

ISSN 1857–1042



**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI**  
**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**  
**CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

# **A R T A**

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

CHIȘINĂU ♦ 2011

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

**Tudor STAVILĂ**, dr. hab. – redactor științific

**Liliana CONDRATICOVA**, dr. – responsabil de ediție

**Constantin CIOBANU**, dr. hab. (București)

**Mariana ȘLAPAC**, dr. hab.

**Constantin PRUT**, dr., prof. (București)

**Ioan OPRIS**, dr., prof. (București)

**Tamara NESTEROV**, dr.

**Gheorghe BOBÂNĂ**, dr. hab.

**Tatiana BUIMISTRU**, dr.

## Recenziți:

Dr. **Dumitru OLĂRESCU**

Dr. **Ana SIMAC**

Toate articolele din acest volum au fost recenzate, discutate în cadrul Secției „Arte Vizuale” a Centrului Studiului Artelor și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

### DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Tudor Stăvilă (red. șt.), ... – Chișinău: Editura Princeps, 2011 – ISSN 1857– 1042  
2011: Arte Vizuale. – 2011. 184 P. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 175 ex.

ISSN 1857 – 1042

## Date despre autori:

**Andrieș-Tabac Silviu** – dr. în istorie, vice-director al IPC

**Bologa Mircea** – dr. hab. în fizică, academician, Institutul de Fizică al AȘM

**Brihuneț Manole** – prot-mitrofor, cercetător științific Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău

**Ciobanu Constantin** – dr. hab. în studiul artelor, Universitatea Istoria Artelor

„G. Oprescu”, București, România

**Ciobanu Iraida** – doctorandă, IPC

**Condraticova Liliana** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Klociko Liubovi** – dr. hab. în istorie, cercetător științific coordonator, Muzeul de Istorie a Podoabelor, Kiev, Ucraina

**Malcoci Vitalie** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Marian Ana** – dr. în studiul artelor, cercetător științific, IPC

**Morel Maia** – dr. în arte, Montréal, Québec, Canada

**Musteăță Elena** – șef al Catedrei „Design vestimentar”, Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică din Moldova

**Nesterov Tamara** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Palatnaia Svetlana** – dr. în istorie, cercetător științific superior, Muzeul de Istorie a Podoabelor, Kiev, Ucraina

**Podlesnaia Natalia** – doctorandă, UTM

**Procop Natalia** – cercetător științific, IPC

**Rocaciuc Victoria** – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC

**Savițcaia Iarina** – doctorandă, IPC

**Stăvilă Tudor** – dr. hab. în studiul artelor, profesor cercetător, director al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM

**Șlapac Mariana** – dr. hab. în studiul artelor, vicepreședinte al Academiei de Științe a Moldovei

**Toma Ludmila** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Tronciu Sergiu** – doctorand, UTM

## SUMAR

### • STUDII

**Tudor STAVILĂ.** *Istoria artei basarabene la intersecțiile sale europene* .....5

### • ARTA ANTICĂ ȘI MEDIEVALĂ

**Constantin CIOBANU.** *Pictura exterioară din Moldova (secolul XVI), din Oltenia și Muntenia (sec. XVII - prima jumătate a sec. XIX (Sursele literare ale profețiilor antichității și ale sibilelor)* .....13

**Mariana ȘLAPAC.** *Bastioned fortress from Tiraspol* .....25

**Любовь КЛОЧКО.** *"Мир земной" в трактовке создателей пекторали из кургана Толстая Могила (Днепропетровской обл.)* .....32

**Tamara NESTEROV.** *Etape controversate ale formării arhitecturii cetății Hotin* .....39

**Iarina SAVIȚCHI.** *Gravura Moldovei medievale în contextul artei europene. Studiu istoriografic* .... 48

### • ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

**Светлана ПАЛАТНАЯ.** *Филиалы фирмы Фаберже на Украине* .....54

**Manole BRIHUNEȚ.** *Biserica Sfântul Nicolae de la Mileștii Mici. Aspecte arhitecturale și de artă ecleziastică*..... 60

**Silviu ANDRIEȘ-TABAC.** *Stratégies patrimoniales et fondation de l'église Sainte Trinité (1913) de Cuhureștii de Sus, district de Soroca, par les sœurs Eugénie et Alexandrine Bogdan*..... 67

**Liudmila TOMA.** *Creația lui D. Sevastianov în anii 1930* .....71

**Maia MOREL.** *Vingt ans après «l'internationalisme» en Moldavie: vers une ouverture interculturelles des arts* .....80

**Liliana CONDRATICOVA.** *Bijutierul, pictorul și meșterul de artă decorativă Gheorghe Cojușnean* .....86

**Ana MARIAN.** *Seria de lucrări artistul și modelul în creația lui Iurie Canașin* .....93

**Vitalie MALCOCI.** *Reprezentări plastice zoomorfe în creația artistică populară din Moldova* ..... 98

**Victoria ROCACIUC.** *Grafica și pictura lui Arcadie Antoseac (Oskar Adin)*..... 102

**Natalia PROCOP.** *Création de l'école nationale du batik et de tapisserie*..... 106

**Natalia PODLESNAIA.** *Specificul picturii monumentale* ..... 114

**Elena MUSTEAȚĂ.** *Gravura în perioada postbelică* ..... 123

**Iraida CIOBANU.** *Natura statică: dileme de gen* ..... 131

**Sergiu TRONCIU.** *Arhitectura ecleziastică din orașul Tiraspol* ..... 137

### • JUBILEE

**Tudor STAVILĂ.** *Lazăr Dubinovschi – la un secol de la naștere. O fațetă mai puțin oficială* ..... 143

**Alla CEASTINA.** *The architect Georgio (Georgii Ivanivich) Torricelli (1796 – 1843)* ..... 146

### • IN MEMORIAM

**Матус Яковлевич Лившиц. Мои воспоминания** (prefață Tudor Stăvilă, adaptare

Liudmila Toma) ..... 151

*Întâlniri în spațiul operelor lui Tudor Cataraga* (Ana Marian) ..... 170

### • RECENZII ȘI PREZENTĂRI DE CARTE

Arta bijuteriilor din Moldova – o apariție editorială mult așteptată (*acad. Mircea Bologa*) ..... 173

Simbolurile naționale ale Republicii Moldova – o viziune istorico-artistică. Chișinău: Instituția Publică „Enciclopedia Moldovei”, 2011, Bons Offices (*Liliana Condraticova*)..... 175

O apariție științifică necesară. *Centrul istoric al orașului Chișinău*. Chișinău: Arc, 2010, 568 p. (*Tudor Stăvilă*) ..... 177

Teodor Octavian Gheorghiu. *Așezări umane. Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la renaștere – Roma Antică*. Timișoara, Artpress, 2010, vol. III (*L. Condraticova*)..... 180



ISTORIA ARTEI BASARABENE LA INTERSECȚIILE SALE EUROPENE<sup>1</sup>

Istoricul de arte este în egală măsură un depozitar și un creator de memorie culturală, bazându-se pe operele concrete ale artei, create în diverse epoci, care ilustrează patrimoniul universal și național pe care îl moștenim. Lipsită de comentarii arbitrare, istoria artei este un model care se completează permanent, stabilind o punte între civilizații prin abordarea specificului tendințelor artistice, interferența lor cu mesajele anterioare, dar și posibilele conexiuni cu cele ulterioare. Datorită particularităților sale, acest domeniu se bazează pe stabilirea unei ierarhii clasificate și ordonate după anumite criterii, identificând prioritățile și stabilind diferențele, care au origini istorice comune sau rupturi de tradiții, de fiecare dată promovând o nouă abordare și un nou concept artistic, acceptând o redescoperire a trecutului prin reconstituirea și descifrarea mesajelor. De la o perioadă la alta preferințele și ierarhiile se modifică, iar istoricul este parte activă în acest proces, punând în valoare tradiții uitate, reevaluează canoanele și, nu mai puțin important, își îmbogățește instrumentariul.

Istoria artelor<sup>2</sup> are drept obiect de cercetare operele de artă create pe parcursul existenței civilizației umane, presupunând studierea condițiilor în care și-au făcut apariția operele, receptarea valorii lor artistice de către societate în contextul spiritual, cultural, antropologic, economic și social al artelor. Sub alt aspect, istoria artelor este știința care studiază arta în complexitate, treptele evoluției fenomenelor artistice de-a lungul timpului, ca formă auxiliară a istoriei. Termenul provine de la cuvântul latin *ars-artis*, care, după Ervin Panofsky, are o semnificație dublă, primul referindu-se la „ansamblul de reguli și tehnici care pun în valoare opera, pentru a favoriza cunoașterea prin reprezentarea realității, cel de-al doilea referindu-se la capacitatea conștientă și intenționată a omului de a produce obiecte de aceeași origine, la fel cum natura creează fenomenele” (Пановски 2009, 9). Această disciplină este specializată în analiza creațiilor artistice și ale unor diverse dimensiuni și concepte ce se referă la *Idee* (în artă, cultură), *obiect* (operă, tehnică, material), *individuum* (artist, spectator), la limbajul și procedeele plastice utilizate. Există mai multe variante care specifică noțiunea de „istoria artei”. După Daniel Arasse (1944–2003), ea este „știința comportamentului artistic uman”, o știință a „practicilor artistice” (Arasse 2004, 34), iar în viziunea lui Florence de Meridieu „istoria artelor se reduce, în esență, la istoria formelor sau ideilor..., tinde spre o istorie a operelor de artă, pe durata unuia din elementele fondatoare,

materialul și imaterialul” (Meridieu 2008, 12-13).

Despre operele de artă întâlnim informații, începând cu lucrările lui Plinius cel Bătrân și Pausanias le Periegete, referitor la antichitatea Mediteraneană și terminând cu epoca Renașterii (Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci și Giorgio Vasari). Un interes aparte în studierea istoriei artelor le revine secolul XVIII–XIX, prin lucrările lui Johann Joachim Winckelmann și Jacob Burchardt, în care istoria artelor a fost dispersată de arheologie, bibliotecologie și muzeologie, ca un domeniu complementar al filosofiei și al literaturii.

În mod sistematizat, bazele istoriei artelor au fost puse în epoca Renașterii de Giorgio Vasari în lucrarea sa *Viețile pictorilor și sculptorilor celebri* (Le Vite) și aprofundate în sec. XVIII–XIX de Johan J. Winckelmann (Kulter-mann 1977, 110-148) conturând un progres evident al evoluției istoriei artelor. Însăși termenul „artă” are diverse interpretări în fiecare epocă și ambianță artistică. În Grecia antică, noțiunea de artă corespundea termenului „tekhne” (tehnică), lipsind diferența dintre artizan și artist.

J.J. Winckelmann a fost printre primii care a propus periodizarea istoriei artelor după anumite epoci și țări, aplicând clasamentul cronologic și cel geo-cultural. Astfel, în opinia cercetătorilor în arta greacă, perioada arhaică corespunde artei minoică, miceniene și cicladică, iar perioada clasică și apogeul creației antice se referă la epoca construcției Parthenonului din Atena, la sculptura lui Fidias și operele lui Platon și Socrate, urmată de o perioadă de decadență (Republica Ateniană târzie, elenismul până la invazia romană). Aceleași criterii au fost aplicate și față de arta romană, unde arta arhaică coincide cu epoca austeră a Republicii, cea clasică- cu apogeul Imperiului, iar decadența – cu epoca artei paleo-creștine.

În ultimii ani noțiunea de istoria artelor tot mai mult se reduce la categoria artelor vizuale (artele plastice și arhitectura), pentru a le distinge de muzicologie și studiile în arta spectacolului (teatrul, dansul, ciroul), care au paralele cu alte asocieri ale patrimoniului cultural.

În conformitate cu principiile și criteriile cronologice și geo-culturale acceptate, istoria artei universale cuprinde cele mai importante evenimente artistice și țări, fiind divizată astfel: Arta preistorică (40.000–4.000 î.Hr.); Arta antică (3.500 î.Hr.– secolul III d.Hr.), mesopotamiană, egipteană, greacă, romană și paleo-creștină); Arta medievală (secolul IV–XIV, bizantină, romanică și gotică); Arta timpurilor

moderne în Europa Occidentală (secolul XIV–XVIII, Renașterea, manierismul, barocul și clasicismul, stilurile rococo și academismul) și tendințele artei contemporane europene din secolul XIX–XX, care includ asemenea curente, ca neoclasicismul, romantismul, realismul, impresionismul și post-impresionismul, fovismul, cubismul și arta abstractă.

Fiind un domeniu de cercetare complexă, până astăzi se discută despre autonomia istoriei artelor ca știință, metodologia ei având tangențe cu fenomenologia (Merleau-Ponty 1945), sociologia (Francastel 1970), structuralismul (Panof-sky 1984), formalismul și semiologia (Wolflin 1970) etc. În același timp istoria artelor este criticată, reproșându-i-se egocentrismul occidental (G. Basin), ea fiind fondată în baza artei creștine și a surselor greco-romane, datorită tradițiilor elitiste și ierhaizate, depășind nivelul unei culturi generale, prin perpetuarea unei tipologii ale „artelor nobile” în existența particulară a culturii, de reintroducerea unui raport divinisant, inaccesibil artei și când se vorbește de „operă”, care este deja un document adjucecat, fiind contrariul categoriei „imagine”, destul de neutră, după conținut etc.

Primele încercări de a iniția o primă istorie a artelor aparține lui Duris din Samos (secolul IV î.Hr.), (Kultermann 1977), cârmuitorul insulei grecești, care a fost primul alcătuitor al unei culegeri de biografii de artiști, fragmente izolate fiind citate de Plinius. Concomitent își fac apariția și primele ghiduri de călătorie, cu referință la principalele orașe ale Greciei. Sculptorul elenistic Praxiteles a scris în sec. I î.Hr. o carte despre cele mai cunoscute opere de artă, stimulând la romani pasiunea pentru colecționarea artei grecești. În același cadru informațional se situează și lucrarea lui Pausanias, care a descris în sec. II d.Hr., pentru vizitatorii din Roma, cele mai importante opere din perioada clasicii grecești, inclusiv despre renumitele sculpturi ale lui Fidias, multe dintre care nu s-au mai păstrat. Tradițiile descrierii operelor de artă este urmată de Plinius cel Bătrân (23–79 d.Hr.), care în a sa *Naturalis Historia*, completează informațiile despre resursele geografice și subterane ale Greciei cu biografii de maestri din sec. V–IV î.Hr. așa cum au fost relatate în sursele grecești. Plinius a fost printre primii istorici, care a lansat ideea evoluției artelor în conformitate cu anumite faze – de la origini, la etapa de înflorire, urmată de perioada declinului.

Relatări sporadice despre legitățile ce țin de imaginea reprezentată în ierarhia decorului pentru bisericile și catedralele creștine le identificăm în *Erminiile* Evului mediu ortodox, care erau, de fapt, cărți de reguli, canoane și rețete despre prepararea vopselelor pentru pictură, iconografia și scenele principale, care urmau să decoreze interiorurile arhitecturii. Una dintre aceste cărți - *Diversarium artium scbdula*

de Theophilus (cca 1100) - a fost descoperită de Lessing în Biblioteca din Wolfenbuttel.

O nouă etapă în dezvoltarea istoriei artelor se derulează odată cu epoca Renașterii italiene, printre autori figurând Dante Alighieri (1265–1321) care a scris despre Cimabue și Giotto. Către anul 1400 Cennino Cennini și-a scris renumita *Trattato della pittura*, urmată de scrierile despre pictură, sculptură (Masaccio, Brune-lleschi, Donatello) și arhitectură ale lui Leone Battista Alberti (1404–1472), de cele trei cărți în-titulate *Comentarii* ale lui Lorenzo Ghiberti (1378–1455), în care sculptorul apelează la biografiile artiștilor antici, ale contemporanilor săi, încheind volumul trei cu propriile sale viziuni asupra aspectelor de optică și a teoriei proporțiilor.

Secolului XVI îi aparține un loc aparte pentru istoriografia artei. În Italia a devenit cunoscută *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1550) de pictorul și arhitectul Giorgio Vasari (1511–1547), oferind o structură bine definită a unor momente disparate din universul istoriei artei. Datorită operei sale monumentale, G.Vasari a fost una dintre personalitățile remarcabile ale timpului său, pătrunzând într-un domeniu care mai târziu avea să fie calificat drept „știință despre artă”. Indiscutabil, *Viețile...* italianului au influențat profund literatura despre artă atât în Italia, cât și în Țările de Jos, Franța și Germania, mulți dintre cei care l-au citit au preluat modelul și s-au inspirat din biografii, constituind astfel un nou gen de literatură despre artă – cel al autobiografiilor. În Țările de Jos, succesori al lui Vasari în domeniul biografiilor devine Carel van Mander (1548–1606), opera căruia, *Cartea despre pictori* (1604), a avut o însemnătate deosebită în evoluția artei din nordul Europei. Autorul a inclus atât date biografice ale contemporanilor săi, cât și informații despre creația artiștilor din Germania.

Depășirea genului biografic în istoria artelor și apariția unor lucrări de sinteză se manifestă abia în secolul XVIII. O lucrare generalizată despre dezvoltarea artelor italiene, culminată de o anumită etapă a istoriografiei artelor, se datorează lui Luigi Lanzi (1732–1810) care, în *Storia pittorica dell'Italia* (1789), a prezentat artiștii grupați în școli – de la Florența, Veneția, Roma etc., depășindu criteriile pur biografice și introducând unele clasificări și legități istorice privitor la istoria artei.

Însă de o importanță excepțională în constituirea istoriei artelor ca domeniu de sine stătător, sunt lucrările germanului Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) (Pommier 2003), apărute ca o consecință a disputei despre problemele estetice în sculptura elenistică *Laocon*, la care au participat și scriitorii Lessing, Goethe, Schiller ș.a. În opera sa capitală *Geschichte der Kunst des Altertums (Istoria artei antice)*, apărută în 1764, selectând operele și artiștii Greciei antice, Winckelmann a

formulat propria ipoteză privind originile, transformările, evoluția și dec-liniele artei, în conformitate cu criteriile stilistice ale operelor, realizând astfel periodizarea epocilor antice în perioada arhaică, clasică și a declinului. Importanța realizărilor savantului german a fost unică pentru secolul XVIII, influențând estetica și filozofia artei în Franța (Diderot, Voltaire), Germania (Kant, Heggel, Goethe) și Anglia (Reynolds, Hogarth).

Istoria artelor din secolul XIX este indispensabilă de numele altui german – Jakob Bur-ckhardt (1818–1897), care prin studierea artei bizantine și a Renașterii italiene a identificat co-nexiunea raporturilor universal-culturale. Prin operele sale – *Die Zeit Konstantins des Grossen (Epoca lui Constantin cel Mare, 1852)*, în care analizează temeinic perioada intermediară de la antichitate la arta paleocreștină, *Die Geschichte der Renaissance in Italien (Istoria Renașterii în Italia, 1867)*, unde a prezentat istoria arhitecturii italiene, urmată de *Weltgeschichtliche Betrach-tungen (Considerații asupra istoriei universale, 1905)*, cu deidealizarea artei elene, J.Bur-ckhardt amplasează opera de artă în societate, analizând relațiile reciproce dintre stat, religie și cultură și interdependența lor.

În secolul XX, printre cele mai emblematice nume în istoria artelor sunt cehul Max Dvorak (1874–1921), redescoperitorul goticului –polo-nezul Josef Strzygowski (1862–1941), care a co-relat arta antică orientală cu evoluția cunoscută a celei europene, germanul Heinrich Wölfflin (1864–1945), cu renumita sa monografie *Kunst-geschichtliche Grundbegriffe (Principii fundamentale ale istoriei artei, 1915)*, francezul Henri Focillon (1881–1943), cu *Vie des formes (1934)*, americanul Bernard Berenson (1865–1959), cu *Estetică și istorie în arta plastică* din 1928, istoricii de artă ruși N.P. Kondakov (1844–1925) (Кондаков 1914, 15), M.V. Alpatov (1902–1986) (Алпатов 1948, 55), lituanianul Jurgis Baltru-saitis (1903–1988) cu *Istoria generală a artei* în două volume (1934, 1939), englezul Ernst H.Gombrich (1909–1994) (Gombrih 1961) cu referințe la psihologia artei și mulți alții.

Punerea în circuitul valoric universal al corpusului de opere și artiști, referitor la originalitatea discursurilor artistice presupune utilizarea unor asemenea noțiuni, ca capodoperă, stil, manieră, școală, curente și tendințe, precum și interacțiunea lor cu istoria, cu evenimentele politice și sociale. Identificate, clasificate și ierarhizate, aceste categorii sunt considerate suportul metodologic al istoriei artei. Dar în fiecare caz aparte aceste noțiuni „atribuționiste” sunt arbitrar utilizate în biografiile narative sau în monografiile despre artiști.

Ca domeniu al științei, studiul artelor în Basarabia (Epigraf 2008) își face apariția către sfârșitul secolului al XIX-lea, inițiatorii acestui

proces fiind funcționarii din cancelaria guvernatorului, care încă la începutul secolului al XIX-lea fac o inventariere a patrimoniului cultural din gubernie. În 1837, Ministerul Afacerilor Interne al Rusiei remite Guvernatorului Militar și Civil al Basarabiei o adresă, prin care cere conducerea guberniale să organizeze adunarea materialelor privind „antichitățile” existente în ținut. Întru îndeplinirea indicației respective guvernatorul P. Fiodorov a solicitat acumulara informației cu privire la mănăstiri, biserici, cetăți și alte importante monumente ale trecutului. Respectivele surse au fost folosite de majoritatea cercetătorilor monumentelor basarabene din secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Printre aceștia îi putem aminti pe N. Murzakevici (Murzakevici 1848, 50) care pentru prima dată publică un repertoriu al mănăstirilor din Basarabia și scurte date istorice privitoare al acestea. Informațiile au fost preluate, cu unele modificări și de alcătuirii de mai târziu a monografiilor despre Basarabia: A. Zașciuk (Zașciuk 1862), P.Batiușkov (Batiușkov 1892), Z. Arbure (Arbure 1898) și N. Iorga (Iorga 1899). Cele mai multe publicații au fost consacrate bisericii *Adormirea Maicii Domnului din Căușeni* (sec. XV–XVI), unicul ansamblu de pictură monumentală bisericească din Basarabia, cu frescele realizate de zugravii Stanciul, Voicul și Radu (1763–1775), cel mai important monument care a suscitat în permanență atenția cercetătorilor. Monumentul figurează în informațiile guvernatorului militar al Basarabiei P. Fiodorov (1837–1838), publicate în materialele lui I. Halippa (*Основные исторические данные о Бессарабии, Труды бессарабской губернской ученой архивной комиссии, т.2, 1902*), ale preotului I. Neaga (*Старинная церковь в местечке Каушанах. Записки Императорского одесского общества истории и древностей, т.XII Одесса, 1881*), ale protoiereului E. Mihalevici și poetului-preot A. Mateevici (*Старинная церковь в местечке Каушанах Бендерского уезда, Труды Бессарабского историко-археологического общества, 1918*), istoricului V.Kur-dinovski ș.a. Majoritatea cercetărilor din perioada dată a fost axată pe studii care prezentau monumentele ecleziastice și operele de artă (arhitectura, icoana, catapeteasma, gravura de carte și obiectele de artă decorativă) sub aspect descriptiv, istoric, fără a fi remarcate particularitățile specifice și comune evidente pentru un anumit gen al artelor. Date informative și descrieri ale edificiilor de cult și ale altor monumente din Basarabia au fost publicate de revistele *Be-ssarabskie Eparhialnye Vedomosti, Zapiski Odesskago Obscestva Istorii i Drevnostei* și *Trudy Bessarabskago Cerkovnogo, Istoriko-Arheologiceskago Obscestva*. Perioada interbelică, timp în care Basarabia a fost parte integrantă a regatului României, s-a caracterizat

prin completarea serioasă a fondului de documente publicate referitoare la istoria monumentelor de arhitectură de aici. Remarcăm contribuția deosebită a *Revistei Societății istorico-arheologice bisericești din Chișinău* și a *Arhivelor Basarabiei*, a istoricilor Nicolae Iorga, Ștefan Ciobanu, Aurel Sava, Leon Boga, Constantin Tomescu ș.a. Un rol capital în studiul arhitecturii tradiționale l-a avut înființarea Secției Basarabene a Comisiunii Monumentelor Istorice din România, activitatea căreia și-a găsit reflectare în publicarea a trei anuare, în adunarea unui bogat fond arhivistic (actualmente practic pierdut), în contribuția la restaurarea unor monumente istorice, printre care biserica *mănăstirii Rudi* (1777) și biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni (sec. XV–XVIII). În aceste timpuri apar studii cu caracter teoretic referitoare la arhitectura noastră medievală, cum ar fi cele trei volume ale lui Gh. Balș referitoare la bisericile și mănăstirile medievale din Țara Moldovei, printre care au fost incluse și monumente aflate pe teritoriul Basarabiei. Astfel, pentru prima dată monumentele arhitecturii basarabene au fost privite drept parte integrantă a procesului de dezvoltare a arhitecturii Țării Moldovei.

Majoritatea cercetărilor au fost consacrate monumentelor de arhitectură, unele constituind monografiile aparte. Astfel, arhimandritul Gurie publică în 1911 *История Ного-Нямецкого Свято-Вознесенского монастыря*, unde descrie istoricul construcției bisericilor și executarea icoanelor, comandate la Sankt Petersburg. V. Kurdinovski (Курдиновский 1910) descrie biserica armenească de la Chilia, considerând-o printre cele mai vechi, amintind și de unele icoane din acest lăcaș. Informații mai detaliate însă apar în publicațiile *Comisiunii monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, în cele trei volume ale anuarului, editate în anii 1924, 1928 și 1931, scrise respectiv de Șt. Ciobanu, Șt. Berechet, N. Țiganco și P. Constantinescu-Iași. Șt. Ciobanu (*Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă, 1923; Biserici vechi din Basarabia. Descrierea câtorva biserici, 1924 și Cetatea Tighina, ambele - în Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia, 1928*) descrie bisericile de lemn *Sfinții Voievozi* din Vorniceni, din Nimoreni, biserica lui V. Lupu *Sf. Dumitru* din Orhei, *mănăstirea Căpriană* și istoricul *cetății Tighina*. Șt. Berechet (*Cinci biserici vechi din Chișinău, 1924; Mănăstirea Căpriană, ambele - în Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia, 1928*) face descrierea unor biserici vechi din Chișinău, printre care figurează *Buna Vestire* (1810), *Mazarache* (1752), *Sf. Ilie* (1799, 1808) demolată în perioada postbelică și despre bisericile mănăstirii Căpriană (*Adormirea Maicii Domnului, 1545; Sf. Nicolae, 1840; Sf. Gheorghe, 1905*). P. Constantinescu-Iași (*Biserici de lemn, în Viața Basarabiei, nr.3 1923; Biserica Sfântul*

*Gheorghe din Chișinău, 1928; Circulația vechilor cărți românești în Basarabia sub ruși, în Revista Societății istorico-arheologice din Basarabia, vol. XIX, 1929*) ne-a lăsat descrierea unor biserici de lemn și unele mostre de sculptură populară (troițe) din mediul rural, mai detaliat oprindu-se asupra arhitecturii și iconostasului din biserica *Sf. Gheorghe* din Chișinău.

În aceeași perioadă V. Puiu face o incursiune asupra celor mai importante mănăstiri din Basarabia (1919), urmată de publicația lui N. Țiganco (Țiganco 1928). Tot atunci a fost editată monografia *Mănăstirea Japca din județul Soroca* de Gh. Bezviconi.

P. Mihailovici pune în circuit mai multe titluri (Mihailovici 1939, 1940), în care face referință la istoricul mănăstirilor Hârbovăț, Curchi, bisericile din satele Dereneu, Meleşeni, Oniș-cani, Hoginești și Țibirica (Orhei), Ghiliceni, Ba-latina și Bisericani (Bălți) și la obiectele bisericești, aflate în patrimoniul lor. Printre lucrările cu conținut istoric, ce includ informații privind patrimoniul cultural al Basarabiei lucrarea de referință este monografia lui N. Popovschi *Istoria bisericii din Basarabia în veacul al XIX-lea sub ruși* (1931).

Cercetarea icoanei medievale din Basarabia datează cu sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea. Relatările istoricului V. Kurdinovski sau ale profesorului A. Kociu-binski despre biserica armenească din Cetatea Albă (astăzi – Belgorod-Dnestrovsk, Ucraina), care inițial a fost ortodoxă, par să confirme existența unor vechi icoane, anterioare secolului al XVI-lea, cu texte explicative slavone la această biserică. Este aproape cert faptul că icoane datând din secolele XVI–XVII au existat și în ctitoriile lui Vasile Lupu de la Orhei și Chilia (bisericiile *Sf. Dumitru* și *Sf. Nicolae*).

În anii 1920–30 ai secolului XX, cercetătorii Șt. Ciobanu, Șt. Berechet, P. Constantinescu-Iași și N. Țiganco au încercat, în articolele și însemnările lor, publicate sub egida Comisiunii Monumentelor Istorice (Secția din Basarabia), să valorifice fenomenul icoanei autohtone, să inventarieze operele de artă iconografică rămase în lăcașurile și colecțiile particulare basarabene. Astfel, N. Țiganco ne-a lăsat descrierea unor icoane depistate întâmplător la mănăstirea Rughi (Rudi) în timpul reconstrucției bisericii mănăstirești. Icoanele din biserica *Sf. Gheorghe* din Chișinău au fost studiate și descrise în anul 1928 de P. Constantinescu-Iași. În lucrarea *Basarabia arheologică și artistică* apărută în 1933, același P. Constantinescu-Iași ne oferă descrierea amănunțită a unui valoros iconostas portativ, ce a aparținut doamnei Sofia Cocurato. Acest iconostas, judecând după fotografiile reproduse și după descrierea stilului picturii, pare să fi fost o piesă de epocă, anterioară secolului al XVIII-lea și nu este exclus să fi fost zugrăvit la Muntele



Athos, după cum susținea „tradiția” transmisă de posesoare.

În anuarul din 1924 al Comisiunii Monumentelor Istorice, apărut la Chișinău, Șt.Ciobanu a mai amintit de câteva vechi icoane provenite din biserica *Sf. Nicolae* din Ismail, zidită în 1810, în stil rusesc, pe locul unei mai vechi biserici moldovenești cu același hram. Monografiile de sinteză, care reflectă evoluția arhitecturii și a artelor plastice în principatele române medievale sunt realizate de cunoscuții istorici de artă G.Balș (Balș 1933) și V. Vătășanu (Vătășanu 1959).

Primul deceniu după cel de al Doilea Război Mondial, atât pentru România, cât și pentru RSS Moldovenească – țări pe teritoriul cărora se află operele de artă monumentală a Moldovei istorice, cercetările artei medievale au fost ap-roape totalmente stopate din motive de ordin ideologic. Or, arta medievală, fiind prin excelență o artă creștină ortodoxă, nu se înscrie în programele de ateizare forțată a populației din fostele țări ale lagărului socialist și din fosta Uniune Sovietică. Plătindu-se tribut vremurilor, monumentele arhitecturii vechi din Moldova medievală erau prezentate ca monumente distanțate în cadrul comun al istoriei. Separarea de contextul dezvoltării istoriei și arhitecturii Țării Moldovei a contribuit la crearea în lucrările timpului a unei imagini distorsionate a istoriei și arhitecturii părții de est a Principatului Moldovei.

După anexarea Basarabiei de către URSS (1944) și formarea pe o parte a teritoriului ei a RSS Moldovenești, studiul istoriei arhitecturii ținutului s-a plasat pe o pistă diferită de cea de până la cea de-a doua conflagrație mondială. Faptul s-a manifestat în încercarea de a privi întreaga dezvoltare a arhitecturii ținutului de până la anul 1812, în special, prin prisma relațiilor cu slavii de est și Rusia și în încercarea de a face, pe cât este posibil, abstracție de unitatea dezvoltării artei pe teritoriul istoric al Țării Moldovei. Totuși, încercări de a prezenta această unitate au existat. Putem remarca, spre exemplu, lucrarea *Памятники молдавской архитектуры XVI–XIX веков (Monumente ale arhitecturii moldovenești din secolele XVI–XIX)* semnată de cercetătorii K. Rodnin și I. Poniatovski (1962).

În cadrul Academiei de Științe, cercetările în domeniul studiului artelor au fost inițiate în anul 1962, când a fost creată Secția de Etnografie și Studiul Artelor, care ulterior a suferit mai multe modificări: în 1991 se constituie Secția Studiul Artelor, transformată în 1994 în Institutul de Istoria și Teoria Artei, iar din 1995–Institutul Studiul Artelor, care din 2006 este comasat cu alte instituții și denumit Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM. În RSSM investigațiile în domeniul artei medievale sunt mai modeste, dar și aici apar câteva ediții de popularizare a patrimoniului artei medievale naționale. Astfel, în 1965 vede lumina tiparului

cartea *Изобразительное искусство Молдавии (Arta plastică a Moldovei)* semnată de A.M. Zevin și de K.D.Rodnin, iar în 1967 aceiași autori, împreună cu D.Golțov și A. Eltman, publică cartea *Искусство Молдовы (Arta Moldovei)*, o ediție lărgită a publicației din 1965. În anii 1960–70 istoria bisericii din Căușeni a fost cercetată de istoricul de artă K. Rodnin, care a scris un eseu dedicat picturilor murale al acestui locaș. În a doua jumătate a anilor 1980, monumentul de la Căușeni intră în centrul atenției istoricului E. Dragnev și istoricilor de artă T. Stavilă și C. Ciobanu. Cantitatea de articole dedicate monumentului sporește exponențial, fiind acumulate noi date istorice, ceea ce-i permite lui C. Ciobanu să publice în anul 1997 monografia *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni*. Noi informații după apariția monografiei au fost descoperite și de arhitectul S. Ciocanu, de istoricul E. Dragnev și de C. Ciobanu. Ele au văzut lumina tiparului în ediția *Patrimoniul cultural al județului Tighina: prezent, trecut, viitor*, apărută în anul 2003, în baza lucrărilor simpozionului științific „Patrimoniul cultural al județului Tighina”, care s-a desfășurat la Căușeni, în toamna anului 2002.

Activitatea de propagare a patrimoniului medieval național, în pofida interdicțiilor de ordin ideologic și în pofida cenzurii drastice existente pe atunci în RSSM, a cunoscut la mijlocul anilor 1970, un adevărat reviriment. Astfel, în anii 1974 și 1976, în volumele 3 și 4 ale *Istoriei artei popoarelor din URSS (История искусства народов СССР)* publicate la Moscova, K.Rodnin a realizat o prezentare sumară a specificului icoanei basarabene. În volumul trei al ediției menționate cercetătorul de la Chișinău a inclus fotografiile ușilor împărătești și ale icoanei *Maica Domnului Îndurerată* de la Sănă-tăuca, iar în volumul patru a prezentat destul de amănunțit iconostasul de la mănăstirea Căp-riana.

Spre sfârșitul anilor '70 – începutul anilor '80, problema popularizării icoanei basarabene devine stringentă. În anul 1982 apare albumul cu reproducerea operelor de artă plastică păstrate în Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM, alcătuit de E. Barașkov. În acest album au fost reproduse câteva icoane de certă valoare artistică din Fondul de Artă Medievală al muzeului. Apariția în anul 1985 a albumului *Poliptic moldav*, semnat de P. Balan și V. Druc, a prilejuit familiarizarea opiniei publice cu alte câteva zeci de icoane de proveniență autohtonă.

„Restructurarea” gorbaciovistă a permis organizarea la sfârșitul anului 1987 a primei (de după cel de-al Doilea Război Mondial) expoziții de icoane de pe teritoriul Republicii Moldova. Fondul culturii unionale, în fruntea căruia se afla academicianul Dmitri S. Lihaciov, a înserat în prestigioasa revistă *Наше наследие (Moștenirea noastră, nr. 4 din 1988)* un articol de C. Ciobanu, dedicat primei expoziții de

icoane din incinta Catedralei din Chișinău, transformată pe atunci în sală de expoziții și a publicat fotografiile color ale icoanelor *Pantocratorul* din satul Rotunda, *Visul lui Iacob* din satul Tabani și *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* din satul Orac. Renașterea națională de la sfârșitul anilor '80 și de la începutul anilor '90 a demolat barierele artificiale impuse anterior activității de popularizare și studiere a artei icoanei. În această perioadă se inițiază o reevaluare a criteriilor de apreciere a artei naționale. În anul 1990, la editura „Timpul” apare catalogul *Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSS Moldovenești* (T. Stavilă) care inserează reproducerile a 20 de piese de artă medievală, dintre care 13 sunt icoane, iar în anul 1991 apare publicația postumă a lui K.Rodnin cu genericul *Arta medievală a Moldovei*, coordonată de T. Stavilă.

Cercetarea icoanei medievale din Republica Moldova a fost favorizată și de apariția Institutului Studiul Artelor (actualmente *Centrul Studiul Artelor*), care din 1992 și până în prezent editează anuarul *Arta*. În acest anuar publicațiile dedicate icoanei au devenit destul de frecvente. Astfel, în 1993 a apărut articolul lui T. Stavilă *Icoana populară din Basarabia secolului al XIX-lea*, în 1995 a apărut eseuul lui C. Ciobanu *Aproximare la icoană*, iar în 1998 T. Stavilă publică mai multe articole despre arta plastică din Basarabia în secolul al XIX-lea în anuarele institutului din 2003, 2004, 2006, 2007, în care un rol preponderent este rezervat analizei stilistico-tipologice a icoanei aceluși veac. Aceleași probleme îi sunt consacrate publicațiile apărute în anii 2002–2004 în culegerea *Studii de istoria artei* din Cluj. Între anii 1994 și 1997, C. Ciobanu realizează unele compartimente consacrate icoanei moldovenești din secolele XV–XVIII, care văd lumina tiparului în revista *Neamul românesc* din 1996 (nr.2).

În anul 2000, la împlinirea celor 2000 de ani de la nașterea lui Iisus Hristos, editura „Arc” publică albumul-monografie *Icoane vechi din colecții basarabene* (C. Ciobanu, T. Stavilă), iar în 2002 C. Ciobanu, V. Negruță și R. Aculoa coordonează catalogul operelor restaurate din colecția Muzeului de Arte, catalog apărut cu genericul *Restaurarea – cheazășie a conservării patrimoniului cultural*. Arta plastică și arhitectura din epoca modernă și contemporană (1900–1990) face referință la apariția și constituirea artelor profesionale, laice. Principalele materiale care vizează arta modernă din Basarabia își fac apariția către sfârșitul secolului XIX, în publicațiile guberniale – *Бессарабский вес-тник*, *Бессарабская жизнь*, *Бессарабская по-чта* etc. despre expozițiile de artă ale peredvijnicilor ruși și ucraineni, organizate la Chișinău, împreună cu pictorii basarabeni. Aceleași aspecte figurează în presa periodică și după 1903, când este fondată Societatea iubitorilor de artă din Basarabia,

urmată de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia, care se constituie în anul 1921. Articolele despre evenimentele acestei perioade sunt semnate de O.Plămădeală, N.Costenco și A. Plămădeală, ultimul semnând articolul de sinteză *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric* publicat în revista *Viața Basarabiei* în anul 1933.

În perioada postbelică, tematica privind istoria artelor este continuată de M. Livșiț, A.Mansurova, L. Cezza și K. Rodnin, care, în limitele ideologice ale „realismului socialist”, au abordat acest subiect ca pe un fenomen negativ al activității artistice, divizând artificial pictorii în „realiști” și „formaliști”. Abia după 1985 apar primele publicații de reabilitare a creației artiștilor plastici basarabeni, semnate de T. Stavilă și integrate în monografiile *Arta basarabeană de la sfârșitul secolului XIX–începutul secolului XX* (1990), *Arta plastică modernă din Basarabia* (2000), care reflectă interferențele artei basarabene cu arta europeană de epocă, autorul relevând aspectele comune și, totodată, specificul artei autohtone.

În același timp au apărut o serie de monografii consacrate etapei moderne a evoluției artelor plastice din RSS Moldovenească, un loc aparte fiind acordat personaliilor. *Никита Бахчеван* (1977), *Илья Трофимович Богдеско* (1970, 1977), *Алексей Васильев* (1959, 1978), *Игор Вьеру* (1975), *Михаил Греку* (1971), *Лазарь Дубиновский* (1960, 1981), *Клавдия Кобизева* (1959, 1978), *В. Русу–Чобану* (1979) și altele semnate de M. Livșiț, D. Golțov, L. Cezza, L. Toma, S. Bobernaga, L. Purice, K.Rodnin.

O apariție de excepție poate fi considerată inaugurarea seriei *Maestri basarabeni din secolul XX*, realizată de editura Arc, care cuprinde 14 monografii-albume, consacrate celor mai reprezentative nume ale artei naționale din secolul trecut: Nina Arbore, Auguste Baillayre, Lazăr Dubinovschi, Mihail Grecu, Leonid Grigora-șenco, Theodor Kiriacoff, Eugenia Maleșevschi, Milița Petrașcu, Alexandru Plămădeală, Valen-tina Rusu–Ciobanu, Andrei Sârbu, Igor Vieru, Pavel Șilingovschi și Serghei Ciocolov, autori fiind Gh. Vida, I. Vlasiu, C. Ciobanu, T. Stavilă, E. Barbas, I. Calășnicov, T. Braga, N. Vasiliev ș.a.

Majoritatea lucrărilor referitoare la istoria arhitecturii ținutului scrise, în timpul regimului sovietic, s-au axat pe dezvoltarea ei din anii dominației țariste (1812–1917). Informații bogate în domeniul arhitecturii au fost acumulate datorită săpăturilor arheologice de pe teritoriul RSS Moldovenești. Printre descoperirile cele mai importante se numără punerea în valoare a vestigiilor entității urbane medievale de la Orheiul Vechi, a monumentelor fortificative și ecleziastice, care au permis completarea substanțială a istoriei dezvoltării arhitecturii ținutului prin monografiile T. Nesterov (*Situl Orheiul Vechi. Monumente de*

arhitectură, 2003), M. Şlapac, (*Cetatea Albă*, 1999); idem, *Cetăți medievale din Moldova (mijlocul sec. al XIV–XVI)*, 2004); M. Andronic, T. Nesterov., N. Demcenco (*Toate drumurile duc la ... Putna*. Suceava, 2001). Un material deosebit de valoros pentru cunoașterea arhitecturii vechi se datorează albumului *Centrul istoric al Chișinăului*, editat de editura Arc la începutul anului 2011 și elaborat de T. Nesterov, B. Gangal, E. Râbalco și P. Starostenco, având la bază varianta electronică a [www.site.md](http://www.site.md), elaborată de aceiași autori.

Un document important al cercetării monumentelor de istorie și cultură, realizat de

#### BIBLIOGRAFIE

- Arasse D. *Histoires de Peintures*, Paris, Gallimard, 2004, 357 p.  
Balș G. *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, 284 p.  
Arbure Z. *Basarabia în secolul XIX*, București, 1898, 739 p.  
Iorga N. *Studii istorice asupra Chilie și Cetății Albe*, București, 1899  
Gombrih E. *Art et Culture*, Paris, Gallimard, 1961, 314 p.  
Francastel P. *Etudes de sociologie de l'art: creation picturale et societe*, Paris, Denoel-Gonthier, 1970, 256 p.  
Meredieu Florence, de. *Histoire materielle et immaterielle de l'art moderne et contemporaine*, Paris, Larousse, 2008, 404 p.  
Merleau-Ponty M. *Phenomenologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, 213 p.  
Mihailevici P. *Legături cărțurărești dintre mitropolia Moldovei și mănăstirea Noul Neamț*, Chișinău, Tipar moldovenesc, 1939, 167 p.; *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Chișinău, Tipar moldovenesc, 1940, 53 p.; *Tipărituri românești în Basarabia dela 1812 până la 1918*, București, Academia Română, 1940, 377p.  
Kultermann Udo. *Istoria istoriei artei*, București, Meridiane, 1977, 278 p.  
Panofsky E. *Idea: Contribution a l'histoire du concept de l'ancienne theorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1984, 268 p.  
Pommier E. *Winckelmann, Naissance de l'histoire de l'art*, Paris, 2003, 243 p.  
Țiganco N. *Mănăstirea Rughi*, Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia, Chișinău, 19286 57 p.  
Vătășanu V. *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, Meridiane, 1959, 315p.  
Wolflin H. *Principiile fundamentale ale artei*, București, Meridiane, 1970, 197 p.  
Алпатов М. *Всеобщая история искусств*, în 3 vol., Москва-Ленинград, Искусство, 1948–1955.  
Батюшков П. *Бессарабия*. Историческое описание, Санкт-Петербург, 1892.  
Защук А. *Материалы для географии и статистики России*, собранными офицерами генерального штаба, II, Санкт-Петербург, 1862  
Кондаков Н. *Иконография Богоматери*, în 2 vol., Санкт-Петербург, 1914-15  
Курдиновский В. *Список древнейших церквей Бессарабской губернии*. // Труды церковного историко-археологического общества, Кишинев, 1910, 179p.  
Мурзакевич Н. *Сведения о некоторых православных монастырях епархии Херсонской и Кишиневской*, Т. II, Одесса, 1848-50  
Пановски Е. *Этюды по иконологии*, Санкт-Петербург, Азбука-классика, 2009, 480 p.

#### NOTE

1. Acest material selectiv al autorului, cu unele precizări, a fost publicat în bucletul „Institutul Patrimoniului Cultural” care și-a făcut apariția la Chișinău, Editura Epigraf, în 2008, p. 87-94.
2. Aici și în continuare, informațiile ce se referă la autorii antici și din perioada Renașterii, privitor la istoria artei sunt preluate din „Istoria istoriei artelor” de Udo Kultermann (Buc., 1977)

#### REZUMAT. Istoria artei basarabene la intersecțiile sale europene

Apariția acestui articol se datorează mai multor circumstanțe, cum ar fi lipsa unor tradiții în domeniul istoriei artelor, a specialiștilor și a monografiilor consacrate acestor probleme. Dacă facem o succintă trecere în revistă a realizărilor din acest domeniu pe parcursul secolului XX, ne convingem că lacunele domină în acest spațiu, realizările fiind mult mai modeste.

Majoritatea care au practicat acest domeniu în prima jumătate a secolului XX au fost publiciști, cum e cazul lui A. Mateevici, N. Costenco și O. Plămădeală, istorici (P. Constantinescu-Iași, P. Mihailevici, Z. Arbure, V. Adiașevici, V. Curdinovschi, Șt. Ciobanu) ș.a.

Perioada sovietică face unele schimbări de situație în acest domeniu, care puțin diferă de cel anterior. Dintre cei sus-amintiți, în Basarabia sovietică nu mai rămâne nimeni, acest spațiu fiind ocupat de filologi (L. Cezza; G. Remenco) sau de specialiști în domeniu, invitați din Rusia – K. Rodnin, M. Livșiț, L. Toma, printre localnici figurând doar A. Zevin și S. Bobernaga.

Evident, în ambele cazuri se abordau probleme ale artelor locale, bisericești în perioada interbelică și cu referință la “realismul socialist” din epoca sovietică, fiecare perioadă aducându-și aportul său în constituirea școlii naționale de istoria artei. Analiza comparativă cu școala europeană de istoria artei ne convinge de acest lucru.

**Cuvinte-cheie:** istoria artelor, teorie, analiză, tendințe, operă de artă, periodizare, istorism, clasicism, structuralism, fenomenologie.

### **РЕЗЮМЕ. История бессарабского искусства и ее европейские перекрестья**

Появление этой статьи продиктовано существованию многих объективных обстоятельств и среди них немаловажную роль играет отсутствие традиций, специалистов в данной области, книг посвященных истории искусства, ее начала и ее развития. Краткий обзор достижений в данной области на протяжении 20-го столетия, позволяют определить, что белых пятен в этом пространстве намного больше, чем достижения.

Большинство публикуемых материалы по истории искусств в первой половине 20-го века были либо поэтами и журналистами, как в случае с А. Матеевичем, Н. Костенко и О. Плэмэдялэ, либо историками (П.Константинеску-Яшь, П. Михайлович, З. Арбуре, В. Адияевич, В. Курдиновский, Ш. Чобану) и др.

В советское время происходят незначительные изменения в этой области, которые не улучшили намного существующую ситуацию. Среди тех, которые работали ранее, в советской Бессарабии никого не осталось, этот пробел, будучи заполненным филологами (Л. Чезза, Г. Ременко) или приглашенными специалистами из России – К. Родниным, М. Лившицем, Л. Тома, из местных присутствуя лишь А. Зевина и С. Бобернага.

Естественно, в обоих случаях изучались проблемы местного, церковного искусства в предвоенное время и развития «соцреализма» в советском периоде, каждая эпоха вносящая свою лепту в формировании национальной школы истории искусства. Сравнительный анализ с европейской школой истории искусств убеждает в этом.

**Ключевые слова:** история искусств, теория, анализ, тенденции, произведение искусства, периодизация, историзм, классицизм, структурализм, феноменология

### **SUMMARY. The History of bessarabian art at its European crossroads**

The appearance of this article is due to several circumstances, such as lack of traditions in the history of arts, professionals and monographs devoted to these problems.

The brief review of the achievements in the given field during the twentieth century shows that there are much more unsolved problems than accomplishments.

Most of published materials on the history on the first half of the twentieth century were given either by journalists or by poets, like A. Mateevici, N. Costenco and O. Plămădeala, or historians (P. Constantinescu-Iasi, P. Mikhailovich, Z. Arbure, V. Adiasevici, V. Curdinovschi, Șt. Ciobanu) etc.

During the Soviet period there were made some changes in this field, which didn't improve it too much.

There was no one left from those people who had worked during the Soviet Bessarabia, this space being occupied by philologists (L. Cezza, G. Remenco) or specialists invited from Russia – K. Rodnin, M. Livșit, L. Toma, among appearing only locals A. Zevin and S. Bobernaga.

Obviously, in both cases were treated the problems of local arts, the church in the interwar period and with reference to socialist realism during soviet epoch, where each period brought its contribution in establishing national school of art history. Comparative analysis with the European school of art history convinces us of this fact.

**Keywords:** art history, theory, analysis, trends, work of art, timing, historicism, classicism, structuralism, phenomenology.

**PICTURA EXTERIOARĂ DIN MOLDOVA SECOLULUI AL XVI-LEA ȘI CEA DIN  
OLTENIA ȘI MUNTENIA DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI  
DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA (SURSELE LITERARE  
ALE PROFETIILOR ÎNTELEPȚILOR ANTICHITĂȚII ȘI ALE  
SIBILELOR)**

Apariția în Moldova medievală a fenomenului picturii exterioare a trezit demult interesul cercetătorilor. Pe parcursul ultimului secol savanți de renume au lansat felurite explicații ale acestui fenomen. Josef Strzygowski a căutat originile picturii exterioare în arta mazdeistă (!?) a Iranului (Strzygowski 1923; Ulea 1963, 59). David Talbot Rice era înclinat să creadă că sursele ei trebuie depistate în decorul fațadelor bisericilor din Trebizonda (Millet, Talbot Rice 1935, 175–176; Ulea 1963, 59)<sup>1</sup>. I. D. Ștefănescu considera că ideea picturii exterioare putea să pătrundă în Moldova prin filiera bulgărească, invocând în sprijinul acestei ipoteze unele teme iconografice izolate de la biserica din satul Berende și de la mănăstirile Dragalevți și Bo-boșevo (Ștefănescu 1929, 150). André Grabar s-a străduit să explice apariția fenomenului picturii exterioare rareșiene ca pe „o consecință a generalizării decorului pridvorului, în care pictura se extinde (prin arcadele lui) și asupra fațadelor edificiilor” (Grabar 1935, 365–382; Ulea 1963, 58). El era de părere că acest proces de extindere a decorului a început încă în arta sârbească a secolului al XIV-lea. Existența unor elemente de pictură murală exterioară în locașurile ortodoxe de pe insula Veliki Grad din lacul Prespa<sup>2</sup>, de la Kastoria<sup>3</sup>, din alte zone ale Balcanilor au fost semnalate și de alți cercetători [G.Bošković, V.Grecu (Grecu 1935, 235–242), M. A. Orlova (Orlova 2002)]. Elemente de pictură exterioară fragmentară au fost găsite și în nordul Rusiei, în decorațiile exterioare<sup>4</sup> ale portalului bisericii mănăstirii Terapont zugrăvite de celebrul pictor medieval rus Dionisi și de fiii săi Feodosi și Vladimir. Chiar și pe teritoriul Moldovei avem în *Judecata de Apoi* de pe fațada de vest a bisericii de la Pătrăuți o excelentă mostră de pictură exterioară parțială. Trebuie, însă, accentuat faptul că elementele de pictură exterioară fragmentară, prezente în diverse regiuni ale lumii ortodoxe, nu pot fi considerate drept surse sau predecesori ai frescelor exterioare moldovenești. Or, funcția principală a acestor fresce constă în formarea unei *imagini de ansamblu* a pereților zugrăviți. Mai mult decât atât, faptul că pictura exterioară moldavă nu este un fenomen de împrumut ci s-a constituit și dezvoltat în arealul nord-carpatic-bucovinean este probat și de evoluția istorică a

acestei picturi, de înnoirile de tehnologie (necesare unor fresce expuse intemperiiilor), de particularitățile arhitectonice ale locașurilor moldave din secolul al XVI-lea, interiorul cărora, fiind lipsit de nave laterale, nu permitea prezentarea plenară a programului iconografic ortodox, constituit la acea epocă.

Eclipsate în mare măsură de celebrele ctitorii moldovenești cu fațade pictate din secolul al XVI-lea, bisericile cu pictură murală exterioară de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea din Țara Românească (Oltenia și Muntenia) sunt mai puțin cunoscute pe plan internațional, dar oferă o varietate de surse literare ilustrate tot atât de abundentă. Adevărate „enciclopedii” ale timpului în care au fost create, pereții pictați ai ctitoriilor din Dolj, Gorj, Vâlcea, Argeș, Ilfov, târgul Bucureștilor, episcopia Râmnicului ș.a. erau un fel de „biblioteci” în aer liber, – biblioteci – în care enoriașii de la sfârșitul „secolului” fanariot puteau vedea scene ilustrate din *Fiziologul* medieval, din *Alexandria* și *Esopia* populare, puteau descoperi *scene cinegetice*, *Roata vieții*, fabula *Bătrânul și Moartea* sau chipurile *marilor filosofi* ai Antichității (însoțite de filactere cu citate), ale *sibilelor* și ale *profeților biblici*.

Abordarea comparativă a celor două tipuri de pictură exterioară românească – a celei moldovenești și a celei oltenești-muntenestești – este un demers cu o istorie de mai multe decenii, – un demers – care s-a impus în modul cel mai natural cu putință, date fiind analogia, complementaritatea și situarea similară în cadrul câmpului cultural a ambelor fenomene. O cât de succintă prezentare factologică nu va putea face abstracție de similitudinile existente în:

a) durata (de peste șapte decenii!) atât a picturii murale exterioare din Moldova cât și a celei din Oltenia-Muntenia;

b) amplasarea pe fațade – la locurile cele mai văzute ale locașurilor – și acoperirea, în multe cazuri aproape integrală, cu picturi a exteriorului bisericilor;

c) certele valențe decorative ale ambelor tipuri de pictură;

d) perfectă “înscrisere” a picturilor exterioare în mediul ambiental;

e) rolul important acordat tematicii soteriologice și intercesionale în economia programelor iconografice;

f) apariția unor teme similare: filosofii, imaginile unor sfinți (Sf. Gheorghe, Sf. Dimitrie, Sf. Nicolae), îngeri, arhangheli, profeți veterotestamentari, chipuri ale ctitorilor;

g) folosirea – în ambele cazuri – de către zugrăvi a unor erminii și caiete de modele în calitate de surse ale imaginărilor iconografice;

h) rolul – în ambele cazuri – acordat folclorului, surselor și motivelor apocrife (viziunea *vămile văzduhului* din *Viața lui Vasile cel Nou* și *Zapisul lui Adam* din Moldova, *Roata vieții*, fabula *Bătrânul și Moartea*, *Ducipalul* din *Ale-xândria* populară, scenele de *cinegetică* ș.a. în Țara Românească).

Dar există și foarte multe incongruențe, divergențe, chiar polarizări – atât fundamentale cât și de detaliu – între cele două tipuri de pictură. Oferim mai jos o listă, întocmită *ad hoc* și – evident – incompletă, a celor mai vizibile deosebiri dintre picturile exterioare din Moldova – pe de o parte – și cele din Țara Românească – pe de altă parte:

a) epoca când au fost realizate picturile murale (secolul al XVI-lea pentru Moldova și sfârșitul secolului al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea – pentru Oltenia și Muntenia);

b) numărul cu mult mai mare al ctitoriilor cu pictură exterioară din Oltenia-Muntenia în raport cu cele din Moldova;

c) categoria comanditarilor și ctitorilor (domnia, mitropolia sau marii dregători în cazul moldav; componența socială cu mult mai largă și mai democratică a ctitorilor din Oltenia și Muntenia – mica boierime de provincie, preoțimea locală, ctitorii meșteșugari, breslași, vătafi, simpli orășeni, chiar țărani etc.);

d) diferențele de tehnică și tehnologie în realizarea frescelor;

e) gamele cromatice absolut diferite ale picturii exterioare din cele două țări române;

f) stilul, mai „bizantin” – sofisticat și rafinat –, al tratării chipurilor și gesticii figurilor reprezentate în pictura exterioară moldavă și maniera mult mai naivă, accentuat expresivă, a personajelor picturii exterioare oltenești și muntenești;

g) deosebirile de concept ale programelor iconografice zugrăvite: rolul imens acordat în Moldova imaginii *Rugăciunii tuturor sfinților*<sup>6</sup> (de pe cele trei abside – imagine în mai multe registre, care „sudează” tot programul iconografic al fațadelor), *Arborelui lui Iesei*, ciclului desfășurat al *Acatistului Buneivestiri* (cu celebra scenă a *Asediului Constantinopolului*) și absența totală sau prezența la scară redusă a acestor teme în pictura oltenească și muntenească; pe de altă parte prezența în frescele din Oltenia a tuturor celor *douăsprezece* sibile în locul unei singure sibile, identificate în Moldova cu regina Sudului (= regina din Saba);

h) dependența de fond în cazul moldav și autonomia totală în cazul Țării Românești a imaginii înțelepților (filosofilor) Antichității de imaginea *Arborelui lui Iesei*;

i) limbile diferite, folosite cu precădere în inscripții: slavona de redacție medio-bulgară în Moldova (în cazul Suceviței – puternic influențată de slavona din ținuturile rusești) și limba română de secol XVIII–XIX, în baza grafiei chirilice, folosită în Țara Românească (acest moment, evident, a avut repercusiuni și asupra surselor literare accesibile zugravilor!);

j) deosebirea dintre sursele literare folosite de către programatorii frescelor: rolul preponderent acordat așa-numitelor „cărți populare” (*Alexândriei*, *Esopiei*, culegerilor de proverbe [Fig. 1], *Florii darurilor*) în cazul Olteniei-Munteniei și absența aproape totală a acestor surse în cazul moldav; pe de altă parte – accentul pus în pictura exterioară din Bucovina pe sursele hagiografice (ciclurile desfășurate ale vieților întemeietorilor monahismului Sf. Antonie cel Mare, Sf. Pahomie, viața patronului Moldovei Ioan cel Nou și transportarea la Suceava a osemintelor lui, viața Sf. Nicolae, extrem de popular în lumea ortodoxă ș. a.), pe ilustrarea etapelor ascensiunii sufletului la ceruri (*Scara lui Ioan Climax* [Fig. 2], *Vămile văzduhului*), pe simbolismul liturgic și euharistic (în special în imensa compoziție a *Cinului*);



1. Ilustrarea proverbului *A vedea gunoii din ochiul altuia și a nu vedea bârna din propriul ochi*. Pictură exterioară a bisericii *Nașterea Maicii Domnului* din Piscu Mare (fost schit Jgheaburi), comuna Stoieniști, județul Vâlcea, începutul secolului al XIX-lea.

k) deosebirea tipurilor de narațiune artistică folosite: o narațiune hagiografică amplă, desfășurată, cu multe detalii și conotații simbolice – în cazul frescelor moldave – și, o narațiune livrescă mai eterogenă, cu motive alegorice și anecdotice, de fabulă sau povestire populară – în cazul Olteniei și Munteniei;

l) deosebirile de mesaj promovat: în cazul moldav – un mesaj combativ, de eradicare a viciilor de ordin moral, conjugat cu un mesaj patriotic, de apărare a țării și a credinței ortodoxe în luptă cu alte state sau confesiuni (lupta cu Imperiul Otoman, cu islamul,



iudaismul, riposta în fața Reformei protestante etc.); în cazul Olteniei și Munteniei – un mesaj mai temperat, axat mai mult pe laturile narativă și anecdotică [Fig. 3], un mesaj cu profunde ingerințe de limbaj vernacular, cauzat de mentalitatea (personalitatea) extrem de eterogenă a ctitorilor, de dorința celor din urmă de a se impune în ochii comunităților locale din care făceau parte.



2. Scara lui Ioan Scărarul (Climax). Pictură exterioară pe peretele nordic al bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea sau începutul secolului al XVII-lea.

Similitudini și deosebiri între imaginile Întelepților Antichității și ale Sibilelor din pictura exterioară a Țării Românești în raport cu imaginile omonime din pictura exterioară a Moldovei.



3. Ctitor Stanciu Covrea, zugrav Ilie *ot Teiuș*: Ursari. Pictură exterioară a bisericii Olari Covrești din Horezu, județul Vâlcea, 1826.

Întelepții precreștini (sau, cum li se mai spune, Filosofii Antichității) au fost identificați în cel puțin 58 de monumente din Oltenia și Muntenia. În marea majoritate a cazurilor imaginile acestor filozofi erau intercalate cu imaginile Sibilelor Antichității, motiv pentru care merită a fi examinate împreună. Cu toate că există destul de multe surse literare în care pot fi descoperite numele corecte și citatele exacte ale întelepților Antichității și ale Sibilelor, atât cărțile de zugrăvie (*erminiile*) de redacție românească, cât și pictura murală propriu-zisă, ne oferă o varietate onomastică atât de exotică, încât, asemenea cazului „filosofilor” din pictura exterioară moldovenească de secol XVI, se cer

investigații suplimentare pentru a stabili – în noianul de forme gramaticale distorsionate și de transcrieri greșite – adevăratele nume și adevăratele citate ale protagoniștilor zugrăviți.

Andrei Paleolog a reușit să descifreze, să translitereze (din alfabet chirilic în alfabet latin) și să catalogheze numele marii majorități a întelepților Antichității din pictura exterioară românească de secol XVIII–XIX. Tabloul onomastic s-a dovedit a fi destul de eterogen și de ambiguu. Astfel, alături de arhicunoscute nume de filosofi gen Pitagora, Socrate, Diogene, Platon, Aristotel, Filon, de legislatori și oameni politici gen Solon sau Pisistrates, de istorici gen Tucidide și Herodot (Irodot), de oratori gen Isocrate, de scriitori și dramaturgi gen Esop, Euripide, Sofocle, Plutarh și Ovid(iu), de medici gen Hipocrate și Galen, de întelepți orientali gen Hermes Trismegistul, apar și o serie de nume care fie că aparțin unor zeități precum sunt Amon sau Apolo(n), fie unor personaje mitice sau literare de tipul lui Xantos și Telemah, fie unor personaje biblice de tipul celor trei magi, prezentați atât în versiunea occidentală de Gaspar, Balthasar și Melchior, cât și în versiunea orientală de Avimeleh (nume atestat la Urșani, jud. Vâlcea, celelalte două nume de Elisur și Eliav fiind șterse). La acestea se mai adaugă și un impunător corpus de nume exotice, precum Akidin, Anadan, Daftian, Ermi, Natativ, Stoici și alții. Similară este situația și în cazul Sibilelor, caracterizate prin toponimia sanctualelor unde au profetizat: alături de toponime prezente în tradiția Oracolelor Sibiline și în ciclurile de *Minuni* ale Maicii Domnului, cum ar fi Cimeria, Cumae, Delfi, Eritreia, Frigia, Helespontul, Libia, Persia, Samos, Sardis sau Ti-burțiu, apar și o serie de toponime și nume proprii, care nu au nimic în comun cu tradiția sibilinică [exemple: Adesea-pica(?), Ana, Calipso, Irofikia(?), Mariami, Pe-laghia, Prokla, Sofia [Fig.4] probabil se acea în vedere Sofia-Întelepciunea Divină, Veghe-mia(?), Zinfoda(?) ș.a.].



4. Sibila Sofia. Pictură exterioară a bisericii *Sf. Paraschiva*, comuna Scornicești, județul Vâlcea, începutul secolului al XIX-lea.

Evident, că, în cadrul prezentului articol, nu vom avea spațiul necesar pentru a elucida toate misterele onomasticii parietale a bisericilor cu fațade pictate din Țara Românească a secolului fanariot. Ne vom concentra doar asupra unor monumente, a căror epigrafie prezintă, din punctul nostru de vedere, un interes sporit pentru cercetarea profesiilor înțelepților Antichității din pictura monumentală.

Să începem cu orașul București. Aici, pe Calea Moșilor se află o extrem de interesantă biserică, construită la 1728, dar zugrăvită după 1817. Hramul locașului este *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*, dar tradiția populară, datorită imaginilor de pe fațade, a „botezat”-o „Biserica cu sfinți” sau „Biserica cu Sibile”. Actualmente, marea majoritate a inscripțiilor de pe filacterele Sibilelor și Filosofilor Antichității (din cauza erodării zidurilor și a impurităților depuse) nu mai pot fi citite. În anul 1916, însă, situația era mai bună și o bună parte a acestor inscripții a fost reprodusă de generalul P. V. Năsturel în ediția periodică „Albina” (Năsturel, XIX, 1916, 1248–1250). Numele „Stoici” al unuia dintre filosofilor reprezentați pe zidul sudic al locașului [Fig. 5] ne-a trezit interesul. Inscripția românească de pe filactera acestui filosof conține textul „Să cinstim pe Maria care bine au ascuns taina cea din veac, din care va să se nască Dumnezeu” [Fig. 6]. Or, acesta este același text, pe care, în traducere slavonă, îl găsim pe filacterele enigmaticului Astakoe de la Moldovița [Fig. 7] și a nu mai puțin enigmaticului Astakue de la Sucevița [Fig. 8]. În lucrarea noastră „Stihia profeticului”, apărută în anul 2007 la Chișinău, am oferit o trecere în revistă a transformărilor onomastice care au „afectat” paternitatea citatului amintit și care, după o serie de confuzii de ordin sintactic, caligrafic sau fonetic, au transformat numele vechiului mag oriental Ostanes, în genitivul Ostanu din manuscrisul bizantin *Codex Parisinus Graecus 1168, f. 54* de secol XIII, în numele Astanu din manuscrisul bizantin *Codex Barroccianus, Oxford-50* de secol XI [Fig. 9b], nume care, ulterior, s-a transformat în forma epigrafică Astakoe (Astakue) din Moldova rareșiană, în forma Astakor de la Arbanassi (Bulgaria) sau în îmbinarea de cuvinte „A Staik” din *Viața despotului Ștefan Lazarevici* [Fig. 9a] a lui Konstantin Kostenețki (1431), pentru ca, într-un final, să se transforme în sintagma „filosoful Stoic”(!) din *Cronografele și Podlinnikurile (Cărțile de zugrăvie)* slavono-ruse. De la acest „pretins” filosof Stoic, în urma unei nesemnificative modificări de terminație, putem obține și forma epigrafică Stoici, atestată inițial în traducerile românești ale *Erminiilor* și preluată de acolo de către zugravii „Bisericii cu Sfinți” din București.

Tot la „Biserica cu Sfinți” din București generalul P. S. Năsturel a identificat pe filactera filosofului Fokidi (citit de general – Fokiandir!)

cuvintele „*Mai înainte Dumnezeu dă un cuvânt și D(u)hul cu Dânsul...*”. În realitate aici este vorba de celebra profetie a miticului Thulis, considerat rege al Egiptului antediluvian. Traducerea corectă românească a acestei profetii ar fi următoarea: „*Întâi Dumnezeu, pe urmă Cuvântul și Duhul (Spiritul) cu El, toate de aceeași fire (sau natură)...*”. Profetia amintită figurează în *Cronica* lui Malalas, în *Cronica Pascală*, în *Istoria comparată* a lui Kedrenos, în *Lexikonul* lui Suidas, în culegerile de profetii bizantine din grupul „hi” (conform clasificării lui Hartmut Erbse) și în manuscrisul grecesc *Codex Athous 4627*. În literatura slavonă această profetie a intrat din secolul X, odată cu traducerea pe teritoriul Bulgariei actuale a *Cronicii* lui Malalas. Fragmentul referitor la *Thulis*, tradus din această cronică bizantină, este inserat în mai multe *cronografe* slavono-ruse anterioare secolului XVI: *Cronograful Sofiisk* (nr. 1454), *Cronograful Tihonravov* (nr. 704), *Letopisețul elino-roman* (din colecția Pogodin, nr. 1437) ș. a. Pentru a fi inclusă în *Viața despotului Ștefan Lazarevici*, profetia miticului rege al Egiptului a fost tradusă după un original greco-bizantin, de tipul manuscrisului din *Codex Barroccianus Oxford 50* de la Biblioteca Bodleiană. Fiind compilată din *Viața despotului...*, profetia lui *Thulis* (numit *Fulidos*) intră și în capitolul 82 al *Cronografului rus*. „Albina” sârbească atribuie această profetie lui *Thukid*, dar este clar că forma coruptă a numelui înțeleptului ascunde adevăratul nume *Thulid*, apariția consoanei „k” în loc de „l” fiind cauzată de contaminarea cu numele apropiat al istoricului *Fukidid (Tucidide)*, situat în imediată vecinătate, pe aceeași filă. Curios lucru, dar aceeași atribuire eronată a citatului lui Tucidide din „Albina” sârbească s-a produs și la „Biserica cu Sfinți” din București. Or, numele Fokidi, care poate fi citit și astăzi pe fațadă, se pare că îl desemnează pe celebrul istoric antic.

Și mai interesantă este proveniența numelui și profetiei „Filosofului Istoil” de la biserică cu hramul Sf. Ioan Botezătorul din Neghinești-Cacova (comuna Stoieniști, județul Vâlcea), zugrăvită la 1819 [Fig. 10]. Cuvintele „*Apolon nu ieste Dumnezeu...*” de pe filactera ținută de filosof au o veche istorie în literatura bizantină, post-bizantină, și în cea de expresie slavonă. Inițial aceste cuvinte erau atribuite demonului, care, fiind întrebat de către slujitorul sanctuarului lui Apolo din Delphi referitor la noua propovăduire vestind un nou Dumnezeu – pe Iisus Hristos –, fu nevoit să recunoască faptul că vechea divinitate, Apolo, nu este adevăratul Dumnezeu. Ulterior, deja în textele de expresie slavonă aceste cuvinte îi sunt atribuite fie lui Aristotel, fie lui Platon. Aceasta este situația pe care o întâlnim în cel mai timpuriu manuscris slavono-rus conținând profetiile Anticilor referitoare la Hristos. Este vorba de Cartea a 37-a a lui Guri Tușin, fost egumen al Mănăstirii Kirillo-Belozersk, caligrafiată între anii 1523 și



1526. În această carte cuvintele amintite îi sunt atribuite lui Aristotel [Fig. 11]. Ulterior, la sfârșitul secolului al XVI-lea, aceleași cuvinte le regăsim atribuite lui Platon în decorul ușilor ferecate și aurite ale Mănăstirii Ipatievsk din Kostroma [Fig. 12]. Pentru cercetătorii artei italiene din Proto-renaștere și din Renașterea timpurie, cred că un anumit interes l-ar prezenta sfârșitul profeției lui Aristotel (alias Platon) din manuscrisele slavone. Acest sfârșit al profeției nu a fost copiat la Neghinești-Cacova, dar îl găsim în formă de profeție independentă pe filacterele purtate de „Elinul Platon” din pictura murală medievală moldavă de secol XVI (la Moldovița [Fig. 13], Voroneț [Fig. 14] și Sucevița). Este vorba de cuvintele „*Hristos (sau Dumnezeu) are a se naște din fecioara Maria și crez (!) în El, iar după patru sute de ani (în unele variante – după opt sute de ani) de la moartea mea oasele mele vor fi luminate de soare (în unele variante – mă va vedea soarele)*”. Istoricii literaturii bizantine au stabilit demult faptul că aceste cuvinte sunt un citat din *Cronografia* lui Teofan Mărturisitorul (anii 752–818 d.Hr.). De aici ele au migrat în marile cronici bizantine (Hamartolos, Manases, Zonaras ș. a.) și, fiind traduse în limba latină, au nimerit și în *Summa Theologiae* a lui Toma din Aquino (Pt. II – II, quest. 2, a. 7 [Fig. 15]). Citatul complet din cronici nu pomenește numele filosofului, dar amintește de un mormânt de marmură, de un mort în el și de o inscripție identică cu cuvintele citate de noi mai sus. În literatura științifică această profeție este numită *profeția filosofului anonim*. Ea nu este neapărat legată de numele lui Platon sau Aristotel. Curios lucru, dar itinerarul ilustrării *profeției anonimului* în operele de artă plastică pare să contrazică itinerarul migrării textului acestei profeții. Astfel, cea mai veche imagine conservată a *filosofului anonim* este descoperită nu în Bizanț, ci în Italia, în reliefurile fațadei Domului din Orvieto (1321–1330), atribuite echipei de sculptori condusă de Lo-renzo Maitani. Aici, în cadrul compoziției *Arborele lui Iesei*, în registrul cu imaginile Înțelepților Antichității, putem vedea sculptată o raclă deschisă ce conține un schelet [Fig. 16]. În pofida faptului că reliefurile de la Orvieto nu conțin texte scrise, este absolut clar că aici e vorba de racla cu *profeția anonimului*, descoperită pe timpul împăraților bizantini Constantin și Irina. Aceasta rezultă din prezența la Orvieto a mormântului deschis și a scheletului care figurează și la mănăstirile Moldovița, Voroneț, Sucevița, la biserica Sf. Treime a mănăstirii Ipatievsk și în alte lăcașe unde legătura dintre text și imagine nu trezește nici un fel de dubii. Ulterior, în cărțile de zugrăvie românești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea, amintirea provenienței tombale a profeției nu va fi uitată. Ca și în vechile cronici ale lui Teofan sau ale lui Hamartolos, în erminiile de tipul celei

de la cota nr. 1283 (din fondul de carte manuscrisă a Bibliotecii Academiei Române) profeția „*Hristos are a se naște din fecioara Maria...*” va fi precedată de textul explicativ: „*Acestea s-au aflat scrise pre mormântul lui...*”.

Să revenim însă la identificarea filosofului *Istoil* de la Neghinești-Cacova. Atribuirea (fie ea și extrem de fantezistă!) în unele manuscrise slavone sau vechi românești a citatului respectiv lui Aristotel, nume ortografiat adesea în forma *Aristotil*, ne demonstrează în mod indubitabil faptul că forma onomastică *Istoil* nu este o corupere a substantivului comun „stoic” ci este o abreviere a numelui filosofului din Stagira. (Vezi: *Aristotil* – *Istoil*).



5. Filosoful Stoici. Biserica „Cu sfinți” (Intrarea în biserică a Maicii Domnului) din București, arhitectura – 1728, pictura exterioră – după 1817.



6. Textul de pe filactera filosofului Stoici. Pictură exterioră a bisericii „Cu sfinți” din București, după 1817.



7. Filosoful Astakoe. Pictură exterioră de pe contrafortul de sud-vest al bisericii *Buna Vestire* a mănăstirii Moldovița, 1537.



8. Filosoful Astakue. Pictură exterioară de pe peretele sudic al bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea sau începutul secolului al XVII-lea.

Extrem de simplă s-a dovedit a fi identificarea filosofului numit „Ermi”. Acest filosof a fost pictat în aceeași pictură exterioară a fațadei bisericii din Neghinești-Cacova [Fig. 17] precum și în pictura fațadei bisericii Bunavestire din satul Copăceni, județul Vâlcea [Fig. 18]. După cum ne și așteptam, aici a fost reprezentat înțeleptul oriental Hermes Trismegistul, autor al *Corpusului Hermetic* (dialogurile *Poimandres* și *Asklepios*, celebra *Tabula Smaragdina* ș.a.), identificat de către egiptenii epocii elenistice cu zeul înțelepciunii Toth. Istoria profeției, începută cu cuvintele „*Pre Dumnezeu nu isete lesne ...*”, de pe filacterul acestui Ermi are o istorie aproape bimilenară. Se pare că prima ei atestare figurează în tratatul *Cohortatio ad graecos* al lui Pseudo-Justin (sfârșitul secolului II–începutul secolului III d.Hr.). În limba latină o redacție apropiată a acestei profeții se află în *Epitoma la Divinarum Institutionum* (4,5) a lui

Lucius Coelius Firmianus Lactantius (cca. 240–cca. 320 d.Hr.). Sfântul Chiril al Alexandriei (mort în anul 444 d.Hr.) a reprodus această profeție (într-o formă ușor modificată!) în prima carte a tratatului său *Pentru sfânta religie a creștinilor împotriva cărților nelegiuitului Iulian*: „Pe Dumnezeu să-L cugeți este lucru grozav de greu, să-L arăți este cu neputință chiar dacă este cu puțință să-L cugeți, pentru că ceea ce este netrupesc nu este cu puțință să fie înțeles de cel trupesc. Și ceea ce este perfect nu poate fi priceput de ceea ce nu este perfect, este nespuse de greu să stea împreună ceea ce este veșnic cu cel ce durează doar puțină vreme...”. O redacție a acestei profeții, foarte apropiată de cea a Sf. Chiril, putem găsi în *Antologia* lui Stobaios (secolul V d.Hr.). În *Cronograful rus* (de început de secol XVI) această profeție a lui Hermes nu a pătruns direct din sursele antice târzii sau bizantine timpurii. Redacția slavono-rusă din *Cronograf*, care a influențat ulterior redacțiile traduse din erminiile atestate în secolele XVIII–XIX în Moldova și în Țara Românească, este, de fapt, o traducere a unei redacții grecești mai târzii a profeției lui Hermes, redacție la care a fost adăugat calificativul de „tripostatic” („τρισπόστατος”), ce nu figura în redacțiile primare grecești. Existența unei atare redacții bizantine târzii este atestată în manuscrisul de secol XIV *Codex Parisinus Graecus nr. 400* (f. 33v–34r), redacția *cronografică* slavono-rusă fiind doar o traducere fidelă a originalului grecesc din acest manuscris:

Profeția lui Asklepios din <i>Codex Parisinus Graecus 400</i> (sec. XIV).	Profeția a 2-a a lui Eremei din capitolul 82 al primei redacții a <i>Cronografului rus</i> (anii 1516–1522).	Traducerea românească a profeției.
Θεον νοησαι μεν χαλεπόν, φράσαι δέ 'αδύνατον, 'έστιν γαρ τρισπόστατος 'ανεμήνευτος ουσία και φύσις' ουτ' 'έχουσα παρα βροτοις εξομοίωσιν.	И паки Еремѣй рече: Бога разумѣти неοудобно, есть бо <u>трисътавень</u> и несказанень, соущество и естество, неимущее въ челоуѣцехъ оуподобление.	A gândi pe Dumnezeu este greu, a spune este cu neputin-ță, întrucât (El) este din <u>trei ipostaze</u> alcătuit, fiindă și fire, neavând între muritori asemănare.

Faptul că în textul grecesc în loc de Hermes Trismegistul figurează numele Asklepios nu trebuie să ne surprindă. Se știe că unul din dialogurile *Corpusului Hermetic* se numește *Askle-pios*, sau *Cartea sacră a lui Hermes Trismegistul adresată lui Asklepios*.



9-10. Filosoful Istoil. Pictură murală exterioară a bisericii *Sf. Ioan Botezătorul* din Neghinești-Cacova, comuna Stoieniști, județul Vâlcea, 1819; Filosoful Platon în fața sicriului și a slujitorului sanctuarului zeului Apolon. Decor aurit de pe ușile ferecate ale mănăstirii Ipatievsk din Kostroma, Rusia, sfârșitul secolului al XVI-lea.

În pictura exterioară moldavă din secolul XVI această profecie a lui Hermes Tris-megistul nu s-a păstrat. Nu este exclus ca ea să fi fost prezentă pe filacterul unuia din cei 30 (14 + 16) de filosofi reprezentați pe fațada sudică și pe contraforturile bisericii *Sf. Gheorghe* din Suceava.



11. Filosoful Platon și Sibila. Pictură exterioară de pe contrafortul de sud-vest al bisericii *Buna Vestire* a mănăstirii Moldovița, 1537.

Spre deosebire de Antichitatea greco-romană, care, prin *canonul* său varronian, preluat ulterior și de către scriitorul creștin Lactanțiu – autor al *Instituțiilor Divine* –, a cunoscut doar zece Sibile (Persică, Libiană, Delfică, Cimeriană, Eritreică, Samiană, Cumeică, Helespontică, Frigiană și Tiburtină), spre deosebire de pictura Moldovei secolului al XVI-lea, care, în ramificatele compoziții ale *Arborelui lui Iesei*, ne-a prezentat doar o singură Sibila,

identificată pentru prima dată de către Gheorghe Hamartolos cu „Regina Sudului” (un cognomen al Reginei din Saba), pictura exterioară din Tara Românească a secolelor XVIII–XIX cunoaște atât numele cât și spusele tuturor celor douăsprezece Sibile, atestate în culegerea *Minunile Maicii Domnului*, tipărită pentru prima dată la Veneția, în anii 1641–1642 (aici figurează toate cele zece Sibile ale *canonului varronian* plus Sibila Agrippa și Sibila Europeea). Tradiția manuscrisă a „spuselor” celor douăsprezece Sibile pare, însă, să fie cu mult mai veche decât prima lor ediție tipărită. Pentru a ne convinge de acest lucru este suficient să analizăm conținutul profecției Sibilei Frighia (Frigiene) de la Horezu [Fig. 19]. Textul de pe filacterul ei începe cu cuvintele: „Văzut-am pre Domnul cel prea înalt...”. Se pare că acest text nu descinde direct din Oracolele Sibiline, ci apare în secolul al XVI-lea, în *Cronica* poloneză a lui Martin Bielski. Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, sub influența *Cronicii* lui Martin Bielski, profecția *Sibilei Frighia* re apare în manuscrisele poloneze, slavone, ruse vechi și – mai târziu, din secolul al XVIII-lea – în manuscrisele și picturile murale românești (picturile exterioare de la *Genuneni* [Fig. 20] și *Horezu*, manuscrisul lui *Ghenadie al Râmnicului* ș.a.). În secolul al XVIII-lea o traducere rusă a acestei profecții a *Sibilei Frighia* este inclusă de Nicolae Milescu Spătarul în cartea sa *Despre Siville*. Această traducere păstrează parțial chiar lexicul, ritmica și unele rime ale originalului polonez:

Martin Bielski. <i>Kronika, to iesth Historya świata na sześć wieków</i> , Kraków, 1564 (ediția a 2-a)	Nicolae Milescu Spătarul. <i>Cartea despre Sibile</i> (scrisă în limba rusă la Moscova în anii 1672–1673)	Manuscrisul lui Ghenadie al Râmnicului, 1891
O Sybillah <b>8. Sybilla Frigia:</b> Widziałam wszech gniewliwego Na świat bardzo gniewliwego: Miał ludzie zlosliwe strawie, Zas się z nimi chce poprawic. Posle do Panny aniela, Aby go z wiara przyiela. Tak się Bogu podolalo: Gdy On wezmie z Panny cialo, Ma ie za swe ofiarowac, Upadle ludzie ratowac.	Сивилля девятая <b>Фригианина:</b> Видех Господа над всеми превысочайшего, На злобный мир зело гневливаго, / Хотя убо безбожных людей погубити И паки братство с ними поволит имети. / Послет ко девице аггела своего/ Якобы со верою прияла онаго/ Превечнаго Бога. Сие есть милосердие. / Аще он примет от девицы тело / И оное за своих относити будет, / И оскорбленных людей сохранить будет.	<b>Sivila Frighie:</b> Văzut-am pre Domnul cel prea înalt, De către toți fiind foarte mânios / Spre făcătoarea de rele, lumea vrut-a să piardă / Pre oamenii cei răi, Și iarăși va face frăție cu dânșii./ Trimite-va la Fecioară pre îngerul său/ Cu credință să-l primească pre Dânsul, / Iar Dumnezeu mai înainte de veci foarte îi este drag, / Ca să ia trup din Fecioară, / Și să-l facă pre el jertfă pentru ai săi, / Și va pre oamenii curați să-i puie la bine...

Evident, că, în cadrul scurtului nostru articol, nu am avut posibilitatea să examinăm toate numele exotice ale Filosofilor și ale Sibilelor Antice din pictura exterioară a Țării Românești. Câteva observații generale, obținute în urma analizei numelor și profeciilor Anticilor, merită, totuși, a fi consemnate.

În primul rând, spre deosebire de Moldova secolului al XVI-lea, Filosofii și Sibilele din pictura murală a Țării Românești din secolele XVIII–XIX nu mai sunt atașați de imensa compoziție „Arborele lui Iesei”. Imaginile lor și-au dobândit autonomia și formează adesea frize horizontale continui de-a lungul fațadelor.



În al doilea rând, spre deosebire de Moldova rareșiană, care cunoaște doar o singură Sibilă – pe așa-numita Regină a Sudului, Țara Românească cunoaște atât numele cât și spusele tuturor celor douăsprezece sibile.

Și, în al treilea rând, redacțiile spuselor Înțelepților și ale Sibilelor nu mai provin din manuscrise dispartate, eterogene, ci se datorează totalmente redacțiilor constituite și consacrate

de *Erminii*. Aceste *Erminii* sau *Cărți de Zugrăvie* sunt traduse fie din greacă, fie din slavonă. De obicei ele coincid cu celebra *Erminie* a lui Dionisie din Furna, dar există câteva manuscrise care, în mod indiscutabil, au influențat pictura murală din Țara Românească și care aparțin unei tradiții literare anterioare celei prezentate de Dionisie.

#### ABREVIERI:

ACIEB – Actes du Congrès International des Études Byzantines

BCMI – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice

RRH – Revue Roumaine d'Histoire

RRHA – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts

SCIA, Seria AP – Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Arte Plastice

ТОДРЛ – Труды Отдела Древнерусской Литературы

#### BIBLIOGRAFIE

Carli E. *Il Duomo di Orvieto*. Rome, 1965.

Cartoian N. *Zapisul lui Adam* // Extras din *Arta și Tehnica grafică*, caiet 3, martie 1938, București, 1938.

Cartoian N., *Cărțile populare în literatura românească*. V. I-II, București, ed. Enciclopedică, 1974.

Cărțile populare în literatura românească. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu.

V. I-II, București, ed. pentru literatură, 1963.

Ciobanu C. I. „*Albina sârbească*” – o sursă importantă în studiul profețiilor Înțelepților Antici din pictura exterioară moldavă // culegerea de studii *Civilizația medievală și modernă în Moldova (În onoare demir Dragnev)* Chișinău, ed. Civitas, 2006.

Ciobanu C. I. „*Cinul*” din pictura exterioară a Moldovei medievale și „*iconostasul înalt*” rus // *Artă. Istorie. Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, ed. Nereamia Napocae, 2003.

Ciobanu C. I. „*Geneza imaginii Aseidiul Constantinopolului*” din pictura murală exterioară moldavă (rolul surselor literare și al ilustrației de carte) // *Arta – 2006*, Seria Arte Vizuale, Chișinău, 2007.

Ciobanu C. I. *Istoria cercetării profețiilor Înțelepților Antichității din pictura murală medievală* // *Arta – 2005*, Seria Arte Vizuale, Chișinău, 2005.

Ciobanu C. I. *Profețiile Filozofilor Antici din pictura murală de la mănăstirea Sucevița* // *Revista de istorie a Moldovei*. Nr. 1 – 2 (61, 62), 2005, număr dedicat Simpozionului Internațional „*Dinastia Movileștilor – interferențe politice și culturale ale elitelor din Europa Centrală și de Est.*”

Ciobanu C. I. *Stihia profeticului*. Chișinău, ed. Business-Elita, 2007.

Ciobanu C. I., „*Aseidiul Constantinopolului*” în pictura murală postbizantină din Moldova // *Arta – 2002*, Seria Arte Vizuale, Chișinău, 2002.

Dionisie din Furna. *Carte de pictură*. București, ed. Meridiane, 1979.

Drăguț V. *Du nouveau sur les peintures murales extérieures de Moldavie. Considerations historiques et iconographiques* // *RRH*, 1987, nr. 1–2.

Dujcev I. *Nouvelles données sur les peintures des philosophes et des écrivains païens à Bačkovo* // *Revue d'études sud-est européennes*, T. IX, nr. 3, 1971.

Duțu A. *Cărțile de înțelepciune în cultura română*. București, ed. Academiei, 1972.

Erbse, Hartmut, *Fragmente griechischer Theosophien*, în *Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschaft*, band 4, Hamburg, ed. Hansischer Gildenverlag, 1941.

Grabar A. *L'origine des façades peintes des églises moldaves* // *Mélanges offerts à Nicolae Iorga*, Paris, 1935.

Greco V. *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime*. Cernăuți, Tiparul „Glasul Bucovinei”, 1936.

Greco V. *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes* // *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine*, T. XI, *Congrès de byzantinologie de Bucarest, Mémoires*, Bucarest, ed. Cultura națională, 1924.

Greco V. *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei* // *Byzantion*. T. I, 1924.

Greco V. *Filozofi păgîni și sibile* // Extras din „*Arta și tehnica grafică*”. Caiet 10. București, 1940.

Greco V. *Influențe sârbești în vechea iconografie bisericească a Moldovei* // *Codrul Cosminului*. Cernăuți, 1935.

Greco V. *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină* // *Codrul Cosminului*. Anul I, 1924, Cernăuți, ed. Glasul Bucovinei, 1925.

Henry P. *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l'étude de la peinture moldave* // *Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*. T. I. *Mélanges*, 1927.

Henry P. *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine* // *Extrait de la Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*. T. II. *Mélanges*, 1928, Bucarest, ed. Cultura națională, 1929.

Henry P. *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*. București, ed. Meridiane, 1984.

Luția O. *Legenda Sf. Ioan cel Nou dela Suceava în frescurile din Voroneț* // *Codrul Cosminului*. Anul I, 1924, Cernăuți, 1925.

- Millet G., Talbot Rice D. *Byzantine Painting at Trebizond*. London, 1935.
- Nandriș G. *Umanismul picturii murale postbizantine din Estul Europei // Umanismul picturii murale postbizantine*. V. II. București, ed. Meridiane, 1985.
- Paleolog A. *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII – XIX)*. București, ed. Meridiane, 1984.
- Premmerstein A. *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder der christlichen Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien // Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, herausgegeben zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes*. Wien, 1926.
- Serbische und bulgarische Florilegien (Pčele) aus dem 13. – 15. Jahrhundert, *Nachdruck der Ausgabe von M.Speranskij (1904) mit einer Einleitung und neuen Registern von Dmitriј Tschizewskij*. München. Wilhelm Fink Verlag, 1970, Band 28 // „Slavische Propyläen”.
- Simonescu D. *Sibelele în literatura română // Contribuții privitoare la istoria literaturii române*. București, 1928.
- Strzygowski J. *Origin of Christian Church Art*. Oxford, 1923.
- Ștefănescu I. D. *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București, ed. Meridiane, 1973.
- Ștefănescu I. D. *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*. Paris, ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938.
- Ștefănescu I. D. *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928.
- Ștefănescu I. D. *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*. Paris, ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.
- Taylor M. D. *A historiated Tree of Jesse // Dumbarton Oaks Papers*, nr. 34 – 35, Washington, ed. Center for Byzantine Studies, 1980 – 1981.
- Taylor M. D. *Three local motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an excursus on the liturgical basis of the exterior mural programs // Revue des études sud-est européennes*. T. XII. Nr. 2. Bucarest, 1974.
- Ulea S. *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue // RRH*, 1984, nr. 4. București, ed. Acad. RSR, 1984.
- Ulea S. *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I) // SCIA*. T. X, nr. 1, București, ed. Acad. RSR, 1963.
- Ulea S. *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II) // SCIA*. Seria AP. T. XIX. București, ed. Acad. RSR, 1972.
- Vasilii A. *Monastères de Moldavie: XIVe – XVIe siècles. Les Architectures de l'image*. Milano-Paris, ed. Humanitas, Editoriale Jaca Book, Éditions Paris-Méditerranée, 1998.
- Vătășianu V. *Pictura murală din nordul Moldovei*. București, ed. Meridiane, 1974.
- Voinescu T. *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor // SCIA*. Seria AP. T. XVII. București, ed. Acad. RSR, 1970.
- Брюсова В. Г. *Ипатьевский монастырь*. Москва, ed. Искусство, 1982.
- Дуйчев И. *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*. София, ed. Септември, 1978.
- Дуйчев И. *Константин Философ и “предсказанията на мъдрите елини” // Зборник радова Српске Академије Наука*. XLIX. ed. Византолошки Институт, Кн. 4, 1956.
- Казакова Н. А. *“Пророчества еллинских мудрецов” и их изображения в русской живописи XVI–XVII вв. // ТОДРЛ*. Т. XVII. Москва-Ленинград, ed. АН СССР, 1961.
- Книги Сивилл*. Перевод с древнегреческого Марии Витковской и Вадима Витковского. Москва, ed. Энигма, 1996.
- Орлова М. А. *Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь*. Москва, ed. Северный паломник, 2002.

#### NOTE

1. Sorin Ulea (Ulea 1963, 59) a remarcat faptul că bisericile din Trebizonda cu fațade integrale pictate sunt târzii – de secol XVII – XVIII, – și, în consecință, nu pot fi invocate în calitate de surse pentru pictura exterioară moldovenească de secol XVI.
2. Este vorba de biserica *Sf. Petru* (anii '60 – '70 ai sec. al XIV-lea) de pe această insulă, unde fațadele sunt pictate cu scene din *Imnul Acatist* și unde figurează cea mai timpurie – din arta monumentală(!) – ilustrare a strofei introductive la textul imnului (așa numitul *proimion*) în formă de *Asediul al Constantinopolului*.
3. Este vorba de biserica *Panaghia Mavriotissa* din Kastoria (sec. XIII), unde, în exterior, pe una din fațade, figurează redacția nedesfășurată a *Arborelui lui Iesei*.
4. Ulterior, după înălțarea exonartexului, aceste picturi au devenit interioare.
5. Istoricul de artă Andrei Paleolog, după o asiduă investigație bibliografică și documentară, a identificat existența în Țara Românească a peste 250 de monumente de arhitectură împodobite cu picturi murale exterioare. Din aceste 250 de monumente depistate, în anul 1984 – la data apariției cărții *Pictura exterioară din Țara Românească* – 220 mai păstrau încă pictura originală, cu sau fără repictări ulterioare.
6. Alte denumiri: *Cinul* sau *Marea Deisis*.
7. De la 5 la 7.

**REZUMAT.** Eclipsate în mare măsură de celebrele ctitorii moldovenești cu fațade pictate de secol șaisprezece, bisericile cu pictură murală exterioară de secol XVIII–XIX din Țara Românească (Oltenia și Muntenia) sunt mai puțin cunoscute pe plan internațional, dar oferă o varietate de surse literare ilustrate tot atât abundentă. Adevărate „enciclopedii” ale timpului în care au fost create, pereții pictați ai ctitoriilor din Dolj, Gorj, Vâlcea, Argeș, Ilfov, târgul Bucureștilor, episcopia Râmnicului ș. a. erau un fel de „biblioteci” în aer liber, biblioteci, în care enoriașii secolului

fanariot puteau vedea scene ilustrate din „Fiziologul” medieval, din „Alexandria”, „Esopia” și „Cinegetica” populare, puteau descoperi „Roata vieții” sau chipurile însoțite de citate pe filactere ale marilor filosofi ai Antichității, ale Sibilelor și ale profeților biblici. Istoricul de artă Andrei Paleolog, după o asiduă investigație bibliografică și documentară, a identificat existența a peste 250 de monumente de arhitectură (doar în Țara Românească) împodobite cu picturi murale exterioare. Din aceste 250 de monumente depistate, în anul 1984 – la data apariției cărții „Pictura exterioară din Țara Românească” – doar 220 mai păstrau pictura originală cu sau fără repictări ulterioare. Deși practica picturii exterioare continuă să existe în Oltenia și Muntenia până în prezent, numărul titlurilor cu pictură exterioară anterioară secolului XX se află, cu părere de rău, în continuă scădere. Înțelepții precreeștini (sau, cum li se mai spune, Filosofi Antichității) au fost identificați în cel puțin 58 de monumente. În marea majoritate a cazurilor imaginile acestor filosofi erau intercalate de imaginile Sibilelor Antichității, motiv pentru care am examinat împreună ambele tipuri de imagini. Cu toate că există destul de multe surse literare în care pot fi descoperite numele corecte și citatele exacte ale înțelepților Antichității și ale Sibilelor, atât cărțile de zugrăvie (*erminile*) de redacție românească, cât și pictura murală propriu-zisă, ne oferă o varietate onomastică atât de exotică, încât, asemenea cazului „filosofilor” din pictura exterioară moldovenească de secol XVI, se cer investigații suplimentare pentru a stabili – în noianul de forme gramaticale distorsionate și de transcrieri greșite – adevăratele nume și adevăratele citate ale protagoniștilor zugrăviți. Andrei Paleolog a reușit să descifreze, să translitereze (din alfabet chirilic în alfabet latin) și să catalogheze numele marii majorități a înțelepților Antichității din pictura exterioară românească de secol XVIII–XIX. Tabloul onomastic s-a dovedit a fi destul de eterogen și de ambiguu. Astfel, alături de arhicunoscute nume de filosofi gen Pitagora, Socrate, Diogene, Platon, Aristotel, Filon, de legislatori și oameni politici gen Solon sau Pisistrates, de istorici gen Tucidide și Herodot (Irodote), de oratori gen Isocrate, de scriitori și dramaturgi gen Esop, Euripide, Sofocle, Plutarh și Ovid(iu), de medici gen Hipocrate și Galen, de înțelepți orientali gen Hermes Trismegistul, apar și o serie de nume care fie că aparțin unor zeități cum sunt Amon sau Apolo(n), fie unor personaje mitice sau literare de tipul lui Xantos și Telemah, fie unor personaje biblice de tipul celor trei magi, prezentați atât în versiunea occidentală de Gaspar, Balthasar și Melchior, cât și în versiunea orientală de Avimeleh (nume atestat la Urșani, jud. Vâlcea, celelalte două nume de Elisur și Eliav fiind șterse). La acestea se mai adaugă și un impunător corpus de nume exotice, precum Akidin, Anadan, Daftian, Ermi, Natativ, Stoici și alții. Similară este situația și în cazul Sibilelor, caracterizate prin toponimia sanctuarelor unde au profetizat: alături de toponime prezente în tradiția Oracolelor Sibiline și în ciclurile de Minuni ale Maicii Domnului, cum ar fi Cimeria, Cumae, Delfi, Eritreia, Frigia, Helespontul, Libia, Persia, Samos, Sardis sau Tiburțiu, apar și o serie de toponime și nume proprii, care nu au nimic în comun cu tradiția sibilinică [exemple: Adespica(?), Ana, Calipso, Irofikia(?), Mariami, Pelaghia, Prokla, Sofia (probabil se acea în vedere Sofia-Înțelepciunea Divină), Veghemia(?), Zinfoda(?) ș.a.].

Evident, că, în cadrul scurtei noastre intervenții, nu am avut posibilitatea să examinăm toate numele exotice ale Filosofilor și ale Sibilelor Antice din pictura exterioară a Țării Românești. Câteva observații generale, obținute în urma analizei numelor și profețiilor Anticilor, merită, totuși, a fi consemnate.

În primul rând, spre deosebire de Moldova secolului al XVI-lea, Filosofi și Sibile din pictura murală a Țării Românești din secolele XVIII–XIX nu mai sunt atașați de imensa compoziție „Arborele lui Iesei”. Imaginile lor și-au dobândit autonomia și formează adesea frize horizontale continui de-a lungul fațadelor. Conform punctului de vedere al lui Miltos-Miltiadis Garidis, această separare a *Înțelepților de Arbore* este un indiciu și o caracteristică a unor mentalități post-renascentiste, posibil, chiar, baroce.

În al doilea rând, spre deosebire de Moldova rareșiană, care cunoaște doar o singură Sibila – pe așa-numita Regină a Sudului, Țara Românească cunoaște atât numele cât și spusele tuturor celor douăsprezece sibile.

Și, în al treilea rând, redacțiile spuselor Înțelepților și ale Sibilelor nu mai provin din manuscrise disparate, eterogene, ci se datorează totalmente redacțiilor constituite și consacrate de *Erminii*. Aceste *Erminii* sau *Cărți de Zugrăvie* sunt traduse fie din greacă, fie din slavonă. De obicei ele coincid cu celebra *Erminie* a lui Dionisie din Furna, dar există câteva manuscrise care, în mod indiscutabil, au influențat pictura murală din Țara Românească și care aparțin unei tradiții literare anterioare celei prezentate de Dionisie.

**Cuvinte cheie:** Biserici cu pictură exterioară, filosofi ai Antichității, frescă, înțelepți, Moldova, Muntenia, Oltenia, sibila, Țara Românească, profeții

### **RIASSUNTO. Le chiese moldave cinquecentesche dalle facciate dipinte e le chiese dalle pitture murali esterne del Settecento e dell'Ottocento dell'Oltenia e della Muntenia. (Le fonti letterarie delle "profezie" dei Saggi e delle Sibille dell'Antichità)**

In gran parte messe in ombra dalle celebri chiese moldave cinquecentesche dalle facciate dipinte, le chiese dalle pitture murali esterne del Settecento e dell'Ottocento della Valacchia (della Muntenia e dell'Oltenia) sono meno note a livello internazionale, ma offrono una varietà di fonti letterarie illustrate altrettanto abbondante. Delle vere "enciclopedie" dell'epoca nella quale furono realizzati, i muri dipinti delle chiese di Dolj, Gorj, Vâlcea, Argeș, Ilfov, della città di Bucarest, del vescovato di Râmnic ecc. erano una specie di "biblioteche" all'aperto in cui i parrochiani del secolo fanariota potevano vedere delle scene illustrate del "Fisiologo" medievale, dell'"Alessandria", dell'"Esopia" e della "Pseudocinegetica" popolari, potevano scoprire "La Ruota della Vita", "La Ruota della Fortuna" oppure i volti accompagnati da citazioni scritte su filatteri dei grandi filosofi dell'Antichità, delle Sibille e dei profeti biblici.

Lo storico dell'arte Andrei Paleolog, in seguito a un'assidua indagine bibliografica e documentaria, ha individuato l'esistenza di oltre 250 monumenti di architettura (solo in Valacchia), decorati con dipinti murali esterni. Di questi 250 monumenti individuati nel 1984 – la data dell'apparizione del libro *Pictura exterioară din Țara Românească* - soli 220 conservavano la pittura originale, con o senza riverniciature successive. Sebbene la pratica della pittura esterna continui ad esistere fino a oggi in Oltenia e in Muntenia, il numero delle chiese dalla pittura esterna anteriore al Novecento è, purtroppo, in continua diminuzione.

I Saggi precristiani (o, come vengono chiamati, *i Filosofi dell'Antichità*) sono stati identificati in almeno cinquantotto monumenti. Nella maggior parte dei casi, le immagini di questi Filosofi erano intercalate tra le immagini

delle Sibille dell'Antichità, motivo per cui abbiamo esaminato entrambi i tipi di immagini. Anche se esistono numerose fonti letterarie in cui si possono trovare i nomi corretti e le citazioni esatte dei Saggi dell'Antichità e delle Sibille, tanto i manuali di pittura (le cosiddette *erminii*) redatte in romeno quanto la pittura murale propriamente detta ci offrono una varietà onomastica così esotica che come nel caso dei "Filosofi" della pittura esterna moldava cinquecentesca ci vogliono ulteriori ricerche per stabilire - nella moltitudine di forme grammaticali distorte e di trascrizioni erronee - i veri nomi e le citazioni reali dei protagonisti raffigurati.

Andrei Paleolog è riuscito a decifrare, a traslitterare (dall'alfabeto cirillico nell'alfabeto latino) e a catalogare i nomi della maggior parte dei Saggi dell'Antichità della pittura romena esterna del Settecento e dell'Ottocento. Il quadro onomastico si è dimostrato piuttosto eterogeneo ed ambiguo. Così, accanto ai nomi di filosofi famosissimi quali Pitagora, Socrate, Diogene, Platone, Aristotele, Filone, di legislatori e politici come Solone o Pisistrato, di storici come Tucidide ed Erodoto (*Irodoto*), di oratori come Isocrate, di scrittori e drammaturghi come Esopo, Euripide, Sofocle, Plutarco e Ovidio, di medici come Ippocrate e Galeno, di saggi orientali come Ermete Trismegisto, compaiono anche una serie di nomi che appartengono sia alle divinità, come Ammone o Apollo, sia a personaggi mitici e letterari come Zanto e Telemaco, sia a personaggi biblici come i Re Magi, raffigurati tanto nella versione occidentale come Gaspere, Melchiorre e Baldassarre, quanto in quella orientale come *Avimeleh* (nome attestato ad Urşani, nella regione di Vâlcea, mentre gli altri due nomi, *Elisur* ed *Eliav*, sono stati cancellati). A questi si aggiunge un imponente corpus di nomi esotici, come Akidin, Anadan, Daftian, Ermi, Natativ, Stoici ed altri. Lo stesso vale anche nel caso delle Sibille, caratterizzate dalla toponimia dei santuari dove profetizzarono: accanto ai toponimi presenti nella tradizione degli *Oracoli sibillini* e nei cicli de *I miracoli della Madonna*, come Cimmeria, Cumana, Delfica, Eritrea, Frigia, Ellespontica, Libica, Persica, Samia, Sardinica o Tiburtina, compare anche una serie di toponimi e nomi propri che non hanno nulla in comune con la tradizione sibillina [per esempio: Adespica(?), Ana, Calipso, Irofikia(?), Mariami, Pelaghia, Prokla, Sofia (presumibilmente si trattava di Sofia - la Divina Sapienza), Veghemia (?) Zinfoda (?) ecc.].

Evidentemente, nel nostro breve articolo non abbiamo avuto la possibilità di esaminare tutti i nomi esotici dei Filosofi e delle Sibille antiche della pittura esterna della Valacchia. Tuttavia bisogna fare alcune osservazioni generali, risultate in seguito all'analisi dei nomi e delle profezie degli Antichi.

Primo, a differenza della Moldavia del Cinquecento, i Filosofi e le Sibille della pittura murale della Valacchia del Settecento e dell'Ottocento non fanno più parte dell'immensa composizione dell'*Albero di Jesse*. Le loro immagini sono diventate autonome e spesso formano dei fregi orizzontali continui lungo le facciate.

Secondo, a differenza della Moldavia di Rareş, che conosce una sola Sibilla - la cosiddetta Regina del Sud, la Valacchia conosce tanto i nomi quanto le profezie di tutte le dodici Sibille.

E terzo, le redazioni delle profezie dei Saggi e delle Sibille non provengono più da manoscritti isolati, eterogenei, ma interamente dalle redazioni costituite e consacrate dai manuali di pittura. Questi sono già tradotti in romeno sia dal greco, sia dal slavo. Di solito essi coincidono con il celebre *Manuale di pittura* di Dionigi di Furna, ma ci sono anche alcuni manoscritti che (benché avessero influenzato la pittura murale della Valacchia!) appartengono a una tradizione letteraria anteriore a quella presentata da Dionigi.

**Parole chiave:** Chiese dalle facciate dipinte, filosofi dell'Antichità, affresco, Moldova, Muntenia, Oltenia, sibilla, Valacchia, le profezie

## **РЕЗЮМЕ. Наружные росписи Молдовы шестнадцатого века и росписи фасадов валахских храмов конца восемнадцатого - первой половины девятнадцатого века. (Литературные источники пророчеств мудрецов древности и сивилл)**

По сравнению с наружными росписями Молдовы шестнадцатого века, росписи Валахии (Олтении и Мунтении) восемнадцатого - первой половины девятнадцатого века менее известны на международной арене. Тем не менее, по богатству литературных источников своих иконографических программ они ничуть не уступают молдавским аналогам. Покрытые живописью фасады церквей уездов Долж, Горж, Вылча, Арджеш, Илфов, города Бухареста, Рымникского епископства и др. были своего рода "библиотеками" на открытом воздухе, "энциклопедиями" времен своего создания, где прихожане *века фанариотов* могли видеть иллюстрированные сцены из средневековых *Физиолога* и *Александрши*, *Эзопис* и "народных охотничьих трактатов", где они могли обнаружить аллегорическое *Колесо жизни* или образы пророков, мудрецов и сивилл древности держащих свитки со своими знаменитыми изречениями.

