

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

ARTA

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

**Serie nouă.
Vol. XXXI, 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 ♦ 2022

Colegiul de redacție

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

Ana MARIAN, dr. – secretar responsabil

Gheorhe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

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

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

Liliana CONDRATICOVA, dr. hab., conferențiar cercetător

Svetlana 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.

Corector: Iuliu PALIHOVICI

Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea: Cristian MANOLE

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

Redactarea articolelor și rezumatelor în limba rusă: Alla CEASTINA, dr.

Redactarea articolelor și rezumatelor în limba română: Sergius CIOCANU, 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. XXXI, nr. 1, 2022. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

ISSN 2345-1181

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2022

CUPRINS

◆ ARTA MEDIEVALĂ, MODERNĂ, CONTEMPORANĂ

Mariana ŞLAPAC. <i>Elementele componente ale cetăţii de zid a Chilei</i>	5
Marcel Gheorghe MUNTEAN (Cluj-Napoca). <i>Judecata de Apoi în iconografie. Studii de caz</i>	15
Светлана ИЛЬВИЦКАЯ (Москва). <i>Культурное наследие Молдовы: стилистические особенности молдавских монастырей</i>	23
Tamara NESTEROV. <i>Biserici de tip structural Cuhea în Moldova și Transilvania</i>	31
Виктория ТАРАС (Львов). «Palazzo in Fortezza» с садово-парковым заложением – как компромисс между ренессансной формой и сарматской идеологией барокко в Галиции.	37
Rodica URSACHI. <i>Traseul stilistic al arhitecturii oraşului Chişinău la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea</i>	45
Alla CEASTINA. <i>The history of one architectural monument in Chisinau: the building of the first stone circus, the “Express” cinema, the Moldovan drama theater and the National Philharmonic (1911-2021)</i>	52
Gabriela BALABAN (Bucureşti). <i>Ianchelevici și nostalgia copilăriei basarabene.</i>	59
Tudor STAVILĂ. <i>Pe marginea unei expoziții</i>	65
Lucia ADASCALIȚA. <i>Grafica satirică din RSS Moldovenească. Anii 1945-1950</i>	77
Vitalie MALCOCI. <i>Scenograful Constantin Lodzeiski – promotor fidel al valorilor artei teatrale</i>	83
Ana MARIAN. <i>Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea nudurilor sculpturale moldovenești</i>	88
Constantin SPÎNU. <i>Particularități de realizare plastică a imaginii în tapiseria Mariei Coțofan</i>	95
Aurelia TRIFAN. <i>Wine-making complexes of the Republic of Moldova: reconfigured vision and essential changes to their architecture</i>	101
Victoria ROCACIUC. <i>Repere istoriografice în axiologia artei graficii de carte moldovenești, 1945—2010</i>	107
Ludmila BRANIȘTE (Iași). <i>Text et langage visuel: un procès de mise en abîme</i>	115
Sergius CIOCANU. <i>Biserica de lemn lipovenească din Chişinău (secolul XVII-XX).</i>	120

◆ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

Svitlana BILIAIEVA, Olena FIALKO, Olga KOTSUBANSKA, Nadiya LEVITSKA (Kiev, Uman). <i>Syncretism of culture of the North Black Sea area in XIII-XV centuries in context of globalization.</i>	124
Halyna IVASHKIV (Lvov). <i>Ukrainian Folk Earthenware in Family Rituals</i>	132

◆ NOI APARIȚII EDITORIALE

Dragoș CIOLACU (Iași). <i>Apariție editorială a IPC: Aurelia TRIFAN „Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova”</i>	137
Ana MARIAN. <i>O incursiune în semantica ancestrală – monografia „Structuri și semnificații mitofolclorice în arhitectura populară din Moldova”, autor Vitalie MALCOCI.</i>	138
Constantin SPÎNU. <i>Iurie Canașin. Calea spre descoperirea misterului creației, – o contribuție a cercetătoarei Ana MARIAN în valorificarea artei sculpturale, 2021</i>	140
Laurențiu RĂDVAN (Iași). <i>Sergius CIOCANU, Orheiul Vechi: Localități și așezăminte monastice (secolele XVI-XIX), Chişinău: Cartdidact, 2021. – 220 p.</i>	142
Constantin SPÎNU. <i>Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010 de Victoria ROCACIUC – o încercare de sistematizare a evoluției ilustrației și designului de carte din Republica Moldova</i>	144
Svetlana OLEINIC. <i>Lino BIANCO. The Ring Metaphor and the Spirit of Sofia and other essays, a collection of scientific papers mostly relating to the literature of architectural history.</i>	146

◆ IN MEMORIAM

Mariana ŞLAPAC. <i>Olga Plamenitskaya (Plamienicka) (2 iunie 1956 – 15 februarie 2022)</i>	147
Victoria ROCACIUC. <i>In memoriam: artistul plastic Andrei Mudrea (29.04.1954-15.01.2022)</i>	149
Lista autorilor	151
Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte vizuale	153

CONTENTS

◆ MEDIEVAL, MODERN, CONTEMPORARY ART

Mariana ŞLAPAC. <i>Constituent elements of the Kilia stone fortress</i>	5
Marcel Gheorghe MUNTEAN (Cluj-Napoca). <i>Last Judgment in iconography. Case studies</i>	15
Svetlana ILVITSKAYA (Moscow). <i>Cultural heritage of Moldova: stylistic features of Moldovan monasteries</i>	23
Tamara NESTEROV. <i>Cuhea as the example of structural churches in Moldova și Transilvania</i>	31
Victoria TARAS (Lvov). <i>“Palazzo in Fortezza” with a garden and park foundation – as a compromise between the Renaissance form and the Sarmatian Baroque ideology in Galicia in the XVI-XVII centuries</i>	37
Rodica URSACHI. <i>Stylistic way of Chisinau architecture from the end of the XIX to the beginning of XX centuries</i>	45
Alla CEASTINA. <i>The history of one architectural monument in Chisinau: the building of the first stone circus, the “Express” cinema, the Moldovan drama theater and the National Philharmonic (1911-2021)</i>	52
Gabriela BALABAN (Bucureşti). <i>Yanchelevichi and the nostalgia of Bessarabian childhood</i>	59
Tudor STAVILĂ. <i>Referring to one exhibition</i>	65
Lucia ADASCALIŢA. <i>Satirical graphics of the Moldavian in the period 1945-1950s</i>	77
Vitalie MALCOCI. <i>Scenographer Constantin Lodzeiski as true promotor of theatrical arts’ values</i>	83
Ana MARIAN. <i>Modeling and plastic techniques in creation of Moldovan sculptural nudes</i>	88
Constantin SPÎNU. <i>Peculiarities of plastic image creation in Maria Coţofan’s tapestry</i>	95
Aurelia TRIFAN. <i>Wine-making complexes of the Republic of Moldova: reconfigured vision and essential changes to their architecture</i>	101
Victoria ROCACIUC. <i>Historiographical landmarks in the axiology of the art of Moldovan book graphics of the period of 1945—2010s</i>	107
Ludmila BRANIŞTE (Iaşi). <i>Text et langage visuel: un proces de mise en abîme</i>	115
Sergius CIOCANU. <i>Lipovan wooden church in Chisinau (17th-20th centuries)</i>	120

◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

Svitlana BILIAIEVA, Olena FIALKO, Olga KOTSUBANSKA, Nadiya LEVITSKA (Kiev, Uman). <i>Syncretism of culture of the North Black Sea area in XIII-XV centuries in context of globalization</i>	124
Halyna IVASHKIV (Lvov). <i>Ukrainian Folk Earthenware in Family Rituals</i>	132

◆ NEW EDITORIAL APPEARANCES

Dragoş CIOLACU (Iaşi). <i>Editorial appearance of Institute of Cultural Heritage of Republic Moldova: Aurelia TRIFAN „Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova”</i>	137
Ana MARIAN. <i>An incursion into ancestral semantics – the monograph „Structuri și semnificații mitofolclorice în arhitectura populară din Moldova”, author Vitalie MALCOCI</i>	138
Constantin SPÎNU. <i>Iurie Canașin. Calea spre descoperirea misterului creației, – contribution of the researcher Ana MARIAN in the capitalization of the sculptural art, 2021</i>	140
Laurențiu RĂDVAN (Iaşi). <i>Sergius CIOCANU, Orheiul Vechi: Localități și așezăminte monastice (secolele XVI-XIX), Chișinău: Cartdidact, 2021. – 220 p.</i>	142
Constantin SPÎNU. <i>Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010 of author Victoria ROCACIUC – an attempt to systematize the evolution of illustration and book design in the Republic of Moldova</i>	144
Svetlana OLEINIC. <i>Lino BIANCO. The Ring Metaphor and the Spirit of Sofia and other essays, a collection of scientific papers mostly relating to the literature of architectural history</i>	146

◆ IN MEMORIAM

Mariana ŞLAPAC. <i>Olga Plamenitskaya (Plamienicka) (2 June of 1956 – 15 February of 2022)</i>	148
Victoria ROCACIUC. <i>In memory: the plastic artist Andrei Mudrea (29.04.1954-15.01.2022)</i>	149
List of collaborators	152
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Visual arts series	154

Elementele componente ale cetăţii de zid a Chiliei

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.01>

Rezumat

Elementele componente ale cetăţii de zid a Chiliei

Printre elementele componente ale cetăţii de zid a Chiliei care a străjuit de la sfârşitul secolului al XV-lea până la sfârşitul secolului al XVIII-lea vestitul oraş-port omonim se numără porţile (Prima poartă Mare, cea de-a Doua poartă Mare, Poarta cea Mică, Poarta Grecească, Poarta Breslei, Porţile dinspre apă ş.a.), turnurile (Turnul Muniţiilor, Turnul Agalei, Turnul Armelor, Turnul Comandantului, Turnul Farului, Turnul Sângeror, Turnul Închisorii, Turnul lui Gedik Ahmet Paşa, Turnul Fetei, Turnul Arapului, Turnul Elefantului, Turnul Lânii, Turnul de pe Înălţime, Turnul Meiului, Turnul Roşu, Turnul Plat, Turnul Crăpat, Turnul Pesmetelui ş.a.), curţile („curtea civilă”, „curtea de mijloc”, „curtea garnizoanei” şi „curtea comandantului militar” sau „curtea citadelei”), curtinele, terasele pentru artilerie, şanţurile de apărare, precum şi construcţiile auxiliare din *intramuros* (locuinţe, cazărmi, un obiectiv de cult, o baie ş.a.). Porţile erau amenajate în turnuri sau penetrau curtinele de piatră. Turnurile erau prinse de ziduri (de colţ şi intermediare) sau avansau înspre inamic. Drept elemente de flancare verticală s-au utilizat *maşiculi* sau *hourds*. Reprezentativi pentru cetatea de zid a Chiliei sunt turnurile cu gol interior şi „semi-turnurile”. Sub aspectul configuraţiei planului, turnurile erau rectangulare (pătrate, dreptunghiulare), circulare, poligonale, în formă de D şi de plan complex.

Cuvinte-cheie: cetatea de zid a Chiliei, Chilia, turnuri, „semiturnuri”, porţi, arhitectura de apărare, Evul Mediu.

Summary

Constituent elements of the Kilia stone fortress

Among the constituent elements of the Kilia stone fortress, which guarded the eponymous Danube port-city from the end of the XV century to the end of the XVIII century, there were the entrance gates (First Great Gates, Second Great Gates, Small Gates, Greek Gates, Guild Gates, Water Gates, etc.), the towers (Arsenal Tower, Agha Tower, Armory Tower, Commander Tower, Lighthouse Tower, Bloody Tower, Prison Tower, Tower of Gedik Akhmet Pasha, Maiden Tower, Moor Tower, Elephant Tower, Wool Tower, Mountain Tower, Millet Tower, Red Tower, Flat Tower, Cracked Tower, Biscuit Tower, etc.), courtyards (“civil courtyard”, “middle courtyard”, “garrison courtyard”, “commander courtyard” or “citadel courtyard”), curtains, artillery terraces, defensive ditches, as well as internal auxiliary buildings (residential houses, barracks, a cult object, a bathhouse, etc.). The gates were located in towers or stone curtains. The towers adjoined the walls (corner and intermediate) or advanced towards the enemy. Movable machicolis or hoardings were used as vertical flanking elements. In the Kilia stone fortress there were hollow towers and “half-towers”. Depending on the shape of the plan, the towers could be square, rectangular, round, polygonal, D-shaped and with a complex plan ones.

Key-words: Kilia stone fortress, Kilia, towers, “half-towers”, gates, defensive architecture, the Middle Ages.

Centura exterioară de zid a complexului defensiv al Chiliei a străjuit de la sfârşitul secolului al XV-lea până la sfârşitul secolului al XVIII-lea vestitul oraş danubian, fiind situată pe actualul teritoriu al portului, elevatorului şi parcului oraşenesc spre sud de străzile Gagarin, Suvorov şi Păcii. Această fortificaţie construită de Ştefan cel Mare în vara anului 1479 ocupa un teritoriu de circa 7,5 ha [16, p. 197] (după A. Krasnozhon 8,3 ha) [20, p. 73]. Un zid interior o despărţea, după exemplul Cetăţii Albe, în două părţi distincte: Cetatea exterioară

(*Dış Kale* din planul inginerului François Kauffer din 1794) [3], căreia îi corespunde „curtea civilă”, şi Cetatea de mijloc, căreia îi corespunde „curtea de mijloc”. Acestea i se alătură cea de-a treia curte, „curtea garnizoanei”, ce împreună din patru părţi citadela. „Curţii de mijloc” şi „curţii garnizoanei” le corespunde Cetatea interioară (*Iç Kale* din planul inginerului François Kauffer din 1794). Cea de-a patra curte, „curtea citadelei” sau „curtea comandantului militar”, era delimitată de zidurile fortului interior patrulater ce putea fi înălţat în secolul al

XIV-lea de genezezi. „Curtea civilă” adăpostea comunitatea orașenească în caz de pericol, „curtea de mijloc” juca rolul unei zone tampon între civili și militari, „curtea garnizoanei” era destinată efectivului militar, iar „curtea citadelei” reprezenta ultimul azil al întregii piese defensive. I. Sapozhnikov consideră că ansamblul fortificat de piatră al Chilie era alcătuit din patru întărituri: cetatea, Cetatea interioară, Cetatea de mijloc și Cetatea exterioară sau Cetatea Mare [23, p. 12]. A. Krasnozhon consemnează că la 1790 curțile fortificației se numeau Cetatea mică și Cetatea mare [20, p. 73].

În secolele XV-XVIII fortificația de piatră a Chilie este descrisă de cronicarul turc Tur-sun-bei [11, p. 76], călugărul italian Niccolò Barsi [8, p. 84], diplomatul rus, ieromonahul Arsenie Suhanov [7, p. 63], călătorul turc Evliya Çelebi [9, p. 441-446], episcopul catolic Filip Stanislavov [8, p. 618], general-porucicul rus Mihail Repnin [21, p. 174] ș.a.

Reprezentări ale întăriturii de piatră propun cronică otomană „Istoria sultanului Bayezid”, păstrată în Arhiva Muzeului Palatului Topkapı din Istanbul¹ [6], vederea panoramică anexată cărții negustorului austriac Nicolaus Ernst Kleemann (1768-1770) [13, p. 41], harta Chilie din 18 octombrie 1790, păstrată în Arhiva Războiului din Viena [15, p. 102], precum și o serie de documente cartografice și iconografice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, descoperite relativ recent în Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din orașul Moscova.

Din prospectul-perspectivă al Chilie din 1770 [1] se poate observa că primul zid, cu traseu apropiat de unghi drept, protejează dinspre uscat „curtea garnizoanei” (Fig. 1). Cel de-al doilea zid, compus din trei cortine cu lungimi diferite, care urmează un traseu în linie frântă apropiat de un arc, apără dinspre uscat „curtea de mijloc”. Următorul zid, dublu, alcătuit din *antitehismă* (zidul interior situat mai aproape de spațiul apărat care era mai puternic) și *proteihismă* (zidul exterior situat mai aproape de câmpul de luptă care era mai mic și mai slab), protejează „curtea civilă” dinspre *Vorstadt*. Atât primele două ziduri, cât și zidul dublu sunt suplimentate cu șanțuri în care este abătută apa Dunării. Între cele două ziduri ale zidului dublu se află spațiul *lice*. Dinspre Dunăre cetatea Chilie este apărată de un singur zid.

Pentru comoditatea descrierii ulterioare a turnurilor cetății, le vom numerota cu cifre arabe (nr. 1-22). Primele patru (nr. 1-4) aparțin citadelei și reprezintă volume paralelipedice, cel mai

înalt fiind turnul nr. 4 (numit convențional de noi „turn-donjon”) [17, p. 85].

Atât turnul nr. 5 plasat la joncțiunea zidului median cu zidul riveran orientat înspre nord, cât și turnul nr. 6 alăturat aceluiasi zid riveran, fac parte din categoria „semiturnurilor” sau „turnurilor deschise”. Latura orientată înspre curtea a acestor turnuri nu este zidită, de aceea ele se mai numesc „turnuri fără spate” sau „turnuri-incinte” deschise către spațiul apărat. Ambele beneficiază de trei fețe exterioare perpendiculare una pe alta, fața longitudinală fiind mai lungă, iar cele transversale, egale ca lungime, fiind mai scurte. Turnurile întrec în înălțime cu un nivel cortinele adiacente. Dinspre *intramuros* se desfășoară drumul de strajă. „Turnurile deschise” sunt specifice arhitecturii militare bizantine.

La primul nivel al turnului nr. 6 al cetății Chilie se află o poartă care asigură accesul pe malul Dunării. Nu este exclus că este una din câteva Porți dinspre apă pe care le-a avut fortificația. O altă Poartă dinspre apă străpunge cortina între turnurile nr. 5 și nr. 6.

Turnul nr. 7, de forma unei prisme octogonale regulate, dispune de două sau trei niveluri. La etaj pe una din fețe apare o deschidere de tragere. Ultimul nivel conține un șir de metereze și este acoperit cu un acoperiș piramidal.

Turnul nr. 8 se conformează, ca și turnurile nr. 5 și nr. 6, tipului de turn „fără spate”. Dinspre *intramuros* acesta este consolidat, asemenea unor contraforturi, cu două construcții joase de piatră cu acoperiș piramidal. La parterul turnului nr. 8 se află o poartă de acces.

Colțul de nord al ansamblului fortificat este amplificat de turnul nr. 9, de plan rectangular. Acest turn se află în exteriorul spațiului apărat. O față a turnului nr. 9 este construită în prelungirea *antitehismei*, iar altă față este intersectată de *proteihismă*. Acest element defensiv, înalt de două sau trei niveluri, are o deschidere de tragere pe fața orientată înspre spațiul *lice*. Sub acoperișul piramidal în patru ape se observă o suită de deschideri pentru tragere.

Turnul nr. 10 prezintă aceeași formă prismatică cu patru fețe ca și turnul precedent, dar de dimensiuni mai modeste. Este apărat din exterior de o terasă pentru artilerie de plan dreptunghiular, care aparține *proteihismei*. La ultimul nivel, sub acoperișul piramidal, se pot observa mai multe metereze înguste.

Turnul nr. 11 repetă forma prismatică cu opt fețe a turnului nr. 7. Elementul defensiv este de-

croșat în afara *antiteihisimei* și are în față o terasă pentru artilerie de plan dreptunghiular.

Următorul turn, nr. 12, aparține primei porți de acces. De fapt, este Prima Poartă Mare, situată pe linia de apărare a *proteihisimei*. Pare să aibă trei niveluri. Planul turnului rezultă din alăturarea dinspre fațadă a unui rezalit la un volum de secțiune rectangulară. La cel de-al doilea nivel se află o fereastră de tragere cu partea superioară arcuită. Un pod de lemn amenajat peste șanțul de apărare duce spre intrarea în cetate.

Turnul nr. 13 găzduiește cea de-a Doua Poartă Mare. Și acest turn de formă paralelipipedică pare să aibă trei niveluri. La ultimul nivel mai multe metereze de formă dreptunghiulară întrerup desfășurarea plinului de zidărie de asupra cărora se află învelitoarea în patru ape. O terasă pentru artilerie, aparținând *proteihisimei*, protejează această poartă din exterior.

Turnul nr. 14, de plan octogonal regulat, este prins de *antiteihismă*. Pare să aibă trei niveluri și nu se remarcă prin calități arhitecturale deosebite. În fața lui se află o terasă pentru artilerie de plan dreptunghiular.

Turnul nr. 15 propune un plan original, apropiat de forma literei D. Și acesta aparține *antiteihisimei*. Planuri similare în formă de D există atât în lumea bizantină, cât și în Europa Occidentală. Totuși, în cazul turnului nr. 15 suprafața zidului nu este rotunjită, acesta având muchii verticale. Elementul defensiv este protejat din exterior de o terasă pentru artilerie de plan dreptunghiular alăturată *proteihisimei*. Încă o terasă se găsește pe același zid mai spre sud.

Turnul nr. 16 fortifică colțul de sud al fortificației. Se caracterizează prin dimensiuni impunătoare și formă paralelipipedică. Acest turn dispune de două sau trei niveluri și are un acoperiș piramidal.

Turnul „fără spate” nr. 17 se aseamănă ca formă cu turnurile deschise nr. 5, nr. 6 și nr. 8, doar înălțimea lui este mai mare. La primul nivel, dinspre curte, se află o poartă arcuită. Acest turn reprezintă un reflex al lumii bizantine care a apreciat înalt acest tip de elemente de apărare cu o latură neizidită.

Turnul nr. 18, o prismă cu baza octogonală în trei niveluri, este plasat între două semiturnuri. Este decroșat atât în interiorul *antiteihisimei*, cât și în exteriorul acesteia. Drumul de strajă trece prin nivelul al doilea al turnului nr. 18. Învelitoarea capătă o formă piramidală.

Turnul „fără spate” nr. 19 este practic identic cu turnul „fără spate” nr. 17. La parter poate fi văzută de asemenea o poartă de intrare terminată în arc.

Turnul nr. 20 este un turn de acces prin care se ajunge din „curtea civilă” pe malul Dunării. Reprezintă o prismă cu patru fețe cu un acoperiș piramidal. Aici se găsea Poarta cea Mică.

Turnul nr. 21, aflat în imediata apropiere, este plasat la intersecția zidului „curții civile” cu zidul „curții de mijloc”. Este unicul turn cilindric din întreaga fortificație. Fundațiile acestui element defensiv se află mai jos de fundul șanțului median ce protejează dinspre uscat citadela.

Turnul nr. 22 găzduiește Poarta de mijloc a cetății în care se ajunge pe un pod de lemn amenajat deasupra șanțului median de apărare. Podul dispune de un tronson mobil care se ridică și se coboară – acest fapt poate fi confirmat de existența unei nișe speciale de pe fațadă dinspre „curtea civilă”. Turnul nr. 22, de formă paralelipipedică, este parțial ieșit, parțial intrat față de cortine. Acest turn înalt de trei niveluri mai are și funcția de observare.

În „curtea garnizoanei” se poate intra din „curtea de mijloc” prin două porți străpunse în cortină. În fața primului acces se află podul de lemn amenajat deasupra șanțului, iar în fața celui alt podul lipsește. Poate aici, în calitate de pod, se foloseau tăblii de lemn portabile, care puteau fi transportate rapid în „curtea garnizoanei” în caz de primejdie.

În „curtea civilă” piața principală este ocupată de moscheia cetății, un volum alungit cu două rezalite simetrice, fiecare având câte două ferestre. În axa clădirii se găsește minaretul cilindric cu balconaș pentru muezin. Spre Piața moscheii închinată sultanului Bayezid al II-lea duc principalele străzi din cetate. O altă piață se află mai spre sud-est. Căile de circulație leagă Poarta cea Mare cu Porțile dinspre apă ale ansamblului fortificat. Unele străzi sunt paralele zidurilor de incintă, dar în general rețeaua stradală se conformează unei planimetrii libere, negeometrice. De-a lungul străzilor, practic în front continuu, sunt așezate casele localnicilor cu unu sau două nivele, având acoperișuri în două pante cu coamă. În curțile alăturate, înconjurate cu garduri de lemn, se găsesc grădinile și livezile proprietarilor. În unele locuri pot fi văzute intersecții de străzi în unghi drept, fapt ce confirmă parțial relatările lui Evliya Çelebi despre dispoziția ortogonală a străzilor. O

parte a „curții de mijloc” este rezervată de asemenea caselor particulare.

Comparând elementele componente ale cetății de piatră a Chiliei reprezentate în trei planuri elaborate de inginerii militari ruși: din 1770, din 25 aprilie 1773 și din 1790 [23, p. 20; 5; 4], vom observa că unele dimensiuni ale turnurilor sau curtinelor diferă. Pot să difere și unele forme planimetrice. Astfel planul turnului nr. 7 din documentul din 1770 reprezintă un hexagon alungit, în documentul din 1773 acesta este octogonal, iar în documentul din 1790 apare un „turn fără spate”; planul turnului nr. 11 din documentele din 1770 și 1790 reprezintă un hexagon alungit, iar în documentul din 1773 acesta este octogonal; Prima Poartă Mare diferă esențial în dimensiuni în documentul din 1770 și cel din 1773; planul turnului nr. 14 în documentele din 1770 și 1773 este apropiat de D, iar în documentul din 1790 acesta este hexagonal; planul turnului nr. 17 din documentele din 1770 și 1790 reprezintă un hexagon alungit, iar în documentul din 1773 acesta este octogonal. În documentul din 1773 lipsesc unele contraforturi și terase pentru artilerie prezente în celelalte două documente.

În anii 1795-1797 cetatea de piatră a Chiliei a fost reconstruită de otomani într-o fortificație bastionară. Documentul topografic elaborat de inginerul francez François Kauffer la 8-9 octombrie 1794, care conține atât planul cetății vechi, moldovenești, cât și proiectul cetății noi, turcești, aduce noutatea în ceea ce privește denumirile unor turnuri, porți și curți ale fortificației de piatră. Astfel turnul nr. 9 este denumit Turnul Sângerios (*Kanlı Kule*), turnul nr. 16 – Turnul lui Ahmet Pașa (*Ahmet Paşa Kule*) (este de fapt Turnul lui Gedik Ahmet Pașa – n.a.), iar turnul nr. 21 – Turnul Fetei (*Kız Kule*). Poarta în curtină în apropierea turnului nr. 2 este denumită Poarta dinspre apă (*Su Kapı*), poarta în curtină în apropierea turnului nr. 7 – Poarta grecească (*Urum Kapı*), poarta în turnul nr. 12 – Poarta cea Mare (*Büyük Kapı*), poarta în turnul nr. 20 – Poarta cea Mică (*Küçük Kapı*), poarta în apropierea turnului nr. 21 – Poarta (*Kapı*).

În continuare vom încerca să localizăm unele turnuri și porți „cu nume” ale cetății de piatră a Chiliei, folosind și anumite rezultate ale cercetărilor științifice realizate de I. Ertekin [12, p. 58], Yu. Frolova [26, p. 232-233] ș.a. Aceste turnuri și porți se prezintă în felul următor (Fig. 2):

Turnul nr. 1 – Turnul Munițiilor (*Cephane Kulesi*)

Turnul nr. 2 – Turnul Agalei (*Ağa Kulesi*)

Turnul nr. 3 – Turnul Armelor (*Tophane Kulesi*)

Turnul nr. 4 – Turnul Comandantului (*Dizdar Kulesi*)

Turnul nr. 8 – Turnul de acces cu Poarta Breslei (*Lonca Kapı*)

Turnul nr. 9 – Turnul Sângerios (*Kanlı Kule*), Turnul închisorii (*Zindan Kule*)

Turnul nr. 12 – Turnul de acces cu Prima poartă Mare (*Bab-ı Kebir, Büyük Kapı Kulesi*)

Turnul nr. 13 – Turnul de acces cu cea de-a Doua poartă Mare (*İkinci Büyük Kapı Kulesi*)

Turnul nr. 16 – Turnul lui Gedik Ahmet Pașa (*Gedik Ahmet Paşa Kulesi*)

Turnul nr. 20 – Turnul de acces cu Poarta cea Mică (*Bab-ı Sagir, Küçük Kapı Kulesi*)

Turnul nr. 21 – Turnul Fetei (*Kız Kulesi*)

Poarta în apropierea turnului nr. 2 – Poarta dinspre apă (*Su Kapı*)

Poarta în apropierea turnului nr. 7 – Poarta grecească (*Urum Kapı*)

Poarta în apropierea turnului nr. 21 – Poarta dinspre apă (*Su Kapı*)

Turnul Farului (*Fener Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Arapului (*Arap Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Lânii (*Yapağı Kulesi*) – nelocalizat

Turnul de pe Munte / Turnul de pe Înălțime (*Cebel Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Elefantului (*Fil Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Meiului (*Daru/Darı Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Porumbului / (*Erzen Kulesi*) – nelocalizat

Turnul Roșu (*Kızıl Kule*) – nelocalizat

Turnul Plat (*Yassı Kule*) – nelocalizat

Turnul Crăpat (*Çatlak Kule*) – nelocalizat

Turnul Pesmetelui (*Peksimet Kule*) – nelocalizat

Turnul Farului ar putea fi turnul nr. 5 situat cel mai aproape de Dunăre.

Turnul Arapului ar putea fi turnul nr. 10, care se află cel mai aproape de Moscheea Arapului sau Moscheia arabă (*Arap cami*, „Arabe djami” la Kauffer). Elementul defensiv, ca și moscheea, putea fi dedicat abisinianului Mehmed Aga Habeși, principalul eunuc al sultanului Murad al III-lea. Se știe că Mehmed Aga a întemeiat în 1589 orașul Ismail (Mehmedabad) [22, p. 34-35]. O altă versiune s-ar referi la Arapzade Mohamed, probabil fondatorul Moscheii arabe, al cărui fiu Arapzade Suleiman Çelebi a

fost înmormântat aici în anul 1718 sau 1719 [20, p. 241].

Turnul Lânii ar putea fi turnul nr. 7 situat în apropiere de Poarta grecească de unde ducea un drum spre strada comercială și biserica grecească cu hramul Sf. Nicolae. În acest turn puteau fi depozitate hainele de lână ale militarilor, dar nu se exclude faptul că în mortar, în afară de nisip și var, a fost adăugată lâna de oaie. O Cetate a Lânii (Linocastro) întâlnim în Dobrogea, aceasta fiind prezentă pe harta geografului arab Idrisi din secolul al XII-lea [10, p. 447-451].

Turnul Meiului (*Daru/Darı Kulesi*) ar putea fi turnul nr. 22 sau unul din turnurile cetății. Un Turn al Meiului a existat și în cetatea Cetății Albe. În mortarul turnului de sud-est al acestei cetăți a fost adăugat, ca ingredient, meiul.

Turnul Porumbului (*Erzen Kulesi*)² era destinat depozitării porumbului sau putea să așeze un hambar pentru porumb, situat în imediata apropiere.

Deoarece în cetatea Chilia nu avem turnuri din cărămidă roșie, toate fiind construite din piatră de calcar, considerăm că Turnul Roșu menționat de Evliya Çelebi ar putea fi Turnul Sângeros. Sau Turnul Roșu (*Kızıl Kule*) a fost încurcat de călătorul turc cu Turnul Fetei (*Kız Kule*), din cauza denumirilor.

Turnul Pesmetelui destinat depozitării pesmeților pentru locuitorii cetății ar trebui să fie plasat mai aproape de Dunăre de unde veneau corăbiile încărcate cu provizie. Ar putea fi turnul nr. 6. Un Turn al Pesmetelui (*Peksimad Kulesi*), numit de inginerul francez François Kauffer „Pesmeth Kulesi”, făcea parte din barbacana Cetății Albe și era situat chiar pe malul limanului nistrean.

Poarta Breslei (*Lonca Kapı*) din cetatea Chilia, menționată de Evliya Çelebi, este localizată de Yu. Frolova în apropierea turnului nr. 21 [26, p. 233]. Însă, după părerea noastră, aceasta ar putea fi situată la parterul turnului nr. 8. Călătorul turc menționează Poarta breslei lângă Turnul Închisorii, în cazul nostru lângă turnul nr. 9 (Turnul Sângeros).

Yu. Frolova localizează Poarta cea Mică în turnul nr. 22 [26, p. 232], dar în planul lui François Kauffer aceasta apare în turnul nr. 20. Turnul nr. 22 ar putea găzdui, cel mai probabil, Poarta de mijloc.

Denumirea „Turnul Elefantului” ar putea proveni de la vreo reprezentare a elefantului: incizată, în formă de basorelief sau sculpturală. Se știe că

în bătălia de la Hotin (2 septembrie – 9 octombrie 1621) dintre Uniunea Polono-Lituaniană și Semilună cavaleria sultanului Osman al II-lea includea câțiva elefanți de luptă [18, p. 73]. În același timp, embleme cu imaginea elefantului le-au avut ortalele nr. 43 și nr. 49 *camaat*. Nu este exclus faptul ca una din ortalele ienicerilor staționate în cetatea Chilie să fi avut în calitate de emblemă elefantul, care putea fi instalată într-un turn al piesei defensive. Anume de la această emblemă putea să provină denumirea „Turnul Elefantului”. O reprezentare a elefantului cu trompa lăsată în jos se afla la sfârșitul secolului al XVIII-lea pe fațada principală a Porții Benderului din cetatea Hotin [2].

Turnul de pe Munte / Turnul de pe Înălțime (*Cebel Kulesi*) din cetatea Chilia trebuia să fie situat pe locul cel mai înalt al cetății. Bastionul de pe Munte (*Dağ Tabyası*) din fortificația Brăilei era construit pe un loc mai înalt cu 20 m față de celelalte construcții defensive³. În cazul cetății Chilia, acesta ar putea fi turnul nr. 11.

Din planul lui François Kauffer putem vedea că între Turnul lui Gedik Ahmet Pașa, de plan pătrat, și Turnul Sângeros de plan dreptunghiular, se găsește un zid dublu, de traseu frânt, apropiat de un arc, alcătuit din *antiteihismă* și *proteihismă* fortificată cu mai multe terase pentru tunuri. Între aceste turnuri de colț se află cinci turnuri decroșate spre exterior: un turn de plan hexagonal neregulat ce amintește litera D, un turn de plan octogonal, un turn-poartă de plan rectangular, un al doilea turn de plan octogonal și un al doilea turn de plan hexagonal neregulat ce amintește litera D. Pe aceeași linie de apărare se pot vedea patru ieșituri de plan dreptunghiular ce amintesc niște contraforturi.

Accesul principal în cetate se realizează prin două turnuri, la parterul celui dintâi aflându-se Prima Poartă Mare, iar la parterul celui al doilea – cea de-a Doua Poartă Mare. A. Krasnozhon consideră că aceste două turnuri de intrare, dispuse în tablă de șah, au fost opera sultanului Bayezid al II-lea, care a inițiat reconstrucția cetății după 1484 [20, p. 74]. Primul turn, de plan dreptunghiular, este avansat înspre inamic față de principala linie de apărare. Se atașează *proteihismei* și are în față un pod ridicător amenajat deasupra șanțului de apărare. În Țara Moldovei găsim un alt turn-poartă avansat doar în fața cetății de la Bender. Cel de-al doilea turn al sistemului principal de acces în cetatea Chilie este de asemenea de plan dreptunghiular, propune o circulație cu schimbarea di-

recției sub un unghi de 90°. Între aceste turnuri se află un *Zwinger* cu acces „cotit”, unde direcția circulației se schimbă sub un unghi de 90°.

Colțul de sud-est al „curții civile” este protejat de Turnul lui Gedik Ahmet Pașa, cel mai masiv și mai extins ca suprafață turn din fortificație, de secțiune rectangulară (turnul nr. 16). În același timp, elementul defensiv dispune de doar două niveluri. Acest turn care face parte din categoria „turnurilor de artilerie” putea fi Turnul Plat menționat de Evliya Çelebi. Un Turn Plat, de asemenea „turn de artilerie”, a apărut kremlinul din Pskov (Rusia).

Latura de vest a cetății este protejată de patru elemente defensive ieșite: un semiturn de plan dreptunghiular, un turn de plan octogonal, un al doilea semiturn de plan dreptunghiular și un turn de plan dreptunghiular. Zidul de sud, în afară de Turnul lui Gedik Ahmet Pașa, mai are cinci turnuri: un semiturn de secțiune dreptunghiulară, un turn de plan hexagonal neregulat ce amintește litera D, un semiturn de plan dreptunghiular, turnul cu Poarta cea Mică, de asemenea de plan rectangular și Turnul Fetei de secțiune circulară. Ultimul dispune de un soclu prismatic și este decroșat atât spre exterior, cât și spre interior. Turnul cu Poarta cea Mică avansează spre curte față de zidul incintei, iar celelalte turnuri și semiturnuri sunt ieșite în exterior.

Un alt turn de acces de plan pătrat găzduiește Poarta de mijloc. În fața acestuia apare un pod de lemn amenajat peste șanțul interior de apărare de traseu frânt umplut cu apa Dunării. De la Poarta de mijloc pornește un drumușor cu două ramificații ce ajung spre două poterne – Poarta dinspre apă și o poartă mică care duce în curtea ce înconjoară citadela.

Pe planul lui François Kauffer este reprezentată moscheea principală a cetății, închinată sultanului Bayezid al II-lea, construită pe locul unei biserici creștine, în care, după cucerirea Chilieii în 1484, s-a petrecut slujba solemnă de vineri [11, p. 326]. În apropierea Porții de mijloc se află o altă construcție otomană – baia de tip *hammam* a lui Hacı Saly, cu cinci cupole. În *intramuros* se găsesc de asemenea cazarmile militarilor și casele orașenilor de rând.

Un document topografic realizat la 1770 de inginerii ruși a fost adus în circuitul științific de I. Sapozhnikov [23, p. 22]. Releveul include secțiunile turnurilor nr. 4 și nr. 22. Următorul document rus, cel din 1839, reprezintă planurile, fațadele

și secțiunile a patru turnuri [16, p. 199] (Fig. 3). Un turn dispune de plan octogonal cu gol circular, două turnuri – de plan dreptunghiular și un turn – de plan dreptunghiular cu rezalit dinspre fațada principală și o mică anexă-nișă dinspre fațada posterioară. Trei turnuri au planșeu plat, iar un turn de plan dreptunghiular este acoperit cu o cupolă semisferică. Deschiderile intrărilor sunt dreptunghiulare sau arcuite în partea superioară. Toate meterezele destinate pentru trageri cu o armă sunt zidite. Turnurile beneficiază de învelitori piramidale în patru ape sau în două ape cu coamă.

Prețioase surse iconografice la tema vizată sunt acuarelele consilierului de stat rus Mihail M. Ivanov. Incinta exterioară de zid a Chilieii este reprezentată în câteva acuarele realizate în anii 1790-1791[14]. În prima imagine apare colțul de sud-vest al fortificației. Zidurile sunt crenelate, iar turnurile dispun de acoperișuri piramidale sau conice cu pantă lină. Turnul Fetei, în trei niveluri, reprezintă un corp cilindric sprijinit de o bază masivă de secțiune rectangulară. Trecerea de la volumul prismatic în patru fețe spre cel cilindric este asigurată de piramide de colț. Orificiile mici în partea superioară a zidăriei conduc la gândul că Turnul Fetei putea fi protejat inițial de *mașiculi* portabile de lemn sau galerii suspendate de lemn de tip *hourds*. Poarta cea Mică, aflată în vecinătate, este plasată la parterul unui turn de aceeași înălțime ca și curtinele alăturate, deschiderea intrării fiind încheiată în arc în partea superioară. Prezența unei nișe mari arcuite pe fațada de sud a acestui turn atestă faptul că aici a existat inițial un pod mobil. Deasupra Porții cele Mici putea fi instalată o placă comemorativă.

Cea de-a doua acuarelă înfățișează același colț al fortăreței, dar privit dintr-o altă perspectivă. Pe imagine putem vedea Turnul Fetei cu orificiile mici la nivelul ultimului etaj. Însă partea inferioară a turnului diferă de cea reprezentată în acuarela precedentă – aici lipsesc soclul prismatic și piramidele de trecere. În schimb, apar două elemente constructive asemănătoare cu două *eperoane* sau două contraforturi exterioare. Diferă și accesul Porții cele Mici: aici lipsește nișa arcuită de pe fațada de sud. Pe imagine sunt prezente turnul prismatic în opt fețe și semiturnul, ambele întrecând puțin în înălțime curtinele alăturate.

Cea de-a treia acuarelă reprezintă colțul de nord al ansamblului forificat. Aici Turnul Sângeros apare parțial demolat după operațiunile de

asediu ale trupelor rusești din octombrie 1790. Elementul defensiv are două niveluri și dispune de o bază oblică după exemplul unor turnuri bizantine. În planul cetății Chilia din 1790 același turn este reprezentat în secțiune, fiind însoțit de inscripția: „Profilul breșei făcute în turn pe linia a-b”. Ambele niveluri ale Turnului Sângeros au deschideri pentru tragere. Însă aici baza turnului este verticală, dar nu oblică. Pe acuarela lui M.M. Ivanov putem vedea un fragment al semiturnului și turnul prismatic cu opt fețe, ambele mai înalte cu un nivel decât cortinele alăturate, precum și turnul paralelipipedic, de aceeași înălțime ca și zidul de incintă.

Următoarea acuarelă prezintă o vedere a fortificației dinspre nord-vest. Aici în prim plan apar câteva construcții orășenești ruinate de militarii ruși în octombrie 1790. Turnul Sângeros și o porțiune a cortinei de nord sunt de asemenea grav afectate. Pe imagine se pot vedea două semiturnuri, un turn de plan octogonal și un turn de plan rectangular, toate având acoperișuri piramidale sau în patru ape cu coamă.

Cea de-a cincea acuarelă înfățișează latura de vest a piesei defensive, cu excepția Turnului Sângeros. Aici în prim plan sunt plasate terasele pentru artilerie și turnul de plan octogonal cu un acoperiș piramidal. În plan secund apare turnul prismatic cu patru fețe. Se observă că escarpa și contraescarpa șanțului de apărare sunt îmbrăcate în piatră. În *extramuros* se află moschei cu minarete și alte construcții.

Recent, Yu. Frolova a făcut o încercare de a reconstitui grafic cetatea de piatră a Chiliei [25; 24, p. 71-87]. De fapt, primele reconstituiri ipotetice ale fortificației au fost realizate mai înainte de E. Gostinski [25]. Astfel au fost propuse reprezentări 3D ale cetății bastionare și ale unor turnuri și ziduri. Însă primele reconstituiri erau destul de aproximative. Analiza izvoarelor publicate a permis arhitectei Yu. Frolova să modeleze mai exact atât întregul ansamblu defensiv, cât și unele părți componente ale acestuia [25]. În baza analogiilor de epocă au fost realizate reconstituiri ale unor turnuri, semiturnuri, porți, cortine, terase pentru artilerie ș.a. Însă aici au apărut mai multe momente discutabile: turnul de acces al Porții cele Mari, deplasat în exterior față de incinta de zid, este tratat de cercetătoare ca o simplă construcție avansată, comparabilă după parametrii săi cu o terasă pentru artilerie; dimensiunile Turnului lui Gedik Ahmet Pașa par a fi mai mici; Turnul Fetei,

cilindric, seamănă mai mult cu un turn prismatic în opt fețe; turnul Porții cele Mici este reprezentat foarte schematic; cel mai înalt turn al cetății nu este localizat corect; proporțiile și dimensiunile unor turnuri ale centurii de zid lasă de dorit ș.a.

În anii 1795-1797 cetatea de piatră a Chiliei a fost reconstruită de inginerul François Kauffer într-o fortificație bastionară.

Ideea unei fortificații exemplare create după exemplul întăriturilor capitalei Imperiului Bizantin a fost recepționată într-un vast areal geografic, mai ales acolo unde relieful oferea un teren natural de contur triunghiular. Modelul «constantinopolitan» este ilustrat perfect de Cetatea Albă din Țara Moldovei, cetatea Coron din Morea și cetatea Smederevo din Serbia. O anumită influență a acestui model poate fi bănuită la piesele defensive din Golubac (Serbia), Caliacra (Bulgaria), Platamon și Patra (Grecia), kremlinurile din Moscova și Pskov (Rusia) ș.a. Toate se caracterizează prin incinte de plan apropiat de cel triunghiular și ziduri ce secționează transversal spațiul intramuran, după exemplul zidurilor lui Constantin cel Mare și Theodosius al II-lea din Constantinopol. Locul cel mai bine protejat se află întotdeauna în vârful triunghiului opus laturii formate de linia întărită transversală. Unele cetăți de tip «constantinopolitan» sunt apărate în cele mai vulnerabile locuri de ziduri duble, iar altele dispun de «turnuri fără spate», prezente în sistemul defensiv al capitalei Imperiului Bizantin. Aceleași caracteristici arhitecturale ale modelului „constantinopolitan” pot fi depistate și în cetatea pontică Tyagin din Marea Cnezat al Lituaniei [19, p. 136]. Planul triunghiular cu două ziduri concentrice interioare despărțitoare ne amintește despre vestitul „transmițător” de informație arhitecturală militară. Doar în cazul cetății Tyagin mai există un donjon masiv în vârful incintei triunghiulare și un zid median radial ce întretaie întregul spațiu *intramuros*. De incintă triunghiulară divizată de ziduri concentrice interioare beneficiază piesa defensivă bizantino-geeneză Aluston din Crimeea. Această fortăreață zidită în secolul al VI-lea la comanda împăratului Iustinian I a fost reconstruită la sfârșitul secolului al XIV-lea și în secolul următor de coloniștii italieni. Turnul Orta Kule al cetății Aluston era deschis către spațiul apărat începând cu cel de-al doilea nivel. O anumită influență a modelului „constantinopolitan” poate fi observată și la cetatea geneveză Caffa din Crimeea. Însă aici castelul – cel mai important nod defensiv – este alăturat din

exterior zidului despărțitor ce aparține citadelei, iar planul fortificației se aseamănă cu un evantai deschis. Amenajarea de apărare dispune de mai multe „turnuri fără spate”, inspirate din „semiturnurile” capitalei Imperiului Bizantin.

Caracteristicile planimetrice și volumetrice ale cetății de zid a Chilieii atestă cu certitudine sursa ei bizantină – vestita întăritură a Constantinopolului, unul din cele mai importante „difuzoare” de informație arhitecturală militară în timpul Evului Mediu.

Note

- ¹ Varianta color a imaginii fortăreței Chilia, atribuită miniaturistului otoman Nasuh Matrakçı, a fost publicată în: Pienaru N. Cronica otomană „Tarih-i Sultan Bayezid” (T.K.S.M., fond Revan 1272). În: *Analele Putnei*. IX. Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” al Sfintei Mănăstiri Putna, 2013, 1, p. 427, 428.
- ² Ținem să mulțumim istoricului Hakan Engin pentru ajutorul acordat.
- ³ Ținem să mulțumim istoricului Adrian Tertel pentru ajutorul acordat.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din orașul Moscova, în continuare AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2283.
2. AMIRM, F. 349, inv. 41, d. 6404.
3. AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2291.
4. AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2285.
5. AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2286.
6. Arhiva Muzeului Palatului Topkapı din Istanbul. F. Revan 1272, f. 8v°.
7. Bezviconi G.G. Călători ruși în Moldova și Muntenia. București, 1947, p. 63.
8. Călători străini despre Țările Române. Vol. V, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1973.
9. Călători străini despre Țările Române. Vol. VI, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
10. C. Chiriac, Despre Linokasro (Cetatea Lânii) din „Geografia” lui Idrisi. În: *Analele Brăilei*. Serie Nouă. An. I. Brăila, 1993, nr. 1.
11. Guboglu M., Mehmed M. Cronici turcești privind Țările Române. Extrase. Vol. I, București: Editura Academiei, 1966.
12. Ertekin I. Kili Kalesi (1767-1792). Lisans tezi. Edirne, 2015.
13. Kleemanns N.E. Reisen von Wien über Belgrad bis Kilianova durch die Butschick-Tartarey über Cavașan, Bender, durch die Nogeu-Tartaren in die Crimm, dann von Karffa nach Konstantinopel, nach Smirna und durch den Archipelagus nach Triest und Wien, in den Jahren 1768, 1769 und 1770. Nebst einem Anhang von den besondern Merkwürdigkeiten der Crimmischen Tartaren. Zwente und vermehrte Aufgabe mit vielen Kupfern. Leipzig, 1773.
14. Muzeul Rus de Stat din orașul Sankt Petersburg, Secția de grafică, Albumul acuarelelor lui M.M. Ivanov, nr. P30144, P30907, P30908, P30141, P30308.
15. Șlapac M. Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul sec. al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea). Chișinău: Editura ARC, 2016.
16. Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea). Chișinău: ARC, 2004.
17. Șlapac M. Din nou despre citadela cetății Chilia. În: *Materialele conferinței Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*. Ed. a XIII-a. Chișinău, 27-28 mai 2021. Vol. II. Coord. Adrian Dolghi. Chișinău, 2021.
18. Алекберли М.А. Хотинская война (1621 г.). Черновцы, 1957 / Alekberli M.A. Khotinskaiia voina (1621 g.). Chernovtsy, 1957.
19. Беляева С., Коцюбанская О., Куценко С. Формирование новых подходов исследовательской практики и сохранения архитектурно-археологических памятников Северного Причерноморья (сравнительная кастелология и цифровые технологии). În: *Arta-2021. Seria Arte vizuale*, nr. 1. Chișinău, 2021 / Beliaeva S., Kotsiubanskaia O., Kutsenko S. Formirovanie novykh podkhodov issledovatel'skoi praktiki i sokhraneniia arkhitekturno-arkheologicheskikh pamiatnikov Severnogo Prichernomor'ia (sravnitel'naia kastellologiia i tsifrovye tekhnologii). În: *Arta-2021. Seria Arte vizuale*, nr. 1. Chișinău, 2021.
20. Красножон А.В. Фортеці та міста Північно-Західного Причорномор'я. Одеса, 2018, р. 73 / Krasnozhon A.V. Fortetsi ta mista Pivnichno-Zakhidnogo Prichornomor'ia. Odesa, 2018.
21. Пономарьов О.М. Фортеці Ізмаїл і Кілія на початку російсько-турецької війни 1768-1774 років: стан та заходи з фортифікації. În: *Архіви України*. 2019, nr. 3 / Ponomar'ov O.M. Fortetsi Ismail i Kiliia na pochatku ro-

- siis'ko-turets'koi viiny 1768-1774 rokiv: stan ta zakhodi z fortifikatsii. În: Arkhivy Ukrainy. 2019, no 3.
22. Постернак В. Исмаил Гечиди. История Измаила и его земель в XVI – начале XIX вв. Харьков, 2015 / Posternak V. Ismail Gechidi. Istoriia Izmaila i ego zemel' v XVI – nachale XIX vv. Khar'kov, 2015.
23. Сапожников І. Топографія фортеці та міста Кілії за описами графічними джерелами 1650-х – 1790-х рр.). În: Старожитності Лукомор'я (Antiquities of Lukomorie). Електронний історичний журнал. Миколаїв, 2(2), 2020: <http://www.lukomor.mosk.mksat.net/index.php/lukomor/issue/view/2> (vizitat 22.02.2021) / Sapozhnikov I. Topografiia fortetsi ta mista Kiliia za opysamy grafichnymy dzherelamy 1650-kh – 1790 rr. În: Starozhytnosti Lukomor'ia (Antiquities of Lukomorie). Elektronnyi istorychnyi zhurnal. Mykolaiv, 2(2), 2020: <http://www.lukomor.mosk.mksat.net/index.php/lukomor/issue/view/2> (vizitat 22.02.2021).
24. Фролова Ю. Просторові моделі фортеці Кілія до кінця 18 століття. În: Current issues in research, conservation and restoration of/ historic fortifications. Collection of scholarly articles, 11. Chelm-Lviv, 2019 / Frolova Yu. Prostorovi modeli fortetsi Kiliia do kintsia 18 stolittia. In: Current issues in research, conservation and restoration of/ historic fortifications. Collection of scholarly articles, 11. Chelm-Lviv, 2019.
25. Фролова Ю. Результати візуальної реставрації фортеці Кілія та перспективи використання VR/AR простору. În: Проблеми дослідження, збереження та реставрації сторичних фортифікацій. Міжнародна конференція, 2019: https://lp.academia.edu/Departments/Department_of_Restoration_of_Architectural_and_Artistic_Heritage/Documents (vizitat 10.03.2021) / Frolova Yu. Rezul'taty vizual'noi restavratsii fortetsi Kiliia ta perspektivy vykorystannia VR/AR prostoru. In: Problemy doslidzhennia, zberezhenia ta restavratsii storychnykh fortifikatsii. Mizhnarodna konferentsia, 2019: https://lp.academia.edu/Departments/Department_of_Restoration_of_Architectural_and_Artistic_Heritage/Documents (vizitat 10.03.2021).
26. Фролова Ю. Реставрація зовнішнього вигляду фортеці Кілія за іконографічними джерелами 1770 та 1794 років. În: Архітектурний вісник КНУБА. Київ, 2019, р. 232-233 / Frolova Yu. Restavratsia zovnishnego vygliadu fortetsi Kiliia za ikonografichnymi dzherelamy 1770 ta 1794 rokiv. In: Arkhitekturnyi visnik KNUBA. Kyiv, 2019, p. 232-233.

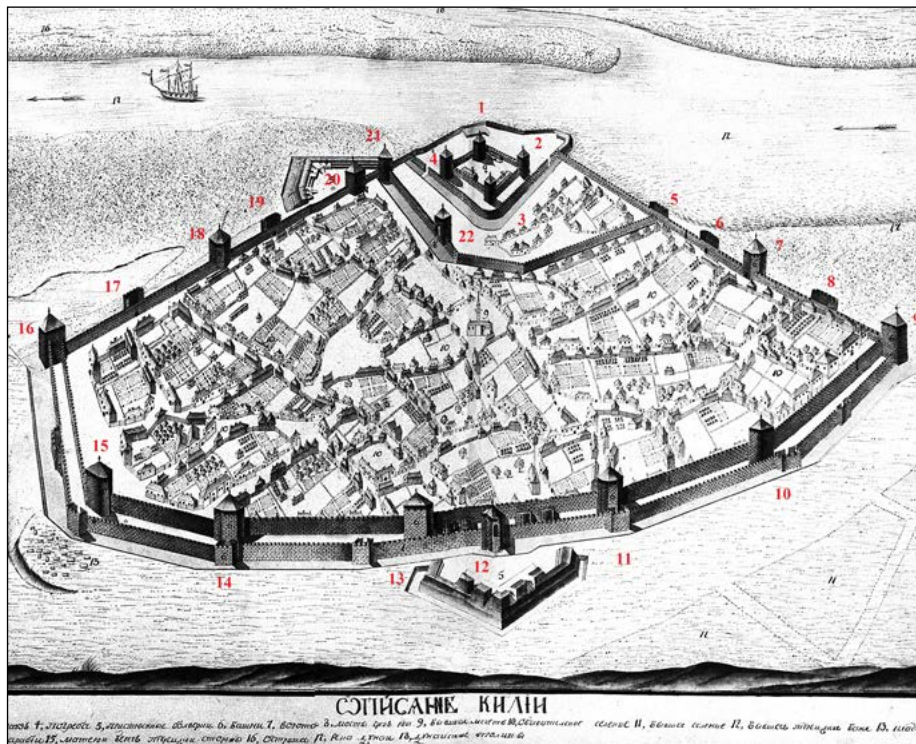


Fig. 1. Prospectul-perspectivă al cetății Chilia, 1770 (AMIRM).

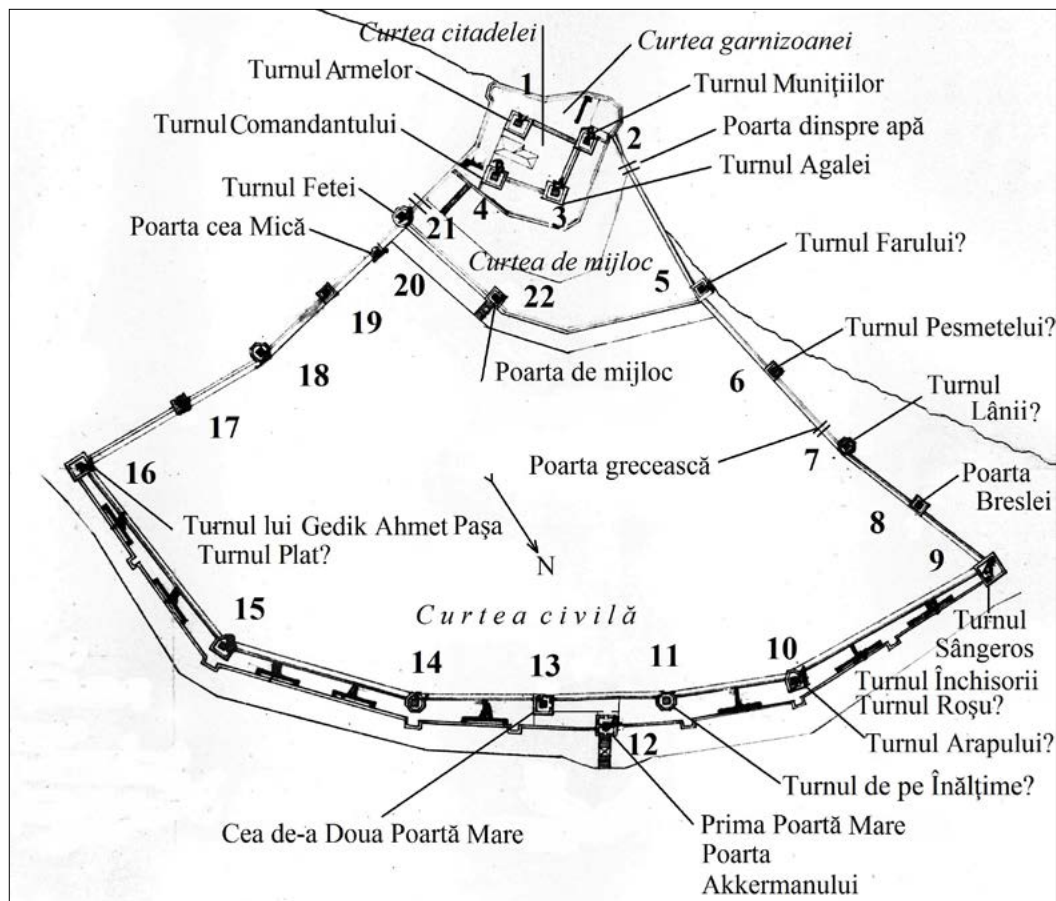


Fig. 2. Denumirile unor elemente componente ale cetății Chilia indicate de autor pe planul rus din 1773.

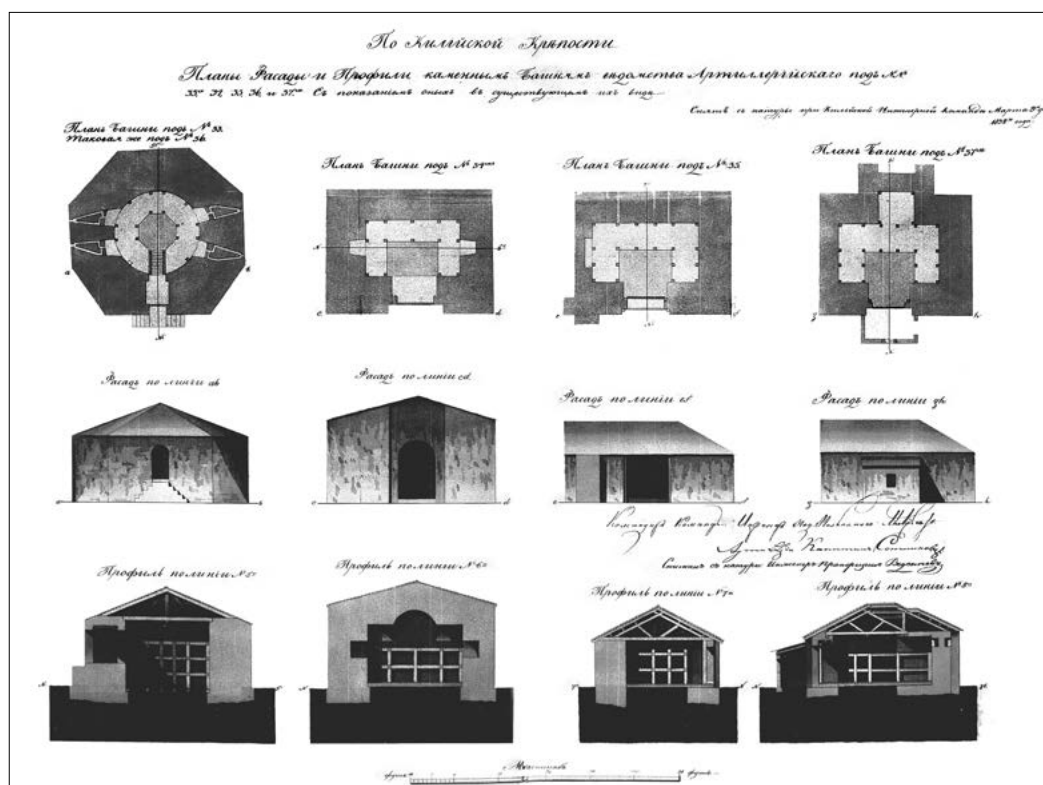


Fig. 3. Planurile, fațadele și secțiunile ale unor turnuri din cetatea Chilia, 1839 (AMIRM).

Marcel Gheorghe MUNTEAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9355-5958>

Judecata de Apoi în iconografie. Studii de caz

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.02>

Rezumat

Judecata de Apoi în iconografie. Studii de caz

Acest studiu propune o cercetare iconografică referitoare la tema Judecării de Apoi, începând din veacurile al V-lea și al VI-lea și până în cel de-al XIV-lea secol atunci când structura compozițională a fost deja elaborată. Aceste prime scene corespund unei viziuni simbolice cu caracter și perspectivă eshatologică.

Elementele de teologie propuse dovedesc faptul că, scena iconografică are o bază scripturistică necesară și inclusă în tipologia ei tematică.

Studiile de caz supuse analizei provin, atât din spațiul răsăritean, cât și din cel apusean, ele fiind o mărturie asupra faptului că anumite detalii iconografice au fost preluate până la făurirea unei structuri compoziționale complexe.

Exemplele propuse atenției au fost executate în tehnici diferite, acestea provin din secole și spații geografice distincte. Printre ele reținem: mozaicuri, reliefuri, fresce, manuscrise ilustrate, icoane. Au fost prezentate miniatură de la Paris și cea de la Brithis Library Londra, mozaicul de la Torcello și icoana de la Sinai.

Scena Judecării cuprinde scenele și registrele semnificative, ca de exemplu: Iisus în mandorlă, scena Deisisului și Apostolii, tronul Etimasiei, râul de foc, dreptii și păcătoșii, figurarea raiului și a iadului, alături de cântărirea sufletelor.

Cuvinte-cheie: Judecata de Apoi, mozaic, basoreliev, frescă, miniaturi, icoană.

Summary

The Last Judgment in iconography. Case studies

The present study proposes a research on the iconography of the Last Judgment, starting from the 5th and 6th centuries up to the 14th century, when the compositional structure had already been established. These early scenes correspond to a symbolic vision whose character and perspective are both eschatological.

The theological elements set forth demonstrate the fact that the iconographic scenes have a biblical foundation that is both necessary and included in their thematic typology.

We have analyzed case studies both from Eastern Europe and from the West; they testify to the fact that certain iconographic details had been embraced until a complex compositional structure was shaped.

The proposed examples have been executed in different techniques, throughout different eras, and across different geographical areas. Among these techniques, we note mosaics, bas-reliefs, frescoes, illustrated manuscripts, and icons. Our case studies include the miniature from Paris and the one from the British Library in London, as well as the mosaic from Torcello and the icon from Sinai.

The depictions of the Judgment contain significant scenes and registries, such as: Jesus in the Almond Tree, the scene of the Deisis and the Twelve Apostles, the throne of Etimasia, the river of fire, the righteous and the sinners, Heaven and Hell, as well as the weighing of souls.

Key-words: Last Judgment, mosaic, bas-relief, fresco, illuminated manuscript, icon.

Judecata de Apoi - perspectivă eshatologică prefigurată în Vechiul Testament

Perioada Vechiului Testament cuprinde mărturii despre faptul că va exista o judecată finală, Dumnezeu descoperind acest lucru aleșilor Săi, dar și unele pedepse directe, cum ar fi potopul sau distrugerea cetăților Sodoma și Gomora au subliniat ideea că Dumnezeu este Judecător, aces-

te pedepse, fiind de fapt rezultatul unei judecări divine. Care a cântărit faptele oamenilor din acele timpuri.

În cartea Facerii, Dumnezeu se adresează astfel lui Noe: „*Căci Eu și sângele vostru, în care e viața voastră, îl voi cere de la orice fiară; și voi cere viața omului și din mâna omului, din mâna fratelui său*” (Fac. 9, 5). „Imaginea aceasta o găsim în scena Judecării la învierea trupurilor, când fiarele

de pe uscat și din apă, redau corpurile oamenilor pe care le-au mâncat” [2, p. 203].

Psalmistul David menționează despre învierea trupurilor astfel: „...*Lua-vei duhul lor și se vor sfârși și în țărână se vor întoarce. Trimite-vei Duhul Tău și se vor zidi și vei înnoi fața pământului*” (Ps. 103, 30-31), Duhul Sfânt fiind Dătătorul de viață. Tot în psalmi este dezvoltată ideea unei Judecăți a lui Dumnezeu făcută celor asupriți și tuturor popoarelor: „*Iar Domnul rămâne în veac; gătit-a scaunul Lui de judecată. Și El va judeca lumea; cu dreptate va judeca popoarele*” (Ps. 9, 7-8), aici observându-se imaginea lui Dumnezeu ca Judecător, stând pe scaunul Său de judecată, ca în scena Judecății.

Însă Judecata este cel mai bine conturată în cărțile profetilor. Timpurile deosebit de dramatice prin care trecea poporul evreu făceau ca mesajul transmis de profeti să aibă mai mult un caracter eshatologic. Pedepsa pentru păcatele săvârșite este iminentă, popoarele din jur deasemenea sunt chemate să dea socoteală pentru fărâdelegile săvârșite înaintea lui Dumnezeu. La profetul Isaia, Dumnezeu cheamă la viață trupurile celor morți: „*Morții tăi vor trăi și trupurile lor vor învia*” (Is. 26, 19). Capitolele 24-27 au un profund caracter eshatologic, această parte supranumindu-se și *Apocalipsa lui Isaia*, pentru că aici se menționează despre judecata universală „*a viilor și a morților*”, ce va culmina cu instaurarea Împărăției mesianice și cântarea de slavă a celor aleși [11, p. 171].

Iezechiel este profetul care are vedenia cu oasele uscate și cu alcătuirea din nou a trupurilor prezentă în capitolul 37, viziune în care trupurile morților revin la viață la porunca lui Dumnezeu este sugestivă pentru învierea din urmă de la sfârșitul veacurilor, fiind descrisă amănunțit refacerea trupurilor de la alcătuirea oaselor până la întoarcerea sufletelor în trupurile înviate (Iez. 37, 1-10).

Cel mai exact în descrierea timpurilor de pe urmă este însă profetul Daniel. El vorbește despre judecarea tuturor popoarelor, care va urma învierii morților: „*Am privit până când au fost așezate scaune, și s-a așezat Cel vechi de zile; îmbrăcămintea Lui era albă ca zăpada, iar părul capului Său curat ca lâna; tronul Său, flăcări de foc; roțile Lui foc arzător. Un râu de foc se vărsa și ieșea din El; mii de mii Îi slujeau și miriade de miriade stăteau înaintea Lui! Judecătorul S-a așezat și cărțile au fost deschise.[...] și iată pe norii cerului venea cineva ca Fiul Omului și El a înaintat până la Cel vechi de zile...*” (Dn. 7, 9-10, 13), „Și în vremea aceea se

va scula Mihail, marele voievod care ocrotește pe fiii poporului Tău, și va fi vreme de strâmtorare cum n-a mai fost de când sunt popoarele și până în vremea de acum. Dar în vremea aceea, poporul tău va fi mântuit și anume oricine va fi găsit scris în carte. / Și mulți din cei care dorm în țărâna pământului se vor scula, unii la viață veșnică, iar alții spre ocară și rușine veșnică” (Dn. 12, 1-2).

Judecata de Apoi în Noul Testament

În Sfintele Evanghelii, Cel Care se revelează este Însuși Domnul nostru Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Cel Care va judeca la sfârșitul veacurilor vii și morții. Timpurile eshatologice ocupă în cuvântările Mântuitorului un loc important deoarece, a vorbit adeseori în pilde despre Împărăția cerurilor și despre câștigarea acesteia, prin practicarea virtuților, în mod necesar, Mântuitorul a subliniat și despre timpul în care vor fi judecați oamenii, pentru ca, cei care au urmat poruncile Sale să meargă la fericirea veșnică, iar cei răi la osânda veșnică. Mai întâi a arătat care sunt semnele sfârșitului, apoi modul în care va fi venirea a doua a Sa: „*Atunci se va arăta pe cer semnul Fiului Omului și vor plânge toate neamurile pământului și vor vedea pe Fiul Omului venind pe norii cerului, cu putere și cu slavă multă. Și va trimite pe îngerii Săi, cu sunet mare de trâmbiță, și vor aduna pe cei aleși ai Lui din cele patru vânturi, de la marginile cerului până la celelalte margini*” (Mt. 24, 30-31).

Părinții și Biserica numesc Judecata lui Hristos grozavă și înfricoșătoare. Menționăm faptul că Duminica lăsatului sec de carne, a treia Duminică a Triodului este numită și Duminica Înfricoșătoarei Judecăți. Despărțirea în două cete o închipuie și parabola despre fecioarele înțelepte și cele nebune (Mt. 25, 1-12); cele dintâi sunt vrednice să intre în camera de nuntă - împărăția lui Dumnezeu, pentru că și-au agonisit virtuți - uleiul din candelile lor aprinse; celelalte se alungă și se osândesc la întunericul cel mai din afară. Același lucru îl înfățișează și pilda nunții fiului de împărat, unde împăratul - Hristos - îi primește ca oaspeți ai Săi pe cei ce poartă haină de nuntă - adică virtuți, - dar îl alungă de la ospăț - din împărăție, adică - pe cel lipsit de acest veșmânt, spunând slugilor sale - îngerilor: „*Legându-I mâinile și picioarele, luați-l și aruncați-l în întunericul cel mai din afară! Acolo va fi plângerea și scrâșnirea dinților*” (Mt. 22, 1-14).

Domnul a vorbit despre învierea morților, Judecata de Apoi și despre Sine ca Judecător al

tuturor: „Tatăl nu judecă pe nimeni, ci toată judecata a dat-o Fiului, [...] Și i-a dat lui putere să facă judecată, pentru că este Fiul Omului. Nu vă mirați de aceasta; că vine ceasul în care toți cei din morminte vor auzi glasul Lui, Și vor ieși cei ce au făcut cele bune spre învierea vieții, iar cei ce au făcut cele rele spre învierea osândirii, [...] precum aud judec, dar judecata Mea este dreaptă, pentru că nu caut voia Mea ci voia Celui Care M-a trimis” (In. 5, 22, 27-30).

Mântuitorul Hristos a vorbit și despre un alt aspect foarte important legat de sfârșitul lumii, idee întâlnită și în scena Judecății și anume: învierea morților. La evrei era o partidă în clasele conducătoare, numită a saducheilor, care nu credea în învierea morților, ale cărei concepții, Hristos le-a combătut, atât prin cuvânt, cât și prin faptă, prin cele trei învieri din morți săvârșite în timpul activității Sale, dar mai ales prin cea mai mare minune a Sa: Învierea proprie din morți, prin care S-a făcut chip al învierii tuturor oamenilor. Prin cuvânt, Mântuitorul a argumentat că există înviere a morților prin faptul că Dumnezeu nu este Dumnezeu al morților ci al viilor (Lc. 20, 37-38).

Hristos le vorbește apostolilor Săi și despre rolul lor la Judecată: „Iar Iisus le-a zis: „Adevărat zic vouă că voi cei ce mi-ați urmat Mie, la înnoirea lumii, când Fiul Omului va ședea pe tronul slavei Sale, veți ședea și voi pe douăsprezece tronuri, judecând cele douăsprezece seminții ale lui Israel” (Mt. 19, 28), cuvinte care vor fi temei al reprezentării apostolilor în scena Judecății, ca judecători, șezând pe douăsprezece scaune [8, p. 383-385].

Judecata va despărți tot neamul omenesc în două - și numai două cete: cei vrednici de împărăție și cei osândiți pe vecie la chinurile iadului. Hristos Insuși spune că „îi va despărți pe unii de alți, precum desparte păstorul oile de capre. Și va pune oile de-a dreapta Sa, iar caprele de-a stânga. Atunci împăratul va zice celor de-a dreapta Sa: «Veniți, binecuvântații Părintelui Meu, de moșteniți împărăția cea pregătită vouă de la întemeierea lumii!» [...] Va zice și celor de-a stânga: «Duceți-vă de la Mine, blestemaților, în focul cel veșnic, care este gătit diavolului și îngerilor lui, [...] Și vor merge aceștia la osândă veșnică, iar dreptii, la viață veșnică»” (Mt. 25, 32-46). Și iarăși, că așa se va încheia Judecata o spune zicând: „Și vor ieși cei care au făcut cele bune spre învierea vieții, iar cei care au făcut cele rele, spre învierea judecății” (In. 5, 29).

Însă, cartea care descrie cel mai bine evenimentele legate de sfârșitul lumii este vedenia Sfântului Apostol Ioan Teologul din Apocalipsă, cuvânt care înseamnă descoperire, fiind vorba de descoperiri cu privire la fapte care se vor desfășura în viitor. El descrie astfel Judecata de apoi: „Și am văzut iar un tron mare alb și pe Cel ce ședea pe el, iar dinaintea Lui cerul și pământul au fugit și loc nu s-a mai găsit pentru ele. Și am văzut pe morți, pe cei mari și pe cei mici, stând înaintea tronului și cărțile au fost deschise, și o altă carte a fost deschisă, care este cartea vieții; și morții au fost judecați din cele scrise în cărți, potrivit cu faptele lor. Și marea a dat pe morții cei din ea și moartea și iadul au dat pe morții lor, și judecați au fost, fiecare după faptele sale. Și moartea și iadul au fost aruncate în râul cel de foc. Aceasta e moartea cea de-a doua: iezerul cel de foc/Iar cine n-a fost aflat scris în cartea vieții, a fost aruncat în iezerul cel de foc” (Apoc. 20, 11-15).

Iconografia temei. Studii de caz

Conform credinței noastre ortodoxe, Judecata de Apoi sau Ziua Domnului este ziua în care Mântuitorul Hristos va judeca toți oamenii care au trăit de la începutul lumii. Cea de-a doua venire a Mântuitorului este cunoscută și sub numele de Parusie cuprinsă încă în Simbolul credinței: „Și iarăși va să vie cu slavă să judece vii și morții...” (art. VIII) [1, p. 351-352]. Ea va urma Învierii Morților, așa cum aflăm din Cartea Apocalipsei (20. 12-15).

Această credință a inspirat numeroși artiști ce au făcut multiple opere de artă pe această temă, atât în aria răsăriteană, cât și în cea apuseană [3, p. 242]. De aceea, această ultimă parte a studiului se va ocupa de analiza anumitor exemple legate de tema *Judecății de Apoi*.

