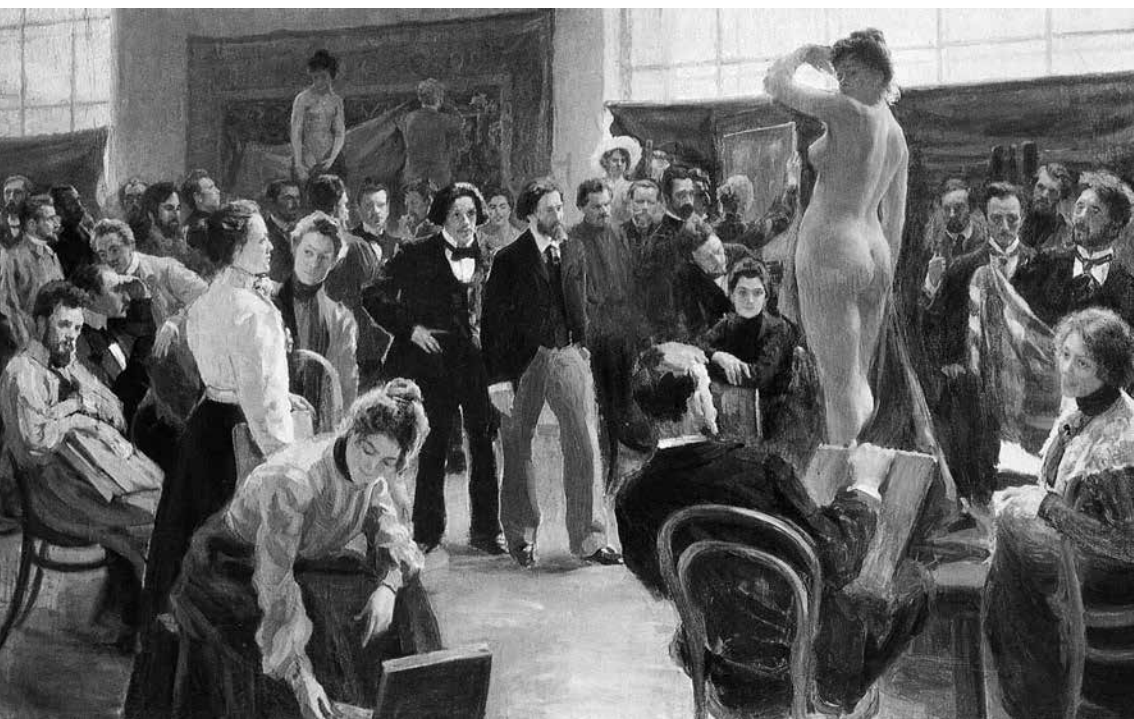


Tudor Stăvilă

Artele frumoase

din Basarabia în

secolul al XX-lea (II)



Muzeul Național de Artă al Moldovei

Tudor Stăvilă

**Artele frumoase
din Basarabia în
secolul al XX-lea (II)**



Editura ARC



Aprobat de Comisia de selecție pentru editarea cărții naționale și editat cu contribuția Ministerului Educației, Culturii și Cercetării.

Monografia a fost elaborată în baza materialelor elaborate în anii 2015-2018 în cadrul proiectului Interferențe culturale europene în arta din Republica Moldova. Studii de istoria și teoria artelor al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării din Republica Moldova.

Autorul aduce mulțumiri colaboratorilor și administrației Muzeului Național de Artă al Moldovei pentru ajutorul acordat la apariția acestei cărți, în special, pentru accesul la fototeca colecției de artă basarabeană.

Recenzenți: Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Romane, București;
Ioana Vlasu, cercetător științific, grad I, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Romane, București.

Editor: *Iurie Bîrsa*

Redactor: *Inga Druță*

Corector:

Copertă, concepție grafică: *Mihai Bacinschi*

Redactor tehnic: *Marian Motrescu*

Imagini: *Iurie Foca*

Editura Arc

str. G. Meniuc nr. 3, Chișinău, MD 2009;

tel.: (+373 22) 73-36-19, 73-53-29; fax: (+373 22) 73-36-23

e-mail: info.edituraarc@gmail.com; www.edituraarc.md

DIFUZARE

SC ALLAS TRADING SRL

500256, Brașov, jud. Brașov, str. Jepilor nr. 6, bl. A6B, ap. 7;

tel.: 0368-452038; fax: 0368-452039

e-mail: books@allas-trading.com; www.cumparacarti.ro

ÎM Societatea de Distribuție a Cărții PRO-NOI

str. Alba Iulia nr. 75, bloc Q; MD 2071, Chișinău;

tel.: (+373 22) 51-68-17; fax: (+373 22) 58-02-68

e-mail: info@pronoi.md; www.pronoi.md

© Tudor Stăvilă

© Editura Arc

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Stăvilă, Tudor.

Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea (II) / Tudor Stăvilă; Muzeul Naț. de Artă al Moldovei. – [Chișinău]: Arc, 2020 (Combinatul Poligrafic). – 340 p.: fig., fot.

Referințe bibliogr. în subsol. – Apare cu contribuția Min. Educației, Culturii și Cercet.

ISBN 978-9975-

[73/76+929](478)"19"

S 80

Cuprins

Introducere 7

Istoricul studierii artei basarabene 15

I. Arta plastică modernă din Basarabia în prima jumătate a secolului al XX-lea. Două ipostaze: între Vest și Est

(Vladimir Ocușco, Pavel Piscariov, Vasile Blinov, Alexandru Climașevschi, Grigore Fiurer, Șneer Cogan, Mihail Berezovschi, Alexandru Plămădeală, Vladimir Doncev, Mihail Saharov, Victor Ivanov, Nicolae Coloscov, Ira Caufman, Maia Starcevschi, Iurie Bulat, Vladimir Evers, Rostislav Ocușco, Ciocolov Serghei, Mihail Conoșenco, Nicolae Coleadici, Elisaveta Fucks-Zotovoceanu, Boris Nesvedov 29

1.1. Eugenia Maleșevschi în arta modernă 115

II. Auguste Baillayre în Basarabia și la București 143

2.1. Scenograful Theodor Kiriacoff 177

III. Pictori basarabeni la București. Anii 1930–1960. Nume uitate

(Gheorghe Ivancenco, Victor Rusu-Ciobanu, Natalia Danilcenco, Anatol Cudinoff, Anatol Vulpe, Mihail Gavrilo, Eugenia Iftodi, Natalia Brăgalia, Ana Asvadurova-Ciucurencu, Tanea Șeptelici-Samoilă, Elena Serova-Medrea, Irina Filatieff 213

IV. Reflecții. Mesaje din trecut 263

Adnotări 313

Introducere

Secolul al XIX-lea a avut un rol nefast pentru istoria pământurilor dintre Prut și Nistru. Războaiele ruso-turce, declanșate în secolul al XVI-II-lea, continuă în secolul următor, Principatele Române devenind arena permanentă a luptelor.

În consecință, după primul război din 1806–1812 este încheiat Tratatul de pace de la București (1812), conform căruia teritoriul dintre Prut și Nistru este anexat de Rusia, devenind un ținut cu statut de gubernie, Moldova de peste Prut rămânând vasala Turciei, integrându-se apoi în Principatele Române (1859).

Teritoriul guberniei continuă să fie utilizat și în timpul războiului ruso-turc din Crimeea (1828–1829), ca mai apoi, ca și Principatele Române, să devină poligonul luptelor dintre Rusia și Turcia în anii 1877–1878.

Aceste războaie au afectat grav toate domeniile de activitate și de existență vitală ale ținutului, dar mai ales a suferit cultura, care a marcat o întârziere a dezvoltării de circa o jumătate de secol față de domeniul respectiv din țările vecine.

Artele plastice din Basarabia au reflectat integral istoria ținutului, urmând aceeași cale pe care i-au atribuit-o circumstanțele politice ale timpului. Dominată de ocupația Imperiului Rus între 1812 și 1918, când deja existau Principatele Române, Basarabia se transformă esențial pe timpurile Regatului Român între 1918 și 1944, ca după cel de-al Doilea Război Mondial să se afle în ambianța unui nou imperiu, intitulat Uniunea Sovietică. Fiecare perioadă are fațetele sale specifice, inseparabile de evenimentele care au trecut peste localnicii din Basarabia.

Artele frumoase din Basarabia, după 1918, au preluat tradiția Școlii de Arte Frumoase din București sau Iași, fondate anterior, la Chișinău de numirea referindu-se la Școala de Belle-Arte (1918) și la societatea omonimă basarabeană (1921), organizatoarea tuturor manifestărilor artistice desfășurate până în 1940, ceea ce a condiționat și titlul lucrării de față.

Istoria artei basarabene demonstrează că după anexarea de către Rusia, în 1812, a părții de răsărit a Moldovei, drept consecință a războaielor ruso-turce, pe acest teritoriu, numit Basarabia, a continuat să se dezvolte o cultură artistică cu elemente specifice. Având izvoare generale comune cu vechea și valoroasa cultură a Principatelor Române, ce creează în 1859 statul România, cultura Basarabiei, treptat, capătă unele particularități specifice, care s-au manifestat plenar și în arta plastică.

Practic, cultura basarabească, la origini, a fost marcată de tot ce se întâmpla în Rusia – expozițiile peredvijnicilor ruși și ucraineni după 1890, studiile basarabenilor la Academia Imperială de Artă din Sankt Petersburg, Moscova, Kiev sau Odessa. E firesc că în aceste condiții în Basarabia nici nu putea fi vorba despre crearea unor structuri educaționale în domeniul artelor.

Apariția târzie a artei profesionale în mediul ortodox, comparativ cu cel catolic, demonstrează vitalitatea unei mentalități specifice, caracteristice pentru fiecare ambianță în parte. Drept argument pentru această ipoteză ar servi studierea fenomenelor artistice separat, cum ar fi în Rusia, Ucraina și România, ca regiune ortodoxă, de care în permanență a fost dependentă situația istorică și culturală a Basarabiei și în Occident, care a furnizat și a importat cultura laică.

O asemenea abordare pare deosebit de importantă, deoarece această cale ne permite să stabilim legăturile comune și tendințele dezvoltării caracteristice pentru arta acestei regiuni și calitățile sale distinctive, comparându-le și analizându-le cu procesele similare din cultura Basarabiei.

Un factor semnificativ pentru studierea dezvoltării artei plastice basarabene îl constituie mediul artistic și perioada de tranziție de la Evul Mediu la cultura laică, necunoscute în Basarabia, dar prezente în țările occidentale, care au influențat constituirea artei basarabene.

Însemnătatea elucidării acestei probleme constă în faptul că în critica de specialitate din Moldova n-au fost efectuate asemenea cercetări, cu toate că anume această abordare permite explicarea obiectivă a multor fenomene specifice pentru arta țărilor limitrofe și prezente apoi în arta basarabească.

Analiza comparativă a proceselor artistice în țările cu dominația culturii ortodoxe ne permite să evidențiem unele particularități, care au constituit tendințele generale în dezvoltarea artelor din Europa de Est.

În toate țările vecine, arta laică apare și cunoaște o dezvoltare sub influența unor factori destul de importanți. Inițial, pentru perioada de

tranziție este caracteristică apariția „parsunei”¹ (portretului naiv), care în Rusia este atribuită secolului al XVII-lea și ca tratare reflectă particularitățile icoanei. O dezvoltare asemănătoare cunoaște și arta plastică din Principatele Române spre sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, consemnată în operele lui Nicolae Polcovnicul, Eustatie Altini, Ion Balomir² ș.a.

Procese asemănătoare cu cele din Rusia și din România au avut loc și în Ucraina. Delimitarea artei medievale și a celei laice se produce prin intermediul unei forme ce amintește „parsuna”. În Ucraina, ca și în Rusia sau în România, primele „portrete” erau pictate de zugravii de icoane din atelierele kievene în secolul al XVIII-lea (*Portretul atamanului Daniil Efremov, Portretul lui V. Gamalia, Portretul lui V. Sulima* etc.)³. Veriga intermediară dintre icoană și „parsuna” a fost cumularea formelor uneia și alteia încă de pe la sfârșitul secolului al XVII-lea („*Pocrov*” cu *portretul lui B. Hmelnițki*). Reprezentări asemănătoare sunt cunoscute și în arta medievală a Moldovei cu portretele votive din secolele XV-XVIII, în frescă și miniatură, dar o dezvoltare în continuare nu s-a sesizat.

O altă condiție importantă în apariția artei laice, caracteristică regiunilor amintite, a fost prezența pictorilor invitați din străinătate, care executau portretele oficiale ale aristocrației locale, fiind implicați și în procesul de pregătire a cadrelor locale de artiști plastici în instituțiile de artă.

În Rusia acest proces începe cu epoca lui Petru I (secolul al XVI-II-lea), la curtea căruia lucrau francezul Louis Caravac, germanul Johann Gottfried Tannauer, italianul Pietro Antonio Rotari, autori de portrete reprezentative, scene de luptă și de gen⁴.

Concomitent, pictorii străini activează în calitate de profesori ai Academiei Imperiale de Artă din Sankt Petersburg (Giuseppe Valeriani, Jean-Paul Laurens etc.). Aproape în același timp, în străinătate își fac studiile bursierii ruși Ivan Nikitin, Andrei Matveev ș.a.⁵

¹ *История русского искусства*. Под редакцией Н. Машковец. Москва, 1957, т. 1, с. 145.

² Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Mihai Mihalache. *Pictura românească*. București, Meridiane, 1976, p. 128, 130.

³ М. Факторович, Л. Членова. *Художественные музеи Киева*. Москва, 1977, с. 33, 37.

⁴ *История русского искусства*. Под редакцией И. Грабарь. Москва, 1978, с. 116.

⁵ *Ibidem*, p. 162-166.

În Principatele Române acest proces are loc mai târziu, la răscrucea secolelor XVII-XVIII, când în Moldova sosesc pentru a lucra la comandă și a preda arta plastică Mihail Töpler, Niccolò Livaditti, Carol Valstein etc.⁶ Și mai târziu pictorii moldoveni pleacă în străinătate pentru studii – doar în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

O altă situație aflăm în Ucraina, unde în calitate de invitați activau absolvenții Academiei de Arte din Sankt Petersburg. Pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea aici lucrează Dmitri Levițki și Vladimir Borovikovski, dar mai intens arta laică (profesională) cunoaște ascensiunea la începutul secolului al XIX-lea (Kapiton Pavlov, Vasili Sternberg, Taras Șevcenko, Lev Jemciujnikov)⁷, iar în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin intermediul creației peredvijnicilor ucraineni – Nicolai Kuznețov, Kiriak Konstandi, Nicolai Pimonenko etc.⁸

Un element esențial al apariției și constituirii artei plastice profesioniște se referă la procesul de învățământ și instruire în domeniul artei plastice.

În acest context, într-o situație mai favorizată s-a aflat Rusia, unde Academia de Arte este înființată în 1757⁹, având un rol important pe parcursul secolelor XVIII-XIX, servind totodată și drept reper pentru formarea și dezvoltarea, în secolul al XIX-lea, a culturii artistice în centrele provinciale.

Acest proces în Ucraina ia naștere în anii '60 ai secolului al XIX-lea, la bază fiind absolvenții Academiei de Arte din Sankt Petersburg¹⁰.

Începuturile studiilor de specialitate în România sunt indispensabile de numele lui Gheorghe Asachi (Academia Mihăileană la Iași, 1839) și Theodor Aman care, a fondat Școala de Arte Frumoase din București (1864)¹¹.

⁶ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Mihai Mihalache. *Pictura românească*. București, Meridiane, 1976, p. 132-138.

⁷ *История искусства народов СССР*. Под редакцией П. Ваксмана și Е. Дмитриева. Москва, 1981, т. 6, с. 183.

⁸ *История искусства народов СССР*. Под редакцией П. Ваксмана și Е. Дмитриева. Москва, 1981, т. 6, р. 195-206.

⁹ *История русского искусства*. Под редакцией И. Грабарь. Москва, 1978, р. 183.

¹⁰ *История искусства народов СССР*. Москва, 1981, т. 5, с. 192.

¹¹ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Mihai Mihalache. *Pictura românească*. București, Meridiane, 1976, p. 140.

Arta plastică profesională din Basarabia a evoluat evitând unele forme artistice de epocă, care au fost comune pentru toate țările amintite.

După cum ne-am convins, în perioada de tranziție divizarea artei medievale și a celei laice a decurs prin intermediul unor anumite forme, ce au cumulat elementele noului și vechiului în simultaneitate. Pentru Rusia, Ucraina și România acest proces a avut loc în diferite perioade de timp, fiind purtătorul unei particularități stabile: apariția „parsunei” sau a portretului naiv, ca formă intermediară dintre icoană și portret, și constituirea diferitor domenii ale artei. Fără îndoială, fiecare mediu artistic sus-numit a propus variante proprii ale acestei forme, diverse ca modalitate de concepere.

O altă dominantă în procesul de constituire a artei laice este prezența, în aceste țări, a pictorilor invitați din străinătate, la etapa inițială și în continuare – studiile cadrelor naționale peste hotare. În Rusia și în România ambele procese decurg simultan, iar în Ucraina, în perioada inițială activează doar absolvenții Academiei de Arte din Sankt Petersburg, același fenomen observându-se mai târziu în Basarabia.

Al treilea indiciu caracteristic în apariția artei laice îl constituie crearea unor instituții de învățământ artistic, a căror activitate confirmă nivelul autonom al artei plastice și independența sa de formele și structurile precedente. Indiferent de tipul apariției, aceste procese au fost similare în toate țările amintite.

Un interes deosebit în acest context prezintă evoluția stilurilor și tendințelor artistice, ce deviau de la sursele inițiale și aveau diverse limite temporale, care s-au oglindit într-un mod specific. De regulă, tendințele stilistice sunt preluate în Rusia, România și Ucraina din Europa Occidentală mult mai târziu, influențând toate domeniile artelor plastice. Așa, de exemplu, barocul a dominat în arhitectură, sculptură și arta decorativă (mai puțin în pictură) din Rusia, în prima jumătate a secolului al XVI-II-lea. La granița secolelor XVIII și XIX, sub semnul clasicismului sunt create opere importante în toate genurile artei. Romantismul domină în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind marginalizat în a doua sa jumătate de către peredvijnici, care apoi cedează în fața altor curente.

În acest sens, o situație diferită se observă în România și Ucraina. Tendința inițială cea mai pronunțată în Principatele Române devine academismul (neoclasicismul), caracteristic pentru secolul al XIX-lea în întregime. Apărând în arta română mult mai târziu, când cultura europeană este dominată de alte tendințe, această orientare, care și-a pierdut

aspectul inovator, oricât de paradoxal ar părea, a fost sesizată de către societate ca fenomen progresist. Romanticismul și mai târziu stilul Art Nouveau, constituite în continuare, au existat paralel, interpătrunzându-se și stratificându-se concomitent.

În arta plastică ucraineană, evoluția etapelor stilistice în multe privințe este adecvată proceselor ce decurgeau în arta rusă, existând și unele diferențe. Academismul, ca formă definitivă, cum a ajuns în Rusia sau în România, nu cunoaște realizări deosebite în secolul al XIX-lea, întâietatea aparținând romantismului, prezent în creația lui Taras Șevcenko, Lev Jemciujnikov, Constantin Trutovski ș.a., în operele cărora predomină influența literaturii ucrainene¹².

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub dominația expozițiilor peredvijnicilor ruși, în Ucraina apar societăți similare celor din Rusia.

În același timp, granițele stilistice ale orientărilor artistice din arta ucraineană sunt destul de vagi, mai pronunțat evidențiindu-se influența picturii franceze a „barbizonilor” și cea a impresioniștilor, care s-au manifestat sub aspectul unor particularități distincte sau tendințe stilistice. Aceste amprente figurează mai ales la începutul secolului al XX-lea și se datorează tinerei generații, care-și perfecționează studiile la Paris. Indirect, impresionismul ucrainean s-a manifestat ca o structură întrepătrunsă de tradițiile peredvijnicilor și ale decorativismului specific pentru Art Nouveau.

Încă un factor important, ce fixează integritatea dezvoltării proceselor artistice în țările din regiune menționate, îl constituie apariția, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, a unor societăți și asociații.

Cel mai timpuriu asemenea grupări se înregistrează în Rusia, unde academismul este înlocuit de *Tovarișcestvo peredvijnâh hudojestvennâh vâstavok* (1871)¹³, succedată de către *Mir iskusstva* (1898–1924), *Golubaia roza* (1907)¹⁴ etc., care au influențat considerabil dezvoltarea artei ucrainene și basarabene.

¹² *История искусства народов СССР*. Под редакцией П. Ваксмана и Е. Дмитриева. Москва, 1981, т. 6, с. 191.

¹³ *История русского искусства*. Под редакцией Н. Машковец. Москва, 1960, т. 2, с. 83.

¹⁴ *История искусства народов СССР*. Под редакцией П. Ваксмана и Е. Дмитриева. Москва, 1981, т. 6, р. 12.

De exemplu, *Tovarișcestvo iujno-russkih hudojnikov* (Odessa, 1880) și *Kievskoe tovarișcestvo hudojestvennâh vâstavok* (1893) sunt fondate după modelul *peredvijnicilor*. Mai târziu locul lor îl ocupă *Obșcestvo ukrainskih hudojnikov* (1911) și alte asociații, ce tindeau spre alte valori artistice (Aleksandr Murașko, Alexei Novakovski etc.)¹⁵.

În România în această perioadă arta contemporană este reprezentată de societatea *Ileana* (1898), ai cărei aderenți (Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino ș.a.) manifestau interes pentru realizările *Stilului 1900* (modern).

Constituirea artei plastice profesionale din Basarabia se deosebește esențial, cumulând multe aspecte enumerate anterior în țările limitrofe. În spațiul basarabean nu sunt cunoscute până în prezent modele de „par-sună”, ca repere de tranziție de la arta de cult la cea laică. Nu a fost înregistrată activitatea unor plasticieni de peste hotare (cu excepția celor ruși, care erau încadrați în efectivul armatei în timpul războaielor ruso-turce), a căror menire consta în pregătirea unei ambianțe pentru dezvoltarea artei plastice profesionale. Iar apariția unor forme inițiale de instruire în domeniul artei plastice datează în Basarabia, după cum se știe, tocmai din 1888, timp considerabil îndepărtat de la crearea instituțiilor respective din țările vecine.

În Basarabia existența acestor particularități se urmărește în cadrul expozițiilor organizate de societățile Iubitorilor de Arte Frumoase (1903) și de Belle-Arte (1921), fondate la Chișinău¹⁶, care au reflectat integral două etape distincte în evoluția artelor basarabene.

În același timp, apariția în primele decenii ale secolului al XX-lea la expozițiile din Chișinău a lucrărilor unor personalități marcante ale artei ruse cum sunt Vadim Falileev, Aleksandr Șevcenko, Nathan Altman etc., care nu împărtășeau idealurile *peredvijnicilor*, a modificat substanțial orientările plasticienilor basarabeni.

¹⁵ *История искусства народов СССР*. Op.cit., c. 191.

¹⁶ Alexandru Plămădeală. Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, p. 47-55.

**Istoricul
studierii
artei
basarabene**



Punerea în circuitul valoric local a corpusului de opere și de artiști și originalitatea discursurilor artistice presupune utilizarea unor noțiuni ca *operă, 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 sunt arbitrar utilizate în biografiile narative sau în monografiile despre artiști.

Ca domeniu al științei, studiul artelor în Basarabia ia naștere spre sfârșitul secolului al XIX-lea, primele publicații făcându-și apariția destul de târziu, concomitent cu organizarea manifestărilor artistice. Apărute în două perioade distincte, în anii 1881–1918 și 1918–1944, sunt urmate de publicațiile bucureștene, consacrate expozițiilor originarilor din Basarabia de până la 1945, fiecare etapă dezvăluind ambianța istorică în care au activat aceștia. Majoritatea cercetărilor din perioada în cauză s-au axat pe studii care prezentau expozițiile personale și cele colective de la Chișinău, iar mai târziu și de la București, fără a fi remarcate particularitățile specifice și comune evidente pentru un anumit gen al artelor.

Date informative și descrieri ale expozițiilor din Basarabia au fost publicate de revista *Бессарабские губернские ведомости* (4 iunie 1881, nr. 51) – despre expoziția personală a lui Gheorghe Damir, absolvent al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg, urmată de ziarele *Бессарабский вестник* (И. Весус. У художников, nr. 616, 1 noiembrie 1891) – despre prima expoziție ambulantă a Societății Pictorilor din Sudul Rusiei. În următorul an la Chișinău are loc cea de-a XIX-a expoziție a peredvijnicilor, reflectată în *Бессарабский вестник* (23 noiembrie 1891, nr. 633). Concomitent, la Chișinău are loc și cea de-a XIX-a expoziție organizată de Asociația Expozițiilor Ambulante din Rusia, reflectată în sus-numitul ziar la 27 noiembrie al aceluiași an (nr. 636).

În anii 1892–1893 se organizează o altă manifestare a expozițiilor ambulante cu participarea unor nume cunoscute ale artei ruse: Ivan Șişkin, Vasili Surikov, Alexei Korin ș.a., reflectată în ziarul *Бессарабей* (С.Д. *Выставка картин в Думе*, nr. 6, 18 martie 1893). Alte publicații își fac apariția la începutul secolului al XX-lea: în trei numere ale ziarului *Бессарабская жизнь* (*К открытию выставки*, nr. 96, 22 aprilie, 1906; *Выставка картин*, nr. 111, 10 mai 1906; *К выставке картин*, nr. 125, 28 mai 1906) se amintește despre prima expoziție comună a celor trei asociații de arte – a peredviinicilor ruși, a celor ucraineni și a membrilor Societății Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia (fondată în anul 1903).

Anterior activitatea ultimei asociații o descrie detaliat D. Krimmer, în articolul său din *Театр и искусство*, publicat la Sankt Petersburg (*Провинциальная летопись. Театр и искусство*, Санкт-Петербург, 1905, p. 63).

În primăvara anului 1907, la cea de-a VI-a expoziție din Chișinău sunt prezentate doar lucrările pictorilor ucraineni și basarabeni, făcându-și apariția și nume noi, cum ar fi Nathan Altman dintre ucraineni și V. Ghiparis, Sofia Smolenschi din partea basarabenilor (П. На выставке. În: *Бессарабская жизнь*, nr. 95, 26 iunie 1907, p. 3). O altă manifestare, care a avut loc în iarna anului 1909, a fost penultima expoziție a Pictorilor din Sudul Rusiei la Chișinău, reflectată în ziarul *Бессарабская жизнь* (1909, 29 decembrie, nr. 223 și 1 ianuarie 1910, nr. 1).

Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia își încheie activitățile în timpul Primului Război Mondial, în 1915, și a prezentat în exclusivitate lucrări ale pictorilor basarabeni (П.А.-ски. Художественная выставка. *Бессарабская жизнь*, 25 februarie 1915, nr. 24). Printre numele promițătoare sunt amintiți Gavriil Remmer, Sofia Smolenschi, Nicolai Gumalic cu șarje („lucrări pentru public și nu pentru artă”), iar cel mai interesant compartiment al expoziției l-au constituit operele Nadejdei Ivanov, ale Eugeniei Maleșevschi cu motive italiene și stampele lui Șneer Cogan.



Vladimir Ocușco și studenții săi Claudia Dobjanschi, Alexandru Plămădeală, Pertz Vaxman și A. Pecusos, 1912.

Alexandru
Plămădeală, Au-
guste Baillayre,
Olesi Hrșano-
vschi, George
Pojedaeff, Jo-
seph Bronstein
și Lidia Luzano-
vsky, 1920.



În 1918 urmează o expoziție care s-a desfășurat fără tutela unei anumite societăți. Judecând după numele autorilor (Isaak Levitan, K. Petrov-Vodkin, Fontaine-Latour, Luca della Robia), operele expuse făceau parte din colecțiile private din Chișinău¹.

Odată cu schimbările intervenite după destrămarea Imperiului Rus în 1918 și Unirea Basarabiei cu Regatul Român, apar mai multe articole cu referire la implicarea artiștilor plastici locali (expoziții personale, colective) în publicațiile de la Chișinău și București.

Cele mai laconice erau informațiile despre vernisajele personale ale artiștilor. Astfel, despre creația lui Șneer Cogan au scris ziarele de limbă rusă de la Chișinău (*Бессарабское слово* din 26 aprilie 1927). Pictura religioasă a lui Pavel Piscariov a fost reflectată în *Бессарабская почта* din 17 aprilie 1936 și, respectiv, 4 iunie 1937, nr. 5248. Încă un articol consacrat pictorului apare în *Бессарабское слово* din 1 februarie 1937.

Informațiile devin mai extinse odată cu apariția revistei *Viața Basarabiei*, fondată în 1932, redactor fiind Pan Halippa; primul articol publicat, începând cu anul 1933, îi aparține lui Alexandru Plămădeală (*Artiști plastici basarabeni. Un scurt istoric*, anul II, nr. 11, noiembrie 1933), consacrat predecesorilor și contemporanilor săi, despre colecțiile de artă din Chișinău și activitățile conaționalilor în Rusia și Europa. În următorul an (1934) în paginile revistei (anul III, nr. 5, mai 1934) apare o informație despre *Salonul basarabean de pictură, grafică și artă decorativă*, găzduit

¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre, fond 2989, registru 1, d. 54.



În atelierul sculptorului Alexandru plămădeală, 1922.



Ore de pictură în atelierul lui Auguste Baillayre (rândul doi: profesorul, Elisabeth Ivanovschi, Tatiana Ivanovschi, Goldștein; rândul trei: Nicolae Coloscov, Larisa Rostovschi, Movergoz, Abram Calștein, Moisei Gamburd, Afanasie Modval și George Bekker, 1922.

în încăperile Jocheu-clubului, cu scenele de vânătoare ale lui Nicolai Gumalic și lucrările lui Vladimir Doncev (*Fabrica. Ultima zăpadă, Moină în oraș*)², iar ca o addenda la articolul anterior al lui Alexandru Plămădeală este tipărit mesajul lui Petre Ștefănuță, intitulat *Pe marginea unui articol* (anul III, nr. 6, iunie 1934),

² Salonul basarabean de pictură, grafică și artă decorativă. În: *Viața Basarabiei*, anul III, nr. 6, iunie 1934.

Profesori și studenți ai Școlii de Belle-Arte din Chișinău, 1922.



Studenți și profesori ai Școlii de Belle-Arte din Chișinău, 1925.



care propune o variantă proprie a identității pictorilor, considerând că printre numele pomenite de sculptori românești sunt doar 17, alte 65 aparținând altor etnii. Tot aici Olga Plămădeală face o incursiune în istoria Școlii de Arte (Școala de Belle-Arte din Chișinău. *Viața Basarabiei*, nr. 6, 1934), cu ocazia împlinirii a 15 ani de existență. Într-un alt număr al revistei (nr. 5, 1934) Nicolae Costenco publică *Pictura lui Iurie Bulat* (*Viața Basarabiei*, mai 1934), găsind asemănare cu creațiile lui Kimon Loghi.

Victor Luțcan face, în anul următor, o frumoasă caracterizare dedicată unui tânăr, intitulată *Pictura lui Anatolie Cudinoff* (*Viața Basarabiei*,



Auguste Baillayre cu studenții în timpul orelor de pictură decorativă, mai 1927.



Auguste Baillayre cu studenții în timpul orelor de pictură decorativă (Tania Baillayre, Auguste Baillayre, Elisabeth Ivanovschi (I rând), Tatiana Ivanovschi, Nicolae Colosco, George Bekker, Abram Calștein, Rostislav Ocușco, Larisa Rostovschi, Moisei Gamburd (rândul al II-lea), Afanasie Modval (în picioare), mai 1927.

nr. 6, iunie 1935), expoziție vernisată la Casa Eparhială. Tot acolo apare și articolul *Pictura lui Mihail Berezovschi* de Nicolae Costenco.

Spre sfârșitul anului, Ionică Ochișor, la rubrica *Cronică plastică* (*Viața Basarabiei*, nr.7-8, ianuarie 1935), vorbește despre calitățile pânzelor lui Moisei Gamburd, descriind lucrări dispărute în perioada postbelică – *Două surori*, *Moș Dumitru*, *La muncă*, *Țărancă basarabeană*, *Țărancă în bluză roz*, caracterizându-l pe pictor drept expresionist în portretele feminine.

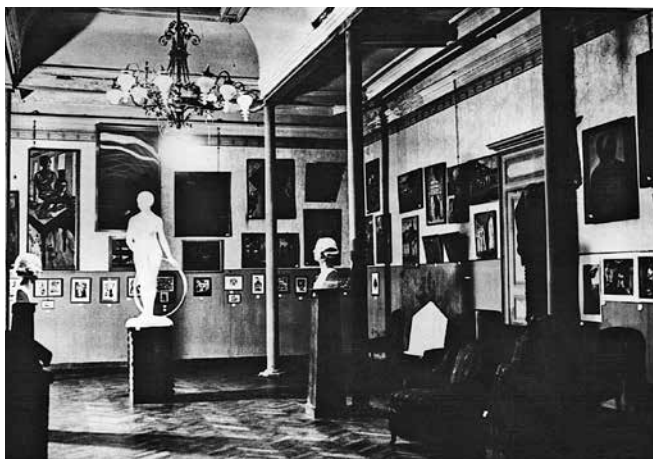
Întâlnirea lui
Ion Minulescu
cu profesorii și
studenții Școlii
de Belle-Arte
la Gara Ferovi-
ară din Chiși-
nău, 1929.



În anii 1936–1937 *Viața Basarabiei* publică mai puține informații despre artele plastice sau expozițiile care au avut loc. Revista inserează o informație detaliată despre cea de-a III-a expoziție personală a preotului Mihail Berezovshi, intitulată *Arta plastică basarabeană* (nr. 5-6, mai-iunie 1936). Un articol semnat de R.R. (în numărul 9, septembrie 1936) comunică despre zugrăvirea interiorului istoric al bisericii Mazarache, pictată de Anatol Cudinoff și Boris Nesvedoff, fiind acoperită cupola cu imaginea lui Hristos, iar următoarea informație, din numărul 11-12 (*Viața Basarabiei*, noiembrie-decembrie 1936), semnată de Moroșan, se referă la două tablouri cu subiecte preistorice de la Muzeul de Istorie Naturală din Chișinău, executate de pictorul muzeului, I.I. Șeidevant (n. în 1887), elev al celebrilor pictori Repin și Aivazovski și al ilustrațiilor sculptori Jarini și Antokolsky.

În numărul din martie 1938 (*Viața Basarabiei*, nr. 3) Olga Plămădeală, în *Cronica plastică*, informează publicul despre insuccesul expoziției bucureștenilor la Chișinău și începutul lucrului în vederea realizării monumentelor propuse pentru orașele din Basarabia. Astfel, monumentul lui Vasile Stroiescu va fi realizat de Onofrei, Emanuil Gavrilă, monumentul lui B.P. Hasdeu – de Alexandru Plămădeală, iar al lui Zamfir Arbore – de Milița Petrașcu.

Numărul din aprilie-mai 1938 (*Viața Basarabiei*, anul VII, nr. 4-5) inserează articolul lui Gheorghe Georgescu *Un cuvânt de mândrie și de datorie. Artista-sculptor Nina Jascinschi* cu imagini de studiu la Academia



Regală de Artă din Bruxelles, prezentând și un fragment de la expoziția sculptoriței din Palatul de Belle-Arte din Bruxelles.

În același număr Olga Plămădeală, în *Cronica plastică*, reflectă secvențe de la expoziția Salonului de Primăvară de la București, iar R. Rad, în *Note plastice*, relatează despre expoziția lui Mihail Berezovschi la 70 de ani (nr. 4-5, aprilie-mai 1938).

Revista mai comunică despre pictura lui Anatol Cudinoff la Mazara-che și biserica satului din Țipala, Lăpușna, despre Alexandra Mihailov, cu studii la Baillayre și la Academia de Arte din București, în atelierul de arte decorative al profesorului Costin Petrescu, și despre expoziția personală aniversară a lui Vasile Blinov, vernisată 1 iunie 1938 în Sera Grădinii Publice de către Cercul lui Iurie Bulat.

În *Viața Basarabiei* (anul VII, nr. 12, decembrie 1938) Nicolae Costenco, la compartimentul *Carnet plastic*, descrie vernisajul celui de-al X-lea salon consacrat lui Nicolae Grigorescu, fiind menționați Alexandru Plămădeală (*Bustul lui B.P. Hasdeu*), Șneer Cogan (*Răzeșă orheiană* și peisaje din Constantinopol), Vladimir Doncev – cu imagini din Spania și creațiile lui Moisei Gamburd, Theodor Kiriacoff, Natalia Bragalia ș.a.

În anul următor Olga Plămădeală relatează despre donațiile făcute de pictorii basarabeni și cei din București, Auguste Baillayre fiind confirmat în funcția de custode, iar ca locație se prevedea viitorul Palat al Culturii, colecția fiind depozitată într-o încăpere din Palatul Primăriei (*Viața Basarabiei*, anul VIII, nr. 7-8, iulie-august 1939).

Ion Teodorescu-Sion cu Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff și Șneer Cogan la Chișinău.

Expoziția celui de-al VI-lea Salon al Societății de Belle-Arte din Basarabia, 1933.

Expoziția
Societății de
Belle-Arte din
Basarabia. Bol-
grad, 1934.



Profesori și stu-
denți ai Școlii
de Belle-Arte
din Chișinău,
sfârșitul anilor
1920.



Aceeași autoare, în articolul *O instituție de educație artistică. Societatea de Belle-Arte din Chișinău*, vorbește despre rolul și importanța societății și despre constituirea Pinacotecii Municipale din Chișinău (*Viața Basarabiei*, anul VIII, nr. 1, ianuarie 1939).

Despre evenimentele artistice din Chișinău sunt publicate articole și în ziarele în limba rusă. Conflictele și scindarea Societății de Belle-Arte din Basarabia, apariția „Pictorilor de Seră” (Cercul lui Iurie Bulat), expozițiile acestora sunt reflectate în *Бессарабская почта* (a se vedea , nr. 5248 din 4 iunie 1937 și articolul semnat de M. V-я „Выставка группы бессарабских художников”, nr. 5247 din 4 iulie 1937). Liubomir Fi-



La Muzeul Societății de Belle-Arte din Basarabia. Olga Plămădeală, anonim, Elena Teodorescu-Sion, Ion Teodorescu-Sion, Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Șneer Cogan, 1928.



Membrii Societății de Belle-Arte din Basarabia la expoziția comemorativă consacrată lui Nicolae Cri-gorescu, Chișinău, 1939.

tov, care studia în atelierul lui Alexandru Plămădeală, publică un articol la rubrica „На злобу дня”, intitulat „Непорядки в Художественном училище”, învinuindu-l pe director că nu venea la serviciu cu săptămânile (*Молва*, nr. 68, 8 februarie 1931). Ultima expoziție a „Pictorilor de Seră” are loc, după comunicatul din *Бессарабская правда*, odată cu apariția sovieticilor în Basarabia, în 1940. De această dată, expoziția cu participarea lui Nicolai Gumalic, Vasile Blinov, Mihail Berezovschi ș.a. a avut în centru portretul lui I.V. Stalin, autor fiind „academicianul” Gumalic.

Alexandru Plămădeală. *Tors*, 1922,
achiziționată pentru Colecțiile Statu-
lui. Locație necunoscută.



Despre prima expoziție colectivă a basarabenilor la București consemnează ziarul *Rampa* în articolul *Expoziția pictorilor și sculptorilor basarabeni* (12 octombrie 1922) și Victor Ion Popa („Salonul basarabean. Expoziție colectivă”, *Adevărul*, 18 octombrie 1922), remarcând tendințele comune și cele specifice între arta basarabenilor și a celor din Regat. Oricum, statul român a remarcat mai mulți pictori din Chișinău, oferindu-le ordine și achiziționând opere (Alexandru Plămădeală, Auguste Baillyre, Șneer Cogan ș.a.).

Expozițiile personale ale basarabenilor la București sau la Iași suscită interes pentru o nouă modalitate de interpretare a creației artiștilor. Astfel, despre activitatea lui Theodor Kiriacoff scrie Adrian Maniu („Pictorul Theodor Kiriacoff. Expoziția de la Sala Hasefer”, *Adevărul*, București, 15 mai 1929) și Ion Sava („O stagiune de artă decorativă: Th. Kiriacoff”, *Lumea*, Iași, nr. 3543 din 21 aprilie 1930), despre vernisajele Elenei Serova-Medrea amintește Petru Comarnescu („Expoziția Serova-Medrea”, *Rampa*, 9 aprilie 1927) și Ionel Jianu („Expozițiile Serova-Medrea”, *Rampa*, 13 februarie 1935).

În presa vremii apar articole despre Tanea Șeptelici-Samoilă, semnate de Petru Comarnescu („Tanea Șeptelici”, *Vremea*, 19 martie 1933), C.M. Șerban („Expoziția de desemnuri și pictură a d-rei Șeptelici”, *Cuvântul liber*, 21 martie 1936) și Ionel Jianu („Fin de saison”, *Le moment*, 7 iunie 1940).