Искусствовед Андрей Палеолог, после настойчивого библиографического и документального расследования, выявил более 250 памятников архитектуры (только на территории Валахии), украшенных наружными росписями. Из этих 250-и выявленных памятников, к 1984-му году - дате, когда была опубликована книга А. Палеолога *Фасадная живопись Валахии*, - сохранились еще примерно 220 оригинальных росписей подвергшихся - в большей или в меньшей степени - позднейшим обновлениям. Хотя практика росписи фасадов церквей в Румынии существует по сей день, общее количество храмов с внешними росписями 18-го - 19-го веков, к сожалению, продолжает уменьшаться.

*Мудрецы дохристианской эры* (или, как их еще называют, *философы древности*) были обнаружены по меньшей мере в росписях 58-и памятников. В подавляющем большинстве случаев изображения этих мудрецов чередуются с изображениями сивилл древности. Этот факт определил их совместное изучение. Хотя существует довольно много литературных источников, в которых можно найти точные имена и высказывания данных мудрецов и сивилл, приводимая в румынских *иконописных подлинниках* и фресках восемнадцатого-девятнадцатого веков *ономастика* настолько "экзотична", что, подобно случаю с молдавскими наружными росписями шестнадцатого века, необходимы дальнейшие исследования для определения настоящих имен и реальных цитат изображенных персонажей.

Андрей Палеолог осуществил транслитерацию (с кириллицы на латинский алфавит) большинства имен мудрецов и сивилл, встречающихся в валахской живописи восемнадцатого-девятнадцатого веков. *Ономастическая* картина оказалась весьма неоднородной и неоднозначной. Наряду с известными именами философов, таких как Пифагор, Сократ, Диоген, Платон, Аристотель и Филон, законодателей и политиков, таких как Солон или Писистрат, историков, таких как Фукидид и Геродот, ораторов, таких как Исократ,

писателей и драматургов, таких как Эзоп, Еврипид, Софокл, Плутарх и Овидий, врачей, таких как Гиппократ и Гален, восточных мудрецов, таких как Гермес Трисмегист, встречается и ряд имен принадлежащих божествам, таким как Аммон или Аполлон, а также мифическим или литературным героям, таким как Ксанф и Телемах или библейским волхвам, имена которых присутствуют как в западной версии (Гаспар, Мельхиор и Бальтазар), так и в восточной (имя Авимелех в росписи церкви Уршань, уезда Вылчя). К этим узнаваемым именам добавляется впечатляющий список имен искаженных или “экзотических”, таких как: Акидин, Анадан, Дафтиан, Эрми, Нататив, Стоич и другие. То же самое верно и по отношению к сивиллам, имена которых должны быть представлены по наименованиям святилищ древности где эти сивиллы пророчествовали: здесь наряду с узнаваемыми топонимами типа Кимерия, Кумы, Дельфы, Эритрея, Фригия, Гелеспонт, Ливия, Персия, Самос, Сарды и Тибуртий, появляется и огромное количество топонимов и имен собственных не имеющих ничего общего с традицией восходящей к *Сивилиным книгам* или *оракулам* (примеры: Адеспика, Анна, Калипсо, Ирофика, Мариаме, Пелагия, Прокла, София, Вегемия, Зинфода и др.).

Очевидно, что в нашей краткой статье мы не имеем возможности изучить все экзотические имена сивилл и философов древности, встречающиеся во внешних росписях Валахии. Однако, некоторые общие суждения, полученные в результате анализа *ономастики* персонажей росписей Олтении и Мунтении восемнадцатого-девятнадцатого столетий можно, все-таки, привести:

Во-первых, в отличие от Молдовы шестнадцатого века, философы и сивиллы в настенных росписях Валахии восемнадцатого-девятнадцатого веков уже не привязаны к огромной, программной композиции изображающей *Древо Иессево*.

Во-вторых, в отличие от Молдовы времен господаря Петра Рареша, знающей только одну Сивиллу (так называемую *Царицу Южскую*, отождествляемую – со времен хроники Амартола – с Царицей Савской), Валахия восемнадцатого-девятнадцатого веков знает имена как десяти античных сивилл так и двенадцати сивилл, встречающихся в хронике Мартина Бельского.

И, в-третьих, изречения мудрецов древности и сивилл в валашской живописи восемнадцатого-девятнадцатого веков происходят уже не из разрозненных и разнородных рукописных источников, а из редакций текстов румынских иконописных подлинников, как правило переведенных с греческого или с церковно-славянского языков. Большинство из этих подлинников совпадают с *эрминией* Дионисия Фурноаграфота. Имеются, однако, и некоторые иконописные подлинники – откуда выписывались цитаты для свитков мудрецов и сивилл – восходящие к литературной традиции более древней чем та традиция к которой принадлежит знаменитая *Книга о живописи* упомянутого Дионисия.

**Ключевые слова:** Церкви с наружными росписями, философы Античности, фреска, мудрецы, Молдова, Мунтения, Олтения, сивилла, Валахия, пророки.



12.



13.



14.



15.



16.



17.

12. Filozoful Platon. Pictură exterioră de pe peretele sudic al bisericii *Sf. Gheorghe* a mănăstirii Voroneț, 1547.

13. Atelierul sculptorului Lorenzà Maitani: Racla cu scheletul și profetația *filozofului anonim*. Fragment din relieful cu imaginea *Arborelui lui Iesei* de pe fațada de vest a Domului din Orvieto, Italia, cca. 1321 – 1330.

14. Filozoful Ermi (Hermes Trismegistul). Pictură exterioră a bisericii *Sf. Ioan Botezătorul* din Neghinești-Cacova, comuna Stoieniști, județul Vâlcea, 1819.

15. Zugrăvi Manole și Dinu din Craiova: Filozoful Ermie (Hermes Trismegistul). Pictură murală exterioră a bisericii *Buna Vestire* din satul Copăceni, județul Vâlcea. Începutul secolului al XIX-lea.

16. Zugrăvi Manole și Dinu din Craiova: Sibila Frighia. Pictură murală exterioră a bisericii *Intrarea în biserică a Maicii Domnului* din Horezu, județul Vâlcea, 1807.

17. Zugrav Dinu din Craiova: Sibila Frighia. Pictură murală exterioră a bisericii *Trei Ierarhi* din Genuneni, județul Vâlcea, 1801.



## THE BASTIONED FORTRESS FROM TIRASPOL

Following the Russo-Turkish war from 1781–1791 the Russian Empire annexed the Ottoman territory between the Dniester and Southern Bug, the so-called region Ochakov. At tsarina Catherine II indication Basil Kahovski, Yekaterinoslav governor, an expedition investigated new tsar possessions and proposed concrete solutions for administrative-territorial organization and construction of fortresses (<http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, 1). In his report of May 1792 it is mentioned: „Visiting all... the necessary places in the newly acquired land, I have the courage to report your Majesty that I found very fertile and fruitful earth on the whole examined area, a fact demonstrated by the remains of numerous settlements ruins...“ (<http://www.pmr21.info/text.php?..gorodnadnestretiraspol...>, 1). Later, in September 1792, the governor wrote: „I present you... the general map of this... region with its division in 4 districts: 4 county maps..., plans of 4 county cities. The fourth city will be built near the „Middle fortress“ across the Botna River. The newly-built fortress will be an attraction for new inhabitants of the city, which due to market days and fairs and cultivation of orchards and gardens will be convenient for the fortress“ (<http://www.pmr21.info/text.php?...gorodnadnestretiraspol...>, 1). In the Ochakov region erection of five fortresses was expected: New Fortress or the Middle in Tiraspol city, Hacider (Ovidiopol) fortress, both of them being situated on the left side of the Dniester River, Hacibei (Odessa) fortress and two reinforcements to Ochakov. Defending of the Russian Empire southern border was to be performed by the Dniester Line, which includes all the above-named forts. Construction of this defensive line was entrusted to General-Field-Marshal Alexander Suvorov, recalled from Finland by Catherine II. He had to inspect the new borders and report how they can be brought in a battle state against an unexpected attack. Contemporaries wrote that „reinforcements built by him made Finnish border to be secure and will testify about his art and always will surprise the engineers“ (Суворов 1951, 107). At that time, the count Suvorov served as army commander in the province Yekaterinoslav and in the Northern Black Sea area, being obliged to assure security of the new possessions and selection of military character information in territories beyond the Dniester River, which was transmitted regularly to the capital of Russian Empire.

For the construction of Dniester Line military objectives, well known specialists with good knowledge of the epoch fortification art have been invited. Projects were supervised by the Commission for construction of southern for-

tresses, which was in charge of building new developed towns near Dniester Line fortifications.

Thus, Hacibei, Hacider and Tiraspol fortresses were designed by a specialist of Dutch origin, who served in the tsarist army, engineer-major François Sainte De Wollant (Тищенко 1993, 25). He participated in the conquest of Bessarabia localities Căușeni, Palanca, Akkerman and Bender, having been present at Kilia siege, Ismail attack and so on. In 1792 De Wolant was responsible for fortresses on the banks of the Black Sea and Azov Sea. Later, he served as chief architect of cities Odessa, Ovidiopol, Tiraspol, Novocherkask, Voznesensk and so on.

Catherine II empowered Alexander Suvorov to undertake projects elaborated by the engineer-major De Wolant, who in 1793 became the principal engineer of the South Army. The count carefully examined the location of future fortresses and made a series of proposals for the plan of actions. Although, at the beginning, observations of army commander aroused a discontent of engineer-major De Wolant, a talented, but very ambitious man, later, the work in common reconciled and brought them together. In the result of fitting, a new plan of imperial borders engineering arrangement appeared, which was sent to St. Petersburg in January 1793 (Востоков, 85). According to the elaborated document, Tiraspol had the role of a „prime importance location on this border“ (<http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, 1).

The first known plan of the Middle Fortress from Tiraspol, called the Main Depot, dates from 1793 (<http://tiraspol-city.by.ru/plan.jpg>). The importance of the military objective is confirmed by Alexander Suvorov signature. Fortification plan reminds of an irregular star with many rays-bastions and demi-bastions. Tendency to symmetry about the transverse axis is observed. From the north, fortress bastions are protected by a covered way of zigzag configuration with 3 outside places of arms of triangular plane. From the west, there is only one place of arms of irregular plan, and from the east, the covered way widens, becoming an advanced defensive objective, which includes two places of arms. Here, access to the fortress from the urban settlement is organized. The other entry in the fortress is located on the opposite side. From the South, Middle Fortress is protected by two bastioned lines. In *intramuros* there is a church of cruciform plan and three complexes of auxiliary buildings, located on a rectangular path around the perimeter. According to the urban concept, there is a certain distance between the fortress

and the new settlement, both of which are located on the Dniester River, which forms a loop in this place. Town quarters present equal rectangles, strictly following the Russian classical urban fashion.

The first „corner stone” of the Middle Fortress was laid on 22 June 1793 here, on the left bank, opposite the Bender fortress, in place of Moldovan Sucleea settlement, burned during the Russo-Turkish war (Сутягина 1986, 7). The ceremony of founding of the new fortress was attended by count Suvorov. Besides the fortress, designed in the best European military traditions, after a predetermined plan, Tiraspol developed as well. This is described in 1799 by Paul Sumarokov, Russian writer, who has taken a trip to Crimea and Bessarabia: „Tiraspol, a border city, located at 89 versts from Ovidiopol, stands in the place, where a few years ago Moldovan village Sucleea was... The new city stands according to a concrete plan, with wide streets and has up to 350 households ...”<sup>1</sup>. Middle Fortress from Tiraspol was seen as a buttress to Ottoman fortress of Bender, occupying a dominant position in height. The head engineer of the construction works was engineer-major De Wolant. Although the project was approved in St. Petersburg, the required amount for construction had not arrived in time and Suvorov was forced to begin construction of the fortress from his own money, getting into debt and even selling a few Novgorod villages. „It would be lost a year if I had shuffled contracts, without which, after the fortress state, it was impossible to build” – wrote the count to Secretary of State Pyotr Turcinski (Востокон). Being impressed that Suvorov had begun fortifying the new borders on his own account, Catherine II commanded to cover all expenses from the state treasury and gave money for the construction (Востокон).

No difficulties in supplies and building materials transporting, diseases of the military effective, caused by climate and difficult living conditions, could stop erection of the fortress, which had to be used urgently as arsenal and base of attack in a possible war against Ottoman Empire. At construction works militaries of Kherson Grenadeer regiment, two battalions of the Bug hunt corps and Cossack infantry team participated (<http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, 2). Fortress was equipped with modern weapons and imposing reserve supply. Towards the end of 1795 the Middle Fortress was built.

On 27 January 1795 Tiraspol gained the status of a county town in Novorossiysk region, and in 1803 became a component part of Kherston region.

In the personal collection of the architect-restorer Eugene Smolin there is a copy of the 1795 fortress plan, the original being kept in one of the Russian archives<sup>2</sup>. This topographical document, signed by engineer-lieutenant Andrew Von Der Planitz, represents a fortress of earth with 8 bastions, 2 demi-bastions (one

without the right flank, and the other without the left flank), two access gates and a redan in the south-west corner of the defensive objective. Bastion from the north-west is amplified from the *extramuros* by a contregard in sharp angle placed strictly symmetrical to the capital line. Most of the bastions have two faces, two flanks and an open gorge. Some contain, inside, certain auxiliary constructions. The whole defense objective is subjected to French engineer Vauban principle, as confirmed by the traverses with passages from the front. Three sides of the fortification are surrounded by a defense ditch. The central place within the fortress is occupied by the garrison church. Auxiliary buildings and outbuildings are located almost symmetrically to the north-south axis, all of them having in the plan a trapezium or rectangle-shaped perimeter disposition. Access to the east is flanked from the yard by two stone buildings. To the east of the fortification new urban quarters are located, numbered with Roman figures, all rectangular, each having 6, 8 or 14 equal parcels, numbered with Arabic figures. Legend offers an explication only to city: the old church of the former Sucleea village, a place proposed for the new church, places for location of some administrative buildings, including the school, county court, county coffers, city police building, shops for meat trade, wells and so on. It is known that more than 2500 of people lived in the city at that time.



Plan of Tiraspol bastioned fortress, 1793 (<http://tiraspol-city.by.ru/plan.jpg>).

In the plan, finished constructions, erected in part, unrealized and planned for the future, are indicated in color. It also shows the territories for planting orchards. Another item of information is related to shops existing in the fourth quarter, which suffered during fire.

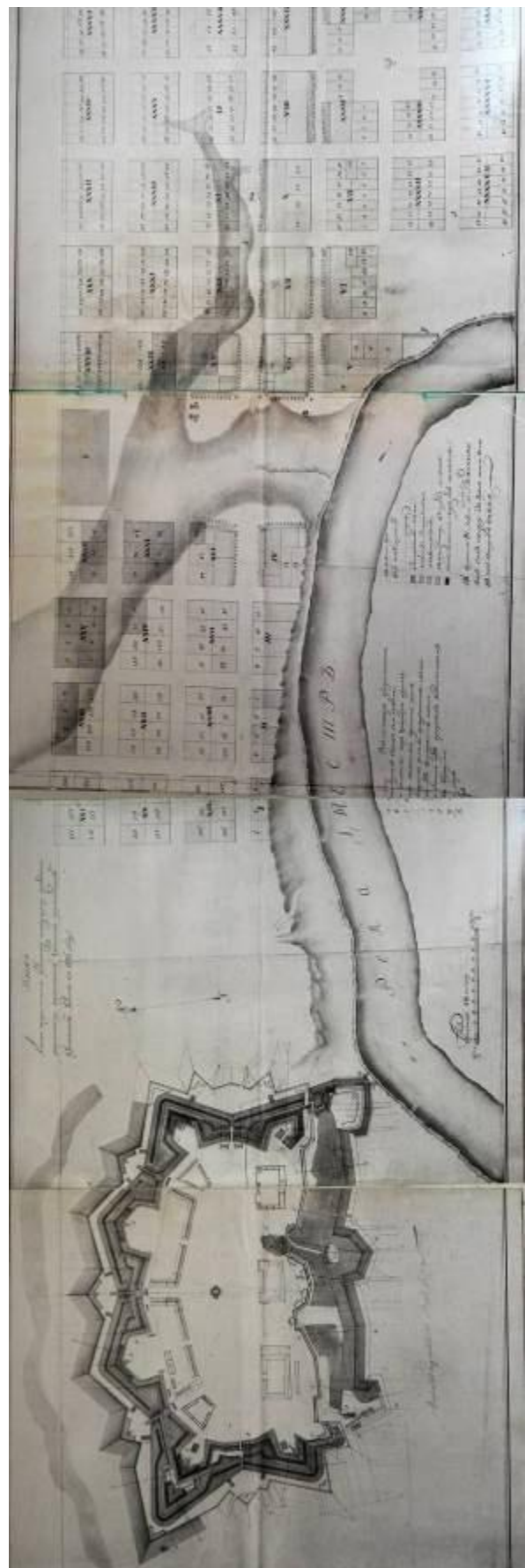
The next plan of the Tiraspol fortress, preserved in the collection of the architect-restorer Smolin, was elaborated in 1796<sup>3</sup>. This document provides more details on composition of the fortification. It is noted that the vast majority of bastions have male names: Vladimir, Paul, Peter, George and Nicholas, but there is a bastion named Slava (Glory) and another one called Pobedonosets (Trophy-Bearer). Demi-bastions also have male names: Alexander and Joann. On the contrary, places of arms, which occupy a

more advanced position toward the battlefield, are dedicated to women: Elena, Olga, Maria, Ekaterina and Alexandra. Interior constructions, identical to those from the plan of 1795, are listed in the legend: the church, store powder arsenal, police station, houses for officers, body guard, major housing, barracks, warehouses, supply depots, blacksmithing, shops, inn, commandant house and so on. Configuration of glacis has a zigzag form.

In 1796 the Sardinian ambassador in Russia, Baron De-la-Turbia writes in his travel notes: „Tiraspol on the Dniester, 100 versts from Ovidiopol and 4 versts from Bender. The location is bad, but the fortress is pretty good, it has 6 bastions, bread magazines and barracks for 4-5 thousand people” (Чтения 1900, 26). From the report of Alexander Suvorov to Catherine II, prepared in 1796 about Russian troops arrangement, we can learn that during winter in the Middle Fortress next military units stationed: Starodub, Voronej, Ostrogoj and Mariupol cavalry armies, Tavria infantry army, Arhangelogorod and Polotsk Musketeers armies and two Bug battalions of hunters (Суворов 1951, 513). In other documents signed by Suvorov in the same year living conditions of soldiers in the fortress and some discipline problems are listed: „Polotsk regiment stayed in Tiraspol in wet barracks...” (Суворов 1951, 514); „I order that works in the main depot of Tiraspol, Ovidiopol and Odessa fortresses to be performed according to the timetable set out in the table... If otherwise will be found, gentlemen will pay with their jobs, but to comply with this order during work they will supervise: in surrounding the fortress from Tiraspol – Mr. brigade major and cavalier Knoring, near Ovidiopol – Mr. lieutenant Mosolov and along the Odessa – Mr. major-general Comte De-Castro Lacerdo” (Суворов 1951, 529).

In 1800 the Tiraspol fortress of earth was called by the tsar authorities the best of fortresses on the Dniester Line. It entered the number of 58 of state fortifications of the Russian Empire and was classified as Class II military objective, belonging to Kiev region. Since 1812, when Russia border was transferred from the Dniester River to the Prut River, the Middle Fortress lost its once importance. In the same year, regiments stationed in Tiraspol fought with Napoleon's army on the Borodino Field – since then the fortress square is called Borodino Field.

Later, a micro-district of the city, built on fortification place, took the name Borodinka. The next plan of the Middle Fortress, from 1827, provides valuable data on its elements components<sup>4</sup>.



Plan of Tiraspol bastioned fortress, 1795 (the personal collection of Eugene Smolin).

Additionally, to names of bastions, demi-bastions and places of arms, contregard Gregory and redan Constantine as well as Braclaw (westen) and Kherson (eastern) gates are added. On the plan districts names (First District, Second District, Commissioner District and Engineers District) and some explications (magazines belonging to the Artillery Department) appear. There is a certain difference in location of buildings against the plan from 1795: so the central complex of buildings located on a perimeter road on the south side of the rectangular court is replaced by two rows of magazines, the first being a considerable extent. Legend has more than 70 interior constructions: stone church of *St. Archangel Andrew* the First-Called, punishment cell, corps de guard, commandant house, hospital, barracks for soldiers and officers, arsenal, magazines, supply and ammunition depots, engineers housing etc. The plan of 1827 is signed by engineer praporshchik Timochkin and by second-class conductor Kubasov.

At the end of 1833 major-general Charles Jervais was appointed as a commandant of fortress, but he did not remain in Tiraspol for long. Strategic Committee has inspected in summer of 1835 a series of fortifications in the south of the Russian Empire and came to the conclusion that the Middle Fortress is of no importance any more (<http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, 3). On 15 July 1835 it ended its existence as a

military objective (Куклиев 1972, 5). However, fortification hosted Russian military units by the early twentieth century, serving as place for tsarist troops arrangement. In the list of settlements related to Tiraspol county, region Kherson, compiled in 1907, the following is mentioned: „Between the city and Zakrepostnaya Slobodka a broken fortification is located (occupied by barracks, hospital, ammunition depots, apartments for officers and so on); between Zakrepostnaya Slobodka and Kirpich the barracks of Jitomir regiment are located, on the northern periphery of the city – the Astrakhan dragoon regiment 22 barracks are, between Kalkatova Balka and city – artillery camps ...“ (Список 1907, 110).

In the second half of the nineteenth century – early twentieth century there were deployed Jitomir infantry regiment 56, Astrakhan regiment 8, Polotsk regiment and artillery units and pantone battalion (<http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, 3).

Today, there are remnants of the fortress in the south-west of Tiraspol between Zakrepostnaya Slobodka district and Fedko Street. In place of the old fortification there is Borodinka micro-district, bearing the official name of „Suворов Fortress“. The city has retained only Vladimir and Paul bastions and the stone covered powder store, which houses the „Tiraspol Fortress“ Museum, a branch of Tiraspol Unit Museum.

#### NOTES

1. Аруд: П. Сумароков, *Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 г.*, Москва, 1800 // В.Сутягина, *Тирасполь*, Кишинев, 1986.
2. „План главной Тираспольской крепости и лежащему пред оной форштадту с обозначением красными произведенных крепостных работ в 1795 г.“ (the personal collection of the architect-restorer Eugene Smolin whom I am very grateful).
3. „Генеральный план Тираспольской крепости. О произведенных работах в 1796 году“ (the personal collection of the architect-restorer Eugene Smolin).
4. „План Тираспольской крепости с показанием произведенных внутри и вне оной прошлом 1826-м году работ“ (the personal collection of the architect-restorer Eugene Smolin), published in <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>. Accesat 21.III.2011

#### SOURCES

- <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm> : А. Мельничук, *Крепость Срединная* / <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>. Accesat 15.IV.2011
- <http://www.pmr21.info/text.php?...gorodnadnestretiraspol> : А. Мельничук, *Город на Днестре – Тирасполь* / <http://www.pmr21.info/text.php?...gorodnadnestretiraspol...> Accesat 10.IV.2011
- Суворов 1951:** Суворов А.В., *Из материалов, опубликованных в связи со 150-летием со дня смерти* (под ред. М. Славина), Москва, 1951.
- Тищенко 1993:** Тищенко О., *Видатний фортифікатор і містобудівник Франц Деволян і його роботи на півдні України* / *Фортифікация Украины*, Кам'янець Подільский, 1993, p. 25.
- Востоков:** Востоков А., *Крепость Суворова* // Страна, которую мы потеряли, locul, anul, editura, p. 85.
- <http://tiraspol-city.by.ru/plan.jpg>: „План Тирасполя 1793 г.“, published in <http://tiraspol-city.by.ru/plan.jpg>. Accesat 17.III.2011
- Сутягина 1986:** Сутягина В., *Тирасполь*, Кишинев, 1986.
- Чтения 1900:** *Письмо сардинского посла барона Де-ла-Турбия о России, 1796 г.* // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских, № 4, Москва, 1900.
- Куклиев 1972:** Куклиев В., *Тирасполь, город на Днестре*, Кишинев, 1972.
- Список 1907:** *Список населенных пунктов и некоторые справочные данные по Тираспольскому уезду Херсонской губернии*, Одесса, 1907, стр. 170.

**REZUMAT: Cetatea bastionată de la Tiraspol.** În urma războiului ruso-turc din 1781–1791 în teritoriile anexate cuprinse între Bugul de Sud și Nistru se preconiza amenajarea Liniei Nistrene de apărare, care includea cinci fortificații noi: Cetatea Nouă sau de Mijloc la Tiraspol, cetatea Hagider (Ovidiopol), cetatea Hagibei (Odessa) și două întărituri la Ocașkov. La edificarea acestor obiective militare au fost invitați specialiști cu renume, buni cunoscători ai artei de fortificare de epocă, printre care și inginerul-maior François Sainte De Wollant. De construcția cetăților în noile posesiuni țariste răspundea generalul-campducător Aleksandr Suvorov.

Prima „piatră de temelie” a Cetății de Mijloc de la Tiraspol a fost pusă la 22 iunie 1793, pe malul stâng al Nistrului, vizavi de cetatea Bender, pe locul așezării moldovenești Suclea, arsă în timpul războiului ruso-turc. Lucrările de construcție s-au terminat spre sfârșitul anului 1795.

Autorul articolului analizează câteva documente grafice de epocă: două planuri publicate (cele din 1793 și 1827) și două inedite, din colecția personală a arhitectului-restaurator Evgheni Smolin (cele din 1795 și 1796), toate reprezentând fortificația de la Tiraspol. Astfel, documentul din 1795 semnat de inginerul-sublocotenent Andrei Von Der Planitz înfățișează cetatea cu opt bastioane, două semibastioane, două porți de acces și un redan în colțul de sud-est. Amenajarea defensivă conține elemente de fortificare ale școlii inginerului francez Vauban. Spre est de fortificație se găsesc noile cartiere urbane, de plan rectangular, având câte 6, 8 sau 14 parcele egale. Planul din 1796 oferă date importante referitoare despre elementele componente ale cetății. Aici sunt indicate denumirile bastioanelor (Vladimir, Pavel, Piotr, Gheorghii, Nicolai, Slava (Gloria) și Pobedonoset (Purtătorul de Biruințe), semibastioanelor (Aleksandr și Ioann), piețelor de arme (Elena, Olga, Maria, Ekaterina și Aleksandra) ș.a. Legenda indică 15 construcții interioare, inclusiv biserica garnizoanei, corpul de gardă, locuința comandantului, comisariatul, cazarmile soldaților și ofițerilor, arsenalul, magaziiile, fierăria, hanul ș.a.

Cetatea bastionată de la Tiraspol și-a încheiat existența ca obiectiv militar în anul 1835.

**Cuvinte-cheie:** cetate, cetate bastionată, arhitectura de apărare, Tiraspol, François Sainte de Wollant, Alexandr Suvorov

#### **ABSTRACT: The bastioned fortress from Tiraspol**

Following the Russo-Turkish war of 1781-1791 years, in the annexed territories situated between the Southern Bug and Dniester, it was envisaged the construction of the Dniester line of defense, including five bastioned: New Fortress or the Middle in Tiraspol city, Hacider (Ovidiopol) fortress, both of them being situated on the left side of the Dniester River, Hacibei (Odessa) fortress and two reinforcements to Ochakov. Well-known specialists with good knowledge of the epoch fortification art, including engineer-major François Sainte De Wollant, were invited to construct these military objectives. Construction of the fortresses in the new king's territories was entrusted to General-Field-Marshal Alexander Suvorov.

The first “corner stone” of the Middle Fortress was laid on 22 June 1793 here, on the left bank, opposite the Bender fortress, in place of Moldovan Suclea settlement, burned during the Russo-Turkish war.

The author analyses a number of documents: two published plans from 1793 and 1827 years and two unpublished, from 1795 and 1796 years, from the personal collection of the architect Eugene Smolin. So, on the paper from 1795 year, signed by the engineer-lieutenant Andrew Von Der Planitz, represents the fortress of earth with 8 bastions, 2 demi-bastions, two access gates and a redan in the south-west corner of the defensive objective. It contains elements of fortification proposed by the famous French engineer Francois Vauban. To the east of the fortress there is new urban quarters, rectangular in plan, with 6, 8 and 14 equal areas. The plan from 1796 contains important information regarding the constituent elements of the fortress. Here are the names of the bastions (Vladimir, Paul, Peter, George, Nicholas, Glory, the Trophy-Bearer), semi bastions (Alexander John), and the names of arms markets (Elena, Olga, Maria, Ekaterina, Alexandra) and so on. Legend shows 15 building interiors, including the garrison church, body guard, house master, commissariat, soldier's and officer's barracks, arsenal, stores, smithy, inn and others.

Bastion city of Tiraspol ended its existence as a military objective in 1835.

**Key words:** fortress, bastioned fortress, defensive architecture, Tiraspol, François Sainte de Wollant, Alexander Suvorov

#### **РЕЗЮМЕ: Тираспольская бастионная крепость**

После русско-турецкой войны 1781-1791 гг. на аннексированных территориях, расположенных между Южным Бугом и Днестром, было предусмотрено сооружение Днестровской линии обороны, включающей пять бастионных укреплений: Новую или Среднюю крепость в Тирасполе, крепости Хаджидер (Овидиополь) и Хаджибей (Одесса), а также два укрепления в Очакове. Известные специалисты, знатоки военного строительного искусства того времени, включая инженер-майора Франсуа Сент де Волан, были приглашены для возведения этих военных объектов. За сооружение этих твердынь на новых царских территориях отвечал генерал-фельдмаршал Александр Суворов.

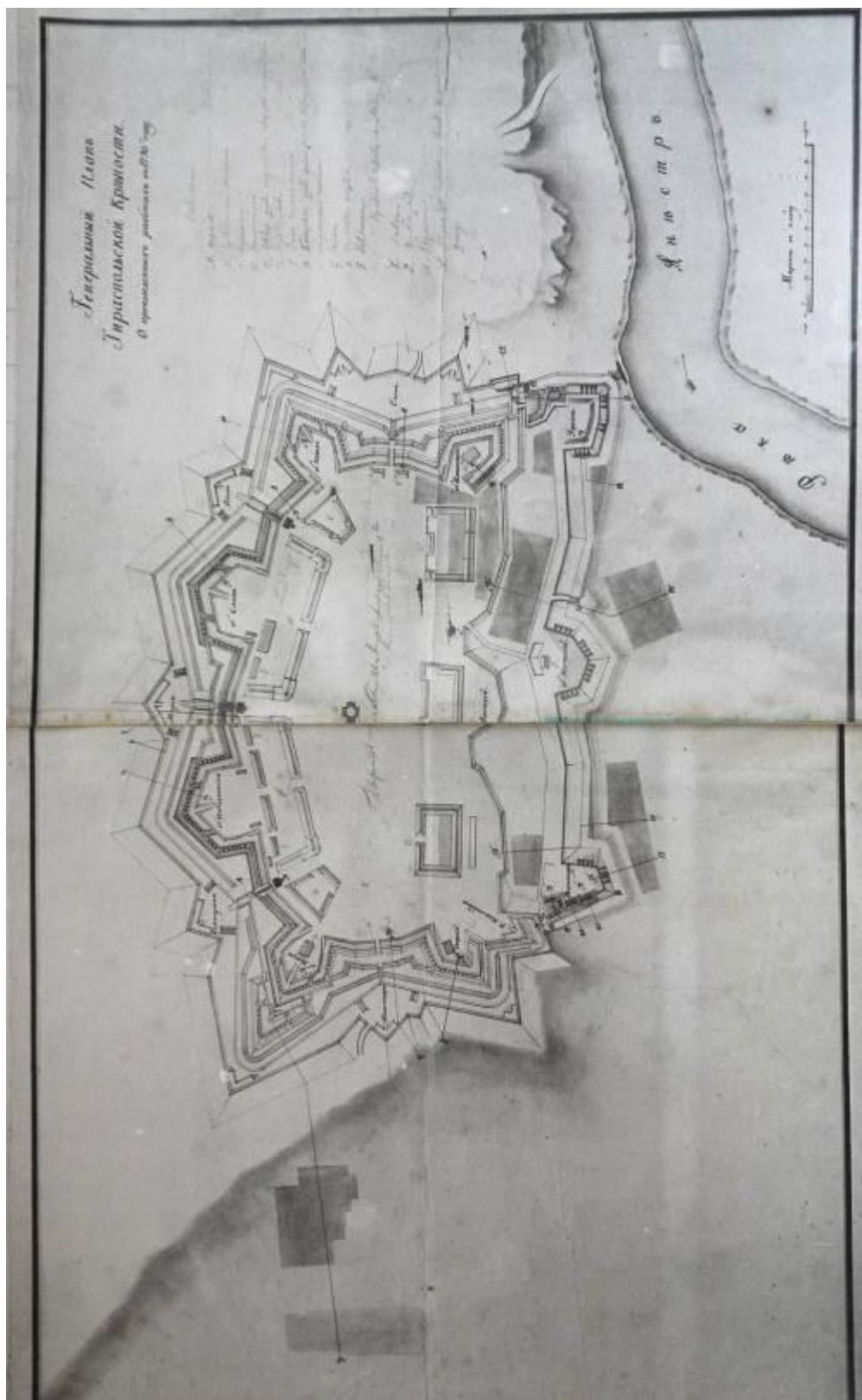
Средняя крепость в Тирасполе была заложена 22 июня 1793 года, на левом берегу Днестра, прямо напротив крепости в Бендерах, на месте молдавского поселения Суклея, сожженного во время последней русско-турецкой войны. Строительные работы завершились в конце 1795 г.

Автор статьи исследует ряд документов: два опубликованных плана 1793 г. и 1827 г. и два неизданных, 1795 г. и 1796 г., из личной коллекции архитектора Евгения Смолина. Так на документе 1795 г., подписанном инженером подполковником Андреем фон дер Планиц, крепость изображена с восьмью бастионами, двумя полубастионами, двумя входными воротами и одним реданом в юго-восточном углу. Она содержит элементы фортификации, предложенные известным французским инженером Франсуа Вобаном. К востоку от крепости указаны новые городские кварталы, прямоугольные в плане, с 6, 8 и 14 одинаковыми участками для застроек. В плане 1796 г. содержатся важные сведения относительно составляющих элементов крепости. Здесь же указаны названия бастионов (Владимир, Павел, Петр, Георгий, Николай, Слава, Победоносец) и полубастионов (Александр, Иоанн), а также названия плацдармов (Елена, Ольга, Мария, Екатерина, Александра). В экспликации указаны 15 внутрикрепостных строений, в том числе гарнизонная церковь, гауптвахта, жилище коменданта, комиссариат, солдатские и офицерские казармы, арсеналы, сараи, кузница,

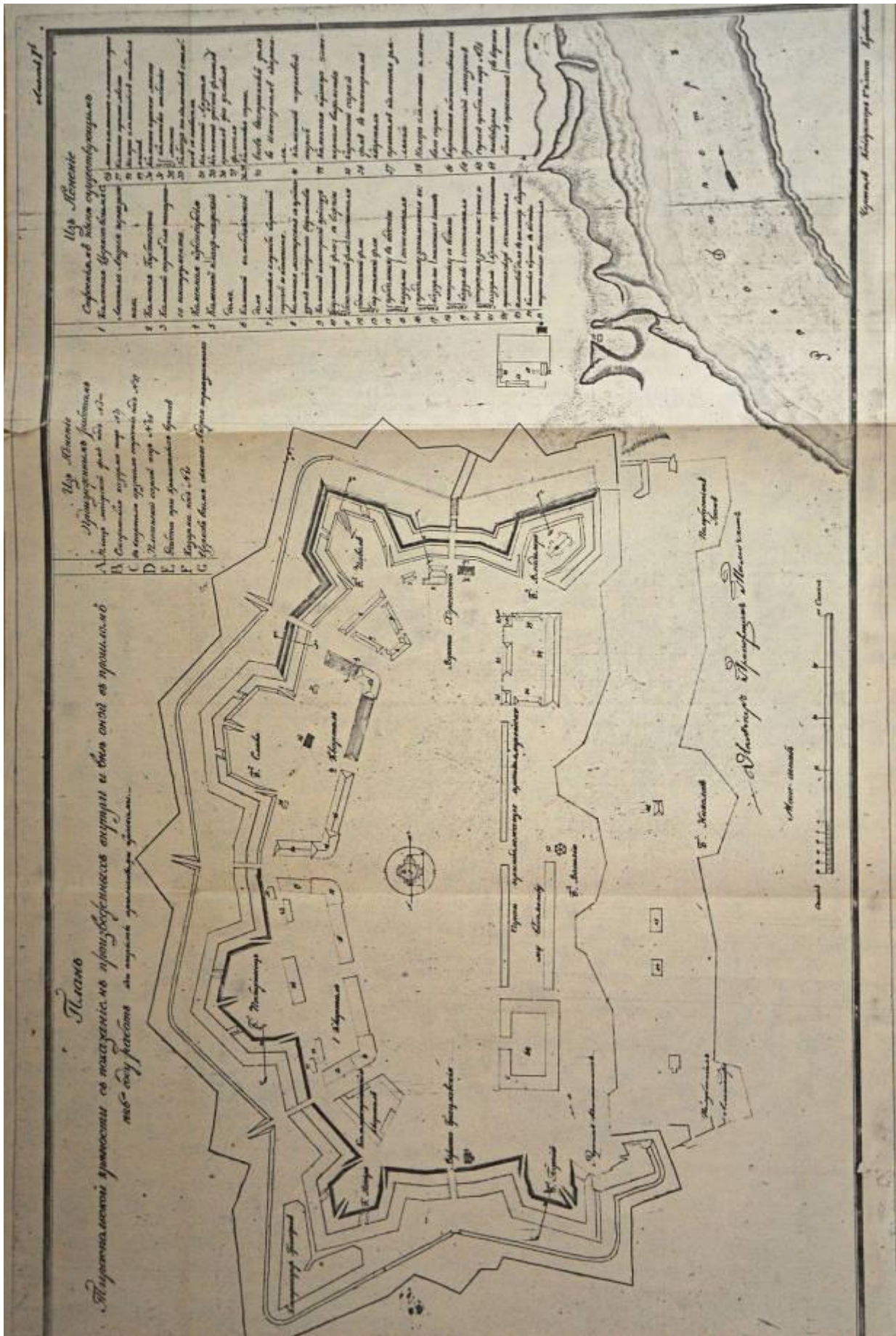


постоялый двор и др. Тираспольская каменно-земляная крепость была упразднена как военный объект в 1835 г.

**Ключевые слова:** крепость, фортификационная архитектура, Тирасполь, François Sainte de Wollant, Александр Суворов



Plan of Tiraspol bastioned fortress, 1796 (the personal collection of Eugene Smolin).



Plan of Tiraspol bastioned fortress, 1827 (the personal collection of Eugene Smolin, published in <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>). Accesat 20.IV.2011



## "МИР ЗЕМНОЙ" В ТРАКТОВКЕ СОЗДАТЕЛЕЙ ПЕКТОРАЛИ ИЗ КУРГАНА ТОЛСТАЯ МОГИЛА (ДНЕПРОПЕТРОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

Сокровищница мировой культуры 40 лет назад пополнилась выдающимся произведением – золотым нагрудным украшением, которое сразу (еще в раскопе) получило название пектораль (от латинского *pektos* – грудь) (Мозолевский 1979, 73-93) Ее нашли в скифском кургане Толстая Могила возле г. Орджоникидзе Днепропетровской обл. И хотя среди предметов, которые относятся к этой категории, то есть к пекторальям (или нагрудникам), есть и другие замечательные изделия, но только произведение из Толстой Могилы возвели в ранг "находки века". О пекторали написано сотни научных и научно-популярных работ, сняты фильмы, созданы теле- и радиопередачи. Исследования искусствоведческие и технологические, множество различных интерпретаций сюжетов...

Самые вдохновенные слова принадлежат Б.Н. Мозолевскому – руководителю археологической экспедиции, перед которой стояла задача изучения кургана. Ученый исследовал приемы изготовления пекторали, представил развернутый, глубокий анализ антропоморфных и зооморфных образов, орнаментальных мотивов. Это позволило научно обосновать содержание и семантику сюжетов, помещенных на трех ярусах пекторали, и сделать вывод, что это – "законченное трехчастное произведение, в котором отражены религиозно-мифологические взгляды скифов". Рассматривая художественные особенности знаменитого "нагрудника", Б.Н. Мозолевский выяснил, что принципы создания композиций на фризах пекторали, соответствуют канонам греческого искусства. Ученый сделал вывод, что образное решение пекторали можно сопоставить с оформлением фронтонов Парфенона – творениями великого Фидия (Мозолевский 2005, 151, 157, 139-162).

Кроме научных трудов, в которых рассмотрены различные темы: семантика изобразительного ряда, семиотический статус пекторали, технико-технологические характеристики и другие, Б.Н. Мозолевский посвятил произведению и немало поэтических строк, в которых воспеты идеи, вдохновившие древних авторов создать "симфонию степи".

В самом общем виде пектораль можно описать, как изделие из четырех дуговидно изогнутых трубочек, соединенных с двух сторон в обоймах (Рис. 1). Благодаря применению различных технологических

приемов, трубки выглядят, как перевитые жгуты. Они составляют каркас нагрудного украшения. Между этими деталями конструкции помещены горельефные изображения людей, животных, птиц, мифических существ. Фигурки сделаны в технике литья по восковой модели, а затем проработаны с использованием ювелирных приемов. Все образы совершенны в техническом исполнении. На верхнем ярусе показан традиционный уклад жизни скифов: в центре двое мужчин шьют одежду из овечьей шкуры, слева и справа от них – лошадь и корова с детенышами, за ними изображены юноши возле овец – справа молодой скиф доит овечку, а слева – готовится закрыть сосуд пучком травы. Дальше, за овечками с двух сторон – козочки с козлятами. Композицию завершают фигурки птиц, которые взлетают. Как заметил Б. Мозолевский, эти образы создают впечатление безграничности просторов (Мозолевский 2005, 143).



1. Пектораль – нагрудное украшение из кургана Толстая Могила (г.Орджоникидзе Днепропетровской обл.).

Нижний ярус включает сюжеты, условно названные «борьба животных». Наиболее выразительно показаны трое коней, на которых напали грифоны. Эти центральные сцены наиболее драматичные. Справа от центра изображены леопард и лев, нападающие на вепря, а слева – на оленя. Далее, с двух сторон – собака гонится за зайцем, а в конце – сидящие друг против друга – кузнечики (самец и самка) «...словно



извечные символы музыкальной тишины степи» (нельзя не вспомнить впечатления Б.М. Мозолевского) (Мозолевский 2005, 139). Между верхним и нижним фризами прикреплена пластина, которая повторяет контуры каркасных трубочек. На ней помещен ритмичный узор из листьев аканфа, цветов, спиральных завитков побегов растений. В канву орнамента вплетены образы птиц.

Как уже было сказано, сейчас можно составить обширный библиографический список трудов, посвященных выявлению знаковых функций пекторали. Как отметил С.Д. Раевский, это "характеризует ... кардинальные сдвиги, которые претерпело изучение скифского искусства" (Раевский 1983, 181). Речь идет о том, что только в 70-ые годы, после открытия пекторали в кургане Толстая Могила, ученые стали рассматривать различные памятники с нарративными композициями в русле определения их семантического аспекта.

Итак, исследователи, в основном, согласовали свои мнения в том, что сцены верхнего яруса "нагрудника" из Толстой Могилы олицетворяют мир земной – мир рождения, радости. В картинах борьбы животных нижнего фриза отражено представление о смерти. С.А. Раевский обобщает противопоставление картин в оппозициях: верх – низ, внутреннее – внешнее, человеческое – чуждое человеку, домашнее – дикое, реальное – фантастическое, жизнь – смерть (Раевский 1983, 189). Но, по представлениям индоевропейских племен жизнь и смерть всегда неразрывно связаны, а смерть – необходимое условие жизни. Поэтому все композиции смыкаются, а узоры среднего фриза, соединяя верхний и нижний, усиливают идею непрерывности бытия.

Пектораль из Толстой Могилы наиболее наглядно демонстрирует конкретный и символический план содержания всех изображений. Неоднозначность произведений скифской торевтики – характерная особенность изделий, которые содержат нарративные сцены. Это понимание очень важно для изучения различных аспектов культуры скифов. Следует отметить, что ученые не всегда признавали многоплановость повествовательных композиций. Известный скифолог В.А. Ильинская высказала предположение, что на верхнем ярусе пекторали реалистично показаны бытовые сцены, в которых не следует искать никакого "закодированного текста". По мнению В.А. Ильинской древний художник отразил тему труда – наиболее достойную для воплощения в искусстве (Ильинская 1976, 31). Такая прямолинейность в подходах к изучению памятника древности, очевидно, была реакцией видного ученого на

многочисленные интерпретации всех композиций пекторали на основе мифологии, семиотики, космогонических представлений. Работа В.А. Ильинской прямо указывала на значительный информационный потенциал "находки века" для того, чтобы представить некоторые стороны бытия скифов. Сейчас большинство исследователей единодушны в том, что сюжеты, помещенные на трех полях украшения, отразили философское осмысление течения жизни в картинах ее конкретных проявлений.



2. Изображение царя-жреца в повязке (центральная сцена верхнего фриза пекторали).

Семантику верхнего фриза можно понять, рассмотрев иллюстрации, которые отражают, вероятно, какие-то религиозные церемонии. Об этом говорят центральные фигуры: полуобнаженные скифы, один из которых выделен налобной повязкой (Рис. 2, 3). Наверное, это цари-жрецы, которые шьют ритуальное одеяние из овечьей шкуры. С.С. Бессонова и другие исследователи трактуют сюжет как приготовление к одному из главных праздников древних народов – Нового года, который происходил, как правило, весной (в день весеннего солнцестояния). Художник подчеркнул это, поместив образы домашних животных с детенышами (весенний приплод). В "сценарии" праздника важное место занимают первое доение овец, приготовление священного напитка (Бессонова 1983, 71-72) (Рис. 4, 5).



3. Образ скифа – персонажа центральной сцены.

Эти мастерски выполненные картины «мирной жизни скифов» позволяют включить пектораль в число изделий этнографической серии. К ним относятся вазы и чаши из кургана Куль-Оба, Воронежский, Чертомлык, Гайманова Могила, гребень из кургана Солоха, гривна из Куль-Обы, «шлем» из Передериевой Могила, многочисленные зо-золотые пластинки. Их объединяет определенная направленность в подаче мужских образов – древние авторы разными способами их поэтизировали, воспевали, подчеркивали силу, мужество, а, кроме того, очень подробно изображали костюм. Он состоял из головного убора, сшитой рукавной одежды – куртки, поясной – штанов, обуви в виде коротких сапожек. Этот костюм сложился в определенных климатических условиях, отвечал требованиям характерной для кочевников хозяйственной деятельности, военных походов, то есть, с одной стороны, был удобным в использовании, а с другой – останавливал взгляд чистыми линиями силуэта и пышным оформлением. Можно утверждать, что скифский костюм выделяется гармоничным единством "пользы и красоты" – общая формула совершенства (Клочко 2008, 324).



4. Центральная сцена на верхнем ярусе пекторали

Специалисты, изучающие облачение скифов, не раз привлекали для анализа изображения на пекторали. Рассмотрим антропоморфные образы, представленные на верхнем фризе. Как уже отмечено, в центре – занятые в религиозных церемониях лица – жрецы (Рис. 2, 3). Выразительны их лица с бородой и усами, крупными чертами (возможно, это этнический признак). Художник передал спокойный, строгий взгляд, акцентировал горделивую осанку. Привлекают внимание и прически: волосы свободно падают на плечи, а впереди пострижены так, чтобы челка закрывала лоб.

Голову скифа, который сидит слева, охватывает довольно широкая повязка (Мозолевский 1979, 79) (Рис. 2). Налобные ленты (ремни, повязки, диадемы) – универсальные головные уборы. Их остатки зафиксированы и в женских, и в детских, и в мужских захоронениях. Простота формы и способов изготовления стали причиной, с одной стороны, их значительного распространения в костюмах многих народов, а с другой – способствовали применению различного декора для оформления (Клочко.1982, 31-43). Материал, размеры, украшения и другие детали отражали специфику уборов этого вида, их знаковые функции. Скифы с повязками на голове, представлены на сакральных памятниках тюреттики: кроме пекторали, еще на сосуде из кургана Куль-Оба (Артамонов 1964, 62, табл. 203). Ленты различаются шириной и декором и в этом, вероятно, проявились особенности статуса или роли владельца убора в обществе. Б.Н.Мозолевский предполагал, что на пекторали изображен жрец, посвященный в элевсинские мистерии (Мозолевский 2005, 154).

Античные мастера почти на всех перечисленных памятниках этнографической серии тщательно отразили особенности наплечной одежды скифов (Клочко 1982, 57-68). Правда, в центральной сцене на верхнем ярусе пекторали персонажи, как уже сказано, полуобнаженные. Поэтому обратим внимание на поясную одежду. Тем более, что у одного из царей-жрецов отмечены интересные детали кроя в поясной одежде. Скифы одеты в штаны из легкой ткани, что подчеркнуто произвольными драпировками. Она, вероятно, достаточно широкая, потому что каждая штанина сшита из одного полотнища. Догадка об этом возникает, так как не видны внешние швы, хотя расширить полотнище можно вставками с внутренней стороны ноги.

Благодаря ракурсу, в котором показаны персонажи, можем сделать выводы относительно других характеристик штанов. Один из скифов (слева) сидит так, что видно одежду сзади. Присмотримся к такой детали кроя: между штанинами вшит лоскут в форме треугольника вершиной вниз, широкая сторона которого прилегает к поясу (Рис. 4, 1). Логично предположить, что впереди была такая же вставка, то есть «дно» – это два треугольных отрезка, обращенных углами друг к другу. Длина той стороны треугольника, которая служит поясом, равна половине обхвата бедер. Ее подгибали и вставляли внутрь шнур, который затягивали на талии. Такой крой при условии соблюдения определенных пропорций в размерах вставок обеспечивал довольно широкий шаг, ведь штанины, пришитые к

ним (то есть, вставкам), образовывали между собой тупой угол. Поиски аналогий среди этнографических материалов привели к кругу памятников Северного Кавказа. В конце XIX–начале XX ст. здесь были распространены штаны с двумя треугольными вставками (сзади и спереди) и лоскутом в форме ромба, который заполнял промежутки между штанинами, то есть образовывал так называемую мотню (Рис. 4, 2) (Студенецкая 1989, 135, рис. 18 б).

Поясная одежда скифа, который в упомянутой сцене на пекторали сидит слева, плотно охватывает стан, то есть длина верхнего края треугольника не превышает половины обхвата талии. В таком случае для удобства при надевании и, вообще, использовании штанов, один косой край вставки не пришивали к штанине. Можно предложить еще такое решение проблемы края штанов, которые плотно охватывают фигуру: спереди пришиты два отрезка – один остается свободным слева, а другой справа. Другими словами, их накладывают один на другой так, что они образуют запах.

Теперь обратим внимание на *visavi* этого скифа: его одеяние сверху собрано поперечными складками, на ткани глубокие бороздки, штанины сшиты с внутренней стороны ноги, но линии вставки не отмечены. Это свидетельствует о применении разных способов изготовления одежды. Кроме описанного выше, со вставкой сзади и спереди, можно предположить, что небольшой ромбический лоскут вшивали внизу между штанинами. В таком случае не нужно было скреплять штаны на животе, а несшитый участок следовало закрыть отрезком, прикрепленным одним краем слева или справа. Памятники изобразительного искусства не дают сведений о таком элементе поясной одежды. О его существовании можно догадаться, анализируя остатки военного облачения. Так, А.И. Минзулин реконструировал по остаткам – железным пластинкам, зафиксированным в погребении *in situ*, так называемый клин, который закрепляли на поясе между защитными деталями, прикрывавшими спереди бедра и ноги. Они повторяют контуры передних полотнищ штанов, а клин, вероятно, напоминал тот самый лоскут ткани, о котором говорилось выше (Minzulin 1991, 137-142, Abb. 5, 6).

На пекторали, очевидно, показаны особенности костюмов, характерных для определенного круга социально выделенных особ, ведь в скифском костюме были элементы, которые формой и кроем выделяли их владельцев как представителей аристократии: головные уборы, халаты-кандисы, куртки. Есть основания для предположения и о знаковом характере штанов с треугольной вставкой. Хотя, как было сказано выше, такая одежда была

вовне удобна для повседневного использования.

Из различных источников известно, что наиболее популярными среди всех слоев населения были короткие кожаные сапожки (Ключко 1992, 26-33). Их подвязывали вокруг щиколотки или поперек стопы узеньким ремешком. Анализ обуви, изображение которой видим на скифах в центре верхней композиции пекторали, позволяет дополнить наши знания об этом элементе костюма, так как древний художник отразил такую деталь, как подошва. Это очень интересно, так как специалисты по истории костюма ранее предполагали, что в древности шили только "поршни" – обувь без подошвы. Изображение сапожков с подошвой стало основанием для реконструкции обуви по фрагментам, зафиксированным в скифском погребении в к. № 5 возле с. Булгаково Николаевской обл. (Ключко 1992, 31).



5. Образ скифа, который доит овечку.

Посмотрим на других персонажей в сценах "приготовления к празднику". Справа изображен юноша с сосудом. Он сидит сзади от овечки. По утверждениям этнографов здесь показан "молдавский способ" доения (Гаврилюк 1995, 59). Но вернемся к скифу. Художник различными средствами подчеркнул более низкий его статус, по сравнению с центральными особами. У юноши простоватое лицо, волосы острижены "в кружок": спереди подрезаны, а сзади спускаются крупными прядями до плеч (Рис. 5).



6. Юноша с амфорой – изображение на верхнем фризе.



Слева от сцены «жрецы, которые шьют», изображен еще один юноша. Он сидит, подогнув ноги, в левой руке держит амфору, а в правой – пучок травы, вероятно, для того, чтобы закрыть сосуд (Рис. 6). Из этнографических источников известно, что так сохраняли молоко от скисания (Мозолевский 2005, 143). Этот молодой скиф выглядит очень женственно. Такое впечатление создают и мягкая улыбка, и некоторая округлость верхней части корпуса. Но, наверное, сюжетная линия не предполагает участия женщин ни в обрядах новогоднего цикла, ни в хозяйственных работах, связанных с дойкой овец и приготовлением продуктов из него. Кроме того, на персонаже надет типично мужской костюм. Лицо юноши такое же простое, как и у "дояра", но прическа другая: очень короткая челка в виде валика закрывает часть лба. На макушке волосы разделены на две части и с двух сторон обрамляют лицо. Известный специалист по истории костюма С.Яценко предположил, что на голове "скифа с амфорой" надета повязка, которую мы видим только над бровями, а основная ее часть спрятана под волосами (Яценко 2006, 75, рис. 27, 20). Но мне кажется, что эта версия ошибочна, так как, если ее принять, то непонятна функция убора. Повязка под волосами не имела смысла ни с точки зрения практического назначения, ни – знаковой функции.



7. Изображение коровы с теленком и кобылы с жеребенком.

Как уже было сказано, античные авторы всегда с подробностями изображали скифскую наплечную одежду. Из разных источников известно, что скифы носили куртки без застежек, запахнутые справа налево, подпоясанные тонким ремешком. К приметным деталям относятся небольшой треугольный вырез ворота, симметрично удлиненные полы, которые создавали треугольник от середины бедер почти до колен. Для одежды этого вида характерны украшения на рукавах, подоле, спине (Клочко 1972). На пекторали скифы возле овец показаны в куртках. Но эти одеяния совсем без декора, что, очевидно, отражает социальный статус персонажей (простые общинники).

Наративная композиция, представленная на пекторали, содержит информацию о такой важной стороне уклада жизни кочевников, как животноводство. Н.А.Гаврилюк, исследуя тему "Скотоводство Степной Скифии", кроме археологических данных, проанализировала памятники торевтики, на которых помещены образы домашних животных. Наиболее реалистичны их изображения на верхнем ярусе пекторали (Гаврилюк 1995, 52-64). Изучая состав стада в IV в. до н.э. по остеологическим остаткам, Н.А. Гаврилюк пришла к выводу, что больше всего в это время разводили крупного рогатого скота. Благодаря анализу изображений на пекторали, можно определить не только экстерьер коров, то есть представить, как они выглядели, но и особенности их породы. Н.А. Гаврилюк получила квалифицированную консультацию от специалистов в области сельского хозяйства. Ученые из Украинской сельскохозяйственной академии, рассматривая фигурки коров на верхнем фризе пекторали, обратили внимание на немолочную специализацию крупного рогатого скота. Художник показал корову с теленком в возрасте до месяца справа на верхнем ярусе, а слева – корову с теленком 2-3 месяцев (Рис. 7). По замечанию Н.А.Гаврилюк: "судя по упитанности, теленок рос, получая достаточное количество молока" (Гаврилюк 1995, 53).

Значительно место в хозяйстве степняков занимали, конечно, лошади. Многочисленные их изображения на памятниках торевтики существенно дополняют образы, помещенные на верхнем фризе пекторали (Рис. 7). Как отметила Н.А. Гаврилюк, с точки зрения передачи анатомических особенностей наиболее выразительна кобыла с маленьким жеребенком (в возрасте до одного месяца) (Гаврилюк 1995, 55). Остеологические и изобразительные материалы позволяют составить представление о породах лошадей: малорослые (высота в холке 123-136 см), среднерослые (136-144 см) и рослые, которых использовали как верховых (Гаврилюк 1995, 55).



8. Изображение козы на верхнем фризе пекторали.

Очень интересные данные получены в результате изучения фигурок овец на верхнем уровне пекторали (Рис. 5, 6). Несмотря на некоторую условность в передаче руна, по его расположению на теле овечки (участкам «обрастания»), а также – экстерьеру, удалось установить, что овцы относятся к «длиннотощехвостым», а по хозяйственному определителю – к полутонкорунным цыгайской породы. Благодаря разведению этих овец скифы получали шерсть хорошего качества (Гаврилюк 1995, 58). В овечьем стаде обязательно были козы, которые также были важны в кочевом или полукочевом хозяйстве населения Скифии. Образы коз привлекают внимание, как и все другие, реалистичностью, отражением характерных черт (Рис. 8). Эти изображения очень важны для изучения состава стад животных, продуктивности их выращивания, тем более, что зафиксировано очень мало костных остатков (Рис. 8).

Итак, пектораль – окно, через которое мы наблюдаем жизнь в IV в. до н.э. Необыкновенное художественное совершенство, насыщенная символика

произведения, глубина содержания композиций и, вместе с тем, значительное информационное поле, которое включает сведения о разных сторонах бытия скифов – все это делает пектораль из Толстой Могилы ценным историческим источником.

В последние годы о находке из Толстой Могилы заговорили как о предмете мистическом, обладающем особенной "черной силой", окутанном тайной. И даже раннюю смерть исследователя кургана Б.М. Мозолева некоторые журналисты связывают со злобредным влиянием пекторали...

Сотрудники Музея исторических драгоценностей – учреждения, в котором хранится пектораль, ученые, до сих пор изучающие ее, сотни и тысячи посетителей музея – словом все, кто ее созерцал, могут засвидетельствовать: этот памятник культуры, в самом деле, обладает силой магического воздействия на людей. Он рождает восхищение Красотой и Мастерством. Это свойство всех выдающихся произведений искусства.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Артамонов М.И. *Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа*. Л.–Прага, 1964,  
 Бессонова С.С. *Религиозные представления скифов*. К., 1983  
 Гаврилюк Н.А. *Скотоводство Степной Скифии*. К., 1995.  
 Іллінська В.А. *Зображення ремісників на античних виробах з Північного Причорномор'я* // Археологія. 1976. - № 20.  
 Ключко Л.С. *Верхній плечовий одяг скіфів*.// Археологія. 1982. – № 47.  
 Ключко Л.С. *Скифские налбные украшения IV–III вв. до н.э.*// Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. К., 1982.  
 Ключко Л.С. *Скифская обувь*.//Российская археология. 1992.- № 1.  
 Ключко Л.С. *Костюми населення Скіфії*. // Історія українського мистецтва. – Т. I. К., 2008.  
 Мозолевський Б.М. *Товста Могила*. К., 1979.  
 Мозолевський Б.М. *Скіфський степ*. К., 2005.  
 Раевский Д.С. *Модель мира скифской культуры*. М., 1985  
 Студенецкая Е.Н. *Одежда народов Северного Кавказа XVIII-XX вв.* М., 1989  
 Яценко С. А. *Костюм Древней Евразии (црпаноязычные народы)*. М., 2006  
 Minzulin A.I. *Skytische Rustung im Experiment die Kriegerbestattung von Gladkovscina* //Gold der Steppe Archaeologie der kraine – Schleswig, 1991.

**REZUMAT: „Lumea terestră” în viziunea creatorilor pectoralei din Tolstaia Moghila (regiunea Dnepropetrovsk, Ucraina).** Despre podoaba de aur pentru piept – pectorala – au fost scrise numeroase lucrări științifice și de popularizare. Piesă se evidențiază printr-o perfecțiune artistică excepțională, amplificată prin simbolica și profunzimea compoziției. Scenele din partea superioară sunt niște scene narative și permit sesizarea informației cu referință la diferite domenii ale vieții sciților. În așa mod, specialiștii care studiază vestimentația scitică, au evidențiat detalii interesante al croiului pieselor de brâu și au cumulat informații suplimentare privind elementele costumului. Mai mult ca atât, au fost obținute informații relevante privind domeniul major al activității poporului nomad, precum ar fi creșterea vitelor. Grație analizei imaginilor de pe pectorală, poate fi percepută nu numai imaginea vacilor, cailor, oilor, caprelor, dar și se poate determina rasa animalieră. Cercetătorii și-au axat atenția asupra specializării vitelor cornute mari și au creat un tablou privind caii, adică de statură mică, medie și mari, și au stabilit că oile se referă la animale cu „blană lungă”. Grație creșterii acestor animale, sciții primeau blană de o calitate superioară. În așa mod, autorii antici cu mare măiestrie au reflectat „lumea pământescă” a sciților, fapt care amplifică importanța pectoralei drept sursă istorică de studiu.

**Cuvinte-cheie:** sciți, pectorală, artă antică, scene naratorii.

**РЕЗЮМЕ: "Мир земной" в трактовке создателей пекторали из кургана Толстая Могила (Днепропетровской обл.).** О золотом нагрудном украшении – пекторали – написаны сотни научных и научно-популярных работ. Произведение выделяется необыкновенным художественным совершенством, насыщенной символикой, глубиной содержания композиций. Изображения верхнего яруса – нарративные

или повествовательные сцены – позволяют извлечь информацию о разных сторонах бытия скифов. Так, специалисты, изучающие костюмы скифов, выявили интересные детали кроя в поясной одежде, дополнили знания о некоторых элементах облачения. Кроме того, получены интересные сведения о такой важной стороне уклада жизни номадов, как животноводство. Благодаря анализу изображений на пекторали, можно увидеть не только экстерьер коров, лошадей, овец, коз, но и определить их породы. Ученые обратили внимание на немолочную специализацию крупного рогатого скота, составили представление о лошадях – малорослых, среднерослых и рослых, установили, что овцы относятся к «длиннотощехвостым». Благодаря их разведению скифы получали шерсть хорошего качества. Итак, античные авторы с большим мастерством отразили «мир земной» скифов, что усиливает ее значение как исторического источника.

**Ключевые слова:** скифы, пектораль, античное искусство, нарративные сцены.

**SUMMARY: "The World Mundane" as interpreted by the makers of the Pectoral from the Tovsta Mohyla Mound (Dnipropetrovsk region).** Hundreds of academic and popular-science studies have been written about the golden breast plate, the Pectoral. The artifact stands out for its extraordinary artistic perfection, rich symbolism, and deep content of the compositions. The images of the top row, the narrative scenes, allow obtaining information about different aspects of Scythians' being. Hence, the scholars focusing on Scythian costumes found interesting details of half-length clothes makeup, and enriched their knowledge of some elements of the garments. Moreover, interesting facts about cattle-breeding, a crucial aspect of nomads' live-style, have been obtained. Analysis of the figurines on the pectoral not only allowed seeing the exterior of cows, horses, sheep and nanny goats, but also identifying their breed. Scientists noted the non-dairy specialization of the cattle, formed their views about the horses – short, medium-height and tall – and established that the sheep belonged to the “long-lean-tail” breed. Owing to the breed, Scythians got good quality wool. Hence, the ancient artists showed an excellent craftsmanship in depicting the Scythians' “world mundane”, thus making the pectoral even more valuable as a historic source.

**Key words:** Scythians, pectoral, antique art, narrative scenes.

## ASPECTE CONTROVERSATE ALE ETAPELOR FORMĂRII ARHITECTURII CETĂȚII HOTINULUI

Aflarea Hotinului la o trecere a Nistrului, la linia de demarcație dintre Țara Moldovei și țara vecină dinspre nord a condus la devenirea Hotinului oraș de frontieră. Drumul transcontinental care unea Marea Neagră cu Marea Baltică și nordul Europei cu „locurile sfinte” din Asia Anterioară trecea Nistrul la Hotin, unde călătorii plăteau vama Hotinului și orașul, probabil, din vechime, trebuia să fi fost dotat cu o „strajă”. După cum s-a exprimat Constantin Giurescu, „Cine stăpânea Hotinul, deținea controlul asupra torentului de mărfuri de aici” (Giurescu 1997, 242). În decursul a peste 600 de ani cetatea medievală a Hotinului a fost prizoniera relațiilor politico-militare ale Moldovei cu vecinii și supraputerile militare din regiune. Modificată în raport cu progresul tehnicii de război, cetatea a devenit una din cele mai puternice fortificații ale Moldovei și, după părerea contemporanilor și călătorilor care au vizitat-o, era și cea mai pitorească cetate. În prima jumătate a secolului al XV-lea, orașul și cetatea de mai multe ori au trecut la Polonia, cu întoarcere de fiecare dată Țării Moldovei. În 1712 partea de nord a Moldovei a fost ocupată de Poarta Otomană, în jurul orașului fiind formată o raia, care a durat până la cucerirea cetății de către Rusia în 1739. În perioada turcească fortăreața medievală a fost extinsă printr-o cetate exterioară, bastionată de inginerii francezi aflați în serviciul Porții Otomane. După o perioadă de un secol de cuceriri și retrocedări între forțele beligerante, cetatea a fost inclusă în componența Rusiei, dar nefiind o cetate de frontieră, a pierdut importanța militară și a fost desființată. În perioada interbelică s-a aflat pe teritoriul României Mari, după 1945 a fost inclusă în componența RSS Ucrainene.

Particularitățile spațial-planimetrice a fortificației medievale, amplasamentul și arhitectura clădirilor interioare mărturisesc formarea cetății în câteva etape. Elucidarea timpului edificării acestora și a întregului complex al cetății medievale, din cauza istoriei zbuciumate a orașului și a fortificației, a devenit o sarcină dificilă pentru arheologi și istoricii arhitecturii. Din istoria cetății medievale a Hotinului mult timp se știau, destul de sumbru, doar câteva episoade ale schimbării structurii sale spațiale, coroborate hazardat cu crâmpiele din istoria militară a cetății și a orașului Hotin. Istoricii din secolul al XIX-lea considerau că cetatea a fost construită de genovezi și nemți (Накко 1876, 76; Батюшков 1892, 92); în secolul al XX-lea apariția cetății era atribuită dacilor (Ciobanu 1993, 187), iar extinderea „castelului genovez” – lui Ștefan cel Mare (Батюшков 1892, 92). Examinarea atentă a

arhitecturii cetății a condus la excluderea participării genovezilor la ridicarea fortăreței Hotin (Кочюбинский 1904, 87), iar sursele istorice și literare au indicat un alt început al orașului și al fortificației. Istoricul polonez din secolul al XV-lea, Jan Dlugoș, bazându-se pe documentele ședinței din 1448 a seimului polonez, afirma că construcția cetății Hotinului a avut loc pe timpul regelui polono-galician Cazimir cel Mare (apud Giurescu 1997, 243), edificarea fiind posibilă între anii 1333–1370. Anticipând studiul formei arhitecturale a cetății, este necesar de făcut remarcă că nu se cunoaște la ce componentă a fortăreței era raportată constatarea cronicarului.

În perioada interbelică, cetatea a atras atenția istoricilor români, care au observat noi etape în constituirea arhitecturii cetății. Nicolae Iorga a evidențiat două, la început fiind „foarte mică și sălbatecă, un fel de Țițina”, ridicată de „polonii din Podolia și rușii din Halici, pe care i-a supus după 1350 craiul leșesc.”, apoi, în a doua etapă „pe la 1400, lucrată de meșteri din Podolia sau italieni” (Iorga 1993, 32). Aceste considerații, mai mult bazate pe cunoașterea conjuncturii istorice, nu sunt susținute cu argumente care ar viza anumite părți ale clădirii. Ștefan Ciobanu afirma că nucleul cetății a fost moștenit de la polonezi, iar domnitorii moldoveni le-au completat cu noi construcții, dar, în același timp, admite că, posibil, a fost refăcută total (Ciobanu 1993, 190). Arhitectura paraclisului, cercetat de Gh. Balș, a oferit argumentele arhitecturale pentru detașarea a două faze concludente din istoria fortăreței (Balș 1927, 10). Existența a două etape în istoria cetății a fost susținută și de istoricul arhitecturii G. Ionescu (Ionescu 1963, 114; Ionescu 1982, 154–155). Cu toate acestea, Alexandru Boldur, fără echivoc, considera că cetatea, așa cum arăta la începutul secolului al XX-lea, a fost construită de domnitorii moldoveni la sfârșitul secolului al XIV-lea după intrarea Țării Șepenițului în componența Moldovei (Boldur 1992, 236), lăsând să se înțeleagă că cetatea a fost construită într-o singură etapă. Aparte este părerea lui Ion Nistor, care considera că cetatea a obținut aspectul arhitectural în timpul lui Petru Rareș, după lupta de la Obertyn (Nistor 1991, 74).

Cel mai mult a reflectat asupra arhitecturii cetății Virgil Vătășianu, care a recunoscut dificultatea determinării datării etapelor de construcție a fortăreței, fără relevee și cercetarea vizuală a complexului, a înaintat ipoteza că prima etapă a cetății poate fi atribuită, cel mai târziu, perioadei lui Alexandru cel Bun, cu toate că se observă multe refaceri care datează de la

sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, mai ales în ce privește paraclisul (Vătășianu 1959, 294-295; 709; Vătășianu 1987, 29-30). Nicolae Stoicescu a înaintat propria versiune că cetatea a fost construită în timpul lui Petru Mușat, pe care a extins-o Petru Rareș, fără a detalia părțile supuse modificării (Stoicescu 1974, 370). Vasile Drăguț, în caracteristica dată arhitecturii cetății, reușește să menționeze pe cei mai de văză domnitori, atribuind construcția ei lui Alexandru cel Bun, care ar fi construit-o cu ajutorul lui Vitovt, extinsă mai ales în timpul lui Ștefan cel Mare, dar care a obținut faima de cea mai frumoasă cetate în timpul lui Petru Rareș (Drăguț 1976, 167). Mult mai precaută a fost caracteristica dată cetății de către G. Curinschi-Vorona, care a constatat că cetatea a obținut forma elevată în timpul lui Petru Rareș (Curinschi-Vorona 1981, 103), repetând afirmația făcută de Ion Nistor cu aproape șase decenii în urmă. Kir Rodnîn a afirmat, destul de neutru, că cetatea a fost construită în secolul al XV-lea (Роднин 1960, 16).

După cum s-a relevat din expunerea istoriografiei, afirmațiile se sprijineau pe câteva ipo-teze, emise de autorități din domeniul istoriei și culturii Moldovei medievale, iar arhitectura cetății mai puțin era luată în considerație ca sursă istorică, în afara atenției cercetătorilor rămânând importante particularități ale formei spațial-planimetrice, detalii, particularități stilistice și metrologice.

Studierea arhitecturii cetății a avansat în urma investigațiilor arheologice, începute în 1961 de B. Timoșciuk, un specialist al perioadei medievale a Carpaților răsăriteni, cu o bogată experiență de studiere a vestigiilor slave, care a condus șantierul de la Hotin timp de cca 15 ani. În timpul cercetării au fost depistate vestigii ale unor construcții necunoscute anterior, care, în baza artefactelor arheologice, a calității mortarului și a fragmentelor de fresce, coroborate cu conjunctura politică a vremilor, proveneau de la o etapă timpurie a cetății de piatră, construită în anii '40-'50 ai secolului al XIII-lea, în timpul cneazului Daniil Romanovici (Вакуленко, Ти-мощук 1965; Тимошук, 1963, 1967, 1968, 1977). Cetatea dezvoltată, cu turnurile, paraclisul și palatul cu beciuri, după părerea arheologului, bazată pe analogii cu arhitectura medievală a Țării Moldovei s-a format într-un complex unitar în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Reconstrucția de atunci a cetății, imperativ apărut odată cu utilizarea artileriei la asedierea cetăților, a condus la amestecarea tuturor straturilor culturale, nivelul curții noi fiind ridicat cu 8 m în raport cu cota curții vechi (Тимошук 1977, 32, 36). Astfel, de la cetatea din secolul al XIII-lea, după părerea arheologului, s-a păstrat doar un fragment de zid inclus în partea de jos a curții de est, cu lungimea de 14.5 m și fragmente de fresce, depistate în straturile din curte.

În baza rezultatelor obținute în urma investigațiilor arheologice a fost executată o schemă cu indicarea etapelor de extindere a cetății în sec. XIII, XIV, XV și XVI (fig. 1).



PLANUL CETĂȚII HOTIN (după B. Timoșciuk)  
1. Ziduri din secolul XV.  
2. Ziduri din secolul XVI.  
3. Vestigii din secolul XV, descoperite arheologic



PLANUL CETĂȚII HOTIN (după B. Timoșciuk)  
1. Ziduri din secolul XV.  
2. Ziduri din secolul XVI.  
3. Vestigii din secolul XV, descoperite arheologic

1. Planul cetății cu evidențierea etapelor, după B. Timoșciuk.

Istoria edificării celei mai pitorești cetăți a Moldovei și celei mai complexe spațial-volumetrice cetăți din Moldova medievală, grație cercetărilor arheologice, a relevat aspecte necunoscute anterior, dar etapele istorice ale cetății Hotinului, care de nenumărate ori a trecut de la stăpânirea unui stat la altul, cu tradiții culturale și constructive diferite, cu multiple refaceri, nu au fost suficient de profund analizate. În lipsa unui lanț din analize particulare mai mici, informațiile istorice despre orașul Hotin cu cetatea au fost atribuite arbitrar unui sau altui



component spațial, unor etape diferite ale cetății. Aspectul general al cetății din secolul al XIII-lea, reprodus de G. Logvin, participant la expediția de cercetare a fortăreței din 1960–1967, puțin se sprijină pe datele investigațiilor arheologice. Astfel, parametrii curții sunt exagerați, nefiind posibilă amplasarea în mijlocul ei a unei capele. Autorul folosește pentru reconstrucția aspectului ei arhitectural forme și detalii caracteristice pentru țările de nord-vest ale Europei: acoperiș în două pante, pinioane în trepte ale pereților transversali, negând, prin aceasta reconstrucția cetății în timpul lui Ștefan cel Mare (Логвин 1967, 419), când detaliile gotice se utilizau cu discreție la golurile ferestrelor și la portalurile de la intrare.

În toate abordările istorice și de studiu al artelor (cu excepția istoricului Masan O.), arhitectura cetății nu a fost atrasă drept sursă de informații pentru elucidarea istoriei și formei arhitecturale a cetății de către cercetătorii ucraineni și ruși, care au acceptat, fără rezerve, acea canava a evenimentelor constructive, propusă de arheologul B. Timoșciuk, sau au rămas în pozițiile enunțate de înaintași, având în vizorul atenției doar aspectul actual al cetății. Alexandru Husar din Iași scria în 1998: „*Cetatea este construită de Alexandru cel Bun în 1400 cu ajutorul lituanienilor și sub conducerea marelui cneaz Vitolt; Ștefan cel Mare a întărit cetatea, îngroșând zidurile; (...) fortăreața a obținut forma dezvoltată în timpul primei domnii a lui Petru Rareș (1527–1538 – T.N.); apoi în timpul celei de a doua domnii (1541–1546 – T.N.) iarăși ridică pereții și construiește pivnițele și beciurile pentru alimente și reconstruiește clădirea cu capelă* (Husar 1998, 10, 15, 18). Istoricul arhitecturii Cristian Moiescu în anul 2002 afirma: „*Cetatea a fost construită în timpul lui Alexandru cel Bun, la începutul secolului XV, păstrându-și aspectul până astăzi*” (Moiescu 2002, 86). Însumând afirmațiile anterioare, Mariana Șlapac, cercetătoare a arhitecturii de apărare din Moldova, în 2004 scria: „*Prima fortificație de piatră ar fi putut fi construită de domnitorii moldoveni la sfârșitul secolului al XIV-lea, în timpul lui Ștefan cel Mare au fost construite toate construcțiile interioare ale fortificației, în timpul domniei lui Petru Rareș cetatea a fost extinsă și a apărut în partea de sud turnul prismatic*” (Șlapac 2004, 177, 180, 181).

Partea de nord a cetății este, fără îndoială, nucleul vechi al fortificației și este necesar de defalcat fazele de reconstrucție, care pot conduce la evidențierea perioadelor de extindere treptată a fortificației. Suprafața limitată a săpăturilor arheologice și concentrarea investigațiilor în partea de nord a „*curții comandantului*” cu câteva șanțuri în „*curtea militară*” nu permit de a accepta, fără rezerve, concluziile referitor la etapele de construire a cetății. În afara atenției cercetătorilor au rămas forme arhitecturale a căror origine și datare este controversată:

1. turnul de nord;
2. ieșindului curtinei de est cu colțurile teșite;
3. elementul acoperit cu o panta căptușită cu piatră în apropierea colțului de sud-est a curtinei de sud;
4. vestigiile pilonilor din colțul de sud-est a curtinei;
5. fazele de reconstrucție a paraclisului cetății ș. a.

Turnul mare, pătrat în plan, aflat în partea de nord a cetății, a rămas clădirea cu tipul arhitectural neidentificat, numit „turnul de nord”, de parcă ar fi un turn obișnuit de flancare. Se creează impresia că se lasă să se înțeleagă, că a fost construit odată cu „*curtea comandantului*” din fa-ța lui, așa cum este prezentat în reconstrucția castelului de către G. Logvin (Логвин 1967). Mariana Șlapac califică fortificația din Hotin drept „*cetate cu donjon inclus în zid*” (Șlapac 2004, 73).

Unul din indicii principali ai donjonului ca tip arhitectural este rezistența individuală a clădirii și soluția accesului în donjon pe o scară mobilă prin nivelul doi, primul nivel rămânând opac. Dacă ultima afirmație putea fi reproșată, că nivelul inferior opac este întâlnit și la turnurile de mai târziu, prezența „rosturilor” din ambele părți ale turnului, la joncțiunea cu curtinele, indică timpul diferit al edificării lor (fig. 2).



2. Cetatea Hotinului. Joncțiunea donjonului cu cortina de vest. Foto T. Nesterov.

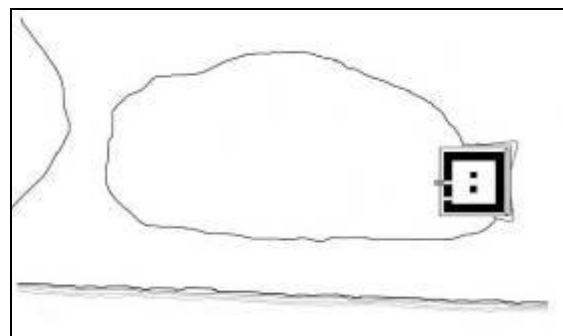
Un alt indiciu îl constituie urcările la drumul de strajă de pe ultimul nivel al acestui turn cu caracteristici diferite. La drumul de strajă de pe cortina de est conduc câteva trepte de piatră, acestea fiind incluse ulterior în spațiul culoarului, iar la drumul de pe cortina de vest – prin gol în tavan, unde se ajunge pe o scară mobilă de lemn. Explicația că această diferență de înălțime a nivelurilor turnului și a drumului de strajă s-a format după ridicarea zidurilor este neconvingătoare, deoarece ornamentele apotropaice ale cortinelor mărturisesc că turnul de nord/donjonul și cortinele au fost integrate concomitent în timpul extinderii cetății. Ornamentul din figuri geometrice pe pereții exteriori ai donjonului este prezent numai în

partea superioară și diferența de manoperă între acesta și curtea de est sunt evidente, indicând și timpul diferit de execuție.

Cronicarul Miron Costin, la sfârșitul secolului al XVII-lea a notat o particularitate importantă a cetăților medievale din Moldova: prezența unui nucleu mai vechi, numit de cronicar „caștel” (de la latinescul *castel* – T.N.), înconjurat de ziduri exterioare de apărare, „construite de voievozii țării”. Asemenea castele mici au ce-tățile: Chilia, Cetatea Albă, Suceava, Neamț, Ce-tatea Nouă de la Roman, Tighina. În cetatea Hotinului castelul lipsește, dar este turnul care, după toți parametrii, corespunde definiției de donjon, tipologic mai vechi decât castelul. Lățimea ieșindului de est a curtinei de la cetatea Hotinului este egală cu cca. 30 m. Este o mărime „sacrală” egală cu 100 picioare, prezentă în multe monumente ale arhitecturii, inclusiv a celor din Moldova, folosită în mod practic ca lungimea unui element constructiv. În cetatea Hotinului această mărime avea latura curții castelului, egală cu a castelelor medievale de la sfârșitul secolului al XIV-lea: citadela de la Cetatea Albă (măsurată în exterior), Neamț, Șcheia (măsurate în interior), din secolul al XV-lea – cetatea Sorociei (diametrul interior al curții). Cetățile Suceava, Roman și Tighina aveau curtinele cu lungimile egale cu 1,5 măsuri sacrale (Nesterov 2006). Ce-tățile moldovenești nu prezentau cazuri aparte – cele mai renumite cetăți europene respectau această regulă de dimensiuni, cetatea Hotinului intrând printre monumentele construite conform regulilor medievale, larg răspândite în toată Europa, dar nu limitate doar la cnezatele Gali-cia-Volânia, Lituano-Polon sau Țara Moldovei.

Prezența donjonului în cetatea Hotinului este o mărturie a apariției sale timpurii, inițial constituit singular, la care au fost atașate curtine cu latura de cca 30 m, creând castelul cu o curte deschisă de o formă cvasi-pătrată. În timpul extinderii ulterioare a fortificației, curtea de sud a fost demantelată, vestigiile ei fiind descoperite în urma cercetărilor arheologice și datate îndoelnic cu secolul XVI sau XVII.

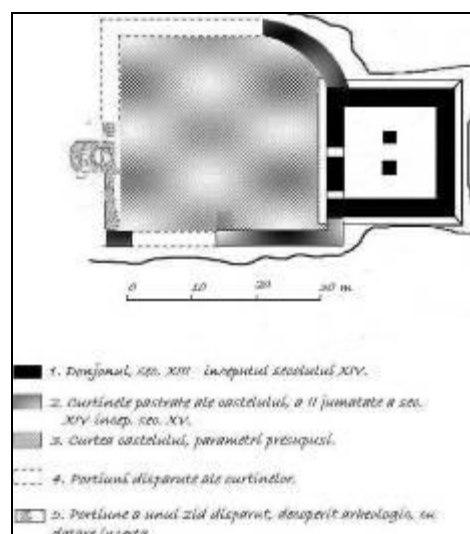
Astfel, se poate afirma că cetatea Hotinului – unica dintre cetățile Moldovei – a cunoscut toate fazele de evoluție ale cetăților europene medievale: de la donjonul (secolele XII – XIII) (fig. 3) la castel (secolul XIV) (fig. 4), apoi la cetatea extinsă (secolul XV) (fig. 5). Aceste lucrări de amenajare a curtinelor au afectat și planul donjonului (fig. 6), făcându-și apariția unele încăperi, tratate drept „tainițe”.



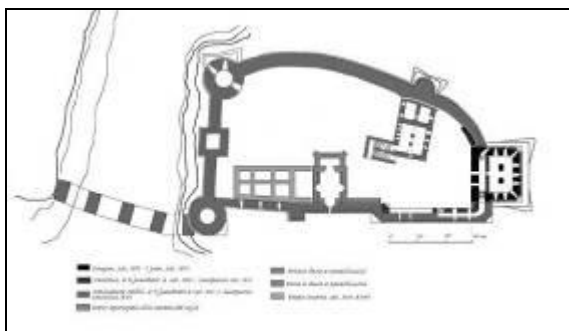
3. Cetatea Hotinului la etapa de donjon. Sec. XIII- prima jumătate XIV.

Includerea donjonului în calitate de turn de flancare se întâlnește destul de des. Astfel, în cetatea Giurgiu de la Dunăre, în perioada bizantină a fost construit un turn izolat (sec. XI–XII), cu laturile de 11-12 m, la care apoi au fost construite curtine, ce au format o curte de formă pentagonală (Moisescu 2002, 75). În localitatea Turnu a fost inițial un donjon circular în plan, cu diametrul de cca 18-19 m, înconjurat cu o curte rotundă. Cetatea Bologa avea inițial un donjon prismatic, cu latura de cca. 10 m, care a fost inclus într-o curte rotundă. Cetatea Poienari avea donjon prismatic, construit în secolul XV, cu latura de 8,4 m. În Transilvania la sfârșitul secolului al XII-lea feudalilor li se permitea să-și construiască castele. Cel mai simplu tip de castel prezenta un donjon prismatic, pătrat în plan, înconjurat de o curte cu curtine din piatră, de formă neregulată a planului (Moisescu 2002, 91).

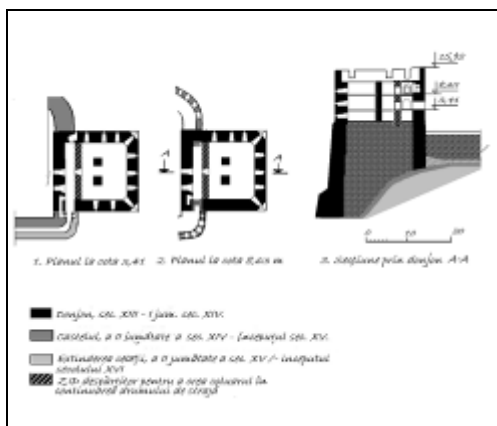
Configurația curtinei de est a cetății Hotin, orientată spre Nistru, este cel mai sigur indiciu al refacerii cetății, unde un ieșind, cu aspect de rezalit, lung de 30 m, are colțurile teșite în partea superioară (fig. 7), procedeu repetat și în partea superioară a donjonului. Partea evidențiată între aceste tăieri de colțuri reprezintă latura păstrată a castelului vechi.



4. Castelul cu donjon, jumătatea a doua a sec. XIV.



5. Prima extensiune a cetății. Începutul secolului XV sau a doua jumătate a sec. XV cu modificări în prima jumătate a sec. XVI.



6. Planurile donjonului și secțiunea. Etape evidențiate în baza releveelor Institutului de proiectare a restaurărilor a Ucrainei, Kiev, 1959-1960.

Cota nivelului curții interioare este evidențiată în exterior printr-un rând de cărămidă roșie, iar mai jos se află vestigiile cetății din secolul XII sau XIII, depistată arheologic. Mai sus de rândul de cărămidă, se află zidurile înălțate din secolul al XV-lea, la care suprafața exterioară a zidurilor noi a fost acoperită cu semne apotropaice în două registre alcătuite fiecare din câteva rânduri din dreptunghiuri și piramide, numite de contemporani „talismane” (CȘTR IX, 268). Pe suprafața „rezaliturii” limitat de teșituri la colțuri decorul este întrerupt, lăsând impresia unei puternice deteriorări și reconstrucții, ceea ce a fost interpretat în unanimitate de către cei care au scris despre cetatea Hotinului, ca rezultat al asedierii cetății de către polonezi în august 1538. Acestui ieșind îi corespunde în interior două fragmente ale zidului castelului inițial, rămas fără reparație în timpul căptușirii cu o zidărie nouă. Decorul aici s-a păstrat pe o suprafață verticală, unde prin grosimea părții dublate de pereții vechi și noi au fost tăiate două goluri de observare, conturate cu piatră albă. Lipsa de decor geometric pe o parte a suprafeței exterioare a ieșindului poate fi rezultatul căderii căptușirii cu ornamentul din cărămizi de pe această porțiune.



7. Curtina de est a cetății, ieșindul cu muchia teșită, care corespunde laturii castelului vechi. Foto T. Nesterov

Astfel, în baza analizei arhitectonice a straturilor constructive ale curtinei de est, s-a demonstrat prezența unui castel construit anterior primei extinderi a cetății Hotinului, mărimea curtinelor cărăuia corespundeau ieșindului zidului de est, care a fost inclus, cu parametrii săi – lungime și grosime, în componența cetății Hotinului. Decorul din cărămidă continuă fără întrerupere pe zidurile cetății, cu excepția curtinei de sud, care se evidențiază ca porțiune ulterioară lucrărilor de finisaj artistic al zidurilor.

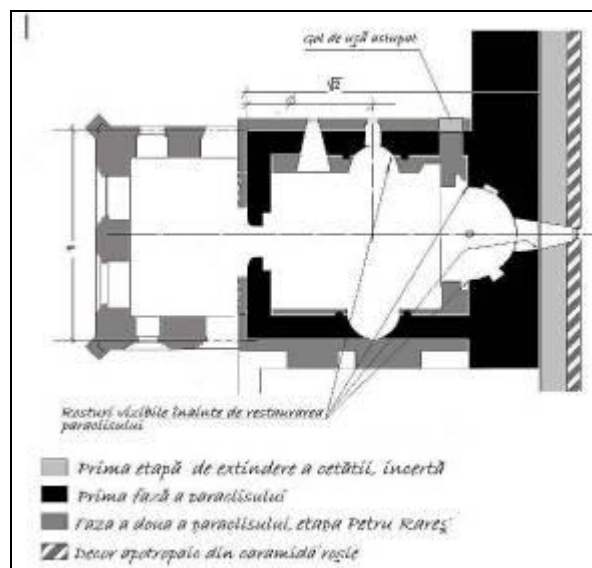
Extinderea cetății peste teritoriul viran spre sud de castel și decorarea exterioară a paramentului cu semne apotropaice sunt nu a avut loc concomitent. Consecutivitate lucrărilor de construcție se observă din imaginea executată înainte de restaurarea cetății Hotinului din anii '60 ai secolului XX (fig. 8), unde curtea de est, de care este alipit paraclisul cetății, constă din două straturi: cel exterior, care reprezintă zidul cu ornamentele apotropaice, este atașat zidului interior, care era dotat cu creneluri în partea superioară. Crenelurile se deosebesc de cele care finisează zidurile actuale ale cetății, datând dintr-o etapă anterioară. Nu este exclus, că acea extindere să fi avut loc în timpul lui Alexandru cel Bun sau Ștefan cel Mare, după intrarea Hotinului în componența Țării Moldovei, după perioada de stăpânire a polonezilor (1436-1464).



8. Vederea curții de est, alcătuită din două straturi, unul interior vechi cu creneluri, căptușit din exterior cu decor apotropaic. Foto Pavel Bălan, 1985.

Această stratigrafie se poate urmări și din arhitectura paraclisului, care se află dincolo de limita castelului vechi, în partea care corespunde cetății extinse. Refacerile, observate de Gh. Balș (Balș 1927, 10), se mai citeau clar în re-leveele planului și secțiunilor clădirii, executate înainte de restaurarea din anii '60 ai secolului XX, în care au fost indicate rosturile dintre porțiunile vechi și noi (fig. 9). Inițial era o biserică de tip dreptunghiular, acoperită cu o boltă cilindrică, sprijinită pe arcuri dublouri din nervuri, cu prelungiri până la nivelul podelei, cu pereții mai subțiri, cu absida altarului scurtă. Ulterior, în exteriorul și interiorul paraclisului au fost atașate porțiuni de zidărie, în grosimea cărora au fost executate abside laterale, iar absida altarului a fost alungită. Mai târziu a fost astupată intrarea în altar dinspre nord, conturul căreia s-a păstrat în exterior. În fața intrării prin peretele de vest a fost amenajat un pridvor cu ancadrame gotice ale golurilor înalte, iar vechiul portal a fost conturat cu baghete noi, rezultând un portal fastuos, cu o deosebit de bogată ornamentație, ce făcea, după părerea lui Gh. Balș, o excepție printre bisericile moldovenești (Balș 1927, 10). Virgil Vătășianu datează paraclisul cu absidele laterale perioadei lui Ștefan cel Mare, iar partea veche (interioară) a portalului - cu începutul secolului al XVI-lea, considerându-l „bastard”, în afara liniei de evoluție stilistică; portalul exterior, îl datează perioadei refacerii pridvorului (Vătășianu 1959, 709).

Abside interioare, în grosimea pereților, conturate cu nervuri, sunt cunoscute în bisericile Moldovei începând cu secolul XVI (Arbora, Reuseni, Dobrovăț), și altele de mai târziu, dar fără nervuri. Arcurile și baghetele portalului în perspectivă a paraclisului cetății Hotinului, cu asemenea particularități, cum ar fi bifurcarea torusurilor verticale, una din care continuă direcția verticală iar alta conturează golul în arc al intrării, se întâlnește rar în plastica arhitecturală moldovenească.



9. Planul paraclisului cetății Hotinului cu evidențierea etapelor de refacere și analiza proporțiilor. Etape evidențiate în baza releveelor Institutului de proiectare a restaurărilor a Ucrainei, Kiev, 1959–1960.

Acestea sunt atestate doar la golurile ferestrelor pridvorului bisericii *Sf. Nicolae* din Dorohoi, în portalul principal al bisericii *Sf. Nicolae* din Popăuți, Botoșani, la fereastra bisericii din Volovăț, toate realizate în timpul ultimului deceniu de domnie a lui Ștefan cel Mare. Reieșind din analiza detaliilor, portalul interior poate data de la sfârșitul sec. XV – începutul secolului XVI.

Revenind la partea de sud a cetății Hotin, amintim că evenimentele de la sfârșitul verii 1538, când armata polonă după două săptămâni de asediu, a ocupat cetatea, obține un caracter apocaliptic în descrierea lui B. Timošciuk: „Atunci a fost distrusă cortina de sud cu turnul prismatic și turnul de sud-vest. Între anii 1540-1544 cetatea a fost reconstruită și ultima oară extinsă” (Тимошук, Чайковский 1986, 28). Autorul se grăbește să afirme că „Construită atunci, cortina de sud cu turnurile s-a păstrat până astăzi” (Деркачук, Тимошук 1977, 37). Trebuie de remarcat, că despre o reconstrucție totală după asedierea din 1538 nu poate fi vorba. În cronică lui Gr. Ureche, la care se fac cel mai des trimiteri în legătură cu evenimentele din acel an, relatarea asediului sună altfel: „Tarnowschi, hatmanul polon, cu armată mare a trecut Nistrul la Hotin și a început să bată cetatea” (Ureche 2008, 60). Nimic mai mult! Părerea răspândită precum că în 1538 în rezultatul neînțelegerilor în chestiunea Pocuției, generalul Tarnowski, după două săptămâni de asediu a aruncat în aer zidurile cetății, a obținut răsunet mare datorită autorității istoricului Alexandru Boldur (Boldur 1992, 238), care se sprijinea pe informațiile lui Axentie Uricarul (Uricariul 1993, 156). Cu toate că interpolatorul cronicii lui Gr. Ureche a folosit o sursă ungurească, nici el nu afirma că amenințarea polonezilor de a mina zidurile cetății („cu

lagumuri”) a fost îndeplinită, dar afirmația fiind reluată fără atitudine critică până în prezent (Husar 1998, 18).

Afirmația că armata poloneză a asediat acea parte a cetății unde se afla poarta de intrare nu este suficientă pentru a susține că a fost total distrusă în acea luptă și reprodusă cu fidelitate, inclusiv și turnul cu poarta de acces, în timpul lui Petru Rareș. Intrarea actuală în cetate are loc prin turnul prismatic cu acces de pe podul construit în timpul dominației rusești, care conduce la nivelul doi, dar intrarea inițială în turnul acesta se afla la nivelul solului, prin peretele orientat spre Nistru. Poarta de intrare care se deschide la nivelul solului este un indiciu că era construită centura cetății bastionate din piatră și pământ, care oferea protecție deplină cetății medievale, fapt asupra căruia, absolut corect, a atras atenția istoricul Alexandru Masan din Cernăuți (Macan 2007, 355-360). Analiza arhitecturii cetății confirmă această concluzie și aduce noi argumente cu privire la refacerea părții de sud a cetății în timpul ocupației Hotinului de către Poarta Otomană.

În primele decenii ale secolului al XVII-lea cetatea Hotinului a fost vizitată de Niccolo Barsi din Lucca, care remarcă: „*Acesta este înconjurat de șanțuri cu apă, și fiind ca într-o insulă, nu se poate ajunge la el decât printr-un pod ce se ridică și se lasă* (CȘTR V-74). Solii poloni în trecere spre Poartă în 1636 au lăsat și ei o descriere a intrării în fortăreață: „*În cetate se poate intra dintr-o singură parte pe un pod înalt de lemn ...*” (CȘTR V-113). Aceste descrieri diferă de situația care ar fi fost dacă refacerea intrării, așa cum este astăzi, ar data din timpul lui Petru Rareș. Mai sunt și alte surse istorice care infirmă afirmația că actuala curtină cu turnurile datează de atunci. În colțul de sud-est al cetății, sunt câteva construcții confuze, din cauza cărora prezentarea planului cetății nu este sigură. Sunt resturile conservate ale părților inferioare ale unor stâlpi. Ei susțin zidul care unește cetatea medievală cu cetatea bastionată turcească, având rostul pilonilor podului care conducea în cetate. Acest pod, cunoscut din descrierea contemporanilor și recunoscut după vestigiile păstrate, este clar reprezentat în gravura „*Asediul cetății Hotin de armata rusă în anul 1787*” (sic!) (История мист и сил УССР 1969, 610).

La o atentă cercetare a gravurii, se observă lipsa cetății turcești din jur, care trebuia să fie reprodusă, dacă datarea ar fi corectă, cetatea turcească bastionată fiind edificată între anii 1711–1713. Aceeași gravură a fost reprodusă în 2004, intitulată „*Cetatea Hotinului în 1692*” (Șlapac 2004, 75), după denumirea originală din Muzeul din Varșovia. (fig. 10).



10. Gravură a luptei din 1692 de sub pereții Hotinului. După Șlapac, 2004.

Aspectul curtinei de sud și a turnurilor se deosebește de cel cunoscut astăzi. Curtina este flancată de turnuri cilindrice, între care, pe axa de simetrie, este amplasat un turn prismatic, care apare ca un ieșind din suprafața exterioară a zidului. Cel mai surprinzător este reprezentarea a cinci piloni care susțin un pod, cu planșeul ridicat al secțiunii de lângă turnul cilindric de sud-est, prin care avea loc accesul în cetate. Această reprezentare grafică a cetății corespunde descrierilor contemporanilor, expuse mai sus, intrarea fiind, într-adevăr, dinspre Nistru, pe un pod înalt, care amintește podul pe piloni din piatră al cetății Neamț, construit în timpul lui Ștefan cel Mare în anii 70 ai secolului al XV-lea. De la pilonii podului cetății Hotinului s-au păstrat doar părțile inferioare (fig. 11).



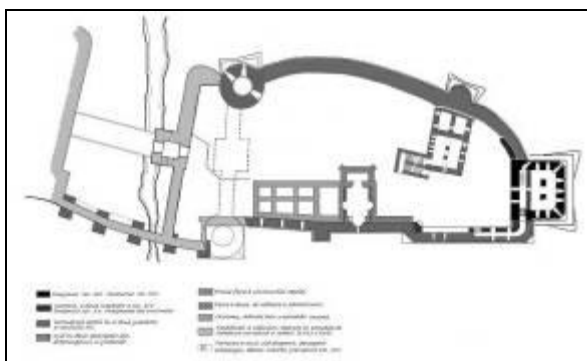
11. Vestigiile părților inferioare a pilonilor podului pentru acces în cetate, vedere din interiorul cetății. Foto T. Nesterov.

În perioada ocupației turcești cetatea medievală a Hotinului devine nucleul central al cetății, fiind înconjurată din trei părți de cetatea bastionată din pământ și piatră. În scopul măririi suprafeței curții interioare, cortina de este strămutată cu cca. 20 m spre sud, dar cu micșorarea înălțimii, imperativ dictat de utilizarea artileriei grele. Este refăcut turnul de sud-vest și reconstruit pe loc nou turnul prismatic, ambele având intrările la nivelul solului. Turnul cilindric din colțul sud-est a cetății nu a fost reprodus, vestigiile sale au fost acoperite de o pantă înclinată din piatră, destinația căreia a rămas incertă, ca și bastion



prismatic, cu zidurile subțiri, orientat spre Nistru, ridicat la capătul estic al curtinei de sud (fig. 12).

Aceste soluții, care au micșorat capacitatea de apărare a cetății în mod deliberat, au fost susținute și de alte elemente ce au contribuit la deschiderea spre exterior a cetății. În zidurile turnurilor au apărut goluri mari de intrare și de iluminat, dimensiunile cărora erau incompatibile cu destinația de apărare a cetății, unde zidurile opace erau străpunse doar de fente sau mortiere. Remarcabil este faptul că aceste goluri, posibile în cazul prezenței unei centuri exterioare de apă-rare, au încadrări din bolțari, cu tendințe decorative de tip otoman: alternarea după nuanțe și dotarea unora cu decor în relief (fig. 13-14).



12. Planul cetății Hotin după extinderea din 1713. Etape evidențiate în baza relevvelor Institutului de proiectare a restaurărilor a Ucrainei, Kiev, 1959–1960.

Confirmarea construcției curtinei de sud cu lărgirea concomitentă a cetății din această parte a cetății fost realizată la începutul dominației otomane din această parte a Moldovei, fapt despre care ne relatează sursele literare. Eras-mus Heinrich Schneider, care a vizitat Hotinul în 1710-1714, a scris că „castelul și orașul au început să le întărească turcii și să facă din el o cetate de margine” (CSȚR VIII-342). Dimitrie Cantemir a cunoscut precis situația, afirmând: „În timpul ultimului război din 1712, când au luptat cu rușii, turcii, care au devenit stăpâni peste cetate, au demolat parțial vechile ziduri, dar le-au înconjurat cu întărituri de tip nou” (Cantemir 1923, 32).

Astfel, din analiza surselor istorice, coroborate cu analiza arhitectonică și metrologia istorică, s-a ajuns la concluzia că arhitectura cetății medievale a Hotinului, în forma actuală, s-a format în urma a șase etape consecutive de extindere:

1. Datarea cetății în secolele XIII-XIV poate fi atribuită, cu siguranță, doar turnului de nord, care după arhitectura sa este turnul din

piatră din partea de nord a cetății. Turnuri construite din piatră, amplasate singular sunt cunoscute în Europa din perioada romanică, reprezentând construcții defensive elementare, numite donjon. Pe teritoriul Europei de Est s-a păstrat denumirea lor de „вѣжа”.

2. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea în fața donjonului a fost construită o curte cvazipătrată, de la care au rămas fragmente ale a curtinei de vest și ale zidului de est, cu colțurile tăiate oblic, care corespund lățimii curții, egală cu cca 30 m (măsură sacrală), obișnuită pentru castelele voievodale din această perioadă.



13. Alternarea după nuanțe a bolțarilor, de origine otomană, a golului de intrare prin curtea de sud. Foto T. Nesterov.

3. Posibil, în timpul domniei lui Alexandru cel Bun, sau în prima perioadă a domniei lui Ștefan cel Mare a avut loc prima extindere spre sud a castelului, când a fost construit paraclisul, în prima fază, palatul și podul pe piloni din piatră.

4. În ultimii ani de domnie a lui Ștefan cel Mare, suprafața exterioară a zidurilor și turnurilor cetății este captușită printr-o porțiune nouă cu decor geometric din cărămidă roșie cu mesaj apotropaic; este refăcut în interior paraclisul și amenajat portalul interior.

5. A fost refăcut pridvorul și portalul, dotat cu baghete exterioare într-o manieră proprie clădirilor ecleziastice din timpul lui Petru Rareș.

6. Are loc extinderea spre sud a curții cetății, cu construcția din nou a curtinei de sud și a turnului prismatic cu intrarea la primul nivel, și refacerea turnului vechi de la colțul de sud-vest al cetății. Aceste lucrări, care au micșorat capacitatea defensivă a cetății medievale au avut loc începând cu anul 1713, după ocuparea de către Poarta Otomană a orașului și a cetății Hotin. Argumente servesc sursele literar-istorice și grafice, analiza capacității de apărare a cetății și caracterul otoman al detaliilor de pe porțiunea lărgită a cetății în secolul XVIII.

## BIBLIOGRAFIE

Balș G., Paraclisul cetății Hotinului, Extras din „Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea”, 1927.  
Boldur A., *Istoria Basarabiei*, ed. II, București: editura Victor Frunză, 1992.

- Cantemir, Dm., *Descrierea Moldovei* (Traducere din original latin de Gh. Pascu), Iași, Editura *Cartea Românească*, 1923.
- Călători streini în Țările Române (CSTR), București, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, V, VI, VIII, IX.
- Ciobanu, Ștefan, *Monumentele istorice*, Basarabia, Chișinău, 1926 (reeditat 1993).
- Costin, Miron, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche vornicul // Letopisețul Moldovei*, Chișinău: Cartea Moldovenească, 2008.
- Curinschi-Vorona Gh., *Istoria arhitecturii în România*, București, Editura Tehnică, 1981.
- Drăguț Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
- Evlia, Celebi, *Cartea de călătorie // Călători streini despre Țările Române*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1976, vol. VI.
- Giurescu, Constantin, *Târguri sau orașe și cetăți moldovene din secolul al X-lea până la mijlocul secolului al XVII-lea*, ed. II, București, Ed. Enciclopedică, 1997.
- Husar A., Cetatea Hotin, în Husar A., Gonța Gh., Dimitriu-Chicu S., *Cetăți pe Nistru*, Chișinău, 1998.
- Ionescu Gr., *Istoria arhitecturii în România*, Vol. 1, București: Editura Academiei, 1963.
- Ionescu Gr., *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, Editura Academiei, 1982.
- Iorga, N., *Basarabia noastră*. (Studii și documente cu privire la istoria românilor, vol. XXIV, 1912), reeditat Chișinău: Universitas, 1993, p. 34-35.
- Moiescu, Cristian, *Arhitectura românească veche*, București, Ed. Meridiane, 2002.
- Nesterov, T., *Măsura sacră în monumentele arhitecturii din Țara Moldovei // In Honorem Demir Dragnev. Civilizația medievală și modernă în Moldova. Studii*, Chișinău, 2006, p. 304-309.
- Nistor I., *Istoria Basarabiei*, (Cernăuți, 1923), Chișinău, Cartea Moldovenească, 1991.
- Stoicescu N., *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, Editura Academiei, 1974.
- Șlapac M., *Cetăți medievale din Moldova. Mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea*, Editura Arc, Chișinău, 2004.
- Vătășianu V., *Istoria artei feudale în Țările Române*, Vol. I, București, Editura Academiei, 1959.
- Vătășianu V., *Studii de artă veche românească și universală*, București, Editura Meridiane, 1987.
- Ureche, Grigore, *Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, 2008.
- Uricariul, Axinte, *Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei*, București: Minerva, 1993.
- Батюшков П. Н. *Бессарабия. Историческое описание*. СПб: *Общая польза*, 1892.
- Вакуленко Л.В., Тимошук Б.А., *Археологические памятники Хотина и его окрестностей*. // Тезисы XXI научной конференции Черновицкого Государственного Университета. Серия историческая/б 1965, с. 22-23.
- Гоберман Д.Н., *По северной Буковине*, Ленинград, Искусство, Ленинградское отд., 1983.
- Деркачук Д.А., Тимошук Б.А., Хотин, *Путеводитель*. Ужгород, Карпаты, 1977.
- Історія міст і сіл УРСР*. Чернівецька область, Київ, 1969.
- Кочубинский А., Маркевич А., *Доклад о поездке для осмотра бывшей Хотинской крепости // Записки ООИД*, 1904, т.25, с. 80-90.
- Логвин Г.Н., *Украинское искусство X-XVIII вв.*, М.: Искусство, 1963.
- Логвин Г. *Замок у Хотині // Українське мистецтвознавство*, 1967, вип.1.
- Масан О. *Хотинська фортеця – визначна пам'ятка середньовічної молдовської архітектури // Anuarul complexului muzeal Vasovina. XXXI– XXXIII*, Suceava, 2007, p. 355-360.
- Мысько Ю.В., *Культовые сооружения Хотинской крепости*. // XII Международная Крымская конференция по религиоведению. Память в веках: от семейной реликвии к национальной святыне. Тезисы докладов и сообщений. Севастополь, 2010, с. 38.
- Накко, А., *История Бессарабии с давнейших времен*, ч. 2, Одесса, 1876.
- Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, том 4, 1986.
- Памятники Советского Союза. Украина и Молдавия*. М: Искусство и Э디션 Лейпциг, 1982.
- Роднин К. Д., Понятовский И.И., *Памятники молдавской архитектуры*, Кишинев, 1960.
- Тимошук Б.О., *З минулого Хотинської фортеці // Українське історическ журнал*, 1963, №3, с.103-105.
- Тимошук Б.О. *Хотинська фортеця*, Український історичний журнал, №4, 1967, с.109-111.
- Тимошук Б. О., *Дорогами предков*. Путеводитель, Ужгород, Карпаты, 1968.
- Тимошук Б.О., *Середньовічний Хотин* Археологія, №22, 1977, Київ, Наукова Думка, 1977, с. 29-39.
- Тимошук Б.О., Чайковский Г.К., *Хотин*. Путеводитель. Ужгород, 1986.