Primele reprezentări iconografice ale temei au avut în vedere exprimarea plastică a viziunii Proroocului Iezechiel ce o vizualizăm în mozaicul de sfârșit de secol al IV-lea și început al celui viitor de la Biserica Hosios David din Tesalonic [9, p. 92-97]. Într-o formă nuanțată se idea poate vizualiza în mozaicul Gallei Placidia sau în cea a pildelor, asemeni a celor zece fecioare ori a despărțirii caprelor de oi (păcătoșilor de drepti), așa cum apare ea redată în mozaicul ravennian de la Sant'Apollinare Nuovo din secolul al VI-lea [10, p. 116] (Fig. 1). Cea mai veche reprezentare a *Judecății* din arta bizantină se consideră ca fiind fresca Bisericii Sfântului Ștefan din Kastoria, înainte de 1040 [5, p. 74].

Reprezentările iconografice originale și tradiționale pe acest subiect sunt cu adevărat scripturale, păstrând o legătură profundă între adevărata iconografie și adecvata înțelegere a Sfintei Scripturi. Trei aspecte de importanță majoră rezultă de aici.

1. Arhaicele icoane cu *Judecata de Apoi* „icoane eshatologice” se defineau din două elemente: (1) separarea oilor de capre, (2) râul de foc, ieșind chiar din picioarele Mântuitorului.

2. Chiar în icoanele, reprezentările de tip *Deisis* (în care apar, ca mijlocitori, Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul), roțile de foc din viziunea lui Daniel a râului, așa zis de foc sunt vizualizate la picioarele lui Hristos, nefiind prezente alte detalii ce nu țin de Sfânta Scriptură, asemenea „psihostazia” (Fig. 2).

3. În icoanele tradiționale ale *Judecății de Apoi* (și în cea *Deisis*) nu se face vorbire despre psihostazie (stații ale sufletului, vămi etc), agenți psihopompi („călăuze ale sufletului” în mitologia păgână greacă și egipteană), sau scene de „cântărire a sufletului,” (element preluat de arta apuseană din aria maniheistă și păgân-egipteană).

Această temă a fost implementată în spațiul iconografiei creștine, în aceeași perioadă când au început a fi redată primele reprezentări cu Dumnezeu-Tatăl [10, p. 116].

Alături de cele dintâi reprezentări a *Judecății de Apoi*, deja pomenite este și cea a lui Cosma Indicopleustes din veacul al IV-lea [14, p. 368] (după care există la Vatican o copie de secol al IX-lea). Kosmas Indicopleustes este cel ce va face trecerea de la miniatura profană la cea sacră (aproximativ între anii 536 și 547) [7, p. 214]. Scena se compune pe patru registre. Imaginea îl reprezintă pe Hristos pe tronul împărătesc care cu dreapta binecuvintează și în stânga ține Cartea Vieții, având în jur mandorla. Deasupra sa este bolta semisferică. Sub tron sunt redați opt îngerii ce au capul îndreptat în sus, formând o adevărată friză. La picioarele lor sunt zidurile Raiului (a se compara cu mormântul Sfântul Agilbert), „Ierusalimul ceresc”, în interiorul cărora sunt zugrăviți credincioșii din toate veacurile. În partea de jos este figurată gheena, precum o cavernă arzând, locul în care se află cei păcătoși. Deasupra ei (făcând legătura între cele două registre) izvorăște limba ca de foc numită *ή πηγή του πνρός*. Toate aceste detalii construiesc elementele fundamentale ale iconografiei ortodoxe a *Judecății de Apoi*. În multe exemple bolta semisferică dispare. Nu exis-

ta scena cântării păcatelor, așa cum o vom vedea în secolele viitoare [10, p. 122].

Iconografia bizantină a amplificat acestei monumentale scene *Hetimasia* (tronul pregătit), lancea, crucea și buretele, semnele suferinței lui Hristos cei doisprezece apostoli, *Deisisul*, raiul și iadul, așa cum menționează I. D. Ștefănescu în cartea sa [13, p. 159].

În relieful de veac al VII-lea, Hristos este redat pe tronul slavei, înconjurat de cei patru evangheliști (viziunea „tetramorfă” a *Dumnezeului Puterilor*). Pe panoul alăturat (de mai mari dimensiuni) observăm *Judecata de Apoi*. Credincioșii au brațele ridicate ce denotă nădejde, credință și slavă către Dumnezeu [10, p. 119].

În manuscrisul ilustrat, cunoscut sub numele de Parisinus 74, Mântuitorul este pictat șezând pe tron și fiind încadrat de o mandorlă colorată (Fig. 3). În jurul Său, de o parte și de cealaltă se văd Sfinții Apostoli, tot la fel stând pe tronuri înalte și având cărțile deschise pe brațe. În spatele lor se observă o serie de Sfinți Îngeri purtând sulite. În partea superioară a tronului *Hetimasiei* sunt figurați patru Serafimi. În partea stângă îi vedem pe cei dreپți reprezentați în trei grupe sau pe trei registre. Dintre acestea, ultimul registru îi are pe Sfinții Apostoli la poarta paradisului, pe Fecioara Maria și pe Avraam, ținându-l în poala sa pe Lazăr. Tot la fel, registrele din partea dreaptă ne arată pe Îngerul vestind fluviul de foc și muncile din iad, acestea din urmă fiind împărțite în șase compoziții mai mici [13, p. 159].

Această amplă redactare a *Judecății* provine din colecția de icoane de la Sfânta Mănăstire Sinai din veacurile al XI-lea, respectiv al XII-lea (Fig. 4). În partea superioară în registrul de sus se observă cele trei șiruri de busturi de îngeri, conform Evangheliei după Matei: „*Când va veni Fiul Omului întru slava Sa, și toți sfinții îngeri cu El, atunci va șede pe tronul slavei Sale*” (Mt. 25, 31) [6, p. 56].

În mijloc, puțin mai jos este reprezentarea temei *Deisis* sau *Trimorfion* (*Trimorfios*) care îl reprezintă în centru pe Mântuitorul Hristos, tronând, redat într-o mandorlă, încadrat fiind de Maica Domnului și pe Sfântul Ioan Botezătorul în chip de oranți, rugându-se pentru întreaga omenire. Delimitând icoana *Deisisului* se regăsesc cei douăsprezece Sfinți Apostoli pe tot atâtea scaune, așa cum aflăm, la Evanghelistul Matei: „*Adevărat zic vouă că voi cei ce Mi-ați urmat Mie, la înnoirea lumii, când Fiul Omului va șede pe tronul slavei*

Sale, veți șede și voi pe douăsprezece tronuri, judecând cele douăsprezece seminții ale lui Israel" (Mt. 19, 28).

Un element semnificativ este *râul de foc* ce coboară din tronul lui Hristos și ajunge până în iad, aluzie la proorocirea lui Daniel: „*Un râu de foc se vărsa și ieșea din el; mii de mii Îi slujeau și miriade de miriade stăteau înaintea Lui! Judecătorul S-a așezat și cărțile au fost deschise*" (Dn. 7, 10) [6, p. 59].

Registrul al doilea cuprinde două șiruri a câte trei grupuri de sfinți, respectiv șase grupuri, iar în partea opusă sunt înfățișate două scene, îngerul desfășurând un rotulus monumental cu semnele vremii, așa cum se menționează la Profetul Iezechiel: „*Toată oștirea cerului se va topi, cerurile se vor strânge ca un sul de hârtie*" (Iez. 34, 4), precum și 5 păcătoși cu brațele întinse în sensul rugăciunii.

Sub îngerul cu rotulus și păcătoșii amintiți, se găsesc alți îngeri, doi la număr ce îi conduc pe cei îndăținați spre iad. Aici în focul iadului e redat Satana stând călare pe un animal grotesc, (precum o bestie), avându-l în brațele sale pe Iuda Iscarioteanul.

Sub această dublă scenă sunt pictate șase pătrate ce simbolizează muncile din iad: întunericul, plângerea și scrâșnirea dinților: „*Unde viermele lor nu moare și focul nu se stinge; și de te sminteste piciorul tău, taie-l, că mai bine îți este ție să intri fără un picior în viață, decât având amândouă picioarele să fi azvârlit în gheena, în focul cel nestins. Unde viermele lor nu moare și focul nu se stinge. Și de te sminteste ochiul tău, scoate-l, că mai bine îți este ție cu un singur ochi în împărăția lui Dumnezeu, decât, având amândoi ochii, să fii aruncat în gheena focului. Unde viermele lor nu moare și focul nu se stinge*" (Mc. 9, 44-48).

Între aceste compoziții colorate în galben, roșu, negru se găsește ilustrată sintetic parabola *Bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr* (Lc. 16, 19-31) [6, p. 60].

În mijlocul registrului al doilea se află imaginea monumentală a *Tronului Etimasiei* mărginit de doi îngeri. Sunt prezente pe tron Sfânta Cruce, Sfânta Evanghelie și o bucată de pânză ce mai târziu se va identifica cu cămașa Mântuitorului. La baza lui se vizualizează îngenunchiați protopărinții noștri Adam și Eva [6, 62].

A treilea registru cuprinde alte scene, ca de pildă, îngerul cu sulită și cel cu balanță, iar la bază alți doi îngeri cu buciome. În partea dreaptă sub

formă personificată este reprezentată marea călărind un monstru, acesta are în gura sa un cap de om, aceeași idee se observă cu alte trei animale văzute din profil (panteră, leu, elefant) ce aduc alte fragmente umane la judecată. Imaginea exprimă viziunea din Apocalipsă 20, 13: „Și marea a dat pe morții cei din ea și moartea și iadul au dat pe morții lor, și judecați au fost, fiecare după faptele sale”.

Înainte de intrarea în rai este sugerată poarta paradisiului cu un heruvim de foc [6, p. 64]. În scenele monumentale asemeni celei de la Voroneț cu tema omonimă, înaintea porții raiului se află Sfântul Apostol Petru cu Sfinții Apostoli și dimpreună cu toți dreptii, conform Evangheliei după Matei capitolul 16 versetele 18 și 19: „Și Eu îți zic ție, că tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica Mea și porțile iadului nu o vor birui. Și îți voi da cheile împărăției cerurilor și orice vei lega pe pământ va fi legat și în ceruri, și orice vei dezlega pe pământ va fi dezlegat și în ceruri”.

În partea stângă, și jos este zugrăvit raiul unde o vedem pe Maica Domnului însoțită de doi Arhangheli și de Tălharul cel bun (cel pocăit), iar în partea de mai jos este înfățișat Avraam Proorocul, ținând la sânul său sufletele dreptilor, figurați ca niște copii. Tema este o ilustrare a Evangheliei după Luca, după cum citim: „*Acolo va fi plângerea și scrâșnirea dinților, când veți vedea pe Avraam și pe Isaac și pe Iacov și pe toți proorocii în Împărăția lui Dumnezeu, iar pe voi aruncați afară*" (Lc. 13, 28).

O compoziție complexă, desigur influențată din reprezentările răsăritene este cea de la Torcello, din sec. al XII-lea (Fig. 5). *Învierea sau Coborârea la iad* este alăturată magistralei icoane a *Judecății* rânduită pe patru registre. Se evidențiază Hristos în manolă, compunând ampla scenă a *Deisisului* la care se adaugă și șirul de Apostoli (1), *Tronul Etimasiei* și îngerii vestind *Învierea* morților (2), apoi dreptii, îngerul susținând cântarul, de o parte, iar de cealaltă sunt redați doi diavoli și iadul (3), raiul și muncile din iad (4).

Referindu-ne la grandiosul mozaic din Bazilica Santa Maria Assunta de la Torcello, menționăm organizarea ierarhică (pe registre), armonia cromatică și ordinea crescândă a figurilor în funcție de importanța și locul lor în ansamblul compozițional, de asemenea și mesajul liturgic și teologic al lui.

Detaliile acestei megaicoane a *Judecății finale* sunt înfățișate în Erminiile de pictură bizantină

[4, p. 275-279], mai târziu, ne raportăm la cea a lui Dionisie din Furna.

Miniatura din veacul al XIV-lea, cunoscută drept a Țarului Ivan Alexanders este o compoziție pe trei registre, fără scenele specifice ale procesului ori judecății (Fig. 6). În acest caz diavolii nu sunt înfățișați ca participanți activi la judecată. Un înger al Domnului îi ghidează spre iad pe cei care de bună voie și-au pregătit condamnarea. Reprezentarea îngerului ce susține balanța și pe care îl vizualizăm în registrul de jos, provine din tradiția apuseană. În acest caz, ca de altfel și în alte picturi de sorginte ortodoxă – el și balanța apar într-un adevărat contrast cu ansamblul icoanei, acest detaliu, având doar o calitate pur decorativă.

Judecata se desfășoară chiar în râul de foc. În multe exemple din pictura occidentală diavolii, și nu îngerii lui Dumnezeu, sunt pictați asemenea unor călăuze ale sufletelor – ce „*singure s-au osândit - înspre râul de foc*”. Acest detaliu reprezintă așa numitul *triumf al demonilor* existent în arta apuseană, deja pomenit și bineînțeles specific teologiei scolastice [10, p. 124].

Amintim în încheierea studiului propus, fără însă a analiza monumentală frescă a *Judecății* de la Biserica Chora din vechiul Constantinopol, frescă ce se păstrează într-o capelă numită *Parakkleision*. Compoziția prezintă elementele *sine-qua - non* care vor deveni esențiale în secolele viitoare.

În reprezentările mai târziu ale temei *Judecății* se poate vorbi de o adevărată înflorire a acestui subiect iconografic, mai cu seamă în cel de-al XVI-lea secol, exemple vor fi regăsite în pictura murală din nordul Moldovei (Probota, Moldovița, Humor, Voroneț, Sucevița, Râșca). Desigur această temă ar putea fi dezvoltată în cuprinsul paginilor unui nou studiu iconografic.

În Apus, *Judecata* va primi o înfățișare distinctă, dacă ne gândim la manuscrisele catalane sau la decorul sculptat existent în timpanele catedralelor din Franța din veacul al XII-lea, specifice stilului romanic (Autum, Moissac, Beaulieu, Conques, Cahors) [13, p. 161].

Finalizând, putem conchide faptul că *Judecata de Apoi* reprezintă o premiză a vieții noastre viitoare, eterne, oglindită în cărțile Vechiului și Noului Testament prin intermediul cuvântului și prin cel a imaginii, în ampla redactare iconografică a ei.

Dintre exemplele propuse reținem structura compozițională ce a pornit de la una și mai apoi s-a dezvoltat la patru registre scenice, acest detaliu fiind prezentat până în veacul al XIV-lea.

Judecata de Apoi este considerată o temă majoră în iconografia creștină fiind întâlnită în marile ansambluri de pictură monumentală și pe care o regăsim în manuscrise, în reliefuri ori în icoane portabile. Fiind inspirată din textul scripturistic, ea devine contemporană și totodată modernă în reprezentările ei, deoarece fiecare generație simte actualitatea și importanța sa până la sfârșitul veacurilor când se va împlini.

Referințe bibliografice

1. Braniște E., Braniște E. Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase. Caransebeș: Editura Diecezană Caransebeș, 2001.
2. Damaschin I. Sf. Dogmatica. București: Editura Scripta, 1993.
3. Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice A-M. București: Editura Meridiane, 1995.
4. Erminia picturii bizantine după versiunea lui Dionisie din Furna. Oradea: Editura Mitropoliei Banatului, 1979.
5. Haustein E. B. Icoane. Köln: Editura Taschen, 2009.
6. Himka J-P. Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto, Buffalo, London: Editura University of Toronto Press Incorporated, 2009.
7. Michel A. Histoire de l'Art. Tome I. Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane. Paris: Editura Première Partie, 1926.
8. Neofit Z. Sf. Pentikontakefalon (47-49). Iași: Editura Doxologia, 2015.
9. Nikolaidou-K., Tourta E. A. Wandering in Byzantine Thessaloniki. Athens: Editura Kapon, 1997.
10. Puhalo L. Arhiep. Icoana ca Scriptură. Oradea: Editura Theosis, 2009.
11. Semen P. Așteptând mântuirea. Iași: Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, 2000.
12. Spidlik T., Rupnik I. M. Credință și icoană. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002.
13. Ștefănescu I. D. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești. București: Editura Meridiane, 1973.
14. Tristan F. Primele imagini creștine. De la simbol la icoană, secolele II-VI. București: Editura Meridiane, 2002.



Fig. 1. *Bunul Păstor*, mozaic, sec. al V-lea, Galla Placidia, Ravenna (<https://www.oldstmarys.org/2020/05/03/3382/>).



Fig. 2. *Despărțirea oilor de capre*, mozaic, sec. al VI-lea, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna (<https://05varvara.files.wordpress.com/2011/08/01-unknown-artist-christ-the-good-shepherd-basilica-di-santa-pollinare-nuovo-ravenna-italy-6th-century.jpg>).



Fig. 3. *Deisis*, frescă, sec. al XIV-lea, Parekklesion, Chora, Istanbul (<https://twitter.com/KPW1453/status/1031234441685942272/photo/1>).



Fig. 4. *Judecata de Apoi*, marmură, sec. al VII-lea, Sarcofagul Sf. Agilbert, Jouarre Seine-et-Marne (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jouarre_Crypte_Saint_Paul110244.JPG).



Fig. 5. *Judecata de Apoi*, marmură, sec. al VII-lea, Sarcofagul Sf. Agilbert, Jouarre Seine-et-Marne (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jouarre_cryptes_tombeau_de_saint_Agilbert_t%C3%A9tramorphe.jpg).



Fig. 6. *Judecata de Apoi*, miniatură, sec. al XI-lea, Paris (<https://www.cambridge.org/core/books/death-and-the-afterlife-in-byzantium/visualizing-the-afterlife/547413490662510FE1F46CFC317A157E/core-reader>).



Fig. 7. *Judecata de Apoi*, tempera pe lemn, sec. al XI-XII-lea, Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Sinai (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Last_Judgement_Sinai_12th_century.jpg).



Fig. 8. *Judecata de Apoi*, mozaic, sec. al XII-lea, Torcello (<https://educatedtravellerdotcom.files.wordpress.com/2016/11/torcello-last-judgment-e1571666425461.jpg>).



Fig. 9. *Judecata de Apoi*, miniatură, sec. al XIV-lea, Evangheliarul Țarului Ivan Alexanders, British Library, Londra (<https://www.bl.uk/collection-items/tsar-ivan-alexanders-gospels>).



Fig. 10. *Judecata de Apoi*, frescă, sec. al XIV-lea, Parekkleision, Chora, Istanbul (<https://wordscene.wordpress.com/tag/metochites/>).

Светлана ИЛЬВИЦКАЯ
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2539-3632>

Культурное наследие Молдовы: стилистические особенности молдавских монастырей

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.03>

Rezumat

Patrimoniul cultural al Moldovei: particularități stilistice ale mănăstirilor moldovenești

Pe teritoriul Republicii Moldova s-au dezvoltat istoric trei zone principale de construcție: nordul, centrul și sudul, caracterizate prin variate soluții spațial-volumetrice ale bisericilor, structură proporțională și mijloace decorative de exprimare artistică în arhitectura fațadei.

Dezvoltarea arhitecturii religioase în Moldova este cel mai bine urmărită pe exemplul mănăstirilor - cel mai numeros grup de monumente-ansambluri, care au ajuns până în prezent, inclusiv diferite tipuri de clădiri religioase și civile de diferite direcții stilistice. Arhitectura complexelor monahale din perioada studiată reflectă în mod expresiv caracteristicile speciale ale arhitecturii moldovenești medievale și, în același timp, evoluția lor în secolul XVIII – începutul secolului XX, care este prezentată de cele mai largi varietăți ale stilisticii monumentelor mănăstirești. Cea mai mare parte a bisericilor mănăstirești pot fi clasificate conform formei arhitecturale în trei grupe: 1) care păstrează elemente ale stilului moldovenesc (Căpriana, Rudi, Saharna); 2) care au adoptat limbajul clasicismului tardiv (Hâncu, Hârjăuca); 3) care au fost realizate sub influența stilizării eclecticice (Noul Neamț)

Cuvinte-cheie: patrimoniu cultural, arhitectura mănăstirilor, particularități stilistice.

Summary

Cultural heritage of Moldova: stylistic features of Moldovan monasteries

On the territory of Moldova, three main construction zones have historically developed: northern, central and southern, distinguished by different volumetric and spatial compositions of buildings, proportional structure and decorative means of artistic expressiveness of facade architecture.

The development of the cult architecture of Moldova is best traced by the example of monasteries — the most numerous group of ensemble monuments that have survived to the present day, including various types of religious and civil buildings of various styles. The architecture of the monastic complexes of the studied period most expressively reflects the special features of medieval Moldovan architecture and, at the same time, their evolution in the 18th - early 20th centuries, which is represented by the widest and most diverse range of monuments in terms of stylistic directions. Most of the monastery churches are classified by us according to their architectural forms into three groups: 1) retaining the elements of the “Moldovan style” (Capriana, Rudi, Saharna); 2) those which adopted the language of late classicism (Hynkul, Gyrzhavka); 3) made under the influence of eclectic stylization (Noul-Nyamts).

Key-words: cultural heritage, architecture of monasteries, stylistic features.

Исследование истории зодчества Молдовы началось сравнительно недавно. Архитектура молдавских монастырей, сыгравших значительную и решающую роль в формировании зодчества Днестровско-Прутского междуречья, входившего исторической областью в состав Румынии, а после 1812 г. ставшего частью Российской империи под названием Бессарабия, по ряду известных причин, ранее почти не изучалась. В 1919-1940 гг. она вернулась в состав Румынии, и только тогда исследователи открыли для себя самобытный ар-

хитектурный мир молдавских монастырей¹. В их числе в послевоенный период были и аспиранты Московского Архитектурного института, среди которых особенно увлекся монастырским зодчеством Молдовы архитектор А. И. Захаров, по воспоминаниям которого, академик А. В. Щусев, уроженец Бессарабии и знаток молдавского монастырского зодчества, предложил ему в качестве темы диссертационной работы архитектуру молдавских монастырей. Для тех лет эта заявка была слишком смелой, и, как следовало ожидать, аспирант и

руководитель остановились на теме, связанной с народным молдавским зодчеством, по которому вышла книга. Монастыри остались ждать своего часа. И только в 1990-х гг. архитектура монастырей была одобрена как тема диссертации и защищена автором в Москве в ВНИИ искусствознания.

В существующей литературе по истории архитектуры Молдовы можно выявить два направления. Исследователи дореволюционного периода основное внимание уделяли общим вопросам истории, этнографии и экономики края. Монастырская архитектура получила в их трудах недостаточное освещение. Следует, однако, выделить ряд изданий, фактический материал которых помог автору в исследовании данной темы.¹ Все же отметим, что гораздо глубже проблемы истории культовой архитектуры Молдовы средневекового периода стали привлекать внимание исследователей в середине 1950-60-х гг., и вновь после длительного перерыва в середине 1980-1990-х гг. – К. Д. Роднин, И. И. Понятовский, В. Я. Лившиц, А. И. Захаров, А. Х. Тораманян, В. А. Войцеховский, В. Ф. Смирнов, Г. Н. Логвин, Я. Н. Тарас, В. М. Боровский, С. Эльтман, М. Шлапак, Т. Нестерова, С. Чокану. Архитектурные памятники культового зодчества XVIII-XX вв. рассмотрены в ряде статей, монографий и диссертаций, осветивших, в основном, отдельные монастырские здания и ансамбли. Однако, первое последовательное и комплексное изучение монастырской архитектуры принадлежит автору, изложившей свое исследование в монографии, увидевшей свет благодаря гранту фонда Сороса (Молдова) в 1999 г. (рис.1), [1]. В 2013 г. появилось развернутое энциклопедическое издание коллектива авторов-исследователей Академии наук Молдовы, посвященное одной из интереснейших страниц в истории молдавской архитектуры, раскрывающей особенности монастырского зодчества как целостного художественного явления, сконцентрировавшего в себе основные приметы и черты архитектуры и искусства Молдовы [2].

Молдавский православный монастырь, как сложившийся функциональный тип, был менее подвержен изменениям и преобразованиям, чем здания гражданского зодчества. Архитектура монастырских комплексов исследуемого периода наиболее выразительно отражает особые черты средневекового мол-

давского зодчества и одновременно их изменения на этапе XVIII – начала XX вв., который представлен наиболее широким и разнообразным по стилистическим направлениям кругом памятников. Своеобразие архитектуры молдавских монастырей [1,2] в центральной и северной архитектурно-строительных зонах формировалось в условиях относительной изолированности культурного развития, опираясь на традиции национального характера и исторически сложившиеся эстетические представления, в южном же отразились особенности строительных традиций разнородного этнического состава населения. Картограммирование территории Молдовы показало, что концентрация наибольшего количества каменных монастырских зданий наблюдается в северной и центральной зонах, что обусловлено здесь более плотным территориальным распределением населения и устойчивыми региональными особенностями в культовом зодчестве и строительстве (рис.2,3), [1,2,13].

Основные здания монастырских комплексов: летняя и зимняя церкви, колокольня, трапезная, жилые и хозяйственные постройки, наиболее ярко отражают архитектурно-типологические и стилистические особенности молдавских монастырей. Характерный образ каменной монастырской церкви сформировался к концу XVIII в. на базе средневековых архетипов. Молдавские зодчие и мастера-строители, учитывая на протяжении веков в своей архитектурно-строительной практике природно-климатические условия края, вырабатывают определенный тип трехапсидного продольного храма, широко встречающийся как в городском, так и в сельском культовом зодчестве. Следует выделить основные элементы храма: высокие скатные кровли с большим выносом над массивными каменными стенами, усиленными контрфорсами, мощные цоколи, укрепленные более крупной кладкой, многоплановый силуэт здания с несколькими вертикальными доминантами – завершениями в виде колокольчика. Данный архитектурный тип церкви имеет два варианта устройства входа: в ранних — с южной, а в более поздних церквях середины XIX в. – с западной стороны. Специфической чертой, обусловленной холмистым ландшафтом, является расположение зданий монастыря, включая культовые, в ос-

новном по рельефу, т. е. не всегда соблюдалась четкая ориентация алтаря на восток, что, как известно, является обязательным требованием при строительстве православных церквей (рис.4), [3, с.34; 4, с.218-224].

В монастырском зодчестве Молдовы учет условий повышенной сейсмичности выразился в ряде конструктивно-укрепляющих методов, выработанных строителями в течение длительного времени, а именно: усиление цокольной части массивной каменной кладкой, применение контрфорсов различной конфигурации, а также различными типами колокольни. Эволюция различных типов колокольни прошла путь от отдельно стоящей каменной или каркасной деревянной звонницы к типу встроенной в здание церкви. На протяжении нескольких веков двух-, трехъярусная колокольня была пристроена к летней церкви. Реже она была включена между постройками, периметрально обрамляющими монастырский комплекс. Таким образом, мастера-строители эмпирическим путем увеличивали площадь каменной кладки на уровне грунта, повышая устойчивость здания в условиях повышенной сейсмической опасности [5, с.55]. По народной традиции вход в сельский жилой дом лучшим образом позволял обозревать гостиную (Каса Маре), богато украшенную коврами и ткаными полосатыми дорожками [6, с.7]. Подобная схема была принята и молдавским церковным строительством. Вход в церковь с западной стороны, в отличие от южного, ранее принятого, открывал перспективу к алтарю через анфиладу помещений. Интерьеры церквей богато убраны коврами, коллекции ткацких и гончарных произведений народного творчества хранились и в монастырских ризницах [7, с.5].

Таким образом, эволюция архитектурных форм и стилистика монастырских зданий (прежде всего, главного собора), отразила художественные вкусы молдавских зодчих и устойчивость региональных особенностей. Благоприятное географическое положение Молдовы на пересечении основных торговых путей Восточной Европы, безусловно, сформировало основные взаимовлияния с определенными регионами (рис.4,5). Исторически молдавское зодчество связано в XIV - первой половине XVIII вв. с общими путями развития румынского и болгарского, а позднее, со

второй половины XVIII в. – русского и украинского народов. Но даже в длительный период турецкой зависимости мастера-строители и зодчие сохраняли в культовых сооружениях архитектурные формы и стилистические особенности, сложившиеся во времена Молдавского государства и самостоятельного его существования (1359 - середина XVII в.) (рис.5).

Несколько обособленно, с некоторым отступлением от основных архитектурно-строительных периодов происходила эволюция архитектуры монастырского собора. План проявляет себя наиболее медленно меняющимся признаком стиля, что объясняется канонической консервативностью функционального (культового) назначения, и долго оставался почти неизменным. Так, бесстолпный продольный объем храма с триконхом (трилистником) в восточной (алтарной) части составляет одну из главных характеристик монастырского зодчества. Подобная объемно-пространственная форма включена в традиционную трехчастную схему церковного здания, объединяющую алтарь, неф основного помещения и притвор, появилась в молдавском культовом зодчестве в XIV в. и была сохранена почти без изменений до середины XIX в. (рис.6), [8].

В течение XVII-XIX вв. изменениям подвергались следующие элементы композиции плана церкви: расположение главного входа и колокольни, конфигурации алтарной части, общие пропорции плана здания. К концу XIX - началу XX в. форма боковых полукруглых апсид изменилась на многоугольную, укрупнены их размеры, вследствие чего план с триконхом трансформируется в крестообразный. Нововведения больше всего касались декора фасадов. Кроме того, во внешнем оформлении каменных церквей XVIII в. чувствуется явная приверженность к одностолпному завершению силуэта. Впоследствии венчающая часть собора стала многоглавой, с обязательной акцентировкой центральной, самой крупной главы. Построенные автором типологический и эволюционный ряды объемно-пространственного развития монастырского собора включают семь архитектурных типов, объединенные в три хронологические группы: XVIII - первая половина XIX в. – однонефные, одно-, двух-, трехкупольные; вторая половина XIX – крестообразные одно- и многокупольные; конец XIX - начало XX вв.

– трехнефные одно- и многокупольные. Влияние различных стилей на архитектуру молдавских монастырей нашло последовательное выражение в эволюции объемно-пространственных композиций и эстетических характеристик основных сооружений – летних и зимних соборов (рис.5,6).

Основная масса монастырских церквей классифицирована нами по архитектурным формам на три группы: сохраняющие признаки «молдавского стиля» [10,11] (Кэприяна, Рудь, Сахарна); воспринявшие язык позднего классицизма (Хинкул, Гыржавка); выполненные под влиянием эклектического стилизаторства (Ноул-Нямц)². Конец XVIII - начало XX вв. – это важнейший период в эволюции архитектуры Молдовы, отличающийся многообразием форм и интенсивным строительством. Именно тогда происходит национальное возрождение молдавской культуры, что породило поиски художественных традиционных истоков и мотивов в лучших произведениях. Со второй половины XVIII в. отмечается подъем в монументальном зодчестве и градостроительстве, что явилось важной предпосылкой для каменного строительства большинства храмов и монастырей в последней трети XVIII в. Для этого этапа характерно возрождение мотивов «молдавского стиля» в наиболее традиционных трехконховых церквях с элементами народного жилища. Архитектура монастырских церквей наиболее выразительно отражает особые черты средневекового молдавского зодчества и одновременно их изменения (рис.6: Типологический и эволюционный ряд православных храмов типа триконх в монастырях Молдовы).

В 1800-1830 гг. в храмах северной части Молдовы по-прежнему заметно влияние «молдавского стиля», но теперь он сочетался с элементами украинского барокко (декор фасада, трехкупольное завершение храма). Локальное проявление барокко в стране запаздывает по сравнению с другими европейскими странами. В архитектуре центральной и южной зон Молдовы барочные мотивы почти не встречаются. Здесь распространялись классицистические тенденции, чему в большой мере способствовало влияние классицизма. В 1830-60 гг. здесь повсеместно меняется художественная ориентация под влиянием зрелого и позднего классицизма³ [10]. Новые формы архитектуры

как нельзя лучше отвечают вкусам молдавских мастеров-строителей и широко применяются ими: двух-, трехцветные фасады оформлены портиками, галереями, лоджиями, террасами с колоннадой, резьбой по камню и дереву [9].

К концу XIX в. для молдавских монастырей характерно использование того же архитектурного языка, что и в центральных районах России и Украины. Архитектура монастырских соборов содержит черты эклектики и стилизаторства, восходя к византийским аналогам этого же времени, на фоне национально-романтических традиций «молдавского стиля» и стиля «брынковян» (спиралевидные барабаны на звездообразных пьедесталах) (рис.7). В начале XX в. молдавские строители обращаются к романтическому образу укрепленного средневекового монастыря-крепости. Следует отметить, что на протяжении всего исследуемого периода наиболее устойчивыми и жизнеспособными были традиции и мотивы «молдавского стиля», противостоящие широкому влиянию позднего классицизма, который, получил распространение в других областях молдавской архитектуры (благодаря известным работам А. И. Мельникова – ансамбль Соборной площади в Кишиневе и др., городской «образцовой» застройке).

Именно поэтому считаем необходимым остановиться подробнее на вопросе специфических особенностей «молдавского стиля». Анализ памятников культовой архитектуры Молдовы эпохи формирования и расцвета местной архитектурной школы (XIV-XVII вв.) [11,12] позволил выявить основные особенности «молдавского стиля»⁴. Для него характерны бесстолпный удлиненный триконх (трилистник) на востоке, ярус подпружных арок на консолях («молдавский свод»), арочные мотивы в системе декора, фасады, полностью покрытые фресковой живописью (рис.7).

Тесные связи с архитектурой Византии и южных славян привели к сочетанию балкановизантийских трехапсидных мотивов⁵ и продольной композиции планов в молдавских церквях с элементами готики в декоре фасада (мотив арочных вытянутых ниш). Главной особенностью архитектуры Молдовы XIV – XVII вв. являлся синтез зодчества с традициями молдавского прикладного искусства, известного с XIII в. Архитектурный стиль средневековой Молдовы встречается в специаль-

ной литературе под названием «молдавский» или «старомолдавский» [10]. Зародившись в XIV в., он окончательно формируется в XV-XVII вв., когда Молдова занимала обширное пространство в Карпатско-Днестровских землях. XVIII в. – переходный период, объединявший черты средневековой молдавской архитектуры и новые влияния. В монастырском зодчестве XIX в. явно выражена региональная специфика. Общеευропейские стили проявились на фоне романтического повторения традиционных национальных форм.

По классификации румынского историка архитектуры, искусствоведа Григоре Ионеску, «молдавский стиль» характеризуется тремя архитектурными типами (рис.6,7), [11, 12]. Все сохранившиеся на территории Румынии и Молдавии 24 церкви эпохи правления Стефана Великого были классифицированы Г. Ионеску на три типа по следующим характерным чертам: 1 – церкви прямоугольного плана с полуцилиндрическими сводами, под единой кровлей; 2 – церкви трехапсидного плана в форме трилистника (триконх), колокольня расположена над наосом, покрытие церкви не является цельным, а состоит из отдельных элементов; 3 – церкви прямоугольного плана и ложного трехапсидного плана (псевдотриконх). Из них наиболее распространен первый тип церкви прямоугольного плана или ложного триконха с полуцилиндрическими сводами под единой кровлей. Этот тип представлял данный архитектурный стиль во времена усиления турецкой зависимости как наиболее рациональный и жизнеспособный. Примечательная особенность XVIII - начала XX в. – появление однонефного типа бескупольной церкви со сводчатым перекрытием и колокольней, примыкающей с западной стороны церкви, продолжающее тему развития традиционного, прямоугольного, трехчастного плана. В летних церквях монастырей Тавора, Чурово, Фрумоаса в прямоугольном наосе в толще стен созданы ниши (северной и южной) боковых апсид. В церквях прямоугольного плана наблюдается четкое деление между наосом и пронаосом (стеной и разной высотой сводов), наосом и алтарем (иконостасом), характеризующее «молдавский стиль» и соответствующее требованиям христианского вероисповедания (рис.6,7).

Характерной чертой данного стиля является оригинальная система сводов, названная

«молдавской». Ее суть заключается в том, что купола центральной части церкви поддерживаются двумя поясами арок. Подпружные арки, идущие от стен, несут второй, меньший пояс арок, который опирается своими пятнами на замки арок первого яруса. Благодаря этому можно создать упругую и сравнительно легкую конструкцию перекрытия наиболее обширной по площади центральной части здания (рис.7). Своды такого вида существуют в церквях молдавских монастырей Кэприяна, Сахарна, Рудь, где арки, опирающиеся на консоли, образуют систему, позволившую осуществить переход от прямоугольного – к квадратному подкупольному пространству при помощи арок разной толщины (в продольном направлении более тонкая, чем в поперечном).

Кроме трех основных конструктивно-планировочных элементов, составляющих «молдавский стиль» существует характерная орнаментальная обработка фасада, которая может быть названа четвертым, декоративным элементом стиля (рис.7), [1, 2, 14]. Мастеров привлекает трактовка стен всетрех апсид и барабана купола узкими полуциркульными аркатурами с пилястрами или профильными консолями. Из строительных материалов используются: бутовый камень, дерево, кирпич, и более широко известковый камень-ракушечник. Внешний декор выполнен в том же материале, что и все сооружение, и составляет гармоничное целое с конструкцией или же сделан из аппликативных деталей. Этим объясняется полное отсутствие отделки стен штукатуркой [1,12]. На протяжении XV-XVIII вв. вплоть до XIX в. «молдавский стиль» определяет композиционные принципы построения культовых зданий и вкус народных зодчих и мастеров-строителей целого региона. О высоком художественном уровне архитектуры Молдовы XV-XVI вв. [14] свидетельствует ряд аналогов на Украине, расположенных в сопредельных районах (Буковина)⁶. В это время здесь построили ряд трехконховых – молдавского типа – храмов (Петропавловская церковь XV в. в Каменец-Подольске, церковь Онуфрия XV в. в Гусятине) [1], купольные (церковь Онуфрия, конец XV в., в Лаврове), трехчастные трехкупольные (Ильинская церковь, 1619 г., в селе Топоровцы; Георгиевская церковь, 1767 г., в Черновцах) [14].

Таким образом, архитектура монастырей Молдовы XVIII - начала XX вв. прошла путь от традиционного средневекового зодчества к

новым типам и стилям. В исследуемый период молдавское зодчество вошло в общеевропейское русло развития архитектуры; появляются характерные черты стиля модерн [1]. Наряду с обращением к общеевропейским архитектурным стилям в молдавском монастырском зодчестве сильно выражена преемственность архитектурно-строительных и эстетических традиций:

- преобладание элементов усадебных планировок в монастырях (живописная группировка зданий по рельефу, террасное расположение комплексов);
- сомасштабность новых зданий с прежней застройкой и формирование многопланового силуэта с несколькими близко расположенными доминантами;
- устойчивость средневековых архитектурно-строительных приемов, связанных с использованием местных строительных материалов (котельца-ракушечника, известняков, гончарных глин);
- приверженность к использованию признаков «молдавского стиля» (детали декора фасада — арочные ниши-фириды, мотивы трилистника в продольном плане), при обращении к историческим архитектурным стилям;
- устойчивость архитектурных форм и декор интерьера жилых и культовых зданий монастырей, сохранивших убранство народного жилища (украшение коврами и Каса Маре и интерьеров церкви, художественная резьба по дереву и камню);
- сохранение специфических элементов в архитектуре монастырских зданий с учетом повышенной

молдавского искусства. Возьмите отдельные памятники: Кэушаны, Мазаракиевская церковь, монастырские комплексы и т. п. В них налицо специфические черты, которыми нужно воспользоваться... они несут на себе признаки молдавского стиля».

- ³ Щусев А. В. Стенограмма доклада на съезде Союза Архитекторов Молдавии от 5.10.1947. «Вы знаете, что в Кишиневе существует два направления: одно — классическое, которое было привнесено русскими. Это Пушкин — эпоха дома Варфоломеевых. Классицизм Молдавии имеет специфические молдавские черты. И второе — народный молдавский фольклор. Здесь интереснейшее наследие».
- ⁴ Церковь в Старом Орхее (XIV в.), Вознесенская церковь в Луженах (XV в.), Успенская церковь в Кэушанах (XVI в.), часовня Хотинской крепости (XVI в.), Дмитриевский собор в Орхее (XVII в.) и др.
- ⁵ Впервые они появились в Красном и Белом монастырях Египта, затем в Афонских монастырях Византии, затем в средневековых храмах Балкан и Армении.
- ⁶ Летописец отмечает, что Стефан III (Великий) «40 войн вел и 40 церквей строил». В память о битвах сооружены церкви в Рэзбоенах. Борзештах, о чем свидетельствует мемориальная надпись: «...Были побеждены здесь православные воины, за упокой погибших возведен сей храм». Из них наиболее примечательны: Пэтрэуцы (1487 г.), Милишэуцы (1487 г.), Воронец (1488 г.), Сучава (Ильинская, 1488 г.), Хырлэу (1492 г.), Яссы (Николаевская, 1495 г.), Нямц (1497 г.), Арборе (1498 г.) и др.

Примечание

- ¹ Труды А. С. Афанасьева-Чужбинского, Д. И. Денисова, А. Защука, В. В. Зверинского, Д. Кантемира, В. Г. Курдиновского, Н. Поповского, В. Пую, Н. А. Мурзакевича, Д. Микшунеску, Н. Н. Халиппы, Н. Цыганко, Шт. Чобану.
- ² Щусев А. В. Стенограмма доклада на собрании Союза Архитекторов Молдавии от 5.10.1947 г. «Я ездил в Кэушаны посмотреть старую церковь. Одна эта постройка, заглубленная, ее фрески, производят большое впечатление — старое мастерство... Это не чистая Византия, в ней сказались мотивы

Библиография

1. Piviți Luminița. Mănăstirile și schiturile din Basarabia. Aspect comparativ arhitectural. Chișinău: Museum, 1999, 148 p.
2. Mănăstirile și schiturile din Republica Moldova. Ediție enciclopedică. Academia de Științe a Moldovei. Institutul de studii enciclopedice. Coordonator și redactor științific A. Eșanu. Chișinău, 2013, 757 p.
3. Горяев Р. К вопросу преемственности градостроительных традиций. În: Архитектура СССР. 1975, № 3. / Gariaev R. K voprosu preemstvennosti gradostroitel'nykh traditsii. În: Arkhitektura SSSR. 1975, № 3.

4. Ильвицкая С. В. Архитектура монастырских комплексов Молдавии XVIII – начала XX вв.: Дис. канд. искусств. М., 1991. Приложения, табл. 11 «Ориентация и сравнение летних и зимних соборов в сопоставлении и в зависимости от даты закладки храма и траектории». С. 218-224 / Ilvitskaya S. V. Arhitektura monastyrskikh kompleksov Moldavii XVIII – nachala XX vv.: Dis. kand. iskusstv. M., 1991. Prilozheniia, tabl. 11 «Oriyentatsiia i sravnenie letnikh i zimnikh soborov v sopostavlenii i v zavisimosti ot daty zakladki khrama i trayektorii». S. 218-224.
5. Арнольд К., Ройтерман Р. Архитектурное проектирование сейсмических зданий. Москва, 1987 / Arnold K., Royterman R. Arhitekturnoe proiektirovanie seismicheskikh zdanii. Moskva, 1987.
6. Бахталовская А. Casa mare. În: Декоративное искусство 1967, № 2 / Bakhtalovskaia A. Casa mare. În: Dekorativnoe iskusstvo 1967, № 2.
7. Гумалик Н. Художник в Бессарабии. În: Советское Искусство, 1940, № 4 / Gumalik N. Hudozhnik v Bessarabii. În: Sovetskoe Isskusstvo, 1940, № 4
8. Ильвицкая С. В. Типологические сходства в архитектуре монастырей Молдавии и Болгарии. În: Годишник. Институт по Архитектуре и Строительство. София, 1988 / Ilvitskaya S. V. Tipologicheskie skhodstva v arkhitekture monastyrei Moldavii i Bolgarii. În: Godishnik. Institut po Arkhitekture i Stroitel'stvo. Sofia, 1988.
9. Лившиц М. Я. Декор в народной архитектуре Молдавии. Кишинев, 1971 / Livshits M. Ya. Dekor v narodnoi arkhitekture Moldavii. Kishiniov, 1971.
10. Роднин К. Д., Понятовский И. И. Памятники молдавской архитектуры XIV-XIX вв. Кишинев, 1960 / Rodnin K. D., Poniatovskii I. I. Pamiatniki moldavskoi arkhitekture XIV-XIX vv. Kishiniov, 1960.
11. Ionescu G. Istoria arhitecturii in România. București. 1963.
12. Șt. Ciobanu, Biserici vechi din Basarabia. Din bibliotecile rusești. Chișinău, 1924.
13. Мордвинов В. Я. Православная церковь в Буковине. Санкт-Петербург, 1874 / Mordvinov V. Ya. Pravoslavnaia tserkov' v Bukovine. Sankt Petersburg, 1874.
14. Украина и Молдавия. Альбом-справочник. Сост. Г. Л. Логвин, с участием С. В. Ильвицкой. Москва, 1987 / Ukraina i Moldavia. Al'bom-spravochnik. Sost. G. L. Logvin, s uchastiem S.V. Ilvitskoi. Moskva, 1987.

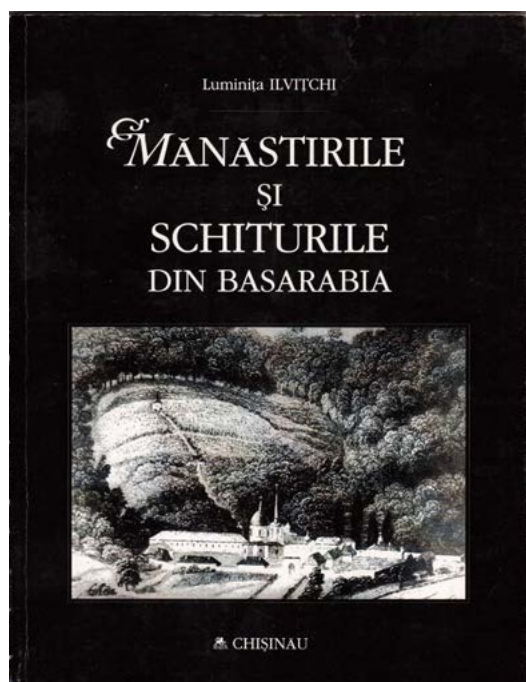


Рис. 1. Титул монографии: Ilvițchi Luminița. Mă-năstirile și schiturile din Basarabia. Aspect comparativ arhitectural. Chișinău: Muzeum, 1999.

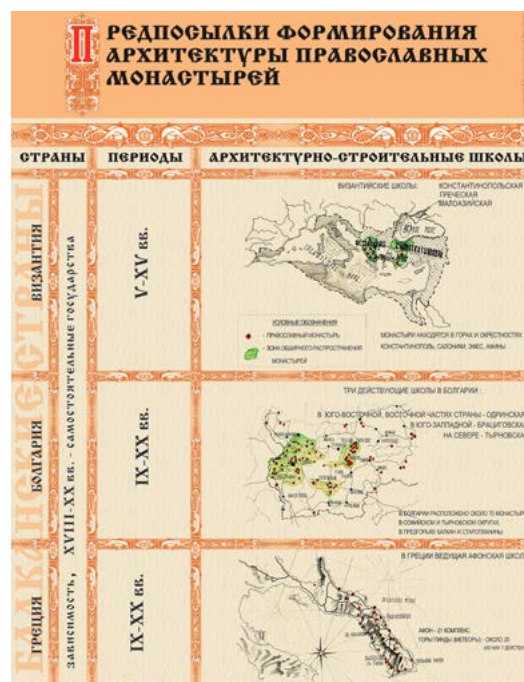


Рис. 2. Предпосылки формирования архитектуры православных монастырей. Архитектурно-строительные школы Византии, Болгарии, Греции. Картограммирование территорий.

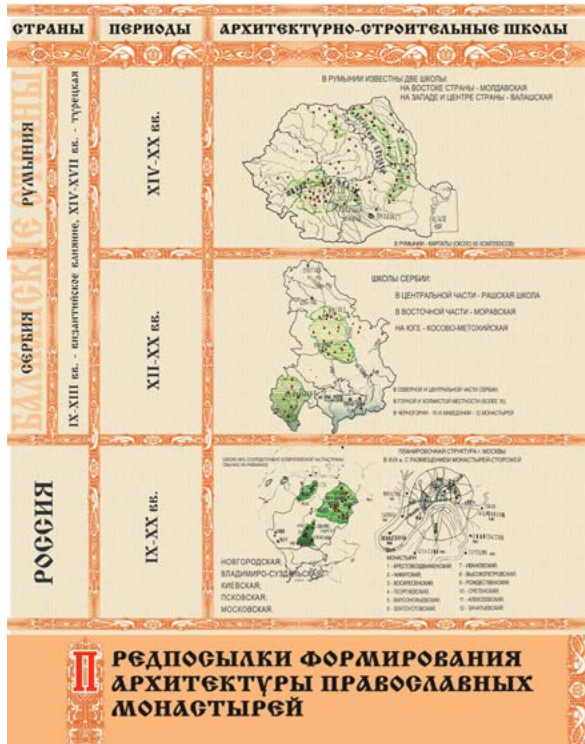


Рис. 3. Предпосылки формирования архитектуры православных монастырей. Архитектурно-строительные школы Румынии, Сербии, России. Картограммирование территорий.



Рис. 4. Сравнительная архитектурная характеристика православных храмов Византии и балканских стран. Принципы. Облик.



Рис. 5. Сравнительная архитектурная характеристика православных храмов. Принципы. Облик.

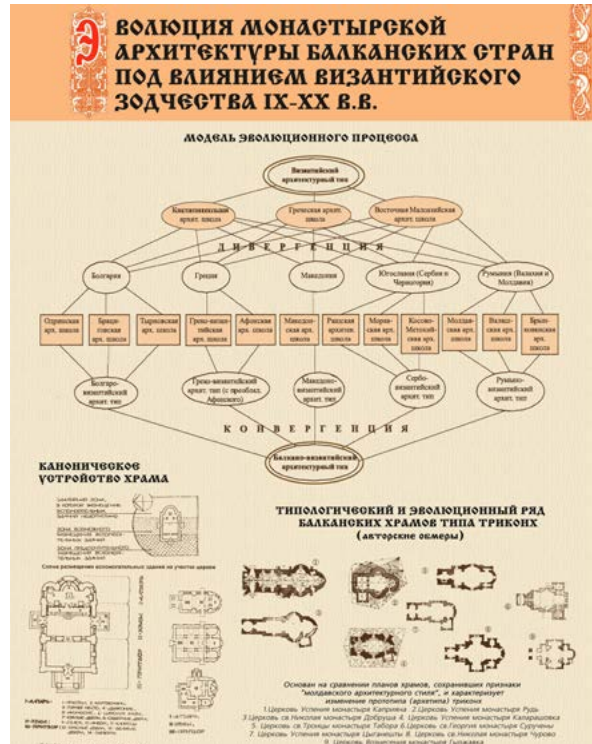


Рис. 6. Эволюция монастырской архитектуры балканских стран под влиянием византийского зодчества. Типологический и эволюционный ряд православных храмов типа триконх в монастырях Молдовы.

Tamara NESTEROV

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4013-3954>

Biserici de tip structural Cuhea în Moldova și Transilvania

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.04>

Rezumat

Biserici de tip structural Cuhea în Moldova și Transilvania

În articol este descris grupul de biserici, realizate în piatră, în structura cărora s-a păstrat specificul tehnicii de construcție a clădirilor în lemn. Denumirea satului Cuhea, unde se află una dintre cele mai vechi biserici de acest tip, a dat numirea grupului, având și o semnificație simbolică, satul fiind a lui Bogdan, primul voievod al Moldovei. Locul genezei acestui tip arhitectural se află în Maramureș, unde mediul natural împădurit a oferit materialul de construcție, sugerând tehnica de construcție și formele arhitecturale. Un specific al acestui grup de biserici este nava scurtă cu absida altarului alungită, proprie bazilicii romanice. Separarea în interiorul navei a spațiului pentru femei este de mai târziu. Un alt specific este transpunerea în piatră a cununilor din bârne, printr-un procedeu străvechi, ce oferea concomitent și grosimea, și lungimea pereților din cununi. Munții Carpați se află într-o zonă de contact a creștinismului de est (ortodoxie) și de vest (catolicism), unde peste soluțiile vernaculare locale s-au suprapus soluții morfologice noi, pe care meșteri itineranți le-au răspândit pe versanții de est și de vest a Carpaților. În Moldova biserici cu caracteristici structural-planimetrice similare sunt atestate și în satele: Cotnari, județul Iași și Lipceni, raionul Rezina.

Cuvinte-cheie: arhitectura, Maramureș, biserici din lemn, biserici din piatră, zona de contact, tehnologii constructive, interferențe culturale, proporții.

Summary

Cuhea - structural type churches in Moldova and Transylvania

The article describes a group of churches, made of stone, in the structure of which the specificity of the construction technique of wooden buildings has been preserved. The name of the village Cuhea, where the oldest churches of this type is located, gave the name of the group, having a symbolic meaning, the village being of Bogdan, the first voivode of Moldova. The place of genesis of this churches is located in Maramureș, where the forested natural environment provided the building material, suggesting the construction technique and architectural forms. A specific of this group of churches are the short nave and the elongated apse of the altar, features characteristic of Romanesque basilicas, and the separation of the women's room that was later. Another specific is the transposition in stone of the crowns from the beams, through an ancient process, which simultaneously offered the thickness and length of the walls of the crowns. The Carpathian Mountains are in the contact area of Eastern Christianity (Orthodoxy) and Western Christianity (Catholicism), where the old local folk methods were enriched with new ones, which the master builders spread far along the eastern and western slopes of the Carpathians. In historical Moldova, churches with similar structural-planimetric characteristics are attested only in the villages: Cotnari, Iași country, and Lipceni, Rezina district.

Key-words: architecture, Maramureș, wooden churches, stone churches, contact area, building technologies, cultural interference, proportions.

Natura oferă material, sugerează
structuri și forme ...
(axiomă)

Un mediu arhitectural deosebit s-a creat în munții Carpați, unde ca într-un creuzet s-au topit mai multe influențe istoric-culturale, venite din vestul, estul și sud-estul Europei, formând-se soluții specifice zonale, dar cu impact asupra

unor arii mai îndepărtate, cum ar fi Moldova istorică și Transilvania. În Maramureș, în anii de migrație a popoarelor și-a găsit refugiu populația autohtonă și veniții de etnie diversă din arii îndepărtate, formând-se centre culturale, în care tradițiile străvechi locale au fost alimentate de inovații străine. Mediul natural și social în zone relativ izolate prin munți, văi și păduri, cu calități conservatoare au contribuit la păstrarea tradițiilor

seculare ale artei de a construi. Aceasta se referă la arhitectura ariilor culturale, care astăzi aparțin României, Ucrainei, Ungariei și Slovaciei – Bucovina, Maramureș, Transcarpatia etc.

Arhitectura clădirilor de cult, formată într-o zonă de contact dintre est și vest, într-o stilistică comună din Maramureș, este o sursă nevalorificată a înțelegerii formelor arhitecturale ale unor mostre edificate în localități la distanțe de acest areal, cum ar fi în Moldova istorică, de o parte și alta a Prutului: Cotnari, județul Iași și Lipceni, raionul Rezina și în Transilvania: Feleac, județul Cluj, Lupșa, județul Alba, Râu de Mori din regiunea Hunedoara. Nucleul acestui cerc de clădiri cu arhitectura rezultată din una și aceeași legitate a creării formei și structurii pare să fie zona din care face parte biserica din satul Cuhea din Maramureș, unde a fost casa lui Bogdan, primul domnitor al statului independent Moldova. După semnificația sa simbolică, vechimea construcției și algoritmul structural-planimetric comun al arhitecturii, biserica din Cuhea a fost cea mai indicată pentru a desena cercul mostrelor cu arhitectura similară din Maramureș.

După cum a rezultat din cercetările arheologice, biserica din Cuhea, actualmente în ruine, funcționa în secolul al XIV-lea, vremea edificării fiind cu 1-2 secole mai înainte. Faptul că algoritmul edificării acestui tip structural era răspândit anume în această zonă a Carpaților și în special în Maramureș, este argumentat de prezența a cel puțin 5-6 lăcașuri de cult de același tip structural.

Printre aceste mostre, biserica din satul Cuhea, construită din piatră, ar părea fi un cap de serie a unei orientări vernaculare, construită de un atelier de meșteri itineranți. Geneza tipului de biserică din lemn este discutabilă: se considera ca o problemă soluționată definitiv că în Moldova istorică, Valahia și în vestul Ucrainei, arhitectura ecleziastică din lemn a apărut sub influența casei populare de locuit, structură implementată și în construcții din piatră. Acest tip de biserică este răspândit în Maramureș, compus din două volume-compartimente – nava, numită „hram” și absida altarului. Nava bisericii este divizată în interior în două compartimente pentru separarea spațiului pentru femei de spațiul destinat bărbaților printr-un perete cu gol de ușă în centru. Divizarea interiorului nu este remarcată în exterior, care se prezintă sub un acoperiș în 4 pante, ce-i atribuie în exterior aspectul unei case obișnuite, de unde a fost împrumutat termenul „hata” (de la

cuvântul „xama”, casa cu arhitectura vernaculară a populației slave), promovat în România de etnograful Paul Petrescu [6], în Republica Moldova și în Ucraina – de criticul în artă Gr. N. Logvin [10]. Dar tot astfel, numai de dimensiuni mai mari, arată și catedrala Sfântul Nicolae din Rădăuți, cea mai veche biserică de pe teritoriul Moldovei istorice, deși în interiorul ei aspectul este de bazilică romanică. Termenul adecvat pentru acest tip de clădire ecleziastică este „longitudinal” sau „drept”.

Divizarea în naos și pronaos în bisericile de tip longitudinal de lemn din Carpați, fără reflectare în arhitectura exterioară este un argument că exigența planimetrică bizantină este de origine târzie, situație similară cu bazilica romanică din Rădăuți, care ca tip structural și arhitectural este de origine vest europeană, specifică creștinismului de Vest (catolicism), clădirea fiind ajustată la exigențele creștinismului de Est (ortodox) prin construcția zidului median, probabil în timpul edificării catedralei – jumătatea a doua a sec. al XIV-lea sau, mai sigur, la începutul secolului al XV-lea după formarea Mitropoliei Moldovei suspusă Patriarhiei ecumenice din Constantinopol.

Vechimea acestui tip poate fi atribuită timpurilor apostolice a botezării misionare a locuitorilor de pe malul nordic al Dunării și al înaintării creștinismului spre ținuturile carpatice, fenomen rămas fără atestare documentară. Acest lucru poate fi recuperat prin analiza proporțiilor bisericilor din lemn și a celor de piatră, care au conservat, repetând în structura lor, relațiile similare, neschimbate ale planului. Raporturile dintre compartimente și dimensiunile în valori antropometrice în arhitectura ecleziastică nu sunt întâmplătoare: lor le corespunde conceptul de sacralitate [13], acestea repetându-se cu precizie în aproape toate monumentele studiate, începând cu cele din antichitatea târzie cunoscute în arhitectura paleocreștină [4] și continuând până în secolul al XIX-lea.

După împărțirea Bisericii – ca centru spiritual creștin unic – în două arii de dominare cultural-religioasă – estică și vestică, tipologia și structura lăcașurilor de cult creștin din zona de contact carpatină cu interferențe reciproce, a sporit simplificarea bazilicii romanice, păstrându-se numai nava centrală și absida altarului, între parametrii dimensionali ai planului fiind respectate anumite raporturi – proporțiile. În aceste lăcașuri divizarea specifică ortodoxiei în naos și pronaos este ca o ajustare în interiorul navei, inițial integră, cea ce divulga caracterul de mai târziu al creștinismului

ortodox în zonă. Legătura cu lumea bizantină a fost secundă în raport cu romanitatea, de unde s-a păstrat biserica alcătuită din două compartimente.

Un alt tip de biserică de piatră din Carpați, cu planul alcătuit din trei volume prismatice pătrate în plan, provine de la bisericile de lemn, construite din cununi din bârne încheiate în cheutori la colțuri. Conform cercetărilor, acest tip arhitectural a luat naștere din simplificarea bisericilor de piatră de tipul structural cruce-greacă-înscrisă, implementat în Rusia după creștinarea ortodoxă [13], dar fără a se cunoaște timpul cristalizării specifice a acestuia în inima Carpaților. Simplificarea tipologică, cu micșorarea dimensiunilor bisericii și specificul materialului de construcție folosit a dus la compartimentarea în trei volume pătrate în plan – o prismă din cununi din bârne pentru nava centrală – „*hram*”, cu două prisme în aceeași tehnică: absida altarului adăugată la est și un compartiment pătrat în plan, egal ca mărime cu absida altarului dinspre vest. Nava este evidențiată prin dimensiuni mai mari a planului și a elevației, toate compartimentele fiind acoperite în pante. Spațiul pentru femei separat în interiorul navei, numit în mediul local până astăzi „*babineț*” (pentru femei) – este o mărturie a păstrării funcției sale inițiale, soluție similară ca și pentru ajustarea tipului „longitudinal” al bisericii de lemn cu origini vest-europene sau sud-est europene.

Acest tip de biserică de lemn alcătuit din trei cununi, dintre care volumul central se remarcă prin gabarite mai mari, este caracteristic slavilor din arealul carpatin, obținând denumirea „*tip slav*”, dar cu răspândire largă în ariile din jur și în varianta de piatră. O caracteristică specială a tipului o formează planurile pătrate în plan, mai rar – poligonale sau dreptunghiulare, forme derivate din materialul lemnos folosit și tehnica corespunzătoare de construcție.

Pe lângă bisericile din lemn și piatră, ca produse ale arhitecturii populare, cu cel mai mare coeficient de conservare a tradițiilor constructive străvechi, există și tipuri de clădiri din piatră, a căror apariție se datorează atât substratului străvechi, cât și influențelor culturale târzii. Acest grup de biserici din piatră, format din cercul bisericilor de tip Cuhea – au trăsăturile morfologice ale catedralei romanice, cele târzii – gotice, dar cu nava mai scurtă, iar absida altarului profundă. Dinspre vest, în fața intrării este alipită clopotnița pe un plan redus în dimensiuni, așa cum se obișnuiește în țările din nordul Europei. Trăsătura distinctivă a acestor

biserici de piatră o formează proporțiile planului, corespunzătoare bisericilor din lemn, proporții ce rezultă din tehnica de edificare din bârne de lemn.

Pentru a aprecia particularitatea constructivă a bisericilor cercului Cuhea, repetăm pe scurt tehnica medievală de calculare a structurilor portante [5, p. 101-116]. Bisericile de piatră au grosimea zidurilor, determinată prin regula „*Circumscrierea pătratului*” – înscrierii unui cerc în pătratul, construit în baza lățimii exterioare a clădirii, diferența dintre diagonala pătratului și raza cercului înscris în pătratul zidurilor – oferă grosimea lui [4]. Metoda a fost folosită atât în lumea bizantină, îndreptățită de prezența conceptuală a cupolei, care creează structuri centrale, cât și în lumea occidentală. Este o îndrumare a meșterilor masoni germani, metoda fiind descrisă în secolul al XV-lea de meșterul Laher [12]. Grosimea zidurilor era de $(\sqrt{2}-1):2=0,207$ din lățimea exterioară.

A doua metodă a meșterilor constructori de calculare a proporțiilor a fost numită „*Descompunerea pătratului*”, care oferă o întreagă gamă de proporții: 1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6, 1:8, 1:10, etc. – o matrice cunoscută larg în arhitectura cultă vest-europeană și în cea vernaculară a artizanilor itineranți. Ca urmare a acestei metode, grosimea pereților varia, în dependență de regiunea geografică, între 1/8 până la 1/10 din lățimea exterioară a clădirii.

În grupul bisericilor de tip Cuhea din Maramureș, grosimea zidurilor a fost determinată în alt mod, care este o metodă a meșterilor populari ai arhitecturii din lemn, unde lemnul în construcție, sub formă de bușteni, bârne sau dulapi, se prezintă în același timp și ca grosimea pereților. Această tehnică de lucru s-a păstrat la meșterii contemporani ai arhitecturii din lemn din Carpați, fiind descrisă de arheologul I. Mogytych [11], unul dintre cercetătorii vechii arhitecturi sacre din lemn. Cununile din bârne, la prima vedere par a fi pătrate în plan, dar lungimea bârnelor din cununi este diferită, deoarece bârnele sunt așezate în funcție de un pătrat conturat pe sol, latura căruia este egală cu lățimea viitoare a bisericii, colțurile căruia sunt fixate de țăruiși, în raport cu care perechea de bârne longitudinale este așezată în interiorul lor, iar a doua perechea de bârne, în sens transversal – în exteriorul țăruișilor. Prin urmare, lungimile exterioare a laturilor navei centrale diferă între ele cu o mărime egală cu grosimea a două bârne, tehnică specifică proporțiilor planului bisericilor din lemn, alcătuite din cununi.

Astfel, au fost decodificate și proporțiile planului bisericilor din piatră a cercului de biserici de tip Cuhea, care la origini au derivat din planul compartimentelor construite din cununi din bărne a bisericilor din lemn. Planul este răspândit într-un areal cultural mare, cu localizare timpurie în Maramureș, de unde a ajuns până în Moldova și în Transilvania, fiind mărturie a relațiilor culturale, instalate din timpuri istorice cu zona Maramureșului.

O altă particularitate a planurilor bisericilor de tip Cuhea sunt raporturile modulare ale parametrilor exteriori ai planului, lățime/lungime, exprimate prin numere întregi: Cuhea, Maramureș – 5:6, Câmpulung, Maramureș – 5:6, Cotnari, Moldova, Județul Iași – 4:5, Feleac, județul Cluj – 4:5, Hust, Maramureș – 3:4, Lipceni, raionul Rezina – 4:5, Lupșa, județul Alba – 4:5, Râul de Mori, Hunedoara – 7:9, etc. Luând în considerație proporțiile planurilor bisericilor din grupul Cuhea, la care grosimea structurii portante este în limita valorilor 1/8; 1/10; 1/12 din lățimea exterioară, se profilează concluzia că clădirile din piatră din Carpați, urmând tehnica de construcție a meșterilor în lemn, realizau structuri mai elegante decât meșterii arhitecturii bizantine, care ca regulă, prezentau mai mult de 1/10.

Astfel, putem remarca influența categorică a tehnicii constructive în lemn, ca o variantă locală, asupra tehnicii constructive în piatră la bisericile din Transcarpatica, răspândite spre est și vest a versanților munților Carpați, creând-se impresia că aceste biserici au fost create de unul și același atelier de meșteri constructori itineranți, situație obișnuită în perioada răspândirii arhitecturii gotice. Dar și atunci, în condițiile geografice speciale de viață din Carpați, grație mediului retras s-au păstrat vetre vechi ale culturii constructive cu caracter indigen, prezența lor fiind cunoscută grație mostrelor ecleziastice cu morfologie străveche a formei arhitecturale.

Studii de caz

Biserica din Cuhea, Maramureș. S-au păstrat vestigiile, cercetate arheologic, datate cu secolele XII-XIII și după indici stratigrafici cu mijlocul secolului al XIV-lea [9]. Era o biserică alcătuită dintr-o navă scurtă, cu absida altarului poligonală alungită, în fața intrării avea un turn clopotniță, pătrat în plan. Colțurile navei erau întărite de contraforți în diagonală, elementele arhitectonice denotă participarea meșterilor de pregătire gotică, perioada de elevație fiind sec. al XIII-lea. Releveul planului a fost publicat de Radu Popa [7], cu analiza metrologică de Alexandru Baboș [1]. Lățimea

interioară este de 11,3 m, exterioară – de 13,50 m, grosimea zidurilor de 1,1 m.

Proporțiile navei sunt rezultatul combinării laturilor într-un mod deosebit ce le face drept un indice structural-tipologic: lungimea interioară a navei este egală cu lățimea ei exterioară; diferența dintre lungimea exterioară a navei și lungimea interioară a navei oferă suma grosimii a doi pereți. În cazul bisericii Cuhea: $13,3 - 11,5 = 2,20$, sau un perete = 1,1 m, ce corespunde măsurărilor arhitecturii A. Baboș.

Calcularea mărimii absidei a fost prin folosirea Secțiunii de Aur, cum era și de așteptat, prin procedeul răspândit în lumea constructorilor medievali, calculată în raport cu lățimea interioară a navei: $\Phi = 11,3 \times 0,618 \dots = 6,98$ m, care formează și lățimea și lungimea absidei. Luând în calcul grosimea zidurilor, naosul și absida, posibil, au avut bolți gotice pe nervuri, sprijinite pe console.

Mărimea turnului din fața intrării are baza pătrată, lungimea exterioară a laturii căruia a fost găsită ca $2/5$ din lățimea exterioară, Soluționarea grosimii pereților turnului a avut loc după tehnica „Circumscrierea pătratului”, luându-se în considerație și grosimea peretelui dintre pridvor și navă. În rezultat, lățimea interioară a turnului este egală cu jumătatea lățimii lui exterioare. Turnul avea structura portantă masivă, caracteristică pentru o construcție înaltă.

Biserica catolică Sf. Elisabeta, or. Hust, Maramureș/Transcarpatica. Inițial s-a aflat în Slovacia, unde a fost construită în sec. XIII-XV, reformată în secolul al XVI-lea [1]. Biserica face parte din același grup de biserici de tipul Cuhea, caracterizat prin navă scurtă cu absida altarului alungită, cu contraforți oblici. În fața intrării se află turnul-clopotniță. Prin același procedeu descris la biserica din Cuhea, laturile navei sunt combinate într-un mod că formează un pătrat în baza lățimii exterioară a navei; diferența dintre lungimea exterioară a navei și lungimea ei în interior oferă suma grosimii a doi pereți. Absida altarului este poligonală, lungimea decroșului și raza conturului exterior al absidei sunt membrii consecutivi: major și minor al secțiunii de Aur, în care a fost divizată lățimea exterioară a navei. Turnul este pătrat în plan, cu lungimea laturii în exterior egală cu $3/5$ (apropiat de Secțiunea de Aur) din lățimea navei, inclusiv cu peretele de vest al navei. Grosimea pereților turnului este calculată prin „Circumscrierea pătratului”, interiorul este pătrat cu lungimea laturilor în jumătate cât latura lui exterioară.

Biserica din Feleac, județul Cluj. Între 1486-1488 a fost ridicată din piatră, cu hramul „Sfintei Paraschiva”, oferită lui Ștefan cel Mare de către Iancu de Hunedoara [8], o biserică ce data dintr-o perioadă anterioară actului de danie. Face parte din cercul de biserici Cuhea, caracterizat prin navă scurtă cu absida altarului alungită, la colțurile navei au fost contraforți oblici. Nava este soluționată prin același procedeu descris la biserica din Cuhea: laturile navei sunt combinate într-un mod ce oferă lungime interioară a navei egală cu lățimea exterioară a navei; diferența dintre lungimea exterioară a navei și lungimea interioară (egală cu lățimea exterioară) a navei oferă suma grosimii a doi pereți. Absida altarului are formă poligonală, lățimea exterioară este egală cu jumătate din lățimea interioară a navei. Grosimea pereților a fost calculată separat pentru absida altarului prin circumscrierea pătratului interior.

Biserica catolică din Cotnari, județul Iași, România, Moldova de Vest. Se află în ruină, planul a fost publicat de Gh. Balș [2], care a datat biserica cu secolul al XVI-lea, ulterior timpul edificării a fost propus secolul al XV-lea. Planul este compus dintr-o navă alungită, la est – absida altarului poligonală, la vest în fața intrării – un turn-clopotniță. Pereții sunt întăriți cu contraforturi, bolțile au căzut, erau pe nervuri sprijinite pe console. La o atentă cercetare a vestigiilor, se observă că contrafortii au fost andosați la clădirea care pare să fi fost mai veche, ridicată fără contraforți, planul având particularități romanice, boltirile par să corespundă perioadei gotice într-o fază târzie a refacerii bisericii.

Laturile navei sunt în raport de 4:5, lungimea interioară a navei, măsurată între deschiderea boltilor pe console – este egală cu lățimea ei în exterior; diferența dintre lungimea exterioară a navei și lungimea ei interioară oferă suma grosimii a doi pereți, care sunt egali cu 1/8 din lățimea exterioară. Împreună cu consolele grosimea pereților corespunde calculelor prin legitatea „Înscrierea cercului în pătratul cu latura egală cu lățimea exterioară a navei”. Corul absidei altarului este pătrat în plan, cu lungimea laturii exterioare egală cu lățimea interioară a navei.

Turnul este pătrat în plan cu latura egală cu 3:5 din lățimea navei, raport apropiat de secțiunea de aur în raport cu lățimea exterioară a navei, iar lățimea interioară – egală cu membrul major a secțiunii de aur în raport cu lățimea turnului în exterior.

Biserica din Lipcenii, raionul Rezina (cercetări personale). Este alcătuită dintr-o navă scurtă, cu absida alungită semicirculară, în fața intrării – un turn masiv. Parametrii navei se combină în același mod descris la biserica din Cuhea, Maramureș. Lățimea exterioară este lungimea navei în interior, diferența dintre parametrii în exterior oferă grosimea pereților. Conform informațiilor istorice în 1762 a fost ridicată o biserică din lemn. Posibil că informația tardivă atesta biserica existentă, care amintește de bisericile de lemn. Nu este exclus să fie mult anterioară informației. Despre vechimea bisericii din Lipcenii mărturisește și prezența nișei semicirculare în plan a proscomidiei, aflată în peretele nordic al absidei, formă rară în bisericile ridicate în perioada modernă, care este și în bisericile din Vad Rașcov și Căușeni, biserici fără datare certă și cu istoria studierii controversată mai mult ca altele. Conform cercetărilor de teren biserica face parte din cercul bisericilor de tip Cuhea, timpul verosimil al edificării lor fiind secolele XV-XVI.

Referințe bibliografice

1. Baboș Al. Tracing a Sacred Building Tradition Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureș until the turn of 18th Century, Lund, University, 2004.
2. Balș Gh. Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea. În: BCMI, T. XXI. 1928, fasc. 55-58, 397 p.
3. Moisescu Cr. Arhitectura veche românească, București. Ed. Meridiane, 2001.
4. Nesterov T. Continuitatea modelului structural numeric paleocreștin în arhitectura medievală timpurie a Moldovei. În: Arta 2004. Chișinău, 2004, p. 5-12
5. Nesterov T. Procedee străvechi de armonizare a spațiului arhitectural: „Descompunerea pătratului” și „Cvadratura cercului” În: Proportțiile arhitecturii din Moldova istorică. Chișinău: Epigraf, 2019, p. 101-117.
6. Petrescu P. Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești, în Studii și cercetări de istorie și arheologie, 1966, 4, 1967, nr. 1, p. 23-40.
7. Popa R., Zdroba M. Șantierul arheologic Cuhea. Un centru voievodal din veacul al XIV-lea. Baia Mare, 1966, p. 8-32;
8. Porumb M. Bisericile din Feleac și Vad, două ctitorii moldovenești din Transilvania. București: Editura Meridiane, 1968.