În revista *Sindicatul Artelor Frumoase* (nr. 1, aprilie 1935) apare un articol despre sculptorița Elena Serova-Medrea, iar mai târziu despre basarabeanca Eugenia Iftodi, prietena și colega lui Alexandru Țuculescu, sunt publicate articole semnate de C.Șt. („Eugenia Iftodi”, *Evenimentul zilei*, 30 mai 1942) și Ernest Verzea („Iftodi în pictură”, *Viața*, București, 13 mai 1942).



Foști studenți ai Școlii de Belle-Arte reveniți la baștină (Rostislav Ocușco, I rând), Valentina Neceaev, Claudia Cobizev, Tania Baillayre (București), Pavel Bespoiasnăi (rândul al II-lea), Ana Baranovici, Tatiana Nicolaidi, Elisabeth Ivanovsky (Belgia) și Tatiana Ciucureanu la Chișinău, 1960.

În cadrul unor evenimente comune sunt amintite operele lui Anatol Vulpe (G. Oprescu. „Expoziția armatei”, *Universul*, 21 noiembrie 1941); Ion Frunzetti. „Expoziția Anatol Vulpe”, *Vremea*, 19 aprilie 1942), Auguste și Tania Baillayre (G. Oprescu. „Expozițiile din sălile Dalles”, *Universul*, București, 1945; George Oprescu. „Expozițiile din luna octombrie”, *Universul*, București, 10 octombrie 1945), Gheorghe Ceglocoff (Ion Frunzetti. „Plastica. «Grupul grafic» (Sala Prometeu)”, *Vremea*, București, 4 aprilie 1943; A. Bassarab. „Despre «Grupul grafic»”, *Curentul magazin*, București, 21 ianuarie 1940).

O importanță deosebită pentru aceste două perioade au avut cataloagele expozițiilor desfășurate la Chișinău între anii 1903 și 1940. Astfel, Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia, fondată în 1903, a organizat la Chișinău șase expoziții, susținute cu cataloage publicate concomitent cu vernisajul manifestărilor în 1903, 1906, 1907, 1908, 1910 și 1915.

Prima tipăritură după 1918 și până la apariția Societății de Arte Frumoase din Basarabia este *Catalogul expoziției basarabene de pictură și sculptură și operele lui Gheorghe Pojedaev* (Chișinău, 1920). În total, societatea a organizat 11 manifestări, cataloagele fiind tipărite pentru expozițiile din anii 1927,

Emblema Societății de Arte Frumoase elaborată de Theodor Kiriacoff, 1939.



Artele frumoase
din Basarabia în
secolul al XX-lea (II)

1928, 1930, 1933, 1934 (Bolgrad) și 1939 (două cataloage, unul tipărit cu ocazia expoziției lui Nicolae Grigorescu, altul – cu donațiile membrilor societății pentru fondarea Pinacotecii Municipale).

Succinta trecere în revistă a surselor analizate a conturat o imagine a ambianței generale în presa periodică din Basarabia și din Regatul Român de până la 1944, majoritatea notelor figurând în compartimentele principale ale monografiei, arealul extinzându-se în mediul arhivelor și publicațiilor din România, Rusia, Germania, Franța etc.

I

**Arta plastică
modernă din Basara-
bia în prima jumătate
a secolului al XX-lea.
Două ipostaze: între
Vest și Est**

Vladimir Ocușco, Pavel Piscariov, Vasile Blinov, Alexandru Climașevschi, Grigore Fiurer, Șneer Cogan, Mihail Berezo-
vschi, Alexandru Plămădeală, Vladimir Doncev, Mihail Saharov, Victor Ivanov,
Nicolae Coloscov, Ira Kaufman, Maia Starcevschi, Iurie Bulat, Vladimir Evers,
Rostislav Ocușco, Ciocolov Serghei, Mi-
hail Conoșenco, Nicolae Coleadici, Elisa-
veta Fucks-Zotovoceanu, Boris Nesvedov



Începutul secolului al XX-lea atestă în arta basarabeană o experiență de numai un deceniu și ceva de activitate profesională (prima școală se-rală de desen apare la Chișinău în 1888 și se datorează bursierului Aca-de-miei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg Terinte Zubcu¹. O asemenea experiență de scurtă durată, probabil, nu a mai cunoscut niciuna dintre școlile naționale ale țărilor limitrofe.

Arta plastică modernă din Basarabia și interferențele sale cu arta eu-ropeană reprezintă una dintre cele mai dificile probleme. Puțin cunoscu-tă în mediul autohton și necunoscută în spațiul artistic al țărilor limitrofe, nemaivorbind de Occident, arta basarabeană constituie o *terra incognita* pentru istoricii de artă, rămânând în umbra tuturor manifestărilor artis-tice care s-au derulat în arealul european.

Din aceste considerente, ne propunem să realizăm o evaluare a artei basarabene prin interconectarea proceselor culturale de la sfârșitul seco-lului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea din Europa de Est și de Vest. Drept repere pentru prezenta cercetare au servit studiile consacrate perioadei în discuție apărute în Europa Occidentală, Rusia, România și Ucraina, totodată fiind întreprinse cercetări în arhivele și colecțiile muze-ale din cele mai importante centre artistice ale arealului limitrof.

S-a constatat că interferențele europene în spațiile culturale limitrofe au început să fie cercetate destul de târziu – prin anii '70-'80 ai secolului al XX-lea, accentul punându-se pe raportul dintre arta autohtonă și cea a Europei de Vest, izvoarele bibliografice fiind încă puține la număr.

În Rusia, de exemplu, acest raport este cercetat minuțios de Dmitri Sarabianov², preocupat de problemele impresionismului și stilului Art Nouveau în Rusia de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

¹ Л. Чеза. *Плоды дерева дружбы*. Кишинев, Картеа молдовеняскэ, 1964, с. 53.

² Д. Сарабянов. *Русская живопись 19-го века среди европейских школ*. Мо-сква, Советский художник, 1980. 259 с.

În Ucraina sincronizarea artei naționale cu cea europeană este efectuată în baza informațiilor din dosarele personale ale pictorilor ucraineni care au studiat la Paris, München și Cracovia, fără a se evidenția însă interdependența creației acestora cu stilurile și curentele europene³.

Alte studii valoroase referitoare la arta românească interbelică sunt semnate de Amelia Pavel⁴ și Paul Constantin⁵, accentul fiind pus pe analiza manifestărilor artistice din România în prima jumătate a secolului al XX-lea, dar care nu reflectă influențele europene în arta autohtonă, fiind acceptată o tratare generală a fenomenelor și tendințelor artistice.

De o valoare incontestabilă este analiza comparativă a istoricului de artă ceh Aleksa Čelebonović⁶, care a și fost prima încercare de a dezvălui trăsăturile principale ale artei europene în ansamblu. Alte surse bibliografice, cum ar fi: John Rewald, *Istoria impresionismului*, *Postimpresionismul*; Henri Focillon, *La peinture aux XIX-e et XX siècle* (Paris, 1928); Gustave Guillaume, *Influence d'un atelier de Gleyre sur les impressionistes français* (Paris, 1936); Pierre Courthion, *Les courants et tendances en Beaux-Arts de la XX siècle* (traducere, București, 1973); Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains* (Paris, 1960) sau având un caracter mai general: *Akademie der Bildenden Künste in München* (1950), *Academie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles* (1987), precum și numeroase monografii consacrate pictorilor de epocă, au servit în calitate de material orientativ, fără însă a se face referințe speciale la acestea.

O însemnătate pur practică în analiza comparativă a stilurilor și tendințelor europene raportată la arta modernă din Basarabia au avut lucrările pictorilor francezi, germani, elvețieni, norvegieni, englezi, italieni ș.a., vizionate în muzeele și colecțiile din România, Rusia și Ucraina, ceea ce a permis o sensibilizare mai amplă în reflectarea problemelor interfe-rențiale ale artei europene și ale celei moderne. De o deosebită valoare a fost și descoperirea la Odessa a colecției inginerului basarabean Andrei Dragoev (Drăgoiu), colecție constituită la începutul secolului al XX-lea,

³ Н. Асеева. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец 19-го – начало 20-го веков. Киев, Наукова думка, 1989. 197 с.

⁴ Amelia Pavel. Aspecte ale cronicii artistice românești între anii 1900 – 1916. București, 1963; *Confluente în gândirea estetică europeană și cea românească la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*. București, Meridiane, 1983.

⁵ Paul Constantin. *Arta 1900 în România*. București, Meridiane, 1972.

⁶ Aleksa Čelebonović. *Realismul burghez la sfârșitul secolului XIX (1860–1914)*. București, Meridiane, 1982. 198 p.

ceea ce permite, într-o anumită măsură, să identificăm gusturile estetice din ambianța artistică basarabeană din acea perioadă. Colecția cuprinde opere ale artei ruse semnate de Alexandre Benois, Mihail Vrubel, Natalia Goncharov, Mstislav Dobujinski, Evgheni Lanseret, Nicolai Roerich, Kuzma Petrov-Vodkin, Mihail Nesterov ș.a.

Aceste izvoare au facilitat scoaterea în evidență a interferențelor europene în arta modernă din Basarabia, indicând atât evoluția și particularitățile ei, cât și diferențierile care au constituit particularitățile comune și specifice ale școlii naționale de artă.

Dezvoltându-se ca fenomen artistic în ambianța culturii ruse și europene, dar distanțată considerabil în timp și spațiu, arta basarabeană își are începuturile în anii '80 ai secolului al XIX-lea și se constituie ca proces în deceniile al doilea și al treilea ale secolului al XX-lea, marcând apariția primilor plasticieni profesioniști pe meleagul nostru. Majoritatea au fost originari din Basarabia și acest fapt s-a dezvoltat plenar în modalitatea de a reflecta realitatea pitorească a plaiului.

Studiind activitatea de creație și manifestările expoziționale ale basarabenilor, ne convingem ușor cât de nedreptățiți și prigonți au fost ei și operele lor atât pe parcursul vieții, cât și după trecerea în altă lume.

Două generații de plasticieni, circa 160 de persoane, pentru mai mult timp, au fost sortite uitării sau erau amintite doar cu ocazia unor „fenomene negative” în cultura republicii. Astfel, valorile culturale ale acestei perioade au fost scoase din circuit aproape complet, consecințele fiind dispariția artiștilor și pierderea operelor.

Acest proces a început în anii 1918–1930, când au fost risipite, de către moștenitori, colecțiile de tablouri ale lui Casso (tatăl fostului ministru de instrucție publică din Rusia), ale inginerului Drăgoiu, care presupunea inaugurarea la Chișinău a unui muzeu de arte⁷. Tot în acele vremuri a fost vândută de către moștenitori colecția de cărți rare a lui P. Gore⁸. În timpul războiului au fost pierdute operele plasticienilor donate în 1939 Pinacotecii din Chișinău și Arhiva Școlii de Belle-Arte, ce conținea informații despre studenți din perioada 1887–1940.

Aproape în întregime au dispărut lucrările lui Nicolai Gumalic, Vladimir Doncev, Mihail Saharov, Iurie Bulat, Aleksandr Tarabukin, Iosif

⁷ Alexandru Plămădeală. Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 51.

⁸ Ibidem.

Stepankovski, Vasili Tarasov, ale Mariei Starcevschi, Nadejdei Ivanov, Irinei Filatieff și ale multor altora.

Mai târziu, în anii '60 ai secolului al XX-lea, n-a ajuns de la București la Chișinău donația de pictură, sculptură și grafică a istoricului basarabean Gheorghe Bezviconi, care a urmat soarta celor precedente, fiind împărțită între moștenitori.

Mai mulți pictori basarabeni care se aflau în Basarabia la începutul războiului în 1940 au depus cereri de repatriere în Regat. În *Monitorul Oficial* descoperim numele unora dintre ei și anul nașterii. În *Lista nr. 2 de locuitori care au cerut înscrierea în registrul de naționalitate, Primăria Municipiului Chișinău* figurează Gheorghe (Iurie) Bulat (n. 1914), Gheorghe Becher (n. 1914), Nichita Fediuchin (n. 1911), Nadejda Modval (n. 1909, comuna Voroteș, Orhei) și Maria Starcevschi (n. 1908)⁹.

Și dacă precizăm că la expozițiile din anii '50-'70 ai secolului trecut cu participarea basarabenilor s-a achiziționat prea puțin din ceea ce prezenta valoare, obținem în general o panoramă concretă a cunoașterii și studierii artei basarabene.

Un alt aspect al cercetărilor nesatisfăcătoare și incomplete ale artei basarabene îl constituie și faptul că în perioada sovietică majoritatea pictorilor din acea perioadă au fost învinuiți de formalism și avangardism, erau obligați să creeze având ca model pictura peredviinicilor sau, în cel mai bun caz, forțați să activeze în alte domenii, fără a ține cont de studiile de bază. Astfel, Boris Nesvedov a abandonat scenografia, devenind ilustrator de carte, Victor Ivanov – pictura, ocupându-se cu grafica de șevalet, Serghei Ciocolov – cu mobilierul artistic și covoare, Vladimir Novic, Iosif Țehanovici, Valentina Neceaiev și alții, care au studiat pictura, se ocupau cu artizanatul. Ca excepție, doar Claudia Cobizev și Lazăr Dubinovschi au continuat să profeseze sculptura.

Primatul ideologic în artă a avut consecințe nefaste pentru plasticieni încă în 1940, când majoritatea pictorilor au fost nevoiți să emigreze. Mulți dintre cei rămași au dispărut fără veste în timpul războiului sau imediat după. E caracteristic în acest sens drumul Gulagului, parcurs de Victor Ivanov, Afanasie Modval, Mihail Konoșenko, Victor Fiodoroff, Vasile Ghiparis, Lidia Levandovschi sau sinuciderea lui Moisei Gamburd în 1954, soarta celorlalți rămânând și până azi o enigmă.

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

⁹ *Monitorul Oficial* din 10.01.1940. București, anul VIII, nr. 8, p. 5, 6, 9, 12.

Din tot puținul rămas din trecut referitor la arta plastică basarabeană, un izvor considerabil pentru studierea activității plasticienilor basarabeni îl constituie fondurile laconice ale Arhivei Naționale a Moldovei și donațiile basarabenilor Pavel Șilingovschi (Sankt Petersburg, 1947), Auguste Baillayre (București, 1962, 2006), Vera Blinov (București, 1979), precum și ale surorilor Ana și Sofia Croitoru-Phacadze (Moscova, 1982).

Reîntoarcerea la originea dezvoltării și constituirii artei basarabene fără a ține seama de publicațiile apărute în anii postbelici, în care acest fenomen era negat ca proces, ne impune o reconsiderare a valorilor plastice cu care s-a operat până nu demult. Acest fenomen a fost mult mai complicat decât se propunea prin divizarea „formalist – realist”, figurând și diverse aspecte ce nu pot fi ignorate.

Istoria artei basarabene demonstrează că după anexarea de către Rusia, în 1812, a părții de răsărit a Moldovei, drept consecință a războaielor ruso-turce, pe acest teritoriu, numit Basarabia, a continuat să se dezvolte o cultură artistică cu elemente specifice. Având origini generale comune cu vechea și valoroasa cultură a Principatelor Române, unificate în 1859, cultura Basarabiei, treptat, capătă unele particularități specifice, care s-au manifestat și în arta plastică.

În pofida faptului că cultura artistică dintre Prut și Nistru deține un valoros patrimoniu preistoric, antic și medieval, arta plastică modernă din acest teritoriu a început să se constituie mult mai târziu decât în țările vecine – România, Bulgaria, Ucraina etc.

Mai mult, aceste începuturi și primii pași de dezvoltare, până la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, vorbesc despre faptul că, odată cu statutul Basarabiei de provincie, arta de aici a cunoscut din plin rezultatele acestor consecințe, fiind restanțieră la compartimentul artelor. Dificultatea principală a avut la bază și alte circumstanțe. Uraganul celui de-al Doilea Război Mondial, roadele ideologiei stalinismului au distrus sau au dus la pierderea unor numeroase opere de pictură, sculptură și grafică create între anii 1890 și 1940. Lanțul memoriei culturale fusese rupt artificial și era nevoie să fie restaurat. În acest scop, a trebuit să refacem fundațiile: a fost calea cea mai bună de a depăși moștenirea dezastruoasă a regimului sovietic.

În primele zile de război dispare, luând drumul Harkovului, colecția Pinacotecii Municipale, fondate în 1939, a fost distrusă arhiva Școlii de Arte, ce conținea informații despre studenți și pedagogi (perioada 1888–

1940) și operele studenților, în timpul bombardamentelor au avut de suferit mai multe ateliere și opere ale pictorilor. Pe lângă acestea, toate colecțiile particulare din Chișinău au luat drumul pribegiei, ajungând în alte țări.

Un alt aspect al problemei s-a conturat în anii postbelici, având ca repere criteriile ideologice comuniste. Pentru mai multe decenii studiarea artei basarabene a fost interzisă, considerată „burgheză” și „formalistă”, fiind admise doar unele treceri succinte în revistă ce apăreau sub cenzura organelor respective.

În consecință, arta plastică din Basarabia, datorită condițiilor istorice, parcurge, într-un timp scurt (50-60 de ani), calea de la icoană la stilurile artei contemporane, aceasta fiind una dintre particularitățile de bază ale artei basarabene moderne.

Arta plastică modernă din Basarabia s-a format și s-a maturizat pe parcursul a două etape principale, ale căror limite temporale coincid parțial și cu dezvoltarea istorică a ținutului. Fiecare perioadă are particularitățile sale comune și distinctive, condiționate de situația concretă a statului teritorial.

Prima etapă coincide în timp cu sfârșitul secolului al XIX-lea – anul 1918 și a fost determinată de caracterul relațiilor dintre Basarabia și Imperiul Rus, în componența căruia s-a aflat. În limitele acestui răstimp sunt înregistrate expozițiile ambulante ale peredvijnicilor ruși și ucraineni la Chișinău, care stimulează procesul de constituire a vieții artistice. Un eveniment care a determinat apariția acestor încercări a fost crearea Școlii serale de desen (1888) și activitatea pedagogică a pictorilor Terinte Zubcu, Vasile Blinov, Iosif Stepancovschi și Vladimir Ocușco. Viitorii pictori basarabeni își fac studiile de specialitate în centrele artistice principale din Rusia și Ucraina (Sankt Petersburg, Moscova, Kiev și Odessa), iar de la începutul secolului al XX-lea – în Europa (München, Roma, Paris, Amsterdam etc.).

Dezvoltarea artei plastice în Basarabia din această perioadă a fost la începuturile sale legată de expozițiile peredvijnicilor ruși și ucraineni la Chișinău. Prima mărturie despre expozițiile de la Chișinău se referă la anul 1881, când a avut loc expoziția personală a basarabeanului Gheorghe Damir¹⁰, urmată, în 1891, de prima expoziție ambulantă a Societății

Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

¹⁰ Выставка Г. Дамира. Бессарабские губернские ведомости, от 4 июня 1881 г. № 51. În informație se comunică faptul că pictorul s-a născut în 1875 la Milești, iar la momentul expoziției avea 16 ani. A finalizat studiile la Școala de Desen din Odessa.

Pictorilor din Sudul Rusiei. Operele de pictură erau dominate de peisaj (Ghenadi Ladâjenski – *Pe malul Mării Negre*; Aleksandr Popov – *Amiază*; Rufin Sudkovski – *Motiv marin*) și de câteva scene de gen pictate de Kiriak Konstandi (*Întâlnire*), Nicolai Kuznețov (*Domnișoară în luncă*) și Evgheni Bukovețki (*La biroul de informații*).

În același an a fost inaugurată încă o expoziție cu participarea comună a peredvijnicilor ruși și ucraineni, reprezentați de Ivan Șişkin, Vasili Surikov, Vasili Polenov, Nicolai Kasatkin, Alexei Korin și Nicolai Ghe, însumând prezența a circa 100 de tablouri.

Din 1892 până în 1900 au urmat încă patru expoziții, iar din 1903, împreună cu Ilia Repin, Nicolai Bogdanov-Belski ș.a., expun și basarabenii Vasili Blinov, Mihail Berezovschi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov, Eugenia Maleșevschi, Vasili Tarasov, Ițec Șah, Alexandru Climașevschi ș.a.

În cadrul activității expoziționale din Basarabia atrage atenția următorul fenomen: dacă la început peredvijnicii predominau la toate manifestările, la începutul secolului participă și tineri, care făceau parte din noile grupări ruse apărute la orizontul artistic la hotarul secolelor: Aleksandr Șevcenko, Nathan Altman, Vadim Falileev, Kuzma Petrov-Vodkin ș.a. Totodată, se constituie nucleul pictorilor basarabeni, ceea ce conduce la înființarea, în 1903, a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase din Basarabia, care organizează la Chișinău expoziții comune cu pictorii ruși și ucraineni.

Interesante sunt comentariile la expoziția a II-a a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase, publicate la Sankt Petersburg¹¹. Recenzentul informează cititorii despre expoziție, care are loc în sala Dumei orășenești între 26 decembrie și 7 ianuarie, menționând că *expoziția a fost abundentă, dar fără calități artistice deosebite*. G. Șurâghin a prezentat două studii excelente în acuarelă („Bătrâna și fetița”) și două picturi în ulei („Lectura scrisorii” și „Portret feminin”); părintele Berezovschi a expus o colecție numeroasă de acuarele (20) (...) cele mai reușite fiind „Primăvară timpurie”, „La marginea Chișinăului”, „Amurg”, „Vara”, „La conac”, „Moină” etc. Dintre cele nouă lucrări ale lui N. Gumalic sunt demne de atenție „Soție contemporană”, „Pe terasă”, „În chilie”. G. Șah a expus 15 tablouri, dintre care cele mai reușite sunt „Fumătorul”, „Răsădirea florilor”, „Ecaterina”, „L-au găsit” ș.a. Toate lucrările lui sunt pictate cu o deosebită măiestrie, în tonalități fine.

¹¹ Д. Криммер. *Провинциальная летопись. Театр и искусство*. Санкт-Петербург, 1905, с. 63.

G. Șeidevant a prezentat nouă lucrări, dintre care atenție merită „Portretul fetei”. Despre alți opt participanți e mai bine să tăcem...”¹²

La expoziția comună din 1907 au fost prezenți și unii exponenți ai generației de tineri plasticieni ruși, care nu mai au puncte de tangență cu peredvijnicii – Nathan Altman, Vadim Falileev, Aleksandr Șevcenko, cărora în continuare li se alătură Kuzma Petrov-Vodkin – figuri marcante ale noilor tendințe în arta rusă. Începând cu anul 1910, nucleul de bază al exponenților este alcătuit în majoritate din pictori basarabeni¹³.

Despre însemnătatea Societății și nivelului profesionist ai membrilor săi ne vorbește elocvent și următorul fapt: la Congresul I al Pictorilor din Rusia din 1912, 11 plasticieni basarabeni au fost participanți¹⁴. În lista de bază (preliminară) figurează pictorii Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, Alexei Șciusev, Dumitru Colosov și Toma Răilean, iar în cea suplimentară – Ițec (Grigori) Șah, Antonina Gavriliță, Anton Răilean, Vasili Blinov și Alexandru Climașevschi.

Ultimele manifestări ale Societății au avut loc în 1915 și 1918, la cea finală fiind expuse și tablouri din colecții particulare, ale unor vechi maeștri cunoscuți – Luca della Robbia, Fantin Latour, Maurice Falconet etc.

O particularitate distinctă a perioadei 1890–1918 o constituie lansarea treptată a artei plastice basarabene pe orbita unor importante centre artistice ca Sankt Petersburgul și Odessa. Prin legături directe, promotor al acestor tendințe era tutela artistică a procesului de instruire în ținut a Academiei de Arte din Sankt Petersburg (pregătirea profesorilor, ajutoare cu materiale didactice etc.).

Plasticienii basarabeni, în etapa inițială, devin atașați tradițiilor realismului democrat (*realismul burghez*, după Čelebonović) în formele caracteristice pentru peredvijnici și pentru Societatea Pictorilor din Sudul Rusiei.

Studierea materialelor referitoare la activitatea expozițională a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase din Chișinău ne permite să afirmăm că în a doua jumătate a anilor 1910 „realismul democratic” cedează pozițiile sale în fața unor noi grupări ruse – *Mir iskusstva* și *Bubnovâi valet*, prin intermediul cărora, parțial, unii plasticieni basarabeni se familiarizează indirect cu arta occidentală contemporană. Pe atunci doar Eugenia Maleșevschi, Șneer Cogan, Moissey Kogan, Lidia Arionescu și Auguste Bai-

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

¹² Д. Криммер. *Провинциальная летопись. Театр и искусство*. Санкт-Петербург, 1905, с. 63.

¹³ П. На выставке. În: *Бессарабская жизнь*, 1907, 26 iunie, nr. 95, p. 3.

¹⁴ К. Rodnin. *Arta medievală din Moldova*. Chișinău, Știința, 1990, p. 12.

llayre au avut posibilitatea să urmărească un timp mai îndelungat procesul artistic occidental la Paris, Roma, München și Amsterdam, unde și-au continuat studiile.

Primele decenii ale secolului al XX-lea au fost marcate de operele unor plasticieni ca Pavel Piscariov, Nicolai Gumalic, Vasili Blinov, Alexandru Climașevschi, Gavriil Remmer, Mihail Berezovschi ș.a., care au conturat și tendințele principale ale procesului, manifestat prin influența peredvijnicilor sau a realismului democratic. În etapa dată sunt puse temeliiile artei plastice moderne din Basarabia, care își va continua, cu modificări esențiale, dezvoltarea în următoarea epocă, cunoscând un alt nivel calitativ.

La toate expozițiile organizate între 1903 și 1915 plasticienii basarabeni prezentau peisaje, naturi statice, scene de gen și portrete, lipsind arta decorativă, care inițial se manifesta prin arta populară, profesioniștii în acest domeniu fiind lipsă.

Printre personalitățile care au marcat artele basarabene din această epocă un loc aparte revine Eugeniei Maleșevschi (1868–1940), lui Pavel Șilingovschi (1881–1942) și lui Pavel Piscariov (1875–1949), a căror creație a marcat tendințele principale ale dezvoltării artei basarabene.

Eugenia Maleșevschi, absolventă a Academiei de Arte din Sankt Petersburg în atelierul lui Ilia Repin (1903), cu stagii, între 1903 și 1906, la München, Paris și Roma, devine unul dintre primii reprezentanți ai stilului *Art Nouveau*, în momentul apoteozei tradițiilor realismului rus. Manifestându-și talentul în pictură, grafică de șevalet și în scenografie, pictorița preferă subiectele cu conținut alegoric, reflectate în tablourile *Interior* (1910), *Primăvara*, cu reminiscențe din arta Renașterii, *Franțu-zoaică* (anii 1910), prin care se ignoră haosul burghez contemporan, unde frumusețea reală este lipsă.

Criteriile estetice ale Asociației *Mir iskusstva* (*Lumea Artelor*) și ale unor orientări occidentale au servit drept reper pentru creația altui pictor basarabean – Pavel Șilingovschi. Absolvent al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg (1911), maestrul are o dragoste deosebită pentru pământul pitoresc și oamenii Basarabiei, care constituie laitmotivul operelor sale din aceste timpuri. Aceste aspecte figurează în exotica teză de licență *Basarabia. Ghicitul* (1911), urmată de numeroase acvaforte și picturi, în care se repetă cu regularitate locul petrecerii acțiunii (*Dealurile Basarabiei*, 1910, *Livezi. Basarabia*, *Povârniș. Basarabia*). Îndeosebi de emblematic, incluse într-un cadru al picturii de gen, sunt pânzele *Sărbă-*

toare și *La treierat* (ambele – 1922), unde, aidoma „micilor olandezi”, pictorul populează peisajul panoramic cu figuri miniaturale, în care domină armonia și frumusețea naturii, doinele și baladele plaiului.

O metamorfoză specifică reprezintă creația lui Pavel Piscariov, absolut al Școlii de Arte din Odessa (1892, atelierul lui Kiriac Konstandi). Unul dintre cei mai talentați pictori de biserici, a decorat în anii 1912–1914 interioarele catedralelor din Bolgrad și Ismail, ale bisericilor din Târgoviște, Văcăreasca Nouă (1931– 934) și *Sfânta Vineri* din Chișinău (1936).

Figurând, la începuturi, drept un continuator al peredvijnicilor (*Cu sătoresele*, 1903; *Orfană*, 1908; *La spital*, 1912), Pavel Piscariov, influențat de pictura bisericească, modifică sensul subiectelor mitologice și religioase, încercând să reformuleze abordările narative printr-un veșmânt alegoric (*Nud în fotoliu*, 1920; *Judit*, *Grecoaică nudă*, 1935).

Cea de-a doua perioadă – din 1918 până în 1940 – a fost mult mai variată și mai bogată în manifestări artistice. Fondarea Școlii de Belle-Arte în 1918 și activitatea în cadrul ei a profesorilor Alexanru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Petre Constantinescu-Iași înscruie o nouă pagină în dezvoltarea culturii artistice autohtone. Tendințele principale în dezvoltarea artei plastice continuă să fie aprofundate, bazându-se pe sursele etapei anterioare. Se produce un nou salt calitativ, care marchează apariția unor noi subiecte, a unor noi modalități de tratare, realizate în creațiile plasticienilor basarabeni. În operele pictorilor se conturează distinct căutările unor noi mijloace artistice de expresie, caracteristice pentru postimpresionism, *Art Nouveau*, expresionism etc., care au existat paralel cu tendințele „realismului democratic”. În pictură, sculptură, scenografie, în grafica de carte și de șevalet, în arta decorativă sunt create opere care demonstrează apogeul dezvoltării artei plastice basarabene.

Creațiile Eugeniei Maleșevschi, ale lui Pavel Piscariov, Grigori Fürer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan, dar mai ales ale lui Alexandru Plămădeală și Auguste Baillayre, care au marcat prin operele lor și tendințele principale ale dezvoltării artei plastice basarabene până la sfârșitul anilor '40 ai secolului trecut, constituie o mărturie elocventă a evoluției procesului artistic din ținut.

Centrul vieții artistice din Basarabia rămâne Școala de Arte, pe lângă care, în 1921, se înființează Societatea de Belle-Arte din Basarabia, ce a jucat un rol important în cultura basarabeană. Organizarea unor expo-

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

ziții comune ale plasticienilor români și basarabeni, participarea lor la Saloanele Oficiale din București au urgentat includerea ultimilor pe orbita culturii române și europene a vremii.

În 1920 a avut loc o expoziție intermediară (fără egida vreunei societăți, care în acest timp lipseau) cu participarea în comun a basarabenilor și a scenografului George Pojedaef, emigrant din Rusia, la care au fost prezente și lucrările celor mai talentați studenți ai Școlii de Belle-Arte (organizate în 1918) (Joseph Bronstein, Lydia Luzanovsky, Grégoire Michonze, Ilia Nebesov ș.a.)¹⁵.

Concomitent, se schimbă radical componența membrilor expozițiilor chișinăuene. Dacă la hotarul secolelor la manifestări participau doar pictorii ruși, ucraineni și basarabeni ce și-au făcut studiile în Rusia, exponanții anilor '20-'40 sunt în majoritate absolvenții școlii din Chișinău, cu studii obținute în diferite țări europene.

Începând cu expoziția de la București din 1922, pe lângă Auguste Baillayre, Nicolai Gumalic, Șneer Cogan, Alexandru Plămădeală, Vladimir Doncev, la același nivel profesional expun Mihail Saharov, Iurie Bulat, Haim Marnianschi¹⁶.

Următoarea expoziție, ce a avut loc în 1927, organizată sub egida noii Societăți de Belle-Arte din Basarabia (1921), ne face cunoștință cu o pleiadă de tineri talentați: Theodor Kiriacoff, Boris Nesvedov, Lidia Rostovschi, Mihail Conoșenco, Nicolae Coleadici ș.a.

Salonul al V-lea din 1930 este singura manifestare comună a pictorilor basarabeni și a artiștilor plastici din București, la care au participat Cecilia Cuțescu-Stork, Sabin Pop, Francisc Șirato, Jean Steriadi, Oscar Han, Frederic Stork ș.a.¹⁷

Componența permanentă a participanților la expozițiile Societății se observă la saloanele din 1933 (Chișinău) și 1934 (Bolgrad), la ultima fiind expuse pentru prima dată operele lui Moisey Kogan și Theodor Kiriacoff, sosiți la Chișinău din Paris și București. Al VIII-lea Salon (1937) a fost consacrat activității Școlii de Artă, prilejuită de împlinirea a 15 ani de activitate, reprezentând lucrările studenților și ale profesorilor.

¹⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 196, p. 1.

¹⁶ Victor Ion Popa. Salonul basarabean. Expoziție colectivă. În: *Adevărul*, 1922, 18 octombrie, p. 4.

¹⁷ Arhiva Națională a Moldovei. Alexandru Plămădeală. Fond 2114, registru 1, dosar 40, p. 59.

O expoziție de anvergură (circa 300 de lucrări) are loc în 1938 în sala de festivități a Primăriei cu ocazia jubileului cunoscutului pictor român Nicolae Grigorescu, ale cărui opere au fost expuse în centrul sălii. În baza acestei expoziții se colectează opere de la autori pentru fondarea viitoarei Pinacoteci Municipale. La insistența lui Alexandru Plămădeală, Ministerul Culturii și Cultelor a donat Chișinăului din colecțiile statului „9 tablouri și 3 sculpturi”¹⁸.

Ultimul, Salon al Societății, al IX-lea, are loc în ajunul războiului, în 1939, și face bilanțul activităților sale pe parcursul a 17 ani.

În comparație cu Rusia și Europa Occidentală, Basarabia nu a cunoscut același număr mare de grupări și orientări. De regulă, plasticienii basarabeni făceau parte dintr-o singură societate, cel mult două, care întruneau uneori personalități opuse ca modalitate de concepere a artei, cum ar fi Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală, și totuși important este aportul acestor societăți la cultura locală, apărute ca rezultat al unor diverse impulsuri.

Sub influența expozițiilor ambulante ale peredvijnicilor se constituie la Chișinău Societatea Iubitorilor de Arte din Basarabia (1903), printre inițiatorii căreia au fost Vasili Blinov, Alexandru Climașevschi și Vladimir Ocușco¹⁹. Din 1903 până în 1918 Societatea a organizat nouă expoziții cu participarea în comun a pictorilor ruși și ucraineni, singura excepție fiind vernisajul din 1915, când în calitate de expozanți au figurat doar basarabeni.

Odată cu schimbarea situației politice și cu unirea Basarbiei cu România în 1918, viața artistică, cu unele modificări, continuă. La inițiativa lui Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Vladimir Doncev, precum și a membrilor fostei societăți, în 1921, la Chișinău este înființată *Societatea de Belle-Arte din Basarabia*²⁰. În comparație cu cea precedentă, noua societate includea mai multe secții și dispunea de funcții mai ample. În afară de compartimentul de artă plastică, mai funcționau secțiile de muzică, arhitectură, teatru (dramaturgie și balet) și un compartiment de fotografie artistică. Însă o activitate permanentă desfășura secția de arte plastice, care pe parcursul existenței (1921–1939) a organizat 11 expozi-

¹⁸ *Catalog de opere donate pentru fondarea Pinacotecii Municipale din Chișinău*. Chișinău, 1939 (completat cu creionul de A. Baillayre), 9 p.

¹⁹ Alexandru Plămădeală. Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 50.

²⁰ Ibidem, p. 47.

ții, dintre care una la București (1921–1922), câte una la Bolgrad (1934) și la Ialoveni (1938), celelalte având loc la Chișinău.

În afară de activitatea expozițională, în sfera de interese a Societății intră și ocrotirea monumentelor de istorie și cultură. Astfel, prin intervenția membrilor au fost zădărnice demolarea *Porții Sfinte* și distrugerea pietrelor funerare vechi de la cimitirul orășenesc. Sub acest aspect, Societatea se deosebea de asociațiile din Rusia și Europa Occidentală.

Și prima, și a doua societate apărute la Chișinău își aveau sediul la Școala Orășenească de Desen, iar mai apoi – la Școala de Belle-Arte, fiind centre permanente ale activității artistice din Basarabia.

Pe lângă aceste societăți, începând cu anii 1932–1933 și până în 1938, în Chișinău a mai activat grupul lui Iurie Bulat, în componența căruia intrau și o parte din membrii Societății de Belle-Arte – Nicolai Gumalic (președinte), Mihail Berezovschi, Vasili Blinov, Pavel Piscariov, Gavriil Remmer²¹ ș.a. Numită inițial *Cercul de Arte Frumoase* și redenumită ulterior în *Uniunea Amatorilor de Arte Frumoase*²², această asociație avea scopul de a populariza operele meșterilor artizani în rândul maselor populare și unirea tuturor pictorilor într-o structură unică.

Prima expoziție a Uniunii în Sera Grădinii Publice a avut loc între 15 mai și 15 iunie 1934, după care urmează expoziția din 1935, organizată în comuna Malovata, județul Orhei, fiind expuse covoare și tablouri²³.

Neînțelegerile dintre membrii Uniunii încep în 1936, când se organizează cea de-a III-a expoziție în Sera Grădinii Publice, din cauza *intrigilor cu lăudarea prietenilor și ponegrirea altora, oricât de talentați ar fi ei*²⁴.

În procesele-verbale ulterioare se discută despre organizarea expoziției lui Nicolai Gumalic (1937), a lui Dmitri Papiani și Vasili Blinov (1938), a preotului Mihail Berezovschi (1939, 1940). Ultima expoziție a Cercului lui Gumalic are loc în Sera Principală din Grădina Publică în iunie 1940, la care expun, în afară de academician (cu *Portretul lui I.V. Stalin*), Vasili Blinov, Mihail Berezovschi ș.a.²⁵

²¹ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 22, p. 3.

²² Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Op. cit., dosar 6, p. 2.

²³ Ibidem, dosar 23, p. 1-7.

²⁴ Выставка картин. În: *Бессарабская почта* от 19 июня 1936 г., № 4909.

²⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 29, p. 45.

Atât la începutul secolului al XX-lea, cât și pe parcursul primei jumătăți a acestuia, asociațiile n-au avut o sală permanentă pentru desfășurarea expozițiilor. La apariția peredvijnicilor la Chișinău în 1891 expoziția a XIX-a a avut loc în sala Dumei orașenești, ca, de altfel, și expoziția periodică a pictorilor ucraineni.

Un centru permanent pentru expozițiile societăților basarabene din 1903 până în 1939 a fost Școala de Desen, iar mai apoi – Școala de Belle-Arte.

Din 1918, pictorii închiriază mai multe săli în cele mai diverse locuri. De exemplu, expozițiile Societății de Belle-Arte au avut loc în două săli și o parte din coridorul Școlii Reale, în localul Jocheu-Clubului, unele în încăperile Gimnaziului nr. 3 de Băieți, iar cea din 1938 – în sala de festivități a Primăriei.

Expozițiile personale aveau loc la Casa Eparhiei (Mihail Berezovschi, 1938)²⁶, în localul casei „Corso” (Moisei Gamburd, 1934)²⁷, în magazinul lui Răchieru din clădirea Primăriei (Pavel și Ana Piscariov, 1936)²⁸, iar grupul lui Iurie Bulat închiria Sera Principală a Grădinii Publice.

Documente relevante privind funcționarea Școlii de Belle-Arte din Chișinău în relațiile sale cu Ministerul Culturii și Cultelor au fost incluse în mai multe dosare ale Arhivei Naționale de la București. Aprobarea finanțării, confirmarea statelor, salariile profesorilor și informațiile despre unii studenți au constituit corespondența dintre Chișinău și București din perioada 1922–1939.

Cele mai importante evenimente se desfășoară în anul 1929, când Ministerul aprobă un document care se referă la școlile de artă din Regat, prin care absolvenții sunt obligați să susțină un *Examen general de absolvire după programul Școlilor de Stat* (București și Iași)²⁹ pentru echivalarea drepturilor Școlii de Arte din Chișinău cu cele al școlilor din Vechiul Regat.

În anul 1929 la acest examen, care a avut loc la Iași, au fost echivalate studiile lui Gheorghe Bulat, Elisabeth Ivanovsky, Vladimir Dobroșinski, Afanasie Modval, Theodor Kiriocoff, Anatol Hrșanovschi, Larisa Rosto-

²⁶ Cronica plastică. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 6, p. 76.

²⁷ Ion Ochișor. Cronica plastică. În: *Viața Basarabiei*, 1935, nr. 1, p. 63-64.

²⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Emanoil Poleak. Fond 792, registru 1, dosar 18.

²⁹ Arhiva Națională a României. Școala de Arte Frumoase din Chișinău. Dosar 53, mapa 4, fascicula 3, p. 3.

vschi, Nadejda Russo, Avram Calștein și Tatiana Zalevski³⁰. Unicul student care a avut rezultate insuficiente la București și Iași a fost Rostislav Ocușco, profesor suplinitor la Școala Normală din Cetatea Albă³¹.