**REZUMAT: Aspecte controversate ale etapelor formării arhitecturii cetății Hotinului.** În acest studiu autoarea relatează despre șase etape de constituire a cetății Hotinului depistate în urma studierii surselor literar-istorice, grafice, de metrologie istorică și a analizei proporțiilor. Prima construcție a fost turnul din piatră din partea de nord a cetății, numite donjon, cunoscut în țările Europei de nord-est cu denumirea «*вежа*». În a doua jumătate a secolului XIV în fața donjonului, a fost construită o curte cvazipătrată, de la care au rămas fragmente ale curtinei de vest și a zidului de est, cu lungimea de cca. 30 m (măsură sacrală), obișnuită pentru castelele voievodale din această perioadă. În timpul domniei lui Alexandru cel Bun, sau în prima perioadă a lui Ștefan cel Mare, a avut loc prima extindere spre sud a castelului, când a fost construit paraclisul, în prima fază, palatul și podul pe piloni din piatră. În ultimii ani de domnie a lui Ștefan cel Mare, suprafața exterioară a zidurilor și turnurilor cetății este căptușită printr-o porțiune nouă cu decor geometric din cărămidă roșie cu mesaj apotropaic, refăcut în interior paraclisul și amenajat portalul inițial. În timpul lui Petru Rareș a fost refăcut pridvorul într-o manieră proprie clădirilor ecleziastice din timpul acestui domnitor. Extinderea spre sud a curții cetății, cu ridicarea curtinei de sud și a turnului prismatic și refacerea turnului vechi de la colțul de sud-vest a cetății au avut loc în 1713, după ocuparea de către Poarta Otomană a orașului și cetății Hotin.

**Cuvinte cheie:** arhitectură, castel, cetate, curtaină, detaliu, donjon, fortificație, joncțiune, paraclis.

**SUMMARY: Questions referring to the stages of architecture of Hotin fortress**

In the given investigation the author marks out six historical periods of the formation of Hotin castle architecture. The first, the earliest building of the modern complex, is donjon. The fragments of wall that encloses the yard from the east came over by the protuberance of the eastern curtain with the cutaway "bevels" corners gives a hint that in the second half of the XIV<sup>th</sup> century in front of the donjon there was created the fortified yard with the length that was common for the Moldavian princely castles of that time (about 30 meters). During the reign of Alexandr The Best or of the initial reign of Stephan the Great, there was carried out the first widening to the southern part, with the passage at the wooden bridge at stone abutments, resembling the passage into Neamt castle. After a period of time, the outside surfaces of curtains were stoned and decorated with rectangles and pyramids from the red brick. To the period of the reign of Petru Rares can be related only the reconstruction of chapel and vestibule. The repeated widening of the castle to the south took place after the occupation of the fortress by the Ottoman Porta in 1713. This is certified by the literary sources, historical graphic materials, and architectural analysis of the defense capability of the fortress and characteristic details of ottoman architecture.

**Keywords:** architecture, detail, donjon, castle, architecture Ottoman, church, fortress.

**РЕЗЮМЕ: Спорные вопросы этапов формирования архитектуры Хотинской крепости.** В данном исследовании автор выделяет шесть исторических периодов формирования архитектуры Хотинского замка. Первым, самым ранним сооружением современного комплекса, является донжон. Фрагменты стены, ограждающей двор с востока, обьяты выступом восточной куртины со срезанными «фасками» углами, подсказывает, что во второй половине XIV века перед донжоном был устроен подквадратный двор, с обычной для молдавских княжеских замков этого времени длиной [примерно 30 м]. Во время княжения Александра Доброго или начального княжения Стефана Великого, имело место первое расширение замка в южную сторону, с устройством въезда по деревянному мосту на каменных устоях, напоминающий въезд в Нямецкую крепость. Через некоторое время, наружные поверхности куртин были обшиты камнем и украшены геометрическим орнаментом из «талисманов» - прямоугольниками и пирамидами из красного кирпича. Периоду княжения Петра Рареша можно отнести лишь переустройство часовни и притвора. Вторичное расширение крепости к югу имело место после занятия крепости Оттоманской Портой в 1713 году. Об этом свидетельствуют литературные источники, исторические графические материалы, архитектурный анализ обороноспособности крепости и характерные детали оттоманской архитектуры.

**Ключевые слова:** архитектура, деталь, донжон, замок, крепость, прясла, соединения, укрепления, часовня.



## GRAVURA MOLDOVEI MEDIEVALE ÎN CONTEXTUL ARTEI EUROPENE. STUDIU ISTORIOGRAFIC

Puține sunt cazurile când într-un domeniu al artei, unul dintre genuri ar produce și ar stimula mai multe forme ale activității artistice, cum a fost și mai continuă să fie gravura. În domeniul artei, termenul *gravură* este o noțiune ambiguă, ce determină o tehnică de scobire sau incizare a unui material, iar prin extensie se referă și la ansamblul de tehnici utilizate în artă sau în reproducere, care nu necesită obligatoriu vreuna dintre tehnicile de gravare. În sfârșit, o gravură poate fi, de asemenea, opera finală, obținută prin intermediul tiparului și care poartă toate caracteristicile tehnologice ale materialului în care a fost gravată – în lemn (xilografura), în metal (acvaforte, acvatinta, mezzotinta) sau linoleum (linografura).

La rândul ei gravura cunoaște și alte divizări care se referă la modalitatea de a tipări un anumit tiraj, fiind cunoscute două procedee – gravura în relief sau tipar înalt, când imaginea se obține datorită reliefului înalt obținut prin incizarea imaginii (xilografura și linografura) și gravura adâncită pe metal (acvaforte, acvatinta, mezzotinta).

Un alt aspect specific al gradației gravurii ține de aplicarea unor ustensile sau acide corozive, care determină tehnologia tiparului și se consideră tehnici manuale. În primul caz, acest lucru se referă la tehnicile xilografurii, mezzo-tintei, pirogravurii și camaieului, în cel de-al doi-lea, cu aplicarea acizilor, operele purtând denumirea tehnicilor prin care ele sunt obținute – acvaforte, acvatintă, vernis. Mai există și alte procedee tehnice de obținere a gravurii, cum ar fi gravura mecanică, fotochimică, planografică, prin tamponare etc., dar aceste mostre de tipar depășesc limitele tematice ale gravurii ca operă de artă.

Istoria apariției și evoluției gravurii parcurge o cale de peste cincisprezece secole, xilografura sau gravura pe lemn fiind cel mai timpuriu gen al artei grafice. Descoperită în China în secolul VI, după sursele istoriografice, în calitate de matrice pentru tipărirea textelor, iar prima gravură cunoscută astăzi, datată cu secolul IX, își face apariția în Europa abia către secolul XIV. Ea a favorizat apariția cărții tipărite și tirajate, înlesnind accesibilitatea unor părți mai extinse ale populației europene, care nu poate fi comparabil cu circulația manuscriselor medievale.

Una dintre cele mai timpurii tehnici de multiplicare prin gravare se consideră xilografura sau gravura pe lemn. Apărută în China în secolele VI–IX, ca matrice pentru

tipărirea cărților de rugăciune, cum este și cazul *Sutrei de dia-mant* tipărită de Van Ci în anul 868 pentru „pomenirea părinților săi decedați”. Fiind una dintre cele mai vechi modele care a fost predecesoarea imprimeriei, xilografura a cunoscut și două etape principale în evoluția ei. Prima tehnică și rezultatele obținute se referă la xilografura longitudinală, în care fibrele lemnului sunt paralele cu marginile scândurii. Specificul acestei tehnici de gravare o constituie dominația liniei de contur negru, care formează imaginea și detaliile motivelor. Anume această modalitate de a obține o gravură imprimată a fost cea mai răspândită în arealul european din perioada Renașterii. Cu unele excepții, din punct de vedere al tehnicii sunt posibile și aplicarea hașurii albe, care se în-tâlnește adeseori în edițiile florentine din secolele XV–XVI, sau al gravurilor de tip „negativ”, alb pe negru, exemplu elocvent fiind stampele meșterului elvețian Graf Urs (1480–1538) (Голлербах 1923, 8), dar în ansamblul procedeele plastice aceste tehnici nu au avut un rol hotărâtor.

Al doilea model de xilografură îl reprezintă gravura transversală sau tonală, executată pe lemn, unde fibrele sunt aranjate concentric. Această tehnică și rezultatele obținute îi permit gravurului o libertate și o precizie mai mare în prelucrarea materialului, deoarece linia conturului nu este direcționată strict de fibrele longitudinale, ci de aranjarea concentrică a fibrelor, fiind create opere cu calități deosebite ale expresivității plastice: de la desenul combinat al liniei albe și negre până la gradații cu diverse facturi și nuanțe, cu trecerile fine ale tonalităților.

Xilografura transversală a modificat esențial calitatea ilustrațiilor în grafica de carte, cel mai elocvent exemplu fiind ilustrațiile pentru *Istoria păsărilor din Britania* gravate de pictorul și gravorul englez Thomas Bewuik (1753–1828) (Голлербах 1923, 8).

Unica xilografură europeană cunoscută în prezent *Le Bois Protat* este datată cu anii 1370–1380 și poartă numele proprietarului său Jules Protat, editor din Macon, care a cumpărat matricea gravată în secolul XIX, imediat după ce a fost descoperită în Burgundia. Subiectul reprezintă un fragment al scenei *Crucificarea lui Hristos* cu centurionul și doi legionari romani, iar pe avers – compoziția *Bunavestirii* (Courboin 1923, 46).

Primele gravuri europene, opere ale unor meșteri anonimi de la sfârșitul secolului XIV–începutul secolului XV, poartă amprente

evidente ale stilului gotic internațional. Compozițiile lor naive, din care se vor inspira expresioniștii germani în secolul XX, reprezintă imagini cu fi-guri disproporționate, cu gesturi exagerate și expresii bizare. În Germania una din primele xilogravuri dateate cu certitudine se consideră reprezentarea Sf. Hristofor cu Pruncul Isus în brațe, creată în 1423 (colecția lordului Spenser, Londra) (Журов, Третьякова 1977, 19, 47).

O evoluție deosebită atinge xilogravura în Europa secolului XV și se bucură de o amplă răspândire în Franța, Țările de Jos, Germania și Italia, în fiecare țară având particularități comune și distinctive. Însă pretudindenii a existat o divizare specifică a muncii: pictorul crea imaginea, iar gravorul o transfera pe metal. Artă gravurii și calitățile ei specifice capătă o deosebită amploare, mai ales după inventarea teascului pentru tipar de J. Gutenberg (1440), devenind extrem de importantă după 1490, când tipografii și-au dat seama că pot tipări cărți, ale căror ilustrații erau imprimate concomitent cu textul, la același teasc, în timp ce gravura pe metal necesita o im-primare separată, la o altă presă. Aplicarea acestei descoperiri are loc în 1493, la Nurnberg, unde s-a publicat prima carte ilustrată *Welchronick (Cronica universală)*, cu imaginile lui Michael Wolgemut (Olteanu 1992, 173).



Ilustrație la Cuvintele lui Isaac Syril, 1819.

O excelentă practică a realizat ulterior și Albrecht Dürer, care a creat în xilogravură ciclurile pentru *Apocalipsă* (1499) și *Viața Fecioarei* (1511), înălțând acest gen la rangul de artă majoră. În Germania gravura s-a dezvoltat îndeosebi datorită inventării unui nou procedeu de corodare a metalului, descoperit de A. Dürer și M.Schongauer, la care a studiat (Голлербах 1923, 15). Exemplul lui Dürer a fost decisiv pentru evoluția de mai departe a gravurii pe lemn, care la începutul secolului XVI a parcurs cea mai înfloritoare cale din întreaga sa istorie. Albrecht Altdorfer, Hans Baldung, Lucas Cranach, Urs Graf, Hans Holbein sunt doar unii dintre cei care au creat opere excelente în această tehnică. Numeroase biblii pentru săraci

și cronici și-au făcut apariții în țările europene, fiind ilustrate de pictorii cunoscuți ai timpului.

În Țările de Jos istoria gravurii pe lemn a început cu Lucas van Leyden (1494–1533), care primul a aplicat sistemul perspectival de planuri, apropieri și depărtări, nuanțe și tonuri de diferită intensitate pentru redarea luminii. Cele mai importante realizări tehnice gravurii le atinge în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, datorită lui Hendrik Golzius (1558–1617), lucrările căruia înlocuiesc conturul grafic, redând forma și volumul cu ajutorul clarobscurului și combinând variațiile de linii prin diverse intersectări. La începutul secolului XVII tehnica gravurii pe ara-mă este perfecționată de Paul P. Rubens (1557–1640), iar francezii o cizelează prin creația lui Jacques Callot (1592–1635) (Западно-евро-пейская гравюра 1980, 7).

În Italia secolului XV se atestă o altă situație. Stampele gravurii pe lemn sunt încă destul de rare: câteva ilustrații la predicile lui Savo-narola, un ciclu de ilustrații al *Bibliei Malermi* (1490), gravurile pentru *Metamorfoze* de Ovidiu, cea mai importantă fiind considerată *Hypnerotomachia Poliphili*, cu vestitele imagini anonime (1499) (Журов, Третьякова 1977, 49).

Apariția gravurii franceze din această perioadă se datorează artiștilor italieni, invitați la curtea Regelui Francisc I, care oglindeau stilul gravurilor mediteraniene, cu toate că primele ediții autohtone, tipărite la Paris și Lyon la sfârșitul secolului XV se bazau pe gravura adâncită pe metal (*Cărțile Orelor*).

Ilustrațiile pentru cărțile franceze păstrează trăsăturile stilului gotic în *Marile cronici franceze* ilustrate excelent de A. Verar în 1493.



Feodosie gravorul. Sfânta Treime.

Concomitent, originile xilogravurii franceze mai pot fi depistate și în Elveția de la începutul secolului XVI, la Holbein, ilustrațiile căruia, pentru *Dansul morții* și *Vechiul Testament*, gravate la Basel de Hans Lutyelburger, au fost publicate, mai întâi la Lyon, în 1538.

Din tehnicile artei tirajate gravura pe aramă deține prioritate, ca unul dintre cele mai eficiente procedee de reproducere. Apărută în secolul XV și practică de mulți pictori renumiți ai timpului, această invenție constituie disputa dintre nemți și italieni. Cele mai cunoscute gravuri pe aramă aparțin măștrilor germani datează din 1410, iar Giorgio Vasari atribuie paternitatea procedurii aurarului florentin Maso Fini-giuera (secolul XV) (Флекель 1987, 17). Există însă imagini gravate anterioare experimentelor lui Fi-nigiura, realizate pe la 1430, care aparțin unor meșteri nordici anonimi, ei fiind identificați du-pă mărcile hârtiei sau inițiale (*Maestrul cu Banderole, maestrul Livezilor Iubirii etc.*).

O altă tehnică a gravării pe metal, numită „maniera neagră” (mezzotinto) și inventată la 1642 de un pictor amator german, a fost preluată și perfecționată de englezi, cel mai eficient realizator al acestei tehnici fiind W. Hogart. Chiar dacă nu redă claritatea liniei și diversitatea tonurilor mezzotinta operează cu efectele de lumină și profunzimea umbrei (Голлербах 1923, 16).

O altă tehnică de gravare pe metal, acvatinta, apare în 1768 și se datorează efectelor de imitare a desenului, realizat în tuș, adeseori fiind combinată cu tehnica corodării. Se deosebește de tehnica anterioară datorită unei game mai largi de tonuri și nuanțe, obținând efectul desenului cu pensula. Acvatinta mai este cunoscută și ca „laviu”, după culoarea cafea a acuarelei. Una dintre ultimele descoperiri importante în domeniul gravurii pe metal are referință la gravura colorată pe aramă, atestată din 1710 la Amsterdam, care permitea tiparul prin intermediul a trei plăci/forme, fiind utilizată pentru tiparul color mezzotinta (Radu, Repanovici 2004, 17). Însă apogeul dezvoltării acestei tehnici se datorează francezului Leblon, în secolul XVIII (Leblon 1987, 574). Specificul gravurii pe metal sau pe lemn se deosebește cardinal de alte tehnici în domeniul artelor plastice. Dacă în pictură sau desen putem interveni cu modificări esențiale, gravura limitează aceste operări, pictorul fiind nevoit să fie concis și precis în procesul executării compoziției gravate pe placă.

Un alt aspect al acestui gen al artei îl constituie repartizarea procesului de lucru. Pe toate gravurile europene, după semnătura autorului urmează autografele meșterilor care le-au gravat (ssic, sculp – a gravat, sculptat; exudit-editat; direxit - a coordonat; inv.-inventator, autor) (Leblon 1987, 17-18).

La hotarul secolelor XIX–XX, în legătură cu interesul sporit față de arta gravurii, sunt abordate noi modalități de creație în această tehnică. În locul gravurii lineare au apărut imprimări cu suprafețe considerabile neatrinse de cuțitul de gravat. Astfel a apărut tehnica pointe seche (ac sec), care permite pictorului să traseze conturul linear al imaginii fără ajutorul acizilor.

Din considerente mai accesibile, același lucru se petrece cu tehnica acvafortei, care-i permite mai lesne, cu ajutorul inciziei lineare, să creeze compoziții pe placa de aramă acoperită de lac anticoroziv, prin corodare cu „apa regală”.

Interesul pentru gravură și posibilitățile multiplicării prin obținerea unui număr mare de stampe a fost și continuă să rămână unul din factorii principali ai renovării și dezvoltării permanente. Așa s-a petrecut la începutul secolului XX cu apariția linoleumului și, în mod firesc, așa se va produce pe viitor.

Dacă în arta europeană arta gravurii a fost studiată pas cu pas pe parcursul secolelor, de la apariție până în timpurile noastre, nu putem afirma același lucru despre gravura națională, atât cea medievală, cât și cea contemporană. De aceea adresarea către acest domeniu al artei este suficient de motivat.

Gravura din Moldova medievală este un domeniu din istoria artelor naționale mai puțin studiat și cunoscut. Chiar dacă pe parcursul secolului XX au apărut numeroase publicații consacrate ilustrării cărții vechi, majoritatea cercetătorilor și-au orientat preocupările asupra textelor și mai puțin asupra gravurilor care le decorau. Lipsa unor informații privitor la evoluția acestui gen specific al artelor provoacă anumite lacune în procesul didactic contemporan, când arta gravurii se percepe drept un fenomen abia apărut, fără existența unor rădăcini autohtone de durată.

Dacă arta miniaturii a beneficiat de un interes aparte, fiind cunoscută datorită lucrărilor savanților N. Iorga (Iorga 1933), G. Popescu-Vâlcea (Popescu-Vâlcea 1981), G. Ștrempel (Ștrempel 1987), M. Topmescu (Topmescu 1968) ș.a., atunci contribuțiile la cunoașterea gravurii, care au stimulat apariția tiparului, au parte de o atenție mai mult refractară decât prioritară. Aceleași aspecte sunt reflectate în monografia cercetătorilor D. Simionescu și Gh. Buluță *Pagini din istoria cărții românești* (București 1981) și ale multor alora (Andreescu 1997).

În acest sens, este specifică lucrarea capitală semnată de I. Bianu, N. Hodoș și D. Simionescu (Bianu, 1903–1944), care include, pe lângă textele cu descrierea cărților miniate sau tipărite și cele mai reprezentative imagini. Astfel, în totalitate, izvoarele citate țin de prioritățile istoriei literaturii, evoluției scrisului și tiparului, a paleografiei, gravura care a înfrumusețat cândva cartea și valoarea artistică, fiind trecută, oarecum, pe planul doi.

O descoperire rară a activității gravurilor de la Mănăstirea Neamț din secolul XIX poate fi considerată cartea lui Gh. Racoveanu *Gravura în lemn la Mănăstirea Neamțul*. Importanța și raritatea acestei lucrări este menționată în foaia de titlu, în care se specifică că această monografie a fost editată de Fundația Regală pentru Literatură și Artă în număr de 26 de exemplare, este compusă din 44 pagini, 160 de gravuri originale, dintre care doar 14 au fost

prezente anterior în albumul lui A. Maniu *La gravure sur bois en Roumanie*, apărută în 1929 la București (Raco-veanu 1940, 7).

Printre ultimele cercetări accesibile pot fi nominalizate publicațiile lui C. Tatai-Baltă (Tatai-Baltă 1979), unde se amintesc autorii primelor xilogravuri tipărite în *Cazania lui Varlaam* la Iași în 1643.

Același proces a decurs, în actuala Republică Moldova, cu mult mai târziu decât în România. În monografiile comandate și tipărite la Moscova în anii 1970, A. Zevin și K. Rodnin introduc un compartiment special consacrat gravurii de carte medievală, inserând și unele ilustrații, care au fost, până nu demult, unicele surse la care se putea face referință (Zevin 1965, 100-130). O abordare mai complexă, cu referințe la diverse studii în domeniul xilografiei, figurează în publicațiile mai recente ale lui T. Stavilă (Stavilă 2005, 26-40). De regulă, însă, ca și în România, atenția principală a cercetătorilor din Moldova s-a axat pe aspectele literare sau paleografice ale cărții manuscrise sau tipărite din secolele XIV-XIX. Nume notorii în acest sens se referă la lucrările V. Pelin (Pelin 1989) și V. Chiriac (Chiriac 1977).



Stema Moldovei din Viețile sfinților, 1813.  
Frontispiciul *Cazaniei* lui Varlaam, 1643.

Generalizând cele expuse mai sus, putem afirma că apariția xilogravurii a stimulat apariția tipografiei, care în Moldova medievală a parcurs o cale specifică. Se cunoaște că prima tiparniță se datorează eforturilor comune depuse de domnitorul Vasile Lupu și Mitropolitul kievean Petru Movilă, prin intermediul căruia, pe lângă mănăstirea *Trei Ierarhi* din Iași, se înființează prima tipografie (1642). Împreună cu teascul de tipar, Mitropolia primește și o parte din gravurile de lemn, realizate de călugărul ucrainean Ilia și considerate printre cele mai reușite stampe ale edițiilor din Kiev și Lvov între anii 1639-1670. Gravurile acestui meșter ilustrează prima carte tipărită la Iași în 1643 – *Cazania* sau *Carte românească de învățătură* scrisă de Mitropolitul Varlaam.

Gravurile semnate de meșterul ucrainean Ilia ocupă o pătrime din pagină și ilustrează textele principale ale *Cazaniei*. Dar specificul

acestor gravuri nu constă atât în originalitatea iconografică a motivelor evanghelice, cât de expresivitatea stângace și naivă a tratării, imaginile lui fiind apropiate de operele de artă populară. Acest aspect se ilustrează elocvent prin scenele *Nașterea lui Hristos*, *Întâmpinarea Domnului*, inclusiv și în gravura *Preacuvioasei Paraschiva* (Tatai-Baltă 1979). Gravurile pentru frontispicii poartă aceleași particularități stilistice ca și inițialele din text, fiind utilizate modelele din manuscrise sau tiparul imaginii „alb pe negru” și in-vers (Bianu 1903).

Pe parcursul secolelor XVIII și XIX cartea lui Varlaam a fost retipărită de 12 ori, fiecare ediție suportând devieri considerabile în ceea ce privește ilustrarea *Cazaniei*.

Gravurile din cărțile tipărite la Mănăstirea *Trei Ierarhi* purtau amprenta influențelor ucrainene, având fondul închis și, în același timp, aveau un caracter tradițional, specific miniaturii lui Anastasie Crimca. Ornamentul geometrizat a fost înlocuit cu cel vegetal, stilizarea formelor devenind mai pronunțată.

Se obișnuia frecvent schimbul de materiale între tipografii și folosirea clișeele de lemn mai vechi. De exemplu, ilustrațiile pentru *Liturgia* din 1672 și *Apostolul* din 1756, cu semnăturile tipografilor Grigore și Sandu, au ca suport aceleași clișee. Similare sunt și ornamentele lucrate de M. Stribițchi pentru *Prăvălioara* tipărită la Iași în 1784, care au fost repetate în mai multe cărți. *Penticostarionul* tipărit la București în 1800 de Stanciul Thomovici și *Penticos-tarionul* imprimat la Blaj în 1808 și semnat de Petru Râmniceanul conțin unele și aceleași imagini, care atestă faptul că ambii gravori au avut ca model un original mai vechi.

O finețe deosebită a artei xilogravurii medievale moldovenești este caracteristică pentru tipografiile-gravori Grigore și Sandu, care tipăresc *Ceaslovul* la Rădăuți în anul 1745. Două dintre gravurile ce însoțesc textele – *Bunavestirea* și *Iisus Hristos blagoslovind*, cu semnăturile acestor gravori, reflectă o elegantă structură compozițională și o măiestrie aparte a tehnicii xilografice. Pagina de titlu cu medalionul înscris în centrul gravurii îl reprezintă pe Iisus Hristos la masa Cinei de Taină, având pe la colțuri alte pat-ru medalioane mai mici cu imaginile lui Iacov, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore, înscris pe fondul întunecat și completate cu ornamente florale. Gravura atestă o măiestrie deosebită a punerii în pagină și a fineții desenului, în aplicarea hașurei pe fundal întunecat și deschis (Bianu 1903, il. 40, 49, 73).

Gravura de carte din secolul XVIII, în cea de-a doua lui jumătate, a fost marcată de personalitatea celui mai reprezentativ gravor al epocii – Mihail Strilbițchi, care se stabilește la Iași în anul 1750. Din 1756, când gravorul realizează prima lucrare și până în 1807-08, timpul decedului, el devine cunoscut ca autor a cca 200 de gravuri, care includ foile de titlu,

frontispiciile, scenele biblice și imaginile evangheliștilor, precum și diverse viniere și inițiale (Bianu 1910, 56).

În perioada aflării sale la Iași, din 1778 și până în 1792, M. Strilbițchi ilustrează cu gravuri excelente *Prăvălioara* (1784), *Calendarul sau Viețile sfinților* (1785), *Octoiul* (1786 și 1789), *Psaltirea* (1792), *Apostolul* din 1791.

Odată cu transferul tipografiei la Dubăsari în anul 1792, M. Strilbițchi, în afară de cărți religioase, tipărește mai multe cărți de orientare laică, cum ar fi manuale, cărți didactice sau vocabulare, cărți populare, dar în care lipsesc ilustrațiile. Oricum, denumirile lor – *Bucvar* (1794), *Alexandria* (1793), *Poezii* de Ioan Cantacuzino (1793–1796) nu sunt o excepție în activitatea editorială a gravorului. După 1796 Mihail Strilbițchi transferă tipografia de la Dubăsari la Movilău, unde va funcționa până în anul 1800 (Кирияк 1992, 14).



Foia de titlu B din *Cazania* lui Varlaam, 1643.  
M. Strilbițchi. Ioan Damaschin din *Octoih*, 1786.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea a mai cunoscut, în afară de gravura de carte și gravura pe hârtie, răspândită ca icoane, multe dintre ele fiind produse ale gravorilor de la Mănăstirea Neamț. Școala de gravori de aici s-a impus cu autoritate nu doar datorită lui M. Strilbițchi, ci și meșterilor Simeon, Ghervasie, Iosif, Teodosie și Damian, care au lucrat și prin alte locuri. Cel mai înzestrat dintre ei, Ghervasie, a împodobit cu gravuri, în anul 1818, *Noul Testament*, una dintre cele mai frumoase cărți românești ilustrate. Același Ghervasie a lucrat pentru cea dintâi *Evanghelie* ilustrată, tipăritură monumentală ieșită din teascurile de la Neamț în 1821.

Atenția noastră față de publicația lui Gh. Racoveanu este dictată de faptul, că este unica sursă de identificare a xilogravurilor în ambianța Moldovei medievale. În timpul lucrului asupra monografiei autorul a descoperit la mănăstirea Neamț 900 de clișee de lemn, dintre care „...aproape 500 sunt icoane, chenare, frontispicii, vighnete, ornamente; iară peste 400, titluri împodobite, texte manuscrise și iscălituri” (Bianu 1936, 246). Despre existența xilogravurii-icoană aflăm că la „...sfârșitul secolului al XVIII-lea și aproape întreg veacul

XIX se cunoaște gra-vura izolată, de mari proporții, care s-a răspândit ca icoană, în multe mii de exemplare; colorată (cu mâna, pe lângă liniile conturilor), sau necolorată...” (Racoveanu 1940, 13). Din cercetările realizate la mănăstire, Gh. Racoveanu constată că „... începând cu al doilea deceniu al veacului XIX, gravorii din mănăstirea Neamț domină, cu autoritate, câmpul acestei arte la Români...” (Racoveanu 1940, 18).

Atâta timp cât a activat tipografia la mănăstirea Neamț, între anii 1808 și 1874, când și-a făcut apariția fotogravura, aici au fost realizate, judecând după dimensiunile indicate, câteva modele de icoane și nu 500, după cum a menționat anterior Gh. Racoveanu. Dimensiunile mari variază între 298 x 372 mm și 160 x 328 mm. Și, puțin probabil, că au putut fi utilizate pentru tiparul ilustrațiilor din cărți, cu toate că acest moment nu poate fi exclus.

Prima xilogravură-icoană apărută la mănăstire este *Adormirea Maicii Domnului* (1821, 160 x 238, Ghervasie), după care urmează gravurile în lemn ale lui Teodosie monahul, ucenicul lui Simeon și Ghervasie. *Maica Domnului* gravată pe lemn în 1827 este urmată de *Înălțarea Domnului* (1831) și *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (1852). Tot el taie în lemn încă o replică a subiectului menționat în anul 1855, cu aceleași dimensiuni, iar în 1856 – un *Deisis*. O lucrare unică de proporții este și *Catapetasma* realizată la Neamț la începuturi, în 1821, care repetă întocmai scenele din tradiționalul iconostas ortodox, semnat de Ghervasie.

Un alt autor de xilogravuri-icoane a fost Damian Ieromonahul, care activează la Neamț între anii 1857 și 1860. Icoanele sale cu reprezentarea *Maicii Domnului*, „...dezvăluie o preocupare pur decorativă, cu vădite note de naivitate”, fiind realizate în anii 1857 și 1858 (Racoveanu 1940, 17).

Posibil, că în calitate de icoane mai puteau fi utilizate și gravurile pentru cărți, imaginile cărora se refereau la motivele caracteristice pentru icoane, cum ar fi *Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul* (Iereu Simeon, 1829), *Soborul Sfinților Îngeri* (Ghervasie, 1833), *Sfânta Muceniță Varvara* (Teodosii, 1833) sau *Deisis* de același autor, executat în anul 1850.

Vorbind despre interferențele stilistice dintre gravura în lemn și icoană, ar fi prea simplu să le identificăm ca niște imitații sau copii, care au fost transferate dintr-un gen în altul. Având particularități deosebite, care se referă la procedeele plastice diverse, la materialele utilizate și, în sfârșit, scopul final diferit al distanței parcurse al fiecărei opere dintr-un gen sau altul, nu putem totuși trece cu vederea aspectele comune și distinctive, care s-au manifestat pregnant în arta religioasă a secolului XIX. Printre alte compartimente ale artei grafice universale gravura se evidențiază prin diversitatea realizării tehnice care au apărut



și evoluat pe parcursul a două milenii. Interesul pentru acest gen este motivat de faptul că, indiferent de numărul impunător de monografii și publicații științifice consacrate acestui

domeniu în literatura specializată internațională, în Republica Moldova, gravura poartă caracterul permanent ale unor lacune, fiind cunoscută doar în mediul celor care o practică - al graficienilor.

#### BIBLIOGRAFIE

- Albrecht Dürer. *Jurnalul călătoriei în Țările de Jos*. Traducere de Gh. Szekely, București, Meridiane, 1990, 278 p.
- Andrescu A. *Arta cărții* (Cartea românească în secolele XVI-XVII), București, 1997, 346 p.
- Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, Vol.1-4, București, 1903-1944.
- Courboin F. *Histoire illustre de la gravure en France*, I-er partie, Des origines a 1600, Paris, 1923.
- Iorga N., *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. 1-3, București, 1934-1936; *Miniaturile românești*, București, 1933.
- Leblon Jaques Christophe. *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Paris, 1987, v. 16.
- Olteanu V. *Din istoria și arta cărții*, București, Ed. Enciclopedică, 1992.
- Pelin V., *Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1989, 346 p.
- Popescu-Vâlcea G., *Miniatura românească*, București, Meridiane, 1981, 258 p.
- Racoveanu Gh., *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*, București, 1940, 104 p.
- Radu M., Repanovici A. *O istorie a tipăriturilor*. Ed. II. Brașov, 2004.
- Stavilă T., *Gravura în lemn și icoana din Basarabia*. Interferențe stilistice și iconografice // *Arta*, seria Arte vizuale, Chișinău, 2005, p. 26-40.
- Ștrempele G., *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. 1, București, 1956; *Catalogul manuscriselor românești*, vol. 1-3, București, 1978-1987.
- Tatai-Baltă C., *Incursiune în xilogravura românească*. Secolul XVI-XIX // „Apulum”, Alba Iulia, 1979. (Despre gravorul ucrainean Ilia amintește pentru întâia oară cercetătorul C. Tătai-Baltă. A lucrat la Lvov cu cunoscutul tipograf Ivan Fiodorov și mai apoi la Kiev, fiind unul dintre cei mai de seamă maștri ucraineni ai secolului XVII. În sursele ucrainene Ilia este amintit ca gravor la tipografia Lavrei Kievo-Pecersk în anii 40-50 ai secolului XVII, unde sub îndrumarea mitropolitului Petru Movilă a executat gravuri pentru Biblia Pescator, reușind să realizeze 139 de gravuri pe lemn. Sursele gravurilor lui Ilia tipărite în Cazania lui Varlaam în 1643, rămân deocamdată, neidentificate.)
- Tomescu M., *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*, București, 1968.
- Голлербах Э. *История гравюры и литографии*. Москва-Петербург., Госиздат, 1923.
- Журов А., Третьякова Е. *Гравюра на дереве*. Москва, Искусство, 1977.
- Западноевропейская гравюра XV-XVIII веков*. Москва, Советский художник, 1980.
- Зевина А., Роднин К., *Изобразительное искусство Молдавии*, Chișinău, 1965.
- Кириак В., *Картея Молдовей*. Секолул XIV – ынчепутул секолулуй XX, Chișinău, Știința, 1992.
- Кириак В., *Картея ши типарул ын Молдова ын секолле XVI--XVIII*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1977.
- Флекель М. *От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой*. Москва, Искусство, 1987.

**REZUMAT. Gravura Moldovei medievale în contextul artei europene. Studiu istoriografic.** Un rol important în dezvoltarea culturii din Moldova medievală l-au jucat apariția tipografiilor și a meșterilor gravori, care își fac apariția în perioada Domnitorului Vasile Lupu. Ctitor de biserici și așezăminte culturale domnitorul moldovean a fost printre primii care au beneficiat de legăturile sale cu Mitropolitul Petru Movilă, care i-a trimis din Kiev teascul pentru tipar, garniturile literelor, dar și imaginile gravate ale meșterului ucrainean Ilia, utilizate în prima carte tipărită din Moldova - Cazania lui Varlaam sau Cartea românească de învățătură, tipărită la Iași în 1643. Acest moment a favorizat apariția, în scriptoriile mănăstirești, a gravurilor autohtoni, imaginile cărora înfrumusețează paginile multor titluri de carte laică și religioasă. Un loc important în secolul XVIII l-a avut activitatea tipografului și gravorului M. Strilbițchi (1730-1807), care a activat mai mult de jumătate de secol la Iași, Dubăsari și Movilău. Finețea gravurii de carte este o trăsătură specifică și a călugărilor de la mănăstirea Neamț (secolul XIX), xilogravura lui Ghervasie, Damian, Simeon, Feodosie și alții decorând atât cărțile tipărite dar și fiind tirajate ca icoane-stampe.

**Cuvinte cheie:** teasc de tipar, xilogravură, gravură, carte religioasă, foaie de titlu, frontispiciu, chenar, ornament, vinieta, laviu, miniatură

**РЕЗЮМЕ. Гравюра средневековой Молдовы в контексте европейского искусства. Очерк по историографии.** Немаловажную роль в развитии культуры средневековой культуры Молдовы сыграло появление типографии и мастеров-граверов, которые появляются во времена Василия Лупу. Ктитор церквей и создатель многих учебных заведений молдавский воевода одним из первых воспользовался возможностями и связями с Митрополитом Петром Мовилэ, который передал из Киева необходимое оборудование, шпальты для букв, но и граверные работы украинского мастера Ильи, украшающие первое молдавское издание - Казание Варлаама, изданной в Яссах в 1643 году. Появление типографий способствовало появлению, в монастырских мастерских, местных граверов, чьи изображения украшают страницы многочисленных религиозных и светских изданий. Важное значение в XVIII веке имела деятельность типографа и гравера М. Стрильбицкого (1730-1807), который работал более полувека в Яссах, Дубосарах и Могилеве. Своеобразие книжной гравюры XIX века характерна и для деятельности монахов монастыря Нямец, ксилографы Гервасия, Дамиана, Симеона, Феодосия и др., чьи работы украшают не только изданные книги, но и тиражируются в качестве икон.

**Ключевые слова:** типографский станок, ксилографура, гравюра, религиозная книга, титульный лист, кенар, орнамент, виньетка, лавиу, миниатюра

**SUMMARY. Engraving Moldova in the context of medieval European art. Historiographical study.** An important role in the development of medieval culture from Moldova played occurrence of craftsmen printers and engravers that are emerging between Prince Vasile Lupu. Founder of churches and cultural organizations

Moldovan ruler was among the first to benefit from its links with Metropolitan Peter Movila, who sent for printing-press in Kiev, letter seals, and engraved images of Ukrainian Iliia master used in the first book printed in Moldova - Boiler Barlaam Romanian book a lesson or printed in Iasi in 1643. This time favored the emergence of the scriptoriile monastery, the local engravers, whose images adorn the pages of many secular and religious books. An important place in the eighteenth century-was a printer and engraver M. Strilbițchi activity (1730–1807), who worked more than half a century in Iasi, Dubasari and Movila. Fineness of engraving book is a specific feature and monks from the monastery Neamt (nineteenth century), woodcut of Ghervasie, Damian, Simeon, and others Feodosie decorating both printed books and prints are multiplied to-icons.

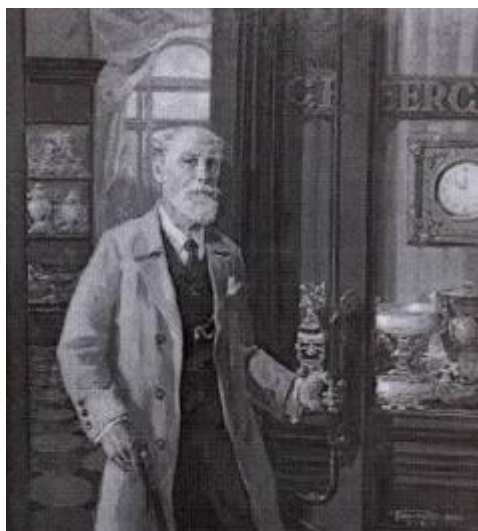
**Keywords:** printing presses, woodcut, engraving, religious book, the title page, frontispiece, borders, embellishments, label, laviu, miniature.

## ФИЛИАЛЫ ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ НА УКРАИНЕ

Вторая половина XIX и начало XX веков – время расцвета русского прикладного искусства и ювелирного дела. Производство ювелирных изделий сосредоточили в своих руках крупные фирмы Москвы и Петербурга, где ювелирные фабрики были оборудованы по последнему слову техники. Русский рынок славился золотыми и серебряными изделиями К. Фаберже, П. Хлебникова, П. Овчинникова, П. Сазикова и многих других.

Особое место в русском и европейском ювелирном искусстве занимала фирма Фаберже. Фирма специализировалась на изготовлении ювелирных украшений, галантерейных, камнерезных, серебряных изделий, а также предметах утилитарного значения. Несомненный талант и коммерческое чутье Карла Фаберже со временем позволили достигнуть фирме большого и стабильного успеха. Изделия отличались высоким качеством, разнообразием и функциональностью.

Фирма была основана Густавом Фаберже в Петербурге более 165 лет назад – в 1842 году (Габсбург 1993, 62). Начинаясь она с небольшой ювелирной мастерской и торговой лавки. В 1872 году семейное дело возглавил Карл Густавович Фаберже (рис. 1).



Портрет К. Фаберже.

Благодаря растущей известности количество заказчиков постоянно увеличивалось. Это были уже не только придворные аристократы и крупные финансисты, но и богатеющие купцы, юристы, коммерсанты, представители разных сословий с титулами и званиями.

Было очень модно и престижно сделать заказ у придворного ювелира. Предприятие Фаберже укреплялось и расширялось, поэтому в разные годы были открыты филиалы в Москве, Одессе, Киеве, Лондоне, которые с разной степенью популярности и доходности сыграли свою роль. К началу XX века это была всемирно признанная ювелирная фирма.

Рассмотрим деятельность филиалов крупных городов Российской империи – Одессы и Киева (Родимцева 2000, 5). Одесса с морским портом и населением 405 тыс. человек стала ювелирной столицей, в которой проживали свои мастера и ювелиры разного уровня квалификации. В 1904 году 48 человек получили свидетельства, дающие право работать по группе: мастера-ювелиры и часовщики. За последующие десять лет число мастеров увеличилось до 113, многие из них открывали магазины и мастерские на Дерибасовской улице, которая привлекала покупателей яркими витринами.

В «Южнорусском альманахе» Ю. Сандомирского за 1900 год выделяется реклама: «К. Фаберже. Придворный фабрикант золотых, серебряных и бриллиантовых изделий. Одесса. Дерибасовская улица, дом Менделевича». В книге американского исследователя-фабержеведа Сноумана опубликована фотография этого магазина (рис. 2). С 1 апреля 1903 года торговый дом «К. Фаберже. Москва» начал рассматривать вопрос о расширении и с этой целью подал прошение одесскому градоначальнику об открытии фабрики золотых и серебряных изделий в Одессе. Прошение подписано Владимиром Друговым и Иваном Антони. Разрешение на открытие было получено 26 февраля 1904 года. Представленные доверенные Фаберже находятся в списке одесских управляющих. Возможно, в 1906 году Другов занимался открытием филиала в Киеве т.к. работал в Киевском филиале, а после его закрытия в 1910 году открыл в Одессе собственное дело «В. Другов и К». К сожалению, о Другове как о мастере-ювелире сведений не обнаружено (Фаберже 1997, 122).

Иван Антони состоял на службе у Фаберже с 1899 года, заведовал ювелирным отделением магазина в Петербурге, со временем исполнял поручения и заказы для фирмы от Кабинета его императорского величества. Эти фамилии открывают список штатных работников одесского отделения,

который включал в себя более тридцати человек.

Главный исследователь и специалист по искусству Фаберже Валентин Скурлов кропотливо собирал информацию о работе Одесского отделения и отобразил ее в статье «Одесское отделение фирмы Фаберже».

Первым управляющим отделением в Одессе был Алан Бо – англичанин, родившийся в Южной Америке (Габсбург 1993, 105). Работал вместе с братьями Артуром и Чарльзом. В 1887 году А. Бо был партнером Фаберже при открытии магазина в Москве. Его деятельность считалась эффективной и коммерчески успешной, поэтому Фаберже доверил ему магазин в Одессе.



Магазин фирмы Фаберже в Одессе  
Начало 1900-х гг.  
Магазин в Одессе.

Кеннет Сноуман представил список управляющих одесского отделения в разное время: Алан Гибсон, Иван Антони, Джорж Пиггот, Владимир Другов, Георг Краль, Зиновьев.

Должность заведующего магазином занимали: Брокман, Г. Лундель (умер в 1905 году), Г. Нюкканен, Филиппов, Вл. Николаев. Из перечисленных фамилий изделия с клеймами известны только Г. Лункеля и Г. Ню-кканена.

В справочнике М.М. Постниковой-Лосевой «Золотое и серебряное дело XV-XXвв.» представлены более десятка клейм мастеров Одессы XIX–XX веков.

Фамилии мастеров-ювелиров, работающих в Одессе, не установлены. Одну фамилию встречаем в прошении Фаберже от 1916 года, который просит освободить от службы в армии художника Коваленкова, который болен бурчаткой легких и для поправления здоровья переведен на юг в Одесское отделение (Скурлов 1989, 5).

Статья в петербургском журнале «Ювелир» корреспондента Н. Ляшенко открывает положение дел в ювелирном производстве в начале XX века. Автор

утверждает, что в Одессе необходимо открыть техническую школу по подготовке ювелиров: «...за отсутствием достаточного количества местных мастеров, умеющих изготавливать такие изделия, приходится приглашать мастеров со стороны». «Отсутствием знаний можно объяснить и то обстоятельство, что в Одессе всего 7-8 человек мастеров-серебряников. Они в состоянии выполнять только самые простые изделия: ложки и вилки, в то время как московские мастера выполняют на рынок высокохудожественные вещи и без труда конкурируют с нашими» (имеется в виду петербургскими ювелирами). Сами ювелиры жаловались, что за неимением дельных подмастерьев, вынуждены сокращать производство, несмотря на то, что завалены заказами (Ляшенко 1912).

Следует отметить, что в начале прошлого века, в Одессе наблюдается развитие производства художественных изделий: брас-летов, медальонов, кулонов, кольца из драгоценных металлов, рисунки которых получали из Парижа и Швейцарии. Но, несмотря на такой большой ассортимент ювелирных изделий, изготовленных мастерами Одесского филиала, фирма испытывала трудности. Одной из основных причин такого положения были социально-экономические условия, связанные с I-ой мировой войной. В 1916 году К. Фаберже пишет прошение в Канцелярию Императорского двора: „В моем Одесском отделении в мирное время работало свыше 35 мастеров, а в данное время осталось всего лишь три специалиста. Если эти лица будут призваны (в армию), то должен буду закрыть мое Одесское отделение и платить до конца войны высокую наемную плату по контракту” (Скурлов 1989). Филиал в Одессе ликвидирован в 1918 году.

В Киеве фирма Фаберже начинает работать позже на два года, чем в Одессе. Киев – один из красивейших городов Российской империи, город с многовековой историей, один из крупнейших исторических и экономических центров государства. К началу XX столетия население города составляло 265 тысяч человек (Бублик 1901, 173). Наряду с хорошо развитым промышленным производством, торговлей, системой образования, следует отметить и развитие ювелирного дела. В справочной книге «Весь Киев» за 1906 год, указаны 52 фамилии киевских ювелиров, за 1910 год – 46 мастеров и представлены адреса 17 ювелирных магазинов.

Из рекламных объявлений тех лет, размещенных на страницах киевских газет «Киевлянин», «Киевское утро», «Киевские ведомости», «Рада» и др. можно сделать вывод, что мастерские ювелиров К.

Рогинского, А. Дацковского, Л. Суцкевера успешно выполняли заказы местной знати.

Безусловно, самая известная среди частных предприятий Киева того времени, была фирма Иосифа Абрамовича Маршака, которого сегодня называют «украинским Фаберже» (Арустамян 1993, 64). В 1878 году Маршак, благодаря капиталу в 100 рублей (приданное его жены), смог открыть собственную мастерскую, которая через некоторое время стала известной в городе. В 1891 году Иосиф Маршак открыл фабрику по адресу: ул. Крещатик, 8, потом там был размещен магазин, в котором продавались не только изделия его фирмы, а также московских и петербургских ювелиров.

На фабрике Маршака изготавливали изделия только из драгоценных металлов в расширенном ассортименте: ювелирные украшения, столовая посуда, чернильные приборы, художественные статуэтки, скульптурные композиции. Но именно литые скульптуры из платины и серебра принесли ювелиру славу. К числу таких произведений относится серебряная чернильница в виде здания Педагогического музея, выполненная фирмой Маршака по заказу местного купца Могилевцева. Этот экспонат находится в Национальном Музее истории Украины в Киеве.

Изделия фирмы Маршака были отмечены на выставках дипломами и медалями. Для фирмы закупалось лучшее сырье: золото – в Гамбурге, Берлине, Париже; серебро – в Москве, платина – в Петербурге.

Иосиф Абрамович славился как талантливый мастер, умелый организатор и руководитель. Рабочий день длился 10 часов с полуторачасовым перерывом на обед. Заработная плата служащим начислялась с учетом должности, квалификации, стажа работы и составляла от 3 до 4 рублей в день. Успеху производства способствовала строгая дисциплина на фабрике, а также действовала система штрафов. Например, опоздание на работу – 30 коп., нарушение тишины, посторонние разговоры – 75 коп., курение в неположенном месте и хамство – 1 руб. Это были немалые деньги, к примеру: один фунт говядины на рынке стоил 20 копеек.

Известно, что в 1913 году Маршак подавал императору прошение: стать поставщиком ювелирных изделий императорского двора и возможность ставить клеймо с двуглавым орлом на своих изделиях (Ласковский 2004, 49). Воодушевлением такого поступка, послужил визит императора Николая II в Киев. К приезду самодержца предприятие выдающегося ювелира выполнило серию подарков с клеймом «I. Маршакъ». К сожалению, ответа от монарха он не получил, возможно, по политическим причинам.

За свое сорокалетнее существование фабрика Иосифа Маршака стала самой крупной ювелирной фирмой Юго-запада России.

Вполне естественно, что Фаберже, желая расширить сферы влияния на ювелирном рынке и, безусловно, веря в успех, открывает филиал в Киеве. Но при этом, очевидно, великий Фаберже не учел могущественный фактор, что на киевском рынке доминировали работы Маршака. Его производство было рассчитано как на аристократические слои общества, так и на массового покупателя.

Иосиф Маршак и Карл Фаберже встречались в Киеве, но как складывались их взаимоотношения, однозначно ответить сложно.

Итак, как свидетельствует объявление в газете «Киевлянин» № 294 за 1906 год: 24 октября фирма Фаберже открыла Киевское отделение по адресу Крещатик, 25.

В начале XX века Крещатик был застроен преимущественно двух-трехэтажными зданиями. По обе стороны улицы размещались магазины, банки, конторы, почтамт, гостиницы, кинотеатры, рестораны, аптеки. Здание на Крещатике, 25 выделялось из целого ряда застроек архитектурного комплекса главной магистрали Киева. Это дом будущего Киевского Пассажа и история его весьма интересна.

Сведения о застройке и владельцах усадьбы по улице Крещатик 25 (в 1900 годах перенумерован на № 15) известны с начала основания улицы в 1800-х годах (Скібіцька 2006, 9). Первым владельцем участка, согласно документам, был дворянин Шамбелян Крукович. Затем владельцы сменяли друг друга: Николай Головинский, его наследники; Петр Васьковский; Дмитрий Савицкий – нежинский грек; Мартин Штифлер – швейцарский подданный, киевский купец II гильдии, который владел домом до самой своей смерти в 1895 году. Дом перешел в наследство его сыну – Альфреду Штифлеру. В эти годы начинаются значительные архитектурные преобразования.

Фасадная часть будущего Пассажа из хаотической разновременной застройки, превратилась в стройный ансамбль. По проекту архитектора А.Я. Шилле из трех разно-этажных домов Штифлера было возведено трехэтажное сооружение с двумя дворовыми крыльями. Симметричный главный фасад был стилизован в формах ренессансного палаццо. Равномерный ритм фасада образовывали ряды разделенных пилястрами арочных полуциркульных окон второго и третьего этажей. Дом украшали рельефные цементные накладки над окнами,



а крупные витринные окна первого этажа чередовались с арочными входами-въездами.

В 1900 году усадьбу по ул. Крещатик, 25 приобрело известное страховое общество «Россия». До строительства Пассажа – 1913 года в этом доме находились различные учреждения: кинотеатр «Экспресс»; магазины братьев Коген, Ющинского, Балабух, Шабардина; фотоателье, Киевская I ювелирная артель с магазином и главное депо виноделия «Ексельсиф» А. Штифлера. А с 1906 по 1911 здесь же располагались мастерская и магазин Фаберже (рис 3). Этот дом до нашего времени не сохранился.

Изучая материалы исследователей творчества Фаберже, опубликованных в различных источниках, можно сделать следующий вывод: фирма имела высочайший авторитет и занимала ведущее место в европейском ювелирном деле. Но стереотип, сложившийся на протяжении полувека о Фаберже был нарушен после открытия киевского отделения фирмы. Работа филиала не дала ожидаемый результат. Этому послужили следующие причины:

1. Социально-экономические условия Киева на рубеже XIX-XX столетий.

В начале XX века Киев считался довольно благоустроенным городом, где были водопровод, канализация, телефон, телеграф, электрическое освещение. В городе работали промышленные предприятия, ремесленные заведения, механические предприятия фабрично-заводского типа, развивается торговля. Вместе с тем Киев продолжал сохранять значение крупного общероссийского промышленного центра по переработке продуктов сельского хозяйства.

Но наряду с ростом и развитием города развивался экономический кризис, который отражался на предпринимателях, рабочих и служащих. Начались стачки, демонстрации, политические забастовки, еврейские погромы.

Это смутное время было не самое благоприятное для открытия отделения в Киеве. Причем, произошел неприятный факт: при загадочных обстоятельствах утеряна первая партии вещей для магазина, отправленная Аланом Гибсоном – сотрудником Московского отделения.

А для И. Маршака все складывалось удачно. До 1913 года его фабрика вместе с магазином занимала несколько усадеб на Крещатике – № 2, № 3, № 4, № 5, № 8.

2. Психологический фактор.

Маршак жил в Киеве. Прошел путь от рядового ювелира до руководителя и хозяина производства. Получил звание: «купец I гильдии». Зарекомендовал себя, как талантливый мастер, который имел много сторонников. Киевская знать предпочитала иметь «дело» с ним, нежели пополнять казну

столичным ювелирам. Подтверждением этому может служить случай, который описывает ювелир Картье. Киевским меценатам Терещенко и Симиренко были предложены изделия фирмы Фаберже, но они отказались выступить в качестве покупателей.

3. Конкуренция И. Маршака.

Именно предметы утилитарного назначения фирмы Маршака достойно конкурировали с фирмой петербургского ювелира.

4. Специфика работы отделения фирмы Фаберже в Киеве состояла в ремонте и реализации изделий. Эти виды работ, очевидно, были основными. Изготовление крупных изделий не было оправдано.

5. Слабая реклама.

В киевских справочниках, газетах «Киевлянин», «Киевский телеграф», торгово-промышленной книге и т.д. читателю часто напоминают и приглашают посетить именно одесский филиал Фаберже. Киевское отделение отмечается в общем списке ювелиров и то не очень часто. В 1911 году Фаберже был вынужден закрыть киевский магазин («Газета» Киевлянин» 1911, 1).

В каталоге «Русское серебро в конце XIX – нач. XX вв.» издательство „Береста” 1994 год, авторы отмечают, что в киевском филиале работали 10 мастеров, но их фамилий нет. По всей видимости, исследователи, составившие каталог использовали сведения М.М. Постниковой-Лосевой. Первый из десяти – Владимир Другов, известный нам по одесскому отделению.

В процессе поиска встречаем вторую фамилию, но при других обстоятельствах. В газете «Киевлянин» №261 за 1907 год напечатано объявление: «По случаю похорон своего сотрудника Сергея Алексеевича Балашова магазин К. Фаберже будет закрыт сегодня 21 сентября до 1 часу дня».

В издании «Фаберже и придворные ювелиры» (Москва-2001) – В. Скурлова и Г.Смородиновой в разделе «Художники» московского филиала читаем, что Балашев – художник киевского отделения фирмы Фаберже. В 1902 году Академия Художеств выдала «купеческому сыну Петру Ивановичу Балашеву свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях». Авторы ссылаются на зарубежные источники.

Третью фамилию подсказывает В.В.Скурлов. Сидоренко Виктор – петербургский ювелир, работал в фирме Фаберже в Киеве. Был отцом четверых детей, имел квартиры в Петербурге и Киеве. Сведения об отце дала его дочь, которая родилась в 1912 году в Петербурге. Причем, в киевском периоде все было не так, просто и

гладко. В Киеве были зафиксированы случаи мошенничества и краж изделий фирмы, но слишком мало сохранилось архивных материалов, чтобы предоставить полную картину деятельности великого К. Фаберже в Киеве.

На этом немногочисленные сведения о работе Киевского отделения исчерпываются.

Эта страница жизни знаменитого ювелира ждет дальнейших исследований, а интерес к теме ставит все новые задачи: продолжать поисковую работу, собирая все по крупицам.

В Музее исторических драгоценностей экспозицию „Памятники российского ювелирного искусства XVI – нач. XX веков в Украине” украшают раритетные предметы выполненные мастерами фирмы Фаберже, которые отображают стиль и моду своего времени. Все они выделяются безупречной техникой исполнения, изяществом, художественным вкусом.

Примером может служить брошь, в форме сердечка, образованного изгибами золотой проволоочки. Чистоту линий

подчеркивают драгоценные камни – кордиеритами и бриллиантом (рис. 4).

Серебряный декоративный поднос, в дно которого впаяна монета 1721 года с изображением Петра I (рис. 5).

Солонка серебряная. Ее корпус изготовлен в виде яйца, на верхушке которого установлена фигурка „мушкетера” (рис. 6).

Сахарница серебряная с крышкой (рис. 7). Подносик хрустальный в серебряной оправе для икры (рис. 8).

Скромные музейные вещи представляют известную фирму и подтверждают, что великий Фаберже старался поднять предметы повседневного быта до совершенства.

Хотелось бы отметить, что во время революции и после нее в 1920–30-е годы тысячи вещей фирмы были вывезены и разошлись по всему миру. Сегодня шедевры Фаберже представлены в экспозиции музеев России, США, Европы, а также пополнили королевское собрание Англии. Многие изделия фирмы являются гордостью частных коллекций.



3.



4.



5.



6.



7.

3. Брошь. 4. Серебряный декоративный поднос. 5. Солонка серебряная  
6. Сахарница серебряная с крышкой. 7. Подносик хрустальный в серебряной оправе для икры.

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Арустамян Ж.Г. *Ювелірна фабрика Йосипа Маршака*. // *Памятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України*. К., 1993.  
Бублик В.Д. *Киевский Календарь на 1901 г.* К., 1900.  
Габсбург Г., Лопато М. *Фаберже: Придворный ювелир*. Каталог. Вашингтон. С.П.б., 1993. [Выставка. Фонд искусства Фаберже. Вашингтон. Фед. окр. Колумбия. США. 1993].

Газета „Киевлянин”. 1911. № 160. С. 1.

Ласковий А., Давидюк В. *Дело мастера или продолжение истории одного имени // Ювелирный бизнес.* Киев, 2004, июнь.

Ляшенко Н. *Наши корреспонденты. Одесса // Ювелир.* СПб, 1912. № 2.

Родимцева И. *Искусство Фаберже.* М., 2000.

Скібіцька Т., Мокроусова О. *Історія однієї київської садиби або маленьке місто великого пасажу // Київський альбом. Історичний альманах.* Випуск 4. К., 2006.

Скурлов В. *Одесское отделение фирмы «Карла Фаберже».* Каталог. Л., 1989. С. 5. [Выставка « Великий Фаберже »1989г. Елагиноостровский дворец-музей.]

Фаберже Т.Ф., Горыня А.С., Скурлов В.В. *Фаберже и петербургские ювелиры.* СПб., 1997.

**REZUMAT:** Specialiștii ucraineni sunt preocupați demult de studiul istoriei artei bijuteriilor, care include diferite aspecte ale activității. La finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX Kiev și Odesa devin orașe mari masiv populate ale sud-vestului Imperiului Rus. Casele de bijuterie ale imperiului căutau modalitățile de extindere a producerii, cucerirea piețelor și metode de existență în condițiile concurenței. Casa Fabergé nu a fost o excepție. Deschiderea filialei la Kiev nu s-a soldat cu succesul râvnit. Una din cauzele ar fi fost prezența a mai bine de 50 de bijutieri cu casele proprii și magazine la Kiev. Din ei cel mai talentat, organizat și autoritar fusese Joseph Marchak. Concurența cu renumitul bijutier kievean a fost un lucru greu realizabil.

În Odesa filiala a fost deschisă mai devreme și și-a continuat activitatea până în anul 1918. Casa Fabergé a reușit să obțină o imagine bună. În așa mod, în Ucraina, circumstanțele instabile politice și economice ale timpului au devenit impedimente serioase în calea dezvoltării lui Karl Fabergé.

**Cuvinte-cheie:** firmă, Karl Fabergé, filială, furnizorul de curte, bijutier, Joseph Marchak.

**РЕЗЮМЕ.** Филиалы фирмы Фаберже на Украине. Украинские специалисты издавна изучают историю ювелирного искусства, которое включает различные аспекты деятельности. В конце XIX и начале XX веков Киев и Одесса были крупными многонаселенными городами Юго-западного края Российской Империи. Ювелирные фирмы империи искали пути расширения производства, завоевания рынка и методов выживания в условиях конкуренции. Фирма Фаберже не была исключением. Открытие филиала фирмы в Киеве не увенчалось успехом. Причиной послужило наличие более 50 ювелиров со своими фирмами и магазинами в Киеве. Из них самым талантливым, организованным и авторитетным был И. Маршак. Конкурировать с известным киевским ювелиром оказалась задача трудно выполнимой.

В Одессе филиал был открыт раньше и продлил свою деятельность до 1918 года. Фирма Фаберже успела зарекомендовать себя.

Итак, на Украине нестабильные политические и экономические условия того времени стали основным препятствием в развитии деятельности К.Фаберже.

**Ключевые слова:** фирма, Карл Фаберже, филиал, придворный поставщик – ювелир, Иосиф Маршак.

**SUMMARY.** Fabergé Branches in Ukraine. For a long time, Ukrainian specialists have studied the history of the art of jewelry-making and goldsmithing, which includes various aspects of that activity. In late XIX – early XX, Kyiv and Odessa were large densely-populated cities of the South-Western part of the Russian Empire. The empire's jewelry firms were looking for ways to expand their production, win the market and survive the competition. The Fabergé firm was no exception. The opening of the firm's branch in Kyiv was not a success, as there had been over 50 jewelers with their firms and shops in Kyiv by then. The most talented, organized and respected of them was Joseph Marchak. Competing with the renowned Kyiv-based jeweler proved to be the task hard to fulfill.

The branch in Odessa had been opened earlier and continued to operate till 1918. The Fabergé firm managed to make a name for itself.

Hence, the political and economic instability in Ukraine of the time because the key obstacle to the development of Karl Fabergé's operation.

**Key words:** firm, Karl Fabergé, branch, the Court's jewelry supplier, Joseph Marchak.



Магазин в Киеве.



## BISERICA SFÂNTUL NICOLAE DIN MILEȘTII MICI. ASPECTE ARHITECTURALE ȘI ARTĂ ECLEZIASTICĂ

Biserica *Sfântul Nicolae* din Mileștii Mici, raionul Ialoveni, nu a fost, până la momentul actual, subiectul unor investigații de referință. Din aceste considerente, demersul în cauză vine să umple un anumit gol istoriografic, preocupările noastre fiind axate asupra unor aspecte importante precum arhitectura bisericii și inventarul liturgic.

### Arhitectura bisericii

Până la 1812 biserica de la Milești se afla în componența eparhiei Hușilor, fapt certificat prin hirotonisirea și numirea preoților din Milești de către episcopul de Huși. Cele mai timpurii informații despre biserica din localitate datează cu anul 1783, odată cu investirea la biserica din Milești a preotului, iereul Miftodi Paliz<sup>1</sup>, originar din satul Lozova<sup>2</sup>. La 7 august 1787 este atestat pentru prima dată și hramul bisericii din Milești, *Sfântul Nicolae*.

Formularele bisericesti din anii 1820–1870 ne dau o succintă descriere a acestui edificiu de cult. Menționăm că la 1812 în Moldova din stânga Prutului existau cel puțin 775 de biserici parohiale, 40 erau construite din piatră, una de cărămidă, iar majoritatea, 734, de lemn (Халиппа 1900). Bisericile din lemn erau descrise ca fiind „de lemn, îngrădite cu nuiele” și biserici „de bârne”, cu specificarea: „lipite cu lut”, „tencuite” sau „lipite și vărute”. Toate bisericile erau acoperite cu „șindrila”, cu „stuh” și cu „paie”. O parte din aceste biserici erau „durate” și „tari”, multe însă se prezentau ca „proaste”, „slabe”, „vechi”, „proaste cu toate”. Biserica de la Mileștii Mici se înscrie în categoria edificiilor aflate într-o stare medie, fiind descrisă drept o biserică „de lemn, tare, îndestulată cu podoabe, veșminte, cărți, sfințele vase de argint toate” (ANRM, f. 208, inv. 12, dos. 3). Clopotnița, la fel construită din lemn, era amplasată separat de biserică, lângă poarta de intrare. Zamfir Arbore vine să completeze informația curentă, specificând, în *Dicționarul geografic al Basarabiei*, că vechea biserică de lemn de la Milești a fost ridicată către anul 1742 (Arbore 1904, 144).

La mijlocul secolului al XIX-lea mica biserică de lemn nu mai corespundea exigențelor demografice ale satului. Pe de altă parte, autoritățile ecleziastice centrale duceau o politică de substituție a vechilor biserici de tradiție arhitecturală autohtonă cu cele de sorginte imperială rusă, folosind drept argument spațiul mic al naosului și pronaosului, care nu permitea tuturor locuitorilor de a se ruga în timpul marilor sărbători creștine. Aceste fapte i-

au determinat pe săteni să demareze construcția unei noi biserici, mai spațioase, care urma să fie începută la întâi martie 1867 și să fie finisată către întâi martie 1870 (ANRM, f. 39, inv. 10, dos. 73).

În așa mod, biserica a fost ridicată în 1870, conform unui plan model, frecvent atestat în întreg spațiul basarabean și promovat de Consistoriul Duhovnesc, în baza legislației Imperiului Rus în domeniul arhitecturii și construcțiilor care a avut un impact special asupra dezvoltării regiunii (Ceastina 2010). Fiind lipsită de averi considerabile, cu venituri financiare modeste, comunitatea răzeșească este impusă să încheie un contract cu niște negustori întreprinzători din orașul Chișinău. Astfel, la 15 iunie 1866, comunitatea răzeșească încheie cu negustorii Șvarțman și Șor un contract, în care era stipulată obligațiunea de a construi în satul Milești o biserică nouă din piatră, folosindu-se planul–etalon și tipul bisericii *Sf. Mihail*, construită în 1866 în satul vecin Băcioi, plasa Ialoveni, cu unica abatere: lungimea ei să fie redusă cu un stângen. Materialele de construcție urmau să fie procurate de întreprinzători, cu excepția pietrei aduse de răzeși din propriile cariere, cu transportul lor. În opinia noastră, edificiile de cult erau ridicate în scopuri utilitare, adică adaptate anumitor cerințe ale enoriașilor, dimensiunile locașurilor fiind condiționate de numărul locuitorilor.

Dacă am realiza un studiu arhitectural comparativ privind forma arhitecturală și proporțiile compartimentelor bisericii, putem conchide că edificii similare au fost înălțate în aceeași perioadă în mai multe localități din centrul Moldovei, precum ar fi biserica *Sfânta Treime* din Chișinău (1862–69), biserica *Sfântul Arhanghel Mihail* din satul Răzeni, plasa Ialoveni (1883), biserica *Sfântul Nicolae* din satul Puhoi, plasa Ialoveni (1883). Menționăm, că în această perioadă existau reguli speciale pentru construcția bisericilor și a caselor de rugăciune, stipulate în Codul de Construcție. Astfel, bisericile de rit ortodox se construiau „cu permisiunea eparhiei locale și a Sfântului Sinod sau a conducerii eparhiei” (Свод законов 1857, 47).

Biserica de piatră din satul Mileștii Mici a fost zidită pe un loc nou, la o depărtare spre nord de vechea biserică de lemn de aprox. 0,8 km. Opțiunea pentru un loc anumit a fost condiționată, în mare parte, de apariția unor noi mahalale în partea de nord a satului, unde ulterior se construiesc cartiere cu planimetrie rectunghiulară, impusă de autoritățile civile ale



Imperiului țarist. Biserica posedă o planimetrie tradițională compusă din patru compartimente – altar, naos, pronaos (nartex) și extranartextindă pe latura de vest, cu clopotnița în trei nivele deasupra. La primul nivel se află pridvorul-tinda, cu două uși și două ferestre arcuite în partea superioară. Ușile se află pe axa vest-est și posedă o formă ar-cuită în partea superioară, servind drept mijloc de intrare în pronaos. Ultimul era delimitat vizual de naos printr-un arc care susține cupola naosului și doi piloni care susțin cafastrul (spațiul deasupra nartexului). Ulterior, în perioada sovietică, odată cu transformarea bisericii în Muzeul ținutului natal (anii 1980), pilonii au fost demolați. Practic, pronaosul prezintă o suprafață aflată sub cafastru și este iluminat de două ferestre arcuite în partea superioară. În partea stângă a pronaosului, alipită de peretele vestic, se află scara care duce în cafastru. Podul este plat, atât în pronaos, cât și în cafastru, din care, prin peretele vestic, se poate pătrunde într-o cameră de la nivelul doi al clopotniței, încăpere iluminată de două ferestre mici și dreptunghiulare, plasate în peretele vestic al clopotniței. De aici, pe o scară alipită de peretele nordic al clopotniței, ne urcăm la nivelul trei al ultimei, unde se află camera clopotelor cu deschizături alungite în arc. Clopotnița este încununată de un acoperiș de formă piramidală, care culminează cu un mic turnuleț. Nartexul în plan posedă o formă pătrată (cva-drilateră), în pereții din partea sudică și nordică se află câte trei ferestre alungite în arc (în locul ferestrei din centru al peretelui de sud, la 1989, s-a asamblat o ușă). Naosul are bolta împărțită în opt fațete, patru din ele, cele care sunt puse în referință cu coordonatele geografice, sunt mai late. În exterior naosul este acoperit de o piramidă înaltă, încununată de o turlă cu o cupolă în formă de bulb, specifică arhitecturii ruse din perioada vizată. Turla are în plan o formă octogonală, pe axele N-S și V-S se află patru geamuri mici, prin care pătrunde lumina în naos.

Comunitatea răzeșească, în semn de recunoștință pentru construcția bisericii conform planului indicat anterior, urma să dea în arendă negustorilor Șvarțman și Șor, fără plată, pe un termen de șase ani (1867–1873), crâșma satului cu beciul și banca din vecinătate, iar suma aproximativă pentru arenda acestui local se estimează la 3000 de ruble argint. Conform prevederilor contractului, răzeșii erau obligați în primii trei ani de construcție să achite anual o sumă de 3000 de ruble de argint. Totodată, timp de doi ani, mileștenii urmau să pună la dispoziția întreprinzătorilor, din partea fiecărei familii, câte o măsură de pâine de trei feluri: mei, porumb și grâu; iar timp de trei ani din partea fiecărei familii să fie oferită câte o găină (asemenea condiții sunt specifice pentru construcția majorității bisericilor).

Cumulând informațiile deținute la această etapă de studiu, putem realiza niște calcule pentru a stabili că pentru construcția bisericii au fost folosite 25 de care de var stins, aduse din Slobozia Doamnei, 40 de care de material lemnos, aduse din satul Bărboieni, plasa Zberoaia, trei care de lemn din satul Volcineț. Brigada de constructori era formată din opt persoane, în frunte cu un locuitor al Chișinăului, un oarecare Ev-dochim Ivanov Pavlov (ANRM, f. 39, inv. 10, dos. 73).



Prin eforturile preotului paroh Vasile Bivol, ale întregii comunități bisericești și ale șefului plasei Ialoveni, Constantin Bârcă, în anul 1893 se repară biserica. După finalizarea lucrărilor, la 19 decembrie 1893 (ANRM, f. 208, inv. 6, dos. 722) se oficiază o slujbă de binecuvântare, la care participă protoiereul Vasile Bivol cu un so-bor de preoți. O nouă reparație a bisericii a fost realizată în 1897 (ANRM, f. 208, inv. 4 (2), dos. 2151). La 1903 conducerea Eparhială a menționat eforturile comunității bisericești, care a colectat pentru reparația bisericii o sumă de 1300 ruble (KEB 1903, 5). După ani de exploatare fără reparații, imobilul bisericesc însă ajunge într-o stare avansată de uzură. În anul 1927 comunitatea bisericească, în frunte cu preotul-paroh Victor Gavrilan, decide să repare clădirea bisericii (ANRM, f. 339, inv. 1, dos. 12134).



Cu regret constatăm că din 31 mai 1961 nu se mai oficiază slujbe în biserica *Sf. Nicolae* din satul Mileștii Mici (ANRM, f. 3046, inv. 1, dos. 102), situația fiind similară cu majoritatea bisericilor din spațiul sovietic. Cu timpul, fiind lipsit de grija omului și măsurile necesare de protejare, imobilul bisericesc a degradat considerabil și a fost grav avariat. O bună parte din inventarul liturgic a fost transferat la biserica din satul Vă-sieni, unde s-a organizat un Muzeu al ținutului natal. În anii 1970–1980, în RSSM, precum în toate republicile unionale, ia amploare mișcarea de organizare în edificiile de cult a muzeelor sau sălilor de ceremonie. De această situație a uzitat și administrația locală de la Mileștii Mici, care în 1978, în urma unei reparații capitale a bisericii, deschide aici un muzeu, utilizat și ca sală de în-registrare a căsătoriilor și a nou-născuților. La 1988, odată cu sărbătorirea a 1000 de ani de la creștinarea Rusiei, în spațiul sovietic începe procesul lent de redeschidere și restabilire a bi-sericilor, fapt care a condiționat, în decembrie 1989, sfințirea bisericii *Sf. Nicolae* din Mileștii Mici. Actualmente, biserica *Sf. Nicolae* din satul Mileștii Mici funcționează și se află în proces de restaurare, comunitatea creștină contribuind la reparația curentă a edificiului de cult. La capitolul dimensiunile și proporțiile bisericii, conform calculelor noastre, tabloul se prezintă în felul următor. Determinarea dimensiunilor compartimentelor bisericii din localitate și compararea cu dimensiunile bisericilor din spațiul pruto-nistrean ar permite realizarea unui studiu original privind construcția edificiilor de cult în diferite zone geografice (nordul, centrul și sudul Moldovei), dar și evaluarea situației în regiunile limitrofe, Moldova de peste Prut și Ucraina. În cazul nostru, situația se prezintă în felul următor, fiind anexate planul bisericii din Mileștii Mici și proporțiile compartimentelor. **Arta ecleziastică**

De o deosebită atenție din partea cercetătorilor din domeniul artei ecleziastice și domeniile afiliate (istorie, etnologie, culturologie) se bucură analiza și descrierea unor aspecte cu referință la inventarul liturgic realizat din metale prețioase, aliaje de metale ieftine sau lemn placat cu metal, atestarea și conservarea sfintelor icoane, depistarea și catalogarea pieselor de cult (răstigniri, pietre comemorative și funerare etc.), încadrare atât la capitolul orfevrărie liturgică și sculptură funerară, cât și în domeniul amenajării curților bisericești, a interiorului edificiilor. În acest context, demersul nostru vine să completeze informațiile restrânse spațial și temporal privind prezența unor piese de artă bisericească cu referință la biserica *Sf. Nicolae* din Mileștii Mici.

**Răstigniri.** Arta sculpturii populare în lemn la Mileștii Mici este reprezentată prin crucifixe amplasate la răscruți sau pe lângă fântânile de lângă drum. Similar mai multor piese atribuite artei creștine, aceste răstigniri, adevărate opere de artă populară, au avut de suferit în timpul dominației ideologiei ateiste. Administrația sovietică a încercat prin anii 1960 să distrugă răstignirile, să le înlăture din vatra satului, respectiv, din memoria sătenilor. Acest fapt a reușit doar parțial, întrucât creștinii au transferat crucifixele în cimitirul satului. Cu regret, nefiind plasate în locul lor firesc, de unde și lipsa măsurilor de protecție și îngrijirea loc ocazională, răstignirile de lemn, cu timpul, ajung într-o stare deplorabilă. În anii 1990, odată cu „perestroika” gorbaciovistă și procesul de redeschidere a locașurilor sfinte, se încearcă o revenire la vechile tradiții creștinești. Majoritatea neamurilor, care la timpul său au ctitorit crucifixele, le-au restaurat și reamenajat în locurile special predestinate.



Troița din cimitirul satului.

Istoria ne relatează că, odată cu apariția bisericilor, creștin-ortodocșii în mod tradițional foloseau pentru înfrumusețarea artistică a edificiilor pictura murală, piesele sculptate fiind folosite de preferință la modelarea iconostaselor, crucilor și stâlpilor comemorativi. Referindu-ne la formarea tradiției de amenajare a crucifixelor cu figuri sculptate ale sfinților, putem afirma cu certitudine că în Moldova de est acest proces s-a intensificat pe parcursul secolului al XIX-lea, mai ales după 1812. Explicația vine de la sine, fiind înregistrat impactul elementelor sculpturii baroce, importate de refugiații din teritoriile apropiate ale Galiției, unde sculptura era pe larg folosită la amenajarea bisericilor catolice, parțial și ale celor de rit greco-catolic.

Motivele compoziționale ale crucifixelor din Mileștii Mici nu sunt diversificate, limitându-se la o compoziție tipică, având în câmpul central figura sculptată în volum a Mântuitorului Iisus Hristos răstignit pe cruce, flancat prin părți de figurile pictate pe tablă zincată ale Maicii Domnului și ale lui Sf. Ioan Teologul. La baza crucii se află, de cele mai dese

ori, un craniu cu două oase încrucișate, simbolizând capul protopărintelui Adam, care, conform tradiției, a fost înmormântat pe muntele Golgota, unde mai târziu a fost răstignit și Iisus. La baza crucii se află și simbolurile patimilor (uneltele de tortură ale Mântuitorului): Paharul (Potirul), cei treizeci de arginți – plata pentru trădarea lui Iuda, scara pe care a fost coborât. De la baza crucii pornesc spre bara laterală, pe care stau întinse mâinile Mântuitorului, sulita cu care a fost împuns Hristos sub coastă și trestia cu burete cu care i s-a potolit setea. Majoritatea acestor elemente decorative sunt așezate într-un chivot de lemn placat cu sticlă în partea îndreptată spre enoriași. Chivotul este fixat pe o cruce din lemn masiv placată pentru protecție cu un acoperiș din tablă zincată, frumos lucrată de meșterii tâblari, obținând, în așa mod, forma unui acoperiș de biserică.

Unele figuri ale Mântuitorului sunt lucrate într-o tehnică remarcabilă și suntem siguri că se înscriu în producția școlii de meșteșuguri din satul vecin Costești, raionul Ialoveni, care a funcționat în localitate în anii 1920–1930, realizând la comandă piese de cult pentru satele învecinate. Alte troițe au fost lucrate și decorate și de meșterii locali, deosebindu-se prin forme mai simple și decor modest.

**Pietre funerare.** Precum a fost specific majorității satelor moldovenești, și la Mileștii Mici cimitirul vechi este deseori denumit *țântirim* [cimitir] *turcesc*. Menționăm că termenul în cauză vine din perioada aflării Moldovei sub suzeranitatea Porții Otomane, perioadă în care cimitirul a fost deschis și utilizat de mileșteni. Deși s-a folosit o bună perioadă și în timpul aflării Basarabiei în componența Rusiei Țariste, cimitirul continuă să fie asociat cu turcii, unul din motivele principale, în opinia noastră, ar fi deschiderea, la 1870, a cimitirului care este folosit și actualmente de locuitorii Mileștilor. Astfel, din cauza termenului folosit, la care se adaugă impertinența locuitorilor, cimitirele vechi au ajuns într-o stare dezastruoasă, fiind considerate de rit străin sau pur și simplu tratate cu indiferență. Bătrânii<sup>3</sup> care mai locuiesc în sat prezintă un izvor inestimabil de informații privind apariția, istoria și personalitățile înhumate. În cimitirul vechi din Mileștii Mici se mai păstrează și astăzi o parte din temelii vechii biserici de lemn și prestolul din trunchi de copac în opt laturi, care a fost îngrădit cu piatră șlefuită în anii 1960. În acest context, menționăm și cele două pietre funerare, păstrate în cadrul cimitirului vechi și care posedă unele inscripții.

*Stâlpul lui Hilimon* este datat cronologic cu anul 1801. Compozițional, piatra este divizată în două părți, în câmpul din partea superioară, în centru, este sculptată în adâncime o cruce labată, cu latura de jos mai lungă. Între laturile crucii sunt plasate monogramele Mântuitorului. Astfel, deasupra laturii transversale se află

inscripția cu majuscule IÑ ŐÑ (IS HS), iar sub ea este scris ÎÈ ÊÀ (NI CA). Sub monograma de sub bara transversală este indicat autorul acestei inscripții: „Георги ... з... ам скрис”. În partea superioară a pietrei, exact deasupra crucii, este scris „А луй Хилимон”. În câmpul din partea inferioară se află textul propriu-zis, pe care îl reproducem integral. Textul este scris în limba română, în grafie chirilică, literele fiind tăiate în piatră: „Аичь ѿ дихнеш//и робу луй Думне//зъу Андрии ши ку // Фрасън фии Луи Фили//мун мошн□н анну рѣпаосъри // АWA” (A lui Hilimon // Gheorghii ... z... am scris // Aice să odihneșt//i robu lui Dumne//[z]ău Andrii și [cu] // Frasăn fii lui Fil[i]//mun moșnean anu răpaosării // 1801 (transcrierea cu grafie latină ne aparține – M.B.).



Stâlp funerar din cimitirul vechi

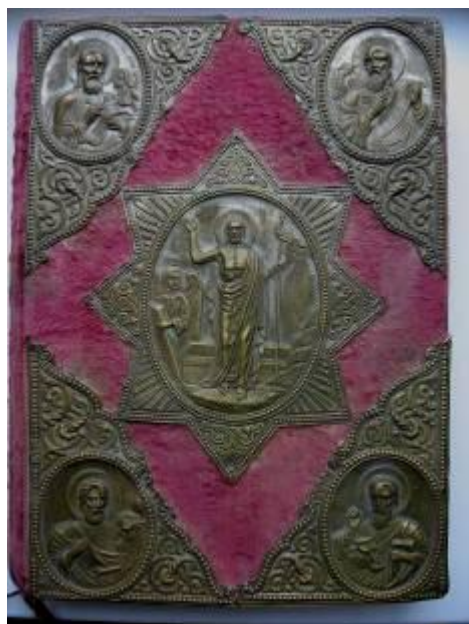
*Piatra lui Pavel Mâșcov și Iacob Vidrașcu* este datată cu anul 1842, textul fiind săpat în limba rusă/slavă, după cum urmează: „Здесь сокрытій / прахи рабовъ Божих / Павла сына Мышков/скаго умершаго1/ декабря / года Яковъ Тодръ / Видрашки”.

**Cărți sfinte, icoane și inventar liturgic.** La 7 august 1787, pentru biserica *Sf. Nicolae* din Milești a fost procurat un *anfologhion* (carte bisericească). În posesia comunității satului Mi-lești la 16 mai 1807 intra, pe lângă odoarele oferite la 1783, o *Evanghelie*.

Un alt document ține de cartea de hirotonisire în treapta de citeț și ipodiacon eliberată la 6 iunie 1808 de Meletie, episcopul Hușului, lui Darie, fiul lui Tănase din Milești, ținutul Lăpușna. Printre cărțile sfinte, atestate la biserica din Mileștii Mici, se înscrie și un *Ceaslov* (Balaur 1934; Ceaslov 1874), datat cu 23 februarie 1895, cu o notă de donație, un blestem și date biografice ale donatorului, pe care le aducem intergal: „Această sfântă carte sau



cumpărat de mine [în 16 rub din sfânta Monastire Noao Neamțul și o dăruiesc bisericii] Sfântului Ierarh Nicolae, în satul Nilești spre veșnică pomenire: și cine o va înstreina, dintru aciastă sfântă biserică ori prin ce feliu de chip: acela în veci să rămăe supt neertat canon, și nebla-goslovenia Precuratei Maicii lui Dumnezeu și a Sfântului Ierarh Nicolae, smeritul monah Neo-nil, din Sfânta Monastire Noau Niamțul, 23 februarie anul 1895. Eu mainainte numitul sînt născut întru acest sat, fiu a lui Mihail Armaș, și din maicamea Elena, la Sfîntul Botez am fost numit cu numele Evfimie și la aciastă Sfântă Biserică încă la punerea temeliei dam ajutoriu”.



Fecăturile cărților sfinte aflate în biserica din Mileștii Mici. Sec. XIX.

La 7 iunie anul 1951, reprezentantul executivului sovietului de deputați I.F. Goldștein transmite în folosința comunității ortodoxe din

Mileștii Mici atât imobilul, cât și inventarul liturgic (ANRM, f. R-3046, inv. 2, dos. 193). La acest *Contract* de dare în folosință este anexată și o listă de inventar, printre care figurează piese de orfevrărie prețioasă, cărți vechi, icoane etc. Analiza inventarului liturgic prețios a condiționat clasificarea lui în câteva categorii distincte. În accepția noastră, în funcție de materiile prime utilizate, se deosebesc piese din lemn, piese și veșminte din metale prețioase și articole lucrate din aliaje metalice ieftine. Dacă ne referim la uzualitate, considerăm oportună clasificarea pie-selor în icoane, veșminte preoțești și bisericeste, vase liturgice, piese de mobilier, pe care le vom analiza în următoarele pagini.

Categoria de *icoane* este una impunătoare și de o valoare remarcabilă istorică și artistică, reliefând tendințele artei ecleziastice în domeniul picturii icoanelor și a decorării lor. Astfel, printre cele 67 de icoane care făceau parte în secolul XIX – prima jumătate a secolului XX din patrimoniul bisericii *Sf. Nicolae* din Mileștii Mici, majoritatea sunt consacrate sărbătorilor religioase de o mare importanță, fiind reprezentate chipurile lui Iisus Hristos, Maica Domnului și sfinții arhangheli. Inventarul disponibil ne oferă numărul icoanelor păstrate în interiorul bisericii (de ex.: 12 icoane dedicate celor 12 sărbători de peste an), fără a putea evalua însă dimensiunile pieselor. Mențiunile precum că icoana *Maica Domnului* este foarte veche sau icoana *Sf. Nicolae* este aurită, denotă înzestrarea bisericii cu odoare prețioase, ferecături de icoane argintate sau aurite, fie realizate la comanda persoanelor înstărite din localitate, fie donații din partea enoriașilor. Analiza acestor icoane denotă o multitudine de subiecte iconografice și care permite fiecărui enoriaș venit în lăcașul sfânt să se roage anume la icoana care îi este cea mai apropiată de suflet.



Clopoțele bisericesti

Grupul de *cruciulițe* conține șapte piese realizate din lemn și metal, placate cu aur sau argint, cu deosebite semnificații și funcții în oficierea liturghiilor. O atenție aparte merită cununile destinate pentru oficierea cununii religioase, interzise și lipsă în perioada ideologiei sovietice. Biserica de la Mileștii Mici deținea trei perechi de cununii, fapt care denotă, în primul

rând, înzestrarea bisericii cu inventarul necesar, iar în al doilea rând, exemplifică numărul mare al populației din localitate, din considerentele că majoritatea bisericilor din satele mici sau medii dețineau în acea perioadă 1-2 perechi de cununi.

Menționăm, în acest context, și categoria veșmintelor bisericesti, care este bogat reprezentată prin piese realizate din stofe delicate, *zavese* (draperii) folosite pentru Porțile împărătești, veșminte cusute cu fire de argint, clasificate de noi în piese pentru preot, pentru diacon, pentru băieți și fete, veșminte pentru prestol etc. Aceste aspecte posedă o importanță istorico-artistică deosebită, fiind o exemplificare și sursă autentică de studiu al evoluției artei eclesiastice, impactul artei din regiunile limitrofe și patrimoniul bisericesc atestat în acea perioadă. O altă problemă ar fi faptul că, odată fiind inventariate, piesele de orfevrărie și veșmintele bisericesti au dispărut din averea bisericii, enoriașii și clerul fiind impuși în condiții grele, odată cu redeschiderea bisericii din Mileștii Mici, de căutare și completare a patrimoniului bisericesc pentru a atinge mărimea de altădată. Printre odoarele bisericesti realizate din metale și placate cu argint se includ candelabre și candelabre, chivote, discosuri, potire, stelute și lingurițe pentru Sfânta Euharistie, diferite vase liturgice din aramă, cristelniță, vase pentru sfințirea aghiasmei, două clopote mari și trei de di-mensiuni mici ș.a., ceea ce ne permite să concluzionăm că la etapa vizată, 1951, biserica se prezintă ca una înzestrată destul de amplu, inventarul sechestrat fiind inclus în șase file ale dosarului de arhivă.

#### Note

1. Diverse documente îl menționează cu numele Miftodi, Meftodie, Eftodi, Iftodi, fiind vorba în realitate de una și aceeași persoană, primul preot atestat pentru Mileștii Mici.
2. Inscripție marginală din *Evangelhia* veche a bisericii din Mileștii Mici.
3. În acest context, aducem informația oferită cu amabilitate de mileșteanul Simion Petrașcu (n. 1922): „Pe timpuri stâlchii erau deși. În anii 1951–52 io cărat la podul cel mare și io zidit. Crucerescu Artur Andreievici din stâlpi și-o ridicat casa. Pristolul o fost din lemn și întrânsul [într-însul] se păstrau veșminte preotești. Apoi, la 1955–56 o fost făcut de Anton Bobeică din piatră, nu a fost acoperit din cauza că nui iau [nu i-au] dat voie de la selisovet”.

#### BIBLIOGRAFIE

ANRM, fond 208, inv. 4 (2), dosar 2151.

ANRM, fond 208, inv. 6, dosar 722.

ANRM, fond 3046, inv. 1, dosar 102, f. 26.

ANRM, fond 339, inv. 1, dosar 12134.

ANRM, fond 39, inv. 10, dosar 73.

ANRM, fond R-3046, inv. 2, dosar 193.

ANRM, fond 208, inv. 12, dosar 3. „Vedomostile pentru biserica *Sf. Ierarh Nicolai* din s. Mileștii, uezdul Chișinăului pi anul 1836”; ANRM, fond 208, inv. 12, dosar 6. „Ведомости о церкви Николаевской, Кишинев, у. с. Милешть за 1841 год.”

**Arbore 1904:** Arbore Zamfir, *Dicționarul geografic al Basarabiei*. Chișinău, 1904.

**Balaur 1934:** D. Balaur, *Biserici în Moldova de răsărit* (Cărți românești). București, 1934.

**Ceastina 2010:** Alla Ceastina, *Legislația Imperiului rus în domeniul arhitecturii și impactul ei asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului XIX* // ARTA, Chișinău: Notograf, 2010.

**Ceaslov 1874:** *Ceaslov*, Mănăstirea Neamț, 1874, p. 1-12.

**КЕВ 1903:** Кишиневские Епархиальные Ведомости, Кишинев, 1903, nr. 1-2.

**Свод законов 1857:** *Свод законов Российской империи* // Устав строительный, С-Петербург, в типографии II отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии. 1857 г. Volumul 12, partea 1, paragraful 205.

La finele prezentului studiu, cumulând informațiile de ordin religios, istoric, arhitectural și artistic, punctăm câteva momente cu sens de concluzii definitive: biserica *Sfântul Nicolae* din Mileștii Mici, pe parcursul a mai bine de două secole de existență, a avut o soartă dificilă, pe care a împărțit-o cu majoritatea edificiilor de cult din perioada sovietică. Totodată, inventarul bisericesc și sursele de arhivă denotă prezența unui patrimoniu notabil funciar și artistic, biserica dispunând de numeroase piese de orfevrărie liturgică și veșminte scumpe, plastica sculpturală înglobând pietre funerare, răstigniri și piese de lemn. Din punct de vedere arhitectural, biserica din localitate se subscrivea unui tip comun specific bisericilor din centrul Basarabiei, construite în aceeași perioadă, în anii 1860–1880, diferențiind doar nesemnificativ unele proporții ale compartimentelor. O investigație mai aprofundată și de lungă durată în domeniul arhitecturii eclesiastice a acestei perioade ar permite reliefarea aspectelor ce vizează tipologia bisericilor din Moldova medievală, determinarea etalonului-tip conform căruia se ridicau edificiile de cult, pentru o mai corectă și adecvată evaluare istorică și artistică a patrimoniului bisericilor, întru protejarea lor. În așa mod, constatăm că edificiile de cult amplasate în mediul urban și în majoritatea așezărilor rurale, au devenit, cu timpul, importante obiective culturale și apreciable surse de studiu al arhitecturii și artei eclesiastice.



**REZUMAT: Biserica Sfântul Nicolae din Mileștii Mici – aspecte arhitecturale și artă ecleziastică.** În prezentul articol autorul a realizat o istorie pe cât se poate de amplă privind apariția, dezvoltarea istorică și starea actuală a bisericii *Sfântul Nicolae* din Mileștii Mici, raionul Ialoveni. Bazat pe un esențial repertoriu de surse arhivistice, studiul de față include analiza celor mai importante aspecte cu referință la atestarea bisericii la 1740; modalitatea de construire a bisericii și a clopotniței inițial de lemn, iar ulterior, la 1870, clădită din piatră, conform unui plan model, răspândit de consistoriul duhovnicesc în întreg spațiul basarabean, în baza legislației Imperiului Rus în domeniul arhitecturii și construcțiilor, care a avut un impact deosebit asupra dezvoltării regiunii. O pagină interesantă din istoria bisericii din Milești ține de procesele de hotărnicie, de imobilul preoțimii, restabilirea numelor fețelor bisericesti care au activat în cadrul bisericii și au contribuit la ridicarea ei. De o deosebită atenție din partea cercetătorilor din domeniul artei ecleziastice se bucură analiza și descrierea unor aspecte puse în legătură cu inventarul liturgic realizat din metale prețioase, aliaje de metale ieftine sau lemn placat cu metal, atestarea și conservarea sfințelor icoane, depistarea și catalogarea pieselor de cult, precum ar fi răstignirile, pietrele comemorative și cele funerare etc., încadrate atât la capitolul orfevrărie bisericească și sculptură funerară, cât și în domeniul amenajării curților bisericesti, a interiorului edificiilor. În acest context demersul nostru vine să completeze informațiile restrânse spațial și temporal privind prezența unor piese de artă bisericească atestate la biserica *Sf. Nicolae* din Mileștii Mici (icoane vechi, inventar liturgic, cruci comemorative, pietre funerare, răstigniri, stâlpi, dar și cărți sfinte, Evanghelii, piese de orfevrărie bisericească etc.).

**Cuvinte-cheie:** biserică, arhitectură, artă ecleziastică, construcție, icoană, orfevrărie bisericească, ctitori, răstignire.

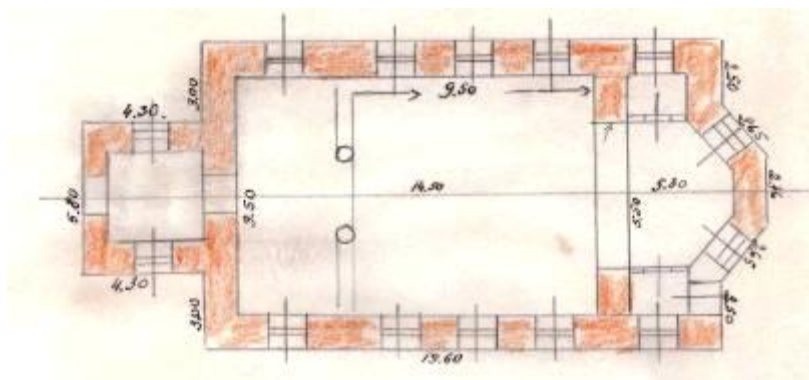
**SUMMARY. St. Nicholas Church in Small Milești - ecclesiastical art and architectural aspects.**

In this article the author has made a history as ample as possible regarding the emergence, development and current state of the church St. Nicholas of Mileștii Mici, Ialoveni. Based on a vast repertoire of archival sources, this study has assigned itself the most important aspects of analysis with reference to the certification of the church at 1740; the way building the church and bell initially of wood, and later, in 1870, of stone, according to a model plane, spread throughout Bessarabian by the spiritual consistory under the legislation of the Russian Empire in architecture and construction that took an impact on the region development. An interesting page in the history of the church of Milești is related to the processes of boundary, the priesthood property, clergy name restoration, who worked in the church and contributed to its rise. Of particular attention from researchers in the field of ecclesiastical art enjoys the analysis and description of the liturgical aspects with reference to the liturgical inventory made of precious metals, cheap metal alloys or metal-plated wood, attesting and preservation of the holy icons, the detection and cataloging components of objects of worship, such as crucifixion, burial and memorial stones etc., classified as cutlery and carving funeral church and ecclesiastical courts in the planning of the interior buildings. In this context, our approach complements spatially and temporally restricted information on the presence of pieces of religious art with reference to the church of St. Nicholas in Mileștii Mici (old icons, liturgical inventory, commemorative crosses, tombstones, crucifixions, columns, and holy books, Gospels, pieces of church cutlery etc).

**Keywords:** church architecture, ecclesiastical art, design, icons, ecclesiastical goldsmiths, founders, crucifixion.

**РЕЗЮМЕ: Церковь Святого Николая из села Милештий Мичь – церковное искусство и архитектурные аспекты.** В рамках данной статьи автор восстанавливает по крупницам историю строительства, развитие и современное состояние церкви Святого Николая из села Милештий Мичь, Яловенского района. Основанное на внушительном архивном материале, представленное исследование воссоздает самые основные аспекты касающиеся хронологической датировки церкви в 1740 году; основные принципы строительства церкви и колокольни, вначале деревянной и лишь в 1870 году, строение было возведено из камня. Для строительства церковных зданий использовался особый план–эталон весьма распространенный в Бессарабской губернии и утвержденный Духовной Консistorией на основании российского законодательства в области архитектуры и строительства, которое оказало очевидное влияние на развитие данного региона. Особый интерес в данном случае связан с восстановлением границ церковных землевладений, собственность священнослужителей, упоминание представительных деятелей и священников которые внесли неоспоримый вклад в строительство и развитие местной церкви. В то же время, необходимо отметить интерес и внимание исследователей искусства к церковному инвентарю, различным предметам, выполненным из золота или серебра, сплавов недрагоценных металлов, дерева, хронологическая датировка и сохранение икон, каталогирование основополагающих предметов церковного богослужения и фиксирование таких произведений искусства как распятия, погребальные камни, поминальные кресты и др., классифицированные нами в изделия церковного искусства и погребальной скульптуры, а также предметы предназначенные для декора внешнего и внутреннего убранства церкви. В нашем случае, предоставленная информация дополняет известные ранее сообщения, обусловленные определенными временными и территориальными рамками, о наличии предметов декоративного искусства и архитектурного строительства церкви *Святого Николая* в селе Милештий Мичь.

**Ключевые слова:** церковь, архитектура, церковное искусство, строительство, икона, церковное ювелирное искусство, основатели, распятие.



Planul bisericii Sf. Nicolae, perioada interbelică.

**STRATEGIES PATRIMONIALES ET FONDATION DE L'ÉGLISE "SAINTE TRINITE"  
(1913) DE CUHUREȘTII DE SUS, DISTRICT DE SOROCA,  
PAR LES SŒURS EUGENIE ET ALEXANDRINE BOGDAN<sup>1</sup>**

Vers l'an 1776 le capitaine Radu Bogdan (†1809) (Andrieș-Tabac 1997), un des représentants les plus actifs de la petite noblesse moldave, a épousé Maria Vartic, la fille de Ileana (fille de Nicol Vartic) et du préfet (ispravnic) Jean, la veuve du «șătrar»<sup>2</sup> André Sinescu. Maria Vartic était une riche représentante de la noblesse moldave. Parmi des autres biens, elle a reçu comme dote le domaine de Cuhureștii de Sus, où les mariés ont décidés de s'installer définitivement. Radu Bogdan a défriché le domaine, a bâti un manoir, des moulins et des dépendances, et a planté des vignobles et des vergers.

Radu Bogdan a eu huit enfants: 4 fils et 4 filles. Parmi les fils, s'est seulement Constantin (environ 1772/73–1843), le plus aîné, a eu des descendants portant le nom Bogdan. Ses enfants, ainsi que les descendants de sa sœur Anne (Anița) Meleghi, sont restés les principaux héritiers du domaine Cuhureștii de Sus.

Jean Bogdan (1816–1900), fils de Constantin, en 1849–1850 a restauré l'église en bois «St. Archanges Michel et Gabriel» et, plus tard, a bâti une nouvelle église en pierre, au même nom, terminée en 1874. De l'époque de Jean Bogdan date aussi et le beau manoir du centre du village, résolu dans le style romantique, en combinant des éléments nationaux traditionnels et des formes néogothiques raffinées. Jean Bogdan a réussi de même à finir l'enregistrement de sa famille dans le Livre généalogique de la noblesse russe, processus commencé par son père en 1827.

Du mariage avec Catherine Străjescu (†1892), Jean Bogdan a eu trois enfants qui ont été les derniers porteurs du nom Bogdan: Eugénie (1857–1915), Basile (1859–1912) et Alexandrine (1861–?).

Eugénie (Andrieș-Tabac 2000) s'est mariée en 1878 avec le grand philanthrope Nicolas Apostolopoulo (1845–1901), citoyen grec, ingénieur constructeur des chemins de fer, qui a construit l'embranchement Noua Suliță – Bălți – Rezina. Les mariés se sont installés à Saharna, district d'Orhei. Ici ils ont fondé et doté une Ecole de viticulture, ont restauré le monastère Saharna, ont bâti l'église «St. Archanges Michel et Gabriel» et une Ecole primaire. A Saint-Pétersbourg, dans la rue Galernaia, les Apostolopoulo ont aménagé un grand appartement, avec un atelier commun et des chambres où les «apprentis en Arts» logeaient gratuitement (Афанасьев 1978, 181). Familiale des cercles littéraires, artistique et philosophique de la capitale impériale, Eugénie, après la mort du seul fils

Eugène (1879–1883) et de son mari (1901), a continué seule l'œuvre philanthropique. Elle a travaillé au Gouvernement de Kazan lors de la famine de 1899. Son rêve était de fonder un musée ethnographique local à Kichinev. Le sous-sol même du manoir de Saharna représentait déjà une vraie collection des meubles, tapis, icônes, objets de culte et de la vie quotidienne, tous aménagés comme dans une maison des paysans. En apprenant qu'elle souffre d'une maladie incurable, Eugénie lègue un million de roubles pour le musée rêvé. En 1913, à Saharna, Eugénie est visitée par le grand philosophe rus Basile Rozanov, qui a laissé de beaux mémoires sur son séjour et sur la propriétaire du domaine: «une personnalité synthétique, qui anime vraiment la société par son esprit, talent, zèle, agitation et disponibilité permanente pour toutes les choses bonnes et nobles, ... une immensité d'intelligence brillante et des pensées, des grâces, des animations et des révélations positives».

Le conseiller d'Etat Basile Bogdan, le deuxième enfant de Jean Bogdan, ne c'est jamais marié. Il a terminé le cours complet de six classes de l'Ecole réelle de Kichinev en 1878. Dans les années 1885–1899 Basile Bogdan est élu plusieurs fois juge de paix honoraire du district de Soroca et dans les années 1899–1911 est élu quatre fois de suite maréchal de la noblesse du même district. A la fin de sa vie Basile Bogdan devient le plus riche boyard du district, en possédant un domaine (hérité et acheté) de plus de 5000 hectares. A l'époque du Basile Bogdan à Cuhureștii de Sus a été fondée (1886) et bâtie (1905) l'Ecole primaire avec une classe des métiers, un moulin systématique à vapeurs qui servait aussi d'usine électrique, un petit dispensaire, de même ont été pavés quelques chemins principaux. Le propriétaire de Cuhureștii de Sus était un passionné de l'agriculture. Les différentes sources attestent le mode exemplaire d'organisation de toutes les branches, surtout l'élevage des porcs et des chevaux, l'acclimatation des espèces de maïs, les pruniers etc. Il possédait aussi une fabrique de lie et de distillation d'alcool à Odessa. On peut affirmer que Basile Bogdan a couronné l'œuvre civilisateur de son arrière grand-père Radu Bogdan, commencé dans le dernier quart du XVIII-ème siècle. A sa disparition, en 1912, Basile Bogdan a laissé un village prospère et civilisé, le niveau de développement duquel n'a jamais été dépassé. Le début du déclin de ce village date depuis 1912.

Alexandra ou Alexandrine (Andrieș-Tabac 2000a), le troisième et le dernier enfant du Jean

Bogdan, a épousé en 1881 le banquier d'Odessa André Pommer (1851–1912), grec de l'île Siphnos. Ils ont acheté le domaine Țaul, district de Soroca. La-bas, les mariés ont créé un très beau manoir dans un parfait ensemble de l'architecture et de la nature, bien conservé jusqu'à nos jours. Les Pommer ont eu quatre enfants: trois fils – Nicolas (\*1881), Jean (\*1884), Vladimir (\*1886) – et une fille Catherine (\*1888), le mari de laquelle, officier supérieur dans la marine impériale Nicolas Sablin, a été camarade de prison de l'écrivain et philosophe roumain Nicolae Balotă. Après la mort de ses frères, Basile et Eugénie, Alexandrine est resté le dernier héritier du domaine Cuhureștii de Sus.

En 1913, lorsque les sœurs Eugénie Apostolopulo-Bogdan et Alexandrine Pommer-Bogdan ont commencé la construction de l'église «Sainte Trinité» de Cuhureștii de Sus, il existait déjà dans ce village une autre église en pierre, en assez bon état, qui portait le nom «St. Archanges Michel et Gabriel» et qui avait été fondée par leur père, le boyard Jean Bogdan.

La nouvelle église aurait du servir de nécropole de la famille Bogdan, qui s'éteignait alors. Dans une de ces nombreuses demandes auprès des autorités, datant du début du juin 1914, Alexandrine expliquait: «[...] j'ai l'honneur de déclarer que, dans le désir d'honorer la mémoire de mes parents décédés, Jean et Catherine Bogdan, de mon frère Basile Bogdan, les restes desquelles sont enterrés dans la cour de l'église de Cuhureștii de Sus [...], et de mon mari, les ossements duquel reposent dans le cimetière du Monastère «Alexandre Neuski» de Saint-Pétersbourg, et en trouvant que l'église du village mentionné, qui existe aujourd'hui, est vétuste et très étroite, j'ai supposé élever une nouvelle église en pierre, couverte de tuile, sur un terrain qui m'appartient et qui se trouve à 150 sagène<sup>3</sup> de l'église existante. [...] Je suppose que l'église que j'élève deviendra paroissiale, c'est pourquoi j'exprime mon empressement de la donner à la paroisse locale, avec le terrain mentionné plus haut, en l'enclorant d'une enceinte de pierre. L'église supposée est prédestinée au nom de la Sainte Trinité et sa partie inférieure souterraine doit servir de caveau à 16 places pour les fondateurs, en réservant le droit exclusif d'enterrement dans ce caveau et dans la cour de l'église aux fondateurs et à leurs descendants. Après l'érection de l'église nommée, les restes de mes parents Jean et Catherine Bogdan, de mon frère Basile Bogdan et de mon mari André Pommer, avec la permission des autorités, doivent être transférés de leur places de repos actuelles dans le caveau de la nouvelle église «Sainte Trinité», qui sera édifiée à mes frais [...]»<sup>4</sup>.