9. Vătășianu V. Schiță a evoluției artei țărilor rămâne în secolele X-XVI, în Vătășianu V. Studii de artă veche românească și universală. București: Editura Meridiane, 1987.
10. Логвин Г. Н. О деревянном зодчестве домонгольской Руси. În: Средневековая Русь, Москва, 1976 / Logvin G. N. O dereviannom zodchestve domongol'skoi Rusi. În: Srednevekovoiia Rus', Moskva, 1976.
11. Могытыч И. Традиции и влияния в народном зодчестве западных областей Украины. În: Архитектурное Наследство, 32, 1984, с. 114-118 / Могытыч I. Traditsii i vliania v narodnom zodchestve zapadnyh oblastei Ukrainy / Arkhitecturnoe Nasledstvo, 32, 1984, s. 114-118.
12. Петрович, Дж. Теоретики пропорций. Москва: Стройиздат, 1979, 192 с. / Petrovich Dj. Teoretiki proportsii. Moskva: Stroiiizdat, 1979, 192 s.
13. Тарас Я.Н. Дерев'яна сакральна архітектура Молдови. În: Ежегодник Института Национальных меньшинств АНМ. Том IV, 2003, с. 198-205 / Taras Ia. N. Derev'iana sakral'na arkhitectura Moldovy. În: Ezhegodnik Instituta Natsionalnyh menshinstv ANM. Tom IV, 2003, s. 198-205.

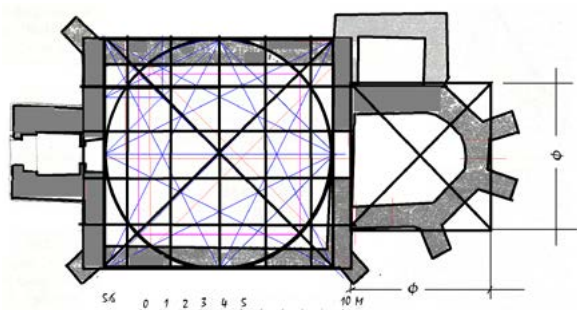


Fig. 1. Biserica din s. Cuhea, Maramureș, sec. XIII-XIV. După R. Popa și M. Zdroba.

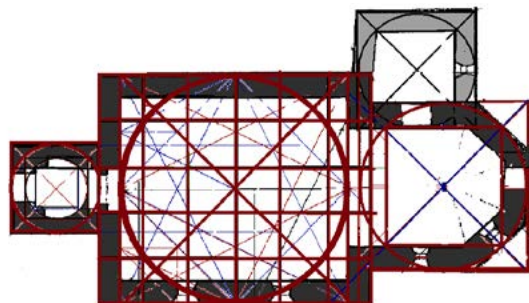


Fig. 2. Biserica din Campulung, Maramureș. Relevu A. Baboș

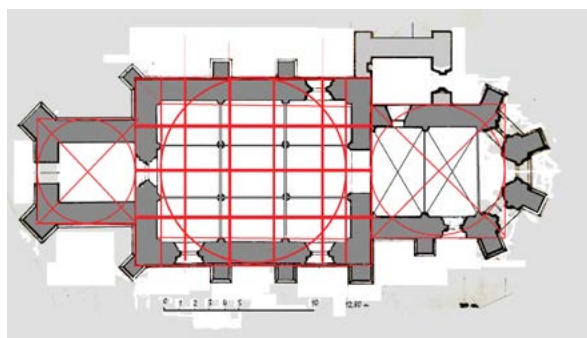


Fig. 3. Biserica din s. Cotnari, județul Iași, sec. XV-XVI. După Gr. Balș.

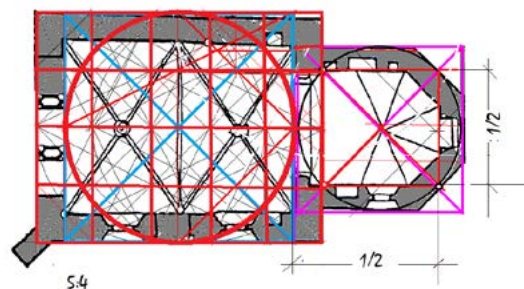


Fig. 4. Biserica din Feleac, județul Cluj, sec. XIV-XV. După Cr. Moiescu.

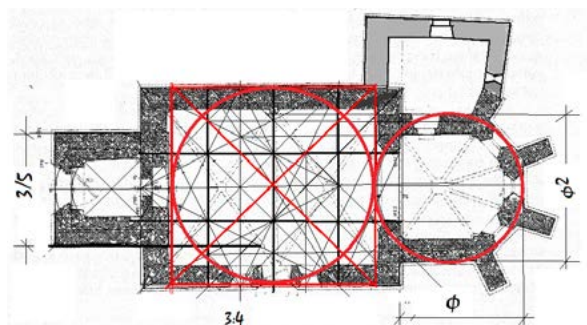


Fig. 5. Biserica din Hust, Maramureș, sec. XIII, XVI. După A. Boboș.

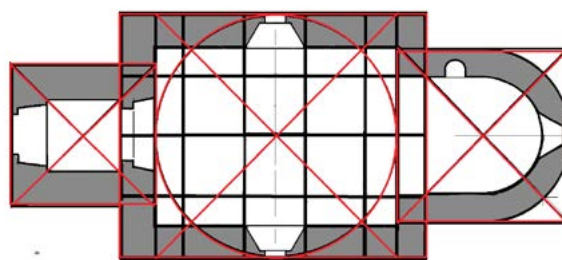


Fig. 6. Biserica din Lipceni, raionul Rezina, RM.

**«Palazzo in Fortezza» с садово-парковым заложением —
как компромисс между ренессансной формой и
сарматской идеологией барокко в Галиции**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.05>

Rezumat

**„Palazzo in Fortezza” cu grădină și parc – ca un compromis
între forma renescentistă și ideologia barocului sarmatian din Galiția**

În secolul al XVI-lea pentru Uniunea statală polono-lituaniană erau caracteristice două tradiții sarmatiste – cea „cavalerească” și cea „moșierească”. Începând cu secolul al XVII-lea un sarmat trebuia să fie nu numai un cavaler curajos cu simțul demnității, dar și un bun stăpân al casei, fapt ce a dus în final la ștergerea diferențelor și unificarea acestor două tradiții. În epoca barocă, sub influența noii viziuni asupra lumii și a ideologiei naționale dominante a sarmatismului pe teritoriul Galiției în secolele XVI-XVII, având ca bază modelul renescentist italian „Palazzo in Fortezza”, s-au format noi modele de reședințe rezidențiale laice, recunoscute de întregul strat aristocratic al populației. Acestea au inclus fortificații și locuințe cu grădini și parcuri. Noile idei și principii și-au găsit expresia în construcțiile arhitecturale și metodele de fondare a grădinilor și parcurilor. Palatul, înconjurat de fortificații, reflecta ideea sarmatismului „cavaleresc”; ideile „moșierești” ale sarmatismului, opuse celor „cavalerești”, au fost întrupate într-o grădină decorativă, ce întruchipa ideile tradiționale despre paradis, în care se putea ascunde de grijile și dificultățile vieții reale. Structura planului reședințelor rezidențiale laice cu grădini și parcuri a depins de mai mulți factori: amplasament, timp, autor, destinație funcțională, preferințele și capacitățile financiare ale comanditarului. În articol sunt analizate variante de conjugare a fortificațiilor cu grădini și parcuri sau menajerii.

Cuvinte-cheie: „Palazzo in Fortezza”, baroc, Galiția, ideologie sarmatică, grădină, parc.

Summary

**“Palazzo in Fortezza” with garden and park foundation —
as a compromise between the Renaissance form and the Sarmatian Baroque ideology
in Galicia in the XVI–XVII centuries**

In the XVI century the Polish-Lithuanian Commonwealth was characterized by two Sarmatian traditions the “knightly” and “landowner”. Starting from the 17th century it was fitting for a Sarmatian to be not only a brave knight with self-respect, but also to be a good homeowner, which ultimately led to the erasure of differences and the unification of these two Sarmatian traditions. Under the influence of the new worldview of the Baroque era and the dominant national ideology of Sarmatism in the territory of Galicia in the XVI-XVII centuries, using as a basis the model of the Italian Renaissance “Palazzo in Fortezza”, new templates of secular residential residences, which included fortifications, housing, and garden and park foundations, were formed, recognizable for the entire aristocratic stratum of the population. New ideas and principles have found their expression in architectural structures and in the methods of laying landscape objects. The palace, surrounded by fortifications, reflected the idea of “knightly” Sarmatism, while the opposite “landowning” ideas of Sarmatism were embodied in an ornamental garden, which reflected the traditional ideas about paradise, in which one could hide from the worries and difficulties of real life.

The layout of secular residential residences with landscape gardening objects depended on several factors: place, time, authorship, functional purpose, preferences and financial capabilities of the customer. The article analyzes variants of conjugation of fortifications with garden and park establishments or a menagerie.

Key-words: “Palazzo in Fortezza”, Baroque, Galicia, Sarmatian ideology, garden, park.

Несмотря на политические и экономические трудности, территория Галиции в XVII — первой половине XVIII вв. покрывалась замками,

дворцами, усадьбами, которые перестраивались или закладывались на новых принципах, отвечающих общим господствующим тенден-

циям в европейском искусстве: в период раннего барокко ощутимым было итальянское влияние; во времена зрелого барокко чувствовалось влияние французского барокко. Несмотря на это, магнатская (*magnateria*), земельная (*szaraczkowa*) и зажиточная (*zamożna*) шляхта продолжает перестраивать старые или закладывать новые замки, используя образцы итальянского ренессанса, — *Palazzo in Fortezza* (дворец в крепости). Объяснялось это несколькими факторами. Во-первых, изобретение новых оборонных технологий сделало возможным возведение замковых комплексов на равнинных участках; во-вторых, расширение территории Речи Посполитой в восточном направлении требовало оснований для узаконивания претензий на господство над новыми территориями.

На протяжении XVI в. сарматизм распространяется по территории Речи Посполитой и достигает своего пика во время правления Яна III Собеского (1674–1696). Польская шляхта придерживалась версии о своем происхождении от древнего воинственного народа сарматов, живших в Сарматии. Сарматизм стал тем самым фундаментом, который мог бы удовлетворить все эти требования [8, s. 353], своеобразной национальной идеей Речи Посполитой, давшей толчок развитию культуры, основополагающим жизненным принципам, которые нашли отражение в образе жизни, моде, увлечениях и трактовке искусства.

Для Речи Посполитой характерными были два вида сарматизма: «рыцарский» и «землевладельческий». К концу XVI в. в сарматизме господствовали «рыцарские» традиции, почвой для развития которых послужила идея, что Речь Посполитая выполняла роль щита, защищая христианский мир от турецкого нашествия. Пропаганда привлекательности и удобства «деревенской» жизни в усадьбе с садом и прекрасным видом стали причиной возникновения «землевладельческого» сарматизма. Следующий, XVII в., принес новые идеи и стал началом стирания различий, а впоследствии объединения двух принципов «рыцарского» и «землевладельческого» сарматизма [4]. Идеалы, признанные ценности, стиль жизни и обычаи галицкой шляхты выражались в приверженности сарматизму. Сармату подобало быть рыцарем, воином, хорошим сельским хозяином-магнатом (с неко-

торыми нестоическими чертами), человеком образованным, с любопытством, изучающим окружающий мир. Жизненные идеалы были связаны с родными местами, малой родиной — вотчиной, семейным гнездом, усадьбой, городком, городом или уездом. Кроме того, шляхта позиционировалась как открытая воинственная община, в которой проповедовалось противопоставление себя простому народу, честь (лат. *Honor*), храбрость и чувство собственного достоинства и представления о всеобщем равенстве внутри этого сообщества т. н. «паны-братья», в результате чего король не только был частью шляхты, но и воспринимался как равный.

Таким образом, все перечисленные идеи и принципы должны были найти выражение в архитектурных сооружениях и в способах заложения садово-парковых объектов. Сарматский землевладельческий декоративный сад воплощал традиционные представления о рае, в котором можно было укрыться от забот и трудностей реальной жизни. Сад олицетворял идеи, противоположные «рыцарским» убеждениям. Под их влиянием развились и новые взгляды на природу и любовь к садово-парковому искусству. Новая идеология требовала выработать определенные архитектурные образцы светского жилья, в состав которых входили бы садово-парковые сооружения, которые стали бы узнаваемыми для всего аристократического слоя населения.

На формирование новых шаблонов светских жилых резиденций Речи Посполитой в начале XVII в. имели влияние теоретические работы итальянских зодчих, которые проникали в сферу практического строительства, тесные родственные и политические связи с герцогствами на территории Апеннинского полуострова. Следует заметить, что резиденции на территории Галиции, кроме жилой и репрезентативной функций, некоторое время продолжали выполнять еще и роль оборонительных фортов. Исходя из этого, наиболее приближенными по своему внешнему виду и сути были светские жилые комплексы *Palazzo in Fortezza*, которые возникли в Италии в эпоху ренессанса. Поддержка нового идеологического течения, отразившегося в стиле барокко, стала причиной создания компромиссных форм, объединяющих сарматские представления, выражавшиеся в ренессансных формах,

и барокко, на что указывает Л. Опалинский в своей работе «Краткая наука строительства дворов, дворцов, замков под небом и обычаям польским» [5], опубликованной в 1659 г. Автор подчеркивает, что в Речи Посполитой для проживания шляхты больше подходят каменные двухэтажные дворцы без детинца *Ad usum Delphini* (с лат. «для использования дофином») и рекомендует строить для жилья замок т. н. *Palazzo in Fortezza*, который может обеспечить как достаточную защиту, так и необходимое пространство.

Планировка замков-резиденций с садово-парковыми объектами зависела от нескольких факторов: места, времени, авторства, функционального назначения, предпочтений и финансовых возможностей заказчика. Построить или перестроить резиденцию по этим шаблонам могли себе позволить только король Ян III Собеский и высшая шляхта: магнатская, земельная, богатая. Существенное значение имел тип жилья: было оно главным, второстепенным или же представляло собой место для уединения; было оно заселено постоянно или же использовалось время от времени, предназначалось ли как место отдыха и наслаждения жизнью на природе. Согласно идеологии сарматизма, эти резиденции должны были возводиться в сельской местности, но их популярность была настолько велика, что строились они и в городе. По типу размещения резиденции могли быть городскими, пригородными, загородными. Их оборонная способность обеспечивалась собственными укреплениями или городскими фортификационными сооружениями.

Возникновение *Palazzo in Fortezza* связывают с окрестностями итальянского городка Капрарола (*Caprarola*), где инженером Антонио да Сангалло старшим (*Antonio da Sangallo*) в 1515 г. было начато строительство дворца для кардинала Алессандро Фарнезе (ил. 1). Дворец находился на расстоянии около 55 км от Рима, возвышаясь над окружающей равниной. На случай нападения врагов дворец был спроектирован в форме замкнутого пентагона, нижний рустованный этаж которого напоминал каменный бастион. С 1559 по 1573 гг. строительство дворца велось уже под руководством Джакомо Бароцци да Виньола (*Giacomo Barozzi da Vignola*) (ил. 2). Концепция резиденции *Palazzo in Fortezza* базиро-

валась на идее четкого разделения военных функций с представительскими и жилыми [2].

С началом Тридцатилетней войны (1618–1648 гг.) на территории Западной Европы этот тип резиденций был широко распространен вплоть до конца XVII в. В эпоху барокко фортификационные укрепления, как правило, играли декоративную роль. Несмотря на это, под влиянием сарматизма желание иметь *Palazzo in Fortezza* как отражение «сарматской идеологии» приводило к тому, что эти комплексы строились не только на достаточно безопасных территориях центральной и западной Речи Посполитой [1, s. 392], но и на востоке, в Галиции, земли которой все еще находились в опасности: к турецко-татарским набегам добавились еще и казачьи походы. Как следствие, *Palazzo in Fortezza*, этот итальянский тип сооружений совершенно не соответствовал тактико-стратегическим требованиям приграничной Галиции. Часто проекты таких резиденций заказывали у иностранных архитекторов, под руководством которых в дальнейшем осуществлялись строительные работы. Это приводило к печальным последствиям, когда желание подражать модным тенденциям преобладало над здравым смыслом и прагматичностью. Ярким примером был замок в Подгорцах (Бродовский р-н, Львовская обл.) (ил. 3), где коронный гетман Станислав Конецпольский пожелал воплотить свои мечты о жизни во дворце с садом, который стал бы образцом для современников. Дворец был построен в 1635–1640 гг. по проекту французского военного инженера Гийома Левассера де Боплана, строительными работами руководил итальянец Андреа дель Аква. Подгорецкий замок был построен на остатках крепости, которую использовали как крепкий фундамент для *Palazzo in Fortezza*. Результат такого решения был неутешителен: в течение следующих сорока лет Подгорцы просто не успевали восстанавливать — их без особых усилий брали казаки, татары несмотря на то, что Гийом Левассер де Боплан был блестящим фортификатором, а заказчик, Конецпольский — опытным военным. Это решение имело трагические последствия для садово-паркового комплекса Подгорецкого замка: если сооружение можно восстановить за год или несколько лет, то восстановление сада требовало значительно больше времени. Террасный сад в стиле итальянского барокко, который был заложен

Станиславом Конецпольським, после разрушения войском Б. Хмельницкого в 1648 г. больше не удалось возродить в полном объеме.

Совершенно иная ситуация наблюдалась в городе Збараж (Збаражский р-н, Тернопольская обл.). Князь Христофор Збаражский заказал проект для своего замка известному архитектору Винченцо Скамоцци, который выполнил его по образцу Palazzo in Fortezza. Первоначальный проект замка В. Скамоцци опубликовал в Венеции в 1615 г. в трактате «Об идее универсальной архитектуры» [6, s. 279] (ил. 5), и только в 1623–1631 гг. под руководством военного инженера Андреа дель Аква и Генриха ван Пеень он был построен в г. Збараж. Надо отдать должное мудрости князей Збаражских: проект Скамоцци был кардинально изменен в пользу испытанных жизнью строительных решений, характерных для пограничных оборонительных замков [7, s. 1058] (ил. 6), но несмотря на это в 1675 г. замок все-таки был захвачен и сожжен турками.

В большинстве случаев в эпоху барокко на территории Галиции, невзирая на модные тенденции, возводились настоящие укрепления, имевшие бастеи или бастионы; для более эффективной защиты также мог быть устроен частокол и ров. В Галиции была осуществлена попытка объединить эти два разных «сарматских» взгляда: «рыцарство», атрибутом которого является фортификация, и «землевладение» с характерным для него садом. Таким образом, Palazzo in Fortezza в Галиции — это дворец с садом, обведенный фортификациями башенно-стеновой или и бастионной системы обороны, в котором в равной степени ценны достойно обустроенный сад и произведение военной инженерии.

На протяжении первой половины XVII в. на территории Галиции по образцу Palazzo in Fortezza было заложено более двадцати замковых комплексов: в Львовской обл. — в г. Броды (ил. 8), с. Подгорцы (Бродовский р-н), в г. Жолква (Жолковский р-н) (ил. 9), в г. Золочев (ил. 10, 11), г. Поморяны (Золочевский р-н) (ил. 12), в с. Звенигород (Пустомытовский р-н) (ил. 13); в Тернопольской обл. — в г. Збараж (Збаражский р-н), в г. Заложцы (Зборовский р-н), в с. Завалов (Тернопольский р-н), в г. Золотой Поток (Бучачский р-н) (ил.), г. Тернополь; в Ивано-Франковской области — в г. Марьямполь (ил. 14), с. Новый Мартынов (Галицкий р-н), в г.

Чернелица (Городенковский р-н), в г. Букачивци (Ивано-Франковский р-н) (ил. 16), в г. Болехов, с. Завадка, с. Верхняя Липица, с. Выспа (Рогатинский р-н), в с. Студинец, с. Черниев (Тисменицкий р-н), в г. Ивано-Франковск [3].

В зависимости от площади ансамбля, способа возведения фортификационных сооружений и рельефа местности, для территории Галиции были характерны три основных варианта соединения фортификационных сооружений с садово-парковыми заложениями. Первый вариант: сад располагался внутри оборонительных стен, комплекс со всех сторон мог быть окружен рвом с водой. Как правило, дворцовые сооружения имели П- или Г-образную планировку, главное сооружение — дворец, где проживал владелец, — находился по центру, на главной оси или размещался как отдельное сооружение с ориентацией на детинец и центральную часть города. Визуальными и архитектурно-планировочными средствами внимание акцентировалось на жилой постройке. Компактный, размещенный на плоскости или террасах сад непосредственно примыкал к дворцу, содержал партеры, боскеты в виде рощ и кабинетов, за которыми следовали поделенные на прямоугольники участки, обсаженные по периметру деревьями. За пределами оборонительных стен мог быть устроен зверинец. Второй вариант: дворцовые постройки окружены фортификационными сооружениями, сад(ы) и зверинец заложены за пределами оборонительных стен. Садово-парковое заложение композиционно связано с главной жилой постройкой. Третий вариант объединял в себе черты первых двух: сад располагался внутри оборонных стен, окруженных водой. Вследствие ограниченности площади, занятой сооружениями резиденции, отсутствовала возможность развивать сад. При благоприятных условиях еще один сад или зверинец закладывался рядом, за пределами оборонных стен. Они могли быть композиционно связаны с садом при дворце или представлять собой самостоятельную композиционную единицу [7, с. 1058–1059].

Независимо от перечисленных вариантов соединения фортификационных сооружений с садово-парковым заложением, определяющим оставалось влияние окружающего пейзажа, который можно разделить на ближний вид, очарование которого заключалось в

сельской гармонии: проживание и прогулки в нем становятся желанными, и удаленный вид, благодаря которому формируется воздушная долина, окруженная горами, холмами и лесами, которые сходятся с линией горизонта. Обязательной ландшафтной составляющей замка-резиденции были рощи и лес, где можно было устраивать прогулки, организовать зверинец и обустроить пруды для рыбы.

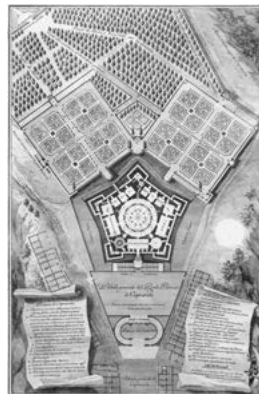
Таким образом, в эпоху барокко на территории Галиции построенные магнатской, земельной и зажиточной шляхтой по итальянскому ренессансному образцу резиденции Palazzo in Fortezza стали основой для формирования новых унифицированных архитектурно-планировочных и ландшафтно-планировочных шаблонов светских резиденций, которые в дальнейшем воплотились в узнаваемые архитектурные формы и стали своеобразными идентификационными архитектурными «маркерами», с помощью которых осуществлялась популяризация идеи проживания в сельской местности, которая, в свою очередь, являлась отражением национальной сарматской идеологии Речи Посполитой.

Библиография

1. Bogdanowski J. Ogrody sarmackie. În: Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu: Podług nieba i zwyczaju polskiego. Warszawa: PWN, 1988, p. 391–397.
2. Doose K. Siegfried Peters. Renaissancefestung Jülich – Stadtanlage, Zitadelle und Residenzschloß – Ihre Entstehung und ihr heutiges Erscheinungsbild. 2. Auflage. Fischer-Jülich, 1997, p. 36–38.
3. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme. 1779–1783, B IX a 390, 1:28800. Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien.
4. Mańkowski T. Genealogia sarmatyzmu: Układ graficzny i okładke opracował Jan Białostocki, drzeworyt oryginalny Jerzego Jarnuszkiewicza. Warszawa: Towarzystwo wydawnicze «Łuk», 1946, 169 p.
5. Opaliński Ł. Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego. Kraków, 1659 r.
6. Scamozzi V. L'Idée Della Architettura Univer-sale: Diuisa in X. Libri (Band 1): Dell'Eccellenza Di Questa Facoltà, De gl'Architetti prestanti: e Precetti, Inventioni, Disegni, Modelli, & Opere merauigliose. Venetia, 1615, 352 s.: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scamozzi1615bd1> (vizitat 24.11.2021).
7. Тарас В. Взаємовпливи барокових типів споруд та садово-паркових закладень. În: *Народознавчі зошити*, 2015. № 5, p. 1054–1063 / Taras V. Vzaemovplyvy barokovykh typiv sporud ta sadovo-parkovykh zakladen'. În: *Narodoznavchi zoshyty*, 2015. No 5, p. 1054–1063: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2015_5_9 (vizitat 24.11.2021).
8. Woldt I. Architekturcodes im barocken Adelsitz. Der Sarmatismus als vormoderne Form nationaler Identitätsstiftung. În: *Polen-Litauen im Dienst der Nation Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werkern der Bildenden Kunst*. Edited by: Matthias Krüger and Isabella Woldt, 2011, p. 345–371.



Ил. 1. Дворец кардинала А. Фарнезе в г. Капрарола (Caprarola), Италия. Рисунок А. Спечи (Specchi), Рим, 1699.



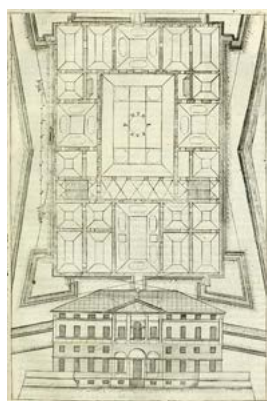
Ил. 2. Генеральный план дворца кардинала А. Фарнезе в г. Капрарола (Caprarola) Италия выполненный Дж. Виньолой. Напечатанный в: Architettura di Giacomo Barozzi da Vignola. Disegnata, ed incisa da Giuseppe Vasi da Corleone. Diocesi di Monreale in Sicilia l'ann 1746.



Ил. 3. Топографическая карта с. Подгорцы (Бродовский р-н, Львовская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 4. Замок в с. Подгорцы (Бродовский р-н, Львовская обл.). Рисунок Наполеона Орды, 1870.



Ил. 5. Первое изображение плана замка в г. Збараж (Збаражский р-н, Тернопольская обл.) выполненного В. Скамоцци. Напечатанный в: Scamozzi V. L'Idée Della Architettura Unversale: Diuisa in X. Libri (Band 1): Dell'Eccellenza Di Qvesta Facoltà, De gl'Architetti prestanti: e Precetti, Inuentioni, Disegni, Modelli, & Opere merauigliose. Venetia, 1615. P. 253.



Ил. 6. Топографическая карта г. Збараж (Збаражский р-н, Тернопольская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 7. Боковое крыло дворца замка в г. Збараж (Збаражский р-н, Тернопольская обл.). Фотография, 1902.



Ил. 8. Замок на топографической карте в г. Броды (Бродовский р-н, Львовская обл.). Kriegssarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 9. Замок на топографической карте в г. Жолква (Жолковский р-н, Львовская обл.). Kriegssarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 10. Замок на топографической карте в г. Золочева (Золочевский р-н, Львовская обл.). Kriegssarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 11. Замок в г. Золочева (Золочевский р-н, Львовская обл.). Карл Ауер, 1838. Литография, акварель.



Ил. 12. Замок на топографической карте в г. Поморжаны (Золочевский р-н, Львовская обл.). Kriegssarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 13. Замок на топографической карте в с. Звенигород (Пустомытовский р-н, Львовская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 14. Замок на топографической карте в г. Мариямполь (Галицкий р-н, Ивано-Франковская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 15. Замок на топографической карте в г. Чернелица (Городенковский р-н, Ивано-Франковская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.



Ил. 16. Замок на топографической карте в г. Букачивци (Ивано-Франковский р-н, Ивано-Франковская обл.). Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien. Galizien und Lodomerien, Josephinische Landesaufnahme, 1779–1783, В IX а 390, 1:28800.

Rodica URSACHI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6084-9506>

Traseul stilistic al arhitecturii oraşului Chişinău de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.06>

Rezumat

Traseul stilistic al arhitecturii oraşului Chişinău de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea

Evoluţia arhitecturii oraşului Chişinău de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea a fost condiţionată de diferiţi factori istorici, politici, economici etc., care i-au impus o anumită tipologie stilistică de natură eclectică. Caracterul conceptual-stilistic şi tipologic al monumentelor arhitecturale din oraşul Chişinău din sec. al XIX-lea a fost determinat de reglementările impuse de către noile autorităţi bazate pe respectarea proiectelor urbanistice specifice Imperiului Rus, de preferinţele şi gustul estetic al arhitecţilor şi, într-o oarecare măsură, de doleanţele comanditarilor. Estetica conceptual-decorativă a edificiilor reflectă, în general, sinteza a două stiluri de bază, interpretate într-o bogată variaţie de forme plastice – neoclasicism şi stilul modern. În perioada respectivă au activat mai mulţi arhitecţi cu pregătire în domeniu şi cunoştinţe largi în arhitectura „istorică”. Arhitecţii care şi-au lăsat amprenta pe imaginea oraşului Chişinău sunt: Alexandru Bernardazzi, Henrich von Lonsky, Mitrofan Elladi, Vladimir Țăganco, Alexei Şciusev ş.a. Printre edificiile realizate într-un limbaj „clasic” se pot numi: *Gimnaziul pentru fete al zemstvei basarabene*, *conacul Râşcanu-Derojinschi* ş.a. Particularităţile stilistice moderne sunt vizibile în clădirea *Dumei oraşeneşti*, *Gimnaziul pentru fete „Principesa Natalia Dadiani”*, *casa lui Vladimir Herţa*, ş.a., ce se caracterizează printr-un aspect eclectic pronunţat.

Cuvinte-cheie: Chişinău, arhitectură, decor, plastic, stil, eclectic, modern, urban.

Summary

The stylistic way of Chisinau architecture from the end of the XIX century – beginning of the XX century

The evolution of the architecture of Chisinau from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century was conditioned by different historical, political, economic factors, etc., which imposed a certain stylistic typology of eclectic nature. The conceptual-stylistic and typological character of the architectural monuments in Chisinau was determined by the regulations imposed by the new authorities based on the observance of urban projects specific to the Russian Empire, the preferences and aesthetic taste of architects and, to some extent, the wishes of sponsors. The conceptual-decorative aesthetics of the buildings generally reflect the synthesis of two basic styles, interpreted in a rich variation of plastic forms – neoclassicism and the modern style. During that period, several architects with training in the field and extensive knowledge in “historical” architecture were active. The architects who have left their mark on the image of Chisinau are: Alexandru Bernardazzi, Henrich von Lonsky, Mitrofan Elladi, Vladimir Țăganco, Alexei Sciusev and others. Among the buildings made in a “classical” language can be named: *the Girls’ Gymnasium of Bessarabian Zemstvo*, *Rascanu-Derojinschi House*, etc. The modern stylistic peculiarities are visible in *the City Duma Building*, *the Girls’ Gymnasium “Princess Natalia Dadiani”*, *Vladimir Herţa’s House*, etc., which are characterized by a pronounced eclectic aspect.

Key-words: Chisinau, architecture, decoration, plastic, style, eclectic, modern, urban.

Arhitectura în cadrul societăţii umane prezintă universul unei comunităţi ce reflectă topografia specifică a locului, nivelul economic al societăţii, caracterul şi aspiraţiile culturale ale rezidenţilor acestei colectivităţi. Imaginea arhitecturii dintr-un anumit segment cronologic permite

formarea unei idei despre evoluţia istoriei pe diferite dimensiuni (colectiv-individual, public-privat, sacru-profana ş.a.) şi totodată identificarea sistemului de valori etic-morale, ideologice ş.a. ale societăţii. Aceasta prezintă codificarea „materială” a viziunilor şi aspiraţiilor publicului unei lo-

calități păstrate în memoria colectivă și transmise noilor generații prin intermediul peisajului urban.

Istoria cunoaște mai multe exemple când arhitecturii, îndeosebi celei urbane i se atribuia rolul de ghidare a societății spre un viitor mai luminos și prosper sau se considera că, ea poate influența și modifica comportamentul social al indivizilor. Această idee se întâlnește și în arta rusă care pe parcursul secolului al XIX-lea a avut o influență considerabilă asupra arhitecturii orașului Chișinău, ulterior anexării Basarabiei Imperiului Rus (1812).

Începând cu anul 1834, când a fost aprobat Planul urbanistic general al capitalei Basarabiei, Chișinăul intră într-o nouă fază de dezvoltare. Are loc sistematizarea procesului de construcție a orașului (străzi, piețe ș.a.) cu determinarea punctelor de accent în centrul urbei, conform proiectelor model din Imperiul Rus (practică întâlnită pentru toate provinciile). Această dezvoltare vertiginosă se datorează atât conjuncturii politice, cât și creșterii populației orașului, în mare parte, imigranților din diferite clase sociale, culturi, cu diferite credințe și obiceiuri. Contingentul alogen al populației (armeni, greci, evrei, ruși ș.a.) constituia nucleul burgheziei comercial-industriale din Basarabia, care prin aportul său economic a contribuit la dezvoltarea orașului Chișinău. Un factor important al „restructurării” cultural-artistice a Chișinăului poate fi considerat și modul de viață „elitar” al nobilimii basarabene și anume dorința de a călători (Moldova, Austria, Franța, Rusia, îndeosebi în Sankt Petersburg ș.a.) [3, p. 132]. Călătoriile ofereau posibilitatea nobilimii locale să descopere noi spații cultural-geografice care le transformau viziunile, le influențau gustul estetic ș.a. Ulterior acestor deplasări (în scop de afaceri, de distracții, odihnă ș.a.) [3, p. 132], rezidenții înstăriți ai urbei se familiarizează cu ultimele tendințe și valențe estetice ale arhitecturii din diverse spații culturale. Dorind să-și marcheze „spațiul metric” în concordanță cu tendințele vremii, ei apelează la variate forme arhitectonice corespunzătoare diverselor stiluri artistice și care retranscrise și adaptate locului, iau anumite configurații și interpretări plastice. Astfel, arhitectura urbană din Chișinău, prin asimilarea sistemului de valori „străine” și stratificarea „vizibilă” a structurilor stilistice, obține o fizionomie plastică proprie. Proiecția conceptelor stilistice și identificarea traseelor de influență ale arhitecturii europene și orientale este vizibilă în arhitectura edificiilor

din Chișinău, atât în cele cu funcție publică, cât și cu statut privat.

Analiza obiectivelor arhitecturale din centrul istoric al orașului Chișinău, construite la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, relevă sinteza mai multor stiluri artistice, care prin expresia lor inedită formează un dialog cultural european-oriental. Arhitecții recurg la formule estetice inedite, organizând artistic planimetria, decorul și alte componente structural-decorative ale edificiilor, care se caracterizează de cele mai multe ori prin eleganță și rafinament. Unii aplică în arhitectura basarabească componente ale stilului neoclasic, clasicism provincial rus, pseudo-bizantin, renașcentist, alții, prin originalitatea gândirii, proiectează imaginarul în programul structural-decorativ al edificiilor construite de ei, cu reflecții ale elementelor gotice, mauritane, egiptene ș.a.

Arhitectura europeană din secolul al XIX-lea abundă în stiluri „istorice” ce se perindau pe arena culturală odată cu evenimentele majore ce aveau loc în societate. Arta idealiza valorile estetice ale unor culturi demult apuse (antice, medievale ș.a.), reactualizându-le și îmbinându-le în noi formule, dezvoltând noi stiluri și curente – neoclasicism, neoclasic grec (mult mai decorativ și ornamental), neoclasic egiptean, neogotic, neorenașcentist, exotism, Beaux Arts (îmbinare a neorenașcentismului și a neobarocului), stilul modern ș.a.

În arhitectura din spațiul basarabească confluența acestor stiluri a fost posibilă, în parte, datorită doleanțelor „inedite” ale unor comanditari și a gândirii originale a unor arhitecți, pe de altă parte. Totodată, în paralel, pe fondalul comun de reglementare strictă de către autorități, s-a dezvoltat și o arhitectură „de împrumut”, realizată după proiectele urbanistice elaborate în Imperiul Rus. Unele edificii publice, situate pe linia roșie a străzilor principale ale Chișinăului, dispun de o structură de factură clasicistă. Acestea se caracterizează prin prezența unei fațade principale simetrice cu centrul accentuat printr-un rezalit cu balcon, cu elemente „concentrate” (coloane gemene cu capitel corintic, ionic sau doric (după caz), fronton triunghiular sau în segment de cerc, uneori cu blazon/medalion, geamuri duble sau triple ș.a.), și câte două rezalite laterale tratate în aceeași cheie, dar mai puțin proeminente, parter decorat cu bosaj „a la rustica” din piatră șlefuită, ancadramente variate ale geamurilor, cornișe cu denticule pe console, parapet cu baluștri și tumburi în partea superioară a edificiului ș.a. (*Clădirea fostei Administrații Finan-*

ciare a guberniei Basarabia (1895-1906) (actualul bloc central al Universității Tehnice a Moldovei), *Gimnaziul pentru fete al zemstvei basarabene* (1881-1882), arhitect Alexandru Bernardazzi (str. București, 64), *Gimnaziul pentru băieți nr. 3* (1902-1905), arhitect Vladimir Țăganco, str. A. Mateevici, 111 (actualul bloc administrativ al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice), *Gimnaziul pentru fete fondat de baronesa Iulia A. von Gheiking* (1892) (str. A. Mateevici, 85), *Hotelul „Suisse”* (actuala Bibliotecă B. P. Hajdeu), *Hotelul „Peterburg”* (anii '30 ai sec. al XIX-lea) (str. Alexandru cel Bun, 47), *Tribunalul Chișinăului* (1887), arhitecți H. von Lonsky, Alexandru Bernardazzi (actuala Administrație a Căilor Ferate), *Gimnaziul pentru băieți nr. 1 din Chișinău* (1889-1890), arhitecții K. Gasquet și V. Țăganco (actualul Muzeu Național de Istorie a Moldovei), *Gimnaziul pentru fete Fidler* (str. Alexandru cel Bun, 111), *conacul Râșcanu-Derojinschi* (1852-1875), arhitect Alexandru Bernardazzi, str. București, 62, *casa Erhan-Dunaevschi*, actuala Ambasadă SUA (str. A. Mateevici, 103) ș.a. Uneori, sub influența arhitecturii din Sankt Petersburg, apare câte un bovindou la colțul clădirii, îndeosebi în cazul când edificiul este amplasat la intersecția a două străzi. În Chișinău s-au păstrat două edificii cu acest element – *vila urbană a lui N.I. Semigradov* de pe str. A. Pușkin, 17, colț cu str. București (1873-1875), cu bovindou octogonal pe toată înălțimea clădirii (presupși arhitecți A.I. Bernardazzi și M.S. Serotzinski) și *casa urbană Mimi* (1870-1878) cu bovindou circular din str. București, 106 A, colț cu str. S. Lazo.

Arhitectura Chișinăului de la hotarul secolelor XIX-XX abundă în imobile realizate în stilistica eclectismului cu îmbinări variate de elemente constructive și decorative alogene, în diverse configurații inedite, și care formează o plastică fascinantă pe suprafața zidurilor. Printre edificiile realizate în estetica „eclectismului” cu mixaje ale elementelor stilurilor „istorice” se numără clădirea *Dumei orășenești* (actuala Primărie a orașului Chișinău) (1901-1903, arhitecți Mitrofan Elladi, A. Bernardazzi) (gotic toscan, Renaștere timpurie); *biserica Sf. Pantelimon / Biserica Grecească* (1887-1891, arhitect A. Bernardazzi) (pseudo-bizantin) (Fig. 1); *Capela Gimnaziului pentru fete al zemstvei basarabene*, astăzi biserica Sf. Cuvioasa Teodora de la Sihla (1895, arhitect A. Bernardazzi) (pseudo-rus); *Gimnaziul pentru fete „Principesa Natalia Dadiani”*, astăzi clădirea Muzeului

Național de Arte a Moldovei (1899-1900, arhitect A. Bernardazzi) (gotic toscan, Renaștere timpurie) (Fig. 2); *casa lui Vladimir Herța* de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 115 (1903-1905, arhitect Henrich von Lonsky) (baroc vienez) (Fig. 3); *Banca orășenească*, actuala Sala cu orgă (1902-1911, arhitect Mihail Cecheruli-Kuș (1865-1917) (neoclasicism); *casă de raport* (1901), astăzi sediul Procuraturii Municipiului Chișinău de pe str. Armenească, 96 (gotic italian, elemente renascentiste, baroc) (Fig. 4); *vila lui Iacob Nazarov* de pe str. Columna, 110 (anii '80 ai secolului al XIX-lea) (baroc, rococo); *vila urbană a lui Moisei Kligman* de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 113 (1898) (neoclastic, modern, neogotic); *conacul Cartargi* (1853-1854) de pe str. Columna, 106 (baroc, modern) (Fig. 5) ș.a.

Interes prezintă, în acest context, edificiile construite de arhitectul principal al orașului Chișinău Alexandru Bernardazzi (1831-1907). Amprenta creației și viziunii sale originale este vădită atât în operele proiectate personal, cât și în edificiile construite în colaborare cu alți arhitecți. Spre exemplu, clădirea *Dumei orășenești* (1901-1903), actuala clădire a Primăriei orașului Chișinău, este realizată în spiritul palatelor italiene din perioada Prerenășterii ce se caracterizează prin prevalarea axei orizontale a construcției și a prezenței unui turn de colț înalt, ce corespund conceptului goticului italian. Inspirat din structura arhitectonică a palatelor nord-italiene, autorul rezolvă fațada într-o viziune individualizată, cu accent pe decorul plastic. El apelează la diverse elemente congruente ale stilului gotic italian (sienez, florentin, venețian ș.a.) – ferestre „venețiene” bifore și trifore cu deschideri în arc frânt, turnulețe de colț, friză susținută de console ce amintesc de mașiculi unor cetăți medievale, festoane din arce frânte ș.a. Alături de elemente gotice, autorul aplică în decorul fațadei și motive ornamentale caracteristice Renașterii italiene – rozete, mascaroane (capete de lei), flori de crin (însemnul heraldic al orașului Florența), dar și elemente specifice stilului modern – acoperiș înalt în formă de cort cu pantă frântă și creastă în grilaj metalic pe coama acestuia, care nu s-a păstrat [4, p. 56].

Într-o cheie asemănătoare, cu tangențe sesizabile ale artei gotice italiene și ale Renașterii Timpurii sunt rezolvate și alte edificii ale acestui arhitect. Spre exemplu, în clădirea *Gimnaziului pentru fete „Principesa Natalia Dadiani”* de pe strada 31 august, 115, A. Bernardazzi recurge la elemente

arhitectonice și decorative similare clădirii *Dumei orășenești*. Edificiul construit din piatră de calcar și cărămidă de două nuanțe (material specific construcțiilor nord-italiene) are o intrare accentuată printr-un rezalit cu balcon-tribună încununat cu turnulețe (gotic venețian), ferestre cu arhivolte în bolțari în formă de evantai (gotic florentin, secolul al XIV-lea) și deschideri de arcuri trilobate de factură gotică, nișe, cartușe cu însemne heraldice din ipsos. Preferința autorului pentru combinația diferitor stiluri sau variații ale lor denotă vastele cunoștințe în materie și o bună pregătire profesională.

O particularitate a creației lui A. Bernardazzi este, pe lângă adresarea la stilurile arhitecturii europene și orientale din diferite perioade, și utilizarea diverselor materiale în construcție – piatră albă fațetată sau brută și cărămida de două-trei nuanțe. Arhitectul le aplică în funcție de edificiu și caracterul său, în diverse variante – piatră albă la parter și colțurile clădirii, cărămida roșie în peretele de fond (*Școala orășenească nr. 2 pentru popor* (1878), astăzi Liceul „Prometeu” de pe str. N. Iorga, 2, *Gimnaziul pentru fete „Principesa Natalia Dadiani”* (1899-1900) ș.a.); alternarea pietrei de diferite nuanțe cu elemente din cărămidă roșie (*Biserica Sf. Pantelimon / Biserica Grecească* (1887-1891), *Capela Gimnaziului pentru fete a zemstvei basarabene* (1895), *Turnul de apă* (1892) ș.a.). Arhitectul s-a inspirat din arhitectura edificiilor italiene din Pisa, Florența (catedrale), Veneția (palate) ș.a., dar și din decorul bisericilor bizantine din secolele XII-XIII. O „deschidere” de oportunități în utilizarea cărămizii roșii de diferite nuanțe se datorează prezenței în apropierea orașului Chișinău a fabricii de cărămidă a lui E. V. Purcel [6, p. 143].

O altă categorie de edificii publice sunt rezolvate în estetica *Beaux Arts*-ului cu intercalări ale stilisticii neoclasică, neorenascentistă, neobarocă ș.a., vădite în aspectul sistemului de acoperire (cupolă placată cu „solzi de pește” din zinc), a formei acoperișului (în formă de con, piramidă, în trunchi de piramidă) cu lucarne, felinare, creastă ornamentată și detalii decorative pe ulucul streșinii, în prezența coloanelor „colosale” de ordin corintic la fațada principală, în abundența elementelor decorative (ancadrame florale, frize în relief sculptat, medalioane, sculpturi de animale (dragoni), personaje mitologice (zeități, cariatide, putți ș.a.), în frontoane profilate de forme complexe ș.a. (*Clubul nobilimii* aflat pe locul actualului cinematograf „Patria”, *farmacia Cogan* de pe str. Armenească, colț cu Bulevardul Ștefan cel Mare

și Sfânt), *Banca orășenească*, actuala Sală cu orgă, *cofetăria Manikov* de pe str. V. Micle, *hotelul „Bristol”*, astăzi inexistent ș.a.).

Suflul romantismului este prezent și în unele edificii private tratate într-un limbaj cu tentă „istorică”, ce evocă o lume imaginară, fabuloasă, ancorată în goticul medieval și a căror aspect induce anumite predispoziții spre tristețe, îngândurare, posibil chiar și frică. Tendințele gotice puteau să pătrundă în Basarabia din orașul Odessa cu care Chișinăul se afla într-o colaborare fructuoasă – se invitau arhitecți „specializați” în stilurile „medievale” precum Giorgio Toricelli ș.a. [5, p. 71] (*casa „masonică”* din str. 31 august, 15 (1892), *vila în stil pseudo-gotic* de pe str. S. Lazo, 14 (1892-1912), *casa A. D. Inglezi* de pe str. M. Eminescu, 52 (1872-1873), arhitect A. Bernardazzi ș.a.). Estetica fațadei acestor edificii pune accent pe atmosferă, pe expresia caracterului proprietarului, pe originalitatea și probabil, pe aspirația lui spre libertate (dorința de a se deosebi de ceilalți).

În asemenea edificii ce prezintă „ficțiuni” spectaculoase se întâlnesc diverse elemente decorative specifice spiritului medieval – dragoni, grifoni înaripați, care în funcție de context trebuiau să transmită un anumit mesaj codificat. Spre exemplu, grifonii înaripați care se întâlnesc la *vila urbană a medicului Lazăr Tumarkin* (1898-1902), actualul sediu al Comitetul Olimpic, de pe str. A. Pușkin, 11, colț cu str. A. Șciusev, grifonii de asupra frontonului principal al fostei *Bănci orășenești*, semnifică dominația și puterea. Astfel, aceste edificii, prezintă adevărate spectacole ale străzii, care generează în imaginația spectatorului fascinante idei și surse de inspirație (motivul dragonilor se întâlnește și în panoul decorativ al *vilei urbane* (1887-1903) din str. Șciusev, 47, colț cu str. M. Eminescu), și în decorul porții *casei lui V. Herța* (1905) de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 115 ș.a.

Din estetica stilului *Beaux Arts* a derivat eclectismul „istoric”, care s-a manifestat în egală măsură și în edificiile publice, și în cele private. Diapazonul mișcărilor și curentelor integrate în arhitectura construcțiilor urbane este foarte larg și bogat –pseudo-gotic, ruso-bizantin, mauritan, neobaroc cu elemente aparte de rococo, etc. (*Capela „Sf. Împărați Constantin și Elena” a Gimnaziului nr. 2 pentru băieți*, actuala biserică „Schimbarea la față a Mântuitorului” (1898-1902, arhitecți M. Seroșinski, K. Gasquet) de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 164, colț cu str. S. Lazo, *conacul urban al lui V. Lazo* de pe str. Columna, 130 (anii

'80 ai sec. XIX), *vila Nazarov* de pe str. Columna, 110, *conacul urban al familiei Donici / casa Casso*, actualmente sediul Institutului Patrimoniul Cultural al Academiei de științe (1869-1870, presupusul arhitect A. Bernardazzi) de pe str. 31 august 1989, colț cu str. Mitropolit Gavriil Banulescu-Bodoni, 35 ș.a.).

În paralel cu stilul eclectic de factură „istorică” în arhitectura Chișinăului de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea se întâlnesc și alte direcții derivate din stilul modern – „orientalism” sau „exotism”. Într-o cheie stilistică orientalizată este rezolvată clădirea *Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală* (1903-1905), arhitect Vladimir N. Țăganco (1884-1934) de pe str. M. Kogălniceanu, 82 (fostul „Muzeu zoo-agricol și al meșteșugurilor populare” din Basarabia, fondat în 1889 de către baronul A. Stuart). Realizat în spiritul arhitecturii oriental-mauritane cu elemente specifice stilului, precum configurația deschiderii intrării principale și a geamurilor în arc în acoladă, decor din plăci glazurate, creneluri ș.a., edificiul reflectă caracterul cosmopolit al comanditarului (gustul pentru arta și cultura orientală a fost favorizat și de expozițiile internaționale organizate în marile metropole europene, care posibil au fost vizitate și de unele persoane înstărite din Basarabia) (Fig. 6).

Alt edificiu realizat în spiritul arhitecturii orientale este *casa Karcevski* (1901) de pe str. Bernardazzi, 97, proiectată de Alexei V. Șciusev (1873-1949) pentru rudele soției sale. Sursa de inspirație a fost una directă, arhitectul vizitând în 1894 orașul Samarkand [2, p. 166]. Imobilul reflectă tendințele estetice ale arhitecturii orientale și anume – fondal alb al pereților fațadei cu elemente decorative geometrice din ceramică glazurată de culoare albastră (în „ocnițele” de sub cornișă), golurile geamurilor terminate în potcoavă și arc frânt, balcon din grilaj metalic ș.a. Aceleiași familii aparține și imobilul alăturat (1912), care la fel are rezonanțe orientale, doar că nu de factură mauritană, ci egipteană. Construcția a fost supravegheată de arhitectul M. Elladi și există opinia că el este autorul proiectului, dar noi, ținând cont de conjunctura istorică, presupunem că autorul ar putea fi A. Șciusev. Această supoziție se bazează pe informația „biografică” a arhitectului basarabean și anume că, după căsătoria sa cu Maria Karcevski, el a efectuat călătoriile în mai multe țări (Franța, Italia, Turcia), unde a avut ocazia să vadă Hotelul de Beauharnais cu portic în stil egiptean (1818, arhitect Germain Gotfrand,

azi sediul Ambasadei Germaniei în Paris) [1, p. 339]. Revenind la edificiul propriu-zis se poate relata că rezalitul central al intrării este ușor îngustat în partea superioară și, deși este încununat cu un arc aplatizat, amintește foarte mult de pilonii în trunchi de piramidă de la intrarea în templele egiptene. Alt element cu rezonanțe în arhitectura egipteană sunt ușile și geamurile de asupra lor de formă trapezoidală cu grilaj din verigi ce reprezintă șerpi stilizați, precum și șarpele încolăcit în vizi-era ușii. Motivul șarpelui, ținând cont de contextul conceptual-artistic, ar putea fi inspirat, fie direct din arta egipteană (cobre), fie preluat din mentalitatea poporului pentru care șarpele de casă avea un rol apotropaic. Am insistat asupra descrierii detaliate a acestui edificiu, deoarece acesta prezintă un caz unic în arhitectura Chișinăului de la începutul secolului al XX-lea.

Indiferent de caracterul conceptual stilistic și tipologic al monumentelor arhitecturale din segmentul temporal vizat, majoritatea clădirilor din orașul Chișinău au o încărcătură decorativă-cromatică. Sunt rezolvate după principiul policromiei, bazat îndeosebi pe prezența a două culori de bază – cea a fondalului și a elementelor decorative, care de obicei sunt de culoare albă. Această coloristică variază în funcție de stilistica edificiului și, probabil, de gustul comanditarului. În majoritatea cazurilor, imobilele au fondal de nuanțe neutre – galben deschis, galben-muștar, alb-crem, albastru-bleu, verde stins, maro (specifice stilului eclectic cu tendințe moderne și neoclasiche), diverse nuanțe ale roșului-pal (specifice stilului „Empire”; aluzie la roșu pompeian) (*vila urbană a lui Vladimir Herța* (Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 115), *vila Nazarov* (str. Columna, 110), *conacul Catargi* (str. Columna, 106), *conacul urban a lui V. Lazo* (str. Columna, 130) (anii '80 ai sec. XIX), *vila Mimi* (str. București, 106), *conacul urban al familiei Zoti* (1865), (str. Alexandru cel Bun, 38, colț cu str. Armenească), *casa inginerului S. Serbov* (actualul Muzeu al Istoriei învățământului din Republica Moldova) (str. M. Kogălniceanu, 62), *conacul* de pe str. V. Pârcălab, 17, colț cu str. M. Kogălniceanu ș.a.).

Acest mod de decorare cromatică a edificiilor urbane este specific artei ruse din secolele XVIII-XIX, îndeosebi arhitecturii din Sankt Petersburg, care la rândul său l-a „importat” indirect (prin intermediul arhitecților străini) din Italia (Veneția) și alte țări cu o climă „umedă”. Deși de influență străină, decorul cromatic s-a integrat perfect în ambianța orașului „sudic” al Imperiu-

lui Rus, conferind monumentelor arhitecturale un plus de valoare și intensitate în perceperea estetică. Uneori pentru obținerea unui aspect cromatic arhitecturii recurg la îmbinarea suprafeței netede din piatră șlefuită de una-două nuanțe cu panouri din zidărie de factură aspră (de fracție mică) sau a cărămizii roșii (fondalul peretelui) și a pietrei de culoare albă (elemente decorative), (*casa individuală a lui M. Starinski* (1899), actualul sediu al Uniunii Artiștilor Plastici de pe str. A. Mateevici, 50, *casă individuală*, actualul sediu al Stării civile de pe str. A. Mateevici, 2, *casa lui I.N. Ivanov/Lidiei Lipcovski* (1873), arhitect A. Bernardazzi de pe str. A. Șciusev, 111, colț cu str. S. Lazo, *vila inginerului G. Pronin* (începutul secolului al XX-lea) de pe str. A. Mateevici, 79, *casa medicului V. Tverdohlebov* (1895) de pe str. A. Șciusev, 65, colț cu str. A. Pușkin, *conacul urban al familiei Cerchez* (1873) de pe str. București, 99, colț cu str. M. Cibotari, *vila urbană* (1887-1903) de pe str. Șciusev, 47, colț cu str. M. Eminescu, *conacul urban al familiei E. Purcel* (1905) de pe str. N. Iorga, 20 ș.a.

Un alt aspect important al analizei arhitecturii orașului Chișinău de la hotarul secolelor XIX-XX îl prezintă decorația plastică de pe fațada edificiilor. Elemente decorative apar pe ancadramentele ușilor și geamurilor, cornișe, frontoane, la colțurile clădirilor ș.a., distribuite după o anumită ritmicitate în cadrul ansamblului arhitectural.

Arhitectura urbană îmbracă mai multe forme și obține un statut semantic bogat și complex. S-ar putea presupune că prin revitalizarea acestor stiluri demult apuse, grație imaginației și „insistenței” arhitecților care le-au oferit șansa la continuitate, are loc o punere în configurație a spațiului și timpului.

În concluzie menționăm că, arhitectura Chi-

șinăului de la hotarul secolelor XIX-XX prin caracterul său eclectic, uneori destul de contrastant, conferă orașului un plus de valoare estetică și personalitate. Totodată, trebuie de ținut cont de faptul că majoritatea edificiilor, îndeosebi cele de utilitate publică, au fost supuse vicisitudinilor timpului, iar modificările ulterioare s-au împlăcut deseori cu devieri de la aspectul lor original.

Referințe bibliografice

1. Arhitectura, evoluție, stiluri, personalități. De la Renaștere la secolul XIX. București: Editura Litera, 2010.
2. Ceastina A. Destinul unui arhitect originar din Chișinău. În: Arta-2013, Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. I (XXVII), nr. 1, Chișinău, 2018, p.166-170.
3. Gherasim C. Evoluția nobilimii din Basarabia sub dominație țaristă: statutul social-economic și mentalități colective (1812-1873). Teză de doctor în istorie (Călătoriile – parte componentă a modelelor cotidiene ale nobilimii basarabene (1812-1914). Chișinău, 2018.
4. Nesterov T. Monumente de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică. În: Arta-2018. Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 1, 2018, Chișinău, 2018, p. 56.
5. Iurcenco N. Un fenomen aparent: Romanticismul în istoria arhitecturii Chișinăului, ca element component al bazinului Mării Negre. În: Probleme geopolitice, 2019, p. 61-71.
6. Tabuncic S. Neamul Purcel în trecutul Chișinăului: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Neamul%20Purcel%20in%20trecutul%20Chisinaului.pdf (vizitat 10.11.2021).



Fig. 1. Biserica Sfântul Pantelimon/ Biserica Grecească (1887-1891) (foto autor).



Fig. 2. Liceul „Principesa Natalia Dadiani” (1899-1900) (<http://artindex.ro/2017/01/05/scurta-vizita-la-muzeul-de-arta-din-chisinau/>).



Fig. 3. Casa lui Vladimir Herța (1905) (foto autor).



Fig. 4. Casă de raport (1901), str. Armenească, 96 (foto autor).



Fig. 5. Conacul Catargi (1853-1854) str. Columna, 106 (foto autor).



Fig. 6. Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, detaliu (1903-1905) (foto autor).

The history of one architectural monument in Chisinau: the building of the first stone circus, the “Express” cinema, the Moldovan drama theater and the National Philharmonic (1911-2021)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.07>

Rezumat

Istoria unui monument de arhitectură din Chișinău: clădirea primului circ de piatră, cinematograful „Express”, teatrul de dramă din Moldova și Filarmonica Națională în anii 1911-2021

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, circurile provinciale ambulante erau destul de răspândite în Basarabia. Prima încercare de a construi un circ permanent în Chișinău a fost făcută la 22 aprilie 1911. Însă în martie 1912 proprietarul hotelului Bristol, Constantin Kolomandi, a scris din nou o petiție biroului de construcții al Administrației Guvernatorului Basarabiei cu solicitarea de a construi la intersecția străzilor Mihailovskaia și Schmidt (astăzi străzile Mihai Eminescu și Mitropolit Varlaam) o clădire de piatră cu două niveluri pentru circ-teatru, obținând la 7 mai 1912 o autorizație oficială în acest sens. În general, clădirea de teatru și circ, care a fost supravegheată de arhitectul Vladimir Țiganco, a fost finalizată pe 21 octombrie 1913. Ulterior, aici s-a deschis cinematograful „Express”. În perioada postbelică, aici era situat Teatrul muzical-dramatic moldovenesc. Iar în 1954 clădirea a fost transmisă Filarmonicii Moldovenești. Dar la 24 septembrie 2020, patrimoniul cultural al Republicii Moldova a suferit o lovitură gravă, clădirea Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” suferind distrugerii considerabile ca urmare a unui incendiu de proporții. Astăzi, edificiul Filarmonicii necesită efectuarea unor lucrări urgente de restaurare pentru a se asigura păstrarea valorii ei istorice, arhitecturale și artistice.

Cuvinte-cheie: Chișinău, clădire de piatră, circ, teatru, Kolomandi, scenă, construcții, incendiu, cinematograful, Filarmonica Națională.

Summary

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)

In the second half of the XIX century provincial traveling circuses were quite common in Bessarabia. The first attempt to build a permanent circus in Chișinău was made on April 22, 1911. In March 1912, the owner of the Bristol hotel, Constantin Kolomandi, wrote to the Construction department of the Bessarabian Provincial Board a new request for the construction of a stone two-story building of the circus theater at the corner of Mikhailovskaya and Schmidt streets (today Mihai Eminescu and Metropolitan Varlaam streets). In May 7, 1912, he received an official building permit. In general, the construction of the building of the circus theater, which was supervised by the city architect Vladimir Țiganco, was completed on October 21, 1913. Later, the “Express” cinema was opened here. In the post-war period, this building was housed by the Moldavian Drama Theater. And in 1954, the premises were transferred to the Moldavian Philharmonic. But on September 24, 2020, the cultural heritage of Moldova was damaged as a result of a fire which seriously damaged most part of the building of the National Philharmonic „S. Lunchevici”. Today the building is in the need of restoration in order to preserve its historical, architectural and artistic value.

Key-words: Chișinău, stone building, circus, theater, Kolomandi, construction, cinema, fire, National Philharmonic.

Since the middle of the XIX century, traveling circuses have often come to Chișinău. “The first mention of the tour of the circus troupe of

Adolfo Gveri in the city dates back to 1850” [17, p. 1]. In the second half of the XIX century provincial circuses, menageries, illusions, and other

spectacles became widespread in Bessarabia as well as everywhere. Mobile booths became very popular; circus dynasties often gave spectacular performances in many Bessarabian cities. In the same period, the designing of the first circus buildings began [1]. Numerous documents about the history of the construction of the circus have been preserved in the National Archives of the Republic of Moldova (Fig. 1) [13].

Initially, it was about the construction of temporary buildings, which were intended for theatrical, dramatic and circus performances. A circus theater existed in Chişinău since the 1860s, and in 1868 the Romanian troupe staged several vaudeville comedies in Romanian in Chişinău, as it was evidenced by its owner, the Kursk petty bourgeois Alexander Führer on December 28, 1884 [6, 1–1 inv.]. Another entrepreneur, circus owner, Saratov petty bourgeois Petr Nikitin wanted to build a stone circus building in Chişinău in 1888 [7]. He asked to give him a place for construction on Fontannaya Square (today V. Micle street). But the owner of the circus, Alexander Führer, who did not have his own, building for performances and each time had to renew the lease contract with the city дума, also proposed to build a stone circus building. On October 1889, he submitted three plans for consideration. On July 15, 1888, the Chişinău City Council decided to invite those wishing to build a circus theater at their own expense and “exclusively for dramatic and opera performances” [7, 18]. Designing a circus, much attention was paid to the area where the building was supposed to be erected, thereby emphasizing the importance of the architectural and planning solution. Analyzing the situation of ordinary circuses, it should be noted that most of the buildings were wooden and were built without taking into account the rules of sanitation and fire safety [2].

In the large provincial cities in the XIX century, along with the favorite circuses, long-awaited menageries appeared in Bessarabia. Many of them demonstrated all kinds of trained animals and birds [3]. Thus, one of the first mentions of the opening of a menagerie in Chişinău dates back to 1893, when the Austrian citizen Wenzel Anderlik decided to construct the building covered by a plank on the Police Square [9]. The circuses gradually expanded their repertoires, composed of original performances with trained animals. Foreign guest performers from Western

Europe played an important role in the development of the Bessarabian circus. At the end of the XIX century, the first circus theaters appeared, in which artists of different genres also performed and various thematic pantomime performances were staged there. In May 1893, the Construction Department of the Bessarabian province considered the application of the manager of the famous Sur circus Alexander Kremzer and approved the project for the construction of a temporary circus building on the Police Square [8] (Fig. 2) at the intersection of Aleksandrovskaya streets (today Boulevard Stefan cel Mare) and Mikhailovskaya (today Mihai Eminescu street), as well as Sinadinovskaya street (today Vlaicu Pârcălab street) and Fountain lane (today Veronica Micle street) subject to several conditions [4] and namely: in the temporary building of the wooden circus: 9 exits with opening doors to the outside were to be arranged, obligatory lighting of the arena with the help of chandeliers, and the provincial architect and the chief of police were required to inspect the circus building before the opening.

At the end of October 1902, performances of the Truzzi brothers' Italian circus took place in Chişinău. The Bessarabian press reported that everything would take place in the newly built circus on the Kievskaya street (today 31 August 1989 street) “in the Armenian fence of a circus building, which is quite adapted for heating and protected from draughts” [16]. In addition to circus performers, the Truzzi brothers' circus was famous for its professional ballet.

In August 1904, according to the request of the owner of the circus, G. Sobbot, the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government approved a project for the construction of a summer temporary circus building in the second part of Chişinău, in the Armenian fence from the Kievskaya street (today 31 August street) [5, 6], which was “compiled in a technical respect satisfactory” [5, 7].

The first attempt to build a permanent circus in Chişinău was made on April 22, 1911 by the owner of the Bristol Hotel, Konstantin Kolomandi, but his proposal was rejected by the City Дума. In August 1911 the manager of the Moscow circus Truzzi was Benjamin Zaidenberg, who lived in Chişinău in the New York hotel, wrote a petition to the Bessarabian Provincial Board with a request to allow the construction of an iron-covered, wooden circus building with electric light-

ing and running water on the site of the Armenian courtyard, at the intersection of Kievskaya and Bolgarskaya streets [10] (today 31 august 1989 and Bulgară streets). But he was refused, since there were densely situated wooden structures around the supposed temporary building, and “on this place there was already a wooden circus of Durov, which burned to the ground with all the horses and other animals in it” [10, 7]. Most likely it was a circus built in 1904, whose owner was G. Sobbot. Provincial architect Mikhail Serotsinsky examined this courtyard site and pointed out the lack of territory in length and width for the construction of a spectacular building, which had to be observed in accordance with the Construction Regulations. The National Archives of the Republic of Moldova also preserved the case on the issuance of a permit to the Olgopol petty bourgeois A. Shikhatov for the construction of a wooden booth for the museum of wax figures on the Police Square in Chişinău in 1905 [11], as well as archival documents of issuing the director of the circus Lara N. permission to build a wooden building for the circus in Chişinău in 1905–1908 [12]. And a year later, on March 3, 1912, Kolomandi again wrote a petition to the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government with a request to build a stone two-story building of the circus theater in the courtyard of Suher Fradis’s house, namely, at the corner of Mikhailovskaya and Shmidtovskaya streets (today M. Eminescu street and Metropolitan Varlaam street) [18]. On April 27, 1912 the technological engineer Michael Chekerul-Kush, together with policeman M. Gembarsky examined this place intended for the construction of the circus theater of Constantin Kolomandi and made important remarks regarding fire safety that had to be taken into account during the construction of the building and namely:

1. Along the facade, on both sides should have been left a free space of 5 sazhen.

2. On the back side, parallel to the facade had to be installed two fire standards.

3. To make a special gate on the Kupecheskaya street (today Vasile Alecsandri) for the entry of the fire convoy.

4. The passage from the facade leading to the auditorium of the second floor should be isolated from the communication with the entrance to the parterre, and an emergency exit should be made in the side wall leading to the courtyard.

5. The iron staircase from the courtyard leading to the gallery cannot be opened; it should be necessary to make a stone stairwell, and redesign the stairs in order to change the exit, as was indicated in the drawing.

6. The staircase located near the wall and leading to the gallery must be isolated from the emergency exit to the parterre; in addition, the staircase itself should be redesigned so that the exit from it was directly into the courtyard.

7. In the spectacle’s auditorium, on the sides of the stage, niches should be installed in the wall, in which fire hydrants with copper trunks and rubber hoses should be placed.

8. The same fire hydrant should have been installed on the stage.

9. A fire hydrant of the same size must be installed in the foyer, near the governor’s box seat.

10. It should be necessary to arrange a rain curtain on the stage.

11. For heating the circus and all rooms, such as: foyer, hall, etc. it should be necessary to install “Urtemar’s hermetic in the iron furnaces, so that it would be used during the day” [13, 6 inv.–7].

According to the Building’s legislation (T. XII, Part I, edition. 1900 Building Charter 161), which is the basis for the construction of this edifice: “all kinds of buildings intended for the benefit of the public are admitted to the device, only by the approval of the projects, these (plans, facades, sections) by the provincial construction authorities, and according to the Article 40, in appropriate cases, it must be accepted by the Technical and Construction Committee of the Ministry of Internal Affairs” [13, 6 inv.–7]. On May 6, 1912, the Provincial Government allowed “the petitioner Constantin Kolomandi to construct the building of the circus theater at the place indicated on the approved project in compliance with the requirements set out in the reported technical and police act” [13, 7]. On May 7, 1912, Constantin Kolomandi received official permission to build a circus theater. And in general, within a year the construction, which was overseen by architect Vladimir Țiganco, was completed. However, unexpectedly, on October 19, 1912, the walls of the attached stage collapsed, although the whole building remained intact. On November 30, 1912, the act of the commission was drawn up as part of the Provincial architect Serotsinsky, junior engineer Troyanovsky, process engineer Chekerul-Kush, city architect Popov, member of the city

council Ilyinsky and assistant police chief Dovgal, after multiple inspection of the circus theater building, made the following comments and main conclusions:

1. The foundation was made of rubble stone of proper quality, but on poorly mixed lime mortar, in which a complete absence of lime was found in some places.

2. The remaining walls of the circus theater of 0,31 sajens (fathoms) thickness were made of rubble stone with an external facing, in some places, a limestone, on the lime mortar described above. Some cracks have been found in many places, some of them were covered with lime mortar, which suggests their gradual and not simultaneous appearance.

3. Poor fastenings were at the base of the parterre seats: iron strips and thin bolts were dangling in the holes.

4. Iron struts around the circumference of the arena should be to serve as supports for the pyramidal roof above the circus arena and for the housetop of the side sections above the seats for public.

5. The truss system of the pyramidal roof was unstable both in design and due to the almost complete absence of fasteners.

6. The longitudinal iron beams supporting the floor in the foyer of the circus (located on the second floor of the front building, above the store-rooms) were not quite stable both in terms of insufficient cross-section and poor fixing.

7. There was a crack on the front wall due to corner shrinkage.

8. The ceiling beams of the foyer and the roof over it were built precariously. "Taking into account the above, the commission decided" [13, 19]:

1. The foundation was recognized as satisfactory.

2. It should be necessary to establish technical supervision for all cracks, continuing that until the beginning of the construction season.

3. For the strength of the parterre floor, it should be necessary either to increase the number of inclined iron beams of the same section, or to support their midpoints with iron struts, or to replace them with new 8-inch sections, but in each of these three cases, all inclined beams should be firmly connected with a wall.

4. The iron stands installed around the circumference of the circus arena could be left as they are.

5. The pyramidal roof should be reinforced with new ties.

6. The iron longitudinal beams supporting the floor in the foyer should be reinforced with a middle beam between them.

7. All walls which seemed to be threatening should be re-laid at the first opportunity. And it should be necessary to prohibit the owner from carrying out all works, except for wood and preparatory ones, without installing them in place and "allow him to dismantle the destroyed parts of the circus theater, but under the supervision of a responsible technician.

8. The ceiling beams in the foyer and the roof rafters above it should be reinforced with struts, rafters and iron clamps and bolts ... "[13, 19 inv.].

On March 5, 1913, the Bessarabian Governor, having recognized it necessary to inspect the building of the Kolomandi circus under construction in the field of the collapsed stage, appointed a special commission consisting of the junior engineer Troyanovsky, the Diocesan architect Gheorghe Cupcea, the engineer-technologist Chekerul-Kush and others, chaired by the provincial architect M. Serotsinsky. Constantin Kolomandi was given a decision: not to carry out any wood, stone or plastering works until the spring of 1913, before the onset of the construction season.

On March 11, 1913 a commission consisting of the provincial architect Serotsinsky, the junior engineer Troyanovsky, the junior architect Nikitin, the city architect Popov, the civil engineer Elladi, the engineer-technologist Chekerul-Kush and the assistant to the Chief of Police Dovgal, chaired by the provincial engineer Asvadurov, examined the newly built stone building of the circus of Kolomandi in Chișinău at Shmidtovskaya street, in which the stage collapsed, in order to determine the possibility of completion of its construction. Upon examination, this commission found it possible to allow the termination of this construction, but with the indispensable condition of observing all the prerequisites:

1. In view of the fact that the cracks in the gable wall were increasing, they found it necessary to completely dismantle that wall and lay it on a new one on firm soil and use good stone or brick with good mortar.

2. Due to the cracks noticed in the front wall, above the entrance to the shops, it should be laid one more iron beam of proper size and connect it to the already existing beams.

3. Several iron cross-ties should be made along the facade above the second floor.

4. On the roof of the audience hall, the rafters should be reinforced with struts, rafters with iron clamps, and the number of trusses by at least two should be increased.

5. The iron longitudinal beams supporting the floor in the foyer should be reinforced with a middle one among them and tie all three of them together with two bolts above each storey span.

6. The pyramidal roof should be reinforced with new ties running from all corners to the middle girder, new struts and all necessary and strongest iron fasteners in all parts.

7. The ceiling above the circus and the side walls should be made of wood in such a way that they would not freeze and make them frost-proof ones.

8. The floor of the amphitheater, made unconstructively, should be completely redone into a new one.

9. As for the stage, it should be made again, of good stone or brick with good mortar, and lay the foundation under the walls on real firm soil and without any deviations from the approved plan; but if any changes were assumed, then it would be necessary to first submit the project for consideration and approval by the Construction Department of the Provincial Board" [13, 33–33 inv.]. And so, before the construction was completed, the circus theater would not be opened to the public, until the Construction Department issued a special certificate to the entrepreneur Kolomandi only after the completion of the construction and a new inspection of the building by a commission appointed by the Bessarabian governor. As a result, Constantin Kolomandi managed to get permission to complete the destroyed part, finish and provide the circus building with all the necessary equipment. On October 21, 1913, he received a certificate allowing him to open the building for theatrical and circus performances.

On January 27, 1914, according to the act of inspection of the Kolomandi circus theater, the commission headed by engineer Troyanovsky determined the capacity in the halls of the building located on the second floor as for 450-500 people. On February 20, 1914, Constantin Kolomandi, the owner of the circus, presented to the Construction Department a plan for setting a stage with a reinforced concrete booth for displaying paintings. Later, the Express cinema was opened here. The

National Archives of the Republic of Moldova contain some materials on the organization of premises for entertainment halls, including a plan and description of the cinema "Express" [14]. The old building, but renovated one, made of stone walls and covered with boards, was located at Schmidt street 86, exactly where the C. Kolomandi's circus was previously located in 1911-1917. According to archival documents, in the auditorium: "length – 24 meters, width – 27 meters, height – 10 meters, 6480 cubic meters, 17 rows, 426 seats, on the balcony there were 4 rows and 30 seats, in the gallery there were 10 seats, thus, in total there were 898 seats in the hall" [14, 11–11 inv.]. (Fig. 3) [19]

The building was not particularly damaged during the Great Patriotic War. In the post-war period, the Moldavian Music and Drama Theater was located here, on these premises of which all theatrical performances were held. According to the memoirs of contemporaries "basically, it was no different from the circus. Only chairs were put up in the arena. The rest remained the same ... " [15, 77] In 1954, the building was transferred to the Moldavian Philharmonic (Fig. 5) [19].

The Moldavian National Philharmonic named after S. Lunchevici rightfully occupied this historical building, which, according to the initial plan of the entrepreneur Constantin Kolomandi, was to become the center of cultural life, as well as serve for recreation and entertainment of the public (Fig. 6) [19]. Moreover, the leadership of the Philharmonic has repeatedly sent various inquiries to the Ministry of Culture of Moldova with a request to add this building, which was more than a hundred years old, in the Registry of monuments protected by the state. It is known that the reconstruction of this building was carried out in 1958-1968 under the direction of the famous architect Valentin Voitehovschii (Fig. 4).

Quite many years have passed, and reconstruction work was resumed in the Philharmonic building again. But history repeated itself. Almost 107 years later, on September 24, 2020, also unexpectedly, during some repair works, a massive fire broke out in the building (Fig. 7) [20]. Fortunately, not everything burned down, although most of the historical building was significantly damaged [18].

Nevertheless, the National Archives of the Republic of Moldova preserved various documents on the construction of a circus theater in the second half of the XIX century, reconstruction projects led by architect V. Voitehovschii, and,

therefore, there is some hope that experienced restoration specialists from Romania together with architects from Moldova will be able to restore the historical building, which by right should be included in the Registry of monuments protected by the state.