Încă un document important al Arhivei Naționale, despre care a scris și Olga Plămădeală, se referă la scrisoarea adresată de Alexandru Plămădeală Prim-Ministrului Nicolae Iorga, cu următorul conținut: *Am onorarea a vă înainta alăturat cererea Comitetului Școlar al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, înregistrată la nr. 356/931, rugându-vă să binevoiți a reveni asupra hotărârii luate de a se desființa Școala de Arte Frumoase, care costă atât de puțin pe stat și care aduce mare foloase tineretului din Basarabia. Ministru de Stat, General*³².

Scrisoarea conține următorul aviz (din 4 septembrie): *Școala e desființată din buget și cu regret, nu sunt fonduri pentru reînființare*³³.

Anterior acestei date, Alexandru Plămădeală, la 9 august 1931, motivează de ce nu ar trebui să fie închisă școala din Chișinău: *În anul curent Școala are de la Minister numai 532.000 lei, ceea ce față de milioanele cheltuite de Școlile de Arte Frumoase din București și Iași e o sumă destul de modestă (...) Mulți au expus la Salonul Oficial din București, primind anual premii și distincții (Kiriacoff, Saharoff, Bulat, Ocușco, Nesvedov, Cernean, Hrșanovschi, Barlo, Russo, Rostovscaia, Doncev, Constantinescu, Ivanovschi, Zalevski, Dobroșinschi etc.*³⁴

Următoarele file se referă la edificarea Monumentului Regelui Ferdinand și al Unirii la Chișinău, dar și cererea lui Gheorghe Ceglocoff de a i se recunoaște studiile la Academia de Arte din Drezda din 1923³⁵, unicul document care confirmă cu adevărat că autorul solicitării este absovent al acestei instituții.

Acest excurs succint în istoria artei basarabene este necesar pentru a urmări situația istorică foarte specifică a Basarabiei, care în permanență s-a aflat într-un mediu ortodox închisat și periferic, ceea ce ne-a convins

³⁰ Arhiva Națională a României, op. cit.

³¹ Arhiva Națională a României. Școala de Arte Frumoase din Chișinău. Dosar 52, 1931, p. 1.

³² Arhiva Națională a României. Școala de Arte Frumoase din Chișinău. Dosar 53, mapa 4, fascicula 3, p. 7.

³³ Ibidem.

³⁴ Idem, p. 8.

³⁵ Arhiva Națională a României. Școala de Arte Frumoase din Chișinău. Dosar 12/928, p. 289.

să identificăm nu numai influențele europene din etapa modernă, dar și ceea ce a creat această epocă din spațiul ortodox mult înainte de limitele temporare care ne interesează.

Interferențele artei basarabene, aflate într-o arie periferică, cu amănunțimea vieții culturale europene spre sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, care s-a manifestat ca o epocă a paradoxurilor artistice, ne permit să identificăm începuturile artelor autohtone. Diversitatea stilurilor, orientărilor și tendințelor, promovate individual sau în grup, se succedă fulgerător în arealul european, având drept scop negarea predecesoarelor și propulsarea unei noi viziuni și concepții asupra artei moderne.

Panorama pestriță a acestor manifestări din epocă marchează, în general, reperațiile unui nou nivel al gândirii artistice și estetice, devenind arena unor crângene lupte între novatori și tradiționaliști.

În mare parte, acest antagonism între promotorii unei tendințe sau ai altele își are începuturile în evoluția artelor franceze, fiind continuată apoi de arta germană, rusă, engleză, italiană etc., fiecare din ele proiectându-se pe arena europeană cu calitățile sale specifice.

Acutizarea contradicțiilor în arta franceză începe cu apariția marilor răzvrățiți ai Saloanelor Oficiale și pariziene – Gustave Courbet, François Mille, reprezentanții Școlii de la Barbizon, ce pot fi nominalizați printre primii care s-au „răscolat” contra academismului, oferind în schimbul subiectelor istorico-mitologice de factură greco-romano-franceză poeticul și liricul dur al realității cotidiene, inclusiv noi teme caracteristice acestei perioade.

Istoria răzvrătirilor în arta franceză este preluată de către impresionisti (Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Edgar Degas), fiecare promovând modelul său propriu de interferență a artei cu progresul științific și mentalitatea umană de la sfârșitul secolului al XIX-lea, rămânând până la urmă individualiști consecvenți în exploatarea unor teme și procedee plastice de expresie și a unor valori ale artei moderne.

În continuare, impresionismul cedează pozițiile sale în favoarea postimpresioniștilor (Paul Gauguin, Vincent van Gogh și Paul Cézanne), fiind urmați de neoimpresioniști (Paul Signac, Georges Seurat), foviști (Henri Matisse), abstracționiști (Wassily Kandinsky), cubiști (Pablo Picasso, Georges Braque) și expresioniști (Franz Marc, Max Pechstein), care marchează începuturile secolului al XX-lea.

Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

Vladimir Ocuș-
co. *Portret de
militar*, 1889.



Vladimir Ocuș-
co. *Portretul
fratelui*, 1896.



Succesiunea rapidă a stilurilor în arealul european și numărul lor considerabil au servit drept suport în apariția marelui stil al secolului, denumirea fiind specifică pentru fiecare țară în parte: Franța – *Art Nouveau*, Germania – *Jugend stil*, Rusia – *modern*, România – *Stil 1900* etc., lăsând amprente profunde în toate domeniile artei și devenind astfel una dintre puținele orientări stilistice cu statut de tendință universală.

Apărând ca o negație a predecesoarelor, majoritatea stilurilor occidentale se răspândesc, înainte de dispariția lor în spațiul de origine, în arealul unor noi spații culturale, transformându-se și adaptându-se la cele mai diverse ambianțe artistice ale școlilor naționale, indiferent de faptul că practica unora în domeniul artei profesionale numără secole, iar altele – doar decenii.

Datorită universalismului noilor experimente și valori plastice, pe orbita noilor interese intră, la începutul secolului al XX-lea, toate școlile de artă din Europa, inclusiv Basarabia, una dintre guberniile periferice ale Rusiei țariste.

Succinta trecere în revistă a celor mai cunoscute stiluri și orientări artistice occidentale s-a impus pentru a evidenția un alt paradox: corelațiile artei europene cu periferiile sale, în cazul nostru cu Basarabia, unde comparativ cu spațiul din Vestul Europei și bogăția fenomenelor artistice, abia se constituia arta modernă, după care a urmat un salt rapid, efectuat pe parcursul a mai puțin de o jumătate de secol.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Vladimir Ocușco. *Domnișoară lângă stog*, 1889.

Vladimir Ocușco. *Călăreț cu cai*, anii 1900.

Pe fundalul acestui mediu caleidoscopic și pitoresc de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, s-a constituit arta plastică modernă din Basarabia, preluând și adaptând în mediul său ortodox câte puțin din ceea ce a fost realizat în Europa de Vest și de Est.

Unul dintre primii reprezentanți ai artei basarabene a fost polonezul Vladimir Ocușco. Crochiurile lui (*Oi*, 1886; *Domnișoară lângă stog*, 1889; *Portret de militar*) de la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt studii minuțios lucrate, creând o dispoziție lirică a peisajului și interiorului. La același nivel sunt realizate și lucrările lui Iosif Stepancovschi *Portret de bărbat* (anii 1890) și *În livadă. Promenadă* (1895). Aceleași perioade îi corespunde și schița *Nud feminin* de Lidia Arionescu-Baillayre, care poartă amprenta influenței tratării impresioniste.

Pezența unui număr insuficient de opere nu ne permite să vorbim concret despre anumite tendințe în arta profesională. Mai curând, ele fixează începuturile dezvoltării și constituirii procesului artistic din Basarabia de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Până nu demult activitatea lui Vladimir Ocușco era cunoscută doar sub aspectul muncii pedagogice, desfășurate pe parcursul anilor 1897–1918. Dintre operele sale doar două erau mai des amintite – *Carul cu boi* și *La arat* (1901). În ambele lucrări, de un format miniatural, prin armonia plastică a corelațiilor picturale, abia se întrezărește dispoziția lirică. Subiectele scenelor de gen sunt apropiate operelor timpurii ale lui Ni-



Vladimir
Ocușco. *Căsuțe*,
1904.

Vladimir
Ocușco. *Copaci
pe malul lacului*,
anii 1900.

colae Grigorescu nu atât datorită modelării picturale, cât temei comune pentru România și Basarabia. Finisând lucrările, Vladimir Ocușco n-a evitat ascetismul pictural, în contrast cu studiile nu prea mari, create în această perioadă. Realizate în maniera „à la prima”, în aceste creații se observă tendința pictorului pentru o tratare decorativă a plein-airului. *Căsuța* și *Dealurile* (ambele 1904) sunt pline de un sentiment gingaș al poeziei, fiind relizate printr-o tehnică reliefată. Diferențierea accentuată a prim-planurilor și albăstrimea scufundată a planurilor îndepărtate se creează prin intermediul unor nuanțe apropiate de culoare. Și mai expresiv dispoziția plein-airului se simte în peisajele *Cărărușă* (1907–1910), *La barieră* (1910), *Sătuc* (1914), iar uneori și în încercările de a introduce culori sonore, contrastante, pur decorative, de exemplu, în *Luntre pe mal* (1908).

Vladimir Ocușco, format ca pictor în școlile din Rusia, preia, în 1897, conducerea Școlii de Desen din Chișinău, care a devenit centrul vieții artistice din Basarabia³⁶. Pasionat de frumusețea plaiului basarabean, a creat, în timpul liber, peisaje caracteristice pentru Basarabia: *Chișinăul vechi*, *În timpul lucrului*, *Munți*, *Pe Nistru*, *Iaz*. În lucrările sale transpune frumusețea anotimpurilor, tematica muncii de primăvară, a cartierelor de la periferiile orașului, a peisajului rural. Fiind preocupat mai mult de administrarea Școlii de Desen și a cursurilor ținute, Vladimir Ocușco avea posibilitatea să creeze schițe și studii doar în timpul sărbătorilor sau în vacanță³⁷. Peisajul liric și scenele din viață se interferează și se comple-

³⁶ К. Роднин, Р. Окушко. Владимир Фулгентьевич Окушко. Кишинев, Карта молдовеняскэ, 1969, 33 р.

³⁷ Arhiva Națională a Moldovei. Vladimir Ocușco. Fond 2116, registru 1, dosar 7, p. 1.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Vladimir Ocușco. *Carul cu boi*, 1901.

tează reciproc în lucrările pictorului, care tinde să reproducă conținutul poetic și pitorescul, prezente în cele mai prozaice motive – *Peisaj cu vaci* (1895), *Arătură* (1901), *Peisaj cu vaci* (1903). Utilizarea unei tehnici de tratare păstoasă, reliefată, face ca peisajele sale decorative să fie pătrunse de un sentiment poetic. Diferențierea accentuată a prim-planului și perspectiva albăstruie a depărtării se creează prin intermediul unor nuanțe apropiate de culoare, precum vedem în peisajele *Trenul în stepă* (1880–1886), *Cocioabă* (1881), *Peisaj muntenesc* (1906), *Livada* (1896).

În colecția Muzeului Național de Artă se mai păstrează câteva peisaje semnate de Vladimir Ocușco, axate pe peisajul arhitectural ecleziastic și periferiile urbane, și anume *Peisaj cu biserică* (1902), *Chișinăul vechi* (1903), *Periferiile Chișinăului* (1903). În fiecare peisaj realizat, pictorul specifică nota dominantă a motivului și dezvăluie soluția plastică respectivă. Autorul deseori revine și la subiectul *Boii* care, în opinia lui, este unul dintre aspectele determinante ale peisajului rustic basarabean. În peisajul *Cocioaba* (1881), se resimte suflul vieții de atunci, unde toate decurg de la sine, în deplină armonie a omului și naturii. Într-un alt studiu, *Peisaj cu vaci* (1895), priveliștea este completată de siluetele animalelor, amplasate ritmic printre copacii separați din planurile doi și trei al lucrării. Autorul pune accent pe coloritul decorativ, fiind bazat pe redarea spațialității, iar gama sonoră de culori reflectă o sensibilitate aparte.

Dacă pentru Vladimir Ocușco activitatea pedagogică a fost predominantă, creația artistică a lui Pavel Piscariov, unul dintre cei mai străluciți continuatori ai peredvjnicilor, s-a îmbinat firesc cu cea de instruire.

Pavel Piscariov este reprezentantul primei generații de artiști plastici profesioniști, a cărui activitate s-a desfășurat și în perioada interbelică

din Basarabia și după război, în RSS Moldovenească³⁸. Printre primele publicații consacrate pictorului sunt recenziile din ziarul *Бессарабская жизнь* din 10 mai 1906 (nr. 111) și din 1910, privitor la peisajul *Umbrele amurgului*, expus de Pavel Piscariov la cea de-a IV expoziție a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase din Basarabia, la care participă împreună cu Alexandru Climașevschi, Eugenia Maleșevschi, Pavel Șilingovschi și Nicolai Gumalic.

Un alt articol face o trecere în revistă a expoziției jubiliare care s-a desfășurat în incinta magazinului Răchieru din clădirea Primăriei, apărut în *Бессарабское слово* (1936, nr. 4847 din 17 aprilie). Potrivit relatărilor ziarului, expoziția a fost destul de modestă, în cadrul ei fiind inclusă și pictura fiicei sale, Ana Piscariov-Radzievici, care a absolvit Academia de Arte din București.

Originar din satul Davâdovo, regiunea Kaluga, viitorul pictor se stabilește împreună cu părinții săi la Odessa în 1880, unde se înscrie la Școala de Desen în atelierul lui Kiriak Konstandi (1890)³⁹. Doi ani mai târziu, în 1892, absolvă studiile și călătorește în căutare de muncă prin guberniile din sudul Rusiei – Nikolaev, Herson, Sevastopol. Accidental, în 1898, un oarecare Kirillov, creator de iconostase, îl invită la Chișinău. Aici, în casa familiei Iaroslavski, la intersecția străzilor Aleksandrovskaia (Ștefan cel Mare) și Mihailovskaia (Pușkin), Pavel Piscariov deschide un atelier artistic pentru executarea copiilor de pe tablourile unor pictori cunoscuți, portrete de pe fotografii, icoane ș.a. Această inițiativă nu s-a soldat cu rezultatele scontate și pictorul, după puțin timp, fondează, la 1 martie 1907, o școală privată de meșteșuguri artistice. În continuare, după 1911, pictorul predă desenul și pictura religioasă la Seminarul Teologic din sudul Rusiei la Chișinău și la *Școala de meșteșuguri artistice* a Parascoviei Puzanova⁴⁰.

³⁸ Despre P. Piscariov a se vedea: Arhiva Națională a Moldovei. Emanoil Poileak, Fond 792, registru 1, dosar 18; T. Stăvilă. Pavel Piscariov. În: *Orizontul*, 1986, nr. 6, p. 52-53; O. Пискарев, Он связал свою судьбу с Бессарабией. În: *Славянская газета*, 1992, nr. 2, p. 7; T. Stăvilă, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Știința, 2000, p. 19, 22, 29, 43, 44, 63, 74, 80, 88, 142.

³⁹ Kiriak Konstandi (1850–1921), peredvijnic ucrainean, fondator al Societății Pictorilor din Sudul Rusiei.

⁴⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 152, registru 1, dosar 167, p. 13-17. Școala de meșteșuguri pentru femei a Parascoviei Puzanova a existat în anii 1905–1914.

Aceste activități sporadice nu au jucat un rol decisiv în soarta artistului, fiind cu timpul abandonate, ceea ce o demonstrează și încercările de a edita o revistă – *Lira Basarabiei*, cu poeziile și povestirile pictorului; primul număr vede lumina tiparului în martie 1912, cel de-al doilea fiind și ultimul.

Cele mai importante realizări din această perioadă se referă totuși la pictura religioasă, executată de Pavel Piscariov la comanda lui Serafim, Arhiepiscopul de Chișinău și Hotin, pentru catedralele din Bolgrad și Akkerman între 1912 și 1914. În mostrele de picturi murale păstrate în bisericile din Chișinău și Tighina se urmăresc vădit influențele artei religioase ruse, dar mai ales ale picturii lui Victor Vasnețov din Catedrala *Sfântul Vladimir* din Kiev.

Absolvent al școlii de pictură din Odesa, cu realizările specifice ale peredvijnicilor ucraineni, caracterizate prin realismul critic, specific pentru Rusia, a optat pentru o paletă coloristică mai variată și sonoră, fapt demonstrat de tablourile pictorului începând cu anul 1906.

Comparativ cu operele colegilor săi ruși Vasili Perov sau Constantin Makovski, pictura basarabeană a lui Pavel Piscariov preferă coloritul plin-airului, cu nuanțe variate de tonuri, chiar dacă în subiecte artistul rămâne fidel idealurilor peredvijnicilor.

Abordarea creației pictorului presupune și identificarea unor suporturi cronologice care au marcat evoluția sa artistică în diverse perioade. Acest lucru ne permite să urmărim în ce măsură și care au fost interferențele din creația artistului, schimbările calitative care se raportează la transformările istorice și sociale din Basarabia până la și după 1918.

Din aceste considerente, putem evidenția două etape ale creației pictorului, fără a apela la pictura religioasă, prima constituindu-se între 1900 și 1918, cu preferințe pentru tematica și cromatica cercului de artă din Odesa, și cea de-a doua perioadă – după 1920, când pictura este dominată de subiecte mai familiare, cu ramificații lirico-poetice și sentimentale, nelipsite de o anumită doză de senzualitate.



Pavel Piscariov.
Portretul unei tinere, anii 1920.



Pavel Piscariov.
Nistrul la Criuleni, 1906.

Prima sa apariție în public, după cum a fost menționat anterior, a avut loc în 1906, când Pavel Piscariov a expus două tablouri: *La lucru* și *Noaptea cu lună*. La cea de-a IV-a expoziție a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase din Basarabia pictorul este prezent cu desene, menționate de presa locală⁴¹. După anumite pauze, lucrările artistului apar la vernisajele din 1910 și 1918, unde a expus portrete și tablouri de gen.

Până în anii 1990 erau cunoscute două locații unde se păstrau lucrările lui Pavel Piscariov – Muzeul Național de Artă din Chișinău și colecția particulară aflată în posesia moștenitorilor pictorului, expusă integral la expoziția jubiliară din 1990, după care această colecție a dispărut din ambianța artistică a Chișinăului. Oleg Piscariov, nepotul pictorului, a considerat insuficientă oferta financiară a muzeului și a retras tablourile.

Cert este faptul că unele lucrări ale artistului aflate în colecțiile muzeului se referă la creația artistului de până la 1918 și reflectă doar interferențele artistice ale peredvijnicilor, tendința constantă a politicii de achiziții a Ministerului Culturii din RSS Moldovenească.

Astfel, printre lucrările cunoscute din prima etapă de creație a pictorului, realizate între 1903 și 1915, figurează *Cusătoresele* (1903), *Peisaj cu drum* (1904), *Orfană* (1908), *La spital* (1912), precum și unul dintre cele mai reușite *Autoportrete* ale sale (1915), furat din colecțiile muzeului în 1998.

⁴¹ P. На выставке. În: *Бессарабская жизнь*, nr. 25 din 26 iunie 1907.

Tablourile reflectă tematica și coloritul specific al peredvijnicilor, unde Pavel Piscariov îmbină în compoziții elementele scenei de gen cu peisajul, accentuând în prim-plan mesajul, subiectul fiind specificat în denumirea lucrării.

Gama coloristică a tablourilor este tratată permanent monocrom, fără diversificarea nuanțelor, preferință acordându-se tonalității opace și mate. În unele cazuri, pentru a accentua mai profund mesajul, pictorul folosește procedee ce țin de psihologia chipului, mai ales în portrete.

Ochii roșii, mari ai fetei, cu fața palidă, gălbuie din *Orfana* provoacă o compasiune sentimentală, melancolică. În lucrarea *La spital* pictorul redă cu măiestrie disperarea țăranului care ține în brațe corpul bolnav al fetei. În ambele cazuri laitmotivul tablourilor create după sosirea la Chișinău îl constituie greutățile vieții și deznădejdea sufletească. Elementul descriptiv este parte componentă și a peisajelor, care diferă puțin ca mesaj de compozițiile portretistice ale autorului.

În *Peisaj cu drum* este redat un sfârșit de iarnă, cu copaci și pete singurate de zăpadă, intercalate, pe alocuri, cu rugina frunzelor și verdeața mată a semănăturilor de toamnă. În alt caz, peisajul *Drumuri desfundate* (1906) se prezintă ca o compoziție tipică pentru creația peredvijnicilor, cu un drum de țară de la marginea pădurii, după ploaie, cu cerul albăstrui-cenușiu, încărcat de nori prevestitori de furtună și două siluete singurate, care pleacă din sat pe drumurile desfundate.

În ambele peisaje, chiar dacă sunt redată diverse stări ale vremii și anotimpuri diferite, este evidentă maniera stilistică picturală a artistului, care, pe de o parte, redă adecvat dispoziția naturii, iar, pe de altă parte, persistă emoțiile dramatice în tratare, ce corespund unor viziuni interioare ale autorului. Concomitent cu aceste afirmații, la începuturile creației sale, abia vizibil, ia naștere o altă tendință, care cu timpul va depăși criteriile și principiile artei peredvijnicilor, reflectând alte aspecte în ceea ce privește importanța coloritului pentru pictură. Căutările plasticianului referitoare la paleta coloristică se extind, implementând în tablouri realizările plein-airului. În *Primăvară* (1900), *Nistrul la Criuleni* (1906), *În curte* (1910), *Dimineată* (1911), Pavel Piscariov demonstrează evident că este sensibil și la realitățile timpului, la realizările școlii de pictură din Odessa, acceptând o gamă coloristică policromă.

În această privință captează atenția studiul miniatural *În curte*, care frapează datorită sonorității și varietății de nuanțe picturale, cu aplicarea clarobscurului, care învâluie cu aer figurile abia schițate cu pensula ale

Pavel Piscariov.
Cusătoresele,
1903.



copiilor, manifestând o viziune impresionistă. Chiar dacă subiectul este unul ordinar și tradițional pentru pictor – o curte cu căsuța luminată de soare, copii care se joacă, suprafața plană a pânzei emană căldură și transparența aerului.

Aceleași calități se manifestă plenar în *Nistrul la Criuleni*, una dintre cele mai lirice și mai poetice pânze ale artistului, în care domină coloritul unei serii de vară, cu ultimele raze ale soarelui ce luminează casa țărănească și apele Nistrului, ce despart malurile în depărtare. Cerul albăstriu cu norii de la orizont, care plutesc în reflecțiile luminii, conferă peisajului o vedere panoramică. Acest peisaj va constitui suportul calităților de monumentalist ale lui P. Piscariov, care ulterior vor fi folosite în pictura bisericească.

Schimbări evidente intervin și în selecția motivelor pentru tablouri, în mesaje tematice, unde un loc important îl deține anturajul familiei artistului. În *Portretul fiului* (1904), *Portretul soției* (1912), sonoritatea coloristică a gamei pledează pentru un sentimentalism dulceag, învăluit de mister.

Aceste accente coloristice vor modifica esențial creația lui Pavel Piscariov după 1918, când Basarabia devine parte componentă a Regatului Român. Schimbările ce au intervenit au modificat cardinal viziunea artistică a pictorului, în măsura în care pictorul a conștientizat că în afară de arta peredvijnicilor, există și alte modalități de a crea. Tendința este evidentă în lucrarea *Nud în fotoliu* din colecția familiei (1918–1920), unde



Pavel Piscariov.
Drumuri desfundate, 1906.

pictura nudului feminin, realizată într-o gamă ocru-căfeniu-deschis, pe fundalul covorului suprasaturat de roșiatic și căfeniu, produce impresia unui subiect cu caracter erotic. Sub unele aspecte, acest tablou are tangențe cu panoul decorativ al Eugeniei Maleșevschi *Primăvara* (1915), diferența constituind-o momentul temporal și istoric al temei. În cazul tabloului lui Pavel Piscariov motivul reprezentat ține de o situație reală, pe când cel al pictoriței se referă la spațiul mitologiei antice, cu repercursiuni ale stilului *Art Nouveau*.

Și totuși, în pofida existenței unor similitudini și diversificări în creația pictorului din această perioadă, se fac remarcate două lucrări: *Nistrul la Criuleni* și *Autoportret*, în care, cu siguranță, domină ideile peredvijnicilor, mai ales când este vorba de *Autoportret*, cu o față alungită, încadrată de o bărbuță aristocratică, pictura fiind elaborată într-o gamă coloristică rece. Pentru a amplifica expresivitatea imaginii, pictorul utilizează efectul contrastului coloristic dintre fundalul întunecat și forma deschisă a chipului, confirmând încă o dată măiestria sa de portretist în dezvăluirea calităților psihologice și a lumii interioare a creatorului.

În publicația lui Alexandru Plămădeală, Pavel Piscariov este pomenit alături de Fiodor Maleavin, Boris Nesvedov, Talagaev, Kogemiaka și Prohorenko în calitate de pictori de biserică⁴². Drept dovadă, sculptorul scrie despre pictura interioară executată de artist la Catedrala din Bolgrad, bi-

⁴² Alexandru Plămădeală. Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 50.

serica *Sfântul Ilie* și cea a Gimnaziului de Băieți nr. 2 din Chișinău, precizând că autorul îl copia pe Vasnețov și pictura acestuia din Catedrala *Sfântul Vladimir* din Kiev⁴³. Într-adevăr, în anii 1930, Pavel Piscariov nu mai participă la expozițiile Societății de Belle-Arte din Basarabia și e firesc ca vicepreședintele ei să nu cunoască pictura de șevalet a colegului său.

Începând cu anul 1906, Pavel Piscariov realizează pictura murală pentru biserica *Sf. Împărați Constantin și Elena*, transformată de sovietici în planetariu, decorul fiind pierdut.

În 1907, la inițiativa călugărilor din schitul Suruceni, se solicită renovarea picturii interioare a bisericii *Sfântul Gheorghe*, pentru aceste lucrări fiind angajat Pavel Piscariov, care a prezentat devizul de cheltuieli în valoare de 2700 de ruble, ca remunerare⁴⁴. Contractul a fost încheiat la 23 iunie 1907 și a fost îndeplinit integral la 27 august al aceluiași an. În devizul de cheltuieli pictorul semnează ca *Director al Școlii de meserii, pictor Pavel Alexeevici Piscariov*.

În 1922 pictorul a realizat pentru biserica *Sfântul Spiridon* de la mănăstirea Hârjăuca 13 icoane și 26 de scene cu pictură murală, dintre care până azi s-a păstrat o singură scenă cu imaginea lui Iisus Hristos. Posibil că de aici provin și două icoane din colecțiile actuale ale Muzeului Național de Artă din Chișinău – icoanele împărătești *Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*.

Un model de pictură religioasă, păstrată intact, este decorul de la biserica *Înălțarea Domnului* (Sfânta Vineri) din Chișinău, realizat de artist în 1936. Comparativ cu icoana, pictura murală are un spațiu mai extins pentru imagini, iar această modalitate i-a permis lui Pavel Piscariov să formeze un mesaj mai desfășurat al motivelor evanghelice, distanțat de laconismul și sincretismul icoanei, unde elementul narativ lipsește. În acest caz compozițiile din interiorul bisericii depășesc cu mult imitațiile lui Vasnețov amintite anterior de Alexandru Plămădeală. Mai mult, Pavel Piscariov depășește și canoanele existente privind compozițiile religioase, realizând o pictură în cele mai reușite tradiții academice, nelipsită însă și de influențele picturii laice.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 208, registru 4, nr. inv. 3167. În: *Кишиневская Духовная Консистория. Строительное дело о ремонте Свято-Георгиевской церкви Суручанского скита*, 12 p.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Pavel Piscariov.
Orfană, 1908.

Pavel Piscariov.
*Domnișoara cu
carte*, anii 1920.
Colecție priva-
tă, Franța.

În 1937 Pavel Piscariov repictază interiorul bisericii *Înălțarea Domnului* din Chișinău, protoiereul Ioan Bivol publică în ziar o scrisoare de recunoștință adresată pictorului, datorită căruia *biserica Înălțării Domnului a reînviat și a devenit o bijuterie a orașului*⁴⁵.

Pe parcursul mai multor ani Pavel Piscariov este implicat în decorul bisericilor din sudul Basarabiei, cu ocazia centenarului Eparhiei din Chișinău. Cele mai timpurii lucrări de pictură religioase pictorul le execută la catedrala *Schimbarea la Față* din Bolgrad (1912), *Acoperământul Maicii Domnului* din Ismail (1913) și la catedrala din Reni (1914). La catedrala din Ismail Pavel Piscariov va fi invitat pentru renovare și în 1936, locuind temporar în localitățile respective. În această perioadă pictorul avea 38 de ani, era căsătorit și avea două fiice.

După o perioadă, pictorul pleacă la București, unde în 1928 are loc o expoziție personală de pictură religioasă, fiind remarcată de critici în revista *Universul*⁴⁶.

În 1936 Pavel Piscariov se reîntoarce la Ismail pentru a finaliza decorul interior al catedralei *Acoperământul Maicii Domnului*, sosind împreu-

⁴⁵ Иоан Бивол. Слова благодарности. În: *Бессарабское слово* din 1 februarie 1937.

⁴⁶ Ziarul *Universul* din 1929, București.



nă cu fiica sa Ana, studentă la Academia de Arte din București, și fiul de 17 ani, Pavel⁴⁷.

Inițial catedrala nu a fost pictată, dar Eparhia Chișinăului a considerat că pictura murală va înfrumuseța interiorul, demonstrând că Ismailul trebuie să devină un centru al sudului Basarabiei. Pavel Piscariov a realizat o parte din aceste lucrări în anii 1913–1915, dar principalul volum de lucru a fost terminat pe parcursul unui an. În decor pictorul a utilizat mai multe ornamente expresive și fundalul preferat al lui Vasnețov de culoare albastră. Locul principal de asemenea revine unor subiecte preferate de pictorul rus – *Maica Domnului* din absida centrală, *Cneazul Vladimir și Olga*, în rest figurează iconografia tradițională a registrelor – *Savaot* în boltă, pe lateral – *evangheliștii Ioan, Matei, Marc și Luca*, naosul fiind decorat cu scene din viața

Pavel Piscariov.
Peisaj de iarnă,
diptic, anii 1900.

terestră a lui Hristos, completate cu scene cu sfinți din epoca protocreștină, care se finalizează cu parabole evanghelice.

În 1939 Pavel Piscariov pictează catedrala din Cetatea Albă, iar în 1940 primește o comandă pentru decorul bisericii Sfântul Dumitru din Ismail, comandă care nu a mai fost executată, odată cu apariția sovieticilor în regiune.

Cu certitudine, pictorul rămâne același doar în peisajele și naturile statice create în această perioadă. *Seară la Sibiu* (1931), *Peisaj moldovenesc* (1938), *Natură statică* (1927), *Garoafe* (1933) sunt lucrări în care pictorul continuă abordarea unor motive tradiționale în maniera tratării unui colorit pictural sonor. Remarcabile rămân și impresiile parohului Ioan Bivol, care publică în *Бессарабское слово* (1 februarie 1937) un mesaj de

⁴⁷ Игорьь ОГНЕВ. <http://izmail.es/article/6425/> (accesat la 16 октомврие 2017).



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Pavel Piscariov.
Portretul doamnei Pașkevici,
anii 1900.

Pavel Piscari-
ov. *Primăvară*,
1945.

mulțumire în numele enoriașilor bisericii *Înălțării* despre pictura care a reînviat catedrala și a devenit o bijuterie a orașului.

Pictura religioasă, practică în această epocă, a transformat creația lui Pavel Piscariov, modificând sensul subiectelor mitologice. Puțin dulcege și erotice în egală măsură, tablourile

Nud în fotoliu, *Judit* și *Grecoaică nudă* (ambele – 1935), compoziția *Antoniou și Cleopatra* (1928–1929) diferă în multe privințe de creațiile altor pictori basarabeni. În lucrările amintite, pictorul, schimbând subiectele, nu cunoaște o formă adecvată de tratare, ci folosește același limbaj plastic pe care l-a moștenit de la peredvijnici, păstrând și narativismul conținutului.

Aceeași modalitate a procedeele plastice se aplică de pictor și în cazul *Zamfirei*, ca ilustrație la poemul lui Aleksandr Pușkin *Țigani* și al tabloului *Schimnicul*, realizat în concordanță cu povestirile scriitorului rus Nicolai Leskov (ambele – 1935)⁴⁸.

Vladimir Adiasevici, care a editat în 1933 *Бессарабский энциклопедический словарь*⁴⁹, amintește succint despre faptul că în anii 1912–1914 pictorul înfrumusețează cu picturi interioarele catedralelor din Bolgrad și

⁴⁸ Lucrările menționate au făcut parte din colecția familiei Piscariov și au fost expuse la vernisajul din 1990 în incinta Muzeului de Artă din Chișinău.

⁴⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Emanoil Poleak. Fond 792, registru 1, dosar 18.

Pavel Piscariov.
Pod peste râu,
anii 1900.



Ismail. Mai târziu, în anii 1926–1930, Pavel Piscariov activează în calitate de pictor-scenograf la Teatrul Național din București, unde a avut loc și o expoziție personală în perioada 1928–1929.

În anii 1931–1934 Pavel Piscariov se mai află în România, unde decorează cu picturi murale bisericile din Târgoviște și Văcăreasca Nouă, demonstrând evident nivelul competitiv cu creațiile pictorilor din Regat. În Basarabia pictorul revine în 1935⁵⁰. La modesta expoziție personală de la Chișinău din anul următor⁵¹ pictorul participă împreună cu fiica sa, Ana, absolventă a Academiei de Artă din București, tablourile și portretele ultimei fiind menționate de recenziții ziarului. Însă soarta acestei talentate pictorițe rămâne necunoscută.

Istoricul de artă Matus Livșiț, care în 1975 s-a ocupat de expoziția retrospectivă a lui Pavel Piscariov la Muzeul de Artă din Chișinău, a vizitat familia fiului artistului, selectând pentru expunere câteva tablouri, printre care figurează *Portretul soției* (1904), *Acasă de la câmp* (1930), *Bătrânul* (1935), *Țigani* (1937), *Peisaj moldovenesc* (1938), natura statică *Trandafiri* (1937) și câteva lucrări din perioada postbelică – *Reîntoarcere* (1944) și *Lupta de la Bârlad* (1945).

Tematica creației artistului se redirecționează aproape imediat după sfârșitul războiului. Astfel, apar lucrările *Partizanii la pândă*, *La fântână*, al căror loc de aflare rămâne necunoscut, și – ca excepție – un *Autoportret* (1945). Ultima lucrare este cea mai reprezentativă, chiar dacă se referă direct la personalitatea creatorului și nu la evenimente epocale, cum au fost obiceiurile timpurilor sovietice. Ea ne reamintește de cele mai reușite

⁵⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Emanoil Poleak. Op. cit., p. 72-72.

⁵¹ Выставка П. и А. Пискаревых. În: *Бессарабская почта*, 17 aprilie 1936.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Pavel Piscariov.
Pezaj cu drum,
1904.

lucrări, create pe parcursul a patru decenii de activitate și încheie drumul parcurs de plastician cu o notă majoră.

Amintim aici că creația sa nu a prea beneficiat de aprecieri în perioada sovietică. Nu este vorba despre nivelul profesionist pe care îl posedă Pavel Piscariov, cauza fiind pictura religioasă, pe care a profesat-o pictorul în perioada interbelică și care nu a fost agreată de noua ideologie. Ultimele activități artistice mai importante din perioada interbelică cu participarea pictorului sunt expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia din 1931 și 1938.

Ultima manifestare a avut drept scop donațiile artiștilor plastici pentru fondarea Pinacotecii Municipale, unde Pavel Piscariov expune împreună cu Ana Piscariov-Radzievici. În *Catalog* sunt trecute tablourile *La mormântul soldatului necunoscut*, *Din cruzimile voievodului Alexandru Lăpușneanu* și *Crizanteme*⁵². Apariția acestor lucrări în lista donațiilor ne permite să le datăm din 1938–1939, însă soarta lor a fost comună cu lucrările întregii colecții (circa 180 de opere), dispărută în 1941 pe drumurile războiului.

O pagină uitată a creației lui Pavel Piscariov o constituie și participarea sa la expozițiile pictorilor amatori numiți de presa timpului *Cercul lui Bulat* sau *Pictori de seră*⁵³. Apărut în urma scindării Societății de Belle-Arte din Basarabia, cercul lui Iurie Bulat (1933) a fost și inițiatorul acestor schimbări. *Societatea Pictorilor și Iubitorilor de Arte Frumoase*, constituită

⁵² Выставка художников в Оранжеее. În: *Бессарабская почта*, 4 iunie 1937, nr. 5248, p. 5.

⁵³ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 28, p. 2-30.



Vasili Blinov.
Copaci pe marginea lacului, anii
1920.

consacrată jubileului pictorului Vasili Blinov, care a marcat 50 de ani de activitate artistică⁵⁵.

Una dintre ultimele lucrări cunoscute și păstrate în colecția de grafică a Muzeului Național de Artă din Chișinău este linogravura color *Primăvară*, creată în 1945. Ca mesaj, această lucrare, executată într-o tehnică grafică pe care Pavel Piscariov nu a mai profesat-o anterior, amintește peisajul *Nistru la Criuleni*, deținând aceeași interpretare poetică și lirică, distanțată de epoca dramatică care abia începuse.

Una dintre lucrările sale se păstrează într-o colecție privată din străinătate: *Domnișoară cu carte*, realizată în cele mai bune tradiții ale plein-airului, razele de soare care străbat frunzișul copacului se reflectă în figura tinerei și în culorile sonore ale florilor de primăvară⁵⁶.

Soarta pictorului, în mare măsură, a fost dramatică. Viața personală a fost umbrată de faptul că doi dintre cei patru copii ai săi (Ana și Pavel) s-au născut surdomuți. Ca pictor, nu a fost apreciat după cum a meritat, puterea sovietică nu putea să admită creația unui zugrav de icoane.

Arta basarabeană a fost o verigă de legătură în istoria culturii artistice din Basarabia, o punte de trecere de la arta medievală la cea laică. Generație care, după definiția istoricului de artă ceh Alexa Čelebonović, reprezin-

⁵⁴ Выставка художников в Оранжевое. În: *Бессарабская почта*, 4 iunie 1937, nr. 5248, p. 5.

⁵⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 28, p. 2.

⁵⁶ Lucrarea a fost trimisă autorului pentru expertiză de domnul Henk Schrevel la 8 aprilie 2016, care a fost achiziționată în timpul șederii sale în România.

tă operele minore ale unei epoci, și nu acelea care au marcat reperele principale și au atribuit sensul culturii și valorilor fundamentale ale timpului⁵⁷. În acest context, „realismul burghez” despre care scrie istoricul se referă deopotrivă la arta europeană și la pered-vijnici, iar prin extensiune, și la arta basarabeană, un reprezentant de vază al căreia a fost Pavel Piscariov.

La expozițiile Societății Amatorilor de Arte Frumoase pictura de gen, portretul și natura statică erau completate de peisajele lui Vasili Blinov și Alexandru Climașevschi.

Activitatea lui Vasili Blinov în Basarabia este mai puțin cunoscută. Fiind unul dintre întemeietorii primei societăți de artă, este cunoscută participarea pictorului la expoziții, dar din toată moștenirea sa sunt cunoscute doar *Natură statică cu lămâie* (1892) și *Port comercial* (1915), în care este prezentă tendința autorului spre redarea iluzorie a subiectelor, în măsura posibilităților copiind fidel realitatea. Culoarea locală imită maniera picturală a vechilor maeștri europeni, reflectând mai mult formele academiste de tratare. Completarea colecției cu noi lucrări semnate de Vasili Blinov se produce în 1979, când după decesul fiului său Anatol la București, în 1974, soția acestuia, Vera Blinov, în conformitate cu testamentul soțului, întocmește actele și dăruiește Chișinăului 21 de lucrări, dintre care 20 aparțin pictorului basarabean, iar una – *Portretul soției pictorului* (1904) – a fost pictată de Vasili Tarasov⁵⁸.

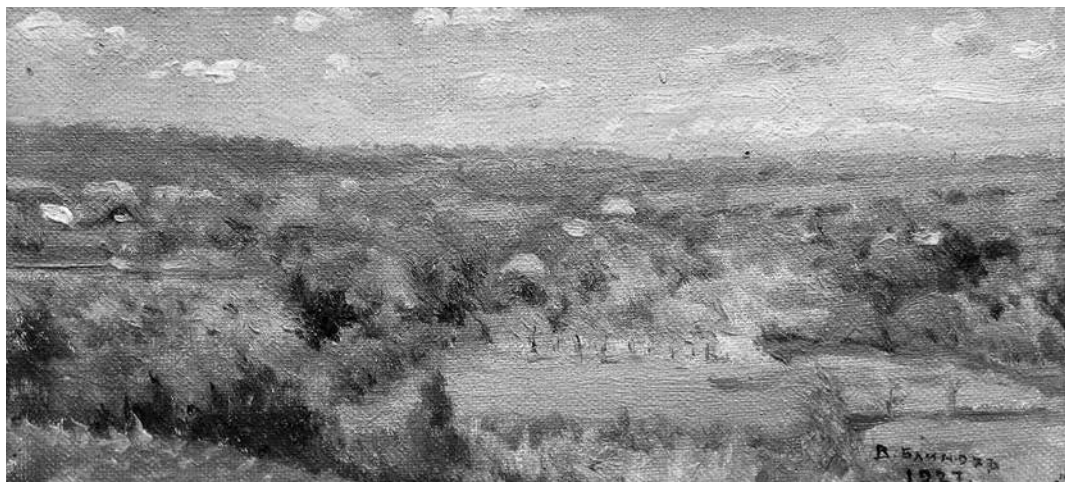


Vasili Blinov.
Natură statică,
1924.