Le projet de l'église a été réalisé dans les plus petits détails par l'architecte académicien Alekseï Viktorovitch Chtchoussev (1873, Chișinău – 1949, Moscou), qui a bâti plusieurs monuments et édifices en Russie et en U.R.S.S.,

les plus connus étant la Gare de Kazan à Moscou, le Mausolée de Lénine, la station de métro „Komsomolskaïa-Koltsevaïa” de Moscou et autres. Alekseï Chtchoussev était un des anciens boursiers d'Eugénie Apostolopulo-Bogdan lorsqu'il étudiait à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg (1891–1897). Paul Chtchoussev, le frère de l'architecte, se rappelle dans ses mémoires que Eugénie Apostolopulo-Bogdan connaissait Alekseï Chtchoussev depuis qu'il était collégien à Kichinev (1889–1991) et gagnait sa vie comme répétiteur dans la maison de la famille Kaciulcov, les parents d'Eugénie. «E. I. Apostolopulo, mentionne Paul Chtchoussev, une femme cultivée et instruite, qui s'intéressait beaucoup à l'art, aimait et appréciait Alekseï Viktorovitch et l'invitait souvent chez elle dans son village [Saharna – n. a.]. Alekseï Viktorovitch, un architecte qui promettait beaucoup et un home charmant, était bien apprécié aussi par le mari de E. I. Apostolopulo – ingénieur qui avait étudié en Belgique. C'est justement ici, à Saharna, et à sa demande, que Alekseï Viktorovitch a bâti ses premières œuvres d'architecture: deux maisonsnettes de garde dans le grand vignoble»<sup>5</sup>. A son tour Alekseï Chtchoussev avouait: „L'influence culturelle de la famille, après celle de la famille de mon oncle Matveï Korneïevitch Zozouline, où nous avons vécu après la mort de nos parents, et de même l'influence de la famille de l'ingénieur Apostolopulo, surtout de sa femme Evgheniïa Ivanovna, qui habitait dans son domaine Saharna sur le Dniestr, où j'étais en visite en été, ont créé en moi l'aspiration d'atteindre un haut niveau dans mon métier.” (Дружинина-Георгиевская, Корнфельд 1955, 10).

Le projet de Chtchoussev a été conçu en 1912 (Афанасьев 1978, 181) et approuvé par la Section des bâtiments de la Régence du Gouvernement de Bessarabie deux ans après, le 1 juillet 1914. L'ensemble ecclésiastique projeté comprenait l'église proprement-dite, avec le narthex, un clocher qui servirait aussi de porte, la fontaine et l'enceinte de pierre, couverte de tuiles. C'était un projet unique, beaux et rare pour les villages bessarabiens, résolu, à la demande des commanditaires, dans le style néoroumain, en combinant des motifs byzantins, balkaniques et du gothique roumain. Chtchoussev racontait qu'en travaillant sur ce projet, il a étudié en préalable avec soin les mesurages des anciennes églises et les volumes des *Travaux de la Commission des monuments historiques*, publiés par l'architecte roumain connu Nicolas Ghica-Budești (Курт 1973, 58). Grâce aux efforts des commanditaires et du célèbre architecte, cette fondation des sœurs Bogdan est devenue le plus important monument d'architecture ecclésiastique en style roumain de Bessarabie du XXe siècle.

Les travaux ont continué jusqu'au mois de mai 1917, quand ont été arrêtés à cause des événements politiques en attente des meilleurs

temps. A cette date l'église était terminée, tant de l'intérieur que et de l'extérieur. Il manquait seulement l'iconostase, commandé à Moscou, mais à cause de la révolution russe il ne pouvait pas être apporté. Le clocher était aussi terminé, mais il n'avait pas encore de cloches. Autour de l'église était déjà élevée l'enceinte de pierre.<sup>6</sup>

Le 14 février 1921, le prêtre paroissial de Cuhureștii de Sus Théodore Gârlea et le maire du village Samson Relea ont demandé la permission de terminer la nouvelle église sur les moyens qui auraient été trouvés par les villageois<sup>7</sup>. Même si la famille Pommer avait perdu beaucoup de biens et des propriétés suite aux événements politiques de 1917–1918, les héritiers, en 1923 ont confirmé le désir de terminer tous les travaux aux propres moyens, quand cela serait possible, et ont refusé tout l'aide de l'extérieur de la famille<sup>8</sup>. Les travaux, poursuivis par Alexandrine et ses enfants, après des efforts considérables, ont été terminés en 1930.

L'inscription votive de l'église parle: "*La construction de cette Sainte Eglise au nom de la "Sainte Trinité", de la commune Cuhureștii de Sus, district de Soroca, avec le clocher et l'enceinte, a commencée en l'année 1913, par le zèle et au frais de bonnes chrétiennes Eugénie Bogdan et Alexandrine Pommer, née Bogdan, et a été terminée en l'année 1930, pendant le règne du roi Charles II de Roumanie, l'architecte étant A[lekseï] Chtchoussev, l'[ingénieur] constructeur [Basile] Dmitracencov et le peintre et sculpteur A. Znamenschi*".

Le „technicien-constructeur” Basile Dmitracencov, engagé dès le début des travaux, est mentionné dans les mémoires de Paul Chtchoussev, comme un „inconnu”, qui a beaucoup aidé Alekseï Chtchoussev. Dmitracencov „a saisi

*d'une manière extraordinairement subtile les pensées d'Alekseï Viktorovitch sur la garniture des pierres de calcaire brut de cette église rurale et, en général, a exécuté cette construction d'une manière excellente*".

On sait que les icônes pour l'iconostase ont été commandées au peintre russe connu Nathalie Goncharova (1881–1962), morte à Paris. Deux de ses croquis, faits pour cette église, se trouvent aujourd'hui au Musée d'Odessa. A. Znamenschi, probablement, a été invité ultérieurement, après l'échec du premier projet de peinture survenu grâce aux événements non artistiques. C'est lui qui a peint les fresques de l'entrée de l'église, représentant les saintes Eugénie et Alexandra, dont les figures peut-être ressemblent aux portraits des sœurs Bogdan.

\* \* \*

La fondation de l'église „Sainte Trinité” de Cuhureștii de Sus, répondait à une stratégie patrimoniale de la famille Bogdan, plutôt spirituelle que matérielle. Les boyards moldaves des temps modernes respectaient la coutume du Moyen Age. Ils préparaient leurs concessions perpétuelles en exprimant leurs idéaux.

La nécropole de la famille Bogdan, dans les conditions d'une vie en traditions roumaines très limitée, exprimait l'aspiration à un sommeil éternel et à l'autre monde édifiés en traditions nationales roumaines.

Mais le Dieu a décidé autrement. Un seul membre de la famille a trouvé le tombeau espéré. L'unique enterrée dans le caveau de cette église a été Eugénie Bogdan, la protectrice et la muse du grand architecte de l'église “Sainte Trinité”.

#### NOTE

1. Rapport présenté au Colloque regional "Comportement sociaux et stratégies familiales dans les Balkans (XVIe-XXe siècles)", Bucharest, New Europe College, 9-10 juin 2006.
2. Dignitaire qui veillait sur les tentes militaires en temps de guerre.
3. 319,5 m.
4. Archives Nationales de la République de Moldavie (ANRM), F. 208, inv. 4, d. 4425, f. 3-4.
5. Archives du Musée "Alekseï Viktorovitch Chtchoussev" de Kichinev.
6. ANRM, F. 208, inv. 4, d. 4425, f. 16.
7. ANRM, F. 208, inv. 4, d. 4425, f. 18-19.
8. ANRM, F. 208, inv. 4, d. 4425, f. 20.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Andrieș-Tabac 1997:** Silviu Andrieș-Tabac, *Radu Bogdan „ot Cohorești” și urmașii lui* // Arhiva genealogică, Iași, IV (IX), 1997, 3-4, p. 157-166.
- Andrieș-Tabac 2000:** Silviu Andrieș-Tabac, *Eugenia Apostolopulo-Bogdan* // Femei din Moldova: Enciclopedie, Chișinău, Museum, 2000, p. 24.
- Andrieș-Tabac 2000a:** Silviu Andrieș-Tabac, *Alexandrina (Alexandra) Pommer* // Femei din Moldova: Enciclopedie, Chișinău, Museum, 2000, p. 227.
- Афанасьев 1978:** К. Н. Афанасьев, А. В. Шусев // Москва, Стройиздат, 1981.
- Дружинина-Георгиевская, Корнфельд 1955:** Е. В. Дружинина-Георгиевская, Д. Я. Корнфельд, *Зодчий А. В. Шусев* // Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1955.
- Курц 1973:** Р. Е. Курц, *Алексей Викторович Шусев* // Кишинев, Штиинца, 1973.



### ILLUSTRATIONS:

1. Le manoir des Bogdans de Cuhureștii de Sus, bâtie par Jean Bogdan (1816-1900). Photo par Ion Drobenco, circa 1949.
2. L'église "St. Archanges Michel et Gabriel" terminée en 1874 et demolie dans les années 1960. Photo par A. Andronache, les années 1930.
3. Le moulin systématique à vapeurs qui servait aussi d'usine électrique. Photo 1901 (*Musée National d'Etnographie et d'Histoire Naturelle, Chișinău, RMK-3316, inv. 2497*).
4. L'Ecole primaire avec une classe des métiers, bâtie par Basile Bogdan en 1905. Photo par A. Andronache, les années 1930.
5. L'église "Sainte Trinité". (Reproduction d'après : *Episcopia Hotinului : Anuar, Chișinău, Cartea Românească, 1930, p. 135*).
6. La tombe d'Eugénie Bogdan (1857-1915) dans le caveau de l'église "Sainte Trinité". Photo par l'auteur, 2000.



## ETAPA TIMPURIE DE CREAȚIE A LUI DIMITRIE SEVASTIANOV (1930 – 1940)

În istoria artelor plastice din Moldova secolului trecut întâlnim artiști cu o soartă grea, a căror moștenire artistică valoroasă nu a fost, în esență, studiată și înțeleasă. Printre aceștia este și Dimitrie Sevastianov – un celebru clasic al picturii moldovenești. Creația sa a fost mult timp reflectată doar fragmentar, numele lui fiind asociat preferențial cu arta plastică din primul deceniu postbelic. Numai unele dintre tablourile sale au fost expuse și reproduse în albume (de preferință *Joiana*, *Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad*, *Portretul colhoznicului*). Și în broșura *Dimitrii Sevastianov*, semnată de Lev Ceza și editată în anul 1960, au fost abordate doar lucrările artistului din ultima perioadă de creație (Ceza, 1960). Despre formarea sa în contextul artei românești din anii 1930 se vorbește fugitiv și în mod critic, în conformitate cu exigențele cenzorilor ideologici.

Pe parcursul a câtorva decenii, tablourile și desenele lui D. Sevastianov din diferite perioade au fost date uitării, valoarea lucrărilor sale de referință a fost subestimată, iar etapa timpurie de creație a rămas în umbră. La finele secolului trecut această situație se modifică. În 1997, la expoziția de pictură a Anei Baranovici, văduva lui D. Sevastianov, deschisă la Muzeul de Istorie a Moldovei, un loc aparte le-a deținut tablourile puțin cunoscute ale lui Sevastianov din perioada postbelică. Mai multe lucrări au fost prezentate la expoziția retrospectivă organizată în anul 2008 la Muzeul Național de Artă a Moldovei, dedicată centenarului nașterii pictorului<sup>1</sup>. Despre etapa timpurie a operei artistului este greu de judecat pe baza singurei lucrări, *Odalisca* (1936), transmisă în dar muzeului nostru în anul 1958 de către prietenul său, renumitul sculptor român Boris Caragea. Din acel moment și până în anul 1997 tabloul nu a mai fost expus.

Istoricul de artă este intrigat și de zgârcenia faptelor, reflectate în autobiografia lui D. Se-vastianov. Ele ne relatează că scurta sa viață a fost plină de evenimente, fericite și dramatice, iar reorientarea forțată a creației sale, ca și a întregii generații de pictori mai în vârstă – personalități deja formate –, a fost una extrem de dureroasă. Nu mi-a fost dat să-l cunosc pe Dimitri Sevastianov în viață – el a decedat la 1 noiembrie 1956, la o vârstă de doar 48 de ani. În acea perioadă abia începusem să lucrez la Muzeul de Artă, făcând cunoștință nu numai cu piesele de artă contemporană, ci și cu autorii lor.

Am perceput cu aproximație personalitatea acestui ilustru artist doar pe baza tablourilor și amintirilor prietenilor săi. M-a atras misterul etapei de început a operei sale,

despre care vorbeau atât de elogios pictorii Mihai Greu și Ada Zevin. Ei au văzut și nu puteau să uite lucrările artistului din anii 1930, care erau achiziționate de colecționari cu renume direct de la expoziții.



D. Sevastian la Roma. Foto. 1938.

Perioada de creație a lui D. Sevastianov de la București a fost elucidată după unele cercetări începute încă la mijlocul anilor 1990. Tablourile din fondurile Muzeului Național de Artă al României, multe reproduceri ale lucrărilor sale și opiniile contemporanilor depistate în presa românească interbelică, denotă un tânăr talentat, deosebit de multilateral și expresiv<sup>2</sup>. Și iată că am avut posibilitatea să vizitez orașul Tulcea, unde a crescut D. Sevastianov. Într-un cartier vechi, monoetajat, pe strada Traian, unde altădată au locuit părinții pictorului, vechea lor casă nu mai există, noii proprietari au reconstruit totul în curte. A fost dureros să văd cum era tăiat chiar în fața ochilor mei trunchiul unui bătrân copac, care creștea de cealaltă parte a străzii... Am aflat adresa lui Alexandru Sevastianov, fiul fratelui său (Dimitrie nu a avut copii), la care se păstra arhiva familiei, o lucrare din anii studenției și un catalog al expoziției de grup de la Roma, cu participarea lui D. Sevastianov. Astfel, pas cu pas, petele albe din biografia lui se umpleau, fapt ce ne permite astăzi să refacem traseul formării personalității sale creatoare. Acesta este subiectul abordat în prezentul articol.

Dimitrie Sevastianov s-a născut la 26 octombrie 1908 într-o familie de ruși lipoveni, stabiliți inițial în Basarabia, iar ulterior în orașul multietnic Tulcea, din Dobrogea românească. Și astăzi în acest oraș, în afară de români, locuiesc

bulgari, evrei, greci, ruși și alte naționalități. Rușii staroveri formează aici o comunitate compactă, cu puternice tradiții culturale și religioase, transmise din generație în generație și păstrate până în prezent.

Cum de a reușit mezinul unui cizmar să părăsească casa părintească ca să devină pictor? Tatăl său era deja în etate (când s-a născut Dimitrie, el avea 65, iar mama sa 42 de ani) și copiii au început să lucreze de mici pentru a-și ajuta familia. După absolvirea școlii primare de patru ani, băiatul lucrează ajutor de zugrav, după care, „având înclinații spre desen, pleacă din proprie inițiativă, în anul 1925, la București, unde susține examene de admitere și este primit la Academia de Artă”<sup>3</sup>.

Este lesne de înțeles că admiterea în această prestigioasă instituție de învățământ presupunea aptitudini profesionale. Luând în considerare influența mediului starover, putem admite că inițial Dimitrie s-a familiarizat cu arta bisericească. Nu este exclus să fi luat lecții la același pictor de icoane, Mihail Paraschiv, la care a studiat și Alexandru Ciucurencu (Deac 1978, 17), ulterior renumit artist plastic din România. Mai mult ca probabil că acești tineri talentați s-au cunoscut până la admiterea la Școala de Arte Frumoase din București, unde au studiat amândoi, avându-l ca mentor pe renumitul maestru și ilustru pedagog Camil Ressu.



Portretul fratelui. 1930, u/p, colecție privată

O anumită diferență de vârstă (cinci ani) și de experiență (patru ani de studiu) nu au fost un impediment în prietenia celor doi studenți, la care a contribuit faptul că își câștigau existența ca figuranți la Teatrul de operă (Deac 1978, 17) și practica de vară la Școala liberă de pictură de la Baia Mare. Aici veneau studenți din instituții de învățământ din toate regiunile României. Victor Ivanov, grafic și pictor-monumentalist basarabean, își amintea că, fiind student la Școala de Artă din Chișinău, a făcut cunoștință în anul 1926 la Baia Mare cu Dimitrie Sevastianov<sup>4</sup>. Este cunoscut faptul că în acel an la cursurile de vară au participat 116

reprezentanți. Printre ei a fost și Alexandru Ciucurencu (Deac 1978, 17).

La Baia Mare predomina o atmosferă de creație plină de discuții aprinse despre căile de dezvoltare a artei. În tradițiile acestei Școli libere de pictură persista lupta atât împotriva academismului, cât și a naturalismului, iar în concluzie, tendințele impresioniste se înfruntau cu fo-vismul, cubismul, expresionismul, luând cele mai variate forme.

Sorbind această atmosferă care incita ideile creatoare și făcând cunoștință cu tendințele din arta contemporană la expozițiile din București, studentul D. Sevastianov a urmat, mai întâi de toate, îndrumările profesorului său Camil Ressu. Apreciem acest lucru pe baza portretului fratelui său Alexandru, realizat în anul 1930 și păstrat în familia nepotului. Examinând trăsăturile feței de pe chipul rudei pictorului și comparând portretul cu o fotografie, se înțelege că, sub aparența unui caracter închis, acest bărbat tânăr este prin natura sa bun și blând. Studentul-pictor surprinde prin cumpătarea pe care o demonstrează în folosirea mijloacelor plastice. Gama coloristică este limitată la armonia potolită a nuanțelor roșu-cafeniu și gri-albastru. Structura feței cu buze mari este accentuată printr-un desen laconic. În realizarea generală a portretului este evidentă tendința spre un stil sobru. Dar se poate remarca talentul său de colorist în frumusețea fondului roșu saturat cu nuanțe reci, care prin tranziții tonale subtile se leagă de obscura cămașă albastră. Abordarea conștientă a sarcinilor se manifestă în toate componentele lucrării: umbra capului de pe fundal nu atinge obrazul ușor umbrat, între ele arde o aură strălucitoare, care înviorează chipul.

Camil Ressu, experimentat și recunoscut maestru al stilului monumental, își învață discipolii să întrebuițeze logic procedeele convenționale și avea multă autoritate. Influența lui este mult resimțită și în compozițiile lui Al. Ciucu-rencu, absolvent al anului 1928 (Deac 1978, 17).



Peisaj muncitoresc. Reproducere din catalog. 1931.



Încă din anii de studenție, D. Sevastianov a participat la expoziții și concursuri, semnându-și lucrările cu pseudonimul „Sevastian” (în cataloage prenumele lui este scris Dmitrie sau, mai frecvent, Dumitru). Așa îl vom numi și noi până la venirea sa la Chișinău. Peste mai mulți ani, pictorul Iosif Bene își amintește de concursul din 1929 pentru obținerea unei burse de studiu la Paris: „Am participat la un concurs, în baza căruia a fost acordată bursa „Fontenay-aux-Roses”. Au luat parte 28 de pictori și sculptori tineri. În ultima etapă am rămas numai opt: cinci pictori și trei sculptori. Printre ei se numără Ciucu-rencu, Irimescu, Facete, Marinache, Tohăneanu și talentatul pictor Sevastian, mort prematur, precum și sculptorul Cencinsky” (Bene 1964).

Din lucrările timpurii ale lui D. Sevastian, a căror locație, din păcate, nu este cunoscută momentan, putem menționa: *Repaus* (catalogul expoziției *Salonul Oficial. Pictura, sculptura*, 1931), *Grup* (catalogul expoziției similare din anul 1932), *De veghe*, *Portret*, *Roșu și alb* (catalogul expoziției *Salon de Toamnă*, 1932), *Ascultând* (catalogul expoziției *Salonul Oficial. Pictura, sculptura*, 1933). Probabil, o parte din lucrările sale au fost realizate la finele anilor 1920–începutul anilor 1930, deoarece pictorul efectua serviciul militar la Tulcea în anii 1930–1932 (ANRM. R. 2906, 3, 41, p. 3) (credem că fie i se permiteau deplasări din unitatea militară, fie prietenii îi duceau lucrările la expoziții).



*Nud*. Din revista „Arta și omul”, 1933.

O oarecare viziune despre stilul tânărului pictor ne oferă reproducerea în alb-negru a tabloului *Nud* din revista „Arta și omul”, nr 3, din 1933 (sub semnătura lizibilă a autorului este plasată data – 1933). Figura femeii culcată pe sofa, cu o oglindă în mâini, compune întregul format al picturii. Complexitatea pozei sale și plastica mișcărilor sunt evidențiate printr-un desen generalizator, o compoziție ritmică precisă, în care trăsăturile moi, fine sunt asociate cu forme geometrice simplificate. Modelarea lor minimală este atinsă nu prin gradații tonale, ci, așa cum se poate intui, prin contrapuneri cromatice. Procedeele tipice pentru arta monumental-decorativă sunt folosite în mod

imprevizibil pentru evidențierea simplității naturale a motivului intim. Arhitectonica ponderată a lucrării, dominația nuanțelor deschise și luminoase denotă influența pictorului Theodor Palladi.

Alături de pictură, D. Sevastianov expune lucrări grafice: *La fotograf*, *Spălătoreasa*, *Biserica sf. Ilie*, *Peisaj muncitoresc* (*Salonul Oficial*. Desen, gravură. 1932), *Tăietor de lemne* (catalogul expoziției similare din 1933). Judecând după titlurile majorității lucrărilor și după reproducerea *Peisaj muncitoresc* (datată 1931) din catalogul menționat, constatăm că el a preluat tendința democratică din arta românească, apropiată lui, ca descendent dintr-un mediu simplu. Peisajul în care este imprimată suburbia orașului, cu silueta singularică a unui muncitor mergând, vădește note similare cu motivele urbane ale lui Ștefan Luchian. Receptivitatea față de viața oamenilor sărmani nu-l aduce pe pictor la descrierea narativă a vieții cotidiene, el redând starea deplorabilă prin procedee grafice concise.

Despre multitudinea problemelor abordate în domeniul graficii putem discuta pe baza lucrărilor pictorului, reproduse în revista „Arta și omul”, nr 3 din 1933. În compoziția *Sf. Gheorghe*, realizată, probabil, în tuș și peniță, este interesantă tratarea chipului și stilizarea în spiritul artei naive, cu capul „umanizat” al calului. Împletirea ritmică a formelor în mișcări complexe și ornamentalizarea unor elemente separate duce la crearea unei compoziții închise, stabile. În echilibrul nuanțelor deschise și fragmentelor închise sunt accentuate cele luminoase, care, îm-preună cu fondul, simbolizând „puritatea ceru-lui”, denotă ideea victoriei binelui asupra răului.

Prin finețea liniilor și hașurilor, *Sf. Gheorghe* amintește de ofort și, posibil, autorul preconizase inițial realizarea desenului în această tehnică. Alte două compoziții – *Caprioara* și *Schița* – sunt reproduse în aceeași revistă cu în-dicarea tehnicii de lucru – linogravură. Dimensiunile lucrărilor nu sunt indicate, dar se presupune că sunt gravate în formate mici. Este folosit doar desenul de contur în „negativ”: chipurile sunt conturate cu linii albe late, care generalizează plastica mișcărilor – a căprioarei alergând pe fundalul munților, a unei perechi semiculcate într-o interacțiune lentă a mânilor, asociate cu Adam și Eva (grație elementului simbolic, mărul transmis bărbatului de femeie). Cu mijloace ex-trem de economice, autorul atinge o unitate de nedispersat a funcțiilor plastice, expresive și constructive ale desenului. În construcția ritmică a fiecărei compoziții sunt încadrate armonios inițialele pictorului, desenate cu simplitate.

Observatorii expozițiilor au acordat imediat atenție creației lui D. Sevastian. Un critic marcant, G. Labin, îl desemnează deja în anul 1932 printre cei care „se remarcă prin veritabile calități, purtătoare de succes” (Labin

1932). Un autor anonim al descrierii expoziției *Salonului Oficial* din 1934 a menționat „seriozitatea cu care privește pictura, prețiozitatea, fermitatea cu care aduce problema până în imediata ei dezlegare, semnificativ. Sevastian poartă marca unui individualități” („Arta și omul”, 1935).

Finalizându-și studiile în anul 1933 cu cel mai înalt calificativ al compoziției de licență (locul I), D. Sevastian colaborează în anii 1933–1934 cu revista „Arta și omul”, unde lucrau N.Tonitza, F. Șirato, A. Ciucurencu. Tânărul pictor se manifestă și în calitate de critic de artă, semnând articolele *Portretul lui Vodă Brâncoveanu* (1933, nr. 3, p. 42), *Boris Caragea* (1934, nr. 2, p. 107-112). Succesele notorii din pictură i-au permis însă încetarea activității la revistă.

Competentul critic Petre Boldur, orientat spre amatorii elevați de artă, în panorama expoziției de primăvară a *Salonului Oficial* din anul 1935, caracterizând în ansamblu pânzele pictorilor tineri, era frapat de talentul și curajul lor, năzuința de a explora multitudinea problemelor artelor plastice: „Ei urmăresc conștiincioși toate problemele picturii. Sunt sinceri, chiar foarte sinceri. Expresia lor e strict facultativă, lipsită de aere demonstrative și pretențioase. Cred chiar că tinerii au început să păsească pe unde cei bătrâni nu mai pot trece. Păstrez însă respectul pentru proporție” (Boldur 1935a, 9). În continuare autorul a evidențiat raționalismul armoniilor rafinate ale lui A. Ciucurencu și particularitățile picturii la D. Sevastian, care în lucrările *Natură moartă și Halatul alb* „are un alb mat și transparent. Interesant prin felul cum înțelege să diferențeze desenul de culoare” (Boldur 1935a, 9).

Același Petre Boldur menționează lucrările tânărului artist plastic, prezentate la expoziția *Peisajul bucureștean*: „Așa cum l-am întâlnit și la *Salonul Oficial*, D. Sevastian este și de astă dată aerian, cu intenții de transparență și fluiditate. Până la sinceritatea aproape brutală a culorii lui Pallady sau până la mistica personală a culorii lui Ciucurencu, D. Sevastian mai are încă mult de încercat și de simțit” (Boldur 1935b, 4).

Originalitatea operelor lui Dmitri Sevastian este recunoscută de cei mai prestigioși critici de artă. Din articolul profesorului G. Oprescu se poate deduce că Sevastian și Ciucurencu soluționau probleme similare de pictură. Numele lor figurau alături: „Pe lângă Ciucurencu și Sevastian, Bălțatu, Miracovici...” (Oprescu 1935, 11).

Devenind o figură notabilă printre pictorii tineri din România, D. Sevastian organizează expoziții personale, cu rezonanță în presa timpului. Expoziția deschisă în toamna anului 1935 în Palatul de Artă din șoseaua Kiseleff a fost înalt apreciată de criticul de referință Henry Blazian: „Urmărind rezolvarea unor pure probleme de culoare, artistul neglijează forma,

tablourile conțin totuși teme inteligibile, tratate cu gust și abilitate” (Blazian 1935, 3).

Pentru moment nu este elucidat care anume tablouri ale acestui talentat artist au fost expuse în cadrul primei sale expoziții personale. Sofisticarea obiectivelor profesionale este exemplificată tangențial prin aprecierile lui Petre Boldur și Henry Blazian. O reprezentare mai clară privind căutarea propriului stil de lucru ne oferă două pânze ale lui D. Sevastian, *Nud și Odalisce*, datate cu anul următor, 1936. Compoziția *Nud* (1936), actualmente păstrată în Muzeul colecțiilor private din București, a fost procurată de Kricor Zambaccian, un colecționar de re-nume și bun specialist în artă. Meritul incontestabil al tabloului este arhitectonica elevată și un colorit luminiscent. Tonurile reci, transparente, aidoma celor de acuarelă, ale părții superioare și din stânga interiorului contrastează cu tonurile calde și mai intensive din partea dreaptă de jos.

Chipul nud al femeii așezată pe scaun este plasat în spațiu în așa mod, încât capul blond aurește pe fondul unui perete albastru, iar torsul pare lucios în contrast cu covorul mat. Acest tablou este interesant și ca mărturie a prieteniei cu Alexandru Ciucurencu: se recunoaște modelul comun pentru ambii pictori, iar pe perete – cunoscuta lucrare a lui Ciucurencu *Natură statică cu oglindă*. Mai mult ca probabil, că pe atunci ei au închiriat pe din două atelierul de lucru. Becul fără abajur sub un tavan jos, o sobă simplă – toate denotă un trai mai mult ca modest.

Cu o deosebită originalitate este realizat tabloul *Odalisce* din Muzeul Național de Artă al Moldovei. Două fete, în costume naționale tătărăști, sunt reprezentate culcate în diferite direcții, una pe o ridicătură, alta pe dușumea. Ele sunt interdependente prin întoarcerea capului, gesticularea mâinilor, ritmica comună a mișcărilor lin-încetinite. Totodată, impresionează curajul combinațiilor coloristice nespecifice. În tabloul predomină nuanțele aprinse, roșii și roz, contrastante cu diferite variații ale nuanțelor gri-argintii.



Odalisce. 1936. MNAM. u/p.



În ambele lucrări este evidentă modificarea manierei de lucru – ea devine naturală și ușoară, spre deosebire de rezolvarea decorativ-aplatizată a tabloului *Nud* din anul 1933. Transformările posibil să fi avut loc sub influența lui Alexandru Ciucurencu, întors din Paris și aflat sub impresia operei lui A. Matisse. Percepția lirică a motivelor vieții și tendința pentru elaborarea armoniilor coloristice de o manieră poetică au servit drept bază pentru apropierea intereselor de creație ale tinerilor pictori. Însă arta lui D. Sevastian nu-și pierde originalitatea, aflată în-că în atenția criticii. El trage învățăminte din ex-periențele lui Matisse, și se încredințează, în primul rând, emoțiilor personale.

Pe la mijlocul anilor 1930, acordând o atenție deosebită vibrațiilor coloristice și nu desenului de contur, pictorul nu renunță în totalitate la desen, folosind deseori accentuarea line-ară a elementelor separate/dispersate. În acest mod, în chipurile tătăroaicelor, sprâncenele concrescute și tăietura ochilor sunt evidențiate prin linii întunecate, iar gesticularea mâinilor și forma tălpilor goale sunt redată printr-un desen fugitiv.

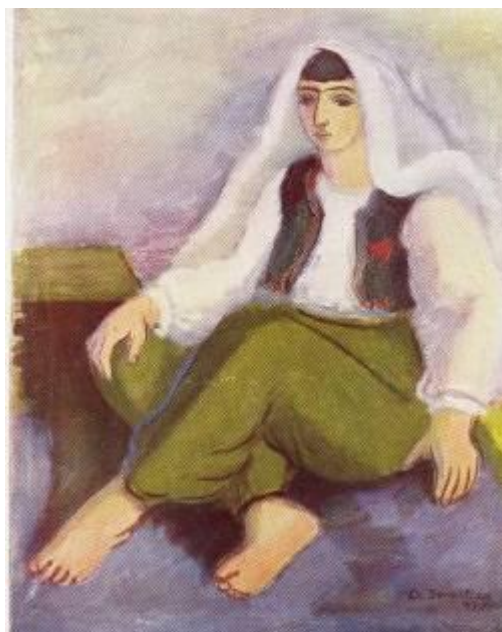
Lucrările pictorilor-prieteni nu pot fi însă confundate. Pentru Al. Ciucurencu sunt conceptuale spontaneitatea improvizatei, libertatea schițării picturale, ca și caracterul natural al li-niilor intermitente, pe alocuri incluse în textura picturală. Începutul rațional al creației, care duce la armonia echilibrată a petelor coloristice, se exteriorizează mai mult la nivel subconștient, ca un rezultat al experienței acumulate. Afectivitatea lui D. Sevastian, nu mai puțin sensibil față de viața culorilor și devenit încrezător-relaxat, este mereu constrânsă de logica gândirii creative, de chibzuință. Ca și mai înainte, el tinde spre compoziții clar constructive, atingând și expresii decorative, dacă subiectul predispune la aceasta.

Reproducerea după pânza lui D. Sevastian *Compoziție*, tipărită în ziarul „Adevărul literal și artistic”, deși este de mărimi reduse și în alb-negru, demonstrează principiul evidențierii contrastante, între petele foarte luminoase și cele câteva alăturate mai sumbre, tratate prin desen stilizat. Construcția ajurată a scaunului, fâșiile de la marginea draperiilor, împletirea părului tinerei tătăroaice (în picioare, cum putem desluși, în fața oglinzii, ridicând una din coșite) – aduc în atmosfera pitorească o decorativitate neobsedantă, care contribuie la cimentarea construcției compoziționale.

Mai mult ca probabil că aceste tablouri au fost incluse în expoziția de grup a *Salonului de Toamnă* în sălile de artă „Mozart”, pe care G. Oprescu l-a evidențiat ca fiind cel mai interesant dintre toate expozițiile din toamna anului 1936. „Aici s-au strâns pictori și sculptori tineri de la noi în dorința de a se măsura unii cu alți, de a ne spune și intențiile lor, nedumeririle lor, de felul lor de a înțelege toată semnificația

acestei manifestări, a celor care constituie generația de azi și mai ales de mâine a școlii române. Pasiunea cu care cei mai mulți dintre ei își exercită profesiunea, pe care unii o consideră deja ca misiune, sinceritatea lor în condiții foarte grele nu-s deajuns de răsplătite de amatorii de la noi” (Oprescu 1936, 2). Menționând numele pictorilor, criticul de artă îl evidențiază numai pe Sevastian „care, pe urma lui Matisse, ne-a adus două foarte plăcute lucrări de inspirație orientală” (Oprescu 1936, 2).

La finele anului 1936, cea de-a doua expoziție personală a lucrărilor lui D. Sevastian obține un succes deosebit. Expoziția a inclus numeroase lucrări, realizate în vara aceluiași an la Balcic. Mihail Grecu își amintea peste mulți ani: „L-am întâlnit [pe pictor] la Balcic în 1936, dar am auzit de el și înainte. A fost pentru mine cel mai talentat pictor din generația tânără. Când am văzut *Odaliscele* și *Portocalele*, mi s-a întretăiat răsufierea” (Grecu 1967, 3).



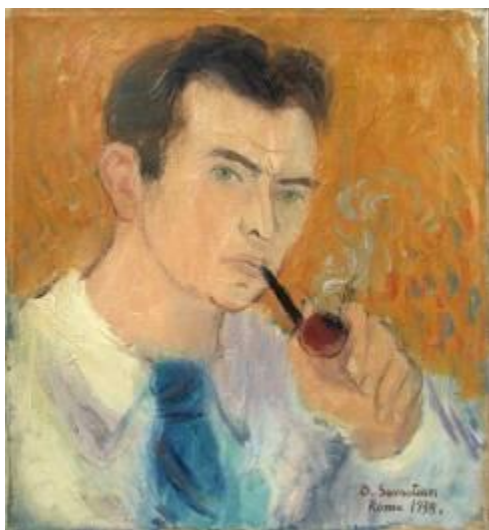
Odalisca. Reproducere din Almanahul ziarelor *Adevărul* și *Dimineața*. 1937.

Strălucitele impresii de la expoziția din februarie a picturilor lui Ciucurencu, în aceleași săli „Mozart”, nu au împiedicat criticii de artă să aprecieze meritele picturale ale colegului său mai tânăr<sup>5</sup>. Henry Blazian, inspirat de pânzele pictorului, a făcut o caracterizare concludentă a realizărilor acestuia: „Balcicul ne destăinuiește vibrații inedite în lucrările d-lui D. Sevastian. Tresar, desigur, și vagi înrăuriri dinafară. Vioiciunea coloritului se menține însă pretutindeni. Imaginile sunt notate sumar, dar cuprind suficientă muzicalitate. În figurile și scenele de interior, tratarea e parcă înadins naivă. Găsim în cadrele acestea o oarecare atmosferă orientală și o neglijare – recunoaștem, simpatică pe alocuri, – a construcției liniare. Egal artist cu el însuși, în toate realizările sale,

artistul e pândit de amenințarea monotoniei. În marine, nuduri și compoziții figurale, pictorul se arată consecvent în interpretarea cromatică, evitând cu abilitate stridența și platitudinea” (Blazian 1936).

Simplitatea subiectelor lui D. Sevastian și coloritul său de spectaculos i-au atras atenția și comentatorului Deteste (Deteste 1936). Un alt critic, Andrei Tudor, admitea evoluția de succes a talentatului artist, care era „mai aproape de un drum propriu, printr-o simplificare, printr-o decantare a culori”. „Sunt în tablourile d-sale unele lucrări foarte curioase, dar armonioase totuși”. /.../ „Calitățile incontestabile ale d-lui Sevastian îi asigură un loc de cinste între tinerii noștri pictori, pe cari întâmplarea i-a înmă-nunchiat în cele patru săli de la „Mozart” (Tudor 1936).

Drept argument al acestei concluzii a fost concursul pentru bursa de stat pentru un stagiu de doi ani la Roma, câștigat de D. Sevastian la 1937. Nivelul artistic atins de pictor în acea perioadă poate fi apreciat numai pe baza a două reproduceri după tablourile: *Odalisca*, redat într-un colorit de calitate în almanahul ziarelor „Adevărul” și „Dimineața”<sup>6</sup>; *Nud* în varianta monocromă, care ilustrează catalogul expoziției de primăvară a *Salonului Oficial* din 1937. În ambele lucrări se manifestă măiestria concepției arhitectonice, complicată oarecum de alegerea principiului de compoziție a figurii – înscrisă complet în formatul pânzei și apropiată de prim-planul acesteia. Pictorul a folosit asemenea procedee de monumentalizare la începutul deceniului (*Nud*, 1933), dar acum ele se îmbină cu spațialitatea picturalității dobândite.



Autoportret. Muzeul Național de Artă al României. u/p, 1938.

Desenul cu pensula, care pe alocuri reliefează volumicitatea corpului și plastica mișcărilor, reprezintă o variație coloristică a structurii picturale. În tabloul cu nud, trăsăturile de penel ba se subțiază în unele detalii, ba mai apoi, prin abundența energetică a pastelor,

determină formele geometrice în jurul chipului femeii, care se odihnește în fotoliu.

Impresionează rafinementul pitoresc al tabloului *Odalisca*. Tânăra tătăroaică, așezată jos, cu picioarele încrucișate, probabil este pictată la Balcic. Pielea sa aurie contrastează cu albul bluzei și al pelerinei și susținută de tonurile închise, dense ale părului și bondiței. Prin linii concise sunt definite trăsăturile feței, plastica mâinilor și a picioarelor cu tălpile nude. Integritatea picturală se bazează pe raportul strâns al celor câteva pete coloristice, în interiorul cărora - jocul nuanțelor, foarte rafinate în reprezentarea țesăturilor albe pe fond alb, ce se varsă unele în altele prin tonuri calde și reci.

Mulți artiști plastici au pictat în acele timpuri tătăroaice-odalisce, modelul fiind interpretat diferit. Putem spune că simțul tipologiei naționale și plasticitatea voluminoasă a chipului feminin îl apropie pe D. Sevastian de I. Izer, iar percepția atmosferei spațiale, care învăluie formele – de A. Ciucurencu. El are însă o viziune poetică elansată a motivului și talentul de a însufleți coloritul, conferindu-i un suflu aparte.

Impresiile din călătoria în Italia l-au inspirat pe pictor, provocând noi impulsuri creatoare și năzuința de a sintetiza în lucrările sale calitățile valoroase ale marilor maeștri din toate timpurile. „Scrisorile pe care mi le scria din Italia le citeam cu înfrigurare. Ele mă exaltau prin dragostea lui enormă față de frumos”, povestea ulterior Mihail Grecu (Grecu 1967).

Lucrările create în perioada de stagiere au fost prezentate la Roma la sfârșitul sezonului artistic, în cadrul expoziției care a avut loc la începutul lui 1940. Judecând după catalogul publicat (Esposizione 1940), în grupul de autori erau incluși trei pictori, un sculptor și patru arhitecți. Printre cele 19 lucrări ale lui Dumitru Sevastian (cu care începea lista expozițională), figurau nouă peisaje, cinci portrete, trei naturi statice, două compoziții. În partea ilustrativă, din păcate monocromă, sunt reproduse pânzele sale *Monte Circeo* (1938) și *Bambola* (1939). În maniera de lucru *a la prima* sunt nemijlocit reflectate atât trăirile sufletești ale autorului, cât și plăcerea creației. În peisaj se percepe elasticitatea formelor vegetale, accentuată prin tușe de paste, ca și unitatea aerului ambiant, străbătut de lumină. Desenul liber-grațios și diversele procedee de aplicare ale pastei colorate, favorizează animarea obiectelor din natura moartă cu păpușă.

Despre măiestria picturală a artistului putem discuta în baza *Autopotretului* său, păstrat în Muzeul Național al României din București, realizat, după cum specifică semnătura autorului, la Roma în anul 1938. Prin mijloace minime – acord cromatic deja verificat, atingeri ușoare de penel și linii precise – este redată starea sufletească a personalității creatoare. Artistismul exe-cutării impulsive

accentuează poza degajată, ges-turile tânărului care fumează o pipă, iar severitatea ochilor cenușii este evidențiată printr-un acord cromatic răsunător. Fondul saturat roșu-portocaliu se asociază lin cu culoarea feței și contrastează cu tonurile reci ale cămășii și cravatei. Fotogenitatea tabloului este intensificată de petele închise ale părului și pipei. Încordarea energetică a plasticii divulă admirația pentru Van Gogh, iar coloritul însorit îl apropie de Matisse. Însă tânărul artist nu imită pe nimeni, când folosește tradițiile postimpresionismului și ale fovismului conform propriilor concepții despre lume.

Câteva din lucrările lui D. Sevastian din faza italiană au fost prezentate la finele anului 1939 la expoziția *Salonului Oficial*. În catalog sunt menționate desenele sale color cu motive arhitecturale – *Peisajele din Assise și Capitoliul Roman*. Din ecourile presei se înțelege că desenele și acuarelele au fost incluse și în expoziția personală a lucrărilor lui D. Sevastian, deschisă în luna mai 1940 în librăria Hasefer, deși anunțul despre ea în ziarul „Timpul” (din 16 mai) menționează numai pictura. În opinia lui Ionel Jianu, colaborator al ziarului „Le Moment”, unele din desenele pictorului sunt stilizate în spiritul frescelor etrusce. Sunt menționate de asemenea și acuarelele – „cu simțul fin și avântul sigur” (traducere din limba franceză. Jianu 1940).



Bombola (*Păpușa*). 1938–39. Din catalogul expoziției din Roma.

În tablourile realizate în ulei, criticul a observat influența artiștilor italieni contemporani, deoarece pictorul „folosește tonalitățile reci, o oarecare rigiditate în specificarea volumelor, manifestă o tendință spre decorativism” (Jianu 1940, 1). Ultimele caracteristici erau evidente în pânzele pictorului datate cu prima jumătate a anilor 1930, care,

mai mult ca probabil, au fost prezentate împreună cu noile lucrări. În ultimele opere – *Autoportret*, peisaj și natură statică din catalogul italian, precum și compoziția *Lectura*, reprodusă în ziarul „Timpul” (24 mai), – nu se remarcă nici rigiditatea, nici decorativitatea formelor aplatizate. Mai mult ca atât, structura picturală parcă vibrează, transmițând viața obiectelor în spațiul înconjurător. Chiar și în cazul unui tipar necalitativ al reproducerii monocrome *Lectura*, este evidentă măiestria autorului: în atmosfera luminoasă din interior sunt incluse ușor câteva pete cu tonurile dense din prim plan, parcă topindu-se în decor (dungile din bluza femeii, grilajul balconului) și siluetele conturate ale copacilor.

Ionel Jianu recunoaște: „Nu se poate judeca despre creația lui Sevastian la general din considerentele că este încă tânăr, dar destul de talentat, pentru a urmări cu interes evoluția sa” (Jianu 1940, 1).

Pictura lui D. Sevastian este caracterizată mai complet de către secretarul pinacotecii din București pictorul Tache Soroceanu, o prezență activă la expoziții în calitate de comentator. „Preocupările d-lui Dumitru Sevastian, a cărui expoziție este deschisă în noul loc /.../, sunt înrudite, în linii generale, cu ale lui Matisse și Pallady. Spunem în linii generale, pentru că d-sa nu-i încă deplin ficsat și alături de lucrări spontane, cu trăsături rezumative, el cultivă suprapunerile constructive de volume colorate. /.../ Acum, ca și altă dată, vom remarca admirabilul său sentiment colorist și dorința-i pronunțată de a înconjura pe cât posibil formulele, a înlatura gândurile preconceptuate, a fugi de disciplina restrictivă, spre a lăsa arta d-sale să înfrunte toate riscurile, desprinzându-și ea singură înțelepciunea din experiențe fericite. Numai aceste experiențe, cu mobilizarea tuturor resurselor, vor clarifica pe artist și-l vor întări în convingeri. E cea mai nimerită cale a tinereții, care în artă nu trebuie să depindă numai de vârstă. Înzestrat cum e, dl. Sevastian n-are nevoie pentru a atinge marile succese decât de muncă susținută” (Soroceanu 1940, 2). În susținerea oficială a pictorului a venit achiziționarea publică de către Ministerul Culturii și Cultelor pentru Muzeul Național de Artă al României a *Autoportretului* său creat la Roma.

Operele pe care am avut posibilitatea să le vedem și să le comparăm, analizând stilistica lor, deși nu sunt multe, permit formularea propriilor concluzii privind evoluția firească și perfecționarea artistului. El nu cedează influențelor curentelor moderne din artă, nu renunță la experiențele creatoare anterioare, dar obține libertate în interpretarea picturală a motivelor din viața reală, care nu-i sunt indifferente.

Criticii de artă din România și-au amintit de opera lui D. Sevastian și după plecarea lui la Chișinău, uneori în contexte neașteptate. Astfel,

în articolul consacrat esteticii genului de afiș, dezvoltat în cadrul picturii decorative, Ion Vlasiu relatează despre meritele lucrării lui D. Sevastian *Bucur Ciobanul* (Vlasiu 1941, 2).

Redacția revistei „Arta plastică”, publicând la 1958 articolul Adei Mansurova/Zevin despre arta moldovenească, reproduce crochiul *Plaje* de D. Sevastian, publicând atât sub el, cât și în text, vechea variantă a numelui – „Sevastian” (Mansurova 1958, 36). Modestul motiv al odihnei, care sugerează armonia oamenilor cu natura, în mod evident nu se înscria în ilustrațiile cu tematică angajată, anexate la articol. Probabil, că acest crochiu sau fotografia lui au fost descoperite la București<sup>7</sup>.

Cu timpul, în România au început să uite despre creația tânărului pictor D. Sevastian, altădată foarte popular la București. Autorii unor publicații amintindu-și de el, denaturau principalele momente ale biografiei sale<sup>8</sup>. Interesul față de pictor a apărut grație expoziției „*Basarabia mea*” (*Bessarabia Maia*), deschisă în galeria „Artmark” (București, 2009). Cu regret, aici au fost prezentate numai câteva din lucrările maestrului din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, care nu relevau originalitatea operei sale.

În concluzie, amintim că evoluția talentului neobișnuit al pictorului D. Sevastian în Moldova postbelică a fost împiedicată de orientările ideologice și criteriile estetice vulgare. Unul din puținii artiști capabili să compună un tablou tematic era obligat să execute comenzile statului, sub controlul unor cenzori incompetenți în artă. În perioada orientării pictorilor spre o narațiune realistă, când plastica expresivă era apreciată drept estetică burgheză, D. Sevastianov este criticat pentru păstrarea tendințelor impresioniste. Recalificându-se, asimilând metoda picturii tonale spațiale gen clarobscur, maestrul căuta abordări de compromis și, cu toate că nu era simplu, izbutea să obțină integritate coloristică și expresivitate, cu predilecție în crochiuri și schițe.

A. Mansurova/Zevin scria în articolul citat anterior: „Dumitru Sevastian poseda un simț poetic al luminii și culorii, siguranță în desen, grație în viziunea compozițională. Aceste însușiri, atât de atrăgătoare în lucrările lui de mai înainte, nu-l mai puteau însă satisface pe pictor atunci când avea de rezolvat probleme artistice de ordin mai substanțial. Sevastian s-a

străduit ani de-a rândul a se exprima în toată plenitudinea mijloacelor sale picturale. A renunțat cu ab-negație și onestitate la unele experimente care-l limitau și-l împiedicau să ajungă la împlinirea forțelor sale creatoare. Răsplata n-a venit prea repede și cu atât mai demne de admirat rămân curajul și încrederea artistului în justetea drumului ales” (Mansurova 1958, 36).

Despre același fapt cugeta și Mihail Grecu: „Nu trebuie să-ți neglijezi talentul, criteriile tale estetice, obținute de tine prin muncă. /.../ Natura l-a înzestrat cu atâta talent, încât acesta nu ținea seama de el” (Grecu 1967).

Notăm că aceste observații loiale au fost făcute deja după moartea lui D. Sevastianov, atunci când situația în artă s-a schimbat și pictorii progresiști basarabeni, inițiați de tineri în cultura plastică europeană, au făcut iarăși apel la problemele expresivității picturale, apropiate de cele demult rezolvate de către D. Sevastianov. Numai atunci, prietenii au conștientizat soarta dramatică a artistului plastic.

Dimitrie Sevastianov nu a reușit să respire suflul proaspăt al viitoarelor schimbări, pentru a reaprinde vigurosul său potențial creator. Dar cele mai reușite dintre tablourile sale au continuat să trăiască în memoria celor care le-au admirat. În perioada anilor '60, aceste impresii au fost capabile să corecteze sarcinile profesionale ale pictorilor în anumite momente ale căutărilor artistice.

Oare nu-și aducea aminte Ada Zevin de *Autoportretul* artistului din Roma, delimitând prin metode similare desenul de culoare în lucrările sale portretistice sau forțând tonalitatea fondului pentru a evidenția delicatetea feței?! Și oare, compoziția *Odalisca* a lui D. Sevastianov nu a fost impulsul care l-a dus pe Mihail Grecu spre problema reprezentării albului pe alb, în combinație cu elemente singulare ale nuanțelor dense contrastante?

În ansamblu, performanțele acestor artiști au stimulat căutările pictorilor din generațiile ulterioare. Important este că, în pofida conjuncturii nefaste, nu au fost întrerupte tradițiile culturii picturale în arta plastică a Basarabiei. Pentru ca aceste tradiții să nu sece în timpurile noastre dificile este iminentă studierea nu numai a artiștilor de referință, dar și a pictorilor uitați pe nedrept, editarea albumelor monografice consacrate operei lor.

#### NOTE

1. Pentru această expoziție a fost tipărit un pliant /autor-alcătuitor L. Toma/.
2. Informație despre rezultatele deplasărilor vezi în: L. Toma. *Dumitru Sevastian cel dat uitării* // Atelier, 2004. Chișinău, 2004, p. 86-87; Л. Тома. *Жизнь и творчество Дмитрия Севастьянова* // Русин, Международный научный исторический журнал. № 3 (5), Кишинев, 2006, p. 74-80.
3. Astfel a consemnat D. Sevastianov. „Личный листок-кепо учета кадров” la 1948 . Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM). Fond R. 2906, inv. 3, dosar 41, f. 3.
4. Arhiva personală a Ludmilei Toma. Discuție înregistrată cu V. A. Ivanov la 24.10.1997.
5. Primele expoziții personale ale experimentatului Al. Ciucurencu și a prietenului său mai tânăr D. Sevastian se deschideau la o diferență de un an.
6. Almanahul ziarelor *Adevărul* și *Dimineața*, București, 1938, între paginile 216-217.

7. Este reprodus în broșura semnată de L. Cezza, dar încercările de a depista originalul nu s-au încununat de succes.
8. De exemplu, M. Pelin susține că pictorul s-a sinucis în vara anului 1940. A se vedea: Mihai Pelin *Deceniul prăbușirilor (1940-1950)* // *Compania*, 2005, p. 346, 567.

#### BIBLIOGRAFIE

ANRM. Fond R. 2906, inv. 3, dosar 41, f. 3.

*Arta și omul*, 1935, № 22.

**Bene 1964:** Bene Iosif. *Anii de studenție* // *Arta plastică*, 1964, nr12, p. 629.

**Blazian 1936:** Blazian H. *Plastica* // *Adevărul literar și artistic*, 1936, 29 noiembrie.

**Blazian 1935:** Blazian H. *Plastica* // *Adevărul literar și artistic*, 1935, 20 octombrie.

**Boldur 1935b:** Boldur Petre. *Expoziția „Peisajul bucureștean”* // *Reporter*, 1935b, 16-Y.

**Boldur 1935a:** Boldur Petre. *Salonul oficial* // *Reporter*, 1935a, 25 aprilie.

**Deac 1978:** Deac Mircea. *Ciucurencu*. București, Meridiane, 1978.

**Deteste 1936:** Deteste. *Expoziții din luna Decembrie* // *Plastica*. 1936, decembrie.

**Esposizione 1940:** *Esposizione della Sezione artistica*. Roma, valle Giulia, 1940.

**Greco 1967:** *Первые наши художники* // *Вечерний Кишинев*, 1967, 12 июня, с. 3.

**Jianu 1940:** Jianu Ionel. *Les Dernieres expositions* // *Le Moment*, 1940, 16 mai.

**Labin 1932:** Labin Gh. *Salonul de toamnă. Pictura* // *Axa*, 1932, 20 octombrie.

**Mansurova 1958:** Mansurova A. *Despre câțiva pictori din Moldova sovetică* // *Arta plastică*, 1958, nr. 6, p.33-36.

**Oprescu 1935:** Oprescu G. *Salon de toamnă* // *Universul*, 1935, 11 octombrie.

**Oprescu 1936:** Oprescu G. *Expozițiile din luna octombrie* // *Universul*, 1936, 11 octombrie.

**Soroceanu 1940:** Soroceanu Tache. *Cronica plastică* // *Jurnalul*, 1940, 15 mai.

**Tudor 1936:** Tudor Andrei. *Însemnări plastice* // *Zorile*, 1936, 6 decembrie.

**Vlasiu 1941:** Vlasiu Ion. *Despre afiș* // *Acțiunea*, 1941, 2 aprilie.

**Чезза 1960:** Чезза Л. *Дмитрий Севастьянов*. Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1960.

**REZUMAT.** Perioada timpurie a creației lui Dimitrie Sevastianov (anii 1930–1940). Numele lui Dimitrie Sevastianov, recunoscut drept clasic al picturii moldovenești, a fost mult timp legat de arta plastică a RSSM din primul deceniu postbelic. Perioada timpurie a creației sale, care s-a desfășurat în contextul artei plastice din România din anii 1930, a rămas necercetată. După minuțioase investigații la București și Tulcea (unde s-a născut și și-a petrecut adolescența), au fost găsite opere originale (*Portretul fratelui* 1930, *Nud* 1936, *Autoportret* 1938) și reproduceri în cataloage și reviste, multiple referințe în presa acelor ani. În baza acestor documente, se face încercarea de a restabili intensificarea căutărilor stilului propriu, care ar transmite viziunea individuală - procesul formării unei personalități multilaterale de creație.

**Cuvinte-cheie:** expoziție, referințe în presă, pictură, grafică, compoziție, desen, colorit, expresie plastică, căutări stilistice, procedee individuale.

#### SUMMARY. Early period of creation of Demetrius Sevastianov years 1930–1940

The name of Demetrius Sevastianov recognized as a classic of Moldovan painting was long linked to the fine art of RSSM of the first decade after World War II. Early period of his creation, which took place in the context of fine art from Romania in the 30 years has remained unexplored. After thorough investigations in Bucharest and Tulcea (where he was born and spent his adolescence), were found original work („Portretul fratelui” 1930, „Nud” 1936, „Autoportret” 1938) and reproduction in catalogs and magazines, multiple references in the press of those years. Based on these documents is made an attempt to restore the intensification of the own style, which would send individual vision - the process of formation of multilateral creative personalities

**Keywords:** exhibition, references in the press, painting, graphics, composition, drawing, color, visual expression, search style, individual processes.

**РЕЗЮМЕ.** Имя Дмитрия Севастьянова, признанного классиком молдавской живописи, долгое время связывалось с изобразительным искусством МССР первого послевоенного десятилетия. Ранний период его творчества, проходивший в контексте искусства Румынии 1930-х годов, оставался неизученным. После долгих изысканий в Бухаресте и Тулче (где родился и вырос Д. Севастьянов), найдены подлинные произведения («Портрет брата» 1930, «Ню» 1936, «Автопортрет» 1938) и репродукции в каталогах и журналах, многочисленные отзывы в прессе тех лет. На основе этих материалов осуществляется попытка восстановить процесс становления многогранной творческой личности в напряженном поиске своего стиля, передающего индивидуальное мироощущение.

**Ключевые слова:** выставка, отзывы в прессе, живопись, графика, композиция, рисунок, колорит, пластическая выразительность, поиски стиля, индивидуальные приемы.



## VINGT ANS APRÈS «L'INTERNATIONALISME» EN MOLDAVIE: VERS UNE OUVERTURE INTERCULTURELLE DES ARTS

**Un peu d'histoire.** L'idée de trouver une politique adéquate pour mettre la culture au profit du fonctionnement de la société n'est pas nouvelle ; l'histoire connaît de multiples formes de cette démarche (acculturation, déculturation, assimilation etc.). En URSS, par exemple, le principe qui a dominé pendant toute l'existence de ce pays s'appelait "internationalisme", et c'était le fondement sur lequel reposaient les politiques culturelles et toute communication interculturelle dans les 15 "républiques-sœurs". Ces pays qui composaient auparavant l'URSS représentaient dans leur ensemble une multitude de groupes ethniques, de langues et de religions, vivant entre 1917 et jusqu'en 1991 – année de la défaite de cet état géant – sur un territoire centralisé et dirigé par les autorités soviétiques du Kremlin. Après 1991 – période de grands changements – les temps de "perestroïka" de l'époque Gorbatchev se sont installés en URSS et ont tout bouleversé dans la politique, l'économie, les relations internationales etc. Ce changement a apporté l'indépendance des anciennes républiques soviétiques socialistes, ainsi qu'une importante ouverture – notamment l'ouverture des frontières –, et aussi l'occasion de connaître les pays occidentaux, considérés auparavant comme des pays "ennemis". La Moldavie est un de ces pays de l'ex-URSS (de 1945 à 1991) qui, présentement indépendant du point de vue politique et idéologique, se trouve à la recherche de repères de reconstitution de sa propre culture et de moyens de dialogue avec d'autres cultures. Ce cheminement de la Moldavie post-communiste est marqué par l'effort pour se libérer de la doctrine imposée par "l'internationalisme prolétarien" et faire valoir dans le pays les valeurs de l'interculturalité moderne.

**"Internationalisme" versus "interculturalité".** L'internationalisme – concept fondamental de la politique culturelle en URSS durant toute son existence (1917–1991) – s'inspire de "l'internationalisme prolétarien" qui est la loi du grand nombre ou de la totalité comme valeur en soi. Les bolchéviks (mot qui signifie en russe "majoritaires") ont présenté leur forme de gouvernement comme une dictature du prolétariat. Les valeurs révolutionnaires du bolchévisme sont la "norme", et "l'internationalisme culturel" veut que cette classe dirigeante juge de toute valeur (qui doit être conforme à celles de la majorité): du bien et du mal, du beau et du laid, du convenable et de l'inopportun, etc. dans tous les domaines artistiques et culturels.

L'interculturalité au contraire ne relève pas d'une conception majoritaire. C'est une approche qui peut exister dans une pratique cultu-

relle à "petite échelle" de l'Autre, et se développer au fur et à mesure de la rencontre avec une culture différente et des échanges avec les individus appartenant à cette culture. Le phénomène culturel est perçu ici comme tel, sans discrimination idéologique, linguistique, nationale, religieuse ou autre; l'altérité constitue un aspect enrichissant de chaque communication entre deux (ou plusieurs) cultures.

L'internationalisme prolétarien est l'idéologie de la violence de la lutte des classes. Le prolétariat obtient le statut "universel" par sa domination numérique face à une minorité qui – dans la conception marxiste – détient les richesses. Ainsi la masse "prolétaire" englobe-t-elle tous les membres de la société, et devient un pouvoir absolu. Le prolétariat représente une immense majorité qui agit dans l'intérêt de l'immense majorité. Mais cette priorité absolue dans les décisions sociales, culturelles, linguistiques, politiques, place la loi des anciens esclaves majoritaires au-dessus de la classe des anciens maîtres qui sont minoritaires. L'histoire a démontré que, bien que leur révolte se justifie, les prolétaires n'ont pas réussi dans les pays où ils ont été victorieux à construire une société moins mauvaise que celle qu'ils ont renversée.

D'après Marx, le prolétariat, qui n'a rien à perdre que ses chaînes, n'est plus lié à rien ; il est déraciné par excellence et il peut donc tout détruire et repartir à zéro. Faire *tabula rasa* de toute culture, détruire tout ce que ne lui ressemble pas, effacer la personnalité, neutraliser l'initiative, anéantir les potentiels créateurs et bâtir une culture prolétarienne. Cette position dévoile en fait une carence de l'idéologie communiste sous l'aspect culturel – carence relative aux valeurs intellectuelles et spirituelles. Car elle donne lieu à un internationalisme abstrait, inefficace et finalement nuisible à la culture et aux échanges culturels. Et, en même temps, "l'égalité" – qui est l'idéal de ces sociétés – est en fait une "uniformité", qui s'accompagne de l'intolérance de toute idée démocratique.

L'interculturalité moderne est une stratégie de dialogue culturel qui "exclut l'exclusion". L'approche interculturelle cherche des solutions pour les situations de "choc culturel", de face à face entre porteurs d'expressions culturelles différentes; autrement dit, on cherche à "niveler" la rencontre avec l'autre. Le "*inter*" renvoie à l'interaction, à l'ouverture, à un échange, à une réciprocité, à la solidarité. Le "*culturel*" couvre le domaine des valeurs, de la reconnaissance des divers modes de vie, des multiples représentations symboliques, rapportées aux êtres humains, la reconnaissance des interactions des

individus et des sociétés, la compréhension des registres variés de l'environnement de l'individu. Par opposition à "l'internationalisme", l'interculturalité s'exprime par la considération de la valeur de chacun; pour reprendre la formule célèbre de Saint-Exupéry: "Celui qui diffère de moi, loin de me léser, m'enrichit."

**Internationalisme, culture et éducation en URSS.** Quel est l'héritage de l'internationalisme, et comment affecte-t-il les arts, la culture et l'éducation dans les pays de l'ex-URSS? Comme tout empire, les forces politiques de l'URSS cherchent à codifier les aspects matériels de l'existence et aussi dans une mesure non négligeable, le domaine de la pensée. Pour ce faire, tout phénomène culturel et/ou artistique de l'époque était évalué en fonction de sa conformité aux "normes" officielles: celle du "proletkult" (mot-valise pour "Proletarskaïa kouloura", en russe "Пролетарская культура", ce qui signifie "Culture du prolétariat") - qui était devenu l'art officiel du socialisme et représentait l'internationalisme dans le domaine culturel. Voici quelques signes distinctifs de l'internationalisme culturel:

- La culture nouvelle nommée "proletkult" est placée au-dessus de toute autre culture, sans tenir compte de la tradition d'avant l'époque soviétique dont elle est l'héritière.
- Les produits culturels du "proletkult" se diffusent dans la langue de la majorité bolchévique, qui est dans l'espace de l'URSS la langue officielle imposée par le pouvoir soviétique.
- Toute idée artistique correspond au mouvement prolétaire international qui est en révolution continue contre la bourgeoisie, et doit donc représenter les idéaux révolutionnaires.
- Toute création artistique correspond aux théories matérialistes du monde, et doit être filtrée par une censure "athéiste".
- Toute création artistique du "proletkult" se diffuse dans un langage plastique compréhensible par les masses, donc de manière figurative, dans une tradition académiste.

Ceci est une brève liste tirée de l'ensemble des spécifications auxquelles les arts et la culture de l'époque soviétique ont été soumis:

- La suprématie d'une seule "culture" (du "proletkult").
- La suprématie d'une seule langue (le russe).
- La suprématie des sujets qui expriment une seule idée (communiste).
- La suprématie d'une seule vision du monde (athéiste).
- La suprématie de l'uniformité dans l'expression artistique (figurative).

Dans ces conditions, conformément à la doctrine "internationaliste", la culture et les arts

ont dû servir le régime, jusqu'à l'éclatement de l'URSS, en intervenant dans la société selon des modèles préconçus.

Ainsi, "l'internationalisme" de l'époque soviétique, qui n'entretient aucun doute sur la supériorité de la "culture prolétaire", a laissé des marques dans l'évolution de l'art et de la culture, qui sont évidentes encore aujourd'hui (Stavila 2000). Parce que l'éducation, qui est le domaine de l'application des politiques officielles, a été à cette époque un lieu imprégné des stéréotypes culturels et idéologiques: clichés visuels inspirés des images inculquées par le pouvoir; méfiance envers "l'autre" qui est différent; vigilance envers les "espions" ou les "ennemis du peuple", et ainsi de suite. Quelques images des dessins d'enfants de cette époque en témoignent (voire les étapes de dessin d'un garde-frontière destinées aux activités avec des enfants de 6 ans, dans: R.Calistru. *Arts plastiques en première classe. Guide didactique*. Chisinau, Lumina, 1988).

Aujourd'hui l'enseignement moldave continue par inertie - malgré les nombreux accords européens de modernisation - d'être marqué durablement:

- par des stéréotypes qui restent dans la mentalité de la population depuis plusieurs générations;
- par le fait de considérer les arts comme un instrument idéologique, fait qui a privé plusieurs générations de repères culturels;
- par l'application du principe de "réalisme soviétique" dans le domaine de l'art en général, et dans le cadre de l'éducation en particulier.

Cette situation nous a conduit à orienter nos recherches vers un moyen de sortir de cette impasse, et notamment, vers une question concrète: comment inciter les jeunes, dans le contexte de l'enseignement/apprentissage, à découvrir la diversité dans les arts plastiques, et à s'ouvrir aux échanges culturels?

**Nouvelle approche et perspectives (arts et diversité).** Après l'événement historique qu'a représenté la chute du mur de Berlin qui a donné lieu à une ouverture de l'Est vers l'Ouest dans le sens propre mais aussi dans le sens symbolique, les recherches sur la société ne peuvent plus se passer des interrogations sur les problèmes de la culture et de l'interculturalité (Baillargeon 2002; Abdallah-Pretceille et al. 2004).

Dans le cas concret de la Moldavie, qui est dans le voisinage immédiat de l'Union Européenne, nous trouvons nécessaire d'harmoniser les normes et les principes de l'éducation avec les standards internationaux, d'autant plus que dans le pays voisin et de racines communes - la Roumanie - l'interculturalité est depuis des années au centre des préoccupations savantes (Cosma, 2001; Cucos, 2000): l'interculturalité est perçue comme une attitude qui implique des membres de différentes cultures, l'objectif d'une

éducation à l'interculturalité étant de rendre les individus plus ouverts, plus tolérants, plus prêts à accepter "l'autre", qui est différent.

La production artistique est un élément important de cet univers culturel dont elle a pour fonction d'exprimer et de questionner les repères symboliques et, plus généralement, les valeurs.

Dans ce contexte, nous considérons que les arts plastiques sont, avec d'autres langages artistiques, au cœur des cultures, des portes ouvertes sur la diversité et sur l'intercompréhension.

À l'occasion d'un concours du Ministère de l'Éducation, l'élaboration d'un manuel d'arts plastiques pour la 7<sup>ème</sup> classe (14 ans) avec le guide didactique qui l'accompagne - une première en Moldavie - nous a donné l'occasion de mettre en pratique plusieurs des conclusions auxquelles nous avons abouti, afin d'aider l'élève à rencontrer l'Autre à travers les arts plastiques. Ce manuel permet de s'interroger sur les liens et les articulations existant entre l'art comme symbole, comme objet, comme lieu, comme savoir-faire, comme parcours et histoire, conduisant à la culture et au savoir-partager.

**Un manuel d'arts plastiques pour éduquer à l'interculturalité.** Dans le but de poursuivre l'idée initiale, qui compare *l'internationalisme* à *l'interculturalité*, nous avons construit cette partie de la communication en deux volets parallèles: un premier, renvoyant aux contenus d'un manuel imaginaire qui aurait été conçu selon les dogmes "internationalistes" (à l'époque soviétique les manuels d'arts plastiques n'existaient pas, mais nous pouvons faire ce travail en nous appuyant sur nos propres expériences d'activité didactique durant cette époque), et l'autre, qui donne l'exemple d'une ouverture vers des valeurs universelles et vers la diversité culturelle, illustrée par des extraits de notre manuel.

#### **Exemple 1. L'art comme symbole.**

*Version internationaliste:* Les symboles de cette époque présents partout dans l'ensemble visuel, dans les manuels et matériaux didactiques devaient faire l'éloge du pouvoir. En dehors du portrait du Lénine, qui trônait sur la première page de tout livre de l'époque, dans tout domaine et matière d'enseignement (par exemple, le hyper connu Portrait de Lénine, de N. Andreev), un éventuel manuel d'arts plastiques aurait absolument dû traiter le symbole à travers les attributs socialistes: l'étoile rouge à cinq branches symbolisant les cinq continents sur lesquels le communisme va triompher, et aussi le marteau et la faucille. Cet emblème représentant les outils du prolétaire et du kolkhozien qui unissent leurs forces, faisait partie des emblèmes soviétiques, et était imposé partout (allant jusqu'à se glisser dans le décor des objets d'art populaire au préjudice du système ornemental traditionnel, édifié durant des millénaires dans la culture nationale). Un manuel

d'arts de cette époque n'aurait donc pas dû omettre ce symbole, illustré par la sculpture *Ouvrier et kolkhozienne* de Vera Mukhina (œuvre créée pour le pavillon de l'URSS lors de l'exposition universelle de 1937 à Paris).

*Approche interculturelle:* La démarche de propagande présentée ci-dessus est remplacée dans le manuel par des symboles universels, par exemple, thème 8: Significations des couleurs et des formes (*Manuel 2010*, 33-34). Le symbole de la spirale, qui relève l'œuvre de Fr. Hundertwasser, est présenté dans le manuel tout d'abord comme le refus de l'artiste de la ligne droite (*Manuel 2010*, image 8.4), mais aussi comme un signe préhistorique, existant dans beaucoup de cultures, et exprimant des croyances liées à la vie et à la mort, aux cycles cosmiques, à l'évolution, et ainsi de suite. Le guide didactique qui accompagne le manuel suggère aussi au professeur d'autres pistes pour explorer les significations de la spirale dans des réflexions et/ou dans des activités pratiques avec les élèves (*Guide 2010*, 23). Les éléments ornementaux compris dans le thème 10: L'artisanat et l'ornement (*Manuel 2010*, 39) complètent l'imagerie des symboles proposés dans le manuel et issus d'une tradition et d'une philosophie populaire millénaires: méandres, losanges, triangles (*Manuel 2010*, images 10.3-10.10).

Ainsi, l'étude de ces formes stylisées crée une alternative à la ségrégation idéologique, athéiste ou historique des symboles plastiques introduits dans les programmes et manuels scolaires; la suprématie d'un symbole communiste, relevant de l'internationalisme culturel est remplacée par des symboles universels, par la diversité de leur interprétation et par la représentation de multiples croyances anciennes liées à ce symbole.

#### **Exemple 2. L'art comme objet.**

*Version internationaliste:* Les objets dans une version internationaliste doivent avoir - tout comme les idées - une uniformité et une homogénéité partout dans les sociétés communistes. Cette règle a probablement dû être introduite, d'une part à cause de la destruction massive des objets "bourgeois" après la révolution de 1917, et, d'autre part, à cause de la pauvreté économique d'un système qui a tout misé sur la conquête de l'espace, sur la surmilitarisation, et par conséquent sur une stratégie de paupérisation extrême de la population. Pour justifier cette situation, le parti propage l'idée de la fierté d'être "libre" d'une consommation quelconque, sans aucun instinct de possession; la population doit donc renoncer à se procurer des objets, et encore moins aspirer à des objets d'une valeur esthétique.

Ainsi l'industrie soviétique fabriqua en série des objets identiques, conformément à la politique officielle (Staline, et d'autres leaders communistes, portent un uniforme; les masses doivent suivre cet exemple. Dans les écoles, entreprises, cantines - même meubles, même vais-

selle, même vêtements - tout doit être uniformisé).

*Approche interculturelle:* Afin d'exercer la flexibilité de la pensée, ainsi que l'acceptation de la diversité, nous présentons dans le thème 5: Le langage du design (*Manuel 2010, 24-26*) une autre approche de l'objet: celle de la recherche esthétique et/ou ergonomique, de l'originalité, d'un style différent, etc. Ainsi, par l'intervention du designer une simple pièce de mobilier peut devenir un objet artistique, porteur d'une valeur esthétique, avec un aspect unique et/ou original et/ou personnalisé (*Manuel 2010, image 5.1 et 5.2*).

L'introduction de l'idée de la création d'objets de formes diverses et, à un niveau plus élevé, celle de la création d'objets d'arts" oppose à l'uniformité qui caractérise l'internationalisme une autre façon de voir et de penser; le manuel incite dans ses rubriques à des réflexions sur les notions de "diversité", "originalité" et "créativité". Nous considérons que la contribution de ce thème à la pensée interculturelle consiste dans l'intention d'éduquer le public scolaire à l'ouverture d'esprit, à l'acceptation de l'altérité et des idées nouvelles.

### **Exemple 3. L'art comme parcours et histoire**

*Version internationaliste:* Engagé à faire louer le pouvoir et la victoire du communisme, l'art dans l'interprétation internationaliste représente de grandes fresques dans des lieux publics, des monuments et statues qui parlent de l'histoire du PC, de son parcours révolutionnaire ou de la guerre de 1940-1945 (par exemple, les fresques laudatives de la vie du peuple soviétique du Métro de Moscou, station Arbatskaïa, ainsi que les plafonds «La tracteuriste» et «Le parachutiste» de la station Maïakovskaïa, réalisés par A. Deineka etc.). Toutes ces œuvres consistent à privilégier les succès du peuple soviétique avant tout, sans prendre en compte les souffrances provoquées par ces victoires pour d'autres groupes sociaux, ni les civils devenus des victimes innocentes de ces acharnements violents, et encore moins les adversaires dans ces combats (par exemple, des déportés, les familles des "traîtres au peuple" etc.). Les images de ce type ont implanté des préjugés si forts dans les masses que même aujourd'hui, en Moldavie, l'intolérance envers l'Autre se manifeste par exemple par la démolition d'une menorah installée dans le parc central de Chisinau à l'occasion des huit jours de la fête juive de Hannukah (13 décembre 2009). Une procession de chrétiens a vandalisé en plein jour et sans être pénalisée ce symbole "hostile à la religion officielle", en le remplaçant par une croix chrétienne.

*Approche interculturelle:* Nous utilisons l'occasion du thème 15: L'image de l'homme dans l'art (*Manuel 2010, 54-57*), pour présenter une œuvre de Christian Boltanski: École Grosse Hamburgerstrasse, Berlin 1998 (*Manuel 2010,*

image 15.5). C'est un auteur qui, à partir de ses expériences et souvenirs personnels, reconstitue des scènes de vie, porteuse de divers messages affectifs, énonciatifs ou suggestifs.

Une partie de ses œuvres représentent par exemple, une autre vérité de la deuxième guerre mondiale, une vérité aussi réelle que celle des milliers de soldats soviétiques tombés sur le champ de bataille: il s'agit des camps de concentration, sur lesquels la société soviétique ne s'est pas beaucoup interrogée car les stéréotypes provoqués par le procès juif dit des "blouses blanches" (1953) se sont imprégnés plus fort dans la mémoire collective (et collectiviste) que la tragédie de l'holocauste. Le guide didactique provoque des questionnements sur l'image proposée dans le manuel (*Guide 2010, 30*): qui sont ces personnages? pourquoi l'image est-elle barrée par des traits blancs? que symbolise l'agglomération de plusieurs personnes dans un lieu? que symbolise cette division de l'image en carrés? et ainsi de suite, pour conclure que, à partir de la biographie de l'artiste et de son parcours personnel ainsi que de ses semblables, on peut supposer que cette œuvre est un hymne aux victimes de l'antisémitisme social.

Le travail d'analyse sur l'œuvre de Boltanski est dans ce manuel une invitation à prendre conscience des horreurs de la mort à travers les souffrances endurées par les juifs pendant plusieurs époques de l'histoire de l'humanité, un exercice sollicitant la sensibilité des élèves à l'égard de toute sorte d'exclusion et/ou discrimination raciale ou autre. Ces trois exemples donnent un aperçu de notre démarche, et démontrent la façon dont nous utilisons le langage artistique et les produits de l'art comme moyen d'éducation interculturelle; cette approche doit conduire le processus d'éducation par l'art vers l'ouverture, l'acceptation de la diversité et vers le savoir-partager.

**Conclusion.** La Moldavie a dû subir une rupture avec le passé communiste, et avec l'ex-URSS. Mais, étant restée durant 50 ans une société fermée, elle conserve des stéréotypes créés par une mentalité dogmatique, non critique, et docile face à la tyrannie du principe de la majorité. Sa transition vers une société ouverte se fait difficilement, car c'est un travail qui implique, d'une part, la réévaluation des valeurs et des symboles (et des stéréotypes) hérités du communisme, et, d'autre part, l'appropriation d'une nouvelle mentalité: celle de l'ouverture vers la diversité.

Le rôle médiateur de l'art, qui est porteur de culture et d'altérité, s'avère extrêmement utile dans ce processus, et un bon exemple d'une telle approche est le nouveau manuel d'éducation plastique que nous avons élaboré, qui est présentement dans les classes, et qui, espérons-le, aide le professeur à mettre en œuvre ce travail complexe mais gratifiant de dialogue interculturel.

Le design est une activité qui sera connue dans les milieux artistiques de l'URSS seulement dans les années 1980

Voir: Timpul.md en version électronique, 20 décembre 2009, <http://www.timpul.md/articol/menora-de-la-chisinau-nessiinta-sau-diversiune-5501.html>

Morel, Maia & al. *Éducation plastique*. Manuel, 7-ème classe. Ministère de l'Éducation et de la Jeunesse, Moldavie. Ed. Stiinta, 2010. Version roumaine – 96 p. et illustrations, version russe - 96 p. et illustrations.

Morel, Maia & al. *Éducation plastique en 7-ème classe*. Guide pédagogique. Ministère de l'Éducation et de la Jeunesse, Moldavie. Stiinta, 2010. Version roumaine – 80 p., version russe - 86 p.

Il faut préciser, que les thèmes du manuel sont en accord avec les exigences du Programme national, et que les formulations des titres sont plus générales que l'objet dont il s'agit ici

#### REZUMAT

Acest articol reflectă meditațiile autorului despre diversitatea culturală exprimată prin intermediul creației artistice. Interpretarea respectivă este motivată de lichidarea lacunelor existente în domeniul educației artistice, datorată ideologiei „proletarizmului internaționalist”, promovând doar arta și cultura „realismului socialist, care și-a lăsat amprenta în istoria Moldovei. Studiul a fost orientat spre definirea unei soluții concrete: cum pot fi motivați tinerii, în contextul predării/învățării, să-și dezvăluie pentru sine diversitatea culturală prin mijlocirea artei, să conștientizeze prioritățile relațiilor multiculturale și să depășească, în acest mod, propriile superstiții și toate aspectele discriminatorii? Elaborarea primului manual în Moldova «Arta plastică pentru clasa a VII» ne-a permis să relizăm în practică multe dintre ideile noastre, urmărind scopul să ajutăm copiii pentru ai înțelege pe alții prin intermediul artei. Manualul permite perceperea artei ca măiestrie, simbol, ca obiect, istorie și localizare – o abordare care-i permite elevului o acumulare a competențelor culturale și a posibilităților privitor la schimburile interculturale. În acest mod manualul respectiv propune societății postcomuniste moldovenești o nouă tratare în procesul educației artistice, spre orientarea percepției artelor ca o modalitate a percepției pluriculturalismului contemporan.

**Cuvinte-cheie:** diversitate culturală, „realism socialist”, artă plastică, educație artistică, măiestrie, pluriculturalism

#### ABSTRACT *Twenty years after "internationalism" in Moldova: towards an intercultural opening of the arts*

Our proposal presents the results of a reflection on cultural diversity expressed through artistic creation. This approach is meant to take the place of the "vacuum" left in the field of arts education by the effects of the ideology of "proletarian internationalism" which - by promoting cultural and artistic productions "politically correct" - strongly marked the past history of Moldova. Our research is directed toward a specific question: how to motivate young people, in the context of teaching / learning, to discover the diversity in the arts, and open to multi- and interculturalism? The development of a textbook for the 7-th grade (14 years) - a first in Moldova - gave us the opportunity to practice many of our conclusions to help the student with meeting the Other through the arts. The textbook initiates questioning about the links and connections between art as a symbol, as an object, as a place, as know-how, as background and history, leading to culture and knowledge-sharing. It thus offers the post-communist Moldovan society an innovative approach to promote arts-oriented intercultural awareness.

**Keyboard:** cultural diversity, arts education, "proletarian internationalism", interculturalism, diversity in the arts, between art.

#### РЕЗЮМЕ: «Двадцать лет после "интернационализма" в Молдове: на пути к межкультурному восприятию искусств».

Данное предложение представляет собой плод наших размышлений о культурном разнообразии, выраженном через художественное творчество. Этот подход призван занять место "вакуума", установившегося в области художественного образования и воспитания из-за идеологии "пролетарского интернационализма", которая – поощряя лишь культуру и искусство "политически правильного" характера, - оставила свой отпечаток в истории Молдовы. Наше исследование направлено на конкретный вопрос: как мотивировать молодежь, в контексте преподавания / обучения, открывать для себя культурное разнообразие через искусство, осознавать преимущества мульти-и межкультурных отношений и преодолеть таким образом свои предрассудки и все виды дискриминации? Разработка первого в Молдове учебника «Изобразительное искусство для 7-го класса» дала нам возможность осуществить на практике многие из наших идей, с тем чтобы помочь учащимся «понимать другого» через искусство. Учебник позволяет ставить вопрос о восприятии искусства как мастерства, как символа, как предмета, как местности, как истории - подход, который будет способствовать развитию у учащихся культурных компетенций, а также их способностей к межкультурным обменам. Таким образом, данный учебник предлагает молдавскому посткоммунистическому обществу инновационный подход к процессу художественного образования и воспитания, который состоит в предложении для решения проблемы: как ориентировать восприятие искусства на межкультурное понимание.

**Ключевые слова:** культурное разнообразие, "пролетарский интернационализм", изобразительное искусство, художественное обучение, мастерство, межкультурное понимание.



## ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- Baillargeon, Jean-Paul (dir). *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*. Les Éditions de l'IQRC, Les presses de l'université Laval, 2002
- Cozma, Teodor. *O noua provocare pentru educatie : interculturalitatea*. Iasi, Polirom, 2001
- Cucos, Constantin. *Educatia: dimensiuni culturale si interculturale*. Iasi, Polirom, 2000
- De Benoist, Alain. *Nous et les autres: problématique de l'identité*. Ed. Krisis, 2006
- Eloy Marie-Hélène, Abdallah-Preteceille Martine, Akkari Abdeljalil. *Les jeunes et les relations interculturelles : Rencontres et dialogues interculturels*. Paris : L'Harmattan, 2004
- Legault, Gisèle, Rachédi, Lilyane (sous la dir.). *L'intervention interculturelle*. Gaëtan Morin éditeur, 2008
- Morel, Maia (sous la dir.). *Parcours interculturels. Être et devenir*. Ed. Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, 2010
- Morel, Maia. "Les arts plastiques pour éduquer à l'interculturalité" // *Regards sans frontières sur la formation des enseignants* Sous la direction de Vincent Marie et Nicole Lucas, Éditions Le Manuscrit, Paris (France), 2008, p. 114-128.
- Morel, Maia. "Les compétences interculturelles: une approche éducative". // *Diversité culturelle: problèmes et solutions pour un développement européen*. Actes du colloque annuel, Université Perspectiva. Chisinau, 2009, p. 60 – 66
- Nucheze, Violaine, et al. "La rencontre interculturelle". In *Lidil*, juillet 2004, n° 29, p. 5-170
- Saint-Martin, Fernande. *Le sens du langage visuel*. PUQ, 2007
- Stăvilă, Tudor. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chisinau, Stiinta, 2000.
- Vinsonneau, Geneviève. *L'Identité culturelle*. Paris: Armand Colin, 2002.

## BIJUTIERUL, PICTORUL ȘI MEȘTERUL DE ARTĂ DECORATIVĂ GHEORGHE COJUȘNEAN

E greu să găsești un meșter în mâinile căruia metalul dur, capricios, și la prima vedere, neatractiv, să devină atât de maleabil. Gheorghe Cojușnean cunoaște secretul cel mare al „îmblânzirii” metalului, zeci de ani confecționând cele mai variate podoabe și piese de feronerie. Vorbește liber și deschis cu metalul, fie argint, fie bronz sau fier, după care acesta devine foarte ascultător în mâinile sale puternice, pentru ca maestrul să-i acorde forma dorită și venită din bogata sa imaginație.

Anul acesta Gheorghe Cojușnean a rotunjit frumoasa vârstă de 65 de ani, vârsta maturității profesionale și a ideilor creatoare, una mai sofisticată decât alta. Atunci când am făcut cunoștință cu Gheorghe Cojușnean, în februarie 2008, mă interesa cu predilecție creația sa în calitate de bijutier, deși am fost frapată nu numai de co-lierele sale originale cu denumiri romantice – *Ecou*, *Crinul*, *Orașul seara*, *Toamna*, *Cântec* ș.a., despre care am mai scris anterior în unele publicații la tema dată (Condraticova 2008a; Condraticova 2008b).



Setul de bijuterii *Cântec*. Fragment, pandantiv (MNAIM).

M-au impresionat câteva piese realizate în diferite tehnici de prelucrare artistică a metalului. E vorba de câinișorul turnat în bronz, lucrare intitulată de meșter *O nouă viziune a lumii...*, ce denotă acea sinceritate și fire spontană specifică copiilor, dar și animalelor, care se uită la lumea înconjurătoare complet diferit, viziune care atât de mult ne lipsește nouă, maturilor. Poate dacă ne-am uita din când în când prin prisma sincerității copilărești nu am comite atâtea erori... Cred că, în acest context, avea dreptate filosoful afirmând: „Dacă vrei să creșteți niște oameni înțelepți, nu închideți copilul din ei”.



Clopotnița Catedralei mitropolitane *Nașterea Domnului* din Chișinău. 2000.

Tot atunci am văzut Clopotnița Catedralei mitropolitane *Nașterea Domnului* din Chișinău în altă ipostază. Este o creație miniaturală, cu respectarea intactă a tuturor proporțiilor și a celor mai mici detalii, realizată de Gh. Cojușnean în anul 2000 și oferită în dar de un grup de colegi primarului de atunci al Chișinăului, Serafim Urechean. Mărimile reduse nu diminuează deloc măreția și grandoarea clopotniței, poate posibilitatea de a observa cel mai fin detaliu ne permite să sesizăm și mai profund valoarea istorică și artistică a acestui monument. Plasată pe un postament de malachită simbolizând puritatea și verdeața orașului Chișinău, clopotnița ne apare ca o jucărie din poveste pe care o poți ține în mână și ore în șir să admiri fiecare element arhitectural realizat din marmoră. Te poți urca imaginar până sus, să treci de la un nivel la altul, să te uiți prin fereastra miniaturală, ba chiar să în-cerci să auzi dangățul clopotului. Un veritabil simbol al capitalei, Clopotnița Catedralei mitropolitane *Nașterea Domnului* din Chișinău, prezintă o creație a maestrului realizată la superlativ, o exemplificare a talentului și maturității creatoare, a posesării tuturor tehnicilor de lucru în domeniul prelucrării artistice a metalului și a pietrelor scumpe. Lucrarea ar putea fi, pe bună dreptate, o adevărată carte de vizită a orașului, în cazul lansării unor eventuale cărți poștale sau timbre.

Profundă măiestrie și romantism denotă și cupele de vin confecționate pentru Combinatul

de vinuri de la Stăuceni. Mărimile lor reduse, de aprox. 160–180 mm., denotă profesionalism și originalitate, designul cupelor este foarte variat și practic nu se repetă.

Au fost utilizate asemenea tehnici și tehnologii specifice precum turnarea artistică, gravarea, emailarea, filigranarea, șlefuirea, iar inserțiile de pietre prețioase, variate caboșoane colorate au fost fațetate tot de mâna meșterului. Cupele decorative au participat la expoziții de artă decorativă, dar și la cele de arta vinului, au dus, astfel, faima Combinatului de vinuri și a meșterului bijutier care le-a creat.

Tot în acest context se înscriu și variatele articole de feronerie, precum ar fi **mânerele** reprezentate prin niște figuri antropomorfe stilizate, prinse în hora tradițională moldovenească. În piese sunt prezentate diverse elemente decorative spiralice, ca simbol al continuității vieții și elemente vegetale, care completează armonios compoziția.



Mânere decorative; Candelabru. Fragment.

Și când îți dai seama că toate piesele, de la podoabe la piese de artă decorativă, sunt create de mâna unui singur meșter care nu a făcut școală de bijuterie, este un autodidact, dar care posedă perfect simțul ritmului, al culorilor și formelor, al compoziției la un nivel atât de înalt, ne convingem că Gheorghe Cojușnean este un bijutier înnăscut, un meșter de referință în domeniul artei decorative din Moldova. Deși creația lui Gh.Cojușnean a fost tratată abordată (Mardare 1986; Condraticova 2008), considerăm oportună conturarea unui tablou mai amplu privind creația sa, din motivul că spațiul restrâns al articolelor privind creația meșterilor-giuvaiergii din a doua jumătate a secolului XX nu ne-a permis să aprofundăm numeroase aspecte cu referință la articolele de bijuterie confecționate, dar și pie-sele de feronerie, pe care le plasăm în circuitul științific prin intermediul prezentului demers, marea majoritate a pieselor fiind inedite. În acest context, îi exprimăm întreaga noastră grațitudine bijutierului Gheorghe Cojușnean pentru amabilitatea de a ne pune la dispoziție informațiile necesare și imaginile pieselor pentru publicare.



O nouă viziune asupra lumii... Bronz, turnare.

Născut la 6 martie 1946 în satul Malcoci, raionul Strășeni, Gheorghe Cojușnean a studiat între anii 1962 și 1967 la Școala Republicană de Artă Plastică „I. Repin” (actualmente Colegiul de Artă „Al. Plămădeală”), obținând specialitatea *învățător de artă plastică și desen liniar*. După doi ani de serviciu militar, în 1969, activează în calitate de metodist în Centrul republican de creație populară. Au urmat după aceasta activitatea în Centrul orășenesc al tineretului, în calitate de pictor-decorator, și pictor-constructor la Fabrica de oglinzi din Chișinău. A fost perioada căutării propriului drum în creație, al eu-lui său și al drumului sigur spre realizarea visurilor. În anul 1978 este angajat în atelierul de giuvaiergerie al Fondului Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM. După cum menționează meșterul în autobiografia sa semnată în anul 1983, în cadrul atelierului de giuvaiergerie „am cunoscut mai profund plasticitatea și varietatea confecționării pieselor de artă din metal și pietre colorate (...). Am început să confecționez podoabe în 1978, iar la expoziții particip din anul 1979” (Arhiva UAP, dosar nr. 224).



Șchiță a monumentului eroilor războiului pentru integritatea Republicii Moldova

În anul 1983 Gh. Cojușnean devine membru al UAP din RSSM. Deja este un meșter experimentat, un bijutier cu renume, participant la cinci expoziții republicane, la expoziția unională „URSS – Patria noastră” (1982) și expoziția specializată de bijuterie „Iablonec-80” (Cehoslovacia, actualmente Republica Cehă). Recomandările pentru intrarea în rândurile UAP au fost semnate de bijuterii de referință, două nume notorii în arta decorativă din RSSM de atunci, ambii exponenți ai școlii ruse de giuvaiergerie. E vorba de Alexei Marco (1935–1993) și Vladimir Vasilikov (1941–1995). O altă recomandare a fost scrisă de colegul său de breaslă, meșterul de artă decorativă Mihai Grati.

La admitere în rândurile UAP, Cojușnean a depus o listă de 15 piese de podoabă, realizate în acea perioadă și participante la variate concursuri și expoziții de specialitate și pe care considerăm oportună să o anexăm pentru a specifica diversitatea operelor lucrate, a materiilor prime utilizate și a tehnicilor de lucru. Astfel, au fost prezentate un **colier** din alpaca și crisopraz (1980), **colier** din alpaca și chihlimbar (1979), **pandantiv** din alpaca cu inserție de agat (1979), o **cupă** din alpaca, nefrit și sard (1979), **cupă** din alpaca și obsidian (1979) și **cupa** din alpaca, email, sticlă colorată (1979), un **pandantiv** din alpaca și lapis-lazuli (1980), un **colier** și **inel** din alpaca și lapis-lazuli (1979), un **inel-sigiliu** bărbătesc din alpaca și rauhtopaz, cunoscut și drept cuarț fumuriu (1979), o **broșă** și un **inel** cu denumire romantică *Primele flori*, realizate din alpaca, nefrit și email (1982), **setul** de podoabe *Toamna*, confecționat din alpaca, tompac și alamă (1980), **cercei** și **pandantiv** *Cântec*, pentru realizarea cărora a folosit marmoră, alpaca și tompac (1982), actualmente aflat în fondurile Muzeului Național de Arheologie și Istorie a Moldovei, **colierul** *Ecou*, realizat din alpaca și inserție de cuarț fumuriu (1982), **broșă** și **pandantivul** *Mișcare* din alpaca și inserție de opal (1982), broșa *Relief* (1982) (Arhiva UAP, dosar nr. 224).

Considerăm că sunt binevenite descrierile unor piese prezentate la concursul artiștilor plastici din UAP din RSSM pentru a sesiza din plin profunzimea și exuberanța simbolurilor utilizate și a tehnicilor de lucru posedate.

Astfel, topirea zăpezii și apariția insulițelor de pământ l-au inspirat pe meșterul Gh. Cojușnean la crearea unui formidabil set (broșă și inel), *Primele flori*. Zăpada s-a topit, insulița de metal forjat (alpaca) găzduiește, armonios asociate, frunzulițele verzi de nefrit, montate în metal și trei flori firave de primăvară, care simbolizează reînvierea naturii la viață, în pofida celor mai aprige friguri și viscole. Motivele decorative floristice sunt combinate cu elemente în stil geometric, de parcă unificând spiritualul cu pragmatismul și utilitarismul specific unei urbe moderne. Broșa și inelul de aceeași factură devin un simbol de renovare a omului și a

naturii, demonstrând că după iarnă vine primăvara, iar după întuneric vine lumina. În mod sigur, acest set reprezintă o capodoperă a artei giuvaiergeriei, fiind un simbol al speranței și credinței.



Proiect de felinar decorativ.

Tot în acest context se înscrie și setul (colier, cercei și inel) cu o denumire semnificativă pentru Moldova – *Toamna*. Bijuteriile sunt realizate din alpaca, alamă și tompac. Lănțișorul este împletit manual, de tip *link*, fiind asociat cu un pandantiv de formă geometrică, pătrat, în care este intercalat un fragment din tulpina ramificată a arborelui fructifer, toată compoziția fiind executată din metal forjat. Inelul realizat dintr-o fâșie metalică rigidă este decorat cu un element geometric pătrat, asociat cu un măr-fruct metalic și o frunzuliță de aceeași factură. Denumirea setului este semnificativă grație acestor mere ca simbol al vieții îmbelșugate, al cunoașterii, al fructelor care reprezintă bogăția Moldovei. Cerceii asociați setului posedă aceleași elemente semnificative în formă de măr cu frunzuliță, iar lăcățița-cârlig este specifică pentru anii 1970–1980. Actualmente, tot mai frecvent se utilizează lăcățița de tip englez, care este mult mai trainică și mai complexă. Menționăm că semnificația simbolică a mărilor a fost explorată și de către A. Marco, dovadă servind broșa cu o denumire elocventă, *Arborele vieții*, actualmente colecția Muzeului Național de Arheologie și Istorie a Moldovei.

Un symbolism deosebit posedă și colierul cunoscut cu genericul *Orașul seara*. Realizat dintr-un cerc integru de alpaca, colierul, la prima vedere simplu, posedă un superb pandantiv, care exemplifică, de fapt, semnificația denumirii bijuteriei. Elementele decorative de forme geometrice (dreptunghiuri stilizate) simbolizează fe-restrele unei urbe suprasolicitate. Culorile contrastante gri-metalic și negru simbolizează un oraș pe înserate, când pe alocuri încep să se aprindă luminile în ferestrele locatarilor blocurilor. Ferestrele-simbol ca o viziune în sine, în interiorul său, dar și spre lumea exterioară, în afara fiecărui om, sunt armonios asociate cu o inserție de topaz șlefuit de autorul bijuteriei.



În aceeași ordine de idei menționăm formidabilul set de bijuterii *Cântec*, compus dintr-un lănișor cu pandantiv și o pereche de cercei, realizat din alpaca. Subliniem profesionalismul meșterului care, odată observând piesa într-o revistă, a restabilit-o din memorie, executând o bijuterie, actualmente, în colecția MNAIM. Modelul de împletire a lănișorului este destul de original, fiind o simbioză artistică între un *ga-ribaldi*, *bismark* și *mona liza*, împletituri, de altfel, care abia la începutul sec. XXI își fac apariția în atelierelor autohtone de giuvaiergerie. Pandantivul reprezintă o placă geometrică, asociată cu o pasăre-simbol. Aceași pasăre este prezentă și pe cerceii rotunzi, ca simbol al soarelui. Setul analizat reprezintă, bineînțeles, măiestria meșterului, din punct de vedere tehnologic, asociată cu originalitatea ideii artistice.



Autoportret. Aprox. 1975; Autoportret.

Totodată menționăm că o importanță deosebită îl au denumirile romantice ale pieselor confecționate de Gheorghe Cojușnean, denumiri ce reflectă multitudinea aspectelor abordate, a problemelor cotidiene (de exemplu, colierul *Orașul seara*), prezența romantismului și a permanentei „viziuni noi” asupra lucrurilor, meșterul fiind de fiecare dată total diferit de lucrarea precedentă, deși prezent cu o tentă specifică creației sale. Deseori, deși poartă amprenta unui meșter, colierele diferă radical între ele, autorul uzitând fie de simboluri floristice și vegetale, cum este cazul broșei și al inelului *Primele flori*, sau de figuri geometrice, cum se atestă în colierul *Orașul seara*.



Pictură bisericească. Autor P. Piscariov. Anii 1900, satul Malcoci, raionul Srrășeni. Restaurare Gh. Cojușnean. Schiță de lucru.

Este destul de variată și categoria de lănișoare confecționate de meșterul Gh. Cojușnean, cu atât mai mult că, fiind autodidact și în lipsa unor reviste metodice și artistice, el a studiat variate metode de împletire manuală a lănișoarelor și a brățărilor. Astfel, vorbim despre un lănișor cu tipul de împletitură *ancoră*, cu elemente decorative de forme spiralice, ondulatorii și caboșon oval de amazonit. Un alt lănișor de tip *ancoră* din alpacă este asociat cu ornament vegetal (vrejul de viță) și inserție rotundă de lapis-lazuli. De altfel, motivul vrejului de viță-de-vie, a unei dinamici continue este frecvent în creația lui Cojușnean.

Dacă ar fi să facem o analiză detaliată a tehnicilor de lucru utilizate, trebuie să specificăm posedarea tuturor tehnicilor și tehnologiilor atestate în domeniul confecționării podoabelor, meșterul folosind cu predilecție forjarea metalului, turnarea, emailarea artistică și șlefuirea pietrelor. Ar fi cazul să menționăm că, dacă mentorul său, Alexei Marco a excelat în arta emailării artistice și a confecționării plasticii miniaturale din fildeș, iar alt dascăl al său, Vladimir Vasilikov, s-a remarcat cu predilecție în filigranare artistică, atunci Gheorghe Cojușnean a explorat la maximum proprietățile metalului, utilizând forjarea artistică asociată de minune cu toate tehnicile perfect stăpânite de bijutier.

Un exemplu al profesionalismului reprezintă schița pentru setul de bijuterii, colier și cercei, un mixaj profund de elemente decorative floristice și vegetale, exemplificate în confecționarea colierului cu un pandantiv sofisticat și o pereche de cercei de aceeași factură, setul vădind similitudini cu numeroase podoabe specifice di-feritor stiluri artistice ale secolului XIX. El reprezintă exuberanță și eleganță imperială, romantism și speranță, frumusețe și misticism, aspecte care vin să amplifice frumusețea doamnei pentru care a fost confecționat.



Schiță de gard decorativ. Feronerie.





Schiță de gard decorativ. Feronerie.

La capitolul materii prime utilizate menționăm specificul etapei date, de unde și abundența pieselor de alpaca, alamă, tompac, deoarece argintul și aurul erau prerogativa Uzinei de Bijuterii din Chișinău, deschise la 1972, cu puțin înainte de fondarea atelierului de giuvaiergerie al Fondului Plastic al UAP din RSSM (1973). În categoria pietrelor fine și ornamentale, folosite cu succes de Gh. Cojușnean, adică selectate, șlefuite, fațetate și montate în monturi decorative, se înscriu, cu siguranță, asemenea pietre precum agatul, lapis-lazuli, chihlimbarul, sardul, nefritul, cuarțul fumuriu, crisoprazul și alte exemplare accesibile la moment.

Menționăm, în acest context că fiind autodidact, Gh. Cojușnean a reușit să devină un bijutier și meșter de artă decorativă foarte profesionist, completând lista meșterilor-bijutieri autodidacți din Moldova, cu care a activat ani lungi în cadrul atelierului de giuvaiergerie al Fondului Plastic al UAP din RSSM. Astfel, printre bijuterii autodidacți se remarcă și Ovidiu Alexeenco (n. 1934), și Vladimir Kalașnikov (n. 1946), care au activat alături de bijutieri versați, cu studii la instituțiile de învățământ specializat, și anume Alexei Marco (1935–1993), Vladimir Vasilikov (1941–1995), Iuri Pavlov (1952–2002). Prezența meșterilor profesioniști a condiționat dezvoltarea artei bijuteriilor pe linie ascendentă, dovadă fiind și activitatea Consiliului artistic al UAP care permitea, după discuții și recomandări, exe-cutarea unui anume model de bijuterie, aprobat la ședință, în 25-50 de exemplare, fapt ce nu poate vorbi deloc de tirajarea specifică uzinelor specializate în producerea industrială a bijuteriilor, unde planul era de mii de exemplare identice. Din aceste considerente, atelierelor de giuvaiergerie ale Fondului Plastic ofereau oportunități sesizabile purtătorilor de a-și păstra individualitatea și personalitatea, grație portului unor podoabe deosebite, de cele mai dese ori executate manual.

O particularitate distinctă a acestor ani a fost activitatea taberelor anuale de creație *Daile* de la Palanga, Lituania, unde, de altfel, se află unul din formidabilele și cele mai complete Muzeu ale chihlimbarului. Meșterul Gh. Cojușnean a participat de două ori la asemenea tabere de creație, unde pe parcursul a 2–3 luni se adunau cei mai versați bijutieri din toate

republicile unionale și orașele mari din URSS. La tabere de creație a luat parte împreună cu colegii său de breaslă, bijutierii V. Vasilikov și A. Marco, pictorul A. David.

Peste trei ani, în 2011, într-o nouă vizită în atelierul bijutierului Gh. Cojușnean, am descoperit câteva fațete noi din activitatea maestrului, asupra cărora dorim să atenționăm în paginile ce urmează.

Astfel, meșterul ne-a relatat că în anii 1991–1992, fiind pictor de specialitate, a restaurat una din picturile bisericești realizate prin anii 1900 de renumitul pictor Pavel Piscariov în biserica *Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil* din satul Malcoci, raionul Strășeni, pictură care poate fi admirată și actualmente. În același context se înscriu și două autoportrete ale sale, în care artistul manifestă aptitudini lăudabile în domeniul portretisticii, subliniind trăsăturile feței, autoportretele devenind, în mare parte, veritabile portrete psihologice și fizice, care denotă caracterul omului, al creatorului.

În așa mod, am făcut cunoștință cu Gheorghe Cojușnean, meșter în prelucrarea artistică a metalului. Și dacă piesele văzute anterior – mânerle decorative, cupele de vin, *Catedrala Maicii Domnului din Chișinău* – ne-au întredeschis doar parțial creația meșterului, atunci piesele recent văzute ne-au convins cu fermitate că Gh. Cojușnean este un meșter de vocație atât în domeniul prelucrării a metalelor nobile, cât și a fierului și bronzului. Unele piese au participat pe parcursul anilor la expoziții de artă plastică și artă decorativă, desfășurate în Centrul Expozițional „C. Brâncuși”, iar altele au devenit apanajul colecționarilor autohtoni.

Ne-a uimit faptul că aceste piese, deși aparent masive, din fier forjat, aflate la cealaltă extremă a artei miniaturale a podoabelor, reprezintă o familie integră, armonios dirijată și protejată de creatorul său. Astfel, candelabrele forjate denotă aspirațiile meșterului atât pentru lumea zoomorfă, cât și spre motivele vegetal-floristice sau geometrice. Candelabru în formă de câine, cu suporturi pentru trei lumânări, este unul foarte original și reprezintă profesionalismul lui Gh. Cojușnean. Aceeași spirală în diferite ipostaze, ca simbol al dinamismului și al continuității, este prezentă în labele animalului-candelabru, și în detaliile capului și coada câinelui. Toate detaliile candelabrului prezintă un tablou integru și, fapt foarte interesant, un câine destul de bun și blajin, altfel nici nu putea fi creat de meșter, doar el vine din bogata sa imaginație, din ideile sale originale, câinele fiind cel mai fidel și credincios animal al omului. Un alt candelabru reprezintă o simbioză a figurilor geometrice, zvelte și elansate, care fac apel, în mare parte, la creația lui Constantin Brâncuși.

Un loc aparte în creația lui Gh. Cojușnean îl ocupă piesele decorative, create cu scopul de a înfrumuseța spațiul locativ sau biroul de lucru.

În acest context se înscrie piesa cu evidente motive floristice și vegetale, formate din frunze verzi și o floare roșie cu șase petale, variate cercuri intercalate și unificate între ele. Este o piesă de un simbolism aparte, elansată, o semnificație a aspirației omului spre frumusețe, echilibru și o posibilă apropiere de idealurile omului în căutare de sine și de locul său în lumea aceasta pragmatică.

Atenția noastră a fost pentru mult timp captată de un coif extraordinar, pe care bijutierul a binevoit chiar să-l îmbrace în prezența noastră, prin acest fapt readucându-ne în timpurile istoriei medievale. Meșterul ne-a povestit câte eforturi au fost depuse pentru crearea schiței și după ea, a coifului, care ne aduce în timpurile Ordinului Teutonilor, ale cavalerilor medievali și ale turnirelor caracteristice epocii. Au fost reflectate simetria identică a întregului coif, coarnele și ochii fiind plasați într-o simetrie perfectă. Și deși exponent al luptelor cavalești, acest coif posedă o deosebită eleganță, locul lui fiind în sălile Muzeului de Istorie, după vizionarea sau chiar probarea căruia numărul doritorilor de a studia istoria s-ar mări în mod evident.

Gh. Cojușnean este un meșter neîntrecut în prelucrarea fierului și drept argument servesc schițele pentru grilele decorative, eleganța cărora ne-a uimit (până acum considerându-se că lucruri extraordinare pot fi realizate numai folosind metalele nobile).



Creatorul, Gh. Cojușnean și operele sale, *Parlamentarul* și *Însoțitoarea sa*.

În prima grilă sunt asociate aceleași spirale, dar mai deplasate, care conferă dinamism și tendință spre perfecționare. Centrul compoziției îl formează o liră simbolică, încoronată printr-o floare cu cinci petale de un verde-cenușiu pal, moale; câte patru vârfuri, în ordine crescătoare, izvorâte din ambele părți sunt încoronate la fel cu patru flori, având câte patru petale și formând astfel o compoziție integră și frumoasă.



Candelabru cu trei lumânări în formă de câine.

O altă grilă decorativă, care ne-a impresionat pentru mult timp, este realizată tot din fier forjat și reprezintă 14 fășii metalice, pe care foarte grațios și elegant se întinde, aidoma unei liane, o ramură compusă din motive floristice și vegetale, flori și frunze forjate de o rară frumusețe. Ambele capete ale grilei sunt decorate cu motive spiralice și geometrice, un veritabil amalgam de ornamente dinamice și foarte originale.

Tot la capitolul piese decorative de proporții mari, realizate din fier forjat, se înscriu diferite felinare decorative, prezentate atât în proiecte, cât și în mărimi naturale, de genul felinarelor plasate în Teatrul Dramatic „V. Alecsandri” din orașul Bălți. Pentru aceste felinare sunt specifice motivele geometrice, sofisticate, exemplificând, în viziunea noastră, tradițiile teatrale și localul unde au fost amplasate pentru o bună perioadă de timp.

Deși se consideră că arta bijuteriilor este foarte apolitică și conservativă, meșterul Gh. Cojușnean nu a putut fi indiferent față de unele evenimente din istoria țării. În acest context se înscrie proiectul monumentului comemorativ dedicat eroilor căzuți în Războiul pentru integritatea Republicii Moldova (vara anului 1992). Pe un postament format din patru scărilespezi de piatră, încoronate de o stelă care simbolizează vrejul de viță-de-vie sau coarnele stilizate ale berbecului, se înalță figura îndurerată și îndoliată a mamei, a unei Madone. Cu capul plecat de dor, de așteptare veșnică și măcinătoare a fiului neîntors sau pierdut pe câmpul de luptă, chipul mamei este plin de durere și întruchipează profunda și nedescrisa durere a tuturor mamelor care și-au pierdut feciorii, casele, bărbații într-un război declanșat de marile puteri pe un teritoriu străin. Cu regret, această schiță așa a și rămas la nivelul unui proiect, fără a fi realizată în proporții mari și instalată în locul stabilit, deși ar prezenta, în viziunea autorului – și noi suntem de acord cu el –, un monument absolut necesar, un elogiul celor care au luptat în vara anului 1992 pentru integritatea Republicii Moldova.