Sources and bibliography

1. Ceastina A. Spectacular buildings in Bessarabia in the second half of XIX - 1917 (According to the documents of the National Archive of the Republic of Moldova). În: «PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE VALORIFICARE; PROMOVARE». Ediția a XII-a, Chișinău, 28-29 mai 2020. Programul și rezumatele comunicărilor, Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2020, Tipogr. "Grafiema Libris", p. 98-103.
2. Ceastina A. Istoria construirii primei clădiri din piatra a Circului-teatru din Chișinău în anii 1911-1918. În: Materialele simpozionului național de studii culturale dedicat zilelor Europene ale Patrimoniului Cultural. Ediția a II-a, Chișinău, 24 septembrie 2020 Rezumate ale comunicărilor. Chișinău, Tipografia Garamont Studio), p.36-37.
3. A. Ceastina, Filarmonica Națională Serghei Lunchevici – monumentul istoric, arhitectural și artistic de valoare națională. În: Program. Simpozionul internațional „Monumentul. Tradiție și viitor. Ediția a XXII-a” (Iași, 8-9 octombrie 2020), p. 25-27.
4. NARM (National Archive of the Republic of Moldova), F.6, inv. 4, d. 243.
5. NARM, F.6, inv. 4, d. 1070.
6. NARM, F.2, inv. 1, d. 8688.
7. NARM, F.78, inv. 1, d. 191.
8. NARM, F.6, inv. 4, d. 241.
9. NARM, F.6, inv. 4, d. 248.
10. NARM, F.6, inv. 4, d. 1696.
11. NARM, F.6, inv. 4, d. 1157.
12. NARM, F.6, inv. 4, d. 1153.
13. NARM, F.6, inv. 4, d. 1818.
14. NARM, F.1404, inv.1, d.1210.
15. NARM, F. 2626, inv.1, d. 20.
16. Бессарабские губернские ведомости № 235, 29 октября (11 ноября), 1902 / Bessarabskie gubernskie vedomosti № 235, 29 oktiabria (11 noiabria), 1902.
17. Коваль В. Историческая справка на объект городской структуры исторического центра Кишинева – здание Национальной Филармонии имени С. Лункевича, г. Кишинев, ул. Митрополита Варлаама, № 78, с.1 / Koval V. Istoricheskaia spravka na ob'ekt gorodskoi struktury istoricheskogo tsentra Kishiniova – zdanie Natsional'noi Filarmonii imeni S. Lunkevicha, g. Kishiniov, ul. Mitropolita Varlaama, № 78, s.1.
18. Частина А. Здание Филармонии в Кишиневе с самого начала преследовали несчастья: сразу после его возведения 100 с лишним лет назад обвалилась сцена...». In: Комсомольская Правда в Молдове. 26 сентября 2020 / Chastina A. Zdanie Filarmonii v Kishiniove s samogo nachala presledovali neschastia: srazu posle ego vozvedenia 100 s lishnim let nazad obvalilas' stsena...» In: Komsomol'skaia Pravda v Moldove. 26 sentiabria 2020: <https://www.kp.md/daily/217186/4293814/> (vizitat 4.08.2021).
19. <https://locals.md/2017/istoriya-kishinyova-filarmoniya/> (vizitat 10.09.2020).
20. <https://rtr.md/tidings/v-kishineve-gorela-nationalnaya-filarmoniya/> (vizitat 25.09.2020).



Fig. 1. Archival documents connected with the construction of a stone circus building in Chisinau in 1911-1917 (NARM).



Fig. 2. Chisinau circus building at the Police Square. The second half of the XIX century. From the private collection.



Fig. 3. The first stone circus building and cinema "Express" in Chisinau. <https://locals.md/2017/istoriya-kishinyova-filarmoniya/>.

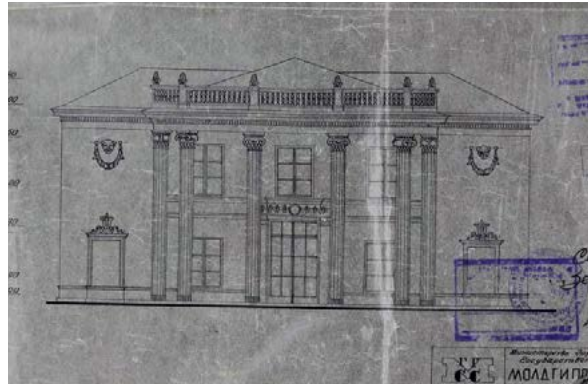


Fig. 4. The project of reconstruction of the Philharmonic building in 1958-1968. Architect V. Voitsekhovsky (NARM).



Fig. 5. Moldavian Philharmonic building in Soviet period of time in Chisinau. <https://locals.md/2017/istoriya-kishinyova-filarmoniya/>.



Fig. 6. National Philharmonic building named after S. Lunkevich before a fire in Chisinau. <https://locals.md/2017/istoriya-kishinyova-filarmoniya/>.



Fig. 7. National Philharmonic building named after S. Lunkevich during a fire on September 24, 2020. <https://rtr.md/tidings/v-kishineve-gorelatsionalnaya-filarmoniya/>.

Gabriela BALABAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3602-4747>

Ianchelevici și nostalgia copilăriei basarabene

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.08>

Rezumat

Ianchelevici și nostalgia copilăriei basarabene

La finalul primului deceniu al secolului al XX-lea, la Leova s-a născut cel care a devenit sculptorul și graficianul Idel Ianchelevici. A dovedit de mic un talent nativ pentru desen și pentru modelarea lutului, primul lui material fiind lutul de pe malurile Prutului. A avut o viață în permanență sub semnul norocului și a fost înconjurat de prieteni care l-au ajutat atât în România, cât și în Belgia și Franța. După terminarea serviciului militar obligatoriu la Galați și începutul carierei oficiale, Ianchelevici a plecat definitiv în Belgia, unde a urmat cursurile de sculptură ale Academiei Regale de Arte Frumoase de la Liège. Și-a dedicat întreaga viață artei, beneficiind continuu de sprijinul soției sale, sculptorița Betty Frenay, care nu a profesat niciodată, considerând că sunt prea mulți doi artiști într-o familie.

De-a lungul vieții artistice, Ianchelevici a folosit în sculptură mai multe tipuri de materiale: ghips, argilă, bronz, piatră și marmură, iar pentru fiecare tip de material avea tehnica aferentă, inclusiv cioplirea directă a pietrei și marmurei.

Indiferent de tehnică și materiale, subiectele legate de amintirile din copilărie au fost prezente în opera lui întreaga viață, urmându-l și făcând parte din ceea ce el era, chiar dacă nu a mai revenit niciodată în locurile natale: maternitatea, paternitatea, micii copii de țărani cu picioarele desculțe, lumea animală.

Cuvinte-cheie: Ianchelevici, sculptor, sculptură, argilă, ghips, piatră, marmură, maternitate, paternitate, cioplire directă.

Summary

Ianchelevici and the nostalgia of the Bessarabian childhood

Idel Ianchelevici, who became a sculptor and illustrator, was born at the end of the first decade of the XX century. He proved from an early age a native talent for drawing and modeling clay on the banks of the Prut River. He had a life permanently under the sign of fortune being surrounded by true friends, who were always by his side Romania, but also in Belgium and France. After the mandatory military service in Galati and the beginning of his artistic career, Ianchelevici left for Belgium for good, where he studied sculpture at the Royal Academy of Fine Arts in Liège. He dedicated his entire life to the art, being supported by his wife, the sculptress Betty Frenay, all the time by his wife. She dedicated her life to her husband and his art, never practicing as a sculptress, considering that two artists was too much in one family.

Throughout his artistic life, Ianchelevici used many types of materials in sculpture: gypsum, clay, bronze, stone, marble, and the proper technique for each type of material, including the direct carving of stone and marble.

Regardless of the used technique and materials, the motifs related to childhood memories were present in his works his entire life, following him and being part of what he was: motherhood, fatherhood, barefoot small children of peasants, and the animal world even through he never returned to his birthplace.

Key-words: Ianchelevici, sculptor, sculpture, clay, gypsum, stone, marble, motherhood, fatherhood, direct carving.

Conform lui Thomas Munro, „principala dificultate în descrierea operelor de artă este aceea de a găsi căi să faci acest lucru fără ca, în același timp, să exprimi aprecieri discutabile asupra lor. Nu este obiectiv a descrie o operă de artă ca fiind frumoasă sau urâtă, plăcută sau neplăcută, bine sau prost întocmită. Pe de altă parte, nu este destul să se măsoare și să se descrie operele de artă în funcție de dimensiunile și de structura lor fizică, deoarece

acestea nu reușesc să înfățișeze diferențele de aspect, stil și semnificație care sunt importante în determinarea funcțiilor lor psihologice și sociale. Nicio modalitate de a descrie arta sau orice altceva nu poate fi pur obiectivă, căci toate cuprind reacții omenești de percepție și gândire” [12, p. 122].

Încercările de a defini arta au fost multe și fiecare critic a exprimat un punct de vedere personal sau a preluat unul deja exprimat și l-a dezvoltat.

Încercăm să înțelegem arta sau să o simțim? Putem intra în mintea și starea psihică a artistului atunci când acesta a creat opera sau a avut prima idee asupra ei?

Sunt multe întrebări, sunt multe gânduri pe care le-am avut de când am început să studiez viața și opera artistului Idel Ianchelevici. Sunt întrebări pe care le am în minte de câte ori privesc și încerc să analizez o lucrare a acestui artist, indiferent dacă este o sculptură sau o lucrare grafică.

Tot Thomas Munro ne deschide în față câteva idei privind percepția artei din punct de vedere psihologic, a experiențelor artistului dar și ale privitorului, căci o operă este punctul de întâlnire dintre artist și privitor, artist și critic de artă. „În ceea ce privește psihologia percepției, o operă de artă constă din anumiți stimuli pentru experiența senzorială, precum și pentru asociația și interpretarea pe baza memoriei și a experienței trecute” [12, p. 124]. El prezintă percepția privitorului în cazul unui tablou prin prezentarea directă a acestuia, dar și prin sugerarea și simbolurile pe care artistul le transmite. Această modalitate de analizare a unei opere este valabilă însă și în ceea ce privește sculptura. O operă de artă poate fi analizată „prin anumiți factori prezentați – formele (...) direct vizibile – și anumiți factori sugerați – celelalte obiecte și evenimente (...) pe care el (artistul) tinde să le evoce în imaginație; și de asemenea, în unele cazuri, concepții și mai abstracte, cum ar fi idei morale și doctrine religioase. Prezentarea și sugestia sunt cele două moduri de transmisie prin care o operă de artă este comunicată mecanismului apercetiv al observatorului sau al celui care percepe” [12, p. 124].

O scurtă biografie a lui Idel Ianchelevici ne poate deschide ochii spre înțelegere.

Idel Ianchelevici s-a născut la finalul primului deceniu al secolului al XX-lea în localitatea Leova, de pe malul stâng al Prutului, fiind ultimul copil din cei opt ai unei familii de evrei. După moartea mamei lui, când el avea doar șapte ani, de creșterea și îngrijirea micului Idel s-au ocupat cel mai mare dintre frați, Mendel, și cea mai mare dintre surori.

În Leova și-a petrecut Ianchelevici primii ani ai vieții, jucându-se cu copiii și modelând lutul pe care malul Prutului îl oferea cu generozitate [3]. Leova cu ai ei locuitori desculți pe ulițele prăfuite, lumea animală atât de prezentă în viața oamenilor de la țară și peisajul rural au fost primele surse de inspirație ale viitorului artist și vor apărea des în sculpturile și grafica lui. Stilul de lucru abordat

și materialele folosite s-au schimbat, noi surse de inspirație au apărut, dar reprezentările artistice inspirate de primii ani din viață au rămas constante până la final.

Idel Ianchelevici a studiat în primii opt ani de școală în satul Cimișlia [4, p. 10], perioadă în care modela lutul și desena. Spunea chiar el într-o discuție cu jurnalistul belgian Bernard Balteau: „Adevărul este că desenam mereu. Toți copiii desenează, dar la un moment dat, se opresc. Sunt ocupați cu studiile, cu joaca, cu prietenii.. Sunt distrați. Dar eu am continuat. Am rămas copil”. În acea perioadă a primilor ani școlari, a realizat portretul învățătoarei sale. Fratele lui mai mare, care desena și el foarte frumos, l-a încurajat mereu să continue [5, p. 11]. El a fost cel care i-a strigat în urma trenului ce avea să-l ducă pentru totdeauna în vestul Europei: „Nu uita să te înscrii la Academie!” [5, p. 124].

După ce a terminat studiile școlii generale, Ianchelevici s-a înscris la cursurile unui liceu teoretic din Chișinău, unde a studiat între anii 1923 și 1927.

În anii liceului a continuat să se ocupe de ceea ce nu știa că este artă, perfecționându-și abilitățile native. „La șaptesprezece ani a sculptat o cruce pentru care a primit comandă de la un negustor din satul lui. A fost singura sa operă religioasă” [1, p. 7].

În anul 1928 a ajuns pentru prima dată în Belgia [6, p. 44], unde a locuit aproape doi ani [7].

De ce a ales Ianchelevici Belgia și Liège? Răspunsul l-am primit de la prietenul lui, jurnalistul belgian Bernard Balteau: „România, foarte francofonă la începutul secolului XX prin scriitorii și poeții ei, a fost sursa numeroșilor emigranți care au ajuns în Franța, la Paris în special. Mă gândesc, printre alții, la Eugen Ionescu, a cărui familie a emigrat în 1913 la Paris, la Emil Cioran, care a ajuns în Franța la finalul anului 1937. Dar Parisul era deja un oraș scump și costisitor în epocă, pentru tinerii imigranți fără noroc. Mulți dintre ei și-au frânt aripile. În schimb, Liège avea de asemenea o influență internațională (mai modestă, evident, dar foarte reală) datorită universității și a industriei (siderurgică, minieră, metalurgică). Tineri din toată lumea au sosit atunci, în special din China, pentru a se iniția în noile cuceriri ale electrotehnicii. La începutul secolului al XX-lea și între cele două războaie mondiale, mii de studenți străini au venit la Liège pentru a aborda „revoluția industrială”. Ianchelevici, fără un ban în buzunar și fără să știe un cuvânt în franceză, a făcut o

alegere înțeleaptă venind la Liège. A sperat că va urma studiile universitare. La început probabil a auzit despre Liège așa cum astăzi vorbim despre „Silicon Valley”. Apoi, vocația sa de sculptor a luat-o prin locuri mai ocolite, unde a muncit mai întâi, pentru reuși să trăiască. Și-a făcut mai mulți prieteni” [8].

„Ajuns la Liège doar cu micul său bagaj, Ian s-a înscris la Facultatea de Medicină, dar era clar că nu va merge mai departe. Nu a urmat cursurile. Este adevărat că nu știa nici un cuvânt în franceză. Și pentru că trebuia să și mănânce, avea nevoie de un loc de muncă! Condițiile lui de viață erau realmente precare, a locuit într-o mansardă. Se hrănea destul de rar, abia reușind să-și potolească foamea. Școală dură a curajului zilnic...” [4, p. 26].

„Pentru început, grație pictorului Lucien Hock, a fost angajat ca ucenic gravor la firma *Pieper* din Liege, care realiza arme de vânătoare decorate artistic” [6, p. 5].

Într-un interviu pe care l-a acordat lui André Vaset, Ianchelevici povestea despre prima lui perioadă la Liège și prietenia cu pictorul Lucien Hock, cel care l-a ajutat să-și găsească primul loc de muncă: „Am făcut cunoștință cu pictorul Lucien Hock. Munceam împreună. Făceam gravurile pe metal, dar munca mea era mereu mai mult sculpturală decât picturală. A fost șeful meu cel care a remarcat asta și m-a sfătuit să devin sculptor. Și iată rezultatul!” [13, p. 51].

În anul 1930 s-a întors în România pentru a urma serviciul militar obligatoriu la Regimentul 11 Siret din Galați [5, p. 4]. „Steaua norocoasă, aici (la Galați) nu a fost alta decât colonelul Constantinescu: „Am înțeles că știi să desenezi. Vrei să lucrezi pentru noi, pentru regiment?” i-a spus el dintr-o dată, în a opta zi de la sosirea sa sub drapel. O astfel de propunere nu se refuză, cu atât mai mult că vine din partea unui comandant de regiment amabil și mare amator de artă!” (...)

„Doresc să realizați busturi de voievozi”, i-a declarat colonelul. Ian și-a instalat imediat cartierul său – și patul său – în sala de teatru a garnizoanei pusă la dispoziția sa și s-a apucat de lucru” [4, p. 29].

Astfel, primind oferta colonelului și apucându-se de lucru, Idel Ianchelevici a realizat în perioada stagiului militar paisprezece busturi de voievozi români, cărora li s-a adăugat portretul colonelului Alexandru Constantinescu.

În afară de cele cincisprezece busturi realizate din ghips patinat, Idel Ianchelevici a sculptat tot în

timpul stagiului militar, în atelierul amenajat pentru el, o femeie nud, având înălțimea de un metru și jumătate. „Colonelul a apreciat mult asta” [4, p. 29].

Astăzi, cele paisprezece busturi de voievozi români sculptate la Galați în perioada stagiului militar, se află expuse la Muzeul de Artă Vizuală din Galați [10].

Arta lui nu-și găsisese încă drumul, dar era un început promițător. Se lansase deja și nimeni nu îl mai putea opri din cel ce avea să devină peste doar câțiva ani.

Imediat după terminarea serviciului militar obligatoriu, a avut un mic concediu și s-a întors în localitatea sa natală. Acolo a continuat să lucreze, sculptând portretele mai multor vecini și prieteni [4, p. 31].

În arhiva artistului s-a găsit o fotografie din acea perioadă, în care acesta apare împreună cu un coleg de liceu, Yasha Dorfman, căruia i-a realizat portretul [4, p.31]. Cei doi sunt împreună în atelierul pe care Ianchelevici și l-a amenajat în casa părintească din Leova, iar între ei, portretul ce se conturase (Fig. 1). Ianchelevici era îmbrăcat într-o cămașă albă, tradițională, probabil din cânepă, semn al relației lui puternice cu lumea satului, inclusiv prin îmbrăcăminte.

După ce a terminat concediul în locurile natale, tânărul Ianchelevici s-a pregătit de plecarea definitivă în Belgia. Colonelul Alexandru Constantinescu l-a chemat să-i mulțumească și i-a dat un plic, spunându-i: „Luați-l, conține o sumă de bani care vă va permite să trăiți trei luni. Dar noi vă datorăm mult mai mult! Ați realizat o muncă inestimabilă. Regimentul v-o datorează, guvernul v-o datorează, toată lumea v-o datorează. Așa că, nu uitați că eu sunt aici. Mi-ar plăcea să rămâneți aici, în România. Aș putea să obțin pentru dumneavoastră un loc la Ministerul de Război, să desenați hărți. Ați avea un viitor asigurat. Dar, pentru că vreți să vă întoarceți în Belgia, eu nu pot și nici nu vreau să mă împotrivesc carierei dumneavoastră” [4, p. 29].

Astfel, la finalul anului 1931, Ianchelevici și-a pregătit bagajele și a plecat definitiv din România într-o țară în plină dezvoltare economică și culturală, care i-a permis să se dezvolte și să se realizeze profesional.

Începuturile artei sale datează din prima copilărie. În timpul Primului Război Mondial se juca împreună cu copiii din sat, conducând campania militară [4, p. 7]. Astfel, inspirat de soldați și eve-

nimente, a început să modeleze lutul de pe malul Prutului, acesta fiind „primul semn a ceea ce urma să fie marea sa pasiune” [4, pag. 7].

Vorbind despre ce a fost el încă din copilărie, Ianchelevici declara în anul 1934 într-un interviu acordat lui André Vasset și publicat în *La Paix Mondiale*, următoarele: „Aveam marota desenei. Era cea mai mare plăcere a mea. Am făcut, de asemenea, și câteva jucării mici din argilă, pentru prietenii mei din sat, însă nu am știut niciodată că aceea era sculptură” [13, p. 51].

Deși evreu, Ianchelevici a abordat arta figurativă și i-a rămas fidel până la finalul vieții sale.

Studiind opera lui Ianchelevici am văzut câteva subiecte preferate, care, deși realizate în diferite etape ale creației sale, cu diferite tehnici de lucru, în funcție de materialul folosit, se repetă: maternitate, paternitate, sora cea mare, mici copii de țărani, tărânci și țărani, animale și păsări domestice.

La Muzeul Colecțiilor de Artă din București, se află o bogată Colecție Ianchelevici, donată chiar de artist în anul 1985. În cadrul ei, există două sculpturi din bronz din anul 1932, inspirate de oamenii de la țară.

Una dintre ele este *Țărancă Română* (Fig. 2) care prezintă o femeie de la țară. Lucrarea datează din perioada de început din Belgia, când artistul nu se înscrisese încă la cursurile Academiei Regale de Arte Frumoase de la Liège. Are dimensiunile 61x17x14,5 cm, este datată și semnată în stânga, pe plintă.

Personajul reprezentat se desfășoară pe verticală, acesta stând în picioare.

Fața țărâncii este brăzdată de riduri iar culoarea bronzului - materialul acestei sculpturi, revelează față arsă de soare și bătută de vânt. Capul este acoperit cu o basma legată la spate, cu părul puțin ieșit în față. Privirea este în pământ, cu ochii ușor înfundați în orbite, iar buzele strânse. Capul este aplecat în față, părând că poartă astfel pe umeri, întreaga greutate a vieții cotidiene.

Picioarele sunt relativ mici în raport cu trunchiul, brațele sunt lungi iar mâinile și labele picioarelor supradimensionate. Doar acestea ni se dezvăluie, restul trupului rămânând acoperit de rochie. „Suprapunerea prezintă starea de a ascunde sau de a fi ascuns într-un mod foarte expresiv. Veșmintele se văd ca acoperind sau expunând trupul” [2, p. 126]. Faldurile încrețite ale rochiei sunt suprapuse peste pielea personajului și sugerează parcă ridurile pe care corpul femeii probabil că le are deja, înainte de vreme. Rochia pare aici a doua piele.

Țărâncă lui Ianchelevici nu are trupul armonios, suplu, cu sâinii perfecți și față frumoasă. Ea este reprezentarea realității dure, exprimată printr-o distorsionare a trupului. Lucrarea este expresia realismului prezentat într-o manieră personală a artistului.

O altă lucrare din bronz din același an, aflată tot în colecția Muzeului Colecțiilor de Artă din București este *Ștregar din România*. Dimensiunile acesteia sunt 59x13x13cm, este datată și semnată Ianchelevici în dreapta pe plintă.

Această lucrare de mici dimensiuni este copilul de la țară, așa cum cu siguranță a rămas în mintea lui Ianchelevici, așa cum probabil fusese și el mic.

Ștregarul din România (Fig. 3), lucrare realizată în Belgia, ne arată legătura cu locul natal. Sculptura este proiectată pe verticală, micul copil de țărâncă cu brațele pe lângă corp și mâinile la spate și burta în față. O poziție familiară micilor copii. Este îmbrăcat doar cu o bluză neglijent purtată, largă la gât, ce lasă să se vadă un umăr. În afară de bluză, mai are doar pe cap o căciulă din blană de oaie, așa cum poartă oamenii maturi. O căciulă prea mare pentru vârsta lui, o căciulă ce-l duce pe micul copil mai de vreme în mijlocul vieții dure de la sat.

„Multe sculpturi sunt așezate la sol, dobândind o conexiune vizuală nemijlocită cu acesta. (...) o sculptură apare ca un obiect independent, atras de sol și tinzând către acesta, organizat mai ales în jurul propriului centru.

Relația sculpturii cu solul variază odată cu forma sa. În general, lucrările verticale, variații ale formei elementare de coloană, sunt foarte evident legate de sol. (...)

În cadrul dimensiunii excentrice a figurii, centrul realizează o subdiviziune între partea inferioară a corpului, care tinde în jos, și partea superioară, care se ridică. Picioarele se îngustează înspre partea de jos, până la platforma subțire de sub laba piciorului, apăsând pământul ca și cum ar fi atrase de el” [2, p. 34-35].

Cele două lucrări în bronz din anul 1932 au această conexiune cu pământul, dar mai ales cu pământul natal.

O altă sculptură aflată în colecția Muzeului Colecțiilor de Artă din București, donată de artist în 1985, inspirată de anii copilăriei, este *Paternitate* (Fig. 4).

Lucrarea a fost realizată în anul 1960, imediat după perioada congoleză a artistului și începutul perioadei de maturitate artistică. De atunci, Ianchelevici a început să sculpteze în piatră și mar-

mură, tăind direct materialul. *Paternitate* este sculptată în piatră de Massengis, având dimensiunile 120,5 x 51 x 45 cm.

Privind lucrarea, putem vedea dimensiunile blocului de piatră care a determinat dimensiunile și forma lucrării finale. Blocul de piatră pare un trunchi de piramidă cu baza mică în jos. Ianchelevici nu a făcut vreun desen preliminar pentru sculptura lui „pentru că nu făcea asta aproape niciodată. Foarte rar desena o idee a lucrării ce avea să fie realizată, lucrarea în sine dezvoltându-se pe parcurs” [10]. În *Paternitate*, personajele ies din blocul de piatră, nefiind perfect delimitate sau definite.

Paternitatea este unul dintre subiectele des întâlnite în operele lui Ianchelevici și are legătură cu nostalgia lui pentru anii copilăriei, când trăia alături de părinți, frați și prieteni. Din anul 1931, când a plecat definitiv din România, Ianchelevici nu și-a mai văzut niciodată frații și tatăl, nu a mai revenit niciodată acasă. Mama lui murise atunci când artistul avea șapte ani [3], iar maternitatea este de asemenea, un subiect des întâlnit în operele lui Ianchelevici.

În *Paternitate*, Ianchelevici vede un tată cu fata lui. Surprinzător la această lucrare este atitudinea inversată, nefirească a unui tată față de copilul lui. În mod natural, părintele este cel ce acoperă și protejează copilul. Aici însă, copilul este cel care apără cu trupul lui părintele. Sau poate, tatăl își susține din spate, aproape nevăzut, copilul, dându-i astfel forță.

Poziția ei, cu capul ridicat, ușor pe spate, părul în sus „susțin acțiunea de ridicare a corpului” [3, p. 35].

Toate aceste elemente corespund teoriei lui Arnheim din *Forța centrului vizual*, conform căreia „suprapunerea (...) creează centri mai puțin autonomi decât nodurile fizice. Ea creează totuși și tensiune prin acoperirea parțială a formelor datorată petrecerii lor” [4, p. 142].

Capul tatălui este foarte mult aplecat în jos, ușor spre dreapta, pe aceeași linie cu piciorul drept sprijinit de sol. Capul, cotul drept și genunchiul drept formează o linie, dacă aceste trei puncte ar fi unite. În această lucrare, tatăl „prezintă un întreg de noduri” [4, p. 142]: obrazul tatălui așezat pe mâna lui dreaptă, ambele brațe îndoite, picioarele la fel. Toate membrele bărbatului formează unghiuri ascuțite.

Modalitatea de lucru pe care Ianchelevici a abordat-o, aceea de a tăia direct piatra, nu permitea realizarea prea multor goluri între trup și

membre, evitându-se distrugerea materialului. Figura nr.5 este din timpul lucrului și putem vedea tehnica folosită.

A patra lucrare din colecția Ianchelevici a Muzeului Colecțiilor de Artă care are legătură cu copilăria lui, este *Sora cea mare* (Fig. 6). Este o lucrare de maturitate, din anul 1978, realizată în marmură de Carrara, prin cioplire directă. Dimensiunile sunt 100x22x34cm, iar lucrarea este datată și semnată Ian, lateral stânga jos.

Mi-au plăcut cuvintele lui Ionel Jianu de la evenimentul de la Paris din 8 mai 1990, când Ianchelevici a redobândit cetățenia română: „Rimbaud spunea: *Lemnul nu știa că poate deveni vioară*. Privind sculpturile lui Ianchelevici, sunt tentat să spun: marmura nu știa că poate deveni tandrețe” [11].

„Ianchelevici își vizualizează operele sculpturale de jur împrejur, în funcție de exigențele unei severe geometrii ortogonale, ceea ce facilitează lectura formelor expresive, forme care se dovedesc a fi lipsite de ambiguități ce ar îngreuna în mod inutil receptarea estetică a mesajului. Sculpturile lui Ianchelevici dau uneori impresia că abia s-au desprins din blocul prismatic de marmură, astfel încât personajele sale prezintă uneori ciudate teșituri, rezultatul ultim al încercării de a izola și de a proteja opera de contactul cu mediul.” [14, p. 7] Foaia abrazivă cu care Ianchelevici a șlefuit marmura, face ca suprafața să fie foarte fină, subțire, aproape transparentă. Face ca pielea să pară reală, să ne dea senzația că personajele respiră.

Selecția de lucrări prezentate acoperă o parte dintre materialele cu care Ianchelevici a lucrat în sculptură, precum și tehnicile pe care le-a experimentat și folosit în lunga lui viață de sculptor.

Ianchelevici a folosit în sculptura în piatră și marmură cioplirea directă, dovedind că este un sculptor adevărat, așa cum notează Rudolf Wittkower în lucrarea sa *Sculptura – Procedee și principii*: „un sculptor care nu poate ciopli e ca un pictor care nu poate picta” [15, p. 180].

Ianchelevici a fost adept al cioplitelui, la fel ca Brâncuși, care declara că „Cioplitul direct este adevăratul drum către sculptură” [15, p. 180].

Cele câteva lucrări de sculptură ale artistului Idel Ianchelevici, lucrări aflate în colecția Muzeului Colecțiilor de Artă din București, au dus cu ele influențele și amintirile primilor ani ai copilăriei pe plaiurile basarabene, amintiri ce au fost prezente în viața și opera artistului, de la început până la final, indiferent de tehnica de exprimare pe care acesta a folosit-o.

Referințe bibliografice

1. Avermaete Roger. Ianchelevici. Arcade, Bruxelles, 1976.
2. Arnheim Rudolf. Forta centrului vizual: Un studiu al compoziției în artele vizuale. Iași, Polirom, 2012.
3. Balteau Bernard, Lammens Yvon. Film Ianchelevici.
4. Balteau Bernard, Luc Norin, Veldhuijzen Helmi. Ianchelevici ou la matière transfigurée. La Renaissance du Livre, Tournai, 2003.
5. Barreau Jacques. Souvenirs de jeunesse. În: Les Amis de Ianchelevici, 6ème année/6 de jaar, Numéro 12/Nummer 12, Avril 1996/Aprilie 1996.
6. Cebuc Alexandru. Ianchelevici. Editura Meridiane, București, 1989.
7. Interviu cu Helmi Veldhuijzen, 12 martie 2019.
8. Interviu cu Bernard Balteau, jurnalist, 1 aprilie 2019.
9. Interviu cu Dan Nanu Basarab, Director al Muzeului de Artă Vizuală din Galați, 24 octombrie 2018.
10. Interviu cu Helmi Veldhuijzen, 20 septembrie 2019.
11. Mesajul profesorului Ionel Jianu la ceremonia din 8 mai 1990 de la Ambasada României la Paris, cu ocazia celei de-a 8-a aniversări a artistului și primirea pașaportului românesc. Sursa: ambasadorul Andrei Magheru, interviu din data de 30 mai 2019 și o copie a documentului scris la mașina de scris.
12. Munro Thomas. Artele și relațiile dintre ele. Editura Meridiane, București 1981.
13. Vaset André. Un Sculpteur Roumain: Adolphe Jankelevitch. Paris, La Paix Mondiale, 1934.
14. Velescu Cristian. Idel Ianchelevici și tentația clasicului. Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică”, București, martie-aprilie 1985.
15. Wittkower Rudolf. Sculptura – Procedee și principii. Iași, Editura Polirom, 2012.



Fig. 1 – Foto: Idel Ianchelevici, Yasha Dorfman și portretul acestuia. Sursa: Fundația Ianchelevici, Belgia.



Fig. 2 – Idel Ianchelevici, Țărancă română, bronz, 1932. Sursa: Muzeul Colecțiilor de Artă din București.



Fig. 3 – Idel Ianchelevici, Ștregar din România, bronz, 1932. Sursa: Muzeul Colecțiilor de Artă din București.

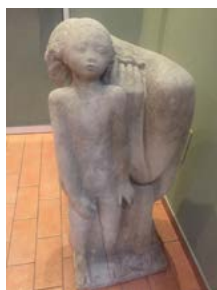


Fig. 4 – Idel Ianchelevici, Paternitate, piatră de Magenssis, 1960. Sursa: Muzeul Colecțiilor de Artă din București.



Fig. 5 – Idel Ianchelevici, Paternitate, poză din timpul lucrului, în atelierul artistului din Maissons Laffitte, Franța. Sursa: Fundația Ianchelevici, Belgia.



Fig. 6 – Idel Ianchelevici, Sora cea mare, marmură de Carrara, 1978. Sursa: Muzeul Colecțiilor de Artă din București.

Tudor STAVILĂ

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

Pe marginea unei expoziții

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.09>

Rezumat

Pe marginea unei expoziții

Muzeul Național de Artă al Moldovei surprinde constant prin vernisaje și teme originale, indiferent dacă se referă la expoziții personale sau de grup, la activități regionale sau internaționale. Prezența expoziției – „Cinci cupluri”, care a fost vernisată pe 17 mai a acestui an - confirmă actualitatea unor evenimente, devenite o tradiție și o evoluție a spectacolelor acestei instituții. Momentul se referă la pictorii și lucrările lor care au activat în diverse spații culturale ale Rusiei moderne și Basarabiei interbelice, din Regatul României înainte de cel de-al Doilea Război Mondial și perioada apariției RSS Moldovenești, urmând un parcurs artistic nu simplu, în totalitate, în medii diverse și incompatibile. Creația lor a demonstrat existența a două sisteme de valori, unul de formare europeană, celălalt de producție rusă, ambele aparținând unor viziuni opuse. Mihail Grecu și Lidia Arionescu, Mihail Grecu și Fira Grecu, Moisei și Eugenia Gamburd, Valentina Rusu-Ciobanu și Glebus Sainciuc, Ana Baranovici și Dmitri Sevastianov au fost omagiați în cadrul expoziției.

Cuvinte-cheie: Muzeu de artă, artiști plastici, cinci dinastii, artă interbelică, perioada postbelică, conformism.

Summary

Referring to one exhibition

The National Art Museum of Moldova constantly surprises with vernissages and original themes, regardless of whether it refers to personal or group exhibitions, to regional or international activities. The presence of the exhibition “Five couples”, which was opened this year, on May of 17 and it confirmed the actuality of some events, which have become a tradition and an evolution of the performances of that institution. The moment refers to painters and their works, which were active in various cultural spaces of modern Russia and interwar Bessarabia, from the Romanian Kingdom before the Second World War and the period of the emergence of the Moldavian SSR, following a not simple artistic way, in completely diverse and incompatible environments. Their creation demonstrated the existence of two value systems: one was of European formation; another was of Russian production, both were belonging to the opposite visions. Mihail Grecu and Lidia Arionescu, Mihail Grecu and Fira Grecu, Moisei and Eugenia Gamburd, Valentina Rusu-Ciobanu and Glebus Sainciuc, Ana Baranovici and Dmitri Sevastianov were honored at the exhibition.

Key-words: Art museum, plastic artists, five dynasties, interwar art, postwar period, conformism.

Muzeul Național de Artă și-a propus o variantă originală de a promova artele naționale printr-o formă de analiză a cuplurilor de artiști, care s-au manifestat în două condiții istorice și culturale, permițând spectatorilor să facă paralele și comparații.

Primii care se descoperă în această expoziție sunt soții **Auguste Baillayre și Lidia Arionescu**, cei, care au implementat rădăcinile avangardei în artele plastice basarabene din prima jumătate a secolului XX. Auguste Baillayre (1 mai 1879, Besiér - 1961, București) a fost una dintre cele mai importante și strălucite figuri ale culturii basarabene. Născut în Franța, cu copilăria și adolescența în Georgia, cu studii la Amsterdam, Petersburg

și Grenoble, personalitate de o mentalitate europeană, pictorul a devenit pentru Chișinău inspiratorul intelectual și spiritual al mai multor talente.

Două perioade ale acestui artist i-au marcat creația – cea din Rusia țaristă și din România. Ca plastician se formează în Rusia prerevoluționară, fiind îndeaproape cunoscut cu frații Vladimir și Dmitri Burliuk, Aristarh Lentulov, Vladimir Maiakovsky, Marc Chagal, Vladimir Tatlin și Alexei Tolstoi, cu care pictorul se întâlnește la Petersburg și Moscova în primul deceniu al secolului trecut. În timpul aflării la Paris (1908) August Baillayre face cunoștință cu Pablo Picasso, Henri Matisse, Auguste Renoir, Isadora Duncan ș.a.

La Petersburg viitorul plastician își face apariția în vara anului 1899, având vârsta de 20 de ani. Între 1899-1902 studiază la Academia Regală din Amsterdam, iar între 1904 și 1906 frecventează lecțiile în atelierul principesei Tenișeva, conducătorul căruia fusese Șubinovski, iar mai apoi – Lev Dmitriev-Karkazski. Aici îi întâlnește pe basarabenii Lidia Arionescu și Vladimir Doncev, cu care în continuare va întreține relații strânse – Lidia îi va deveni soție, iar Vladimir – unul dintre cei mai apropiați colegi. După absolvire, în octombrie 1907, Auguste Baillayre se căsătorește cu Lidia, fiica secretarului gubernial Ioanichie Panteleimon Arionescu și a soției sale Ana Grigoriev și face o scurtă călătorie în Franța și Olanda, după care, în decembrie 1908, vizitează Basarabia și părinții Lidiei.

Participările la expozițiile din Petersburg ale lui Auguste Baillayre au loc cu mult înainte de căsătorie. Una dintre primele expoziții importante la care participă pictorul devine „Blanc et noir”, care a avut loc în 1903. Vernisajul prezenta atât operele vechilor măiestri, cât și lucrările unor autori contemporani: Ivan Goriuskin-Sorokopudov, Mihail Vrubel, Ilia Repin, Ivan Kramskoi și alte personalități cunoscute ale artei ruse. La prima și cea de-a doua expoziție de toamnă din Petersburg (1906, 1907), Auguste Baillayre expune naturi statice și nocturne, două dintre care au fost achiziționate de către Alexandr Blok.

Între anii 1910-1914 Auguste Baillayre, împreună cu Nicolai Kulibin, Mihail Matiușin fondează asociația *Союз Молодежи* (Uniunea Tineretului), prima organizație din Petersburg care-și propune căutările unor noi mijloace plastice în artă și care va constitui nucleul societății *Треугольник* (Triunghiul), fiind cunoscute operele artistului reproduse în această perioadă, de la la vernisajele din Petersburg (1909) și Vilno (împreună cu frații Burluik) (1910). Vernisajele acumulează tot spectrul de interese profesionale ale pictorului: peisaje olandeze, nocturne petersburgiene, scenografii și ilustrații, picturi simbolice și constructiviste, portrete, afișe etc.

Sub influența soțului Lidia Arionescu figurează la expozițiile din Sankt-Petersburg cu lucrări în 1909 (*7 crochiuri de tip Volendam*), la *Expoziția Impresioniștilor* din Vilno (*Flori, Olandeza*, 1909-1910), iar la vernisajul Asociației *Треугольник* (1910, Sankt-Petersburg) a fost prezentă cu tablourile *Portret* și *Flori*. Despre susținerea necondiționată a curentelor de avangardă ruse la expozițiile cărora participau Auguste Baillayre și Lidia Ari-

onescu, drept mărturie servesc publicațiile petersburgiene din această vreme.

După revoluția bolșevică soții Baillayre revin, în 1918, în Basarabia (împreună cu Tania și Alexandru, născuți în Rusia, Marina născându-se la Chișinău), fiind cea mai fructuoasă perioadă a maestrului. În anul următor plasticianul este angajat în calitate de profesor la Școala de Arte Frumoase și devine, concomitent, unul dintre fondatorii Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1921), participând, fără excepție, la toate manifestările organizate de aceasta. Rolul pictorului a fost unul decisiv în 1939, când a fost numit custode, iar în 1940 director al Pinacotecii Municipale.

Din creația sa de până la 1917 s-au păstrat puține lucrări. Una dintre ele, *Olanda. Vedere spre Dordrecht* (1908), reprezintă ambianța naturii nordice, peisajul conținând elemente arhitecturale tratate laconic și cu o deosebită expresivitate. Un alt tablou din acele vremuri (*Interior. Perkiarvi. Finlanda*, 1911) vădește pasiunea sa pentru impresionism.

Creația lui Auguste Baillayre din perioada basarabeană se modifică cardinal. Suprematismul petersburgian cedează locul unei structuri noi cu tangența la simbolism și cu imagini care depășesc cu mult dimensiunile reale ale figurilor. Acest lucru se referă la portretele pictorului, în special ale membrilor familiei sale- *Portretul Lidiei Arionescu* (1921), *Portretul fiicei cu păpușă* (1922), *Țăran basarabean* (1922, Muzeul Național de Artă al României), *Orfanii (Copiii pictorului, după 1923)*, aplicând aceiași tratate și în naturile statice (*Natura statică cu pești*, *Natura statică cu ulcior*, *Natura statică cu blocnotes* etc), create până la sfârșitul deceniului. După 1930 se cunosc mai puține opere, cu toate că în acest timp participă la expoziții, realizează scenografia spectacolelor pentru Teatrul Național, dar și puținul rămas denotă pasiunile maestrului pentru un anumit cerc de motive prezente în permanență, în creația sa (*Lucrări de primăvară* (1934), *Natura statică cu poamă* (1937).

Un loc nu mai puțin important ca creația, în viața lui Auguste Baillayre l-a ocupat activitatea pedagogică. În amintirile sale el amintește numele a peste 20 de studenți care și-au continuat studiile la Bruxelles, Paris, Breslau, München, București și Iași, fără a mai vorbi despre autoritatea de care se bucura printre colegii de breaslă și studenții Școlii de Arte.

O prezență de excepție, de scurtă durată, în arta basarabeană a fost creația Lidiei Arionescu-Baillayre (22 martie 1880, Chișinău – 1923, tot

aici), fiica secretarului gubernial Ioanichie Ario-nescu și a Anei Grigoriev. La Chișinău a absolvit Gimnaziul de Fete între 1890 și 1898 și cursurile la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco (1899-1902), iar după finalizare - a fost admisă la Academia Imperială de Arte din Sankt-Petersburg, studiind în atelierul lui Lev Dmitriev- Kavkazski, concomitent cu Vladimir Doncev (1903-1907).

Decedată de timpuriu, lăsând în grija soțului său trei copii, pictorița nu a reușit să-și demonstreze plenar talentul. Din moștenirea artistei au rămas doar câteva opere, păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă - un *Nud feminin*, *Portret de băiat* (1904), *Natură statică cu pahar* și *Portret feminin* (1905), în care pictorița utilizează procedeele plastice de expresie, caracteristice neo-impresioniștilor francezi. La București, în familia Iliescu, se mai păstrează *Portretul lui Auguste Baillayre cu trandafiri* (1904), pictat într-o gamă coloristică sonoră cu tușe de culoare mari și energice, ce se impune prin originalitatea compozițională și efectele coloristice, care amintesc, prin tratare, pânzele Eugeniei Maleșevschi.

Ultimele vernisaje din Basarabia la care expune lucrări Lidia sunt expozițiile consacrate lui George Pojedaeff (1920) și Salonul Societății de Belle-Arte din Basarabia în anul 1933. În 1943 Auguste Baillayre pleacă la fiicele sale, Tania și Marina, în București. Datorită familiei Baillayre Moldova deține cea mai importantă colecție de artă basarabeană donată de moștenitori în anii 1962 și 2008.

Următoarea generație de plasticieni o formează cuplul **Moisei** (6.10.1903, Chișinău - 14.07.1954, tot aici) și **Eugenia Gamburd** (23.01.1913, Chișinău-26.03.1956, tot aici), o dinastie și o existență diferită în abordarea picturii. Cu o excelență pregătire profesională - a absolvit Școala de Belle Arte din Chișinău la Auguste Baillayre (1923) și Academia de Arte din Bruxelles (La Cambre, 1930) în atelierul lui Konstant Montald, Moisei Gamburd a preluat de la ambii profesori o tratare contemporană a artei moderne, primul fiind promotorul tendințelor postimpresioniste, iar belgianul - acelor de factură simbolistă.

Influența profesorului său din La Cambre se sesizează în lucrarea de licență a lui Moisei Gamburd - *Chemare la luptă* (1928), în care compoziția monumentală, cu efecte teatrale și personaje nude, statice ori dinamice, poate fi considerată o ilustrație a temei, preluată din antichitatea română. Momentul cel mai important în această lucrare

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

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

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

Reîntors la Chișinău de la București în 1940, pictorul este înrolat în armata sovietică în 1941 și demobilizat, din cauza sănătății, în primăvara anului 1942, refugiindu-se la Bacu, iar după aceea, împreună cu Alexei Vasilev - la Tașkent. În martie 1943, artistul, ca reprezentant al intelectualității basarabene este rechemat la Moscova, fiind inclus în componența Comitetului organizatoric pentru pregătirea unei expoziții consacrate celei de-a 27 aniversări a revoluției din octombrie, manifestare care nu a avut loc. Anterior, în 1940, pic-

torul a fost inclus, împreună cu Claudia Cobizev, Victor Ivanov și Dmitri Sevactianov, în colectivul care urma să realizeze comanda unui panou monumental *Întâmpinarea Armatei Roșii în Moldova* pentru Pavilionul național de la Moscova, soldată cu un eșec.

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

Modele de conformism conștientizat pot servi două dintre numeroasele lucrări din perioada sovietică - *Blestemul* (1945) și *Likbezul* (1946), prima fiind creată la comanda Sovnarkomului sovietic, iar ultima e consacrată studierii limbii ruse în Basarabia sovietică. E firesc, că eforturile depuse de artist în promovarea „realismului socialist” au fost menționate de autoritățile sovietice cu ordinul *Drapelul roșu de muncă*, urmând, ca după expoziția personală din ianuarie 1954 să i se confere titlul *Maestru în Arte*. Lucru care nu s-a întâmplat și care a provocat suicidul din iulie al aceluiași an. Fiica artistului, care locuiește în Haifa, i-a creat tatălui său un portret ireproșabil, înfrumusețând și elogiind importanța creației pictorului din perioada sovietică, talentul căruia a fost pus în slujba puterii.

Mai modeste sunt realizările Eugeniei Gamburd cu care pictorul se căsătorește în anul 1938, în perioada aflării la București. Fiica unui avocat prosper din Chișinău se înscrie târziu la Școala de Belle Arte, studiind pictura, între anii 1930-1934, în atelierul graficianului Șneer Cogan, urmând mai apoi studiile la Academia de Arte din București în atelierul lui Jean Steriadi (1934-1936). Următorii ani îi petrece la o fabrică de textile din București, creând modele de ornament, întreprinde o călătorie în Franța și doar în 1938 participă cu studii la ultimul salon al Societății de Belle-Arte din Basarabia și la Salonul Oficial de la București (1939). Presa vremii nu prea a fost cointereseată să menționeze realizările artistei din perioada dată.

Revenind la Chișinău în 1940 Eugenia Gamburd se include, împreună cu soțul, Claudia Cobi-

zev, Victor Ivanov și Dmitri Sevactianov, în colectivul care urma să realizeze comanda unui panou monumental *Întâmpinarea Armatei Roșii în Moldova* pentru Pavilionul național de la Moscova, soldat, după cum cunoaștem, cu un eșec total.

Tematica prin care s-a evidențiat artista în perioada postbelică este consacrată unor asemenea teme, cum ar fi *Reconstrucția Chișinăului* (1947), *Chișinăul în schele* (1948), studii executate în guașă. Concomitent, își încearcă puterile de a obține o comandă de stat, fiind acceptată doar lucrarea *Scrisoare de pe front* (1947-1948), achiziționată pentru Muzeul de Artă.

Multe dintre studiile Eugeniei Gamburd sunt consacrate peisajului pitoresc din împrejurimile Chișinăului (*Motiv rural cu fântână*, *Răstignire lângă drum*, *Copac bătrân* etc) prin care autoarea demonstrează evidente calități coloristice, realizate în tehnica sa preferată-guașa.

Un capitol aparte al creației sale îl constituie costumele scenice pentru Filarmonica de Stat și Capela Corală "Doina" asupra cărora lucrează aproape un deceniu, fiind expuse în cadrul expoziției republicane din anul 1952.

În anul 1953 Eugenia Gamburd este invitată în calitate de scenograf pentru costume la primul film al tânărului regizor Serghei Paradjanov, după motivele poemului *Andrieș* de Emilian Bucov. Filmat în cadrul Studioului Cinematografic Ucrainean "A.Dovjenko" și finalizat în anul 1954, *Andrieș*, după prezentarea la un festival de film în 1955, a fost criticat și scos din circuit.

Ultimul proiect conceput de artistă a fost albumul *Costumul național moldovenesc*, care așa și nu a mai fost terminat. Suferind de inimă, care se agravase după decesul soțului, Eugenia se stinge din viață în luna martie a anului 1956.

O altă dinastie a artiștilor de la noi care au marcat artele plastice din Republica Moldova a secolului XX sunt **Valentina Rusu-Ciobanu** (28.10.1920, Chișinău - 01.11.2021, tot aici) și **Glebus Sainciuc** (19.07. 1919 , Chișinău - 16.10. 2012, tot aici). Ambii cu un destin comun în perioada interbelică și cea postbelică, în creație aflându-se la poluri diferite.

Distanțată de valurile discuțiilor privitor la principiile și criteriile artistice ale creației Valentina Rusu-Ciobanu și-a urma tăcută, felul său de a se manifesta în artă, rămânând fidelă propriului destin în creație. A luptat tacit cu ideologia oficială, aplicând diverse forme de interpretare a realității înconjurătoare prin maniera artei naive

sau a realismului fotografic, momente, care pentru oficialități erau greu de combătut.

Datorită lui Victor, fratele mai mare, Valentina Rusu-Ciobanu urmează studiile în 1937-1940 la Școala Belle-Arte din Chișinău, clasa profesorilor Alexandru Plămădeală și August Baillayre, ultimul continuând să conducă Școala de Belle-Arte și în timpul războiului.

Valentina Rusu-Ciobanu, între anii 1942 și 1944, și-a făcut studiile la Academia de Arte Plastice de la Iași (actuala Universitate „George Enescu”), atelierul cunoscutului artist plastic român Jean L. Cosmovici, asistat de Corneliu Baba, care de facto conducea activitățile studenților. Și-a finalizat studiile artistice între anii 1944-1947 la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău, în atelierul profesorului Ivan Hazov.

Aceiași cale o urmează și viitorul soț al Valentinei Rusu-Ciobanu - Glebus Sainciuc, căsătorit în 1946. În anul 1942 susține bacalaureatul, după care studiază, până în 1944, la Facultatea de Arhitectură a Politehnicii din București. După război, absolvea Școala Republicană de Arte din Chișinău (1947), în același atelier al lui Ivan Hazov.

La începutul carierei artistice Valentina Rusu-Ciobanu se manifestă în albia tradițională elaborând o galerie de portrete lucrate în cheie clar-obscur, în culori complementare, urmărind să surprindă psihologia și individualitatea personajelor. În primele opere *Fată cu ulcior*, *Portretul unei tinere în palton* (limita anilor 1940-50), tonalitățile pânzelor cu un colorit de fundal sumbru mai persistă, încă, modalitățile de tratare ale anilor de studenție. Treptat coloritul se îmbogățește și luminează armonia nuanțelor compozițiile portretistice devenind mai integre în *Portretul colhozniciei Ileana Buhnă din Cărpinenii* (1953), *La bal mascat* (1956), *Portretul studentei M. Brovin* (1959), o adevărată capodoperă al acestei perioade fiind *Fata la fereastră* (1954).

Portretele au pus și bazele primului tablou tematic - *Invitație la joc* (1956-1957), pentru care artista execută mai multe studii de portret în anii 1955-1956. *La Joc* sau cum este cunoscut în tradiția populară *Hora* a fost prima lucrare care își propunea să includă în circuitul artelor o temă care nu avea nimic comun cu realizările economiei sovietice.

În perioada următoare a anilor 1960 în creația Valentinei Rusu-Ciobanu se observă o cotitură radicală și prima lucrare care marchează această nouă tendință este *Plantarea pomilor* (1961), în

care se observă anumite schimbări de ordin stilistic și cromatic. Această fază a creației artistei se extinde în pânzele *Foc de artificii* (1966), *În parc* (1966), *Tinerețe* (1967), *Adam și Eva* (1968), *Dio-gene sau Îmblânzitorii de lei* (1967), *Pământ și cer* (1969), ciclul *Roboții* (1969), *Portretul lui Glebus Sainciuc* (1970), lipsind completamente tangențe cu normele acceptate ale picturii realiste, stilizarea și cromatică efervescentă, teatralitatea, devin o prioritate a acestei perioade. În lucrările artistei, narativismul te include într-o lume teatrală cu sta-faje, ireală, un amalgam de mentalitate rustică și artă cultă.

A doua perioadă, cuprinsă între anii 1970-1980, creația Valentinei Rusu-Ciobanu se orientează spre o nouă variantă și tendință stilistică, abordând, în tematică o reinterpretare a mesajelor artei occidentale, renașcentiste, artista continuând să utilizeze narativismul naiv combinându-l cu foto-realismul, demonstrând astfel că nu a acceptat integral acest stil.

Dar unele detalii tehnice - modelajul, cadrul cinematografic, spontaneitatea și dinamismul sau, staticul compozițional se percep în *Lunamobilul*, (1970), *V. I. și Lenin și N. K. Krupskaja* (1970) *Copiii și sportul* (1971), *Vizita medicului* (1971), *A. Pușkin și C. Stamati* (1971), *Prietenie* (1974), care formează o simbioză a manierei stilistice între arta naivă și cea fotografică, interpretând după bunul său plac subiectele istorice sau cele contemporane. În alte opere, cum ar fi *Autoportret în ochelari* (1974), *Glie și oameni* (1975), *Amintiri* (sfârșitul anilor '70), *Citate din istoria artelor* (1978) și *Micul dejun* (1980), predomină compoziția statică, dar toate aceste opere au o valoare decorativă, „dematerializată”, ilustrând o lume aseptică și glacială, paralelă.

Sfârșitul ultimului deceniu al secolului XX în creația Valentinei Rusu-Ciobanu este marcat de incertitudinea unui viitor al generațiilor de tineri, care nu au cunoscut vicisitudinile dramatice ale propriului destin, reflectând doar speranța. În acest sens ultimele lucrări - *Desuetudine* (1990), ea vorbește despre uitare, *1990. Anno Domini* (1990), se descifrează prin *Anul Domnului nostru*, ca o evocare a timpurilor, a etapelor existenței contemporane, *Sfântul Gheorghe* (1993) și *Povestea lui Harap Alb* (1993), inspirate după motivele renașcentiste ale lui Pietro della Francesca, reprezintă portretele contemporanilor săi în vestimentație renașcentistă.

Cele mai multe portrete sunt consacrate oamenilor de creație. Tratatate în diverse maniere sti-

listice chipurile întruchipează forma tradițională a artei naive - *Setea* (Maria Bieșu și Dumitru Fusu, 1967), *Portretul cu pocal și țigară* (portretul lui Aureliu Busuioc) (1966), *Aleco Russo* (1968), *Ion Druță* (1972), *Portretul lui Igor Crețu* (1971), *Serafim Saca* (1973), *Glebus Sainciuc* (1970), *Grigore Vieru* (1972), concubinează cu opere ale realismului fotografic (*Autoportret în ochelari*, 1974), *Clepsidra cerului* (portretul Nanei Plămădeală, 1984), *Science-fiction* (scriitorul Andrei Burac, a doua jumătate a anilor '80).

Alte opere se adresează realizărilor picturii renascentiste (*Autoportret pe fundal auriu*, 1967; *Emil Loteanu*, 1967; *Sandri Ion Șcurea*, 1973; *A. Pușkin și C. Stamati*, 1971; *Igor Crețu*, 1971; *Portretul lui Vlad Ioviță*, 1983, triplu portret; Vera Malev, 1972; Ion Constantin Ciobanu, 1973 sau cel al *Regizorului Vlad Druc*, 1975), lucrări care concurează ca realizările de vârf în portretistica secolului XX executată în interfluviul Nistru - Prut.

Admirând tablourile Valentinei Rusu-Ciobanu, pictate cu ani în urmă, se creează senzația de parcă au fost create astăzi, intuind și anticipând tendințele artei contemporane.

Glebus Sainciuc a fost o fire opusă soției sale. Energic, optimist, artistul putea fi întâlnit în aceeași zi, de câteva ori, în diferite colțuri ale capitalei. A fost participant al tuturor manifestărilor culturale din Chișinău, un bun prieten al pictorilor și actorilor, al scriitorilor și muzicienilor, al savanților și altor oameni de creație.

Școlit la București și la Chișinău, în două ambianțe culturale absolut diferite, s-a constituit ca personalitate, devenind pentru noi, originalul, inconfundabilul și irepetabilul, în ceea ce privește creația sa, un intelectual cultivat genetic în familie și de o bonomenie aparte, devenită proverbială în mediul artistic al Republicii Moldova.

Debuturile sale în pictură sunt marcate de căutările specifice ale anilor '40-'50 din artele plastice basarabene sub ocupație sovietică, realizând compoziții tematice inspirate din viața oamenilor de la țară (*Viticulorii*, 1954; *La crământ*, 1955; *La ferma de lapte*, 1957; *Zootehnicianul V. Untilă*, 1959; *Masa mare*, 1960).

Emblematică pentru întreaga creație a Maestrului este *Masa Mare*, pictată în 1960, (apariția căreia nu poate fi întâmplătoare), care a reflectat direct un compartiment al tradițiilor sărbătorilor naționale, a prefigurată în plus interesele profesionale ale artistului pentru portret, cu caractere și trăsături individuale, dar și cu anumite elemente

umoristice, fiind departe de solicitările și angajamentele celor, care dirijau procesul artistic din această perioadă. Mai observăm tangențial, că aceste înnoiri ale mijloacelor plastice și schimbarea opticii asupra creației au avut loc nu doar în artele vizuale, dar și în literatură, dramaturgie, muzică, constituind un reper de excepție în evoluția artelor naționale.

A cultivat cu succes portretul, impunându-se cu multă dăruire asupra unei galerii de portrete ale contemporanilor, ale oamenilor de arte, de literatură, savanți: *Actrița Nina Vodă* (1966), *Maria Bieșu* (1967), *Vasile Vasilache* (1968), *Nana; Lidia Istrati, Petru Cărare* (1970), *Leonida Lari* (1972), *Vladimir Beșleagă* (1973), *Traducătorul Igor Crețu* (1973), *Muzicianul Vasile Goia* (1976), *Igor Vieru* (1979), *Scriitorul Andrei Burac* (1987), poezii *Valeria Grosu* (1992), *Iulian Filip* (1993); *Criticul de artă Larisa Turea, Academicianul Petru Soltan* (1995), *cântărețul Radu Dolgan* (1996), *economistul Vasile Șoimaru* (2006) etc. În acest compartiment cu creații executate, de regulă, în ulei pe pânză (uneori - carton, ulei, guașă, cărbune; hârtie, carioca) se detașează categoric un excelent portret al cântăreței de operă *Maria Cebotari* (1976), realizat în ulei pe pânză, într-o perioadă când numele cunoscutei interprete era ținut la index de către autoritățile sovietice.

Tot ce a creat Glebus Sainciuc în decursul celor peste 60 de ani constituie astăzi o panoramă artistică, care reprezintă în integritate cultura și arta noastră, alături de Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru, Ada Zevin și Eleonora Romanescu.

Portretul a fost și rămâne o prioritate în arta maestrului și din punct de vedere al omului - Glebus Sainciuc. Toate personajele sale pictate, desenate, create în papier-mache sunt oameni din domeniul culturii și artelor, acelor care reprezintă cu adevărat valorile acestui neam, care și astăzi își duc cu greu povara existenței.

Atelierul său nr. 12 de pe Dîmo 5/3, unde Maestrul și-a păstrat colecția de opere, creată pe parcursul a mai mult de jumătate de secol a fost mereu vizitat de elevi, studenți, oameni de cultură de la noi și nu numai, de sute de delegații oficiale și mai puțin oficiale, fiind un centru specific al mapamondului chișinăuian. Concomitent, însăși Maestrul a organizat, cu diverse ocazii, spectacolele cu măști, care deveniseră un simbol neoficial al Chișinăului cultural contemporan.

Un compartiment aparte al operei Maestrului îl constituie caricaturile, bagatelele și șarjele pe

care le practică încă din anii de liceu. Dar adevărata descoperire a creației Maestrului i-o conferă măștile, care au îmbinat talentul prin arta portretului, jocul actorului și scenografia, devenind unul dintre cei mai cunoscuți și populari artiști plastici din Republica Moldova.

Odată cu prima sa apariție în public, în 1963, prin expoziția de măști și șarje și în calitate de prezentator, Glebus Sainciuc a devenit unul dintre primii artiști plastici din Moldova și nu numai, care s-a adresat unui domeniu destul de exotic al artelor, măștile sale fiind prezentate și în cadrul zilelor culturii și literaturii la Moscova.

Portretul creat de un artist este o cumulare a particularităților tipice și individuale ale personajului și, într-o măsură mai restrânsă, poartă în sine și trăsăturile propriului caracter. Însă măștile lui Glebus Sainciuc au o particularitate distinctă, maestrul distanțându-se de prototip, acordându-i acea libertate și autonomie a existenței, rar întâlnite în artele plastice. Masca devine un portret generalizat al omului concret, fără prezența timpului când a fost creată, lipsită de amprente personale ale creatorului, obținându-și dreptul la viața sa proprie.

Fiecare mască poartă însemnele individuale ale personalității respective, prin culoare diferențându-i caracterul. Astfel masca regretatului Grigore Vieru este albastră, cele ale lui Mihail Greuc și Eugen Doga - în roșu, a lui Andrei Lupan - e cafenie, a Valentinei Rusu - Ciobanu - în ocră, etc.

Prin măștile sale Glebus Sainciuc a fost un profet, deoarece numai creatorul lor poate prevedea cum va fi imaginea personajului său peste câteva decenii. Așa cum s-a întâmplat și cu masca Maestrului, creată acum șase decenii, în 1963.

Mihail Greuc (22.04.1916, satul Faraonovca, Starocazacie, Ucraina - 09.04.1998, Chișinău) și **Esfira Greuc/Bric** (25.11.1919, Constantinopol - 21.07.1992, Chișinău) este încă un cuplu, care a influențat artele contemporane naționale din perioada postbelică.

Format în spațiul culturii românești interbelice, Mihail Greuc a fost un inovator și o personalitate complexă extrem de dotată, care a revoluționat artele plastice din Moldova. Cu studii la București (1937-40), în atelierul lui Francisc Șirato și la Școala de Arte Plastice din Chișinău, în atelierul lui Moisei Gamburd (1940), și-a urmat cursurile facultative în atelierul lui Ivan Hazov (1947-48). În 1940, împreună cu tânara soție se reîntoarce în Chișinău, ca după aceasta să fie evacuat în Ural-

sk, Kazahstan (1941-44), unde realizează prima sa lucrare *Maternitate* (1943), prezentată la expoziția din Chișinău în 1945.

Creația artistului a cunoscut trei perioade distincte, care i-au marcat operele. Prima cuprinde anii 1950-1960 și poate fi identificată prin însușirea profesională a limbajului plastic profesionist în domeniul compoziției și al cromaticii coloristice. Printre cele mai cunoscute opere din prima perioadă figurează *Femeie cu broboadă galbenă* (1956), *Portretul lui Gheorghe Dimitriu, Natură statică cu pești și Țăran cu pălărie* (1957), pictate într-o manieră sobră, cu pensulații largi distanțându-se de angajamentul declarat al „realismului socialist” din această epocă. Lucrările respective completate cu studii din natură (*Veronica, Portretul Irinei* (1956), *Primăvara, Gutuie* (1957) *Răscoala de la Tatarbunar* (1957) și *În temnița siguranței* (1958) au fost prezentate la prima sa expoziție personală din Chișinău în 1958.

Un experiment comandat de stat cu tematica realismului socialist Mihail Greuc îl realizează cu tabloul *Petroliștii Moldovei* (1959), care încheie ciclul primei etape al creației.

A doua perioadă artistică (anii 1960-1970) nici nu poate fi comparată cu cea anterioară.

Decorativismul sonor, declarat de către ideologia timpului „ca influențe formaliste, burgheze”, se referă la pânzele *Fetele din Ceadâr-Lunga* (1959-60), iar mai apoi la *Recruți* (1965) și tripticul *Istoria unei vieți* (1967) care constituie astăzi fondul de aur al artei naționale.

După 1970 Mihail Greuc abandonează, în pictură, coloritul decorativ și sonor, optând pentru noi tehnici și coloranți produși în industrie. A fost perioada când artistul a trecut de la tehnicile picturii în ulei la noile vopseli apărute mai recent - lacuri, vopseli bituminoase, aerosoli, vopseli de email, colaje, moment care i-a permis să modeleze o nouă formă, spontană. A fost timpul apariției unor tablouri-concepte, care au asigurat trecerea de la motivul tradițional cu acțiune desfășurată la un subiect nou, cu colizia timpului și a spațiului, în pictură apărând o nouă abordare a acestora. Pictorul se concentrează asupra clipei, dar îi acordă importanța veșniciei, focusează fenomenele într-o altă unitate de măsură, care-i permite să facă legătura dintre prezent și viitor. Posibil, că anume această durată temporală (memoria) este valoroasă în *Tragica Veneție*, 1970; *In memoriam*, 1974; *Geneză*, *Vulcan*, 1977; *Masă de piatră*, 1976; *Poarta strămoșilor*, 1977; *Luna la Butuceni*, 1979; *Toamna*

aurie, 1984 etc., în care începuturile epico-filosofice ale creației din anii '60, capătă o nouă dimensiune, un nou conținut și o nouă formă.

Una dintre primele lucrări care demonstrează noua viziune și schimbarea în creația lui Mihai Greco a fost *Masa partizanului*, prezentă la o expoziție din Chișinău în anul 1970 care a provocat discuții controversate, după care apar *Luna deasupra Râșcanovcei* (1971), *Luna la Butuceni* (1979), *Luna deasupra Mării Baltice* (1976). În ultima lucrare straturile dense de culoare, scurgându-se pe pânză, creează impresia mișcării apei pe nisipul țărmlui. Luna, țărml și marea se prezintă ca un organism unitar, într-o mișcare continuă.

Prin modelul său, pictorul formulează niște legități universale transmise concret, palpabil, acestea fiind un model artistic, estetic, care exercită funcția cognitivă și figurativă, având generalizări profunde. Aceste calități sunt prezente în *Izvor*, *Portretul pietrei*, *Fierbe vinul*, *Craterul vulcanului* (toate din 1973), pictorul stăruind să ne oprească și să privim atent în lumea înconjurătoare, să ne mirăm de fragilitatea și de perfecțiunea ei. Lumea emotivă a obiectului se dezvăluie prin simplitatea și imaginea obișnuită a motivului. Așa este *Izvorul* pictorului- ca un cântec din străfunduri care transmit la suprafață doar reverberațiile misterului produs în adâncuri.

O continuare firească a motivelor consacrate copilăriei pământului străbun și a experimentelor artistice o constituie seria cetăților și a porților redate într-o variantă poetico-metaforică cum sunt lucrările *Cetatea copilăriei mele* (1973), *Ulucul de piatră din Bugeac* (1976) *Morile copilăriei mele* (1977), *Poarta Orheiului vechi* (1977), *Poarta ochilor înlăcrimați* (1979) și altele. Aceste porți reprezintă monumente ale copilăriei istorice a popoului, prin care omul contemporan nu mai poate trece. Sunt porțile istoriei, înzestrate cu nostalgia și tristețea după locurile copilăriei.

Alt aspect al experimentelor pictorului din această perioadă se referă la portretele artistului. *Dimitrie Cantemir* (1973), *Portretul poetesei* (1974), *Dante Alighieri* (1975) reflectă atitudinea sa vis-a-vis de problemele semnificației existenței care se împletesc în imagini cu o structură aparte a materialului pictural, constituind nucleul de bază și le conferă o importanță deosebită.

În *Portretul poetesei* domină o viziune romantică, în cel a lui Cantemir portretul este proiectat pe fundalul lucrurilor, iar cel al lui Dante este complet diferit de cele anterioare. El amintește de

urma unei aripi de pasăre pe piatra veche a Florenței, arsă de secole. De parcă desenul pe pergament a împietrit, a devenit altul, al materiei eterne, reprezentându-l ca pe un pilgrim, un pribeag, în cadrul Comediei divine. În portrete Mihai Greco stabilește legătura dintre timpuri și reconsiderarea tradițiilor culturii universale în evoluția lor permanentă. Pictorul apreciază acea integritate care există între Cantemir și Alighieri, lumea lor spirituală în chipul poetesei contemporane.

Esfira Greco cu studii în pictură și sculptură, abandonează domeniul, preferând ceramica, care la începuturi revigorează formele tradiționale ale meșterilor populari, cu un decor detaliat, urmând o variantă experimentală a ceramicii cu funcții pur decorative. A fost autoarea unui ciclu impresionant de schițe pentru costume populare, create în diverse regiuni ale României și Moldovei.

Cu studii la *Gimnaziul francez Jeanne d'Arc* din Chisinau (1927-1934) și la *Liceul român* din București (1934-1937), Esfira Greco urmează cursurile la *Academia de Arte Plastice* din București (1938-1940), finalizate în Școala de Arte din Chișinău, la sculptură, cu întreruperi între anii 1940-1941 și 1945-1948 în atelierele lui Moisei Gamburd, Ivan Hazov și a Claudei Cobizev.

Sculptura a fost domeniul care a reorientat-o pe plasticiană la practicarea ceramicii. Imediat după studii, între 1958-1959, lucrează împreună cu Serghei Ciocolov în centrele de olărit din satele Nicolaevca și Cobolcin, realizând primele experimente în obținerea unor vase de ceramică neagră, iar o nouă motivație de a profesa ceramica a fost practica în taberele de creație de la Dzintari (1961, 1970, Letonia) și Palanga (1971, Lituania).

La Chișinău, Esfira, împreună cu Mihail Greco, colaborează, între anii 1969-1970, cu Teatrul Lucaefărul, înainte de reforma acestuia, creând costume și scenografia pentru spectacolele *Chirița în provincie* (în regia lui Ion Sandri Șcurea) și *Jucătorii* (în regia lui Ilie Todorov), fiind responsabilă și de expozițiile de artă decorativă organizate la Moscova (1967), Leningrad (1968) și la Chișinău în anul 1976.

La ultimele expoziții retrospective organizate la Muzeul Național de Artă în anii 2008 și 2019 Esfira Greco a fost prezentă cu vase, ulcioare, servicii de ceaș și farfurii decorative, care îmbină armonios tradițiile artei populare și acele profesionale.

Fiind soția lui Mihail Greco, creația sa s-a aflat în umbra creației soțului, susținându-l moral în conflictele permanente ale artistului cu puterea.

Ultima dinastie și cuplu prezent cu opere în cadrul acestei expoziții originale este **Ana Baranovici** (1906, Tighina – Chișinău, 2002) și **Dmitri Sevastianov** (26.10.1908, Tulcea – 1.11.1956, Chișinău).

Capacitățile Anei Baranovici în domeniu s-au manifestat deja în perioada interbelică, când s-au format bazele realiste ale picturii sale. Modelând formele în compoziții și saturând culorile, artista intensifică contrastele, fiind reținută în manifestarea emoțiilor, dar pune accent pe armonia și claritatea limbajului plastic prin echilibrarea structurii compoziționale, simțul tonului, simțul integrității spațiului tabloului cu tentă lirico-epică. Lucrarea-manifest a autoarei poate fi considerată până la *Amiază* (1960), care recreează poetic frumusețea unei zile de vară. După încheierea studiilor la *Școala de Belle Arte* din Chișinău (1931), sub îndrumarea profesorilor Auguste Baillayre, Șneer Kogan, Rostislav Ocușco, Ana Baranovici a activat în domeniul picturii de șevalet și a artei decorative, făcând parte din grupul tineretului creator din anii 1930.

Capacitățile artistei în domeniul picturii s-au manifestat deja în perioada interbelică, când s-au format bazele realiste ale picturii sale, evidentă în *Portretul lui Gheorghe Oprea* (1932), unde contrastele de culoare ale petelor tonale sunt mai evidente, iar pe fața, umbrită de pălărie, accentuează dinții și albul ochilor îndreptați spre spectator.

După anexarea Basarabiei la urss, Ana Baranovici, ca și majoritatea artiștilor, lucrează în atelierele de producție îndeplinind lucrări de prezentare. În perioada războiului artista nu a reușit să se evacueze, întreținându-se cu restaurarea icoanelor pentru bisericile din Chișinău.

După 1944 Ana Baranovici a fost printre primii acceptată în componența Uniunii Artiștilor Plastici, fiind retrogradată în 1949, împreună cu alți 11 colegi și transferați din membri în candidați ai Uniunii Artiștilor, pentru așa-zisa „pasivitate artistică”, dar, în esență, pentru incapacitatea de a crea lucrări angajate.

Posibilitățile artistei de a crea imaginea plină de viață în baza unui motiv simplu se manifestă în diferite studii. *Cuptor în satul Tabora* (1959) este un „portret” în sine: cuptorul de vară, clădit în trepte, este perceput ca un obiect însuflețit, el fiind obiectul principal dintr-o curte țărănească.

Un șir de lucrări cu o abordare diversă a caracteristicii imaginii atestă măiestria avansată a Anei Baranovici în domeniul portretului compo-

zițional. Trecerea de la pictura tonală la expresia coloristică poate fi remarcată în *Amiază* (1960), în care depărtările sunt mai luminoase, iar figurile din prim-plan sunt umbrite datorită iluminării contre-jour. Momentul întâlnirii celor două fete la izvor este poetizat prin recrearea unei zile de vară prin gradarea tonurilor albastre și roz în combinație cu cele intense verzui, roșii și brune. Modelând la general formele obiectelor, saturând culorile și intensificând contrastele, Ana Baranovici este reținută în manifestarea emoțiilor. Perceperea sa este armonioasă și această calitate sufletească rezultă în claritatea limbajului plastic – echilibrarea structurii compoziționale, simțul tonului, simțul integrității spațiului tabloului.

Tenta lirico-epică a lucrării *În livezi* (1967) se aseamănă cu o melodie. Domină formele rotunjite, unduitoare ale fetelor și coșurilor, iar batistele și bluzele albe lucesc echilibrat printre tonurile auriu-brune și reci verzui. Deșteptarea naturii se face simțită în peisajul *Primăvară* (1970), în peisaje reflectând o viață fără grabă, o muzicalitate liniștită prin expresivitatea imaginii.

Numeroasele naturi statice create de artistă au aceleași calități caracteristice. În acest gen, care nu depinde de condițiile meteorologice, Ana Baranovici manifestă logică în ce privește selecția, creând lumea din obiectele înconjurătoare în conformitate cu legile frumuseții plasticii și cromaticii: *Natură statică cu gutuie* (1971), *Ulcior negru* (1986), *Natură statică cu vopsele* și altele, unde obiectele „se completează” reciproc după culoare, formă și „dialoghează” în felul său.