Vasili Blinov.
*Pepene verde
tăiat în felii*,
1926.

⁵⁷ Alexa Čelebonović, *Realismul burghez la sfârșitul secolului XIX*. București, 1982 (traducere de Ileana Vulpescu), p. 23.

⁵⁸ Scrisoarea Verei Blinov, adresată administrației muzeului din Chișinău la 9 octombrie 1979, nr. 243.



Vasili Blinov.
Peisaj cu case,
1927.

Membru al celor două societăți artistice din Basarabia (1903 și 1921), Vasili Blinov este și unul dintre fondatorii *Cercului lui Bulat* sau ai *Pictorilor de Seră*, asociație numită inițial *Uniunea Iubitorilor de Arte Frumoase*.

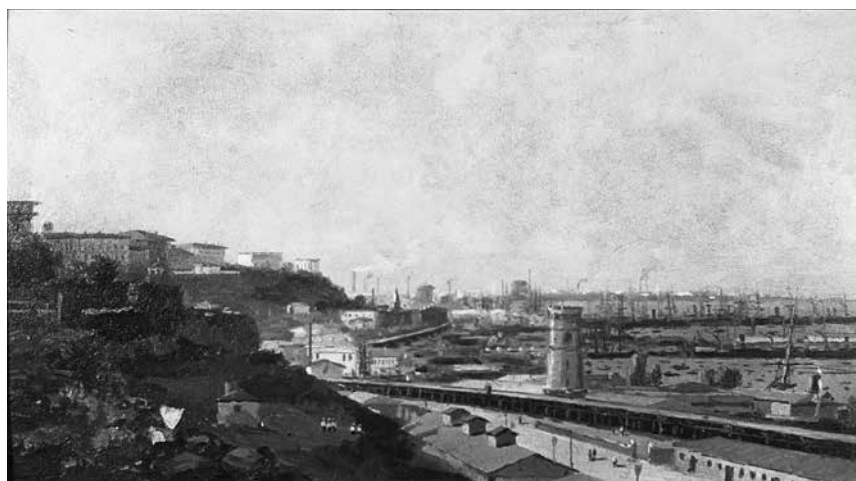
Dar și aici, după scindarea Societății de Belle-Arte din Basarabia, conflictele continuă și în interior. Astfel, în 1935, din asociație este exclus Hamudis⁵⁹. Acest moment se acutizează în 1936, când în ziarul *Bessarabskaia pocita*, sub titlul *Dezordine printre pictorii locali*, se afirmă că *intrigile, defăimările reciproce, glorificarea prietenilor și ponegrirea altora sunt o normă (...), care adeseori devin motive ale unor articole de revistă*⁶⁰.

Mai rezervată este Olga Plămădeală, care menționa: *De câțiva ani de acum, după inițiativa unui grup de amatori de artă și a unor pictori din Chișinău, în sera Grădinii Publice sunt organizate expoziții de pictură, frecventate de un public foarte numeros*⁶¹. Expoziția a VI-a din seră s-a deschis la 1 iunie 1938, la care au participat Victor Adiasevici, preotul Mihail Bere-zovschi, Vasili Blinov, Iurie Bulat, Nicolai Gumalic, Haim Marneanschi, Elisaveta Mnațacanian, A. Chirilov, Ilia Moiseev, Maria Fratița, Pavel Piscariov, Ana Piscariov, Gavriil Remmer și Petre Țurcanu. Membrii acestei grupări au luat inițiativa de a sărbători aniversarea lui Vasili Blinov, pictor care a fost profesor la numeroase generații de elevi basarabeni.

⁵⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 23, p. 8.

⁶⁰ М. V-я выставка бессарабских художников. În: *Бессарабская почта*, 4 июля 1937, № 5247, с. 3.

⁶¹ Olga Plămădeală. Cronică plastică. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 4-5.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Vasili Blinov.
Marea și piatra
(Odessa), anii
1900.

În colecția actuală a Muzeului Național de Arte Plastice din Republica Moldova se păstrează mai multe lucrări ale lui Vasili Blinov, parte din care sunt cele aduse din România prin strădaniile Verei Blinov. Multe dintre aceste lucrări, cum ar fi *Natură statică cu lămâie* (1892), *Marea și piatra* (Odessa), *Peisaj marin* (Gurzuf, 1907), *Aiu-Dag* (Gurzuf, 1907), *Trandafiri* (1924), *Liliac și lalele* (1924), *Pepene verde tăiat în felii* (1926), *Natură statică* (1927), *Pruni în floare* (1927), *Peisaj. Suburbia Chișinăului* (1927), *Autoportret* (1930), *Bărci la Lustdorf* (Odessa), *Cabină la mare, Lac lângă pădure*, *Natură statică cu fructe* (1934), *Struguri albi* (1934), *Buchet cu flori de câmp* (1934), *Buchet de gherghine* (1935), *Crini albi* (1937), *Cri-zanteme albe* (1937), *Natură statică cu gherghine* (1937) ș.a., nefiind restaurate, întunecate de timp, sunt imposibil de analizat.

Creația lui Alexandru Climașevschi, de la bun început, este supusă unei puternice influențe a cercului de pictori kieveți, care aparțineau celei de-a doua generații a peredvijnicilor. Unica lucrare păstrată din acele vremuri – *Promoroacă. Zi de februarie* (1907)⁶², este pictată în timpul studiilor la Școala de Arte din Kiev (1906–1908) și reflectă căutările picturale în domeniul plein-airului, capabil să exprime unitatea naturii și starea lumii interioare a plasticianului. Finețea și emotivitatea percepției îl ajută pe pictor să redea dispoziția zilei geroase de iarnă, strălucirea zăpezii albe, pe care se întind umbrele albastrii ale copacilor, ce armonizea-

⁶² Tudor Stăvilă. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău, Știința, 2000, p. 32.

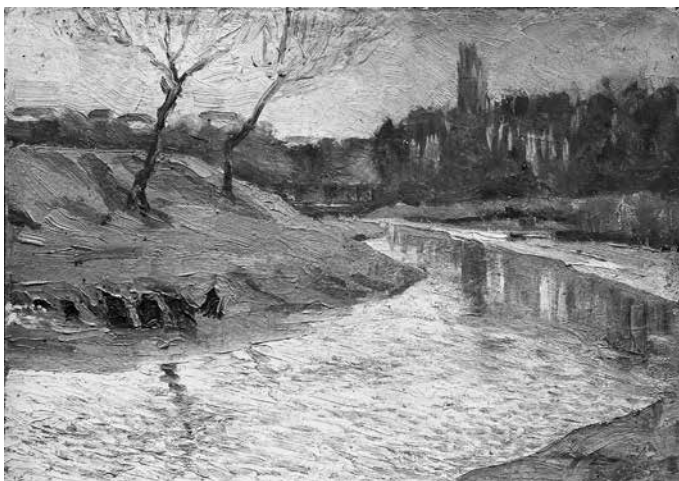
Alexandru
Climașevschi.
*La marginea
satului*, 1937.



ză cu culorile bolții cerești. Concordanța culorilor, liniștea și plinătatea sentimentelor, peisajul domol corespund în acest tablou cu notele poetice și lirice care vor domina în permanență creația pictorului. După studiile de la Kiev se perfecționează în atelierul privat al pictorului Stanislav Jukovski din Moscova.

Lucrările sale emană un deosebit rafinament și profesionalism. Originară din Ucraina, familia lui Alexandru Climașevschi, la recomandarea medicilor, s-a instalat la Chișinău.

Alexandru Climașevschi a lăsat o amprentă deosebită în dezvoltarea peisajului. Între anii 1923 și 1940 se află, în calitate de notar și profesor de matematică, la Lipcani. Prezent sporadic la expozițiile basarabene în anii 1918–1940, pictorul nu abandonează pictura, mărturie servind operele păstrate în Arhiva Națională și la Muzeul Național de Artă din Chișinău. La saloanele basarabene ale primei asociații expune peisaje în anii 1907, 1908 și 1910, după care urmează o pauză, fiind prezent la expoziția comună a pictorilor basarabeni și a lui George Pojedaeff (1920), la Salonul Basarabenilor din București (1921–1922), ultima prezență din perioada interbelică fiind la fondarea Pinacotecii Municipale din Chișinău (1938, 1939). În anii 1927, 1933 și 1938 vernisează expoziții personale la Cahul și Cernăuți. Din 1947 se stabilește în Chișinău și activează la Școala Republicană de Arte Plastice. Fiind îndrăgostit de frumusețea naturii, alege motive, la prima vedere, nesemnificative, dar descoperă în ele prospețimea și dinamismul peisajului cotidian. Peisajele sale, nepretențioase sub aspectul compoziției, ilustrează perfect dispoziția naturii de pri-



Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

Alexandru
Climașevschi.
Asfințit de soare,
anii 1930.

măvară, toamnă, vară sau iarnă, timpul zilei în care au fost pictate, cu un strat păstos de culoare: *Amurg* (1922, 1926), *Septembrie* (1930), *Casa lui Teodor* (1933) și numeroase studii: *Poiană din pădure*, *Marginea pădurii*. *Căpriana*, *Primăvară timpurie* etc., imposibil de datat.

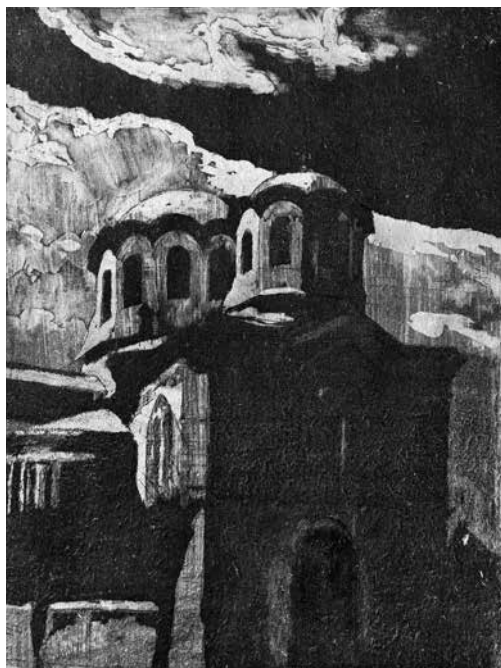
În fondul său personal de la Arhiva Națională s-a păstrat un album cu schițe în creion, acuarelă și pastel, elaborate de autor în anii 1915–1947. Acest album cuprinde un șir de lucrări care oglindesc căutările artistice ale plasticianului în domeniul peisajului. Compozițiile reprezintă vederi camerale ale mahalalelor cu grădini sau periferii urbane și vederi din parcuri publice, relevând căutările de tratare a peisajului în diverse perioade ale zilei – dimineată cu ceață, amiază cu soare de vară ce scaldă cu razele sale priveliștea sau apusul roșiatic ce contrastează cu nuanțele reci ale norilor. În fondurile arhivei mai sunt 89 de dosare prelucrate și 24 de tablouri neluate în evidență și descrise parțial⁶³.

Alexandru Climașevschi a expus peisaje și la unica manifestare din perioada postbelică, vernisând la Chișinău, în 1969, o expoziție personală⁶⁴. Vara și toamna, iarna și primăvara – tot ciclul anotimpurilor își află întruchipare în studiile pictorului, care și-a găsit subiectele sale, tratarea adecvată și prezența permanentă a dispoziției lirice, caracteristică pentru fiecare lucrare.

Un interpretator original al tradițiilor realiste ale artei ruse a fost Grigore Furer, care s-a manifestat mai mult în domeniul portretului și al

⁶³ Arhiva Națională a Moldovei. Alexandru Climașevschi. Fond 3271, registru 1.

⁶⁴ Л. Чеза. Александр Васильевич Климашевский. Кишинэу, 1969.



Grigore Furer.
Biserica Greacă,
anii 1930.

văluindu-se pe deplin după 1918, ca maestru de portret și acvaforte, consacrate peisajului. Destul de târziu se implică și în activitatea celei de-a doua societăți, devenind membru al acesteia după 1923, însă participă consecvent la expozițiile din anii 1927–1939 (*Biserica greacă* (anii '30), *Portretul cântăreței Anastasia Dicescu* (1929, pastel), *Portret feminin. Plein-air* (1938), *Portretul unei domnișoare* (1938). Sanguina, acuarela, acvaforte și pictura în ulei remarcă tehnicile în care activa cu regularitate, fiind și unicul plastician din această perioadă care practică gravura pe metal. *Portretul pictorului Baillayre* (1939, ulei) și două acvaforte figurează la ultimele vernisaje ale Societății din anul 1939.

Pe parcursul anilor expune la saloanele basarabene opere realizate în diverse tehnici (ciclu din două lucrări, pastel), *Studiu* (ciclu din patru lucrări, acuarelă), *Portretul m-lle N.*, *Portretul m-me V.*, *Portretul dlui V. Dicescu*, *Portretul m-lle L.*, *Portretul m-me Lamzachi*, *Portretul m-me E. Crestinschi*, *Biserica „Mazarachi”*, *Chișinăul vechi* (acvaforte), *Biserica catolică din Chișinău* (acvaforte), *Plein-air* (1939, acvaforte) și la Saloanele Oficiale din București (1928–1931).

peisajului. Despre el și creația sa, chiar dacă s-au păstrat lucrări din perioada interbelică și cea postbelică, nu se cunoaște prea mult. În timpurile sovietice nu a fost publicat niciun articol sau catalog despre expozițiile sau operele sale. A trecut neobservat prin artă, precum i-a fost și existența, modestă, fără urcușuri sau coborâșuri abrupte.

Născut în Odessa (1886) și decedat în Chișinău, în 1962, Grigore Furer, după studiile de la Kiev, se află doi ani la Harkov (1906–1908), după care pleacă la Moscova (1911–1913), stabilindu-se la Chișinău în 1913. Între anii 1920 și 1940 activează în calitate de controlor la stația electrică din Chișinău⁶⁵.

La expoziția Societății Iubitorilor de Arte Frumoase, Grigore Furer participă o singură dată, în 1915 (*Motiv decorativ*, *Noapte albă*, *Schiță* – ciclu din șase lucrări), creația sa dez-

⁶⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Grigore Furer. Fond 3167, registru 1.

În una dintre achizițiile postbelice ale Muzeului de Artă, pe listă figurează circa 30 de opere achiziționate de la văduva pictorului, Tatiana, lucrări executate în sanguină, acuarelă și acvaforte, pentru suma de 356 de ruble. Majoritatea, cu unele excepții, nu sunt datate și provin din ambele perioade – interbelică și postbelică. Cele mai interesante sunt din prima perioadă – *Portret feminin* (pastel), *Portretul soției* (sanguină), *Curte* (acuarelă, studiu), câteva nuduri în acvaforte, *Chișinăul vechi* și *Biserica catolică din Chișinău*, dar și două lucrări ale lui Theodor Kiriacoff – *La porțiță* și *Carul cu boi* (1927, linogravură). Încă un portret al *Anastasiei P. Dicescu* se află în colecția istoricului Gheorghe Bezviconi.

Din perioada interbelică prezintă interes portretele și peisajele pictorului. Dintre tablourile de la începutul secolului al XX-lea, *Femeie cu trandafiri* (anii 1920) este cel mai reprezentativ. Contrastele coloristice (roșu și negru) pe un fundal deschis-static al figurii nu evidențiază această lucrare a pictorului dintre cele ale colegilor săi din această vreme. Structura compozițională a portretului amintește modelele de studii de la Școala de Artă din Kiev, unde Grigore Furer a învățat doi ani. În alte portrete, cum ar fi *Portretul cântăreței Anastasiei Dicescu* (1929, pastel), *Portret de domnișoară. Plein-air* (1938, ulei), *Portret de femeie* (anii 1930, pastel), prospețimea coloritului este un factor inițial, fiind indiferent de dezvăluirea psihologică a caracterelor, pictorul acordă mai multă atenție redării frumuseții și optimismului tinereții.

Din perioada interbelică s-au păstrat doar câteva stampe în acvaforte – *Biserica greacă*, *Biserica catolică*, *Chișinăul vechi* (anii 1930), ce demonstrează calitățile inedite ale pictorului. Estompate compozițional în cadrul peisagistic al urbei, bisericile și construcțiile se înalță, monumental, pe fundalul cerului, gravorul operând cu petele tonale, fără a utiliza linia.

În ciclul de lucrări realizat imediat după război – *Ruinele Chișinăului* (1944), *Clădire dărâmată* (1944), *Ruinele Chișinăului* (1945), *Chișinăul postbelic* (1946) etc., Grigore Furer se prezintă ca un documentalist, utilizând coloritul contrastant de un sângerieu pronunțat. În alte lucrări ale



Grigore Furer.
Curte veche,
1945.



Grigore Furer. *Plain-air. Portretul unei domnișoare*, 1938.



Grigore Furer. *Portretul pictorului Baillayre*, 1939.

sale (*Seară*, 1948; *Peisaj, Schimb de noapte pe șantier*, 1949; *La baștina lui Kotovski la Hâncești*; *Casa în care s-a născut Kotovski*, 1950; *Monumentul lui Pușkin din Chișinău*, 1959), cu excepția măiestriei tehnice a gravurii, stampele pictorului sunt lipsite de artistism, de caracterul emotiv specific pentru grafica sovietică de la începuturile „realismului socialist”.

Între operele lui Grigore Furer, mai ales cele consacrate peisajelor arhitecturale, și gama picturală a operelor lui Șneer Cogan sunt multe tangențe.

Printre puținele nume care s-au făcut remarcate în arta basarabeană din perioada interbelică, frații Cogan merită o deosebită atenție. Ambii și-au făcut studiile la Odessa și la München, s-au dedicat creației, dar au preferat domenii diferite și au locuit în țări diferite. Șneer a practicat grafica și pictura, s-a reîntors din Germania în Basarabia, iar Moissey a devenit un sculptor important al avangardei europene și a locuit la Paris. Despre ambii frați nu se cunoaște prea mult. Șneer Cogan, care a activat la Chișinău, nu s-a prea bucurat de aprecierile regimului sovietic, ca pictor venit din spațiul artei basarabene, iar Moissey Kogan a avut parte de publicitate în mediile artistice din München, Paris și Amsterdam, pentru Basarabia rămânând doar un nume, fără a i se cunoaște creația și biografia.

Ceea ce ne propunem să includem în circuitul valorilor artei naționale nu se referă doar la biografiile pictorilor, creație, dar și la ambianța artistică în care au studiat și s-au constituit ca profesioniști, manierele stilistice inconfundabile și tendințele la care au aderat și care le-au modelat personalitatea.

Despre Șneer Cogan, Gala Galaction, care a activat un timp în Basarabia, a scris următoarele: *Era un om înalt, cam adus în spate, molcum la vorbă, la mișcări, uscat ca un anahoret și luminos la față, prin lumina unor ochi blânzi, iertători și indulgenți (...) și pe lângă asta era un om care-și spunea părerile sale sincer, fără a se sinchisi sau a cruța amorul-propriu chiar și al prietenilor săi*⁶⁶.

Din moștenirea artistului nu au rămas prea multe opere – câteva portrete și peisaje în ulei, stampe executate în tehnica acvatintei și a gravurii pe carton, toate purtând amprenta existenței cotidiene a oamenilor și a suburbiilor. La ultima expoziție a Societății de Belle-Arte din Basarabia, cu un an înainte de deces (1940), Șneer Cogan a donat viitoarei Pinacotecii Municipale șapte opere: o copie după *Autoportret* de Nicolae Grigorescu, trei desene (*Țigancă*, *Țigancă din Orhei*, *Cap de expresie*) și trei acvaforte (*Moldoveancă din Orhei*, *Cap de expresie* și *Constantinopol*)⁶⁷.

Din puținele informații accesibile aflăm că viitorul pictor s-a născut la Orhei, la 30 mai 1875, și a decedat la 2 martie 1940 în Chișinău, la vârsta de 65 de ani⁶⁸. Până nu demult se considera că prin 1889, când părinții erau deja stabiliți la Chișinău, Șneer Cogan absolvă gimnaziul și împreună cu fratele Moissey, se presupunea că a plecat la Odessa. Primul trebuia să obțină profesia de inginer, iar cel de-al doilea – de chimist, ambii abandonându-și studiile și transferându-se la Școala de Arte de aici. Însă nu există nicio confirmare care ar fi demonstrat acest lucru.

Din informațiile apărute în presa periodică interbelică și postbelică, era stabilit cu certitudine faptul că în 1903 ambii frați se aflau la München, al doilea ca importanță centru al artelor europene, la Academia de Arte din Bavaria, unde Șneer studiază grafica, iar Moissey – sculptura. În 1910, când fratele mai mic hotărăște să plece la Paris, Șneer pleacă în Palestina, locuind o anumită perioadă la Tel Aviv, practicând mozaicul. Se presupune că o parte dintre aceste lucrări s-au păstrat până azi în acest

⁶⁶ Tudor Stavilă. *Liricul cartierelor urbane*. În: *Orizontul*, 1986, nr. 11, p. 53.

⁶⁷ Catalogul de opere donate pentru fondarea Pinacotecii Municipale. Chișinău, 1939, p. 2.

⁶⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Șneer Cogan. Fond 2117, registru 1.

oraș⁶⁹. În ceea ce privește studiile lui Moissei, el s-a aflat la Academia Bavareză doar un trimestru, fiind înscris în atelierul sculptorului Wilhelm von Rümman la 13 mai 1903⁷⁰.

Informațiile documentare recente ne oferă un alt tablou al perioadei de studiu al fraților în Academia Bavareză, depistate în catalogul *200 Jahre Kunstakademie München*, editat în 2008. În cazul dat ne vom referi doar la datele biografice ale lui Șneer Cogan, fratele său mai mic constituind un subiect aparte. Astfel, sub numărul 01805 al matriculei de student, Schneer Kagan (așa a fost transcripția numelui în germană) este înscris în calitate de student la München pe 12 noiembrie 1897, unde a studiat în atelierul *Naturklasse* al profesorului Johann Caspar Herterich⁷¹. În sursele respective se amintește numele tatălui său – Kaufmann (de religie mozaică) și anul absolvirii Academiei – 1903. În legătură cu aceste momente, un interes aparte reprezintă numele și creația lui Johann C. Herterich, în atelierul căruia a studiat pictorul basarabean. Profesorul său a activat la Academie între anii 1884 și 1905 și a promovat în creația sa ceea ce Alexa Čelebonović, istoricul de artă ceh, a numit „realism burghez”, având tangențe directe și cu arta peredvijnicilor ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Printre lucrările timpurii accesibile ale profesorului figurează un tablou cu tematică religioasă – *Întâlnire la Porțile cerului*, compoziție care depășește structura tradițională a interpretării clasiciste – fragmentată, cu figuri dinamice în prim-plan, apropiate de spectator, atenția fiind reținută de imaginea *Sfântului Petru*, cu cheile de la porțile cerești și grupul de copii și femei, în chitoane grecești. În rest, cu excepția *Portretului unei tinere*, alte lucrări, precum *Lapte pentru pisică*, *Lecturi interzise* și ultima – *Pescar și țărancă cu copii pe malurile Chiemsee* (1905), se încadrează perfect în limitele tablourilor de gen, cu abordări sentimentale, unica diferență față de peredvignici constituind-o coloritul decorativ și bogat în nuanțe sonore. E necesar să remarcăm că în atelierul aceluiași profesor, în ani diferiți, au mai studiat Ștefan Luchian (1868–1916), care este amintit ca student înmatriculat în 1889, Ludwig Kirschner (1872–1936), admis la Academie în 1892 și Nathan Altman (1889–1970), care devine student în 1893. Probabil că în atelierul lui Johann C. Herterich a

⁶⁹ Коган, Шнеер Герцевич, în www.ru.wikipedia.org/wiki.

⁷⁰ H. Schiner. *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons, 1903–1928*. London, 2003, p. 223.

⁷¹ Herterich, Johann Caspar (1843–1905), pictor și profesor al Academiei Regale de Arte din München, în atelierul căruia a studiat Ș. Cogan în anii 1897–1905.

existat o anumită libertate în ceea ce privește studierea legităților picturii, dat fiind faptul că toți cei nominalizați s-au manifestat în diverse stiluri și tendințe artistice – de la *Art Nouveau*, cum este cazul lui Ștefan Luchian sau al abstracționistului Nathan Altman, la expresionism, promotor cunoscut fiind Ludwig Kirschner.

În perioada sovietică, Anatol Cogan, fiul plasticianului, a propus o altă versiune, diferită de ambele. Scriitorul a afirmat că după absolvirea Academiei bavareze, Șneer se căsătorește cu Rufi-Santa, una dintre dansatoarele din trupa balerinei Isadora Duncan⁷² și locuiește la Königsberg, divorțează și se reîntoarce în Basarabia în 1914⁷³. Posibil ca printre



Șneer Cogan.
Țigăncușă, 1916.

tre elevele Școlii de Dans *Les Isadorables*, fondată în Franța de renumita dansatoare, să fi existat un asemenea nume, dar, deocamdată, nu există confirmări. Din aceleași surse aflăm că printre cunoscuții apropiați din această perioadă figurează primarul orașului, Carol Schmidt, reprezentanții familiei Arbore-Ralli, iar ulterior și literații Gala Galaction și Petre Constantinescu-Iași, cu care a lucrat un timp, în anii 1926–1927 la Școala de Belle-Arte din Chișinău. Printre prieteni se mai numără redactorul revistei *Труды Бессарабского церковного историко-археологического общества* Ioan Halippa și arhitectul Nicolae Țiganco.

Instalat la Chișinău, Șneer Cogan fondează, în 1915, o școală de arte privată, care apoi se contopește cu Școala de Belle-Arte, condusă de Alexandru Plămădeală (1919).

Prima expoziție la care participă artistul este cea organizată în 1918 în sediul Adunării Nobilimii, unde au fost prezentate lucrările *Portretul T.O.S.*, *Cătunul*, *În curte*, *Catedrala veche* și *În suburbie*⁷⁴, opere despre care ulterior nu se mai cunosc informații. Aproape din aceeași perioadă sunt

⁷² Isadora Duncan (1877–1927), dansatoare franceză de origine americană. A fost una dintre cele mai mediatizate personalități din domeniul dansului artistic în Franța, Germania, Rusia și America, fondatoare a Școlii de Dans „Les Isadorable” din Paris în 1913. A scris autobiografia *My Life*, editată la New York în 1927.

⁷³ T. Stavilă. Liricul cartierelor urbane. În: *Orizontul*, 1986, nr. 11, p. 52-54.

⁷⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Șneer Cogan, Fond 2117, registru 1, p. 15.

date portretele în ulei *Model*, *Țigăncușă* și stampele *Vilă în apropierea Chișinăului* (1916), *Țiganul-cizmar* și *Colina Inzov* (ambele – din 1918). E necesar să remarcăm, de la bun început, că lucrările lui Șneer Cogan nu au tangențe cu operele peredvijnicilor ruși sau ucraineni din perioada studiilor la Odessa. Simplețea motivelor, simțul profund al dispoziției naturii și al caracterului meditativ în pictură și grafică, maniera stilistică personală îl distanțează pe artist din cadrul ambianței basarabene.

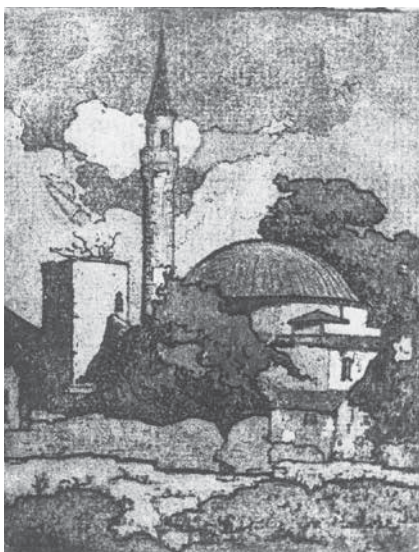
Din amintirile lui Alexandru Plămădeală reiese că artistul este angajat la Școala de Belle-Arte în calitate de profesor pentru grafică și pictură în 1919, concomitent cu Auguste Baillayre⁷⁵, unde a activat până în 1940. În această perioadă pentru Șneer Cogan cele mai importante evenimente sunt călătoriile pe care le întreprinde la Balcic (1923) și Constantinopol (1934), în urma cărora au fost realizate cicluri de lucrări în tehnica acvaforte. După prima sa călătorie pictorul creează stampele *Moschee*, *Balcic*, *Balcic*, *Peisaj* și *Balcic*, unde raportul arhitecturii și mediului înconjurător este suficient de echilibrat. Ceea ce atrage atenția însă este monocromia stampelor, gradațiile de tonalitate închis-deschis fiind foarte apropiate, imprimând lucrărilor o impresie sumbră.

Prima și cea mai importantă expoziție la care a participat Șneer Cogan are loc la hotarul anilor 1921–1922, organizată la București de Societatea de Belle-Arte din Basarabia, proaspăt fondată, cu genericul *Salonul de artă basarabeană*. Pentru Colecțiile Statului au fost achiziționate mai multe lucrări, printre care și *Scuarul Alexandru cel Bun din Chișinău* de Șneer Cogan, evaluată la 2000 de lei, chiar dacă grafica expusă la Ateneu a fost calificată de recenzentul expoziției, Victor I. Popa, ca o reflecție de *o expresivitate brutală nemotivată, care se învecinează cu o lipsă de consecutivitate și dezechilibru (...)*, ca și *desenele banale ale dlui Bulat și îndeosebi romantismul „lins” al dlui Gumalic*⁷⁶.

Într-adevăr, pictura și grafica lui Șneer Cogan au un specific aparte, datorându-se manierei stilistice proprii, care nu a fost influențată din exterior și nu s-a schimbat pe parcursul creației artistice. Monocromia și laconismul procedeelor plastice practicate în pictura și grafica artistului sunt elementele-cheie pe care le-a promovat în permanență. Credem că acest specific al creației se datorează ambianței din Munchen de la înce-

⁷⁵ Alexandru Plămădeală, *Pictori și sculptori basarabeni – un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 53.

⁷⁶ Victor I. Popa. *Cronica plastică. Salonul basarabenilor*. În: *Adevărul*, București, 18 noiembrie 1922.



putul secolului al XX-lea și artiștilor plastici germani, a căror creație a influențat arta basarabeanului. Studiile *Peisaj*, *Curte din Orhei*, care aparțin scriitorului Anatol Cogan, ca și lucrările de pictură din colecția Muzeului de Artă de la Chișinău – *Portret de evreu*, *Țigancă*, *Căsuțe moldovenești*, create în anii 1930, se deosebesc contrastant de operele colegilor săi. Prin coloritul sumbru, dar și prin abordarea tematică – arhitectura periferică a Orheiului și Chișinăului, portrete nereprezentative, însă pitorești pentru acele timpuri, marcate de etniile respective – sunt unele dintre elementele caracteristice ale creației lui Șneer Cogan.

Pe de altă parte, acest aspect poate avea tangență și cu tematica peredvijnicilor, care ulterior s-a răsfrânt asupra manierei stilistice, consolidate în anturajul specific al expresionismului german, care avea și alte fațete, una dintre care ar putea fi ambianța revistei *Simplicissimus*. Șneer Cogan, basarabeanul care a studiat la München, al doilea centru european de artă după Paris, unde existau asociații și grupări de tipul „Die Brücke” (1905–1913, Dresda) sau „Der Blaue Reiter” (1911–1914, München), unde era prezență avangarda rusă – Kazimir Malevici, Wassily Kandinsky și Alexandr von Javlensky, nu a fost atras pe orbita căutărilor nonfigurative.

Destul de specific a fost și anturajul studiilor la Academie, unde între anii 1900 și 1914 a activat și renumitul simbolist german Franz von Stuck, iar din presa basarabeană desprindem informații din care rezultă că Șneer

Șneer Cogan.
Istanbul. Moschee, 1934.

Șneer Cogan.
Biserica Mazarache, 1936.

Șneer Cogan.
*Vânzătoarea de
răsărită*, 1936.



Cogan ar fi fost „ucenicul marelui Stuck”, precum și unele caracteristici personale: *Domnia Sa e un visător, e un călător imaginar spre Indiile nostalgiei*⁷⁷. Referințele citate aparțin unei perioade târzii din creația pictorului, 1938, când a expus două picturi – *Cap de răzeasă orheiană* și *Peisaj* cu priveliștea orientală a Constantinopolului. Puțin probabil ca creația lui Șneer Cogan să fi fost influențată de opera simbolistă a lui F. Stuck sau de unele orientări bavareze de avangardă, care se bazau pe platforme de creație uneori diametral opuse. Unele, de exemplu, erau preocupate de realizările impresioniștilor francezi, altele fondează și promovează expresionismul, o orientare tipic germană, ce aderă la simbolismul „Jugendstil”-ului, a cărui concepție se proiecta pe implementarea artei în viața cotidiană și estetizarea ultimei. Aceste orientări variate din München, ce le permitea unora să se delecteze cu impresionismul german, iar altora să-l nege și să experimenteze în direcția opusă, nu l-au atras pe Șneer Cogan, și creațiile sale nu reflectă nicio tangență cu particularitățile grupărilor menționate. Creația artistului nu poartă nici amprentele operei lui Johann C. Herterich, în atelierul căruia și-a petrecut anii de studii, unele reminiscențe datorându-se doar subiectelor abordate.

⁷⁷ Nicolae Costenco. Al X-lea Salon de pictură. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 12, p. 77.

În aglomerația grupărilor din Munchen din acea perioadă, un loc deosebit a ocupat activitatea pictorilor grupați în jurul revistei *Simplicissimus*⁷⁸, unde colaborau graficienii Hans Baluschek⁷⁹ și Heinrich Zille⁸⁰. Primul era numit *cântăreț al vieții oamenilor muncii*, iar al doilea – *cântărețul cocioabelor*. Judecând după operele artiștilor germani, pictura lui H. Baluschek are reminiscențe evidente în creația lui Șneer Cogan, mai ales în ceea ce privește coloritul și tematica muncitorească. Cu toate similitudinile între acești plasticieni, cea mai posibilă este varianta de factură expresionistă, intuită și aplicată de artistul basarabean, pe care a utilizat-o constant, transformând-o într-o manieră stilistică individuală.

Aceste particularități definesc integritatea procedeelor plastice ca o reflectare adecvată a conținutului operelor, care se transpune într-o modalitate neobișnuită de a poetiza arhitectura suburbiilor chișinăuene, percepută și redată „individualizat”, ca și în cazul portretelor sale, ce poartă amprenta expresionismului, adaptată la varianta artelor basarabene. Anume aspectele menționate mai sus constituie pitorescul specific și atmosfera patriarhală a picturii și graficii lui Șneer Cogan.

Tradiționalismul subiectelor și tratarea lor, care fixează orientarea principală a creației pictorului, marchează operele timpurii din primele decenii ale secolului al XX-lea, dar și cele dintr-o perioadă mai timpurie. Casele vechi din Chișinău și arhitectura monumentală a Balcicului devin o dominantă a creației graficianului din anii '30 – '40. Linia de contur, contopindu-se cu porțiunile de tonalitate de pe acvaforte și cartonul gravat, devine fărâmicioasă și instabilă în stampele *Balcic. Moschee*, puțin mai ondulată în *Peisaj. Balcic*, combinându-se în foaia grafică *Balcic* (toate – 1923).

Dispoziția și starea peisajului se află într-o dependență directă de orele dimineții sau ale serii, prin contrapunerea luminii și umbrei, arhitectura și peisajul înconjurător constituind o integritate sporită. Formele arhitecturale ale caselor, ale moscheii sunt accentuate de liniile dealurilor, de nori sau de coroanele copacilor, care formează o structură compozițională constantă în arsenalul procedeelor plastice ale lui Șneer Cogan.

⁷⁸ Revistă satirică fondată în München în 1896, care a existat până în 1944.

⁷⁹ Baluschek, Hans (1870–1935), pictor și grafician german, reprezentant al Secessionului berlinez. A absolvit Academia de Arte din Collogne (Köln).

⁸⁰ Zille, Heinrich (1858–1935), pictor, fotograf și grafician german, reprezentant al Secessionului berlinez.

Ciclul de foi grafice consacrat Chișinăului este mai numeros și mai variat ca tematică. Peisajul arhitectural cedează locul „portretului” arhitectural, reprezentând „viața” caselor mici de la marginea orașului, cu ritmul său cotidian și constant al existenței, cum ar fi în *Casă din vechiul Chișinău* (1932), *Bucătărie țărănească* (1935), unde lipsa figurilor este compensată de elementele decorative ale arhitecturii văzute în natură.

Din acest ciclu fac parte și portretele grafice ale pictorului, unde procedeele compoziționale stabile (reprezentarea bustului, profilul sau fața în trei pătrimi) se subliniază prin dezvăluirea psihologică a imaginilor. Oamenii din portretele sale sunt contemplatori, cu privirile îndreptate în interior, fiecare existând într-un anumit spațiu, distant și străin de realitatea înconjurătoare. Asemenea momente pot fi observate în *Icoană* (1925), *Model* (1926), *Evreu bătrân* (1935), *Vânzătoarea de semințe de floarea-soarelui* (1935–1936), aceasta din urmă propunând o tratare originală a compoziției.

În scurta călătorie pe care o întreprinde în Turcia în 1934, Șneer Cogan a rămas copleșit de măreția construcțiilor medievale, de neobișnuita contopire a culturii occidentale și orientale. Dintre cele mai reușite foi grafice arhitecturale din această perioadă se remarcă ciclul de stampe consacrate Constantinopolului (*Constantinopol. Curtea moscheii, Corăbii. Istanbul*, 1934) prin compozițiile originale, monumentale și atmosfera culturală specifică. Aici pictorul descoperă o atracție pentru linia plastică, armonioasă, lipsită de nuanțele expresioniste. Din lucrări dispăre senzația dramatică specifică pentru seriile anterioare. Posibil, pentru prima dată Șneer Cogan interpretează astfel frumusețea și veșnicia lumii realului.

Toate operele plasticianului, create în timpul călătoriilor la Balcic și Constantinopol, ca și lucrările unui alt pictor basarabean, Pavel Șilingovschi, poartă denumiri duble: prima indică localitatea, cea de-a doua specifică locul concret, dezvăluit în subiect.

După un scurt timp, Șneer Cogan realizează acvatinta *Biserica Mazarache* din Chișinău (1936), una dintre cele mai poetice și mai originale imagini, mărturie a istoriei vechiului oraș. Linia joasă a orizontului și curbura dealului, după care, treptat, dispăre acoperișul bisericii, arhitectura fiind evidențiată pe fundalul cerului, oferă lucrării un cadru compozițional original și inedit.

Se menționa anterior participarea artistului la Saloanele de Grafică de la București. Astfel, lucrările artistului sunt menționate în cataloage începând cu anul 1926. Dintre basarabeni, la vernisaj mai participă Mi-

hail Saharov și Alexandru Plămădeală, iar Șneer Cogan figurează cu trei acvaforte de la Balcic (posibil cele amintite deja), *Poarta Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus* (locație necunoscută) și *Casă țărănească*. La salonul următor pictorul este prezent, împreună cu Auguste Baillayre, Mihail Saharov, Theodor Kiriacoff, Elena Barlo și Alexandru Plămădeală, cu alte două stampe: *Stradă turcească*. Balcic și *Curte țărănească la Sâmbăta de Sus* (locație necunoscută). La expoziția din 1928, Ș. Cogan expune un ciclu de acvaforte și o scenă de gen – *Țigani de la Sâmbăta de Sus*, fenomen care anterior nu a figurat printre genurile grafice acceptate de artist.

Prezența sa mai este atestată în cadrul saloanelor oficiale din 1929 (portrete), din 1934 (portrete și două stampe de la Istanbul), iar la cel din 1936 a expus peisaje, cu imagini din Constantinopol, și o fermecătoare *Țărancă din județul Orhei*, reproducă în catalog. Lucrările lui Șneer Cogan sunt prezente și la următoarele saloane – din 1937, 1938, cel din 1939 fiind și ultimul la care artistul expune portretul prietenului său *Gala Galaction*⁸¹ (locație necunoscută).