În aceeași ordine de idei se înscriu și două figurine care simbolizează un parlamentar și doamna sa, realizate din metal forjat câțiva ani în urmă. Aceste figurine decorative, dar profund simbolice, semnifică apelul unui om simplu, bântuit de probleme, către cei care decid soarta

omului, către aleșii poporului în obligațiunile cărora intră rezolvarea numeroaselor probleme de ordin politic, economic, social și cultural la nivelul întregii țări. Chipurile alungite, cu trăsături distincte specifice fiecărui tipaj – cravată în vogă, burtică, siluetă delicată – denotă măiestria lui Gh. Cojușnean, fiind o exemplificare a tehnicilor de lucru posedate și a ideilor sale destul de originale și creative.

Constrâns de boală, Gheorghe Cojușnean rămâne a fi un bijutier plin de idei originale și

proiecte sofisticate, speră la reușita și succesul lor, tinde spre transmiterea cunoștințelor și aptitudinilor sale din domeniul prelucrării artistice a metalelor și a pietrelor prețioase. Îl felicităm din tot sufletul cu ocazia celor 65 de ani, dorindu-i sănătate de care are nevoie acum cel mai mult, să fie tare ca piatra și să meargă consecvent spre obiectivele trasate de el. La mulți ani, Gheorghe Cojușnean – pictor, bijutier renumit și meșter de artă decorativă din Moldova!

**REZUMAT:** În prezentul articol autorul prezintă piesele de giuvaiergerie din a doua jumătate a secolului XX și principalele trăsături de evoluție a orfăvriei naționale. Bijuteriile sunt confecționate de specialiști de referință precum Alexei Marco, Ovidiu Alexeenco, Vladimir Vasilikov, Iuri Pavlov, Vladimir Kalașnikov, care au utilizat argintul, alpaca, alama și pietrele scumpe – agatul, chihlimbarul, lapis-lazulitul, cuarțul, nefritul etc. Autorul analizează viața și activitatea bijutierului Gheorghe Cojușnean (n. 1946, s. Malcoci, r. Strășeni). El a confecționat numeroase pandantive și coliere, inele și brățări, cercei și broșe cu denumiri foarte elegante: *Orașul seara, Ecou, Primele flori, Cântec, Toamna, Crinul* etc. De asemenea, a confecționat piese decorative: statuete, grile exuberante, felinare, candelabre, mânere, un coif, proiecte de monumente comemorative. Gh. Cojușnean a restaurat și pictura religioasă din biserica satului Malcoci, pictată de renumitul P. Piscariov; a pictat două autoportrete etc. Operele sale au participat la expoziții și concursuri naționale și internaționale (Palanga, 1982–1983, Iablonec–1980). Luând în considerație importanța bijuteriilor ca obiecte de artă și mărturii ale istoriei, acest demers prezintă multe informații privind metalele utilizate în bijuterie, tehnicile și tehnologiile de lucru.

**Cuvinte-cheie:** tehnică, tehnologie, grilă, candelabru, coif, pictură religioasă, colier, bijutier, bijuterii.

**РЕЗЮМЕ:** В формате данной статьи автор рассматривает ювелирные украшения второй половины XX века и основных направлениях развития национального ювелирного искусства. Ювелирные украшения создавались знаменитыми мастерами, среди которых Алексей Марко, Овидий Алексеенко, Владимир Васильков, Юрий Павлов, Владимир Калашников, которые использовали серебро, латунь, мельхиор и драгоценные камни – агат, янтарь, лазурит, кварц, нефрит и др. Автор анализирует деятельность и творчество ювелира Георге Кожушнян (р. 1946, с. Малкочь Страшенского района). Он изготавливал многочисленные кулоны и колье, кольца и браслеты, серьги и броши с весьма романтическими названиями: *Вечерний город, Эхо, Первые цветы, Песня, Осень, Лилия* и др. Также, он создал ряд декоративных предметов как статуэтки, роскошные решетки, светильники, канделябры, декоративные ручки, шлем, различные проекты памятников. Г. Кожушнян реставрировал церковную живопись кисти П. Пискарева в церкви села Малкочь; его кисти принадлежат и два автопортрета. Его работы участвовали в национальных и международных выставках и конкурсах (Паланга, 1982–1983, Яблонец–1980). Учитывая тот факт что ювелирные украшения являются предметами искусства и свидетелями исторического развития, в данной статье представлены информации о металлах используемых в искусстве, техниках и технологиях работы.

**Ключевые слова:** техника, технология, решетка, канделябр, шлем, церковная живопись, колье, ювелир, ювелирные украшения.

**RÉSUMÉ:** Dans cet article l'auteur parle sur les objets d'orfèvrerie de Moldova du XX<sup>-ième</sup> siècle et présente les principales traites de l'orfèvrerie nationale. Les bijoux sont confectionnés par les spécialistes réputés comme Alexei Marco, Ovidiu Alexeenco, Vladimir Vasilikov, Iuri Pavlov, Vladimir Kalașnikov, qui utilisent l'argent, le cuivre jaune (le laiton), le argentan et les pierres précieuses – agat, l'ambre, le lapis-lazuli, le quartz, le nephrit etc.

L'auteur analyse la vie et l'activité du bijoutier Gheorghe Cojușnean (n. 1946, v. Malcoci, district Strășeni). Il a confectionné des différents pendentifs et des colliers, des anneaux et des bracelets, des boucles d'oreille et des broches avec les dénominations tres elegants: *Le ville soire, L'écho, Les premiers fleurs, Le chanson, L'automne, Le lis* etc. Il a confectionné aussi des pièces decoratifs comme des statuettes, des grilles exuberants, des réverbères, des candélabres, des manches, un casque, des projets des monuments commémoratifs. Gh. Cojușnean a restauré la peinture religieuse d'église de la village Malcoci, peinte deux autoportraits etc. Ces pieces ont a participé a les expositions et aux concours nationales et internationales (Palanga, 1982–1983, Iablonec–1980). Vu l'importance des bijoux comme objet d'art et comme témoignage d'histoire, cet article présente beaucoup d'informations sur les métaux utilisés dans l'industrie des bijoux, la technique et à la technologie.

**Les mots-clé:** la technique, la technologie, le grille, le candélabre, un casque, peinture religieuse, le collier, le bijoutier, les bijoux.

#### **Bibliografie**

**Arhiva Uniunii Aartiștilor Plastici**, dosar nr. 224.

**Condricova 2008a:** Condricova Liliana. *Meșteri-bijutieri din Moldova în a doua jumătate a secolului XX* // ARTA. Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Business-Elita, 2008, p. 90-110.

**Condrativova 2008b:** Condrativova L.. *Meșteri-giuvaiergii din Moldova. Gheorghe Cojușnean* // STUDIA UNIVERSITATIS, Chișinău, CEP USM, 2008, nr. 6, p. 186-190.

**Mardare 1986:** Mardare C. *Cercul fermecat sau schițe la portretul unui giuvaiergiu* // Orizontul, Chișinău, 1986, nr. 8, pp. 76-77.

#### **ABREVIERI**

MNAIM – Muzeul Național de Arheologie și Istorie a Moldovei

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

UAP – Uniunea Artiștilor Plastici

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

## CICLUL DE LUCRĂRI *ARTISTUL ȘI MODELUL* ÎN CREAȚIA LUI IURIE CANAȘIN

Misterul și sacralitatea procesului de creație este o temă rar abordată, pe când personalitatea creatorului de valoare este una dintre cele mai atractive teme pentru contemporanii săi. Tratarea acestei teme reprezintă un diapazon larg de abordări: de la studii de specialitate până la vehicularea de zvonuri în presă. Personalitatea artistului care a ajuns la un înalt nivel de măiestrie, indiferent de domeniul pe care-l onorează, este permanent în centrul unor dispute. Condiția sa morală, poziția în societate, averea, dragostea și felul său de a fi vor constitui teme esențiale pentru interes public în timpul vieții sale și, deopotrivă, vor dăinui peste secole.

Sculptorul Iurie Canașin este artistul care, în ciclul său de lucrări *Artistul și modelul*, a abordat aceste probleme, tratându-le multilateral și relevând aspecte inedite, completând, prin cugetările sale proprii, această temă care este bine studiată, dar care oferă spații pentru noi reflecții.

Ciclul de lucrări nominalizat prezintă artiști clasici universali, cum ar fi: Leonardo da Vinci, Wolfgang Amadeus Mozart, Hans Cristian Andersen, Alexandr Pușkin; artiști naționali: Constantin Brâncuși, Alexandru Plămădeală, Alexe Mateevici; artiști contemporani: Glebus Sainciuc, Aurel David, Ion Jumatii ș.a. Lucrările din acest ciclu pot fi distribuite convențional în patru grupuri. În primul grup de lucrări artistul este reprezentat de unul singur.

*Serghei Ciocolov* (1971, lemn, MNAP) este înfățișat într-un moment de însingurare. Lucrarea capătă expresivitate prin contur și poză. Figura ceramistului conține o doză de cuminenie și oboseală. Se resimte povara vieții care îi apasă umerii. Cunoștințele, măiestria, îndemânarea obținute de-a lungul întregii vieți, dorința de a cunoaște, de a descoperi noi orizonturi, noi posibilități, noi soluții în domeniul pe care îl profesă – toate sunt omise din cadrul lucrării. Autorul tinde să ne aducă în față nu luciul și frumusețea operei ceramistului, ci personalitatea artistului sau ceea ce prezintă ceramistul ca muritor de rând, ca un om care și-a lăsat la o parte toate grijile. Surprins în acest moment de intimitate, autorul parcă ne-ar cere nouă, spectatorilor, să nu tulburăm liniștea protagonistului. Sculptorul Iurie Canașin surprinde un moment scurt al vieții celui reprezentat, acest moment fiind deosebit de prețios și fascinant. Lucrarea *Inspirație (Serghei Ciocolov)* (1978, bronz, MNAP) relevă alte aspecte ale personalității ceramistului, acesta fiind reprodus șezând în fața unei ferestre deschise (Suruceanu 2008, 34). Spațiul lucrării

nu este îngustat de pereții încăperii, fereastra este mai mult un element simbolic decât un atribut al interiorului. Fereastra deschisă reprezintă acel cadru prin care, privind, maestrul va găsi noi momente ale vieții care îl vor inspira. Detaliul realist are rolul său relevant în această compoziție. Mâinile obosite ale artistului ne vorbesc despre munca istovitoare, zi de zi, despre dorința artistului de a atinge acel nivel al măiestriei, când mâna sa va fi în stare să atingă nivelul aspirațiilor sale (Șatohin 1994, 21). De asemenea, mâinile, redată detaliat, sugerează ideea că ceramistul este surprins într-un moment când el și-a realizat deja aspirațiile într-un obiect de artă, dar este încă sub impresia produsă de această activitate. Peste un timp el va aspira la o nouă operă. Fereastra deschisă simbolizează deschiderea ceramistului spre această lume, care, prin multiplele ei forme și idei, constituie un material propice pentru inspirația lui.

O altă lucrare din acest ciclu, *Hans Cristian Andersen* (1972, șamotă, MNAP), îl reprezintă pe marele scriitor contopit parcă cu natura. Tristețea și melancolia scriitorului, care în timpul vieții a fost un mare singuratic, este vădit resimțită în această compoziție. Realitatea din poveștile sale este uneori copleșitoare, scilipitoare, în care triumfă adevărul, iar alteori coincide cu realitatea lumii înconjurătoare – vitregă și inexplicabil de crudă pentru artist, care și-au găsit reflectare în privirea ochilor celui portretizat. Fiind un visător, scriitorul a creat o lume fascinantă, în care chiar și obiectele necuvântătoare capătă darul vorbirii, în care dorințele ascunse capătă viață. Darul său de a vorbi prin metafore și alegorii cu cititorul a dăruit acestei lumi o doză de înțelepciune și bunătate. Chipul lui Hans Cristian Andersen, în costum de epocă, nu abundă în detalii, ci este sobru și generalizat (Suruceanu 2008, 36). Poza și privirea portretizatului, întregul său chip lasă spațiu pentru fantezia spectatorului, care poate completa discursul autorului prin propriile lui sugestii.

Făcând parte din acest grup de lucrări, chipul lui *Alexe Mateevici* (1996, bronz, colecția galeriei ONU) este una dintre marile reușite ale sculptorului Iurie Canașin în genul sculpturii de mici dimensiuni. Fiind un bun cunoscător al psihologiei umane, sculptorul prezintă figura înaintașului nostru din două componente, dorind, probabil, să sugereze ideea confruntării interioare a poetului-preot. Sub aspectul texturii, una dintre jumătăți pare a fi rigidă, granulară, iar alta mată, întunecată. Autorul subliniază



detaliul mâinii, în care el ține o carte – refugiul dintotdeauna al poetului în credință, ideal pur, cumițenie. Întreaga figură emană sobrietate, tragism, îndurerare, tăcere – mărturii ale timpului în care a activat A. Mateevici. Sculptorul folosește același procedeu – redarea generalizată cu minimum de detalii, prin elemente de limbaj laconice, reduse la esențial, oferind publicului încă o ocazie pentru a-și declanșa imaginația.

Este interesantă și lucrarea *Mihai Eminescu (schiță)* (1994, șamotă, colecția autorului), în care figura poetului este modelată generalizat, fiind redusă la suprafețe esențiale. Detaliul realist lipsește de astă dată, dar personajul este ușor de recunoscut după poză, mâinile încrucișate pe piept și conturul siluetei. Capul, lipsit de detalii de portret, este ridicat în sus, parcă privind cerul înstelat („La steaua care-a răsărit/ E-o cale-atât de lungă”). Proporțiile figurii sunt puțin exagerate ca raport între ele, dar acest fapt conferă chipului un aspect special și nu împiedică percepția mesajului lucrării. Numeroase, întotdeauna diverse sunt tentativele de a-l prezenta pe marele poet, dar schița lui Iurie Canașin este una aparte, în care, fără detalii de portret, costum de epocă, coafură și fără proporții apropiate de cele naturale, sculptorul a surprins mișcarea corpului, gestul capului, felul de a fi al poetului.

Al doilea grup de lucrări prezintă artistul împreună cu opera sa. Relația artist-operă este una dintre cele mai complicate prin faptul că actul creației este o enigmă pentru cunoaștere, un mister sau fenomen inexplicabil. Sculptorul Iurie Canașin, în lucrările din acest ciclu, caută o soluție optimă pentru a crea compoziții narative, pline de farmec și înțelesuri ascunse, intuite de autor.

Compoziția *Wolfgang Amadeus Mozart*, supranumită și *Micul Amadeus* (1989, șamotă, Franța), îl prezintă pe acesta în toiul nopții, profitând de faptul că apropiatului său dorm, pentru „a da glas” melodiei care „îi tulbură” auzul la acea oră târzie. Modelul impresionant al figurii *Micului Amadeus*, cu perucă și în cămașă de noapte, redă tendința caracteristică doar copiilor de a-și realiza imediat dorința. Figura robustă a lui Amadeus reflectă candoarea unui copil, dar și necesitatea de a munci, impusă prematur.

Spre deosebire de alte lucrări ale lui Iurie Canașin, această operă pare a fi realizată în material fragil, asemeni porțelanului, formele fiind imponderabile. Gestul mâinii protagonistului redă concentrare și parcă roagă spectatorul să păstreze tăcerea, pentru ca *Micul Amadeus* să „audă mai clar” melodia. Relația artist-operă în această lucrare a lui Iurie Canașin relevă seriozitate și responsabilitate, iar relația spectator-portretizat denotă gingășie și căldură.

Altă lucrare din acest grup al ciclului *Artistul și modelul* este intitulată *Alexandru Plămădeală* (1972, șamotă, colecția autorului) și

îl prezintă pe marele sculptor moldovean împreună cu macheta operei care l-a imortalizat – *Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt*. Crearea acestui monument l-a preocupat pe sculptorul Alexandru Plămădeală o perioadă îndelungată. Studiind arhive, fresce, costume de epocă, forme de săbii și coroane domnești, Alexandru Plămădeală a creat trei modele, ultimul dintre care a fost realizat în material și înfrumusețează centrul capitalei până în prezent. Însuși Alexandru Plămădeală este redat în această compoziție parcă pozând în fața spectatorului, iar detaliul realist al mâinilor obosite mărturisește faptul că artistul este mulțumit de realizarea sa. Detaliile portretistice sunt împrumutate de sculptorul Iurie Canașin din portretele și fotografiile de epocă, astfel încât personajul este recunoscut momentan.

Unul dintre maeștrii care l-au fascinat pe Iurie Canașin este *Constantin Brâncuși* (1993, bronz, MNAP), care apare în mai multe rânduri în creația sa. Sculptorul Constantin Brâncuși este prezentat în momentul în care a realizat una dintre capodoperele sale – *Coloana Infinitului*. Sculptorul apare covârșit de expresia lucrării sale, figura sa pare ascetică, alături de această operă.

Lucrarea *Constantin Brâncuși* este o compoziție care, privită din diferite recursuri, imprimă efecte și sensuri noi. Materialul absoarbe și reflectă lumina, astfel încât acest joc de lumini și umbre ne permite să descoperim noi detalii, noi imaginații ale sculptorului Iurie Canașin (Marian 2007, 72). Spațiul, în această lucrare, obține profunzime prin prezența celor trei direcții antagoniste: lungime, lățime și adâncime. A patra dimensiune constituie efectul psihologic produs de figura eroului. Finisându-și opera, sculptorul Constantin Brâncuși se reduce la postura simplului spectator, care, distanțat, analizează rezultatul muncii sale. *Coloana Infinitului* pare exagerat de extinsă pe verticală, subliniind efortul colossal și faptul că artistul s-a depășit pe sine însuși.

*Pictorul Glebus Sainciuc* (1992, gips, colecția autorului) apare în interpretarea lui Iurie Canașin într-un moment de dăruire, deschis cu generozitate pentru spectator. Măștile ce constituie genul cel mai impresionant din creația sa sunt redată în această compoziție fără detalii de portret, care le-ar deosebi una de alta. Ele apar la nivel modular, sugerând creativitatea artistului, bonomia, onestitatea și sinceritatea lui. Detaliile de portret în această compoziție concentrează atenția asupra personalității artistului. Glebus Sainciuc, prin măștile sale, identifică psihologia contemporanilor. Portretele-măști vor supraviețui în timp și vor deschide generațiilor următoare noi aspecte ale acestor personalități.

Prezintă un interes deosebit și lucrarea *Închinare lui Aurel David* (1986, bronz, MNAP). Pictorul Aurel David este reprodus în momentul trecerii sale în neființă. Corpul său neînsuflețit

face cu capul o breșă în suprafața compoziției, care l-a imortalizat – *Dedicație lui Mihai Eminescu*. Faptul că viața e scurtă, iar opera e veșnică, faptul că moartea e suprimată de actul creației, iar artistul supraviețuiește prin creația sa – toate aceste considerații ale autorului Iurie Canașin sunt conturate prin compoziția sa neordinară, care, totuși, trezește controverse sub aspect estetic.

Al treilea grup de lucrări al lui Iurie Canașin este consacrat, la propriu, temei artistul și modelul.

*Pușkin și Gonciarova* (1972, șamotă, colecția autorului) apar în costume de epocă, așa cum ar fi apărut în sala de bal la curtea țarului. Frumusețea fizică a Nataliei Gonciarova, suplețea, modestia și seninătatea ei este susținută prin ponderea intelectuală și spirituală a soțului, Alexandr Pușkin. Acest cuplu emană armonie, dragoste, reciprocitate. Natalia Gonciarova întruchipează perfecțiunea și dăruirea, fiind muza poetului Alexandr Pușkin.

*Leonardo și Mona Lisa* (1994, bronz, Paris) sunt surprinși în momentul creării capodoperei marelui pictor și savant. Mona Lisa zâmbeste – un potențial pentru valorificarea ideilor creative ale lui Leonardo. Ambele personaje atestă atitudine reciprocă dintre artist și model care a condiționat apariția unei opere ce supraviețuiește ca valoare în spațiu și în timp. Personajele legendare sunt redată, cu precădere, în stil naturalist, modelându-se insistent detaliile de portret, costum, cofura, mâini. Compoziția este o reușită a sculptorului Iurie Canașin, care a abordat un subiect atât de complicat, evitând banalizarea și păstrând cea doză de mister care îi este caracteristică.

Fiind parte din același grup (al treilea) al ciclului de lucrări ale lui Iurie Canașin, în lucrarea *Pictorul Ion Jumatii* (1996, bronz, Istanbul), protagonistul este răvășit adânc de zbuciumul și pasiunea creației. Reprezentat în atelier, în momentul pictării unui nud, la dreapta sa fiind situat modelul, pictorul este total absorbit de opera sa. Interiorul atelierului, în care se desfășoară activitatea, este redat schematic, intuitiv, prin cele două figuri și cadrul tabloului asupra căruia lucrează pictorul. Astfel, autorul realizează profunzimea spațiului prin situarea reciprocă a acestor figuri și obiecte. Însuși subiectul compoziției are menirea de a iniția spectatorul prin actul creației ceea ce artiștii numesc inspirație. Capacitatea de a transmite spectatorului tensiunea creatoare, lumina și avântul pictorului Ion Jumatii este punctul-forțe al acestei compoziții.

Al patrulea grup de lucrări-alegorie, prezintă, în parabole, sensuri ascunse, pe care sculptorul Iurie Canașin le transmite spectatorului în mod indirect.

Lucrarea *Miorița* (1982, șamotă, colecția autorului) este închinată poetului anonim, care își găsește moartea, asemenea personajului din nemuritoare baladă. Păstorul din balada

*Miorița* pleacă din viață resemnat și pașnic. Peisajul, acel „picior de plai”, îl primește tacit și cuminte, iar „crăiasa – a lumii mireasă”, cu care se însoară poetul, este nu altcineva decât personalizarea morții sale. Bogată în detalii feerice, această compoziție-alegorie întrunește în sine contrastele viață-moarte, pământesc-cosmic, real-fan-tastic.

Seria de lucrări-alegorie este continuată de lucrarea *Luceafărul* (1989, șamotă, colecția autorului; Premiul I la Concursul pentru cel mai bun portret al lui Mihai Eminescu, anul 1990), în care poetul apare hiperionic, asemeni unei comete-ștele căzătoare, ce pare a fulgera și a străluci pe fundalul cerului întunecat. Întreaga viață a poetului, creația sa neordinară, sfârșitul său tragic – toate sunt reflectate într-un moment scurt, dramatic, tensionant. Trecerea sa anevoioasă prin această lume este sugerată prin textura lucrării, ce are aspectul unei roci montane. Forma și spațialitatea pământului permit ca această stea căzătoare să fie asemuită cu o mișcare de ascensiune. Alegoria operei lui Iurie Canașin este la suprafață.

Lucrarea *Recviem dragostei* (1997, bronz, granit, colecția autorului) este ultima dintre cele trei lucrări-alegorie și reprezintă cuplul Doina și Ion Aldea-Teodorovici. În baza acestei lucrări de forme mici a fost realizat monumentul cu același titlu la intrarea în parcul Valea Morilor din Chișinău. Acest cuplu rămâne o legendă vie și după pragul neființei.

Specificăm că lucrările lui Iurie Canașin din acest ciclu sunt realizate mai mult în stil impresionist, amintind de lucrările lui Medardo Rosso. Prin creația sa, sculptorul Medardo Rosso a implementat realizările acestui stil în sculptură, lucrările lui reprezentând figuri umane, care erau redată astfel încât se resimțea chiar și aerul, spațiul transfigurat. Vagi în spațiu, personajele produceau o impresie de scurtă durată, sensibilă și emoțională. Dar, spre deosebire de Medardo Rosso, Iurie Canașin scoate în evidență detaliul realist (mâini, portret, costum), fără ca optica să se asemene opticii fotografice. Sculptorul Iurie Canașin păstrează forma integră, dar neclară în spațiu, iar câteva accente produse prin folosirea detaliului realist fac compoziția mai atractivă.

Textura are un rol deosebit de important în redarea impresionistă a formelor. Anume ea, prin aspectul neconturat, cu tentă de non-finit, imprimă acel moment ce asigură imprecizia contururilor în contrast cu detaliul realist.

Portretele lui Iurie Canașin nu sunt reprezentări încărcate de detalii. Dimpotrivă, ele sunt confuze, neclare în spațiu și doar anumite accente relevă ideea lucrării. Această lipsă de precizie, acest contur difuz, nedeslușit se află pe un taler al cântarului, pe altul fiind detaliul realist, clar, bine conturat.

În acest ciclu de lucrări detaliul este esențial, relevant ca expresie, determinant în procesul cunoașterii și interpretării subiectului.

Astfel, detaliul mâinilor este mai concludent și mai vorbitor decât înseși detaliile de portret, iar silueta, umerii apăsați de povară, poza, gestul mâinilor completează esențial tabloul.

Prezența detaliului realist este importantă prin mesajul lui. Prin forța sa de expresie, detaliul prezintă similitudini cu stările emoționale trăite de spectator și prin aceasta asigură efectul de trăire în comun a acelorași sentimente. Aproximarea de trăirile psihologice ale creatorilor de valoare este un proces complicat, totuși autorului îi reușește crearea acestor paralelisme, redând și trăirile individuale, irepetabile ale portretizaților.

Percepția emoțională a formei este completată prin detaliul precis, ce invocă mai mult raționalul. Echilibrul emoțional-rațional este im-portant pentru aceste lucrări, care psihologic sunt completate prin narativismul compozițiilor, altfel zis, prin faptul că subiectul poate fi exprimat în cuvinte și chiar conturat într-o mică compoziție verbală. Acest fapt extinde efectul psihologic și mobilizează spectatorul pentru deschideri adânc personale, pe care le proiectează autorul.

Compoziția, ca organizare a spațiului, este întotdeauna diferită la Iurie Canașin, de la o lucrare la alta. Ea este ascetică în elemente constructive, dar expresivă și multiaspectuală ca mesaj. Astfel, spațiul interioarelor este sugerat prin câteva elemente în care unghiul-triunghiul-dreptunghiul capătă soluții multiple și originale (*Inspirație (Serghei Ciocolov)* și *Pictorul Ion Jumatii*) sau rezolvarea compoziției pe diagonală (*H. C. Andersen* și *Mihai Eminescu (schiță)*), verticalitatea (*Alexei Mateevici*), contrapunerea dintre verticală și orizontală (*Miorița*), ascensiunea diagonalei (*Luciafărul* și *Recviem dragostei*), modulația și difuziunea (*Pictorul Glebus Sainciuc*), polarizarea (*Pușkin* și *Goncearova, Leonardo și Mona Lisa*), spațialitatea creată prin interdependența celor trei axe: lungime, lățime și adâncime (*Constantin Brâncuși*) etc.

Astfel, spațiul compozițional apare și în tandemul spațiu-timp, abordat diferit. Timpul se scurge tensionant și intervalul de timp durează îndelungat și emoțional în lucrarea *Serghei Ciocolov*, iar în lucrarea *Inspirație (Serghei Ciocolov)* durează un singur moment, afectiv, spre deosebire de prima lucrare, în care timpul este abordat la nivel mult mai rațional. Observăm, așadar, că timpul este conceput de Iurie Canașin mai ales la nivel de sensibilitate,

psihologic: însingurarea personajului vorbește de la sine în lucrarea *H. C. Andersen*, starea de vis – în *Mihai Eminescu (schiță)*, dăruirea – la *Glebus Sainciuc*, echilibrul emoție-rațiune în *Micul Amadeus*, confruntarea interioară la *Alexei Mateevici*, iar personajul din *Miorița* este surprins în ultimele clipe ale existenței sale terestre. *Aurel David* apare deja în momentul în care a trecut în neant, *Lucafărul* este în zbor, aceasta fiind o înălțare concepută de autor la nivel spiritual (Șatohin 1994, 20).

În lucrările din acest ciclu tandemul fabulă-plăsmuire este primordial. Subiectul este bine cunoscut de spectator și acest fapt este bine conștientizat de către autor. Omiterea detaliilor de portret contribuie la obținerea efectelor psihologice, caracteristice pentru relația artist – model – operă – spectator.

Astfel, personajul din lucrarea *Serghei Ciocolov* reprezintă prin figura sa sentimente interiorizate, concentrarea în sine, iar în lucrarea *Inspirație (Serghei Ciocolov)* se manifestă contrapunerea dintre trăirile interioare și consacrarea totală creației, prin redarea unor idei majore din lumea exterioară, atât de perfectă și polivalentă, capabilă să-i ofere ceramistului atât relaxare, cât și o nouă inspirație. În aceste două lucrări relația artist – spectator rezultă din relația dintre lumea interioară a artistului și realitatea obiectivă.

În lucrarea *H. C. Andersen* drama personală a portretizatului este accentuată prin dialogul cu spectatorul, iar lucrarea *Mihai Eminescu (schiță)* imprimă o alură romantică, comunicarea cu spectatorul realizându-se prin versurile sale, ele atrăgându-l în universul irepetabil al poetului.

Dialogul cu spectatorul în lucrările *Pușkin* și *Gonciarova, Leonardo și Mona Lisa* este un joc complicat, plin de nuanțe, de semitonuri, de colorit și completat de imaginația spectatorului.

Abordând un subiect atât de complicat cum este relația artist – model – operă – spectator, sculptorul Iurie Canașin a pătruns în psihologia și a reflectat trăirile adânc personale ale portretizaților. Compozițiile sale, datorită soluțiilor neordinare, mobilizează spectatorul spre raționamente și trezesc emoții profunde, lăsând spații pentru completarea fabulei prin imaginația spectatorului. Atât de dificil, acest dialog este o cale sigură spre intuirea poziției de viață a artistului, a proceselor complicate ce conduc la crearea unei opere de artă.

#### BIBLIOGRAFIE:

- Șatohina Elena, *Iurie Canașin. Юпуї Канаашин. Yury Canashin. Sculptură. Grafică. Medalii*. Chișinău, Editura Litera, 1994, 95 p, il.  
Marian Ana, *Sculptura din Republica Moldova. Secolul XX. Studiu de sinteză*. Chișinău, Editura Universul, 2007, 180 p.  
Suruceanu Valeria, *Galeria de sculptură contemporană*. Chișinău, Editura, Cartea Moldovei, 2008, 184 p.

**REZUMAT:** Ciclul de lucrări *Artistul și modelul* al lui Iurie Canașin prezintă o abordare artistică multilaterală a relației artist – model – operă – spectator. Dialogul creat de sculptor este obținut prin rezolvările compoziționale nestandarde, abordări spațial – temporale, echilibrul psihologic emoțional – rațional, contururi diafane și redarea detaliului realist. Lucrările din acest ciclu provoacă spectatorul la un dialog bazat pe imagini narative, care declanșează imaginația lui și permite cunoașterea, la nivel intuitiv, a proceselor complicate, legate de crearea operei de artă.

**Cuvinte-cheie:** sculptură de forme mici, grup de lucrări, alegorie, relația artist – model – operă – spectator, contur, detaliu realist, compoziție spațială, relația spațiu – timp, echilibrul emoțional – rațional, psihologie, imagine narativă, dialog artistic.

**ABSTRACT:** The cycle of some works: „An artist and model” of Jurii Kanashin is artistic interpretation of the correlation among some categories such as an artist – model – masterpiece – spectator. The dialogue was created by a sculptor with the help of nonstandard decisions, interpretation of spaces and time, psychological emotional and rational balance. Some works from present cycle provoke a spectator for this dialogue based on narrative images. It stimulates the imagination of spectator and in intuitive level can cognize compound processes that lead to the origin of some works of art.

**Key words:** The sculpture of small forms, group of works, allegory, correlation among some categories such as an artist – model – masterpiece – spectator, contour, realistic details, spatial composition, interpretation of spaces and time, emotional and rational balance, psychology, narrative imagery, artistic dialogue.

**РЕЗЮМЕ:** Цикл работ «Артист и модель» Юрия Канашина представляют собой художественную трактовку взаимосвязи между категориями артист–модель–шедевр–зритель. Диалог создается скульптором при помощи нестандартных композиционных решений, трактовке пространства и времени, психологического эмоционального–рационального равновесия, расплывчатых контуров и реалистических деталей. Работы из этого цикла провоцируют зрителя на этот диалог, основанный на наративных изображениях, которые стимулируют его воображение и на интуитивном уровне позволяют познать сложные процессы которые ведут к зарождению произведений искусств.

**Ключевые слова:** скульптура малых форм, группа работ, аллегория, соотношение между категориями артист–модель–шедевр–зритель, контур, реалистические детали, пространственная композиция, соотношение пространство–время, эмоционально–рациональное равновесие, психология, наративное изображение, художественный диалог.

#### ILUSTRĂȚII

1. Serghei Ciocolov. Lemn, 1971, MNAM
2. Hans Cristian Andresen. Șamotă, 1972, MNAM
3. Wolfgang Amadeus Mozart. Șamotă, 1989, Franța
4. Alexandru Plămădeală. Șamotă, 1972. Colecția Canașin

5. Constantin Brâncuși. Bronz, 1993, MNAM
6. Pictorul Glebus Sainciuc. Ghips, 1992, colecția Canașin
7. Leonardo și Mona Lisa. Bronz, 1994, Paris
8. Miorița. Șamotă, 1982, colecția Canașin



## REPREZENTĂRI PLASTICE ZOOMORFE ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ POPULARĂ DIN MOLDOVA

Din primele sale manifestări artistice, ca și în cele mai străvechi practici magico-religioase, omul a fost atras mai întâi de cunoașterea animalelor. Cu timpul, mitologia zoomorfă intră adânc în conștiința și îndeletnicirile zilnice ale omului, marcând cele mai de seamă spații ale habitatului cu elemente de decor.

Evaluate din rituri magice, imaginile cerbului, calului, câinelui etc. au păstrat în cea mai mare măsură permanența conștiinței noastre mitologice. Anume ele s-au înscris în cultura tradițională românească ca o specie originală a folclorului, analiza cărora duce la reconstituirea unor viziuni mitologice vechi, adesea cu rădăcini preindoeuropene.

Una dintre cele mai fabuloase animale mitice este *cerbului*. În folclorul românesc cerbul beneficiază de un statut aparte. Este un animal totemic, prezent în riturile de întemeiere și de trecere, simbolizând renovarea ciclică. Legătura mitologică a cerbului cu lumea de sus se explică prin identificarea coarnelor sale lungi și ramificate cu razele soarelui. Nu în zadar întâlnim această imagine plasată de meșter pe terminațiile frontoanelor [fig. 1-2]. Aici cerbul este deseori asociat cu imaginea Pomului vieții și uneori are stea între coarne.

În creația populară acest reprezentant zoomorf este plasat și pe tăbliile porților [fig. 3] sau pe pereții caselor de la sat [fig. 4-5]. Acest simbol este preferat în reprezentările plastice ale meșterilor și meșterițelor din toate domeniile creației populare, fiind aplicat foarte des în arta covoarelor, broderiilor, în arta ceramicii etc.

Cerbul este unul din puținele animale care a fost sacralizat în vechile culturi. Atestările arheologice vin din paleoliticul superior, simbolizând în sistemul de gândire mitică a Europei preindoeuropene un arhaic dătător al vieții. Cele mai vechi imagini ale cerbului reprezintă de cele mai multe ori vânatoarea omului asupra acestuia, uneori și adorarea lui. Sunt cunoscute și reprezentări teatralizate ale cerbului, cum ar fi jocul Cerbului. În legendele românești, „*cerbul poartă între coarne arborele vieții – bradul și un leagăn de mătase unde se află Ileana Cosânzeana*” (Cușcă, Rusnac 2006, 69).

Mai frecvent întâlnită este imaginea plastică a *calului*. Acestui reprezentant de onoare al mitologiei zoomorfe românești i se atribuie o importantă funcție de apărare. Caracterul său apotropaic îl face să ocupe locurile de frunte din decorul și ornamentația arhitecturii populare. Astfel vedem imagini de cai sau doar capete ale acestuia așezate cu mare grijă pe boldurile casei [fig. 6-7], la cornișă

acoperișului [fig. 8-9], pe frontoane și pereții caselor [fig. 10], pe porți [fig. 11]. În preistorie calul a fost considerat un animal fantastic, pe care omul l-a trecut în rândul zeilor. În cele mai multe zone mitologice din lume calul este mai ales purtătorul unui triplu simbol: solar, funerar și psihopomp.

În folclorul românesc, calul este prezent în toate genurile literaturii orale, în numeroase sărbători și obiceiuri populare, în magia tradițională etc. Semnificația acestui animal trebuie caută în polifuncționalitatea lui în cultura populară. Atestăm funcția calului legată de cultul solar. Diverse practici magice prezintă craniile de cal înfipte în parii porților, cu menire apotropaică: se folosesc pentru apărarea animalelor domestice împotriva bolilor. Sunt cunoscute teatralizări cu calul, numite „Calul” sau „Căluțul”.

Imaginea discutată este întâlnită și pe celelalte construcții ale gospodăriei tradiționale. Destul de des își face apariția pe porți, fiind reprezentată pe aripile acesteia sau plasate în partea superioară. Nu rareori căluții înfrumusețază părțile laterale ale acoperișului porților înalte, atribuindu-le o înfățișare estetică corespunzătoare și toate conotațiile simbolice ce le poartă [fig. 12]. Destul de răspândită este și imaginea *călărețului*, ca regulă repartizată în partea superioară a frontoanelor de la case [fig. 7]. Aceste imagini ne amintesc de cultul *cavalerului trac*. „*Fusesse venerat ca zeu patronal al învingătorilor în războaie, poate însă și ca zeu tutelar și ocrotitor al familiei*” (Kernbach 2006, 35).

Calul și călărețul sunt motive de largă circulație în arta populară românească și universală. Semnificația acestor reprezentări ține de atributele străvechiului grup divin al călăreților danubieni. Aceștia erau niște zeități de origine geto-dacă, intens abordate în vechime în teritoriile dunărene.

Mai rar întâlnită în decorul arhitecturii populare este imaginea *câinelui* sau a *lupului* [fig. 13-14]. Cel mai vechi dintre animalele domestice este câinele. El figurează în basmele și cântecele bătrânești ca un animal oracular, dar și ca paznic de „fidelitate arhetipală”.

Imaginea lupului în datinile și obiceiurile multor popoare are atât un caracter malefic, cât și benefic. În antichitate lupul, în majoritatea cazurilor, era legat de cultul conducătorului unei cete de războinici sau de cultul strămoșului întemeietor de neam. Există un rit al îmbrăcării pielii de lup, care vorbește de o lykantropie rituală de ordin extatic, folosită și de daci. Se



cunoaște faptul că dacii se numeau mai întâi „daoi”, conform unei tradiții “Daos” fiind numele frigian al lupului. Astfel, numele etnic al dacilor coboară dintr-un apelativ al unei confrerii războinice. Acest lucru îl confirmă și stindardul de luptă al dacilor – dragonul cu cap de lup. Imaginea mitologică a lupului era puternic implantată în conștiința dacilor, lucru atestat de reliefurile de pe Columna lui Traian sau cunoscutul monument triumfal de la Adamclisi (Dobrogea).

Cu toate că făptura lupului în mitologia românească apare destul de frecvent, ei nu i s-a consacrat vre-un cult special. Lupul nu a fost personificat nici în mitul care îl consideră pe Sânpetru păstor al lupilor. Cu toate acestea, atitudinea generală față de lupi trădează un relict tabual din vechile societăți totemice. Sacralitatea lupului rezultă, mai ales, din faptul că acest animal nu era supus sacrificiilor în antichitate.

În cultura românească lupul apare ca o călăuză a sufletului pe drumurile ce separă *lumea de aici* de *lumea de dincolo*. De asemenea sunt o mulțime de sărbători dedicate lupului. Conform unor calcule, ele urcă până la 35 (Niculiță – Voronca 1903, 846).

Unul dintre cele mai semnificative culte în cultura populară românească o deține cultul șarpelui. *Șarpele* este unul dintre mitosimbolurile cele mai complexe și mai răspândite în întreaga lume. El a fost atestat ca divinitate de către arheologi încă din paleolitic. Credințele în puterea lui mitică, cu care a fost înzestrat, a determinat prezența acestui animal în cele mai variate ipostaze în cultura populară.

Una din credințele legate de această divinitate este șarpele protector, cult vechi întâlnit la toate popoarele, inclusiv la români. „*Șarpele, la toată casa unde e șarpe, e noroc la casă, merge bine și nici un rău, nici un farmec nu se apropie*” (Gorovei, XI, 3). Imaginea șarpelui poate fi depistată pe orice element constructiv al arhitecturii populare: pe stâlpii prispei, în partea superioară a ușii, pe coama acoperișului etc.

Pe supralumina ușii din satul Corpaci (Edineț) vedem o pereche de șerpi transfigurați.

## BIBLIOGRAFIE

- Berciu D. *Arta traco-getică*. București, Ed. Academiei R.S.R., 1969.  
Cușcă V., Rusnac E., *Aura spiritualității noastre (Reliefe mitologice în conștiința și cultura populară)*. Chișinău, UPS „Ion Creangă”, 2006.  
Kernbach V. *Universul mitic al românilor*. București, Lucman, 2006.  
Gorovei A. *Șarpele de casă. Cercetări de folclor // Memoriile Secției literare*, București, seria a II-a, tom XI.  
Evseev I. *Dicționar de simboluri*. București, Vox, 2007.  
Niculiță – Voronca E. *Datinile poporului român (adunate și așezate în ordine mitologică)*, I. Cernăuți, 1903.

**REZUMAT. Reprezentări plastice zoomorfe în creația artistică populară din Moldova.** Imagini plastice ale mitologiei zoomorfe, marchiază cele mai de seamă spații ale habitatului uman, alături de elementele de decor și ornamentație. Reprezentări ale cerbului, calului, câinelui etc. s-au înscris în cultura tradițională românească reconstituind viziuni mitologice foarte vechi cu reminiscențe preindoeuropene.

Imaginea perechilor de șerpi este un motiv des răspândit în ornamentica tradițională. Putem aminti aici de motivul celor doi șerpi întâlniți în arta traco-getică a tezaurului de la Agighiol, datat cu secolele III-II înainte de Hristos, fiind considerat dacic din Epoca La Tene (Berciu 1969, 85).

Șarpele este considerat un simbol fundamental al culturilor arhaice, un simbol magico-religios, având rolul unui model cosmogonic sau antropogenic. De asemenea, ei era investit cu funcția de animal fertilizator, avea și rolul de duh protector al gospodăriei, al casei, el garanta norocul, bogăția și sănătatea în casă.

Deopotrivă cu șarpele, în arta populară se întâlnește frecvent și imaginea balaurului. Acesta apare, mai ales, în partea superioară a frontoanelor, de o parte și de alta a Pomului vieții [fig. 15]. Balaurul este un simbol arhetipal de mare persistență și cu o arie largă de răspândire în miturile lumii. Această ființă este încărcată cu multe semnificații și apare în diferite forme (*dragon, zmeu, șarpe, basilisc ș.a.*). Balaurul este întruchipat într-o ființă fantastică, având forma unui șarpe uriaș cu aripi. El are o latură benefică, fiind asociatul fertilității și păzitor al bogăției (nu în zadar este așezat pe frontonul acoperișului), dar are și o latură mai puțin benefică, fiind întruchiparea răului universal și a forțelor obscure. „*Omorârea balaurului (dragonului, monstrului) primordial, înfăptuită de zeul solar sau de eroul civilizator (...), semnifică începutul creației lumii sau transformarea haosului în cosmos, ca lume ordonată, guvernată de anumite legi și datini*” (Evseev 2007, 52).

Desigur, nu putem pune în discuție tot repertoriul reprezentărilor zoomorfe, plasate pe construcțiile tradiționale din Moldova. Însă aceste imagini de origine străveche străjuiesc casa și gospodăria țărănească, înscriindu-se într-un ansamblu simbolistic arhaic, ce cumulează un bogat tezaur imagistic și perpetuează numeroase elemente arhetipale de motive și simboluri, care necesită a fi studiate în continuare.

În comunicare sunt descrise imaginile plastice animaliere și dezvăluite semnificațiile acestora. Un interes aparte îl constituie animalele ce au fost sacralizate în vechile culturi. Acestea atestă un sistem de gândire mitică preindoeuropeană, bine conservată și păstrată în cultura tradițională românească.

**Cuvinte-cheie:** cultura tradițională, mitologia zoomorfă, imagine plastică, reprezentare iconografică, concept mitologic, apotropeu, fronton, substrat arhaic, creație populară

**РЕЗЮМЕ. Изображение зооморфных фигур в молдавском народном творчестве.** Изображения мифологических зооморфных фигур встречаются в наиболее важных областях обитания человека, одновременно подчеркивая орнаментику и декор народного жилища. Изображения оленя, лошади, собаки и т. д. воспроизводят очень древние мифологические видения традиционной румынской культуры.

В статье описываются пластические изображения животных и выявлены их значения в представлениях древних культур. Они показывают древние системы мифического мышления и культурного мировоззрения, хорошо сохранившиеся в традиционной румынской культуре.

**Ключевые слова:** традиционная культура, зооморфная мифология, иконографические представления, мифологические концепции, народное творчество.

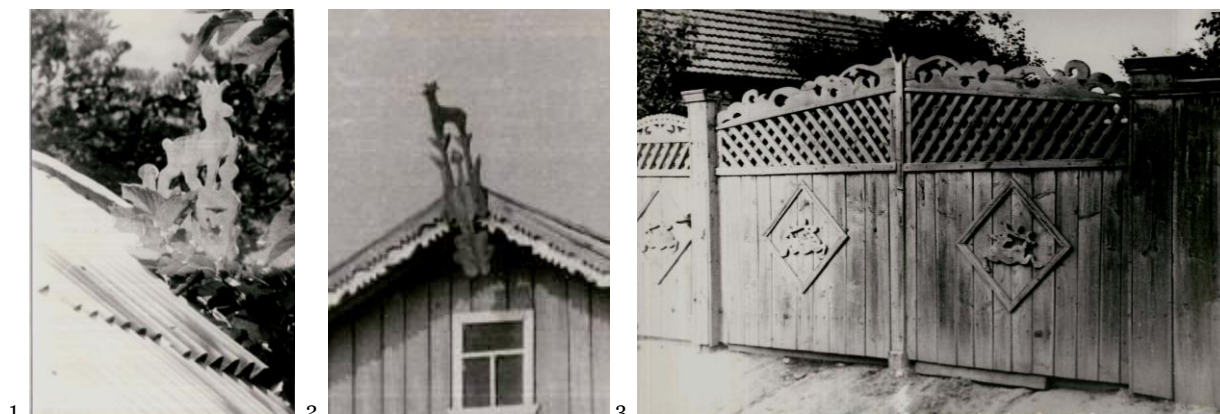
**SUMMARY. Zoomorphic representations in artistic folk arts from Moldova.** Plastic zoomorphic mythological images mark the most prominent areas of the human habitat, together with decoration and ornamentation elements. Representations of deer, horse, dog etc. were enrolled in traditional Romanian culture building up the very old mythological visions with preindoeuropean reminiscence.

In the given report animal pictures are described, their meanings being revealed. The animals that were sacred in ancient cultures represent a special interest. They build up a system of preindoeuropean mythical thought, well preserved and kept in traditional Romanian culture.

**Keywords:** traditional culture, zoomorphic mythology, iconographic representation, plastic image, a mythological concept, apotrope, gable, archaic substrate, folk creation.

## ILUSTRAȚII

1. Imaginea cerbului pe frontonul unei case din or. Căinari.
2. Imaginea cerbului pe frontonul unei case din or. Căinari.
3. Imaginea cerbului pe o poartă din s. Manta (Vulcănești). Foto de M. Livșiț.
4. Imagini de cerbi afrontați, în asociere cu Pomul vieții. Zona codrilor.
5. Imagine de cerb de pe o casă din centrul Moldovei.
6. Capete de cai în asociere cu Pomul vieții de pe frontonul unei case din s. Lozova (Strășeni).
7. Capete de cai de pe frontonul unei case din zona codrilor.
8. Cap de cal așezat pe marginea acoperișului unei case din or. Căinari.
9. Cap de cal așezat pe marginea cornișei unei case din s. Lozova (Strășeni). Foto de M. Livșiț.
10. Imagini de cai reprezentați pe frontonul unei case din or. Taraclia.
11. Capete de cai pe partea superioară a unei porți din s. Grimăncăuți (Briceni). Foto de M. Livșiț.
12. Poartă din s. Dolna (Nisporeni).
13. Frontonul unei case din s. Chircăieștii-Noi (Căinari).
14. Fronton de casă din s. Carbolia (Cahul).
15. Fronton de casă din s. Copceac (Ciadâr-Lunga). Foto de M. Livșiț.
16. Fronton de casă din s. Chircani (Cahul). Foto de M. Livșiț.





4.



5.



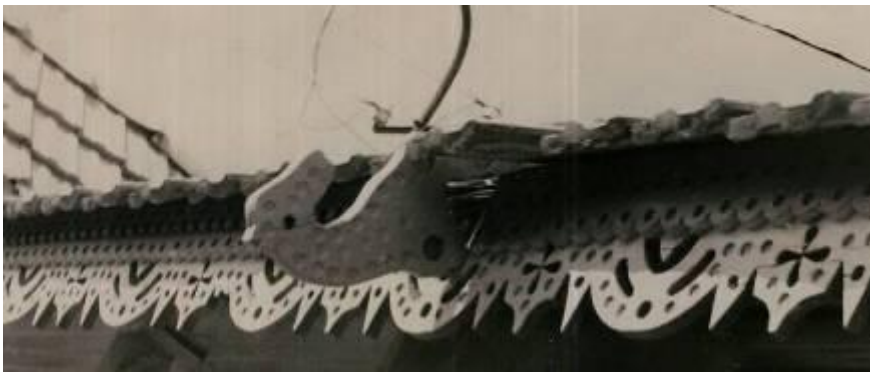
6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.

## GRAFICA ȘI PICTURA LUI ARCADIE ANTOSEAC (OSCAR ADIN)

Arcadie Antoseac este cunoscut în ambianța artistică autohtonă, în primul rând, în calitate de grafician iscusit, cu o relevantă concepție artistică, tehnică personală de autor, determinată printr-un șir de procedee argumentate stilistic. În ultimul timp, acum trei-patru ani, artistul a început să se manifeste cu succes și în domeniul picturii de șevalet, semnând tablourile cu pseudonimul Oscar Adin.

Arcadie Antoseac face parte din acea pleiadă de graficieni care, lansându-se în timpul sovietic, au adus în grafica de carte moldovenească din perioada anilor 1970 „căutări noi și o cultură artistică”, după cum menționa graficianul Boris Brânzei în lucrarea sa *Художники молдавской советской книги – Graficienii de carte sovietici moldoveni* (Художники молдавской советской книги 1977, 12).

Arcadie Antoseac s-a născut la 14 martie 1946, la Chișinău, într-o familie de intelectuali care au fost pasionați de artă (Петриченко 2001, 5). A absolvit actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” din Chișinău în anul 1966 (Художники молдавской советской книги 1977, 16). Primii profesori i-au fost Ernest Simakov, Victor Țehmister, Valeriu Pușcașu și Alexei Vasiliev (Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova). A mai studiat și la colegii de breaslă Leonid Nichitin și Oleg Zemțov. A studiat trei ani arta teatrală și scenografică la un Colegiu similar de la Moscova (Московское Областное Художественное Училище «Памяти 1905 года»), la Tatiana Serebreakova (fiica Zinaidei Serebreakova). În acea perioadă de răspândire a stilului auster anumite influențe ale convenționalului au pătruns și în gândirea artistică a lui Arcadie Antoseac. În anul 1978 el a absolvit Universitatea Poligrafică „Ivan Fiodorov” din Lvov.

Multe lucruri artistul le-a avut de însușit analizând creația lui Ilie Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Mihai Grecu. Foarte atent a studiat stilul graficii lui Igor Vieru (Маликова 2004, 4), însă nu a devenit moștenitor și continuator al unei anumite școli, ci a căutat să-și creeze propria imagine în artă, propriul stil și aceasta, totuși, i-a reușit.

După finisarea studiilor, artistul își consacră creația graficii de carte, deși se ocupă în egală măsură și de pictură, precum și de grafică de șevalet (Braga 2003, 191). Prima lucrare de licență cu titlul *Povestea lui Aliman* artistul a susținut-o cu brio. Peste un an ea a fost publicată de editura „Literatura artistică” (Повестя луй Алимман 1978). Ilustrațiile la această carte sunt realizate prin stilizările decorative proprii stilului tradițional popular.

Începând cu anii 1960, Arcadie Antoseac era prezent în fervoarea noilor orientări în artele plastice naționale, însușind limbajul modern încă din perioada debutului. Compozițiile sale se remarcă printr-o autenticitate a echilibrului și prin eleganță (Braga 2003, 191).

Din anul 1970 Arcadie Antoseac a lucrat la editurile „Lumina” și „Literatura artistică”. Artistul a ilustrat peste 50 de cărți ale autorilor autohtoni și ale celor din diferite țări ale lumii. El a participat la concursuri internaționale și iarma-rocuri de carte. Cititorii noștri cunosc prezentările artistice originale ale poveștilor fraților Grimm (Фраций Гримм 1981) și ale lui Wilhelm Hauff, ale romanelor lui Aureliu Busuioc, editate în rusește *Один перед любовью* și *Мой па-рижский дядя* (Бусуйок 1978), la volumul *Caietul din fântână* (1979) al lui Gheorghe Vodă, sau ale creației lui Curzio Malaparte ș.a. În 1974 artistul a fost distins cu Diploma concursului unional de artă a cărții (Художники молдавской советской книги 1977, 16) pentru ilustrarea poveștii lui Wilhelm Hauff *Inimă de piatră* (Хауф 1974). Coperta și ilustrațiile pentru această poveste sunt create în spiritul atmosferei gotice și a Evului Mediu, amintind principiile artei Țărilor de Jos, ale artei olandeze, ale Spaniei baroce și Germaniei medievale. Culori calde, cu nuanțe închise, haine și attribute specifice timpului respectiv ajută cititorilor să pătrundă în ambianța medievală, care l-a inspirat, probabil, și pe autorul acestei povești.

În cu totul alte nuanțe ale culorilor calde și contrastelor de oranș, roșu și galben cu albastru turcoaz, în spiritul artei orientale, cu mult umor, elemente de grotesc și originalitate sunt realizate imaginile și ilustrațiile pentru povestea lui Wilhelm Hauff *Micul Muc* (Хауф 1976).

O combinație originală a tehnicii conturului subțire cu diverse structuri din linii trase spontan și energic realizate în tuș negru și acuarelă transparentă, pentru a reda o nouă stare, de asemenea, apropiată de atmosfera goticului, s-a creat atunci când artistul a lucrat asupra foilor grafice pentru povestea Fraților Grimm *Croito-rașul cel viteaz*. Aceasta din urmă este prezentată în spiritul romantic specific imaginației și fanteziei adolescenților.

Romanele lui Aureliu Busuioc editate în rusește *Один перед любовью* și *Мой па-рижский дядя* (Бусуйок 1978) sunt ilustrate de Arcadie Antoseac într-o manieră emoțională, prin linii fine ale peniței și tușului negru, intersectate în mod spontan și complicat. În acest caz, culorile nu au fost atât de necesare artistului, el apelând doar la imagini în alb și negru. Această manieră i-a permis să creeze impresia că imaginile din volumele sunt, de

asemenea, executate de însuși Aureliu Busuioc pe parcursul lucrului asupra textului sau în timpul repausului, când autorul medita și își imagina sau trăia toate emoțiile pe care le simțiau personajele romanelor sale. Compozițiile liniare fi-gurative, compuse din mai multe scene, amplasate într-un fel ierarhic, una deasupra alteia sau mai multe în jurul celei ce crează centrul de interes, executate original, creează structuri și forme expresive, accentuând lirismul și complexitatea sferei afective umane.

În anul 1982, editura moscovită „Детская литература” a elaborat o serie pentru copii *Мои первые книжки (Primele cărți)* în care a fost inclusă și editată în 1979 de „Literatura artistică” cartea cu textul lui Dmitri Grigorovici *Гуттаперчивый мальчик (Григорович 1979)*, redactat la editura „Детская литература” în 1967. Ilustrațiile la textul respectiv au fost executate de Arcadie Antoseac. Aceste ilustrații continuă maniera stilistică a autorului și în prezentarea artistică a romanelor lui Aureliu Busuioc *Один перед любовью* și *Мой парижский дядя (Бусуйок 1978)*. Executate în linii fine cu tuș negru aceste imagini sunt pline de dinamism și expresivitate. Însă în această carte liniile sunt mai precise și clare fără supraîncărcări și detalii deprisos. Personajele create de Arcadie Antoseac pentru cartea lui Grigorovici par că vin sau chiar apar de undeva în imaginația cititorilor și, de parcă, se grăbesc să dispară pentru a oferi locul celorlalte personaje, care trebuie sau sunt nevoiți să reușească să apară la timp, pentru a ilustra următoarea scenă descrisă în text. Fundaluri negre, stilizate aproape geometric, evidențiază siluetele deschise ale figurilor înfățișate în diverse dimensiuni, adesea amplasate fragmentar, accentuând dinamica acțiunilor descrise de autorul textului. Laconismul, iscusința și libertatea compozițională caracterizează grafica acestei cărți.

În acea perioadă a anilor 1979-1982 s-a creat și o alianță artistică cu genericul „Alonza” (sau „звезда Алонза” – „Steaua Alonza”, care îi unea pe acești artiști, precum ei considerau), un grup de trei graficieni: Arcadie Antoseac, Leonid Nichitin și Oleg Zemțov. Denumirea a fost preluată din literele numelor artiștilor, care au lucrat împreună, au ilustrat cărțile în atelierul lui Leonid Nichitin și au organizat o expoziție comună la Biblioteca Națională. Oleg Zemțov se preocupa și de creația literară, poetică, și în poeziile sale l-a numit pe Arcadie Antoseac - Oscar Adin, la fel, reieșind din literele numelui și prenumelui acestuia. Ulterior, Oscar Adin a devenit un fel de alter-Ego al artistului. El ușor se asociază cu acest pseudonim și consideră că, de asemenea, îl poate utiliza pentru a semna lucrări.

Până aproape în prezent artistul a lucrat în domeniul ilustrației de carte, al graficii satirice, apoi s-a consacrat întru totul graficii și picturii

de șevalet. A participat la expoziții republiane naționale și internaționale.

Din 1972 a început să expună lucrările grafice de șevalet în Moldova și în străinătate. Tot atunci a devenit membru secției de tineret a Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. De câteva ori lucrările lui au fost nominalizate în cadrul concursurilor naționale. Din 1995 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Din 2004 este membru Asociației Artiștilor Ruși din Moldova (М-АПТ, Товарищество русских художников Молдо-вы). Din 1996 Arcadie Antoseac a participat în expozițiile de Ex Libris și în 1997 a devenit membru Asociației de Ex Libris Românesc. În 1998 el a participat la prima expoziție internațională concurs de grafică mică Ex Libris „In memoriam Ioan Slavici”, care a avut loc la Arad, România (Prima expoziție internațională-concurs de grafică mică Ex Libris „In memoriam Ioan Slavici” Arad 1998). La 10-15 noiembrie 1999 la Bacău a urmat ediția a XIII-a a Expoziției Concurs de Ex Libris „Centenar George Călinescu” (Ex Libris „Centenar George Călinescu” 1999, 6), la care a participat și Arcadie Antoseac, apelând de această dată la tehnica linogravurii. În anul 2009, tot pentru concursul de Ex libris de la Bacău, artistul va prezenta două lucrări consacrate creației lui Eugen Ionescu (Concurs internațional de Ex Libris. Ediția a XXII-a 2009, 12). Lucrările de acest gen ale lui Arcadie Antoseac se află în bibliotecile din Chișinău, Brăila, Oradea, Bacău etc.

El a avut expoziții personale la Chișinău (1997 – Casa Naționalităților, 2001 – Galeria David, 2004 – Galeria Aorta, Biblioteca M.Lomonosov) și la Moscova (Центральный Дом Художника – 2002). Lucrările lui se păstrează în colecții de stat și private din Republica Moldova și străinătate.

În 2007 a ieșit de sub tipar romanul-mister *Смерть кукушки или Мониторинг Верховного комиссара (Домбровская 2007)* de Elea Dombrovskaiia. Desenele la această carte sunt, ca de obicei, executate în tuș negru. Ilustrațiile și șmuțtitlurile sunt, preponderent, concepute în formă de portret-simbol. Imaginile de pe copertă îmbină reușit desenul cu peniță, tonurile de negru și alb, combinate cu două culori complementare: albastru și galben-deschis.

În 2008 din partea Uniunii Artiștilor plastici din Republica Moldova și a Ministerului Culturii Arcadie Antoseac a fost distins cu Diploma pentru aportul adus în dezvoltarea artei grafice.

La cea de-a VI-a ediție a concursului național de artă contemporană în cadrul expoziției „Autumnala 2010” lucrarea lui Arcadie Antoseac *Motiv autumnal: doi cu flori*, sanguină, tuș chinezesc pe hârtie, 2009, a fost distinsă cu Diploma Ministerului Culturii al



Republicii Moldova. Lucrarea reprezintă o compoziție ce include în sine alegorie și simbol.

Spectrul tematic al lucrărilor de șevalet ale lui Arcadie Antoseac este foarte variat – de la temele mitologice antice până la cele contemporane. Prin compozițiile sale autorul propune spectatorului să mediteze și să-și amintească despre ceea ce este în viață mai prețios și mai bun, despre ceea ce îi unește spiritual pe oameni. În lucrările lui din anii 2000 sunt reproduse peisajele Moldovei, în care Arcadie Antoseac reflectă frumusețea irepetabilă, poeticul și farmecul ținutului nostru. La fel de expresive sunt naturile statice și portretele executate de artist. În mai multe dintre ele a pătruns și elementul de simbol.

Penelului lui Arcadie Antoseac îi aparține seria de tablouri în care el a pictat monumentele de arhitectură ce reprezintă partea istorică a capitalei noastre. Mai multe lucrări ale artistului, reprezentate bidimensional, au un aspect alegoric, care, în formă de portret-simbol realizat deosebit de plastic, poate concura cu o operă de creație sculpturală, cu sculpturi de dimensiuni mici, așa-zisa plastică mică, sau și cu cele monumentale. Toate necesită parcă o continuare în întru chiparea plastică tridimensională, proprie sculpturilor de șevalet. Printre acestea vom menționa și portrete și naturi statice, compoziții figurative, fiecare dintre care are un substrat ideatic cu un pronunțat aspect literar și care poate fi ușor redat în plan textual, în formă de povestire, poem etc., deci, ele însele reprezintă adevărate subiecte tematice. Având o bogată experiență de ilustrare a cărților, artistul se pare că a trecut în altă ipostază de autor al subiectelor literar-imaginare care pretind la o „ilustrare” prin text.

După părerea lui Arcadie Antoseac, este o diferență principială între grafica de carte și cea de șevalet. El consideră că grafica de carte adevărată este legată de text, însă nu toți graficienii de carte reușesc să respecte aceste cerințe. Uneori lucrările de șevalet ilustrează cărțile. „Grafica de carte adevărată nu poate fi

privită în afara textului”, consideră artistul. Această opinie este susținută, practic, de toți specialiștii în domeniu. Însă editorii adesea nu respectă legitatea de bază a graficii de carte și selectează lucrări grafice de șevalet, executate fără ca textul să fie studiat de autorul ilustrațiilor, le amplasează alături de text-te, fiindcă la nivel de subiect ele, chipurile, se potrivesc.

De fiecare dată, prezentând o concepție și o tratare deosebit de originală, Arcadie Antoseac reușește să pătrundă în subiectul cărților pe care le ilustrează. La fel de original el crează lucrările sale de șevalet în domeniul picturii sau graficii. Un aspect important a creației sale îl reprezintă schițele pentru tablouri în ulei, executate în tuș, cu utilizarea pensulei. Ele pot fi ușor transformate în schițe grafice sau în lucrări originale cu utilizarea materialelor „moi” (sanguină, sous, cretă albă etc.). Fiecare compoziție el o verifică din punctul de vedere al secțiunii de aur, desenând deasupra o plasă liniară. Acest secret îi permite să fie foarte precis în lucrul asupra schemelor compoziționale, evitând greșeli de orice gen. Lo-gica amplasării petelor de culoare și utilizarea liniilor grafice este specifică atât lucrărilor din domeniul graficii, cât și celor de pictură semnate de Arcadie Antoseac. Metoda de gândire a artistului este filozofică, conceptuală, cu o tentă de romantism și, totodată, foarte argumentată și chibzuită logic, elaborată pe parcursul mai multor ani. În continuare aceasta doar se perfecționează și se amplifică cu orice experiență nouă. Astfel, în ultimii trei-patru ani, în lucrările lui au pătruns elementele folcloric și rustic, susținute de aceleași doze de romantism și expresivitate specifice încă etapelor timpurii ale creației sale. Considerăm că romantismul artistului se trage din experiența poetică a lui Arcadie Antoseac, care și în prezent rămâne o latură intimă a creației sale. Cu regret, poeziile sale el le creează fără a le prezenta și altor iubitori de liric și frumos.

#### BIBLIOGRAFIE

**Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova:** Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Dosarul personal al lui Arcadie Antoseac.

**Braga 2003:** Braga T. *Salon //Basarabia*, nr. 1-3, 2003, p. 191, Chișinău.

**Concurs internațional de Ex-libris. Ediția a XXII-a 2009:** Concurs internațional de Ex-libris. Ediția a XXII-a, Bacău, Editura Bibliotecii „C. Sturdza”, 2009. *Eugen Ionescu*. [text de Ana Chiscop]. Catalog, p. 12.

**Ex Libris „Centenar George Călinescu” 1999:** Ex Libris „Centenar George Călinescu”. Expoziție Concurs Bacău, ediția a XIII-a, 10-15 noiembrie 1999. Catalog, p.6.

**Prima expoziție internațională concurs de grafică mică Ex Libris „In memoriam Ioan Slavici” Arad 1998:** Prima expoziție internațională concurs de grafică mică Ex Libris „In memoriam Ioan Slavici” Arad 1998 România. Catalog, 138 p. [texte de Elena Rodica Colta și Iacob Mârza].

**Бусуйок 1978:** Бусуйок А. *Один перед любовью. Мой парижский дядя*. Кишинэу, Литература артистикэ. 1978, 320 p.

**Григорович 1979:** Григорович Д.В. *Гуттаперчивый мальчик*. Кишинёв, Литература артистикэ, 1979, 38 p.

**Домбровская 2007:** Домбровская Э. *Смерть кукушки или Мониторинг Верховного комиссара*, Chișinău, Ruxanda, 2007, 384 p.

**Маликова 2004:** Маликова В. *Магия графики //Русское слово*, сентябрь, 2004, p. 4, Кишинёв.

**Петриченко 2001:** Петриченко А. *И на душе становится тепло*//*Capitala (Столица)*, №37, среда, 23 мая, 2001, р. 5.

**Повесть луй Алиман 1978:** Повесть луй Алиман, Кишинэу, Литература артистикэ, 1978, 20 р. **Фраций Гримм 1981:** Фраций Гримм. *Кроиторашул чел витяз*, Кишинэу, Литература артистикэ, 1981, 24 р.

**Хауф 1974:** Хауф В. *Инимэ де пьтрэ*, Кишинэу, Лумина, 1974, 65 р.

**Хауф 1976:** Хауф В. *Микул Мук*, Кишинэу, Лумина, 1976, 36 р.

**Художники молдавской советской книги 1977:** *Художники молдавской советской книги*. Брынзей Б. (составитель). Кишинёв, Лумина, 1977, р. 12-16.

**REZUMAT.** În prezentul articol este descrisă biografia și calea de creație a lui Arcadie Antoseac. Artistul este cunoscut în ambianța artistică autohtonă, în primul rând, în calitate de grafician iscusit, cu o relevantă concepție artistică, tehnică personală de autor, determinată printr-un șir de procedee argumentate stilistic. În ultimul timp, artistul a început să se manifeste cu succes și în domeniul picturii de șevalet, semnând tablourile cu pseudonimul Oskar Adin.

**Cuvinte-cheie:** grafică, grafică de carte, ilustrație, Ex Libris, pictură, expoziție personală, peisaj, portret, natură statică, compoziție, schiță, concepție, simbol.

**SUMMARY.** In this article the Arcady Antoseak biography and fine art career are described. Arcady Antoseak is known in our art environment, first of all, as the skillful schedule, with the bright art concept, own author's technique and stile. Recently the artist also began to work in the field of easel painting, signing the works by the pseudonym Oscar Adin.

**Key words:** easel drawing, book drawing, illustration, Ex Libris, painting, personal exhibition, landscape, portrait, still-life, composition, sketch, concept, symbol.

**РЕЗЮМЕ.** В данной статье описывается биография и творческий путь Аркадия Антосяка. Аркадий Антосяк известен в нашей художественной среде, в первую очередь, как искусный график, с яркой художественной концепцией, собственной авторской техникой, обоснованной рядом стилистически аргументированных приёмов. В последнее время художник стал работать и в области станковой живописи, подписывая свои работы псевдонимом Оскар Адин.

**Ключевые слова:** станковая графика, книжная графика, иллюстрация, Ex Libris, живопись, персональная выставка, пейзаж, портрет, натюрморт, композиция, эскиз, концепция, символ.

#### LISTA ILUSTRĂȚILOR:

1. Ilustrație la cartea *Inimă de piatră* a lui Wilhelm Hauff, 1974, acuarelă.
2. Ilustrație la cartea *Micul Muc* a lui Wilhelm Hauff, 1976.
3. Ilustrație la cartea lui Dmitri Grigorovici „Гуттаперчивый мальчик”, 1979.
4. Ilustrație la romanele lui Aureliu Busuioc, editate în limba rusă „Один перед любовью” și „Мой парижский дядя”. 1978.
5. Coperta romanului-mister „Смерть кукушки или Мониторинг Верховного комиссара” de Elea Dombrovskaja, 2007.
6. *Flori*, 2008. Ulei pe pânză.



1.



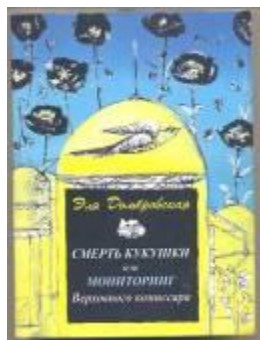
2.



3.



4.



5.



6.

## CREATION DE L'ECOLE NATIONALE DU BATIK ET DE TAPISSERIE

Après la guerre l'art décoratif s'est imposé comme un genre relatif nouveau dans l'espace bassarabien, qui met l'accent sur le développement de la peinture. Dans les autres républiques soviétiques, ainsi que le batik aussi que la tapisserie se réjouissaient d'une popularité particulière (Dicționar 1995, 56). Dans le milieu artistique de l'URSS, les premiers étaient les peintres lituaniens et lettoniens, qui ont gardé dans leur culture les métiers agraire-féodaux, les sujets reflétés dans les oeuvres de l'art. La formation de l'école moderne des tissus lituaniens, inclusive-ment le batik, est en liaison étroite avec le nom de Juzas Balchikonis, le fondateur du panneau monumental, qui est resté le nom noté dans les arts décoratifs. Jusque'à présent, les œuvres de Balchikonis, ceux – ci du domaine du batik, et ceux –là du domaine de la tapisserie sont d'une finesse particulière, d'une expressivité et d'une maîtrise particulière en technologie de l'exécution, où on sent l'influence des créations des artistes populaires et de l'art national. L'artiste plastique réussit à obtenir l'expressivité dans ses œuvres grâce au rythme repris de l'histoire traditionnelle. De cette façon cette maîtrise a été obtenue grâce aux cours dans le cadre académique, et aussi c'est le résultat des études minutieuses des tissus populaires où étaient reflétés les traditions séculaire des artisans populaires.

Malgré son activité créatrice, dès le début l'auteur a été axé seulement sur la tapisserie, dans l'art du batik il utilise plus professionnellement les traditions d'art lituanien: motif phytomorphe, la fête populaire, Fillettes-lis, Fileuse, De quoi on chante dans une chanson, Fête, Légende de Palanga, Chevaux attelés, Bagues changés etc.

Juazas Balchikonis est considéré comme le promoteur du batik lituanien, la technique à l'aide de laquelle il a réussi à obtenir les effets inédits: soleil, soleil II, soleil III, soleil IV, Planète, Galaxie, Musique, Rombes etc. Il ne démontre pas dans ses oeuvres la diversité des compositions et des expériences technologiques qui n'étaient pas rencontrées jusqu'à ce moment-là dans l'art textile soviétique, qui était croisé avec le chant populaire lituanien (le sujet qui lui préoccupait toutes les années, et il exécutait les nombreux tissus décoratifs). Un autre sujet traité fréquemment par Balchikonis était le sport comme l'équitation: *Equitation*, *Chevaux gris* ou la représentation symbolique des serpents: *Serpents*, *Serpents-rois*, *Dragons* etc.

Par exemple, dans le cadre de l'enseignement supérieur de Lvov (Ukraine) le batik a apparu comme spécialité en 1965, au temps de l'arrivée à la chaire de M. Natalie Pauc, qui faisait partie des premiers peintres de l'art du batik. Dès le début les oeuvres des années 20

étaient mis en place comme celles artisanales, mais durant le temps, en période de son développement, en Ukraine on a été repris le statut de l'art conceptuel, contrairement à Moscou où on pratiquait dans cette période la technique d'estampe (naboïca).

Comme le batik de la République de Moldova, celui de l'Ukraine ils sont considérés comme l'art non traditionnel. Lvov a été et encore reste un des plus importants centre dans la réalisation du batik. Le développement du batik ukrainien est dû à M. Natalie Pauc. C'est elle qui a mis la base de l'art du tissu imprimé dans le cadre de l'Institut de Lvov, où avaient lieu les expositions fantastiques inédites pour cette période-la.

De cette façon, dans les années 60 dans le cadre de l'institut on a été réalisés les nombreux diplômés, les auteurs desquels expérimentaient avec les différentes factures. Au présence de Natalie Pauc les oeuvres des étudiants étaient révolutionnaires comme en sujet autant en réalisation plastique. Dans les telles conditions en 1967 après l'exposition consacrée à l'anniversaire 50 après la révolution, elle a été démissionnée de sa fonction du lecteur de l'Institut. En conséquence, le batik strict et traditionnel a été infiltré, ce que correspondait aux traditions du réalisme critique spécifique de l'art soviétique, et surtout celles de Moscou. Plus tard, Irina Trofimova - artiste plastique de Moscou qui pratiquait en particulière la technique du batik - a été invité à la chaire.

Contrairement à Lvov, qui est considéré jusqu'au présent une des plus importantes villes culturelles de l'ex-URSS, à Moscou la situation était différente. Les peintres russes n'avaient beaucoup de succès dans le domaine de l'art textile, en comparaison des populations orientales, grâce à son utilisation d'une technique et d'une stylistique européennes sans pénétrer dans les traditions de l'art du batik. Le motif expliquant pourquoi on ne peut pas parler d'une grande maîtrise de la peinture sur la soie dans cette période. Ca serait l'insuffisance en technologie et en fonctionnement de ce genre d'art décoratif. A ce moment- là les artistes travaillaient comme les manufacturiers en production des écharpes, des châles, rarement il recevaient les grands commandes unicales, comme des rideaux pour les théâtres où ceux pour les cafés.

Avec le temps, malgré que la mode dictait les tenus effectués en technique de batik, on a été les interdictions liées aux vêtements peignés manuels et ca n'étaient pas aux genres des femmes soviétiques. D'un autre côté, dans les oeuvres des auteurs: N. Lamanova, E. Labsere, M.Libacova, A. Tisler on observe évidemment les manifestations d'un constructivisme révolution-

naire. Le constructivisme définissait la forme, ainsi que la situation politique dictait le sujet.

Comme l'impulsion en recherche des nouveaux sujets pour les panneaux décoratifs et pour les vêtements de cette période a servi la nécessité de la confection des rideaux avec les symboles soviétiques, ceux derniers étaient les motifs utilisés. Les motifs ne représentaient qu'une répétition fréquente et consécutive d'un seul élément. On attire attention à ce que les arts n'étaient pas aussi indépendants, mais dans les années 1980 on pouvait parler d'une situation qui commence à se diversifier.



Juazas Balchikonis, *Sportul ecvestru*, fragment, 1962. / Пинкус С., *Юозас Бальчиконис* / Союзполиграфпрома, Москва, 1974, p. 86.

Au commencement des années 30 la réalisation du batik a été soutenue par l'État - on a été organisés plus d'ateliers. Tout de même les conditions historiques et économiques n'ont pas généré le développement du batik, mais il supposait le style individuel. Les peintres qui ont activés dans cette période sont: Povsteanogo, Satrovaia, Kozilova, Kuhari, Ilina, Baranova etc.

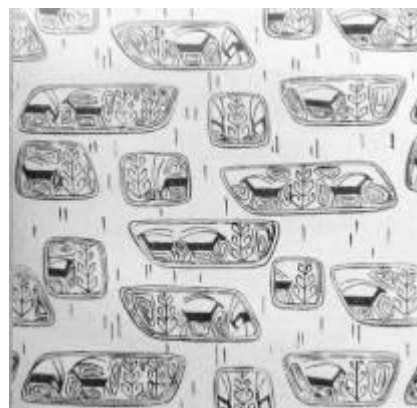
Dans cette période l'évolution et la culture de la Moldavie, où se manifestait l'avantage de l'échange de l'expérience entre les nations, y compris les pays Baltiques. On survenait de plus en plus des artistes plastiques qui pratiquaient l'art textile.

L'histoire de batik en Moldova est relativement courte. Bien que, sur le plan mondial, elle a une histoire avec un passé trop riche, pour l'espace moldave, le batik est un genre de l'art jeune qui a survenu plus tard en comparaison des pays voisins (en Ukraine dans les années 20 du XX siècle (II Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства 1968, 1). Mais en Roumanie, dans les années 40 du même siècle le développement de la sériciculture a favorisé l'évolution de l'industrie textile. L'une de ces facteurs qui a influencée l'accélération dans le processus de la réalisation du batik local a été la production de la soie autochtone à la fabrique de soie à Tighina (qui a commence son activité en 1952 en ayant l'espace total de 34,02 hr. avec 564 d'employés. En 1968 la capacité de la production était en valeur de 10 dol. par an. En 1990 on produisait encore - 50, 7 mln. m<sup>2</sup>). A côté des employés simples à la fabrique étaient

embauchés les peintres professionnels, parmi lesquels s'étaient distingués en particulier Enghelsina Sugjda, Lidia Ceban-Boico etc. Influencées par les demandes sociales et esthétiques, les arts décoratifs parcouraient une nouvelle étape, qui était caractérisée par la synthèse entre le style populaire et celui contemporaine.

Comme l'objet d'étude on étaient enseignés à l'école républicaine des arts plastiques I.Repin de Chisinau, encore un peu plus tard, aux établissements d'enseignements supérieures de la capitale - à L'UPE „I. Creanga” et à l'Académie de Musique, de théâtre et d'Arts Plastiques etc.

L'art décoratif basarabien des années 1920 n'a pas connu le développement sérieux, mais dans l'art populaire se sentait un passage vers l'industrialisation des entreprises capitalistes. Le processus de l'industrialisation a conditionné la simplification de l'art populaire (en cas de céramique jusqu'à l'art primitif, dans les tapis vers le consommateur), de cette façon en remplaçant l'esthétique dans l'art, le fait similaire, attesté à l'espace russe. Les premiers pas dans l'art professionnel des années 1930 se sont sentis dans le domaine du tapis (les plus importants motifs ont été repris de l'art populaire ou on se réalisait l'enrichissement thématique contemporaine) (Лившиц 1978, 28).



Ludmila Cornienco, *stofă decorativă*, 1962. / Роднин К. Д., *Прикладное искусство Советской Молдавии*. Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1963, p. 19, 30.

La période suivante des années 40 est caractérisée par la création de l'Union des Artistes Plastiques, du Musée national de l'Art etc. Cette période - là est considérée celle du commencement dans le développement de l'art décoratif appliqué. L'auteur K. D. Rodin a mentionné que l'art décoratif appliqué basarabien s'est développé considérablement dans les années après la deuxième Guerre Mondiale. Dans ce temps - là beaucoup d'artistes se sont formés dans le domaine de l'art décoratif, en consolidant leur liaison avec l'industrie des objets de l'art appliqué, qui leur a assuré une caractère de table (Роднин 1963, 6). L'art appliqué de la Moldavie continuait ses traditions riches conservateurs des artisanats populaires, en obtenant les caractéris-



tiques des objets artistiques industriels (Роднин 1963, 7). Les artistes de cette période-là travaillaient dans le domaine du tissage des tapis, de la broderie et du costume national, de la céramique ménagère et celle architecturale, du façonnage du bois. L'an 1948 est très important à cause de la création d'une section de l'Art Décoratif Appliqué de la Moldavie, ses membres étant les peintres qui ont pratiqués les arts décoratifs dans les années 30, dans la période suivante maîtrisant la peinture et la graphique (Лившиц 1978, 28).

De l'avis de M. A. Simac les années 1950 sont considérées comme l'étape de la cristallisation de l'art décoratif professionnel de la Moldavie (Simac 2001, 17), La branche la plus développée était le tissu (Веймарн 1976, 362), au temps que le savant M. Livsitz considérait que dans cette période la première était la céramique (Лившиц 1978, 35). Au temps de l'apparence des fabriques des textiles il était nécessaire l'engagement des artistes plastiques professionnels (Simac 2001, 17) qui avaient la mission d'élaborer une série de tapis contenant les compositions basées sur l'alternance rythmique des ornements végétaux. Après les tendances de la décoration dans la réalisation de ce décennie il est observé „un contenu prononcé allégorique-symbolique” (Simac 2001, 17) en présence des principes compositionnel présentées (rythme, alternance, symétrie, répétition) et des motifs (figures anthropomorphes stylisées au temps de la danse, de la récolte etc) les oeuvres nous font nous rappeler des traditions du tapis populaire (Simac 2001, 18). Un élément indispensable, spécifique pour cette période était la frise qui contenait les moments végétaux ou anthropomorphes, leur alternance présentait dans un rythme unique. Le fond enfermé dans un cadre avait une tonalité plus gaie, faisant le contraste chromatique avec l'ornement entier de la composition. Plus tard la frise a été reprise et les artistes plastiques qui travaillaient en technique du tissu imprimé. L'un des motifs était le fait de la réalisation de la tapisserie et du tissu imprimé des mêmes auteurs, parce qu'ils métrisaient leur métier aux institutions à la seule spécialité d'art textile.

Par ailleurs de l'extension des villes et de la construction des nouveaux édifices architecturaux on a apparu la nécessité de la production d'une grande série de tapis. Cette étape initiale dans l'art décoratif pour la plupart des pays européens avait comme l'objectif l'étude approfondie de l'art populaire et la combinaison des traditions avec les tendances contemporaines. Dans ce contexte dans les années 1950-1960 „on a connu l'apparition du problème de l'interaction de l'oeuvre d'art avec l'ambiance, à la réalisation duquel, au rang de l'art plastique, participes aussi les arts décoratifs” (Simac 2001, 19). Il est considéré comme une nouvelle étape au motif qui font l'apparition de beaucoup d'artistes plas-

tiques professionnels du domaine de l'art décoratif appliqué. C'est dans la période des années 1950-1960 les nombres de membres de l'UAP ont crû trois fois plus, les artistes plastiques soient bien préparés à l'école Républicaine de l'art plastique I. Repin de Chisinau, section de l'art décoratif et aux divers institutions supérieures de l'URSS. Si les artistes plastiques consacrés aux temps des années à l'étude connaissaient plus de technique, ainsi que les jeunes étudiants- un seul genre de l'art (tapisserie, façonnage artistique du bois, céramique etc.) Un des sujets abordés dans cette période c'était celui du travail, qui était actuel à ce moment là. Ce qu'était spécifique pour l'art de tissu dans les années 1950-1960 c'est le motif anthropomorphes qui peut être retrouvé dans les oeuvres des auteurs comme: D. Goberman, G. Filatov, V. Poleacova, E. Rotaru. La gamme chromatique et les compositions sont originelles et elles présentent les recherches des solutions artistiques (Роднин 1963, 8).

En cas du façonnage artistique du bois comme les autres genres des arts décoratifs continuent à se trouver en liaison étroite avec l'art populaire. A côté des matériaux ménagers qui se réjouissaient d'une grande popularité on exécutait aussi des parures pour les femmes.

Dans la première moitié des années 1960 on a été remarqué une nouvelle étape en développement des arts décoratifs caractérisée par le rapport entre l'utile et le décoratif, et celle d'étude populaire combinée à celle contemporaine. Conformément à l'étude ample de la savante A. Simac dans cette période dans l'évolution de l'art de tissu sont distinguées trois orientations stylistiques de base. La première inclus les particularités du tapis populaire; a eu lieu la simplification des motifs utilisés et la réduction de la gamme chromatique jusqu'à 3-4 couleurs (Simac 2001, 19). Les oeuvres qui forment la deuxième orientation se caractérisent par une continuité des traditions vers lesquelles se sont ajoutés les motifs thématiques narratifs avec les éléments ornementaux traditionnels” (Simac 2001, 20). Au commencement des années 1960 on observe une stylisation des motifs anthropomorphes, le fait attesté aussi dans l'art des pays Baltiques: Ukraine, Russie etc. Les figures zoomorphes, anthropomorphes sont représentées statiquement frontal ou en profil avec le contenu symbolique-narratif. Contrairement à l'étape précédente dans ces années la frise est remplacée seulement dans la partie supérieure et inférieure de la composition (Simac 2001, 21). La troisième orientation stylistique est marquée par la créativité des auteurs dans leurs nouvelles élaborations qui ont comme le point de départ les vieilles écorces, ayant comme le but la pénétration dans l'esprit des motifs des ornements traditionnels. La période des années 1965-1975 – est l'étape de la constitution de la tapisserie professionnelle, mais la notion du tapis thématique



a été remplacée par le terme „tapissierie” (Simac 2001, 24). La tapisserie présente une forme de l'évolution du tapis, qui se diversifie par le concept et par sa destination, le fond idéatic, l'organisation de la composition et le système sémantique (Simac 2001, 24). L'une des caractéristiques primordiales de la tapisserie depuis le milieu des années 1960 est le passage de son caractère utilitaire vers le décorativisme et vers le monumentalité, l'enrichissement de la signification émotionnelle. Le caractère thématique était dicté par les demandes idéologiques, réalisées par „les nouveaux moyens, spécifiques pour le développement du thème” (Simac 2001, 21). La construction des nombreux immeubles a mené vers la grande demande des objets décoratifs pour orner les édifices. Concomitante avec la tapisserie dans les mêmes années, un grand développement a reconnu le tissu imprimé. Alors, les fins des années 1960 sont attestées comme les années actives dans la réalisation du tissu imprimé, quand on a été organisés les différents événements en exposant les oeuvres exécutés en cette technique-là. En 1968 les artistes plastiques de la République Socialiste Roumanie ont participé à l'exposition de l'Art Décoratif Soviétique à Moscou, qui a réuni tous les genres d'art décoratif, les oeuvres étant exposés en automne de l'an 1969 et en RSSM. L'exposition a embrassé une gamme variée de pièces exposées (plus de 2500 d'oeuvres des artistes décorateurs de toutes les républiques de l'Union). L'exposition a été répétée à Bucarest où étaient inclus les oeuvres les plus représentatifs du tissu imprimé, céramique, porcelaine, cuire, métal, verre etc.



Lidia Ceban-Boico, *Fata cu păpădie*, 1969.

En analysant les oeuvres d'art, on peut faire une conclusion la présence des tendances du développement de la spécifique nationale. Les oeuvres exposés reflètent les recherches des nouveaux moyens d'exprimer le point de vue artistique dans l'art textile. Le thème des quelques ouvres dégagent l'air solennel, festif, déterminé de la caractère jubilaire de l'exposition: *Fête Pihelga Helge*, *Fête dans les montagnes* Kandareli Ghivi, *La musique commence* Jilina Margarita etc. On a été exposés les

nappes, les rideaux, les panneaux décoratifs exécutés sur le lin, la soie naturelle, le voile naturel, l'étamine, le satin, le sac, la popeline, le piqué etc. On a été présent aussi les métrages sur la popeline dans le plupart de cas pour coudre des robes, des auteurs dont les tissus imprimés étaient: Zenobia Serban, Olga Constantinescu, Ileana Dascalescu, Elena Marinescu Hache etc. On a mentionné de cet événement dans l'album *Exposition républicain de l'art décoratif*, édité en 1969 à Bucarest, où ont été inclus les participants et ses oeuvres. Permis les thèmes abordés étaient: *Batik touristique* d'Adamclisi signé par Elena Bardaune et Valeriu Nedelcu, ou *Revenu du marché* signé par Stefan Cozma. Aussi on a été exposés les batiks avec le contenu populaire: *Rideaux vraiciniens* signé par Elena Marinescu Hache, ou *Voïvodes* signé par Aurelia Ghiata. Ne manquaient pas aussi les thèmes avec le contenu politique: *Hommage de l'élaboration*, ou les thèmes généraux: *Caresse* signé par Ileana Dascalescu, *Joie, automne* signé par Clara Jekza, *Filles avec les oiseaux* signé par Zata Craciun etc.



Lidia Ceban-Boico, *Mireasa*, 1969.

Dans la presse basarabienne des années 60-70 les réalisations des artistes plastiques étaient critiqués dans „l'épris des appréciations vulgaire-sociologiques” (Stavilă 2000, 61). Les premières attestations concernant l'apparition du batik dans l'art plastique de RSSM sont fixés dans le catalogue du l'an 1968. C'est évident que ces premiers tentatives de créer les oeuvres en techniques du batik reflètent les thèmes de réalisme socialiste, pénétré dans tous les genres de l'art de ce temps – là. Cette estampe avaient aussi les oeuvres des promus de l'école Républicaine de l'Art Plastique I. Repin de Chisinau, de l'Université de l'Art Décoratif de Lvov, de l'Université de l'Art Décoratif (section textile) de Moscou R. Efimenco, L. Cornienco, L. Constantinova, L. Ceban, E. Sugjda.

Les auteurs mentionnés en haut étaient actifs dans la vie artistique de la République, en participant aux différents concours dans le cadre de l'Unions des Artistes Plastiques de l'URSS pour la décoration des édifices d'Etat (maisons de culture, cantines).

Malgré que l'art a évalué, le développement des arts décoratifs se trouve, comme en périodes précédentes, dans une dépendance de l'art national. Les oeuvres inspirent les visiteurs les associations figuratives qui créent l'atmosphère de l'esprit et de la gamme chromatique nationale. Une étude plus minutieuse pourrait démontrer les traits spécifiques aux divers écoles unionales.

Car les premiers auteurs qui ont pratiqués la technique de batik c'étaient les promus de l'école russe, on observe son influence. Si le batik basarabien était influencé par l'art russe, alors celui roumain il a apparu il y a deux décennies, et s'est formé sur la base de l'art européen y pénétré du Pologne. N'importe pas quelle influence externe il avait, les décennies suivantes sont caractérisées par une évolution majeure, en croissant le nombre des artistes plastiques, en élargissant le sujet proposé pour la réalisation, en enrichissant le domaine de la technologie de l'application du batik.



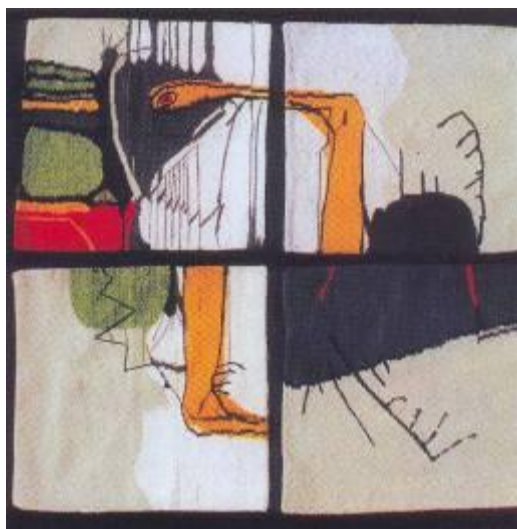
Teodor Buzu, *Sfatul păsărilor*, 2007. / Alexandru Bantuş, *Limba Română / Chişinău*, Nr. 9-10 (171-172) 2009 septembrie-octombrie.

Chaque an les arts décoratifs repris une importance plus grande, en se diversifiant et en se développant, en présence des nouvelles conceptions élaborées par les jeunes auteurs. Au temps des années 68-69 à tous les expositions les auteurs fidèles qui travaillés en technique du batik étaient Ludmila Cornienco et Lidia Ceban-Boico, qui ont présenté les panneaux décoratifs, et les tissus peignés au métrage. Quant'à présence des femmes-peintres dans la vie artistique de cette période elle étaient mentionnées dans les catalogues: *Exposition des oeuvres de l'art décoratif consacré à l'anniversaire de 50 ans depuis la grande Révolution Socialiste de l'octobre*, *Exposition républicaine de l'Art consacré à l'anniversaire de 50 ans de l'Union des Jeunes Léninistes Communistes*, *Exposition républicaine consacré à l'année internationale des femmes-peintres*.

Le sens de la composition harmonieux (personnel habile et intelligent) dans l'organisation de l'espace du tableau d'interpréter les rapports entre le vide, le plein et la forme caractéristique aux objets, les uns en relation avec des autres, en ayant la capacité d'être en même temps à la distance en visant le groupage entier et aussi les proximités, en analysant et en représentant chaque objet séparé pour l'intégrer dans l'ensemble. On le rencontre, dans les oeuvres de Lidia Ceban-Boico *Notre terre* (1968), *Printemps* (1969), *Cavaliers* (1968), *Berger* (1970), *Fille avec un pissenlit* (1969), *Travail* (1968). La préoccupation exprès pour la composition des valeurs, prioritaire près de celle des formes des objets sont les données, qui prenaient l'attention, d'abord pour l'élaboration des oeuvres permis lesquels étaient *Fille avec un pissenlit*, *Carnaval*, *Enfance*, *Heiduque* etc.

Dans les oeuvres de l'auteur est évidente la présence d'une néonazisme moldave, joyeuse *Enfance* (1970), *Danse* (1968), *Heiduque* (1970), *Fiancée* (1969) parfois trist *Mélodie* (1967), *Conte* (1967) laborieuse et respectueuse à ce que appartient à son Univers matériel.

Les années 1968 dans la création de Lidia Ceban-Boico sont caractérisées par la présence des oeuvres avec le sujet en utilisant les éléments qui définissaient l'appartenance au peuple *Feu éternel*, *Travail*, *Notre Terre* ou le sujet général - humaine *Maternité*, *Cavaliers*.



Elvira Cemortan-Voloşin, *Geneză*, cvadriptic, 1996

Ce qui est spécifique pour tous les batik de Lidia Ceban-Boico sont les figures stylisées, sveltes, belle, encas des femmes, et vigoureux, fort ce que présente dans la plupart des cas le costume national. Notre peuple est vu par l'auteur comme l'un laborieux, avec leur ménage (animaux, jardins, vignes), mais qui sait aussi s'amuser à l'occasion des fêtes, et qui tient aussi à ses traditions et ses datins.

Dans les telles conditions des idées dans la période des années 1960 forment la base de

batik autochtone, considérant l'école locale influencées par les traditions russes. Comme dans les années '60, le sujet de la décennie suivante reste le même: *noce*, *komsomol* etc.

Le niveau du développement de l'art textile à l'étape actuelle a eu de plus un dépendance des artistes plastiques étudiés dans les institutions de l'ex-URSS, parce que, une fois revenus ils avaient la possibilité de maîtriser les nouvelles techniques, qui n'étaient pas pratiquées jusqu'à ce temps – là. En cas du batik les auteurs ajoutent les techniques traditionnelles qu'ils ont étudiées seulement en motifs du folklore local.

Une étape de l'ascension a été intégrée dans les oeuvres de Lidia Ceban-Boico de la période suivante de l'an 1979 dans laquelle elle a créé l'oeuvre *Noce*, présenté dans le cadre de deuxième exposition républicaine, consacré à l'an international des femmes peintres (de l'an 1979), l'oeuvre étant plus adulte comme la réalisation plastique. En abordant une composition organisée en deux lignes horizontales, sont présentés les scènes qui tiennent à la *noce* des basarabiens. Comme dans l'oeuvre *Cosmos héroïque*, se sent aussi le dynamisme grâce à une diagonale qui perce à travers tout le périmètre de l'oeuvre. La dimension est énorme - 97,5×160 cm. dans cet oeuvre on observe les similitudes en *Mélo die*, par la présence du costume national d'homme. La composition est dominée par les figures des fiancés qui sont emplacements dans les carrosses dans le cadre droit en haut. L'oeuvre émane l'esprit de la fête et la joie de l'événement. L'auteur enrichie sa composition avec le décor abondant qui intègre parfaitement l'espace entier de l'oeuvre. La composition est extrêmement dynamique et équilibré, exécuté avec une maîtrise particulière.

La maîtrise et l'insistance qui sont observées à Lidia Ceban-Boico dans la réalisation des oeuvres en technique de batik place l'auteur dans le rang des peintres les plus importants dans le domaine du tissu imprimé artistique de la deuxième moitié des années 1960 – le commencement des années 1970. On peut dire que le segment Cioban-Boico de l'Art décoratif moldave de la fin du siècle XX est celui d'une grande valeur européen, comme sont Mihai Greu ou Igor Vieru dans la peinture. Le choix des objets et la construction rigoureuse de la forme sont des réponses aux préoccupations des artistes moldaves en définition dans l'art de la spécifique nationale, le mouvement à lequel Ceban-Boico a adhéré par l'art, et aussi par l'expression écrite de ses idées. Etant au courant avec l'évolution de l'art européen, l'auteur ne va pas rester indifférent, mais envers, il a gardé le courage de l'avant-garde compositionnel, de sorte que l'art repris les traits de l'experimentalisme.

Dans la période de ses activités l'artiste Alexandr Drobaha organisait beaucoup d'expositions personnelles et en group en Moldavie, en Ukraine, en Pologne, en Roumanie, en

Russie, en Autriche, en Italie. C'est un des peintres les plus représentatifs dans le domaine du batik, soit présent toujours aux expositions organisés par L'Unions d'Artistes Plastiques, chaque fois en impressionnant par sa maîtrise de haut niveau en réalisation graphiques des textiles. A la différence de ses collègues Irina Suh et Vasile Ivanciuc, qui pratique aussi les autres genres de l'art plastique (peinture, traitement artistique du bois, graphique), l'auteur est resté fidèle à la technique du batik. En expérimentant en technologie, l'auteur a obtenu des effets inédits, ce que a fait que ses oeuvres soient appréciés à un haut niveau dans le cadre de l'exposition. Ses oeuvres ressemblent à une joaillerie traitée minutieusement en graphique, en frappant par l'expressivité maximale et en restant en même temps, très aérien (trait principale dans la réalisation d'un batik).

Dans les oeuvres de Vasile Grama – le promu de l'Institut de Textile de Moscou, le membre de l'UAP de la République de Moldavie depuis l'an 1993, dans ses oeuvres se reflète l'ensemble des expressions relevantes dans lesquelles ont nés les cours de l'institution d'enseignement supérieur, sur la base duquel se base l'art figuratif. Comme dans la plupart de ses oeuvres on trouve le sujet des fleurs, elles ne nous éveillent pas la monotonie, mais au contraire, un état du ravissement.

Par conséquence des événements politiques à la fin des années 1980 on s'est produit les modifications et dans la vie artistique de Moldavie: L'Union des Artistes Plastiques et la Fondation de l'Art ont devenu complètement autonomes, après la dernier congrès de l'ex-URSS (Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Vasile Ivanciuc). Ses expositions se déroulaient, à partir des années 1990 (Toma 2009, 74), dans un nouveau local aménagé en spécial sous forme d'une galerie de l'art (actuellement Centre expositionnel (*Constantin Brancusi*)). Près d'un grand nombre d'expositions personnelles, ici on se organisaient chaque ans: *Salon de l'automne*, *Salon du printemps*, l'exposition *Notre langue*. A partir de l'an 1991, on a commencé son activité l'exposition-concours *Les salons de Moldavie*, où on a participé, comme à ceux précédents, les artistes plastiques des différents genres d'art. S'il avait existé des expositions spécialisés en batik jusqu'à cette période, le développement de ce genre de l'art aie accéléré sa présence et sa diversité dans la vie artistique en Moldavie d'aujourd'hui.

Les jeunes artistes, sont considérés au à juste raison révolutionnaires Alexandr Drobaha, Vasile Grama, Dmitri Harin, Olga Drobaha, Irina Suh, Vasile Ivanciuc, Ludmila Sevcenco, Iurie Baba, Lidia Cravcenco, Veaceslav Damir etc., en faisant ses études à la faculté du profil de Lvov, Moscou, Tallinn, Sankt Petersburg, Minsk, un jour revenu à leur Patrie, repoussent les estampes acceptées des uns des artistes dévotes

aux traditions qui avaient à la base les absurdités de la réalité socialiste. „Or, dans les années 1980-1990, dans l'espace pruto-nistean l'art décoratif est considéré mineur, d'un tip usuel ou, au plus, de la décoration de l'ambiance, en n'ayant pas la puissance de mettre en valeur les sujets de la grande actualité et les idées socio-physiologiques” (Dicționar de artă 1995, 41). Plus tard on peut parler de l'approche de l'art décoratif au niveau artistique de la peinture. Il a été inégale l'évolution du batik contemporain jusqu'à l'inauguration, au moins le 23 1991, de l'Exposition de l'art décoratif en Moldavie. Le nouveau vu sur la création et la liberté de l'expression ont été les points de départ sentis dans le cadre des compositions présentées de l'auteur, de cette façon était présent le conflit entre générations créatifs. Au comportement du batik a été mis en évidence Tatiana Suvalov avec ses oeuvres *Sons, Reflet, Présent éternel*.

Dans ce contexte des idées les artistes plastiques mentionnés en haut ont conditionné

les nouvelles générations qui pratiquent cette technique: Ala Uvarov, Florentin Leanca, Elvira Cemortan-Volosin, Tatiana Trofimov, Veronica Tarasenco, Irina Leahu etc., de la façon d'une continuité des traditions de l'école nationale contemporaine de la République de Moldova, qui chaque an enrichie avec les nouveaux auteurs et encore avec les nouveaux oeuvres, ils emporte aussi les performance inédites dans l'activité technologique du batik autochtone. Ainsi, comme les oeuvres autochtones basarabiens peuvent être différents de ceux des artistes plastiques des autres pays soit par les motifs représentés repris de l'art populaire (arbre généalogique, costumes ornementé selon le style national, naï etc.), soit par la gamme chromatique compliquée rencontrée dans les textiles tissés par les maîtres populaires (les couleurs obtenues en base des pigments naturels) ou le message pénétré de la sensibilité et de la générosité.

#### BIBLIOGRAFIE

Dicționar de artă, forme, tehnici, stiluri artistice A-M. București, Meridiane, 1995.

Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Vasile Ivanciuc

*II Республканская выставка декоративно-прикладного искусства*. Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1968.

Simac Ana, *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*. Chișinău, Știința, 2001.

Stavilă Tudor, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, Știința, 2000.

Toma Ludmila, *Pictura în contextul vieții artistice a Moldovei din prima jumătate a anilor 1990 // Arta*, Chișinău, Știința, 2009.

Веймарн Б.В., *История искусства народов СССР*. Москва, Изобразительное искусство, 1976.

Лившиц М., *Декоративно-Прикладное Искусство Молдавии*. Кишинев, Штиинца, 1978.

Роднин К.Д., *Прикладное искусство Советской Молдавии*. Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1963.

**REZUMAT.** Dacă inițial arta batik-ului avea doar funcții utilitare, destinate decorării interioarelor din edificiile cu destinație publică, ulterior ea a devenit un gen de artă autonomă, cu o anumită fundamentare teoretică. Deși pe plan mondial are o istorie cu un trecut bogat, pentru spațiul moldav batik-ul e o formă de artă textilă recentă – se afirmă abia în anii '60 ai secolului XX, ce apare mai târziu decât în țările vecine (în Ucraina în anii '20 a secolului XX, iar în România în anii '40). Aceasta în mare parte s-a produs datorită schimbului de experiență dintre popoare (expoziții unionale, internaționale etc.). Un alt factor care a contribuit la evoluția industriei textile este dezvoltarea sericulturii. Astfel, mătasea de producere autohtonă fabricată la Fabrica de Mătase din Tighina (înființată în anul 1952) a fost unul din factorii ce au contribuit la accelerarea procesului realizării batik-ului de producere locală. La fabricile textile erau angajați pictori profesioniști, dintre care s-au impus în mod deosebit Enghelsina Șugjda, Lidia Ceban-Boico ș.a. Influențate de cerințele sociale și estetice, artele decorative parcurg o nouă etapă ce se caracterizează prin sinteza dintre stilul popular și cel contemporan. Mijlocul anilor 1980 este, de asemenea, caracterizat prin fluxul artiștilor decoratori care și-au făcut studiile în instituțiile superioare din fostele republici sovietice: V. Ivanciuc (Lvov, 1984), I. Șuh (Lvov, 1985), V. Grama (Moscou, 1986), L. Șevcenco (Tallinn, 1987), I. Baba (Tallinn, 1987), V. Damir (Sankt-Petersburg, 1988) ș.a.

**Cuvinte cheie:** batik, mătase, artă decorativă, artă populară, tapiserie, tradiție.

**RÉSUMÉ.** Si l'art de batik seulement ont des fonctions d'utilité, la décoration intérieure des bâtiments à des fins publiques, puis c'est devenu une sorte d'art autonome, avec une base théorique. L'histoire de batik en Moldova est relativement courte. Bien que, sur le plan mondial, elle a une histoire avec un passé trop riche, pour l'espace moldave, le batik est un genre de l'art jeune qui a survécu plus tard en comparaison des pays voisins (en Ukraine dans les années 20 du XX siècle). L'un des facteurs qui a influencé l'accélération dans le processus de la réalisation du batik local a été la production de la soie autochtone à la fabrique de soie à Tighina (qui a commence son activité en 1952). A côté des employés simples à la fabrique étaient embauchés les peintres professionnels, parmi lesquels s'étaient distingués en particulier Enghelsina Șugjda, Lidia Ceban-Boico etc. Influencées par les demandes sociales et esthétiques, les arts décoratifs parcouraient une nouvelle étape qui était caractérisée par la synthèse entre le style populaire et celui contemporaine.

La milieu des années 80 est caractérisée par la flux des artistes qui fait ses études à la faculté du profil: V. Ivanciuc (Lvov, 1984), I. Suh (Lvov, 1985), V. Grama (Moscou, 1986), L. Sevcenco (Tallin, 1987), I. Baba (Tallin, 1987), V. Damir (Sankt Petersburg, 1988) etc.

**Mots-clés:** batik, soie, art décoratif, art populaire, tapisserie, la tradition.



**РЕЗЮМЕ.** Если источники батика изначально имели утилитарные функции, предназначенные для декораций интерьеров общественного назначения, впоследствии он станет самостоятельным жанром с теоретической основой. Если в всеобщей истории искусств батик имеет богатое прошлое, в молдавском батике этот текстильный жанр современного искусства утверждается в '60 годах XX века и появляется позже чем в соседних странах (на территории Украины в '20 годах XX века, в Румынии в '40 годах XX века). В основном, эволюция произошла за счет обмена опытом (всесоюзных, международных выставок и т.д.). Другим фактором, который способствовал развитию текстильной промышленности, является развитие шелководства. Таким образом, местное производство шелка на шелковой фабрики в Бендерах (основана в 1952) было одним из факторов, которые внесли свой вклад в развитие производительности местного батика. На текстильных фабриках работали профессиональные художники, среди которых Энгелсина Шугжда, Лидия Чебан-Бойко и др. Под влиянием социальных и эстетических требований, декоративно-прикладное искусство постигла новый этап который характеризует синтез народного и современного стиля. Середина 1980-х характеризуется также потоком художников и декораторов, которые учились в высших советских учебных заведениях: В. Иванчук (Львов, 1984), И. Шух (Львов, 1985), В. Грама (Москва, 1986) Л. Шевченко (Таллинн, 1987), И. Баба (Таллинн, 1987), Дамир В. (Санкт Петербург, 1988) и др.

**Ключевые слова:** батик, шелк, декоративно-прикладное искусство, народное искусство, гобелен, традиций.



Elvira Cemortan-Voloşin, *Floarea cerului*, 2007



## SPECIFICUL PICTURII MONUMENTALE

Pictura monumentală, parte integrantă a artei monumentale, ca și a artei vizuale în general, contribuie la relevarea personalității artistice a construcției arhitectonice din care face parte. Ea oferă deschideri spre epoca istorică și ambianța artistică în care a fost creată, căci nu o dată aceste opere au ajuns să se identifice într-atât cu monumentul de arhitectură, încât înfățișarea acestuia nici n-ar putea fi concepută fără prezența picturilor monumentale.