Evident, în anii dictaturii sovietice, Ana Baranovici trebuia periodic să creeze lucrări tematice pentru expozițiile republicane lucru imposibil în acele timpuri. Însă în lucrările sale, personajele au un comportament natural, fără patosul caracteristic unor creații din perioada realismului socialist. În afară de tabloul menționat mai sus *În livezi* (1967), merită atenție și compozițiile *Combinatul de Mătase din Bender*, *Tutunăresele* (1972), realizate într-o gamă de culori complicate reci.

Lucrările Anei Baranovici, produc o impresie vie și desăvârșită: spectatorul poate comunica nu doar cu o pictură realizată la un înalt nivel profesional. Ea poartă în sine încărcătura dragostei față de viață, păstrată în pofida tuturor necazurilor – o calitate deosebit de valoroasă în acel timp neliniștit.

O soartă complet diferită a avut-o soțul artistei – Dmitri Sevastianov (Sevastian), reprezentat al lipovenilor din Tulcea. A absolvit Academia de

Arte Frumoase de la București (1925-1933), în atelierul maestrului Camil Ressu. În timpul anilor de studenție a făcut cunoștință cu Alexandru Ciucurencu, între ei legându-se o prietenie strânsă. Împreună au reușit să organizeze tabăra de vară de la Școala Liberă de Pictură din Baia Mare, unde tinerii se confruntau cu adepții academismului, optând pentru asimilarea curentelor moderniste: expresionism, fovism și cubism. După absolvire, datorită talentului său, obține Bursa Satului Român și își perfecționează timp de doi ani, măiestria în Italia (1937-1939). Sunt cunoscute puține opere din această perioadă cu excepția *Odaliscelor* (1937, Muzeul de Artă din Chișinău) și renumitul *Autoportret* (1938, Muzeul de Artă din București). Lucrările pictate în perioada „italiană”, printre care și în care sunt exprimate caracteristici de natură impresionistă, au fost prezentate într-o dublă expoziție personală, la Roma și la București, în primăvara anului 1940. În 1932, lucrarea sa *Piesaj muncitoresc*, apreciată înalt de specialiști, a fost selectată pentru a participa la Saloanele oficiale din București, vizitatorii remarcând îndrăzneala artistică a autorului-debutant, iar la Saloanele Oficiale de la București participă cu pictură și grafică în anii 1931, 1932, 1933 și în 1937.

Devenind o figură notabilă printre pictorii tineri din România, Dmitri Sevastianov organizează expoziții personale, cu rezonanță în presa timpului. Expoziția deschisă în toamna anului 1935 în *Palatul de Artă* de pe șoseaua Kiseleff este urmată, către finele anului 1936, de a doua expoziție personală, la care a inclus numeroase lucrări, realizate în vara aceluiași an la Balcic.

Dimitrie Sevastianov s-a stabilit la Chișinău împreună cu Mihail Grecu, Glebus Sainciuc, Ada Zevin ș.a. în toamna anului 1940, după ce aceasta a fost anexată la Uniunea Sovietică. În timpul celui de-al doilea Război Mondial, artistul a fost înrolat în armata sovietică și trimis pe front. În 1945, devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Chișinău, apoi a fost ales și în calitate de președinte al secției de pictură a acestei organizații.

Remarcat în București-ul interbelic, în Basarabia sovietică Dmitri Sevastianov este impus, în lucrările sale, să urmeze metoda realismului socialist, fiind un decalaj evident între creația sa interbelică și cea postbelică, rămânând cunoscut în istoria artei naționale ca autor al unui singur tablou - *Joiانا* (1956), cu o interpretare lirică a muncii. Razele de soare care vin dinspre ferestrele unei ferme spațioase scoate în evidență personajul

principal - un vițeluş nou-născut, făcând nesigur primul său pas. Această ultimă lucrare a lui Dmitri Sevastianov a rămas pe alocuri nefinalizată, neafectându-i integritatea plastică. Comentatorii expoziției republicane jubiliare din 1957 au ignorat intenționat tabloul *Joiانا*, referindu-se la el ca la o schiță de mari dimensiuni. Cu toate acestea, el a reprezentat pictura moldovenească în cadrul unei expoziții unionale de la Moscova.

În creația sa artistul s-a inspirat din viața cotidiană a locuitorilor acestui meleag, natura specifică zonei, lăsând urmașilor lucrări, compoziții, peisaje, portrete realizate în ulei și tehnici grafice de desen.

A fost o generație care a cunoscut frumusețea și tinerețea perioadei interbelice, dar și tragedia războiului, a foametei și a deportărilor regimului sovietic.

Bibliografie selectivă

1. Stavilă, Tudor. Auguste Baillayre și contemporanii săi. Articol introductiv la catalog. Bons Offices, p. 6-7, 2019, ISBN 978- 9975-87-549-3
2. Stavilă, Tudor. Lidia Arionescu. În: Enciclopedia „Russkii avangard”, Moscva, 2013, „t.I, p. 24, 25, ISBN- 978-5-902801-09-02
3. Stavilă, Tudor. Opera lui Mihail Grecu- o retrospectivă a anilor 1970. În: Conferința IPC al AȘM și Muzeul Național de Artă al Moldovei, consacrate Maestrului cu ocazia a 100 de ani de la naștere. Muzeul Național de Artă, 24 noiembrie, 2016, p.15-18
4. Stavilă, Tudor. Glebus Sainciuc. 100 de ani de la naștere. Articol introductiv la catalog. Bons Offices, p. 4-5, 2019, ISBN 978- 9975-87-479-2; Maestrul Glebus Sainciuc și dimensiunea creației. În: Akademos, 2009, nr. 2 (13), p.117-118, ISSN 1857-0461
5. Stavilă, Tudor. Валентина Русы – Чобану. Chișinău: Timpul, 1985, 36 p.; Valentina Rusu-Ciobanu-un secol de rezistență prin artă. Catalogul expoziției jubiliare *Valentina Rusu-Ciobanu – 100 de ani de la naștere*, MNAM, Tipografia Bons Offices, ISBN 978-9975-87-730-5, p. 6-9
6. Toma, Ludmila. Pictura Anei Baranovici (1906–2002). În: Akademos, 2016, p.112-216, E-ISSN 2537-6136
7. Toma, Ludmila. Dimitrie Sevastianov. Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural ; trad. în lb. rom. : I. Condraticova, ... ; în engl. : A. Ceastina, ... - Chișinău : S.n., 2012. - 112 p., ISBN 978-9975-4247-7-6.



Fig. 1. Auguste Baillayre. Portretul Lidiei Arionescu-Baillayre, 1921.



Fig. 2. Lidia Arionescu-Baillayre. Portret, 1904.



Fig. 3. Valentina Rusu-Ciobanu. Micul dejun, 1960.



Fig. 4. Glebus Sainciuc. Măști în atelier, anii 1980.



Fig. 5. Mihail Greuc. Copilărie. Partea stângă a tripticului *Istoria unei vieți*, 1967.



Fig. 6. Moisei Gamburg. Blestemul, 1945.



Fig. 7. Ana Baranovici. Amiază, 1960.



Fig. 8. Dmitri Sevastianov. Joiana, 1956.

Lucia ADASCALIȚA

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

Grafica satirică din RSS Moldovenească. Anii 1945-1950

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.10>

Rezumat

Grafica satirică din RSS Moldovenească. Anii 1945-1950

Grafica satirică, în calitate de gen al artelor vizuale, până acum nu s-a bucurat de atenție din partea cercetărilor fenomenelor artistice de la noi. Cu toate acestea, acest gen, cunoscând mai multe etape de dezvoltare, prezintă un interes sporit pentru studiul artelor pornind de la faptul, că mai mulți artiștii plastici au dezvoltat acest gen al creației artistice, iar unii dintre ei au reușit să înzestreze imaginile create cu expresii și mesaje originale. În studiu sunt expuse examinările orientările de ordin tematic și artistic (figuri de stil, materiale, tehnici) de elaborare a imaginilor din domeniul graficii satirice din RSS Moldovenească din perioada 1945-1950. Această perioadă a fost marcată de experimentele plastice întreprinse în domeniul respectiv de pictorii Iurie Rumeanțev, Simion Polingher și Boris Șirocorad. Grafica satirică devine promovată și cunoscută în mediul larg al populației grație etalării lucrărilor în cadrul expozițiilor de artă plastică, dar și prin intermediul unor ediții periodice.

Studiul este completat cu referințe de ordin istoriografic și arhivistic care au înlesnit aducerea în actualitate a unor aspecte necunoscute, dar importante pentru cunoașterea specificului evoluției graficii satirice în perioada de referință.

Cuvinte-cheie: grafică satirică, imagine, compoziție, mijloace de expresie, mesaj.

Summary

The satirical graphics of the Moldavian SSR in the period 1945-1950

Until now, satirical graphics, as a genre of visual arts, has not received much attention from our researchers of artistic phenomena. However, this genre undergoing several stages of development, is of great interest in the study of the arts, starting from the fact that several fine arts artists have developed this kind of artistic creation, and some of them have managed to equip the images created with original expressions and messages. The study examines the thematic and artistic guidelines (figures of style, materials, techniques) for image production in the field of Moldavian SSR satirical graphics in the period 1945-1950. This period was marked by plastic experiments conducted in this field by the painters Iurie Rumeantsev, Simion Polinger, and Boris Shirocorad. The satirical graphics becomes promoted and known to the general public thanks to the display of works at exhibitions of fine art, but also through regular editions.

The study is complemented by historical and archival references that made it easier to bring up to date aspects that were unknown but important for the knowledge of the specific nature of the satirical graphics evolution during the reference period.

Key-words: satirical graphics, image, composition, means of expression, message.

În perioada 1945-1950, dezvoltarea artelor plastice avea loc în condiții dificile. Remarcăm faptul că operele de artă, în decursul acestor ani, reflectă teme ale războiului și ale cotidianului. Influențați de încercările grele din timpul războiului, caricaturiștii în devenire precum Iurie Rumeanțev și Simion Polingher, fiind mobilizați pe front, creează lucrări grafice la locul faptei. După încetarea războiului plasticienii nominalizați realizează lucrări grafice printre care și imagini satirice. Opțiunile artistice ale creației acestora, ca de altfel și a majorității pictorilor ce au activat în

perioada de referință, se încadrează în filierele stilistice ale timpului.

Relevantă în sensul cunoașterii orientărilor artistice ale timpului este rubrica „*Pentru realismul socialist în artă*”, ce a văzut lumina tiparului în ziarul „*Moldova Socialistă*”, nr. 205 din 8 octombrie 1945. Aici, în articolul intitulat „*În slujba norodului*”, sunt publicate crâmpelurile din cuvântarea lui G. Faustovski, șeful Cărmuirii Artelor de pe lângă Sovietul Comisarilor Norodnici al RSS Moldovenești, care menționează că „*pictorii ... trebuie să lupte pentru arta pătrunsă de ideile co-*

muniste, arta până la capăt dreaptă, realistă, înfățișând luminos viața norodului..., pentru o înaltă ideologie și adevăr în opera de artă, stăruindu-se către culmile realismului socialist” [5, p. 1]. Menționăm faptul că „titlurile articolelor publicate în presă promovau idei de restabilire și dezvoltare a economiei și culturii naționale” [3, p. 50].

Realismul socialist, în calitate de metodă de creație din acele timpuri, „presupunea redarea directă, nemijlocită a realității” [4, p. 16]. În ziarul „Moldova Socialistă” nr. 205 din anul 1945, au fost publicate sarcinile de creație ale pictorilor Moldovei. Sarcinile făceau parte din planul tematic care a fost întocmit în rezultatul desfășurării primei Conferințe a Uniunii Pictorilor din RSS Moldovenească desfășurată „sub semnul activității creatoare obștești și politice”. Stabilirea unui plan tematic deriva din apropierea „sărbătoririi, în anul 1947, a celei de-a XXX-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și 29 de ani de la crearea Armatei Roșii și a Flotei Militare-Maritime”, precum și din hotărârea „de a organiza cea de-a doua expoziție de artă, care va fi închinată acestor date” [5, p.1]. Astfel, președintele Uniunii pictorilor sovietici a RSS Moldovenești, A. A. Vasilev enumără, în articolul de pe paginile ziarului menționat, următoarele obiective: „crearea de producții care vor oglindi epopeea Marelui război pentru apărarea Patriei și participarea norodului moldovenesc în acest război; crearea de producții cu tematica din istoria norodului moldovenesc; zidirea socialistă și restabilirea gospodăriei republicii; bărbații de stat ai Moldovei, eroii din trecut și de amu, eroii frontului și spatelui frontului – crearea galeriei de portrete; ș.a.m.d.” [5, p. 1]. Pentru întocmirea planului tematic al expoziției, cererile artiștilor plastici au început să fie depuse încă prin noiembrie 1945, dat fiind faptul că organele de stat încheiau contracte cu plasticienii, iar comisiile speciale țineau sub control executarea operelor [4, p. 16-17].

Artiștii plastici care practicau pictura, sculptura, grafica, arta decorativă, înțelegeau în mod individual sarcinile de creație ale genurilor plastice pe care le profesau. În această ordine de idei, graficienii caricaturiști, care în această perioadă se pronunțau prin intermediul foilor grafice pe paginile presei periodice, insistă asupra redării mimetice a formei personajelor și a mediului tridimensional spațial în care acestea sunt reprezentate. De regulă, pictorii apelează la particularitățile specifice ale desenului clasic atât tonal, cât și liniar, tratat prin reprezentări exacte, laconice și grațioase. În

vederea valorificării expresive a subiectului tratat, artiștii plastici, ce practică grafica satirică în această perioadă, modelează volumul formelor implicând grotescul, în calitate de mijloc de expresie de importanță, în limita abilităților artistice pe care le dețineau la vremea respectivă. Pictorii „utilizau de cele mai multe ori materiale specifice graficii de șevalet: acuarelă, guaș, creion, cărbune, tuș, încadrându-se artistic în filierele expoziționale ale epocii” [4, p. 16].

Astfel, este cazul să menționăm că, pe 24 august 1945, la Chișinău a fost deschisă *Expoziția consacrată aniversării a 5 ani de la reunirea Basarabiei și Moldovei* [4]. Aceasta reprezenta o dare de seamă a artiștilor pentru ultimii cinci ani. Printre participanții la expoziție, pe lângă pictorii Moisei Gamburd, Mihail Grecu, Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobîzev, se număra și graficianul Simion Polingher care practica grafica satirică. De remarcat este faptul că „la data de 1 iunie 1945, Simion Polingher este unicul grafician care făcea parte din lista artiștilor membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova” [3, p. 52].

Artiștii plastici, în lucrările prezentate la expoziție, își generalizau impresiile, fără a reproduce lumea obiectivă în detaliu și fără a reda lumina unui anumit moment al zilei [4, p. 14]. În acest sens, la conferința din octombrie 1945, secretarul organizației de partid a Direcției pe probleme de cultură din republică, atrage atenția conducerii uniunii de creație asupra „demascării influențelor periculoase ale formalismului în creația plasticienilor moldoveni” [5, p.3]. Tot în ziarul „Moldova Socialistă”, nr. 205, anul 1945 apare articolul intitulat „Împotriva formalismului”, unde se scriau următoarele: „Elementele formei artistice sunt un țel în sine și nu slujesc conținutului, nu oglindesc acest conținut. Culori pentru culori, linii pentru linii, umbră pentru umbră, fiindcă filosoful Kant a spus, că frumusețea adevărată nu atârână de nici un țel. Așa, de-o pildă, unii pictori se mărginesc să reducă realitatea la culoare, uitând, că culoarea îi numai un element al formei artistice și împreună cu celelalte elemente trebuie să alcătuiască conținutul” [5, p.3].

În contextul celor menționate, specificăm faptul că în edițiile periodice, ce văd lumina tiparului între anii 1945-1950, se observă prezența, pe de o parte a unor lucrări grafice satirice cu caracter de anecdote în care sunt valorificate scene din viața cotidiană, iar pe de altă parte scene ce înfățișează arena internațională de la acea vreme. Aceste lu-

crări grafice apar de la caz la caz, o dată la câteva luni. Imaginile realiste ale personajelor și obiectelor înconjurătoare din lucrările acestei perioade au o încărcătură simbolică și asociativă.

Analizând demersul creativ al artistului Sîmion Polingher din perioada expusă examinării, menționăm că acesta a realizat afișe, ilustrații și caricaturi, ultimele fiind tipărite de către grafician frecvent, îndeosebi pe paginile edițiilor periodice de după anii 1950.

Genul caricatural a văzut lumina tiparului, în perioada 1945-1950, în așa ediții periodice ca „Молодежь Молдавии” (Molodezh' Moldavii) și „Moldova Socialistă”. Începând cu anul 1946 un alt artist plastic, Iurie Rumeanțev, activează în calitate de pictor la ziarul republican „Молодежь Молдавии” unde continuă să își dezvolte și abilitățile de caricaturist. În anul 1946 pe paginile acestui ziar se întâlnesc lucrări care sunt afiliate parțial genului graficii satirice, dat fiind faptul că acestea sunt realizate în maniera unei ilustrații cu elemente tratate nișel grotesc și prezintă scene rupte din viața de zi cu zi cu tentă sarcastică și umoristică. Acestea erau prezentate în cadrul rubrici intitulată „К сожалению – бывает...” (K sozhaleniiu – byvaet...) (Fig. 1), unde grafica însoțea textul care prezenta o întâmplare, o situație ce a avut loc în una dintre localitățile din țară.

În luna ianuarie a anului 1946, pe paginile ziarului „Moldova Socialistă” apar patru șarje la adresa lui Lazăr Dubinovschi, Moisei Gamburd, ș.a. realizate de către un artist necunoscut, dat fiind faptul că acestea nu sunt semnate (Fig. 2). Lucrările artistice menționate prezintă a fi o conexiune a portretului fotografic și a desenului realizat de mână. Pentru această perioadă istorică șarja în calitate de categorie a graficii satirice se regăsește rar în edițiile periodice. Acest gen grafic nu este dezvoltat și nici practicat pe larg de către artiștii plastici.

În anul 1947, începând cu luna august și până la sfârșitul anului menționat, pe paginile ziarului „Молодежь Молдавии” (Molodezh' Moldavii) au apărut câteva caricaturi semnate de artistul plastic Iurie Rumeanțev, printre care: „Зловещая тень” (Zloveshchaia ten'), „Законы джунглей в современной Эладе” (Zakony dzhunglei v sovremennoi Elade) ș.a. Acestea, fiind realizate în tuș, satirizau relațiile dintre diverși actori de pe arena internațională reflectând, prin mijloace artistice proprii caricaturii, interesele ascunse ale protagoniștilor.

În lucrările grafice menționate plasticianul a îmbinat demersul literar cu expresiile și mesajul

promovat de imaginile realizate în genul graficii satirice. Acestea se completau reciproc și în rezultat, cuplul versuri-caricatură, atrăgea atenția cititorului și făcea posibilă tălmăcirea celor reprezentate și, nu în ultimul rând, memorizarea cu ușurință a momentului reprezentat grafic.

Întrucât grafica pentru ziar trebuia să fie captivantă, clară, laconică, pictorul Iurie Rumeanțev modelează volumul obiectelor și personajele cu ajutorul liniilor și a petelor tonale, obținând imagini expresive. Foile grafice amintite implică un număr redus de personaje. Imaginile fiind lipsite de elemente decorative, pun în valoare aspecte asociativ-simbolice, fapt ce ajută pictorul să prezinte propriile viziuni asupra unor evenimente politice. Astfel, în unele caricaturi se atestă utilizarea pe larg a alegoriei. Aceasta i-a oferit artistului posibilitatea de a lărgi arealul informativ al imaginii. În caricaturile realizate de către plasticianul Iurie Rumeanțev se atestă opțiuni de redare a conținutului satiric prin intermediul limbajului specific al artei realiste. Subiectele foilor grafice sunt plămădite artistic de către grafician în rezultatul observației și analizei evenimentelor ce se petrec în viața cotidiană.

Particularitățile menționate presupun, într-o anumită măsură, alinierea majorității operelor realizate de Iurie Rumeanțev, din perioada respectivă, în filierele artistice ale vremii în care au fost create. Mai târziu, în deceniul care a urmat, artistul caricaturist îndreptându-și vârful ascuțit al peniței și al creionului satiric asupra subiectelor cotidiene, treptat va utiliza diverse tehnici și chiar va încerca combinarea acestora.

În anul 1946, la Chișinău, au fost organizate câteva expoziții: în luna martie „Expoziția lucrărilor artiștilor plastici moldoveni consacrată zilei internaționale a femeii”, în luna mai „Expoziția lucrărilor maeștrilor (seniori) ai artei moldovenești” și în luna septembrie „Ce-a de-a șaptea expoziție a lucrărilor Uniunii Artiștilor Sovietici ai Moldovei” [6, 7]. În cadrul acestor expoziții nu a participat nici un grafician care la acel moment ar fi practicat grafica satirică, iar prin urmare, nu au fost expuse opere caricaturale.

Documentele de arhivă atestă organizarea, în anul 1947, a două expoziții cu implicarea artiștilor caricaturiști. Astfel, în noiembrie 1947, în incinta Muzeului de Stat de Arte Plastice al RSSM, a fost deschisă „Expoziția lucrărilor tinerilor artiști”, iar în perioada 8 octombrie-1 decembrie 1947 la Chișinău a fost vernisată „Expoziția Republicană

consacrată aniversării a 30 de ani ai *Marei Revoluții Socialiste din Octombrie*” [8]. Printre cei 41 de artiști participanți la expoziție se numără și Boris Șirocorad care, stabilit cu traiul în orașul Chișinău cu începere din anul 1945, se manifestă pe larg în domeniul graficii satirice. Pentru expoziția menționată, plasticianul Boris Șirocorad a creat o serie de lucrări în guașă. Personajele din imaginile acestei serii erau realizate plastic armonios, fiind exersate vast expresiile grotești în modul de tratare a formei. Pictorul pune în lumină și valorifică mesajul promovat de accesoriile ce vin să caracterizeze personajele în cauză [1, p. 19].

Printre lucrările create de către Boris Șirocorad în perioada analizată, menționăm *„В глубинах треста”* (V glubinah tresta) (1945), *„Се лев”* (Se lev) (1947), *„Сговор”* (Sgovor) (1948), *„Куда бы еще «не вмешаться»”* (Kuda by eshio „ne vmeshat’sia”) (1948). Însăși denumirile acestor caricaturi denotă abordarea de către artist a temelor ce au la bază evenimente ce se desfășurau la acea vreme, acestea fiind popularizate inclusiv prin intermediul presei periodice în formă de text și lucrări grafice satirice. Pornind de la faptul, că în primii ani de război Boris Șirocorad activa în calitate de pictor la ziarele *„Социалистическая Осетия”* (Sotsialisticheskaia Osetia) din or. Ordjonikidze și *„Комунист”* din or. Erevan, acesta se inspiră de la metodele artistice exersate de către pictorii din РОСТА, astfel pictorul reușește să exerseze artistic diverse tehnici de lucru cu materialele plastice [1, p. 9; 10]. Experiența pe care a dobândit-o l-a ajutat pe artist să-și dezvolte spiritul de observație și să reacționeze prompt la evenimentele ce se întâmplă în jur, prin crearea unor imagini în care grotescul, metafora și zoomorfia servesc în calitate de elemente fundamentale ale compozițiilor grafice-satirice. Astfel, activând în calitate de pictor, Boris Șirocorad prezintă pe paginile *„Окна Правды”* (Okna Pravdy), între anii 1943-1944, și *„Окна ТАСС”* (Okna TASS), în perioada 1944-1945, un șir de imagini satirice care se încadrează în opțiunile plastice promovate atât de plasticienii grupului Kukryniksy, cât și de pictorii Boris Efimov, Iurii Ganf, ș.a. Totuși Boris Șirocorad se face cunoscut pe larg atunci când acesta publică caricaturile și afișele sale satirice în ediții periodice.

Activitatea artistică din anii de război au contribuit la formarea manierei personale a pictorului Boris Șirocorad evidențiind-ul ca un cunoscător al particularităților de interpretare metaforică a faptelor și evenimentelor. Imaginile satirice create

de către pictor se caracterizează prin combinarea tehnicilor de realizare a imaginii, prin evidențierea mimicii personajelor, prin expresivitatea mișcărilor și conotațiile semantice de ordin metaforic. Artistul exersează pe larg principiul transformării, acesta fiind unul dintre cele mai răspândite în grafica satirică. Principiul menționat îi asigură autorului atingerea expresiei și a mesajului imaginii. De cele mai multe ori, în creația sa, Boris Șirocorad apelează la mesajul generat de metaforele întruchipate plastic prin intermediul imaginilor de animale, păsări și obiecte reprezentative. Acestea contribuie la reprezentarea artistică a caracterelor și faptelor umane. În acest sens, amintim de lucrarea *„В глубинах треста”* (V glubinah tresta) (1945) (Fig. 3) „realizată pe hârtie în tuș și acuarelă, ce a fost publicată în *„Окна ТАСС”* (Okna TASS), nr. 22” [1, p. 45]. În imaginea menționată, Boris Șirocorad reprezintă în mod metaforic, prin intermediul imaginilor personificate ale unor rechini, o scenă din viața cotidiană, scenă care poate fi întâlnită adesea la unul dintre locurile de muncă. Mesajul lucrării este transmis concomitent și prin intermediul unei legende în formă de versuri, contribuind la amplificarea rezonanței dezvoltărilor satirice. Asocierea particularităților și modului de viață a rechinilor cu cel al unor funcționari de la un oarecare loc de muncă, este realizată plastic prin utilizarea unor atribute precum încălțăminte, piese vestimentare, piese de mobilier, acoperământ de cap, acestea fiind caracteristice modului de viață a făpturilor umane. În perspectiva atingerii expresiei artistice și a mesajului, Boris Șirocorad a redat mediul în care ar fi putut avea loc scena, reprezentând formal și cromatic, imaginea unor adâncuri de mare, a nisipului, a scoicilor și a coraliilor, iar accentul fiind pus pe redarea sugestivă și exactă a imaginii botului rechinilor, în special a celui din prim plan: ochii deschiși și țipători, gura larg deschisă, lacomă. Aceste caracteristici plastice întruchipează metaforic și expresiv trăsăturile și moravurile personajelor din imagine.

De-a lungul activității sale, Boris Șirocorad nu a conținut să exerseze genul afișului satiric în care aborda subiecte de ordin social. Criticul de artă Dmitri Golțov menționa despre activitatea artistului Boris Șirocorad din perioada anilor 1945 că *„el deja utilizează cu încredere tehnicile stilistice de gen, tinzând către laconismul și claritatea limbajului grafic, organizarea monumentală a compoziției, și către o exprimare mai amplă și simbolică a temelor”* [1, p. 20].

Printre lucrările plasticianului din perioada 1945-1948 menționăm prezența șarjelor și a portretelor satirice. Reprezentativă în acest caz este imaginea intitulată „Готов к отпльтию” (Gotov k otplytiiu). În această lucrare tipajul și aspectele exterioare ale prototipului au contribuit la crearea unei imagini pline de sarcasm.

În dosarul personal al artistului Boris Șirocorad se menționează faptul că acesta, cu începere din anul 1929 și până în anul 1947, își publică lucrările în ziarul „Комсомольская правда” (Komsomol'skaia pravda) și revista „Смена” (Smena). Aceste ediții dispuneau de un tiraj foarte mare, fapt ce a făcut posibilă răspândirea și popularizarea în rândul cititorilor a imaginilor semnate de către plastician. Lucrările pictorului, caracterizându-se prin expresii ale formelor, proporțiilor, încărcătură semantică și psihologică, reprezintă din plin abilitățile plastice ale lui Boris Șirocorad.

În anii 1946-1949, Boris Șirocorad creează mai multe serii de foi satirice. Referindu-se la această perioadă din activitatea de creație a plasticianului, criticul de artă Dmitri Golțov făcea referință la două tendințe artistice pe care le-a dezvoltat Boris Șirocorad în creația sa. Astfel, una dintre tendințe era orientată spre utilizarea simbolurilor satirice generalizatoare ale căror realizări tematice se dezvoltă în planul filosofic al discursului grafic, unde cu greu se combină realul cu fantasticul, iar alta ține de utilizarea unor forme tot mai iluzorii [1, p. 29].

La 25 februarie 1948, a fost deschisă în orașul Chișinău, în incinta Muzeului de Stat de Arte Plastice al RSSM „Expoziția aniversării celor 30 de ani ai Armatei Sovietice” [2]. Expoziția a fost vernisată pentru publicul larg până pe 30 mai 1948. Au participat 21 de artiști plastici și au fost expuse 64 de lucrări din domeniul graficii, sculpturii, picturii și artelor decorative. În literatura de specialitate, se menționează faptul că Boris Șirocorad, pictor ce exersa vast grafica satirică, a prezentat lucrări realizate în primii ani de după război. Aceste lucrări conțineau o tratare prin pamflet a evenimentelor [2, p. 182-183].

Concomitent cu foile grafice satirice publicate pe paginile presei scrise, se dezvoltă și arta afișului satiric. În această perioadă de timp, dat fiind faptul că graficianul Boris Șirocorad avea până în anul 1945 o experiență fructuoasă în „Окна Правды” (Okna Pravdy) și „Окна ТАСС” (Okna TASS), a continuat să dezvolte arta afișului și în activitatea sa din RSS Moldovenească. Artistul punea priori-

tate pe tratarea satirică a subiectelor și exersa pe larg simbolismul, pamfletul și zoomorfia.

Tot în anul 1948, au fost organizate alte două expoziții, și anume „Expoziția de schițe ale lucrărilor artiștilor plastici preconizate pentru expoziția aniversară din anul 1949”. Aceasta s-a desfășurat în perioada 1-30 octombrie și „Expoziția dedicată celor 30 de ani ai Uniunii Tineretului Comunist Leninist din întreaga Uniune”, ce s-a desfășurat în perioada 25 octombrie – 10 noiembrie. Ambele au fost vernisate în incinta Uniunii Artiștilor plastici sovietici ai Moldovei.

Perioada anilor supuși analizei a fost caracterizată de cunoscutul critic de artă Matus Livșiț astfel: „Expozițiile republicane din anii 1945-1949 arată că perioada aceasta a fost una de cotitură în arta plastică din RSS Moldovenească, că în acești ani finalizează așa-numitul proces de lichidare a formalismului, crește interesul artiștilor plastici față de tematica contemporaneității, sporește considerabil nivelul politic-ideologic al colectivului în întregime” [3, p. 57].

Concluzionând, menționăm că în primii ani de după război, pictorii reflectau în lucrările lor motive actuale pentru timpul respectiv prin intermediul unor mijloace plastice specifice genurilor de artă pe care le practicau. Ca fenomen important al sfârșitului de deceniu remarcăm faptul, că tematica lucrărilor devine preponderent pașnică. Cu alte cuvinte, plasticienii acordă o atenție sporită reprezentării pionierilor, colhoznicilor, eroilor muncii socialiste, ș.a. Drept rezultat al acestei tendințe, graficienii caricaturiști, prin intermediul paletelor artistice specifice graficii satirice, iau în derâdere, batjocoresc, ironizează și satirizează viciile umane și întâmplările nefaste. De menționat, că imaginile satirice apăreau rar în presa periodică a timpului. Exemplu în acest sens, pot servi numerele ziarelor „Moldova Socialistă” și „Молодежь Молдавии” din perioada anilor 1945-1950.

Referințe bibliografice

1. Гольцов Д. Сатирическая графика Бориса Широкограда. Кишинев: Картя Молдовеныскэ, 1970 / Gol'tsov D. Satiricheskaia grafika Borisa Shirokorada. Kishiniov: Kartia Moldoveniaské, 1970.
2. Гольцов Д., Зевина А., Лившиц М. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеныскэ, 1967 / Gol'tsov D., Zevina A., Livshits M. Ocherki istorii izobrazitel'nykh iskusstv Mol-

- davii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1967.
3. Rocaciuc V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000. Chișinău: Editura Atelier, 2011, 275 p.
4. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000). Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018, 246 p.
5. Sarcinile artei Moldovei Sovietice. În: Moldova Socialistă. Chișinău, 1945, nr. 205.
6. Советская Молдавия. Кишинев, 17 марта 1946 / Sovetskaia Moldaviia. Kishiniov, 17 марта 1946.
7. Советская Молдавия. Кишинев, 17 мая 1946 / Sovetskaya Moldaviia. Kishiniov, 17 maia 1946.
8. Иллюстрированный каталог: Посвящается XXX годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1948 / Illiustrirovannyi katalog: Posviashchaetsia XXX godovshchine Velikoi Oktiabr'skoi sotsialisticheskoi revoliutsii. Kishiniov: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moldavii, 1948.
9. Arviha Uniunii Pictorilor din Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste. Inv. 1, d. 790, p. 48, 55, 65-78.
10. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. F. 2906, inv. 3, d. 180.



Fig. 1. Iurie Rumeanțev. „К сожалению – бывает...” (K sozhaleniuyu – byvaet...) (1946).



Fig. 2. Șarje. Ziarul Moldova Socialistă, nr. 1, 1946.



Fig. 3. Boris Șirocorad. „В глубинах треста” (V glubinah tresta) (1945).

Scenograful Constantin Lodzeiski – promotor fidel al valorilor artei teatrale

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.11>

Rezumat

Scenograful Constantin Lodzeiski – promotor fidel al valorilor artei teatrale

Constantin Lodzeiski a fost unul dintre cei mai reprezentativi scenografi de teatru, operă și balet din Republica Moldova. Și-a desfășurat activitatea începând cu anul 1947, când este angajat în calitate de pictor-șef la Teatrul Dramatic de Stat din Bălți.

Inițial C. Lodzeiski a lucrat la decorurile spectacolelor dramatice, lucrul ce se explică nu atât prin interesul față de astfel de dramaturgie, ci prin lipsa teatrului muzical din țară, care era mai aproape de natura artistului. Doar la finele anilor '50, când a fost înființat Teatrul de Stat de Operă și Balet din or. Chișinău C. Lodzeiski a început să lucreze în mare parte decorurile spectacolelor muzicale.

Adoptarea celor mai noi tendințe în decorarea spectacolelor de operă și balet i-a permis lui C. Lodzeiski trecerea la o nouă etapă în dezvoltarea artei scenografice din Moldova. Astfel, aflându-se la temelile constituirii scenografiei sovietice moldovenești artistul își aduce aportul la elaborarea direcțiilor și principiilor noi de organizare a spațiului scenic și a decorului teatral, contribuind la dezvoltarea artei teatral-decorative profesioniste.

În decursul activității de creație artistul realizează schițe de decor a peste 100 de spectacole din dramaturgia clasică și contemporană națională și universală.

Cuvinte-cheie: scenografie, artă teatrală, spectacol, organizare spațială, decorații scenice.

Summary

Scenographer Constantin Lodzeiski – devoted promoter of the values of theater art

Constantin Lodzeiski was one of the foremost theatre, opera, and ballet designers in the Republic of Moldova. He started his activity in 1947, when he was employed as chief painter at the State Dramatic Theater from Bălți.

Initially, C. Lodzeiski worked on the decoration of drama performances, which can be explained not so much by his interest in this type of dramaturgy, but by the lack of a musical theatre in the country, the latter being closer to his artistic nature. It was only at the end of the 1950s, when the State Opera and Ballet Theatre was established in Chișinău, that C. Lodzeiski began to work mainly on the stage decoration of musical performances.

The adoption of the latest trends in the decoration of opera and ballet performances allowed C. Lodzeiski to move to a new stage in the development of the Moldovan scenographic art. Finding himself at the dawn of Moldovan Soviet scenography, the artist contributed to the development of new directions and principles for the organization of the scenic space and theatrical scenery, advancing the development of professional theatrical-decorative art of the republic.

During his creation, the artist makes decoration sketches for over 100 shows from national and universal classical and contemporary drama.

Key-words: scenography, theatrical art, show, spatial organization, stage decorations.

Constantin Lodzeiski s-a născut la 6 iunie 1913 în or. Uman (Ucraina). După absolvirea școlii de șapte ani (1930) face studii la Colegiul de construcții din orașul natal, specialitatea: tehnician în construcții. Tot datele dosarului personal al artistului din Arhiva organizațiilor social-politice a Republicii Moldova ne furnizează informația că în timpul studiilor (1930 - 1935) activează în calitate de pictor în diferite unități militare din localitate [1].

În anul 1938 artistul este îndrumat de către conducerea unității de aviație din Uman, unde era angajat ca pictor, pentru a face studiile la Colegiul de Artă din Odesa. C. Lodzeiski intră la studii în secția Pictură și ceramică, apoi în anul 1939 se transferă la facultatea Proiectarea artistică a decorului teatral unde este înmatriculat ca student la anul 3 de studii. În scurt timp această facultate este transferată la Colegiul de Arte plastice din

Herson (Ucraina) pe care îl absolvă în anul 1940. În timpul războiului (1941 - 1944) artistul activează ca pictor în artelul „Munca mea”, iar din 1944 și până în 1947 este angajat la Teatrul Muzical - Dramatic de Stat din or. Uman în calitate de pictor principal. Aici plasticianul începe cu adevărat să se manifeste ca pictor-scenograf, semnând schițele la o serie întreagă de spectacole [3, p. 6]. După închiderea teatrului din or. Uman (1947) artistul s-a strămutat în or. Bălți din Republica Moldova.

Stabilit în Moldova artistul este angajat în calitate de pictor principal la Teatrul Dramatic de Stat din Bălți. Este necesar să specificăm faptul că la acea etapă exista deja o școală bună în domeniul artei decorative teatrale, cu plasticieni familiarizați bine cu curentele și direcțiile noi apărute în dramaturgie, regie, scenografie din așa țări ca: România, Franța, Italia, Germania ș. a. Deși pictorii-decoratori din perioada interbelică (Vladimir Evers, Boris Nesvedov, Natalia Danilenco, Maia Starcevschi, Gheorghe Pojedaev, Theodor Kiriacoș ș.a.) nu aveau pregătire specială în domeniu (cu excepția lui B. Nesvedov, care a absolvit Școala Belle-arte din Chișinău la specialitatea Arta decorativă de teatru), ei întreprindeau noi elaborări experimentale în rezolvarea spațiului scenic și a decorurilor.

Unii dintre pictorii-decoratori care au activat în perioada interbelică, au continuat creația artistică în domeniul artei decorative teatrale și în perioada postbelică. Însă, concomitent cu activitatea acestora, la solicitarea organelor de conducere care supravegheau activitatea culturală din RSSM, aici au fost trimiși de către Sovnarkomuri mai mulți pictori din URSS, în vederea „dirijării lucrului ideologic printre masele populare”. Rolul acestora consta în a „ajuta la promovarea și dezvoltarea artei socialiste conform noii orientări guvernamentale”. Astfel, își fac apariția în teatrele moldovenești așa plasticieni ca: Alexandr Kolosov (1940), Grigori Kurennoi (1944), David Mordohovici (1945) ș. a., care, de fapt, n-au contribuit la evoluția artei decorative teatrale, activitatea limitându-se în mare parte la ghidarea lucrului ideologic.

Printre pictorii-scenografi desemnați de Sovnarkomuri, care au definit criteriile și au trasat căile de dezvoltare a scenografiei moldovenești, se numără: Anatoli Șubin (1945), Anton Mater (1947), Boris Sokolov (1947) ș. a. Printre ei, cu o pregătire excelentă în domeniul artei teatrale, se află și Constantin Lodzeiski.

Despre activitatea artistului în calitate de pictor-șef la Teatrul Dramatic de Stat din Bălți (1947)

nu avem date. Cunoaștem doar o serie de spectacole scenografia cărora a fost semnată de către C. Lodzeiski: *Bătrânețe neliniștită* de A. Razmanov (1948); *Dragoste târzie* de A. Ostrovski (1948); *Rădăcini adânci* de A. D'Usso și J. Gow (1948); *Copil străin* de V. Shkvarkin (1949); *Un caz amuzant* de C. Goldoni (1949); *Bărbierul din Sevilla* de Pierre de Beaumarchais (1949); *Tânărul* de G. Mdivani (1950); *Nunta lui Krechinsky* de Sukhovo-Kobylin (1950); *Așa s-a călit oțelul* de N. Ostrovski (1951); *Vocea Americii* de B. Lavreniov (1951) ș. a.

Cu cinci ani mai târziu (1952) plasticianul continuă preocupările sale față de arta teatrală ca scenograf la Teatrul Dramatic Rus de Stat „A. Cehov” din Chișinău. Inițial K. Lodzeiski execută decorurile spectacolelor dramatice, lucrul ce se explică nu atât prin interesul față de această dramaturgie, ci prin lipsa teatrului muzical din țară, care era mai aproape de natura artistului. Montarea spectacolelor de operă și balet pe scena Teatrului Muzical-Dramatic de Stat „A.S. Pușkin” aveau loc mai rar, și doar la finele anilor '50 ai secolului al XX-lea, când a fost înființat Teatrul de Stat de Operă și Balet din or. Chișinău [2] C. Lodzeiski începe să execute preponderent decorurile spectacolelor muzicale.

În timpul activității sale la Teatrul Dramatic Rus de Stat „A. Cehov” (1952-1957), artistul semnează scenografia la mai multe spectacole dintre care cele mai reprezentative sunt: *Doctor în filosofie*, autor Nušić (1952); *Mashenka*, autor A. Afinoghenov (1952); *Pușkin în Moldova*, autori: A. Komarovski și A. Sumarokov (1953); *Moștenire*, dramă de E. Fabre (1954) după romanul Viața unui celibatar” de Honoré de Balzac; *Uriel Acosta*, autor K. Gützkow (1954); *Gâlcevile lui Chioggia*, autor C. Goldoni (1954) ș. a.

În schițele piesei despre Pușkin, artistul folosește pe deplin materialul istoric pe care l-a studiat și impresiile inspirate din natura Moldovei. Acestea îi permit să găsească soluții pentru crearea decorului, dezvăluind implicațiile dramaturgiei și sporind impactul imaginativ al spectacolului.

Decorurile în salonul casei lui M. Orlov – unul dintre locurile de acțiune ale piesei *Pușkin în Moldova*, reprezintă rezolvări de „pavilion” ale interiorului. Ambianța mediului creat de C. Lodzeiski (mobilierul, picturile, sculpturile etc.) era reținută în stilul perioadei respective, destinată servirii contextului istoric și social în raport cu care acțiunea trebuia să se desfășoare. Artistul caută construcții simple, recurgând la rezolvări clare a perspectivei și la un număr minim de obiecte.

Nu mai puțin caracteristice sunt decorurile scenei finale a spectacolului, în care poetul și-a luat rămas bun cu Moldova – *Bariera de la Sculeni*. Scena prezintă un crucifix de piatră în apropierea drumului, o căsuță veche în planul doi și dealuri împădurite cu lună plină. Decorurile de aici seamănă mai mult ca un peisaj pictat din natură, care aproape coincide cu locul de acțiune al piesei, decât cu decoruri specifice artei teatrale. Cu toate acestea grație talentului său, C. Lodzeiski a reușit să obțină o anumită expresivitate emoțională, el s-a afirmat aici mai mult ca un pictor de șevalet decât un artist de teatru. În decorurile unui spectacol pot fi urmărite două tipuri ale spațiului scenic – real și iluzoriu. Cu toate acestea, aici decorurile sunt combinate cu un grad de credibilitate externă, o atitudine generală față de acțiunea scenică.

În piesa *Uriel Acosta*, autor K. Gützow, montată la Teatrul dramatic rus de Stat „A. Cehov” (1958) C. Lodzeiski aplică aceleași principii ale rezolvării scenice. Cu toate acestea, el a încercat să evite fragmentarea decorurilor și introduce un element comun expus atât pe suprafața din interior cât și în exterior: pardoseala în trepte acoperită cu plăci în mozaic. În acest caz, putem sesiza deja semne ale unei transformări scenice. Artistul a tins spre o contopire organică a picturii și construcțiilor volumetrice. Astfel, în decorurile *Dimineața în grădină* imaginea frontală a parcului din planul din spate compozițional se lega în bun acord cu elementele tridimensionale ale designului – havuzul, sculpturile etc. Spre deosebire de decorurile din scena *Bariera de la Sculeni* din piesa *Pușkin în Moldova*, unde pictura fundalului scenic era într-o anumită izolare față de podeaua scenei, artistul a reușit să rezolve mai eficient problema organizării spațiale a planului scenic.

În anul 1955 plasticianul devine membru al Uniunii artiștilor plastici din Moldova, iar peste trei ani primește titlul onorific de Artist emerit al RSSM. Timp de doi ani (1957-1958) își desfășoară activitatea ca pictor la Teatrul Muzical-Dramatic de Stat „A.S. Pușkin” din Chișinău, unde semnează decorurile pentru spectacolul *Gâlceville lui Chioggia*, autor C. Goldoni (1959) (Rodnina 1964: 14) și este transferat ca pictor-șef la Teatrul Național de Stat de Operă și Balet.

O activitate prodigioasă întreprinde artistul și în Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”. Pe parcursul anilor 1954-1962 C. Lodzeiski semnează decorul unor spectacole originale cum ar fi: *Cinci cu cinci*, regizor R. Levin (1954); *Cercul*

din nuci autori: A. Borodin, D. Spolianski, regizor C. Ilinski (1957); *Oastea lui Papuc* de I. Bercovici, regizor D. Bradu (1958); *Pachetul din Africa* de I. Garabin, regizor R. Levin (1959); *Despre ce au povestit vrăjitorii*, regizor R. Levin (1959); *Minuta-i mai scumpă ca ora*, regizor R. Levin (1959); *O competiție neobișnuită* de V. Speranski, regizor R. Levin (1960); *Pățaniile lui Cippolino* de G. Rodari, înscenare S. Bogomolov și Z. Potapov, regizor A. Linkevici (1961); *Unchiul Gunoii* de A. Stefanov, regizor A. Linchevici (1962); *Biletul castigator* de M. Suharev, regizor M. Suharev ș. a.

În anul 1959 C. Lodzeiski este numit pictor-șef la Teatrul Național de Stat de Operă și Balet din Chișinău, unde activează pe parcursul vieții sale, realizând o serie de decoruri pentru operă și balet, dintre care cele mai reprezentative sunt: opera *Inima Domnicăi* de A. Stârcea (1960); opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini (1961); opera *Aurelia* de D. Gherșfeld (1961); baletul *Bolero* de M. Ravel (1962); baletul *Cărarea tunetului* de K. Karaiev (1962); opereta *Dunărea albastră* de J. Strauss (1962); baletul *Francesca da Rimini* de P. Ceaikovski (1962); opera *Cneazul Igor* de A. Borodin (1963); opera *Mireasa țarului* de N. Rimski-Korsakov (1963); opera *Hovașcina* de M. Musorgski (1965); baletul *Surorile* de L. Cogan (1965); baletul *Dama de pică* de P. Ceaikovski (1965); opera *Faust* de Gh. Gounod (1966); spectacolul *Tragedia optimistă* de V. Vișnevski (1967); opera *În furtună* de T. Hrennikov (1967); opera *Rigoletto* de J. Verdi (1968); baletul *Don Quijote* de A. Minkus (1969); opera *Trubadurul* de G. Verdi (1969); opera *Eroica baladă (Domnica)* de A. Stârcea (1970); opera *Barbu lăutarul* de G. Neaga (1972); baletul *Antoniou și Cleopatra* de E. Lazarev (1976) ș. a.

În realizările elaborate pe scena Teatrului Național de Stat de Operă și Balet, se manifestă clar dorința artistului de a elabora rezolvări scenice monumentale, ce corespund cerințelor și exigențelor pentru asemenea spectacole. În creația artistului urmărim implementarea liberă a tuturor mijloacelor pentru rezolvarea decorului teatral, fapt ce provoacă stări emoționale adânci în sufletele spectatorilor.

Chiar din primele spectacole de operă C. Lodzeiski rezolvă compozițional spațiul enorm al scenei care necesita decorații monumentale. Rezolvări reușite surprindem în spectacolele de operă și balet: *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini (1961); *Calea tunetului* de K. Karaiev (1962);

Dunărea albastră de J. Strauss (1962); *Cneazul Igor* de A. Borodin (1963); *Don Quijote* de A. Minkus (1969); *Eroica baladă (Domnica)* de A. Stârcea (1970); de E. Lazarev (1976); *În furtună* de T. Hrennikov (1976) ș. a.

În creația lui C. Lodzeiski din anii '70 încă mai era simțită tentația de a decora spectacole muzicale, în care anterior a izbutit să realizeze rezultate semnificative. Adoptând cele mai noi tendințe în decorul spectacolelor de operă și balet i-a permis artistului, fără pierderi vizibile, să execute trecerea la o nouă etapă în arta teatral-decorativă a Moldovei. Stăpânind bine tridimensionalitatea spațiului scenic, plasticianul de multe ori recurge la ajutorul picturii, găsind în ea posibilități și capacități noi de exprimare vizuală. În mod activ și cu succes includea culoarea în imaginea sugestivă a structurii spectacolului.

Aproape exclusiv prin mijloacele picturii, K. Lodzeiski a decorat opera *Mireasa țarului* de N. Rimski-Korsakov în Teatrul de Stat de Operă și Balet din Moldova (1971). Aspectul primei scene de acțiune a fost creat îndeosebi cu ajutorul decorațiilor ușor prezentate. Un alt loc de acțiune a fost elaborat în stilul unei arhitecturi care nu era în concordanță cu caracterul operei.

Ultima lucrare a lui K. Lodzeiski a fost decorarea spectacolului de operă *Kneazul Igor* al lui A. Borodin, jucată la Teatrul de Stat moldovenesc de Operă și Balet (1978), premieră care a avut loc după moartea artistului. Precede spectacolul o cortină intermediară pitorească cu imaginea bătăliei eroului rus cu cumanii. Cortina a fost expresivă în mod compozițional și colorată, determinând într-o anumită măsură atmosfera spectacolului. Spațiul scenic deschis în prologul operei a fost umplut cu pânze grele ale stindardelor ce atârnav în spațiu. Absența oricăror alte decorațiuni care reproduc scena nu a împiedicat imaginea creată



Fig. 1. Schiță de decor la spectacolul *Pușkin în Moldova* de A. Komarovski și A. Sumarokov, 1953.

de artist, pentru a păstra generalitatea monumentală, veridicitatea istorică.

Lucrările create de artist sunt variate atât stilistic, cât și ca gen și tematică. Realizate în diverse tehnici, lucrările, prin maniera sa, redau spațiul și arhitectura scenei. Artistul utilizează diverse mijloace de expresie: decorativismul, stilizarea, contrastul, grotescul. Autorul manifestă excepționale calități profesionale, capacitate imaginativă, fantezie, cunoaștere profundă a istoriei și literaturii. Operele denotă plasticitatea întrupării realului, tandemul liricului și metafizicului, modul original de redare a vieții sub toate aspectele ei.

Pentru merite deosebite în promovarea artei teatral-decorative C. Lodzeiski a primit titlul de Artist al Poporului din RSS Moldovenească (1974). Artistul a participat la realizarea schițelor de decor pentru mai mult de 100 spectacole din dramaturgia clasică și contemporană națională și universală. A colaborat cu numeroși regizori din teatrele Moldovei (N. Aronețkaia, V. Cupcea, E. Constantino-va, G. Ghelovani, V. Gherlac, V. Navroțki ș. a.).

C. Lodzeiski a participat în perioada anilor 1952-1978 la diverse expoziții ale artiștilor scenografi din RSSM și de peste hotarele ei.

Referințe bibliografice

1. Arhiva organizațiilor social-politice a Republicii Moldova. F. 2906, inv. 3, d. 59, f. 2.
2. Dănilă A. Opera din Chișinău: Privire retrospectivă. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2005, 280 p.
3. Роднин К. Константин Иванович Лодзейский – заслуженный деятель искусств Молдавской ССР. Кишинев: Изд. Картя Молдовеняскэ, 1964, 16 с. / Rodnin K. Konstantin Ivanovich Lodzeiski - zasluzhennyy deiatel' iskusstv Moldavskoi SSR. Chișinău: Izd. Cartea Moldovenească, 1964. 16 s.



Fig. 2. Schiță de decor la spectacolul *Uriel Acosta* de K. Gützkow, 1954.



Fig. 3. Schiță de decor la opera *Dunărea albastră* de I. Strauss, 1962.



Fig. 4. Schiță de decor la opera *Hovanșcina* de M. Musorgski, 1965.



Fig. 5. Schiță de dcor la opera *Aurelia* de D. Gherșfeld, 1969.



Fig. 6. Schiță de decor la opera *Mireasa țarului* de N. Rimski-Korsakov, 1970.



Fig. 7. Schiță de decor la baletul *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski, 1973.



Fig. 8. Schiță de decor la baletul *Antoniu și Cleopatra* de E. Lazarev, 1976.

Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea nudurilor sculpturale moldovenești

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.12>

Rezumat

Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea nudurilor sculpturale moldovenești

Materialele adecvate nudului sculptural sunt de o mare diversitate, dar practic identice cu cele folosite la crearea portretului sculptural. Printre ele se numără lutul, piatra (de la calcar și granit până la marmură și unele pietre semiprețioase), metalele (bronzul, aluminiul, argintul, aurul), lemnul (diferite specii), ceara (ca material pregătitor), plastilina (folosită, și ea, pentru schițe) și ghipsul (necesar turnării lucrărilor). Procedeele plastice, vizavi de tehnicile de modelare, largesc considerabil aria abordării nudurilor prin elementele de limbaj plastic și prin soluțiile compoziționale originale. Astfel, tehnicile de modelare, în toată diversitatea lor, oferă posibilități largi și libertate în creație, pe care sculptorii le folosesc cu mare abilitate pentru a implementa ideile și concepțiile lor artistice. Un spațiu imens revine procedeelelor plastice și construcțiilor anatomice, care, conlucrând eficient, conferă lucrărilor o amprentă inedită. Indiferent de perioada de timp în care au activat sculptorii și de predilecțiile lor stilistice, ei au optat pentru un dialog complex cu spectatorii, în care metoda de prelucrare a materialului sau, altfel zis, expresivitatea formei exterioare în nudul sculptural, are o importanță covârșitoare.

Cuvinte-cheie: sculptură, nud, materiale, tehnici de modelare, expresivitate plastică, procedee plastice.

Summary

Modeling and plastic techniques in the creation of Moldovan sculptural nudes

There are many various materials suitable for the creation of sculptural nudes, but they are almost identical to those used to create a sculptural portrait. Among them, there is clay, stone (from limestone and granite to marble and some semi-precious stones), metals (bronze, aluminum, silver, gold), wood (of various types), wax (as a preliminary material), plasticine (which is also used for sketches) and gypsum (intended for casting works). Plastic techniques, as well as modeling ones, expand the range of interpretation of nude with the assistance of sculptural language elements and original compositional solutions. Thus, modeling techniques, in all their diversity, represent the wide scope and freedom of creativity that sculptors use to validate their ideas and artistic concepts. Plastic techniques and anatomical structures are of great importance, which, together, give originality to the works. Regardless of the period, in which the sculptors created, and of their stylistic preferences, they advocated a complex dialogue with the audience, in which the methods of modeling the material, or, in other words, the expression of the external form in the sculptural nude was a very important one.

Key-words: sculpture, nude, materials, modeling techniques, plastic expression, plastic techniques.

Materialele adecvate nudului sculptural sunt de o mare diversitate, dar practic identice cu cele folosite la crearea portretului sculptural. Printre ele sunt: lutul, piatra (de la calcar și granit până la marmură și unele pietre semiprețioase), metalele (bronzul, aluminiul, argintul, aurul), lemnul (diferite specii), ceara (ca material pregătitor), plastilina (folosită, și ea, pentru schițe) și ghipsul (necesar turnării lucrărilor).

Lutul este utilizat ca material pregătitor pentru conceperea modelului la baza turnării. Lutul

în stare naturală nu poate fi folosit de sculptor. El necesită înlăturarea impurităților, iar apoi înmuierea cu apă pentru a fi maleabil în parcursul modelării. Din păcate, fotografiile cu modele de nuduri realizate în lut nu avem, aceasta fiind o etapă pregătitoare, în care modelele se regăsesc în atelierele sculptorilor doar în procesul de lucru.

Piatra este numele rocilor comune, o combinație de diverși oxizi. Există o mare varietate de pietre: gresia, granitul, profirul, bazaltul, serpen-

tinul, alabastrul și marmura de toate culorile etc. [1, p. 34].

Gresia este un material moale și convenabil tăierii, care permite materializarea oricăror concepții artistice. Astfel, lucrarea *Caloianul meu* (1985, piatră) a lui Dumitru Verdianu include formele generalizate, suprafața conținând incizii minuscule, fapt care permite profilarea ideii generale a lucrării – redarea unui idol, coborât parca din istoria milenară a culturii acestui popor, care, totuși, induce viziuni strict personalizate fiecărui spectator.

De asemenea, lucrarea lui Dumitru Verdianu *Fiul risipitor* (2000, piatră) se evidențiază din seria omonimă de reprezentări pe teme biblice prin formele artistic deformate, care redau, în același rând, nu doar fabula, dar și caracterul personajelor. Prin formele ovoidale ale capetelor, formele statice ale corpului tatălui și ale celor imploratoare și încovoiate ale fiului, sculptorul redă, prin metoda prelucrării pietrei, dramatismul acestei istorii, devenită proverbială și moralizatoare.

Și compozițiile monumentale de dimensiuni mari cu tendințe spre abstracție, aparținând sculptorului Dumitru Verdianu, ca, spre exemplu, cea supranumită *Echilibru* (2002, gresie, Ungheeni), reflectă posibilitățile edificatoare ale gresiei. Compoziția conține două figuri (una feminină și alta masculină), purtând pe umeri povara sugerată prin formele cilindrice ale unei roți. Imaginea redă curgerea vieții în cuplu, dramatică și complicată. Modelarea gresiei conferă lucrării un aspect de textură cu multiple incizii și permite generalizarea formelor, care se privesc și la distanță compact și integru.

Marmura este o rocă dură, folosită, în special, în sculptura statuară, în cazul în care este de culoare albă, galbenă sau roză. Aceste specii ale marmurei redau mai bine carnația, prin transparența și strălucirea lor. Iar marmura cu vine și divers colorată conține o structură compusă și se folosește în sculptură pentru lucrări decorative [1, p. 34].

O lucrare în marmură este cea cu denumirea *Eva* (1990, marmură), creată de sculptorul Dumitru Verdianu. Această reprezentare a Evei biblice apare inedită prin faptul că evidențiază doza de oboasă caracteristică antichității grecești târzii. În această lucrare marmura nu este prelucrată până la luciul, asemenea „nefinisare tehnologică” servind pentru reprezentarea aspectului de non-finit al statuii.

Tot aceluiași autor, Dumitru Verdianu, îi aparțin compoziții ce conțin nuduri și care sunt create printr-un mixaj de materiale. Drept exemplu poate servi lucrarea *Yin și Yang* (2004) executată în marmură și granit, în care subiectul celor două începuturi cosmice – feminin și masculin, care se completează reciproc, este redat abstract și sugestiv.

Marmura și onixul sunt părți constitutive ale conceptului lucrării *Yin și Yang Agresiune* (2000, marmură, onix), care, la fel, la nivelul unei abstracții reprezintă eternul conflict între sexe și două viziuni opuse începând cu problemele cotidiene și finalizând cu temele eterne.

De asemenea, contrastul texturilor lemnului și marmurei prezent în lucrarea *Întoarcerea fiului risipitor* (2002, lemn, marmură), evidențiază, de fapt, condiția morală a personajelor, care se reunesc spiritual în această compoziție cu subiect biblic.

La fel, folosirea marmurei și lemnului constituie o bază conceptuală pentru lucrarea *Acel sărut* (2004, marmură, lemn), lucrată abstract și minimalist, în care corpurile reduse la semn ale celor două personaje se contopesc într-un sărut candid.

În același context, compoziția conceptualistă și minimalistă *Cuplu* (2003, marmură, lemn) reprezintă intuitiv cele două ființe lucrute în marmură, unite și „constrânse” printr-un șurub lucrat în lemn, fapt care vine să sugereze tensiunea interioară existentă în relațiile oricărui cuplu.

Un extraordinar nud al unei femei însărcinate cu denumirea *Gravida zburătoare* (2003, marmură, granit, lemn) reprezintă prin corpul distorsionat al personajului, dramatismul, dar totodată și starea interioară excepțională a unei femei care așteaptă ca să-i vină pe lume pruncul.

De asemenea, un grup statuar din trei persoane, cu denumirea *Familie* (2000, marmură) reprezintă tatăl și fiul și chipul mamei însărcinate. Imaginea mamei este redată nud, față de celelalte două imagini, redată incert și generalizat, astfel sugerând nașterea de curând al unui nou membru al familiei, așteptată cu mare tandrețe de toate personajele.

Un alt nud semnificativ pentru creația lui Dumitru Verdianu este cel cu titlul *Poezie* (1994, marmură). Întrebuițarea marmurei facilitează realizarea unui chip schematic, generalizat și stilizat, care reflectă atitudinea poetică, lirică a autorului față de personajul său.

Granitul prezintă o rocă dură, granuloasă de culoare neagră, roșie sau cenușie etc. O lucrare executată în granit cere o tratare în planuri mari, proeminente, fără detalii minuțioase [1, p. 34-35].

Deși nu este un nud, dar o reprezentare generalizată statuară, chipul din lucrarea *Ion Creangă* (1990, granit), lucrată de Dumitru Verdianu, prezintă o statuie ce redă, fără specificări și detalii de coafură, haină, expresie a feței și mimică, esența, alura chipului marelui povestitor de la Humulești. În această lucrare granitul, care nu suportă accentul pe detalii servește în calitate de material absolut propice pentru generalizări.

Travertinul este un tuf calcaros, care se folosește în calitate de material pentru sculptura monumentală și decorativă. În arta sculpturală moldovenească nu se atestă nudul lucrat în travertin.

Un alt material folosit pe larg de către sculptori, bronzul, este un aliaj de cupru sau mai multe elemente chimice în proporții care variază în funcție de destinația aliajului folosit în turnătorie [1, p. 35]. În așa mod, bronzul favorizează reproducerea cu exactitate a tușei, urmelor lăsate de mâna artistului în procesul modelării. În afară de aceasta, bronzul poate fi folosit pentru transpunerea mișcărilor largi, pe când alte materiale (marmura sau piatra) nu sunt favorabile unor asemenea transpuneri, ele se încadrează în forma-bloc. Astfel, după cum consemnează Constantin Baraschi în studiul său *Tratat despre sculptură* (1964-1966) „*Bronzul permite orice fantezie și mișcare*” [1, p. 35]. Or, această afirmație este valabilă pentru modelarea în bronz și crearea nudului sculptural: bronzul permite de a reda gesticulația, mișcarea în orice racursiu, textura în calitate de caracteristică a modelajului, susținând modul de interpretare individuală și irepetabilă de autor.

Astfel, în creația ilustrului sculptor Alexandru Plămădeală modelarea în bronz are un rol edificator. Din fotografiile de epocă apare o *Shiță* (1930) în bronz, lucrare pierdută, în care sculptorul modelează cu efect de suprafață suportul pe care se situează un nud relaxat, redat printr-o textură care îl apropie de realism, dar care conține și o doză de romantism, dispoziția lucrării variind între detașare de sine și tristețe. Deși Alexandru Plămădeală preferă pentru nudurile sale preponderent lemnul și ghipsul, această schiță reflectă și posedarea exhaustivă a tehnicii modelării în bronz, pe care, în această lucrare, el îl folosește experimental pentru a identifica noi posibilități de realizare a nudului. De altfel,

acest nud semi-culcat amintește de nudurile lui Auguste Rodin, la care Alexandru Plămădeală se aliniază și pe care încearcă să le abordeze din alt racursiu [2, p. 31].

Și ulterior, în creația lui Iurie Canașin [8, p. 21], bronzul, ca material cu mari posibilități de expresie artistică, se regăsește în compoziția *Pictorul Ion Jumatii* (1986, bronz, colecție particulară din Turcia). Gestul larg și teatral al mâinii cu pensulă a pictorului-protagonist Ion Jumatii se întinde spre tabloul sugerat prin ramă, iar nudul care îl inspiră pozează stingher într-un colț al atelierului. Doar în bronz ideea și executarea acestui subiect ar fi făcut posibilă realizarea numeroaselor detalii ale compoziției, subtile și importante.

Din aceeași generație de sculptori face parte și Constantin C. Constantinov [7, p. 10], care abordează nudul sculptural în bronz în mai multe lucrări, propunând viziuni diverse de la o lucrare la alta. Modelarea în bronz favorizează abordarea subiectelor cu tentă moralizatoare, chipurile create de el fiind adânc interiorizate. Spre exemplu, reprezentarea unei gravide în lucrarea *Așteptare* (1992, bronz) sau chipul biblic, *Eva* (1998, bronz) și, în același context, chipul unei femei de vârstă a treia în lucrarea *Toamna* (2000, bronz). Toate aceste nuduri sunt create în albia realismului, bronzul atenuând lumina și făcând-o abia perceptibilă cu umbre căzătoare transparente.

Sculptorii generației mai tinere, la fel, au folosit bronzul în crearea nudurilor. Printre ei este și Ion Zderciuc [3, p. 3], care creează o serie întreagă de nuduri feminine în plastica de mici dimensiuni, ce se lecturează integral și sunt puse în valoare preponderent prin conturul siluetei: *Nud* (1990), *Nud feminin* (1993) și altele. De asemenea, Ion Zderciuc modelează în bronz câteva cupluri de îndrăgostiți, în care redă frumusețea fizică și sacralitatea actului iubirii: *Sărutul* (1987) și *Îndrăgostiții* (1987). Luciul metalic al bronzului, proprietățile de a reliefa fericit ideea compoziției au fost explorate din plin în lucrările lui Ion Zderciuc și au constituit o etapă nouă în sculptura contemporană din țară.

Și în creația sculptorului Dumitru Verdianu bronzul ocupă un loc aparte, fiind indispensabil în realizarea ideii lucrărilor sale [4, p. 5]. Astfel, în ciclul de lucrări *Yin și Yang* și, în special, în lucrarea *Armonie* (2002, bronz, marmură) stilizarea și purismul formelor sunt susținute prin modelajul în bronz, care conferă lucrării luciul și integritate. Această tematică a cuplurilor este continuată în

lucrarea *Echilibru* (2002, bronz), în care textura cu aspect de vechime a bronzului contribuie la reliefaarea ideii generale a lucrării: căutarea echilibrului în cuplu, depășirea instabilității în relații.

Din aceeași serie *Yin și Yang* face parte și lucrarea *Dans* (2000, bronz, marmură), în care relațiile în cuplu capătă, pe lângă instabilitate, și o doză de dramatism. Iar în lucrarea *Yin și Yang „Luptă”* (1990, bronz) subiectul devine tensionat și personajele denotă agresivitate. Bronzul permite redarea încordării formelor, aspectului de luptă. La fel, în lucrarea din același ciclu cu denumirea *Armonie* (2000, bronz, piatră) bronzul contribuie la conturarea ideii lucrării: cea de armonie, care apare în cuplu la suprapunerea caracterelor, la o compatibilitate completă.

Forma puristă este susținută formal-stilistic de culoarea și textura bronzului în lucrarea lui Dumitru Verdianu *Strigăt* (2004, bronz, granit), în care tensiunea interioară este exteriorizată și resimțită la nivel emoțional de spectator.

De asemenea, Dumitru Verdianu folosește posibilitățile de expresie a bronzului în una dintre lucrările cu titlul sugestiv *Fiul risipitor* (2003, bronz). În această compoziție, care conține figurile celor două personaje biblice, bronzul are un rol important: prin formele cu fisuri în corpul și capul tatălui, sculptorul redă așteptarea îndelungată a fiului risipitor, suferința tatălui, disperarea lui. Textura bronzului vine să scoată în evidență ideea lucrării.

Același caracter arhaic cu fisuri ale bronzului este obținut de autor în lucrarea *Nud* (1990). În acest nud bronzul contribuie la obținerea unei tenete de arhaism, la estomparea imaginii, la generalizarea formelor care capătă expresie preponderent prin textură. Un alt *Nud* (1992, bronz), anterior celui sus-amintit, prin efectele de suprafață obținute prin modelarea în bronz, redă curiozitatea și „cunoașterea” propriului corp de către personajul care este la vârsta adolescenței. Volumele sculpturale sunt puse în valoare prin luciul bronzului.

Simplificarea până la esență, disecarea acerbă a tot ce este de prisos conform conceptului sculptorului Ion Bolocan [9, p. 3] se atestă în seria de lucrări *Prințesa* (1994, bronz, granit), *Diana* (2001, bronz, granit). Autorul urmează acest principiu și în nudurile sale: *Domnișoara din Chișinău* (1993, bronz, granit) și *Adorata* (1996, bronz, granit). În ultima lucrare bronzul conferă fluiditate liniilor corpului, iar lumina și umbra se conjugă armonios, evidențind formele.

Un alt nud în poziție culcat, aparținând lui Ion Bolocan, este cel cu denumirea *Blonda* (1997, bronz, granit). În această lucrare formele în bronz sunt tratate diferit: în suprafețe rotunjite și moi și în cele cu disecări unghiulare.

Ion Bolocan lucrează în bronz și lucrările puternic stilizate, așa ca nudul *Bărbat mergând* (1998, bronz, granit). Ajungând până în albia unor stilizări minimaliste și conceptualiste, ca, spre exemplu, în lucrările *Rugăciunea* (1990, bronz, granit) și *Țipătul* (2003, bronz, granit), sculptorul întrebunțează proprietățile bronzului, și anume: efectul monocolor și cel de luciu pentru a obține expresie și a reliefa conceptul lucrărilor.

Altă aplicare a bronzului se atestă în lucrările lui Ioan Grecu [5, p. 3]. Astfel, în lucrarea *Grație I* (1991, bronz, granit) autorul recurge la experimente cu textura care conferă acestui nud efecte de oxidare, vechime și îl face ancestral. Iar în lucrarea *Grație III* (1992, bronz, granit) sculptorul conferă nudului feminin în bronz aceleași efecte de vechime, dar prin alt procedeu plastic: el secționează nudul la nivelul sânilor și la nivelul genunchilor, astfel conferind lucrării aspectul unei mostre extrase din straturile arheologice. Astfel, bronzul în aceste două nuduri contribuie eficient la obținerea efectelor dorite de autor.

Un alt nud al lui Ioan Grecu, *Cea deplină* (1992, bronz, granit) ne demonstrează evident posibilitățile largi ale bronzului: lucrarea conține efecte de textură, care, vizavi de construcțiile anatomice și o stilizare lejeră, definesc acest nud ca fiind unul mai puțin grațios, dar complex și elocvent.

Bronzul s-a dovedit a fi un material cu imense posibilități de realizare și în relief. Astfel, Ioan Grecu îl aplică în cvadripticul *Capricii* (1992, bronz, lemn). Dispoziția nudurilor redată în relief se obține preponderent prin valoarea liniei, care conlucrează cu relieful ușor bombat. Poetice, elegante,perate și înaripate, aceste nuduri în relief care redau tensiunile interioare ale personajelor sunt o cale deschisă de autor întru cunoașterea firii feminine.

De asemenea, bronzul este favorabil pentru realizarea concepțiilor lucrărilor lui Ioan Grecu, modelate fantezist și liber. În așa mod, bronzul contribuie la eliberarea de clișee, favorizând zborul liber al imaginației sculptorului. În lucrările *Obsesii* (1995, bronz, marmură), *Plăcerile sensibilității* (1995, bronz, granit), *Poate sau dacă încearcă* (1995, bronz, granit), *Incantații purificatoare*

(1998, bronz, granit), *Pasărea din noi* (2001, bronz, granit) bronzul se supune total mâinii sculptorului care modelează pasionat, păstrând intriga în dialogul complicat cu publicul spectator.

Lemnul este un material folosit din cele mai vechi timpuri. În arta populară, începând cu lingura și terminând cu porțile casei țărănești, lemnul a fost folosit și în tăierea troițelor populare, deci, a excelat la redarea corpului uman. Cel mai des a fost întrebuițat lemnul de nuc și cel de stejar, de asemenea cel de cireș, păr, tei, plop și tisa pentru sculptura autohtonă și abanosul pentru sculptura exotică [1, p. 35]. Deși diferă ca tehnici de modelare, aceste tipuri de lemn se caracterizează prin efecte de modelare care, vizavi de procedeele plastice folosite, creează o expresie plastică impresionantă.

Cioplirea prin extragere din forma trunchiului de copac cere o deosebită măiestrie și primul în acest sens a abordat nudul sculptural maestrul Alexandru Plămădeală [2, p. 31]. Una dintre operele sale, *Schiță* (1930, lemn), reprezintă un nud așezat, modelarea succesivă și calmă conturând un chip, redat preponderent modernist, fără idealizare, dar păstrând frumusețea fizică, completată de cea interioară.

Un alt seminud al sculptorului Alexandru Plămădeală, *Sapho* (1934, lemn) redă libertatea spirituală și dezinvoltura fizică a unui personaj despre care nu s-au păstrat mărturii și care, de fapt, a fost „inventat” ca reprezentare exterioară de către sculptor, cu toate că expresia chipului este anume cea care ne-a parvenit din legende. Modelarea minuțioasă a formelor rotunjite și șlefuite perfect a contribuit la evidențierea caracterului acestei personalități legendare.

Un seminud realizat în lemn este cel cu titlul *Deșteptarea*, parte a tripticului *Părinți și copii* (1957, lemn), care aparține dălții lui Lazăr Dubinovschi [6, p. 12]. Avântul revoluționar, deșteptarea spiritului libertății în masele populare, care, de fapt, a fost conceptul acestui seminud reprezentat în 1 ½ mărime naturală. Pieptul viguros este redat prin modelarea în suprafețe plate, care conturează torsul puternic. Lemnul a servit, prin modelarea iscusită, la realizarea ideii preconizate de sculptor.

Linia nudurilor modelate în lemn este continuată de sculptorul Iurie Canașin [8, p. 9]. Inițial în compoziția *Moldova în ospăție la Macedonia* (1975, lemn), care a fost achiziționată de Muzeul revoluției din Prilep, Macedonia, autorul redă

corpul personajului într-o mișcare liberă, aspectul feeric fiindu-i conferit atât prin elementele însoțitoare (un hulub, pasărea păcii), cât și prin modelarea iscusită în lemn, care creează o alură onirică.

Această compoziție a fost precedată în 1968 de nudul *Dimineața* (1968, lemn), în care efectul plastic scontat este obținut prin alungirea părții superioare a corpului, dar și prin modelajul cu efect de șlefuire.

Ulterior, în nudul *Toamna* (1978, lemn) Iurie Canașin respectă proporționarea clasică a corpului alungit, redând dispoziția prin modelajul succesiv și ritmic.

Lemnul are un rol decisiv în nudul *Tors* (1982, lemn): redarea nudului în spiritul antichității grecești este obținut datorită prelucrării îngrijite și șlefuirii. Anume grație elaborării în lemn lucrarea capătă și aspect contemporan.

Astfel, lemnul își păstrează pe tot parcursul istoriei evoluției nudului sculptural calitățile sale edificatoare, care permit de a realiza ideea inițial preconizată de autor.

Șamota este un material mai rar folosit, dar care are mari posibilități de expresie. În creația Alexandrei Picunov-Târțău [10, p. 8-9] șamota în compoziții sculpturale capătă o rezonanță artistică și formele unei abordări contemporane, care precede prin claritatea expunerii mesajului operei curentele abstracționiste, în același rând minimalismul și conceptualismul.