Participările pictorului la manifestările Societății de Belle-Arte din Basarabia⁸² sunt mai puțin cunoscute, rareori fiind pomenite de presa locală. Astfel, Șneer Cogan figurează în calitate de dascăl al tinerilor Boris Bekker, Coloscov și Conoșenco⁸³, lucru evident, luând în considerare activitatea pedagogică a pictorului la Școala de Belle-Arte din 1919 până la decesul său în 1940.

Lucrările artistului, în majoritate pierdute sau fără a se cunoaște colecțiile din care ar face parte astăzi, sunt întâlnite accidental la unele persoane, cum ar fi colecția privată a istoricului basarabean Gheorghe



Șneer Cogan.
La marginea orașului, anii 1930.

⁸¹ Gala Galaction (1879–1961), scriitor, teolog, academician al Academiei Române, traducătorul Bibliei (1934). A activat în calitate de profesor și decan al Facultății de Teologie din Chișinău (1926–1941).

⁸² T. Stăvilă. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău, 2000, p. 31-33, 66-67, 140.

⁸³ Arhiva Națională a Moldovei. Șneer Cogan. Fond 2117, registru 1; *Бессарбское слово* din 26 aprilie 1927.

Mihail Bere-
zovschi. *Peisaj
rural*, anii 1920.



Bezviconi⁸⁴, unde printre cele 80 de opere de pictură, sculptură și grafică, donate sau achiziționate, se află și trei lucrări ale lui Șneer Cogan – *Vilă din Chișinău* în acvaforte, *Maica Domnului*, litografie (lucrări similare se află și în colecția Muzeului Național de Artă din Moldova) și un *Portret de bătrână*, desen.

Încă un aspect nu mai puțin important, care a determinat specificul creației artistului și originalitatea operelor, diferite de cele ale colegilor săi din Chișinău și București, se datorează aplicării unor tehnici grafice neutilizate anterior. Este vorba de gravura pe carton, sofisticată pentru executare, având straturi indispensabile, care nu pot fi îndepărtate integral, cu urme neregulate, care în consecință schimbă factura grafică, conferindu-i o anumită picturalitate și spontaneitate. Această tehnică a fost folosită ulterior, în perioada postbelică, de un singur plastician – Igor Vieru, influențând operele graficianului executate în acvaforte, acvatinte și chiar în pictură.

În ambianța artistică a Chișinăului interbelic, Șneer Cogan a fost o personalitate distinctă. Era stimat de colegii de breaslă și reprezentanții anturajului cultural basarabean, cu o creație originală și specifică facturii stilului expresionist, artist dezinteresat de valorile materiale, creația rămânând unicul stimul și sursă de existență.

⁸⁴ Каталог собрания Татьяны и Георгия Безвиконых, 1969, București, manuscris.



O figură pitorească a culturii basarabene din acele vremuri era preotul Mihail Berezo- vschi, compozitor, profesor de muzică la diferite școli din Chișinău și dirijor al corului arhieresc al Catedralei, care a fost și un împătimit al artelor plastice, figurând la toate expozițiile din Chișinău (1902–1939) și Odessa (1902–1919). Fiind autodidact, preotul picta peisaje în acuarelă, mai rar în ulei și cea mai mare tragedie pentru el era atunci când, din cele câteva zeci de lucrări prezentate pentru expoziții, majoritatea erau respinse de juriu.

Mihail Berezo- vschi. *Primăvara*, anii 1920.

Mihail Berezo- vschi. *Amurg târziu*, anii 1920.

O fire emotivă și impulsivă, preotul-pictor le-a predat muzica tuturor artiștilor plastici din Chișinău, inclusiv lui Alexandru Plămădeală și soției sale Olga, care l-a portretizat, evidențiind faptul că injuriile lui aveau un caracter de virtuozitate, completate de exteriorul reprezentativ și vocea puternică de bas.

La Odessa Mihail Berezo- vschi expune la manifestările *Societății Pictorilor din Sudul Rusiei* și ale *Asociației Artistice „Kiriak Konstandi”* în anii 1902, 1913, 1915, 1916, 1917 și 1919.

La Chișinău pictorul era prezent ca membru al ambelor societăți fondate aici – și al *Amatorilor de Arte Frumoase* din 1903, dar și al *Societății de Belle-Arte din Basarabia*, aderând, după mai multe conflicte, la Cercul „pictorilor de seră”, fondat în 1934 de Iurie Bulat. În cadrul primei asociații lucrările sale figurează la expozițiile din anii 1909–1915, 1918, iar în cazul celei de-a doua – în anii 1927, 1928, 1933, 1934 și 1938.



Mihail Berezovschi. *Toamnă*.
Copac, anii
1930.



Mihail Berezovschi. *Copaci în floare*, anii
1930.

Din *Cercul lui Bulat* Mihail Berezovschi a fost exclus în 1938, pentru faptul că în toiul expoziției, organizate în Sera Grădinii Publice, și-a retras demonstrativ lucrările, manifestarea, practic, fiind închisă⁸⁵.

Pe parcursul activității sale de pictor, preotul Mihail Berezovschi este amintit de mai multe ori în presa periodică din Chișinău și din București. În 1936, în numerele duble din *Viața Basarabiei* (5-6) și în cele din 1938 (nr. 4-5) se descriu evenimentele în jurul expozițiilor personale, ultima fiind consacrată jubileului la împlinirea a 70 de ani.

În noiembrie 1937 expoziția de pictură a preotului-pictor are loc în *Sala Mozart* din București, fiind editat și un catalog cu lucrările artistului⁸⁶. Încă o expoziție personală Mihail Berezovschi inaugurează în sala Conservatorului Municipal în 1939, iar *Cercul lui Bulat* îi organizează, în 1940, o personală, cu ocazia împlinirii a 45 de ani de activitate artistică⁸⁷.

Acuarelele sale, realizate „pe uscat”, cu suprapunerea tușelor, ne amintesc de tehnica picturii în ulei. De obicei, lucrările nu aveau dimensiuni mari și, cu toate lacunele, poartă semnele unui împătimit de frumusețea naturii, evidențiindu-se prin caracterul lor poetic.

⁸⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 28, p. 10.

⁸⁶ Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Catalog, dosar 3843, p. 17-18.

⁸⁷ Arhiva Națională a Moldovei. Dumitru Papaiani. Fond 3291, registru 1, dosar 28, p. 37.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Mihail Bere-
zovschi. *Pesaj
marin în lumina
lunii*, 1933.

Dintre toate operele pictorului în Muzeul Național de Artă se păstrează doar 10 lucrări. Peisajele *Tufe roșii*, *Moină* (ambele – din anii 1910), pictura în ulei *Pesaj marin* (1933) nu se prea deosebesc de acuarelele *Primăvara*, *Amurgul*, *Răsărit de soare*, *Copaci în floare* și altele, create pe parcursul celor 45 de ani de activitate. În unele cazuri, acuarela este realizată în tehnica picturii „pe umed”, dar prelucrarea detaliată a formei, cu guașă sau în peniță, de fiecare dată accentuează scopul pictorului: redarea unor impresii ale naturii, reducând cerințele sale la nivelul instruirii unui student de la arte.

Cel mai puțin cunoaștem despre Gavriil Remmer⁸⁸, despre care oferă unele date biografice laconice Emanoil Poleak. Se află în Basarabia din 1897, fiind angajat ca profesor de desen la liceele și gimnaziile din Bolgrad și Ismail; posibil, anterior a urmat cursuri la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg. Desenul în cărbune *Ermitajul împărațesc* din colecția muzeului din Chișinău pare să confirme acest lucru. În fondul 789 al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg figurează un oarecare Remmert Vladimir Adolfovici, al cărui dosar, din 1888, are doar opt pagini.

În Basarabia participă la expozițiile Societății Amatorilor de Arte Frumoase (în 1915, 1920) și la cele ale Societății de Belle-Arte din 1927,

⁸⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Emanoil Poleak. Fond 792, registru 1, d. 19.

1928, 1930, 1934 la Bolgrad și la Chișinău, 1938 și 1939, la care expune *Începutul primăverii, Primăvară, Fierarul și Poartă veche*.

Pentru fondarea Pinacotecii Municipale, Gavriil Remmer donează pastelurile *Noapte cu lună, Poartă deschisă* și picturile *Colț de curte* și *Casă țărănească din Bugaz*.

În calitate de desenator ilustrează ediția *Colecție de covoare și ornamente vechi moldovenești* (1912), primul și unicul album de acest tip în Basarabia. Concomitent cu expozițiile de la Belle-Arte, participă între anii 1934 și 1938 și la expozițiile „pictorilor de seră”.

La muzeu se mai păstrează un desen academic în creion italian *Model cu furcă*, care are în partea dreaptă, sus, autograful autorului, iar jos ștampila Școlii de Desen din Chișinău.

În perioada de până la 1918 își începe calea de creație sculptorul Alexandru Plămădeală, care în 1912–1916 își făcea studiile la Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova, în atelierul lui Constantin Korovin și Serghei Volnuhin. Primele sale lucrări apar la expozițiile Societății Amatorilor de Arte Frumoase din Chișinău în 1906. La Moscova, în ultimul an de studii, Alexandru Plămădeală participă, alături de cunoscuții sculptori ruși Anna Golubkina și Vasili Vataghin, la expoziția Societății moscovite de Arte Frumoase, unde a prezentat două lucrări: *Portretul doamnei N.* și *Cap de copil* (ambele – 1916). Operele, realizate în cele mai bune tradiții ale școlii ruse de sculptură, reflectau încă destul de încătușat posibilitățile sculptorului de modele, pe care le sesiza din punctul de vedere al instruirii profesionale.

Puțin mai târziu, în 1918, Alexandru Plămădeală creează *Autoportretul*, în care nivelul sculptorului nu cedează măiestriei unui pictor. Fiind pictat într-o manieră liberă, cu utilizarea corelațiilor sonore ale culorilor, ce amintește pictura plein-airului, *Autoportretul* se evidențiază printre operele pictorilor basarabeni din această perioadă.

Pentru Alexandru Plămădeală⁸⁹, anii '30-'40 ai secolului al XX-lea au reprezentat cea mai fructuoasă pe-



⁸⁹ Tudor Braga. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău, Arc, 2007, 96 p.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Alexandru Plămădeală. *Portretul interpretei S. Aivaz*, 1922.

Alexandru Plămădeală. *Portretul Valentinei Tufescu*, 1933.

rioadă. Portrete, compoziții sculpturale, miniaturi, executate în ghips, marmură, bronz și fildeș, reflectă diapazonul amplu al intereselor sculptorului. Prima operă realizată la Chișinău este bustul cunoscutei cântărețe S. Aivaz, executat mai apoi în miniatură. În desenul auxiliar sculptorul redă convingător frumusețea specifică a profilului feminin, utilizând linia neîntreruptă a conturului, completată de o hașurare transparentă.

Portretul nu este genul care-l preocupă pe Alexandru Plămădeală. În curând începe lucrul la unele compoziții ce vizează crearea unei anumite dispoziții. Una dintre aceste căutări se realizează în compoziția cu o singură figură – *Disperare*, reprezentând un model nud bărbătesc, într-o dinamică expresivă a gesturilor, folosind ca bază chiasmul grecilor antici, variindu-l puțin.

Volumul sculpturii este modelat în suprafețe decorative, indicând o abatere de la tradițiile atelierului lui Volnuhin, fiind mai aproape de căutările plastice ale altui sculptor rus – Aleksandr Matveev.

O operă care dezvăluie experimentele în domeniul compoziției este sculptura *Femeia cu scoică* (1921). Motivul și tratarea frumuseții corpului feminin, în forme curgătoare și line, sunt inspirate din arta clasică. Totodată, Alexandru Plămădeală nu rămâne indiferent față de realizările colegilor săi europeni contemporani. Acest aspect îl confirmă compoziția *Sărutul* (1922), asemănătoare cu opera cu aceeași denumire a francezului Auguste Rodin. Încercând să evite imitarea, autorul complică com-

Alexandru
Plămădeală.
Ciobanul, 1928.



poziția, creând forme încâtușate, care împiedică sculptura să obțină acea libertate, plasticitate și expresivitate a formei caracteristică renumitului francez. Dintre cele mai reușite lucrări în plan compozițional și al finisării plastice poate fi numit *Modelul feminin* (1920), care redă expresivitatea interioară a chipului.

Totuși, motivele și căutările mijloacelor de expresie erau orientate în albia tradițiilor caracteristice perioadei ruse de studii a lui Alexandru Plămădeală. Este concludentă în acest sens sculptura *Muncitorul* (1922), ce diferă de alte opere. Folosind dinamismul mișcărilor, asemănător cu cel din lucrarea *Disperare*, autorul tratează compoziția destul de frontal. Silueta statutară, seminudă a muncitorului, cu mâna ridicată în sus, ținând un ciocan, e lipsită de plasticitate și certitudine. Motivul banal și narativismul detaliat, mâinile alungite, disproporționale – totul vădește o nereușită în creația pictorului. De acest fapt s-a convins, probabil, și Alexandru Plămădeală, deoarece lucrarea n-a fost prezentată la expoziții.

Prin următoarele subiecte – *Nud* (1922) și *Figură de băiat* (1924), sculptorul se adresează din nou tratării corpului nud, urmărindu-se influențe diverse – de la Antichitate în prima operă până la arta rusă de la hotarul secolelor XIX-XX în ultima.

Prin calitățile compoziționale și plastice, monumentul lui Ștefan cel Mare de la Chișinău poate fi considerat una dintre cele mai reușite lucrări nu numai în creația sculptorului, dar și ca realizare a culturii, a artei ba-



sarabene în ansamblu. Chipul lui Ștefan, monumental și sobru, e lipsit de efecte și exagerări: sculptura domină piața dreptunghiulară din centrul orașului. Măinile sale – una ridicată în sus, cu crucea, cealaltă – lăsată în jos pe paloș, în contrast cu monolitul stabil al figurii, înveșmântate în odăjdii grele de voievod, reprezintă o modalitate specifică în dezvoltarea esenței operei, ce întruchipează simbolul credinței și al bărbăției omului, învingător în lupte și ctitor în zilele de pace.

Un aspect nou în arta plastică basarabeană marchează apariția unor monumente. După inaugurarea monumentului lui Ștefan cel Mare la Chișinău (1927), este creată statuia unui alt voievod moldovean cunoscut – Vasile Lupu, amplasat în centrul Orheiului (1934, Oscar Han).

Monumentele lui Ferdinand apar aproape în același timp (1938) la Rezina (Alexandru Plămădeală), Ismail (Dmitrie-Bârlad), în continuare lucrându-se la cel din Chișinău (Oscar Han).

În aceeași perioadă, Alexandru Plămădeală și Oscar Han participă la concursul pentru proiectul monumentului Reunirii de la Chișinău. Iuliu, în componența lui Jean Steriadi, Ion Jalea și Frederic Storck, preferă modelul propus de Alexandru Plămădeală, însă acesta nu a fost realizat.

După finisarea și instalarea monumentului, Alexandru Plămădeală revine la portrete. *Portretul soției* (1927), *Portretul scriitorului Ion Minulescu* (1933), busturile publicistului *Emanuil Gavrilă*, al poetului *Alexe Mateevici*, al pictoriței *Valentina Tufescu* (toate – din 1934) și ale clasici-

Alexandru Plămădeală. *Nud*, 1933.

Alexandru Plămădeală. *Bustul Valentinei Tufescu*, 1932.

Alexandru
Plămădeală.
*Portretul lui
Moissey Kogan,*
1933.

Alexandru Plă-
mădeală. *Fată
cu pălărioară,*
anii 1930.



lor literaturii române Alexandru Donici (1935), Bogdan-Petriceicu Hasdeu (1937) confirmă maiestria constantă și nivelul profesional al sculptorului. Din galeria de portrete, cel mai semnificativ este bustul lui *Alexe Mateevici*, sculptorul selectând și generalizând forma și obținând expresivitatea și psihologismul profund al modelului.

Interesul lui Alexandru Plămădeală pentru portret se sesizează și prin atracția sa față de miniatură, la care lucrează întruna. Finețea modelării, deprinsă în timpul lucrului la Monetăria din Sankt Petersburg, diversitatea materialului folosit (lemn, ghips, fildeș, marmură) și posibilitatea creării unei anumite ambianțe, în care notele sentimentale se învecinează cu lirismul fin al modelelor, se referă la miniaturile *Portretul soției* (1930), *Portretul cântăreței Lidia Lipcovschi* (1932), comune și pentru portretul *Elenei Teodorescu-Sion* (1932). Deosebiri între miniaturi se relevă datorită prezentării compoziționale și tratării materialului, preferând uneori forma tradițională clasică (*Autoportret cu soția*, *Portretul pictorului Teodorescu-Sion*, ambele din 1932).

Reîntorcându-se la subiectele de gen în sculptură, Alexandru Plămădeală încearcă să le trateze într-o formă simbolică. În compoziția *Stânca* (ghips, 1928), corpul nud feminin, amplasat pe o ridicătură stâncoasă, tinde să creeze simbolul specific al unității pământului și omului. Dar în tratare, care accentuează diferența maselor materiale, aceste momente se concep la un nivel cotidian.

Și mai nuanțat caracterul de gen apare în următoarea lucrare – *Mulsul oilor* (1928), în care narativismul predomină, devenind principala calitate a sculpturii.

Foarte multe lucrări ale artistului au fost distruse în primele zile ale războiului, păstrându-se doar unele reproduceri. Un ciclu de nuduri feminine (trei opere în ghips – 1932), *Somnul* (lemn, 1932), *Calul* (ghips, 1937) și *Vara* (ghips, 1938) sunt doar o parte dintre lucrările nimicite, împărțășind soarta multor opere ale pictorilor basarabeni.

Acest lucru se referă și la operele de pictură ale lui Alexandru Plămădeală. Executând sculptura, maestrul adeseori picta, în întreruperi, portrete și peisaje. În studiile păstrate – *Cimitir*, *Moară* (toate – 1920), *Mănăstirea Curchi* (anii 1930), Alexandru Plămădeală continuă tendințele poetice și lirice specifice miniaturii. Maniera sa de creație își lasă amprente în desene, fiind pronunțată mai ales în portrete. Crochiurile *Claudia Jușcov*, *Olga Plămădeală*, apărute ca material auxiliar pentru sculptură, sunt diverse ca manieră de interpretare. În unele cazuri, linia de contur, vibrând, modelează forma, în alte lucrări acest procedeu se înlocuiește cu petele tonale, ce diferă ca gradăție. O asemenea tratare e specifică pentru ultimul *Autoportret* (anii 1930), executat în pastel, unde contrastele de culori (verzi, cafenii) se prefac treptat în nuanțe coloristice, atenuând liniile energice ale desenului. Interesul sculptorului pentru pictură și pentru religie face să realizeze comanda pentru pictura murală a Catedralei din Tighina (1934), împreună cu Valentina Neceaev, Valentina Tufescu, Nicolae Coleadici și Afanasie Modval – absolvenți ai Școlii de Arte. Alexandru Plămădeală a pictat cupola cu scena *Învierii*, *Constantin și Elena* și figurile celor patru proroci de la intrarea principală din altar. Următoarele repictări și renovări au denaturat pictura autorului și azi este imposibil s-o identifiți.

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

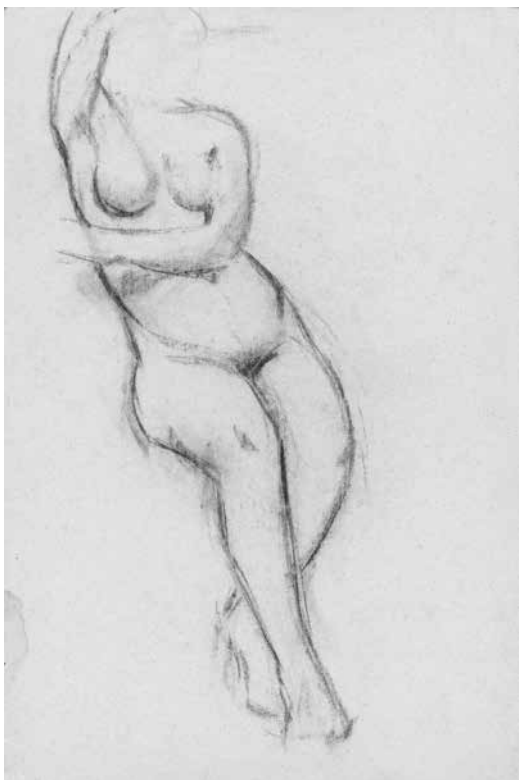
jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Modelarea
statuii lui Ștefan
cel Mare, 1924.





Alexandru Plămădeală. *Crochiuri de nuduri*, anii 1930.

Director al Școlii de Arte, președinte al Societății de Arte Frumoase, Alexandru Plămădeală a avut posibilitatea să realizeze, spre sfârșitul vieții, încă o inițiativă. În 1939 este fondată Pinacoteca Municipală, temelia viitorului Muzeu Național, însă operele au fost pierdute în primele zile ale războiului.

În afară de pictorii amintiți, la Chișinău, la hotarul secolelor, au activat și alți plasticieni, cu precădere pictori, despre creațiile cărora astăzi se cunoaște insuficient.

Dintre numeroșii absolvenți ai Academiei de Arte din Petersburg, cel mai des la Chișinău la începutul secolului al XX-lea se amintesc numele lui Nuhim Hess, Grigori Șah și al Elizavetei Potehin⁹⁰, ultima pictând în maniera lui Filipp Maleavin. Atracția peredvijnicilor se face sesizată și în

⁹⁰ Elizaveta Potehin (1883–1963), absolventă a Școlii de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova (1903–1910). A participat la expozițiile Societății Iubiților de Arte Frumoase din Basarabia în anii 1903, 1906. Albumul său cu studii realizate în anii 1906–1907 (peisaje și portrete) s-a păstrat în casa Eugeniei Maleșe-

creația lui Ivan Starcevski *Portret feminin* (1905), caracteristic pentru pictorii acestei grupări.

În Basarabia de la începutul secolului al XX-lea se urmăresc și influențe ale altor societăți și curente artistice, atestate în Rusia și în Europa Occidentală. Un rol aparte au avut *Mir iskusstva*, *postimpresionismul* și *Art Nouveau*, ale căror principii de tratare în creația plasticienilor basarabeni pot fi urmărite până în 1940. Aceste aspecte sunt accentuate în creațiile Eugeniei Maleșevski, ale lui Auguste Baillayre, Pavel Șilingovschi, Vladimir Doncev, Lidia Arionescu ș.a. Specifică este tendința multor basarabeni să se manifeste în diverse domenii și genuri ale creației. În afară de pictură, mulți dintre ei profesau scenografia, grafica de carte și de șevalet, sculptura, arta decorativă și critica de artă.

Prin creația lor unii, de exemplu, Pavel Șilingovschi și Auguste Baillayre, reprezintă nivelul artei europene și ocupă un loc important în dezvoltarea procesului artistic din gubernie.

O analiză succintă a platformelor estetice ale unor orientări stilistice care au predominat în creația multor plasticieni basarabeni din acele timpuri se impune pentru a scoate la iveală unele particularități comune procesului artistic. După cum se știe, majoritatea tendințelor din arta rusă și cea europeană din această perioadă au abandonat tematica socială, accentul fiind pus pe valoarea senzațiilor individuale și pe convingerea că „frumosul” este o noțiune ce nu poate fi adecvată realității înconjurătoare, fiind doar o consecință a fanteziei pictorului și a procesului de creație. Probabil, anume acest aspect al principiilor estetice devine primordial și în creațiile pictorilor basarabeni, care se manifestă printr-o tratare specifică a gamei coloristice în abordarea subiectelor și a structurii compoziționale, integrate în căutările generale ale valorilor spirituale de epocă.

La începuturi, aceste tendințe s-au manifestat destul de vag, în orice caz este imposibilă identificarea operelor doar ca ai unor continuatori ai anumitor orientări artistice. Ca și colegii lor europeni și ruși, mulți basarabeni s-au manifestat în diverse genuri ale artei.



Alexandru Plămădeală. *Portret de domnișoară*, anii 1930.

vschi și a fost preluat de Alexei Vasiliev după 1944. Albumul a fost publicat on-line de către fiul acestuia, Iaroslav, la 17 ianuarie 2017.

Eugenia Maleșevschi, de exemplu, a profesat nu numai pictura, ci și grafica; a fost autorul unor panouri decorative ale unor montări teatrale. Auguste Baillayre este cunoscut cu lucrări ce țin de critica și istoria artei, a fost un pictor și grafician elevat, un scenograf, care a educat mai mulți pictori teatrali în Basarabia și România. Pavel Șilingovschi este cunoscut ca autor al unor tablouri consacrate meleagului basarabean, dar și ca grafician, ca un pasionat colecționar al stampei europene și ruse din secolele precedente.

Aceste aspecte s-au manifestat în mod strălucit în creația celei de-a doua generații a plasticienilor basarabeni (1918–1940) datorită activității pedagogice a lui Auguste Baillayre.

Trecerea succintă în revistă a artei plastice basarabene de la hotarul secolelor XIX-XX va fi incompletă fără a-l pomeni pe Vladimir Doncev. Reprezentant al primei generații de plasticieni basarabeni, cu studii la Sankt Petersburg, Toledo și Paris, participant permanent al expozițiilor din Chișinău și București, el a plecat în anonimat, rămânând autorul unei singure pânze păstrate. Pomicultor și moșier, care din dragoste pentru artă a lăsat serviciul în Senatul din Sankt Petersburg, unul dintre prietenii apropiați ai lui Auguste Baillayre, ale căror drumuri s-au intersectat (în afară de perioada din Spania, unde Vladimir Doncev a trăit și a activat în anii '20-'30) la Petersburg și Paris, prieten al mexicanului Diego Rivera, pictorul, împreună cu operele sale, dispare în timpul războiului. Participant mai rar la saloanele bucureștene, el expune în 1928 pânza *Firenze* (Ponte S. Trinita), un *Interior* în 1934, fiind prezent și la saloanele chișinăuene.

A fost unul dintre membrii fondatori ai Societății de Belle-Arte din Basarabia (1921), fiind participant la expozițiile din 1927 (*Portalul Catedralei din Ávila* (Spania), *Firenze. Casele pe Arno* (proprietatea dlui D.), *Primăvara, Studiu, Chateau des Imbergères, Interieur* (proprietatea dnei K.), *Interior din Basarabia*). La cel de-al VI-lea Salon din 1933 expune *Catedrala din Ávila* (Spania), *Ávila* (studiu), *Ávila. Vedere generală*, *Case vechi pe Arno*, *Florența, Chateau des Imbergères, Franța, Împrejurimile Parisului* (studiu), *Vedere din fereastra atelierului* (Paris). La următoarea manifestare din 1934 se prezintă, în majoritate, cu aceeași tematică spaniolă (*Catedrala din Ávila, Spania, Ávila*), dar și cu peisaje basarabene (*Bulevard din Chișinău* (acuarelă), *Iarna, Șopron, Poarta cazarmei, Moină în oraș, O zi cu soare, În parc, Ultima zăpadă, Fabrica, La vilă, În curte*).

La Salonul al IX-lea din 1938, lucrările sale sunt integral consacrate Spaniei: *Firenze, Ponte Vechio, Ponte S. Trinita, Les environs de Toledo, Toledo* (1920), *Împrejurimile orașului Toledo* (1920) ș.a.

La ultimul Salon al Societății de Belle-Arte din Basarabia (1939) artistul nu mai participă, dar figurează în catalogul operelor donate pentru fondarea Pinacotecii Municipale cu două tablouri: *Toledo* și *Împrejurimile orașului Toledo*. Numele său nu prea apare nici în presa basarabeană, fiind amintit o singură dată de Nicolae Costenco în *Viața Basarabiei: peisajile Domniei sale dinn îndepărtata Spanie – romantică, medievală, sumbră, cu aspect granitic, aridă, cu acele arcade de poduri joase peste ape grele, fiind un colorist perfect...*⁹¹ Unica operă cunoscută a lui Vladimir Doncev este *Portalul Catedralei din Ávila. Spania* (1933). De un format miniatural, pictată într-un stil apropiat postimpresioniștilor, pânza artistului este simplă și obișnuită ca subiect. Monumentalismul arhitecturii și argumentarea compozițională (formele arhitecturale sunt mărginite din trei părți) frapează prin măreție, lumina și umbrele ocrului și cafeniului nu prea modelează forma și volumul. Tăinicia sensului imaginii și simplețea sunt aspectele principale dezvăluite de către pictor. Aici este o altă viață decât cea din spațiul și timpul real al lumii contemporane – e viața umană din altă dimensiune, care decurge după portalul și ușile închise ale Catedralei din Ávila.

În momentul constituirii artei plastice profesionale din Basarabia nu a existat un lider care să-și asume responsabilitatea pentru activitatea expozițională a pictorilor din acest ținut. Societatea Amatorilor de Artă, care întrunea amatori și persoane cu studii artistice, apare în urma unor eforturi comune depuse de Vladimir Ocușco, Vasili Blinov, Alexandru Climașevschi ș.a., rolul principal revenindu-i Școlii de Desen, condusă de Vladimir Ocușco.

Diferența dintre membrii asociației se referă la prioritățile acordate în pictură: fie la influențele artei ruse, evidente în lucrările Eugeniei Ma-leșevschi, ale lui Ițek-Herș Șah, Vladimir Ocușco, Gavriil Remmer, Mi-hail Berezovschi etc., fie ale artei ucrainene – la Pavel Piscariov, Grigore Fűrér, Alexandru Climașevschi. Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia a fost concepută după modelul celor rusești sau ucrainene, unica deosebire constând în amenajarea expozițiilor ambulante, pe

⁹¹ Nicolae Costenco. Al X-lea Salon de pictură. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 12, p. 78.



Mihail Saharov.
Copaci în curte,
anii 1920.

pletează cu un colorit decorativ intensiv. Saturația gamei în primul peisaj este accentuată prin costumele pitorești ale țăranilor, ce dansează hora. Una dintre ultimele opere ale lui Pavel Șilingovschi, profesor al Academiei de Arte din URSS, consacrate Basarabiei, dar și cea mai emblematică pentru creația pictorului, rămâne *La treierat. Basarabia*. În pânza epică, metaforică, pictată după memorie în 1922, maestrul populează, aidoma „micilor olandezi”, peisajul panoramic și fantastic al tabloului cu dealurile dominate de armonia și frumusețea naturii, doinele și baladele plaiului, cu figuri miniaturale.

Încă o lucrare din această perioadă este *Portretul soției* (anii 1930), pictată într-o gamă aeriană, impresionistă. Portretul e pătruns de razele de soare care străbat coroana deasă a copacilor, în tablou dispare exotismul și locul lui îl ocupă cotidianul nobil, în chipul tânăr, frumos al unei femei puțin obosite. *Portretul soției* parcă definitivează epoca căutărilor maestrului, fiind și o finalizare specifică a ciclului de lucrări dedicate Basarabiei, următoarele fiind concepute în „stilul realismului socialist”.

Dacă în creația lui Auguste Baillayre, a Eugeniei Maleșevschi, a lui Alexandru Plămădeală ș.a. nu se observă schimbări cardinale și evoluția lor decurge lin în ascensiune, artiștii rămânând adepți ai platformelor constituite în tinerețe, atunci operele lui Pavel Piscariov diferă esențial de lucrările de la începutul secolului al XX-lea. Tematica peredvijnicilor ră-

care basarabenii nu le-au practicat, limitându-se la expozițiile staționare din Chișinău.

Schimbările intervenite în Basarabia după 1918 și-au găsit reflectare într-un mod specific în creația lui Pavel Șilingovschi. Continuând lucrul la ciclul basarabeian, dar neavând posibilitate să viziteze meleagul, el folosește, pentru tablouri, crochiurile și studiile create în vizitele precedente. În majoritatea lucrărilor, de exemplu, în *Peisaj basarabeian* (1922), *Povârniș*, *Dealuri* (ambele – 1924), decorativismul dispare și gama devine pastelată și opacă.

În operele tratate ca scene de gen – *Sărbătoare*, *La treierat. Basarabia* (ambele – 1922), sincretismul motivelor se com-



Mihail Saharov.
Margine de sat,
anii 1920.

mâne în trecut, păstrând doar valul exterior al picturii, tratarea ei, restul (subiectul, compoziția, coloritul) obținând o altă orientare și alt conținut.

O realizare importantă a culturii artistice basarabene din epocă o constituie apariția unei pleiade de tineri talentați, absolvenți ai Școlii de Arte din Chișinău. Printre ei un loc aparte ocupă Mihail Saharov și Theodor Kiriacoff⁹².

Informații despre Mihail Saharov, decedat de timpuriu, s-au păstrat în unele publicații și în amintirile pictorilor. Auguste Baillayre menționează că Mihail Saharov *a apărut în Școală în 1920, sosit din Bulgaria sau Serbia, unde în calitate de voluntar a participat la lupte, fiind rănit la picior*. În 1922, Mihail Saharov, împreună cu A. Baillayre, organizează expoziția basarabeană de la București, unde expune ilustrații *pline de armonie, realizate într-o manieră frumoasă și care trebuie să-i stimuleze bine pe editorii noștri, deoarece rădăcinile creației sale se află pe malul stâng al Nistrului*⁹³.

După moartea prematură a artistului, pictorii de la Societatea de Belle-Arte au căutat operele lui Mihail Saharov, ca să le prezinte la expoziția viitoare, dar în afară de 2-3, n-au mai găsit altele. Unica lucrare apărută în cadrul licitațiilor bucureștene după 2010 este o guașă din 1922 cu semnă-

⁹² Tudor Stăvilă. *Theodor Kiriacoff*. Chișinău, Arc, 2006, 86 p.

⁹³ Victor I. Popa. *Cronica plastică. Salonul basarabenilor*. În: *Adevărul*, 18 octombrie 1922, p. 4.

tura pictorului, care reprezintă un peisaj primăvărat, cu figura în îmbrăcăminte tătaro-mongolă, *Răscruce*, expusă în cadrul Salonului Oficial din București în anul 1924. Cu alte câteva lucrări în acuarelă și guașă, Mihail Saharov se prezintă la Salonul din 1926 (*În vechime, Nos duosumus tofius populus orbis și Magii*), la cel din 1927 (*Surugiul*) și 1928 (*Biserica Olari. Argeș, Sinaia*).

Și mai puține informații sunt despre Iurie (Gheorghe) Bulat. Absolvent al Școlii de Belle-Arte din Chișinău, membru al Societății de Arte Frumoase din Basarabia și liderul grupului pictorilor din Sera Grădinii Publice rămâne fără opere și este amintit doar în publicațiile vremii. Lev Cezza îl caracterizează ca pe *un cântăreț sincer al peisajului basarabean și pictor fecund*, Gh. Bulat a reușit în unele din tablourile sale să fixeze specificul locurilor natale. Tablourile sale: Pădurea Durlești, Drum, Vederile Șabalotului, Iazul vechi, Ultimele raze, Casă țărănească, Valea Buiucanilor, Toamnă, La marginea Chișinăului, Iarnă, Biserica armenească, Hală țărănească ș.a. redau poezia priveliștilor basarabene, caracterizându-se prin calmul formelor, armonia și vioiciunea coloritului⁹⁴.

Olga Plămădeală este mai laconică: *Bulat Iurie – peisagist. Lucrările D-sale de un realism vădit sunt originale, ceea ce e, credem, meritul mare al autorului*⁹⁵.

Un alt cronicar al timpului, Nicolae Costenco, menționează: *Pictura lui Iurie Bulat mi-a plăcut și iată după ce criterii mi-am format această părere sau, mai bine zis, simțământ. Coloritul puternic, sensibilitatea clasică, senină și pe deasupra formele moi, rotunde, plăcute, care se apropie de spiritul mistic al Orientului. Poate că acest om are un suflet de o sensibilitate feminină, poetică, pășește pe crestele disperării, o fire asemănătoare lui Schubert, care, în muzică, a pus atâta delicatețe și pasiune. Poate că e un îndrăgostit de natura impasibilă și e mișcat în adâncul sufletului de agoniile inerente toamnelor (tabloul cu o pădure ale cărei frunze roșii, zdrențuite, obosite, într-o ultimă sforțare tesar ca să se îndrepte spre pământul în care vor putrezi) sau de liniștea apăsătoare, prevestitoare de furtună, și contrastul între trestiile neliniștite, speriate parcă, alături de apa verde, de un verde profund al unei bălți. Iată ce înseamnă o pictură adevărată, o pictură de maestru, cum nu mă tem să-i spun lui Iurie Bulat; să simți, să fii pătruns de tăria sentimentelor deplânse de*

⁹⁴ Л. Чезза. Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1964, с. 34.

⁹⁵ Ольга Пламадяла. А.М. Пламадяла. Жизнь и творчество. Кишинэу, 1965, p. 54.

pictor pe o pânză, ca în fața unei muzici sau a unei poezii nemuritoare...⁹⁶

Creația lui Theodor Kiriacoff, evoluția sa, devine un fenomen caracteristic pentru cultura basarabeană. Studentul lui Auguste Baillayre și George Pojedaeff, pictorul, în egală măsură, se bazează pe criteriile estetice ale ambilor profesori, evidențiindu-se prin originalitate și interese variate, manifestate în scenografie, pictură, grafica de carte și de șevalet, sculptură.

Cel mai tânăr profesor al Școlii de Belle-Arte prin 1925 și unul dintre coautorii lui Auguste Baillayre în montarea scenografică de la Teatrul Național, Theodor Kiriacoff, într-un timp scurt, devine pictorul principal al Teatrului din Iași, apoi al Teatrului de Operă și Balet din București. Lucrările sale erau menționate ca o performanță reușită a Școlii basarabene, accentuându-se că asemenea pictori ca Theodor Kiriacoff ar face cinste oricărui teatru din țară.

Primele opere prezentate la expoziția din București au atras atenția prin sonoritatea coloritului, care completează reușit stilul costumelor teatrale. În costumele pentru spectacolul *Barbă Albastră* după M. Maeterlinck (1922), paleta coloristică strălucitoare este accentuată de căutările unor forme constructive și de fantezia pictorului. Aceleași calități sunt vădite în crochiurile *Cazacului* (1923), *Boierului* (1925) și în schițele pentru costumele *Ostașilor antici* (1925), care transformă spectacolul în mediu specific fiecărei epoci, redând simțul acut al timpului istoric.

Interesele teatrale sunt ample și multilaterale. *Chirița în provincie* după Vasile Alecsandri, *Frații Karamazov* de Fiodor Dostoievski, *Burghezul gentilom* al lui Molière, *Ploaia* lui S. Maugham sunt doar câteva spectacole montate pe scena teatrului din Iași de către Theodor Kiriacoff.



George Pojedaeff. Doamnă în chimonos. Schiță de costum, 1921.

⁹⁶ Nicolae Costenco. Pictura lui Iurie Bulat. În: *Viața Basarabiei*, nr. 5, 1934, p. 59, 60.

Simțul acut al contemporaneității este caracteristic și pentru spectacolele realizate de către pictor în Franța și Cehoslovacia, în Germania și Bulgaria.

Originalitatea tratării și a căutărilor plastice în grafica de carte se bazează pe studierea gravurii medievale moldovenești. Așa se concep ilustrațiile pentru poemul *Călătoriile lui Cristofor Columb*, realizate în anii '40. De regulă, toate scenele din carte sunt narrative: din ele a dispărut semnificația simbolului, care în mare măsură erau particularitățile montajelor teatrale și ale costumelor. Fiecare ilustrație are denumirea sa, inclusă în compoziția foi de carte: *Au trimis un crainic la Columb*, *Din depărtări pluteau corăbii mari*, *Columb alege marinarii* etc. Pictorul utilizează tradițiile gravurii pe lemn și le completează cu o cunoaștere perfectă a costumelor de epocă.

Nu mai puțin interesant este și ciclul de acuarelă al lui Theodor Kiriacoff (șase lucrări), creat după motivele *Apocalipsei* (1930–1936), păstrându-se doar două. Paradoxal și straniu, dar în aceste foi de șevalet ale seriei lipsește coloratura misticului, specifică acestei legende. În *Îngerul negru*, ca și în alte opere, Theodor Kiriacoff se prezintă ca autor al unor subiecte monumentale și panoramice, unde ascensiunea pe verticală a compozițiilor este lipsită de narativism. Fiecare motiv al ciclului este abordat și tradus în limbajul simbolului, în care totalitatea capătă sensul unor imagini fantastice, amintind conținutul tablourilor lui Franz Stuck.

Proporțiile alungite, simetria și desfășurarea la infinit a compozițiilor conferă acuarelelor acestei serii măreție, solemnitate și un colorit emotiv specific.

O altă „descoperire” a lui Auguste Baillayre la Școala de Belle-Arte devine Elisabeth Ivanovsky. Decorul teatral și costumul, crochiuri de pictură murală și vitraliul, grafica de carte și de șevalet, placarda ș.a. se întâlnesc în permanență în creația pictoriței. Spre deosebire de Theodor Kiriacoff, Elisabeth Ivanovsky își continuă studiile la Bruxelles, la Școala Superioară de Arte Decorative, expunând la Saloanele din Chișinău.