În teoria artei, denumirea acestui domeniu ce se intersectează cu arhitectura, este diferită și suscită diverse opinii (Starțev 2010). Totuși, majoritatea specialiștilor consideră că această artă mai degrabă este una „monumentală”, deoarece criteriul determinativ al acestora constă în legătura organică cu ansamblul arhitectural concret (Горкин 2007). Pictura monumentală își capătă această denumire în măsura în care completează și subliniază stilul unei construcții arhitectonice, ea devenind subiectul problemei puse în discuție în acest articol.

Pentru determinarea structurii interioare a acestei arte, considerăm că este necesar să stabilim, atât instrumentarul de lucru, cât și conținutul fiecărui punct din acest instrumentar, fapt care ar permite cu mai mare certitudine să realizăm obiectivele propuse:

- fenomenul (natura) artei monumentale și a picturii monumentale;
- genurile picturii monumentale;
- pictura monumentală și monumentalismul în artă;
- funcțiile picturii monumentale în diverse condiții social-economice într-un spațiu geografic concret.

Dacă e să ne referim la cuvintele „monumental”, „monumentalism” și „artă monumentală”, remarcăm că etimologia acestora ține atât de verbul latin „monere” - ceea ce înseamnă „a aminti, a chema, a însufla, a îndemna, a însufleți, a prevesti, a proroci”, cât și al substantivelor derivate ale verbului sus-numit; 1) „mo-numentum” - ceea ce înseamnă monument, construcție consacrată unui eveniment sau unei personalități importante ([www.dic.academic.ru](http://www.dic.academic.ru)); și 2) „monumentalis”, unde deosebim următoarele sensuri: a) fundamental, cu un conținut adânc (categorie estetică, variantă a sublimului); și b) specific monumentului, ce dă impresii prin proporțiile sale, marime și importanță, (adică arta monumentală – gen al artelor plastice/spațiului ce cuprinde monumentele, elementele de decor ale edificiilor, de exemplu: pictura murală, vitralii, sculpturi, fântâni arteziene etc.).

Ideea de „artă monumentală”, cât și practicarea acesteia, a prins contur încă în antichitate, deși atunci termenul era inexistent.

Atât utilizarea termenului de „artă monumentală”, cât și divizarea acestuia în domeniile arhitectură monumentală, sculptură monumentală și pictură monumentală s-au cristalizat istoricește destul de târziu. Reieșind din esența sa, noțiunea de „artă monumentală” este apropiată de asemenea termeni, actualmente des utilizați, cum ar fi: engl. „art in architecture”, „environmental art”, „public art”, și germ. „baubezogene”.

Proveniența termenului „artă monumentală” este cercetată de V. P. Tolstoi, care consideră că apariția acestuia ar putea avea o legătură cu estetica romantismului (Толстой 1978, 7), în-să o utilizare mai largă a noțiunii este atestată doar la intersectarea pozitivismului secolului al XIX-lea cu purismul abstract al secolului al XX-lea (Mora 1986, 13). În opinia lui Paul Philippot, „în toate epocile, culoarea și decorul pictat au fost concepute *ab initio* ca parte integrantă a ansamblului monumental, fie că e vorba de mor-mântul egiptean, de templul grec, hindus sau budist, de biserica bizantină, romanică, gotică sau barocă, de palatul renescentist sau baroc ori de realizările monumentale ale secolului al XIX-lea. A le separa înseamnă a le falsifica asemănarea, a le denatura caracterul propriu și – atunci când se merge până la separarea materială – a dezmembra o totalitate estetică și istorică” (Mora 1986, 14).

Necesitatea unei noțiuni generalizatoare, care ar însuma totalitatea manifestărilor concrete de „artă monumentală” a apărut, pe de o parte, atunci când creația monumentală ajunge într-o criză adâncă, iar pe de altă parte, când teoria artelor încerca să pătrundă sensul legităților fundamentale ale „monumentalismului” în arta epocilor clasice/anterioare. Pictorii și teoreticienii interesați de problema respectivă, își exprimau opiniile privind evoluția arhitecturii și legătura ei cu artelor plastice, generând noi viziuni în domeniul sintezei artelor (Толстой 1981, 203).

Reprezentanții școlii formale în teoria artelor (H.Wölfflin, A.Hildebrand, A. Brinckmann) erau adepți ai teoriei legităților universale ale formelor plastice. Respectarea acestor legități a permis crearea operelor monumentale în diferite epoci. În opinia lui H. Wölfflin, noțiunea „monumental” este în corelație cu anumite procedee artistice, existând epoci unde predomină formele monumentale și epoci unde formele n-au această calitate.

În arta barocă, efectul de „monumental”, după Wölfflin, este atins grație proporțiilor copleșitoare, spațiilor nelimitate, jocului lumina-umbră etc. – adică datorită tuturor procedeelelor care creează senzația de importanță, gravitate,

neizolare, deschidere spațială și temporală (Вельфлин 2004, 49).

A. Brinckmann (Бринкман 2010,52) (discipolul lui H. Wölfflin și al lui A. Hildebrand) consideră că „monumentalismul” operelor se manifestă în orice epocă, datorită unei conexiuni aparte dintre elementele plastice și cele spațiale, care au generat anume forme arhitecturale, acestea exprimând, la rândul lor spiritul unei epoci concrete.

Spre deosebire de reprezentanții școlii formale a teoriei artelor, Max Dvořák consideră că „monumentalul” cuprinde mai mult decât doar exprimarea conexiunii plastico-spațiale. Astfel, „monumentalismul” modelelor desăvârșite al artei gotice constituie o expresie plastico-senzorială a artei, a religiei, a filosofiei, a teologiei, a științei timpului, în forma lor sincretică și indivizibilă. Anume acest sincretism este condiția necesară a existenței operelor de artă monumentală medievală. Operele de artă gotică, realizate fie în arhitectură, sculptură fie în pictură, grație unității lor spirituale, au căpătat un caracter autentic monumental. Cercetătorul (M. Dvořák) susține că nu există legități permanente și generale ale „monumentalismului” pentru orice epocă. Fiecare epocă istorică elaborează legitățile sale, în dependență de cerințele interne și de legătura lor cu idealurile spirituale ale timpului. În esență, Dvořák a fost fondatorul concepției „monumentalismului în artă”, conform căreia această calitate se percepe nu atât ca ceva deosebit (ca o formă specifică a operei), cât ca un produs al existenței și funcționalității sociale a acestei opere. Operele autentic monumentale, afirmă cercetătorul, se constituie în baza cumulării a doi factori: predestinarea funcțională a operei concrete și rezolvării plastico-artistică a acesteia (Дворжак 2001, 37).

Urmând concepția lui Dvořák, cunoscutul teoretician al secolului XX, Gidion și-a formulat ideea despre „monumentalism” astfel: „Societatea are nevoie de asemenea construcții ce ar ref-lecta viața lor socială, publică și solemnă. Ea cere de la aceste construcții ceva aparte, nu doar o comoditate cotidiană și caută expresia emoțiilor și frământărilor ei în monumentalism” (Толстой 1981, 216).

Deseori, utilizând îmbinările de cuvinte „creație monumentală”, „construcție monumentală”, se lasă să se înțeleagă prin acestea ceva măreț, major, impunător, important. Dar în ace-lași timp atribuim cu certitudine genurilor de creație monumentală orice monument, pictură murală, sculptură etc., adică orice operă care este parte componentă a arhitecturii, chiar dacă nu posedă calitățile „monumentalismului”.

Problema definirii noțiunilor „artă monumentală” și „monumentalismul în artă” necesită unele specificări, dacă „arta monumentală” este considerată un domeniu al

artei plastice strâns legată de arhitectură, atunci „monumentalismul” este o calitate a operei de artă ce determină importanța acesteia drept monument al epocii.

Dicționarele de specialitate definesc noțiunea de „monumentalism” prin calitatea de impresionare a spectatorului datorită măreției, mărimii, forței, grandorii sau masei operei de artă plastică sau decorativă. Monumentalismul presupune prezența în operă a unui conținut tematic important, a unei forme specifice, a adâncimii și a intensității de generalizare a iconeurilor plastice (Митрофанов 1987, 10). După cum susține pictorul E. Lansere, monumentalismul este o măreție, o grandoare a expresiei în plastica stărilor și trăirilor emoționante (Тол-стой 1978, 7).

Noțiunea de „monumentalism”, fiind înrudită cu categoria estetică a sublimului, se manifestă nu doar în pictura monumentală, ci și în alte domenii ale artei, cum sunt arhitectura, sculptura, muzica, baletul, coregrafia, teatrul, cinematografia, literatura etc. Astfel, calitățile monumentalității pot fi întâlnite și în orice genuri de artă plastică (pictură de șevalet, gravură, miniatură, frescă etc.).

Deci, când se susține că opera respectivă face parte din arta monumentală, se subînțelege categoria morfologică care determină apartenența acesteia la domeniul artelor spațiului, ce se află în legătură directă cu crearea mediului arhitectural și spațial permanent. Însă când se susține că opera respectivă este monumentală, atunci se subînțelege calitatea specifică a structurii compoziționale și structurii iconico-plastice a operei respective, calități care sunt înrudite cu asemenea noțiuni estetice ca: măreț, eroic, solemn, semnificativ, enorm, istoric, memorabil, important, comemorativ etc. (www.Thefreedi-ctionary.com). Adică, a tot ce după tradiție se obișnuiește a fi considerate sinonime cu cuvântul - monumental.

Însă nu orice opere de pictură monumentală, fie mozaic, fie pictură murală etc., pot fi considerate monumentale, reieșind din ceea ce presupune noțiunea de monumentalism, dar și aceste opere, țin de domeniul artelor vizuale/spațiului, pe care le numim monumentale.

În schimb orice operă, fie pictură murală sau mozaic, care formează un spațiu arhitectural concret, trebuie să posedă anumite calități ale formei plastice, deoarece opera este programată să fie recepționată: atât în apropiere, cât și la distanță, din mai multe racursiuri, în ansamblu cu celelalte componente (nu izolat, ca opera de artă de șevalet), într-o interdependență cu omul și cu spațiul arhitectural ce îl înconjoară.

Dacă e să ne referim la calitățile „monumentalismului” pentru formele plastice și decorative, atunci le nominalizăm: volumul /dimensiunile (germ. Maßstab); tectonica; proporționalitatea; forma expresivă

(esențializată); integritatea dintre detaliu și întreg; modulul ritmic determinant; saturația armoniei cromatice; corelația între spațiul reprezentat și cel real în care este situată opera de artă.

Toate calitățile susnumite ale limbajului plastic determină noțiunea de „formă mare”, care presupune crearea structurii monumentale a operei. Însă calitățile nominalizate nu pot fi considerate exhaustive și nici nu determină monumentalismul imaginii plastice. Rolul primordial în unele cazuri revine conținutului tematic.

Operele, care posedă calitățile monumentalismului, le este specific: concepția majoră, eroică; structura iconică înaltă/de nivel înalt; o percepere filosofico-epică a realității; un conținut social important permanent; măreția ideii; patosul civic; adresarea către un auditoriu mare etc. Monumentalismul presupune obligatoriu ce-va grandios, de masă, neseștat, ce tinde spre ideal, cu alte cuvinte ceva ce s-ar situa deasupra omului, opus cotidianului.

Menționăm că în explicarea noțiunii „pictură monumentală”, întâlnim cuvinte despre re-lația acestui domeniu de pictură cu suportul pe care s-ar situa, adică legătura sa cu arhitectura. Astfel, subliniem, că esența picturii monumentale constă anume în această legătură directă cu mediul arhitectural interior sau exterior, atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere al materialelor. De aici, reies particularitățile acestui domeniu și în determinarea conținutului operei de pictură monumentală, și în elaborarea compoziției, în alegerea materialului și tehnicii de execuție.

Legată de zid, în consecință de arhitectură, pictura dobândește un alt statut decât atunci când este legată de un obiect. Operele de pictură monumentală decorează construcția arhitectonică și devin parte integrantă a unui ansamblu. Purtătorul acestei picturi devine construcția arhitectonică imobilă sau o construcție specială. Drept bază pentru ea pot servi suprafețele plane și cele sferice ale pereților clădirilor, fie interiori sau exteriori. Cu cât mai mult pictura scoate în evidență stilul arhitectonic (al clădirii), cu atât mai mult îi corespunde denumirea de „monumentală”. Artiștii care lucrează în două dimensiuni, fac uz de iluzii tridimensionale pe suprafața plană a picturii. Odată cu contextul, diferă atât condițiile materiale de executare, cât și natura „intimă a imaginii, statutul ei de realitate. Pictura monumentală nu are nevoie de ramă care s-o întegreze arhitecturii, rama este însăși arhitectura, în care este înglobat și spectatorul (Mora 1986, 27). Odată cu pierderea acestei legături organice, pictura murală devine un fel de tapiserie sau de tapet.

Rezultatul integrității organice dintre arta plastică și arhitectură a condiționat nașterea

unei arte aparte și anume pictura monumentală, particularitatea căreia constă în faptul că această artă este indisolubil legată de ansamblul arhitectural concret. Pictura monumentală, care are ca punct de plecare timpurile cele mai îndepărtate, atinge maxima dezvoltării sale cu mult înainte ca pictura să devină o artă de sine stătătoare, desprinzându-se de arhitectură cu denumirea de „pictura de șevalet”.

Genul de pictură monumentală niciodată nu se manifestă de sine stătător, dar nemijlocit printr-o ipostază concretă a sa, fie compoziție de mozaic, fie frescă, fie vitraliu etc. În acest context este important de menționat că clasificarea picturii monumentale are un alt mecanism decât celelalte genuri de pictură. În continuare ne vom referi la mecanismele de clasificare tipologică pentru cazul picturii monumentale.

Un rol important în clasificarea operelor de pictură monumentală au *materialul* și *tehnica* în care au fost executate acestea. Deci, primul mecanism de clasificare a operelor de pictură monumentală ține de tehnica și tehnologia acestora și ne oferă următoarele genuri de pictură monumentală: fresca, alsecco, mozaic, sgraffito și vitraliu. Fiecare dintre aceste genuri, la rândul său, la fel se divizează, reieșind din tehnica și tehnologia utilizată în sub-genuri. Astfel, fresca cunoaște două sub-genuri: fresca cu apă și fresca cu var. Alsecco poate fi: cu var; cu cazeinat de calciu; cu ou; cu clei; cu ciară; cu ulei; cu sticlă lichidă etc. Mozaicul: roman, venețian (bizantin), florentin etc. Sgraffito: monocrom și policrom. Vitraliul: tradițional/clasic, tiffany, pseudo-vitraliu etc.

Următoarea clasificare în pictura monumentală este determinată de *situarea* sau topografia operei date într-un ansamblu arhitectural, cum ar fi: pictura de interior sau exterior; pictura rupestră; pictura murală/parietală; pictura pavimentală; pictura uranică/plafonantă etc.

Clasificarea după materialul utilizat și după situarea operei de pictură monumentală, din cele susținute mai sus nu se exclud, dar se completează reciproc, în funcție de context. De exemplu, tavanele pictate pot fi executate în diverse tehnici: frescă, mozaic, alsecco, vitraliu etc. Însă astfel de materiale și tehnici ale picturii monumentale pot fi utilizate nu numai pentru tavane, dar și pentru decorarea pereților unei clădiri, fie în exterior ori în interior, dar întotdeauna reieșind din situarea operei respective în ansamblul arhitectural (Базазьянц 1983, 76).

Situarea și materialul unei tehnici monumentale sunt factori esențiali în pictura monumentală, ce se află într-un raport dinamic reciproc. Astfel că factor determinant în clasificarea picturii monumentale constă tocmai în faptul că opera de pictură monumentală devine parte integrantă a realității obiectuale

(Толстой 1981, 200), adică componentă a mediului material ce ne înconjoară.

În literatura de specialitate există și un alt sistem de clasificare, acesta fiind într-o anume corelație cu arhitectura, conform căruia se pune accentul pe *caracterul conținutului și pe structura plastică*. Astfel, conform acestei clasificări, operele de pictură monumentală pot fi divizate în a) *compoziții monumentale* și b) *decor monumental*.

Referindu-ne la operele ce reprezintă compoziții monumentale, susținem că acestea se caracterizează atât printr-o tematică specifică, majoră, cât și prin calitățile deosebite ale structurii plastice, calități ce determină noțiunea de monumentalism (deja analizate), iar operele de-corului monumental, doar decorează suprafața arhitectonică (Leger 1976, 69). Aceste două forme de exprimare ale picturii monumentale, ce nu pot fi strict delimitate, se deosebesc, atât prin *importanță* (semnificație, valoare), adi-că răspund la întrebarea *ce este?*, cât și prin *predestinație*, adică răspund la întrebarea *pentru ce?*

Compozițiile monumentale constituie dominantă unui ansamblu și poartă o concepție plastică majoră, cum este, scena picturii exterioare a Mănăstirii Voroneț „Judecata de apoi”. Pe când operele de decor monumental joacă într-un ansamblu arhitectural rolul unui acompaniament, participând doar la crearea stării emoționale a acestuia (Leger 1976, 95). Ultimele parcă se „dizolvă” nemijlocit în corpul clădirii, devenind o componentă în organizarea plastică a suprafeței, fie a pereților, fie a tavanului, fie a fațadelor etc. Drept exemplu de decor monumental este „Grădina Edenului”, ce decorează cupola Mausoleului Galla Placidia (Ravenna, Italia).

Pentru operele din primul tip se pune accentul pe mesajul conținutului tematic, iar pentru cele din al doilea tip se pune accentul pe ornamentală. În primul caz am opera cu noțiunea de „solo”, iar în al doilea, cu noțiunea de „orchestră”. Operele create în urma sintezei prin mijloacele arhitecturii, artelor plastice și a artelor decorative într-un ansamblu nu pot și nici nu trebuie să fie independente nu numai prin conținutul lor, dar și prin puterea efectului plastic.

După specificul său opera de pictură monumentală este una sintetică, pentru că fiecare componentă a sa poartă în sine o reticență (un ceva nespuse până la capăt), lăsând să fie întregită numai în cazul îmbinării cu celelalte componente. Nici una din ipostazele picturii monumentale nu se prezintă în forma sa pură fără susținerea celorlalte genuri. Forma definitivă și integritatea sa opera de pictură monumentală o capătă anume în rezultatul joncțiunii cu celelalte componente ale ansamblului arhitectural într-o viziune plastică unitară, ca în cazul fuzionării într-un tot integrat

a partiției instrumentelor muzicale într-o orchestră simfonică.

De regulă, atât a) compozițiile monumentale, cât și b) decorul monumental în arhitectură sunt create de aceeași artiști plastici și ar fi incorect, ca, de exemplu, frescele lui Dionisii din catedrala mănăstirii Ferapontov să fie divizate în diferite tipuri de activitate artistică (în cele ce conțin subiecte teologice și cele ce reprezintă doar ornament). Evident că astfel de calități sunt deosebit de importante pentru domeniul care constituie spațiul de acțiune a picturii monumentale. Dar cu cât mai cuprinzătoare devine participarea acestei arte la formarea mediului vital, cu atât mai necesar devine amploare diapazonului de gen și pluritatea rezolvărilor iconico-plastice.

Modalitățile de interconexiune a picturii cu spațiul real sunt cele mai diverse și în mare măsură depind de expresivitatea icone-ului plastic, de sistemul iconico-plastic al operei date, de particularitățile spațiului arhitectural.

În pictura monumentală deosebit de sisteme iconico-plastice (Базазьянц 1983, 81): *cel narativ* (narativismul) și *cel simbolic* (simbolismul și metafora). Aceste două sisteme însă, nu se întâlnesc în forma lor pură. Orice încercare de a oferi conținutului o tratare simbolică inevitabil necesită utilizarea elementelor narative, pe când narativul, la rândul său, preia elemente semiotice în scopuri didactice. Cu cât este mai strânsă împărțunderea dintre aceste două sisteme, cu atât mai adâncă, complexă, diversă devine structura picturii monumentale, unde observăm influența reciprocă (mai complexă, mai adâncă, mai diversă) dintre mozaic, pictură murală sau vitraliul etc., și mediul ambiant (Базазьянц 1983, 81).

Asocierea genurilor artei monumentale face să apară praguri formale, în vreme ce fiecare tinde să-și realizeze imaginea pe un plan diferit de realitate formală. Aceste praguri *pictură-arhitectură* sau *pictură – sculptură – arhitectură* vor fi constituite și exploatate în mod diferit de diverse stiluri, care, de altfel, vor ține cont de gradul de sugestie propriu simbolismului spațial și de semnificațiile iconice, pentru a „distrage” prin formă diferitele grade de realitate.

Pictura monumentală, pe lângă utilizarea unor procedee optice (preluate ulterior de pictura de șevalet) ca perspectiva liniară, perspectiva aeriană, mai posedă încă câteva procedee optice, proprii picturii monumentale, ce pot permite:

1) imitarea sculpturii și arhitecturii în scopul creării iluziei de tridimensionalitate chiar în interiorul picturii. Deosebim următoarele procedee pentru realizarea pragurilor fictive cunoscute cu denumirea de „trompe-l'oeil” și „anamorfoze”. Primul procedeu utilizează legile perspectivei (liniare, spațiale) pentru crearea

efectului de mărire/modificare a spațiului, cum ar fi toată suprafața plafonului de la Chapelle Sixtine cu imensul trompe-l'œil realizat de Michelangelo (1512) (fr.wikipedia.org/wiki/Trompe). Următorul procedeu optic analizat minuțios de Jurgis Baltrušaitis în lucrarea sa *Anamorphoses* este utilizat pentru cazurile spațiilor mici și înguste, ce nu permit vizualizarea normală/integră sau pentru cazurile formelor iregulate ale suprafețelor arhitectonice peste care urmează a fi pictat. Acest tip de anamorfoză de perspectivă (oblică) (fr.wikipedia.org/wiki/anamorphose) se pictează pe o suprafață deformată, în care imaginea calculată matematic se reconstituie într-o imagine integră din punct de vedere prestabilit și oferă picturii murale o impresie de relief și realitate spațială.

Însă toată această arhitectură aparentă (muluri, cornișe, umbre portate, geamuri și reflecții) este fictivă, fiind doar picturală, fără realitate volumetrică; ele nu sunt decât rezultatul vizual al articulărilor iluzorii produse de procedeele optice, fie trompe-l'œil, fie anamorfoză. Sub aspecte diverse, aceste jocuri de iluzii, după structura spațiului, se pot regăsi în diverse stiluri. În Occident, în arta romană (în sec. I î.Hr.–I d.Hr.) – și în baroc posibilitățile acestui procedeu au fost exploatate în modul cel mai sistematic, bazându-se pe cunoașterea – de altfel, foarte diversă – a perspectivei, dar și din motivul că arta romană și arta barocă vedeau în jocul realului și al imaginarului expresia simbolică a unei experiențe profunde, metafizice, religioase.

2) Pictura monumentală posedă și un alt tip de iluzie, fără a reprezenta (adică fără a suscita o iluzie spațială picturală), simulând direct anumite elemente tectonice, cum este apareiajul unui zid. E vorba de o imitație de tip analogic, cum ar fi: imitația de împletituri de nuiete, de burdufuri de piele ori de forme de prelucrare a metalului, ceramicii, pietrei, marmorei, lemnului etc. Pictura murală apare nu doar ca o tehnică de reprezentare picturală, ci ca o tehnică de substituție a arhitecturii, cunoscută în literatura de specialitate ca „decor arhitectural”, a cărui calitate estetică va putea face uz în scop decorativ. Imitațiile elenistice de placaje de marmură se vor perpetua în arta romană, apoi în arta bizantină, iar bisericile romanice și gotice vor fi în mod firesc îmbrăcate în interior de o tencuială decorată cu un apareiaj pictat, ale cărui îmbinări – faptul e semnificativ – nu corespund niciodată îmbinărilor reale ale paramentului.

Pictura monumentală poate deci să opereze cu două tipuri de iluzii, corespunzând următoarelor două niveluri de realitate: a) imitația materială (trompe-l'œil și anamorfoza) care ține de sfera arhitecturii și b) imitația reprezentativă, ce constituie o realitate propriu-zis picturală.

Însă pictura monumentală, pe lângă utilizarea unor procedee optice pentru obținerea imaginii tridimensionale, se mai bucură și de o calitate particulară – adâncimea fizică/reală a construcțiilor arhitectonice. Astfel, această calitate a picturii monumentale este obținută grație arhitecturii, și anume în acest context pictura monumentală capătă cea mai activă influență/radiere asupra spațiului ambiantal real. Pictorul-monumentalist, utilizând procedeele sus-numite, în momentul procesului de pictură pe suprafața arhitectonică determină o anumită formă de interacțiune a operei sale cu mediul ambiantal al acestuia (Leger 1976, 121).

Prin mijloacele picturii monumentale se poate, sublinia proprietățile spațiului arhitectural în care este încadrată această operă; se poate transfigura acest spațiu și crea un spațiu nou sau ignora spațiul real existent, însă întotdeauna creând un alt nou mediu.

Este de evidențiat, că trecerea de la un plan la altul poate fi realizată într-o infinitate de maniere, mergând de la integrarea directă a unei ferestre sau a unei uși reale în compoziția picturală la multiplicarea pragurilor fictive, chiar în interiorul imaginii picturale. Cea mai spectaculoasă exploatare a acestui joc de tensiuni și interpenetrare a sferelor realității sau a diferitelor grade de ficțiune se întâlnește în pictura romană antică, în pictura manieristă și barocă dar, într-un fel sau altul, ea se regăsește în toate stilurile, căci este inerentă articulării imaginii picturale și arhitecturii. Un rol special revine elementelor decorative, cum sunt benzile și frizele ce constituie, în același timp, o „scandare” a spațiului arhitectural, dar și un ancadrament al imaginilor picturale, sau – cum e cazul scenelor grotești – creează un statut ambiguu întregului decor (Mora 1986, 28).

Imaginea picturală se poate dezvolta, după caz, fie în planul peretelui, fie în spatele sau în fața lui, sau chiar îl poate desființa complet. Dar cel mai adesea pictura monumentală va combina niveluri diferite, le va grada intensitatea, le va sublinia sau le va amortiza pragurile, iar aceasta se va produce întotdeauna în raport cu spațiul propriu al arhitecturii, alteleori chiar și al sculpturii. Pentru ultimul caz, tehnicile reliefului își vor da totdeauna concursul la elaborarea imaginii picturale: nimburi, borduri etc.

Creația compozițiilor monumentale evoluează pe alt criteriu obiectiv, format din atribuirea operei date unui ansamblu arhitectural, și anume a rolului pe care îl joacă opera de artă în crearea integrității acestuia și specificului funcționării sociale a ansamblului. Operele de pictură monumentală constituie parte integrantă a unui spațiu arhitectural sau a ambianței urbane. Prima sarcină a picturii monumentale, și în special a compozițiilor monumentale, este punerea în valoare a formelor arhitectonice și a stilului lor, ceea ce nu se poate realiza decât prin asigurarea unei



depline armonii între pictură și arhitectură. Pictura, în acest caz, nu are importanță de sine stătătoare, ci depinde într-o anumită măsură de arhitectură. Acest fapt îi dă un caracter particular, care se explică printr-o tratare deosebită a formelor, a culorilor, a luminilor, umbrelor etc.

La rândul ei, pictura decorului monumental este supusă unor reguli speciale în ceea ce privește tratarea formelor, culorilor etc., căci și ea trebuie să armonizeze cu arhitectura respectivă, dar rolul ei se mărginește doar la înfrumusețarea construcției arhitectonice.

Axarea pe acele creații care ilustrează o abordare estetică inovatoare este impusă de trăsăturile aparte ale spațiului public, spațiul controlat de elitele intelectuale și politice, care l-au utilizat în mod intenționat pentru transmiterea unui mesaj concret, depășind cadrele trasate de marele sinteze ale istoriei artelor. Ca mediu al comunicării, spațiul public, și în special componenta lui estetică (pictura monumentală), trasează coordonatele unei tipologii deosebite ale artei care se diferențiază de creațiile destinate spațiului particular (după cum am amintit) prin dimensiuni, maniera de reprezentare, compoziție și, nu în ultimul rând, prin mesajul simbolic înglobat, un mesaj dictat de comandatarul acestui tip de artă și impus artistului, al cărui destinatar este publicul larg (Bonteanu 2010).

Scopul operelor de pictură monumentală, indiferent de faptul în ce tehnici sunt realizate, țin de crearea unei unități compoziționale între opera propriu-zisă și mediul înconjurător. Din punct de vedere al mesajului plastic pe care îl transmit, operele de pictură monumentală pot aparține diferitor genuri și sub-genuri: ele pot avea caracter funerar și comemorativ, pot avea o importanță decorativă sau cognitivă, pot jalona momente istorice importante etc. Rolul picturii monumentale în societate se realizează printr-un larg evantai de funcții sociale, care acționează într-o strânsă conexiune și întrepătrundere. Evoluția acestei forme (de creativitate) a activității, atât sincretico-materiale, cât și magico-spi-rituale, întotdeauna a fost vital necesară omului ca mod de asimilare (de percepere, de pătrundere, de înțelegere) a lumii înconjurătoare.

Reieșind din cele expuse mai sus, am putea aplica încă un mecanism de clasificare a operelor de pictură monumentală, după *tematica* lor, care determină și funcțiile acestora. Abordând clasificarea tradițională a două forme de exprimare tematică, adică a două sfere de activitate a acestui gen de pictură, și anume *pictura religioasă (sacră)* și *pictura laică (profană)*, am putea adăuga și *pictura ideologico-politică*, tematica căreia este clar conturată în secolul XX.

Activitatea în domeniul picturii monumentale, fie că este vorba de pictarea unei

fresce sau a proiectării unui vitraliu, are caracter *bi-funcțional* și diferă mult de activitatea picturii de șevalet, deoarece ultima este *mono-funcțională*.

Legătura organică a picturii monumentale cu arhitectura prezintă două aspecte, de altfel, strâns legate în sinteza fiecărui mare stil: iconografico-liturgic, pe de o parte, esteticoformal, pe de-altă parte.

Din punct de vedere iconografic, prin imagine picturală spațiul arhitectural face vizibilă semnificația, funcția acestuia, care (sacră, profană sau ideologică) este esența liturgică a complexului monumental. Referindu-ne la sacralitate, aceasta poate fi percepută în: casa romană ce se concretizează vizual în oglinda transparentă a pereților deschizându-se spre sanctuare sau spre grădini; cupolă, simbolul patern al bolții celeste, ce primește Pantocratorul bizantin sau reprezentarea barocă a Trinității și glorificarea sfinților catolici; desfășurarea pereților bazilicilor de la intrarea spre altar prin ilustrarea adevărurilor credinței, conducând privirile până la absida al-tarului unde mișcarea se încheie cu imaginea lui Iisus sau a Fecioarei; plafoanele (bolțile) scârilor de onoare și cele ale saloanelor de primire baroce care ne oferă o lume de alegorii deschise spre un cer mitologic etc. Căutând să articuleze într-un tot unitar ritmul arhitectural și vizualizarea prin imagine, fiecare „mare stil” tinde să elaboreze un sistem propriu – care apropie elementele arhitecturale și temele iconografice, dezvoltându-le afinitățile simbolice – și creând un anumit număr de reguli sau de convenții. În lumea occidentală cea mai mare coerență în această privință va fi realizată de biserica bizantină după reforma iconoclastă și de biserica barocă din Europa centrală la începutul secolul XVIII.

Din punct de vedere formal, caracterul specific al picturii monumentale rezidă în problema inevitabilă a articulării spațiului pictural, spațiului arhitectural și uneori chiar a celui sculptural.

Pictura religioasă este unul din modurile de manifestare a vieții ei, o exprimare a conștiinței dogmatice, acumulată din experiențele trecute, pe care ea însăși le actualizează, atât în momentul realizării, cât și în cel al percepției, prin funcția ei liturgică. Iconeul sacru ca reprezentare perceptibilă a divinului este o necesitate care decurge din caracterul concret al sentimentului religios. Acest sentiment cere o apropiere nemijlocită de Divinitate, deoarece contemplația spirituală nu e totdeauna suficientă, tocmai din cauza firii omenești (formată din corp și suflet), care are nevoia să vadă, să atingă cu mâna, să sărute cu buzele etc., adică să aibă percepția misterului. Această necesitate se face resimțită de-a lungul istoriei civilizațiilor, fie că e vorba de picturile rupestre din Lascaux, Altamira etc. cu mesajul

lor magico-spiritual, de sacralitatea templului Bonampak, de reprezentările mitologice ale mănăstirii rupestre Adjanta sau pictura exterioara a Voronețului etc. Pictura/decorarea unui loc sacru (biserică, templu ș.a.) în ansamblul ei ne arată în mod fidel dimensiunile vieții pe care a cuprins-o, capacitatea de cunoaștere a Divinității (a lui Dumnezeu), pe care a avut-o comunitatea ei într-o anumită epocă.

Arta sacră este imuabilă și eternă, fiindcă exprimă adevărul revelat. Dar este și infinit variată în formele și mijloacele sale de expresie, care corespund unei anumite epoci istorice, unui anume spațiu geografic.

Pictura murală religioasă este indisolubil legată de locul de cult. Prin cuvintele lui Nichifor Crainic „Capodoperele artei universale poartă un nimb religios” ([www.inoe.inoe.ro](http://www.inoe.inoe.ro)), întreaga artă sacră, în special pictura bisericească, nu poate fi înțeleasă în adevăratul ei conținut și sens decât fiind integrată în viața ei liturgică și sacramentală. Astfel, această pictură religioasă o vedem „în așteptarea zilei a opta”, ea însăși fiind sfântă, deoarece este întru totul plină de prezență divină.

Pictura murală a bisericilor ortodoxe constituie un efect al acțiunii icoanelor sacre asupra sufletelor: figurile prelungi și avântate către cer înfățișate în icoane și pe fresce vădesc elanul către înălțimea chipului Pantocratorului, aflat în centrul și în locul cel mai înalt din biserică, ținând în mână sa viața fiecăruia și a tuturor. În acest chip, în iconografia Bisericii totul este adunat și ordonat într-un univers liturgic, în care „toată suflarea laudă pe Domnul”.

Astfel, icoana, fiind prototipul și simbolul unei creaturi duhovnicești mântuite prin credință în întruparea lui Hristos, capătă și o funcție de energizare. Istoricul rus Karamzin scria că în momentul când Macarie, Mitropolitul Moscovei la acea vreme, pentru prima dată a intrat împreună de nobilii timpului în catedrala *Adormirii Maicii Domnului* din Moscova (încorporată azi în Kremlin), la momentul finisării zugrăvirii acesteia de ucenicii vestitului Andrei Rubliov (1515), a exclamat profund impresionat „noi vedem cerurile deschise și splendorile Dumnezeirii” (Braniște 1993, 411). Aceeași funcție este adevărată de cuvintele uneia din cântările Bisericii, „În biserica slavei Tale stând, în cer ni se pare că stăm, Născătoare de Dumnezeu” (Triod 2000, 34). Lumea perceptibilă/sensibilă este reprezentată ca un univers transfigurat prin puterea harului Sfântului Duh, amintind de lumina metafizică a vitraliilor din interiorul catedralei *Saint Denis* (Paris, secolul XII). Potrivit acestei concepții despre artă, orice icoană sacru constituie o chemare spre nivelele superioare ale unei realități transfigurate în Dumnezeu. Și invers - arta religioasă, ce face ca Dumnezeu să coboare

în suflet, creând astfel o stare extatică de-a lungul istoriei, a fost percepută ca un *act teurgic* (Бердяев).

Aceasta este, de fapt, și adevărată menire a icoanelor ortodoxe: de a reda chipul lui Dumnezeu reflectat în creație și restabilit în frumusețea și curățenia lui originară, prin Hristos. Conținutul acestor icoane este ființa umană care tinde către asemănarea cu Divinitatea, omul transfigurat, care își depășește condiția lui existențială obișnuită, cu alte cuvinte ceea ce se poate numi stare transcendentală.

Lumea creaturală înfățișată în pictura iconografică ortodoxă este orientată integral către ceea ce este dincolo, către veșnicie, prin simplitatea și schematismul portretelor, conturarea liniară a formelor, prin alungirea corpurilor ascetice „spre cele înalte” etc., unde personajele sfinte, zugrăvite pe icoanele și pe pereții vechilor noastre biserici, ne creează impresia unei seninătăți descătușate de viața reală și a unei depărtări de lumea aceasta. Spre deosebire de arta religioasă apuseană, mai mult realistă, orientată spre redarea cât mai fidelă a omului și a naturii, în pictura bisericească ortodoxă, fie natura, fie omul sunt reprezentate nu atât în existența lor *naturală*, cât în una *spirituală* (Braniște 1993, 413), cum ar fi portretul spiritual al Sfântului Macarie Egipteanul din Biserica *Schimbaria la Fața*, Novgorod (secolul XV) efectual de Teofan Grecul.

Pictura bisericească în ansamblul ei, pe lângă funcția liturgică, are și un important rol catehetic (didactic). Icoanele sunt un mijloc de învățământ creștin. Pictura murală bisericească devine ca o biblie a săracilor (pentru cei analfabeți). Arta religioasă modelează sistemul de motivații intime și de autoexigențe, de propensiuni din care se constituie substanța profundă a eului uman, astfel ea (pictura religioasă) îl face pe om mai disponibil la un comportament etic superior (Maicu 2009, 32).

Învățătura dată de icoanele sacre este mai directă și mai imediată decât cuvântul vorbit sau scris, deoarece ea demonstrează ceea ce cuvântul descrie. Sfinții Părinți subliniază faptul că pictura bisericească susține amintirea slăvirii lui Dumnezeu prin jertfele sfinților și ale martirilor (Дамаскин). Icoanele sacre sunt un mijloc de trezire, de întreținere și de întărire a vieții religioase creștine, un stimulent pentru cultivarea virtuților morale și a sentimentelor superioare de iubire, devotament și jertfă pentru Biserica lui Hristos. Vederea lor îndeamnă la fapte bune, la imitarea virtuții, la amintirea și evitarea viciului.

Fiind o amintire permanentă a celor „ce s-au făcut”, pictura bisericească îndeplinește același rol ca și serviciul divin sau este, în tot cazul, un auxiliar prețios al acestuia. Pictura monumentală religioasă este un mijloc și un prilej de meditare a realităților celor nevăzute,

fiind un aspect al tradiției bisericești în culori și chipuri, paralelă cu tradiția orală și scrisă, ea face conexiunea dintre trecut și viitor.

Din funcția *catehetică (instructivă)* al icone-ului sacru decurge în chip firesc și rolul lui *evangelizator*, adică propovăduitor prin imagine. Căci așa cum spune Sfântului Vasile cel Mare „ceea ce cuvântul povestirii prezintă auzului, aceea și pictura prin imitare, arată fără cuvinte” (Branșiște 1993, 427).

Pictura monumentală a jucat pe parcursul timpului un rol educativ diferențiat, dar datorită ponderii mari a elementului general-uman, caracterul ei formativ nu poate fi niciodată limitat la momentul în care a apărut sau la interesele imediate pe care le exprimă. Pictura monumentală autentică, dintotdeauna intervine ca o forță educațională dintre cele mai redutabile, întrucât concentrează un tezaur imens de experiență uma-nă, în ceea ce are ea mai valoros, îndeplinind și funcția de acumulare, pastrare, transmitere a experienței neamului. Astfel, în pictura murală moldavă medievală pătrund scene din viața de toate zilele. Alături de sfinți, pictorii mai prezintă domnitori, mitropoliți, episcopi, boieri, iar uneori chiar țărani, toți împodobiți în veșmintele timpului și cu atributele respective, creând adevărate documente istorice valoroase pentru cunoașterea trecutului nostru (Drăguț 1982, 28).

În cazul picturii laice se repetă atât funcția estetică, cât și cea de acumulare, de păstrare, de transmitere a informației, ea îndeplinind funcția de perpetuare a unor evenimente importante sau a unor personalități (un fel de cronică în imagini, cum sunt cele *Patru Alegorii* perpetuând gloria dogilor Venetiei, în Palazzo Ducale, 1577, ilustrând veșmintele, armele, în-delitnicirile, evenimentele importante ale țării/orașului).

Elementele decorative din compozițiile picturii monumentale s-au extins în compozițiile ornamentale vegetale, florale, ce-au creat într-un interior/exterior o stare emoțională anume. Cum este interiorul *Grand Hotel Ciudad de Mexico* (pixdaus.com), vitraliul de Jacques Grüber, Art Nouveau, înc. secolului XX sau interiorul în mozaic al moscheii *Tilla-Kari*, Samarcand (www.flickr.com), secolul XVII.

O tranziție nesensibilă ne poartă, astfel, de la compoziția monumentală figurativă, prin decor monumental și, în cele din urmă, la utilizarea culorii în arhitectură în general. Pictura murală fiind una din expresiile plastice cele mai bogate ale timpurilor vechi, este continuată de F. Leger și Le Corbusier în acompaniamentele picturale (mari compoziții murale fără subiect în culori pure), unde arta abstractă are un loc important.

După cum scrie F. Leger, „Cred și susțin că arta abstractă întâmpină dificultăți când vrea să facă pictură de șevalet. Dar posibilitățile sale

sunt nelimitate pentru pictura murală ..., ni s-a părut că zidurile colorate (galbene, roșii) ar fi un veșmânt, fără a uita efectul vizual de depărtare și apropiere pe care-l creează culoarea pe zid. ...Ne-am întors la pictura murală din evul mediu, cu deosebire că pictura noastră nu mai este descriptivă, ci o creație a unui spațiu nou.” (Leger 1976, 35).

În triada funcțiilor fundamentale ale artei – cognitivă, estetică și social-educativă, ultima merită o atenție aparte, ea constituind corolarul firesc al primelor două funcții. Legătura strânsă a picturii monumentale cu viața, înțeleasă în întreaga ei complexitate, nu este numai o premisă a virtuților cognitive ale creației de frumos, ci implică și o opțiune *ideologică*, angajarea social-politică a artistului (Bonteanu 2010).

În strânsă legătura cu statutul artei ca formă a conștiinței sociale se află și caracterul ei ideologic. Oricât de voalate ar fi ecourile frământărilor sociale și ideologice din epocă, acestea transpar transfigurate în plâsmuirea artistică.

Astfel, pictura monumentală fiind angajată – în forme diverse și de pe poziții diferite – întotdeauna a condiționat aprecierea morală a oamenilor. Caracterul ideologic al artei nu exclude existența unor valori recunoscute și respectate de către toate clasele sociale, de exponenții celor mai divergente orientări politico-ideologice.

Pentru cazul bisericilor din nordul Moldovei (epocă feudală) pictura monumentală s-a aflat în slujba religiei și a elitelor intelectuale și politice de pe acele timpuri, înrăurind asupra mentalității poporului.

Pictura murală a căpătat o mare dezvoltare în acele vremuri, când statul și poporul moldav a dus o luptă dârză împotriva forțelor străine, care-i amenințau libertatea și independența. Pictura murală a înflorit, mai ales, în timpul domniei lui Petru Rareș, care a contribuit mult la întărirea și propășirea țării, promovând o politică profund națională.

Pictura exterioară moldavă exprimă un vast și ingenios program iconografic, ideologia social-politică a lui Petru Rareș și a sfetnicilor săi. Această ideologie, ca mijloc de mobilizare politică a maselor (Rusu) a reflectat într-un chip vizibil aspirațiile poporului nostru din epoca de înflorire a Moldovei medievale. Se cunosc competentele studii ale cercetătorilor contemporani, privind semnificația ideologică a picturii exterioare a bisericilor respective (Ulea 1972, 57-62). În această ordine de idei menționăm că acest program iconografic al picturii exterioare moldave a fost un puternic instrument de influență asupra maselor în scopul realizării politicii timpului: organizarea luptei pentru independența națională a Moldovei. Rolul educativ și moralizator, uneori cu aluzii la actualitățile politice, alteleori în condițiile contradicțiilor sociale, este evident

după cum s-a mai menționat, de exemplu, în scenele *Judecății de Apoi* (Voronet) sau *Aseidiul Constantinopolului* (Moldovița), așezând unele categorii de asupritori (otomani) în rândurile celor condamnați, ca evocare a frământărilor populare.

Astfel, opera de pictură monumentală, în dependență de perioada și spațiul în care a fost creată, conține mărturii complexe despre gândirea artistică și filosofico-religioasă a societății respective, aduce argumente privind cunoașterea imaginarului, psihologiei, mentalității și spiritualității fiecărui popor. Pictura monumentală, martor plastic indiscutabil al epocilor care s-au succedat până

acum, nu doar oglindește plastic fenomenele importante ale realității noastre, ci participă la formarea, pe de o parte, a lumii spirituale a omului, pe de altă parte, îndeplinește rolul de mijlocitor dintre Om și mediul cotidian al acestuia.

Constituindu-se ca formă distinctă de cunoaștere și asimilare spirituală a lumii, este evident că pictura monumentală nu-și descoperă pe deplin semnificația decât *in situ*, în locul concret pentru care a fost concepută și care definește condițiile sale de lectură, în vreme ce arhitectura, nu-și dobândește în mod normal forma completă, decât împreună cu decorul său policrom.

## BIBLIOGRAFIE

- Starțev 2010:** Starțev Ala, Podlesnaia Natalia, *Considerații asupra artei monumentale* // Revart. nr. 1-2010, Arte Vizuale, Timișoara „astfel această artă poate fi înțilnită cu denumirele: *monumentală, monumental-decorativă, uneori decorativă și chiar decorativ-aplicată*” <http://www.revart.ro/1-2010/01RO.pdf> accesat 22.04.2011
- Горкин 2007:** Горкин А. П., *Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия*, Москва, Росмэн; 2007 „монументальная живопись - вид живописи, неразрывно связанной с архитектурой, украшающей стены, полы или потолки зданий. Монументальная живопись предполагает дистанцию между собой и зрителем, обзор с большого расстояния. Своими формами и линиями она должна не «разрушать», а подчёркивать плоскость стены. Художники-монументалисты прибегают к обобщённым, легко читаемым силуэтам, простой композиции.” De pe [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_pictures/4083/%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/4083/%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F) accesat 04.11.2010
- dic.academic.ru:** <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dicfwords/22301/%D0%9C%D0%9E%D0%9D%D0%A3%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%AB%D0%99> accesat 12.12.2010
- Толстой 1978:** Толстой В.П., *Монументальное искусство СССР*. Москва, Советский художник, 1978.
- Mora 1986:** Mora Paulo și Laura, Philippot Paul. *Conservarea picturilor murale*. București, Meridiane, 1986
- Толстой 1981:** Толстой В. П. *Об основных понятиях монументального искусства. // Советское искусствознание 80(2)*, Советский художник, Москва, 1981.
- Вельфлин 2004:** Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля в Италии*, Москва, Азбука-классика, 2004
- Бринкман 2010:** Бринкман А. Э. *Площадь и монумент как проблема художественной формы (Platz und monument als kunstlerisches formproblem)*: ЛКИ, 2010.
- Дворжак 2001:** Дворжак М. *Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи* // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
- Митрофанов 1987:** Митрофанов К. М. *Современная монументально-декоративная керамика*, Искусство, Ленинград-Москва, 1987.
- Thefreedictionary.com:** Collins Thesaurus of the English Language – Complete and Unabridged 2nd Edition., Harper Collins Publishers, 2002 <http://www.thefreedictionary.com/monumentality> accesat 20.09.2010
- Базазьянц 1983:** Базазьянц С. Б. *Художник, пространство, среда*, Москва, Советский художник, 1983
- Leger 1976:** Leger Fernand, *Funcții ale picturii*, București, Meridiane, 1976 .
- fr.wikipedia.org/wiki/Trompe:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil> accesat 5.05.2011
- fr.wikipedia.org/wiki/anamorphose:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anamorphose> accesat 27.04.2011
- Bonteanu 2010:** Bonteanu T. *Mituri și simboluri politice în arta monumentală la popoarele din Europa centrală și de sud-est 1880-1918*, Cluj-Napoca 2010 de pe [http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:LSzd8uvS3bsJ:web.ubbcluj.ro/ro/pracad/rezumat/2010/istorie/Bonteanu\\_Teodora\\_accesat\\_16.12.2010](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:LSzd8uvS3bsJ:web.ubbcluj.ro/ro/pracad/rezumat/2010/istorie/Bonteanu_Teodora_accesat_16.12.2010)
- inoe.inoe.ro:** [http://inoe.inoe.ro/ianus/R.G.%20Serafim.htm#\\_ftn1](http://inoe.inoe.ro/ianus/R.G.%20Serafim.htm#_ftn1) accesat 04. 03. 2011
- Branîște 1993:** Branîște Ene, *Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, București , Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993 .
- Triod 2000:** Triod. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000 „din troparul de la sfârșitul Utreniei de luni din Postul mare”.
- Бердяев:** Бердяев Н. А. *Искусство и Теургия* // Смысл творчества «Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую... Теургия есть действие человека совместно с Богом, — богодействие, богочеловеческое творчество.» [http://krotov.info/library/o2\\_b/berdyayev/1914\\_srsn2.html](http://krotov.info/library/o2_b/berdyayev/1914_srsn2.html) accesat 07.04.2011
- Maicu 2009:** Maicu Mădălina *Arta și societatea. Rolul educativ al artei în societate românească*, Timișoara, Info, 2009.
- Дамаскин:** Дамаскин Иоанн (Святой) *Три слова против порицающих святые иконы* <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm> accesat 05.05.2011
- Drăguț 1982:** Drăguț V. *Pictura murală din Moldova, sec. XV – XVI*, București, Meridiane, 1982.
- Ulea 72:** Sorin ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti*, II, în SCIA, nr. 19, 1972.
- pixdaus.com:** <http://pixdaus.com/single.php?id=194368> accesat 4.05.2011
- flickr.com:** <http://www.flickr.com/photos/danielzolli/5175989472/> accesat 4.05.2011
- Rusu:** Rusu Elena, *Pictura murală exleziastică din Moldova (sec XV-XVI). Rolul ei în cadrul ansamblului religios*. <http://erusu.ulim.md/?p=20> accesat 16.12.2010
- fr.wikipedia.org/wiki/muralisme:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Muralisme> accesat 5.05.2011
- news.metro.ru:** „панно на станции «Комсомольская»-радиальная. Академик живописи Е. Е. Лансере посвятил эту картину трудовому подвигу комсомольцев-метростроевцев” <http://news.metro.ru/archite.html> accesat 05.05.201

**REZUMAT:** Articolul de față abordează *specificul/fenomenul picturii monumentale* ca parte integrantă a artei monumentale. Clasificarea tipologică a domeniului pus în discuție este efectuată după următoarele principii: a) *material și tehnica*; b) *situarea/locul (topografia)*; c) *caracterul conținutului și structura plastică*; d) *tematica*, ce vine în legătură strânsă și continuă cu *funcțiile picturii monumentale*, prezentate de-a lungul verticalei istorice.

Pe lângă aceasta, este adusă o anumită claritate în etimologia, apariția și utilizarea unor noțiuni ca: *monumental, artă monumentală și monumentalismul în artă*.

**Cuvinte-cheie:** artă monumentală, monumentalismul în artă, pictură monumentală, tipologie, funcții.

**RÉSUMÉ:** Le présent article fournit pour le viseur scientifiques *la spécificité/la phénomène de peinture monumentale* vu comme une partie intégrante d'art monumental. Typologie du cette domaine est effectuée par les principes suivants: a) les matériaux et la technologie, b) l'emplacement /site (topographie), c) la caractere de contenu et la structure plastiques, d) la thématique, qui vient en contact étroit avec les fonctions de peinture monumentale présentée à la verticale historiques.

En plus, il a apporté une certaine clarté dans l'étymologie, l'apparition et l'utilisation de concepts tels que: *le monumental, l'art monumental et le monumentalisme dans l'art*.

**Les mots-clees:** l'art monumental, le monumentalisme dans l'art, la peinture monumentale, typologie, les fonctions.

**РЕЗЮМЕ:** Данная научная статья рассматривает *специфику/феномен монументальной живописи* как составляющую монументального искусства. Типологическая классификация анализируемого вида искусства применяется с позиции: а) материала и техники; б) местоположение (топография); в) характера содержания и образного строя; г) тематики, что тесно связана с функциями монументальной живописи представленными на протяжении вертикали истории.

А также, вносится ясность по поводу этимологии, появления и использования таких понятий как *монументальное/ная, монументальное искусство и монументальность в искусстве*.

**Ключевые слова:** монументальное искусство, монументальность в искусстве, монументальная живопись, типология, функции.



## ASPECTE ALE EVOLUȚIEI GRAVURII MOLDOVENEȘTI DIN PERIOADA POSTBELICĂ

Necesitatea efectuării studiului respectiv a parvenit atât din interesul față de creația grafică desfășurată în țară în veacul trecut, cât și din insuficiența de lucrări în domeniu ce vizează probleme de analiză a evoluției genului graficii în perioada postbelică în aspectele: tehnici de figurare, tematică, organizare compozițional-artistică, stilistică. Definitivarea obiectivelor cercetării a primit conturare în baza analizei materialelor istoriografice în domeniu (printre cele mai reprezentative pot fi numite cele semnate de Kir Rodnin, Ada Zevina, Matus Livșiț, Lev Cezza, Tudor Stavilă ș.a.), a monografiilor și albumelor de creație, a edițiilor periodice, cataloagelor expozițiilor de artă și în baza studiului propriu-zis al operelor grafice, deținute în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice al Republicii Moldova, precum și în colecții private.

Evoluția gravurii din Moldova în perioada postbelică, ca și a graficii în general, a avut loc cu anumite particularități, ce o fac deosebită de cea a picturii sau a sculpturii. După declinul din anii precedenți, grafica a parcurs o cale mai anevoioasă, în comparație cu alte genuri ale artelor plastice, în „maturizarea” ei profesională (Лив-шиц 1958, 66). Totodată, importanța graficii ca gen capabil să comporte „în masă” mesajul ideologic al timpului (inclusiv, grație particularităților tehnologice de multiplicare) a condiționat anumite măsuri din partea guvernării, în vederea dezvoltării și proliferării acesteia în spațiul artelor plastice din perioada postbelică. Or, deplasările de creație în Rusia, activitatea graficienilor „veniți” în republică (absolvenți ai școlilor superioare de artă din Moscova, Sankt Petersburg, Kiev, Lvov etc.) care s-au integrat pregnant, după primul deceniu postbelic, în spațiul artelor plastice al republicii (Гольцов 1981, 3) și, îndeosebi, intensificarea activității de instruire și a celei expoziționale în domeniu au influențat considerabil arta graficii, condiționând, în mare măsură, particularitățile specifice genului în abordarea tematică, în reprezentarea formei și a conținutului artistic.

Publicațiile în domeniu, edițiile periodice de cultură și artă ale timpului ne creează imaginea retrospectivă a evoluției artelor plastice din țară, indicând sfârșitul anilor '50 ca fază incipientă în constituirea graficii postbelice. La dezvoltarea acesteia au contribuit artiștii plastici P. Șilingovski, Ș. Cogan, G. Fiurer, R. Ocușco, A. Plămădeală, E. Ivanovski, Gh. Ceglocoff, precum și acele procese constitutive, care aveau loc în alte genuri ale artelor plastice. O imagine cumulativă clară a situației privind

evoluția genurilor gravurii din perioada respectivă, comparativ cu alte genuri ale artelor plastice și a graficii în general, poate fi formată în baza analizei – atât cantitative, cât și calitative – a conținutului cataloagelor expozițiilor de artă ale timpului. În linii generale, în perioada anilor 1945–1970 au fost publicate circa 15 cataloage ale expozițiilor de artă (în anii: 1951 – 2 expoziții; 1956; 1957; 1959; 1960; 1962; 1963; 1966 – 2; 1969, 1970 – 3), dintre care unul – editat pe marginea vernisării expoziției de placardă, grafică de carte și de șevalet din anii 1946–1951 (1951) și două – în baza primei (1966) și a doua (1970) expoziții de stampă din Moldova.

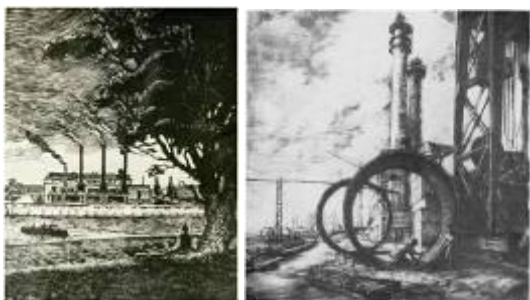
Analiza acestor ediții, ca și a altor materiale istoriografice din domeniu, ne permite să constatăm (mai întâi de toate, în aspect cantitativ) dezvoltarea preponderentă a graficii de carte și a placardei în primii ani postbelici. Bunăoară, expoziția de placardă, grafică de carte și de șevalet din 1951 a plasat în evidență ilustrațiile de carte ale plasticienilor: Leonid Grigorașenco (il. la cu-legerea de poezii *Cuvânt tamei* de P. Cruceștiuc, 1950; *Aurel* de I. Canna, 1950; *Dubrovskii* de A. Pușkin, 1951), Evgheni Meregă (il. la *Белеет парус одинокий* de V. Kataev, 1948; *Война и мир* de L.N. Tolstoi, 1950; *Господа Гоголевы* de M.E. Saltikov-Ședrin, 1951), Alexandr Nefrosov (il. la *Evghenii Oneghin* de A. Pușkin, 1950; *Весна на Одеру* de E. Kazakevici, 1950), Boris Șirocorad (il. la *Ревизор* de N.V. Gogol, 1951), Iacov Averbuh (il. pentru lucrările lui I. Canna, A.M. Gorki, 1950) ș.a.



G. Fiurer. Seară, 1948, acvaforte.

Evident, indispensabilă era promovarea placardei ca gen cu valențe deosebite de propagare. În acest context, edițiile cataloagelor expozițiilor de artă relevă activitatea graficienilor: E. Meregă (*Разоблачайте поджигателей вой-ны*, 1950), L. Grigorașenco (*Votez pentru fer-icirea copiilor*, 1951), B. Șirocorad, B. Nesvedov, M. Mațâșen, I. Averbuh, P. Bespoiasnâi, A. Zenin, M. Grecu.

După cum menționează criticii de artă ai timpului, lucrările grafice din primii ani postbelici (*Culesul poamei* de E. Meregă; *Convoiul roșu* de G. Iuster; *Stropirea livezilor cu avionul* de L. Sobolevski ș.a.) reprezintă încercări (și nu întotdeauna reușite) de a realiza subiecte tematice de reflectare a realității și de însușire a realismului socialist, neîmplinite însă ca expresie artistică din cauza „îndeplinirii slabe” (Гольцов 1967, 160). Mai reușite sunt realizările graficienilor în genul peisajer. În particular, prin expresie de decorativism și caracter narativ se remarcă lucrările *Peisajele Uralului* (1947) și *Locurile pușkiniene în Moldova* (1949) realizate de A. Mater. În 1950 Leonid Grigorașenco realizează ciclul de acuarele despre G. Kotovski (*Kotovski în Hâncești*, *Kotovski a evadat*, *În drum spre exilul din Nercinsk*, *Kotovski în ca-zărmile lui Manuc-Bei*, *Interogarea lui Ko-tovski*, *Încăierarea lui Kotovski cu panul polonez*), care atestă calitățile profesionale înalte ale graficianului în abordarea subiectelor istorico-batalice, în organizarea compoziției maselor, precum și în posedarea excelentă a desenului și a tehnicii acuarelei. În domeniul graficii de carte se remarcă ilustrațiile lui Boris Nesvedov pentru povestea *Andrieș* de E. Bucov (1949), relevante prin caracterul epico-liric al lucrărilor, cu tentă de decorativism, care denotă, în mare parte, expresii stilistice de caracter folcloric.



E. Meregă. *Fabrica de zahăr din Ghindești*, 1957, linogravură; V. Ivanov. *Fabrica de ciment din Râbnița*, 1961, acvaforte

Cât privește gravura din perioada respectivă, la prima expoziție de placardă, grafică de carte și de șevalet din anul 1951 au fost expuse doar 7 stampe (în raport cu 69 ilustrații de carte, 17 placarde și circa 30 de lucrări grafice, executate preponderent în creion, tuș, guașă). Inclusiv: 4 acvaforte executate de Grigori Fiurer, relevante prin caracter epic, cu tentă de documentarism istoric al imaginilor și maniera de tratare realistă (*Peisaj*, 1949; *Schimb de noapte pe șantier*, 1949; *La baștina lui Kotovski la Hâncești*, 1950; *Casa în care s-a născut Kotovski*, 1950); o xilogravură (*Pe Nistru*, 1948) și două monotipii (*Pădure*, 1948; *În adâncul țării*, 1946) realizate de Evgheni Meregă.

În general, studiul materialelor istoriografice din domeniu ne permite să

constatăm atât dezvoltarea slabă, incipientă a graficii moldovenești în primii cinci ani postbelici, cât și lipsa, practic, a segmentului de tehnici de figurare grafică. Situația se schimbă simțitor în deceniul al șaselea, pentru ca începând cu deceniul șapte gravura să-și ocupe pozițiile legitime de lider al genului.

Urmărind cataloagele expozițiilor perioadei ulterioare, constatăm că, începând cu anii 1960, grafica parcurge o fază evolutivă de dezvoltare prodigioasă, marcată atât prin creșterea considerabilă a numărului de lucrări și tehnici de executare, cât și prin apariția unui șir de graficieni tineri, care au manifestat un potențial creativ calitativ înalt.

În grafica de carte se impun cu pregnanță L. Grigorașenco, I. Bogdesco, B. Nesvedov, E. Meregă ș.a. În mod deosebit se relevă opera grafică a lui Leonid Grigorașenco și I. Bogdesco. Criticii de artă ai timpului au remarcat calitățile profesionale înalte ale acestora: expresivitatea și caracterul imaginii artistice în compozițiile pline de patos eroic ale lui L. Grigorașenco și măiestria executării, tipajele convingătoare ale personajelor în lucrările lui I. Bogdesco (Роднин 1963). Astfel, se evidențiază foile grafice realizate de Ilia Bogdesco pentru *Сорочинская ярмарка* de N.V. Gogol (1951), poemul *Цыганы* de A. Pușkin (1956), operele lui V. Alecsandri (1957), *Русский лес* de L. Leonov (1961), în care autorul reușește să soluționeze atât probleme de concept, cât și de ordin psihologic, realizând în opera creată o expresie stilistică integră, grație sintezei organice a conținutului literar, a elementului compozițional și a tehnicii de figurare artistică. Un aport considerabil la valorificarea graficii de carte în perioada respectivă l-a avut Leonid Grigorașenco, creând numeroase lucrări originale. În acest context, menționăm ilustrațiile graficianului la *Cuvânt mamei* de Petrea Cruceniuc (1950), *Dubrovski* de A. Pușkin (1951), *Din trecut* (1950) și *Dimineața pe Nistru* (1952) de I. Cana, fabulele lui A. Donici (1952), *Amintiri din copilărie* de I. Creangă ș.a.

Este necesar, de asemenea, de a elucida meritele graficienilor B. Nesvedov, E. Meregă, I. Averbuh, V. Covali, G. Zăcov, A. Nefrosov, A. Colosov, care au activat cu pregnanță în acest domeniu. Bunăoară, ilustrațiile lui B. Nesvedov pentru povestea *Harap Alb* de I. Creangă (1958) denotă expresii de decorativism și caracter fantasmagoric în stilizarea formei. Printre lucrările ilustrative realizate de Iacov Averbuh – prin maniera de stilizare și modalitatea de integrare a formei – se remarcă ilustrațiile pentru romanul *Nicoară Potcoavă* de M. Sadoveanu și balada *Miorița* de V. Alecsandri.

Este practică în continuare, cu insistență, placarda, ai cărei promotori în deceniul șase au fost I. Averbuh, I. Bogdesco, V. Obuh, L. Grigorașenco, E. Meregă, S. Picunov, V.

Cubani ș.a. Printre realizările elocvente ale acestui gen pot fi nominalizate placardele: *La alegeri!* (1955) de I. Bogdesco, *Deprindeți sportul moto* de Vl. Moțcaniuc, *Slavă Armatei Sovietice* de Vl. Obuh, foile de satiră politică ale lui B.Șirocorad și planșele antireligioase realizate de A. Grabco.



I. Bogdesco. *Cântec*, 1964, linogravură în culori.

În domeniul graficii de șevalet, L. Grigorașenco realizează un șir de acuarele cu subiecte istorice, printre care se remarcă *Sub cetatea Țighina* (1951), *Judecata* (1954), *Anul 1905* (1957), *S. Lazo printre partizani* (1958), *A. Rubinștein în drum spre Moscova* (1960) ș.a. Lucrările vădesc măiestrie în organizare compozițională, în modelarea artistică (realistă, vibrantă și picturală, cu toate că gama cromatică este reținută) a volumelor și a spațiului perspectival, precum și în crearea tipajelor psihologice convingătoare ale personajelor. I. Bogdesco realizează în anul 1954 ciclul de foi satirice *Umbrele trecutului* (*La ghicitoare*, *Bârfitoarele*, *În toiul secerișului* ș.a.) care, la fel ca și alte opere ale maestrului, se disting prin manieră inedită de realizare: compoziție neșablonată, cu subiect realist, narativ; reprezentare picturală, „vie” a personajelor, înzestrate cu caracter individual pronunțat și, nu în ultimul rând, – desen virtuos, expresiv și patetic.

Arta gravurii în anii '60, după cum a fost menționat mai sus, parcurge o etapă de dezvoltare progresivă, fiind atestată o creștere considerabilă a numărului de tehnici de figurare, precum și de graficieni preocupați de acestea. Analizând cataloagele expozițiilor de artă, periodicele și al-bumele din domeniu, putem constata predilecția prioritară a plasticienilor pentru linogravură și linogravură în culori (ultima expusă pentru prima oară la expoziția de artă din 1957 de către G. Zăcov și L. Sobolevski). Astfel, în această perioadă, circa două treimi din numărul total de stampe le constituia linogravura și linogravura în culori (la expozițiile din anii 1957, 1959 și 1960 au fost expuse, respectiv, circa 19, 35 și 37 linogravuri – inclusiv 13, 10 și 14 linogravuri în culori – din numărul total de 26, 55 și 52 stampe). Următoarele poziții le deține, cantitativ, aproape în mod egal, stampele obținute pe baza suportului de metal: acvatinta, acvaforte+acvatinta și acvaforte. Neexplorate

rămân în perioada respectivă litografia – aceasta făcându-și apariția la expozițiile de artă cu începere din 1960, – și xilogravura, care se proliferază în spațiul grafic în a doua jumătate a deceniului șapte.

Printre graficienii, preocupați în anii '60 de genul linogravurii sunt E. Meregă, V. Ivanov, S. Tuhari, I. Bogdesco, G. Zăcov, L. Sobolevski, D. Iancu, I. Averbuh ș.a. De cele mai multe ori, posedând tehnica linogravurii, gravorii își antrenau competențele profesionale și în linogravura în culori. Printre aceștia se remarcă Ghenadi Zăcov, Liubomir Sobolevski, Evgheni Meregă, Victor Ivanov, Stepan Tuhari. În ce privește predilecția tematică, sunt explorate, îndeosebi, pei-sajul (rural, urban), portretul, precum și subiectele cu caracter social sau industrial, prin intermediul cărora erau reflectate mesajele schimbărilor din țară sau tematica istorico-re-voluționară.



L. Grigorașenco *Masacru*, 1966, acvaforte

Un exemplu elocvent, în acest sens, constituie creația grafică a lui E. Meregă. Peisajele graficianului, fie epico-lirice, fie industriale (*Fabrica de zahăr din Ghindești*, linogravură (1957); *Primăvară*, linogravură în culori (1959); *Masivul colhozului*, linogravură în culori (1960) ș.a., se disting prin expresivitate și narativism, obținute prin modelare tonală a suprafețelor compoziționale în raporturi generale de umbră și lumină, prin aplicarea efectului perspectival pronunțat și prin organizarea ritmică a elementelor de expresie grafică. O altă predilecție tematică a graficianului E. Meregă este genul portretistic. De cele mai dese ori, sunt reprezentați oameni simpli, cu trăsături portretistice individualizate (*Găgăuz* (13 x 16); *Portretul strungarului Socolovski* (29 x 37); *Moșuleț* (12 x 8); *Găgăuză* (8 x 12); *Moldovean* (10 x 15). Se deosebește de acestea linogravura *Răsculatul din Tatarbunar* (1959), în care autorul a reușit să exprime prin intermediul portretului țăranelui mesajul conflictual al subiectului, realizând un spațiu de percepere analitică mai adânc decât cel pe care ni-l oferă imaginea unui simplu portret, indicând spre o acțiune dramatică instantaneu întâmplată. Aceasta se datorează expresiei caracterului psihologic al răsculatului, amprentată de un tipaj „rebel” și de

trăirile emotive ale acestuia. Un rol anume îi revine și manierei de abordare a relațiilor grafice și tonale ale suprafețelor compoziționale, în special, organizarea cu tente mari, contrastante a figurii răsculatului și, deopotrivă, cu vibrații plastice liniare a fondalului imaginii (fapt ce în-firmă suplimentar tensiune dramatică lucrării).

În mod deosebit se remarcă peisajele lui Gh. Zăcov, executate în tehnica linogravurii în culori, cu conținut preponderent epico-liric: *Seară* (1957; 30 x 17); *Pe Nistru* (13 x 23); *Podul de la Bender* (27 x 58); *Fabrica de conserve din Tiraspol* (26 x 56). Din punct de vedere al realizării plastice, lucrările grafice ale maestrului se caracterizează printr-o tratare realistă a spațiului perspectival (uneori de o precizie fo-tografică), prin modelare volumetrică minuțioasă a formelor prin intermediul clarobscurului și, mai ales, prin relaționare excelentă a expresiilor tonale, uneori deosebit de vibrante și fine, necaracteristice pentru tehnica linogravurii. Este necesar de menționat și aspectul de structurare compozițională a lucrărilor lui G. Zăcov, distinse printr-o bună corelare a elementelor constitutive, într-o manieră de ordonare „clasică” și, totodată, inovativă.

Meticulozitatea și detalierea desenului sunt proprii linogravurilor lui V. Ivanov. Printre lucrările mai reușite din această perioadă pot fi nominalizate *Sat moldovenesc* (1957; 13 x 20); *Cetate* (1958; 28 x 38); *Primăvară* (1959; 30 x 42); *Atelier* (1959; 41 x 35), caracterizate prin atribuirea desenului de contur, cu ajutorul căruia formele capătă precizie, prin structurare compozițională cu efect frontal și prin contrastul clarobscurului, care induce, în mare măsură, spre expresii de decorativism.

Prezintă interes stampele executate în acea perioadă în baza suportului de metal, ele fiind diverse și prin variații tehnice de figurare, și prin soluționările compozițional-artistice ale subiectelor abordate. Astfel, acvatintele realizate de Petru Țurcan reprezintă atât compoziții peisajere (*Iarna* (18 x 12); *Stradă din Chișinăul vechi* (14 x 24); *Șoseaua Kotovski* (23 x 31)), cât și de reflectare a construcțiilor industriale (*Șantier de construcție* (20 x 30); *Peisaj industrial* (25 x 33) ș.a.). Acestea impresionează prin lirismul și narativitatea imaginii, obținute prin jocul fin de semitonuri și maniera realistă (de un înalt profesionalism) de tratare a spațiului compozițional.

Aceeași expresie poetică și manieră clasică de reprezentare o atestă gravurile în acvaforte, acvatinta ale lui Gr. Fiurer *Prospectul Lenin*, *Construcția sectorului Râșcani*, *Monumentul lui Le-nin*. Ele se disting printr-un bun desen academic cu efect perspectival și printr-o corelare tonală excelentă a suprafețelor, prin care se asigură integritatea și claritatea compoziției artistice.

În continuare, evoluția graficii în anii '70 se face deosebită prin anvergura activității artistice, sesizată atât în sens cantitativ, cât și calitativ. O dovadă a acestui fapt este și numărul comparativ mare de expoziții vernisate în acea perioadă: circa opt în 1962, 1963; două în 1966, 1969; trei în 1970, inclusiv prima și a doua expoziție de stampă, ce au avut loc, respectiv, în anii 1966 și 1970. Ia amploare gravura, devenind partea de forță a genului graficii. Au fost realizate stampe de valoare, fiind promovate tehnici noi de figurare grafică, abordări compoziționale inedite în reprezentarea formei și a conținutului artistic. Acest fapt este atestat și de participarea graficienilor autohtoni la expozițiile din țară și la cele unionale, unde erau situați, deseori, pe aceeași treaptă profesională cu graficienii din alte republici. Deosebit de importante sunt schimbările calitative ale graficii din perioada respectivă: capătă dezvoltare compoziția tematică, se perfecționează măiestria desenului și a profesării tehnice și tehnologice, sunt abordate noi direcții și accepții stilistice în transmiterea mesajului compoziției artistice.

Materialele istoriografice în domeniul și cataloagele vernisărilor de artă indică predilecția graficienilor din republică sub aspect tematic și compozițional, orientările acestora în vederea însușirii și profesării diverselor tehnici de figurare grafică. Or, acestea (tehnicile grafice) sunt practicate în funcție de accesibilitatea și facilitatea de operare tehnică, dar, mai ales, de posibilitățile și caracterul limbajului de expresie artistică. Din punct de vedere al ponderii cantitative, linogravura și linogravura în culori dețin în continuare prioritate, urmate de variațiile gravurii pe metal (acvaforte, ac sec, acvatinta, acvatinta+acvaforte, lac moale), xilogravură, litografie și variațiile acesteia (autolitografie și autolitografie în culori), monotipie.

În ce privește orientările tematice ale graficienilor, este evidentă elucidarea prioritară a evenimentelor de ordin social, economic, politic sau cultural, cu subiecte compoziționale ce conțin, în mare parte, mesajul ideologic al timpului. Este, de asemenea, remarcabilă profesarea peisajului, portretului și a compozițiilor tematice, cu subiecte epico-lirice sau tradiționale. În acest context, se face relevantă creația artistică a unui șir de graficieni cu experiență: L. Grigorașenco, I. Bogdesco, E. Merga, V. Ivanov, L. Beleaev, B. Nesvedov, I. Averbuh, G. Zăcov, V. Covali, V. Moțcaniuc, P. Țurcan, S. Tuhari, B. Șirocorad, G. Guzun, I. Taburța, F. Hămuraru, G. Sainciuc, dar și a tinerilor plasticieni I. Vieru, G. Vrabie, A. David, E. Childescu, V. Cojocar, P. Mudrac, E. Usov, B. Hmelnițki ș.a., a căror creație grafică s-a impus cu pregnanță, în mare parte, în deceniul ulterior.



Printre graficienii care au practicat cu insistență tehnica linogravurii pot fi menționați: Evgheni Merega, Iacov Averbuh, Ion Taburța, Leonid Beleaev, Ilia Bogdesco, Vladimir Moțcaniuc, Victor Covali, Boris Șirocorad.

Prin productivitate înaltă și unele schimbări calitative ale realizărilor grafice se remarcă activitatea lui E. Merega. Graficianul rămâne fidel temelor istorico-revoluționare, realizând numeroase lucrări (ciclul de linogravuri în culori *Lupta revoluționară a poporului moldovenesc*). Noi soluționări compoziționale, expresivitate și integrare compozițională atestă linogravurile graficianului: peisajele *Plai natal* (1962; 25 x 50); *În câmp* (1962; 20 x 27); *Drum în codri* (1967; 29 x 29,5), lucrările ce reflectă subiectele muncii și construcției industriale *La straja muncii pașnice* (1963; 50 x 40); *Fabrica de zahăr din Alexandreni* (1962; 40 x 84), precum și compozițiile tematice *Fericire* (1964; 43 x 28); *Nașterea feciorului* (1965; 42 x 36) ș.a.

Graficianul I. Averbuh se manifestă, de asemenea, în mod activ în genul linogravurii prin lucrări cu caracter patetic, evocând subiecte cu tema păcii, precum și cu conotații general-umane. În acest context, pot fi menționate ciclurile de linogravuri *În numele fericirii* (1962); *Pentru pace* (1963); linogravurile *Inimă fierbinte* (1967; 69,5 x 54,5); *Bucurie* (1964; 40 x 32); *Cuvântul mamei* (1967; 38 x 38) ș.a. Tematica păcii este proprie și lucrărilor grafice ale lui B. Șirocorad – *NATO – pasăre atomică* (1963, 50 x 34); *Lăstar* (1967; 60 x 44); ciclul *Comsomolul eroic* (1968) ș.a., direcție abordată de grafician și în placardă, satiră.

Tematica muncii și a „construcției viitorului” a fost explorată pe larg (și nu tot timpul reușit) de numeroși artiști plastici, printre care pot fi nominalizați I. Taburța – ciclul de linogravuri *Moldova revoluționară* (1968), L. Beleaev – *Veșnică slavă eroilor Patriei* (1965), V. Moțcaniuc – seria de portrete ale fruntașilor muncii, ș.a.



I. Vieru *Înflorire* (din ciclul *Inima cântă*), 1964, linogravură

Linogravura în culori din deceniul șapte, situată, de asemenea, în fază de elan, a fost marcată de realizări de importanță. Un loc aparte îl desemnează stampele lui I. Bogdesco. Linogravurile în culori *Mama* (1961; 58 x 35), *Patria mea* (1960; 36 x 51), *La răsărit de soare* (35 x 53), *Scrisoarea* (1960; 39 x 52), *Cântec* (1964; 39 x 60) posedă, în majoritate, o încărcătură semantică cu conotații simbolice de o mare putere de expresie. Esențializarea și laconismul formei aplatizate, dinamismul și expresivitatea elementelor limbajului plastic (rezidate pe relații tonale calitative și cantitative) asigură integritatea spațiului compozițional, fa-cilitând perceperea mesajului, deseori simbolic, al lucrărilor.

Prezintă interes linogravurile în culori ale lui Gh. Zâcov: *Codrii* (1966; 32 x 50); *Prima zăpadă* (1966; 23 x 34); *Drumuri* (1966; 16 x 33), caracterizate prin măiestria ordonării compoziționale, a profesării tehnice, dar și prin caracterul stilistic variat al lucrărilor. Astfel, pe lângă abordarea clasică a subiectelor compoziționale, distinsă prin tratare realistă a spațiului artistic, graficianul aplică, în unele lucrări, procedeul stilizării decorative, obținând un caracter epico-liric al imaginii.



G. Guzun *Conocărie*, 1967, linogravură

Anii '70 reprezintă o perioadă fructuoasă în ce privește apariția și promovarea tinerilor plasticieni în spațiul artelor grafice al republicii, inclusiv a celor ce profesau linogravura și linogravura în culori: I. Vieru, A. David, G. Guzun, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocar, E. Usov, P. Mudrac, F. Hămuraru ș.a. Deosebit de important la această etapă este aportul graficienilor în promovarea noilor accepții de reprezentare a formei și a conținutului artistic. Astfel, se remarcă tendința de reprezentare stilizată (frecvent decorativă) a formei artistice, inclusiv cu caracter tradițional, graficienii abordând subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, lirice sau de conotație general-umană.

Metafora și simbolul devin procedee artistice utilizate tot mai frecvent la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor (elocvente sunt foile grafice ale lui I.



Bogdesco, I. Vieru, A. David, G. Guzun ș.a.). De asemenea, apar lucrări ce proliferază graficii caracter național. În acest context, poate fi menționată creația lui Igor Vieru – ciclul *Inima cântă* (1964); *Înflorire* (82 x 66); *Cântec* (82 x 66); *Roada* (82 x 66); Aurel David – *Floarea soarelui* (1964; 27 x 50); *La lucru* (1964; 29 x 50); *Familie* (1966; 18 x 22); *M. Eminescu* (1966; 45 x 45); Gheorghe Guzun – *Mărțișor* (1966; 42 x 29); *Țesătoarele de covoare* (1966; 44 x 27); *Bugeac* (1966; 43 x 55); *În zi de duminică* (1965; 44 x 31); *Fete găgăuze* (1966; 40 x 50); *Dansul țiganilor basarabeni* (1966; 57 x 37); ciclul *Doina Basarabiei* (1966) ș.a.

Perioada anilor '70 se remarcă printr-o creștere cantitativă, dar și calitativă, a realizărilor gravurilor care lucrează pe suport de metal (cu precădere stampe executate în tehnicile acvaforte, acvatinta, ac sec). Printre graficienii care participă la expozițiile de artă cu stampe în acvaforte se consideră V.Ivanov, L. Grigorașenco, B. Nesvedov, I. Taburța, precum și plasticienii din generația tânără – G. Vrabie, F. Hămuraru, A. Colâbneac, V.Negruța ș.a. Sub aspect tematic, se remarcă predilecția graficienilor pentru peisaj și tematica istorico-revoluționară, pentru subiectele de reflectare a muncii și a vieții cotidiene.

Creația grafică a lui V. Ivanov, în acest context, se manifestă, prioritar, în două direcții: peisaj industrial, de reprezentare a construcțiilor fabricilor și uzinelor, fiind elucidat aspectul industrializării țării; și, respectiv, peisaj liric, de evocare a caracterului peisajer al ținutului natal. Dacă primele (ciclul de acvaforte *Șantiere în Moldova*, 1962) comportă un caracter de reprezentare documentară a proceselor, cu structuri compoziționale, în mare parte, asemănătoare, prin amplasarea ordonată a liniilor de structură, preponderent verticale (fapt care denotă expresii de monumentalism și ideea edificării), celelalte (peisajele lirice) reprezintă secvențe panoramice ale ținutului natal, ce invocă poetica landşaftului și a naturii moldave, asemănător, într-o anumită măsură, cu peisajele lui M. Petric.

Printr-un caracter fantasmagoric și decorativism al imaginii lirice se remarcă (de altfel, ca de obicei) gravurile în acvaforte ale lui B. Nesvedov – *Moldova* (1962; 24 x 29), *Moldova străveche* (1964). Acestea îmbină congruent imagini ale culturii materiale tradiționale cu elemente ornamentale decorative, orchestrate într-o structură compozițională ce facilitează narativitatea epoului.

Tematica istorico-patriotică este abordată în continuare de L. Grigorașenco – ciclul de acvaforte *Pentru puterea Sovietelor* (1966). Compozițiile polifigurative, de regulă, cu

structuri complexe și dinamice, atestă o prelucrare grafică iscusită a formei (de cele mai dese ori, academică), joc tonal vibrant și tensionat, care ajută la sugerarea expresiei de eroism și patos, proprii compozițiilor batalice și istorico-revoluționare ale artistului.

Prin soluționare compozițională reușită și abordare relevantă a conținutului artistic se remarcă, de asemenea, stampele lui Gh. Vrabie (acvaforte: *Pescarii*, 1964; *Patrula*, 1965; *Pichetul roșu*, 1965; *Prima zăpadă*, 1965; *De neuitat*, 1968) și P. Țurcan (acvatinta: *Peisaj industrial*, 1960; *Pădure*, 1960; *Iarnă*, 1961; *Sat moldovenesc*, 1966).

Xilogravura și litografia rămân cu mult în urmă, în comparație cu tehnicile de figurare grafică desemnate mai sus. Xilogravura este practică, cu precădere, în grafica de carte. Astfel, se remarcă ilustrațiile realizate de I.Nișășev – ilustrații la scrierile literare ale lui C.Șișcan (1965) și S. Pasiko (1966), la povestea *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu (1966) și culegerea *Cântece populare moldovenești* (1969); L. Beleaev – ilustrații la lirica lui A.Pușkin (1967); I. Cârnu – ilustrații la cartea *Hora păcii* (1967).

În genul litografiei se remarcă activitatea graficienilor I. Taburța (ciclul *Oamenii muncii*, 1963), Gh. Vrabie (*Voleibol*, 1962 (30x40); Igor Necitailo (*Lângă hotelul nou* (27x53); *Strada nouă* (31x53). Litografia și autolitografia în culori sunt profesate activ de B. Șirocorad (ciclurile *Сорные травы*, 1961 și *Символы и заповеди*, 1962) ș.a.

Lucrări interesante sunt realizate în perioada respectivă în tehnica monotipie, acestea fiind caracterizate, de cele mai dese ori, prin abordarea subiectelor cu conținut epico-liric. În acest context pot fi menționate stampele realizate de plasticienii Eleonora Romanescu – *În sat moldovenesc* (1962; 55 x 41); *Peisaj* (1962; 60 x 45); *Nocturn* (1964; 48 x 40); *Copaci* (1965; 55 x 40); *În familie*; (1966; 50 x 70); *Scrisoare* (1966; 40 x 55), Gheorghe Vrabie – *În port* (1964; 29 x 43); *Prima zăpadă* (1965; 30 x 50); *Înserează* (1965; 35 x 49), Vladimir Lavrenov – *Culesul poamei* (1969; 55 x 44); *Fredonări* (1969; 44 x 44); *Ornamente* (1969; 55 x 44), Gheorghe Guzun (ciclul *Doina Basarabiei*, 1966) ș.a.

În mod concludiv constatăm că perioada anilor 1945–1970 reprezintă o etapă de constituire și proliferare a genului gravurii în spațiul artelor plastice din sec. XX în republică, de formare a noilor concepții artistice și promovare a diverselor tehnici de figurare grafică, mijlocul anilor '60 marcând faza de cotitură în evoluția acesteia. Dezvoltarea gravurii postbelice a avut loc, întâi de toate, grație genului linogravurii, dar și gravurii în metal. Impactul genurilor xilogravurii și litografiei la etapa respectivă a fost modest, dezvoltarea acestora fiind sesizată după anii '60. Deși

exigențele „realismului socialist” au condiționat în mod decisiv forma și conținutul artei postbelice (fapt care a delimitat considerabil tematica și stilistica lucrărilor grafice), anii '70 se remarcă prin tendința graficienilor de a promova noi modalități de abordare a conținutului artistic, apar trăsături artistice

specifice, ce imprimă graficii un caracter național.

Această perioadă a contribuit, indispensabil, la formarea unui contingent profesional de forță și la manifestarea potențialului de creație a acestuia în numeroase opere grafice de valoare, realizate în deceniile următoare.

#### BIBLIOGRAFIE

- Bogdesco 1985:** *Ilia Bogdesco. Ilustrații, caligrafii, desen, artă monumentală.* Chișinău, Timpul, 1985.
- Golițov 1984:** Golițov D. *Victor Ivanov.* Chișinău, Literatura artistică, 1984.
- Golițov 1987:** Golițov, D. *Arta Plastică a Moldovei Sovietice.* Chișinău, Timpul, 1987, 248 p.
- Grigorașenco 1986:** *Leonid Grigorașenco. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen.* Chișinău, Timpul, 1986.
- Stavilă 2000:** Stavilă T., *Arta plastică modernă din Basarabia.* Chișinău, Știința, 2000, 160 p.
- Zevina 1965:** Zevina A., Rodnin K., *Изобразительное Искусство Молдавии.* Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1965, 220 p.
- Выставка 1961:** *Выставка Произведений Художников Молдавии 1951г. Каталог.* Составитель Лившиц М., Кишинев, Парт. изд. ЦК КП(б) М., 1951.
- Выставка 1963:** *Выставка Произведений Художников Молдавской ССР.* Кишинев-Таллин, Картя Молдовеняскэ, 1963.
- Гольцов 1967:** Гольцов Д., Зевина А., Лившиц М., Роднин К., Чезза Л., Эльтман И. *Искусство Молдавии.* Кишинев, «Картя молдовеняскэ», 1967, 316 p.
- Графики 1981:** *Графики Советской Молдавии.* Автор-составитель Гольцов Д. Москва, Советский художник, 1981, 97 p.
- Каталог 1951:** *Выставка плаката, книжной и станковой графики 1946-1951г. Каталог.* Редактор Роднин К. Кишинев, Парт. изд. ЦК КП(б) М., 1951.
- Каталог 1957:** *Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства.* Каталог. Кишинев, Гос. Издательство Молдавии, 1957.
- Каталог 1959:** *Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, посвященная XXI съезду КПСС. Каталог.* Составитель Бонтя Е.П., Кишинев, Партийное изд., 1959.
- Каталог 1960:** *Выставка изобразительного искусства Молдавии. Сост: Бонтя Е.П., Лившиц М.Я., Можяева И.И.,* Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1960.
- Каталог 1962:** *Каталог Республиканской Художественной Выставки „Семилетка в действии”.* Составитель Можяева И.И., Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1962.
- Каталог 1966:** *Первая Республиканская Выставка Эстампа. Каталог.* Автор-составитель Роднин К. Кишинев, 1966.
- Каталог 1966:** *Первая Республиканская Молодёжная Художественная Выставка. Каталог. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.* Составитель Ильяшенко Л., Кишинев, Молдреклама, 1966.
- Каталог 1969:** *Каталог юбилейной выставки изобразительного искусства Молдавской ССР, посвященной 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.* Составитель Тома Л., Кишинев, Тимпул, 1969.
- Каталог 1970:** *Вторая Республиканская Выставка Эстампа. Каталог.* Составитель Кучук С. Кишинев, 1970.
- Каталог 1970:** *Каталог выставки произведений изобразительного искусства Молдавской ССР, посвященной 50-летию советской армии. Живопись, скульптура, графика.* Составитель Арнаутова Л., Кишинев, Тимпул, 1970.
- Каталог 1970:** *Республиканская художественная выставка, посвященная 50-летию ВЛКСМ. Каталог. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.* Составители: Мельник-Любинецкий А., Роднин К., Кишинев, Тимпул, 1970.
- Лившиц 1958:** Лившиц М., Чезза Л. *Изобразительное Искусство Молдавии.* Кишинев, Шкоала советикэ, 1958, 227p.
- Лившиц 1958:** Лившиц, М. *Искусство Советской Молдавии.* Москва, Искусство, 1958, 89 p.
- Роднин 1963:** Роднин, К. *Графика Советской Молдавии.* Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1963.

**REZUMAT: Aspecte ale evoluției gravurii din perioada postbelică în Moldova.** În lucrare sunt elucidate cele mai importante aspecte ale evoluției genurilor gravurii din republică în primele decenii postbelice, fiind analizate cele mai considerabile aporturi ale graficienilor, precum și aspecte de manifestare ale acestora. Necesitatea efectuării studiului respectiv a parvenit atât din interesul față de creația grafică desfășurată în perioada postbelică în Moldova, cât și din insuficiența lucrărilor în domeniu, ce vizează probleme de evoluție și analiză a genurilor gravurii în aspectele: tehnici de figurare, tematică, organizare compozițional-artistică, stilistică. Studiul a fost efectuat în baza analizei materialelor istoriografice în domeniu, monografiilor și albumelor de creație, edițiilor periodice și, pe baza studiului, propriu-zis, a operelor grafice, deținute în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice a RM, cât și a unora din colecții private. Genul graficii a parcurs o cale mai anevoioasă – comparativ cu celelalte genuri ale artelor plastice – în vederea obținerii unei « maturizări » profesionale. Analiza materialelor istoriografice în domeniu ne permite să constatăm perioada postbelică a anilor `50 - `60 de evoluție a genurilor gravurii din Republică ca fiind o etapă ascendentă, de inițiere și promovare a diverselor tehnici și tehnologii grafice. În acest aspect pot fi

remarcate contribuțiile graficienilor: E. Merega, G. Fiurer, G. Zăcov, V. Ivanov, P. Țurcan, S. Tuhari, I. Averbuh ș.a. Anii '70 au constituit, delimitativ, perioada de dezvoltare și propulsare a principalelor fâgașe stilistice și tehnice, de formare și manifestare a potențialului artistic de forță al plasticienilor în operele grafice de valoare ale timpului. În acest context, se face relevantă creația artistică a unui șir de graficieni cu experiență: L. Grigorașenco, I. Bogdesco, E. Merega, V. Ivanov, L. Beleaev, B. Nesvedov, I. Averbuh, G. Zăcov, V. Covali, V. Motcaniuc, P. Țurcan, S. Tuhari, B. Șirocorad, I. Taburța, – și a tinerilor plasticieni – I. Vieru, G. Vrabie, A. David, G. Guzun, E. Childescu, F. Hămuraru, V. Cojocar, P. Mudrac, V. Lavrenov, E. Usov, B. Brânzei, A. Colâbneac, B. Hmelnițchi, V. Negruța ș.a., a căror creație grafică s-a impus cu pregnanță, în mare parte, în deceniul ulterior. Dezvoltarea gravurii postbelice a avut loc, mai întâi de toate, grație genului linogravurii, dar și a gravurii executate pe baza suportului de metal. Impactul genurilor xilogravurii și a litografiei la etapa respectivă a fost unul modest, dezvoltarea acestora fiind sesizată cu începere din anii '70. Deși exigențele „realismului socialist” au condiționat în mod decisiv forma și conținutul artei postbelice - fapt care a delimitat considerabil tematica și stilistica lucrărilor grafice, – anii '70 se remarcă prin tendința graficienilor de a promova noi modalități de abordare a conținutului artistic, apar trăsături artistice specifice, ce proliferază graficii caracter propriu, național. Această fază a contribuit, indispensabil, la formarea unui contingent profesional de forță și la manifestarea potențialului de creație a acestuia în numeroase opere grafice de valoare, realizate în deceniile ulterioare.

**Cuvinte-cheie:** gravură, stil, grafică, grafică de carte, litografie, compoziție.

**Abstract: Aspects of development of engraving in the post-war period in Moldova.** In the work are considered the most important aspects of engraving gender development in the country in the first decades after the war, being considered the most significant contributions of graphic artists and aspects of their event. The necessity for this study was received from both from the interest in graphic design developed in the post-war period in Moldova, and the lack of work in the field, aimed at analyzing the problems of development and gender issues engraving: techniques of figuration, thematic, compositional artistic organization, and style. The study was conducted by analyzing the historiographical materials in the field, monographs and creative albums, periodicals and, based on the study itself was the graphic works, held in the funds of National Museum of Fine Arts of Moldova and some of private collections. Graphics gender has come a more difficult - comparative to other genres of fine arts – in order to obtain a professional "maturation". Historiographical analysis of materials in the field allows us to see the post-war period of the years 50 –60 engraving gender evolution in the Republic as a upward step, of initiation and promotion of various techniques and graphics technologies. In this aspect can be observed drawers contributions: E. Merega, G. Fiurer, G. Zăcov, V. Ivanov, P. Turcan, S. Tuhari, I. Averbuh and others. The years of '70 were delimitative period of development and the main stylistic and technical propulsion areas of training and manifestation of power artistic potential in graphic artists in the works of the time value. In this context, artistic creation is revealed to a number of experienced designers: L. Grigorasenco, I. Bogdesco, E. Merega, V. Ivanov, L. Beleaev, B. Nesvedov, I. Averbuh, G. Zăcov, V. Covali, V. Motcaniuc, P. Turcan, S. Tuhari, B. Sirocorad, I. Taburta – and the young artists – I. Vieru, G. Vrabie, A. David, G. Guzun, E. Childescu, F. Hamuraru, V. Cojocar, P. Mudrac, V. Lavrenov, E. Usov, B. Brânzei, A. Colâbneac, B. Hmelnitchi, V. Negruta and others, which has become a strong graphic design, mostly in the decade after. Engraving post-war development took place, first of all, thanks of linocut genre, and copper-plate engraving. The impact of gender of woodcut and lithography in that phase was a modest, their development is hearing since the '70s. Although the requirements of „socialist realism” have conditioned decisively the post-war art form and content – which defined considerable the themes and stylistic graphic works – the '70s drawers tend to promote new ways of dealing with artistic content, there are features specific artistic, that proliferates to graphics its own character, national. This phase contributed indispensable to build up a professional force and its manifestation of creative potential in many graphic works of value, made decades back.

**Keywords:** engraving, style, graphics, book graphics, lithographs, composition.

**РЕЗЮМЕ: Аспекты развития молдавской гравюры в послевоенный период.** В данной работе рассмотрены наиболее важные аспекты развития гравюры в республике в первые послевоенные десятилетия, были анализированы наиболее значительные вклады графиков, а так же аспекты их проявления. Необходимость осуществления данного исследования мотивированно как, собственно, интересом к графическому искусству Молдовы, так и нехваткой работ в данной области, отражающих развитие жанров гравюры с точки зрения: техники выполнения, тематики, композиционной организации, стилистики и пр. Исследование основано на анализе историографических материалов, монографий и альбомов творчества, периодических изданий в данной области, а так же на изучении самих графических работ, хранящихся в Национальном Музее Изобразительных Искусств Республики Молдова или в частных коллекциях. Графика прошла более сложный путь по сравнению с другими жанрами национального изобразительного искусства в плане профессионального „созревания”. Анализ историографических материалов в данной области позволяет нам определить период `50-х – `60-х годов как прогрессивный этап появления и развития различных графических техник. Значительный вклад в развитии послевоенной молдавской гравюры внесли графики: E. Merega, G. Fiurer, G. Zăcov, V. Ivanov, P. Țurcan, S. Uhar, I. Averbuh и др. 1970-е годы являлись периодом продвижения и развития основных графических техник и стилистических направлений, а так же формирования творческого потенциала художников, получивший отражение в лучших работах того времени. В данном контексте нужно отметить творчество ряда опытных графиков: Л. Григорашенко, И. Богдеско, E. Merega, V. Ivanov, Л. Беляев, B. Несведов, И. Авербух, Г. Зыков, В. Коваль, В. Моцканюк, П. Цуркан, С. Тухарь, B. Широкопад, И. Табурца, – а так же молодых художников – И. Виеру, Г. Вrabie, A. David, Г. Гузун, E. Килдеску, Ф. Хэмурау, В. Кожокару, П. Мудрак, В. Лавренов, Э. Усов, Б. Брынзей, A. Колыбняк, B. Хмелницкий, В. Негруца и др., творчество которых развивалось, во многом, с успехом в последующих десятилетиях. Развитие гравюры послевоенного периода имело место, в первую очередь, в жанрах линогравюры и гравюры

по металлу. Роль ксилографии и литографии на данном этапе было незначительным, их развитие становится заметным лишь начиная с '70-х. Хотя принципы „социалистического реализма” в определяющей степени обусловили форму и содержание послевоенного искусства – что в значительной мере повлияло на тематику и стилистику графических работ, – '70-ые годы характеризуются тенденцией графиков к выявлению новых методов интерпретации художественного содержания, проявляются характерные художественные признаки, которые придают графике собственные, национальные черты. Данный этап значительно способствовал формированию серьезного профессионального контингента и проявлению его творческого потенциала во многочисленных ценных графических работах, выполненных в последующих десятилетиях.

**Ключевые слова:** гравюра, стиль, графика, книжная графика, литография, композиция.

## NATURA STATICĂ: DILEME DE GEN

Complexitatea unui obiect de studiu impune în mod evident necesitatea abordării lui. Dilematică este acea cercetare care suscită controverse și confuzii de interpretare. Științele reale, care se pretind exacte, ne propun nu o dată astfel de problematizări, or, arta, în plenitudinea și polifonia ei creativă, nu poate ocoli dilemele de receptare și categorisire a unor termeni ce țin de anumite tendințe artistice. Nu avem nicidecum pretenția să propunem definiri categorice ale genului de natură statică. Ne propunem să „gândim” materia inertă, reflectată în arta plastică, să propunem o sinteză rezultantă a unor analize.

Referindu-ne la natura statică, vom menționa că acest gen de artă a provocat nenumărate discuții istorice, teoretice și critice, dezbateri ce au fost considerabil înmulțite prolific prin diverse păreri și interpretări. Putem vorbi despre două direcții teoretice în abordarea naturii moarte: na-tura moartă ca o constantă artistică, izomorfism pictural ce transpare în toate epocile în care mâna umană a plasticizat realitatea și natura moartă ca gen independent, ce apare în secolul al XVII-lea. Or, noi în acest studiu ne propunem o receptare sintetică a acestor două direcții dihotomice din istoria artei universale. Parcă sugerând o soluție de rezolvare a unui astfel de conflict istorico-artistic, cercetătorul rus L. Mocealov subliniază opoziția dintre „viața liniștită” din tablourile olandeze și „natura moartă” din cele franceze, concluzionând că esența se conține în complementaritatea lor.

Un aspect dilematic al naturii statice este și bifurcarea artistică proiectată de faptul că se prezintă o realitate ce poate fi percepută obiectiv cu ochii și, totodată, această realitate poate fi pe atât de relativ-subiectivă în momentul în care e structurată în mod elaborat, înscenată de mâna omului, acestui *Deus ex machina*, care se presupune în spatele acelor lucruri. Din punct de vedere tehnic, la fel există o scindare de înțelegere: a picta se învață pornind de la natură statică și tot această natură statică este atât de dificil de înțeles și receptat la nivelul istoriei și teoriei artei (ciclicitate a minorului ce converge în major, astfel vom declara noi această situație).

Pornind de la origini și până în zilele noastre, încă nu a fost stabilită definitiv „genealogia” naturii moarte. Această lipsă de definitivitate este înțeleasă și prin faptul că „există mai multe opinii în ceea ce privește originea și natura genului” (Brigalda-Barbas 2002, 6). Definirea naturii moarte ca gen anunțată din start o dificultate terminologică. Genul este o

categorie istorică prin faptul că are o determinare istorică în apariția sa și este o existență istorică prin cronologia sa, reflectând „evoluția istorică a relației subiect-gen” (Brigalda-Barbas 2002, 7). Genul trebuie să se manifeste nu doar prin niște motive comune, ci și printr-o integralitate, o relaționare interioară, un principiu unificator. Natura moartă se focusează pe reprezentarea obiectelor în sine. Aspectul morfologic al genului anunță corelația dintre „tipul obiectului” și „tipul structurii picturale” (Мочалов 1988, 182). La baza sistematizării după gen stă sistematizarea însăși a lumii obiectuale. Natura moartă permite reprezentarea așa-numitor obiecte „fără valoare”. I. Trughenhold, în articolul său *Problema naturii moarte*; a anunțat mai multe posibilități de interpretare a acestui gen. Autorul evidențiază în acest gen interacțiunea dintre subiect (pictorul) și obiectul pictat. Obiectul apărând ca o metaforă, sugerează categoric o imanență simbolică, adesea fiind simbol al umanului existent, dar absent.

Lansat inițial ca o „natură moartă”, mai ales de terminologia franceză, genul va ajunge la o transformare treptată din natura moartă în una „vie”. Această „învier” se produce pornind de la faptul că „sistemul genurilor artistice este antropocentric” (Natura statică 2008, 26). Marcel Proust, celebrul scriitor francez din secolul al XX-lea, sincronizându-se parcă cu această idee, afirma că o pară e la fel de vie ca o femeie. Astfel natura moartă e o parisie ce sugerează o dispariție, o probă artistică demonstrantă a existenței umane. Creațiile liniștite ale *stillevens*-ului olandez, în arta franceză, prin tablourile lui Chardin cu „obiecte fără viață”, cum la acea vreme se numea genul, se metamorfozează, exprimând niște receptări specific naționale ale acestui tip de pictură. „Sub influența lui Chardin, natura moartă a devenit un gen privilegiat al picturii” (Natura statică 2008, 46), dar a lansat și niște idei ce țin de un areal cultural-național, cum este cel francez, demonstrând astfel capacitatea sa flexibilă de adaptare la particularul național.

Au existat perioade în care natura moartă a părăsit primele rânduri și s-a „aciuat” ca fundal al unei compoziții, ajungând a transpare prin elementele sale și în portrete, sugerând „un simulacru de acțiune” (Toma 2002, 14). Situată nu o dată în josul scalei genurilor, natura statică era „acuzată” de ruperea de antropomorf, fiind anunțată de critica academică din secolul al XVII-lea drept un gen secundar (Sterling 1970, 170). Cé-zanne a reabilitat pictura de gen,



evidențiind acest antropocentrism. El a fost un punct tangențial în care au ajuns a converge mai multe tendințe ale picturii europene. Mulți vor face legătura ulterior între tablourile lui Cézanne și cele ale pictorilor cubiști, în care natura moartă e mai degrabă un gen experimental, dar acest titlu de încercare demonstrează perpetuarea genului în curentele artei plastice de mai târziu.



Mozaic, sec II. Sosos din Pergam, *Odaia prost măturată*; Școala flamandă. *Cărți și lighean într-o nișă*

Natura statică anunță și niște subgenuri: pictura de interior, peisajul, animalistica, portretul, tabloul. Aceste subgrupe vor fi acceptate prin valoarea lor structurantă, în măsura în care, opozant, vor fi negate drept seci și academiste. Cercătorul Sterling, subliniind schematicul orb și încercările elaborate de a încadra într-un gen niște manifestări atât de proteice și polimorfe, e destul de reticent cu formularea de „genuri” ale naturii statice, gen „împărțit absurd în pictură religioasă, mitologică, istorică, de gen, de flori, de animale, de vânat etc.” (Sterling 1970, 162). Și tot el subliniază reacția inversă de a nu acorda nicio importanță fenomenului dat. E paradoxal, dar „să nu stăruim prea mult asupra acestor voluptăți ale paradoxului” (Sterling 1970, 12). Împăciuitor am propune o abordare „inter-gen” sau, mai exact, „intra-gen”, sugerând ideea acestor subgenuri formulate de L. Mocealov, parafrazând termenul pe care îl propune E. Brigalda-Barbas în cartea sa *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova*.

Cercătorul rus V. M. Polevoi definea genul în funcție de „obiectul reprezentării” (Полевой 1979, 267). Or, ignorând actuala idee postmodernistă a parțialității reprezentării, anunțăm un raport categoric între arta și realitatea unei epoci. De multe ori există „confuzia între istoria genului și preistoria sa” (Natura statică 2008, 10). Cercătorul Sterling anunță o constantă artistică, o „nevoie particulară și reală, ce se manifestă timp de secole” (Sterling 1970, 161), adică nevoia de a proiecta static obiectele fără viață, fapt care absolutează natura statică de acuzații de minoritate axiologico-artistică.

Obiecte neînsuflețite apar deja în paleolitic, alte voci afirmă cu siguranță că „acest gen a apărut de fapt și a făcut „carieră” în arta Greciei Antice” (Toma 2002, 20). În Antichitate, în sensul de natură statică putem anunța „existența unei arte pe deplin formate” (Sterling 1970, 12). Mulți alți cercetători constată și ei faptul că deja în lumea antică s-au identificat tendințe de „staticitate” în pictură, dar tot ei au ajuns la concluzia că aceste tendințe nu pot fi încadrate totalmente în definiția pe care o dă astăzi istoria artei sau, cel puțin, în cea pe care o propune arta din secolul al XVII-lea.

Sterling anunță o dată cu opera lui Giotto interesul pentru reprezentarea realistă a obiectelor în afara contextului religios. Cercătorul spaniol Perez Sanches constată că elementele de natură statică din pictura medievală sunt niște „antecedente” și nu pot fi totalmente egalate cu natura statică olandeză. Și totuși, considerăm că nu putem ignora acele elemente de „staticitate”, ghirlandele de flori ce încununau chipurile medievale ale sfinților și alte obiecte neînsuflețite din aceste compoziții religioase, aceste mici încercări de „laicizare” a artei de cult. Totodată e important a nu se uita faptul că natura statică „facea carieră” în opoziție cu arta de cult, având o funcție mai utilitară, ornând dulapuri și nișe paretale. Renașterea, rupându-se de clericalismul medieval, anunță va-lorificarea antichității prin preluarea motivelor artistice, inclusiv a celor ce țin de natura moartă, astfel perpetuând elementele de natură moartă din antichitate și pe cele din arta medievală.



Floris van Scooten. *Masa servită*

Epoca de aur a naturii statice este secolul al XVII-lea, secol în care natura moartă își anunță marele boom în arta Occidentului. Olanda, Flan-dra și Franța vor propune niște forme-maniere de natură statică, care, deși se diferențiază, constituie o integralitate prin varietate. Italia și Spania, motivată de mentalitatea renescentistă a cultului antichității, va accepta ecourile acestui boom pictural, adaptând genul la propriul context cultural-istoric.

„Natura moartă, astfel, se manifestă ca gen ce poate fi numit și străjer al plasticității” (Мочалов 1988, 238). Principala funcție de gen a naturii statice este elaborarea unor principii de plasticitate, pornind de la simple studii și ajungând la performanțe stilistice și experimentale. Picasso, Matisse, Derain au creat naturi statice, propunând un specific cubist, care va fi calificat drept „neoprimitivism”. L. Suhar sublinia faptul că ne uimește cromatica bogată a tablourilor cu natură statică. Noi vom continua că nu doar cromatica, care este o condiție *sine qua non* a naturii moarte, ci întreaga paletă de manifestări stilistice pe care o conține genul uimește și bucură ochiul privitor, deja secole de-a rândul. Însăși noțiunea de *still life* trebuie să sugereze ideea că se pornește de la un stil de viață ce va fi stilizat pe pânză.