Astfel, în lucrările *Infinit* (1972, șamotă) și *Germen* (1979, șamotă) se conturează o linie de subiecte conceptualiste, în care sculptorița redă nașterea și evoluția ființei umane, dar nu numai la nivel fiziologic, dar și la cel de interacțiune cu universul. Șamota îi permite sculptoriței să realizeze ideea, esența, acest material având aspectul unei pâini dospite, fapt care întregeste accepția subiectului.

Aceleași caracteristici sunt intuite de către sculptoriță în prelucrarea ghipsului [10, p. 8-9]. În acest context, lucrarea *Demiurg* (1983, ghips) reprezintă un început universal al vieții, comun pentru toate vietățile și, în același rând, pentru ființa umană. Această redare conceptualistă este o realizare neordinară pentru arta RSS Moldovenească, care se afla în faza unor reprezentări statuar-portretistice puternic ideologizate.

Nudul realizat în șamotă aparține și creației lui Dumitru Verdianu [4, p. 5] – *Nud* (1991, șamotă). Acest nud feminin cu efecte de porozitate

a materialului capătă suflul unei opere veritabile și datorită racursiului redat cu tandrețe și feminitate. Efectele de generalizare a formei specifice șamotei conlucrează cu torsiunea capului, umărul ridicat, cu întreaga poză a corpului, amintind prin racursiu modelele antice, dar adaptate la tehnici contemporane.

Inițial, ghipsul, adesea patinat, a fost explorat de către sculptorul Basarabiei interbelice, Alexandru Plămădeală. Nudul bărbătesc *Disperare* (1921, ghips patinat) reprezintă tensiuni exteriorizate cu măiestrie, în special, prin prelucrarea reușită a ghipsului, care lasă umbre adânci și unghiulare, conturând formele sculpturale.

Aceleași caracteristici ale căderii umbrelor diafane se atestă și în nudul *Fată cu cerc* (1921, ghips patinat), care, fiind iluminat, păstrează forma integră, generalizată, cucerește prin albeața formelor.

În prezent sunt cunoscute și câteva nuduri, aparținând lui Alexandru Plămădeală, care s-au păstrat doar în fotografii [2, p. 31], precum lucrarea *Nud (băiat)* (1922, ghips patinat), care, prin mișcarea sinusoidală a corpului, pune în valoare caracteristicile anatomice specifice vârstei tinere, totodată și prin caracteristicile ghipsului patinat, prin care, conform ideii sculptorului, transpare scheletul.

Un tors feminin cu denumirea *Torso (Toamna)* (1922, ghips) cucerește prin imacularea formelor generalizate și redată anatomic perfect.

O lucrare pierdută, *Tors* (1938, ghips) este prelucrată în ghips cu lux de amănunte. Autorul folosește calitățile ghipsului pentru a reda subtilitățile anatomice ale formelor nudului feminin. Luminile valorificate prin albeață scânteietoare și umbrele căzătoare ușoare creează un aspect artistic excelent al nudului fără patinare.

Iar nudul redat în ghips patinat, ca cel din lucrările păstrate până în prezent, *Femeia cu scoică* (1921, ghips patinat) și *Stânca* (1928, ghips patinat), comportă un aspect mai puțin festiv, dar redă naturalitatea, deosebindu-se de lucrările în ghips fără patinare prin alura de modernitate.

Aceste caracteristici ale prelucrării formei în ghips de către Alexandru Plămădeală vor fi reac-

tualizate de sculptorul Iurie Canașin în lucrările păstrate în fondurile MNAM, și anume: *Gimnasta* (1962, ghips) și *Jocul cu mingea* (1964, ghips) [8, p. 5]. După patru decenii, sculptorul Iurie Canașin a descoperit pentru sine modelarea nudului în ghips. Cunoscând bine opera lui Alexandru Plămădeală, s-a inspirat creativ din ea și a propulsat-o în opera sa.

Astfel, tehnicile de modelare, cu toată diversitatea lor, oferă posibilități largi și o libertate în creație, pe care sculptorii le folosesc cu mare abilitate pentru a implementa ideile și concepțiile lor artistice. Un spațiu imens revine procedeelor plastice și construcțiilor anatomice, care, conlucrează eficient, oferă lucrărilor o amprentă inedită.

Referințe bibliografice

1. Baraschi C. *Tratat de sculptură*. Ediția a II-a. București: Editura „Meridiane”, 1964, 286 p., il.
2. Braga T. Alexandru Plămădeală. *Maeștri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2007, 95 p., il.
3. Brigalda-Barbas E. Ion Zderciuc. *Sculptură*, 8 p., il.
4. Bulat V. Dumitru Verdianu. Chișinău: Editura ARC, 2004, 56 p., il.
5. Bulat V. Ioan Grecu. *Sculptură*. Chișinău: Complexul editorial ELAN, 2006, 24 p., il.
6. Лившиц М. Лазарь Дубиновский. *Скульптура*. Москва: Советский художник, 1987, 15 с., илл. /Livshits M. Lazar Dubinovski. *Sculptura*. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1987, 15 p., il.
7. Malanețchi V. Constantin C. Constantinov. *Sculptură*. Vernisaj. Chișinău: Editura Atelier, 2006, 12 p., il.
8. Șatohin E. Iurie Canașin. *Sculptură*. Grafică. Medalii. Chișinău: Editura Litera, 1994, 96 p., il.
9. Spânu C. Ion Bolocan. *Sculptură*. Chișinău: Editura Universul, 2011, 24 p., il.
10. Търцэу К., Цельникер Б. Александра Пикунова. Кишинев: Тимпул, 1985, 40 с., илл. /Târțau C., Tselniker B. Alexandra Pikunova. Kishiniov: Timpul, 1985, 40 p., il.

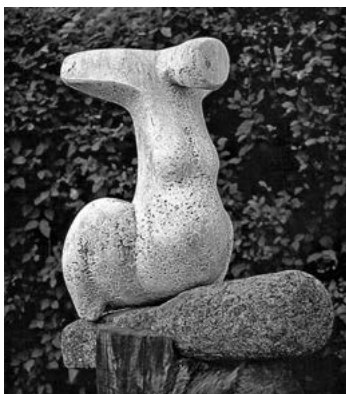


Fig. 1. Dumitru Verdianu, *Gravida zburătoare* (2003, marmură, granit, lemn) (Bulat V., *Dumitru Verdianu*. Chișinău, Editura ARC, 2004, p. 33).



Fig. 2. Constantin C. Constantinov, *Eva* (1998, bronz) (Malanețchi V., *Constantin C. Constantinov. Sculptură. Vernisaj*. Chișinău: Editura Atelier, 2006, p. 2).



Fig. 3. Ion Bolocan, *Adorata* (1996, bronz, granit) (Spănu C., *Ion Bolocan. Sculptură*. Chișinău: Editura Universul, 2011, p. 7).



Fig. 4. Ioan Greco, *Grație III* (1992, bronz, granit) (Bulat V., *Ioan Greco. Sculptură*. Chișinău: Complexul editorial ELAN, 2006, p. 3).



Fig. 5. Iurie Canașin, *Tors* (1982, lemn) (Șatohin E., *Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii*. Chișinău: Editura Litera, 1994, p. 79).



Fig. 6. Alexandru Plămădeală, *Stânca* (1928, ghips patinat) (Braga T., *Alexandru Plămădeală. Maeștri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: Editura ARC, 2007, p. 48).

Constantin SPÎNU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-6282>

Particularități de realizare plastică a imaginii în tapiseria Mariei Coțofan

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.13>

Rezumat

Particularități de realizare plastică a imaginii în tapiseria Mariei Coțofan

Creația pictoriței Maria Coțofan înscrie în istoria artelor decorative din Republica Moldova o filă originală în care, semnificative motive ale realității cotidiene și însemnate repere iconografice proprii creației plastice populare, îmbinându-se artistic armonios, au contribuit la conceperea unor opere unde tradiția și contemporaneitatea conlucrează estetic valoros. În unele dintre acestea, tradiționalele motive ale covorului popular, precum cele de sorginte antropomorfă, aviomorfă, arborescentă, fitomorfă și geometrică, fiind revalorificate judicios, înzestrează imaginea cu distinse expresii estetice și valoroase mesaje. În altele, memorabilele repere iconografice ale arhitecturii de cult creștin ortodox și celei istorice de apărare, servind ca punct de pornire în compunerea unor imagini, vin să reliefeze artistic netrecătoarele esențe și valori culturale autohtone. În creația protagonistei, repertoriul morfologic și sintactic de realizare plastică a imaginii, întregește un amplu registru de mijloace și procedee al căror origini se regăsesc atât în tradiția seculară de reinventare artistică și de țesere tehnologică a covoarelor populare, cât și în diversele paradigme plastice ale căror coordonate conceptuale și estetice sunt împlântate în stilistica mișcărilor de avangardă europeană și ineditele filiere stilistice locale ale artei goblenului din cea de-a doua jumătate a secolului XX.

Cuvinte-cheie: tapiserie, motiv, iconografie, morfologie, sintaxă, mesaj, stil, tehnologie.

Summary

Particulars of plastic image creation in Maria Coțofan's tapestry

The creation of the painter Maria Coțofan inscribes in the history of decorative arts of the Republic Moldova an original page in which, significant motifs of everyday reality and important iconographic landmarks, typical of popular plastic creation, blend artistically and harmoniously. It contributes to the conception of works where tradition and contemporaneity work aesthetically together. In some works, the traditional motifs of the popular carpet, such as those of anthropomorphic, aviomorphic, arboreal, phytomorphic and geometric origin, being judiciously revalued, endow the image with distinguished aesthetic expressions and valuable messages. In others, the memorable iconographic landmarks of Orthodox Christian and historical defense architecture serve as a starting point in the composition of images and highlight artistically the non-transient essences and local cultural values.

In the protagonist's works, the morphological and syntactic repertoire of plastic realization of image completes a wide range of means and processes, which originate both in the secular tradition of technological weaving of folk carpets, as well as in the various plastic paradigms, whose conceptual and aesthetic coordinates are rooted in the stylistics of European avant-garde movements and in the unique local stylistic strands of tapestry art from the second half of the twentieth century.

Key-words: tapestry, motif, iconography, morphology, syntax, message, style, technology.

Evoluând cu începere din ultimii ani ai deceniului al șaptelea a secolului trecut în mod constant, creația pictoriței Maria Coțofan s-a configurat printr-o permanentă căutare a propriei identități artistice prin diversificarea repertoriului tematic, optimizarea paletelor stilistice cu noi valențe și, nu în ultimul rând, prin înzestrarea imaginii cu mesaje de importanță. Fiind receptivă la tendințele artistice ale vremii, pictorița și-a orientat creația spre valorificarea plastică a unor

motive împlântate atât în realitatea cotidiană, cât și în istoria și cultura multiseculară autohtonă. În multiplele produse vestimentare create de către artistă pe parcursul anilor, și-au găsit o luxuriantă împlinire plastică excepționalele izvoade populare. Acestea, fiind revalorificate ingenios de către artistă, au servit în calitate de laitmotiv pentru crearea mai multor colecții vestimentare destinate colectivelor artistice din RSSM. Multe dintre piesele vestimentare create de către pictorița Maria

Coțofan, au fost prezentate cu succes la diferite expoziții republicane și de peste hotarele republicii.

Totodată, pictorița, s-a remarcat și prin zămisirea mai multor tapiserii, acestea prezentând un interes sporit pentru investigarea proceselor creative ce s-au produs pe parcursul ultimilor decenii în domeniul tapiseriei artistice de la noi. În unele opere textile, Maria Coțofan aduce la viață tradiționalele motive ale covorului popular, însuflându-le valori estetice și mesaje inedite, în altele, artista pune în valoare chipuri de personaje istorice sau imagini arhitectonice relevante, amintind de vremuri și valori culturale netrecătoare. Din punct de vedere morfologic, sintactic și stilistic, tapiseriile pictoriței au fost înzestrate cu particularități originale provenite din integrarea judicioasă a unor concepte artistice proprii artelor plastice ale secolului al XX-lea cu procedee tradiționale de zămisire a imaginii întâlnite în arta țesutului popular autohton.

În urma analizei creației de debut a pictoriței, identificăm faptul, că tradițiile creației plastice populare și-au găsit o originală plăzmuire în așa tapiserii ca *Moldoveneasca* (1968), *Porumbei* (1968), *Căsuțe* (1974). În acestea, artista valorifică în mod diferit repererele iconografice tradiționale. Așa, în tapiseria *Moldoveneasca*, motivele de sorginte antropomorfă și geometrică sunt remodelate morfologic și structurate compozițional original în perspectiva atingerii unor expresii estetice și mesaje valoroase. Însăși structura compozițională a lucrării, având la bază tradiționala matrice structural-compozițională a tapiseriilor dungate populare, este revalorificată plastic, contribuind la crearea unei structuri polivalente și expresive. În lucrare, motivele antropomorfe joacă rolul de principal promotor al mesajului. Motivele în cauză, fiind întregite compozițional în universul etajat al dungilor longitudinale de diversă lățime, ton și culoare, constituie conglomerate figurative orchestrate ritmic rațional. Figurativul operei, este înzestrat de către pictoriță cu valori semantice narative ca urmare a opțiunilor protagonistei de reliefare a unor mesaje promovate de subiect. Concomitent cu mesajul promovat de figurativul antropomorf, substratul semantic al imaginii, este suplimentat cu valori generate de simbolismul motivelor arborescente iminent stilizate și al motivelor geometrice ritmate în câmpul imaginii. Același lucru este valabil și pentru imaginea tapiseriei *Porumbei*, or, mesajul generat de interferențele motivelor aviomorfe cu motivele fitomorfe și cele

geometrice, rațional structurate compozițional și alternate stilistic original, vin să definească artistic un univers al permanentelor aspirații spre zbor și împlinire. În același timp, nu este de neglijat faptul, că mesajul generat de imaginile acestor două tapiserii sunt acompaniate major și prin gama coloristică, or, culorile, fiind la rândul lor armonizate tonal și valoric rațional, pun în evidență particularitățile semantico-simbolice ale acestora și prin aceasta, contribuie la diversificarea și amplificarea conotațiilor operelor.

Spre mijlocul deceniului al optulea, în tapiseria pictoriței se atestă unele tendințe artistice îndreptate spre suplimentarea arealului morfologico-sintactic cu noi valențe. Dacă în operele vestimentare, artista urmează a implementa tradițiile iconografice proprii portului popular, apoi în arta tapiseriei, concomitent cu includerea în continuare în imagine a unor motive întâlnite în creația plastică populară precum cele de sorginte antropomorfă, aviomorfă, fitomorfă și geometrică, artista optează spre modificarea parțială a aparențelor iconografice ale motivelor menționate. Modificările în cauză au survenit în urma opțiunilor protagonistei îndreptate spre valorificarea plastică a unor expresii estetice ale imaginii capabile să corespundă mai adecvat tendințelor artistice de la vremea respectivă. Acestea, fiind împlântate organic în arealul opțiunilor artistice ale vremii, erau concepute de către plasticieni ca bază conceptuală de orchestrare novatoare și de promovare estetică a mesajului în cadrul unor filiere stilistice ale artei goblenului din deceniul respectiv.

În consecință, maniera de constituire morfologică a formei motivelor și procedeele de constituire structural-compozițională a planului și spațiului imaginii într-un șir de tapiserii realizate pe parcursul deceniului opt și prima jumătate a celui de-al nouălea, printre care *Căsuțe* (1974), *Pace (Flori)*, (1974), *Plai însorit* (1975), *Doina* (1980), *Ultimul snop* (1984), au evoluat constant spre convergența unor tradiții iconografice proprii artelor decorative cu aparențe morfologico-sintactice mai apropiate metodologiei de interpretare artistică mimetică a formelor lumii tangibile.

Dacă în tapiseria *Căsuțe*, motivele arhitectonice ale habitatului popular, cele ce reprezintă păsări în zbor, arbori și flori sunt concepute artistic în calitate de elemente decorative inserate compozițional pe un fundal convențional neutru, apoi în lucrările *Pace (Flori)*, *Plai însorit*, *Doina*, *Ultimul snop*, motivele ce poartă funcție importantă de

generare a mesajului, sunt supuse unor racordări morfologico-structurale iminente de adaptare la proprietățile de tratare artistică spațial iluzorie ale fundalului, or, maniera morfologico-sintactică de zămislire a acestuia este orientată să reliefeze plastic un univers artistic apropiat tangibilului. Însăși maniera de tratare plastică a formei figurativului antropomorf, (figurativ care, în așa tapiserii ca *Plai înșorit*, *Doina* și *Ultimul snop*, servește în calitate de motiv central al compoziției), este valorificată artistic, ținându-se cont de opțiunile pictoriței îndreptate spre realizarea unor conexiuni artistice ale unor diverse aparențe iconografice precum cele bazate pe paradigme specifice de realizare a imaginii proprii artelor decorative cu cele bazate pe metodologiile de reprezentare plastică parțial mimetică a formei și spațiului imaginii.

Tratarea plastică decorativă a motivelor, rămâne valabilă într-o mare măsură atât pentru procesul de țesere a lucrării, cât și pentru punerea în valoare a expresiei petei locale a motivelor arborescente și celor florale. Acestea din urmă, fiind tratate tonal și cromatic delicat, au fost inserate organic de către creatoare în structura compozițională și ambianța spațială a câmpului imaginii. Iluzia spațială a imaginii acestor tapiserii este atinsă într-o mare măsură grație utilizării vaste de către pictorița a unui repertoriu tonal și coloristic diversificat și al modului distinct de realizare tehnologică a operei. Or, prin punerea în valoare estetică a unui număr sporit de nuanțe cromatice ce contribuie la orchestrarea compozițională a unor aparențe și repere de sorginte peisajeră, imaginile acestor tapiserii sunt înzestrate cu originale expresii armonice spațiale și mesaje cu pronunțate valori poetice.

Însăși modul de plămuire a formei motivelor antropomorfe este adaptat intențiilor artistei de a atinge expresii armonice dintre aspectele decorative și cele de reprezentare parțial mimetică a reperelor iconografice din lumea înconjurătoare. În unele dintre tapiseriile menționate, modul de tratare a formei figurativului antropomorf pune în valoare expresiile preponderent decorative promovate de pata locală, – cazul tapiseriei *Doină*. În altele, protagonista reliefează expresiile spațial volumetric promovate de aspirațiile acesteia spre integrarea ambelor concepte, -celor decorative și, celor preponderent mimetice, - cazul lucrării *Plai înșorit*, - sau, de tratare mimetică a formei, în perspectiva încadrării motivelor în coordonatele relativ spațiale ale imaginii, – cazul lucrării *Ultimul snop*.

Creația Mariei Coțofan de la mijlocul deceniului al optulea, întregeste în sine și unele interese ale pictoriței îndreptate spre valorificarea estetică și a altor filiere plastice de atingere a expresiei. Or, tapiseria *Pasărea măiastră* (1976), reprezintă un exemplu reprezentativ de exersare a paradigmelor artistice decorative prin punerea în aplicație a expresiilor estetice obținute în urma exersării alăturat firelor de lână și a celor de sisal, contribuind prin aceasta, la diversificarea aparențelor estetice specifice tehnologiei tradiționale clasice de țesere a produsului. În consecință, firele de sisal, au contribuit la atingerea unor valori texturale originale care, pe de o parte, au pus în evidență o gamă largă de nuanțe tonale și cromatice, pe de alta, au îmbogățit mesajul generat de structura compozițională și de însăși motivul ce stă la baza imaginii, cu valențe estetice și informative suplimentare.

În contextul celor menționate, este cazul de evidențiat faptul, că pe parcursul carierei de creație, pictorița nu rămâne reticentă și filierelor de inserare în câmpul imaginii operelor textile a texturii. În lucrarea sub genericul *Buhnă*, realizată mai târziu, în anul 1996, protagonista, determinând plastic original configurația motivului aviomorf ce stă la baza imaginii, îi oglindește artistic prin textura materialului particularitățile specifice ale formei și prin aceasta, își reliefează aderența la filiere plastice de reprezentare prin intermediul artei textile a valorilor estetice proprii aparențelor realități cotidiene. Or, motivul în cauză, constituind centrul compozițional al imaginii și, fiind promovat artistic prin intermediul unor reliefări texturale asigurate de firele de lână, pune în evidență opțiunile pictoriței spre experiment, determinare a unor echivalente plastice originale de reprezentare a lumii înconjurătoare și, nu în ultimul rând, de orchestrare compozițională și ritmică a imaginii în perspectiva constituirii unor raporturi decorative. În consecință, în urma realizării unor experimente cu forma, textura și interferențele apărute dintre plan și spațiu, protagonista zămislește artistic o imagine înzestrată cu accentuate sonorități decorativ-camerale și destinații de înfrumusețare a habitatului.

Dacă în prima jumătate a deceniului al nouălea pictorița Maria Coțofan continuă să-și optimizeze opțiunile plastice spre care a tins pe parcursul deceniului precedent, apoi, în creația pictoriței, în ce-a de-a doua jumătate a deceniului al nouălea, au survenit schimbări de importanță. Aceste schimbări de paradigmă artistică au impulsionat

apariția unor „...diferite variante stilistice...” [1, p.50], găsindu-și împlinire estetică distinsă în diverse tapiserii.

Opera artistei din perioada respectivă este semnificativă prin abordări tematice și sintactice novatoare, acestea găsindu-și împlinire estetică în mai multe opere, printre care tapiseriile *Chișinău* (1987), *Cetatea Hotin* (1988), *Cetatea Soroca* (1988), *Cetatea Bender* (1988), *Cetatea Albă* (1988). În acestea, protagonista abordează teme și motive prin care pune în valoare estetică și semnificativă atât imagini ale urbei sus numite, cât și promovează plastic prin mijloacele de expresie specifice artei textile imagini ale arhitecturii istorice de apărare. În același timp, concomitent cu opțiunile îndreptate spre promovarea unor mesaje proprii motivelor luate ca bază în compoziția operei, – acestea constituind și genericul tapiseriilor menționate, – creatoarea, soluționează mai multe probleme plastice precum cele de structurare artistică a câmpului imaginii, de constituire morfologică a formei motivelor, de integrare cromatică a lucrării și, nu în ultimul rând, de generare a valorilor estetice și, de suplimentare prin repertoriul de mijloace morfologice și procedee sintactice a mesajului operei.

Însăși maniera de structurare compozițională a câmpului imaginii, atitudinea față de rolul și semnificațiile promovate de planul imaginii și al spațiului tridimensional, modul de operare morfologică cu forma motivelor, evoluează pe de o parte spre diversificarea și aprofundarea particularităților stilistice individuale ale propriei creații, pe de alta, tapiseriile artistei, prin tematica abordată, vin să pună în valoare aspecte informative de promovare prin artă a dimensiunii identitare.

În tapiseriile menționate, artista în mod diferit orchestrează imaginea, punând în evidență expresii artistice ale căror obârșie este împlântată adânc în paradigme conceptuale de diversă tradiție, fie cea a creației populare, a avangardelor plastice ale secolului al XX-lea, sau a propriilor valențe estetice elaborate pe parcursul carierei de creație.

În tapiseria *Chișinău*, protagonista realizează o simbioză plastică organică între procedeele artistice de orchestrare compozițională a diverselor motive arhitectonice specifice municipiului Chișinău, – procedee exersate în artele parietale monumentale ale timpului, inclusiv și ale artei goblenului de la vremea respectivă, – cu procedee tradiționale de plămuire morfologică, sintactică și nu în ultimul rând, de realizare tehnologică a motivelor în arta covorului popular. În consecin-

ță, creatoarei îi reușește zămisirea unei imagini în care conlucrează estetic reușit valori și mesaje promovate de aparențele artistice ale motivelor arhitectonice urbane, cu valori semantice germinate și reliefate de însăși structura compozițională a imaginii, structură sintactică, ce definește plastic aparențele unei matrice formale ce trimite la tradițiile morfologice de constituire plastică a motivelor covorului popular autohton.

Paradigmele morfologice și cele sintactice menționate au servit ca bază de orchestrare a imaginii și în tapiseriile *Mănăstirea Hârjauca* și *Mănăstirea Japca*, realizate de către artistă mai târziu, în anul 1998, în care protagonista, orchestrează meritoriu motive ale arhitecturii ecleziastice, incluzând structural inedit aparențele iconografice ale acestora în ambianța peisajeră a locului. În tapiseriile menționate, Maria Coțofan elaborează rațional imaginea, valorificând estetic particularitățile constructiv-arhitectonice ale motivelor, inclusiv, evidențiind raporturile proporționale și interferențele configurației componentelor acestora. Totodată, protagonista valorifică constructiv și estetic raporturile tonale și cele cromatice, acordând atenție sporită luminozității culorilor. Prin intermediul acestora, pictorița accentuează compozițional și reliefează motivele arhitecturale în cauză, și, nu în ultimul rând, pune în evidență expresiile estetice și mesajul descriptiv și cel simbolic sacral generat de arhitectura creștin ortodoxă.

Este de remarcat faptul, că tradițiile plastice, specifice mișcărilor artistice de avangardă, și-au găsit o originală împlinire în tapiseriile *Chișinău*, *Mănăstirea Hârjauca* și *Mănăstirea Japca*, racordându-se organic, după cum am remarcat și cu modul de tratare morfologică a formei motivelor întâlnite în arta covorului popular. Această simbioză interculturală a tradițiilor a contribuit la diversificarea repertoriului morfologico-sintactic de zămisire a imaginii și de aprofundare a fețetei stilistice a creației Mariei Coțofan, influențând meritoriu asupra lărgirii arealului informativ al tapiseriilor protagonistei.

În creația Mariei Coțofan, ultimii ani ai deceniului al nouălea sunt reprezentativi și prin faptul că protagonista își suplinește repertoriul tematic cu o nouă temă, cea a cetăților medievale, creând o serie de tapiserii cu genericul *Cetatea Soroca* (1988), *Cetatea Bender* (1988), *Cetatea Hotin* (1988) și *Cetatea Albă* (1988). Prin oglindirea artistică a imaginilor cetăților menționate, protagonista își exprimă adeziunea față de valorile istorice

și în același timp, optează spre soluționarea unui spectru vast de probleme plastice capabile să faciliteze reprezentarea prin mijlocirea artei textile a incomensurabilelor valori culturale ale vremurilor demult apuse.

În tapiseriile menționate, pictorița efectuează o amplă procedură de selectare a celor mai reprezentative aparențe ale arhitecturii istorice în consecința cărui fapt, protagonista zămislește în fiecare dintre tapiseriile menționate imagini simbol capabile să reliefeze particularitățile irepetabile ale motivelor în cauză. Din punct de vedere iconografic, imaginile tapiseriilor în cauză însumează un șir de particularități de ordin morfologic și sintactic puse în evidență prin demarcarea judicioasă a configurației motivelor și inserarea rațională a acestora în câmpul imaginii în urma cărui fapt, protagonistei îi reușește zămisirea artistică a unor „portrete” ale evoluției în timp a materiei. În acest context, remarcăm că dimensiunile metaforico-semantice generate de imaginile acestor lucrări suntacompaniate plastic eficient grație operării raționale cu gradientele tonale și cele cromatice de tratare a planului și a spațiului imaginii și, nu în ultimul rând de modul de țesere vast nuanțată a produsului. În urma exersării largi a procedurilor artistice de reliefare prin formă, ton și culoare a imaginilor derivate, imagini ce pun în evidență aspecte semantice ce țin de memorie, protagonistei i-a reușit generarea unor mesaje în care istoria și actualitatea își găsește o valoroasă împlinire artistică.

Tema istorică rămâne valabilă în creația pictoriței Maria Coțofan și în deceniile următoare, or, așa tapiserii precum *Codreanul* (1996), *Ștefan cel Mare* (1999), *Ștefan cel Mare pe cal* (2000), vin, prin intermediul artei țesutului, să unească artistic istoria cu actualitatea, găsindu-și în fiecare dintre lucrările menționate o realizare plastică originală prin care pictorița își reliefează aspirațiile estetice și cele semantice de la vremea respectivă. Nu rămân fără atenția pictoriței și așa așezări istorice ca *Orheiul Vechi și Saharna*, or tapiseriile *Butuceni* (2012), *Saharna* (2012), întregind compozițional în imaginile lor motive arhitectonice și peisajere specifice localităților respective, vin să promoveze atât mesaje de ordin istoric, cât și valori estetice generate de modul de structurare compozițională a imaginii și de realizare tehnologică a acestora.

Creația Mariei Coțofan este reprezentativă și prin abordarea de către protagonistă a unor teme cu vastă sonoritate existențială. Or, în așa tapiserii ca *Viața* (1996), *Rugă* (2008), pictorița își etalează

artistic propriile meditații și viziuni asupra vieții omului și asupra rolului patrimoniului cultural al umanității în viața acestuia, promovând prin imagini idei ale speranței și persistenței în timp a năzuințelor umane îndreptate spre desăvârșire și împlinire. În tapiseriile menționate, prin exersarea inedită a unor procedee de operare cu formatul, compoziția, forma și culoarea, ultimele fiind încheiate artistic într-un demers plastic insolit, pictoriței îi reușește să înzestreze imaginile cu valori estetice și informative complexe.

Concluzionând, remarcăm faptul, că genul tapiseriei a constituit în creația pictoriței Maria Coțofan, alături de arta vestimentară bazată pe tradițiile portului popular, un domeniu în care protagonista și-a inserat artistic un spectru vast de interese și opțiuni de ordin tematic, plastic, estetic și tehnologic. Dacă la etapa de debut, în ultimii ani ai deceniului al șaptelea, artista își plămădește artistic operele pornind de la tradiția covorului popular, înzestrând motivele cu valențe estetice și mesaje novatoare, apoi în anii 1970 - prima jumătate a anilor 1980, protagonista optează spre crearea unor imagini în care motive ale realității cotidiene și semnificative izvoade ale covorului popular sunt îngemănate într-un spațiu imaginar ce generează valoroase conotații poetice, - acestea fiind atinse grație exersării unor inedite modalități de constituire compozițională a câmpului imaginii și a unor procedee de realizare tehnologică bazate pe tradiția goblenului.

Creația din ce-a de-a doua jumătate a anilor 1980 și a deceniilor următoare este orientată spre valorificarea plastică a unor teme ce oglindesc chipuri ale personalităților istorice, reliefează estetic imagini ale peisajului urban și celui rural, pun în valoare importante repere arhitectonice cu impact semnificativ istorico-cultural și, nu în ultimul rând, etalează artistic propriile meditații asupra vieții și existenței omului în universul cultural al umanității. Evoluând stilistic pe parcursul deceniilor, tapiseriile create de pictorița Maria Coțofan au acumulat valențe inedite prin care, însemnate repere artistice ale secolului al XX-lea și-au găsit o originală întrețesere plastică cu tradiția țesutului popular autohton.

Referințe bibliografice

1. Simac Ana. Tapiseria contemporană din Republica Moldova (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000), Î.E.P Știința, 2001.



Fig. 1. *Porumbei (Hulubi)*, 1968, lână, 63 × 54 cm.



Fig. 2. *Chișinău*, 1987, lână, 140 × 158 cm.



Fig. 3. *Cetatea Soroca*, 1988, lână, 45 × 43 cm. 1985.

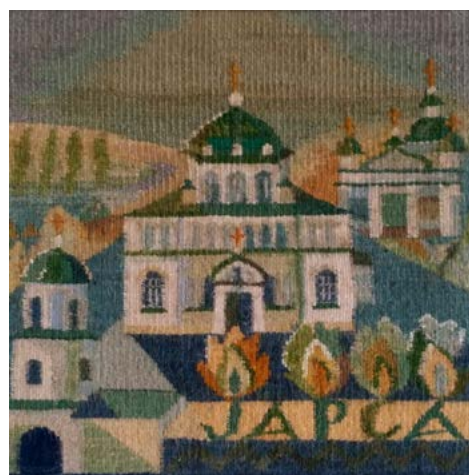


Fig. 4. *Mănăstirea Japca*, 1998, lână, 38 × 39 cm.



Fig. 5. *Ștefan cel Mare*, 1999, lână, 82 × 65 cm.



Fig. 6. *Primăvara*, lână, 1999, 43 × 42 cm.

Aurelia TRIFAN

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

Wine-making complexes of the Republic of Moldova: reconfigured vision and essential changes to their architecture

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.14>

Rezumat

Complexurile vitivinicole din Republica Moldova: viziune reconfigurată și modificări esențiale ale arhitecturii acestora

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, grație unei pleiade de arhitecți celebri, se impun noi sensuri legate de percepția complexului vitivinicol și se dezvoltă conceptul de arhitectură vitivinicolă. Interesul major acordat imaginii vinărilor contemporane face oportună o nouă abordare a arhitecturii lor, clasificându-le ca spații și forme volumetrice raționale și totodată expresive, adecvate atât exigențelor funcționale și tehnice, cât și celor estetice și semantice. Drept consecință a schimbărilor ce se desfășoară în domeniul industriei vinificației la nivel mondial, se produce o revizuire structurală a imaginii de ansamblu a complexurilor vitivinicole autohtone. Depășind perioada predominării formelor industriale, pur utilitare, în arhitectură începe etapa în care aspectul expresiv al clădirilor vine în prim-plan. În deceniul întâi al secolului al XXI-lea atrag atenția mai multe proiecte întemeiate pe atractivitatea complexurilor vitivinicole, care demonstrează capacitatea deosebită de a transmite idei și concepte mult mai complexe decât simpla lor reprezentare ca rezultat al subordonării unei arhitecturi utilitare. Prin cercetarea acestor proiecte putem remarca diverse soluționări ale arhitecturii cramelor contemporane, contribuții importante la conceptualizarea dezvoltării lor la etapa actuală.

Cuvinte-cheie: arhitectură vitivinicolă, program arhitectural, conceptualizare, semnificație estetică.

Summary

Wine-making complexes of the Republic of Moldova: reconfigured vision and essential changes to their architecture

In the second half of the XX century, thanks to a plethora of famous architects, new meanings related to the perception of the wine-making complex are imposed and the concept of wine-making architecture evolves. The major interest given to the image of contemporary wineries makes it opportune to take a new approach to their architecture, classifying them as spaces and volumetric forms that are rational and at the same time expressive, suitable for functional and technical requirements, as well as for aesthetic and semantic ones. As a consequence of the changes taking place in the global wine-making industry, there is a structural revision of the overall image of domestic wine-making complexes. Having moved beyond the period of predominance of purely utilitarian, industrial forms, architecture is now entering a phase in which the expressive aspect of buildings comes to the fore. In the first decade of the XXI century, several projects based on the attractiveness of wine-making complexes have attracted attention, demonstrating a particular ability to convey ideas and concepts that are much more complex than their mere representation as a result of the subordination of a utilitarian architecture. By researching these projects, we can notice various solutions of contemporary wine cellar architecture, important contributions to the conceptualization of their development at the present stage.

Key-words: wine-making architecture, architectural program, conceptualization, aesthetic significance.

The elaboration of a new strategic direction for the development of wine enterprises in the conditions of increasing competition on the wine markets determines the search for the way to impose one's identity in order to maintain one's economic position. Being an imperative of the time,

it is an opportunity to promote the image of the Republic of Moldova in the world.

Vines growing and wine production are secular occupations of the population of the Danubian-Carpathian-Pontic area, preserved in the material culture of Moldova in special construc-

tions and household annexes, presenting samples of professional industrial architecture from the early period of the capitalist economy, in which were implemented the reasoning of combining the space for the technological process with their architectural-aesthetic appearance. The terraces for growing vines, the wine cellar and the cellars from Camenca and the caves from Purcari from the 1920s and 1930s; the wine cellar from Corjeuti, the second half of the XIX century; the wine cellar from Bulboaca, early XX century, etc. serve as examples.

The concentration of production in order to optimize the technological process and to create optimal conditions for product maturation within the totalitarian socialist order led to the creation of giant enterprises, located in previously excavated spaces for obtaining limestone in constructions, such as the underground galleries in Cricova, Milestii Mici and Branesti. These enterprises of particularly large sizes, holders of precious collections of exhibits and samples of a technological organization adapted to the underground space have become centers of attraction for the general public, a business card for the wine-making industry of the Republic of Moldova.

Currently, the management of the free market requires, based on the competition mechanism, the remodeling of development programs by applying alternative ways to supplement the country's budget by providing additional services at the request of the public (accommodation, food, treatment, entertainment, etc.). Non-functional changes in the wine-making enterprise are imposed today by the current requirements for the operation of wine-making complexes. There is a concern for the reassessment of wine-making complexes, in particular with regard to the expansion of the cluster of offers at the request of cognitive and curative tourism, which makes it necessary to identify priority directions both for the conformation of functional wine-making enterprises for more than half a century and those that have appeared recently. The new elements of the structure, which increase the attractiveness of the wine-making complexes, are the tasting centers, the product display rooms, the wine and wine-making industry museums, the restaurants, the hotels, the SPA centers.

The implementation of the concept of „hospitality”, respectively the provision of services to visitors, becomes a fundamental principle in the

evolution of the modern wine-making enterprise, as practiced in recent decades in many countries of the world where viticulture and winemaking play a decisive role. We can find the creation of a special culture of great flexibility, which results from the centrality of the visitor's position in organizing the structure of the wine-making complex. A positive participatory culture is established, which emphasizes communication: the visitor witnesses a directed process, in which the tradition in viticulture and winemaking of the people is highlighted, and which requires an intercalation in an appropriate architecture.

The capitalization of the architectural heritage of the wine-making complexes acutely raises the problem of their reassessment, conservation and protection, and the problem of conversion is part of a policy of requalification of their use. The feasibility and reliability of strategies for the regeneration of enterprises need to be maximized by applying sustainable technologies, paying attention to the social and cultural context.

Since the end of the 1980s of the XX century, in many wine-producing countries of the world, a new image of the activity of wine factories was created, which was influenced by the concepts of contemporary architecture. It is worth highlighting the fact of synchronous evolution, the process being a global phenomenon. The emerging trend of experiencing wine production through „wine presentation architecture” is booming in traditional wine countries in Europe, such as Italy, Spain, France, but also in New World countries: Chile, New Zealand, Australia, South Africa, even in the Orient. The appearance of objects that have reached architectural-constructive performances comparable to those of public buildings, demonstrates the formation of a new type of building, as well as a new type of public enterprise with evolved social functions.

Starting from the social order, the wine-making architecture has realized in some relatively short time buildings, whose spatial and decorative forms have become characteristic for the type of program in question, as well as for the corresponding period. Thus, we can notice the architectural program of the wine cellar, which through its material scale and aesthetic significance becomes one characteristic of modern society, reflecting the essence of economic and ideological structures. It polarizes the most powerful and advanced creative forces and material means.

The new architecture, represented by the most famous wineries in the world, has acquired the status of „wine-making architecture”, becoming a complex „object”: work of art, technical object, social organization. Their image is defined by famous architects, aware of the role of architecture marked in context, in society, in the natural environment and able to assign their „signature”, their own style, to highlight the uniqueness of objects. The modern vision on the wine-making complexes also reveals a generous development perspective of the local complexes. The need for a professional intervention in solving their architecture is obvious, as there appear indices of an identity crisis of the architecture of local enterprises, which depends, in most cases, on the competence of the limited partner, neglecting or opposing the architect’s involvement.

The socialist industrial architecture was formed in the conditions in which the construction industry imposed a standardization of architecture, resulting from the technology of the industrial construction process, marginalizing the architect. In the current period, when the architecture of wine-making complexes accepts a new vector in development, the situation often remains the same, demonstrating examples of kitsch found in the way of interior design and in the architecture of facades by using inappropriate materials.

However, the option for a new architectural language is obvious. The present is characterized by completely different trends. There is an attempt to change the situation in the architecture of wine-making complexes to an eloquent image, with an optimal planimetric, spatial, technological and managerial structure in order to meet the requirements of serving the visiting public.

Among the renovated and new winemaking objectives can be distinguished the underground galleries in the central area of the Republic of Moldova (Cricova, Milestii Mici, Branesti and Ciorescu), Mimi Castle (Bulboaca), Château Vartely (Orhei), Purcari Winery (Purcari), Poiana Winery (Ulmu) etc. Over time, both architects and designers from the country Valentin Voitehovschi, Robert Kurz, Vladimir Gorstein, Mihai Eremciuc, Igor Apostolov, Leonid Dumitrascu, Valeriu Zasenco, Vasile Stratu, Sergiu Cirja, as well as from abroad – the Italian designer Arnaldo Tranti have contributed to the arranging of these enterprises.

The growing interest in the architecture of local wineries, especially since the beginning of the XXI century, implies a reconsideration of the context through its detailed examination and a rigorous and substantial reinterpretation. Thus, the research directions of the study are focused on the assessment of the wine-making complexes in view of their capacity to face the economic, social and cultural problems by admitting an optimal structure and an architectural appearance adequate to the destination and expressiveness.

During this period, several projects based on the attractiveness of wine-making complexes are drawing attention, demonstrating a particular ability to convey ideas and concepts that are much more complex than their simple representation as a result of subordination to a generally accepted code, which treats industrial complexes only as utilitarian architecture. „Breaking” the existing canons imposed by the socialist order, stylistic diversifications also appear in the architecture of wine cellars, encouraging originality and freedom of expression – affirmation of a reconfigured vision in the field. By researching these projects, we can note various theoretical approaches to the architecture of contemporary wine cellars, important contributions to the conceptualization of their development at the present stage.

The Purcari Winery reconstruction project (architect Mihai Eremciuc, 2003–2004) [7] included the elevation of the entrance tower to the wine-making complex, which served as visual embodiment of the complex, reflecting the concept of memorable image of the wine cellars emphasized by the projects of many foreign architects (Fig. 1). The addition of a social function, linked to the integration of a restaurant and hotel for visitors into the original structure of the complex, is another concept of transition from exclusively production spaces to mixed, predominantly public spaces, complemented by the adjacent land development.

The same idea is promoted by the architect Leonid Dumitrascu in the Château Vartely winery project (2006–2007) [2], where the restaurant building constitutes the compositional center of the complex, and the houses, designed in a traditional style, have comfortable hotel spaces, thus implementing the concept of the centrality of the visitor’s position, which becomes the motto of the modern development concept of the country’s wineries. At the same time, the project attaches

importance to the integration of the complex in the relief: the objects of the complex being located on a slope, they allow the solution of the entrances both at the upper and lower level from the ground level, thus facilitating the development of technological processes in the wine cellar and providing access to the underground cellars under the restaurant (Fig. 2).

It should also be stressed that both projects promote the idea of the importance of landscape and establish multiple relationships with the immediate vicinity and the surrounding site. Their authors opt for the integration of the building into the natural environment through a minimal and discreet intervention and also for the use of building forms and materials characteristic of the site.

In 2006–2007, after a period of almost 30 years, the Cricova galleries were renovated on the basis of a new large-scale project coordinated by the chief architect of the State Design Institute (SDI) „Ruralproiect” Igor Apostolov, which included the reconstruction of the tasting rooms executed by the company „Design-Lux”, author Valeriu Zasenco [9]. The existing underground setting was subjected to changes through an interior design based on scenographic principles, being also defined by multiple works of painting, sculpture, mosaics, generating a process of cultural hybridization of the wine-making enterprises. The project initiated was aimed at strengthening the representative image of the galleries by introducing traditional decoration and creating a national appearance of the entire complex, while at the same time influencing another project, namely the monumental access gates to the territory of the Cricova vineyards, which, although at a considerable distance from the galleries, are an integral part of them. The project of the *Entrance arch* was elaborated in 2007 by the architect Igor Apostolov after the sketch proposed by Semion Soihet, emeritus architect of the Republic of Moldova [3]. Through this project an invitation is conveyed to the visitors of the complex, and the stylistic repertoires of the Moldavian order, taken up and repeated with piety, demonstrate a symbolic architecture, an architecture of applied decoration.

The project proposed by the company „Art Decor Group” in 2010 [8] continued the process of transforming portions of the Cricova galleries into public spaces by integrating restaurant rooms

and a museum space, resulting in a space that is fully exploited, with a relaxed interior ambience and a minimum of elements that define it.

Changes to the exterior architecture of the Cricova galleries have also been introduced by the 2013 project, signed by architect Sergiu Cirja [10], which uses the idea of replicating the existing tower, framing a vinotheque (wine shop) and a souvenir shop, with the organization of an observation platform (Fig. 3).

The initiative to integrate new tasting rooms in the Milestii Mici complex, located in underground galleries, was reflected in the 2007 competition of students from the Faculty of Urbanism and Architecture of the Technical University of Moldova (TUM), which aimed to highlight ideas, to outline original and challenging concepts, in order to promote examples of good quality in the interior architecture of tasting spaces, which is absolutely necessary, because not all enterprises have tasting rooms with an architecture suitable for a professional approach. The most successful architectural solutions, being selected, were used in the drafting of the draft-sketch by the National Institute for Research and Design in Spatial Planning, Urbanism and Architecture (NIRD) „Urbanproiect”, chief project architect Iurie Hangan [6].

Among the projects of recent years, it is important to mention one imposing by its proportions, initiated by the reconstruction project of the Bulboaca wine cellar (an industrial building from the early XX century on the estate of Constantin Mimi) in 2011 [1], whose author, architect Leonid Dumitrascu, aimed at revealing the architectural object by actively integrating it into a structure that was to be reorganized over the next few years through a project of interventions imposed by the evolution of the demands in wine-making architecture – compliance with the tourist phenomenon. During the implementation of the project, attention was paid to some key positions that allowed to bring the image of the wine cellar closer to the original one – the recovery of the volume within the original limits, the preservation of the construction system for the lower levels, the restoration of the facade and some important defining elements of the facades, etc. The design that followed was executed by the Italian designer Arnaldo Tranti [4]. The formal and functional transformations tended to innovate the structure and interior spaces of the complex both through conversion (Fig. 4) and the creation

of new architectural objects and included: the reconstruction of two more successive blocks, the creation of hotel space in one of the reconstructed buildings and the construction of several guest cottages, a wine spa, a space for festivities, as well as landscaping. The Italian designer also designed the interiors of the restaurant rooms in the renovated wine cellar.

The Poiana Winery project (architect Vasile Stratu, 2012–2014) [5] is in line with new trends in the development of wineries around the world, illustrated by the creation of a unique architectural volume. The author complies with both, the current demands on this aspect and the insertion into the landscape, the basis of the project being a disconcertingly simple idea: using the potential offered by the area (Fig. 5, 6). The winery, being in the center of a hilly massif surrounded by forest, in the vicinity of hillocks planted with vines and two small ponds, has an advantageous location and good visibility. The building serves as an example of a separate architectural object, set in a natural environment, without the precise delineation of the territory by enclosures (fence, reinforced walls), which also becomes a distinctive feature of contemporary wineries and opens up new perspectives in their design.

The architectural projects of the beginning of the XXI century record a change in the image of the wine-making complex in the Republic of Moldova as a coherent structure, subject to imperatives other than those of a strictly technical or technological nature, in order to attract public interest, as well as to generate public spaces defined on new bases of the relationship between the complex and visitors.

The process, brought about as a consequence of the changes in the world, produces a revision of the image of wine-making complexes. The research aims at a conceptual localization in their development, revealing concepts such as symbol-architecture, the relationship with the landscape through integration into the relief, sustainable architecture through the adoption of ecologically conscious design techniques in the researched field. The penetration of social innovations is noticeable, bringing with it the concept of the centrality of the visitor's position, complemented by the concept of show architecture. In

the protection of historic buildings, the concept of converting buildings that have lost their original function – that of production – but still have artistic and architectural value is valuable.

The listed projects considered as a capacity to regenerate the natural or built environment, being able to produce an effective and sustainable change in the territory, thus become relevant not only for the field of wine-making architecture, but also for local architecture in general. The selected cases carry forward the theory and practice aimed at establishing the architectural identity of wine-making complexes, updating the perspective and introducing new design directions, while remaining within the paradigm.

Sources and bibliography

1. „Bulboaca Winery” reconstruction project. 2011. Personal archive of architect L. Dumitrascu.
2. „Château Vartely” tourist complex project. 2006–2007. Personal archive of architect L. Dumitrascu.
3. „Entrance arch” project (object 13556 – 1, 2-A). 2007. Archive of the SDI „Ruralproiect”.
4. http://www.trantidesign.it/case-Castel_Mimi.html (vized 14.09.2017).
5. „Poiana Winery” Project. 2012–2014. Archive of the „Arhistrat-Deco” LLC.
6. Project sketch of the tasting complex of the State Enterprise Quality Wine Combine „Milestii Mici”, 2008. Archive of the NIRD „Urbanproiect”.
7. „Purcari Winery” reconstruction project. 2003–2004. Personal archive of architect M. Eremciuc.
8. „Regatul Vinului” tourist complex project. Cricova. 2010. Archive of the „Art Decor Group” LLC.
9. The complex of tasting rooms reconstruction project of the Wine Combine „Cricova”, 2006. Archive of the Individual Enterprise „Design-Lux”.
10. The summer terrace and the vinothèque project, 2013. Archive of the „ARCO PARTENERI” LLC.
11. Trifan, A. Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova. Chişinău: Epigraf, 2021, 272 p.



Fig. 1. Purcari Winery. Reconstruction. Architect M. Eremciuc (http://logos.press.md/1340_13_1/; accessed on 07.08.2020).



Fig. 2. Château Vartely. Architect L. Dumitrașcu (photo A. Trifan, 2011).

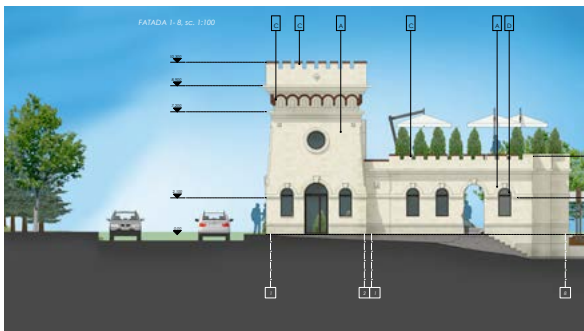


Fig. 3. The wine-making complex Cricova. The summer terrace and the vinotheque. Project. Architect S. Cirja (personal archive of the architect).



Fig. 4. Castle Mimi. Reconstruction. Architect A. Tranti (<https://wine-and-spirits.md/ro/castelul-mimi>; accessed on 28.05.2019).



Fig. 5. Poiana Winery. Bird's-eye view. Architect V. Stratu (<https://www.photographer.md/vinaria-poiana>; accessed on 17.10.2021).



Fig. 6. Poiana Winery. North-east facade (photo A. Trifan, 2019).

Victoria ROCACIUC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

Repere istoriografice în axiologia artei graficii de carte moldovenești, 1945—2010

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.15>

Rezumat

Repere istoriografice în axiologia artei graficii de carte moldovenești, 1945—2010

Până în prezent, valorile graficii de carte moldovenească din perioada 1945—2010 au fost mai puțin studiate, nu au fost stabilite criteriile de analiză și evaluare a acestora, abordările metodologice în acest domeniu sunt incomplete și fragmentate. Considerăm necesar să reamintim esența și relația unor concepte teoretice legate de noțiunile de „imagine artistică”, „valoare artistică” și „valoare estetică”, precum și noțiunile de „narațiune” și „simbol” în contextul analizei axiologice a graficii de carte naționale. Acest studiu ne va permite să studiem trăsăturile și posibilitățile abordării axiologice a ilustrațiilor semnate de graficienii autohtoni. Asemenea trăsături caracteristice imaginii artistice, cum ar fi narațiunea și simbolul, pot fi interpretate ca direcții sau principii separate proprii designului cărții. Totodată, cercetările anterioare au demonstrat că în evoluția graficii de carte naționale, narațiunea și simbolul au trecut prin diferite etape de abordări și interpretări. Gradul de evaluare a lucrărilor cu aceste caracteristici nu a rămas intact. Astfel, este important să analizăm aceste noțiuni în contextul evoluției valorilor artistice și estetice specifice ilustrației de carte.

Cuvinte-cheie: axiologie, valoare, artă, grafică, carte, estetică.

Summary

Historiographical landmarks in the axiology of the art of Moldovan book graphics of the period of 1945—2010s

Until now, the values of the Moldavian book graphics of the period of 1945—2010s have been little studied, the criteria for their analysis and evaluation have not been established, and methodological approaches in this area were incomplete and fragmented. We consider it necessary to recall the essence and relationship of some theoretical concepts related to the „artistic image”, „artistic value” and „aesthetic value”, as well as the concepts of „narrative” and „symbol” in the context of an axiological analysis of national book graphics. This investigation will allow us to study the features and possibilities of the axiological approach to the research of illustrations created by local graphic artists. Such characteristic features of the artistic image as narrative and symbol can be interpreted as separate directions or principles of book design. At the same time, previous investigations have shown that in the evolution of national book graphics, narrative and symbol have gone through various stages of approaches and interpretations. Even the degree of evaluation of works with these characteristics has not remained unchanged. Thus, it seems important to analyze these concepts in the context of the evolution of artistic and aesthetic values inherent in book illustration.

Key-words: axiology, value, art, graphics, book, aesthetics.

Până în prezent sunt mai puțin analizate valorile graficii de carte moldovenești din perioada 1945—2010, nu au fost stabilite criteriile de analiză și valorizare ale acestora, abordările metodologice în domeniu sunt incomplete și fragmentare. Considerăm necesar să mai amintim esența și interferențele unor idei legate de noțiunile „valoare”, „imagine artistică”, „valoare artistică” sau „valoare estetică”, precum și acele de „narațiune” și „simbol” în contextul axiologiei artei graficii de carte naționale, mai cu seamă în context istoric, precum

și să studiem posibilitățile de abordare axiologică a ilustrațiilor semnate de graficienii autohtoni.

Scopul nostru nu constă în crearea noilor definiții, ci în observarea legăturilor logice de aprofundare în sisteme de valori deja stabilite în plan științific, însă mai puțin abordate în raport al studierii, interpretării sau aprecierii operelor de grafică de carte națională. Deci, ne vom propune să accentuăm câteva idei referitoare la direcționarea posibilă a cercetărilor ulterioare, ce necesită stabilirea unei baze teoretice mai serioase.

Obiectivele cercetării de față sunt focalizate în jurul evoluției valorilor artistice ale graficii de carte moldovenească, rolului acestora în cadrul creării cărților, studierii proceselor de formare și evoluție a artei cărților ca normă culturală și formă de cunoaștere a lumii. Totodată, unul dintre obiectivele de bază ale lucrării constă în analiza mijloacelor de reflectare artistică și valorică a schimbărilor istorice în jurul lucrărilor ilustrate din cadrul edițiilor de carte. Studiarea patrimoniului artistic al graficienilor de carte și particularitățile lui multilaterale, oglindite în edițiile din anii 1945—2010.

Studiind valorile artistice ale graficii de carte naționale, considerăm că ar fi corect să le raportăm la cele estetice, filosofice, axiologice etc. În continuare vom utiliza noțiunea „axiologia artei graficii de carte” sau „axiologia graficii de carte” ca o deducere logică din contextul ideii despre „axiologia artei”, care deja există și mai des este utilizată de specialiștii versați, esteticieni ai artelor și care a intrat în diverse dicționare științifice sau alte surse de referință [11].

În una dintre definițiile existente, axiologia (din greacă *axia* — valoare și *logos* — învățătură) în filozofie este o disciplină care studiază categoria „valorii”, caracteristicile, structurile și ierarhiile lumii valorilor, modalitățile de cunoaștere a acesteia și statutul ei ontologic, precum și natura și specificul judecăților de valoare. Termenul „axiologie” a fost introdus în 1902 de filosoful francez Paul Lapie, iar în 1904—1908 era deja folosit ca desemnare pentru una dintre secțiunile de filozofie de către Eduard von Hartmann [8].

Omul întotdeauna a fost preocupat de sistemul de valori, de locul său în relațiile dintre oameni. Fiecare grup social avea propriile sale concepte despre bine, rău și adevăr, acest lucru s-a reflectat în cercetările multor oameni de știință. Socrate a lansat tema principală a poziției sale filozofice despre valoare, după ce a stabilit că valoarea care a fost realizată cu succes este bună și utilă. Oamenii de știință din Evul Mediu au numit astfel de categorii precum plinătatea existenței, bunătatea și frumusețea. În interpretarea modernă, axiologia, ca ramură a filozofiei, se manifestă atunci când înțelegerea existenței este împărțită în realitate și valoare, ca șansă de a se realiza, de a demonstra abilitățile cognitive [12].

În istoria filozofiei problemele de dezvoltare a valorii sunt împărțite în mai multe epoci. Începând din antichitate și terminând cu epoca post-kantiană, se poate vorbi despre apeluri la

natura și specificul judecăților de valoare. În istoria axiologiei ca disciplină se pot distinge cel puțin trei perioade principale: perioada preclasică (1806—1890), perioada clasică (1890—1930) și perioada postclasică (din anii 1930) [8].

În perioada preclasică (1806—1890), categoria valorii și-a datorat introducerea largă în filozofia lui Hermann Lotze [10], care o pune în practică în aproape toate numeroasele sale scrieri. Lotze consideră axiologia un fel de „revelație” care determină simțul valorilor și relația dintre acestea din urmă drept „organul principal” al viziunii valorilor asupra lumii. Cu toată subiectivitatea lor, valorile nu sunt create de subiect (cum credea Kant), ci doar „dezvăluite” de el. Începând cu Lotze, conceptele de valori — estetice, morale, religioase — devin unități de filozofie universal valabile. Albrecht Ritschl a corelat obiectele de credință, în contrast cu cele științifice sau metafizice, cu formularea judecăților de valoare. Franz Brentano a împărțit fenomenele psihologice în clase de reprezentări, judecăți și experiențe emoționale, dintre care acestea din urmă sunt responsabile de sentimentele de plăcere și neplăcere, care sunt fundamentale pentru judecățile de valoare. O agravare semnificativă a interesului pentru problemele valorice ale filozofiei în cultura din acea perioadă s-a datorat lui Friedrich Nietzsche, care a proclamat într-o carte neterminată „Voința de putere” care reprezintă celebra cerere aforistică de „reevaluare a tuturor valorilor”.

Perioada clasică (1890—1930) a fost marcată de o veritabilă „explozie axiologică”, când problemele valorice au devenit dintr-o dată dominante în gândirea europeană. Este legitim să considerăm axiologia clasică ca o unitate a axiologiei „formale” — studiul legilor extrem de generale cuprinse în relațiile valorice, iar cea „materială” se referă la studiul structurii și ierarhiei numerarului, valorilor „empirice”. La aceste două obiecte se poate adăuga „ontologia” axiologică — studiul subiectivității/obiectivității valorilor, localizarea lor existențială și relația cu existența, precum și „epistemologia” — studiul statutului valorilor în procesul cognitiv.

Se consideră că cea mai profundă înțelegere a principiilor „materialului” axiologiei a fost prezentată de Max Scheler. Ierarhia modalităților valorice este descrisă în succesiunea a patru etape: 1) etapa valorică „plăcut” și „neplăcut”; 2) valori ale simțului vital: toate calitățile care îmbrățișează opoziția „nobil” și „jos” sau „josnic”, precum și valorile sferei semnificațiilor „bunăstării”; 3) do-

menii ale valorilor spirituale: „frumos” și „urât” și întreaga gamă de valori pur estetice; „corect” și „nedrept”, adică domeniul valorilor etice; și valorile cunoașterii pure a adevărului, pe care filosofia încearcă să le realizeze; 4) modalitatea de cea mai mare valoare este modalitatea de „sfânt” și „nesfânt”; principala sa caracteristică este că se dezvoltă numai în „obiecte absolute”, iar toate celelalte valori sunt *simbolurile* sale. Fiecare dintre aceste patru modalități de valoare are propriile „tipuri de personalitate pură”: artistul plăcerii, eroul sau spiritul călăuzitor, geniul și sfântul; comunitățile corespunzătoare sunt simple forme de „societăți”, statul, comunitatea juridică și culturală, comunitatea iubirii (Biserica). Deci, mai vedem o altă legătură între valori și simboluri, atunci când simbolurile sunt chiar acele valori.

O „situație de valoare”, ca un act cognitiv, presupune prezența a trei componente necesare: un subiect (în acest caz, „evaluator”), un obiect (în acest caz, „evaluat”) și o relație între ele (în acest caz, „evaluarea”). Deoarece toate cele trei componente sunt deja cuprinse în ea din punct de vedere analitic (sunt incluse în însuși conceptul său), nu au existat filozofi care să poată nega cel puțin una dintre ele. Discrepanțele au fost așadar legate în principal de evaluarea comparativă a locului lor în „situația valorică” și, în consecință, de statutul ontologic al valorilor. Pozițiile principale au epuizat toate cele patru posibilități logice care ar putea fi scrise sub forma unei tetraleme. Încercările de a localiza valorile în principal la subiectul evaluator au fost întreprinse de către Christian von Ehrenfels, Rudolf Goldshid, Alfred Fouillée și alții au apărat interpretarea naturalistă a valorilor, legându-le de dorință și nevoie; Hugo Münsterberg, precum și șeful școlii de neo-kantianism din Marburg Hermann Cohen — idealist, fondatorul filozofiei imanente Wilhelm Schuppe, Wilhelm Dilthey, Anna Katrin Döring [3] — „sentimentaliști”, care leagă valori cu sentimentul interior. Axiologiei care a insistat asupra localizării valorilor într-un anumit aspect al activității mentale s-a opus aceia care a refuzat să evidențieze abilitate specială „responsabilă pentru valori” (Eduard von Hartmann, Albrecht Ritschl, pragmatist Friedrich Schiller). „Subiectiviștii” au devenit în primul rând adepții lui Lotze și Brentano. Alexius Meinong a criticat subiectivismul naturalist: este greșit să deducem valoarea unui obiect din deziderabilitatea lui sau din capacitatea sa de a ne satisface nevoile, deoarece relațiile de aici sunt mai degrabă contrare.

În perioada postclasică (din anii 1930), semnificația teoretică a etapei moderne a axiologiei, în comparație cu cea clasică, este relativ modestă. Ne putem limita la doar două momente ale „mișcării axiologice” moderne: direcții individuale în dezvoltarea modelelor clasice ale axiologiei și unele tendințe relativ noi.

Naturalismul axiologic modern pornește de la vechiul postulat că un lucru are valoare pentru că este dezirabil, în ciuda faptului că există dezacorduri cu privire la ceea ce anume în subiect transformă obiectul în valoare (nevoie sau plăcere). Aceste idei au fost create de R. Perry (valoarea ca „derivat al interesului”), americanul Clarence Irving Lewis (valoarea ca „satisfacție pe termen lung”), dar cea mai semnificativă dintre ele este a lui John J. Dewey. Pragmatistul american a făcut distincția între obiectele care „provocau” o atitudine valorică și valorile, motivațiile și dorințele în sine. În dorința care se află la baza atitudinilor valorice, se disting două niveluri — motivația și interesul, precum și judecățile de fapt și de valoare. Primele sunt: „Îmi place asta”, „Eu prefer sau iubesc asta”, a doua — „Acest lucru merită atenție”, „Merită să te bucuri”, etc. Toate judecățile de valoare sunt judecăți ale experienței și, prin urmare, supuse verificării experimentale. Elemente de behaviorism se găsesc în lucrările lui Aleksei Maslow și la mulți alți autori și scriitori de limbă engleză.

Potrivit fenomenologilor, dimpotrivă, judecățile de valoare nu sunt empirice, ci sintetice a priori, iar axiologia în ansamblu este o știință aprioristică a științei, diferită metodologic de științele empirice. Polonezul Roman Ingarden a făcut distincția între experiențele estetice și teoretice și atitudinile corespunzătoare în context axiologic. Ca și Husserl, el a văzut valorile ca ființe (spre deosebire de neo-kantieni), dar valorile nu sunt proprietăți ale lucrurilor, „posedarea” lor nu se referă la relația de inerentitate și, prin urmare, este de neînțeles cum pot lucrurile să fie încă purtătoare de valori. Purtătoare valorilor etice sunt personalitățile, iar acelor estetice — sunt opere de artă, înrudite, însă, din punct de vedere ontologic, nu ca entități reale, ci ca entități intenționate. Jan Mukařovský a fost, de asemenea, apropiat de această direcție, dezvoltând o interpretare semiotică a valorilor (precum și diferențierea conceptelor cheie, în special a valorilor și a obiectivelor). Conform ierarhizării sale, ar trebui să se facă distincția între valorile existenței, intelectuale, etice, sociale și religioase. Deci, putem observa anumite

legături între conceptele și noțiunile de „valoare”, „narațiune” și „simbol” studiind cercetările acestui și altor autori.

În epoca sovietică, termenii „narațiune” și „simbol” uneori erau înlocuiți de conceptele de „conținut” și „formă”, deseori utilizate în sens negativ, iar, în unele cazuri, combinate cu categoriile estetice ale frumosului și urâtului. La etapa actuală, în lume, există un număr mare de reprezentanți ai „formalismului” și ai școlilor semiotice. Sunt în curs de dezvoltare noile științe — pragmatolingvistica, semiologia și naratologia, care influențează înțelegerea și analiza imaginii artistice în artele vizuale.

În tradiții germane idealismul axiologic a fost continuat de Fritz Joachim von Rintelen, care a făcut distincția între „valorile intrinseci” — în primul rând etice — și „valorile relative” — utilitare, precum și valorile „materiale” și „personale”, valoarea ca obiect și cunoașterea valorică. Printre criticii axiologiei naturaliste ar trebui să îl remarcăm R. Trapp, care a dovedit caracterul neempiric al valorilor pe baza faptului că orice experiență este încărcată teoretic, iar în cazul experienței valorice nu există instanță independentă a „controlului” lui.

Analizii conduși de Alfred Ayer au elaborat teza despre indefinibilitatea conceptelor valorice pe baza faptului că acestea nu corespund unui referent real nici în subiect, nici obiectului relației valorice. Conceptele și judecățile evaluative, de fapt, nu înseamnă nimic și exprimă doar anumite emoții. Această abordare emotivistă a subiectului axiologic este depășită de reprezentanții ai aceleiași direcții — James O. Urmson și Romano Harré, care explorează diferențele tipologice dintre judecățile de fapt și cele de valoare, corelându-le, respectiv, cu cele descriptive și enunțuri prescriptive. În lucrări mai recente, Harré subliniază distincția dintre categoriile de valoare (incluse în sfera „dezirabilului”) și interes, precum și trei clase de ființe despre care se poate spune că au valoare: 1) care au valoare pentru ei înșiși (oamenii), animale și poate ființe supranaturale) 2) având-o pentru alte ființe (cum ar fi fenomenele naturale perfecte din punct de vedere estetic); 3) având doar valoare „instrumentală” pentru alții (cum ar fi recolta, nisipul purtător de aur etc.).

Printre filozofii ruși poate fi remarcat Nikolay Onufrievich Lossky, care, după ce a criticat principalele teorii axiologice germane, a încercat să construiască un model valoric pe baza personalismului teist, apărând înțelegerea lui Dumnezeu ca cea mai înaltă „valoare în sine” (coincidența existenței

și valorii), care este sursa întregii lumi valorilor create. Personalismul axiologic non-teist a fost dezvoltat de Mikhail Mikhailovici Bakhtin, care vedea în diversitatea indivizilor o multitudine de „lumi personale unic de valoare”, insistând că nu poate exista o contradicție între ele, ci mai degrabă un „dialog” [8]. Și în prezent, în Federația Rusă se propun spre susținere tezele de doctorat în filosofie cu subiectul conflictelor valorice ca izvoare sau surse în creație [13]. De fapt, momentul sau subiectul conflictului valoric ar putea fi comparat cu momentul culminant dintr-o operă literară, moment de interes pentru designer de carte, grafician.

Mikhail Mikhailovici Bakhtin, cercetător al lucrărilor lui Dostoievski și Rabelais, precum și al problemelor de estetică, istorie și teorie a literaturii, sociologie personalității, axiologie (ca de altfel majoritatea savanților nominalizați), se considera în primul rând filozof care a dezvoltat problemele dialogului ca concept ideologic larg al cercetării umanitare. Din aceste poziții, Bakhtin a luat în considerare poetica lui Dostoievski și cultura comică, de carnaval a lui Rabelais, precum și problemele fundamentale ale vieții umane. În anii 1920, el a criticat conceptul psihologic al înțelegerii ca reîncarnare și obișnuire cu gândurile și sentimentele autorului textului. El a subliniat, spre exemplu, că înțelegerea are un caracter dialogic și prin aceasta se deosebește de explicație.

În paralel cu studiul trăsăturilor artistice ale romanului din diferite epoci, Bakhtin ajunge la concluzia despre o experiență fundamental diferită a timpului și spațiului în situații culturale în schimbare. Dacă analiza poeticii lui Dostoievski din anii 1920 poate fi separată doar pentru un studiu special de ontologia sa dialogică (precum și de conceptul de valoare culturală implicată în existență), atunci în anii 1930 studiul lui Bakhtin asupra naturii artistice a varietăților a observației culturale noi și concrete [7].

Zona așa-numitei axiologii aplicate acoperă aplicarea conceptului de „valoare” și a adjectivului „valoric” la aproape toate domeniile cunoașterii și activității umane (de la politică la medicină), și, prin urmare, duce în mod natural la „deprecierea valorilor” ca profund-personale [8]. Deci, caracterul universal sau sintetic, sinergetic, cu alte cuvinte, este adesea atribuit acestei noțiuni.

În spațiul românesc, ca pregătire inițială în plan analitic legat de tematica propusă cercetării noastre poate servi lucrarea „Estetica — interpretări și texte” semnată de autorul român Vasile Morar [15].

Cartea lui Vasile Morar este adresată în primul rând studenților, deci celor care încep calea de studiere în domeniu și reflectă teoriile esențiale conform apariției lor cronologice. Autorul abordează noțiunile de valoare estetică, atitudine estetică, judecată de valoare estetică, atitudine în fața agreabilului și frumosului, estetismul, statutul valoric și categorial al grațiosului etc. Interesante în acest context sunt ideile despre valoare estetică în raport cu teoria empatiei și compartimentul „De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei”. Aici sunt amintite lucrările fundamentale în domeniu ca „Filosofia valorii” de Petre Andrei (1918) [1], „Introducere în teoria valorilor” semnată de esteticianul și istoricul literar român Tudor Vianu [17] etc. De fapt, cercetările acestor autori sunt bazate și pe investigațiile lui Nicolai Hartmann.

Vasile Morar în lucrarea sa menționează că estetica filozofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare: 1. Ontologia operelor de artă și anume: a) teoria filozofică generală a construcției și modului de existență al operei de artă în general; b) ontologia operelor aparținând diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.). 2. Ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă. 3. Fenomenologia comportamentului artistic creator. 4. Problema stilului operei de artă și relația acestuia cu valoarea operei. 5. Studiul estetic al valorii (valori artistice și valori estetice, fundarea lor în opera de artă și constituirea lor în trăirea estetică). 6. Fenomenologia trăirii estetice și constituirea obiectului estetic. 7. Teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice și, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării). 8. Teoria sensului și funcțiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viața oamenilor (Metafizica artei). Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relații unele cu celelalte și nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filozofice. Deci, în mod special ne interesează teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice și, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării).

Pentru tema valorii estetice Vasile Morar a ales texte reprezentative după cum se vede din Tudor Vianu și Roman Ingarden, considerând „că valoarea estetică poate fi definită într-un mod sintetic prin următoarele caracteristici: a) ea este cea mai generală valoare specială, în sensul că ea se realizează prin toate celelalte valori nefiind în final nici una dintre acestea; b) valoarea estetică este, în ultimă instanță o valoare fenomenală și nu

o valoare substanțială în sensul că în cuprinsul ei contează fenomenul esențial și nu esența fenomenului, cum se întâmplă în cazul evaluării teoretice; c) valoarea estetică este o valoare dependentă de apariție și aparență, de raporturile de apariție, după cum a demonstrat Nicolai Hartmann în „Estetica” sa; d) putem considera, pe urmele lui Tudor Vianu că nu există valoare estetică dacă nu ne plasăm fenomenologic în sfera valorii estetice; e) valoarea estetică este o valoare subiectiv-obiectivă (Liviu Rusu spune coniectivă) în sensul că există în acest caz un aport special al subiectului instaurator (formula consacrată în acest sens este aceea că nu există obiect fără subiect, iar ceea ce în gno-seologie este solipsism, în axiologia estetică este un fapt normal); f) valoarea estetică nu este reductibilă la configurația obiectului; g) valoarea estetică este întotdeauna alta în funcție de receptor, ceea ce înseamnă că ea este saturată subiectiv prin multiplicarea la infinit a martorului individual (tocmai de aceea avem o estetică a receptării dar nu avem o etică a receptării în sens strict, pentru că, valoarea etică nu depinde de receptarea morală; în schimb, valoarea estetică este sinonimul receptării tuturor straturilor obiectului estetic în autodesfășurarea acestuia în experiența estetică; h) caracteristica de nesuprimat a valorii estetice este impuritatea (Ion Ianoși) acesteia (impuritatea derivă din aderența la suport a valorii estetice; în fapt există, o nevoie de suport, o sete de suport a spiritului omenesc: dacă am fi spirit pur n-am avea nevoie de suport și, prin urmare nici de estetic); i) există o relație de solidaritate a valorii estetice cu suportul ei material, ceea ce este surprins excelent de către Umberto Eco în sintagma: imanența semnificației în expresie; j) valoarea estetică leagă individualul de general într-un chip aparte; k) caracteristica valorii estetice este aceea de a se realiza prin totalizare, ea fiind precum un organism suficient sieși; l) în fine, valoarea estetică se poate defini numai prin raportul de fundare reciprocă a valorilor și, în acest sens trebuie cercetate, modurile de fundare ale acesteia pe valorile vitale, pe cele ale agreabilului, pe cele morale, teoretice și ale sacralului (Nicolai Hartmann)” [9].

(...) „Valoarea estetică, așadar, este și nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o”. (...) „Dar, deși într-un prim-plan, suportul valori-

lor estetice este real, el nu este niciodată material, nici aici și cu atât mai puțin în planul lor personal. Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci *imaginea* în care acesta se rezolvă pentru conștiința noastră. Această imagine este, însă, un lucru prin coerența ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume și care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăși un centru de valorificări umane” [9]. Iar în contextul analizei statutului valoric și categorial al grațiosului bazat pe ideile lui Nicolai Hartmann, ținem să accentuăm caracterul respectiv în vederea studierii imaginilor liniare și celor ce includ ornamente și alte elemente de decor, adesea prezente în imagini de grafică de carte, spre exemplu creația lui Boris Nesvedov, Valentina Neceaev, Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco și alții. O altă apreciere importantă ce este inclusă în monografia de față se bazează pe ideea lui Liviu Rusu că de fapt frumosul este sinonim cu valoarea estetică, iar cea a lui Ion Ianoși — că frumosul este concept semnificativ. Toate aceste idei se includ în șirul unor concepții kantiene și post-kantiene despre sublim etc. Aici nu ne oprim pe ideile asupra categoriilor estetice ca tragicul, comicul, etc. Le putem, la fel, analiza alături de ideile de valoare estetică și artistică, reieșind din contextual viziunilor multor savanți. Mai importantă în acest caz se arată conceptul despre operă de artă, în sens valoric îi atribuim și noțiunea de imagine artistică. „Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize (...) Opera de artă ne-a apărut deci ca: 1. Produsul 2. unitar și multiplu, 3. înzestrat cu valoare, 4. obținut prin cauzalitate finală, 5. al unui creator moral, 6. dintr-un material, 7. constituind un obiect calitativ nou, 8. original imutabil — și 9. ilimitat simbolic.” [9] Astfel, încă o dată observăm legăturile complexe ale tratării operei de artă sau imaginii din cadrul acesteia, iar caracterul simbolic ilimitat accentuează ideea valorii acesteia. Mai observăm că și saltul de la ontologie spre axiologie îl facem prin suport psihic și prin aportul ideal al conștiinței, precum mai relatează Vasile Morar.