Lucrările din această perioadă reprezintă un spectru amplu de influențe și căutări. În funcție de abordarea propusă, pictorița adeseori recurge la expresivitatea elegantă a stilului *Art Nouveau*, caracteristic pentru lucrările *Scoici*, *Fluture* în crochiul pentru program (toate – 1927) și schița pentru cortină teatrală (1926), unde elementul de stilizare a motivului naturii capătă nuanțe simbolice.

Nu mai puțin o atrage pe Elisabeth Ivanovsky „constructivismul”, deosebit de strălucit întruchipat în lucrările sale de la sfârșitul anilor '30 (*Schiță pentru copertă, Felicitare de Anul Nou*, 1934, cele două schițe pentru vitraliu, 1929). În același limbaj plastic, dar mai tradițional ca abordare, sunt realizate *Schiță pentru covor* (1926) și *Studiu pentru țeșături* (anii 1920), în compoziția cărora sunt incluse nuduri feminine și figuri de copii – subiecte mai puțin specifice în epocă pentru multiplicare. Tradiționalul și contemporaneitatea sunt sintetizate în numeroase decorații și costume teatrale, unde tratarea și conceperea artistică evoluează în funcție de canavaua subiectului.

Nu mai puțin importantă și originală este creația unui alt discipol al lui Auguste Baillayre – Gheorghe Ceglocoff, care absolvă în 1926 Academia de Artă din Dresda. Diversele tehnici grafice (litografia, linogravura, acvaforte, xilogravura), expresivitatea deosebită a operelor sale, tema specifică – toate acestea îl evidențiază pe Gheorghe Ceglocoff printre alți artiști plastici basarabeni. Portretul compozițional și peisajul, motive din viața minerilor și muncitorilor se transformă sub dalta sa în opere lirice, poetice: *Poartă. Arcul noaptea, Peisaj arhitectural* (ambele – 1937), *Peisaj* (1938), *Bătrâna, Țărancă, Autoportret* (toate – anii 1930).

Printre pictorii basarabeni și bucureșteni, Gheorghe Ceglocoff rămâne unicul pentru care tema muncii domină în creație. Cel mai amplu ciclu de opere este consacrat minerilor și muncitorilor. Realizate în anii '40, aceste lucrări sunt de o măiestrie tehnică deosebită și departe de a idealiza realitatea. În *mină, Minerii, La uzină, Secția de tăbăcărie, Fabrica de încălțăminte* etc. produc o impresie dublă: frumusețea și puterea corpului omenesc, ritmul mișcărilor și încordarea fizică, accentuate de contrastele de umbră și lumină, lasă senzația unor sentimente dramatice apăsătoare.

Sub influența nemijlocită a măiestriei lui Gheorghe Ceglocoff se constituie creația lui Victor Rusu-Ciobanu. Lucrările *Portretul lui A. Baillayre* și *Ciobanul* (ambele – anii 1930) sunt tratate încă puțin stângaci, uniform, dar deja se simte tendința depășirii acelei bariere care e prezentă nevăzut între pictor și natură.

Mai cotidiene sunt operele unei alte continuatoare a lui – Tania Baillayre. Cu excepția *Autoportretului cu păpușa* – cea mai importantă operă din creația pictoriței în acele timpuri, celelalte lucrări – *Portret de domnișoară* (1937), *Portret de țăran, Acoperișuri din Săculețe* (ambele – 1939) – nu depășesc încercările de a selecta procedeele plastice, care rămân la utilizarea liniei albe a conturului pe fundalul negru al foi.

Căutările mijloacelor de expresie sub influența constructivismului își găsesc întruchiparea și în operele Mariei Starcevschi. Geometrismul și evidențierea structurii constructive a compoziției sunt caracteristice pentru lucrările *Natură statică cu agavă*, crochiurile pentru copertă și costumul teatral *Adam și Eva* etc. (toate – anii 1940).

Anterior s-a precizat că creația multor pictori basarabeni s-a dezvoltat și a evoluat în străinătate. Deosebit de interesantă a fost soarta Olgăi Olby (Olesi Hrșanovschi), care în anii '30 a participat la saloanele din Chișinău. Pictura artistei, devenită cunoscută la Paris, indică influența puternică a creației lui Auguste Baillayre, demonstrând parțial existența unor și acelorași subiecte.

Natură statică cu păpușă japoneză și *Păpușă japoneză* (ambele – anii 1920) sunt realizate sub influența pasiunii profesorului față de cultura orientală. Decorativismul sonor al picturii, utilizarea tehnicii aplicării tușelor, caracteristică postimpresioniștilor, sunt elemente caracteristice pentru perioada chișinăuiană a pictoriței.

Din generația mai tânără a pictorilor basarabeni face parte și Victor Ivanov (18.04.1910, Chișinău – 15.02.2007, Chișinău), care a practicat grafica și pictura murală, din perioada interbelică fiind cunoscute doar câteva foi grafice și pictura murală din unele catedrale și biserici realizate în Regat. A studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, în atelierelor lui Auguste Baillayre și Șneer Cogan, cu întreruperi, din 1922 până în 1929, devenind membru al Societății de Belle-Arte din Basarabia (1928–1939). A participat cu lucrări de pictură și grafică la Saloanele Societății de Artă din Chișinău (1928, 1933, 1934, 1939) și la Saloanele Oficiale din București (1936, 1939), păstrându-se puține lucrări realizate (*Autoportret*, 1928; *Abrud*, 1933; *Sebeșul săsesc*, 1936; *Ardeal*, 1936; *Portretul fețiței tătăroaice*, 1938). După 1935 se stabilește la București, unde studiază și lucrează ulterior atât în capitală, cât și în alte orașe ale țării (Constanța, Sinaia, Hunedoara). În 1940, împreună cu Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu ș.a., Victor Ivanov se întoarce în Basarabia, activând la Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM. Aici este arestat în 1948, condamnat și surghiunit la minele aurifere din regiunea Magadan (Rusia), fiind eliberat în 1958.

În perioada interbelică cele mai importante realizări ale lui Victor Ivanov în România se referă la pictura monumentală *a frêsc*o și în mozaic, fiind cunoscute operele executate la Catedrala *Sfinții Constantin și Elena*



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Victor Ivanov.
Abrud, 1933.

Victor Ivanov.
Sebeșul săsesc,
1936.

din Constanța (1936–1938), la Biserica *Sfântul Ilie Tesviteanul* din Sinaia (1938–1939) și panourile în tehnica mozaicului din Hunedoara.

Ansamblul monumental al Catedralei *Sfinții Constantin și Elena* din Constanța a fost executat de doi basarabeni (Victor Ivanov și Irina Filatieff) și doi bucureșteni (Nina Arbore și Virgil Manoliu). Volumul exclusiv de vast, cu o suprafață de circa 2000 de metri pătrați, i-a determinat pe autori să identifice soluții compoziționale clare și coerente în distribuirea scenelor religioase, fiecare dintre ele contopindu-se într-o panoramă expresivă a ansamblului. Pictate în manieră neobizantină, care a fost și stilul dominant al epocii, se evidențiază scenele *Nașterea* și *Învierea* (dispuse pe pereții laterali ai catedralei) sau compoziția *Sfânta Treime* (amplasată pe bolta pronaosului). Toate compozițiile sunt concepute astfel încât să formeze un ansamblu mural monumental, delimitările dintre scene fiind atât de subtile, încât imaginile plastice se percep cursiv, unite într-o imagine imensă și unitară.

De o frumusețe deosebită este compoziția *Sfânta Treime*, cu un pronunțat caracter monumental, echilibrat și expresiv prin claritatea organizării compoziționale și adaptarea reușită a compoziției la formele arhitectonice concave, prin fluxul continuu al ritmurilor compoziționale, prin



Finalizarea decorului interior al Catedralei Sfinților Constantin și Elena din Constanța. Irina Filatieff, Victor Ivanoff, Nina Arbore, Virgil Manoliu și un anonim, 1936-1938.

Cristos Pantocrator din cupola Catedralei Sfinților Constantin și Elena din Constanța.

desenul expresiv cu o rară putere de sintetizare și verticalitatea ascetică a figurilor și a aripilor unor făpturi angelice, precum și prin distribuția accentelor cromatice. Folosind o gamă cromatică caldă, pictorii au oferit tonurilor verzui, în contrast cu aurul mozaicului, o strălucită dominanță coloristică. Armoniile cromatice de nuanțe în compozițiile din absida altarului și de pe arcada acesteia surprind prin vibrațiile sonore de verde din vecinătatea nuanțelor albe.

Despre limbajul plastic al picturii murale din Catedrala *Sfinții Constantin și Elena* de la Constanța vorbește inspirat Tudor Soroceanu: *Ne-a surprins mai ales luminozitatea zugrăvelii. Simfonia aceea susținută de culori vesele, îmbinându-se pe pereți și bolți ca într-o sărbătoare primăvărată, bogată în ritm, dar senină, creștină, petrecută în toată liniștea sufletească (...) pe fundaluri de aur, fresca se incrustează colorat, bogat, consistent, conturată savant în țesături dese, cu figurație numeroasă și totuși expresia e liberă, aeriană, dinamică. Chipuri de prinți adolescenți, subțiri și suavi, stăruie pretutindeni, aduși pe aripi nemăsurate și albe ca la o sărbătoare fără sfârșit. Ceea ce dă tablourilor seninătate, oricât ar fi de tragice prin subiect, și bolților, de obicei greoaie, imponderabil, adâncime. E marea împărăție a cerului, ireală, misterioasă, și, în același timp, clară, luminată proaspăt și viu, binefăcătoare sufletului credincioșilor, unde aurul împrăștie lumina de basm minunatelor scene...*⁹⁷

În mozaicuri și în pictura murală autorii aplică un procedeu preluat din pictura icoanelor românești portative în zona nimburilor (*Sfinții*

⁹⁷ Tudor Soroceanu. Nina Arbore. Iconograf. În: *Adevărul literar și artistic*. Secția a III-a, nr. 882, 31 octombrie 1937, p. 2-4.

proroci și Sfinții evangheliști), utilizând mozaicul la brâiele de marcaj din interiorul catedralei și deasupra ușilor centrale (în exterior).

Din punct de vedere stilistic, autorii ansamblului de picturi monumentale de la Constanța au reușit să obțină o sinteză armonioasă, care, deși respectă canoanele Erminiilor, topește în miezul desfășurărilor sale elemente din Renașterea timpurie (de exemplu, la Giotto, pictura sieneză), art déco și din pictura preraphaelită.

Expresivitatea monumentală de factură neobizantină, specifică zugravilor Nina Arbore și Victor Ivanov, o urmărim și în decorul interiorului Bisericii *Sfântul Ilie Tesviteanul* din Sinaia, realizat în anii 1938–1939. Ansamblul de picturi monumentale de la Sinaia reprezintă un aport înnoitor, marcat de predilecția pentru acest gen de creație în prima jumătate a secolului al XX-lea prin îmbinarea componentelor grafice cu cele cromatice.

În perioada sovietică, după reîntoarcerea din surghiun, Victor Ivanov mai păstrează în peisaje finețea expresivă a desenului și varietatea plastică a compozițiilor, aplicând conturul linear sau clarobscurul, care îi atribuie valori decorative. Alte lucrări, executate la comandă, cu construcții industriale sau cu tematica agriculturii socialiste, cu toată măiestria tehnologică, rămân seci și neinspirate.

Mulți basarabeni rămași sau plecați din Basarabia pe alte meleaguri au avut, înaintea sau în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, un destin tragic, fiind victime ale represiunilor regimului sovietic. Despre unul dintre ei, Mihail Conoșenco (1898), de naționalitate rus, s-a aflat din documentele Arhivei de Stat a Federației Ruse. Absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, a participat la expozițiile *Societății de Belle-Arte* în 1927, împreună cu colegii săi Elena Barlo, Victor Feodoroff, Nadejda Russo, Larisa Rostovscia, Gheorghe Bekker, Nicolai Coloscov și Lidia Luzanovsky. În Muzeul Național de Artă din Chișinău se păstrează o singură pictură a acestui autor – *Portret feminin* din 1920.

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

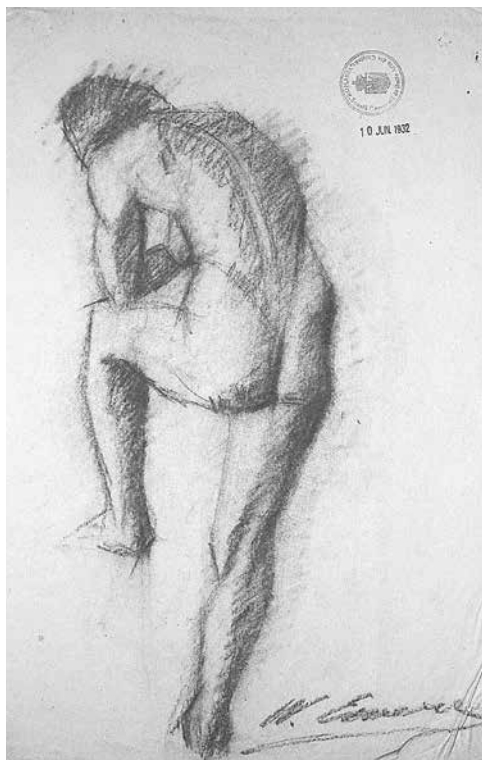
Victor Ivanov.
Nud, anii 1940.



Vladimir Evers.
*Doamnă în
costum medi-
eval. Schiță de
costum, 1923.*



Vladimir Evers.
*Crochiu de nud
bărbătesc, anii
1920.*



Încă înainte de începerea războiului activează în calitate de pedagog la Școala Profesională Tehnică a Uzinei *Krasnoholmsk* din Moscova, unde locuia pe strada Verhne-Krasnoselckaia, nr. 32, ap. 10. La 22 martie 1938 este arestat de către NKVD, fiind învinuit de spionaj în folosul României și, conform deciziei organelor de securitate din 25 mai 1938, este împușcat la 31 mai al aceluiași an la Poligonul din Butovo, unde a și fost înmormântat. După război, la 6 octombrie 1956, a fost reabilitat⁹⁸.

La hotarul anilor '30-'40 ai secolului al XX-lea se constituie și creația lui Lazăr Dubinovschi. Studiile la Academia de Arte din București, în atelierul lui Oscar Han, au imprimat amprente specifice în creația tânărului sculptor. *Portretul profesorului C. Holban* (1934), *Muncitorul rănit* (1936) constituie o încercare de tratare simbolică a chipurilor în compoziția portretului prin reprezentarea unei bufnițe, în cealaltă – prin intermediul tratării eroice a figurii muncitorului.

⁹⁸ Государственный Архив Российской Федерации. Москва, расстрельные списки – Бутовский полигон, номер дела: том I, с. 218.

Diversitatea subiectelor pentru care pledează pictorii basarabeni, diapazonul amplu al manierei stilistice de creație se remarcă și în operele prezentate la expozițiile Societății de Belle-Arte spre sfârșitul anilor '40. *Coborârea de pe cruce* de Irina Filatieff, *Ciobănașul* de Alexandra Mihailov, *Sebeșul săsesc* de Victor Ivanov, operele de pictură ale talentatului Anatol Cudinov reflectă parțial cercul intereselor de creație ale plasticienilor.

Compoziția *Nud cu urcior* (1928) de Nicolae Coleadici, peisajele grafice ale lui Nicolae Coloscoș și Pavel Bespoiasnâi (ambele – anii 1930) sunt influențate considerabil de opera măștrilor Auguste Baillayre și Șneer Cogan.

Ca niciodată anterior sau ulterior, se constituie o școală puternică a scenografiei basarabene. Natalia Brăgalia, Vladimir Evers (*Schițe pentru costum medieval*, 1929), Natalia Danilenco, Ira Kaufman sunt doar câteva personalități care au activat în acest domeniu.

Ira Kaufman (Zsandrovsky) a fost colega de studii a Claudei Cobilezev, care în timpul unor întâlniri cu autorul spunea că aceasta a lucrat ca traducătoare la nemți și că după 1944 a dispărut. Probabil că distinsa sculptoriță cunoștea mai multe, dar în perioada sovietică aceste lucruri puteau avea consecințe neașteptate.

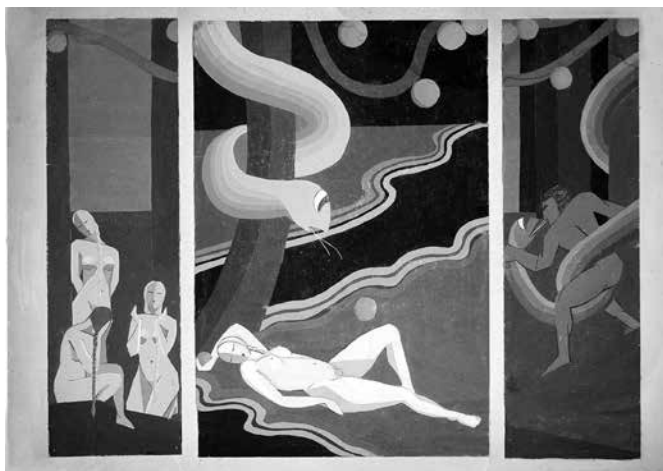
Se cunoaște că a participat la o singură expoziție din Chișinău în anul 1934 și doar trei dintre lucrările artistei se păstrează în colecțiile Muzului Național de Artă al Moldovei: un studiu pentru vitraliu *Coborârea de pe cruce* (1935), *Natură statică cu pești* și tripticul *Adam și Eva* (1935). În operele menționate există o armonie compozițională și coloristică echilibrată, care marchează nivelul profesionist al unei studente abia părăsind atelierul școlii.

În *Natură statică cu pești* autoarea se orientează spre o compoziție asimetrică, cu multe obiecte – pești, farfurii, un ceainic, o sticlă pentru vin, un ibric și o felie de dovleac, dar tonurile deschise de albastru-verzui, ultramarin și ocru reprezintă acea simplețe și naturalețe a unui studiu unitar, în care niciun lucru nu mai poate fi scos, dar nici adăugat.

Tripticul *Adam și Eva* are o compoziție mai complicată. Partea din stânga, cu trei nuduri feminine, în picioare, în genunchi și așezat, reprezintă spațiul pământesc, împărțit pe verticală de trei fâșii de culoare –



Ira Kaufman.
*Natură statică
cu pești*, anii
1930.



Maia Starcevschi. *Natură statică cu aloë*, anii 1930.

Ira Kaufman. *Adam și Eva*. Triptic, 1935.



Elizaveta Fuks-Zotoviceanu. *Portretul unei domnișoare*, anii 1930.

sură, verzue și albastră, unite de două dungii verticale de un roșu stins. Partea centrală este o metaforă a Edenului, cu copacul din care se desprinde șarpele ce se apropie de Eva dormind, cu mărul portocaliu în mână. Două diagonale verzui, întrerupte de o fâșie neagră unduitoare (probabil un râu), se contopesc cu cerul negru, pe fundalul căruia cad merele raiului. Partea din dreapta este consacrată lui Adam, care încearcă să oprească șarpele, încolăcit în jurul trupului. Dinamismul compozițional al acestei părți este în contradicție cu statica altor două componente ale tripticului, dar tonurile coloritului părților laterale le unesc pe toate, descoperind o fațetă originală a imaginației autoarei.

Prin comparație, *Coborârea de pe cruce* este mai puțin originală ca tratare, Ira Kaufman orientându-se după multiplele canoane existente ale acestui motiv.

Linogravura Nataliei Danilenco *Tânăr cu arc* reprezintă o altă modalitate de tratare, cu o compoziție mai dinamică, unde corpul nud al arcașului este surprins în mișcare, pe fundalul static al peisajului mitologic.

Reprezentantă cu o singură lucrare în colecțiile muzeului este și Elizaveta Fuks-Zotoviceanu. *Portretul de femeie*, executat în acvaforte, este interesant prin faptul că pictorița operează lejer cu linia care produce impresia unui desen creat dintr-o singură mișcare: cap acoperit cu broboadă, linia ondulantă a fe-



Artă plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Nicolae Co-
leadici. *Nud cu
urcior*, 1928.

ție cu ochii plecați în jos, cu sprâncene arcuite, cu gâtul înconjurat de trei salbe și rochia decorată cu flori.

Încă o lucrare, *Portret de femeie* (1905), aparține lui A.R. Starcevschi, fiind o operă singulară a pictorului. Membru și expozant al Societății Amatorilor de Artă din Basarabia, care participă la cele patru expoziții din 1906, 1907, 1908 și 1910, numele lui dispare din cataloagele expozițiilor ce urmează, fiind înlocuit cu cel al fiicei sale, Maria Starcevschi, prezentă la vernisajele Societății de Arte Frumoase din Basarabia o singură dată, în 1934. În Muzeul de Artă se păstrează un *Portret de femeie* (1905) semnat cu caractere latine de pictor, demonstrând calități profesionale excelente în redarea psihologică a tinerei, care după tehnica de interpretare amănunțite cărbunele îmbinat cu vopseli de acuarelă de culoare întunecată.

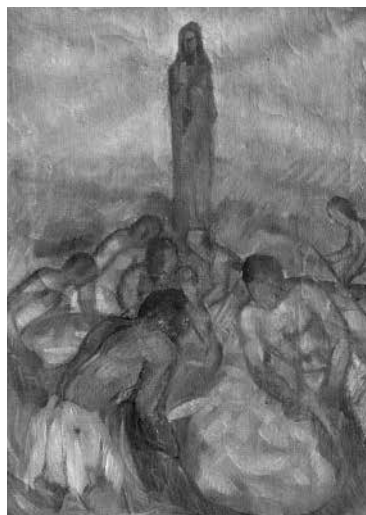
Interesante și originale sunt experimentele Maei Starcevschi în *Natură moartă cu aloe*, unde stilizarea și geometrizarea formei pe fundalul coloritului decorativ sonor denotă capacitatea de a selecta și a generaliza imaginea pictată din natură.

Soarta unui alt pictor basarabean din perioada interbelică, Nicolae Coleadici⁹⁹, rămâne și astăzi necunoscută. Originar din satul Negrineț, județul Hotin, a fost înmatriculat la Școala de Belle-Arte din Chișinău în timpul directoratului lui Alexandru Plămădeală (1926). După absolvire, participă cu peisaje și portrete la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia, care au avut loc la Chișinău și la Bolgrad în anul 1934,

⁹⁹ Vera Stăvilă. Un pictor uitat – Nicolae Coleadici (1906–1937). În: *Tiragetia*, vol. III (XVIII), Muzeologie, 2009, nr. 2, p. 261-263.

Nicolae Coleadici. *Studiu de portret*, anii 1920.

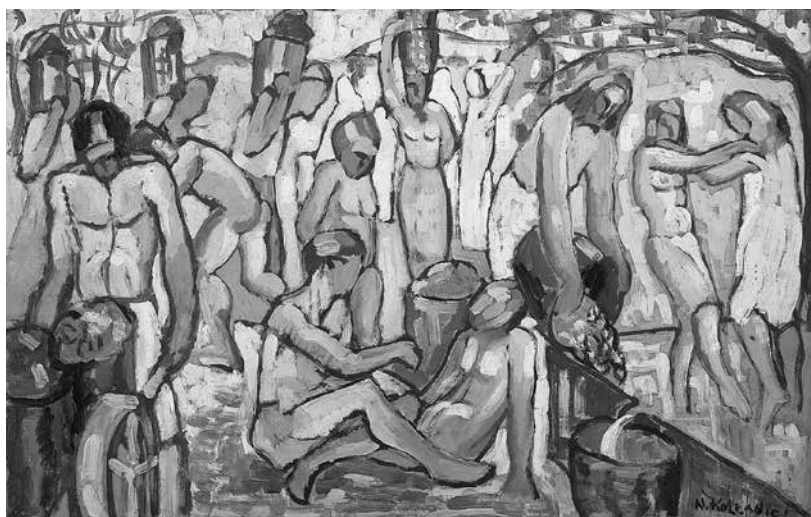
Nicolae Coleadici. *În baie*, anii 1920.



expunând o compoziție și *Portretul sculptorului C. Cobizev*. La invitația lui Alexandru Plămădeală participă la decorul Catedralei din Tighina în 1934, împreună cu Valentina Neceaev, Valentina Poleacov și Afanasie Modval, în același an plecând la studii în Olanda, la Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam. Doar după doi ani de studii, în 1936, se reîntoarce acasă la Negrineț, abandonând studiile din cauza tuberculozei, decedând peste un an, în 1937, ultima sa lucrare – *Natură statică cu icoană* – din Muzeul Național de Istorie fiind și ultima sa creație. Printre rarele lucrări ale lui Nicolae Coleadici din colecțiile muzeului putem menționa un *Nud*, realizat în sanguină, aceeași poză fiind și modelul de *Nud de bărbat așezat* (cărbune) de Olesi Hrșanovschi, diferența dintre aceste două lucrări fiind racursiul desenat din spate la Nicolae Coleadici și *en face* în lucrarea domnișoarei.

Un reprezentant al „coloniei basarabene” la Paris, despre care aminteste în corespondența sa Lidia Luzanovsky, a cărei creație evoluează în Franța, este considerat Joseph Bronstein. Unica operă cunoscută – schița-panou *Atelierul profesorului A. Baillayre* (1920), realizată într-o manieră grotesc-umoristică, atrage prin decorativismul tratării formei, contrapunerea culorii și tonurilor, posedarea liberă a expresivității mijloacelor și procedeele plastice ale graficii.

Caracterul individual al căutărilor este o particularitate caracteristică în operele multor plasticieni tineri. În pictură și grafică, sculptură și arta decorativă, fiecare dintre ei avea ca model creația profesorilor.



Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

Nicolae Colea-
dici. *Crochiu
pentru compozi-
ție*, anii 1920.

Un dar deosebit în creația pictorilor-scenografi aparținea lui Boris Nesvedov. Activând la Teatrul Național mai bine de un deceniu, el a participat la montarea decorului a circa 200 de spectacole. Câteva lucrări păstrate din această perioadă – *Cilindru și corn* (1924), *Natură statică* (1925) și *Autoportret* (1933) – ne permit să apreciem înalt măiestria profesională a pictorului. Ultima operă este concludentă în acest sens prin calitățile principial noi. Monumentalismul compozițional generalizator, finețea picturală și laconismul gamei coloristice, duritatea deseneului – totul este utilizat pentru realizarea expresivității convingătoare a chipului. Creația sa și creația altor plasticieni basarabeni au pus temeliile dezvoltării artei contemporane din Moldova.

Puțin mai târziu se constituie și creația lui Moisei Gamburd. Școala de Belle-Arte din Chișinău, mai apoi Academia de Arte din Bruxelles, îi permit pictorului, pe parcursul unui timp limitat, să devină destul de cunoscut în mediul plasticienilor basarabeni. Spre deosebire de colegii săi, Moisei Gamburd este pasionat de viața rurală. Cu ocazia expoziției personale, presa menționează această calitate sub aspectul unei realități aspre a vieții basarabene.

Tablourile sale sunt oarecum neobișnuite și ceea ce autorul publicației califică ca „realități aspre” nu este decât o tratare excepționistă a compozițiilor. *Țărancă basarabeană* (1935), *Cosașii* (1936), *Maternitate, Familie* (ambele – 1939) și alte lucrări pierdute ale pictorului reprezintă un grad superior de generalizare: selectarea trăsăturilor specifice ale



Boris Nesvedov.
*Studiu pentru
portret*, anii
1920.

Boris Nesvedov.
Satul Sângera,
anii 1930.

chipurilor și ale gesturilor, ale pozelor; monumentalismul compozițional; idealizarea imaginii țăranului, în reprezentarea căruia se simte măreție și încredere de sine.

Orientările pictorilor basarabeni din cea de-a doua etapă, care a cuprins anii 1918–1940, au fost marcate de numeroase tendințe care au apărut în arta europeană și în cea rusă la hotarul secolelor XIX-XX.

Tradițiile peredvijnicilor, de exemplu, continuă să fie exploatate în această perioadă de către Vasili Blinov, Nicolai Gumalic, Nadejda Ivanov, Mihail Berezovschi, Gavriil Remmer etc., care rămân în minoritate și nu constituie direcția principală a artei plastice în Basarabia.

Mult mai numeroase sunt orientările și tendințele artei basarabene ce au ca izvoare inițiale căutările unor noi procedee plastice, menționate de grupările contemporane ruse și stilurile occidentale. În operele lui Auguste Baillayre, ale Eugeniei Maleșevschi, ale lui Theodor Kiriacoff, Elisabeth Ivanovsky, Pavel Piscariov, Moisey Cogan ș.a., se urmăresc însemnele stilistice caracteristice postimpresionismului, *Art Nouveau* etc. O modalitate specifică expresionismului este prezentată în operele lui Moisey Cogan, Gheorghe Ceglocoff, întâlnindu-se parțial în lucrările constructiviste ale Mariei Starchevschi ș.a. Schimbări esențiale se produc în operele lui Alexandru Plămădeală, unde tratarea tradițională a sculpturii înclină tot mai mult spre căutările decorative plastice ale formei și volumului.



Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

Rostislav Ocușco. *Nud așezat*,
anii 1930.

Rostislav
Ocușco. *Pictorul
Popescu*, 1939.

Decalajul tot mai mare dintre peredvijnicii basarabeni și alte orientări, care dețin întâietatea în această epocă, se soldează cu sciziunea unei părți neînsemnate a Societății de Arte Frumoase și cu constituirea *Cercului*... lui Iurie Bulat.

Integritatea proceselor artistice europene este confirmată de existența unor opere care au puncte de tangență între plasticienii din Chișinău și București. Spre exemplu, *Art Nouveau*, în interpretarea Eugeniei Maleșevschi (*Ahile la fiicele lui Licomed*, *Primăvara*) se integrează în căutările lui George Mirea (*Nimfa și dragostea*), ale Ceciliei Cuțescu-Ștorc (*Dragostea spirituală*) etc.

Atitudini similare în moștenirea postimpresionismului demonstrează Auguste Baillayre în *Portretul orfanilor*, Cecilia Cuțescu-Ștorc în *Maternitate*, Moisei Gamburd în *Cosași* și Camil Ressu în tabloul *Cosași odihnindu-se*.

Și mai pronunțat se prezintă *Jugendstil*-ul în operele grafice. Lucrările lui Elisabete Ivanovsky (*Crochiu pentru compoziție*, *Schiță de covor*) sunt realizate în albia căutărilor lui Constantin Artachino (*Frontispiciu pentru coperta revistei „Ileana”*) sau Ștefan Luchian (*Crochiu pentru panou decorativ*) etc.

Schimbarea statutului politic, cultural și economic al Basarabiei în 1918 a introdus rectificări esențiale în domeniul instruirii artelor plastice. Basarabenii au posibilitatea să-și perfecționeze măiestria atât în școlile de

Serghei Cioclov.
*Exteriorul
conacului Cristi*,
anii 1930.



arte din Iași și București, cât și în centrele artistice europene. La Paris, de exemplu, studiază Olesi Hrșanovschi (Olga Olby), Joseph Bronstein, Elena Barlo, Natalia Bragalia, Grégoire Michonze, Tatiana Sinchevici-Bulavițchi și Tania Baillayre; la Bruxelles – Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Claudia Cobizev, Afanasie Modval și Moisei Gamburd; la Dresda – Gheorghe Ceglocoff, la München – frații Moissei și Șneer Cogan etc.

Perioada examinată a jucat un rol important în apariția unor reprezentanți talentați ai generației tinere, care în majoritate au urmat studiile în străinătate. Dar creația lui Mihail Saharov, Anatol Cudinooff, Theodor Kiriacoff, Boris Nesvedov și a altora nu era mai puțin valoroasă, ca realizare profesională, reprezentând în arta basarabeană tradițiile artei contemporane europene (mai ales în scenografie) și ale noilor curente europene – de la simbolism la modernism, interpretate prin viziunea culturii basarabene a timpului.

Anume această ultimă etapă de dezvoltare din anii '30-'40 ai secolului al XX-lea, confirmată de apariția unor talente inedite, marchează apogeul evoluției artei plastice basarabene, dar și apusul ei.

Prin căutărilor stilistice și interpretarea lor, creația pictorilor reflectă realitatea basarabeană, cu problemele sale, fiind o parte componentă a culturii din arealul occidental. Rămânând, în esență, o școală provin-



Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

T. Nicolaidi.
*Studiu pentru
portret*, anii
1930.

Ioachim Pos-
tolachi. *Nud pe
scaun*, anii 1930.

cială, drept consecință a situației istorice obiective, arta basarabeană nu atinge nivelul și proporțiile caracteristice culturii occidentale. Numeroasele influențe, care și-au lăsat amprente în creațiile plasticienilor basarabeni, n-au schimbat cardinal căutările specifice ale artei plastice din ținut. Acest aspect s-a manifestat plenar în tematica pictorilor, în atitudinea lor față de colorit și față de atracția spre un anumit cerc de subiecte, interpretat specific și inconfundabil.

Oricât de complex și contradictoriu ar fi fost procesul evoluției artei plastice moderne din Basarabia, astăzi putem conchide că constituirea sa a fost una dintre cele mai necesare și mai importante condiții care au efectuat legătura dintre arta medievală și cea contemporană.

Fără a lua în considerare apariția și dezvoltarea artei plastice basarabene, e imposibilă prezentarea tabloului istoric general al culturii din Basarabia în corelațiile sale cu cultura europeană. Pe parcursul unei perioade limitate de dezvoltare (sfârșitul secolului al XIX-lea – 1940) arta plastică basarabeană nu s-a manifestat prin obsesia căutărilor „marelui stil” de care erau preocupate școlile de artă occidentale. Dar absorbind numeroasele orientări și tendințe, transformându-se, a reflectat specificul creațiilor plasticienilor basarabeni, diferențiindu-se în mai multe privințe de colegii lor occidentali, fiind adecvate necesităților spirituale ale societăților basarabene.



Dmitri Sevastianov.
Odalisca, 1936.

Operele pictorilor basarabeni au pus bazele artei contemporane moldovenești, influențând considerabil procesul evoluției din anii '60 – '70 ai secolului al XX-lea. Operele Claudiei Cobizev, ale Boris Nesvedov, Dmitri Sevastianov, Pavel Piscariov, Alexandru Climașevschi, Lazăr Dubinovschi, Moisei Gamburd, Victor Ivanov etc., reprezentanți a două generații de artiști basarabeni, au pus bazele artei plastice contemporane din deceniile postbelice, determinând continuarea permanentă a legăturilor temporale.

1.1.

Eugenia Maleșevski în arta modernă

În toate timpurile, pictorul a fost identificat cu operele sale. În funcție de soarta acestora se poate vorbi și despre viitorul artistului, verificându-se totodată cât de reușit și-a reflectat el epoca. Această interdependență între viața pictorului și moștenirea sa artistică ne demonstrează încă o dată că istoria va păstra numele artistului atâta timp cât vor rămâne cunoscute creațiile sale.

În arta plastică modernă din Basarabia se cunosc numeroase cazuri când istoria a păstrat doar numele pictorilor, fără a le fi cruțat însă opera. Putem vorbi doar la modul constatativ despre Mihail Saharov, Vladimir Doncev, Iurie Bulat, Elena Barlo, Maria Starcevschi, Irina Filatieff și despre mulți alții, dar nu știm nimic despre operele lor, dispărute în ceața vremurilor. Prin urmare, acestea rămân doar simple nume ale unor personalități ce au trăit și au activat în anii interbelici, fără a lăsa însă vreo urmă.

O soartă asemănătoare a cunoscut, până nu demult, viața și creația Eugeniei Maleșevski, care în prima jumătate a secolului al XX-lea a jucat un anumit rol în viața artistică a Basarabiei. Pictorița a creat într-o perioadă când se constituiau reperele valorice, opera ei contribuind cu certitudine la evoluția artistică a acestei epoci.

Cele câteva pânze prezente în expoziția permanentă a Muzeului Național de Artă din Chișinău erau insuficiente pentru a contura o imagine generală, un profil spiritual al pictoriței, indefinit rămânând și rolul ei în arta plastică modernă basarabeană.

La expoziția organizată cu ocazia celor 130 de ani de la nașterea Eugeniei Maleșevski, în 1998, au fost expuse circa 90 de lucrări, care includeau doar opt tablouri, celelalte materiale prezentând schițe, crochiuri, modele de studii efectuate în timpul aflării sale la Odessa și la Sankt Petersburg.

Pentru un pictor care a activat în domeniu aproape patru decenii numărul operelor finisate este destul de mic. Neîndoielnic, un rol nefast



Documente-
le Eugeniei
Maleșevschi
prezentate
pentru admitere
la Academia
Imperială de
Arte din Sankt
Petersburg,
1897.

mâna mult mai multe informații referitoare la personalitatea sa.

Cunoașterea insuficientă a lucrărilor pictoriței, în majoritate aflate în anii 1942–1944 în atelierul său și preluate de Alexei Vasiliev după 1944 și lipsa de informații despre profilul ei spiritual ne pun în dificultatea de a schița un portret de creație mai amplu. În mod sigur, prima informație despre pictoriță se datorează lui Emanoil Poleak, căruia, în anii 1930, Eugenia Maleșevschi îi transmite biografia sa pentru *Dicționarul enciclopedic basarabean*, lucrare care nu va fi niciodată editată integral. Impresionează stilul acestui mesaj, care nici pe departe nu pare exhaustiv. În câteva rânduri laconice, pictorița comunică următoarele date despre sine: *M-am născut în Basarabia, județul Soroca, moșia Harbuțcani. Am absolvit gimnaziul la Kiev. Studiile artistice le-am făcut la Academia de Arte Frumoase din Sankt Petersburg, absolvind-o cu titlul de pictor în 1903. După absolvire mi-*

în destinul pictoriței l-a jucat cel de-al Doilea Razboi Mondial, în timpul căruia pictorița se sfârșește din viață, iar atelierul și lucrările păstrate acolo rămân în voia sorții. Ideologia sovietică și-a spus și ea cuvântul: o parte din picturile care nu se încadrau în principiile „realismului socialist” au fost marginalizate, fiind retrase în fondurile muzeale. Erau tocmai tablourile care reflectau interesul pictoriței pentru tendințele stilurilor europene de la începutul secolului al XX-lea și care, evident, nu corespundeau criteriilor „artei angajate”.

Aproape tot ce s-a scris până azi despre viața și creația pictoriței poartă un caracter fragmentar și neunivoc în ceea ce privește patrimoniul său. Chiar și cele mai banale informații despre originile familiei, despre studiile sale de specialitate erau cunoscute în linii generale, peste toate plutind o aură de mister. Însuși comportamentul Eugeniei Maleșevschi – independent, distant și puțin arrogant față de mediul artistic de la Chișinău – a avut grave consecințe asupra destinului ei postum. O anume deschidere spre contemporani ne-ar fi pus la înde-

am continuat studiile la München, Paris, Roma. Actualmente sunt profesoară în instituțiile de învățământ mediu din Chișinău¹⁰⁰.

Eugenia Maleșevschi – omul și caracterul – este descrisă elocvent de Olga Plămădeală în cartea consacrată soțului său, sculptorul Alexandru Plămădeală: *Altfel trebuia să procedezi în cazul E.M. Maleșevschi, la ea, dimpotrivă, trebuia să mergi acasă și doar astfel aveai posibilitate să capeți tablouri pentru expoziție. De obicei, îmi revenea această obligațiune, deoarece avea o atitudine binevoitoare față de mine. Lucrările sale, pictate pe parcursul unei activități artistice îndelungate, atârnavă până în plafon, pe pereții unui salon mare. Când, în sfârșit, mi se indicau pânzele pe care urma să le scot de pe perete pentru a le prezenta la expoziție, atunci trebuia să practic o gimnastică destul de sofisticată*¹⁰¹ În continuare, Olga Plămădeală adaugă: *Elevă a lui Repin, E.M. Maleșevschi avea la Chișinău un comportament mândru și independent. Din punct de vedere material era suficient de asigurată. În fundul curții casei sale și-a construit atelierul, în acea perioadă ea fiind pasionată de arta decorativă*¹⁰².

Cele spuse mai sus sunt importante, deoarece aparțin unui martor ocular și adaugă câteva trăsături caracteristice la imaginea Eugeniei Maleșevschi.

În istoria artei basarabene numele pictoriței e pomenit rar, fiind amintite și unele lucrări care s-au pierdut. În lucrările postbelice ale criticilor de artă Matus Livșiț și Ada Mansurova creația artistei este caracterizată astfel: *Lucrările pictoriței E. Maleșevschi (1868–1940) reflectă într-o măsură mai mare decât cele ale lui A. Plămădeală tendința continuă de a aborda superficial teme de creație, de a aluneca pe pozițiile artei pentru arta... În anii '20 pictorița definitivează tabloul Tristețe, care prezintă prin conținut similitudini cu Disperarea lui Alexandru Plămădeală și care, fără îndoială, este inspirat de situația dependentă a Basarabiei. Acoperind însă spațiul pânzei cu figuri feminine nude, ce simbolizează diverse stări ale tristeții, durerii etc., ea nu încearcă să reflecte obiectiv suferințele poporului*¹⁰³.