Ștefan Luchian. Anemone, 1905-1907

L. Mocealov anunță faptul că în clasicism „genul era un program al stilului” (Мочалов 1988, 179). Astfel, genul se determină prin stil, dar alianța dintre gen și stil treptat își anunță ruptura. Cercecetorul rus A. A. Fiodorov-Davâdov consideră însă că „genul este o categorie ce ține nu doar de subiect, ci și de stil” (Федоров-Давыдов, 1975, 178). Mulți artiști plastici, care vor picta ulterior aidoma „micilor maestri olandezi”, vor fi acuzați de manierism și epigonism creator. Or, epoca postmodernă le va rezolva disputa, nu e problematică revenirea la același gen, stil, tematică, nu contează ce exprimi, dar cum exprimi, contextualitatea extrovertirii plastice. Astfel, *neue sachlichkeit*-ul german din anii '20 ai secolului trecut (ce-și propunea o estetică a transformării formei naturale în plastică), tendințele fotografice din zilele noastre, cu vădite motive preluate din natura moartă, nu pot fi clasificate drept manieriste, azi, când maniera este unul din punctul de pornire al artistului care pastîșează, ironizează, re-trăiește trecutul artistic.

Actualmente natura statică trăiește în fotografia artistică și în cea de publicitate. Or, epoca de consum ne apropie, din ce în ce mai mult, de obiectul mort, produsul, marfa ce se transformă în marcă și finisează prin topul de brand.

Fie că abordăm „genetic” natura moartă în accepția eis canonică, fie că propunem niște viziuni necanonice asupra naturii statice, toate acestea nu sunt decât niște polemici în care are toate șansele să se nască adevărul.

Genul a evoluat în limitele estetice, purtând în diferite epoci diverse noțiuni. În secolul II–III cel mai vestit pictor de naturi statice era Piraikos (Sterling 1970, 11). Artistul picta dughene, bărbieri, cizmari, artizani la muncă, animale și ceea ce ne interesează pe noi – merinde, tablouri ce reprezentau mese întinse cu bucate pe care gazdele le ofereau invitaților și prezentau mici tablouri de șevalet, prevăzute cu voleuri de lemn, ce se închideau și care figurează mai târziu ca „trompe l’oleil” pe pereții caselor de la Pompei sau de la Roma. Tablourile de șevalet apar în această perioadă ca niște crâmpee, fragmente ale lumii exterioare, independente de decorul mural și prezintă panouri de mici dimensiuni care se așază pe cornișa peretelui sau sunt agățate în cui pe perete (fapt ușor de receptat și apreciat în epoca unei postmodernități de puzzle). Se conturează aici o tehnică picturală în stare să evoce până la iluzie subiectul artistic: lumea obișnuită observată pe stradă (un fel de coborâre postmodernă a artei în stradă, o spargere a canonului elitist), camera unde sunt păstrate proviziile (reversul banchetului aristocrat), animalul familiei și mesele servite (fața banchetului aristocrat).

Observăm că Sterling subliniază imposibilitatea unei cronologii concrete, de unde putem deduce că natura statică, chiar dacă poate fi, și uneori trebuie să fie, încadrată în anumite perioade din istoria artei, este o constantă artistică, un izomorfism pictural la care au apelat pictori din toate timpurile.



Teodor Pallady. Natură moartă cu flori roșii, 1940

O temă prezentă încă din antichitate până în perioada modernă este *memento mori* (motiv apărut pentru prima dată la poetul antic latin Horațiu și care se traduce din latină „ține minte că vei muri”) sau *vanitas vanitatum* (deșertăciunea deșertăciunilor), ambele cu un adânc sens mistico-moralizator. Aceste teme antice, preluate de biserică în Evul Mediu, se dezvoltă sub efectul puritanismului religios din perioada Reformei, cu un neîntrerupt semnal că există viață după moarte. „Vanitatea e un tip de natură moartă a cărei concepție e pe de-a întregul intelectuală. S-a manifestat la sfârșitul secolului la Leuda” (Suhar 2005, 18). Noțiunea de natură statică sau natură moartă ca gen al picturii și graficii, care înfățișează obiecte (fructe, flori, vânat etc.) grupate sau aranjate într-un anumit decor, apare începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea în Italia, în secolul al XVII-lea în Țările de Jos și în secolul al XVIII-lea în Franța (Dicționar enciclopedic 1999, 620). Astfel, putem afirma că această noțiune este un produs cultural categoric european, născut pe vechiul continent și propulsat în arta universală.



Ghergheta Petrașcu. *Natură statică*

Definiția naturii statice formulată de cercetătorul spaniol E. Pérez Sanchez sună în felul următor – „representare a obiectelor cotidiene cu frecvență comestibilă, prezentate în toată realitatea lor” (Perez 1984, 13). O axare pur gastronomică pe subiect nu înseamnă o sărăcire a acestuia, mai ales într-un spațiu ca cel iberic, unde depistăm o lume a marelui melanj alimentar: cel al spaniolilor, maurilor, romilor și evreilor și unde avem celebra siestă în cutuma socială, care e precedată de un prânz familial copios.

Ca gen de sine stătător, natura statică apare la hotarul secolelor XVI–XVII în Italia și Spania, ajungând în înflorire în secolul al XVIII-lea în Țările de Jos, extinzându-se și în alte areale culturale. Iu. Kuznețov, cercetător rus, menționează faptul că termenul „stillleven” apare prin anii 1650 și se impune abia la mijlocul secolului al XVIII-lea. În Franța termenul de „nature-morte” vine din „nature reposé”, care se

traduce prin „natură liniștită” (Кузнецов 1966, 14).

Vasari folosește în secolul al XVI-lea sintagma „cose naturali” („obiecte naturale”), când se referă la unele picturi ale lui Giovanni da Udine, iar în Olanda, mai ales, se vorbea în continuare despre piese cu flori, cu fructe, cu pești, iar de la începutul secolului al XVII-lea, de „banchete” sau de piese cu mese servite (Sterling 1970, 55). În Flandra se folosesc de către Van Mander cuvintele: „flori, fructe și buchete”.

Termenul stil-leven s-a extins apoi în limba germană prin expresia *stillstehenden Sachen* sau *stilleben* și în, cele din urmă, – *still-life* în țările anglo-saxone, în traducere lexemele de mai sus înseamnă „pictura a ceea ce nu se mișcă”.

Spania va folosi pentru mult timp termenii de *flores y bodegones* (flori și colțuri de bucătărie) sau pe cel de *bodegón*. Iar termenul de „natură moartă” va fi propus la 1756 în cercurile Academiei franceze. Iluministul Diderot folosește expresia „natură moartă, neînsuflită” atunci când se referă în comentariile sale la ultimele lucrări expuse în cadrul saloanelor de la Paris. Măiestria lui Chardin a fost ceea care a impus critica franceză să ca-lifice genul în raport cu restul picturii. Natura statică este o prezență artistică încă din picturile murale din piramidele egiptene, noi însă ne-am propus s-o studiem din perspectiva spațiului geografic european.

Cercetătorul Sterling menționează că pictura de naturi statice e desemnată, mai întâi, cu numele de *ropografie*, adică reprezentare de lucruri mărunte, de mărfuri fără însemnătate, de nimicuri (destul de actual pentru epoca în care ne interesează miniaturalul, minimalul care neagă grandomania lui *big is beautiful*, adică principiul „e frumos doar ce e mare”). Mai târziu i se va da numele de *ripografie* sau reprezentare de obiecte ordinare, dezgustătoare. Drept exemplu poate ser-vi mozaicul executat de Sosos din Pergam (secolul al III-lea sau al II-lea î.Hr.) și denumit Ασορατος αϊκος (asoratos aicos) – *Odaia prost măturată*, care reprezintă resturi de mâncare – oase de pește, împrăștiate de parcă cineva ar fi neglijat să le curățe sau poate, cineva care a avut un proiect pictural și a propus o estetică a urâtului în receptarea cotidianului, fapt înțeles cu ușurință de noi, cei care am înțeles imposibilitatea existenței unice a lui *belle art* într-o lume poliformă.

În același context, criticul Viorel Toma susține că *Odaia prost măturată* ar putea fi considerată o „natură moartă”, pictată de un contemporan, având motivul compoziției „îndrăznețe”, se potrivește de minune spiritului secolului XX, eliberat de constrângerile unor reguli care au încercat să mai existe în



experiența atâtor stiluri de curente artistice (Toma 2002, 25).

O altă opinie, expusă de criticul Liviu Suhar, este că scopul reprezentării amintite era unul iluzionist. Privitorul trebuia să creadă că toate aceste resturi au fost lăsate de comeseni (Suhar 2005, 15). Or, iluzionismul ca principiu artistic a fost o preocupare specială a pictorilor de naturi statice încă de la începutul genului, el nefiind abandonat, de fapt, niciodată. Tehnica „înșelării ochiului” rămâne în istoria artei sub denumirea „trompe l’oeil” și pe parcursul secolelor aduce pictorii la performanțe care concureau cu adevărul natural. Numele pictorilor Apeles și Zeuxis, menționate de Plinius în *Istoria naturală* au rămas cunoscute prin relatarea performanțelor la care au ajuns atunci când, pictând ciorchini de struguri, păsările s-au repezit să-i ciugulească, confundând imaginea cu realitatea (ideea intervenției ficțiunii (conceptul artistic) și facțiunii în realitate; prin „facțiune” definim actul picturii, care este, în primul rând, o „facere” materială, o realitate de gradul doi). O altă clasificare opune *ropografie* – *magalografia* și aceasta nu din cauza dimensiunilor, ci din cea a naturii subiectelor. Prima categorie devine astfel echivalentul a ceea ce constituie astăzi „genul minor” în opoziție cu „pictura mare”.



Dumitru Peicev. *Dolna*, 2002

Când pictura de natură statică își face apariția, caracterul ei este cu totul deosebit. Ea prezintă *merinde* și poartă numele de *xenion* sau „dar de ospitalitate”. Este o evocare a darurilor de alimente, potrivit obiceiului grec, trimis în fiecare zi de stăpânul unei case bogate invitaților săi, care iau asupra lor sarcina de a le găti.

*Xenionul* se prezintă sub două forme: este o cameră sau o nișă împărțită de un raft, așa încât obiectele sunt așezate pe două niveluri suprapuse sau e o etalare de obiecte pe una sau două trepte de piatră, de parcă pictorul ar reproduce o măsuță cu mâncăruri gata să fie servită (reproducere a unui design interior în care accesorii decorative sunt alimentele, destul de actual pentru noi în contextul unei culturi de masă a consumerismului, în care apare așa-numita estetică alimentară, reieșită din promovarea unei culturi alimentare a gastronomiei).

Pe lângă *xenion*, Antichitatea mai cunoaște o altă formă a naturii statice de merinde, care este reprezentarea *mesei servite*, întâlnită frecvent pe mozaicurile epocii romane, celebre prin ban-cheturile și orgiile boemei și ale aristocrației la sărbătorile romane. Ea prezintă o fază a mesei cu un anumit fel de mâncare. Spre deosebire de romani, grecii au exploatat un alt domeniu al naturii statice – pictura florală.

În templul religios din perioada romanică și gotică a Evului Mediu până la începuturile Renașterii, reprezentarea „obiectelor” nu-și află locul. Totuși, prezența naturii statice din sfera de interes nu dispare, ea apare cu semnificație simbolică. La Giotto și urmașii săi elementele de natură statică capătă o semnificație spirituală: „vasul cu flori”, „cartea de rugăciuni”, „șervetul”, obiecte liturgice precum: pâinea, vasul cu tămâie, potirul cu vin și altele așezate și integrate în discursul ritualic religios (Suhar 2005, 16). În acest caz, observăm că bagatela pierde statutul său de obiect mic și se proiectează în dimensiuni celeste.

Cât de profund nu ar fi tratat acest gen al picturii, în permanență va rămâne loc pentru noi cercetări.

### Bibliografie

- Brigalda-Barbas 2002:** E. Brigalda-Barbas. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova*. Chișinău, Știința, 2002.
- Мочалов 1988:** Л. Мочалов. *В перспективе истории*. Москва, Советская живопись, 1988.
- Natura statică* // Aquila'93, București, 2008.
- Natura statică* // Aquila'93, București, 2008.
- Toma 2002:** V. Toma. *Natura moartă*. Timișoara, Histria, 2002.
- Sterling 1970:** Ch. Sterling. *Natura moartă din antichitate până în zilele noastre*. București, Meridiane, 1970.
- Полевой 1980:** В. М. Полевой. *О типологии изобразительного искусства* // Советское искусствознание '79, выпуск. 2, Москва, Искусство, 1980.
- Natura statică* // Aquila'93, București, 2008.
- Федоров-Давыдов 1975:** А. Федоров-Давыдов, *Русское и советское искусство*. Москва, Искусство, 1975.
- Suhar 2005:** L. Suhar. *Natura moartă în pictura românească*. Iași, Tehnopress, 2005.
- Dicționar enciclopedic ilustrat 1999:** *Dicționar enciclopedic ilustrat*. Chișinău, Cartier, 1999.

**Perez 1984:** Alfonso E. Perez Sanchez, Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya. Madrid, Ministerio de cultura, 1984.

**Кузнецов 1966:** Ю. Кузнецов, Западноевропейский натюрморт. Ленинград-Москва, Советский художник, 1966.

**REZUMAT.** În prezentul articol autorul analizează sintetic noțiunea de pictură de gen și cea de natură statică. Concluziile și polemicele cercetătorilor demonstrează că acest topos artistic nu este valorificat pe deplin. Tentația staticului, iată ideea principală de studiu a autoarei care evidențiază că epocile sunt reflectate de staticul pictural, în pofida lipsei de antropocentrism și motive metafizice. Este abordată problema interferențelor dintre obiect / subiect în natura moartă, obiectul ce se propulsează în transcendental prin sugestie, referențialitate antropomorfă. Articolul se referă, astfel, atât la istoria și teoria artei cât și la critica de artă.

**Cuvinte cheie:** natură statică, still life, flores y bodegones, nature-morte, nature-repose, xenion, vanitas.

**ABSTRACT.** In the present article we synthetically analyze the notion of genre picture and genre of the still life; we present the reception of them by different artistic periods, determine some stylistic performances and conclude by personal interpretation of the given problem. Misunderstandings and polemics based on the studied subject do not make us to reject but, quite the contrary, give us an artistic *topos* that is unvalued / undiscovered completely. The temptation of the statics – that is the main idea of our research, all the epochs were tried by the picture statics even without anthropocentric and metaphysical motives. We are preoccupied by the relation between the object and subject in the still life, the object that pushes in a transcendental sphere through the suggestion, the anthropomorphic correlation. Multiple voices that were pronounced concerning this theme of history and theory of art enter into the field of the picture criticism and proclaim the impossibility to exhaust the problem which remains open and always capable for re-formulations and re-visions.

**Key words:** still, still life, flores y bodegones, nature-morte, nature-repose, xenion, vanitas.

**РЕЗЮМЕ.** В данной статье автор проанализировал синтетические понятие о жанровой живописи и жанре натюрморта, это рассмотрена в различных художественных периодов, стиль исполнения и индивидуальный подход в данной проблеме, порождая полемики; в этом контексте постарались разобраться. Статичность в натюрморте проанализирована через отношение сюжет / предмет, несмотря на отсутствие антропоцентризма и метафизики. Источники, которые были анализированы на данную тему в истории и теории искусств, остаются неисчерпаемыми до конца, оставляя открытые страницы.

**Ключевые слова:** still, still life, flores y bodegones, натюрморт, nature-repose, xenion, vanitas.



## ARHITECTURA ECLEZIASTICĂ DIN ORAȘUL TIRASPOL

În 1859, când județul Tiraspol a devenit parte componentă a eparhiei Herson, în tot județul erau 71 lăcașuri de cult religios creștin (Полушин 1996, 411). Ceva mai târziu, pe planul orașului Tiraspol [schema 1] erau indicate trei biserici, și componentele sale urbane, fără legătură compozițională între ele, cetatea *Sredinnaia* și cartierele dreptunghiulare, care astăzi formează partea istorică a orașului – sectorul Centru.

În conformitate cu datele anului 1902, în județul Tiraspol locuiau 206.568 de persoane dintre care 139.705 erau creștini (Полушин 1996, 406), fără a se preciza numărul de ortodocși, catolici și lipoveni. În șapte ani, în 1909, numărul enoriașilor a atins cifra de 240.528 (Полушин 1996, 407). În conformitate cu datele statistice oficiale (Список 1907), în acest timp în orașul Tiraspol erau situate cinci biserici ortodoxe:

1. *Sfântul Nicolae*, cea mai veche biserică din localitate, pe locul bisericii satului Suclea Veche, pe care a fost fondat orașul Tiraspol;
2. *Acoperământul Maicii Domnului*, aflată în centrul orașului;
3. *Sfântul Andrei*, biserica militară, amplasată în cetatea *Sredinnaia*;
4. *Botezul Domnului*, biserica militară a diviziunii nr. 56 *Jitomir*, amplasată în partea de nord-vest a urbei;
5. *Sfântul Ștefan*, biserica militară a diviziunii nr. 22 *Astrahan*, amplasată în partea de sud-vest a orașului.

Dintr-un registru aparte al județului [2, 411] se cunoaște că în oraș funcționau două biserici de rit vechi rus (lipovenesti):

6. *Acoperământul Maicii Domnului*, fondată în 1900;
7. *Maica Domnului din Kazan*, construită în fostul sat Ploscoe, azi suburbie a orașului.

Cercetarea frontală a orașului, a depistat o biserică creștină de rit occidental, la Tiraspol aflându-se centrul diocezei romano-catolice și evanghelice.

Din edificiile menționate nu au supraviețuit nici unul. O cauză a lichidării lor a fost ideologia ateistă și a doua – amplasamentul lor, care le atribuia monumentalitate și importanță urbanistică neagreată în perioada socialistă. Unele au fost demolate și înlocuite cu clădiri cu destinație socială, altele, cum ar fi biserica romano-catolică (sau evanghelică) au rezistat de la demolarea structurii lor materiale,

dar rolul ei a fost minimalizat, prefăcute în spații de depozitare. Numai o biserică de rit vechi rus a fost păstrată ca să funcționeze pentru comunitatea lipovenilor.

În schema 2 este prezentat planul actual al orașului cu cele cinci biserici ortodoxe distruse și cu cele șase biserici noi, fondate după 1989.

### BISERICI DISPĂRUTE.

1. Biserica *Sfântul Nicolae* se afla, practic, în centul istoric al urbei, la intersecția străzilor Sverdlov și Lunacearskii [foto 1], unde s-au perpetuat mai multe locașuri ale satului Suclea Veche. Se știe, că una din ultimele biserici sătești, era ridicată din lemn și acoperită cu stuf, fiind arsă de tătari, în timpul războiului ruso-turc. În 1792, băștinașii și cazacii, care s-au așezat aici printre primii după fondarea așezării riverane (Полушин 1996, 401), au reconstruit biserica. Când, în anul 1795 a fost finalizată construcția „cetății de mijloc”, clădirea, tot din lemn și stuf, devine biserică-forshtadt. Fiind singurul locaș de cult din oraș, conform ordinului din 21 decembrie 1797, biserica devine principalul edificiu de cult din Tiraspol. Construcția în piatră a bisericii a început în 1804, locul fiind sfințit de mitropolitul Gavriil Bănulescu Bodoni.

Această biserică nu s-a păstrat, fiind înlocuită, la joncțiunea secolelor XIX-XX cu o impozantă clădire în stil neobizantin [5]. Sunt cunoscute imaginile fotografice ale ei, ridicată din cărămidă roșie, încununată cu o cupolă, pe un plan cruciform, cu clopotnița dinspre vest, accentuând axa longitudinală a compoziției spațial-volumetrice. Silueta este înviorată de două turle – a naosului și clopotniței, voluminoase, cu cornișele în „volane” din arhivele ferestrelor de la tamburul turlei, cu golurile ferestrelor și ușilor în arc cilindric.

Folosirea cărămizii la pereți și a învelitorii acoperișului în felii cu muchii în relief, constituie o bogăție policromă și de factură. Biserica a fost aruncată în aer în una din nopțile anilor '30 ai secolului trecut de administrația sovietică de la Tiraspol, capitala RSSAM. Pe locul catedralei se va ridica Oficiul Stării civile, cu arhitectura în spiritul stilului empir sovietic [foto 2].

2. Biserica *Acoperământul Maicii Domnului* este plasată în centrul orașului, pe str. 25 Octombrie, nr. 54, (fosta strada Pucrovskaia). A fost distrusă în perioada sovietică [foto 3]. În luna decembrie 1798, mitropolitul Gavriil

Bănulescu Bodoni a permis autorităților de la Tiraspol de a construi biserica lipovineană cu hramul **Acoperământul Maicii Domnului**. Inițial lăcașul a fost construit din lemn, dar pe o fundație de piatră.

Prima biserică construită pe acest loc, situată în inima orașului, nu se deosebea de o casă de locuit (Полушин 1996, 404). În 1813 lângă edificiul vechi s-a început construirea unei biserici de piatră. Biserica avea o structură spațială simplă, dar tradițională pentru bisericile rusești din perioada neoclasică cu elemente rectangulare ale planului. În axa longitudinală a navei sunt alipite la est absida altarului, iar la vest – pridvorul clopotniței, ambele mai înguste, ce sugerează planului forma crucii. Aspectul exterior era dominat de înălțimea clopotniței cu trei niveluri pătrate în plan și turla octogonală deasupra naosului. Ramurile laterale ale crucii planimetrice erau decorate cu porticuri dominate de frontoane triunghiulare, susținute de patru pilaștri, între care, erau amplasate în două registre goluri de ferestre: jos rectangulare, sus – circulare. Clădirea nu s-a păstrat, fiind distrusă în 1930 [foto 4]. Locul ei nu a fost ocupat de altă construcție, ci a fost amenajată o piață, care servește drept spațiu public pentru Casa orașenească de Cultură. În apropiere, în unul din cartierile limitrofe, între anii 1998-2000 a fost construită Catedrala Nașterea Domnului.

3. Biserica *Sfântul Andrei* în cetatea *Sredinnaia*. Astăzi este sectorul Borodino al Tiraspolului, unde școala de cultură generală nr.17 reprezintă centrul compozițional, în locul căreia cândva era amplasată biserica militară, ce reprezenta dominantă principală a complexului fortificat [schema 3]. După datele cartografice, putem constata exact locul amplasării lăcașului sfânt – spațiul dintre strada Fediko și blocul de locuit (str. Fediko, nr. 18). În 1792, pe malul stâng al fluviului a început construcția cetății și a bisericii cu hramul *Sfântul Andrei*, sub supravegherea lui Alexandru Suvorov și de inginerul-general al armatei ruse Franț de Vollan (Филимонов 2006, 84).

Lăcașul deservea nu numai soldații răniți și bolnavi, dar și locuitorii din zonele alipite cetății. În timpul represiunilor din anii 1930, NKVD-ul a transformat vestigiile cetății în locul execuțiilor în masă. Compoziția spațial-volumetrică a bisericii a fost compusă, din juxtapunerea a două volume: o rotundă, încununată de o cupolă sferică, la care era alipit, la vest, al doilea volum prizmatic, al clopotniței [foto 5]. Zidită din piatră albă, biserica era percepută vizual din mai multe părți a orașului, în jurul ei fiind sădiți pomi fructiferi – meri și peri [2, 405].

4. Biserica *Botezul Domnului* a diviziunii nr. 56 *Jitomir*. Biserica a fost amplasată în

partea nord-estică a orașului, aferentă fortăreței *Sredinnaia*, deservind diviziunea *Jitomir*, dar și o treime din populația urbei (Мельничук 2001). A fost construită după un model, elaborat pentru bisericile din unitățile militare ale armatei ruse (dispoziția de la 23 ianuarie 1900), care satisfăcea următoarele exigențe: lăcaș spațios din piatră; excluderea elementelor arhitecturale excesive; cost cât mai mic posibil.

Autorul proiectului bisericii militare a fost ales F.M. Verjbițkii, etapa de proiectare a acestui proiect-model a durat până la 1 decembrie 1901, când a fost aprobat de către comisia construcțiilor capitale din Moscova. După acest proiect-model, în Imperiul Rus, până în anul 1917, au fost ridicate peste 60 de edificii similare în diferite așezări cu cotingent militar (Moscova; Rostov; Pskov; Barnaul; Zamostie (Polonia); Baku (Azerbaidjan); Ghiumri, biserica din cetatea Kars reconstruită ulterior ca moschee (Armenia); Șiauliai (Lituania); Tiraspol (<http://forum.pridnestrovie.com/> Старые фотографии городов Приднестровья).

Biserica militară din Tiraspol *Botezul Domnului* [foto 6] a fost finalizată în 1904 pentru diviziunea nr.56 *Jitomir*, care s-a stabilit permanent în Tiraspol în 1888. Arhitectura bisericii reflecta „stilul rus” (eclectismul târziu) de la începutul secolului XX. Planul este extins de-a lungul axei: de la absida pentagonală, cu volumul navei, străpuns de goluri în arc alungit, trapeza și pridvorul cu clopotnița octogonală, acoperită cu un cort. Decorul exterior este abundent în detalii din arhitectura rusă cu motivulul *kokoșnik*-ului și *zakomara*.

5. Biserica militară *Sfântul Ștefan* a diviziunii nr. 22 *Astrahan* a fost amplasată la intersecția stăzii Bazarnaia cu strada Melinicinii, inițial fiind arendată în acest scop casa individuală a lui Ciapolîga. Construcția găzduia până la 200 de persoane. Din 1890 a primit o ședere permanentă în județul Tiraspol. Cazarmele regimentului au ocupat teritoriul actual al sectorului Krasnîe Kazarmî. Clădirea a fost distrusă în anii '30 ai secolului trecut. Pe acest loc (din anii '60), actualmente pe strada Sverdlov, se află clădirea bibliotecii municipale (Полушин 1996, 406).

## **BISERICI NOI, construite între anii 1989 și 2011.**

1. Biserica *Acoperământul Maicii Domnului* este situată în sud-vestul orașului, pe adresa strada Kutuzov, nr. 201, iar intrarea principală este din strada Krasnodonsk. Spațiul potrivit pentru construcția edificiului nu s-a putut de obținut în partea centrală a urbei, fiind alocată în 1989 o parcelă în sectorul Balca. Aceasta era un spațiu de acumulare a deșeurilor din cartierele rezidențiale adiacente – o câmpie acoperită cu stuf, inundată în timpul

precipitațiilor, cuprinsă dintr-o parte de spațiul coloniei de deținuți, iar pe de altă parte de o râpă creată de șuvoiul ploilor și numită în popor „Gapciucika”.

Teritoriul bisericii cuprinde circa 5700 m.p., compus din biserică, un parc în partea de nord cu un lac, anexe gospodărești [schema 4]. Acestea serveau adăpost administrației eclesiastice până la edificarea catedralei „Nașterea Domnului” și clădirii Eparhiei din centrul orașului.

Construcția bisericii, arhitect A.N. Cerdan-țev, a început în 1989. Este o biserică în spiritul arhitecturii ruse, în două nivele. În 1993 a fost finisată biserică de la parter, iar pe data 13 octombrie 1998 – a fost finisat spațiul principal de la etaj. Accesul în spațiul principal al bisericii are loc prin intermediul scărilor exterioare în trei pante, mărginite de pereți, accentuând decorul lăcașului. Compoziția spațială este compusă din volumul principal al bisericii de plan dreptunghiular, un pridvor, alipit din partea de sud-est, prin care are loc intrarea la parter, și clopotnița patruletă în plan anexată din partea sud-vest a intrării. Clădirea are caracteristica stilului specific bisericilor rusești, fiind încununată cu un coronament din nouă turle, dintre care una domină prin volum și înălțime, toate încununate cu cupole în forma bul-bului [foto 7].

2. Catedrala *Nașterea Domnului* este situată în centrul orașului, strada K. Marx, nr. 79-81, ridicată în apropierea bisericii demolate cu hramul *Acoperământul Maicii Domnului*, aflată în centrul orașului în apropierea Nistrului, fosta dominantă a centrului urban.

Catedrala este o parte componentă a complexului ecleziastic [schema 5], din care face parte sediul Eparhiei de Tiraspol și Dubăsari (str. Șevcenco, nr. 25), clădirea administrativă, edificii cu spații cu diversă funcție (bibliotecă bisericească, chilii, spații pentru botez și o școală duminicală), edificat după proiectul arhitectului P.G.Iablonski. La 1 septembrie 1998, a avut loc punerea fundamentului catedralei, finisată la 16 ianuarie 2000, sfințirea având loc de către Mitropolitul Vladimir. Construcția catedralei a fost soluționată în spiritul arhitecturii rusești, de tip cruce greacă înscrisă, cu planul dreptunghiular, extins de-a lungul axei longitudinale. Fațada este împodobită cu detalii, dintre care cel mai utilizat rămâne motivul *kokoșnik*-ului. Volumul principal este încununat cu coronamentul din cinci turle, dintre care patru sunt de dimensiuni mici și oarbe [foto 8].

3. Biserica *Sfântul Nicolae* (biserica *Forțelor Militare Maritime*) este situată în partea centrală a orașului Tiraspol, stradela Gorplavni, nr. 3, amplasată cel mai aproape de artera acvatică în raport cu alte biserici. Alocarea terenului și arhitectura a fost aprobată de

administrația locală în anul 1989, limitrof zonei feribotului, ce leagă malurile Nistrului. Acest teritoriu avea funcția de de-pozitare a cărbunelui pentru LTP-ul local. În popor biserică este numită „Kazacia”. Aspectul exterior este dominat de înălțimea clopotniței din două niveluri, din cărămidă roșie [foto 9].

4. Biserica *Buna Vestire*. Este situată în partea de nord-est a urbei, în centrul sectorului Kirpicinaia Slobodka, strada Partizanskaia, nr. 77, suburbie a Tiraspolului la începutul secolului XX, alipită de sectorul Centru din partea de sud. Așezarea a fost slab populată. Periferiile ei au fost inundate de grădini, cu case ghemuite între ele. Cu timpul acest sector a crescut și a fost sistematizat în cartiere rezidențiale. S-a păstrat tendința dezvoltării pe orizontală, fiind mărginit din partea vestică de sectorul Belie Kazarmî, iar din partea sud-estică – de sectorul Krasnie Kazarmî.

În august 2005 s-au început lucrările de construcție a bisericii cu hramul *Buna Vestire*, amplasat la intersecția străzilor Partizanskaia și 9 Ianuarie [schema 6]. Biserica are un aspect tradițional pentru bisericile ruse: constă dintr-un volum cubiform, încununat de o turlă octogonală. În axa longitudinală sunt alipite la est absida semicirculară a altarului, iar la vest de clopotniță. Intrarea principală este efectuată lateral, printr-un portic cu patru coloane. Pereții laterali sunt decorați cu porticuri, încununate cu frontoane triunghiulare [foto 10].

5. Biserica *Sfântul Andrei* a fost construită în sectorul Zakrepostnaia Slobodka (str. K.Lieb-knecht), cu mici abateri, pe locul bisericii militare vechi *Botezul Domnului* a diviziunii 56 *Jitomir*. Arhitectura bisericii militare a armatei ruse nr. 14 este realizată după proiectul-model de biserică. Constă dintr-un volum dominant cubic, acoperit piramidal și încununat cu o cupolă de tip baroc ucrainean, ridicată pe un tambur scund, legată printr-o trapeză joasă cu o clopotniță în trei nivele, acoperită cu o piramidă octogonală, cu o cupolă mică în forma bulbului în vârf [foto 11].

6. Biserica *Întâmpinarea Domnului* este amplasată în partea de nord a Tiraspolului, în centrul grădinii publice „Kirov”, la intersecția aleilor principale. Finalizarea edificării se presupune în 2012, la aniversarea a 220 de ani de la fondarea orașului Tiraspol.

Astăzi, în stânga Nistrului sunt înregistrate 148 de organizații religioase, dintre care biserică ortodoxă cuprinde 100 edificii: catedrale, biserici, lipovenii au 3 parohii. În Tiraspol și Bender funcționează câte o sinagogă.

Nici una din bisericile noi nu a fost construită pe vechile fundații și nu a repetat hramul bisericii anterioare. Stilistica clădirilor noi este diferită de cea veche, cu o tendință de subliniere a filierei arhitecturii din Rusia

premongolă, deși clădiri cu așa o vechime nu sunt depistate în raioanele din stânga Nistrului. Semnificativă este, în contextul pierderii tradițiilor ecleziastice, și amplasarea bisericilor în raport cu artera principală a orașului. Dacă în secolul XIX bisericile din Tiraspol erau amplasate de-a lungul străzii principale a urbei [schema 7], pe unde trecea vechiul tract de tranzit Chișinău-Odesa, urmându-se traiectoria lui, cu etalarea arhitecturii bisericilor în silueta orașului, percepută dispres fluviu, după 1989 bisericile sunt amplasate în masivele de locuit, în

locuri retrase de centrele de atracție publică, acolo unde construcția era considerată inoportună pentru clădiri monumentale. Ca o consecință a situației confuze și de neîncredere față de viabilitatea declarației cu privire la prioritatea valorilor general-umane în raport cu cele de clasă, a revenirii la valorile spiritual-creștine, locurile a patru biserici: Sf. Andrei, Sf. Nicolae, Sf. Ștefan și Acoperământul Maicii Domnului, practic, au rămas neocupate de clădirile ecleziastice noi.

#### BIBLIOGRAFIA

- Мельничук А.А. /Город на Днестре – Тирасполь // Сборник: «Из истории родного города», Выпуск №4 – Тирасполь, 2001.  
Полушин В. /Тирасполь на грани столетий. Книга вторая. Тирасполь: Лада. 1996.  
Список населенных мест и некоторые данные относительно Тираспольского уезда // Одесса, 1907.  
Филимонов Б.А. Синтез Архитектуры и монументального искусства в городе Тирасполе // Тирасполь, Искусствознание, выпуск 2, Издательство Приднестровского Университета, 2006.

#### IMAGINI:

1. <http://www.tiraspol-stolica.narod.ru/old.html/> Старый Тирасполь.
2. <http://forum.pridnestrovie.com/> Старые фотографии городов Приднестровья.

**REZUMAT:** În această lucrare sunt descrise lăcașurile de cult din orașul Tiraspol (dispărute și recent edificate). Aceste edificii ecleziastice diferă după bogăția vieții spirituale și aspectul arhitectural-artistic. Deasemenea sunt prezentate succint date istorice, descriere actuală, completate cu material ilustrativ (foto, desene grafice, scheme).

**Cuvinte cheie:** biserică, stil, funcție, amplasare, oraș.

**РЕЗЮМЕ:** В данной работе описаны ныне существующие и разрушенные культовые здания города Тирасполь. Они различаются богатством духовной жизни и архитектурным обликом. Также, кратко отражены исторические данные, текущие описания, которые дополняются иллюстративным материалом (фотографии, рисунки, схемы).

**Ключевые слова:** церковь, стиль, функция, местоположение, город.

**ABSTRACT:** In this work are described ecclesiastical buildings from Tiraspol (the destroyed and recently appeared). They differ after the riches of the spiritual life and architectural appearance. Briefly are reflected historical dates, current descriptions are supplemented by illustrative material (photos, drawings, scheme).

**Keywords:** church, style, function, location, city.

#### LISTA ILUSTRĂȚILOR

- Foto 1. Biserica *Sfântul Nicolae*. Imagine istorică de la începutul secolului XX.  
Foto 2. Oficiul Stării civile, str. Lunacearskii.  
Foto 3. Biserica *Acoperământul Maicii Domnului*. Imagine istorică, începutul secolului XX.  
Foto 4. Biserica *Acoperământul Maicii Domnului* la sfârșitul secolului XIX, și centrul modern al Tiraspolului.  
Foto 5. Biserica *Sf. Andrei*. Imagine istorică.  
Foto 6. Biserica militară *Botezul Domnului*. 1904. Imagine istorică.  
Foto 7. Biserica nouă *Acoperământul Maicii Domnului*.  
Foto 8. Catedrala *Nașterea Domnului* din Tiraspol.  
Foto 9. Biserica nouă *Sfântul Nicolae*.  
Fig. 10. Biserica *Buna Vestire*.  
Foto 11. Biserica militară nouă *Sfântul Andrei*.

#### SCHEME

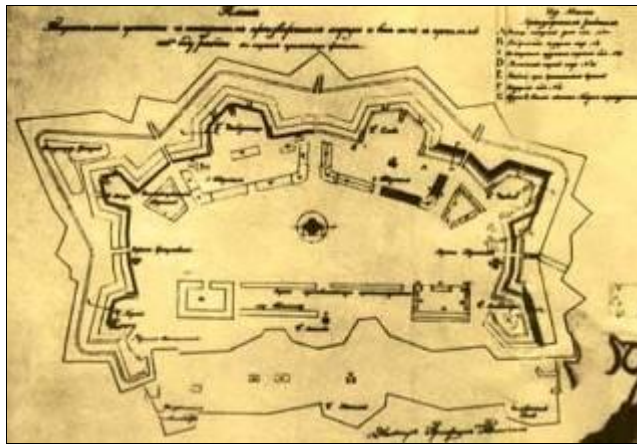
- Schema 1. Harta topografico-militară a Imperiului Rus (1860–1890) după F.F. Șubert.  
Orașul Tiraspol (aspectul actual) cu amplasamentul bisericilor ortodoxe.  
Schema 3. Amplasamentul bisericii militare *Sfântul Andrei* în cetatea „Sredinnaia”.  
Schema 4. Schema planului general al bisericii *Acoperământul Maicii Domnului*.  
Schema 5. Complexul Episcopal din Tiraspol cu Catedrala *Nașterea Domnului*.  
Schema 6. Shema planului general al bisericii *Buna Vestire*.  
Schema 7. Amplasarea bisericilor distruse față în raport cu fluviul Nistru



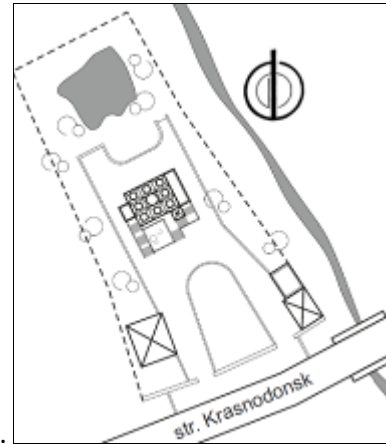
1.



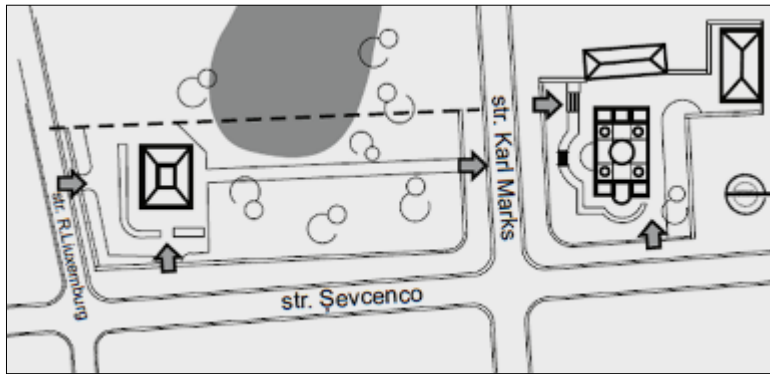
2.



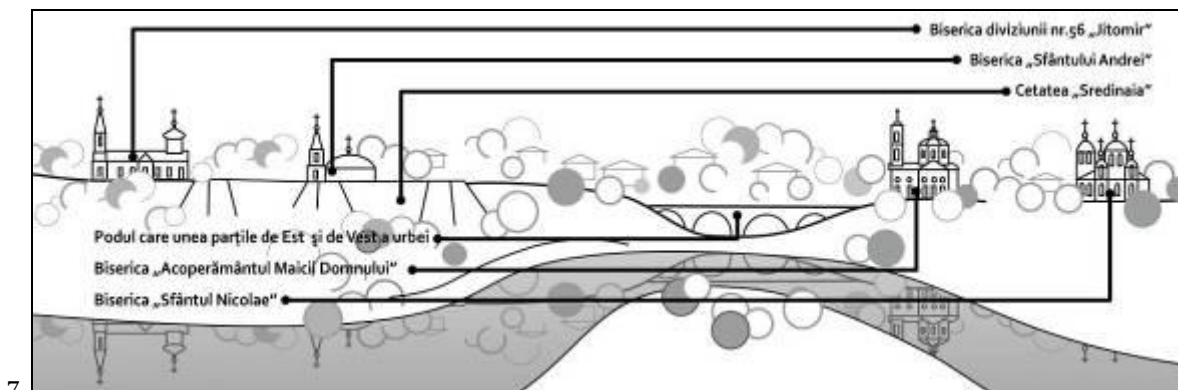
3.



4.

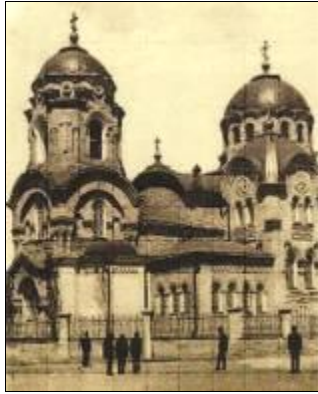


6.



7.

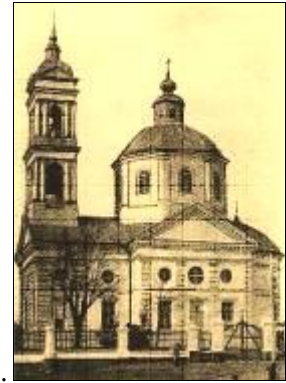




1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.

## LAZĂR DUBINOVSKI – LA UN SECOL DE LA NAȘTERE. O FAȚETĂ MAI PUȚIN OFICIALĂ

În toate timpurile și la toate popoarele sculptura a ilustrat detaliat, în afară de tendințele artistice și măiestria sculptorului, sistemul politic, creându-i propria imagine ce reflectă realitatea unei societăți pentru care a fost creată. Amplasată într-un mediu ambiental concret, sculptura poate deveni o „poezie a arhitecturii” (Gilbert Gardes) sau constituie „glorioasele arhive ale geniului uman” (David d’Angers).

Prin contrast, sculptura publică, al cărei scop este determinat doar de glorificarea unei orânduiri politice și de formarea unei mentalități direcționate și uneori denaturate promovează non-valori sau cel mai natural kitch. Acest lucru este valabil, fără excepție, pentru toate monumentele de for public din perioada sovietică a Republicii Moldova.

Într-una dintre publicațiile apărute în 1987, autorii care au inventariat patrimoniul istoric și cultural din nordul Moldovei au făcut o sinteză despre lucrările de sculptură existente în acest areal. Printre cele 126 de monumente, 73 erau consacrate lui V.I. Lenin, 16 - lui K. Marx și F.Engels, celelalte referindu-se la F.E. Dzerjinski, A. Jdanov, M. Kalinin, S. Kirov și altor revoluționari ruși. Astfel, în RSS Moldovenească se implementa renumitul Plan de propagandă monumentală, promovat de Lenin în 1918. Turnate în beton și ghips, aceste „opere”, împreună cu tancarile de pe colinele Leușenilor sau cele din Transnistria, au constituit un imn glorioasei armate și elite sovietice, tirajate prin multiple șabloane în toate localitățile Moldovei. În acest context, un rol deloc întâmplător de actor principal al sculpturii publice moldovenești îi revine lui Lazăr Dubinovski.

A trecut suficient timp de la trecerea în lumea celor drepiți a sculptorului Lazăr Dubinovski (1.V.1910, Albinețul Vechi, Fălești – 29.XI.1982, Chișinău), ceea ce ne permite, distanțați în timp, să vorbim despre creația și viața artistului, fără a pune la îndoială meritele sale, dar și compromisurile pe care le-a acceptat, fiind loial ideologiei realismului socialist. Puțini dintre colegii săi de breaslă și de vârstă au obținut asemenea recunoștință oficială și puterea de a decide, de care a beneficiat sculptorul. Nici unul dintre basarabeni nu ar putea să concureze cu saltul vertiginos pe care l-a realizat L.Dubinovski în cea mai scurtă perioadă de timp. M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu,

G. Sainciuc, dar chiar și M. Gamburd care a acceptat compromisurile cu arta oficială a „realismului socialist”, devenind unul dintre cei mai elogiați pictori ai „sistemului” din anii postbelici, nu a beneficiat de influența pe care a exercitat-o sculptorul asupra factorilor de decizie la toate nivelurile publice sau ideologice ale RSSM. Explicația se rezumă la circumstanțele și caracterul său, pentru care nu au existat dubii în privința a ceea ce era necesar să creeze: mitul despre o societate socialistă prosperă, în care el își putea permite să creadă (datorită comenzilor de sculptură monumentală, realizate pentru partid și societatea acestuia, care i-au adus beneficii financiare solide) sau, în cazul portretelor sculpturale, care demonstau cu adevărat talentul sculptorului.

Oricum, atât M. Grecu, cât și V. Rusu-Ciobanu, care ne reprezintă prin arta emblematică a acestor timpuri, începând cu studiile la București și terminând cu creația propriu-zisă din epoca „realismului socialist”, au demonstrat că arta și puterea niciodată nu au o cale comună, mai ales în cazul când se dorește deservirea ei.



Strâmbă-Lemne, 1944

L. Dubinovski a absolvit Academia de Arte din București în atelierul lui Dimitrie Paciurea și Oscar Han (1930), având, cu un an în urmă, o scurtă vizită la Paris. Revenind în

Basarabia după absolvire, se angajează la o școală secundară din Bălți în calitate de profesor de desen. În 1939 a inaugurat la Iași o expoziție personală. După ocupația Basarabiei de către sovietici și începutul războiului se prezintă la NKVD și se înrolează în Armata Roșie. Rănit pe front în 1943, este evacuat la Irkutsk, unde lucrează în calitate de sculptor, creând tripticul *Moldova în flăcări* (1944). Tot în acest an este modelat *Strâmbă-Lemne*, cea mai inofensivă sculptură, din punctul de vedere al ideologiei realismului socialist și cea mai apolitică (cu excepția portretelor sale), unica lucrare în care este evidentă influența sculpturii lui A. Bourdele *Hercules cu arcul* (1909).

În anii 1951–1953 lucrează la Moscova în atelierul lui Evgheni Vucetici, în calitate de executant, participând la realizarea celei mai grandioase sculpturi ale lui I. V. Stalin pentru canalul Volga-Don. Sosit la Chișinău, devine autorul principal al sculpturii ecvestre consacrate eroului războiului civil G. I. Kotovski, împreună cu alți sculptori sovietici - I. Perșudcev, A. Poseado și pictorul K. Kitaika, monument inaugurat în centrul capitalei în 1954. Înfațișarea călărețului denotă un patos exagerat, declarativ, caracteristic pentru toate monumentele epocii sovietice. Cu un an mai târziu, el toarnă în bronz bustul comandarmului roșu care a și fost instalat în or. Kotovsk (actualul Hâncești) din RSSM, subliniind aceleași particularități ale „eroului”, cu care erau dotate, de fapt, toate personalitățile Rusiei revoluționare.



Mihai Eminescu, 1956

În anii 1964–1972 Dubinovschi exercită una dintre cele mai importante funcții de cenzură ideologică – director al Comisiei de experți din cadrul Ministerului Culturii al RSSM, fiind obligat să contrasemneze hotărârea CC de demolare a Clopotniței din Scurul Catedralei, distrusă în 1964.

Nu am exagera, dacă am afirma că Chișinăul deține întâietate în privința monumentelor realizate de sculptor. După statuia lui G. Kotovski, L. Dubinovschi realizează

monumentul *Eroilor comsomolului leninist* (1959), un obelisc de granit, încununat cu o figură feminină și cu o torță în mână, secundat de un relief pe postament, care comportă același mesaj declarativ. Tematica este continuată cu *Monumentul luptătorilor pentru puterea sovietică*, inaugurat în 1966, repetându-se formele și volumele celui precedent.

Clasicismul cu semantica lui alegorică devine unul dintre cele mai solicitate stiluri ale perioadei sovietice. Monumentul *Eliberarea Moldovei de către armata sovietică* (1969), amplasat la intersecția unor artere principale ale Chișinăului, pe fundalul arhitecturii de tip „ampir stalinist” immortalizează epoca.



Monumentul eliberării, 1969

Figura zeiței Nike, purtătoarea Victoriei și imaginea ostașului sovietic este concepută astăzi ca o parodie, dar nu și în timpurile când a fost creată. Aceste figuri cu gesturi patetice, exaltate se concep ca un triumf al unei mentalități artificiale, denaturate.

După 20 de ani de la apariția statuii ecvestre a lui G. Kotovski la Chișinău, sculptorul realizează un întreg ansamblu pentru Hâncești, la baștina revoluționarului basarabean. Amplasat pe culmile dealului ce domină împrejurimile, cu figura statuară a „eroului” cu sabia în mână, pe un fundal cu țărani revoluționari, în relief, pe postament, monumentul propune o mitologizare a evenimentelor, nule ca importanță istorică, dar nu și ca valoare ideologică, marcând dorința puterii de a fi glorificată. Numeroasele monumente publice, aparținând unei epoci trecute, dar încă proaspăt simțite, conferă Chișinăului, prin lucrările lui Dubinov-schi, o dominantă vizibilă. Renumita „comandă de stat”



presupunea un control ideologic total asupra sculpturii monumentale, ignorând completamente originalitatea și măiestria artistului, elocvent fiind însuși destinul sculptorului, al cărui talent s-a manifestat pe deplin în busturile camerale ale lui M. Eminescu, M. Costin, D. Cantemir, I. Bogdesco, C. Baba, A. Lupan, Ș. Neaga, A. Raikin, S. Cuciuc, G. Solominov ș.a. O excepție fericită din anturajul sculpturii angajate cu mesaje artificiale, realizate de L. Dubinovschi, poate fi și ultima sa operă – *K. Marx și F. Enghels* (1976, distrusă în 1991), una dintre cele mai valoroase opere, apărute în spațiul postbelic al URSS. Anume aceste lucrări declină obiectiv cele mai importante realizări ale sculptorului, talentul său de maestru în reflectarea unor stări interioare sufletești, mai mult sau mai puțin poetice sau intelectuale, ce scot în evidență complexitatea unei personalități care a marcat și a constituit epoca prin creația și opera sa, lipsind aluviunile ideologice, care de la bun început au format stereotipuri.



Bustul lui I. Bogdesco, 1979

În ce privește L. Dubinovschi și realizările sale, începând cu perioada interbelică, se creează un mit pe care sculptorul, chiar dacă nu l-a susținut oficial, nici nu și-a dorit să-l nege. Acest mit se numește „studiile în atelierul lui A. Bourdelle” la Paris, de scurtă durată, care au avut loc ba în 1929, ba în 1930 sau chiar și în 1932. Apelând la biografia genialului sculptor, aflăm că aceste studii nu sunt decât o mistificare pe care Dubinovschi a creat-o artificial. Genialul sculptor francez a predat doar o scurtă perioadă de timp la Academie de la Grande Chaumiere după 1909, îmbolnăvind-se la 7 mai 1929 și decedând la 1 octombrie al aceluiași an. Însă mitul despre influența sculptorului asupra creației lui L. Dubinovschi și l-a creat însuși artistul în timpul vieții, prin intermediul ambianței cu care a conlucrat.

Meritele artistului pentru sculptura monumentală au fost apreciate și de guvernanți. El este ales membru-corespondent al Academiei de Arte a URSS (1954), i se acordă titlul Artist al poporului din RSSM (1963) și devine Laureat al Premiului de Stat (1970), este decorat cu ordinea Drapelul Roșu de Muncă (1948), V. Lenin (1960) și Revoluția din Octombrie (1980).

În perioada de după 1991 operele sale de for public a fost unul dintre subiectele cele mai mediatizate din domeniul artelor, fiind propuse diverse soluții privind strămutarea lor în alt spațiu ambiental sau demolarea lor, ca monumente ale perioadei staliniste. Într-adevăr, sculptura monumentală a lui Lazăr Dubinovschi este un omagiu adus imperiului prin talentul său, el consimțind conștient o condiție de compromis între artist și putere. Însă nu este unicul și nici ultimul. Urmând aceeași logică, ar trebui să demolăm sau să transferăm toate edificiile de pe bulevardul Ștefan cel Mare, construite de prizonierii nemți în stilul „ampir stalinist”, care evocă aceeași perioadă ca și sculpturile artistului, lipsind astfel Chișinăul de o memorie istorică, care a existat obiectiv, în afara oricăror abordări politice.

**THE ARCHITECT GEORGIO (GEORGII IVANOVICH) TORICELLI  
(1796–1843)**

This year marks 215<sup>th</sup> birthday of famous Odessa architect G.I. Toricelli who is also known for creating two historic buildings in Kishinev: Prison Castle and Lutheran Church – both were important enough to be reproduced on the city's views as it's symbols.

G. Toricelli was born in 1796 in Lugano, Switzerland to a family of architects, some of whom had been known to work in Northern Italy and Southern Switzerland (Certain architect Felice Torcello, performed some work in the Basilica of St. Dominic in Bologna at the beginning of the XVIII century, as well as in St. Petersburg (Пилявский 2010а, 239).

In 1818 Toricelli arrived to Odessa, where for 6 years worked under guidance of architect Francesco Boffo and evidently worked on the developing of residential model projects, as well as participated in building of the first St Paul's Lutheran Church (not in existence) and the Customs Building at the port of Odessa. In 1822–1832 as a young architect, Toricelli further masters his skills by participating in building of Pokrovsky Cathedral in Izmail, - project of A. I. Melnikov, professor of Architecture from St Petersburg.



Pokrovsky Cathedral in Izmail

Soon after successfully passing exams in 1826, apparently in architecture, G.T. is hired as an assistant to a city architect by the Odessa Building Committee and by the year 1828, he already serves as appointed city architect in the Odessa 2<sup>nd</sup> part where develops his own projects.

In 1832 he designs a two-story mansion with a small garden for staff-captain Horvat, - a building in Italian High Renaissance style. The characteristics of the early style of G.T. drew attention of researcher of architecture Piliavsky V.A, who noted that the architect gravitated to “late-Gothic and Palladian motifs”, typical for

representatives of Northern Italian (Lombard and Venetian) and Tessianian architectural styles (Пилявский 2010с, 11).

In 1838 the building was purchased by Count Tolstoy (Ukrainian branch of the well known clan). Today the building is the Odessa Scientists' House at 4, Sabaneyev Bridge.



Odessa Scientists' House

Participation in construction of the old Odessa Merchant's Exchange on the Promenade was an important step in his professional development, but even more so, was the architect's collaboration in completion of the Transfiguration Cathedral.



The Cathedral in Odessa



The Cathedral, a creation of a few generations of prominent architects and artists who worked on it's construction since 1795, becomes not only a monumental religious building, but also a memorial complex – the burial place of Odessa bishops and other important personalities. Among those were Novorossiysk and Bessarabian Governor General Prince Michael Vorontsov and his wife.

In 1825 designed by architect George Franolli the construction begins of three-tiered bell tower of the cathedral, which, for unknown reasons, was suspended in 1827, and 9 years later - in 1836 - was continued already by architect J.Toricelli. The unusual four tiered bell tower, with its characteristic for the architect figures, was solemnly consecrated in 1837.

Giorgio Toricelli was a multifaceted master, famous for his architectural ensembles. One of which is a complex of squares, uniting in the center of Odessa a many administrative, cultural and community centers, such as his elegant arcade in Exchange Square, City Club at the Theatre Square and 44 shops of the Palais Royal (Пилявский 2010b, 39).

In 1838 designed by G. Toricelli in Chisinau was built Lutheran church, unfortunately destroyed in 1960.

Single-nave, rectangular in plan, covered by gable roof church building, on the west side of which was attached a high tower. It was designed to house the town clock. The semicircular apse completing the building on the east side. "High lancet shaped windows, decorative turrets - all vaguely reminiscent of Gothic forms and are believed to have been executed by Toricelli, to satisfy the requirements of rich German colonists" (Боровский 1967, 23).

G. Toricelli took an active part in the construction of a prison fortress in the city of Chisinau (Ceastina 2010, 58-68).

Designed as a medieval castle, the building was constructed from 1834 to 1864. Alike the castle-fortress, the prison represented a single closed volume with the impregnable battlements and a sufficiently large space inside the yard. The tall structure dominated the city's skyline and resembled a medieval Moorish castle. Under the plan, it was a square with cut corners, on each axis were four bastions, flanked by special projections of rectangular towers. There, "the sham buttresses, slightly raised from the surface of the walls, which, however, in combination with overall irregularity in wall's footprint created an interesting interplay of light and shadow" (Юрченко 2004, 153).

12 November 1864 a new "Prison was opened where the prisoners from the old prison, the one on Skulyansky fork were transfered to. This prison has cost nearly a million, and was considered at one time a model building"

(Бессарабский вестник 1890, 1). Inner space of the "castle" was filled with buildings of different economic purpose, by prisoners' cells bound by the common corridors and stairways, with the church and medical office consisting of male and female parts. For all the rigors of the prison, the building exuded romanticism, Giorgio Toricelli received a reputation of being one "of the most successful architects – "romanticists" (Юрченко 2004, 154) of the first half of the XIX century.

There are other works of the architect Toricelli, among them - the Church of St. John Chrysostom in Yalta, created in collaboration with architects Aeschlimann and Devaux. As it was popular for the Russian architecture of the 20-40 of the XIX century to combine the Romantic elements of eclectic style with those of Gothic, the church was designed by the type of rural churches in England with the use of Gothic elements in the facade and interior. To this end, G. Torricelli is using a number of techniques characteristic of the English Gothic churches: gable end of aisles (one can see it even now), the bell tower with a pyramidal hipped top (not preserved), a lancet window and door openings (existing), windows decorated with stained glass.



The Church of St. John Chrysostom in Yalta  
(photo of A. Ceastina, 2011)

Architect G. Toricelli was invited to design a church in Alushta, in the creation of which actively participated Governor-General of Novorossiysk and Bessarabia Prince M. S. Vorontsov (1782–1856), who favored architectural style for the Southern Coast reminiscent of medieval castles and churches in Britain. For the fulfillment of a wish Novorossiysk Prince architect G. Toricelli, like before, have used the traditional architectural techniques of English Gothic.

Original wooden structures were open gaze: a wooden ceiling, the lancet shaped doorways and colorful stained glass windows. The Temple looked unusual for Orthodox Christians who were accustomed to a more rigorous "Byzantine" style of church architecture. Upon completion, 30 November 1842, the church was solemnly consecrated in the name of St. Theodore Stratelates, the patron saint of the ruling Romanovs. Judging from old photographs and engravings with views of Alushta, belfry, built in the characteristic style of the author, served as an architectural example for the whole city. The church is a masonry single-nave, cross-like in foot print to which was attached three-tiered bell tower. The architect uses the same features characteristic of the architecture of English Gothic churches: gable end of the lateral limits, the bell tower with a pyramidal hipped top, the lancet-shaped windows and doorways, tall buttresses, jagged parapets to top facades. Carved iconostasis of the church was carried out according to the designs of the architect, G.I. Toricelli of basswood.

In the years 1830–1840 Giorgio Toricelli took part, along with other prominent Italian architects, in creation of a delicate interior of the Yusupov Palace in St. Petersburg, located by the river Moyka.



Yusupov Palace in St. Petersburg

Knowledge of the history of architecture, sense of style and overall erudition, allowed the architect Giorgio Toricelli to be offered in 1835 a project of creation of the Museum of Antiquities in Kerch, on the eastern slope of Mount Mithridates. For the museum building was chosen the style of a small antique temple, symbolically reproducing the presence of Greek colonies in Colchis.

In the second half of XIX century this building of the former museum of antiquities is still decorated the mountainside, overlooking the central city square. Damaged during the

Crimean War it was then given to Orthodox community of the city (not preserved).



Kerch Museum of Antiquities

In 1830–1840 Giorgio Toricelli designed, commissioned by Count MS Vorontsov, Transfiguration Church in Moshna, near Cherkassy, architecture of which was in the same style of English Gothic, Tudor Gothic with Oriental motifs. For its architectural style it is reminiscent of a former Lutheran church in Chisinau, as well as the famous Vorontsov Palace in Alupka. Despite the use of oriental decor, architect followed the principles of the Orthodox cross-domed building. The temple and connected to it a 50-meter bell tower create a coherent whole. Above crossing - the largest, flattened as per the eastern traditions dome. Giving special charm to the building are the numerous elegant turrets, which along with the lancet windows highlight the Gothic style of the tall quadrangular steeple.



Transfiguration Church in Moshna, near Cherkassy

The premature death of G. I. Toricelli in 1843 didn't allow completing his many architectural projects. But and today all preserved monuments attract to peculiar refinement, monumental strictness with the fineness of order decor.

## BIBLIOGRAPHY

- Ceastina Alla. *Legislația Imperiului Rus în domeniul arhitecturii și impactul ei asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului al XIX-lea* // ARTA-2010, Chișinău, Notograf, 2010, p. 58-68.
- Пилявский В.А. *Здания, сооружения, памятники Одессы и их зодчие*. Одесса, Optimum, 2010a, 239.
- Пилявский В.А. *Зодчие Одессы*. Одесса, Optimum, 2010b, 39.
- Пилявский В.А. *Архитектура Одессы: стиль и время*. Одесса, Optimum, 2010c, 11.
- Боровский В.М. *История молдавской архитектуры*. Учебное пособие. Кишинев: 1967, 23.
- Юрченко Н.А. *Потерявшийся памятник архитектуры романтизма – тюремный замок в Кишиневе* // Ежегодник Института межэтнических исследований, К: 2004, 153.
- Бессарабский вестник №135 // 18 февраля (2 марта) 1890, 1.
- Юрченко Н.А. *Потерявшийся памятник архитектуры романтизма – тюремный замок в Кишиневе* // Ежегодник Института межэтнических исследований, К: 2004, 154.

**REZUMAT.** Prezentul articol este consacrat arhitectului din Odesa G.I. (Georgio) Toricelli (1796–1843), reprezentant de referință al dinastiei italiene de arhitecți. Creația sa la Chișinău este cunoscută grație monumentelor arhitecturale la momentul pierdute – chirha luterană și penitenciarul, construite conform proiectelor sale în prima jumătate a secolului al XIX-lea. De asemenea, arhitectul a edificat clădiri în Odesa, Crimeea, Ismail.

**Cuvinte-cheie:** școala italiană de arhitectură, arhitect, construcție, chirha luterană, stil gotic, penitenciar, proiect arhitectural, Odesa, Chișinău, Crimeea, prima jumătate a secolului al XIX-lea.

**РЕЗЮМЕ.** Статья посвящена талантливому одесскому архитектору Г.И. (Джорджо) Торичелли (1796–1843), который был выходцем из итальянской архитектурной династии. Его творчество известно в Кишиневе сооружением утраченных сегодня архитектурных памятников - лютеранской кирхи и тюремного замка, построенным по его проектам в первой половине XIX века. Также этот архитектор занимался градостроительством в Одессе, Крыму, Измаиле.

**Ключевые слова:** Итальянская архитектурная школа, зодчий, строительство, Лютеранская кирха, церковь, готический стиль, тюремный замок, архитектурный проект, Одесса, Кишинев, Крым, первая половина XIX века.

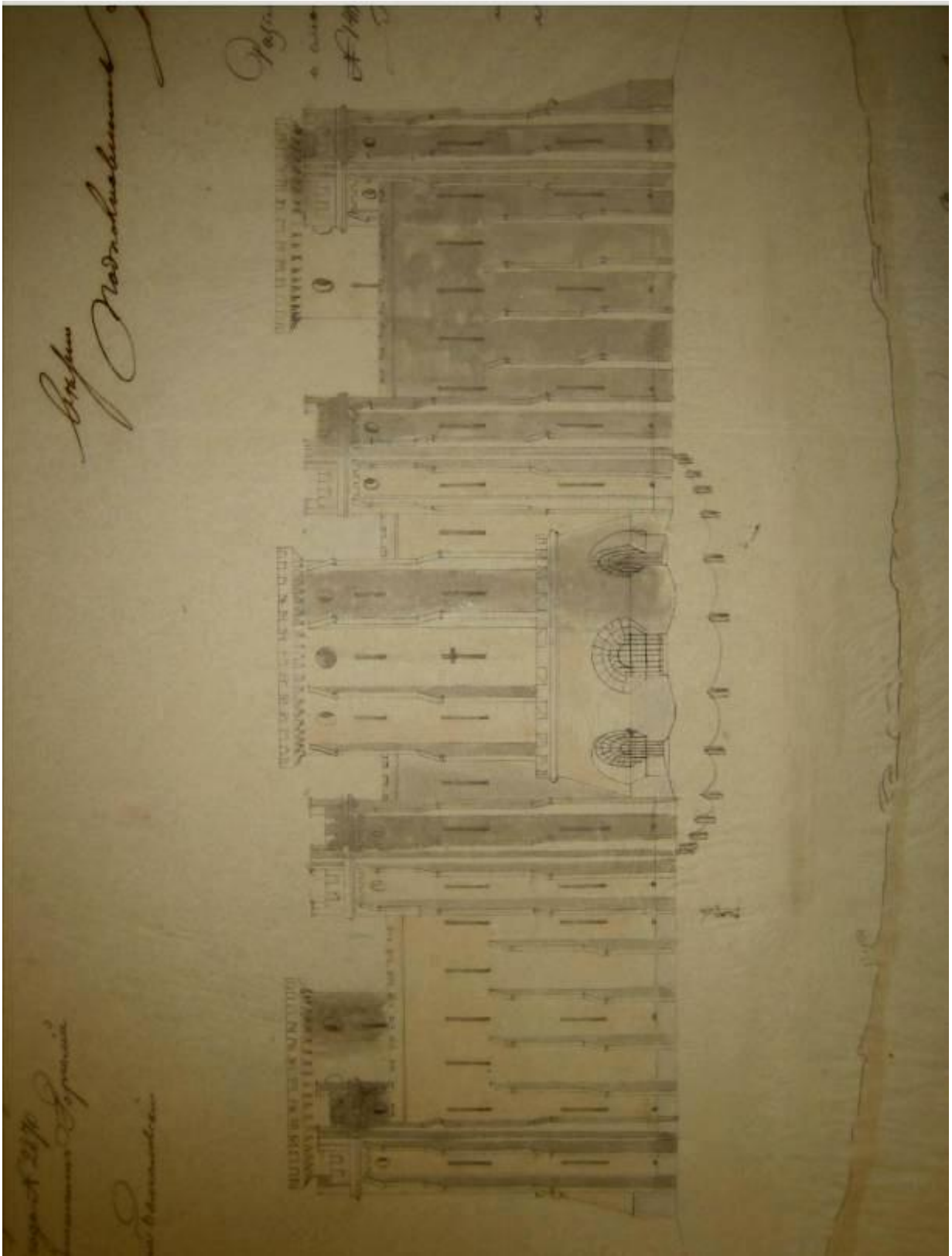
**SUMMARY.** This article's devoted to the talented architect G.I. (Georgio) Toricelli (1796–1843) who was an Italian by birth and from architect dynasty. As for Kishinev his creativity is known by the building of lost now architectural monuments such as the Lutheran church and Prison castle built according to some projects of Torricelli in the first half of XIX century. Also his architect was occupied with the building in Odessa, Ismail, Crimea.

**Key words:** Italian architectural school, architect, building, Lutheran church, gothic style, prison castle, architectural project, Odessa, Crimea, Kishinev, first half of XIX century.



Project of Lutheran Church executed by G. Toricelli in 1833. (Archive of S. Petersburg)





Project of Prison Castle in Kishinev executed by G. Toricelli. (Archive of S. Petersburg)

## IN MEMORIAM

### ÎN LOC DE INTRODUCERE

Pentru mulți dintre istoricii de artă din Republica Moldova numele lui Matus Livșiț este bine cunoscut. Unora le-a fost conducător de doctorat, pe alții i-a susținut în perioadele mai dificile, când timpurile și ideologia sovietică ortodoxă, limitau posibilitățile de cunoaștere a adevăratei istorii a artelor din această regiune.

S-a născut la 12 februarie 1920 la Kiev, într-o familie de slujbași. Tatăl a fost, după 1918, șeful cursurilor de cultură în componența Primei Armate de Cavalerie, ulterior devenind inspector al Narcompros-ului pentru școli din Ucraina, iar mama, după absolvirea Institutului pedagogic pentru femei "Frebelev" a activat în calitate de metodist la grădinița de copii.

După absolvirea școlii medii din Voronej, Matus Livșiț este admis la Institutul de Aviație din Moscova, pe care, după un an, îl abandonează, transferându-se la Institutul de Filosofie, Literatură și Istorie „N.G.Cernâșevski”, unde studiază doar un an. La începutul războiului se înscrie voluntar pe front, în calitate de translator, participând, la 4 mai 1945, la memorabila întâlnire cu americanii pe Elba. Fiind demobilizat în anul 1946, se reîntoarce la studii în noua instituție restructurată—Universitatea de Stat „M.V.Lomonosov” din Moscova, facultatea filologie, cu specializarea în studiul artelor. După absolvire, în 1950, este repartizat la serviciu în Chișinău, la Muzeul de Arte Plastice, unde a activat până în anul 1960, transferându-se apoi în Secția de Etnografie și Studiul Artelor din cadrul Academiei de Științe (1960–1996), cu tema de cercetare artele decorative, mai puțin ideologizate. Teza de doctorat cu genericul "Evoluția artei plastice din Moldova după 1917" o susține în 1964 la Moscova.

Publicațiile din această perioadă semnate de M. Livșiț ("După Congresul pictorilor din Moldova", Octeabri, 1956, nr 12) sunt contestate de "Communist Moldavii" și "Dnestr", fiind învinuit de "formalism" și eliberat din funcția de director –adjunct al Muzeului de Arte. Similare au fost și învinuirile de la începutul anilor '90, când M. Livșiț a pledat pentru noile tendințe în creația lui M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, A. Zevin, în reflectarea criticii de arte, expuse de L. Toma. Viața și activitatea profesională a lui M. Livșiț a fost un model tipic pentru reprezentanții "șaiseciștilor" din perioada sovietică.

Memoriile criticului și istoricului de artă M. Livșiț nu au fost finalizate, lăsând în umbră una dintre cele mai importante perioade în constituirea istoriei artelor naționale, istoricul relațiilor personale cu factorii de decizie a Uniunii Artiștilor Plastici și cei de la Ministerul Culturii, responsabili pentru arte, dar și cu lipsa acestora, reflectând obiectiv o parte și un aspect al epocii, al cărui martor a fost.

**Tudor STAVILĂ**



1.



2.



3.



## МАТУС ЯКОВЛЕВИЧ ЛИВШИЦ

*Что собственно я пишу? Мемуары? Брокгауз объясняет, что мемуары - это записки современника о событиях, которым он был свидетелем. Да, кое-что я действительно вспоминаю, но ведь рефлексии по этому поводу - это нечто другое?*

Отрывки из обрывков воспоминаний рядового и обыкновенного советского человека, начиная с 30-х годов и до момента его эмиграции в Германию в 1996 году

### НАЧАЛО

В полном соответствии с библейским: «Вначале было слово. И слово было у Бога». О моем начале знаю со слов матери, слов скупых и отрывочных.

По материнской линии о своих предках знаю только, что прадед мой был торговец хлебом, а дед был служащим в его конторе. Детей у деда Евсея Туровского было 4 дочери (Соня, Блюма, моя мама Рахиль и младшая Вера) и 2 сына (Моня и Миша). Сведения по отцовской линии тоже идут лишь от мамы, ибо мой отец - Яков Израильевич Лившиц - умер в 1924 году, когда мне было 4 года. Умер он от крупозного воспаления легких, и я, по словам мамы, говорил, что он умер, заразившись от Ленина. Помню только, что в связи со смертью Ленина у нас в Ленинграде (где мы тогда жили) заклеивали окна полосками бумаги, чтобы они не полопались от залпов орудий (было это, кажется, где-то на канале Грибоедова). Отец - опять же по маминым сведениям - был революционер, подпольщик, который жил в Киеве якобы как купец 1-й гильдии. После окончания гражданской войны был он где-то на Украине (кажется, в Полтаве) каким-то начальником.

Более точно и подробно - ничего не знаю, и сам удивляюсь, почему не расспрашивал маму. В «пол-уха» слышал от мамы о наших родственниках: мелькали фамилии Поперные, Рубинчики...

Тетя Блюма была замужем также за революционером-большевиком. После революции и гражданской войны он - Моисей Маркович Маркович (фамилия, конечно, была его партийным псевдонимом, настоящая фамилия - Хайкин) - стал большим начальником, членом ВЦИК СССР, председателем Совета профсоюзов Центральной Черноземной области (ЦЧО-образование Воронежской, Курской и Тамбовской областей с центром в г. Воронеже).

В середине 30-х годов М.М.Маркович по причинам, связанным с разногласиями в ВКПб и конкретно с Томским, пустил себе

пулю в лоб. Из-за этих ли причин или потому, что тетя Блюма жила с Марковичем в гражданском браке (не венчались), ее оставили без пенсии. В результате она осталась без всяких средств к существованию, поскольку сама, занятая воспитанием троих детей (сына Эмида и дочерей Бэлы и Иды), нигде не работала. Чтобы помогать тете Блюме моя мама со мной и тетя Вера немедленно покинули Ленинград и переехали в Воронеж. Жили мы все вместе в оставшейся после смерти М.М.Марковича очень большой (начальственной) квартире в самом центре Воронежа. Жили одной большой семьей, где кроме нас семерых (я с мамой, Вера и Блюма с тремя детьми) жила еще престарелая и религиозная старуха-мать Марковича. Большую квартиру перегородили фанерными перегородками на 5 комнат. Хотя мама моя работала на 2-х работах, тетя Вера - тоже, денег в этой большой семье было мало, и когда у меня на речке мальчишки украли брюки, приобретение новых штанов стало проблемой.

Вскоре в Воронеж приехала, спасаясь от страшного голода, разразившегося на Украине, и старшая сестра тетя Соня, с мужем и дочкой. Помню, дети смеялись над ее дочкой Фирой потому, что она - наголодавшись - страшно много ела. Для Сони с семьей места в этой переполненной квартире уже не было, и они поселились под городом в дачном поселке Графское. Тетя Соня была очень интересным человеком: в молодости она, как старшая дочь, была отправлена отцом в Бельгию учиться на экономиста (видимо, в тогдашней России для еврейки это было невозможно). В семье у нас рассказывали, что когда она проезжала Германию, у нее на вокзале спросили: «Sprechen Sie Deutsch?» «Авадэ (конечно)» - ответила им Соня по древнееврейски, не сообразив, что в Германии ее не поняли. Этот смешной эпизод я вспомнил через много-много лет (в 1996 г.), когда уже я был в Германии на приеме у «главного еврея» земли Hessen, прося разрешение переехать

из Fulda в Wiesbaden; главный еврей посмеялся и разрешил.

Помню, как тетя Соня мне – изумленной мальчишке-подростку – втолковывала, что самое интересное, что есть на свете – это человек и его многообразие. Кончила она трагически. В этом самом Графском она выступила на предвыборном митинге: что-то против войны в Испании. Ее немедленно арестовали: это было в 1937. А когда, наконец, разобрались, что ее речь против войны в Испании – достаточно невинная, было уже поздно: в тюрьме тетя Соня сошла с ума.

В Воронеже началась моя «научная карьера». В школу я поступил на год позже (болел острым суставным ревматизмом, долго лежал в больнице). Начал учиться еще по «новаторскому» бригадно-групповому методу, но потом из нескольких школ создали 5-ую образцовую школу, куда собрали лучших учеников нескольких рядовых школ. На фоне этих «лучших» учился я весьма средне, но был очень активен, и меня избрали секретарем комсомольской организации школы.

Что я собой представлял в духовном и идейном отношении в середине 30-х годов, понять мне теперь - в 83 года - невозможно. Конечно, я был восторженным коммунистом. Помню, как мечтал и был уверен, что по выполнении первого 5-летнего плана настанет райская, прекрасная жизнь (был, видимо, большим романтиком под влиянием любимых моих книг Жюль Верна и Виктора Гюго). Но в 1937 - уже ничего не понимал! Запомнил слова старой коммунистки тети Веры: «Как бы я хотела уснуть на 10 лет, чтобы потом понять, что сейчас происходит!» У нее, как у многих в то время, был собран баульчик с бельем и всем необходимым при аресте.

В этом же 37 я влюбился в девочку Мальву, мать которой - железнодорожный инженер - была внезапно арестована. В газете «Воронежская коммуна» написали, что она - враг народа, что она умышленно давала неверные анализы воды, отчего потом взрывались котлы паровозов. Я был уверен, что это чушь! Так же считал и отец моего хорошего друга Бориса Мирошниченко, также железнодорожного инженера, которого я очень уважал. (Он получил образование в Англии, но в квартире этого аристократа посреди гостиной с громадным аквариумом стоял обычный деревянный верстак). Так вот старый Мирошниченко в знак протеста (как считали у нас в доме) против несправедливого ареста матери моей Мальвы подал в отставку с должности эксперта и ушел на пенсию.

В этом же году арестовали директора нашей 5-й образцовой школы. Ко мне - «комсомольскому вожаку» - приходили сотрудники (не помню, как тогда это называлось - НКВД, ГПУ или иначе?). Расспрашивали о поведении директора. Я дал ему очень хорошую характеристику: он, в самом деле, был прекрасным учителем - историк Королев Иван Васильевич. В конце концов его выпустили, а много позже, уже в «лучшие времена», его сын Аркадий, с которым я учился в одном классе и дружил, рассказал мне, что следователь, ведший дело Ивана Васильевича, оказался его бывшим учеником. Он сразу хотел его освободить, но опасаясь обвинений в потворстве врагу, старался создать у других сотрудников впечатление, что допрашивает Королева «с пристрастием»: бил стулом об стол, а Королева заставлял кричать якобы от боли.

Помню еще случай: наша школьная учительница немецкого языка поставила в конъюктиве фразу Сталина «кадры решают все» (тогдашний знаменитый лозунг). По правилам немецкой грамматики это в переводе звучало как «якобы кадры решают все» (ибо здесь не прямая речь, а косвенная). Ах, якобы?! - И ее замели.

В этом же году распалась небольшая группа, где я и мои одноклассники частным образом занимались немецким у одной старой немки, вдовы работавшего в СССР немецкого инженера. Распалась, так как большая часть родителей была арестована, и двум-трем оставшимся уже трудно было обеспечить немке заработок.

*Попутное соображение: не хочу искажать факты. Но факты, события имеют еще и смысл, а осмысливаю я их ведь не в 1937-м, а в 2003 году, исходя из опыта 83 лет моей жизни. Поэтому правильно ли мое сегодняшнее осмысление?*

В 1939 году перед окончанием школы парторганизация учителей школы приняла меня в кандидаты КПСС (кажется, состоявшийся незадолго перед этим очередной съезд партии постановил шире привлекать молодежь). Надо признать, что тогда я был этим горд. Помню, что у меня создалось впечатление, что учителя какие-то перепуганные. Заявление о переводе из кандидатов в члены партии я не подавал - считал, что еще не достоин. Только уже на фронте в 1942-м был принят в члены КПСС.

### **МОСКВА. УЧЕБА В ИНСТИТУТЕ**

Закончив школу в 1939 году, я поехал в Москву и подал заявление в авиационный институт (МАИ) на факультет моторостроения. Почему? Сегодня мне не так просто это понять. По математике я в школе

едва тянулся. Я был парнем с разными интересами: занимался довольно успешно авиамоделизмом (мои модели из лучинок бамбука, папиросной бумаги с резиновыми моторами действительно летали!), вообще техникой интересовался (выписывал журнал «Техника молодежи», дома соорудил вольтову дугу, в цепь которой входил соленоид, с помощью которой плавил стекло), увлекался литературой (много читал и еще больше пропускал в ней важного), любил собирать репродукции и открытки с произведений искусства, даже фотографировать пробовал через коробку с дырочкой вместо объектива. В общем - «разбрасывался». А так как от природы был ленив, то все это было мало серьезно. Был хвастлив - помню, когда хвастался перед мамой очередным техническим достижением, слышал от нее: «Я тебе желаю, чтобы твои дети в твои годы делали это лучше!»

МАИ был серьезным и трудным вузом, но я прошел... Думаю, мне просто повезло, и не только с билетом на экзамене, но и из-за недобора в вузе, так как осенью 1939 многих взяли в армию. Учился я трудно и плохо. Особенно по черчению, где мне не хватало аккуратности, и по математическому анализу, который я завалил, получив переэкзаменовку на осень. В общем, я, наконец, понял, что я - не технарь, а скорее гуманитарий. И решил поступить в ИФЛИ, о котором с восторгом рассказывал мой брат Эмид, учившийся там на отделении германистики. А поскольку я числился студентом МАИ, пришлось сделать «чисто еврейский фокус»: в министерстве просвещения уговорил чиновника разрешить мне сдавать вступительные экзамены в ИФЛИ без документов, которые оставались в МАИ. Разрешение дали, и здесь мне снова повезло! Претензии у экзаменаторов были таковы, что спрашивали не просто литературу, а обязательно что-либо сверх обычного. Профессор Белкин разложил передо мной ряд репродукций греческой скульптуры. А я это раньше собирал и кое-что про это знал. Мой ответ, видимо, убедил Белкина, что я весьма образован сверх необходимой программы, ибо, когда второй экзаменатор Галкина-Федорук спросила, кто написал оперу «Евгений Онегин», он вмешался: «На этот вопрос можете не отвечать!» Итак, я был принят, хотя очень слабо знал русскую литературную классику. К слову, потом в «Правде» я прочел, что конкурс в 40-м году в ИФЛИ был 25 человек на место!

Меня приняли на отделение искусствознания (изобразительное

искусство) - и это без совершенно необходимого, на мой взгляд, экзамена на врожденную способность чувствовать пластическую гармонию. Потом оказалось, что эта способность у меня - весьма посредственная!

Лекции сразу захватили интересом, уровнем преподавания. Вводный курс «Введение в искусствознание» вел профессор Николай Ильич Романов. Это был бородастый старик с умными и добрыми глазами. Лекция сопровождалась показом на экран черно-белых диапозитивов. Посреди аудитории стоял старинный проектор, в котором лампой служила вольтова дуга. Видимо, в 1940 году в СССР еще не было ламп необходимой мощности, поэтому каждые 10 минут раздавался треск и дуга тухла. Тогда кто-либо из студентов снова сводил угли, загоралась дуга, и картинка на экране восстанавливалась.

Позднее я узнал, что профессор Романов был так называемым ординарным профессором московского университета, близким другом Цветаева и первым хранителем созданного Цветаевым художественного музея. Среди моих сокурсников в 40/41 годах особо мне запомнились: красивая, всегда очень грустная девочка Лена Бубнова (дочь «врага народа», бывшего министра образования СССР), ставшая впоследствии известным специалистом по фарфору; Ира Антонова, впоследствии - директор ГМИИ им. Пушкина; Лена Зингер, с которой я затем в войну переписывался; Леша Зингер<sup>2</sup>; Коля Баскаков и другие. В общем, это же был знаменитый ИФЛИ! В разные годы в нем учились П.Коган, С. Гудзенко, Дм. Самойлов, А.Твардовский, К.Симонов, Л.Копелев и многие другие.

Вспоминается одна деталь, отражавшая особенность этого вуза: у дверей были две вывески, одна обычная - на русском, а вторая - на немецком языке (такого в Москве больше не было нигде).

Общежитие наше было в Сокольниках на Стромынке 32, в огромном весьма старом и запущенном доме (бывших военных казармах еще петровского времени). В большой комнате на 12 человек моими соседями по койке были философ Андреев-Долгов, а с другой стороны - Коля Бажанов. У Коли была подружка-студентка Надя Рикун. Надя же была приемной дочерью или воспитанницей (а впоследствии, кажется, женой) Абрама Марковича Эфроса - «одной из самых ярких фигур в советском искусствознании», как писала о нем Т.Алексеева в предисловии к его книге. Знаю, что он был другом Маяковского, который,

переименовав «12» Блока, писал: «в белом венчике из роз впереди Абрам Эфрос». Это к слову, а вспомнил я об этом в связи с тем, что Абрам Маркович, желая образовать свою воспитанницу, водил ее в музей нового западного искусства (на Кропоткинской, ликвидированный Сталиным после войны), и вместе с ней ходили Коля Бажанов, и я как его друг. Эфрос был прекрасным экскурсоводом. Помню, как убедительно он доказывал преимущества контррельефа перед реалистическим рельефом в скульптуре. С Эфросом я встретился еще раз в 1951 году в Москве, куда он приехал на пару дней, пребывая в ссылке в Средней Азии. «Что ты прозябаешь в Кишиневе?» - спросил он. Я стал с энтузиазмом ему объяснять, что я первый по-настоящему изучаю молдавское советское искусство. «Ну да», - сказал он - «если царяпину рассматривать в микроскоп, то это может и интересно. Лучше займись изучением древних античных влияний в румынском искусстве, это гораздо интереснее».

Однако я отвлекся. Логика воспоминаний требует вернуться в ИФЛИ 40/41 годов. Ситуация в ИФЛИ в том году была несравненно более свободной и прогрессивной, чем в 1946/47 году на этом же факультете МГУ, с которым ИФЛИ слился во время войны. Моими кумирами в философии в то время были Ницше, Шпенглер, в литературе - Гумилев, Чехов и др. Гумилева учил наизусть, благо томик его стихов - вскоре запрещенных, а потом и изъятых - тогда свободно можно было взять в Ленинке. До сих пор порой часто вспоминаю одно из его стихотворений:

*На далекой звезде Венере,  
Солнце пламенной и золотистой,  
На Венере, ах, на Венере,  
У деревьев синие листья.  
На Венере, ах, на Венере,  
Нету слов обидных и душных.  
Когда умирают на Венере,  
превращаются в пар воздушный.  
И гуляют голубые дымы  
В синих-синих... кущах,  
И как радостные пилигримы,  
Навещают еще живущих.*

### **НА ВОЙНУ! 22 ИЮНЯ 1941 ГОДА.**

Я сидел в читалке, готовясь к экзамену. Вдруг слышу громко на весь зал: «Ребята! Сейчас Молотов будет выступать по радио». Разбежались по своим комнатам. Услышали - война. Помню: распахнулась дверь, в комнату вбежала Надя и с рыданием бросилась на шею Коле, который уже прошел

предпризывную подготовку (Коля ушел в армию и пропал без вести. Не вернулся!).

Срочно стали забирать в армию всех кругом, но не меня, ибо я - белобилетник. (Еще перед окончанием школы я, как и все юноши того времени, прошел медкомиссию в военкомате; проверка показала, что по зрению я в армию не годюсь). Помню: парни сразу исчезли с улицы. Захожу в магазин за покупками. Печальные женщины с удивлением смотрят на меня. Это мне так неприятно, чувствую как бы гнет моей вины перед всеми. Пошел в военкомат. Говорят - нет! Идите строить бомбоубежище: в конторе строительства «Дворца Советов» скажут, что вам делать. Пошел, там тоже говорят - нет! Идет ремонт кровли Большого театра, там нужны рабочие руки. Дали направление, стал бетонщиком.

Помню общее ощущение чего-то грозного, трудного в стране. Помню сплоченность, патриотизм людей. По радио часто идет:

*Вставай, страна огромная,  
Вставай на смертный бой  
С фашистской силой темною,  
С проклятою ордой.  
Пусть ярость благородная  
Вскипает как волна,  
Идет война народная,  
Священная война!*

Впрочем - нет. Это сочинили потом. А тогда пели: «Готовься на горе, готовься на муки, готовься на смертный бой!» (забыл, откуда это). Это выражало общее настроение. Вспоминаю в связи с этим: еще до войны я хотел прыгнуть с парашютом с вышки, которая стояла в ЦПКО (это не опасно: парашют уже раскрыт, но надо прыгнуть в пустоту, пока стропы натянутся), подошел к краю, но не решился. А в первые военные дни снова залез и прыгнул!

Более месяца мы с Лешкой (которого еще не забрали) на чердаке ГАБТ'а стелили полосы рубероида или толя, затем заливали их бетоном и разравнивали бетон тонким ровным слоем. Работа для нас - белоручек страшно тяжелая. Зато мы можем бесплатно ходить на оперу и балет, как сотрудники Большого театра. Пару-тройку раз сходили, но потом так устали, что не до балета.

В эти же дни наше общежитие на Стомынке заняли военные. Нас переселили в здание школы на Таганской площади. Начались налеты авиации на Москву по ночам. Первый налет был ровно через месяц - 22 июля. Надо было вылезать на крышу школы, чтобы сбрасывать с нее зажигалки. В общем, это не так уж опасно. Когда зажигалка падает на крышу, то это просто

железная кругляшка весом 2-3 кг, из которой сразу начинает бить огненная струя, как из паяльной лампы. Тут надо не мешкая ее взять и сбросить во двор, на асфальт, так как вскоре из железки пробиваются еще 2-3-4 струи огня в разных направлениях. Тогда эта штука уже очень опасна, к ней не подойти!

После отбоя надо спать. Но ведь может быть еще налет и бомбежка. Многие спят в подвале. Леша придумал спать в стоящем в подвале котле от отопления: внутри чисто (топили антрацитом), безопасно и много воздуха (видимо, через трубу) Стелим газету, залезаем и спокойно спим.

*АВГУСТ.* Опять иду в военкомат проситься на фронт. Военком приводит меня к глазнику и говорит, как мне показалось, с усмешкой: «Этот юноша очень хочет попасть на фронт, посмотрите, что можно для него сделать». В общем, врач дал мне справку - ограниченно годен.

На следующий день я уже шагал в строю. В 26 км от Москвы пришли в село Тесницкое, где в палаточном городке разместился большой военный лагерь. Нас одели в так называемое «б.у.»<sup>2</sup> обмундирование и с утра - на занятия, на стрельбище. Оказывается, нас - студентов (а весь Тесницкий лагерь состоял из студентов) будут готовить в офицеры. Но пока все мы во власти младших командиров, которым мы явно не нравимся. Желая приучить нас к дисциплине, они подчас подают нам бессмысленные и унижительные команды, требуя неукоснительного выполнения. Так, только приходим в столовую, раздается команда: «Встать!» - встаем. «Сесть!» - садимся. «Встать!» «Сесть!» ... И так много раз подряд. Идем с занятий усталые. Слышим команду: «С первым ногом песню запевай!» (младший командир - татарин и плох в русском языке). Петь мы должны следующее: «Там, где пехота не пройдет, Где бронепоезд не промчится, Где серый танк не проползет, там пролетит стальная птица». Мы устали, петь не хотим. Он требует. Вдруг кто-то запекает: «У попа была собака, он ее любил...»

Ну, да ладно. Каждое утро какой-либо офицер перед строем провозглашает: «Кто хочет в артиллерийское училище - шаг вперед!» В другой день - кто хочет в пехотное, и т.д. Вопросы меняются, но все это не для меня: ограниченно годного не возьмут. Постепенно ребята разъезжаются, а я все торчу. Наконец, однажды слышу: «Кто знает немецкий - шаг вперед!»

Тут надо отвлечься и вспомнить кое-что из моего детства. Рядом с нашим домом в Ленинграде был небольшой немецкий

детский сад. Его создала оптическая фирма для детей немецких инженеров, работавших на фирме. Моя мама - педагог дошкольного воспитания - была, видимо, знакома с руководителями детсада. По какой-то неизвестной мне причине она меня туда поместила. Был я там, думаю, очень недолго, но был несомненно, ибо, когда в 4-м классе нашей образцовой 5-й школы началось обучение немецкому, я на первом же уроке был страшно удивлен, что мне все это знакомо. Я дома сказал маме об этом и узнал, что я был в немецком детсаду. Потом уже - в середине 30-х годов - я ходил в платную группу по изучению немецкого, которое опять же длилось недолго, пока из-за ареста родителей в 1937 году группа не распалась. Кроме того, и в МАИ в 39/40 -м, и в ИФЛИ в 40/41-м я тоже учил немецкий, но очень мало и плохо. Но поскольку кое-что по-немецки я знал, то - в числе еще 5-6 ребят - сделал шаг вперед. Нас посадили в грузовик и привезли в Москву прямо на экзамен в военный институт иностранных языков Красной Армии им. Мархлевского.

Экзаменатор спросил: расскажите по-немецки, кто вы и где учили язык, как по-немецки пушка, окоп, ружье, армия и др. Экзамен я выдержал. Нам объявили, что мы приняты на 2-й курс военного института иностранных языков, дали новую офицерскую форму и отпустили по домам в Москве же, обязав завтра утром приходиться на занятия курсов военных переводчиков.

*ОКТАБРЬ.* Немцы подходят к Москве. Курсы срочно эвакуируются вглубь страны. В Южном порту Москвы нас сажают в трюм парохода и через 8 дней пути по Каме и Волге привозят в городок Ставрополь на Волге (теперешний Тольятти). Из трюма нам выходить не дают, наверху лишь преподаватели. Тайна! Никто не должен знать, что военные бегут из Москвы! Бежали так спешно, что и еды для нас не хватало. 8 дней давали лишь немного селедки, хлеба и воды. Зато впопыхах захватили и чужого - Олега Трояновского, сына нашего посла в США. Олег немецкого, кажется, не знал, но по английскому закончил 4-й курс нью-йоркского университета. В этой же группе была и Елена Ржевская (забыл ее настоящую фамилию); она тоже из ИФЛИ, но года на 2 раньше меня, училась на отделении германистики, как и мой двоюродный брат Эма.

Назавтра нас выстраивают и представляют начальника курсов военных переводчиков генерал-майора Биязи (говорят, он итальянец по национальности, разведчик из министерства иностранных дел или министерства обороны). Учимся языку,



знакомству с немецким оружием, артиллерией, танками, самолетами, а также со знаками различия и основными документами в немецкой армии. Обещают учить полгода, но... 5 декабря началось наступление советской армии под Москвой.

**КОНЕЦ ДЕКАБРЯ.** Нас выстраивают, и генерал Биязи объявляет - весело, громко и, кажется мне, несколько иронически: «Поздравляю вас! Все вы с отличием окончили курсы военных переводчиков, получаете командирское звание техник-интендант 2-го ранга и отправляетесь на фронт. Зимнее обмундирование получите в частях!» Так как в 41-году еще не было железнодорожного сообщения между Ставрополем на Волге и Куйбышевым (Самарой), то до Куйбышева вся группа едет на санях с ночевкой в селе. В Куйбышеве часть группы получает назначение на Северо-Западный фронт, штаб которого находится в районе Валдая. С большим трудом (ведь никто в войсках не скажет нам, где именно сейчас этот штаб фронта) без обмундирования, документов на еду - добираемся. После краткой стажировки меня направляют в 370-ю пехотную дивизию.

### **НА ФРОНТЕ**

Здесь, конечно, придется выбрать лишь кое-что и, быть может, не всегда точно в хронологической последовательности. Переводчик структурно входит во 2-ой разведывательный отдел штаба, который состоит из начальника (майора), командира разведроты (капитана), роты бойцов-разведчиков и переводчика (техник-комендант 2-го ранга). А когда ввели погоны, переводчик стал называться лейтенантом административной службы.

### **ПЕРВЫЙ ДЕНЬ**

Являюсь по начальству и слышу: «Переводчик, наконец-то, слава богу! Как раз вовремя! У нас там, на переднем крае поймали какого-то важного фрица, офицера, доставить невозможно - снега. Отправись туда самолетом, поможешь допросить на месте. Вот тебе записка, там на полянке увидишь самолет. Отправляйся немедленно!» Выхожу и вижу: действительно стоит на снежной поляне самолет-биплан У-2 на лыжах (такие назывались «кукурузники»). Рядом горит костер, возле которого, похлопывая варежками и потопывая бурками, греется летчик. Подал записку, спрашивает: «Кто летит?» - «Я», - «Ты?» - спрашивает, удивленно глядя на меня, - «так?!» (я в пилотке, хромовых сапожках, шинельке, с рюкзачком за спиной). Понимая его удивление, говорю: «Приказ». - «Ну,

давай, мое дело маленькое! Полежай. Да, ты умеешь отличать наш самолет от немецкого?». «Вроде» - говорю - «нас учили». - «Так ты гляди в оба, как немца увидишь, сразу мне скажи». - «А как я вам скажу?» - спрашиваю. - «А, черт! У меня переговорный не работает! Ладно, сделаем вот как». При этом он вынимает длинную хворостину из костра, залезает, просовывает ее между двумя открытыми кабинами.- «Вот видишь, хворостина у тебя торчит, а я на нее сяду. Как фрица заметишь, бей по палке, она меня — под зад, и мы с тобой как-нибудь увильнем».

Взлетаем. Я лечу первый раз в жизни. По плечи в кабине, а над головой защитный козырек из плексиглаза. Ветер ледяной ударил и заставил пригнуться за козырек, но тут же резанула мысль: «Я ведь должен искать фрица в воздухе!» Тогда вывернул пилотку на уши (подметил у фрицев), но это почти не помогло. Страх отвлекал от холода и от необычных ощущений первого в жизни полета. Минут через 40 самолет садится, летчик делает мне знак, я выбрасываю свой рюкзачок, выпрыгиваю из кабины и ... втыкаюсь в снег чуть ли не по плечи. Оглядываюсь и вижу: круглая поляна, примерно километр в диаметре, кругом темная полоса леса. Времени около четырех. Пытаюсь идти в указанном летчиком направлении (сказал: «там тебя встретят на опушке»)... Снег - буквально по пояс, едва передвигаю ноги. Вдруг: Бабах! Бабах! - из леса вспышки и оглушительный гром! «Черт! - мелькнуло - «это же бой, тут, видимо, надо ползти, а не шагать во весь рост». Упал, попробовал ползти - не получается, снова встал. Слышу издали голос: «Ложись!» Снова нырнул в снег. И опять голос, но кричит иное: «Стой, лыжи несущ». Гляжу - с опушки бежит на лыжах солдат и машет мне. Оказывается, это пост воздушного наблюдения. Сразу отлегло... Прибежал солдат, дал лыжи, сказал, что эти «Бах! Бах!» вовсе не бой, а стреляют полковые 76-мм пушки, а бой еще довольно далеко (я же не мог этого знать - слышал впервые).

Солдат привел меня в штаб полка. Только вошел, как слышу: «Военный переводчик, наконец-то. Там у нас поймали какого-то офицера, он, кажется, ранен. Его надо допросить. Солдат, проводите техника-интенданта (т.е. меня) к повозочному и скажите, чтобы отвез его на К.П. батальона». Выходим. Стоит лошадь, запряженная в сани, на них солдат в громадной дохе, сидит на соломенной подстилке. Сел в сани, поехали. Замерз страшно, но все как-то так срочно, что не решаюсь ничего сказать.

Начинаются сумерки. Дорога идет по лесной просеке, заваленной снегом. Порой слышны отдельные ружейные выстрелы. Едем - и вдруг вижу в сугробе фигуру, дальше еще одну. Стоят неподвижно. И тут понял: это же немцы!! «Немцы!!» - завопил я, схватившись за тулуп возникшего, а тот - ноль внимания. Меня сразу в жар бросило от страха, но вижу - фигуры стоят неподвижно. Оказывается: был бой, саперы, расчищая дорогу, нашли несколько трупов немецких солдат и «пока» воткнули их замерзших в снег.

На опушке стоп: «Дальше мне нельзя», - говорит солдат. «Видите ход сообщения? Идите по нему, он доведет до К.П. батальона. Только пригнитесь, окоп простреливается». Пригнувшись, бегу вдоль окопа, достигаю какого-то бугра, завешенного плащ-палаткой. Отодвигаю ее, захожу в землянку и вижу такую картину: стол с коптилкой из гильзы артснаряда, в которую вставлен фитиль из портянки, за столом сидит наш капитан (как выяснилось, пьяный в дым), напротив - фриц в залитом на груди кровью новеньком мундире ефрейтора и тоже (как выяснилось) пьяный в дым. Капитан держит фрица через стол «за грудки» и восклицает: «Я тебя русским языком спрашиваю - какого х.... ты сюда приперся?»

Я - в стойку «смирно» и громко отрапортовал: «Товарищ капитан, я - переводчик, явился в Ваше распоряжение!» - «На х... ты мне нужен» - отвечает - «я его сам допрошу». А немец ему заплетающимся языком бормочет, что он собственно из Эльзас-Лотарингии, собственно - француз... - «Нет, фриц, я тебя русским языком спрашиваю: какого хрена ты сюда приперся?» Я снова попытался вмешаться, он снова меня матюгнул... Стою, оторопев в замешательстве. Но фриц вдруг бух головой на стол и... захрапел (чтобы поддержать силы раненого, опасаясь, чтобы он не подох раньше времени, бойцы подкрепили его водкой). «На! Допрашивай», - бросил тут капитан и сразу вышел. Я попробовал фрица потормозить - нет, спит. Тогда я обшарил его карманы, нашел солдатскую книжку, прочитал, какой он части и доложил по стоящему здесь же полевому телефону. Ладно, сказали мне из полка, спи там, а утром придешь.

Таков был мой первый день на фронте. Хотите - верьте, хотите - нет. Я описал точно все, что было. Началась фронтовая жизнь, которая продолжалась более 5 лет. Описать ее невозможно, хотя многое вспоминаю ярко и точно. Было много всякого: страшного, забавного, поучительного, ужасного и даже смешного... Не соблюдая строгой

хронологической последовательности, в разноречивой, хочется кое-что рассказать.

## ОТДЕЛЬНЫЕ ЭПИЗОДЫ

### 1. Встреча с ифлийцем

Пришла группа «штрафников». Все они чем-то провинились и теперь своей кровью должны искупить вину. Будут брать «языка». Меня посылают научить их немного разбираться в знаках различия немецкой армии, солдатских книжках, научить несколькими словами по-немецки, необходимых в их ситуации... В группе вижу хорошо знакомого мне однокурсника ИФЛИ Бориса Ионовича Бродского. Он где-то в тылу на формировании потерял (или у него украли) пистолет. Теперь должен «искупить». Остался жив!!

### 2. Как побеждали страх

Разведрота собирается брать «языка». При этом есть разные роли: одни обеспечивают путь к вражеским окопам, другие огнем обеспечивают отход группы захвата. Роль группы захвата самая опасная. Они должны прыгнуть во вражеский окоп или бункер, поймать и обезоружить «языка» и привести его к нам. В группу посылают только добровольцев. Командир спрашивает: «Кто хочет в группу захвата, шаг вперед!» И здесь происходит самое удивительное: большинство бойцов-разведчиков делают шаг вперед!!? Почему?? Размышляя - понял: каждый хочет уважения к себе. За такое на войне уважают. А «на миру и смерть красна». Я тоже, спасаясь от бомбежки или пули, всегда старался «спасаться» не первым.

### 3. Как я «разлагал» противника

В обороне, когда нет пленных или документов, меня мобилизует политотдел штаба дивизии для работы в 7-ом отделе. Называется этот отдел громко и претенциозно: «отдел по разложению войск противника и работе среди его населения»(!?) Политотдельцев в войсках не уважали. «Попы», - говорили о них боевые командиры. По заданию этого отдела я выходил на передний край и из окопа громко читал немцам какие-нибудь агитлистовки. В окопе у меня был микрофон и усилитель, а рупор-динамик выставлялся на бруствер. Конечно, в ответ на эти мои крики фрицы начинали палить и обстреливать минометным огнем. Провод то и дело перебывали, я его соединял и кричал снова. Иной раз листовки закладывали в минометный снаряд. Я бросал его в «трубу» миномета. Снаряд разрывался над окопами противника и осыпал фрицев листовками. Листовки служили пропуском на нашу сторону, но я не помню случая, чтобы кто-нибудь сдавался!

4. Я – агент ГПУ «ОКРСМЕРШ» (отдел по борьбе с контрреволюцией «смерть шпионам»). Однажды (где-то в начале 1943 года) работник «смерш» попросил меня прогуляться с ним в соседний лес. Там он мне сказал, что знает мою биографию. Знает, что я доброволец в армии и кандидат в члены партии. «Вы должны и можете помочь нам в выявлении шпионов, дезертиров, пораженцев (так назывались те, кто сомневался в победе наших войск). Сообщения пишите под псевдонимом. Подпишите, что никогда не разгласите наш с Вами разговор». Что делать – я подписал и стал ГПУшником. Недели через две он снова вызывает меня в лес. «Ничего», – говорю – «не обнаружил». Он меня поучает, чтобы я старался больше быть в компаниях солдат и офицеров, лучше слушал разговоры. Снова меня вызывает. Снова ничего. Тут он разошелся и говорит: «Я не верю, что у вас совсем нет для нас материала, что никто ничего такого не говорит!» Меня зло взяло, и я ему сказал: «Да, говорят! Да – недовольны! И я недоволен и говорю, что немецкие самолеты сели нам на голову, а наших – не видно. Что целый месяц пичкают нас блюдом «суп-пюре гороховый» и черным сухарем, который лишь топором можно разрубить. Все это говорят, и я это говорю». «Вы, конечно, понимаете» – отвечает он – «что не это нас интересует».

Больше в лес он меня не вызывал. Я решил, что служба моя у них кончилась, но ошибся! Уже в конце 50-х – начале 60-х в Кишиневе меня призвали на сборы. В предписании значилось, что я – военный переводчик части НКВД. Возможно, избавился я только, когда меня по возрасту отчислили из армии.

#### 5. Под артобстрелом

После неудачной попытки разведроты взять «языка», у нас было 3 человека убитых, а один попал в плен. Видимо, его заставили сказать, где мы сидим, ибо начался длительный, методический обстрел наших землянок из крупных орудий. Было страшно. Я подумал: вот убьют меня, и кто-нибудь будет читать мой дневник, как и я иногда читаю дневники убитых фрицев. Бросил свой дневник в печурку и больше его не вел. На ум пришло стихотворение, которое в этот день сочинил. Помню его и сегодня:

*В седом, предутреннем тумане,  
его я вижу, как во сне,  
как на загадочном экране  
в глухой, звенящей тишине.  
Я вижу жерла грозный зев,  
кругом снующую прислугу,  
он, черный шлем на лоб надев,  
его затягивает туго.*

*Снаряд заложен, цель ясна,  
ее мы знаем только двое.  
И вот с командного поста,  
взмахнув рукой, он крикнул:  
Faier!*

Между прочим, в те годы я иногда сочинял весьма посредственные стихи и, по глупой своей самонадеянности, помещал их во фронтовой газете.

#### 5. Об антисемитизме

Где-то конец 1943 года. Мы, несколько офицеров, спасаемся в землянке или бункере от сильной бомбежки. От близкого взрыва с наката бункера сыплется земля, тухнет копилка. Довольно неприятно! Вдруг слышу унылый голос соседа: «Вот, мы здесь погибаем, а евреи в Ташкенте сидят!» (в 41 и 42 году я не знал ни одного случая антисемитизма). Матюгнув его, я ответил: «А я что, не еврей разве (видимо, он меня не распознал: я, пока не облысел, был блондин). Он на минуту замолчал, а потом изрек: «Но ты ведь все-таки в штабе сидишь!»... Что значит установка! Мы – рядом, но при этом он погибает на фронте, а я сижу в штабе!

#### 6. Входим в Польшу

Сандамирский плацдарм. Зацепились на западном берегу Вислы, немцы хотят сбросить. Пленных пока нет. По ночам разведчики лезут вперед и приносят из польских садов чудесные яблоки. Получаю задание слушать по радио немецкие сообщения. Задание глупое: военные разговоры, которые услышу, географически совершенно не ясны – могут быть от частей, которые за сотни километров от нас...

Бои. Немцы отступают. Идем вперед. Поляки встречают восторженно, засыпают цветами. Да и не мудрено, видят: наши польские «жолнежи» – артиллерия, едут на пушках. Русская пехота рядом идет пешком. Польша – это уже Запад, совсем не то, что беднейшие села под Ленинградом. Ночуем в селах у крестьян. Укрываемся перинами. Какое это великолепное изобретение: легко, тепло, воздух проходит!

#### ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ

Весна 1945 года. Наш сосед слева – 1-й украинский фронт – уже встретился на Эльбе с американцами, но мы – 1-й Белорусский фронт и 370-я дивизия – еще идем вперед, ибо севернее Эльба делает зигзаг к западу и нам до нее еще 200-300 км. Понимаем, что американцы, идущие нам навстречу с запада, приближаются. Наши пушки закрыты чехлами и запломбированы, дабы ненароком не попасть в союзников.

4-е мая. Только продрал глаза, вызывают к комдиву, генерал-майору Гавилевскому. Прибегаю. «Сегодня к

вечеру», - говорит генерал - «наша дивизия должна выйти на Эльбу в районе города Магдебурга. Ваша задача: возьмите 4-х автоматчиков, виллис, проедете вперед, посмотрите состояние дороги. Может надо саперов вызвать». Ничего себе! Ведь будем впереди войск - в тылу врага, собственно?! Но приказ есть приказ! Выпили по 200 гр. Едем. Асфальтовая дорога бежит по лесной просеке, кругом ни души, но понимаем: фрицы в лесах, бегут на запад, чтобы попасть в плен не к нам! Развиваем максимальную скорость. Вдруг лес отступает от дороги, стоит дом, перед ним будка и часовой фриц с автоматом. Фриц увидел, засуетился, сорвал автомат... Но мы уже проехали. Мчимся дальше. На полной скорости влетаем в Магдебург. На улицах - никого, улица упирается в реку. Стоп! Видим разрушенный мост, а на его обломке с противоположного берега - американский флаг!! Увидели нас - стали палить, махать и орать. На нашем берегу у воды растерянные фрицы ищут, на чем бы переплыть...