Concepțiile lui Tudor Vianu despre valori sunt mult abordate și în diverse comentarii lansate

în internet, spre exemplu în articolul „Valori artistice și de limbă în opera lui Mihai Eminescu”. „M. Eminescu valorifică strălucit mituri fundamentale din cultura universală și română; nașterea și moartea cosmosului, istoria, geniul, înțeleptul, magul, dragostea, onirismul, mitul poetic, al creatorului, mitul dacic, al pădurii etc.” [5]

Astfel, în baza conceptului lui Tudor Vianu, Constantin Șchiopu în articolul „Valori și atitudini în interpretarea operei literare” abordează ideea conflictelor de valori din balada „Meșterul Manole” de Vasile Alecsandri și cazul interpretării romanului „Ion” de Liviu Rebreanu în care intriga este construită pe un conflict valoric. În concluzie, autorul subliniază că pus în situația de a participa la viața eroilor operei literare, de a-și exprima stările de conștiință, de a însuși anumite trăsături pe care le analizează în paralel cu cele ale personajului ales drept model cititorul (elevul) își va putea dobândi anumite concepții, care vor conduce la descoperirea treptată a propriei personalități [16]. În context, vom aminti ilustrațiile la „Meșterul Manole” semnate de autorii moldoveni ca Ilia Bogdesco și Eudochia Zavtur. În aceste ilustrații vedem contrastul abordării conflictului de valori și prin tonalități oferite de acești artiști plastici: plastica liniară de valorificare a albului din foaie de hârtie ca suport al ilustrațiilor semnate de Bogdesco și întunericul tragic în tonalitățile întunecate ale imaginilor semnate de Eudochia Zavtur. Deci, cele două stări de conștiință sunt prezentate grafic diferit de doi autori moldoveni, pe care am reușit să observăm cercetând mai multe surse istoriografice.

Lucian Balga în „Trilogia valorii” [2] a creat un început pentru altă lucrare a sa „Artă și valoare”. La fel, cunoaștem cât de mult apreciat este aspectul simbolic al creației acestui autor român.

Interesantă este lucrarea altui autor român Mircea Maciu cu titlul „Știința valorilor în spațiul românesc” [14].

Deci, când avem în vedere domeniul creației artistice identificăm două mari categorii de valori și anume: valori estetice și valori artistice. Valorile estetice se refera la natură, viață socială, comportament, la unele produse tehnice („design”-ul) etc., suportul lor material având o altă finalitate. În aceste cazuri vorbim de frumosul natural, de frumusețea morală, de frumusețea unui obiect oarecare etc. Valorile artistice au în vedere strict domeniul artei, ca formă de manifestare a atitudinii estetice.

În opinia lui Petre Andrei „Etica își pune problema normelor acțiunii, iar estetica se preocupă de intuiția frumosului, de artă și valoare artistică

în general. Logica, etica și estetica sunt științe normative, între care există un adevărat paralelism” [1, 204]. Din acest paralelism rezultă, după Lalan-ge, că „valorile științifice, etice și artistice, pot găsi acolo o lege comună și sunt ca fețe exterioare ale unei piramide care, întorcându-și spatele una alteia, tind totuși către același scop” [1, 204].

Valoarea artistică se poate defini ca fiind acea însușire a unei opere de artă care exprimă o apreciere asupra ei, apreciere în virtutea căreia opere respective i se stabilește locul, rangul ierarhic în cadrul unei scări de valori. Și aceste ranguri ierarhice, precum am observat de la bun început, au avut diverse abordări științifice, originale și utile în plan sintetic sau sinergetic.

În contextul analizei și studierii problemelor valorilor artistice, un rol deosebit îi revine graficii de carte în educația estetică a copiilor, viitoarelor personalități. Desenele din carte, ilustrațiile, sunt printre primele opere de artă plastică pe care un copil le întâlnește în viața preșcolară. Pe tot parcursul activității umane, procesul de devenire și formare continuă prin lectura cărților. Or, plăcerea estetică provocată de contemplarea unor ilustrații de carte este o valoare necesară și importantă la orice vârstă.

În prezenta lucrare, s-a propus o cercetare de sinteză a contextului istoric și teoretic referitor la studierea valorilor artistice și a principalelor categorii estetice precum narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, oferind opțiuni posibile de clasificare care determină criteriile de evaluare a operelor, stabilind obiective noi pentru următoarele cercetări. Fiindcă, narațiunea și simbolul sunt elemente componente strict necesare în crearea și aprecierea graficii de carte, și servesc drept criterii și categorii estetice fundamentale de valorificare a opere de artă pe parcursul evoluției istorice.

Ilustrația sau imaginea artistică în diferite abordări istoriografice se află în corelație cu diverse contexte de analiză a valorilor: estetice, artistice, socioculturale, antropologice, psihologice, pedagogice, etnice, etnografice și altele. În prezent, criteriile de valoare/nonvaloare artistică ar putea fi explicate prin metoda hermeneutică și demonstrate prin metode tipologice, comparative etc. Înțelegem însă că aceste două calități (valoare și nonvaloare) nu sunt constante: receptarea individuală și colectivă se schimbă în raport de factori diferiți, inclusiv istorici.

În prezent, în procesul de interpretare a unei opere de grafică de carte frumosul, esteticul și artisticul se raportează la multiple aspecte extraes-

tetice, adesea neobservate sau intenționat scoase din vizorul receptorilor. Sarcina noastră este de a readuce sau de reactualiza o parte dintre acestea.

Sursele istoriografice, inclusiv cele din internet, oferă informații că valorile estetice sunt valorile de studiere figurativă (imaginară) a lumii în procesul oricărei activități umane (în primul rând în artă) bazată pe legile frumuseții și perfecțiunii.

Valorile artistice reprezintă un set de proprietăți, calități, trăsături unice ale unui obiect, care indică semnificația socio-culturală universală a acestuia în domeniul artei.

Valorile sunt totul ce într-o operă de artă plastică ca pictură (sculptură, grafică, instalație etc.) nu poate fi cântărit, atins, măsurat cu o bandă de măsurare sau cules cu unghia, ele sunt intangibile. „*Axiologia* [limba greacă (veche) *axia* - valoare, *logos* - teorie] este disciplină filozofică care se ocupă cu studiul sistematic al originii, esenței, clasificării, ierarhizării și funcției sociale a valorilor; teorie generală a valorilor. *Axiologia artei este perspectivă specifică asupra artei, care pune în centrul ei valoarea operei*”. [6]

A cunoaște, chiar și la modul general, care sunt criteriile în baza cărora evaluăm o operă de artă e foarte important pentru oricine este preocupat de gestionarea și valorificarea patrimoniului artistic național. Valoarea ar reprezenta, așadar: scopuri, dorințe, intenții. De la bun început trebuie să facem distincția între două categorii de Valori: valori materiale și valori spirituale, între care există o interdependență, o interacțiune implicit [4].

O altă precizare ne atrage atenția cum că Valorile pot răspunde și unor necesități sociale: de grup, de clasă, de epocă, de ideologie etc., fiecare dintre aceste categorii sociale constituindu-și propriile sale criterii de valoare, lucru lesne de verificat și pentru trecut cât și pentru prezent (vezi care sunt „modelele”, „idealurile” fiecărei epoci). Când avem în vedere domeniul creației artistice identificăm două mari categorii de valori și anume: valori estetice și valori artistice.

Valorile estetice se refera la natură, viață socială, comportament, la unele produse tehnice („design”-ul) etc., suportul lor material având o altă finalitate. În aceste cazuri vorbim de frumosul natural, de frumusețea morală, de frumusețea unui obiect oarecare etc. Valorile artistice au în vedere strict domeniul artei, ca formă de manifestare a atitudinii estetice.

Adevăratele valori se definesc a fi acele creații care trec peste timp, peste epoci, peste sisteme politice, economice sau religioase, care primesc o

recunoaștere unanimă a unei mari părți din comunitatea umană.

Valoarea, deci „etalonarea” unei creații de artă, reprezintă partea finală a unui proces numit valorizare. Valorizarea exprimă atitudinea subiectului (a evaluatorului, a privitorului) față de obiectul de studiu (respectiv, opera de artă), pe baza criteriilor de evaluare stabilite. Prin valorizare, cercetătorul sau receptorul obișnuit care face aprecierile „transformă” un obiect (banal, comun) sau un produs artistic într-o componentă a unei scări de valoare.

În Republica Moldova, dezvoltarea culturii receptării și aprecierii fenomenelor artistice și estetice din punctul de vedere al formei și conținutului; formarea gustului artistic în corelație cu idealul moral și estetic, prin crearea unui tip deosebit de gândire imaginar-artistice; dezvoltarea sferei emoționale a personalității; îmbogățirea substanțială a proceselor vieții spirituale, dezvoltarea necesităților spirituale și formarea simțului estetic se datorează și conținuturilor poveștilor semnate de Ion Creangă, poemelor de Mihai Eminescu, poeziilor de Grigore Vieru, baladelor și eposului popular etc., fapt confirmat și prin concepția abecedarelor moldovenești, în care ele au fost incluse sau în alte diverse ediții repetate.

Comparând și analizând etapele evoluției viziunilor artistice și a interpretărilor plastice ale subiectelor narrative ale operelor literare de referință în creația plasticienilor moldoveni și meditănd asupra valorilor estetice ale edițiilor actuale comparativ cu cele precedente, am observat unele tendințe specifice artei din perioada sovietică în general (evoluția stilului realist spre decorativ și auster în diverse aspecte tehnice ale acestora). Fiecare ediție supusă cercetării a marcat o etapă istorică și a influențat evoluția artei grafice și a designului de carte din Moldova.

Când efectuăm o analiză comparativ-tipologică a ilustrațiilor pentru abecedarele, povești, balade, poezii etc., care vor servi drept variantă inițială de clasificare tipologică și morfologică a operelor de artă în domeniu, avem posibilitate să medităm asupra valorilor artistice și estetice ale graficii de carte moldovenești. Or, studiul de față a lărgit lista personalităților de referință, a esteticienilor care au lucrat și în domeniul criticii literare, lucrările cărora și în prezent, servesc bază teoretică și metodologică utilă în cadrul studierii valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești din perioada, 1945—2010.

Referințe bibliografice

1. Andrei P. *Filosofia valorii*. București: Fundația Regele Mihai I, 1945, 238 p. Disponibil pe: <https://sng1lib.org/book/2221462/d5f0b5> (vizitat: 10.08.2021)
2. Blaga L. *Trilogia valorii*. București: Humanitas, 1996,
3. Döring A. K. *Assessment of children's values: the development of a picture-based instrument: Inaug.-Diss...* Münster: Westfälische Wilhelms-Univ., Fachbereich Psychologie, 2008. — XVIII, 159 p.
4. ELEMENTE DE AXIOLOGIE sau “Teoria valorilor” (rasfoiesc.com) (vizitat: 10.01.2021)
5. http://articole.famouswhy.ro/valori_artistice_si_de_limba_in_opera_lui_m_eminescu/ (vizitat: 15.01.2021)
6. <http://dexdefinitie.com/axiologie.html> (vizitat: 17.01.2020)
7. <https://association-ko.ru/kulinarnie/osnovnye-filosofskie-idei-m-m-bahtina-bahtin-mihail-mihailovich/> (vizitat: 15.06.2021)
8. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/36/%D0%90%D0%9A%D0%A1%D0%98%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF(vizitat: 10.01.2021)
9. <https://pdfcoffee.com/estetica-vasile-morar-pdf-free.html> (vizitat: 15.05.2022)
10. <https://ro.public-welfare.com/4287619-hierarchy-of-values-axiology-the-study-of-values> (vizitat: 15.01.2021)
11. <https://ru1.warbletoncouncil.org/axiologia-2787> (vizitat: 15.01.2021)
12. <https://womanadvice.ru/aksiologiya-uchenie-o-cennostyah> (vizitat: 15.01.2021)
13. <https://www.dissercat.com/content/tsennostnyi-konflikt-kak-istochnik-tvorchestva> (vizitat: 15.01.2021)
14. Maciu M. *Știința valorilor în spațiul românesc. Vol.I*. București: Editura Academiei Române, 1995, 243 p.
15. Morar V. *Estetica — interpretări și texte*. București: Editura universității din București, 2008, 444 p.
16. Șchiopu C. *Valori și atitudini în interpretarea operei literare*. In: *Limba română*, nr. 3. Anul XXVII, 2017, pp. 1-6, disponibil pe: <https://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3399> (vizitat: 20.02.2021)
17. Vianu T. *Introducere în teoria valorilor. Însemnată pe observația conștiinței*. București: Albatros, 1997, 134 p.

Ludmila BRANIȘTE

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1635-1986>

TEXTE ET LANGAGE VISUEL: UN PROCÈS DE MISE EN ABÎME

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.16>

Rezumat

Text și limbaj vizual: un proces de punere în abis

Problema trecutului pictural în literatură și cel al influențelor literare în pictură a creat o întreagă tradiție. Experiința literară a imaginii și exercițiul pictural în literatură au demonstrat afinitățile dintre ele, bazate pe o viziune specifică asupra lumii. Din filozofia, cultura și literatura contemporană, pictura își alege elementele, simbolurile și fondul ideatic, care constituie substratul operei picturale. Transpunându-le în limbajul imaginilor, pictorul ajunge la o interpretare mai personală a operelor literare.

Articolul prezintă o reflecție asupra parcursului artistic prolific al artistului Cezar Secrieru, opera căruia angajează o dinamică creatoare singulară prin transpunerea imaginii mentale și a celei literare în pânzele sale. „Correspondențele” artelor îmbogățesc fondul ideatic de profunzime al creației sale, dar și diversificarea potențialului semnificațiilor picturale.

Cuvinte-cheie: *ut literatura poesis, mise en abîme*, corespondența artelor, paralelismul între pictură și literatură, perspectiva paragonală, Cezar Secrieru.

Summary

Visual Text and Language: *Mise en Abîme* Process

The problem of the pictorial past in literature and of literary influences in painting has created a whole tradition. The literary experience of the image and the pictorial exercise in literature demonstrated the affinities between them, based on a specific view of the world. From contemporary philosophy, culture and literature, painting chooses its elements, symbols and ideational background, which is the substrate of the pictorial work. Translating them into the language of images, the painter reaches a more personal interpretation of literary works.

The article presents a reflection on the prolific artistic career of the artist Cezar Secrieru, whose work creates a unique creative dynamic by transposing the mental and literary image into his canvases. The “Correspondences” of the arts enrich the deep ideational background of his creation, but also the diversification of the pictorial meanings potential.

Key-words: *ut literatura poesis, mise en abîme*, correspondence of arts, the parallelism between painting and literature, the comparative perspective, Cezar Secrieru.

La question du passé pictural dans la littérature et celle de la tradition littéraire dans la peinture a fait couler beaucoup d'encre au cours des siècles. Le passé pictural dans la littérature et l'expérience littéraire de l'image démontrent une parenté qu'il est intéressant de mettre en lumière.

Pour cerner le cadre théorique de notre sujet d'ordre de l'esthétique générale, on va faire référence à l'intérêt constant dans l'histoire, la théorie et la critique de l'art pour les relations entre les différents domaines de l'art. Parmi les motivations et les justifications de ce sujet on va trouver des significations diverses : partant de la nostalgie du syncrétisme artistique et littéraire de l'âge d'or de

l'humanité, d'un essai de reconstitution dans la sphère artistique de l'idéal de la Renaissance de *l'uomo universale*, jusqu'au besoin de se rapporter à un patrimoine culturel, philosophique, mythique et religieux commun et à la convergence des idéaux esthétiques communs dans les cadres des écoles et mouvements différents [1, p. 5].

Sauf l'évolution commune des arts, explicable par un déterminisme esthétique, social et idéologique de l'époque, ainsi que par la communauté des idées littéraires et artistiques d'une époque délimitée, un autre critère opérant sur l'établissement des parallélismes au niveau des arts est représenté par les manières de vivre et de

sentir les époques ou par «l'atmosphère poétique de l'époque» (Gustave Moreau). La synthèse des perspectives montrent combien différents sont les points de vue, allant d'une extrême à l'autre : de l'idée que les arts sont totalement différents, ainsi qu'aucune comparaison ne soit possible, jusqu'à celle que tous les arts sont, en effet, une seule puisque les différences apparentes sont superficielles.

Notre démarche vise essentiellement le parallélisme entre la peinture et la littérature, et surtout le pendant littéraire du phénomène pictural. Les rapports entre les arts ont été différents d'une époque à une autre. Ainsi, par exemple, l'histoire de la littérature peut être vue comme une histoire de ses réponses, en permanence conflictuelles, aux arts visuels [2, p. 1]. Même le concept d'*ekphrasis*, utilisé déjà au II^e siècle av. n. è. comme description ou interprétation d'une œuvre visuelle (ou qui représentait par des moyens visuels, en partant d'une peinture, une image dont celui qui regardait devait reconnaître un sujet : un récit, un portrait, un paysage etc.), a changé beaucoup à l'époque postmoderne (qui postule entre autre l'annulation de frontières entre les genres), étant défini actuellement comme une introduction d'une œuvre d'art – verbale ou visuelle – dans une autre œuvre d'art [Smith *apud* 3, p. 13-15, 21]. Ainsi, Zola nous montre le modèle d'un théoricien et d'un esprit créateur qui cherche à définir son propre idéal artistique en fonction des tendances modernes apparues sur le terrain d'un tout autre art. De cette façon, l'*ekphrasis* déclenche une compétition entre deux modalités rivales de représentation : la force dynamique du mot narratif et la résistance de l'image fixe. Il est à souligné concernant le comparatisme entre ces deux arts, qu'il tende d'annuler les barrières théoriques que Lessing a dressé entre eux : la poésie vue comme un art de signes conventionnels déployés dans le temps, et la peinture comme art des signes « naturels » projetés dans l'espace.

Les dialogues du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales. La peinture avait pendant très longtemps « cherché dans les textes ses modèles d'inspiration et sa légitimité. (...) Ils ont en commun de s'articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité. (...) la peinture s'est longtemps chargée de mettre en images les récits fondateurs qui constituent le socle idéologique et culturel de la société occiden-

tales, qu'ils concernent la religion, la mythologie antique, ou l'histoire profane. » [4, pp. 5, 42, 157]

Rappelons-nous de même de Leonardo da Vinci qui considérait la peinture *una cosa mentale* et de Michel-Ange qui jugeait qu'on peint avec le cerveau et non avec les mains : « ...à l'époque de Léonard, c'est la doctrine de l'*Ut pictura poesis* qui va servir de principal argument à la revendication picturale du *sens* (...) La mode est au *paragone*, la comparaison entre les arts. (...) En s'assimilant aux poètes, ils tentent d'accéder à la dignité d'un art *libéral* - c'est-à-dire pratiqué par un homme libre, dont on attend une vision personnelle et une réflexion (...) Dans ce contexte, Léonard de Vinci peut affirmer : « la *pittura e cosa mentale* » [4, p. 51].

Comme le montrent la fortune de la doctrine de l'*Ut pictura poesis* « les débats religieux et philosophiques autour de l'image, l'histoire de la peinture occidentale s'est largement faite par la revendication d'une accession de la peinture au *sens*. (...) depuis le néoplatonisme, l'art est pensé comme ménageant un accès au sens, une ouverture à l'essence. (...) L'intervention du discours philosophique dans l'élaboration d'une pensée artistique conférant à l'art une fonction signifiante (...) ces deux arts, ils se rejoignent dans une commune capacité à signifier. » [4, pp. 47, 50, 72] Selon la conception d'Erwin Panofsky [5], élaboré dans *L'œuvre d'art et ses significations*, dans une œuvre d'art, la forme ne peut se dissocier du contenu : la répartition du coloris et des lignes, de la lumière et des ombres, des volumes et des plans, toute délicate qu'elle est en tant que spectacle visuel, doit aussi être comprise comme investie d'une signification plus que visuelle.

Parlant de la perspective « paragonale » traitant de la suprématie de l'image ou du mot, selon les époques et les auteurs, on va remarquer que la peinture, comme d'ailleurs la vue, a l'avantage de placer le sujet dans une position de vue panoramique, où tout est offert à la vue d'une manière instantanée, à la première vue, tandis que l'image textuelle reste tributaire au discours linéaire. De cette logique découle la richesse sensorielle et émotionnelle de la vision globale des œuvres vues [6, p. 35] « Si la poésie – surtout moderne – offre par nature, du fait de sa polysémie, une très grande liberté au peintre, les récits opposent en revanche une résistance naturelle à l'image : leur successivité est un défi au « tout ensemble » simultané de la perception visuelle... » [4, p. 156]. Les plans d'ar-

ticulation de ces échanges entre tableaux et texte, chaque art peut s'enrichir, ou gagner en spécificité et influencé d'une manière différente les autres domaines : « (...) dans la mesure où littérature et peinture sont irréductibles l'une à l'autre qu'elles peuvent s'inspirer mutuellement. Eluard le disait à sa manière en affirmant que la principale qualité d'un poème « est non pas (...) d'invoquer, mais d'inspirer (...). On rêve sur un poème comme on rêve sur un être » (*L'Evidence poétique*) [4, p. 156].

Mais si « c'est de cette tutelle littéraire que la peinture, depuis le XIXe siècle et le courant réaliste, n'a cessé de vouloir se dégager (...), la modernité picturale va tendre à se séparer radicalement de l'inspiration littéraire : par refus du sens, comme par désir d'affirmer l'autonomie esthétique de la peinture » [4, p. 149, 159] Durant le temps, l'artiste plasticien a commencé à se distancer du « sacro-saint motif » qui lui a alimenté jusqu'ici la création.

Le peintre est un philosophe, mais sa philosophie est la peinture, déclare le peintre italien Renato Guttuso. Le concept est véhiculé par l'image qui, dans le temps, devient plus chargée, plus suggestive et plus provocatrice pour l'esprit. Chaque artiste a son univers qui vit d'un mouvement interne non-interrompu. La liberté intérieure est définitoire pour l'artiste. L'artiste de notre époque ne représente plus la réalité, c'est plutôt une confession qu'il avoue. « Un artiste ne peint plus, il se peint ! » [7, p. 37]

Parmi les critiques roumains, on va remarquer surtout plusieurs ouvrages de Dan Grigorescu qui a théorisé les rapports entre le signe verbal et celui visuel, la modalité dont les sens du texte littéraire sont repris et commentés par l'œuvre plastique, faisant référence surtout au parallélisme entre la peinture et la poésie, les considérant des arts jumeaux. Les critiques analysant les connexions inédites entre le verbe et l'originalité de la démarche plastique des peintres de l'espace moldave ont de même fait des multiples références aux particularités distinctes d'orchestration artistique des images dans les œuvres picturales [8].

Les recherches de ces dernières décennies parlent plutôt des œuvres littéraires, philosophiques et musicales qui « accompagnent » (filiation) l'évolution des arts plastiques plus qu'elles les inspirent directement (concomitance) [v. 9, p. 8]. Partant de cette perspective, on va analyser l'œuvre du peintre Cezar Secrieru, l'artiste étant

parmi les peintres qui se laissent fasciner par la lecture. Son œuvre est emblématique pour pénétrer dans l'univers des textes choisis.

Le peintre roumain Cezar Secrieru est établi actuellement en République de Moldova, où il a reçu la formation artistique à l'Université Pédagogique d'État de Chișinău, Faculté des Beaux-Arts.

Le jeune Cezar Secrieru place son début pictural sous les auspices de la peinture réaliste en se livrant à l'exercice de la transposition des motifs et des techniques de grands paysagistes, tel les célèbres peintres russes Aivazovski, Chichkin ou encore le roumain Luchian, les transposant dans ses premières expositions en configuration des « Paysages de la Bucovine et de la Bessarabie » (titre d'exposition de 1999) à Chișinău. Dès la phase de démarrage, sa peinture « dégage une sensibilité profonde dans la description plastique du paysage », constate le peintre Ion Morarescu, membre d'UAPM.

Par la suite, Cezar Secrieru propose une interprétation plus personnelle de la peinture. L'artiste avoue de partir souvent dans son travail d'un repère figuratif qu'il va transfigurer. Il va avancer de plus en plus des motifs issus de l'imagination, les autres se nourrissant des lectures diverses. Ou de la musique, puisque le fond musical (contemporain ou médiéval) lui sert toujours d'appui, comme il le témoigne dans un interview : « La peinture est chose conceptuelle (*cosa mentale*), mais il y a toujours une émotion ; l'osmose de ces états complexes produisent des créations uniques. C'est pourquoi je n'ai jamais pu faire une copie, même de mes propres toiles ». Les paysages de Cezar Secrieru sont de même des rêveries intérieures projetées imaginativement dans l'espace.

L'œuvre du peintre évolue d'une exposition à une autre, présentant des concepts de cycles différents. Une grande partie des toiles inspirées des lectures se plient particulièrement sur l'œuvre du poète national roumain Mihai Eminescu (exposition au Centre Académique « Mihai Eminescu » de Chișinău, 2017). Les motifs repris par le peintre mettent en évidence le sens métaphysique de l'œuvre poétique (« L'étoile de soir » ; « Les vents, les vagues » ; « Sur les centaines de mâts » ; « Et si des branches frappent à la fenêtre »), les toiles complètent la beauté visuelle de l'œuvre de Eminescu (« Le lac » ; « Les petits oiseaux somnolents »), représentant parfois des espaces de mémoire (« Forêts de Ipotești ») etc.

Lors d'une exposition à Iași, Roumanie (2006), le critique d'art roumain Valentin Ciucă caractérisait le style du peintre de la façon suivante : « Pensif dans le périmètre poétique, lyrique par excellence, il s'avère être insurgent dans ses travaux d'un art décoratif très riche. Cezar Secrieru s'annonce un artiste remarquable, étant considéré un créateur sérieux et tenace ».

En 2008 l'Institut de l'Histoire des Arts de l'Académie Roumaine invite le peintre à exposer son cycle «Les nœuds et les signes», dédié à l'œuvre d'un grand poète contemporain Nichita Stănescu (les toiles « Poème » ; « Élégie » ; « *Panta Rhei* » ; « Signe » ; « Nœud » ; « Choix de la couleur » ; « Émotion d'automne » etc.). Le réputé critique d'art Paul Șușara affirmait à cette occasion: « tout comme Nichita Stănescu, l'artiste va au-delà du sens des mots, le mot désignant la matière et créant une atmosphère unique, une atmosphère aérienne-cosmique et aquatique-cosmique typique aussi pour Cezar Secrieru qui donne de la substance à la couleur par une ample matérialité (...), les deux artistes se rapportent à la même forme de l'existence et de la perception du monde ». Le peintre sent la nécessité de réinventer de manière plastique l'univers poétique de Eminescu et de Stănescu, avec des inflexions tonales profondément raffinées.

En même temps, une partie de la peinture de Cezar Secrieru devient l'expression de son dialogue avec les esprits les plus éminents de la culture du monde: Baudelaire, Mozart, Verharen, Brăcuși, Sartre, Zao Wou-Ki et d'autres. Si nous essayons de trouver des ponts de liaison entre les lectures et la peinture de Cezar Secrieru, on remarque leur positionnement dans la peinture gestuelle et la peinture qui s'appuie fortement sur l'aspect intérieur ; sur l'esprit des choses et non sur leur extérieur. Entre l'esprit et la main qui lui obéit docilement il y a une connexion nourrie par la surprise optique et le jeu frénétique des touches déchainées.

Cezar Secrieru est le premier peintre à représenter la République de Moldova avec des expositions personnelles dans de prestigieuses institutions internationales (Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2002, 2003 ; ONU, Genève, 2004 ; Organisation Mondiale du Commerce, Genève, 2005 ; Union Internationale des Télécommunications, Genève, 2005; Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle, Genève, 2016, 2017 etc.). Il a représenté la République de Moldova et la Roumanie dans plusieurs autres institutions cultu-

relles (Paris, Institut Culturel Roumain, 2010 ; Centre de Congrès « Pierre Baudis » Toulouse, 2010 etc.) et dans des musées et galeries (Musée Technique « D. Leonida », Bucarest, 2008 ; Galerie « Constantin Brăncuși », Parlement de la Roumanie, Bucarest, 2010; Galerie de l'Alliance Française de Moldavie, 2011; Galerie U.A.P.R. « Nicolae Tonitza », Iasi, Roumanie, 2015, « Art Tower Gallery », Bakou, 2018; Musée de Littérature, Tbilissi, 2019, etc.). Les toiles du peintre se trouvent dans les collections publiques (Patrimoine ONU, Genève ; Parlement de la Roumanie etc.) et dans les collections privées (États-Unis, Canada, France, Hollande, Suisse, Allemagne, Suède, Italie, Espagne, Grande-Bretagne, Russie, Chine, Madagascar etc.). Le critique Vasile Malanețchi constatait à un vernissage du peintre que Cezar Secrieru est un artiste « avec de vraies possibilités créatrices dans l'espace d'art contemporain qui s'est déjà synchronisé avec l'espace de l'art européen ».

La création de l'artiste communique avec les images profondes de sa propre culture, ainsi qu'avec les images fondamentales des autres peuples. L'aventure de la connaissance se traduit dans la peinture par les motifs d'intertextualité. L'exposition de peinture de Cezar Secrieru à Strasbourg (2003) à l'occasion de la Présidence moldave du Conseil de l'Europe *L'art comme dialogue interculturel* est l'expression du dialogue du peintre avec les grands esprits du monde, ces toiles sont des hommages aux grands artistes et penseurs dont il est fasciné, tel Bach, Goethe, Grieg, Verlaine, Rimbaud, Ravel, Van Gogh, Monet, Cioran, Proust, Teleucă, Eco, Heidegger et autres. L'intercalation d'une image d'un autre artiste ou penseur dans le tableau du peintre crée une « mise en abîme », servant de prétexte au dialogue avec ses confrères et à une lecture intertextuelle enrichie. Dans ce dialogue s'entrecroisent les grands prototypes culturels qui donnent naissance à une interprétation moderne, continuant ainsi leur vie. La communication supprime le temps et l'espace, pour créer une humanité universelle.

Aux antipodes de certaines pratiques, les images de Cezar Secrieru ne convergent vers un désaccord ou une confrontation avec les textes dont il s'inspire : « elles tracent fidèlement des routes parallèles (...) soutenus pour la même idée » (7, p. 10). « Car derrière l'image il y a l'idée et l'idée c'est que par remonter à la source, selon la logique pré-supposante de la construction générative de la signification, on génère cette mise en

image et mise en signe, selon la sémiotique grei-massienne. » [10, p. 20] La dualité picturo-littéraire n'amène à une tension dichotomique, mais à la recherche d'une harmonisation dans la perspective interculturelle proposée.

Grâce à ces préoccupations interculturelles, l'artiste est invité constamment à illustrer des livres, des revues, des produits artistiques etc. dans son pays et à l'étranger. Dans le volume *ABeCedar. Comprendre l'art d'aujourd'hui* paru au Canada [11, p. 46] l'œuvre de Cezar Secrieru est placée à illustrer l'article sur l'expressionnisme. Ayant valeur de signature, l'artiste considère que le rôle constructif par essence de la couleur dans la peinture moderne métamorphose le monde, reconstruit et fait découvrir une nouvelle réalité porteuse de sens poétiques profonds. La sémantique des couleurs, leur harmonie ou dramaturgie confèrent le poids et l'ossature à l'imaginaire pictural plein de sens culturels profonds. L'ensemble chromatique, l'organisation de la composition ont une mission plutôt suggestive que démonstrative, en imprimant à sa création des tendances sur une abstraction de facture lyrique.

On va constater, à travers l'histoire de la peinture en général et, à travers l'analyse de la peinture de Cezar Secrieru en particulier, comment l'interdisciplinarité artistique nourrit et enrichit les codes traditionnels de la représentation. On va de même remarquer les influences stimulantes de deux modes d'expression rivaux de l'expression.

De cette façon, une telle approche invente des parcours de lecture nouveaux, pour échapper à toute linéarité carcérale et déployer la vie du verbe et de l'image dans une perspective globale de la totalité de l'espace idéatique.

Références bibliographiques

1. Scărlătescu, D. *Literatura și celelalte arte*. Iași: Timpul, 2005.
2. Heffeman, J. A. W. *Museum of Word. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993.
3. Grigorescu, D. *Povestea artelor surori*. București: Atos, 2001.
4. Bergez, D. *Littérature et peinture*, Paris: Armand Collin, 2004.
5. Panofsky, E. *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard, 1969.
6. Wunenburger, J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004.
7. Dumitrașcu D., *Fascinația artei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1999.
8. Stăvilă T. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Chișinău: Arc, 2019.
9. Morel M. *Vingt ans après «l'internationalisme» en Moldavie: vers une ouverture interculturelle des arts*. În: *Revista Arta. Seria Arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură*, 2011, p. 81-86.
10. Malcoci V. Constantin Spânu. *Iulian Filip între linie și culoare*. În: *Revista Arta. Seria Arte vizuale*, vol. XXX, Nr. 1, 2021, p. 159-160.
11. Brognez, L. & Jago-Antoine, V. *Introduction. Des yeux de peintre*. În: *La Peinture (d)écrire*. Bruxelles: Le Cri, 2000, pp. 7-13.
12. Ardeleanu, S.-M. *Le besoin d'éphémère dans l'iconotextualité photographique de la Ville de Paris – hier et aujourd'hui*. În *Discours et image*. Iași: Demiurg, 2009, p. 11-23.
13. ABeCedar. *Cum să înțelegem arta de azi*. În: *Comprendre l'art d'aujourd'hui*. Cote Saint-Luc: Peisaj, 2013 (dir. M. Morel).

Biserica de lemn lipovenească din Chișinău (secolele XVII-XX)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.17>

Rezumat

Biserica de lemn lipovenească din Chișinău (secolele XVII-XX)

Documentele atestă prezența în orașul Chișinău a lipovenilor pe la finele secolului al XVIII-lea. Din secolul al XVIII-lea lipovenii din Chișinău dispuneau de un lăcaș de cult de lemn consacrat Acoperământului Maicii Domnului, situat la sud de piața comercială centrală a orașului. Biserica a fost grav afectată de incendiul care a cuprins Chișinăul în timpul operațiunilor militare din 1788. Ulterior, ea a fost refăcută din lemn pe același amplasament.

După anexarea părții de est a Principatului Moldova de către Imperiul Rus, comunitatea lipovenească de aici a fost supusă unor presiuni substanțiale din partea autorităților țariste legate de libertatea practicării cultului lor. Faptul a avut repercusiuni și asupra bisericii lipovenești.

Pe parcursul secolelor XIX-XX biserica a suferit mai multe intervenții, care i-au modificat imaginea exterioară. La mijlocul secolului al XX-lea, prin decizia autorităților orășenești sovietice, acest valoros element al identității istorice și culturale a orașului Chișinău a fost demolat.

Cuvinte-cheie: Chișinău, Principatul Moldovei, comunitate lipovenească, cimitir lipovenesc, biserică de lemn, Acoperământul Maicii Domnului, identitate istorică și culturală.

Summary

Lipovan wooden church in Chisinau (17th-20th centuries)

The documents attest the presence in the city of Chisinau of the Lipovans (Russian Old Orthodox Believers) at the end of the 18th century. In the 18th century, the Chisinau's Lipovans had their own wooden church, located at the south of the central market square of the city. It was seriously damaged by the fire which engulfed Chisinau during the military operations of 1788. Later, the wooden church was rebuilt in the same place.

After the annexation of the eastern part of the Principality of Moldova by the Russian Empire, the Lipovan community was subjected to significant persecution by the tsarist authorities regarding to abridge freedom of their religion. This policy also had repercussion on the Lipovan church.

During the 19th and 20th centuries, the church underwent several alterations and repairs that changed its appearance. In the middle of the 20th century, by the decision of the Soviet city authorities, this valuable object of the historical and cultural identity of the city of Chisinau was demolished.

Key-words: Chisinau, Lipovan community, Lipovan cemetery, wooden church, Cover of the Holy Mother of God, historical and cultural identity.

În ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea, în orașul Chișinău, care la acea vreme deja ocupa un loc de frunte din punct de vedere al importanței economice și administrative în rețeaua de localități urbane din partea de la est de Prut a Principatului Moldova [1, 95], se statornicește un grup de lipoveni (ortodocși ruși de rit vechi). Ei se stabilesc la periferia de atunci a localității, în partea urbei administrată de mănăstirea ieșeană Galata, unde procură mai multe „locuri de casă”. Mai exact, gospodăriile lipovenilor erau situate la sud de piața

comercială centrală a orașului (numită în actele oficiale de limbă română ale vremii - *Medean*).

Numărul lipovenilor stabiliți în Chișinău nu era suficient pentru ca aceștia să poată să-și organizeze o breaslă urbană proprie, însă era destul de mare pentru a putea solicita autorităților țării permisiunea de a-și edifica un lăcaș de cult. În acest scop, va fi utilizat unul dintre terenurile/parcelele procurate în oraș. Ei vor construi aici o biserică de lemn, pe care o vor consacra Acoperământului Maicii Domnului (fig. 1).

Actualmente, nu dispunem de documente care să se refere la anii edificării acestei biserici. Oricum, atât statornicirea în oraș a lipovenilor, cât și construirea de către aceștia a bisericii, a avut loc în anii '70-'80 ai secolului al XVIII-lea, când orașul cunoaște o extindere teritorială semnificativă pe direcția sud și est. În linii generale, așezarea lipovenilor în Chișinău se înscrie în procesul de pătrundere și așezare succesivă a ortodocșilor ruși de rit vechi în Principatul Moldovei (proces început încă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea) și de consolidare a comunității lor de aici. În acești ani, lipovenii obțin primele diplome domnești, care stabileau drepturile și obligațiile oferite comunității respective pe teritoriul țării [2, 281]¹.

Biserica lipovenească, împreună cu multe alte edificii din oraș, suferă distrugerii semnificative în timpul războiului ruso-austro-turc din anii 1787-1792. Ea se afla printre cele șase-șapte biserici numărate la 1788 de ofițerul von Raan în Chișinăul devastat de război. Cel mai probabil, la „așezarea” lucrurilor după încheierea fazei active a operațiilor militare, acest lăcaș de cult a fost refăcut din temelie.

După anexarea în 1812 de către Imperiul Rus a părții de est a Principatului Moldovei și formarea provinciei Basarabia, comunitatea lipovenilor a intrat într-o perioadă dificilă, legată de restrângerea drastică a libertății practicării credinței lor, considerată de către autoritățile imperiale drept o schismă periculoasă pentru securitatea și stabilitatea statului.

Existența și funcționarea bisericii lipovenești este clar atestată de planul orașului Chișinău din 1817, dar și de alte documente din acea vreme. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de când datează cele mai vechi planuri cunoscute ale orașului Chișinău care prezintă denumirile străzilor urbei, una dintre străzile de lângă lăcașul de cult lipovenească este indicată cu denumirea de *Часовенный переулок*, i.e. *Stradela Paraclisului*. Denumirea se explică prin interdicția existentă în Imperiu la acea vreme de a numi lăcașurile de cult ale schismaticilor lipoveni *biserici* (în sens că *biserici* puteau fi numite doar lăcașurile de cult care țineau de Biserica ortodoxă oficială a statului).

Nu dispunem de informații documentare privind locul de amplasare a cimitirului lipovenilor din Chișinău anterior anului 1812. După acest an, în contextul deciziei autorităților imperiale de a transfera toate cimitirele urbane în afara spațiului

construit al orașelor, lipovenilor le-a fost atribuit un teren distinct în acest sens, situat lângă nou-instituitul la 1814 cimitir ortodox al Chișinăului, cunoscut în epocă drept *Țintirimul Mălina*. După al II-lea Război Mondial, cimitirul lipovenească a fost integrat în teritoriul Cimitirului Central din Chișinău.

La începutul anului 1818, autorităților eparhiale basarabene le-a fost trimis spre informare un decret al împăratului Nicolai I, prin care „schismaticii” erau lipsiți de dreptul de a construi lăcașuri de cult pe teritoriul Imperiului, specificându-se, totodată, că edificiile eclesiastice deja existente ale acestora să fie lăsate în pace².

La 10 iulie 1836, șeful poliției de Chișinău, Landsberg, scria blagocinului bisericilor orașenești, Petru Hranevici, că, drept urmare a unei furtuni mari produse la 16 iunie 1836, a fost deplasată/deteriorată crucea de pe vârful turnului-clopotniță al bisericii lipovenești „*din preajma Pieței Vechi*”, precum și „*semiobloanele*” de la deschiderile camerei clopotelor, fiind afectat totodată acoperișul de șindrilă al bisericii. Deja la 20 iunie 1836 comunitatea lipovenească finalizase lucrările necesare de reparație, inclusiv acoperișul, care a fost vopsit în culoare neagră³. Acoperișul clopotniței a fost acoperit cu tablă de fier. Astfel, a fost încălcată flagrant legislația imperială, care prevedea că lăcașurile de cult lipovenești construite anterior datei de 17 septembrie 1826 să fie păstrate în starea în care se aflau, fiind interzisă orice reconstrucție sau reparație a acestora⁴.

Faptul că acest lăcaș de cult aparținea comunității lipovenești l-a exclus practic din majoritatea documentelor statistice referitoare la edificiile de cult ale Chișinăului din perioada țaristă. Deocamdată, nu sunt cunoscute documente care să reflecte modificările operate în timp asupra structurii, exteriorului sau interiorului acestui edificiu de cult. Nu dispunem de nicio descriere arhitecturală a acestui edificiu eclesiastic, respectiv nu cunoaștem detalii referitoare la structura lui interioară, planimetrie, elementele decorative etc.

Conform unui articol privind biserica lipovenească din Chișinău, publicat în 1946, respectivul lăcaș de cult, în formele lui atestate de fotografiile din secolul al XX-lea, ar reprezenta o construcție realizată pe la 1850 [3, 59-61]. Deoarece lipovenii au obținut dreptul de a-și repara bisericile doar în 1858, când a fost lansată noua politică față de aceștia promovată de împăratul Alexandru al II-lea (1855-1881), admitem că în datele articolo-

lului s-a strecurat o greșeală, fiind vorba, de fapt, de anul 1860. Cel mai probabil, însă, în acel an a avut loc o reconstrucție a vechiului edificiu de cult, fără a se proceda la demolarea lui și ridicarea aici a unei biserici noi.

Referindu-se la alte intervenții constructive importante asupra bisericii, în articolul abia menționat se specifică construirea în anul 1881 a compartimentului altarului și a turnului-clopotniță. Și în acest caz considerăm că putem vorbi doar despre intervenții constructive asupra componentelor deja existente ale bisericii și nu despre construirea lor ca atare. Tot acolo se specifică realizarea în anii 1922 și 1942 a unor reparații capitale ale bisericii lipovenești.

Deși fotografiile cunoscute ale bisericii sunt puține la număr și se referă doar la ultima perioadă a existenței acesteia (fig. 2), ele totuși permit elaborarea unei descrieri arhitecturale generale.

Era o biserică de plan dreptunghiular, construită pe o structură de lemn umplută cu lut, tencuită și apoi spoită cu var. Absida pentagonală a altarului era puțin decroșată față de restul bisericii, dispunând și de un acoperiș distinct. Compartimentele naosului și pronaosului erau prinse sub un acoperiș unic. Deasupra naosului se înălța o turlă decorativă. Pronaosul constituia și primul nivel al unui nu prea înalt turn-clopotniță, cu acoperiș piramidal. Camera clopotelor era deschisă spre exterior prin intermediul a patru goluri dreptunghiulare. Cel mai probabil, acoperișul piramidal al clopotniței și turla decorativă de deasupra naosului bisericii, ambele de certă factură neorusească, au fost adăugate bisericii în cadrul intervențiilor constructive de la 1881. Latura de sud a naosului și pronaosului era protejată de o galerie pe stâlpi de lemn de secțiune octogonală, al cărei acoperiș era o continuare prin frântura acoperișului bisericii.

Intrarea principală în lăcașul de cult era organizată dinspre latura de sud a bisericii. La una dintre intervențiile operate asupra bisericii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, intrarea a fost pusă sub protecția unui pridvor nu prea mare, încununat de un fronton triunghiular. Pridvorul era dotat cu câte o ușă dublă pe cele trei laturi exterioare, fiind totodată deschis spre exterior printr-un rând continuu de ferestre.

În anii '50-'60 ai secolului XX, în cadrul sistematizării agresive la care a fost supus Chișinăul

de către autoritățile orașenești sovietice, biserica lipovenească, care constituia un reper deosebit de valoros al identității istorice și culturale a urbei, împreună cu întregul cartier din care făcea parte, a fost demolată. În loc au fost construite blocuri de locuit. Neefectuarea la acea vreme a vreunei săpături arheologice și a documentării arhitecturale a bisericii au lăsat nerezolvate majoritatea problemelor legate de istoria și arhitectura acestui lăcaș de cult.

Drept urmare a numeroaselor adresări a comunității lipovenești și susținerii acestor demersuri de către conducerea Bisericii ortodoxe de rit vechi de la Moscova, în anul 1956, lipovenilor le-a fost transmis în gestiune cel mai vechi lăcaș de cult moldovenesc din Chișinău – biserica Măzărache (1742), care continuă să coaguleze din punct de vedere spiritual comunitatea respectivă și în zilele noastre.

În același an, drept „compensare” simbolică a distrugerii bisericii lor istorice, lipovenii din Chișinău au obținut acceptul autorităților eclesiastice să modifice hramul bisericii Măzărache din Nașterea Maicii Domnului în *Acoperământul Maicii Domnului*.

Note

1. La 1805 se menționa obținerea de către lipovenii a unor diplome semnate de principii Alexandru Mavrocordat Deli-Bei (1782-1785) și Alexandru Mavrocordat Firaris (1785-1786).
2. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 2006.
3. Cel mai probabil, era vorba de vopsirea/acoperirea șindrilei cu păcură.
4. ANRM, F. 208, inv. 2, d. 1837.

Referințe bibliografice

1. Ciocanu S. Orașul Chișinău: începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolul XV-XIX), Chișinău: Editura Cartdidact, 2017.
2. Documente privitoare la istoria Țării Moldovei la începutul secolului al XIX-lea (1801-1806), vol. XII, Chișinău, 2012.
3. Dementiev P. Кишиневская старообрядческая покровская община. În: Старообрядческий церковный календарь на 1947 год, Москва / Kishiniovskaia staroobriadcheskaia pokrovskaia obshchina. In: Staroobriadcheskii tserkovnyi kalendar' na 1947 god, Moskva, 1946.



Fig.1. Orașul Chișinău în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Amplasarea bisericii lipovenești.
Plan (de S.Ciocanu).

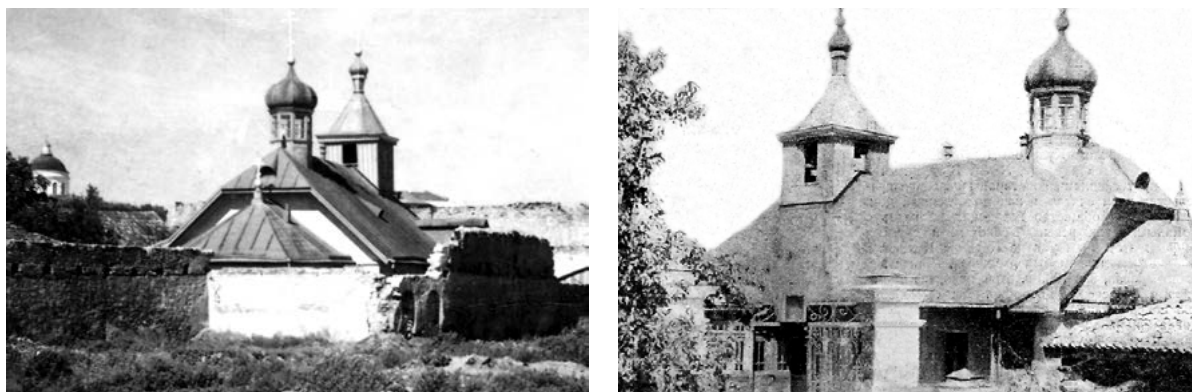


Fig.2. Imagini ale bisericii lipovenești din Chișinău (din colecția preotului A.Vozniuk).

Svitlana BILLAIEVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3113-7619>

Olena FIALKO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4976-3266>

-Olga KOTSUBANSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9923-993X>

Nadiya LEVITSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5226-8637>

Syncretism of culture of the North Black Sea area in the XIII-XV centuries in the context of globalization

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.18>

Rezumat

Sincretismul culturii zonei din nordul Mării Negre în secolele XIII-XV în contextul globalizării

Creșterea semnificativă a cercetărilor în domeniul etnologiei societăților eurasiatice din Evul Mediu, acumularea de informații istorice și arheologice ne permit să privim procesele dezvoltării etnoculturale a Lumii Vechi în contextul globalizării. În acest sens, un rol important îl dețin regiunile conectate cu țărmurile marine, printre care și zona nordului Mării Negre. Din perioada antică, această regiune se confruntă cu mișcări masive de populație, cu diverse culturi și grupuri etnice, cu transmiterea de bunuri și idei. Un rol incluziv în aceste procese îl are sistemul căilor de comerț terestre și maritime. De la primii pași ai globalizării, societatea trece prin câteva etape. O caracteristică importantă a procesului respectiv a fost formarea în secolele XIII-XV a culturii sincretice în vastele spații ale Eurasiei, parte din care era și zona din nordul Mării Negre.

Cuvinte-cheie: etnologie, zona din nordul Mării Negre, globalizare, cultură sincretică, Evul Mediu.

Summary

Syncretism of culture of the North Black Sea area in the XIII-XV centuries in the context of globalization

The significant growth of research in the field of ethnology of the Eurasian societies of the Middle Ages and the accumulation of historical and archaeological information allows us to look at the processes of ethno cultural development of the Old World in the context of globalization. In this aspect, an important role have some regions located in the direction of land and water trade ways and seacoasts, one of which is the North Black Sea area. From ancient times, this region is characterized by the movement of mass populations, various cultures and ethnical groups, the transmission of goods and ideas, the inclusive role in which belongs to the system of land and water trade ways. From the first steps of globalization, the society undergoes through some stages. One of its characteristic signs was the formation in the XIII-XV centuries of the syncretic culture on the vast area of Eurasia, part of which was the North Black Sea area.

Key-words: ethnology, North Black Sea area, globalization, syncretic culture, Middle Ages.

The significant growth of research in the field of ethnology of the Eurasian societies of the Middle Ages and the accumulation of historical and archaeological information allows us to look at the processes of ethno cultural development of the Old World in the context of globalization. In historiography, T. Levitt's suggestion, concerning

the economic aspects of globalization, was enriched by R. Robertson's about "consciousness of the world as a whole" [32]. This idea is adopted to the ancient and medieval world of multi-cultural empires, where feudal hierarchy and the loyalty of vassals meant much more than the actual feeling of belonging. Self-consciousness of peoples was

still in movement, growing, seeking for identity and maturity.

M. Steger, at the same time, emphasizes on “non-violence position” in the globalized world [33]. The fundamental work of K. Jaspers “Origin and goal of history”, despite all the controversial positions, proclaims the idea, which is very accordant to the common idea of globalization. The so called “Axial age or axial time”, time of origin of the main world religions, or a marvelous parallel development of the new way of thinking, connecting a huge area of Eurasian cultures [29, p. 32]. He stressed, that axial time has come approximately between 800-200 B.C. The one main idea of those changes is the split of mythological consciousness and the beginning of abstract, reflexive, philosophical thinking. In that case, globalization is definitely not just a question of impact, not only a common question of human being. On the other hand, Jaspers supposed that history is a science about human existence not only in the case of one chosen time, but a general process. According to Jaspers, the problem of common values of mankind and openness of different societies, their interaction and mutual understanding is not just a proclamation, but an immediate need.

D. Held suggested, that globalization can be on a continuum with local, national, and regional. The main characteristics here are extensity, intensity, velocity, and impact [28, p. 3]. Connecting both positions, we should adopt the idea of impact not as a kind of competition, used by the idea of national states, which started to spread in the 19th century, but as a complexity of time and its cultural and social challenge. The North Black Sea area is a perfect area, in this case a borderland, a conjunction of cultures.

Considering the theoretical and methodological positions of the modern science, the essential subject of the problem touches, first of all, upon the cultural globalization, the distribution of knowledge and ideas and finds its realization in artefacts, trendy tendencies, change of goods and special cultural products. And at last, this is about the formation of Syncretism of the cultural sphere on the vast area of world space, part of which was the North Black Sea area.

In this aspect, some regions, located on the coast of the Seas, one of which is the North Black Sea area play an important role. From ancient times, there existed the movement of mass populations, of various cultures and ethnical groups,

the transmission of goods and ideas. The inclusive role in these processes belonged to the land and water trade ways. The societies pass through some stages from the first steps of globalization. One of its characteristic signs was the formation of a syncretic culture of the vast area of Eurasia, part of which was the North Black Sea area. Some steps on the way of the formation of cultural globalization are fixed in the époque of Alexander the Great in the Balkans and in Scythians time in the North Black Sea area, which according to K. Jaspers’s theoretical mind, is “axial age or axial time”.

The Roman Empire asserted its hegemony over the Mediterranean, leading to a deep intertwining of different cultures, including of different ethnic groups. It led to the emergence of an interregional division of labor in the Mediterranean. The Roman Empire had a great influence on the formation of syncretic culture in Western and Eastern Europe from the end of I millennium B.C. to the first half of I millennium A.D., especially in the frame of the province Low Masaya, located in the north Black Sea area (eastern part of modern Romania, Moldova and south-west of Ukraine). The penetration of Roman artefacts, the influence on the technology and forms of some part of ware and large-scale imports are evidence of this influence [2, p. 81-83].

On the other side, the trade way connected China and the South of West Europe, the movement on which began at the end of I millennium B.C. This is evidenced by the official travel from China to West Europe of the Chinese Prince Chjan Tzyan in 138 B.C. together with the ambassador caravan. In the whole, a system of caravan routes formed, connecting Eurasia from the Mediterranean to China and served in ancient times and the Middle Ages as a hub for trade and dialogue between East and West cultures. It includes the land and sea parts. As to the territory of the North Black area, there were some old land ways, connected with the main direction of international way [3; 4]. Indirect evidence of the penetration of Chinese silk into the territory of the Northern Black Sea region was found in the Scythian burial mounds of the 4th century BC. Among them, we can recall the clothes of a Scythian girl from Vishneva Mogila (Zaporozhye region). The sleeves of her shirt were decorated with stripes of the finest (probably silk) scarlet and orange fabric [17, p. 27-28]. Traces of the finest fabric from the cover of a bronze mirror have been preserved in the grave of

a young woman from Yuritsina Mogila (Mykolaiv region) [8].

The sources of globalization in the formation of "World-System economy" in the countries of West Europe as the beginning of capitalist relation appeared in the XII-XIII centuries [5]. It took place on the territories of the core, whereas the North Black Sea area was on the periphery of that process. Only some cultural impulses touch upon factors in the direction of cultural syncretism. On the one hand there was the incorporation and diffusion of provincial-Byzantine culture, the creation of local groups of glazed ware, such as sgrafitto ware in South Bulgaria [22] and Crimea, as it was in Chersonese [23]. On the other hand, there was the distribution of the Seljuk culture, especially in monumental architecture and in applied art, as a component of culture from the end of XII the beginning of XIII century and in the following period of XIV-XV centuries in the North Black Sea area, like the regions of Eastern Europe.

The creation of the Mongol Empire and its conquest of vast territory in Eurasia led to the formation of a specific situation in ethno cultural development: for 250 years not a single nation has been formed within the political boundaries of the state [13, p. 15]. Its population was an ethnic conglomerate, mix of cultures, which included rich art traditions of great cultures of Near and Middle East, Middle Asia, Far East, Crimea, Transcaucasia and other regions in specific syncretic culture and new possibilities of globalization. In any case, the state under the name Golden Horde was newer in the world. It is sufficient for a name to appeared in the written sources of the middle of XVI century, and to be used in the historical literature to nowadays.

The main conquests were of special cruelty, which was to intimidate and paralyze possible resistance. It must be stated that the Mongol conquests led to the destruction of many peoples and civilizations [11, p. 479]. However, the destruction was total neither in time nor in scale [27, p. 353]. As soon as the Mongols realized that taxation brings more benefits than robbery (in the period of the Munke rule), they radically changed the entire policy in the conquered territories [26].

The brilliant example of formation of cultural syncretism is the Horde ceramics, which carries the traditions of three powerful cultures: 1 the countries of eastern Muslim world (Iran, Syria, Egypt and Central Asia); 2 Byzantium, Chersonese

and Eastern Transcaucasia; 3 the countries of the Far East. Three powerful impulses united in it: Muslim Iranian Central Asian, Byzantine Black Sea and SinoFar East [14, p. 127]. In spite of great destruction in the course of conquests, to the end of the XIII century, conquerors very quickly dissolved in the Turks surrounding and the regional structure of population was presented by numerous ethnic groups, such as Kumans, Russ, Bolgers, immigrants from Central Asia, Caucasus, Crimea and other regions [14, p. 15].

The first stage of the formation of the Golden Horde ceramic art, which reflects the formation of the Horde culture as a whole, was characterized by the syncretic nature of ornamentation, when each master adorned items with ornaments familiar to his homeland [14, p. 16]. Many masters were driven away from the conquered territories and replicated their products in new conditions [16].

Some specific features in the different regions were determined by their geographic location and ethno cultural components, which resulted in the formation of local variants of syncretic culture.

Crimea was among the first in the North Black Sea region under Mongolian power where the process of formation of Ulus Ugu culture period began earlier. From the conquest of 1239 to the middle of the XIII century the semi-island became the center of the cultural and economic contacts of the East and Mediterranean civilizations. New geopolitical realities contributed to the economic growth of the region, in particular, in the emergence and prosperity of new cities points of trade communications [20, p. 7]. A leading position among them, had the capital of Crimea – Ulus of the Juchid state – Crimea (Solkhat) (modern Old Crimea) and the Genoese Kafa Trading Post, founded in the second half of the XIII century [12, p. 142-143]. These cities were inhabited by immigrants from eastern and western near and far neighborhoods. They became the centers of new cultural traditions of the peninsula and at the same time the centers of the specific polyethnic material culture formation, which found expression in numerous handicrafts, including pottery. Glazed ware became the kind of cultural phenomenon of decorative art in the vast area from the Volga to the Danube. Its production began in the last quarter of the XIII century, but not earlier than 1260 [20, p. 68]. At the initial stage of development of this craft, there were manifestations of cultural traditions of dif-

ferent regions of the Black Sea and the Mediterranean. It testified to the origins of masters, who were at the origins of this branch of arts and crafts in Taurica: “from the Balkans (Alushta, Chembalo - ?), Anatolia (Solhat, Sugdeya -?, Bokataş-?), Transcaucasia (Solhat, Kafa - ?, Chembalo -?), the Eastern Mediterranean (Kafa, Chembalo) and possibly Central Asia (Bokataş) or Italy (Kafa, Chembalo)” [20, p. 68-69]. The sphere of outside influences escapes various sides of culture, including the monumental architecture. The classical example of Anatolian influence is the Seljuk’s style, which finds its better features in architecture, such as the mosque and madrasah in Solhat, the entrance into the citadel in Mangup, and so on. In its turn, the tradition of Genoa architectural style was reflected in the architecture of the fortresses in Sudak, Kafa, Chembalo in Balaklava and Aluston in Alushta.

In the whole, the heyday of the development of Ulus Juchi in Crimea continued to the Ottoman invasion in 1475.

On the West border of the state, the process of formation of Ulus Juchi cities came later than in the central regions of the Empire. In the North Black Sea area, Bilgorod, which was formed at the end of the XIII at the beginning of XIV century, plays an important role [10, p. 115]. The city structures in the internal regions of the West part of the state (Costești, Orheiul Vechi) formed in the same time with the close features in the material culture. Besides the powerful local center of ceramics production, including local red-yellow banded ceramics of the Codru region, the glazed ware was present at high level in numerous groups of production, including sgraffito ware (Fig. 1). It reflected the mutual influence and creative reciprocity, leading to ceramic centers of Crimea, Transcaucasia, cities of Volga region and Byzantine. Thanks to trade contacts in Bilgorod, there could be found ceramic of various origins: from East (Kashin ceramic of Low Volga region, Chinese celadon, glazed ceramics with stamp decoration), from West with Luster and Cobalt (Genoa and Spain); a very large range of Byzantine ceramics.

The beginning of city formation and of its production centers took place half of century later than in the Crimea. The influence of this powerful center and distribution of its production was felt on others cities and fortresses, but in Bilgorod it was not significant [10, p. 89].

Another situation took place to the East from Bilgorod center. In the course of excavation in Ochakiv of Lituianian period (Dashiv), the findings of ceramic, which had analogies among the ware from Crimea of XIV-XV century, were recorded (Fig. 2). On the hillfort of Ulus Juchid period one of the biggest city of its period, and also on the fortress Tyagin of Lithianian time of the end of XIV XV century, some groups of Crimean ceramic were recorded. It was the ceramic of group “South-West Crimea” with the painting of white engobe. The period of its distribution was from the XIV to the third quarter of the XV century [19, p. 502]. Glazed ware, presumably, belonged to the group of South-East Crimea and dated to XIV-XV centuries [1, p. 62] (Fig. 3, 1.2.). Almost the same type jug, dated to the XV century, was found in Alushta [9, fig. 39, 8]. The formation of syncretic culture in large scale escaped the vast area of the Eurasia from the Black Sea in the South to the Baltic Sea in the NorthWest.

Things that were part of the syncretic culture of the empire began to be received after the invasion of Southern Russ. At the first stage of the Juchid rule, Mediterranean (Byzantine) and Black Sea ceramics from the Crimea and other centers of the Black Sea region was represented by a wide range of products.

From the middle of the XIV century, the import of Black Sea ceramics from the Crimea or Juchid cities, where there was a local production of sgraffito ceramics and various products with watering, continues.

A special group of finds is represented by jewelry. Some types of earrings and temple rings were in vogue and spread over a large area. According to the typological classification of G. O. Fedorov-Davidov, earrings of types II and VI in the form of a “question mark” with two and one-fold rods intertwined with a thin wire, decorated paste beads of different colors refer to the XIII - XIV centuries [21, p. 38-41]. These items of women’s clothing were found in cities and rural settlements of southern regions. They were spread in the cemeteries of nomadic and settled population of different regions of the Right Bank and the Left Bank of the Dnieper. They are practically a mass finds in similar to anthropological materials and material culture soil cemeteries of the settled population of the Lower Dnieper: Kamenka, Cairy, Blagoveshchenka, Mamai-Surka of the Black Sea area [15, p. 302]. In particular, the

last cemetery presents numerous finds of earrings and temple rings in Christian and non-Christian burials. Thus, according to the results of the research in recent decades of the culture of the second half of the XIV and XV centuries, in Southern Eastern Europe there are signs of syncretic culture of the Juchid state space, certain features of the orientation of culture, fashion for certain types of jewelry. Earrings and temple rings of some types (II and VI) in the form of a question mark [21, p. 38-41, fig. 6] are also found in Lithuania. Thus, several such ornaments have been found in the burials of the cemetery Sarya XIII-XIV centuries [30, p. 90, pav. 21, 9-13]. Four earrings with beads, one even with an openwork bead made of metal, typical of Juchid times, one earring without beads were founded in the cemetery Carmelavos XIV-XVI centuries; an earring of type VI was found [31, p. 82, pav. 15: 1], as well as earrings that have a base of type VI, but in contrast have two or three pendants with beads [31, p. 83, pav. 18]; two earrings type VI: one with an openwork bead and the other with three pendants and beads [31, p. 83, pav. 19]. Among the jewelers of the Dictarai cemetery from graves of the XIV-XV centuries, a large number of earrings of type II and VI: a group of 13 specimens, the latter with some changes from the classical type and two pendants were found [34, p. 179, pav. 25] (fig. 4). Earrings type VI: two classic shapes and four with two pendants and beads fixed [34, p. 182]. Earring type VI was also found in the Golden Horde city of Belgorod-Dniester. According to S.S. Ryabtseva and O.K. Savelyev, such decorations are typical of monuments of the XV-XVI centuries in Moldova (Orheiul Vechi) and Romania (Suceava), and were synchronous with decorations from the monuments of Lithuania [18, p. 165, image 5, 5].

On the other side, in the fortress Tyagin of Great Lithuanian Principality, built by prince Vitovt, things of Lithuanian origin were found. Among them there were two cross-shaped pads for leather bags, numerous crossbow bolts, a limestone slab with a heraldic sign (Fig. 5, 6, 7).

In addition, the influence of Seljuk culture continued, which recorded filigree jewelry of southern lands in the above technique, and in cultural events in the Black Sea area: for instance the jewelry from the cemetery Mamai-Surka [6; 7], decor of architectural monuments from cities and fortresses. The last decades gave new understanding of the development of Seljuk tradition in this

direction. The discoveries of architectural details in Bilgorod, Kinsky Vody, Torgovitza find the brilliant continuation in the results of the every year excavation on the complex of monuments in Tyagin. There were found decorations in Seljuk style on the wall of the tower and some architectural details (stones and fragment of capital column) among ruins of monumental buildings inside the fortress (Fig. 8, 9).

Mongol conquests contributed to the start of large-scale migration processes, new cultural contacts, emerging the creation of new tastes and fashion, the formation of ideas of cosmopolitanism.

The Mongol Empire's main role in world history was that the chain of international trade routes united into a land-sea complex. For the first time, all large regional medieval world-systems (Europe, Islamic world, India, China and the Golden Horde) turned out to be integrated into a single macroeconomic space [24; 25]. All this contributed to the development of global informational, technological and cultural exchange between the civilizations of the Old World, contributed to the medieval globalization of the XIII century, the growing of interconnections between different peoples and cultures.

The historical-archaeological investigations of the North Black Sea area allow to make radically new ideas in the picture of the world of that time, to present the diversity of processes in the region in the context of the birth of the world system and global changes on the eve of new realities of the late 15th century. Meantime, the Ottoman invasion could not change the character of regional specific: ethno cultural and confessional pluralism, interference in cultural environment and the possibility of progressive development.

Bibliography

1. Алядінова Д. Ю., Афанасьєва О. В., Біляєва С. О., Бімбірайте Н. Д., Гуленко К. С., Грабовська О. В., Ієвлев М. М., Мальченко О. Є., Манігда О. В., Сергєєва М. С., Фіалко О. Є., Чубенко О. В. Фортеця Тягинь. Археологічні дослідження у 2019-2021 рр. Київ-Херсон: «Точка», 2021, 120 с. / Aliadinova D. Yu., Afanasieva O. V., Biliaieva S. O., Bimbiraite N. D., Gulenko K. S., Grabovska O. V., Ievlev M. M., Malchenko O. E., Manigda O. V., Sergeeva M. S., Fialko O. E., Chubenko O. V. For-

- tetsa Tyagin. Arheologichni doslidzhennya u 2019-2021 rr. Kyiv-Kherson: "Tochka", 2021, 120 s.
2. Археология Украинской ССР в трех томах, Т. 3: Раннеславянский и древнерусский периоды. Киев: Наукова думка, 1986, 573 с. / Arkheologiiia Ukrainskoi SSR v trioh tomach, T. 3: Ranneslavyanskii i drevnerusskii periodi. Kiev: Naukova dumka, 1986, 573 s.
 3. Болтрик Ю. В. Сухопутные коммуникации Скифии (по материалам новостроечных исследований от Приазовья до Днепра). В: Советская археология, 1991, nr. 4, с. 30-44. / Boltrik Yu. V. Sukhoputnye kommunikatsii Skifii (po materialam novostroechnykh issledovaniy ot Priazovia do Dnepra). In: Sovetskaiia arkheologiiia, 1991, nr. 4, s. 30-44.
 4. Болтрик Ю. В. Основной торговый путь Ольвии в Днепровское лесостепное Правобережье. In: Российская археология, 2000, 1, с. 121-130. / Boltrik Yu. V. Osnovnoi togovyi put' Ol'vii v Dneprovskoe lesostepnoe Pravoberezhie. In: Rossiyskaiia arkheologiiia, 2000, 1, s. 121-130.
 5. Валлерстайн И. Мирсистемный анализ: Введение. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2006, 248 с. / Vallerstain I. Mirsistemnyi analiz: Vvedenie. Moskva: Izdatel'skii dom "Territoriia buduschego", 2006, 248 s.
 6. Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка, Т. 1. Запорожье: ЗГУ, 2001, 275 с. / Elnikov M. V. Srednevekovi mogil'nik Mamai-Surka, T. 1. Zaporozh'e: ZGU, 2001, 275 s.
 7. Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка, Т. 2. Запорожье: ЗНУ, 2006, 356 с. / Elnikov M. V. Srednevekovi mogil'nik Mamai-Surka, T. 2. Zaporozh'e: ZNU, 2006, 356 s.
 8. Івашко О. Захистити скарби України. Урядовий кур'єр. Київ, 12 січня 2021. Ivashko O. Zakhystyty skarby Ukrainy. Uriadovi kur'er. Kyiv, 12 sichnia 2021: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/zahistiti-skarbi-ukrayini/> (vizited 12.04.2021).
 9. Коваль В. Ю. Керамика Востока на Руси IX-XVII века. Москва: Наука, 2010, 269 с. / Koval V. Yu. Keramika Vostoka na Rusi IX-XVII veka. Moskva: Nauka, 2010, 269 s.
 10. Кравченко А. А. Средневековый Белгород на Днестре (конец XIII-XIV в.). Киев: Наукова думка, 1986, 126 с. / Kravchenko A. A. Srednevekovi Belgorod na Dnestre (konets XIII-XIV v.). Kiev: Naukova dumka, 1986, 126 s.
 11. Крадин Н. Н., Скринникова Т. Д. Империя Чингиз-хана. Москва: Восточная литература РАН, 2006, 557 с. / Kradin N. N., Skrinnikova T. D. Imperiia Chingiz-khana. Moskva: Vostochnaiia literatura RAN, 2006, 557 s.
 12. Крамаровский М. Г. Солхат-Крым: к вопросу о населении и топографии города в XIII-XIV вв. In: Смирнова Г. И. (ред.). *Итоги работ археологических экспедиций Государственного Эрмитажа*. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1989, с. 141-157. / Kramarovskii M. G. Solkhat-Krym: k voprosu o naselenii i topografii goroda v XIII-XIV vv. In: Smirnova G. I. (ed.). *Itogi rabot arkheologicheskikh ekspeditsii Gosudarstvennogo Ermitazha*. Leningrad: Gosudarstvennyi Ermitazh, 1989, s. 141-157.
 13. Крамаровский М. Г. Иранский сосуд XII – начала XIII века из Волжской Булгарии. В: Никитин А. Б. (ред.). Эрмитажные чтения 1995–1999 гг. Памяти В.Г. Луконина. Санкт-Петербург: Изд. Гос. Эрмитажа, 2001, с. 33-39. / Kramarovskii M. G. Iranskii sosud XII – nachala XIII veka iz Volzhskoi Bulgarii. In: Nikitin A. B. (ed.). *Ermitazhnye chteniia 1995-1999 gg. Pamiati V.G. Lukonina*. Sankt-Peterburg: Izd. Gos. Ermitazha, 2001, s. 33-39.
 14. Лисова Н. Ф. Орнамент глазурованной посуды золотоордынских городов Нижнего Поволжья. В: Археология Евразийских степей, 15. Казань: Институт истории АН Республики Татарстан, 2012, 184 с. / Lisova N. F. Ornament glazurovannoi posudy zolotoordynskikh gorodov Nizhnego Povolzhia. In: *Arkheologiiia Evraziiskikh stepei*, 15. Kazan': Institut istorii AN Respubliki Tatarstan, 2012, 184 s.
 15. Литвинова Л. В. Палеоантропологический материал из могильника Мамай-Сурка (исследования 1993-1994 гг.). In: Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка, Т. 2. Запорожье: ЗНУ, 2006, с. 298-354. / Litvinova L. V. Paleoantropologicheskii material iz mogil'nika Mamai-Surka (issledovaniia 1993-1994 gg.). In: Elnikov M. V. Srednevekovi mogil'nik Mamai-Surka, T. 2. Zaporozh'e: ZNU, 2006, s. 298-354.

16. Полубояринова М. Д. Русские люди в Золотой Орде. Москва: Наука, 1978, 345 с. / Poluboiarinova M. D. Russkie liudi v Zolotoi Orde. Moskva: Nauka, 1978, 345 s.
17. Прилипко Я. П., Болтрик Ю. В. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могилы. В: Болтрик Ю. В., Бунятян Е. П. (ред.). Курганы Степной Скифии. Киев: Наукова думка, 1991, с. 18-33. / Prilipko Ya. P., Boltryk Yu. V. Opyt rekonstruktsii skifskogo kostiuma na materialakh pogrebeniia skifi-anki iz Vishniovoi Mogily. In: Boltryk Yu. V., Bunyatyan E. P. (ed.). Kurgany Stepnoi Skifii. Kiev: Naukova dumka, 1991, s. 18-33.
18. Рябцева С. С., Савельев О. К. Некоторые предметы из цветных металлов и ювелирный инструментарий из раскопок Белгорода-Днестровского. In: Stratum plus, 2014, 5, с. 157-175. / Ryabtseva S. S., Savelyev O. K. Nekotorye predmetry tsvetnykh metalov i iuvelirnyi instrumentarii iz raskopok Belgoroda-Dnestrovskogo. In: Stratum plus, 2014, 5, s. 157-175.
19. Тесленко И. Б. Одна из гончарных традиций Таврики XIV-XV вв. (керамика группы Юго-Западного Крыма). In: История и археология Крыма, 2014, 1, с. 495-512. / Teslenko I. B. Odnazh goncharnykh traditsii Tavriki XIV-XV vv. (keramika gruppy Iugo-Zapadnogo Kryma). In: Istoriia i arkheologiya Kryma, 2014, 1, s. 495-512.
20. Тесленко И. Б. Виробництво полив'яного посуду в Криму за часів Улуг Улусу. In: Археологія і Давня історія України, 2018, 4 (29), с. 7-83. / Teslenko I. B. Vyrobnytstvo polyvianogo posudu v Krymu za chasiv Ulug Ulusu. In: Arheologiya i Davniia istoriia Ukrainy, 2018, 4 (29), s. 7-8.
21. Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. Москва: Наука, 1966, 276 с. / Fedorov-Davydov G. A. Kochevniki Vostochnoi Evropy pod vlastiu zolotoordynskikh khanov. Moskva: Nauka, 1966, 276 s.
22. Шевелева Г. Поливная керамика средневековой крепости около села Истрица, Глыбовская община. В: Боcharов С. Г. (ред.) Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв. Киев: Издательский дом «Стилос», 2005, с. 24-38. / Shevelova G. Polivnaia keramika srednevekovoi kreposti okolo sela Istritsa, Glybovskaia obshchina. In: Bocharov S. G. (ed.). Polivnaia keramika Sredizemnomor'ia i Prichernomor'ia X-XVIII vv. Kiev: Izdatelskii dom «Stilos», 2005, s. 24-38.
23. Якобсон А. Л. Средневековый Херсонес (XII-XIV вв.). Материалы и исследования по археологии СССР, 1950, nr. 17, 260 с. / Jakobson A. L. Srednevekovyi Khersones (XII-XIV vv.). Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR, 1950, nr. 17, 260 s.
24. Abu-Lughod J. Before European Hegemony: The World System A.D. 1250-1350. New York: Oxford University Press, 1989, 464 p.
25. Abu-Lughod J. Restructuring premodern World System. In: Review, 1990, Vol. 13, 2, p. 273-286.
26. Allsen T. Mongol Imperialism: The Policies of the Grand Qan Mönke in China, Russia and the Islamic lands. 12511259. Berkeley: University of California Press, 1987, 278 p.
27. Biran M. The Mongol Transformation: From the Steppe to Eurasian Empire. Eurasian Transformations, Tenth to Thirteenth Centuries. Leiden: Medieval Encounters, 2004, 10/1-3, p. 338-361.
28. Held D., McGrew A. Goldblatt D., Perraton J. Global Transformations. Politics, Economics and Culture. Cambridge: Polity Press. 1999, 540 p.
29. Jaspers K. The origin and goal of history. New Haven: Yale University Press, 1953, 294 p.
30. Kunciene O. Sarių senkapis. In: Lietuvos archeologija, 1979, T. 1, p. 76-100.
31. Rickevičiūtė K. Karmelavos kapinynas. In: Lietuvos archeologia, 1995, T. 11, p. 73-103.
32. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture SAGE Publications Ltd. 2000, 224 p.
33. Steger, M., & James, P. Globalization Matters. In Globalization Matters: Engaging the Global in Unsettled Times. Cambridge: Cambridge University Press. 2019, 302 p.
34. Urbanavičiene S. Dictarų kapininas. In: Lietuvos archeologija, 1995, T. 11, p. 169-206.