În aceeași cheie erau concepute și observațiile critice formulate de Ada Zevin și Kir Rodnin, care accentuau faptul că „în lucrările timpu-

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

¹⁰⁰ Емануил Поляк. Бессарабский энциклопедический словарь. Архива Națională a Moldovei. Fond 792, registru 1 dosar 15, p. 73.

¹⁰¹ Ольга Пламадяла. А.М. Пламадяла. Жизнь и творчество. Кишинэу, 1965, p. 61-62.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ М. Лившиц, А. Мансурова. Изобразительное искусство Молдавской ССР. Москва, 1957, с. 9.



Caricatură de autor anonim. Atelierul lui Ilia Repin la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg. În prim-plan, în genunchi-Eugenia Maleșevschi, anii 1900.

se referă la operele Eugeniei Maleșevschi dintr-o perioadă timpurie, menționând doar portretele pictate de ea. Exegetul crede că acestea constituie partea cea mai semnificativă și mai valoroasă a creației sale, evitând totodată analiza lucrărilor concepute în ultimele decenii¹⁰⁵.

Punctul de vedere asupra creației Eugeniei Maleșevschi și l-a expus și Alexei Vasiliev, principalul ideolog al „realismului socialist” din Moldova. În amintirile sale el relatează despre vizitele la atelierul pictoriței în anul 1940, în calitate de responsabil pentru constituirea Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM. Deoarece aceste notițe ni se par semnificative, le cităm integral: *Un trist exemplu este soarta talentatei eleve a lui I. Repin – E. Maleșevschi. Am avut ocazia s-o vizitez și să discut cu ea deseori în ultimul ei an de viață. Istovită de paralizie, ea se bucura de reunirea Basarabiei cu Uniunea Sovietică. Vorbea cu tristețe despre singurătatea sa. Comisia de achiziție a Galeriei Tretyakov a cumpărat trei lucrări ale pictoriței. Acestea erau peisaje, naturi moarte pictate până la ocupația română, creația ultimilor ani fiind marcată de amprente ale unor motive mistice, ale vieții haremului turcesc și vânzării de robi sau ale unor figuri nude feminine încolăcite de șerpi. Teme ale unei tristeți disperate și ale talentului pierdut. Eugenia Marcelinovna mi-a arătat zeci de opere realizate în tinerețe și mai târziu. Acestea erau peisaje și portrete expresive, din punct de vedere compozițional, de o coloristică suculentă, studii din străinătate, numeroase albume și jurnale de însemnări. Viața ei*

rii din anii '20 apar tendințe simboliste, de salon, care s-au soldat cu pierderea forme realiste (panoul *Tristețe*). Influențate de orientările decadente, tablourile E. Maleșevschi *Primavara*, *Ahile la fiicele lui Licomede* suferă de artificialitate, imaginea fiind tratată într-un mod abstract și dulceag, ceea ce diminuează valoarea artistică a operelor”¹⁰⁴.

În aceiași ani Lev Cezza

¹⁰⁴ А. Зевина, К. Роднин. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинэу, 1965, р. 174.

¹⁰⁵ Л. Чезза. Плоды с дерева дружбы. Кишинэу, 1964, р. 62.

s-a sfârșit tragic în 1942, în Chișinăul ocupat. A fost devastată toată colecția de opere¹⁰⁶. În continuare, Alexei Vasiliev mai concretizează: *La Muzeul de Arte se păstrează doar câteva lucrări secundare ale Eugeniei Maleșevschi, care nu reprezintă în niciun fel talentul său darnic și frumos*¹⁰⁷.

Menționăm că după 1944, în atelierul Eugeniei Maleșevschi se stabilește Alexei Vasiliev, reîntors de la Moscova, care, în anii 1945 și 1947, transmite o parte dintre lucrările pictoriței în fondurile Muzeului de Arte.

În linii generale, cele amintite mai sus constituiau cunoștințele noastre despre Eugenia Maleșevschi și opera sa. Prea puțin pentru o analiză detaliată a originilor și a creației pictoriței, a anturajului cultural care a modelat-o și a promovat-o ca artistă.

Descoperirea unor noi surse de informație și accesul la lucrările care s-au mai păstrat (până adineaori inaccesibile) creează o imagine mai bogată despre viața și opera acestei pictorițe basarabene.

Accesul la dosarul personal al Eugeniei Maleșevschi – acesta se păstrează în Arhiva Istorică de Stat din Sankt Petersburg și conține 28 de file, precum și la dosarele familiei Maleșevschi din Arhiva Națională a Moldovei ne permite să reconstituim, parțial, genealogia pictoriței, într-o nouă lumină apărând și anii de studii la Odessa și la Academia de Arte Frumoase din Sankt Petersburg. Aceste noi date completează și cunoștințele noastre despre ambianța artistică din acea vreme.

Variante etnice în context basarabean

Familia Maleșevschi poate fi urmărită în genealogia nobililor din Regatul Poloniei începând cu anul 1369, când este amintit pentru prima oară serdarul Jaksa. Descendenții acestuia, Mizel și mai apoi Maleszowski, sunt pomeniți după 1613, ca purtători ai titlului de nobil și ai blazonului reprezentând un grifon¹⁰⁸. După relatările lui Gheorghe Bezviconi, familia se trage din rebeli poloni, cărora li s-a retras titlul de conte¹⁰⁹.

¹⁰⁶ А. Васильев. *Некоторые вопросы становления и развития изобразительного искусства Молдавии*. Manuscris, 1974, p. 21.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 22.

¹⁰⁸ S. Gorzynski, J. Kochanowski, *Herby szlachty polskiej*. Varșovia, 1994, p. 60, 61.

¹⁰⁹ Gh. Bezviconi. *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru*. București, 1943, vol. II, p. 132.



????????????



????????????

Tatăl Eugeniei, Marcelin-Iosif-Franț Maleșevski, s-a născut la 11 aprilie 1834 (m. în 1906) în familia lui Martin și a Franciscăi, născută Kozarski, date amintite succint în documentele despre reconfirmarea titlurilor de noblete ale familiei¹¹⁰.

Pe linie maternă, bunicii pictoriței au fost Constantin Apostolopolo, negustor din Bălți, și Elena Constantin Apostolopolo (1819–1903), care au avut o fiică – Atanasia (1843–1929)¹¹¹.

Din căsătoria „ștaps-căpitanului” Marcelin Maleșevski cu Atanasia Apostolopolo în anul 1859, s-au născut patru copii – Serghei (17 martie 1860), Elena (10 iunie 1861)¹¹², Eugenia (7 ianuarie 1863) și Victor (2 ia-

¹¹⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Eugenia Maleșevski. Fond 88, registru 2, dosar 70, p. 48, 49; vezi și: Arhiva Națională a Moldovei, Fond 88, registru 2, dosar 46, p. 1-22.

¹¹¹ Ibidem. Fond 88, registru 2, dosar 83, p. 100, 101; vezi și Gh. Bezviconi, *op. cit.*

¹¹² În lucrarea lui Serafim Buzilă *Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460–1960)*, Chișinău, 1996, este inclusă „Salina (Maleșevski), Ecaterina (1870, s. Harbuțcani, Soroca – 1945, București), pianistă și profesoară”. Același prenume „Ecaterina” este pomenit și de Gh. Bezviconi (*op. cit.*, p. 132). Din sursele de care dispunem, sora Eugeniei Maleșevski – Elena – s-a născut la 10 iunie 1861 și nu în



?????????????



?????????????

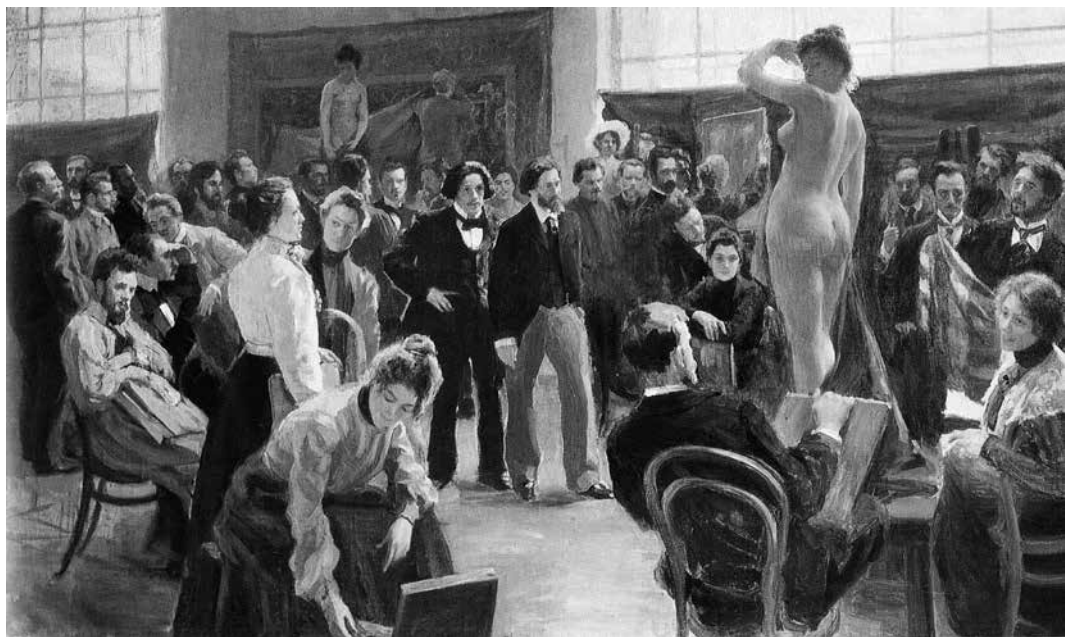
nuarie 1873), anul nașterii Eugeniei Maleșevschi din documentele ulterioare deviind cu mult față de cel indicat mai sus, în acestea fiind fixată data de 10 decembrie 1868¹¹³.

Un personaj important al familiei Apostolopolo este Nicolae Constantin, fratele Atanasiei (n. 21 mai 1845, Atena – m. 19 decembrie 1901, Saharna) și soțul Eugeniei Bogdan (n. 1 noiembrie 1857, Cuhureștii de Sus – m. 6 noiembrie 1915, Odessa), cunoscuta mecena basarabeană, care a construit după proiectul lui Alexei Șciusev Biserica *Sfânta Treime* din Cuhureștii de Sus și a donat Basarabiei un milion de ruble în aur pentru fondarea Muzeului „Bogdan”¹¹⁴. Pe parcurs, în prima jumătate a secolului al XX-lea, vom întâlni doar numele a doi Maleșevschi – al Eugeniei și al nepotului sau Alexandru (n. 13 septembrie 1899), fiul lui Serghei, fratele mai mare al pictoriței, care devenise cunoscut publicului chișinăuian datorită șarjelor sale semnate cu pseudonimul „Jaxa”. Din amintirile Euge-

anul 1870 (vezi ANM, F. 88, r. 2, d. 46, f. 9). Care dintre aceste date este cea adevărată rămâne de stabilit.

¹¹³ Arhiva Națională a Moldovei. Eugenia Maleșevschi. Fond 88, registru 2, dosar 46, p. 9; inclusiv F. 88, r. 2, d. 70, p. 48.

¹¹⁴ *Femei din Moldova*. Enciclopedie. Editura Museum, Chișinău, 2000, p. 24.



Lucrarea colectivă a studenților din atelierul profesorului Ilia Repin „Poziflionarea modelului în atelierul lui I. Repin la Academia de Arte”, 1899-1903.

niei Iftodi, Alexandru a fost arestat la București după 1945 și surghiunit în Siberia, de unde nu s-a mai întors.

Informațiile despre verișorul Eugeniei Maleșevschi, Alexandru (1899, Tighina-1972, Unta, Komi), sunt destul de contradictorii în sursele rusești și cele autohtone. De exemplu, se consideră că tânărul a studiat la *...Colegiul Superior de Artă din Petrograd.. fiind arestat în 1930 la Moscova și eliberat în 1956, lucrând la Casa Centrală a Minerului din Unta, Republica Autonomă Komi, unde a fost surghiunit* (după www.sakharov-center.ru). În alt caz, Alexandru se amintește că a studiat la Colegiul de Cavalerie din Elisavetgrad (1916), luptând în armatele Gardei Albe a lui Denikin și Vranghel, evacuat din Crimeia în 1920, stabilindu-se în Basarabia. Dovadă sunt cele patru portrete –șarje executate la Chișinău între anii 1929-1934, care s-au aflat în colecția Eugeniei. Din 1940, odată cu sosirea sovieticilor se refugiază la București unde se produce ca scenograf teatral și caricaturist. În 1941 se află la Chișinău, activând în calitate de translator din germană. După 1945, probabil, este arestat la București și trimis în Siberia.

Cel mai voluminos dosar se referă la viața și activitatea „ștaps-căpitanului” Marcelin Maleșevschi, de credință romano-catolică, ofițer care a fost educat într-un regiment de dvoreni, fiind avansat în 1852 în gra-

dul de sublocotenent, în 1856 – în cel de locotenent, iar în 1862 i se conferă gradul de căpitan-artilerist¹¹⁵. În timpul războiului ruso-turc din anii 1853–1856 participă la acțiunile militare de la Reni (1853), Brăila (1854), Cernavodă și Silistria sub comanda cneazului Gorceakov¹¹⁶. În anul 1863 este trecut în rezervă pe motiv de boală și se stabilește la Harbuțcani-Pohoarna din județul Soroca.

Prin decizia Adunării Nobilimii din Basarabia, în baza documentelor depuse, dintre care cel mai vechi act îl reprezintă confirmarea oficialităților Regatului Polonez din 9 decembrie 1841, la 15 martie 1903, lui Marcelin Maleșevschi și fiilor săi le este confirmat titlul de nobili și de purtători ai blazonului „Grifon”.

În anul 1904, Marcelin, cazat la Hotelul „Național” din Chișinău, solicită confirmarea titlului de nobil și pentru soția sa Atanasia, prezentând certificatul de căsătorie, a cărei ceremonie a avut loc în satul Năpadova, județul Soroca, în Biserica *Sf. Nicolae*, la 15 februarie 1859. Documentul o arată pe Atanasia ca „supus străin”. Din ultimele pagini ale dosarului aflăm că solicitarea a fost rezolvată pozitiv¹¹⁷.

Anterior, în 1897, Atanasia, mama Eugeniei, cumpărase de la descendenții lui Manuk-Bei moșia Harbuțcanilor, care se mărginea la nord cu pământurile ocinei Hârtop; la sud-est cu moșia Bodești; la est cu Pohoarna-Răzeși și la vest cu moșiile Bodeștilor și Pohoarnei. În total, moșia Harbuțcanilor se întindea pe o suprafață de „449 deseatine și 679 stânjeni pătrați”, pentru care Atanasia a achitat suma de 52 117 ruble în argint, sumă enormă pentru acele timpuri¹¹⁸.

Dintre documentele dosarului de la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg ne-au atras atenția două pagini, care se referă direct la actele de naștere și de botez ale Eugeniei Maleșevschi. În adeverință se confirmă faptul că fiica judecătorului de pace al județului Soroca Marcelin Maleșevschi s-a născut la 10 decembrie 1868 și a fost botezată în



Alexandru Maleșevschi în timpul Primului Război Mondial

¹¹⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Eugenia Maleșevschi. Fond 88, r. 2, d. 46, p. 9.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Arhiva Națională a Moldovei. Eugenia Maleșevschi. Fond 88, registru 2, dosar 46, p. 19-21; Arhiva Națională a Moldovei. Fond 36, registru 48, dosar 917, p. 2-8.

¹¹⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 36, registru 48, dosar 917, p. 2-8.



Fotografia
Eugeniei Ma-
leșevschi pentru
„Dicționarul
Enciclopedic al
Basarabiei” a lui
Victor Adiașe-
vici, 1933.

mează studiile la Școala de Desen care activa pe lângă Societatea de Arte Frumoase din Odessa.

Certificatul de la 1 iunie 1896 confirmă că pictorița și-a făcut studiile între anii 1892 și 1896, fiind evidențiată pentru succese cu medalia mică de bronz (1893–1894)¹²².

Tot aici se consemna că posesoarea a susținut cu „bine” examenul la perspectivă și cu „foarte bine” la anatomie. Certificatul este semnat de directorul școlii, academicianul Aleksandr Popov, și de profesorii Kiriak Konstandi, Ghenadi Ladâjenski, Vladimir Shmidt, Aleksandr Krakovski ș.a.

În 1896 Eugenia Maleșevschi înaintează un demers către Consiliul artistic al Academiei Imperiale de Arte, rugând să fie admisă, fără susținerea examenelor, la Școala Superioară de Arte Frumoase (denumirea

Biserica Adormirii din Sănătăuca a aceluiași județ la 21 ianuarie 1869¹¹⁹.

Printre nași figurează locuitorul satului Bo-rosenii Vechi, județul Iași „proprietarul, supus moldovean, Filaret Constantinov, fiul lui Mo-ruzi”¹²⁰. Despre legăturile de rudenie dintre fa-miliile Moruzi și Apostolopolo amintește și Gh. Bezviconi, care presupunea că mama Atanasiei, Elena Constantin Apostolopolo, este descendentă a familiei voievodale¹²¹.

În acest context e lesne de înțeles statutul in-dependent al Eugeniei Maleșevschi la Chișinău, fapt amintit de Olga Plămădeală anterior. Ori-cum, provenind dintr-o familie nobiliară, pictori-ța nu a făcut niciodată trimitere sau nu a benefici-at cumva de titlul părinților săi.

Gimnaziul, după cum scrie însăși Eugenia Maleșevschi, l-a absolvit la Kiev, după care ur-

¹¹⁹ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 780, r. 12, d. 50, p. 8, 9.

¹²⁰ Gh. Bezviconi. *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru*. București, 1943, vol. II, p. 132.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 789, r. 12, d. 50, p. 5.

Academiei, conform statutului din 1893)¹²³. Al doilea demers, din 1897, solicita transferul elevei „din clase” în atelierul profesorului I. Repin¹²⁴.

La 17 aprilie 1898 Academia Imperială de Arte Frumoase îi eliberează Eugeniei Maleșevschi un certificat de călătorie pe teritoriul Rusiei, valabil patru luni, până la 1 septembrie¹²⁵, timp rezervat pentru a realiza studii și lucrări practice.

Fișa din dosarul personal ilustrează succesele studentei în perioada de studii 1896–1898. La desen Eugenia Maleșevschi obține succesiv locurile întâi și doi. La pictură, specificată pe genuri („pictura figurii umane”, „sculptura” și „figuri”) eleva se învrednicește aproape de fiecare dată cu locurile doi și trei, aceeași situație menționându-se la compoziție.

La disciplinele științifice, cum ar fi istoria artei, anatomie și perspectivă, cunoștințele au fost apreciate cu note pozitive de „cinci”, „patru” și „cinci” (în sistemul de notare cu cinci puncte). Fișa specifică pentru întâia oară că studenta aprofundează artele în atelierul lui Ilia Repin¹²⁶.

Într-o altă anexă se conțin informații succinte referitoare la ultimul an de studii în cadrul Academiei¹²⁷. Astfel, la 1 februarie 1903 Eugenia Maleșevschi este admisă pentru a participa la concurs, iar la 31 octombrie 1903 este distinsă cu titlul de pictor. Din cele scrise de Ada Zevin, titlul i-a fost decernat pentru tabloul *Ascultă* (care nu s-a păstrat)¹²⁸.

Acest fapt este confirmat și de decizia Academiei din 18 noiembrie 1903, care îi acordă posesoarei dreptul de a preda desenul în instituțiile



Autoportret. În atelier, 1900.

¹²³ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 780, r. 12, d. 50, p. 14.

¹²⁴ Ibidem, p. 15.

¹²⁵ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 780, r. 12, d. 50, p. 16.

¹²⁶ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Ibidem, p. 27.

¹²⁷ Ibidem, p. 17.

¹²⁸ А.Зевина, К. Роднин. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинэу, 1965, p. 171.



Autoportret,
1910.

pictat pe Boris Kustodiev. Printre cei reprezentați figurează și alte personalități marcante ale artei ruse, cum ar fi Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Ivan Goriușkin-Sorokopudov etc.

Un aspect important al studiilor Eugeniei Maleșevschi, care au durat șapte ani la Academia Imperială, se referă la procesul de instruire artistică. În prim-plan se situa disciplina de bază – desenul, considerat drept reper pentru toate domeniile artelor și care presupunea o evoluție permanentă.

În prima etapă tânărul studios făcea copii după gravurile realizate în baza tablourilor celor mai reprezentativi pictori, apoi se executau desene după copiile în ghips ale unor lucrări antice, urmând, în etapa finală, desenul după natură. Odată cu însușirea acestor abilități profesionale la desen, în ateliere speciale se mai studia pictura, sculptura, gravura, arhitectura și arta medaliei.

de învățământ¹²⁹. Însă succesiunea evenimentelor din acești ani ar fi incompletă dacă nu am evoca un eveniment artistic unic, la care a participat și Eugenia Maleșevschi.

În anii 1899–1903 toți studenții din atelierul lui Ilia Repin lucrează la o pânză de proporții, intitulată *Poziționarea modelului în atelierul lui I. Repin la Academia de Arte*. Ideea acestui tablou i-a aparținut profesorului și reprezintă un portret colectiv al celor care au studiat în atelierul său¹³⁰. Compoziția a fost selectată pe baza unui concurs, fiind acceptat crochiul lui Boris Kustodiev cu rectificările lui Repin. Studenții se reprezentau pictural unii pe alții, iar unele figuri se presupune că au fost realizate de profesor. Ilia Repin a fost pictat de Filipp Maleavin. Boris Kustodiev a realizat portretele lui Dmitri Boguslavski, al Eugeniei Maleșevschi, ale lui Filipp Maleavin, Vladimir Epifanov și Aleksandr Murașko, care împreună cu Maxim Heilik l-au

¹²⁹ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Фонд 780, р. 12, д. 50, п. 26.

¹³⁰ И. Чахров. Репин и его ученики в работе над коллективной картиной. În: *Художественное наследство*, Москва – Ленинград, 1949, vol. 2, p. 226.

În atelierul de pictură funcționau câteva clase: de portret, landsaft, scene de război, fructe și flori, mozaic etc. Noțiunea de „pictură istorică” era interpretată destul de larg. Adeseori, subiectele istorice ale tablourilor nu erau altceva decât subiecte din mitologia antică sau din religie.

Reforma din anul 1893 a modificat structura, instituția divizându-se în Academia propriu-zisă și Școala Superioară de Arte Frumoase, dar nu a afectat procesul de instruire, schimbările reducându-se la constituirea atelierelor conduse de Ilia Repin, Aleksei Kuindji, Vladimir Makovski ș.a.¹³¹

Eugenia Maleșevschi a beneficiat din plin de liberalizarea Academiei și de apariția unor pictori din rândurile „peredvijnicilor” care aveau o nouă viziune și o nouă practică, opusă „academiștilor”, instruirea artistică reorientându-și astfel cardinal prioritățile.

În perioada studiilor la Sankt Petersburg, Eugenia Maleșevschi a vizitat, fără îndoială, expozițiile vernisate în acei ani, acestea fiind mult mai diverse și mai „moderne” decât cele organizate la Moscova. De exemplu, în 1897 se deschide *Expoziția acuareliștilor englezi și germani*, urmată în 1899 de *Expoziția Internațională de Arte Frumoase*, unde, împreună cu rușii, expun și Arnold Böcklin (Elveția), Max Liebermann (Germania), James Whistler (Anglia), Edgar Degas, Claude Monet, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes și Auguste Renoir din Franța, în majoritate reprezentanți ai simbolismului și ai impresionismului¹³².

Sincronizarea artei ruse cu arta europeană este promovată insistent de Asociația „Mir iskusstva” în prima ei perioadă de existență (1898–1904), la care se alătură și revista cu aceeași denumire, subvenționată de principesa Maria Tenișeva și de mecenatul Savva Mamontov. Asociația și revista își exprimau clar preferințele pentru mișcarea „Art Nouveau”.

Expozițiile, patru la număr, organizate de noua asociație între anii 1900 și 1903, pun în evidență noile tendințe ale artei ruse și tangențele sale cu simbolismul și impresionismul europeni. Vom reveni pe parcurs la modul în care s-au reflectat în creația Eugeniei Maleșevschi principiile promovate de faimoasa orientare „Mir iskusstva”.

Cu certitudine, pictorița basarabeană a participat la expozițiile din Sankt Petersburg între anii 1910 și 1917, în calitate de membru al „Expoziției Independenților”, care s-a constituit din rândul participanților la

¹³¹ Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. Москва, 1989, p. 13, 14, 15.

¹³² Золотой век художественных объединений России и СССР. Санкт Петербург, 1992, с. 115.

„Expoziția de Primăvară”, afiliată Academiei Imperiale de Arte Frumoase (1897–1918)¹³³. Această scindare s-a produs din cauza că noua societate consemnase în statutul său faptul că nu va exista un juriu sau o comisie de expertiză care să facă selecția operelor pentru expoziție, acest lucru rămânând la latitudinea autorilor.

Spre deosebire de alte asociații, în care figurau numele foștilor colegi de la Academie – Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Aleksandr Murașko, „Expoziția Independentilor” și potențialul artistic al membrilor erau puțin cunoscute, cu excepția lui Nikolai Feșin. Merită să menționăm faptul că președinte al societății este ales Iakob Ceahrov, colegul Eugeniei Maleșevschi din atelierul lui Ilia Repin.

În anii 1911–1917, de obicei, în ianuarie – februarie, la Sankt Petersburg erau organizate expoziții cu participarea a circa 70 de artiști.

Anna Ostroumova-Lebedeva, care a studiat pictura în atelierul lui Ilia Repin, concomitent cu Eugenia Maleșevschi (1896–1898), în voluminoasele sale *Note autobiografice* în trei volume (Moscova, 1974), descrie cu lux de amănunte anii petrecuți la Academie, amintind și despre colegii săi, dar nu pomenește nimic despre pictorița basarabeană.

Anticipând puțin evenimentele, abandonăm pentru moment Sankt Petersburgul anilor 1903–1917, oprindu-ne în continuare la activitatea pictoriței de după absolvirea Academiei.

Evident, pictorița se reîntoarce la baștină, în Basarabia, plecând apoi la studii în Europa – la München, Paris și Roma, moment semnalat în biografia sa transmisă lui Emanoil Poleak.

Or, certificatul în limba franceză, eliberat Eugeniei Maleșevschi de Academia Imperială de Arte la 17 august 1913, cu termenul de valabilitate de un an, confirmă doar intențiile posesoarei de a pleca în străinătate¹³⁴.

Potrivit amintirilor pictoriței Ana Baranovici, elevă a Școlii de Belle-Arte din Chișinău în anii 1926–1927, Eugenia Maleșevschi ținea prelegeri de istorie a artei, ilustrând conceptele teoretice cu studii pictate de ea însăși în țările europene¹³⁵.

Despre stagiile din străinătate ale artistei amintește și Alexei Vasiliiev, care a locuit în atelierul Eugeniei Maleșevschi (aprilie – iunie 1941). Artista i-a permis să lucreze și să locuiască emporar (fără familie), deoarece

¹³³ Ibidem, p. 38, 39, 297, 298.

¹³⁴ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 780, r. 12, d. 50, p. 28.

¹³⁵ Dialogul autorului cu Ana Baranovici din 27 septembrie 1998.

în atelier se aflau lucrările proprietarei (circa 100 de opere) – desene, studii, crochiuri, realizate în timpul călătoriilor în Spania, Algeria, Egipt, Siria și Italia¹³⁶.

Insuficiența informațiilor despre artistă în perioada 1904–1940 poate fi compensată pe altă cale. În acest sens, ni se pare utilă consultarea cataloagelor editate de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia, în care sunt amintite și lucrările Eugeniei Maleșevschi.

În *Catalogul expoziției de tablouri ale pictorilor basarabeni* (Chișinău, 1915) sunt menționate circa 90 de tablouri ale artistei: portrete, panouri decorative, peisaje, tablouri de gen, numeroase studii și crochiuri.

Parcurgând această listă, întâlnești denumiri mai puțin caracteristice pentru Basarabia: *Livezile Borghese, În piața Sf. Petru, Biserica San Marco, Biserica Santa Maria*, studii din Veneția și Damasc, *Munții Olteniei, Constantinopol, In Pikulo, Biserica Arcole*, o serie de portrete cum ar fi *Italiancă bătrână, Portret de cretan, Româncă* ș.a.m.d.

Denumirile confirmă faptul că Eugenia Maleșevschi a călătorit în Italia, Turcia și Siria, se prea poate că a vizitat și Grecia.

Titlurile lucrărilor prezentate la expoziția din 1915 ne comunică și informații de alt ordin, acestea referindu-se la subiectele abordate de pictoriță. Printre ele figurează *Războiul* (panou decorativ), *Catedrala Sfântul Isaac, Piață de fructe, trei nuduri, Joia Patimilor, La altar, Lucru urgent*, dar și *Salomeea, Tinerețe, Lumină, Coșmarul, Tristețe, Cavalerul mort, Motiv clasic*, ultimele, probabil, făcând parte din ciclul lucrărilor monumentale (panouri decorative).

La fel de sugestive sunt și cele 19 portrete, dintre care menționăm: *Călugăr tânăr, Boieroaică, Franțuzaică, Portret în albastru, Mărioa-*



Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

Nud, anii 1910.

¹³⁶ Я.А. Васильев. *Две ипостаси Натальи Васильевой*. Кишинев, 2016, с. 44, 46.

*Călugăriță cu
copil, 1910.*



ra, Mișa, Maestrul, Portretul A.V.M. etc.

Mai puține la număr, dar semnificative sunt peisajele și naturile statice: *La mănăstire, La perete, Pini, Poduleț*, studii din Basarabia, *Moară, Lângă dărâmături*, la care se adaugă naturi statice cu flori.

În *Catalogul expoziției basarabene de pictură și sculptură și operele lui Gheorghe Pojedaev* (Chișinău, 1920) din ianuarie – decembrie sunt incluse alte 19 opere ale Eugeniei Maleșevschi. Ca denumiri, coincid cu cele expuse în anii precedenți: *Interior* (în număr de două), *Motiv clasic*, celelalte fiind expuse pentru întâia oară: *Cate-*

drala din Chișinău, Munții Caucaz, portretele *Doamna Iurkovski, Doamna Movilă, Domnul Romanov* (pianist), *Jenea R., Liza R.* și alte câteva naturi statice și peisaje.

În următorii ani (1927–1928) Eugenia Maleșevschi expune foarte puțin, doar câte trei tablouri anual, prezentate la saloanele Societății de Belle-Arte din Basarabia. Ultima expunere publică a lucrărilor pictoriței are loc în anul 1939: portretul *Băiat italian*, donat Pinacotecii Municipale din Chișinău.

Una dintre lucrările pictoriței – *Interiorul etajului inferior al casei din Ivancea* – e pomenită de soția istoricului Gheorghe Bezviconi, Tatiana, în catalogul colecției personale, alcătuit la 7 ianuarie 1969 la București.

Despre creația Eugeniei Maleșevschi nu s-a scris practic nimic în timpul vieții, astfel încât astăzi ne confruntăm cu o serie de lacune serioase în ceea ce privește operele finisate ale pictoriței. Dintre cele 107 piese catalogate în cărțile de inventar ale Muzeului Național de Artă din Chișinău, care întrunesc lucrări de pictură și grafică, doar câteva zeci pot fi acceptate ca reprezentative; în rest, acestea constituie crochiuri și schițe dispersate, acumulate ca material pregătitor pentru lucrări compoziționale.

Operele Eugeniei Maleșevschi nu s-au păstrat nici la Odessa, unde în anii 1960 un incendiu a distrus colecția fondului de arte al Școlii de Desen. Nu s-au păstrat nici în Muzeul Academiei de Arte din Sankt Petersburg, lipsa lor fiind explicată prin decizia instituției din anul 1900 care prevedea ca numeroase lucrări să fie transmise muzeelor din Rusia (Saratov, Kazan, Penza etc.)¹³⁷, această practică fiind aplicată mai mulți ani.

Credem că același lucru s-a întâmplat și cu operele achiziționate în anul 1940 pentru Galeria „Tretiakov” din Moscova, dar, după cum afirmă Matus Livșiț, lucrările autoarei (*Autoportret*, *Natură statică*) primite de Moscova la 25 iulie 1941 au fost returnate Chișinăului (nr. inventar 114), altele, precum *Biserică*, *Interior*, *Fată în albastru*, *Studiu de munți*, în timpul războiului, nefiind identificat autorul, au fost transmise pentru vânzare magazinelor de anticariat din Moscova.

Doi dintre plasticienii basarabeni – Ana Baranovici și Victor Ivanov – afirmă că după decesul Eugeniei Maleșevschi, atelierul ei a intrat în posesia lui Alexei Vasiliev, fapt pe care pictorul îl confirmă în mai multe rânduri. Acest lucru se atestă în actele și cărțile de inventar ale Muzeului Național de Artă din Chișinău, care confirmă că sus-menționatul a transmis pentru expoziții, la 25 martie 1945 și la 22 septembrie 1947, circa 100 de lucrări ce au aparținut Eugeniei Maleșevschi. Alte două lucrări – una achiziționată la 27 septembrie 1947 (*Portret de femeie*) și alta donată de Eugenia Iftodi la 10 iunie 1995 (*Portretul fratelui Serghei*) – întregesc colecția cunoscută a artistei basarabene.

Încă o lucrare cu semnătura Eugeniei Maleșevschi se pastrează azi în fondurile de stampe ale Muzeului Național de Artă din București: *Portret de femeie*, datat din anul 1906, provine dintr-o achiziție a anului 1956.



Portret de femeie, 1906.

¹³⁷ Русское и западно-европейское искусство XVII-го – начала XX-го века. Санкт Петербург, 1993, с. 4.

Deși există un număr impunător de opere în fondurile muzeului de la Chișinău, accentuăm încă o dată că majoritatea reprezintă studii realizate la Odessa și Sankt Petersburg sau sunt crochiuri ocazionale.

Cel mai timpuriu desen din această colecție poartă ștampila Școlii de Desen din Odessa: „9 noiembrie 1885”. Altele (*Model de bărbat*, 1897 și *Model de bărbat*, 1898) sunt executate la Academia Imperială de Arte Frumoase. Tot acolo au fost pictate încă două modele de bărbați, date din anul 1899.

Particularitățile acestor desene și ale multor altora, realizate în perioada instruirii artistice, nu depășesc cerințele pentru acest nivel, dar atestă un înalt grad de aplicare a cunoștințelor practice în domeniul compoziției, anatomiei plastice și utilizării tehnicii corespunzătoare.

La lucrările de curs, unde desenele Eugeniei Maleșevschi obțineau în clasa respectivă locurile întâi și doi, se folosea preponderent tehnica creionului italian și a cărbunelui, care le conferea compozițiilor o nuanță argintie.

De regulă, studenta prefera să combine creionul de cărbune cu sanguina, acest procedeu permițându-i să obțină o gamă largă de tonalități și nuanțe. E de remarcat în desenele pictoriței din acele timpuri respectarea strict academică a proporțiilor corpului uman, a anatomiei, a legilor perspectivei și a celor compoziționale.

Printre cele mai vechi crochiuri, date din anul 1900, semnate de Eugenia Maleșevschi, figurează și foaia cu *Autoportretul* (a fost numită și *În atelier*). Executat în creion moale, cu hașuri energice, crochiul, cu unele modificări, ar fi avut șansa de a deveni un tablou original, conținând, la nivel de schiță, parametrii compoziționali, mesajul, chiar și gradația accentelor coloristice. Este cunoscută doar o imagine fotografică a Eugeniei Maleșevschi din acele timpuri, când urma să-și facă studiile la Sankt Petersburg¹³⁸.

Crochiul menționat și acest portret fotografic ne-au permis să o identificăm pe studenta basarabeană între cele peste 40 de figuri reprezentate în tabloul colectiv *Poziționarea modelului în atelierul lui I. Repin*, creat la începutul secolului al XX-lea.

La expoziția basarabeană din anul 1915 au apărut titluri de opere care pun în lumină noile interese exprimate prin intermediul unor for-

¹³⁸ Исторический Государственный Архив Российской Федерации. Fond 780, r. 12, d. 50, p. 2.

mule alegorice. Având un format ce depășea variantele picturii de gen, tablourile purtau denumiri concretizate prin noțiunea de „panou decorativ”. Este cazul pânzelor *Războiul*, *Salomeea*, *Cavalerul mort*, *Motiv clasic*, *Tinerețe*, *Lumină*, *Coșmar*, *Tristețe* (1915), urmate de *Visul*, expusă în 1928.

În istoria artelor fenomenul apariției unor asemenea subiecte se identifică cu tendințele stilului „Art Nouveau”, care a avut un areal larg de răspândire în arta europeană de la începutul secolului al XX-lea.

Una dintre componentele principale ale acestui stil este simbolismul, reflectat integral în operele pictoriței basarabene din perioada menționată. Faptul poate fi confirmat de două dintre lucrările Eugeniei Maleșevschi: *Primăvară* (1915), care se păstrează în fondurile Muzeului Național de Artă, și *Ahile la fiicele lui Licomede* (anii 1920), aceasta figurând doar pe o imagine fotografică.

Însă înainte să propunem o analiză detaliată a acestor opere ale artistei și a tangențelor tematice cu simbolismul european e necesară o mică digresiune, care ne-ar permite să urmărim originile acestui stil din arta europeană.

Istoricii de artă, cum ar fi Hans H. Hofstatter, John Rewald, Stephen Tschudi-Madsen, Jean Cassou, Nikolaus Pevsner, Dmitri Sarabianov ș.a. afirmă că la bazele simbolismului stau câțiva factori importanți¹³⁹.

În primul rând, apariția stilului a fost provocată de filozofia și estetica lumii antice, fuzionată cu romantismul francez și cel german din secolul al XIX-lea. De asemenea, un rol esențial au avut ideile filozofice individualiste ale lui F. Nietzsche, care au generat o influență deosebită a literaturii, dar mai ales a poeziei asupra acestui stil în artele plastice¹⁴⁰.

În conformitate cu aceste repere, simbolismul acceptă o structură a imaginii ce se construiește nu atât pe baza identității unei realități empirice, cât în ideea altei realități, imaginate, fenomenul extinzându-se asupra

¹³⁹ Hans H. Hofstatter. *Art Nouveau*. București, 1977; John Rewald. *Postimpresionismul*. București, 2 vol., 1987; S. Tschudi-Madsen. *Jugendstil*. München, 1967; Jean Cassou. *Panorama artelor plastice contemporane*. București, 1971; Дмитрий Сарабянов. *Русская живопись 1900-х – начала 1910-х годов*. Москва, 1971; *Pictori ruși moderni*. București, 1974, de același autor.

¹⁴⁰ A se vedea: Louis Hautecœur. *Les Beaux-Arts en France. Passé et avenir*. Paris, 1948; Paul Constantin. *Arta 1900 în România*. București, 1972; Pierre Courthion. *Curențe și tendințe în arta secolului XX*. București, 1973; Petre Comarnescu. *Confluente ale artei universale*. București, 1972 ș.a.



Portret de femeie, anii 1900.

lumii spirituale a omului, ceea ce conduce la crearea unei noi realități artistice.

Un alt factor, cu un mesaj determinant pentru simbolism și nu mai puțin relevant, se referă la procedeele plastice utilizate, a căror expresivitate a fost exprimată prin intermediul stilizării. Anume acest procedeu formal în structura compozițiilor a promovat noile valențe ale conținutului și estetizarea formei, îndepărtând imaginea subiectului de realitatea înconjurătoare, care nu mai corespunde cerințelor estetice, cultivând insistent „arta pentru arta” și pregătind un nou teren pentru evoluția ulterioară a artelor.

Stilizarea a propus în simbolism o altă atitudine față de culoare. În tablouri ea poartă un caracter decorativ, având aspecte

și mesaje comparative, cum ar fi: culoare – muzică, linie – sunet, promovând astfel metaforismul și asocierea tuturor elementelor compoziționale.

Pe lângă cele amintite, nu se putea ignora în arta simbolismului caracterul personal individualizat și subiectivist al creației pictorilor, natura și omul fiind reprezentate în mod nuanțat, în funcție de sentimentele personale.

O altă trăsătură specifică a stilului o constituie misticismul și exotismul mesajelor, specifice pentru creația lui Arnold Böcklin, Franz Stuck, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Eugenia Maleșevski având posibilitatea să cunoască operele acestora la expozițiile vernisate în timpul studiilor sale de la Sankt Petersburg, nemaivorbind de simbolisții ruși – Mihail Vrubel, Viktor Borisov-Musatov ș.a., ale căror lucrări pictorița basarabeană le-a studiat în acea vreme.

Criteriile și factorii care au reprezentat tendințele principale ale simbolismului sunt evidente și în *Primăvară* – cea mai reprezentativă operă a Eugeniei Maleșevski.

În conformitate cu principiile noilor tendințe, pictorița amplacează figura nudă feminină în prim-plan, într-un cadru natural exotic, cu numeroase elemente de factură clasică – coloane și creneluri, o cupă antică, copaci încărcăți de fructe, liane și flori, între care se văd siluetele a trei copii, pe umărul unuia dintre ei fiind trecută o eșarfă în pliuri. Peisajul

este dinamic, subordonând figurile unei mișcări spațiale generale, decorativismul coloristic al picturii ieșind în evidență. În structura compozițională, spațiul închis este condiționat de limita formelor și a volumelor, care sunt apropiate de rama tabloului, mesajul pânzei accentuând astfel caracterul simbolic, alegoric al temei.