Все! Мы задачу выполнили! Дорога прекрасная, целая, но! Ведь был дом большой и фриц у будки. Как проедем теперь? Однако выхода нет. Решили: проедем и на полной скорости пальнем в ту сторону из шести наших автоматов. Понеслись... и уже издали увидели - фриц у будки вытянулся смиренно и отдал нам честь!.. Ах, так? Стоп, аж тормоза завизжали. Остановились. Оказывается - госпиталь. Из всех окон уже свисают белые простыни (сдаются, мол). На дорогу выбегает немецкий полковник и по всей форме докладывает. Мы же с места, не слушая его, рванули дальше.

К вечеру этого дня 371-я стрелковая ордена Суворова дивизия вошла в Магдебург. На нашем берегу уже полно американцев (приплыли на надувных плотках). Обнимаются с нами, кричат: «Рус, дай сувенир!», суют свои сувениры (часы, деньги, пуговицы, что попало).

На следующий день наш комдив решил поехать на ту сторону Эльбы с визитом к командиру 30-ой пехотной дивизии США. Сопроводить его должна была так называемая комендантская рота. Но! Эта рота состояла из старых, оборванных бойцов, измученных войной. Выход он нашел в том, что передел дюжину штабных офицеров в новую солдатскую форму и под видом советских солдат повез с собой. В числе этих псевдосолдат был и я.

На том берегу на площади собралась толпа гражданских немцев, хотевших посмотреть на этих «ужасных русских». Раздалась команда на английском, выбежали американские пехотинцы, схватили свои

карабины за ствол и начали прикладами, как палками, дубасить толпу. Меня поразило - с какой жестокостью они это делали. Люди разбежались. Командование удалилось на американский КП, а нас - «русских солдат» - повели к себе американские пехотинцы. И тут началось... «Рус, дай сувенир!» Они мигом и совершенно нагло, со смехом пообрывали все с наших парадных новеньких фуражек и «с корнем» повыдирали ряд пуговиц!! Нас напоили виски, и мы едва убралась восвосяси»!

## **ВОЙНА, НАКОНЕЦ, КОНЧИЛАСЬ! МЫ – ОККУПАНТЫ**

Быть оккупантом весьма приятно! Забавных приключений и историй - не перечить. Опишу лишь несколько.

Берлин разделен на 4 сектора. Границ нет, но в каждом свои порядки. На метро можно проехать в любой район Берлина. Полиции приказано не вмешиваться в дела союзников.

Однако в Берлин я попал не сразу. Пару недель провел в какой-то деревне или городке, название которого не сохранилось в памяти. Тут у местного немца вырвал свой первый зуб, познакомился с его ассистенткой, очаровательной Ирмой Штаб, которой едва стукнуло 18. По просьбе доктора научил его говорить по-русски фразу: «Два часа не пейт, не курийт и не кушайт!». Это ему было необходимо, ибо русские солдаты в массовом порядке ходили к нему ставить золотые зубы или коронки. Золото было, конечно, трофейное. Вдруг приказ: моя дивизия отправляется в Японию, а военный переводчик (то есть я) отчисляется в Берлинский запасной полк офицеров.

В громадном доме этого запасного полка (кстати, возглавляемого Василием Сталиным, которого папочка посадил туда после очередной проделки) царил хаос. Каждый делал, что хотел. Вскоре я получил назначение в центральную комендатуру Берлинского отдела связи, возглавлявшегося полковником Ставровым. Тут уже была жесткая дисциплина: жить в выделенном неподалеку доме - офицерской казарме, ходить на работу и по вызову являться в любое время, включая и нерабочее, вне службы - никаких контактов с немцами. А следить за этим должна была та же «смерш», которая заняла дом по соседству с комендатурой. Однако, «разболтанные» войной, мы часто нарушали все предписания. Так, например, в выделенном для офицерского жилья доме практически никто не жил. Только делали вид, поставив на окна приемники, весь день оравшие и отпугивающие прохожих.

По рекомендации друзей, живших на Мариенштрассе в пансионе фрау Рашке, я пришел туда, но все уже было забито, и тогда я просто постучал в соседнюю дверь. Там жила фрау Боргвальд с мужем Вернером и дочкою Урсулой лет 12-13. Они меня приняли, дали комнату, где был стол, стул, кровать. Вернер - простой рабочий-кровельщик, только что вернулся с войны, где был обслугой в личном поезде Геринга. Теперь они бедствовали. Я им нередко помогал, ибо ел на работе, а для них покупал то, что время от времени «выбрасывали» в открывшемся в Берлине русском магазине. Квартира эта - Мариенштрассе 8 - в самом центре (богачи уже и тогда жили в зеленых пригородах).

Рассказ Фрау Боргвальд (ее звали Хильда) о падении Берлина: «Русские вошли в город. Ужас! Мы, женщины этого дома, сидим в подвале, дрожим от страха. Темно. Вдруг открывается дверь, вбегает русский, стал освещать нас фонариком. Выбрал меня и... изнасиловал!»

Как только кончились бои в городе, все немцы, жившие неподалеку от Имперской канцелярии, прибежали в сад, где был подземный бункер фюрера и стали тащить, что только можно. Интересно, что несколько дней там никакой нашей охраны не было. Немцы утащили все, что смогли. Фрау Боргвальд ухватила массивные серебряные ложку и вилку, где на ручке выпуклым рельефом стояло «Адольф Гитлер» и его «птичка» со свастикой. Впоследствии они мне их показали и предложили купить, но хотели такие бешеные деньги, что не вышло!

В свободное от работы время многие из нас стремились съездить в западные сектора Берлина. Там другие порядки, чем в советском секторе. Там западные фильмы, магазины, свобода! Там, например, можно было запросто переночевать в любой гостинице, написав какую-нибудь вымышленную фамилию и т.п. Опишу один случай (думаю, он типичен). Мы, 5-6 офицеров, договорились встретиться у метро на станции Фридрихштрассе и поехать в кино на «Курфюрстендам» (шикарный район). Собрались, смотрим: КГБешник тут как тут, топчется возле нас. Хоть он и в штатском, как обычный немец, но нам он заметен сразу: морда - рязанская, шляпа нахлобучена неаккуратно, узел на галстук толстый, как было модно в СССР (у немцев он тоненький). Один из наших, подмигнув, шепнул нам: «глядите!» Подошел к этому псевдонемцу, схватил его за грудки и сказал по-немецки: «Фриц, Шпрехен зи дейч?» Псевдонемец молчит: языка не знает. Офицер - нам: «Ох, я этих фрицев не выношу!», поворачивает его

и бац! под зад ногой. «Фриц» - делать нечего - уходит, а мы садимся в вагон метро, проходим вперед к месту водителя (там интересней смотреть) и едем на «Кидам».

Вспомнился другой случай. Я ехал из Берлина в Эдерсвальде (где-то в конце 1946 г.). В вагоне темно, кругом немцы. Слышу, один из них рассказывает, как в 43 году он воевал под Старой Руссой, был в «Демьянском котле», лежал в окопах на железной дороге и др. Но! Ведь и я был в 43 на этом же месте. Помню железную дорогу, которую перерезала линия фронта. Нас тогда очень интересовало, что находится в районе «4-х церквей»? Говорю немцу, что и я там был и именно в это время и в этом месте!! Мы с ним хорошо проговорили всю дорогу и совершенно без особых эмоций. Очень удивился и ему, и себе...

Я упоенно пользовался всеми благами оккупанта. Прослышал о знаменитой фирме Лангеншайд: зашел - купил великолепные словари. Услыхал о фирме Филипс: зашел - купил маме слуховой аппарат (она была глуховата и очень обрадовалась этому «чуду техники», долго пользовалась им). В знаменитой обувной фирме «Саламандра» купил нарядные ботиночки своей подружке Ирме (кстати, выдали сразу, без звука, хотя все, казалось бы, разрушено, обувные магазины пусты). Захотел иметь гражданскую одежду, зашел в маленькую швейную мастерскую, где работали только портной и его жена, заказал костюм... и ненароком сделал из бедного портного миллионера. Портной говорит: «Беда, разруха, никто ничего не шьет. Господин обер-лейтенант, скажите своим друзьям-офицерам, может еще кто-нибудь хочет у меня шить?» Рассказываю в столовой одному. Он - хозяйственник. Говорит: «У меня задание - летнюю форму солдатам обеспечить. Ищу немцев-портных, твой вряд ли подойдет, но все же сколько-нибудь и он может пошить». Передал своему портному (его звали господин Киль, молодой парень), а он вдруг отвечает: «Могу пошить и сто, и двести тысяч. Сколько дадите». В общем, заказ он получил.

Проходя через какое-то время мимо его дома, я увидел: старый дом заново покрашен, висит громадная вывеска: «Киль - пошив военного обмундирования». Заметив меня, он тут же затащил к себе. Оказывается, он сообразил и сразу стал боссом берлинских портных. Показал мне на 4-ом этаже громадный зал, где лежали кипы хаки х.б. Их режут фигурно специальные механические пилы и т. д. Сказал, что у него уже есть автомобиль, что всем он обязан мне и предложил тотчас же одеть меня с ног до



головы. Я дико испугался и в дальнейшем обходил весь этот квартал стороной. Представляете, что бы со мной было - узнай обо всем этом КГБешники!

По моей работе начальник мой полковник Ставров часто брал меня с собой в «Межсоюзную комендатуру». Там вместе заседали и решали общие проблемы Берлина русские, французы, американцы и англичане. Потом каждое решение 4 переводчика оккупационных войск совместно перевели на немецкий язык для исполнения немецким властям. Язык я знал плохо. Ко мне прикомандировали немку из секретариата Вильгельма Пика, главного в то время коммуниста в Берлине. Она читала мой «перевод» на немецкий, смеялась и поправляла.

Союзная комендатура Берлина была интересным учреждением. Возглавляли ее каждый месяц какой-нибудь из союзных генералов: Берзарин (после его гибели - Котиков), Кёнинг, Китинг, а фамилию четвертого забыл). Каждый месяц председательствующая страна кормила всех своей кухней. У союзников были прекрасные повара, а Советский Союз нанял для этих целей немецкого повара из бывшего русского ресторана Берлина, который не раз удивлял нас. Вообще русский месяц пользовался особой популярностью у союзников, ибо пить следовало не как у них - чуть виски и много содовой - а можно было хватить сразу пол стакана водки. Ведь союзники тоже прошли войну и были «не дураки» выпить. Решались важные вопросы. Опишу заседание, на котором рассматривался один из них. Россия вносит предложение: объединить социал-демократов и коммунистов Берлина и Германии в единую партию. От немцев с таким предложением якобы обратился проживающий на территории советского сектора председатель с-д партии Отто Гротеволь.

Союзники: «Не возражаем, если все соц-демократы с этим согласны, надо их опросить».

СССР: «Опрашивать излишне, ибо Гротеволь - за!»

Союзники: «Надо опросить, согласны ли рядовые партийцы с Гротеволем».

СССР: «Опрашивать не надо, ибо Гротеволь...»

Союзники: «Надо устроить тайное голосование всех рядовых членов с-д».

СССР: «Результаты могут быть искажены, подделаны и т. д.»

Союзники: «Давайте командиром на каждый участок 4-х офицеров - по одному от каждой стороны. Тогда будет гарантия правды».

Мы - против. Но их больше. Чего мы добиваемся, всем ясно: мы хотим заставить с-д петь под дудку коммунистов, что и случилось в знаменитой 8ЕБ ГДР. В назначенный день в 3-х секторах Берлина открываются участки по тайному голосованию с-д. У нас участок закрыт, проходящего соц-депа русский солдат пихает автоматом: «пошел вон!» На заседании комендатуры оглашаются результаты: громадное большинство с-д против.

Наша делегация: «Выборы были не корректны, результаты не внушают доверия».

Союзники: «Почему же не поставили своих наблюдателей?»

Наши: «Потому, что мы знаем, Отто Гротеволь сказал...» и т. д.

Решили в их секторах не объединять с-д и коммунистов, в нашем же секторе появилась та самая SED Sozialistische Einheitspartei Deutschland, которая потом, вплоть до падения берлинской стены, послушно выполняла все указания КГБ и карала инакомыслящих.

На ряде таких заседаний при решении разных вопросов жизни Берлина я убеждался, что союзники действуют демократически, свободно, а мы - только по указке сверху. Время от времени появлялись наблюдатели из Англии, Америки, Франции. Нам объявляли их имена. Запомнилось, как английский делегат объявил своего гостя: «господин Монтгомери оф Аламайн!»

Еще сценка: у входа стоят несколько немков с младенцами в колясках... пришли за пособием на детей; говорят: «это ваши дети, смотрите - они монголы!»

## ДЕМОБИЛИЗАЦИЯ

Весь 1946 год продолжалась моя дружба с Ирмой. Мы вместе ходили в театры, кино, на концерты. Я знакомил ее с нашими офицерами, изредка там попадавшимися, не понимая по своей глупости, что это опасно. Кончилось тем, что на меня донесли. Поставили на партсобрании вопрос о моем прегрешении и вынесли строгий выговор с предупреждением «за потерю бдительности».

После этого события стали развиваться с головокружительной быстротой. Еще в 1945-м я хотел демобилизоваться: писал раппорты, добился даже свидания с начальником управления кадров группы советских войск в Германии генералом Деревянко (потом он был послом СССР в Китае). Объяснил ему, что я - студент, белобилетник и доброволец, теперь хочу продолжить учебу. Генерал сказал: «50 лет будет продолжаться оккупация Германии, 50

лет будешь служить. Ясно?» - «Не ясно», - отвечаю. - «Кругом!» - и я ухожу не солоно хлебавши! Теперь же, после партсобраний звонит кадровик и спрашивает, куда меня послать на демобилизацию? «В Москву» - отвечаю я растерянно. «Зайди, подпиши бумагу». Прихожу, читаю такой текст: мне сообщен приказ начальника группы советских оккупационных войск в Германии маршала Малиновского - если я в течение 24 часов не пересеку границу Германии в направлении Польши, буду считаться дезертиром, и судим по законам военного времени. «Подпиши!» Подписал и буквально сломя голову выехал ближайшим поездом. Попрощаться со своей Ирмой успеть не мог (она ведь жила в Винсдорфе и только приезжала в Берлин)! Завез только к Боргвальдам мешок муки и консервы, которые получил на дорогу. Просил все объяснить и обещал сразу написать из Москвы.

В Москве на главпочтамте мне сказали, что послать заказное письмо с заказным уведомлением о получении я не могу (они такие отправления не оформляют), но простое письмо в Германию послать могу. Я все понял!.. Только через ряд лет я сумел найти «оказию». Один ГДР-овский немец, учившийся в Москве и уезжавший в Германию на каникулы, согласился выполнить мою просьбу. Фрау Боргвальд мне сообщила, что Ирма перебралась в ФРГ, и связи с ней нет!

Обращаюсь в Сокольнический райвоенкомат и слышу весьма недружелюбный по тону вопрос: «А чего это вы прямо в Москву приехали демобилизоваться? Что, в СССР других городов нет?» Предъявляю ему две справки, что мною еще не получены положенные мне по приказу Сталина медали «За освобождение Варшавы» и «За взятие Берлина». Он отвечает в том же тоне: «Хватился тоже! Их давно перестали выпускать!» Мне становится ясно: что и почему со мной так!

### В МГУ

Моего ИФЛИ уже не существует. Он слит с МГУ. С трудом принимают меня на 2-й курс, заставляя досдать 4 зачета, так как программы изменились. Поселяюсь снова в общежитии на Стромынке. Там снова встречаю Лешу Зингера, с которым жил до войны. Коля Батанов, Андреев-Долгов и ряд других ребят не вернулись, пропали без вести и т.п.<sup>3</sup>

В МГУ в основном те же преподаватели, что были в ИФЛИ: А.А. Федоров-Давыдов, В.Н.Лазарев, Г. А.Недошивин, Ш.М.

Розенталь, А.А. Сидоров (говорят, именно с него писал Горький Клима Сангина). По марксизму-ленинизму был родной «дуб» по фамилии Дворцов (на экзамене поставил 4, хотя я отвечал безусловно почти на всё. Спросил - почему 4? Ответил: «Ваш ответ не был достаточно близок к тексту «Краткой истории КПСС»).

Я старше своих соучеников, ибо война. Хотя я уже член партии, меня избирают в факультетское бюро ВЛКСМ. Там и Леша Зингер. Мы с ним ведем политмассовую работу. В бюро входит и Алексей Аджубей. На наших глазах проходит его роман с красоткой Ириной Скобцовой (однажды ее мордочка занимала всю обложку журнала «Огонек»). На 2-й курс филологического факультета (искусствоведы тогда были организационно с филологами) поступила Рада Хрущева (дочь Никиты-кукурузника, возглавлявшего в эти годы МК КПСС в Москве). Леша Аджубей «бросил» свою красотку Ирочку Скобцеву и стал ухаживать за Радой (которая была ничем не приметная «пигалица» с косичками). К нам в бюро и в партком МГУ посыпались возмущения студентов: Лешка Аджубей - карьерист. Гнать его из комсомола!! Но дело замяли, Аджубей женился на Раде. Мне лично он рассказывал, что ПАПА сначала был недоволен, но скоро смирился, и через несколько месяцев Аджубей уже прикатывал в МГУ на роскошном «членовозе» ЗИМ. Вскоре по окончании МГУ Аджубей стал главным редактором «Известий» - второй по значению газеты в стране.

На историческом факультете училась в эти годы дочь И.В.Сталина Светлана. Мы специально ходили смотреть на эту шуплую рыжую девушку. Ее охранял КГБист. Рассказывали, что когда она занималась в аудитории (язык, семинар и т.п.), то охранник сидел у дверей в коридоре. А когда были общие лекции в так называемой комаудитории, охранник залезал на галерку и следил оттуда.

Часть жизни проходила на Стромынке - в том же общежитии, что и до войны. Однако теперь и времена, и порядки, и мы сами - все стало другое. Из 6-ти жителей нашей комнаты 4 прошли войну. Леша Зингер вернулся инвалидом (его пугал любой звук). Петя Николаев воевал в заградотряде КГБ, он стал совершенным циником, хвастал, что он теперь профессор демагогии (не случайно дослужился до членкора АН СССР). Поэт Вася Кулемин, служивший на флоте, был всегда мрачным. Адик Тетерин (сын ашхабадского министра) поступил уже после войны, как и армянин Сергей Доронян. Запомнилось, когда мы с Лешей, как обычно,

цитировали из «Золотого теленка», Тетерин мрачно сказал: «У- у... библия космополитов»... Хотя уже опять сажали, мы все друг другу доверяли. Помню, я как-то сказал, что не удивлюсь, если выяснится, что Кирова убил Сталин. Патриотом не был никто, но... сдерживались в оценке событий. Время было тяжелое, еды не хватало, денег - тоже, однако никто не унывал (молодость!).

В 1950 году я женился на красотке Лидочке Жабицкой, моложе меня на 8 лет. Она была моей сокурсницей с психологического отделения нашего филологического факультета.<sup>4</sup> Мы поженились на последнем курсе университета. Я получил рекомендации кафедры в аспирантуру, но в ситуации начала 50-х она мне «не светила»! Назначение на работу получил в Ташкент, но оттуда не отвечали. В общежитии намекали, что пора бы уж... В конце концов, получили направление в Молдавию. О стране этой не знали ничего, кроме того, что там производят кислое вино и что народная музыка Молдавии прекрасна.

### **ПЕРВЫЕ ГОДЫ В МОЛДАВИИ**

Приехали, лишившись по дороге Лидино чемадана (украли). Первое впечатление от Кишинева - маленький провинциальный городишко. От вокзала ходил допотопный трамвайчик (еще бельгийской «Всеобщей компании электричества»). В населении (около 200 тыс.) можно было выделить две категории. Первая - советские правители и чиновники, которые здесь еще хуже, чем в Москве (помню, как при нашем первом появлении кадровик из «комитета по делам искусств», говоривший по телефону, спросил у своего абонента: «скажи, а он - не интеллигентик?»...). Ко второй относились те, кто встал на ноги, когда городок был еще капиталистическим. Это были образованные и культурные люди, обучавшиеся в обычных буржуазных гимназиях и закончившие европейские ВУЗы. Так, например, наш участковый врач, выпускник Сорбонны, был прекрасным специалистом и вместе с тем гуманитарно-образованным человеком.

В общем, Кишинев был не лишен интереса. В этом городе я прожил собственно всю жизнь - 45 лет. Десятилетиями он рос как на дрожжах, и все - за счет крестьян молдавских сел. В 60-70-е годы я много бродил по селам и неизменно встречал прекрасных и гостеприимных людей. Однако те, кто пополнял городское население, были совершенные маргиналы!

Надо сказать, что во второй половине XX века молдавская ССР состояла из 2-х

частей: граничившей с Днестром Молдавской АССР и куска бывшего румынского княжества Молдова, «прихваченного» к западу до реки Прут. Те, что были в составе МАССР, считались властями «нашими», а кто вошел после 1940 г. - «не нашими». Их на крупные посты не назначали. Однако в «комитете по делам искусств» состоявшем в основном из «наших», зав. отделом ИЗО был «не наш» Л.И. Дубиновский. Талантливый скульптор, он к тому же, как и другие «не наши», был хорошо образован (учился в Париже у самого Антуана Бурделя) и воспитан.

Именно Дубиновский по поручению начальства пригласил из Москвы нового искусствоведа - меня. До 1950 года в Молдове кроме Л.А. Чеззы был еще один искусствовед - Кир Дмитриевич Роднин, выпускник Ленинградской АХ. Он, как говорили, был любимым учеником Пунина, но спился, что не мудрено здесь, где на каждом углу газировку разбавляют вином, а на базаре - сотни крестьянских подвод с бочками разнообразнейших вин вплоть до шампанского.

В письме о моем приглашении говорилось, что будет и работа, и квартира. Оказалось - меня вообще не хотят здесь видеть. Директор музея заявил, что «сверху» нет подтверждения о моем приеме в музей. «Верх» же на мой звонок сказал: «Придите к нам на следующей не-деле». Я уперся: «Либо вы меня берете на работу немедленно, либо я утром уеду в Москву». Подействовало! Меня приняли в музей. Не оказалось и обещанной квартиры: выделили комнату в помещении Союза художников Молдавии с общим для учреждений туалетом. Воду тоже нам пришлось проводить самим от верхнего соседа.

Забегая вперед, скажу, что выбраться из ведомственной комнатухи СХ нам еще долго не удавалось. В том числе и потому, что и без того острый жилищный вопрос решался в тех условиях весьма «специфически». Так, когда горисполком Кишинева выделил в новом доме несколько квартир для СХ МССР, и правление СХ выдвинуло меня, квартиру мне не дали. На правлении Григорашенко, представлявший интересы СХ в Горисполкоме, в присутствии зав отделом ЦК КПМ рассказывает: «На мой протест предгорисполкома заявил: «Можете на меня обижаться, тов. Григорашенко, но я доволен, что ни один еврей в новом доме квартиры не получил»...!! Впервые в моей жизни факт антисемитизма был так хорошо официально задокументирован. Решил воспользоваться этим и немедленно написал секретарю ЦК КПСС Хрущеву со ссылкой на

документы. Получил отписку-дурочку из Совмина СССР: «Квартиры распределены по распоряжению Союза Художников Молдавии»!

Первой моей работой была попытка издать каталог-путеводитель по Художественному Музею. Когда каталог был готов, «наверху» сказали, что его примут лишь в том случае, если он будет начинаться абзацем: «Партия, правительство и лично товарищ Сталин проявляют огромную заботу о развитии молдавского искусства». Это был 1952 год - пришлось согласиться.

Начало работы в музее - полное разочарование. Во-первых, музей небольшой. Поначалу коллекции как Молдавского, так и Русского и Советского искусства были весьма и весьма скромными. И это понятно, так как Музей новый, создан лишь в 1944 году (до начала войны был другой, но пропал во время войны). Во-вторых, я, сам не умея рисовать, не очень чувствовал качество живописи. А ведь исследователю изоискусства необходим «ГЛАЗ», так же как музыковеду - «СЛУХ»! Да ведь и готовился я быть не критиком, а эстетиком (мой диплом - «Эстетические воззрения Плеханова и его борьба с формалистическим искусством»). И еще: когда я преподавал уже в составе МГУ 47-50 гг., преподаватели, видимо, были так напуганы арестами, что под идеологическим прессом «заклинились» на досоветском реализме и советском соцреализме. Уже импрессионисты принимались с большим «НО!». Так учеба привила мне взгляды и вкусы, мягко говоря, не слишком широкие...

Надо иметь в виду, что все это я понимаю теперь, накопив за долгие годы немалый опыт. Как я думал и понимал тогда - не очень ясно! Однако прекрасно осознавал, что мне в своей профессии еще многому надо учиться. К счастью - было у кого. Назову несколько наиболее ярких личностей, с которыми довелось общаться в эти годы.

Михаил Григорьевич Греку. Учился в Бухарестской академии художеств. Крупнейший молдавский живописец. В искусстве, как говорят немцы, *besessen!*<sup>5</sup> Очень поколебал мои представления о том, что в искусстве хорошо и что плохо! Явно «не наш»!

Моисей Ефимович Гамбурд. Учился в Бельгии у известных монументалистов. До войны создал ряд очень интересных портретов крестьян. В 40-50 гг. был вынужден стать соцреалистом. Делал плохие портреты передовиков. Покончил с собой.

Лазарь Исаакович Дубиновский. Хоть он, как и Гамбурд, из «не наших», но приспособился. Создал памятник Котовскому (бандиту), стал народным и членкомором АХ

СССР. Большой оптимист, весельчак, мастерски изображал товарищей.

Сергей Семенович Чоколов. До октябрьской революции - богатый дворянин (знаменитая картина В. Поленова «Бабушкин сад» отображает имение этой семьи). Бежал от Советов, но они его догнали в Румынии-Молдавии. Получив в детстве художественное образование, стал художником-керамистом. Приспособился: создавал сосуды в стиле «а ля народное молдавское». Потом - сильный инсульт, потерял речь... и вдруг стал создавать очень интересные, ни на что не похожие керамические формы. Прославился, умер в нищете.

Ада Мироновна Зевина, окончила гимназию и училась живописи в Бухаресте. Завершила образование на искусствоведческом факультете Ленинградской Академии художеств.

Леонид Павлович Григорашенко. Тираспольчанин, следовательно - «наш». Ещё мальчиком он был замечен в студии Дворца пионеров как особо одаренный ученик. Впоследствии он обучался в Художественном училище у А. Бальера, но не закончил образование. Благодаря своему таланту он уже в начале 50-х годов стал очень мастеровитым (в моей немецкой квартире есть выполненный им с меня акварельный портрет). Писал батальные сцены. Стал членкомором АХ СССР и председателем союза художников МССР. Спился!

Среди ярких фигур - Наум Эппельбаум, скульптор, «не наш». При первой возможности эмигрировал в Израиль.

Вскоре я был принят в члены Союза художников и работу в Музее совмещал с должностью ответственного секретаря СХМ.

### ПЕРЕМНЫ...

1953 год. Услышал по радио: Сталин серьезно заболел. Сердце «екнуло» от радости и надежды. Мы с Лидой в нашей несчастной комнатухе прильнули к приемнику. «Голоса» слышны сквозь забивалку диктора: великий Сталин умер, теперь будет великий Маленков!

Через год после смерти Сталина власти, наконец, решились официально создать Союз Советских Художников, каковой ранее именовался «оргкомитет ССХ». 1954 год, 1-й съезд ССХ проводится в Большом кремлевском дворце. Я, как ответственный секретарь СХ Молдавии, конечно, там присутствую, но только как гость съезда, а не как член молдавской делегации, ибо не принадлежу к молдаванам по национальности. Съезд проходит торжественно. В президиуме сидят все, как

выражались наши художники, «живые иконы». Съезд этот не запомнился мне, как нечто особое примечательное. Было много «дежурных докладов с мест». Особо смелые чуть затрагивали тему о необходимости несколько расширить круг тех традиций, на которые опирается социалистический реализм. Но общее настроение было приподнятое: нам - рабам, «винтикам» - было лестно внимание главных властей, да и вся помпезность съезда порождала большие ожидания.

Пара слов о Брежневе и эпохе его правления в Молдавии. 1954 год: мы с Григорашенко давно пытаемся пробиться к «хозяину» МССР, секретарю ЦК КПМ Леониду Ильичу Брежневу (добиваемся мастерских для членов СХМ). Наконец, поскольку грядет очередной съезд СХМ, он нас принял. Рассказывает, что он не только занимается планами по мясу и молоку, но уже давно уважает искусство. Так еще на фронте он, по его словам, первым сломал традицию давать звание героев СССР только летчикам, артиллеристам и проч. «Я первый представил на звание героя Советского Союза журналиста Семена Гудзенко, и он его получил». Брежнев был большой демагог... После его перевода в Москву секретарем ЦК КПСС, в молдавском ЦК долго сохраняли его стол, как реликвию!

Городское население говорило только по-русски, сельские говорили почти только по-молдавски. Никого это не беспокоило. Заместителем, т.е. вторым секретарем ЦК КП, как и в других нац. республиках, был представитель «титупной национальности» молдаванин Иван Бодюл. Политика была явно русификаторская, но и не только. Ушлий Брежнев учредил в своем секретариате негласный отдел по престижу - созданию его культа. Они придумали маленькую хитрость - именовать не так, как было принято в СССР: «тов. Ленин, тов. Сталин, тов. Суслов» и т.д., но: «товарищ Леонид Ильич Брежнев». Лояльные и чуткие к новшествам чиновники стали неизменно говорить и писать: товарищ Леонид Ильич Брежнев. Менее лояльные и более порядочные продолжали «показывать фигу в кармане» и именовать его тов. Брежнев. Помню, в частности, что так произносили Шеварнадзе, Горбачев. (Кстати, когда Горбачев отменил тезис о руководящей роли КПСС, обращение «товарищ» было скомпрометировано, а «гражданин» попахивал уголовщиной, ибо именно так именовался подсудимый в судебных органах, и тогда вошло в правило именовать друг друга просто по половому признаку: «мужчина», «женщина»).

1956 год. Грянул XX Съезд КПСС со знаменитой речью Хрущева, которая лишь приоткрывала завесу сталинизма. Ничего существенного для меня он не открыл. Я уже много видел, но «конкретика» воспалила все мое окружение! 1956 год был особенным, начиналась «оттепель», запахло «свободой». В Польше пришел к власти Гомулка, Венгрия восстала, но «порядок» навели русские танки.

В этом году я опубликовал в молдавском журнале «Октябрь» статью «После съезда»<sup>6</sup>. В ней я попытался высказать, какие возможности открываются в изобразительном искусстве после 1-го съезда СХ СССР. Главная мысль была в том, что необходимо расширить круг традиций, на которые опиралось в это время советское искусство. Пытался доказать, что привлечение наследия таких мастеров, как Гоген, Сезан, Ван-Гог, обогатит выразительные возможности живописи. Я не был здесь каким-нибудь новатором или первооткрывателем. Я уже читал (конечно, в самиздате) речь Камю при вручении ему Нобелевской премии, где он вообще критикует понятие «реализм». Просто я счел, что теперь уже можно и нужно говорить о постимпрессионистах. Однако через некоторое время в главной газете Молдавского ЦК КПМ «Советская Молдавия» появилась необычная по размерам (2 подвала) статья с критикой моей журнальной статьи под названием: «Против проповеди формализма»<sup>7</sup>.

Политическую ситуацию в Молдавии в эти годы ярко характеризует судьба очень интересного фильма «Человек идет за солнцем», созданного кинорежиссером Каликом в 1957–1958 г. Фильм почему-то не понравился секретарю ЦК по пропаганде (он носил фамилию, очень подходящую для его должности - Постовой). Защищать картину, которую мы в Молдавии защитить не сумели, приехал Григорий Чухрай. Была дискуссия, в ходе которой Постовой, желая прикрыться именем знаменитого режиссера, спросил: «Неужели в фильме нет никаких недостатков?» На что Чухрай моментально нашелся: «Только в случае Вашего признания положительного отношения ЦК МССР к фильму Калика мы сможем говорить о каких-нибудь недостатках фильма. Без этого - недостатков в нем нет!»

### **ЭРА ЭКСПЕДИЦИЙ ПО РЕСПУБЛИКЕ**

После «разгромившей» меня статьи в «Советской Молдавии» я сразу стал, как говорится, «широко известен в узких кругах», тем более что меня поддержали некоторые известные писатели и др. Но работы по



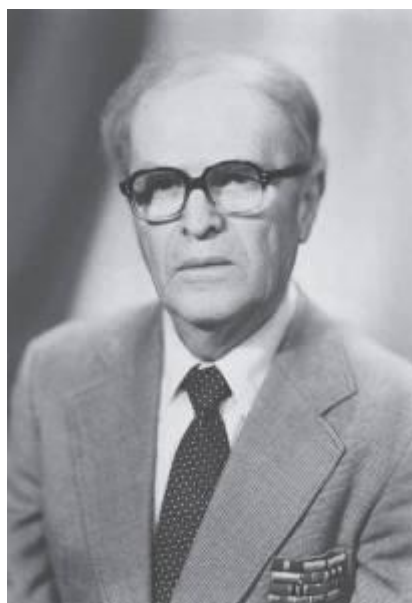
специальности в Кишиневе для меня уже не было! Сняли, как формалиста<sup>8</sup>. Однако - видимо, потому, что я стал «знаменит» - меня были готовы взять на работу в Академию наук Молдавии, но только в отдел этнографии и только с разрешением ГК КПСС и при условии, что я не буду заниматься художественной критикой в области изобразительного искусства. Такое разрешение ГК КПСС дал Институту истории, руководил которым в эти годы А.В. Коробчану - типичный «не наш», ибо происходил не из Тирасполя, а из г. Сороки, где закончил нормальную буржуазную гимназию. Я поставил условие, что не стану этнографом, а буду заниматься проблемами народного искусства, которое тоже есть часть этнографии.

Итак, став «этнографом» в отделе этнографии Института Истории АН МССР, я, естественно, занялся изучением народного искусства Молдавии во всех его проявлениях: резьба по дереву, народный костюм и т.д. В период с конца 60-х я каждое лето много ездил и ходил по деревням. Снимал, зарисовывал, беседовал с простыми людьми, мастерами, просто хозяевами домов.



Старался посещать праздники, свадьбы, кладбища (в том числе и еврейские). Здесь открывалось каждый раз много удивительного, неожиданного. Поражала простота, естественность и спокойное достоинство крестьян, чьи усадьбы я посещал. Только вхожу во двор - хозяин несет бутылку своего вина. Сначала пьет сам, потом наливает мне. А ведь я для него чужой, русский, и зачем, собственно, пришел - ему не очень ясно. Однако я для него - гость, и он полон доброжелательности.

Размышляя над этим и восхищаясь, решил, что все это результат простоты и ясности его основного труда, его связи с природой. Так же вели себя крестьяне села Гриманкауцы недалеко от Кишинева. Но! Но!! Ведь именно крестьяне этого села в 1903 году устроили в Кишиневе такой еврейский погром, который прогремел по всей Европе. Наверно, это были деды, а может и отцы сегодняшних моих хозяев домов.



И еще картинка: на перекрестке дорог я прилаживаюсь снять интересное распятие. Подходит местный житель, прохожий, спрашивает, что я такое делаю, пристаёт (видимо выпивши). «Уходите» - прошу - «Я работаю». Вдруг он как взъярился: «Ты работаешь? Разве это работа? Ты иди сапой (т.е. тяпкой в поле), это будет работа!» Едва от него отвязался (между прочим, по снимкам еврейских надгробных камней на местечковых кладбищах 60 х-70-х годов я в 1998 году, уже в Германии, написал статью о молдавских еврейских надгробиях и опубликовал в сборнике Еврейской общины Висбадена).

Работая в АН МССР, я много публиковал по народному искусству, читал лекции. Стал в своих кругах известен: СХ СССР поручает мне руководство всесоюзным семинаром искусствоведов в Паланге, на меня ссылаются в БСЭ (II и III издания). СХ СССР выдвигает меня в членкоры Академий художеств СССР - не прошел, что совершенно естественно. Вхожу в редколлегия выпускаемого Академией художеств 12-томника «История искусств народов СССР». В этой связи - забавный случай: главный редактор многотомника Борис Веймарн (реакционер, как и вся АХ) просит

украинского члена редколлегии Юрия Яковлевича Турченко рассказать о его поездке в ряд зарубежных стран, куда он, в отличие от всех нас - вообще невыездных, - ездил как стипендиат Юнеско. Турченко - большой дуб, получил эту стипендию (немыслимая роскошь тех лет для любого искусствоведа СССР) только потому, что его жена в Киеве - дочь министра финансов УССР. Побывав в целом ряде капстран, он смог нам только ответить, что всегда интересовался лишь одним: как в данной стране знают украинское советское искусство. Но история эта имела через год весьма неожиданные для меня последствия. Я и не знал, что через пару лет этот Турченко сбежал на запад (может, он был не таким уж дубом, как казался), как вдруг приходит ко мне домой сотрудник НКВД и вручает под расписку повестку: завтра явиться в Главное управление НКВД (или КГБ?) «Зачем?», - спрашиваю? «Там скажут». «КГБ, ужас!», - мелькнуло сразу. - «Какой анекдот и кому я рассказывал? Какой самиздат читал? И кто мне давал? Завтра могут придти с обыском. А

у меня дома немало для НИХ интересного и запретного (подборка песен Галича, письмо Солженицина советским писателям, Рой Медведев и т.п.). Срочно бросаю все это в печку, как в 1943 году бросил в печку свой военный дневник. Прихожу на допрос. Первый вопрос КГБиста: «Какие у Вас связи с Турченко?» - «Совместно работали в редакционной коллегии «История искусств народов СССР». - «Почему и как Турченко попал за границу?» Объясняю, что он получил стипендию Юнеско, думаю, что получил он эту стипендию, как член семьи министра финансов УССР. «Меня это не интересует», - бросил КГБист. - «Скажите, допускал ли Турченко в Вашем присутствии иные антисоветские высказывания?» - «Не допускал», - отвечаю. - «Вы свободны», - говорит. - «Допрашивали мы Вас по поручению КГБ Украины»...

И зачем я сжег столько интересных документов!!! Как же мы все боялись КГБ!

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ

В 1996 году Матус Яковлевич с женой эмигрировал в Германию в город Висбаден. Здесь он продолжал вести активный образ жизни: читал лекции по всемирной истории искусств и об искусстве Молдавии на русском и немецком языках; занимался научно-исследовательской деятельностью. Обладая богатой фотоколлекцией еврейских надгробий на кладбищах Молдовы, он изучал и надгробия еврейских кладбищ Германии. Сравнивая эти надгробия, он приходит к выводу о художественном своеобразии творчества молдавских мастеров-камнерезов, которые отступали от принятых канонов и свободно использовали мотивы молдавского изобразительного фольклора.

Проблемы художественного воспитания продолжали волновать Матуса Яковлевича и в эмиграции. Он постоянно совершенствовал свою популярную лекцию "Как смотреть и понимать изобразительное искусство". Самостоятельно изготовляя и демонстрируя на лекциях слайды произведений искусства, он оригинально использовал методику сравнения, придавая ей большое значение. Сопоставлялись "пары" творцов, совершенно различающихся по художественной манере, художественному направлению, но создавших произведения на сходные темы и сюжеты. Это позволяло выявлять специфику языка искусства и прививать вкус к аналитическому восприятию.

Закончить свои мемуары Матус Яковлевич не успел. Тяжелая многолетняя болезнь прервала его творческую жизнь. Он скончался 24 марта 2008 года. Похоронен на еврейском кладбище города Висбаден (Judischer Friedhof). Яркая незаурядная личность он принадлежал к фронтовому поколению деятелей искусства-шестидесятников, которые ненавидели ложь и своим творчеством расширяли пределы свободы в искусстве и в жизни.

(Публикация и Послесловие Жабицкой Л.Г.)

#### КОММЕНТАРИИ

1. Лена Зингер – искусствовед Елена Адольфовна Зингер, работала редактором, ответственным секретарем в журнале *Творчество* (1956-1991), жена Леонида Семеновича Зингера (в мемуарах - Лёша), известного исследователя в области портретного искусства.

2. Бывшее в употреблении.

3. Е. Зингер вспоминала спустя годы: „Четверо из группы возвратились на филологический факультет в 1945–1946 годах после службы в действующей армии. Весёлая Лиза Головкина (Можуховская), воевавшая в войсках зенитной артиллерии под Сталинградом; болезненно-впечатлительный, получивший за храбрость боевой орден „Красной звезды” Лёша (Леонид) Зингер; рефлектирующий Матус Лившиц - став военным переводчиком, он дошел до Берлина и служил там ещё год, с ним мы переписывались всю войну; и я” ./Зингер Е. «Глазами первокурсницы 1940 года». Сб. *В том далёком ИФЛИ*. М., 1999, стр.139./

4. Жабицкая Лидия Германовна. С 1950 по 1985 год преподаватель психологии Кишинёвского университета и Педагогического института, кандидат психологических наук, доцент; занималась исследованием проблем психологии литературного творчества и восприятия художественной литературы.

5. Одержимый.

6. Как человек демократических убеждений, М.Я. Лившиц выступил против директивной критики, прямолинейной назидательности в руководстве искусством, наметил путь к раскрепощению, к поиску пластической экспрессии. В статье «После съезда художников» (журнал «Октябрь», 1956, № 12) он размышлял о причинах отсутствия в искусстве союзных республик четко выраженного национального своеобразия и призывал живописцев не бояться стилизации, декоративности, необычных цветовых сочетаний. Партийные демагоги «разоблачали» М.Лившица в республиканской прессе, «прорабатывали» на собраниях, но большинство членов творческого союза его поддержало, так как он сформулировал то, что назревало в сознании многих, и наметил пути к поиску образной экспрессии.
7. «Против проповеди формализма», *Советская Молдавия*, 1957, 17 января, с. 3-4; Искусствовед Д. Сарабьянов в своем выступлении на всесоюзном съезде назвал эту редакционную статью в качестве примера газетных разноев, мешающих развитию критики: *Искусство*, 1957, №3, с.32.
8. Здесь М.Я. Лившиц сжал свой рассказ, пропустив историю, связанную с партийной критикой альбома «Изобразительное искусство Молдавии», для которого текст написан им и А.М. Мансуровой (Зевинной). В мае 1958 года, на Пленуме ЦК КПМ в докладе секретарь ЦК Е.С. Постовой назвал книгу «путанной и вредной», а в июле, на общем собрании СХ Молдавии, демагоги обвинили авторов текста в ревизии метода социалистического реализма. Их спасла от профессиональной дискредитации положительная рецензия из Москвы, за подписью Ю.Д. Колпинского. Но М.Я. Лившица вынудили уйти с должности ученого секретаря музея, используя обычные тогда приемы: анонимный донос, проверка деятельности некомпетентными чиновниками, выговор «за срыв политико-воспитательной работы».

/комментарии составила Л. Тома/

## BIBLIOGRAFIE

- Выставка произведений художников Молдавии. Кишинёв: Партиздат, 1951.
- Искусство Советской Молдавии. Москва, 1953.
- Республиканский художественный музей МССР. Путеводитель. Кишинёв: Госиздат Молдавии, 1953.
- 9 республиканская художественная выставка. Каталог (с А. Мансуровой и И. Жуматием). Кишинёв: Партиздат, 1955.
- Передвижная художественная выставка. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП(б) Молдавии, 1955.
- Александр Фойницкий (с И. Д. Жуматием). Кишинёв: Партиздат, 1956.
- Изобразительное искусство Молдавской ССР (с А. Мансуровой). Москва: Советский художник, 1957.
- Изобразительное искусство Молдавии (с Л. А. Чеззой). Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958.
- Искусство Советской Молдавии. Очерки. Живопись, скульптура, графика. Москва: Искусство, 1958.
- Выставка произведений М. Греку (живопись) и С. Чёколова (прикладное искусство). С Е. Бонтей и И. Жуматием. Кишинёв: Партиздат, 1959.
- Лазарь Дубиновский. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1960.
- Национальные костюмы Молдавии (с А. Зевинной, параллельный текст на русском и молдавском языках). Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1960.
- Леонид Павлович Григорашенко. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960.
- Изобразительное искусство Молдавии (с Е. Бонтей и И. Можяевой). Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1960.
- Лазарь Дубиновский. Москва: Советский художник, 1961.
- Изобразительное искусство МССР (альбом, с А. Мансуровой). Москва: Советский художник, 1967.
- Искусство Молдавии: Очерки истории изобразительного искусства Молдавии (с Д. Д. Гольцовым и А. М. Зевинной). Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967.
- Народное декоративное искусство Молдавии. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1968.
- В. Зазерская (живопись). Кишинёв: Тимпул, 1968.
- Декор в народной архитектуре Молдавии. Отделение этнографии и искусствоведения АН МССР. Кишинёв: Штиинца, 1971.
- Искусство Молдавской ССР (на русском и молдавском языках). Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1972.
- Глеб Саинчук (с С. К. Кучуком). Кишинёв: Лумина, 1975.
- Арта апликате а Молдовой. Кишинёв: Лумина, 1976.
- Лауреат Премии ЛКСМ Молдавии имени Б. Главана Б. П. Эпельбаум-Марченко. Каталог выставки. Кишинёв: Штиинца, 1978.
- Наум Эпельбаум: Каталог выставки. Кишинёв: Штиинца, 1978.
- Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР (альбом). Москва: Советский художник, 1979.
- Декоративно-прикладное искусство Молдавии. Отделение этнографии и искусствоведения АН МССР. Кишинёв: Штиинца, 1980.
- Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии (редактор). Кишинёв: Штиинца, 1982.
- Искусство Молдавии: [Пер. с рус.] 48 с. 36 л. ил. 22 см, Таллин: Кунст, 1983.
- Молдавия: традиции — искусство — быт (с Н. Т. Дабижей). Составление, фотосъёмка и художественное оформление Е. А. Горбунова. (Перевод на русский А. Л. Бродского, на французский Л. С. Малай). Кишинёв: Тимпул, 1985.
- Лазарь Дубиновский. Скульптура. Москва: Советский художник, 1987.
- Sculptura populară în lemn și piatră din Republica Moldova (альбом).



## ÎNTÂLNIRI ÎN SPAȚIUL OPERELOR LUI TUDOR CATARAGA În memoria sculptorului

Sfârșitul anului 2010 ne-a cutremurat printr-o pierdere irecuperabilă și durută – sculptorul Tudor Cataraga a plecat din viață subit, în urma unui accident rutier. Creația sa, ca și trecerea sa prin viață, aspirația sa spre valori artistice și umane netrecătoare în timp vor constitui și în continuare un punct de atracție pentru consumatorii de frumos.

Născut la 4 august 1956 la Seliște, Nisporeni, Tudor Cataraga se formează ca artist între anii 1981–1984 la cursurile de pregătire în atelierul de sculptură de pe lângă Academia de Arte Frumoase din Leningrad. În 1990 este absolvent al acestei Academii, secția de sculptură, clasa profesorilor S. Kubasov și M. Anikușin. În timpul studiilor, modelajul său este academic, fin, romantic, ca în lucrările *Portret* (1986), *Compoziția Copilărie* (1986), *Sapho* (1987), *Milescu-Spătaru* (1990), toate realizate în lut. Își încheie studiile o dată cu susținerea tezei de licență în sculptură cu tema *Meșterul Manole*, în care deja se conjugă decorativismul specific artei populare și tendințele artei contemporane. În anii de studenție expune lucrări la Manege (Leningrad), iar reîntorcându-se în țară, participă la *Saloanele Moldovei*, apoi cu expoziții personale și expoziții de grup în România și țările Europei. Din 1991 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, iar din 1992 – membru AIAP – UNESCO.

Printre măștrii de la care a avut de învățat și de a căror operă a fost fascinat se numără Michelangelo Buonarroti, Emile Bourdelle, Aristide Maiollol, Constantin Brâncuși, Henry Moore, Marino Marini, Alberto Giacometti și, mai ales, Pablo Picasso, pe care îl aprecia în mod deosebit pentru multiaspectualitatea creației sale. Cristalizarea stilului său propriu va avea loc sub influența acestor mari creatori, dar și datorită spiritului timpului, în care opera sa s-a înscris organic, integral și armonios.

Profesând cu predilecție în genul compoziției, sculptorul Tudor Cataraga este cel care conștientizează profund forța constructivă și importanța experimentului, precum și abordarea eclectică a limbajului plastic – acestea fiind și imperativele timpului. Sculptorul participă la taberele de creație, printre care Alba-Iulia, România (1992), Centrul „George Apostu” Bacău, România (1993), „Moldexpo”, Chișinău (1993), Ateliere, Chișinău (1997, 1998),

Ungheni, Moldova (2000, 2002), Changchun, provincia Jilin, China (2001), Taberele de sculptură: Ungheni (2002), Criuleni (2005), comuna Bran, județul Brașov (2005) ș.a. Dialogul cu alți artiști plastici și experimentele în diverse materiale și tehnici: sudare, conlucrarea texturii materialelor antagoniste bronz-lemn, bronz-mar-mură etc. – au condiționat apariția unui stil propriu, întotdeauna original și polisemantic.

Tudor Cataraga este sculptorul care a intuit legătura artei contemporane cu arhetipurile arhaice ale ceramicii și sculpturii preistorice din acest spațiu. Expresia păgânismului artei preistorice și libertatea tratării formei în arta contemporană s-au manifestat în lucrările *Arheologie I* (1992, bronz, gresie), *Arheologie II* (1996, bronz, piatră). Iar în lucrarea *Idol* (1992, bronz, marmură), prin expresia „păgânismului” și „primitivismului”, sculptorul capătă o imagine sugestivă și mai puțin obișnuită. Lucrările *Penelopa* (1990, bronz) și *Penelopa* (1991, lemn), *Centaur muribund* (1996, gresie) capătă valoare prin elementele de limbaj proprii culturii preistorice, frumusețea cărora poate fi intuită de spectator, dar, totodată, inexplicabilă din punct de vedere teoretic pentru consumatorul obișnuit cu realizările artei contemporane. Tudor Cataraga a fost sculptorul care a pătruns cu desăvârșire armonia și sensurile ascunse ale artei preistorice.

Reprezentările sculpturale caracteristice pentru secolele XX-XXI la Tudor Cataraga sunt exprimate prin prezența imaginii-simbol, stilizării și formelor abstractizate, așa ca în lucrarea *Arbore* (1998, bronz). Forma este susținută prin culoare, linie și clarobscur în lucrarea *Pătrat negru pe câmp alb* (2003, lemn). Compozițiile *Sfânta Treime* (1996, gresie), *Dialog între două forme* (2002, lemn, piatră, metal), *Compoziție pe verticală* (2003, lemn, metal), *Compoziția Semn (pătrat în mișcare)* (2002, marmură) sunt, în același timp, și arhaice, și postmoderniste, parcă confirmând faptul că artiștii își puneau în față aceleași probleme de creație de-a lungul întregii istorii a artelor. Întreaga istorie a artelor și, în special, realizările de valoare în domeniul sculpturii vor impulsiona creația sculptorului, care, pornind de la acestea, va opta pentru soluții noi. Drept exemplu poate servi lucrarea *Egipteanca* (1998, bronz). Canonul egiptean, cuceririle plasticii



antice fac corp unic cu realizările secolului XX. Cele două puncte extreme ale istoriei sculpturii și-au dat întâlnire în creația sculptorului Tudor Cataraga care a fost un mare pelegriin în timp și spațiu.

Deschiderile sculptorului Tudor Cataraga, reflectate în opera sa, țin și de domeniul sugestivului. Volumul, spațiul, timpul sunt tratate diferit ca expresie de la o operă la alta. Experimentând intens cu limbajul plastic și abordând teoretic proporționarea, legitățile spațiului și timpului, Tudor Cataraga obține o multitudine de efecte în sculpturile sale. Spre exemplu, în lucrarea *Levitație* (1994, bronz, lemn) forma capătă imponderabilitate, spațiul este transfigurat, timpul devine emoțional. Iar *Obiectul subacvatic* (1998, fier, lemn) apare fantastic, misterios, cosmic, subiectul fiind continuat și în lucrarea *Capodoperă I* (2000, lemn, metal).

Tema cuceririi spațiului, a dorinței milenare a omului de a se desprinde de pământ, explorarea posibilităților unui asemenea zbor se reflectă în lucrările *Verticale în spațiu* (1994, bronz, granit), *Femeia-arbaletă* (1994, bronz, lemn), *Omul-pasăre* (1994, bronz, granit). Un început pueril de zbor emoțional, dar care poate fi conceput și ca un paralelism cu inspirația și trăirile omului de creație, poate fi desprins din lucrările *Pasăre* (1996, bronz, granit) și *Pasăre* (1999, bronz, marmură).

Una dintre cele mai cunoscute opere ale lui Tudor Cataraga este compoziția *Arca lui Noe* (1998, bronz, lemn). Statica și dinamica, echilibrul și dezechilibrul, emoția narațiunii, dramatismul subiectului, abordarea reușită a limbajului plastic denotă un potențial creator al sculptorului.

În creația sa și-au găsit oglindire curente secolului al XX-lea cum ar fi: cubismul în lucrarea *Compoziție-X* (1999, bronz), în care sculptorul caută o nouă abordare; futurismul în lucrarea *Personaj* (1998, bronz, granit), în care autorul creează un haos umoristic, surprinzând un moment limitat în timp, optim pentru a realiza ideea lucrării.

Totuși, sculptorul realizează o unitate între cuceririle artei contemporane și tradițiile creștinismului din acest spațiu, atât de apropiate spiritului său creativ. Lucrarea *Arbore trunchiat* (2000, bronz) reprezintă un arbore al vieții trunchiat, expresia deceptiilor și nereușitelor omenești, cât și o reflecție filozofică a autorului asupra vieții. De rând cu lucrările sale de anvergură, artistul realizează și câteva portrete: *Autoportret* (2002, bronz), *Portretul Dorinei* (2002, bronz), *Portretul lui Eugeniu Coșeriu* (2001, gips patinat), în care proporționarea și textura au rol edificator și permit crearea unor chipuri de o expresivitate deosebită.

Talentul și predilecția sculptorului Tudor Cataraga pentru crearea lucrărilor monumentale de for public pot fi remarcate de la prima lucrare – *Îngerul de veghe (omagiul lui Ion Dumeniuc)* (1994, piatră, Cimitirul Central Ortodox, Chișinău), lucrare lirică, care a semnalat renașterea sculpturii funerare ca gen de artă la sfârșitul secolului al XX-lea. Lucrarea sa *Mihai Eminescu* (1996, bronz, Chișinău) reprezintă un chip romantic și tragic în același timp. Printre lucrările de for public se numără și *Tron medieval* (2000, gresie, Ungheni), *Întâlnirea în spațiu* (2002, lemn, gresie, metal, Ungheni), *Început și sfârșit* (2001, granit, Changchun, provincia Jilin, China). De asemenea sunt de remarcat *Bustul Domnitorului Alexandru cel Bun* (2004, Ialoveni) și *Monumentul Domnitorului Ștefan cel Mare și Sfânt* (2004, Nisporeni).

Ultima sa realizare a fost *Monumentul dedicat evenimentelor din 7 aprilie 2009*, pe care l-a lucrat împreună cu fiul său Vitalie, și care reprezintă simbolic o cruce compusă din tășuri de sabie. Este o lucrare monumentală care păstrează suflul artei contemporane. Această lucrare de for public, este marcată de transformările politice din ultimii ani, rămânând a fi și simbolul dragostei de țară, al aspirației spre valori general-umane.

Ca și alți mari creatori, Tudor Cataraga a profesat și pictura. Astfel sunt lucrările *Madona basarabeană* (1994), *Trei figuri (omagiul celor deportați)* (1994), *Coridă (omagiul poetului F. G. Lorca)* (1995), *Flori* (1998), *Peisaj rustic (diptic-1)* (1998), *Crini* (1998), *Compoziție* (1998), toate realizate în ulei. În picturile lui Tudor Cataraga, de rând cu mânuirea proporțiilor se observă simțul elevat al culorii.

Este de remarcat că succesul operelor sale se datorează faptului că ele sunt create în baza unor reflecții teoretice, cunoscute numai de autor. Așa sunt lucrările *Definiția formelor în planuri cu raporturi diferite* (2005) – Premiul Ministerului Culturii și Turismului al Republicii Moldova la Concursul Național în domeniul Artelor Plastice (ediția I); *Întâlnire în spațiu* (2006) – nominalizat la Saloanele Moldovei XVI; *Portal spre Țara Soarelui-Răsare. Omagiul lui Isamu Noguchi* (2007, bronz) – Premiul acordat de Consiliul Județean Bacău, Saloanele Moldovei XIX.

Lucrările sale, de asemenea, se află în colecțiile particulare din China, Germania, Moldova, România, Rusia, SUA. Sculptorul a obținut, în 1999, premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România, în anul 2000 – medalia „Eminescu” acordată de Președenția României, în 2001 – ordinul „Steaua României”, titlul de Comandor. Iar în 2003 ia Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (pentru sculptură). Tudor Cataraga este distins cu

Premiul „Mihai Grecu” al Ministerului Culturii din Republica Moldova în domeniul artelor plastice (postmortem). Expozițiile sale personale au rămas în memoria consumatorilor de artă, ele fiind organizate la Centrul Americii Latine, București (1997); Casa Vasile Pogor, Iași (1999); Centrul Expozițional „C. Brâncuși”, Chișinău (2003), Muzeul Național de Arte Plastice,

Chișinău (2006) etc. Spațiul lucrărilor lui Tudor Cataraga este unul aparte, producând o transfigurare estetică a realității, covârșitoare și irepetabilă. Întâlnirile în acest spațiu fascinează, încântă și întotdeauna amintesc despre figura sculptorului care a fost un mare artist, un mare explorator și cunoscător al sensurilor pierdute în timp.

#### BIBLIOGRAFIE

- Oana Tănase. *Tudor Cataraga. Sculptura*. Chișinău, ARC, 2003.  
 Valentin Ciucă. *Tudor Cataraga. Sculptura*. Chișinău, ARC, 2003.  
 Acad. Constantin Ciopraga. *Tudor Cataraga. Sculptura*. Chișinău, ARC, 2003.  
 Valentin Ciucă. *Un sculptor eminescian – Tudor Cataraga // Basarabia*, 7-12/’99, p. 182-184.  
 Ana Marian. *Sculptura din Republica Moldova*, Chișinău, Universul, 2007.  
 Gheorghe Mardare. *Tudor Cataraga. // Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Vol. 2, București, ARC, 1998, p. 36.  
 Victor Macarie. *Tudor Cataraga // Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Vol. 2, București, ARC, 1998, p. 36.  
 Ana Marian. *Timpul și spațiul în lucrările sculptorilor contemporani din Republica Moldova // Arta*, Chișinău, 2008, p. 114-117.  
 Ana Marian. *Implementări ale postmodernismului în sculptura contemporană a Republicii Moldova // Arta*, Chișinău, 2009, p. 60-61.  
 Ion Zderciuc. *Slalom printre Ștefani și Ștefănei. De la Alexandru Plămădeală la Valentin Vârtosu // Atelier*, 2004, p. 43-46.  
 Val Marius. *Ungheni - sculptură în piatră și lemn // Atelier*, nr. 1, 2003, p. 16-19.  
 Acad. Constantin Ciopraga. *Ariștii ... cu aripi întinse în timp și spațiu // Independentul*, miercuri, 3 februarie 1999, anul V, nr. 1103, Iași, România.  
 Aneta Grosu, (interviu). *Între răsăritul și apusul vieții // Flux*, vineri, 26 octombrie 2001, Chișinău.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.

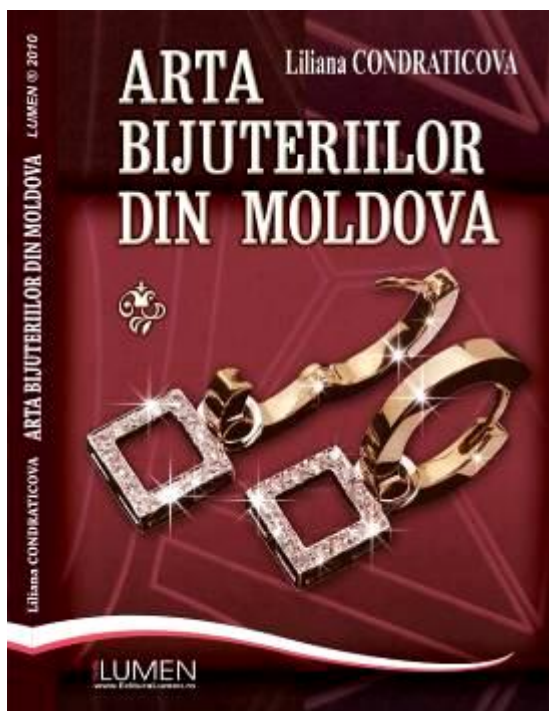
#### ILUSTRAȚII:

1. Arbore trunchiat. 2000. Bronz.
2. Autoportret. 2002. Bronz.
3. Tudor Cataraga.

4. Idol. Bronz, marmura, 1992.
5. Mihai Eminescu. Bronz, granit, 1996.
6. Penelopa. Lemn, 1991.
7. Personaj. Granit, bronz, 1998.

#### RECENZII ȘI PREZENTĂRI DE CARTE

### ARTA BIJUTERIILOR DIN MOLDOVA – O APARIȚIE EDITORIALĂ MULTAȘTEPTATĂ



Anul 2010 a fost destul de fructuos la capitolul publicații și noutăți editoriale în domeniul științelor exacte și socio-umane. Și suntem îndreptățiți să afirmăm că volumul apărut la Iași, editura LUMEN, *Arta bijuteriilor din Moldova*, realizat de doctorul în studiul artelor Liliana Condraticova, se înscrie perfect în registrul publicațiilor științifice elaborate conform tuturor exigențelor. Anume din aceste considerente lucrarea a fost menționată cu Premiul AȘM pentru cele mai valoroase realizări științifice în 2010 în cadrul științelor socio-umane. În opinia noastră, parafrazând vechiul dicton al lui H. Poincaré „În edificiile ridicate de marii maeștri, la ce bun să admiri lucrul zidarului, dacă nu poți înțelege planul arhitectului”, autoarei i-a reușit să răspundă celor mai stringente întrebări vizând materiile prime utilizate în procesul de confecționare a bijuteriilor, tehnicile de lucru și tehnologiile, accentul fiind plasat pe apariția și evoluția artei bijuteriilor în spațiul pruto-nistean. Astfel, semnatară ne conduce în miracolul artei bijuteriilor, a designului și simbolisticii pietrelor sau a podoabelor, aducând cunoștințe pragmatice privind aliajele metalice și proprietățile fizice ale metalelor sau pietrelor,

prețul metalelor nobile și metodele de evaluare a bijuteriilor. La drept vorbind, prezentul studiu se poate încadra excelent în mai multe domenii de cercetare, fiind un studiu interdisciplinar, asociind armonios informații utile din chimie și optică, cristalografie și metalurgie, economie și marketing, artă și design.

Lucrarea semnată de Liliana Condraticova este bine și echilibrat structurată în trei compartimente, în care și-au găsit reflectare cele mai importante aspecte vizând evoluția podoabelor pe parcursul secolelor, de la prima atestare în spațiul pruto-nistean. Amintim că studiul este realizat în baza tezei de doctor în studiul artelor, susținută în decembrie 2007 și vine să completeze volumul editat la Chișinău în 2008 *Arta giuvaiergeriei: pietre prețioase și metale nobile*, o primă apariție în istoriografia din Republica Moldova privind materiile prime utilizate în arta confecționării podoabelor.

În *Introducere* autoarea a realizat o amplă descriere a surselor folosite în procesul de elaborare a prezentului studiu, venind cu o descriere exhaustivă a situației la zi privind domeniul artei bijuteriilor și analizând, practic, fiecare monografie sau articol cu referință la podoabe în diferite coordonate temporale sau spațiale.

Primul capitol, intitulat *Podoabele la est de Carpați și în Basarabia (de la origini până la 1940)*, permite să facem o incursiune în istoricul apariției podoabelor în spațiul pruto-nistean. Autoarea descrie evoluția artei metalelor prețioase în Antichitate și în Moldova medievală, subliniind rolul breslelor meșteșugărești, a mănăstirilor și a domniei, principalii comanditari ai pieselor de valoare. O deosebită atenție a fost acordată analizei podoabelor laice depistate în Basarabia și datate cronologic cu perioada cuprinsă între 1812 și 1940, fiind specificate piesele ceremoniale, podoabele domnești, portul bijuteriilor în funcție de vestimentație în diferite zone geografice etc. Un loc aparte îl are descrierea și analiza orfevrăriei de cult din Basarabia, autoarea menționând că bisericile și mănăstirile din spațiul pruto-nistean erau înzestrate cu odoare prețioase, deși sunt frecvent atestate piese realizate din alamă, tombac, norblin, alpaca. Merită atenție și informațiile cu referință modalitățile de marcă și aplicare a titlului articolelor de bijuterie până la 1940, autoarea evidențiind activitatea Camerei de marcă a titlului, care a funcționat la Chișinău la mijlocul secolului al XIX-lea, și propunând unele recomandări practice privind procedeele de determinare a titlului aliajului de metal prețios.

Cel de-a doilea capitol, *Arta giuvaiergeriei în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească*, ne readuce în atmosfera acestei perioade istorice, autoarea stăruind asupra lipsei de individualitate și personalitate a bijuteriilor și a costumului purtat de *homo soveticus*. În opinia noastră, aceste podoabe posedă o valoare deosebită, exemplificând portul accesoriilor și educația estetică și unele încercări ale meșterilor bijutieri de a participa la expozițiile de artă decorativă sau artă plastică (republicane sau unionale). Un interes aparte prezintă, în acest context, tentativa autoarei de a restabili istoricul și premisele dezvoltării atelierelor de giuvaiergerie și fondarea, la 1972, a primei în RSSM (de altfel, și ultima), Uzină de Bijuterii cu sediul la Chișinău.

Odată cu destrămarea URSS și trecerea de la economia planificată la economia de piață, industria autohtonă de bijuterii este impusă la condiții drastice de supraviețuire, un impact deosebit având asigurarea cu materii prime prețioase pe cont propriu, căutarea de meșteri profesioniști, menținerea volumului de producere stabil și concurența acerbă atât în sectorul privat, cât și în sectorul de stat. La acest capitol se mai adaugă lipsa unei legislații perfecte în domeniu, prezența „pieței negre” privind designul bijuteriilor, nerespectarea drepturilor de autor etc. Aceste și multe alte aspecte și-au găsit reflectare în cel de-a treilea capitol intitulat *Arta bijuteriilor la etapa contemporană*.

În paginile acestui compartiment este analizată foarte consistent evoluția sectorului de stat și a celui particular, ultimul se manifestă cu precădere după 1991, precum și modificările în domeniul marcării bijuteriilor autohtone. În opinia noastră, o reușită incontestabilă prezintă compartimentul cu referință la designul podoabelor și descrierea celor mai reprezentative articole de giuvaiergerie realizate de bijuterii autohtoni, cum este diadema confecționată cu ocazia 45 de ani de creație a Primadonei Operei Naționale Maria Bieșu. De un real folos pentru cercetători și doritorii de a cunoaște domeniul dat sunt informațiile aduse privind semnificația simbolică a culorilor și formelor în arta bijuteriilor, mai ales odată cu necesitatea de a alege un cadou-bijuterie. Totodată, merită toată atenția și informațiile aduse pe marginea unor asemenea aspecte precum metodele de apreciere și de evaluare a bijuteriilor, modalitățile de restaurare artistică a podoabelor deteriorate sau aflate în colecțiile muzeale, respectiv, și condițiile de păstrare a pieselor de valoare, care formează un veritabil tezaur artistic al țării noastre.

Finalizează studiul concluzii concludente și ample recomandări privind subiectul abordat în premieră în cercetările contemporane din Moldova și rezumate selective în limbile română, rusă și engleză. Prezentul volum a avut de câștigat din cauza anexelor privind arta bijuteriilor din spațiul pruto-nistean și regiunile limitrofe, multe informații fiind plasate în tabele comparative care fac lectura textului mult mai palpantă.

Pentru a facilita parcurgerea monografiei, autoarea a considerat oportun plasarea la finele lucrării a unui mic glosar explicativ de termeni specifici, utilizați în arta bijuteriilor, explicând cu lux de amănunte termeni necunoscuți în mediul larg, cum sunt *emailare artistică*, *alpaca* sau *fațetarea diamantelor*. De menționat că informațiile istorice și tehnologice sunt asociate cu anexe color, care vin să completeze textul și să exemplifice relațiile autoarei.

Profesionalismul cercetătoarei privind elaborarea unui studiu științific este consemnat și prin ampla listă selectivă a bibliografiei utilizate, multe recomandări și sugestii bazându-se pe propriile observații și pe experiența personală, lucrarea devenind, astfel, un ghid științifico-practic.

Suntem ferm convinși că studiul elaborat de Liliana Condraticova *Arta bijuteriilor din Moldova* a fost demult timp așteptat în mediul cercetătorilor autohtoni, dar și al muzeografilor, colecționarilor, bijuteriilor și tuturor doritorilor de a valorifica cultura națională.

Fiind scrisă într-un limbaj accesibil, cu o multitudine de aspecte abordate din domeniul istoriei, artei, economiei și tehnologiei, lucrarea este prefațată de doctorul habilitat în istorie, profesorul Pavel Cocârlă, cu care suntem absolut

de acord în ceea ce privește faptul că „purtătorul podoabelor a fost și va rămâne fidel necesității de a se înfrumuseța și de a se evidenția, folosind exuberanța și frumusețea articolelor de bijuterii, atât timp cât pe Terra va exista Femeia”. Este o lucrare destul de feminină, însăși coperta cărții incitând prin strălucirea aurului și a diamantelor, cei mai fideli prieteni ai doamnelor și domnițelor.

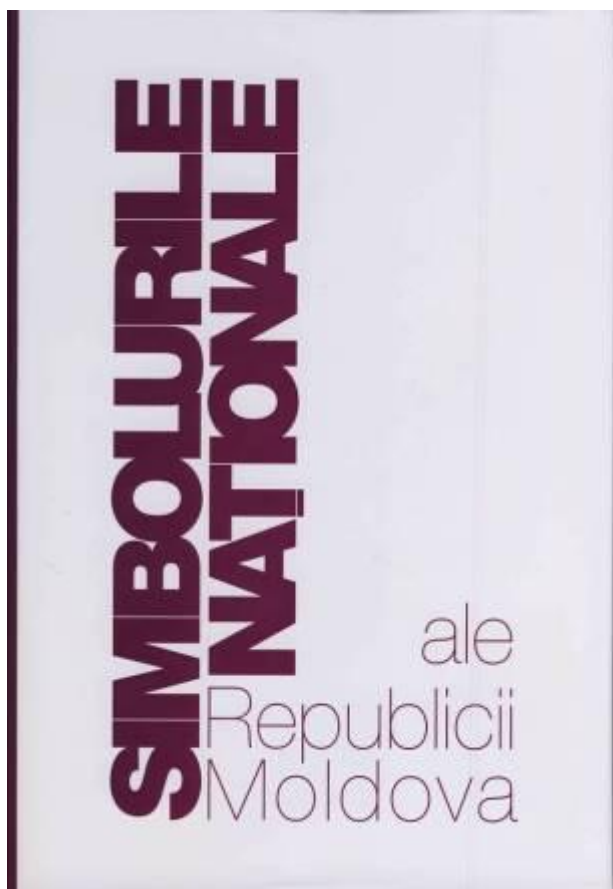
Felicităm autorul cu această apariție editorială și îi dorim în continuare noi realizări frumoase într-un domeniu pe cât de miraculos, pe atât de complicat, care necesită perseverență, abnegație și profesionalism înalt.

Academician, profesor **Mircea BOLOGA**



## SIMBOLURILE NAȚIONALE – O VIZIUNE ISTORICO-ARTISTICĂ

**SIMBOLURILE NAȚIONALE ALE REPUBLICII MOLDOVA.**  
INSTITUTUL DE CERCETĂRI ENCICLOPEDICE A ACADEMIEI DE ȘTIINȚE A  
MOLDOVEI”, CHIȘINĂU: BONS OFFICES, 2011, 636 p.



Monografia colectivă **SIMBOLURILE NAȚIONALE ALE REPUBLICII MOLDOVA**, este realizată de Instituția Publică „Enciclopedia Moldovei”, din 27 mai 2011 Institutul de Studii Enciclopedice al Academiei de Științe a Moldovei.

Ideea editării unui volum consacrat simbolurilor naționale ale Republicii Moldova, lansată de Instituția Publică „Enciclopedia Moldovei” în colecția recent lansată „Encilopedica”, a fost de un succes remarcabil, cu un răsunet semnificativ în cercurile academice, diplomatice și artistice (Cimpoi, Bahnaru, 2011; Dabija, 2011; Eșanu, 2011; Pâslariuc, 2011; Tașcă, 2011). Din cauza că de la proclamarea independenței Republicii Moldova prezentul studiu este unicul care înglobează o multitudine amplă de probleme, analizate atât în timp, cât și în spațiu, considerăm oportună nominalizarea persoanelor care s-au dedicat într-un timp record scrierii compartimentelor cu referință la simbolica națională.

Sub nemijlocita conducere a responsabilului de ediție dr. în politologie

Constantin Manolache, a coordonatorului și redactorului științific dr. în istorie Silviu Andrieș-Tabac, autorii din diferite domenii – Vladimir Bogdan, dr. în istorie Ana Boldureanu, dr. în filologie Varvara Buzilă, dr. în istorie Vitalie Ciobanu, cercetătorii științifici Petru Costin și Silvia Donici, dr. în istorie Vlad Mischevca, dr. în economie, profesor universitar Mihai Patraș, dr. hab. în studiul artelor Mariana Șlapac, dr. în economie Didina Țăruș și dr. în istorie Ion Xenofontov – au realizat un studiu complex, ținând seama de ultimele realizări științifice naționale și internaționale, propunând soluții adecvate și reproducând documente cu caracter juridic sau istoriografic. Asupra imagisticii lucrării în comun acord au lucrat redactori literari (Vitalie Țurcanu și Victor Gherman), corectori (Elena Pistrui și Elena Varzari), iar superba concepție grafică și designul cărții, dar și materialul ilustrativ de cea mai înaltă calitate, le datorăm specialiștilor în domeniu – Alexei Colâbneac, Valeriu Oprea, Vitalie Pogolșa, Oleg Cebotariov, Vitalie Roșca și Sorin Ivasișin.

Pe lângă înalta ținută științifică, impresionează aspectul grafic al volumului. Cartea înglobează un design realizat la superlativ, cu o frumoasă suprapertă. Fără excese de ordin cromatic, designul echilibrat, dar foarte elegant, completează armonios capitolele lucrării. Fiecare compartiment include numeroase fotografii și tabele (cca 900 de unități ilustrative, din care 70% material inedit, selectate din 40 de arhive de stat și private), care exemplifică și argumentează aportul științific al autorilor la cercetarea temei. Vorba bijutierului, cartea prezintă un veritabil diamant frumos fațetat și încadrat într-o montură, la fel operă de artă. În acest sens, volumul ar fi pentru autorii și editorii autohtoni un fel de model demn de urmat.

Lucrarea are o structură bine gândită și echilibrată, fără a obosi cititorul, oferind în acest sens consistente texte istorice intercalate cu imagini plastice. Prefațat de un *Cuvânt-înainte* semnat de acad. Gheorghe Duca, volumul constă din *Introducere*, capitolele – *Stema de Stat*, *Drapelul de Stat* și *Imnul de Stat* (semnate de S. Andrieș-Tabac), reprezentând partea forte a acestei lucrări și denotă înaltul profesionalism al cercetătorului în investigarea problemei în cauză. Actualmente studiul simbolurilor a devenit un domeniu explorat de numeroși cercetători din istorie, culturologie, etnologie etc., încadrat armonios în perimetrul om-

simbol-societate. Prezentarea evoluției simbolurilor de stat pe perioade cronologice bine determinate, considerăm că este una reușită, condiționând în așa mod analiza rolului și semnificației simbolurilor în anumite perioade istorice, informațiile fiind completate de texte și imagini ale vremii, susținute de o amplă documentare.

Credem că nu vom da greș afirmând că, doar cu excepția unui cerc restrâns de specialiști în domeniu, aspectele cu referință la simbolurile naționale derivate și cele complementare practic nu și-au găsit reflectare în studii științifice. Coroborarea între sursele documentare, textele explicative și imaginile plastice creează un tablou consistent privind evoluția simbolurilor naționale derivate, elaborate de Comisia Națională de Heraldică. În acest context se înscrie perfect și analiza însemnelor de funcție ale Președintelui Republicii Moldova, completată de imagini plastice care exemplifică splendoarea coroanelor domnești, bă-tute în pietre prețioase și perle, iar ulterior și coroanele regalității; tronul domnesc din lemn sculptat și aurit, alte însemne evidențiate în baza portretelor votive și gravurilor epocii – sceptrul domnesc, buzduganul, spada, sabia. Autorii aduc exemple elocvente privind însemnele de funcție ale Președintelui Republicii Moldova, elaborate de Comisia Națională de Heraldică, cu descrieri explicite și indicații de uzualitate. În acest context se înscrie eșarfa prezidențială (legiferată la 27 decembrie 1996), colanul prezidențial (pictor Simion Odainic), cu toate legendele și istoriile sale (legiferat la 3 februarie 2009), stindardul prezidențial și cel al prim-ministrului, varianta grafică finală fiind aprobată la 4 august 2010 (ambele realizări ale pictorului Mihai Malășevschi).

Un alt capitol, *Simbolurile naționale complementare* (S. Andrieș-Tabac și V. Buzilă), propuse de Comisia Națională de Heraldică, include un vast repertoriu simbolic (zoomorf, avimorf, floristic și vegetal) cu valoare de identificare a poporului și a statului nostru, subliniind valorile și patrimoniul cultural național. Argumentele aduse de autori privind uzualitatea și valoarea istorico-artistică a unui anume candidat la simbol național sunt concludente. Astfel, în concursul pentru animalul național s-au înscris *bourul* și *oiaia*, iar printre păsări deține întâietatea *cocostârcul*. Se va decide rivalitatea între fluviile *Nistru* și *Pрут*, între sărbătorile naționale – *Mărțișorul*, *Hora* și *Paștele Blajinilor*, pe când monumentul lui *Ștefan cel Mare și Sfânt* din Chișinău (sculptor Alexandru Plămădeală) a depășit evident valoarea oricărui alt monument la această categorie.

Un interes deosebit prezintă multasteptatul compartiment *Distincțiile de stat*

*ale Republicii Moldova* (S. Andrieș-Tabac și V. Bogdan). Bogata moștenire faleristică din spațiul românesc este completată de propriul sistem de decorații de stat din Republica Moldova autorii venind și cu anumite recomandări privind conferirea distincțiilor și introducerea unui sistem similar experienței istorice europene. Menționăm, în acest context, înalta ținută științifică a textului și aspectul artistic al ordinilor și medaliilor, autor și pictor S. Odainic, și mai recent, medalia „Crucea comemorativă. Războiul al Doilea Mondial”, realizată de S. Andrieș-Tabac, M. Șlapac și I. Caminschi.

Pentru cercetătorul mai pragmatic, compartimentul *Moneda națională*, realizat de Ana Boldureanu și M. Patraș, răspunde unor provocări exigente, autorii realizând un studiu amplu privind leul moldovenesc, emiterea căruia a completat substanțial statalitatea țării și a permis gestionarea economică și financiară. Credem că domeniul monetar, asociat de emiterea monedelor comemorative, exemplificat prin mostre de cea mai înaltă calitate din colecția Muzeului Național de Arheologie și Istorie a Moldovei, Banca Națională a Moldovei și Banca Națională a României, este unul foarte interesant și merită în continuare toată atenția cercetătorilor.

Compartimentul *Simbolurile Forțelor Armate* este analizat foarte amplu, în premieră în istoriografia națională, de C. Manolache și V. Ciobanu, care și-au axat atenția asupra reliefării simbolicii Armatei Naționale, ale Trupelor de Grăniceri și ale Trupelor de Carabinieri. În același context se înscrie și analiza simbolurilor Vămii, realizată de P. Costin și V. Ciobanu. În paginile compartimentului au fost analizate și anexate simbolurile heraldice și vexilologice, elaborate de Vl. Mischeva, S. Andrieș-Tabac, N. Schițco și I. Căruntu, iar viziunea grafică aparține artistului plastic Gh. Vrabie.

Compartimentul *Simbolurile oficiale ale Academiei de Științe a Moldovei* (S. Andrieș-Tabac) este realizat conform celor mai mari exigențe, proiectele însemnelor instituției (autori S. Andrieș-Tabac și M. Șlapac) fiind aprobate la ședința Comisiei Naționale de Heraldică la 8 iulie 2005. Un interes deosebit pentru cercetători prezintă, în acest context, vestimentația pentru dame și bărbați, elaborată pentru membrii titulari și membrii corespondenți ai Academiei de Științe a Moldovei, elaborate după modelul Institutului Francez și al Academiei Române. Ținuta academică reprezintă un simbol elegant al severității și echilibrului vestimentar (descriere tehnică de Aliona Gâscă), fiind decorat cu un ornament brodat cu motive fito- și zoomorfe (modele de broderie realizate de Mariana

Șlapac). O valoare deosebită în cadrul acestui compartiment îl are colanul Președintelui Academiei – proiect elaborat de S.Andrieș-Tabac și M. Șlapac și realizat grafic de artistul plastic S. Odainic.

Capitol X al prezentului volum, intitulat *Armorialul teritorial* (S. Andrieș-Tabac), include un compartiment separat al heraldicii elaborate pentru identificarea administrativ-teritorială, în baza trăsăturilor caracteristice unei anume regiuni. Și dacă pe parcursul lecturării volumului este citată sintagma *Comisia Națională de Heraldică* (CNH), nu ne rămâne decât să prezentăm compartimentul final cu același generic, elaborat de M.Șlapac și Vl. Mishevca. În opinia noastră, este un compartiment destul de amplu, cu valoroase informații atât pentru mediul academic, cât și pentru doritorii de a-și aprofunda cunoștințele în heraldică și vexilologie, fiind complementat cu anexe privind regulamentul în componența CNH și, dar și cu fotografii ce reflectă activitatea Comisiei zi de zi. În final, volumul este completat cu un *Tabel cronologic* foarte consistent, în care au fost descrise detaliat evenimentele din anii 1989–2010 și o amplă *Bibliografie selectivă*, ce corespunde rigorilor științifice în acest domeniu.

Lecturând ultimele pagini ale volumului enciclopedic *Simbolurile Naționale ale Republicii Moldova*, constatăm înalta ținută

științifică și artistică a studiului și profesionalismul autorilor care au format o echipă de creație demnă de invidiat.

Este o carte care nu doar ar înfrumuseța biblioteca mediului academic, dar și ar însuma toate cunoștințele cu referință la domeniul abordat în spațiul Republicii Moldova. Este o lucrare dedicată și scrisă pentru toți, indiferent de etnie sau confesiune, studii sau vârstă, care însuflă demnitate și respect față de neamul și țara noastră.

La cea de-a XX-a ediție a Salonului Internațional de Carte 2011, ediția enciclopedică *Simbolurile Naționale ale Republicii Moldova* a fost declarată Cartea Anului 2011, iar în cadrul Târgului Internațional de carte științifică și didactică (10-13 octombrie 2011), a fost distinsă cu diplomă de mențiune.

Nu ne rămâne decât să felicităm colectivul de creație pentru o reușită incontestabilă și să rămânem în așteptarea unor noi idei, tot mai originale.

Dr. în studiul artelor Liliana  
**CONDRAICOVA**



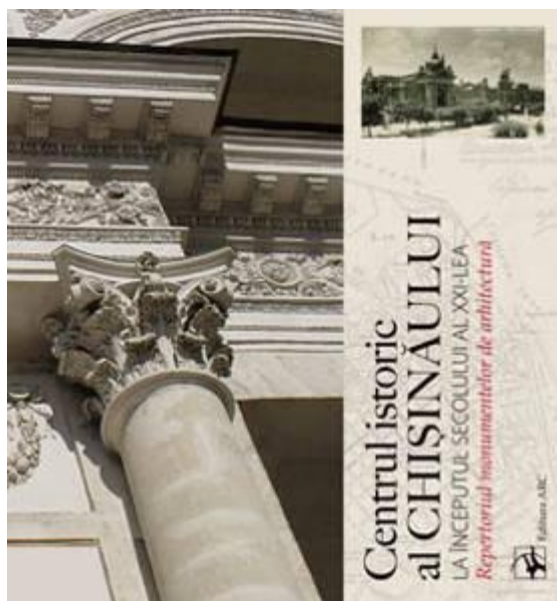
## BIBLIOGRAFIE

Mihai Cimpoi, Vasile Bahnaru, *Un vademecum pentru promovarea de facto a identității noastre naționale // Literatura și Arta*, 31 martie, 2011, p. 6.

Nicolae Dabija, *Simboluri ale dăinurii // Literatura și Arta*, 10 martie, 2011, p. 1.

Andrei Eșanu, *O ediție importantă despre simbolurile naționale ale Republicii Moldova* // *Săptămâna*, 15 aprilie, 2011, pp. 8-9.  
Virgil Pâslariuc, *O lucrare-eveniment* // *Akademos*, nr. 1, 2011, pp. 158-160.  
Mihai Tașcă, *Simbolurile Naționale ale Republicii Moldova* // *Țimpul*, 1 aprilie, 2011, p. 25.

**„Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea.  
Repertoriul monumentelor de arhitectură”. Editura Arc, 2010, 546 p.**



La sfârșitul anului 2010 sub forma unui album a apărut o lucrare despre patrimonial cultural-istoric al Chișinăului, tipărit de editura „Arc”, care reflectă una dintre cele mai mediatizate pagini ale arhitecturii din zona istorică a Chișinăului. Editată la Budapesta, în condiții tehnice ireproșabile, în versiunea poligrafică a design-ului pictorului Mihai Bacinschi, această carte este una dintre cele mai complete surse despre istoria Chișinăului, văzută prin prisma imaginilor monumentelor de arhitectură actuale sau pierdute, fiind o apariție de pionierat în domeniul istoriei și culturii orașului Chișinău.

Studierea patrimoniului istoric-cultural al Chișinăului prezenta interes nu numai din punct de vedere științific, ci și practic, asupra orașului planând, din două direcții, pericolul demolărilor și distrugerii aspectului său arhitectural inedit. Locuitorii își doreau îmbunătățirea condițiilor de trai prin lărgirea și modificarea spațiului locativ, fapt ce afecta irevocabil arhitectura clădirilor istorice, iar edilii orașului – optimizarea condițiilor de trai în oraș prin revitalizarea fondului construit și înlocuirea fondului istoric cu unul supermodern – visul de afirmare al oricărui arhitect practician. Ambele intenții se ciocneau de restricțiile specifice a centrului istoric și necunoașterea statutului valoric al clădirilor, deși registrele cu clădirile protejate de stat și municipalitate erau accesibile doar funcționarilor acestor instituții.

Propunerea de a prezenta situația din domeniul patrimoniului arhitectural publicului larg, de a monitoriza Registrele monumentelor pentru utilizare operativă a venit din partea

organizației obștești „SIT”, director Boris Gangal, arhitect de formație profesională, fiind creat, în baza Listei municipale a monumentelor, site-ul [www.monument.sit.md](http://www.monument.sit.md). Formatul electronic și caracterul pur informativ al site-ului, adresat diferșelor categorii de utilizatori, a influențat caracteristicile cărții: un stil laconic, accesibil și reprezentări grafice de rigoare, după care clădirea istorică protejată putea fi recunoscută, cu indicarea ei pe harta orașului. În ambele cazuri, și la varianta electronică și la cea tipărită și-au adus aportul Eugenia Răbalco și Tamara Nesterov, ultima fiind și coordonatorul ediției. La elaborarea site-ului s-au implicat și alți specialiști: Petru Starostenco, istoric; Rita Garcanița, arhitect, lector la Universitatea Tehnică, care împreună cu studenții a executat cea mai mare parte a materialelor grafice. Atractivitatea site-ului conferă imaginile color ale tuturor clădirilor istorice din Lista municipală care au supraviețuit, precum și fotografiile monocrome ale clădirilor istorice, de valoare artistică, fotografiile istorice ale orașului în diferite etape.

Lucrările au continuat din 2003 până în 2007, când site-ul a fost lansat oficial, funcționarea și deservirea lui fiind susținută financiar de fundația Soros-Moldova. Necesitatea prezentării patrimoniului cultural-istoric al Chișinăului publicului larg devenise un imperativ stringent al timpului, fapt care a favorizat decizia edificării materialelor site-ului sub forma unui album, finanțarea fiind susținută de aceeași fundație și de Primăria municipală. La trecerea conținutului pe suport solid, textele au fost verificate, corectate și completate cu noi informații, cu materiale grafice și cele din arhiva



Sectorului de studiere a monumentelor, executate de arhitecta Violeta Suvorova. În februarie 2010, cu o întârziere de 17 ani, a fost publicată în Monitorul Oficial al Republicii Moldova lista monumentelor de valoare națională, confirmată de Parlament în 1993 odată cu Legea cu privire la ocrotirea monumentelor de istorie și cultură, fapt ce a necesitat efectuarea unei concordanțe între aceste două registre ale valorilor naționale și municipale. Fiecare articol a fost însoțit cu două numere de înregistrare: primul din Lista națională și al doilea, cu asterisc – pentru cele incluse în Lista monumentelor de valoare municipală.

În urma trecerii timpului, care a scos în evidență erorile comise și a semnalat problema de mare importanță civică a atitudinii iresponsabile ale autorităților statului față de patrimoniul arhitectural-istoric, supus unei erodări accelerate, au fost necesare atașarea a două anexe. Una este Anexa cu lista clădirilor dispărute din variate motive, obiective și subiective, și alta – a erorilor comise la întocmirea acestor liste, indicarea corectă a

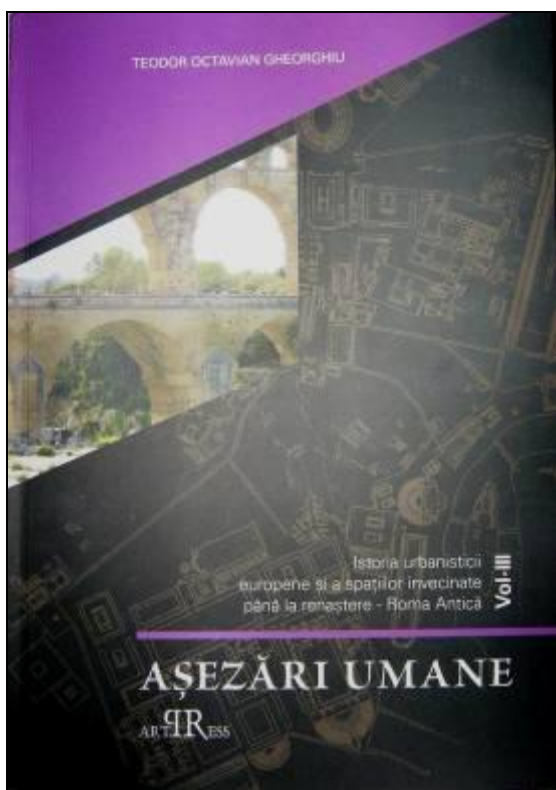
adreselor fiind condiția utilizării. O altă anexă este lista arhitecților care au activat în Chișinău, autori ai clădirilor istorice.

Albumul „Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea. Repertoriul monumentelor de arhitectură”, deși nu este cartea monumentelor municipiului, ci „vizualizarea” listelor monumentelor de arhitectură ale orașului, de valoare națională și municipală, reprezintă, în primul rând, o sursă informațională, utilă cercetătorilor istoriei și urbanștilor, o secțiune virtuală prin componentele structurii urbane, care va permite cu mai multă competență și fermitate de a activa în sensul dialecticii „schimbării prin păstrare”.

La 10 martie a.c., în incinta Muzeului Național de Arheologie și Istorie a avut loc prezentarea monografiei, cu participarea reprezentanților editurii, Ambasadei României la Chișinău, Academiei de Științe, Ministerului Culturii, primăriei municipiului Chișinău, iar discuțiile pe marginea ei au demonstrat interesul tuturor față de problemele stringente cu care se confruntă patrimoniul arhitectural al Chișinăului în ziua de astăzi.

Dr hab. în studiul artelor **Tudor STAVILĂ**

**Teodor Octavian Gheorghiu. Așezări umane. Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la renaștere – Roma Antică. Timișoara, Artpress, 2010, vol. III, 258 pagini.**



Recent, specialiștii din domeniul arhitecturii și urbanismului au avut ocazia să facă cunoștință cu o excepțională ediție, de o superbă calitate poligrafică și cu un bogat material ilustrativ, semnată de dr. arhitect Teodor Octavian Gheorghiu **Așezări umane. Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la renaștere – Roma Antică**, apărut la Timișoara în anul 2010. Genericul acestei lucrări a condiționat lecturarea lui pe parcurs a câteva zile, primind o satisfacție deosebită și, posibil, o invidie, explicată prin faptul că în domeniul altor arte nu posedăm, la moment, asemenea studii de proporții.

Prezenta lucrare face parte din cursul universitar „Așezări umane”, fiind deja la al III-lea volum, materialul informativ și componenta grafică selectată permițându-ne să presupunem că autorul ne va bucura în viitorii ani cu următoarele volume. Autorul, cu un deosebit profesionalism și abnegație, face apel la istoria urbanisticii europene, reprezentând o sinteză universală privind domeniul abordat, și asta în condițiile unei lipse a informațiilor de acest gen în spațiul românesc, atât din stânga, cât și din dreapta Prutului, dar și dificultățile de accesare frecvent întâlnite în calea unui cercetător.

Studiul este structurat în opt capitole consistente, care vin în continuarea aspectelor reliefate în primele două volume. Primul capitol, intitulat *Orașul etrusc și antecedentele sale* (pp. 1-32) vine să ne familiarizeze cu complexitatea civilizației etrusce și impactul deosebit asupra viitoarei civilizații romane. Merită atenție analiza detaliată a fenomenului „Terramare” (p. 1-6), autorul menționând că „originea acestei culturi este încă obiect de dispută științifică, inclusiv, problema trecerii de la acest tip de civilizație la cea „Villanoviană”, cu precizarea celor mai remarcabile centre urbane. Cu lux de amănunte autorul urmărește evoluția așezărilor umane, discută pe marginea problemei legate de originea etruscilor, cronologia evoluției, invocând ideea că urbanismul etrusc „trebuie pus în relație cu conjunctura contemporană din spațiul italian și bazinul mediteranean”, explicând în așa mod, aplicarea modelelor prestabilite, geometrice. Autorul, fundamentându-se pe studiile scriitorilor antici, ne readuce regulile de fondare ale orașelor atribuite etruscilor, uzuale și în epoca romană, exemplificând prin asemenea situri precum Tarquinia, Marzabotto, Perugia, dar și grandoarea necropolelor care indică nivelul înalt atins de urbanistica etruscă. Cercetarea așezărilor umane este completată de studiile de caz propuse de autor: 12 orașe descrise și analizate în baza aspectului istoric, arheologic și arhitectural. Spre exemplu, orașul Perugia (Italia) este prezentat „înconjurat de fortificație corectă și adaptată reliefului și legat de principalele orașe prin cinci porți”, fiind agăugate planul general al orașului actual, exteriorul și interiorul porților de intrare, iar planșele color de cea mai înaltă calitate amplifică valoarea ideilor expuse de autor la acest capitol.

În acest context, menționăm înalta ținută științifică a acestui volum îngrijit de dr. arhitect Teodor Octavian Gheorghiu, care rezistă celor mai exigente critici atât din partea specialiștilor în domeniul istoriei, studiul artelor și arhitecturii, cât și din partea profesioniștilor din domeniul artei cărții și a tehnicilor editoriale. Ediția voluminoasă, care înglobează o multitudine de aspecte abordate din domeniul așezărilor umane, posedă referințe explicite și o bibliografie ex-haustivă, demnă de a fi consultată de specialiști. Este semnificativ faptul că autorul se înscrie perfect cerințelor contemporane ale tineretului studios, oferindu-i atât titluri care pot fi depistate în bibliotecile de specialitate, cât și surse web, cu mult mai accesibile de cele mai dese ori pentru studenții și

masteranzii dornici de a îmbrățișa profesia de arhitect. Totodată, dorim să specificăm valoarea didactică a acestui volum, care se prezintă drept un suport de curs complet, integru și răspunde tuturor cerințelor metodelor moderne de instruire, din care considerente poate fi perfect adaptat de profesori în procesul de predare a cursurilor universitare la istoria ar-hitecturii și istoria urbanismului.

În cel de-a doilea capitol *Civilizația romană – Generalități*, autorul atenționează cititorul asupra unei senzații „de modernitate, de actualitate, de apartenență la conceptele lumii actuale”. Astfel, în paginile capitolului se aduc informații consistente privind modalitățile de organizare a teritoriului, inclusiv, a ariilor noic ucerite. Doctorul arhitect Teodor Octavian Gheorghiu, finalizând acest compartiment, punctează cele mai importante momente în procesul evoluției orașului, printre care se reliefează extinderea și fortificarea acestuia, integrarea în contextul local și zonal, dotarea ce amenajări și restructurarea habitatului, capitolul fiind bogat ilustrat cu hărți, planuri urbanistice și imagini color din actualitate. În opinia noastră, autorul a reușit să cuprindă toate componentele unui oraș antic, studiile de caz venind în ajutorul cititorului. Astfel, se discută, în baza planurilor, schemelor și imaginilor actualizate, despre zidul lui Aurelian, apeductele și podurile romane – de altfel, de o rară funcționalitate și frumusețe. O atenție majoră este dedicată centrului monumental al Romei, anume Forul Roman, Palatinul, Thermele lui Traian, Colosseum, Forul lui Traian, Panteonul, Circus Maximus, atât de bine cunoscute de la prelegerile la istoria antică, acum însă, reliefându-se aspectele arhitecturale care scapă atenției unui istoric, dar sunt de o maximă căutare pentru un arhitect.

Cel de-a treilea capitol, unul foarte consistent, *Urbanism roman prestabilit*, ne familiarizează cu structura internă și externă a taberei militare fortificate („castrum”), nefiind stabilit la moment sursa modelului uzual acceptat de romanii antici. Astfel, autorul menționează că din perioada republicană castruarele dispun de un plan rectangular delimitat prin ziduri, inițial din pământ și refăcut ulterior din piatră (p. 65). Structura interioară, bazată pe rețeaua rec-tanghiulară a străzilor, a condiționat folosirea frecventă a castruarelor, multe din ele devenind cu timpul, centre fortificate. În acest context, toată atenția cititorului se extinde spre informațiile cu referință la rigorile edificării unui nou oraș, execuția planurilor (fiind menționați specialiștii „agrimensores”), finalizând prin determinarea elementelor unui model urbanistic roman, fazele de evoluție și apariția celor mai importante orașe, precum Cosa, Benevento, Capua, Medio-

lanum, Pompei, Herculanium, Bologna, Verona etc., dar și ierarhia așezărilor: așezăru rurale (*vicus*) și cu statut intermediar de târg (*oppidum, canabae*), municipiu, colonie. Fiecare etapă de studiu aduce informații noi, introduce în circuitul științific date noi, completând patrimoniul arhitectural. Studiile de caz vizează atât toate așezările de pe întregul teritoriu al imperiului, cât și urbanistica unor provincii romane. În opinia noastră, studiul tipologiei uzuale a castruarelor romane în relație cu tipologia orașelor, planurile generale, perspectivele panoramice și materialul plastic cu referință la cele mai spectaculoase orașe antice, este unul foarte valoros din punctul de vedere al istoriei și arhitecturii, oferind cititorului o unică posibilitate de a face o vizită inubliabilă în Italia.

Urbanistica romană regională, adică nord-vestul Africii (Mauretania), au devenit subiectul celui de-al patrulea capitol, autorul exemplificând prin studiul orașelor romane Volubilis, Thamusia, Banasa etc.: planul general, cartierele, incinta, ansamblul sitului, restituțiile construcțiilor etc. Tot în acest context se înscrie și studiul urbanisticii din Britannia (capitolul cinci), studiul orașelor romane fiind început în anii 1920 și cu o amplificare remarcabilă în anii 1970–1980, aprox. 30 de situri, printre care se remarcă Verulamium, Londra, Caerwent, Brampton etc. Formidabilele materiale plastice, asociate cu planurile fac lectura acestui capitol cu referință la orașele romane din Britannia mult mai palpantă.

În opinia noastră, un succes remarcabil al autorului, dr. arhitect Teodor Octavian Gheorghiu, este cel de-al șaselea capitol, care continuă seria lucrărilor vizând urbanistica regională, *Dacia Romană*. Realizând o incursiune în istoricul evoluției acestei provincii romane, autorului oferă câteva studii de caz care reflectă fondarea și dezvoltarea unor asemenea orașe precum Dro-beta – una din formațiuni urbane romane la nord de Dunăre –, și unde este păstrată opera renumitului arhitect Apollodor din Damasc. Seria orașelor din spațiul Daciei Romane este continuat de planuri și vederi panoramice ale orașelor Sarmizegetusa (p. 159-163), cu prezentarea drumurilor actuale, cartierelor de locuit, zona Amfiteatrului, aria sacră cu menționarea atelierelor de producere. În continuare, putem face cunoștință cu planurile și vederile generale ale orașelor Porolissum, Micia, Tibiscum, Romula-Malva.

Cel de-a șaptelea capitol, *Urbanistica romană târzie și bizantină din nordul Dunării și Dobrogea*, ne familiarizează cu cercetarea celor mai semnificative așezări umane din acest areal geografic, fondate după retragerea aureliană. Autorul menționează că sub presiunea evenimentelor construcțiile se adaptează la sit și la specificul geografic și etnic al structurilor

urbane și al celor fortificate (p. 176). Printre cele mai cu-noscute așezări umane, asupra cărora stăruie autorul, se cer nominalizate orașele Sucidava (cu reconstituirile porților sudice ale orașului), Ca-pidava, Troesmis (cu prezentarea amplă a cetății de est), Tropaeum Traiani (bazilica cu transept), Tomis (cu cunoscutul „Edificiu cu mozaic”), Ca-llatis (cu reconstituirea bazilicii), Dinogetia (cu planul incintei fortificate).

Foarte consistent și interesant este următorul capitolul *Alte componente ale urbanisticii roman*, care include cele mai diferite informații cu referință la ansamblurile sacre, palate sau vilele imperiale, fermele (*villa rustica*), drumurile, podurile, apeductele, *limes-urile*, care reprezintă diferite construcții, instalații realizate de romană de o complexitate semnificativă. Astfel, autorul își îndreaptă atenția spre fermele romane, un subiect mai puțin cercetat, descriind toate anexele gospodărești; analizează infrastructura a imperiului cu cele mai spectaculoase realizări (apeductul de la Aqua Virgo), sistemele de canalizare; primul din istoria umanității sistem de drumuri roman care acoperea parțial trei continente, specificându-se scara de valori ale drumurilor și legislația care reglementa normele tehnice ale drumurilor romane, a podurilor imense. Nu putem trece cu vedere nici hărțile romane – Itineraria –, variate cataloage de pe timpul lui Caracalla; *limes-urile*, ansamblurile militare etc. Materialul grafic și ilustrativ privind fiecare studiu de caz aparte facilitează lectura și suscită interesul cercetătorilor din domeniu (p. 212-242).

În ansamblu, lecturând cu o deosebită satisfacție volumul în discuție, concluzionăm că este o lucrare de o înaltă ținută științifică și grafică, în care foarte armonios și-au găsit locul și informațiile istorice și tehnice, și componentele ilustrative, care, în opinia noastră, necesită o specificare aparte, pentru perceperea integrității și complexității ediției: planuri generale și de detaliu; secțiuni, reconstituiri; perspective aeriene; scheme conceptuale; vedute generale, fotografii de epocă, desene ale elementelor. Luate în ansamblu, aceste informații sunt iminente înțelegerii urbanisticii și a tuturor componentelor sale, fapt care acordă studiului în cauză o deosebită valoare științifică, didactică și cognitivă.

În ferma noastră convingere, studiul prezentat de dr. arhitect Teodor Octavian Gheorghiu ***Așezări umane. Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la renaștere – Roma Antică***, este deosebit de valoros. Apariția lui nu poate fi trecută cu vederea atât de specialiștii din domeniul istoriei, arheologiei, urbanismului și arhitecturii, cât și de toți doritorii de a cunoaște cultura universală și în speță, cultura din spațiul românesc. Și după cum primele două volume și-au găsit răsunet în mediul academic și practic, suntem îndreptățiți să afirmăm că prezentul volum va fi unul de real folos, iar autorului îi dorim noi realizări încalea anevoiasă de studiere, cercetare continuă și introducerea în circuitul științific (dar și al patrimoniului cultural), al celor mai importante monumente și așezări umane din istoria universală și națională.

Dr. în studiul artelor, **Liliana CONDRATICOVA**

## Către autori

Cercetarea științifică este o perpetuă căutare, un schimb permanent de opinii și circuit de idei, rezultatele cărora sunt reflectate în paginile revistei științifice „ARTA. Seria Arte Vizuale. Arta Plastică. Arhitectura”, editat de Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei.

În acest context, revista ARTA se prezintă drept o publicație științifică din Republica Moldova care cuprinde o varietate desăvârșită de do-menii și subiecte puse în dezbateri.

Obiectivul primordial al revistei în cauză este cercetarea multidimensională, în timp și în spațiu, a istoriei și teoriei artei naționale: artele plastice, arhitectură, sculptură, arte decorative; includerea în circuitul științific a informațiilor noi, valorificarea rezultatelor investigațiilor continue atât a domeniilor tradiționale (arte plastice), cât și a domeniilor recent intrate în arealul de preocupare a specialiștilor (batik, orfevrărie, arhitectură ecleziastică etc.). Astfel, urmărind pas cu pas evoluția tuturor genurilor artei, tindem să reliefăm portretele de creație ale artiștilor plastici de referință, locul și rolul lor în dezvoltarea artei naționale și în regiunile limitrofe.

Colegiul de redacție este deschis pentru colaborare cu specialiștii preocupați de studiul artei. Suntem în așteptarea materialelor inedite, problematizate și interdisciplinare, care oferă oportunități semnificative pentru analiza operelor de artă. Redacția revistei își propune abordarea subiectelor cu referință la arta antică și medievală, arta modernă și contemporană, jubilee, recenzii și prezentări de carte.

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în anuar este de 1 aprilie, materialele fiind expediate pe adresa isaasm@asm.md și lilia\_condrat@list.ru și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525 și 527. Colegiul de redacție își rezervă dreptul de a respinge

materialele care nu corespund normelor tehnice de publicare și conținutului revistei de profil, materiale propuse spre publicare în alte reviste sau editate anterior sub diferite forme.

Volumul materialului, redactat în limba română, engleză sau franceză, propus spre publicare nu va depăși 1.0 c.a. (40 000 semne). Textul va fi prezentat în varianta electronică și pe suport de hârtie, redactat tehnic la următorii parametri: TNR 14, space 1,5; dreapta 3,0 cm.; stânga 1,5 cm.; sus-jos 2,5 cm. Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, cu o rezoluție bună, cu legendele corepunzătoare și sursa provenienței ilustrațiilor. De preferință, poate fi indicat locul amplasării imaginii/tabelului. Materialul va fi însoțit de rezumate (200-300 cuvinte) în limbile română, rusă, engleză/franceză și cuvinte-cheie (5-7 cuvinte), plasate la sfârșitul articolului și redactate tehnic la TNR 12, space 1,0. La prezentarea materialului fiecare autor va semna în mod obligatoriu o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare, anexând date complete despre autor.

**Referințele vor fi plasate în subsolul paginii, conform modelului:**

Pentru cărți, monografii:

C. Ciobanu. *Stihia profeticului*. Chișinău: BusinessElita, 2008.

Pentru articole citate în culegeri, reviste:

T. Stavilă. *Arta plastică din Basarabia* // ARTA, Chișinău, 2005, pp. 17-25.

Pentru teze de doctor, autoreferate:

L. Condraticova. *Arta giuvaiergeriei din Republica Moldova*. Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2007.

Pentru sursele web:

www.arta.md/membri/Eleonora\_Barbas.  
În mod obligatoriu se anexează data accesării informației.

Model de perfectare a textului:

<b>Autor</b>
<b>TITLUL</b>
<b>Textul articolului</b>
<b>Rezumatele și cuvintele-cheie</b>
<b>Lista ilustrațiilor</b>
<b>Lista abrevierilor</b>

**Suntem recunoscători pentru receptivitate și colaborare,**

**Cu stimă, Colegiul de redacție**