Fig. 1. Sgraffito ware of local center of production, Bilgorod.



Fig. 2. Sgraffito ware from Dashiv (Ochakiv).



Fig. 3. 1-2. Glazed ceramics from fortress Tyagin.



Fig. 4. Decoration from cemetery Dictaray, Lithuania (by Urbanavičiene, 1995).

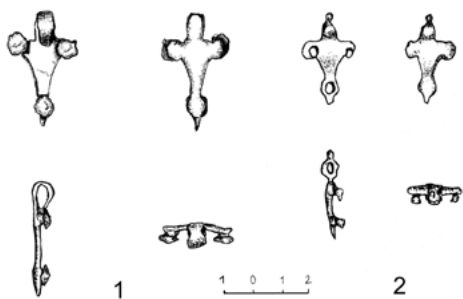


Fig. 5. Cross-shaped pads for leather bags;



Fig. 6. Crossbow bolts.



Fig. 7. Limestone slab with heraldic sign.



Fig. 8. Architectural detail of Seljuk's style, tower of fortress Tyagin.



Fig. 9. Column capital from fortress Tyagin.

Ukrainian Folk Earthenware in Family Rituals

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-1.19>

Rezumat

Ceramica populară ucraineană în riturile familiale

În articol se analizează destinația funcțională și caracteristicile artistice ale ceramicii de la sfârșitul secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea în riturile familiale. Astfel, pentru o naștere ușoară, moașa folosea diverse obiecte din ceramică, inclusiv boluri, ulcioare, oale etc. La botezuri „cea mai importantă” era „oală” cu terci, care apoi era spartă. După cioburi și densitatea terciului se „prezicea” soarta copilului. Toți oaspeții erau serviți cu alcool (horilcă), care era turnat dintr-un ulcior frumos pictat. La ceremonia nunții se foloseau de ghiveciuri mici și mari, precum și de pahare, străchini, farfurii, ulcioare, ploști, butoiașe, ceramică figurativă în formă de păsări, animale, mai rar – oameni. În obiceiurile și riturile funerare erau răspândite căni sau cești, străchini „pentru kolivo”, oale mari, ulcioare cu «felinare». La decorarea produselor olăritului, în special se practica pictarea cu ocru, celor afumate – lustruirea, uneori aceste vase de bucatărie nu erau decorate. Unele obiecte erau doar glazurate. Este propusă o caracteristică comparativă a produselor artei olarilor ucraineni și străini, în special moldoveni.

Cuvinte-cheie: rituri familiale, ceramică, destinație funcțională, formă, decor.

Summary

Ukrainian Folk Earthenware in Family Rituals

The paper highlights functions and artistic specificity of the earthenware dating back to the late 19th – early 20th centuries in family rituals. Thus, in order to lessen a woman's pain, a midwife used various ceramic items, in particular bowls, pots, jugs, etc. “A pot” of porridge that was later broken into pieces “starred” during christening. By the shards and the thickness of the porridge, people forecast the child's further fate. All the guests were treated to vodka from a beautifully painted jug. The wedding ritual involved small and large pots, cups, bowls, soup plates, plates, jars, O-shaped flat jars with a handle, flasks, earthenware casks, figurines of birds, animals and sometimes humans. In funeral customs and rituals people often used cups, bowls “for kolyvo”, large pots, and jugs with “lanterns”. Terracotta items were predominantly decorated with ochre paintings, while smoked works were smoothed, and sometimes this crockery even had no decorations at all. Some items were only glazed. The author provides a comparison between the artistic peculiarities of the works by Ukrainian and foreign potters, in particular Moldavian ones.

Key-words: family rituals, earthenware, function, shape, décor.

In the late 19th until early 20th centuries potters in Ukraine actively produced earthenware that was used in the rituals of family cycle, in particular christening, weddings and funerals. The given research aims at characterizing the functions of these items, defining their typology and common ornamentation.

The birth of a child can be divided into three main cycles, namely delivery, time after delivery and christening. For quite a long time, a local midwife used to help women throughout delivery, and she used particular objects, including ceramic ones. For instance, when a woman was in hard labor, east Romance people used to put a *bowl* of water in front of her, and she would dip a lock

into it, continuously locking and unlocking it [13, p. 155].

In Hutsulshchyna, neighbors used to bring a woman a *pot* of grain on the next day after delivery [2, p. 94]. In the 1930s in Lemkivshchyna (now the territory of Poland) the child's godparents brought the new mother some food in earthenware *twin-jars* (two jars joined with a rounded handle). In the 19th century in the Czech Republic, neighbors brought the new mother chicken stock in an earthenware pot on the sixth day after delivery. One of such items dating back to 1820 was decorated with the image of a bird and the motifs of spirals [4, il. 202], while another work of 1787 had vertical lines and rows of dots [5, p. 135].

In some ceramic centers in Poland, they used to make a newborn baby boy touch clay “to become a potter”, while a newborn baby girl touched clay “to marry a potter” [1, p. 29]. People also put clay under the wooden vessel (called “netsky”) in which a baby was bathed, and under the pillow when the baby was christened.

For her help in delivery, a midwife was frequently given *a pot* of porridge, sometimes a headscarf or another present. “The midwife’s porridge” was not just simple food, since it was associated with certain rituals. People threw the shards into the orchard in order to boost pumpkin crops. If the porridge from the broken pot was thick and did not flow easily, the child was meant to live a long life. In some regions after breaking the pot with porridge, the midwife “poured water into *a bowl*, added oats and then rubbed everyone present with this oats” [8, p. 128] or treated guests to “varenuška” (i.e. a home-made alcoholic drink) from engobes-decorated *jars* [1, p. 114].

Earthenware was of much greater use in the Ukrainian *wedding* ritual that consisted of three main acts, namely matchmaking, engagement and the wedding itself. Here, we mean earthenware crockery of various types, figurines of birds and animals, rarely people.

In the 18th century Czech craftsmen made rather large wedding *soup plates* [5, p. 110]. The potters from Bratuczyce and Buczków in Poland depicted the ritual of putting on a “chipets” (i.e. a married woman’s headwear) with the image of musicians and bridesmaids in the décor of large *bowls* with wedding scenes [3, p. 67]. Opanas Slasyon in his decoration of *a plate* “The Matchmakers” depicted two well-built men holding bread and salt. A profile of a Hutsul bride with a wreath on the head can be seen at the bottom and sides of a late 19th-century *bowl*. A tiny flower in her hand emphasizes the bride’s shyness (Il. 1).

A bowl of flour was one of the components of “prynos” (i.e. giving gifts). Wedding rings or the salt and bread, which were used to greet the newlyweds after the church ceremony, were placed on *a plate* full of wheat or rice as symbols of richness and fertility [9, p. 105].

Sometimes there was *a bowl* of wine on the table into which guests donated money. In other locations, a bowl was filled with vodka, and every participant of “the wedding train” drank a spoonful of it. In many regions of Ukraine, there was *a plate* with korovay (i.e. a round loaf of wedding

bread) on the table in front of the newlyweds. In Podillya, (Bubnivka) such wedding *plates* had inscriptions “God, give happiness to them”. In most cases, wedding crockery was lavishly decorated, in particular the décor included vegetative motives such as rosettes, twisted branches, “a flowerpot”, “a tree of life”, a wreath of flowers, etc.

A mother-in-law often greeted her son-in-law giving him *a pot* with some food. He would eat it and throw the pot over his head. In the early 20th century a similar ritual in Kyiv governance involved *a cup* [6, p. 246]. In Podillya, there was a bogey of a soldier with a *pot* of soot near the bride’s gate. The pot was broken when “the wedding train” (i.e. company) came, or sometimes it was broken over the newlyweds’ heads, which obviously meant respect for the hearth and home [9, p. 112].

In Moldova, before going to the bride’s place, people went around the groom’s cart three times with a pot of water or wine, and then the pot was thrown over the house to make it break [13 p. 183].

In western Polissya, before the bride went outside, people placed jugs with uzvar on every corner of the table. There was a key in one of the jugs, and the groom had to drink uzvar in order to get it and “unlock” the bride [7, p. 29] (Il. 2).

An *earthenware cask* is another original earthenware item. They were mostly cylinder-shaped vessels with flat sides used for serving alcoholic drinks, namely vodka and wine. By tectonic peculiarities, we single out horizontal, vertical (less frequent) and combined items with less (Oster) or more (Adamivka) protuberant sides, more rarely – with sculptures as ornaments (Subotiv). Terracotta and smoked earthenware casks were predominantly decorated with scratched and relief horizontal lines. Sometimes they were ornamented by the smoothing technique (Havarechyna) or had no decorations at all (Strusiv). Yellow and green glazing prevailed. Painted earthenware casks are typical of potters from Kosiv and Opishne.

In certain ceramic centers, they produced “bucket-shaped” earthenware casks (Polissya), casks for 5 or 6 liters (Komyshe), 2–4 liters or half a liter (Opishne). *Flat jugs* also belong to the crockery with a similar function within the wedding ritual. In their décor we can find compositions with “a tree of life” (Smotrych), “a flower pot”, twigs (Kosiv and Pistyn) or relief inscriptions “Many years!” (Podillya).

In the early 20th century, wedding rituals started to involve earthenware *bottles* with rounded or rectangular sides similar to those made of glass (Smotrych). There are rare *earthenware items in the shape of the Bible*, whose “covers” are decorated with crosses, and at the top there is a round hole for pouring drinks (Kosiv and Bubnivka). Numerous rituals were associated with a *goblet*. In Podillya, goblets were decorated with viburnum, while in Hutsulshchyna and Pokuttya craftsmen painted geometrical (Kuty) or vegetative ornaments (Kosiv) on them. Sometimes we come across triple goblets, joined by a hollow rim (Slobozhanshchyna).

There are original *ceramic works in the shape of birds* (namely roosters), *animals* (e.g. lions, rams, bulls, male goats, horses and deer) and *people* (Cossacks and young ladies), meant for strong beverages and wine. Rooster-shaped glazed terracotta vessels were the most popular ones. The liquid was poured through a hole in the rooster’s tail, and it flowed out through its beak (Il. 3).

Among wedding crockery we should single out *large pots*. They were used not only for dishes cooked for weddings, but also christening, funeral receptions etc. Such pots could be as large as three buckets (Bubnivka), and the rim could reach 141 cm (Verba). In most cases, there was décor on the neck and shoulders, combining the motifs of stripes, curved lines, dots, relief stripes, circles, and short ocher lines. A large terracotta pot of 1898 contains a unique ocher image of “a fire dragon” (Podillya). Large smoked pots were decorated with smoothening technique and stamping with curved lines, a net, ovals and “fir-trees”. Large pots (called “oale”, 80–100 cm in height) were also used in Moldavian villages at weddings. Full of dishes, they were put into heated ovens and moved by a spade or an oven fork [15, p. 71, 77].

There are many samples of folk ceramics of the late 19th – the first half of the 20th cc. that accompanied *funeral* rituals and customs. In this context we can distinguish several stages, namely confession of a dying person, earthenware items near the dead person’s body at home and during the funeral as well as at the funeral reception. In Ukraine, in particular in Lemkivshchyna, during the ill person’s confession, there was a *bowl* of wheat, rye or corn flour, or hemp seeds on the table. Ukrainian people believed that a dead person’s soul stays three more days at home after death. That is why they put a *pot* or a *cup* of water

or even vodka near the dead person’s head. In Slobozhanshchyna, they put a candle into a *pot* next to the dead person’s head, as did people in Romania, using a *candlestick* or a *pot* for these purposes [13, p. 158–159].

Funeral traditions also involved *cups* that performed two functions: 1) as a vessel for water placed on the windowsill by the dead person’s body; 2) and as a vessel “for kolyvo” (i. e. a ritual dish made of cooked wheat) which was on the table during the funeral service. Among décor motifs we can come across geometrical ornaments, twisted branches with leaves and berries, as well as motifs of crosses in a circle (Il. 4).

In the early 20th century, potters from Bubnivka started to make *jars* with “lanterns” (i.e. with holes for candles). The surface of such items with the orange background was lavishly decorated with the motifs of “fir-trees”, dotted rhombuses, bunches of grapes, branches, and bouquets of flowers in brown, green and white. There is a rare glazed jug from Cherkasy region that has four holes for candles on its upper part.

During the funeral ritual people used the earthenware (most often it was a *pot*) that was meant for washing a dead person’s body. After that, for instance, such pots were left at the crossroads, outside villages, buried inside the house, under the barn or other household buildings, thrown into a river [14, p. 19] or broken into pieces in order “to make sorrow leave that household alone” [11, p. 171]. In the north of Ukraine people broke a pot at the threshold of the barn so as to shorten the time of the family’s grief. The Romanians also broke similar *pots* into pieces on the grave [13, p. 158–159]. There was a common tradition “to treat the dead to some drinks”, i.e. to spill some drops of water from an earthenware pot onto the ground [13, p. 159].

In Hutsulshchyna, people put beautifully decorated *bowls* around the dead person’s body during the funeral, while in Zakarpattya region small *cups* were given away to everyone in a similar fashion [12, p. 37]. The Ukrainians sometimes put a *jar* of milk into a child’s grave and a *pot* of water or porridge into an adult’s grave. People also cooked kolyvo, which was placed at the dead person’s feet for three days and then taken to the church [2, p. 113].

In many regions of Ukraine, people present at the funeral were treated to vodka and dinner (i.e. a funeral reception). The food was cooked in large

pots on the fire outside. Such pots were called “parastaski” or “komashinnyky” (the names derived from the words “parastas” and “komashnya”, meaning “funeral service”). The pots were mostly of a round or cylinder shape, had two handles and were decorated with ochre lines or smoothed motifs.

Other kinds of ritual funeral-related earthenware in Podillya include the so called salyatyрка (Zherdenivka), or a bowl for “prynos” (i.e. the bread taken to church after somebody dies) (Bubnivka). Their ritual function was related to round bread that was brought to the church to commemorate the dead, while small vessels were used for kolyvo. As far as the salyatyрка was regarded as a ritual vessel, people used to lavishly decorate it both inside and outside.

We can mention an original bowl “for kolyvo” dating back to the early 20th c. with images of five Baroque-featured cherubs and motifs of crosses among them [10, p. 204]. In the décor of another item, we can see a combination of orange and white background as well as motifs of “fir trees”, large straight and small slant crosses on the outside, while inside there are motifs of “a flowerpot”, “fir trees”, bunches of grapes, fan-like elements and three equal-shoulder crosses (Kiblych). The composition acquires a lightweight nature thanks to sophisticated engobes lines and a wreath.

Bowls for kolyvo from the late 19th – early 20th cc. were sometimes decorated with the motif of a large three-shoulder eight-end brown cross on a light background (Opishne) [10, p. 205] or motifs of four dotted crosses (Postav-Muky).

The Prykarpattya décor of bowls and soup plates is based on mirror-like symmetry with motifs of one or three Latin-type crosses, often with combinations of crosses of various modifications. The composition was complemented with branches (Pistyn), flowerpots (Kosiv), double-symmetrical images of birds or angels (Kosiv and Pistyn) etc. Craftsmen from Podillya also practiced some of these schemes (Tovste and Bar).

Conclusions. The given article analyzes earthenware by folk craftsmen from various regions of Ukraine which was used in delivery, wedding and funeral rituals and customs. Crockery was an integral part of such items, although there were preordered works as well. The earthenware items that were involved in delivery and funeral rituals were mostly modestly decorated by smoothing, scratching or stamping; sometimes

they were painted with ochre, engobes, covered with monochromatic glazing or not decorated at all. On the contrary, the wedding earthenware often included colorful floral compositions, namely motifs with rosettes, sophisticated branches, flowerpots, trees of life, and sometimes figurines or inscriptions wishing the couple good health, happiness and welfare.

Bibliography

1. Czubała D. Folklor garncarzy polskich. W: Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Katowicy: Uniwersytet Śląski, 1978, № 256, 152 s.
2. Fisher A. Rusiny. Zarys etnografii Rusi. Lwów–Warszawa–Kraków: Wydawnictwo zakładu narodowego im. Ossolinskich, 1928, 192 s.
3. Reinfuss R. Garncarstwo ludowe. Warszawa: Sztuka, 1955, 97 s.
4. Staňková J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. Praha: Panorama, 1987, 199 s.
5. Vondrušková A., Vondruška V. Tradycje twórczości ludowej. Ludowa kultura materialna w Czechach i na Morawach. Artia: Interpress, 1987, 188 s.
6. Весілля: У 2-х т. Київ: Наукова думка, 1970, т. 1, 454 с. / Vesillia: U 2-kh t. Kyiv: Naukova dumka, 1970, t. 1, 454 s.
7. Давидюк В. Реліктове значення ініціальних ритуалів у поліській весільній обрядовості. В: Родовід. 1994. № 9, с. 26–30 / Davidiuk V. Reliktowe znachennia initials'nykh rytualiv u polis'kii vesil'noi obriadovosti. V: Rodovid. 1994. No 9, s. 26–30.
8. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Ленинград: Наука, 1991, 208 с. / Eremina V. I. Ritual i fol'klor. Leningrad: Nauka, 1991, 208 s.
9. Здоровега Н. И. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. Київ: Наукова думка, 1970, 160 с. / Zdoroveha N. I. Narysy narodnoi vesil'noi obriadovosti na Ukraini. Kyiv: Naukova dumka, 1970, 160 s.
10. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с. / Ivashkiv H. Dekor ukrains'koi narodnoi keramiky XVI – pershoi polovyny XXh stolit'. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2007. 544 s.
11. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000, 208 с. / Kayndl R. F. Hut-

- suly: ikh zhyttia, zvychai ta narodni perekazy. Chernivtsi: Molodyi bukovynets', 2000, 208 s.
12. Лашчук Ю. Закарпатська народна кераміка. Ужгород: Закарпатське обласне книжково-газетне видавництво, 1960, 62 с. / Lashchuk Yu. Zakarpats'ka narodna keramika. Uzhhorod: Zakarpats'ke oblasne knyzhkovo-hazetne vydavnytstvo, 1960, 62 s.
 13. Свешникова Т. Н., Цивьян Т. В. К функциям посуды в восточнороманском фольклоре. В: Этническая история восточных романцев (древность и средние века). Москва: Наука, 1979, стр. 147–190 / Sveshnikova T. N., Tsivian T. V. K funktsiiam posudy v vostochnoromanskom fol'klоре. V: Etnicheskaia istoriia vostochnykh romantsev (drevnost' i srednie veka). Moskva: Nauka, 1979, s. 147–190.
 14. Топорков А. Л. Горшок. В: Славяноведение, 1994, № 2, стр. 18–21 / Toporkov A. L. Gorshok. V: Slavianovedenie, 1994, № 2, s. 18–21.
 15. Хынку И. Г. Молдавская народная керамика. Кишинев: Изд-во «Картя Молдовеняске», 1969, 144 с. / Hincu I. G. Moldavskaia narodnaia keramika. Kishiniov: Izd-vo «Kartia Moldoveniaske», 1969, 144 s.



Fig. 1. A bowl with the image of a bride. Late 19th – early 20th cc. The village of Pistyn (Hutsulshchyna). Museum of Ethnography and Crafts at the Ethnology Institute of the Academy of Sciences of Ukraine (Lviv).



Fig. 2. An owl-shaped jug with the motif of «the tree of life». 1940-ies. The township of Opishne (Livoberezhzhya). Museum of Ethnography and Crafts at the Ethnology Institute of the Academy of Sciences of Ukraine (Lviv).



Fig. 3. Ostap Nochovnyk. The vessel «A rooster». Early 20th c. The village of Miski Mlyny. (Livoberezhzhya). Museum of Ethnography and Crafts at the Ethnology Institute of the Academy of Sciences of Ukraine (Lviv).

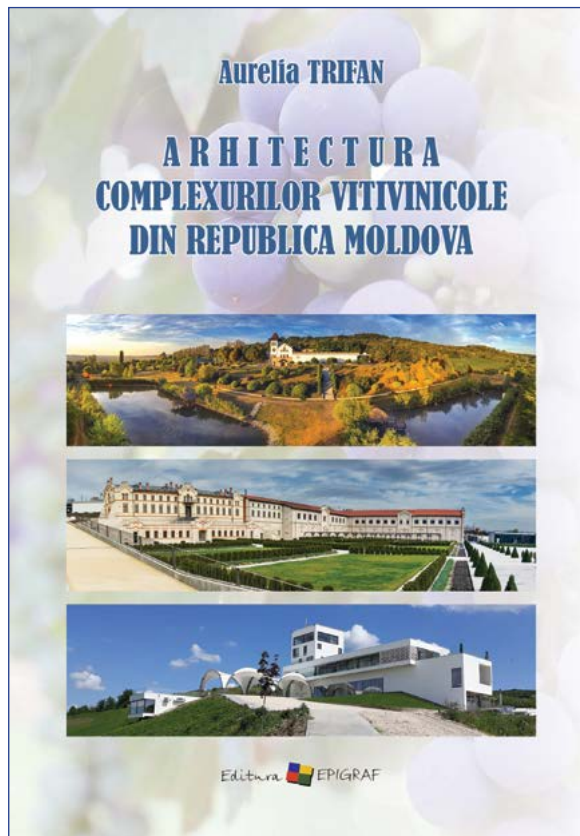


Fig. 4. A cup with the motifs of crosses in a circle. The city of Sharhorod (Podillya). Late 19th – early 20th cc. Andriy Tsybko's private collection (Lviv).

Apariție editorială a Institutului Patrimoniului Cultural: Aurelia Trifan, *Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova.*

„Cine știe să deguste un vin bun, știe să
soarbă din el picături de geniu”.
Charles Baudelaire

Geniul inspirațional a făcut să pună licoarea zeilor în centrul unor opere remarcabile, dar oricât s-ar scrie despre aceasta, se pare că încă nu s-a spus totul. Dovadă stă cartea cercetătoarei Aurelia Trifan, doctor în arhitectură, care aduce un suflu proaspăt în eterna poveste a vinului.



Vinăritul și viticultura au reușit de-a lungul timpului să-și extindă influența asupra culturii și civilizației încă din Antichitate, transformându-se din practică agricolă de subzistență într-o industrie de rang înalt. Vinul și-a depășit condiția de aliment, devenind un fapt cultural, un mod de a privi o civilizație prin atributele sale artistice. Azi cultura vinului își continuă expansiunea, atingând domenii precum designul și mai nou arhitectura.

Asocierea dintre vin și artă a revenit odată cu secolul al XXI-lea ca o instituție în sine, iar artiștii

au ajuns la concluzia că în multe privințe cele două sunt inseparabile. Începutul timid l-a făcut vinăria Chateau Mouton Rothschild, care invita artiștii să-i promoveze vinurile prin arta lor. Marketingul și arta au devenit astfel interdependente, ducând la transformarea acelor mecena ai Renașterii în agenți comerciali care susțin arta în interes economic. În prezent, vinăriile se folosesc de arhitectură și design ca să-și creeze o imagine atrăgătoare și să dezvolte turismul vitivinicol.

Arhitectura vinului a fost asociată mereu cu imaginea populară a *château*-lui pitoresc din Europa, dar mentalitățile se schimbă și producătorii îi provoacă pe arhitecți să caute o nouă exprimare a acestei culturi. Această orientare modernă este o expresie contemporană a tradiției și inovației, a agriculturii și tehnologiei, a producției și ospitalității și a produs în ultimii ani o explozie a creativității semnate de marii arhitecți ai lumii. Aceste clădiri sunt menite să dea o imagine puternică brand-ului, ieșind în evidență printr-un puternic contrast cu mediul de inserție, în timp ce altele se pierd în peisajul natural sau vernacular. Mișcarea aceasta în arhitectură a început în Napa Valley din California, unde noua vinărie proiectată de Cliff May a devenit o atracție a zonei, provocând o reacție în lanț: turiștii au determinat extinderea funcționalității de la clădire industrială pentru producția vinului la centru cultural pentru concerte, expoziții și degustări. Frank Gehry, Zaha Hadid, Renzo Piano, Steven Holl, Santiago Calatrava și mulți alții și-au completat palmaresul cu un nou program, vinăriile aducând în panteonul creației artistice acest simbol contemporan.

Toate acestea și multe altele despre acest domeniu, pe cât de vechi pe atât de fabulos, le găsiți în paginile ce formează cartea Aureliei Trifan. O lucrare așteptată și necesară atât specialiștilor, cât și novicilor care într-o zi s-ar hotărî să-și cunoască țara.

*Dragoș CIOLACU, doctor,
Universitatea Tehnică „Gheorghe
Asachi”, Iași, România*

O incursiune în semantica ancestrală – monografia *Structuri și semnificații mito-folclorice în arhitectura populară din Moldova*, autor Vitalie Malcoci.

Cercetarea întreprinsă de Vitalie Malcoci, doctor în studiul artelor, se bazează pe o structură riguroasă, cele trei capitole reprezentând consecutivitatea edificării casei țărănești și rolul simbolismului mito-folcloric în decorul acesteia. În Introducerea la monografie autorul stipulează: „În cercetarea noastră vom încerca să reconstituim aspectele simbolice ale locuinței tradiționale românești, atât în baza obiceiurilor și tradițiilor, credințelor religioase, a folclorului și textelor cu conținut mitologic, cât și a ornamenticii și decorului arhitectural” [p. 6]. Aceste obiective propuse de Vitalie



Malcoci au fost complet realizate. De asemenea, autorul definește locuința ca „un punct universal de pornire în spațiu și timp”, astfel propunând în lucrarea sa o viziune cosmogonică a acesteia. La fel, în Introducere, analiza surselor bibliografice care urmează în text completează conceptual tabloul general al studiului.

În Capitolul I *Manifestări preliminare întemeierii unei case țărănești* autorul se referă la materi-

alele de construcție, menționând, în special, lemnul și sacralitatea acestuia. De asemenea, alegerea locului considerat „curat” pe cale magico-rituală este în vizorul autorului, care propune și o incursiune istorică a alegerii locului de casă la alte popoare și în alte perioade istorice. Ritualurile de construcție și ritualurile preliminare intrării în casă sunt cercetate din perspectivă istorică și din cea a sacralității elementelor casei țărănești: ușa, pragul, galeria, prispa, fereastra, hogoagul etc.

În Capitolul II *Simbolismul cosmologic al locuinței* autorul apelează la noțiunea de „ordine cosmică” și la cele două coordonate ale lumii omului de la sat „spațiu și timp”. În cele ce urmează autorul relatează despre simbolismul corp-casă și omologările antropocosmice, despre care autorul spune: „pentru omul contemporan (...) aceste experiențe sunt inaccesibile...” [p. 41]. Anume acest aspect face studiul deosebit de interesant și prețios pentru perioada contemporană.

Capitolul III *Semnificații mito-simbolice ale formei și decorului din arhitectura populară*, această problematică fiind insuficient studiată, conține date despre „reminiscențele cultului solar”, studiate din perspectivă istorică la diverse civilizații și culturi. „Motivele solare cu fondul lor iconografic – idiogramele solare în formă de cruce grecească (+), în formă de S și soarele în varianta lui Jupiter (X)” sunt cercetate și puse în valoare de autor. De asemenea, este subliniată importanța cercului de regenerare anuală a universului, a existenței umane. Se relatează și despre rozetă, în lumina tehnicilor indiene practicate, cu numele de *mandala*. În cele ce urmează, *Pomul vieții (arborele vieții)* este examinat ca element al diverselor credințe și tradiții la diverse popoare. Autorul amintește și despre *vasul cu pomul vieții* și despre rolul asocierii *păsării* la el. Vitalie Malcoci exemplifică multiplu orice afirmație, aducând în vizorul cititorului diverse monumente din diverse regiuni ale Republicii Moldova.

Semnele mitologice creștine, cum ar fi, spre exemplu, *crucea*, sunt cercetate din prisma mito-folclorică, autorul citând din lucrările scrise la temă ale cercetătorilor Constantin Prut, I.D. Ștefănescu, Matus Livșiș, D. Goberman ș.a.

Panteonul mitologiei animaliere și păsările solare este relevat prin prisma miturilor despre cerb, cal, șarpe și despre păsări: cocoș, păun, găște sau răuște solare. Autorul semnalează și aparițiile sporadice ale figurii omenesti, trasând legătura cu *Gânditorul* de la Vulcănești și a *Gânditorului și a Femeii odihnindu-se* de la Cernavodă (România), din cultura Gumelnița.

Și, în final, cercetătorul Vitalie Malcoci se referă la imaginea crucii în decorul arhitecturii populare, ca suport magic împotriva răului și ca simbol paleocreștin.

Cele 191 de imagini ce însoțesc textul relevă importanța studiului întreprins de Vitalie Malcoci, doctor în studiul artelor, completând relata-

rea prin exemple concludente, selectate argumentat și motivat, care conferă studiului un caracter complet. De asemenea, 114 de surse bibliografice, la care apelează autorul în textul lucrării sale, servesc în calitate de suport exhaustiv la conturarea studiului întreprins de Vitalie Malcoci.

În lumina celor expuse, concluzionăm că lucrarea domnului Vitalie Malcoci *Structuri și semnificații mito-folclorice în arhitectura populară din Moldova* prezintă o realizare prețioasă, care vizează mai multe domenii ale artei și culturii.

*Ana MARIAN, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Ediția de carte *Iurie Canașin. Calea spre descoperirea misterului creației*, - o contribuție a cercetătoarei Ana Marian, în valorificarea artei sculpturale.

Ana Marian, cercetătoare fidelă a evoluției artei sculpturale din Republica Moldova și-a adăugat în palmaresul rezultatelor științifice încă o aleasă ediție de carte în care realizează o trecere în revistă a evoluției creației distinsului sculptor Iurie Canașin. Ediția în cauză, fiind denumită sugestiv *Iurie Canașin. Calea spre descoperirea misterului creației* = *The Pathway Towards the Mystery of Creation*, întrunește în structura sa două compartimente de importanță - un compartiment analitico-istoriografic în care autoarea pune în lumină calea parcursă de sculptor pe parcursul etapelor de creație și un compartiment ilustrativ ce reprezintă amply opera sculptorului. Totodată, este de



menționat faptul, că demersul textual al primului compartiment, este suplinit cu imagini foto din viața și activitatea de creație a sculptorului, și, în același timp, grație conlucrării armonioase cu designerul blocului de carte Vitalie Pogolșa, și aportul valoros adus de ultimul în procesul de machetare a acestei monografii-album, materialul textual este reliefat judicios prin reproduceri ale operelor sculptorului, asigurând prin aceasta o trecere lentă, motivată conceptual, structural și estetic, la compartimentul de imagini ce ilustrează întreaga creație a artistului, și, nu în ultimul rând, la

compartimentul textual și ilustrativ intitulat *Biobibliografie*, ce întregeste ediția.

Compartimentul textual al monografiei-album, este structurat în câteva capitole realizate în limba română sub genericul: *Formarea profesională a artistului; Plastica de forme mici și ciclul de lucrări Artistul și Modelul; Portretul; Sculptura de șevalet, monumentală și cea decorativă; Grafica; Activitatea pedagogică și Încheiere*. Demersul textual în limba română este suplinit prin text tradus în limba engleză sub denumirile: *The formation process of the artist; Both, the small-scale sculpture and the cycle The Artit and the Model; The portrait; The easel, monumental and decorative sculpture; Graphic Drawings; The teaching career; In conclusion*. La rândul lui, compartimentul ce întregeste blocul de carte și poartă denumirea *Biobibliografie*, sistematizează și pune în lumină *Expozițiile personale, Expozițiile de grup* la care a participat cu operele sale sculptorul Iurie Canașin, și nu în ultimul rând, *Publicațiile* în care se examinează creația plasticianului.

În demersul textual al monografiei-album, cercetătoarea Ana Marian, elucidează cu lux de amănunte aspectele biografice ale vieții sculptorului Iurie Canașin, atrăgând o deosebită atenție adeziunii artistului față de principalele genuri ale creației precum desenul și sculptura. O parte importantă a demersului literar al acestui capitol este dedicat instituțiilor de învățământ artistic și personalităților didactice, care au contribuit la formarea profesionistă a sculptorului Iurie Canașin în incinta instituțiilor de învățământ artistic în care acesta și-a făcut studiile.

Examinând *Plastica de forme mici, ciclul de lucrări Artistul și Modelul, Portretul*, cercetătoarea expune unei analize logice, demersul artistic al sculptorului Iurie Canașin într-un șir de opere precum Serghei Ciokolov (1971), Hans Christian Andersen (1972), Pușkin și Gonciarova (1972), Wolfgang Amadeus Mozart, supranumită și Micul Amadeus (1989), Constantin Brâncuși (1993), Mona Lisa și Leonardo (1994) ș. a. evidențiind concordanțele tematice, stilistice și semantice împlântate artistic în lucrările menționate. Totodată, Ana Marian pune în evidență opțiunile artistice

ale sculptorului Iurie Canașin îndreptate spre reliefarea trăsăturilor portretistice ale modelelor într-un șir de opere precum:

Portretul lui Serghei Ciokolov (1969), Portretul lui Bon-Cean (1974), ciclul de opere la tema Eminesciana, (1988-1997), Ovidiu (1982), Bustul compozitorului Eugen Doga (1995), Michel de Nostradamus (2009), Vincent Van Gogh (2011), Portretul lui Pablo Picasso (2012), Miguel de Cervantes Saavedra (2018). Analizând operele portretistice ale sculptorului, autoarea ediției, pe bună dreptate, menționează că *"Portretele sculpturale create de Iurie Canașin evidențiază personalitatea celor portretizați..."*.

În urma examinării, în capitolul *Sculptura de șevalet, monumentală și cea decorativă* a mai multor opere ale sculptorului precum Gimnasta (1962), Oameni ai gliei (1969), Țărani din Toledo (1971), Belșug (1983), Tainele pădurii (1979), Columna dragostei (1992) ș.a., autoarea ajunge la concluzia, că: *"Viziunea maestrului pornește de la subiecte mitologice din creația populară și continuă cu cele religioase"*.

Examinând în compartimentul *Grafica* mai multe lucrări realizate de către sculptor, printre care: Ion Creangă (1996), Casa „Vasile Pogor”, Mi-

hai Eminescu (1990), Portretul pictorului Mihai Greco (1993), Autoportret (1984), George Bacovia (1996), Portretul lui Nicolae Labiș (1992), Ernst Neizvestnii (1992), Corida de Toros (Madrid, 1971) ș.a., autoarea studiului conchide, că: *"Agerimea ochiului, vocația de grafician și talentul înnăscut au contribuit la apariția acestor foi grafice, în care fluiditatea și caracterul liniei dictează conceptul lucrării și favorizează obținerea unei expresivități deosebite, care sensibilizează privitorul"*.

În compartimentul în care autoarea studiului, examinează detaliat ascendența pedagogică a sculptorului, aceasta menționează contribuția substanțială a sculptorului la instruirea unui număr mare de discipoli, care, la rândul lor, prin activitatea artistică a acestora, continue frumoasa cale a profesorului Iurie Canașin.

În compartimentul de încheiere, autoarea studiului remarcă faptul că sculptorul Iurie Canașin *"...ne conduce spre o conștientizare profundă a specificului perioadei istorice în care a activat. Sculptorul caută să discearnă, pentru sine, valoarea de nonvaloare, lucrurile eterne de cele efemere"*.

*Constantin SPÎNU, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Sergius Ciocanu, *Orheiul Vechi: Localități și așezăminte monastice (secolele XVI-XIX)*, Chișinău: Cartdidact, 2021. – 220 p.

Autor deja consacrat în literatura privind patrimoniul cultural și istoria urbană din Basarabia, Sergius Ciocanu ne propune o nouă carte despre Orheiul Vechi. Sigur, se poate ridica întrebarea: ce se mai poate spune despre acest vechi loc de așezare din Țara Moldovei, care a atras multă atenție din partea arheologilor, istoricilor sau arhitecților?

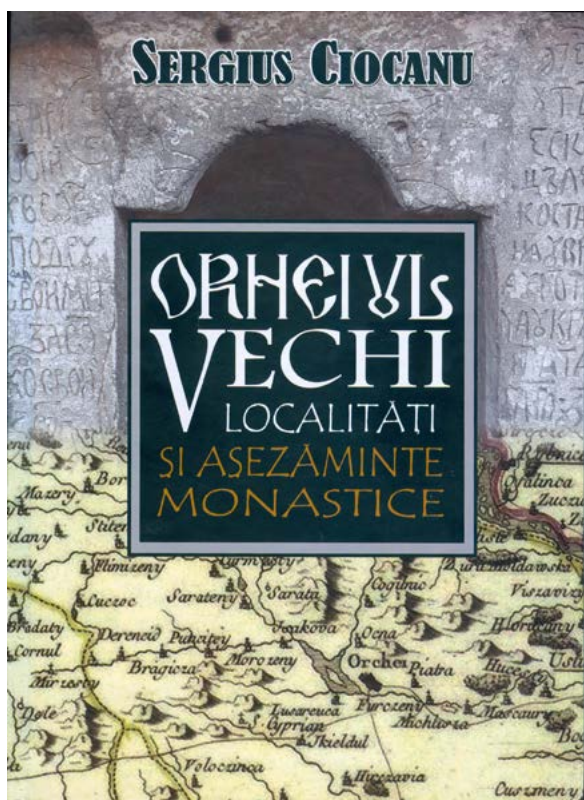
Autorul prezintă subiectul dintr-o altă perspectivă, punând evoluția monumentelor din Rezervația cultural-naturală „Orheiul Vechi” într-un context teritorial mai larg, integrând și explicând evoluția moșiilor istorice din zonă. Volumul are cinci capitole, echilibrat structurate. În primul, el întreprinde o analiză istoriografică a toponimului

referă clar la un „vechi oraș pe care locuitorii îl numesc Orheiul vechi”, continuând cu mărturii și opinii înregistrate în secolul al XIX-lea, care, toate, transmit informații contradictorii despre ruinele care sunt situate în locuri și pe moșii diferite. Istoricii și arheologii preocupați de subiect au continuat să alimenteze controversa, aderând la o teorie sau alta, până în perioada sovietică, când s-a considerat că s-a dat un răspuns „definitiv”.

Sergius Ciocanu subliniază diferențele dintre înregistrările de ruine de pe moșia Trebujeni și cele de pe moșia Brănești și propune noi direcții de cercetare. În primul rând, remarcă din nou – și ne raliem și noi acestei întrebări – curioasa lipsă a cercetărilor arheologice în vatra istorică a actualului oraș Orhei, care ar fi putut oferi un răspuns mai clar momentului începuturilor așezării de aici. O altă pistă a cercetării propusă de Sergius Ciocanu, mai puțin investigată de alți autori, ține de reconstituirea evoluției moșiilor din zona în discuție. Eu însumi m-am confruntat cu acest subiect și știu cât de importantă este lămurirea aspectului stăpânirilor dintr-o anumită zonă, inclusiv una urbană, cum a fost cazul începuturilor târgușorului Nicolina de lângă Iași sau a moșiilor urbane din fosta capitală a Țării Moldovei sau de la Bârlad.

Un capitol este dedicat de autor moșiei Stojiște/Mihăilașa și promontoriului Peștera, cel care a atras și atrage cea mai multă atenție din partea specialiștilor, fiind partea cea mai vizibilă și spectaculoasă din patrimoniul supra și subteran de pe acest sector al văii Răutului. Aflăm că în perioada medievală singura mențiune indirectă a fortificațiilor de aici se află într-un act din 4 august 1588, care cuprinde termenul *peremur*, „loc îngrădit cu fortificații”. O inițiativă interesantă și încă insuficient explicată ține de amenajarea aici de către Ieremia Movilă a unei întărituri, dar și a unui oraș, atestat însă documentar în doar trei acte din 1617, centru urban cu piață, străzi, biserică, șoltuz și pecete proprie. Sperăm că enigma acestui oraș va fi la un moment dat elucidată, contribuțiile lui Sergius Ciocanu fiind, din această perspectivă, valoroase.

Importante sunt și considerațiile privitoare la schitul și moșia Brăneștilor, numită inițial chiar



Orheiul Vechi, incluzând în discuție și localizarea acestuia. Principala controversă istoriografică de aici ține, după cum bine se știe, de explicarea cât mai credibilă a „transferului” așezării de pe promontoriul Peștera pe locul actualului oraș Orhei, dar și a locului unde s-a aflat vechiul sit urban Orhei. Analiza pleacă de la citatul din opera marelui domn cărturar Dimitrie Cantemir, primul care se

Orheiul Vechi. Și aici Ieremia Movilă va edifica o așezare nouă, „din pajiște”, care îi va purta numele, Movilău, cu biserică și curte domnească. Autorul pune în context amenajarea acestei așezări și vine cu argumente pentru diferențierea față de orașul de pe promontoriul Peștera. Nici această curte nu va avea viața lungă, poate și pentru că domnii din secolul al XVII-lea nu mai aveau puterea

să întrețină un sistem de cetăți și curți domnești, așa cum făcuseră predecesorii lor din secolele XV-XVI. În plus, dominația otomană, întinsă efectiv până la aproape 70 de kilometri de Orheiul Vechi, la Tighina, nu era de natură să încurajeze astfel de inițiative.

În următorul capitol, autorul tratează moșia Trebujeni, pomenită prima dată – fără a fi numită – la 10 mai 1574, când aflăm că a intrat în stăpânirea pârcașului Ieremia și a logofătului Ioan Golăi, ctitorul celebrei biserici care îi poartă numele în Iași. Moșia în discuție mai are o legătură simbolică cu vechea capitală a Moldovei, prin faptul că împărtășește același nume cu una din vechile ulițe din inima târgului, Ulița Târbujenească. Ca și în celelalte capitole, Sergius Ciocanu analizează meticolos evoluția moșiei, cercetând hotarele și vadurile acesteia, ajutând la plasarea acestora pe hartă. Ca și la Brănești/Peștera, și la Trebujeni a existat un schit, care ocupa un complex de peșteri, cercetat mai atent în ultimele decenii, însă cu o istorie încă insuficient elucidată.

Ultimul capitol tratează moșia și schitul Mașcăuților, cu un nume cu vechime mult mai mare

decât al celorlalte moșii, atestarea sa fiind din 1436. Satul și-a schimbat vatra de-a lungul timpului, încadrându-se în specificul vremii, când diferite motive determinau mutarea oamenilor dintr-un loc în altul. Și aici complexe de peșteri au găzduit călugări în vechime, adunați într-un schit ce a purtat la un moment dat numele de Schitul Albului, mai târziu fiind cunoscut ca Schitul Mașcăuți, închis în 1809.

Cartea nu se încheie fără un grupaj de utile și consistente anexe: o cronologie a evenimentelor privind moșiile și schiturile discutate în lucrare; liste de întâi stătători ai lăcașurilor analizate; o serie de documente cu privire la așezările și schiturile din volum. Acestea din urmă, datând din secolele XVII – începutul secolului al XIX-lea, sunt inedite și contribuie la mai buna înțelegere a hotarelor moșiilor și la evoluția lăcașurilor de cult din zona Orheiului Vechi.

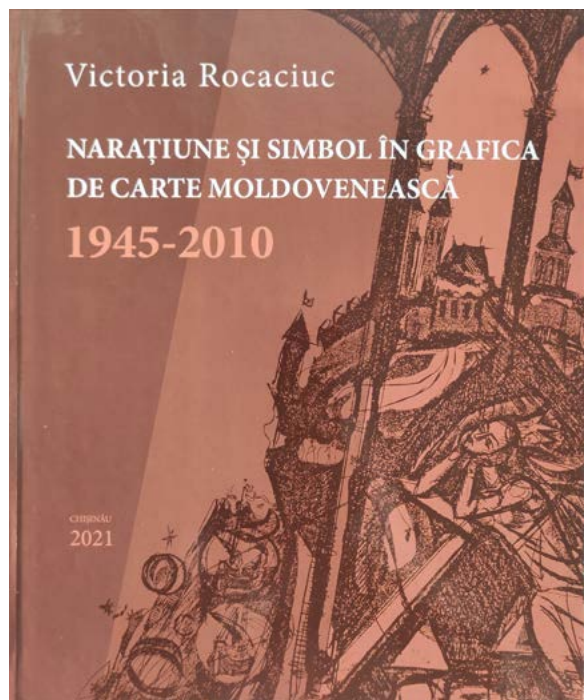
Încheiem prin a spune că volumul lui Sergius Ciocanu nu numai că explică dezvoltarea acestei regiuni, amploarea fenomenului demografic, urban și religios din această margine importantă a Moldovei, dar vine să adauge o cărămidă la cunoașterea istoriei unei părți de țară care a stârnit atâtea controverse.

*Laurențiu RĂDVAN, doctor,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”,
Iași, România*

Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010 de Victoria Rocaciuc – o încercare de sistematizare a evoluției ilustrației și designului de carte din Republica Moldova.

Monografia *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010*, elaborată de doamna Victoria Rocaciuc, doctor în studiul artelor, cercetător științific la Institutul Patrimoniului Cultural, vine să încununeze efortul protagonistei îndreptat spre investigarea, sistematizarea informațiilor istoriografice, analiza creației și promovarea aspirațiilor creative a câteva generații de graficieni care, pe parcursul a mai mult de jumătate de secol, au exersat arta cărții.

Studiul este structurat în prefață, cinci capitole, încheiere, adnotări și un compartiment de reproducere color care, concomitent cu vastul repertoriu ilustrativ monocromatic inclus în struc-



tura textuală a cărții, reliefează pe larg aportul plasticienilor din Republica Moldova adus la dezvoltarea domeniului.

În prefață, autoarea trasează obiectivele de cercetare a graficii de carte moldovenești din perioada abordată, pune în evidență mai multe aspecte ale cărții, aceasta fiind privită ca „obiect, mediu și sferă de comunicare”, reliefează particularitățile arhitectonico-constructive, rolul informativ și estetic ale acesteia, evidențiază baza sursologico-metodologică de investigare a genului graficii de carte.

În capitolul I, intitulat *Narațiune și simbol în arta graficii de carte. Aspecte istorice și teoretice*, autoarea realizează o privire generală asupra unor aspecte relevante de ordin teoretic și practic de implementare a *narațiunii și simbolului în arta graficii de carte*. În același timp, optând spre demarcarea unor posibile similitudini cu tradiția autohtonă din domeniu, protagonista, în capitolul respectiv, înfăptuiește unele *incursiuni* istoriografice în *evoluția artei cărții și a tipografiilor moldovenești*.

În capitolul II, intitulat *Realismul socialist și grafica de carte din RSS Moldovenească anii 1940-1953*, cercetătoarea a supus unei analize generale procesele evolutive ale graficii de carte din perioada de timp menționată și, concomitent, a elucidat modalitățile de implementare a demersului plastic narativ și al celui simbolic în creația plasticienilor Evghenii Merega, Boris Nesvedov, Valentina Neceae, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Boris Șirokorad, Iacob Averbuh, Ioachim Postolachi, Igor Vieru, Zigfrid Polingher.

În capitolul III, intitulat *Ilustrațiile și designul poligrafic, perioada 1953-1970*, autoarea editei, pe de o parte, trece în revistă schimbările ce s-au produs în grafica de carte pe parcursul anilor 1953-1960, pe de alta, pune în lumină particularitățile de realizare plastică a narațiunii și simbolului în creația plasticienilor Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Zigfrid Polingher, Aleksandr Neforosov, Nikolai Makarenko. Totodată, în capitolul în cauză, cercetătoarea a evaluat ilustrațiile și designul poligrafic din perioada 1960-1970, evidențind aportul adus în dezvoltarea domeniului de către plasticienii Leonid Beleaev, Gheorghe Vrabie, Emil Childescu, Isai Cârnu, Aleksandr Hmelnițki, Filimon Hămuraru, Leonid Nikitin, Arie Sveatcenko, Petru Mudrac, Aron Ștarkman, Boris Brânzei, Anatolii Iavtușenko, Valentin Koreakin, Mihail Hazan, Vasile Covriga, A. Parșikov, Jemma Strocikova, Liza Ianțen, Leonid Domnin, African Usov, Victor Kubani, Semion Picunov, Konstantin Grigoriev, Simion Solonari, Lică Sainciuc. În același capitol, autoarea investigației, pune în lumină „căutările paradigmei naționale în arta graficii de carte

moldovenească în perioada anilor 1960-1970” și totodată, menționează opțiunile unor plasticieni îndreptate spre valorificarea expresiilor specifice artei naive sau celei în care forma capătă valori estetice austere.

În capitolul IV, intitulat *Noi tendințe în arta cărții moldovenești anii 1970-1990* autoarea ediției apreciază schimbările ce s-au produs în grafica de carte în perioada 1970-1980, evidențiază opțiunile unor plasticieni îndreptate spre afirmarea particularităților stilistice individuale ale creației personale, oglindește diverse modalități de tratare plastică a narațiunii și simbolului în domeniul respectiv. Totodată, apreciind schimbările de atitudine față de *procedeele și efectele tehnice* exersate în tehnicile gravurii în linoleum și a litografiei, protagonista pune în evidență creșterea în arta cărții moldovenești din anii 1980-1990 a rolului aspectelor asociative ale metaforei și ale simbolului în generarea mesajului operelor. În capitolul respectiv sunt expuse examinării operele din domeniul graficii de carte elaborate de plasticienii Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Aleksandr Hmelnițki, Leonid Domnin, Emil Childescu, Alexei Colîbneac, Zigfrid Polingher, Filimon Hămurar, Eduard Maidenberg, Vasiliu Țehmister, Oleg Zemțov, Gheorghii Ostapenco, Leonid Nikitin, Lică Sainciuc, Mihai Brunea, Grigory Bosenko, Anna Evtuşenco, Aurel Guțu-Resteu, Vladimir Bulba, Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev, Gheorgi Zlobin, Arii Sveatcenko, Arcadie Antoseac, Gheorghe Huzun, Anatoli Smîșleav, Oleg Cojocari, Andrei Țurcanu, Eudochia Zavtur, Mihail Țăruș, Dimitrie Peicev, Natalia Tarasenko, Mihail Șevelkin, Igor Hmelnițki, Dmitri Savastin, Stefan Sadovnikov, Mihail Hazan, Roman Ghimon.

În Capitolul V, intitulat *Grafica de carte moldovenească și procesul editorial în perioada post-sovietică. Imaginea artistică și simbol în ilustrațiile de carte prelucrate la calculator*, cercetătoarea pune în discuție mai multe aspecte ale evoluției graficii de car-

te din perioada examinată, printre care: oglindirea unor particularități de realizare a imaginii în creația plasticienilor ce au profesat domeniul respectiv pe parcursul ultimului deceniu al secolului XX; trecerea în revistă a principalelor manifestări culturale de promovare a graficii de carte; nominalizarea principalelor edituri care au contribuit la dezvoltarea artei cărții în Republica Moldova în perioada respectivă. În același capitol, autoarea ediției, acordă atenție sporită activității de creație a unui număr mare de graficieni, printre care Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Emil Childescu, Alexei Colîbneac, Igor Hmelnițki, Mihail Brunea, Lică Sainciuc, Grigory Bosenko, Eduard Maidenberg, Arcadie Antoseac, Gheorghii Zlobin, Vladimir Zmeev, Oleg Cojocari, Liudmila Cojocari, Mihail Bacinschi, Anatoli Smîșleav, Dumitru Trifan, Vitaliu Pogolșa, Vasile Movileanu, Alexandru Macovei, Ion Moraru, Elena Leșcu, Vladimir Smirnov, Ion Severin, Roman Coțuiba, Eudochia Zavtur, Iaroslav Oliinik, Vladimir Melnic, Violeta Zabulica-Deordiev, Vasiliu Țehmister, Valeriu Herța, Anna Evtuşenco, Dumitru Iazan, Elena Karacențev, Simion Zamșa, Sergiu Puică, Alexandru Ermurache, Luminița Ermurachi, Iurie Brașoveanu ș.a.

Compartimentul *Încheiere* vine să suplinească demersul istoriografic al celor cinci capitole cu informații suplimentare cu privire la unele probleme de actualitate din domeniul graficii de carte și, nu în ultimul rând, pune în lumină unele aspecte ale activității a câteva edituri din Republica Moldova.

Ediția de carte este suplinită cu trei scurte *Adnotări* în limbile engleză, rusă și română și cu un compartiment restrâns ca volum, dar important ca valoare istoriografică și artistică de reproducere a unor lucrări grafice examinate în lucrare.

*Constantin SPÎNU, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Lino BIANCO. *The Ring Metaphor and the Spirit of Sofia and other essays*, a collection of scientific papers mostly relating to the literature of architectural history.

As several scholars are engaged in researching architectural history and theory, Lino Bianco, a respected practising architect, academic and diplomat from Malta who was made Member of the Order of Merit of his motherland by its Head of State in 2021, is also preoccupied by these disciplines. This book, having 196 pages including 51 colour and black and white illustrations, was published in the first quarter of 2022 by Kite Group, Malta. This publication is endorsed both by the prominent international Maltese architect and former dean of the Faculty of Architecture and Engineering at the University of Malta Richard England and also by the Chancellor of the same university. As the Director of Research and former Head of the Department of Architecture

**THE RING METAPHOR
AND THE SPIRIT OF SOFIA**

and other essays

Lino Bianco
with a foreword by HM King Simeon II

at the University of Strathclyde Ashraf M. Salama notes, Bianco's underlying concerns are linked with his investigations of space and time as phenomena involved in the making of architecture. In his endorsement, the former dean at the Helsinki University of Technology Juhani Pallasmaa notes that this publication "reconnects architecture with the artistic and spiritual realms. [It reveals] the timeless existential and mental qualities in the art of building".

The book, a revised re-publication of six peer-reviewed papers originally published in *Melita Theologica*, one of the oldest academic theological journals, has a foreword by H.M. King Simeon II (p. xiii) and an introduction by philosopher and cultural theorist Vladimir Gradev (pp. xv–xxix). The author divided the content of his work into six chapters: (i) The ring metaphor and the spirit of Sofia (pp. 1–23), (ii) Valletta: A city in history (pp. 25–56), (iii) Limestone in post-war British architecture: is it a plea for a return to Pugin? (pp. 57–75), (iv) Hegel's notion of Gothic architecture (pp. 77–96), (v) *L'Année Dernière à Marienbad* and the Cartography of an Orphic life-in-death: The modern katábasis of Resnais (pp. 97–119), and (vi) Music in teaching religion in primary schools (pp. 121–153). Two papers are co-authored. Chapter 5 was co-authored with Saviour Catania whilst Chapter 6 was written with Irene Dillon and Marlene Gatt. The book concludes with a thorough index (pp. 155–166) which is useful for researchers making use of this publication.

While they seem to be traditional essays, the papers dealing with architecture address the theme from philosophical and cultural theory standpoints. The approach to the study of architecture which the papers present is multidisciplinary. Indeed, the book is a collection of essays on philosophical aspects relating to architecture and a statement of the philosophy of the author. Gradev's introduction is an excellent piece of writing in this regard. It brings out the author's search for the essence of the physical and the metaphysical.

Concluding this brief review of *The Ring Metaphor and the Spirit of Sofia and other essays*, it is self-evident that the first paper, addressing the Bulgarian Capital, lent this publication its title. One may argue that it is thus fitting for the foreword to be penned by the last Bulgarian monarch. This fact begs one to note the scholarly and diplomatic admiration that the author enjoys in this Balkan republic which awarded him the Order "Madara Horseman" first degree for his significant contribution to the development of friendly relations and bilateral co-operation between Bulgaria and Malta in 2018.

*Svetlana OLEINIC, doctor,
Universitatea Tehnică din Moldova*

In memoriam: arhitecta Olga Plamenitskaya (Plamienicka) (2 iunie 1956 – 15 februarie 2022)

La 15 februarie 2022 a trecut la cele veșnice arhitecta Olga Plamenitskaya (Plamienicka), istoric și critic de arhitectură, restaurator, doctor în arhitectură, profesor la Universitatea Națională de Construcție și Arhitectură și Universitatea Națională de Aviație din Kiev, profesor la Universitatea Națională de Construcție și Arhitectură din Harkov, docent la Academia Națională de Arte Plastice și Arhitectură din Kiev, membru al ICOMOS din Ucraina, unul dintre cei mai buni prieteni, autori și recenzenți ai revistei ARTA.

S-a născut la 2 iunie 1956 în orașul Kiev în familia pictorului emerit al Ucrainei Anatoli Plamenitski și arheologului Evghenia Plamenitskaya. A urmat Facultatea de Arhitectură a Institutului de Stat de Arte Plastice, astăzi Academia Naționa-



lă de Arte Plastice și Arhitectură, terminându-și studiile în 1980. În 1984 a absolvit doctorantura Institutului de Cercetări Științifice în domeniul Urbanismului din Kiev. Teza de doctorat a arhitectei a fost dedicată evoluției locuinței medievale a orașului Camenița (Kamienec Podolski, Kamianet-Podilskii) în context urbanistic. Din 1984 până în 2006 a fost cooptată în calitate de

cercetător la Institutul de Cercetări Științifice a Teoriei și Istoriei Arhitecturii din Kiev, din 1990 ocupând postul de șef al Secției pe probleme de restaurare și adaptare a monumentelor de arhitectură. Au urmat stagii la Academia de Științe din Polonia (Casa „Józef Mianowski”, Varșovia, 1996) și Centrul Internațional de Cultură din Cracovia (1997). În 2006-2007, a activat în cadrul Ministerului Dezvoltării Regionale și Construcției în calitate de șef al Secției de asigurare științifico-metodică a lucrărilor de restaurare. În 2007-2017, a ținut cursuri teoretice și practice la Universitatea Națională de Construcție și Arhitectură și Academia Națională de Arte Plastice și Arhitectură din Kiev. În 2014-2015, a fost pe rând Președinte și vicepreședinte al Consiliului științifico-metodic de protejare a patrimoniului cultural al Ministerului Culturii din Ucraina. Din 2015 până în 2018 a exercitat funcția de Director al Institutului de Stat al Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii din Ucraina. În ultimii ani, a activat la profesor la Facultatea de Arhitectură, Construcție și Design a Universității Naționale de Aviație din Kiev.

Este substanțial aportul cercetătoarei Olga Plamenitskaya la studierea arhitecturii și urbanismului Ucrainei de Vest și a arhitecturii fortificate și religioase din perioada medievală și modernă timpurie din Ucraina. A cercetat sute de monumente din Kiev, Hmelnițk, Ternopil, Volânsk, Vinnița, Crimeea ș.a. Datorită investigațiilor sale s-a schimbat esențial imaginea despre istoria și arhitectura mai multor monumente importante din regiune. Este autorul a mai mult de 200 de lucrări editate, în special șase monografii științifice, câteva cărți pentru ghizi și turiști, lucrări metodice ș.a., apărute în Ucraina, Italia, Grecia, Polonia, Rusia și Republica Moldova. Printre acestea se numără: „Locuința medievală din Europa de Est” (1990), „Kamienec Podolski – oraș la periferia Imperiului Roman” (1999), „Lăcașuri sfinte creștine din Kamienec din Podolia” (2001), „Kamienec Podolski” (2003, 2004, 2006, 2007), „Arhitectura sacrală din Kamienec din Podolia” ș.a. Un adevărat fenomen editorial a reprezentat monografia „Castrum Camenecensis. Cetatea Camenița (perioada antică târzie – modernă timpurie)” (2012). Lucrarea prezintă rezultatul investigațiilor

patrimoniului arhitectural-urbanistic al orașului Camenița – capitala istorică a Podoliei. Cercetarea este de asemenea cunoscută prin ipotezele sale referitoare la așezarea dacilor și romanilor pe teritoriul Podoliei. Cercetând de mulți ani podurile medievale arhitecta a ajuns la concluzia că pe coloana împăratului Traian de la Roma nu este reprezentat podul lui Apolodor din Damascus de la Turnu Severin, ci podul orașului Camenița, cel mai estic punct de sprijin militar al romanilor la acea vreme.

Olga Plamenitskaya era pasionată de istoria și cultura românească. Chiar și soțul și-a găsit atunci când a căutat un cunoscător de limbă română pentru a traduce niște articole științifice – Oleg Mocanu, muzician, descinde dintr-o familie de lăutari români din zona Carpaților.

Olga Plamenitskaya a fost autorul a 20 de proiecte de restaurare și revitalizare a monumentelor de arhitectură din Ucraina: zidurile de apărare ale Castelului Vechi, câteva turnuri și o baterie, toate din Camenița (coautor Eugenia Plamenitskaya), podul castelului din Camenița, mănăstirea franciscană din Camenița, biserica fortificată „Aco-perământul Maicii Domnului” și castelul din satul Sutkivți, regiunea Hmelnițk (coautor Eugenia Plamenitskaya) ș.a. A realizat concepția de regenera-

re a Orașului Vechi și Programul de perspectivă al lucrărilor de conservare și restaurare în Orașul Vechi și Orașul Nou, toate în orașul Camenița. A fost arhitect șef de proiect al Planului de bază al orașului Kiev (2017) și autor a mai multor planuri de bază ale așezărilor urbane din Ucraina.

Pentru merite deosebite în cercetarea, restaurarea și conservarea monumentelor de arhitectură i s-a conferit premiul „I.V. Morghilevski” (1998) în domeniul arhitecturii și urbanismului, premiul „Jan Zachwatowisz” al Comitetului național ICOMOS din Polonia (2001), Diploma de onoare a Ministerului Culturii din Ucraina, Diploma de recunoștință a primarului orașului Kiev, distincția „Semnul de onoare” al Consiliului orașenesc din Camenița, Premiul Național al Ucrainei în domeniul arhitecturii ș.a.

În memoria tuturor celor care au cunoscut-o pe Olga Plamenitskaya, ea va rămâne o personalitate de excepție – cultă, inteligentă, prietenoasă, de o rară cumsecădenie și frumusețe sufletească.

Odihnească-se în pace!

*Mariana ȘLAPAC,
membru corespondent, doctor habilitat,
Institutul Patrimoniului Cultural*

In memoriam: artistul plastic Andrei Mudrea (29 aprilie 1954 – 15 ianuarie 2022)

Creația plasticianului Andrei Mudrea (29 aprilie 1954 – 15 ianuarie 2022) mereu ocupa locuri de frunte printre operele de referință și de avangardă artistică moldovenească. Or, primele etape de formare ale artistului (1969-1973, studiile la Școala de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău și 1975-1985 în atelierul maestrului Mihai Grecu) au coincis cu anii 1970-1980, când în cadrul stilului ideologic oficial al timpului s-au produs esențialele transformări benefice, o adevărată descătușare și trecere la experimentul artistic individual. Treptat, procesele de creație se unificau cu cele din Vestul Europei, iar în ambianță artistică autohtonă pictorii se uneau pe grupări, lansând expoziții de ordin conceptualist.

Vorbind de avangardă artistică, trebuie să



amintim de acele două expoziții ale grupului „Zece” din incinta Centrului Expozițional al UAP „Constantin Brâncuși” (1992, 2002). Este cazul să-i amintim pe toți din acei zece artiști de referință, discipoli ai maestrului Mihai Grecu: Andrei Sârbu, Andrei Mudrea, Vasile Moșanu, Iurie Platon, Dimitrie Peicev (care a refuzat să participe), Tudor Zbârnea, Dumitru Bolboceanu, Anatol

Rurac, Ilie Cojocaru, Victor Hristov. Prezența elementelor abstracte sau decorative, expresivitatea coloristică sunt doar câteva caracteristici, care uneau creația acestor 10 artiști, dar mai trebuie să accentuăm faptul că între acești plasticieni mai exista și o altă legătură spiritual-conceptuală, respectul deosebit față de totul ce este legat de numele lui Mihai Grecu.

Persoana artistică a lui Andrei Mudrea poate fi analizată și prin prisma schimbărilor din cadrul proceselor socioculturale contemporane moldovenești. Etapă cu etapă, observăm cum artistul reacționează în mod creativ asupra realităților sovietice și postsovietice, cum, treptat, se schimbă planul tematic, structural și tehnic, iar în compozițiile dumnealui ocupa un loc tot mai privilegiat culoarea albă, apărută din aurul și argintul vopselelor tehnice sau de design. De fiecare dată, creația lui reflecta tendințe noi în arta plastică națională. Compozițiile tematice evoluționau până la aspect religios. Nuduri, peisaje și naturi statice deveneau mai expresive și, treptat, pregăteau terenuri noi pentru ulterioarele transformări în abstracții pure.

Una dintre cele mai reușite, dar și apărută foarte la moment, poate fi considerată prezența în ultimele sale expoziții a obiectelor sculpturale, de ordin *ready made*, sculptură conceptuală, ingenios gândită și realizată, pictată în culori specifice paletelor lui Andrei Mudrea, reflectând viziunile autorului asupra proceselor socioculturale și celor politice. În aceste opere rolul esențial se acorda atât simbolului ideatic, cât și celui plastic, metaforei artistice. Ultimele expoziții personale, din 2014 și 2019, în sala mare a Centrului Expozițional „Constantin Brâncuși”, au demonstrat evoluția artistului, ca pictor și sculptor înzestrat. Pe lângă tablouri experimentale de diverse dimensiuni, aici au fost expuse și pânze ce reflectă mai precis ideile actuale și concepțiile plastice ale pictorului. În cadrul lucrărilor de dimensiuni aproape imense s-a reflectat abilitatea lui Andrei Mudrea de a concepe compoziții deschise, care ca structură plastică reflectă tendința de a fi continuate prin alăturare cu altele de același ordin, pe orizontală sau verticală etc., până la infinit. Este o abordare ce continuă realizările în tehnica „dripping” ale americanului

Jackson Pollock sau cele ale lui Mihai Grecu, însă nu putem să nu amintim și de ideea infinitului sau și a multiplicării unui element compozițional valorificată de Constantin Brâncuși, completând-o cu atitudini formaliste pornite de Paul Cézanne și aduse la concepția stilistică a suprematismului lui Kazimierz Malewicz, din cadrul mării avangarde ruse, dar și chiar de abstracționismul rus pornit de Vassily Kandinsky și Kazimierz Malewicz. Structuri plastice compoziționale, formal abstractizate se găsesc și în creația neo avangardiștilor de la noi: Andrei Sârbu, Anatol Rurac, Tudor Zbârnea, toți fiind participanți ai grupului „Zece”.

De fapt, sinteze plastice compoziționale au avut loc în creația lui Andrei Mudrea încă în timpurile sovietice, prin anii 1980. Și în acele tablouri se constată prevalarea simbolismului și a expresionismului, în care deja prin anii 1990 se va resimți o pronunțată doză de experiment, mai ales la nivel tehnic-tehnologic, utilizarea vopselelor tehnice de culori argintii sau aurii. În aceste cazuri operele lui Andrei Mudrea se pun alături de creația lui Andrei Sârbu, Valeriu Sandu ș.a. Iar la nivel tematic cel mai accentuat demonstrează reîntoarcerea la valorile spirituale naționale, la religia și credința creștină ortodoxă. Artistul a realizat compoziții mari multfigurative și multiplane demonstrând tratările personale ale unor teme biblice („Cina cea de taină”, etc.).

După anii 1990, pe lângă compoziții tematice multfigurative, artistul executa și nuduri ușor abstractizate, portrete, peisaje și naturi statice,

tratate în aceeași cheie de abordare plastică. Experimentul reprezintă partea de bază a creației sale. Astfel, constatăm peisajele și naturile statice decorativ-abstractizate drept etapă de tranziție spre lucrări din ultima etapă, etalate nu demult, și în cadrul expozițiilor sale personale. Atunci elementul concret, practic, dispare din compozițiile lui Andrei Mudrea, cedând locul unor libere expresii abstracte, cu un grad și mai mare de monumentalism, față de totul ce maestrul a reușit să creeze până în prezent. Aceste tablouri abstracte trezesc doar unele aluzii la peisajul rustic autohton. Și acesta având tendința de a nu avea margini și hotare, deci de a deveni universal. Câmpurile color structural aplatizate, de forme geometrice neregulate, se combină reușit cu structuri coloristice turnate (tehnica *dripping*), stropite, mai bine zis. Albastrul al cerului vine aici ca la Kandinsky să creeze iluzia expresivă abstractă a unirii cosmosului cu pământul, sau a universului, mai precis, este vorba de crearea a iluziei privirii de sus, de undeva din cosmos, un *raccourci* valorificat prin realizările tehnice ale epocii contemporane. O iluzie plastică abordată de mai mulți artiști de referință în arta plastică contemporană. Așadar, prin operele sale, Andrei Mudrea parcă ne sugera și ne demonstra faptul că drept macro- și microcosmice pot fi tratate ideile noastre despre Țară, Planetă și Univers.

*Victoria ROCACIUC, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

LISTA AUTORILOR

ADASCALIȚA Lucia, doctorandă, lector universitar, Departamentul Design și Tehnologii Textile și Poligrafie, Facultatea Textile și Poligrafie, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: adascalita@dp.utm.md

BALABAN Gabriela, doctorandă, Universitatea București, Facultatea de Litere, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”, Centrul de Excelență pentru Studiul Imaginii, București, România, e-mail: gabi.balaban03@gmail.com

BILIAEVA Svitlana, doctor habilitat în istorie, profesor universitar, cercetător științific superior, Institutul de Arheologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Kiev, Ucraina, e-mail: svitbil@ukr.net

BRANIȘTE Ludmila, doctor în filologie, conferențiar universitar, Universitatea ”Alexandru Ioan Cuza”, Iași, e-mail: branisteludmila@yahoo.com

CEASTINA Alla, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor în arhitectură, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

FIALKO Olena, doctor în istorie, cercetător științific coordonator, Institutul de Arheologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Kiev, Ucraina, e-mail: ofalka@ukr.net

ILVITSKAYA Svetlana, doctor habilitat în arhitectură, profesor universitar, șef Catedră Arhitectură a Facultății de Arhitectură, Universitatea de Stat de Cadastru, Moscova, Rusia, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

IVASHKIV Halyna, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Muzeul de Etnografie și Meserii artistice al Institutului de Etnologie, Academia Națională de Științe din Ucraina, Kiev, Ucraina, e-mail: halia_503@ukr.net

KOTSIUBANSKAYA Olga, doctor în istorie, lector universitar, Universitatea Pedagogică „Pavlo Ticina”, Uman, Ucraina, e-mail: tandermint@ukr.net

LEVITSKA Nadiya, doctor în istorie, profesor universitar, Catedra Disciplinelor Umanitare a Universității Naționale a Tehnologiilor Alimentare, Kiev, Ucraina, e-mail: nadejda_ist@ukr.net

MALCOCI Vitalie, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MUNTEAN Gheorghe Marcel, doctor habilitat în arte vizuale, profesor universitar, Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail: muntean_marcel@yahoo.com

NESTEROV Tamara, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

ROCACIUC Victoria, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmal.com

SPÎNU Constantin, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat în studiul artelor, profesor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: stavilat52@gmail.com

ȘLAPAC Mariana, membru corespondent, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@mail.com

TARAS Victoria, doctor în arhitectură, cercetător științific superior, Institutul de Etnologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Lvov, Ucraina, e-mail: vikitaras@yahoo.com

TRIFAN Aurelia, doctor în arhitectură, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

URSACHI Rodica, doctor în studiul artelor, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, e-mail: rodikamish@gmail.com

LIST OF COLLABORATORS

ADASCALIȚA Lucia, doctoral student, lecturer, Department of Textile Design and Technologies and Printing, Faculty of Textiles and Printing, Technical University of Moldova, e-mail: adascalita@dp.utm.md

BALABAN Gabriela, doctoral student, University of Bucharest, Faculty of Letters, Doctoral School "Space, Image, Text, Territory", Center of Excellence for Image Study, Bucharest, Romania, e-mail: gabi.balaban03@gmail.com

BILIAEVA Svitlana, doctor habilitat of history, professor, senior researcher, Institute of Archeology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine, e-mail: svitbil@ukr.net

BRANIȘTE Ludmila, Doctor in philology, associate professor, "Alexandru Ioan Cuza" University, Iași, e-mail: branisteludmila@yahoo.com

CHASTINA Alla, doctor of arts and culturology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor of architecture, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

FIALKO Olena, doctor of history, leading scientific researcher, Institute of Archeology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, e-mail: ofialka@ukr.net

ILVITSKAYA Svetlana, doctor habilitat of architecture, university professor, head of the Department of Architecture of the Faculty of Architecture, State Cadastral University, Moscow, Russia, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

IVASHKIV Halyna, doctor of arts, senior researcher, Museum of Ethnography and Artistic Professions of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, e-mail: halia_503@ukr.net

KOTSIUBANSKAYA Olga, doctor of history, lecturer at the "Pavlo Tychina" Pedagogical University of Uman, Uman, Ukraine, e-mail: tandermint@ukr.net

LEVITSKA Nadiya, doctor of history, University's professor, Department of Humanities of the National University of Food Technologies of Ukraine, Kiev, e-mail: nadejda_ist@ukr.net

MALCOCI Vitalie, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor in the study of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MUNTEAN Gheorghe Marcel, doctor habilitat of arts, University's professor, Faculty de Orthodox Theology, University of Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail: muntean_marcel@yahoo.com

NESTEROV Tamara, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

ROCACIUC Victoria, doctor of arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmal.com

SPÎNU Constantin, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat of arts, professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: stavilat52@gmail.com

ȘLAPAC Mariana, member correspondent of the Academy of Sciences of Moldova, doctor habilitat of arts, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@mail.com

TARAS Victoria, doctor of architecture, senior scientific researcher, Institute of Etnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Livov, Ukraine, e-mail: vikitaras@yahoo.com

TRIFAN Aurelia, doctor of architecture, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

URSACHI Rodica, doctor of arts, "Ion Creanga" of State Pedagogical University, Chisinau, e-mail: rodikamish@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 legendele 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. Filozofia: itog tysiacheletii. Filozofskaja psikhologija. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0.50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte vizuale, este 1 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.asm.md; www.patrimoniu.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Visual Arts Series.

General considerations: The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The Journal of Arts, Visual Arts Series appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, French, Romanian and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary: The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English, French and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper: The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material: The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography: Bibliographical references shall comply with the requirements of ANACEC of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of USA Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: 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 psikhologija*. 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 obrazovaniu, 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 degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Visual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si 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.asm.md; www.patrimoni.asm.md