În acest context este relevantă tratarea poetică, lirică a motivului, tratare amplificată de liniile ondulate, armonioase ale formei lipsite de contur și încadrate în peisajul decorativ. Peisajul completează elementul narativ al subiectului, subliniind totodată anturajul ireal în care sunt amplasate personajele. Linia și culoarea în *Primăvară* au o importanță deosebită în sublinierea perfecțiunii fizice umane și a frumuseții naturii, a purității spirituale, care constituie un model de existență ideală, ceea ce confirmă intențiile pictoriței de a crea o imagine alegorică, distanțată de realitățile imediate.

Însuși termenul „primăvară” a avut întotdeauna o semantică aparte, simbolistica ei trăgându-și originile din trecutul îndepărtat. Ea denotă renașterea sentimentelor umane prin renașterea naturii, chipurile cele mai atrăgătoare fiind atribuite de greci imaginii zeiței Afrodita, care întrunea întotdeauna calități lirice și spirituale ideale.

În cazul nostru, *Primăvara* Eugeniei Maleșevschi își trage sevele din estetica Renașterii italiene și urmează îndeaproape idealurile artistice ale lui Sandro Botticelli. Amplasat într-o nouă epocă istorică, acest model de frumusețe feminină îmbie la meditație și nostalgie.

Interesul pictoriței pentru acest mod de a se detașa în timp și spațiu de realitatea cotidiană a fost condiționat, credem, de distanțarea sa de idealurile „peredvijnicilor” ruși, pentru care realitatea timpului a fost unica rațiune de a fi a artei.

Primăvara Eugeniei Maleșevschi poate fi comparată ca realizare a ideii cu tablourile Ceciliei Cuțescu-Storck sau ale lui Ferdinand Hodler, Mihail Vrubel ș.a., dar, în esență, aceste analize comparative nu definesc integral spectrul problematic al tratării simboliste la care apelează autoarea. Importantă este diversitatea interpretărilor artistice ale unuia și aceluiași subiect în diferite școli, acestea constituind o iconografie comună a temei și a interferențelor stilului, cu repere în tendințele cosmopolite ale epocii.

În acest mod, contextul simbolic permite multiple interpretări, astfel încât imaginea plastică, în totalitatea sa, nu va putea fi niciodată descifrată definitiv, având un caracter polisemantic. Melancolia sugerată de

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

întreaga compoziție creează o stare de echilibru între realitate și vis, între firesc și iluzie, echilibru care constituie suportul, reperul simbolismului.

Subiectul menționat este frecvent în istoria artelor. Una dintre capodoperele cele mai cunoscute este *Primăvara* (1478) lui Sandro Botticelli, urmată de *Flora* (1515) lui Tițian, a lui Rembrandt (1634) și a lui Nicolas Poussin (1660), în sculptură opera cea mai reprezentativă în acest sens fiind realizată de Jean-Baptiste Carpeaux la 1866.

La greci primăvara era personificată prin Afrodita, zeiță a dragostei și a frumuseții, simbol al vieții și al primăverii veșnice. Din suita veselă și multicoloră a zeității făceau parte nimfele, ea fiind mereu închipuită în mijlocul trandafirilor, violetelor, narciselor și florilor albe de nufăr. În grija acestei divinități era pus belșugul pământului, ea asigura protecția familiei și a meșterilor.

În tabloul Eugeniei Maleșevschi, *Primăvara* sau *Afrodita* au aceeași semantică, imaginea se suprapune mitului, compoziția repetând parțial subiectul bine cunoscut, minus elementele secundare. Grația și gingășia *Primăverii* evocă atitudinea visătoare a unei madone contemporane. Ritmurile unduioase și finețea lineară a formelor, aproape transparente și imateriale, fac din acest tablou o reușită a pictoriței.

Primăvara pare împregnată de lumină și lirism poetic, iar reminiscențele renascentiste îi conferă o atmosferă neobișnuită, ceea ce face tabloul oarecum deosebit în arealul picturii moderne basarabene și europene din acele timpuri.

Următoarea lucrare, *Ahile la fiicele lui Licomede*, ca și cea anterioară, își are rădăcinile într-un subiect mitologic. Izvorul literar face trimitere la Licomede, regele dolopilor de pe insula Sciros, care l-a adăpostit pe fiul zeiței Thetis, Ahile, pentru ca ultimul să nu participe la războiul cu Troia. În timpul aflării pe insula Sciros, Ahile a avut cu una dintre fiicele amfitrionului, Deidamia, un fiu pe nume Pirrus. Eugenia Maleșevschi evocă în compoziție momentul despărțirii lui Ahile de fiul său și de fiicele lui Licomede, înainte de a se alătura aheilor la asediarea Troiei. Figurile sunt reprezentate în prim-plan, respectându-se criteriile cunoscute ale simbolismului. Grupul compozițional din patru figuri este amplasat într-un cadru spațial limitat, pe un fundal de arbuști și flori.

Două personaje, Ahile și Deidamia, sunt evidențiate de lumina ce străbate frunzele desișului. Ahile, în armură, cu fața acoperită de coif, și fiica lui Licomede, puțin întristată și deopotrivă cochetă, formează cuplul central al compoziției. Un alt cuplu compozițional îl alcătuiește copilul

care se joacă senin cu mărgelile doamnei pictate în profil și însăși doamna, a cărei privire este îndreptată în direcția celor ce se despart. Astfel, mesajul tabloului se desprinde din această organizare concentrică, incluzând personajele principale ale tabloului.

Cu părere de rău, nu cunoaștem aspectul pictural al acestei lucrări, imaginea alb-negru fiind descoperită întâmplător într-una din publicațiile postbelice.

După cum afirmam mai sus, călătoriile de studii în străinătate au schimbat viziunea Eugeniei Maleșevski, evoluția opticii sale artistice relevându-se în mai multe lucrări păstrate până în timpurile noastre.

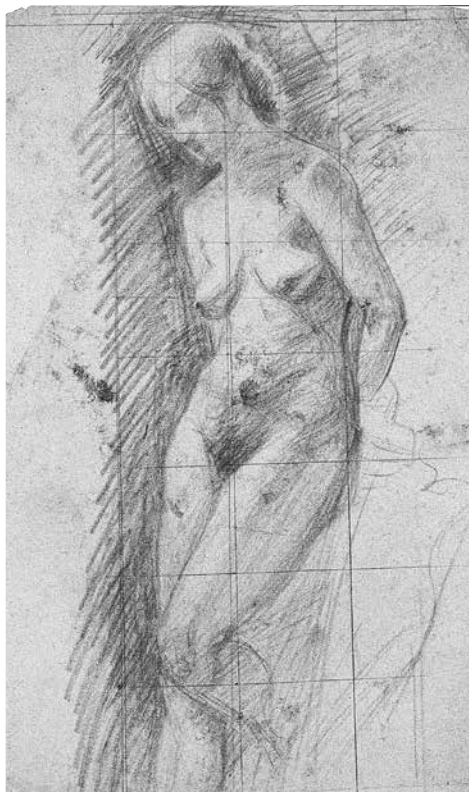
Această reconsiderare se face vizibilă, în primul rând, în *Portretul fratelui Serghei*, donat Muzeului Național de Artă în anul 1995 de pictorița Eugenia Iftodi. Portretul are o compoziție frontală, figura bărbatului fiind pictată fără a fi respectate rigorile academice, mâinile trecând de limitele graniței de jos a tabloului. Lucru evident, dacă raportăm această lucrare la *Portret de femeie*, o piesă concepută mult mai devreme, care păstrează pe fundalul pânzei unica semnătură scrisă în limba poloneză – „Maleszowski”.

Textura portretului, ca și cea a tablourilor despre care s-a vorbit anterior, este mai păstoasă, având și un relief mai accentuat, o manieră picturală mai liberă în tratarea îmbrăcăminte. Unicul element comun pentru ambele lucrări este doar fundalul de o tonalitate întunecată.

Ovalul feței, încadrat de o barbă scurtă, aristocratică și ochii mari, accentuați de umbre, creează impresia că personajul este suferind. Modul în care artista tratează eroul său ne sugerează ideea că bărbatul este un om foarte apropiat autorului.

Din același context face parte și *Portretul unei necunoscute*, piesa purtând și denumirea *Franțuzoaică*.

Subiectul acestui tablou este familiar ciclurilor de lucrări concepute de vechile sale cunoștințe din anturajul Asociației „Mir iskusstva”. Ne referim la Konstantin Somov și Valentin Serov și la portretele pictate de



Nud, anii 1900.



Nud culcat, anii
1900.

ei: *Doamna în albastru* (1900) și *Portret. E. Orlova* (1911). Selectând în calitate de model o persoană reală, artista o costumează într-o ținută de lux, recreând astfel atmosfera unei epoci demult apuse. Această discordanță dintre diversele componente ale imaginii – omul văzut într-un alt mediu decât cel real și obișnuit – aprinde imaginația pictorului și dezvăluie parcă visurile modelului. Profilul și veșmintele doamnei grațioase amintesc sugestiv timpurile și fanteziile „rococo” ale lui Antoine Watteau sau François Boucher, aceste nuanțe fiind caracteristice și pentru portretele lui Somov.

În aceeași cheie e tratată și stampa executată în acuarelă și guașă *In interior*, datată din 1912. Subiectul e simplu: două doamne respectabile conversează liniștit într-un interior fastuos, de palat, împodobit cu picturi și reliefuri sculpturale care aparțin unor alte epoci. Această opunere a timpurilor simbolizează trecerea vremii, întreaga atmosferă a sălii aproape pustii emanând un sentiment vag de nostalgie.

Distanțarea sa față de principiile „peredvijnicilor”, care mai persistă în *Portretul mamei* (anii 1910), se resimte și în alte piese: *Portret de femeie* (după 1910), două portrete de bărbat (1914, 1923), iar ca semantică – în *Cupole bisericești* (anii 1910). Elementele noi prezente în aceste opere de grafică indică o selectare mai riguroasă a particularităților modelelor și a procedeelelor de stilizare a formei și a volumului.

În *Portret de femeie* Eugenia Maleșevschi operează cu o linie ondulată, care schițează particularitățile individuale ale feței, aplicând hașura pentru a evidenția ochii, dar mai ales părul cârlionțat al modelului. În alte două lucrări – *Portret de bărbat* și *Călugăriță cu copil*, procedeul artistic de bază este stilizarea formei, accentele de contrast deschis-închis modelând volumul, iar linia de contur – expresivitatea figurilor.

Eugenia Maleșevschi posedă perfect tehnica desenului academic încă din timpul studiilor la Școala de Desen din Odessa. *Model de bărbat* (1895), realizat în acea vreme, este un exemplu de lucru în această tehnică: hașurile creionului cu lungime limitată redau în desen forma și volumul.

La Sankt Petersburg, în desenele din primii ani de studii proceda la fel, această tehnică fiind evidentă în *Model de bărbat* (1898), *Model de bărbat cu sabie* (1899) și în alte câteva zeci de lucrări nesemnate. În aceste cazuri pictorița dădea preferință creionului italian și doar arareori folosea cărbunele.

Următoarea treaptă în programul de studii o constituie numeroasele nuduri feminine, dintre care doar unul este datat din 1898. În majoritatea lor, aceste desene amintesc mai mult de tehnica rapidă a crochiului decât de strictețea lucrărilor academice. Sunt executate cu linii fine, lejere în sanguină sau cărbune. Ultimele relevă un grad mai înalt de generalizare, acest lucru fiind evidențiat prin felul în care artista pune în valoare trăsăturile particulare ale modelelor. În calitate de procedeu plastic s-au folosit linia de contur și tonalitățile formelor, hașurile fiind aproape invizibile.

Aceste procedee pot fi exemplificate prin două nuduri feminine (nr. 181 și nr. 194), în sanguină și cărbune, ultimul crochiu fiind totodată și unul din desenele pregătitoare pentru realizarea stampei în acvaforte *Nud de femeie*, executată după absolvirea școlii. Schița banală de la începuturi este transformată de Eugenia Maleșevschi într-o operă de artă, cu certe înclinări spre stilul „Art Nouveau”.

Stilizarea formei și selecția petelor de tonalitate „închis-deschis”, contrapunerea lor, creează ritmul ondulatoriu, în formă de „S”, al renumitului stil.

Stampa menționată (nu dispunem, din păcate, de alte lucrări) pune în valoare măiestria profesionistă a pictoriței și reflectă tendințele artistice proprii acelei perioade. Sunt deosebit de clare și tangențele directe cu tablourile simboliste de după anii 1910.

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est



Portretul necunoscutei, anii 1900.

Aspectele diverse ale tratării formei și volumului sunt evidente în câteva portrete, executate într-un interval de timp de aproape un deceniu. *Portret de bărbat în sanguină* și *Portret de bărbat* executat în cărbune sunt specifice acestei perioade (între 1911 și 1924). Primul desen indică ruperea de tradițiile școlii academice, portretul fiind realizat într-un stil original, care accentuează calitățile psihologice ale modelului. Cel de-al doilea continuă această tendință, dar este tratat într-o manieră puțin diferită, cu aplicarea petelor de tonalitate, gradate distinct prin intermediul luminii și umbrei.

Această experiență poate fi urmărită în două portrete feminine (nr. 269 și nr. 206) și în nudurile care marchează evoluția desenului de la o interpretare tradiți-

onală până la aplicarea stilizării și delimitarea contrastantă a volumului.

Crochiu cu două portrete de femeie, executat excepțional, diferă ca tratare de procedeele plastice deja cunoscute. Desenul în cărbune, fără aplicarea hașurilor, e lipsit de nuanțele contrastante ale tonului, ceea ce îi conferă o nuanță emotivă aparte.

Pentru Basarabia, în care abia se stabileau direcțiile artistice, această orientare spre „modernizarea” artelor plastice în arta basarabeană, a fost de fapt, un fenomen de sincronizare a unei culturi provinciale cu modelele artei europene, sincronizare care a apropiat cultural țările din estul Europei de cele din Vest, fenomenul având și unele aspecte specifice în plan local, cum ar fi dialogul în timp și apariția unor valori pe care adesea e dificil să le regăsim în modelele occidentale (...) și care sunt prezentate într-un cu totul alt context artistic¹⁴¹.

Despre aceste confluente s-a scris mult, ele fiind elucidate în lucrările lui Stephen Tschudi-Madsen, Louis Hauteœur, Paul Constantin, Dmitri Sarabianov, Pierre Courthion, Petru Comarnescu și mulți alții. Noi vom

¹⁴¹ E. Costescu. *Începuturile artei moderne în sud-estul european*. București, 1983, p. 81.

analiza însă în mod special ambianța artistică din Basarabia, pornind de la reperele oferite de creația Eugeniei Maleșevschi.

La începutul secolului al XX-lea în Basarabia este evidentă tendința de sincronizare cu procesele artistice occidentale. Sub acest aspect prezintă interes mărturiile Ceciliei Cuțescu-Stork, citate în prefața lui Paul Constantin la volumul *Art Nouveau*, apărut la București în anul 1977 (p. 11): *Era natural să ne lăsăm influențați de spiritul din Occident (...) în permanentă înflorire și cu care ne găseam multe afinități. Luam ceea ce corespundea firii noastre și căutam o formă de exprimare specifică nouă*¹⁴².

Cele spuse reflectă integral și situația artiștilor basarabeni care au acceptat și au promovat *neoimpresionismul* (Lidia Arionescu-Baillayre), *postimpresionismul* (Vladimir Doncev, Max Gamburd, August Baillayre, Olesea Hrșanovschi), *expresionismul* (în varianta practică de Gheorghe Ceglocoff) sau *constructivismul* adoptat în creațiile Maiei Starcevschi, Elizabetei Ivanovschi ș.a.

Neîndoielnic, „Art Nouveau” sau „Stilul 1900” *nu a fost un stil unic, ci un fenomen complex ce nu poate fi cuprins într-o singură formulă*, după expresia lui S. Tschudi-Madsen, care evidențiază multiple rădăcini și precursori – *de la mișcarea prerafaelită până la mișcarea „Arts and Crafts”, de la Renașterea gotică la Renașterea celtică (...), de la orientalism la simbolism și istoricism*¹⁴³.

Ca parte integratoare a stilului „Art Nouveau” putem identifica simbolismul fără mari eforturi în portretele lui August Baillayre (*Portretul soției*, 1921; *Portretul fiicei cu păpușa*, 1922), în ciclul *Apocalipsa* de Theodor Kiriacoff (1930–1936), în unele încercări ale lui Pavel Piscariov (*Judit*, 1935; *Antoniou și Cleopatra*, 1929), care denotă un caracter erotic și sentimental.

Aspectul asociativ al lucrărilor Eugeniei Maleșevschi poate fi urmărit în raport cu alte opere din diverse medii. Mesajul *Franțuzoaicei*, de exemplu, se repetă în *Femeia în verde* de Vasile Popescu (anii 1920), în *Femeie în interior* de Nicolae Vermont (1890), în lucrarea *Femeie cu scrisoare* (anii 1890) de Sava Henția ș.a.

În ceea ce privește *Primăvara*, sesizăm paralelele respective în *Nimfă și faun* de George Mirea, în pictura Ceciliei Cuțescu-Storck *Dragoste spi-*

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

¹⁴² Paul Constantin. *Art Nouveau*. București, 1977, p. 11.

¹⁴³ Louis Hautecoeur. *Les Beaux-Arts en France. Passé et avenir*. Paris, 1948, p. 20.

rituală sau la Ferdinand Hodler în *Primavară* (1901), aspectele ideatice fiind diverse și irepetabile.

Importanța creației Eugeniei Maleșevschi pentru arta plastică modernă basarabeană, cu toate rezervele noastre față de patrimoniul insuficient păstrat, poate fi comparată cu creațiile lui Nicolae Vermont pentru România, ale lui Gustav Klimt pentru Austria, ale lui Mihail Vrubel pentru Rusia sau ale lui Arnold Böcklin pentru Elveția. Indiferent de valoarea și influențele pe care le-au exercitat asupra artei europene și internaționale, acești pictori au avut un unic reper – simbolismul, acceptat în Basarabia de o artistă, ale cărei lucrări sunt o parte integrantă a patrimoniului sud-est european.

Artista a decedat în toiul celui de-al Doilea Război Mondial, fiind înmormântată la Cimitirul Central din Chișinău, alături de mormântul mamei sale, Atanasia. Aici se înalță o stelă comemorativă cu inscripția *Pictora Eugenia Maleșevschi, decedată la 26 octombrie 1942 în vârstă de 77 de ani**.

* Născută la 10 decembrie 1868 și decedată la 26 octombrie 1942, Eugenia Maleșevschi avea vârsta de 74 de ani.

II

**Auguste
Baillayre
în Basarabia
și la București**

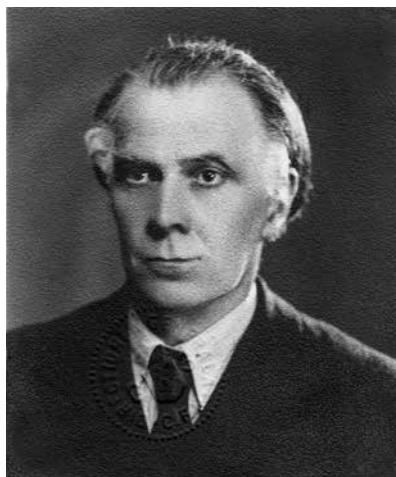


Schimbarea orientărilor pictorilor din ținut începe după 1918 și se datorează lui Alexandru Plămădeală și lui Auguste Baillayre. Primul, basarabean de origine, avea calitățile unui bun organizator și cele ale unui sculptor profesionist, al doilea, francez, se afla permanent în umbră, revenindu-i și una dintre cele mai grele sarcini: formarea și susținerea unor artiști de factură modernă, familiarizați cu realizările contemporane ale artei europene.

Căile acestor două figuri consacrate ale artei basarabene s-au intersectat prima dată înainte de 1918, când s-au întâlnit în aulele Școlii de Arte Frumoase, unde Alexandru Plămădeală a fost numit în funcția de director, iar Auguste Baillayre era invitat în calitate de profesor de pictură și arte decorative. Ambii, în timpuri diferite, și-au făcut studiile de bază în instituții rusești (Auguste Baillayre la Sankt Petersburg, iar Alexandru Plămădeală, la Moscova), participând și la expozițiile de artă din Basarabia: primul, în 1908, când sosește la Chișinău cu tânăra-i soție Lidia Arionescu, iar cel de-al doilea, în timpul vacanței anului 1915. Ei vin la Chișinău aproape în același timp, din Rusia postrevoluționară, în 1918, odată cu închiderea granițelor cu Ucraina ocupată de nemți. Ambii sunt nevoiți să rămână în Basarabia, Alexandru Plămădeală abandonând la Moscova serviciile bine plătite la Monetăria de Stat, iar Auguste Baillayre, funcția de profesor titular de arte grafice la Liceul Militar A. Suvorov.

Unicul fapt care îi îndepărta puțin unul de altul era concepția fiecăruia dintre ei privind scopul și criteriile de instruire în artă. Alexandru Plămădeală opta pentru strictețea etapelor de instruire și succesiunea lor. El considera că viitorul pictor trebuie mai întâi să acumuleze cunoștințe profesionale și mai apoi să procedeze la experimente, iar Auguste Baillayre susținea că instruirea și experimentul sunt indisolubile în permanență.

Despre Alexandru Plămădeală s-au scris câteva monografii și numeroase articole, iar despre A. Baillayre și operele sale se cunoaște foarte



puțin, acesta rămânând doar în memoria numeroșilor săi ucenici de la Școala de Arte Frumoase din Chișinău.

Dacă Alexandru Plămădeală poate fi considerat liderul oficial al tuturor manifestărilor artistice din Basarabia, atunci locul neoficial îi aparține lui Auguste Baillayre. Aflându-se în permanență alături – la școală, în societate, el nu devine o umbră a sculptorului. În mai multe privințe, referitoare la problemele de creație sau de instruire, Auguste Baillayre¹ avea păreri personale, pe care le promova.

Însă cea mai fructuoasă perioadă a maestrului, dar mai puțin bogată în evenimente, coincide cu anii aflării sale în Basarabia. La Chișinău, la 13 martie 1918, în familia Baillayre se mai naște o fiică – Marina. În anul următor plasticianul este angajat în calitate de profesor la Școala de Arte Frumoase și devine concomitent unul dintre fondatorii Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1921), participând, fără excepție, la toate manifestările organizate de aceasta. Rolul pictorului a fost unul decisiv în 1939, când a fost numit custode, iar în 1940 – director al Pinacotecii Municipale, al cărei fond cuprindea 179 de lucrări. Pinacoteca a fost creată din donațiile pictorilor basarabeni, ale Ministerului Culturii și Cultelor, în fond intrând și câteva opere de proveniență rusă, donate de Școala de Arte Frumoase. Ținem să menționăm că muzeul a fost inaugurat la 28 noiembrie 1939 și amenajat în Palatul Primăriei, primar fiind Vladimir Cristi.

Auguste Baillayre la Chișinău, anii 1930. Arhiva familiei Iliescu, București

Auguste Baillayre și Lida Arionescu în Olanda, 1908. Arhiva familiei Iliescu, București

¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 1.

Auguste Baillayre. *Portretul unui bătrân*, 1941.

Auguste Baillayre. *Portret de bătrână*, 1949.



Anume în Basarabia se cristalizează și se definește esența creației sale, care întrunește experimentele simboliste, constructiviste etc. într-o formă mai durabilă și constantă a picturii de șevalet: meditații postimpresioniste asupra lumii, unde fiecare fenomen constituie un *micro-* sau *macromodel* al Universului.

Pictura lui Auguste Baillayre vădește o predilecție pentru tușele opace, apropiate de nuanțele argintii ale gamei coloristice. Captivat în tinerete de constructivism, după anii 1920 este atras de unele aspecte ale *Art Nouveau* și de structura picturală a postimpresionismului. Aceste trăsături se manifestă prin monumentalismul și statica procedeelelor compoziționale, în decorativismul specific al culorii, în pasiunea sa pentru subiectul abordat cu o motivație care reflecta lumea sa privată, dar îmbogățită de valorile umane universale.

Principiile de creație amintite anterior sunt potențate mereu de căutările artistului în vederea stilizării plastice a formei, de tendința de a reflecta expresivitatea chipurilor, de grija pentru a transmite privitorului mesajul înscris în straturile interioare ale operei. Diversele influențe pe care le-a suportat încă în tinerețe, cum ar fi amprentele stilului *Art Nouveau* sau maniera pictorilor din anturajul Asociației *Мир искусства*, persistă ca niște reminiscențe în creația pictorului, ca o dimensiune stabilă ce coexistă alături de altele.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Auguste Baillayre cu Marina și Dumitru, Moscova, 1916. Arhiva familiei Iliescu, București

Una dintre cele mai frumoase opere ale lui Auguste Baillayre din perioada examinată, în care se manifestă criteriile sale estetice și suflul contemporaneității, este *Portretul doamnei L. Arionescu* (1921), care reflectă lumea interioară profundă a sentimentelor modelului, devenind totodată și opera conceptuală a maestrului. Bustul femeii cu coafură înaltă se înscrie în cadrul ferestrei, prin care, în depărtare, se zăresc scene din viața orientală. Ambiguitatea acestei tratări (rama ferestrei sugerează parcă rama unui tablou) este specifică pictorilor Asociației *Mup uckyccmba*. În această pânză Auguste Baillayre arată o altă fațetă a realității, în care personajul este o prezență indispensabilă a spiritului universal. Coloritul opac-argintiu și stins, modelat pe baza îmbinărilor tonale de ocru-cafeniu, albăstrui-deschis sau verzui, se prezintă mai mult ca o stampă niponă. În pofida dimensiunilor modeste, compoziția portretului are un aspect monumental datorită formei generalizate a prim-planului, în contrast cu fundalul. Chipul inspirat reflectă bogăția și spiritualitatea lumii interioare a modelului, eternul feminin dând farmec ritualului misterios al vieții.

O altă lucrare de proporții, achiziționată pentru colecțiile statului, este tabloul *Țăran basarabean* (1922), care are pe reversul pânzei numele modelului – Ivan Nistreanu (Muzeul Național

Lidia Arionescu în Odesa, anii 1890. Arhiva familiei Iliescu, București



de Artă al României). Și în acest caz pictorul plasează modelul mai aproape de spectator, exagerându-i proporțiile și lăsând pentru fundal un spațiu îngust, în care e amplasată o masă pe care se văd un urcior și o cană, iar în depărtări se retrag dealurile cu un crucifix și o fântână. Contrastul de proporții (mare – mic, apropiat – îndepărtat) este unul dintre mijloacele plastice preferate, aplicate foarte frecvent de Auguste Baillayre, devenind și una din caracteristicile esențiale ale creației sale.

La începutul anilor 1930, Auguste Baillayre pictează o serie de portrete și naturi statice, în care continuă elaborările ce țin de valoarea semnificativă a motivelor și a formelor. Tablourile *Portretul ficei cu papușa* (1922), *Fetița mea, Marina* (1924, nu s-a păstrat), *Orfani. Familia artistului* (după 1923), *Natură statică cu pești* (1927), *Natură statică cu agavă*, *Natură statică cu urcioare*, *Natură statică cu floarea-soarelui* (1929) etc. reflectă o tratare monumentală și o structură compozițională specială, în care echilibrul simetric se datorează gamei coloristice. Echilibrarea coloristică este specifică deosebi pentru portrete.

Ultimul tablou al lui Auguste Baillayre este realizat după decesul subit al Lidiei, în 1923, acesta reprezentând copiii – Tania, Dumitru și Ma-

rina, pentru care copilăria a rămas doar un vis.

Portretul *Fetița mea, Marina*, expus la Salonul Oficial din București (1924) și achiziționat pentru colecțiile statului, a fost publicat în catalogul expoziției, dar nu a mai putut fi localizat. În lucrare pictorul reia procedeele la care a recurs realizând portretul soției sale: el creează aceeași ambianță exotică cu palmieri și cu papagalul-jucărie, cu farfuria de banane și cu fragmentul covorului basarabean, în care nudul fetei pare straniu, inimaginabil. Aliajul nuanțelor de cafeniu-ocru, delimitarea distinctă a granițelor dintre formele coloristice, decorativismul monocromatic deosebit constituie una dintre tendințele principale în căutările plastice ale artistului.

Naturile statice ale pictorului, cu sobrietaatea decorativă a culorilor și intensitatea nuanțelor, se întrepătrund, ca în postimpresionism. O abatere de la această regulă o constituie lucrarea

Tania, Dumitru
și Marina la
Chișinău, 1923.
Arhiva familie
Iliescu, Bucu-
rești





Auguste Baillayre. *Peisaj*.
Sinaia, 1958

Natură statică cu pești, a cărei semantică picturală este apropiată de cea din portrete.

Mai multe opere ale lui Auguste Baillayre, create în anii 1920², nu s-au păstrat, deși în perioada respectivă pictorul participă la expoziții, realizează scenografia unui șir de spectacole (anii 1924–1930) pentru Teatrul Național. Cele câteva pânze care au supraviețuit timpului denotă pasiunea maestrului pentru un anumit cerc de motive prezente în creația sa. Studiile pentru compoziția *La mormântul din Tatarbunar* (1934, 1941), *Le deserteur* (1941), *Primăvara* (1934), *Natură statică cu struguri* (1937) nu fac excepție în această privință.

Absolut întâmplător, în 2012, autorul a primit o imagine trimisă de Sorin Popescu, secretar de stat din România, pentru a identifica autorul lucrării și anul creării. Am văzut această imagine publicată în catalogul Salonului Oficial din București și verificând-o, am constatat că este vorba de un tablou al lui Auguste Baillayre, *Surorile Ivanovschi*, pictat în 1930.

Tabloul este o compoziție unică în creația maestrului, orientată pe verticală. Compoziția cu caracter monumental le reprezintă pe Tatiana și Elisabeth Ivanovshi în poze parcă pregătite pentru a fi fotografiate. Cele două surori sunt în prim-plan într-un spațiu îngust, înghesuite în cadrul

² La saloanele bucureștene artistul figurează în permanență cu lucrări în anii 1924–1930. A se vedea cataloagele păstrate la Biblioteca Institutului de Istorie a Artei „G. Oprescu” al Academiei Române (numerele de inventar 3664, 3662, 3661, 3660, 3658 și 3653).

Auguste Baillayre. *Portretul sculptorului Octav Iliescu(?)*, anii 1950.

Auguste Baillayre. *Copii la țară*, anii 1950.



lucrării. Masa lângă care se află surorile (una în picioare, alta așezată), tăiată de rama din partea stângă, câinele pitic de la picioarele lor, cutia de culori și vasul pentru apă de pe masă, toate sunt amplasate pe fundalul unei săli în perspectivă. Este deosebită și pictura maestrului, care abandonează gama întunecată a lucrărilor din perioada anterioară, coloritul devenind mai deschis, tonalitățile mai întunecate apar în prim-plan, iar cele deschise – în vestimentația surorii din spate. Tabloul care întrunește calitățile manierei stilistice a lui Auguste Baillayre diferă ca program artistic de operele sale anterioare și ulterioare. În viața lor cotidiană, cele două surori au avut destine diferite: Elisabeth s-a afirmat în Belgia, iar Tatiana aproape nu a mai profesat arta, rămânând la Chișinău.

August Baillayre participă la mai multe Saloane Oficiale din București, în cataloage figurând și lucrările expuse sau reproduse. Astfel, la Salonul din 1924 el este prezent cu patru opere (*Fetița mea*, *Marina*, *Noaptea* și două portrete), la cel din 1927 expune *Portretul dnei și dlui Ludovic Dauș* (reproducere), un nud și două naturi statice în pastel, în 1928 încă două naturi statice, dintre care cea cu pești se află în Muzeul Național de Artă din Chișinău, încă o natură statică fiind reprodusă în catalogul anului 1929.

Portretul dnei și dlui Ludovic Dauș (locație neidentificată), în plan compozițional, este la fel de original ca și portretul *Surorile Ivanovschi*.

Doamna Dauș este reprezentată în profil, citind o scrisoare, iar Ludovic Dauș o ascultă atent, fumând o țigară, pe fundalul unor schițe de costume teatrale. Cele două figuri sunt implicate într-un dialog dinamic familial, vădind totodată și interese comune pentru artă. Ambele figuri sunt redată fragmentar în compoziția orientată pe orizontală, producând impresia unei scene orientale. Acest portret apare în perioada în care Auguste Baillayre era scenograf la Teatrul Național din Chișinău, unde director a fost Ludovic Dauș. Comun pentru acest portret și alte pânze tematicale ale pictorului rămâne intere-



sul pentru tratarea atemporală a lucrurilor și activităților prin utilizarea manierei picturale a francezului Paul Cezanne.

În anii 1920–1930 Auguste Baillayre primește o comandă de la Teatrul Național din Chișinău, pe care o execută împreună cu Theodor Kiriacoff și Boris Nesvedov (lucrarea nu s-a păstrat). Pictura murală includea atât un ciclu de compoziții care ilustrau istoria și evoluția teatrului, cât și portretele celor mai cunoscuți dramaturgi. Pe un perete, chipurile lui Vasile Alecsandri, Alexandru Hâjdeu și Molière se aflau în vecinătatea unor scene cu teme din teatrul italian. Alături, peretele era decorat cu tripticul *Meșterul Manole* și compozițiile *Ovidiu la Roma*, *Ovidiu la mare*, *Hamlet* și *Shakespeare*. Urmau, în continuare, scene din teatrul antic și subiecte despre Prometeu și Antigona, motive din *Despot-Vodă*, *Răzvan* și *Vidra*, cortina reprezentând peisajul cu mănăstirea Argeș și imaginea meșterului Manole. Ce a fost această lucrare în realitate nu se va ști niciodată, dar potrivit aprecierilor lui Ludovic Dauș, directorul teatrului din acea vreme, aceasta era o *frescă fermecătoare*³.

Din moștenirea grafică a lui Auguste Baillayre nu s-a păstrat aproape nimic. Doar două desene cu *Portret de bărbat* (1921 și 1922) ne permit să

Tania și Auguste Baillayre la București, anii 1950. Arhiva familiei Iliescu, București.

³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 40, p. 3.



Tania Baillayre, studentă în Paris, 1929. Arhiva familiei Iliescu, București.

apreciem măiestria pictorului desenator. Ca și operele de pictură, portretul are o realizare monumentală, unde hașura cărbunelui aproape nu se simte, forma fiind modelată cu ajutorul tonului. Caracterul liniilor, selectarea elementelor și a trăsăturilor specifice ale modelului, generalizarea chipului, toate acestea dau expresivitate portretului.

Un laitmotiv aparține în creația acestor timpuri îl constituie interesul pictorului pentru țarul Rusiei Petru I. Primul tablou în acest sens este *Petru I în Olanda* (1940), pictat la Chișinău, urmat de numeroase crochiuri și pasteluri realizate la București în anii 1950. S-ar crede că acest subiect este cam straniu pentru pictor, dacă nu am lua în considerare că Sankt Petersburgul a fost și a rămas pentru Auguste Baillayre orașul frumoasei sale tinereți, al speranțelor și visurilor neîmplinite, dragostea și nostalgia sa pentru trecut.

În meditațiile sale creionate atunci se simt unele note de îndoială și oboseală: *Nu știu dacă am fost înzestrat cu așa-numitul talent pentru pictură. Posibil că am avut doar acea senzație subconștientă care m-a determinat să prefer frumosului frumusețea, cum afirmă cu justețe francezii – *preferer le beau au joli*⁴. Cele spuse sunt demonstrate de tabloul *Nud. Omagiu lui Goya* (1945), în care pictorul încearcă să esențializeze pentru sine motivația drumului ales și parcurs, consecințele creației.*

Printre lucrările acestei perioade, cunoscute grație unei fotografii color, este și *Portretul Taniei la pian* (1945). Posibil ca acest portret, ca și alte opere ale pictorului, să fi fost prezentat la expoziția comună din Sălile Dalless din 1945, dar e imposibil de identificat din cauza unor denumiri repetate, fără indicarea anilor, a tehnicii și a dimensiunilor. Cu această compoziție, în care orizontul pânzei este amplasat în registrul superior, Auguste Baillayre reconfirmă măiestria și originalitatea creației sale.

Un subiect aparte îl constituie colecția personală a lui Auguste Baillayre, păstrată de moștenitorii săi de la București. Ea include lucrări din ambele perioade ale creației sale – de la Chișinău și București. Printre ele atrag atenția *Autoportretul*, creat la Sankt Petersburg în 1912, *Portretul*

⁴ Ibidem, dosar 5, p. 2.

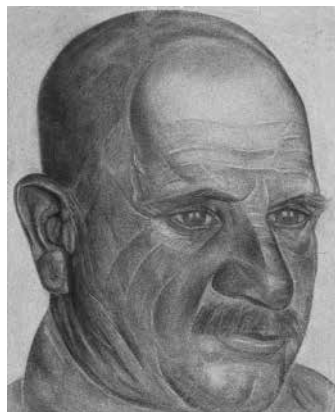
unui bătrân (1941), *Peisaj de iarnă* (1942), *Nud*, *Autoportret cu măști*, *Peisaj cu nuduri*, *Copii la țară* etc. (toate realizate în anii 1940–1950), naturi statice și peisaje din Chișinău și România, care demonstrează o continuitate stabilă a preferințelor și gusturilor sale artistice. Majoritatea acestor lucrări au fost donate de către moștenitori Muzeului Național de Artă din Chișinău în 2006.

Din perioada chișinăuiană fac parte și câteva studii în guașă și ulei pe carton. *Portretul Taniei* (1927), *Fetiță citind* (anii 1930), ambele modele fiind surprinse în momentul lecturii, două naturi statice cu fructe (anii 1930), *Case vechi din Chișinău*, un *Peisaj nocturn de iarnă* și un studiu de iarnă pentru Teatrul Lidiei Lipcovich (1932). Din această epocă s-a păstrat și una dintre puținele schițe teatrale – *Mowgli (Junglă)*, executată pentru cortina teatrală a aceluiași teatru. Simțul intuitiv al pictorului în ceea ce privește compoziția este evident în tabloul *În parc* (anii 1940), cu două tinere și un cărucior la plimbare, pictat într-o gamă cromatică întunecată, care poate fi și efectul „îmbătrânirii culorilor”.

Din colecție face parte și un ciclu de portrete în ulei, carbune și acuarelă sau sanguină. De regulă, ele reprezintă studii cu imagini de bătrâni sau bătrâne, în mare parte nefinalizate, cu excepția unui *Portret de bătrân* (1941), cu chipul și mâinile arse de soare, un țăran obosit de muncă și de probleme. În acest portret se dezvăluie talentul lui Baillayre în crearea unor imagini psihologice, acest țăran fiind reprezentat cu ochii ațintiți în gol sau în interiorul său, dialogul reprezentând, de fapt, un monolog.

Chiar dacă nu mai participă la expozițiile bucureștene, Auguste Baillayre continuă să picteze: câteva studii de portret (*Portret de femeie*, *Femeie croșetând*, *Sâmbăta de Sus*, 1949), *Copii la țară*, *Copii la muncă patriotică* și numeroase guașe cu priveliști montane, păduri și bărci (anii 1960). Ultima lucrare, cu înfățișarea unor școlari în uniformă pionierească care adună cartofi, este unica în creația pictorului care plătește tribut „construcției socialismului”.

La București, după 1945, Auguste Baillayre nu a mai participat la expoziții. Perioada basarabeană a confirmat



Auguste Baillayre. *Portret de barbat*, 1922.



Auguste Baillayre. *Tania. Vărațic*, 1921.



Auguste Baillayre. *Natură statică*, anii 1950.

În 1922 pictorul, împreună cu Theodor Kiriacoff și Mihail Saharov, doi dintre cei mai talentați elevi ai săi, este însărcinat cu organizarea expoziției basarabene la București. Această manifestare a avut ecouri în presa din capitală, iar multe lucrări, printre care și tabloul lui Auguste Baillayre *Țăran basarabean*, au fost achiziționate pentru colecțiile statului. Publicațiile bucureștene evidențiază însă o altă lucrare a pictorului – *Noaptea*, menționând calitățile sale picturale, dominate de simboluri stranii, „ce reflectă imagini profunde, contradictorii, care par să combata și subiectul, și pictura”⁶.

Din ziarul *Rampa* aflăm că profesorii A. Plămădeală, A. Baillayre și Ș. Cogan au fost distinși cu ocazia acestei expoziții cu ordinul „Pour mérite”, iar M. Saharov – cu o deplasare în străinătate⁷.

Prezența basarabenilor la această manifestare, cu accent pe operele lui Auguste Baillayre, a fost consemnată de Victor Ion Popa: *Cu tot excesul de diletantism care se arată acolo, Salonul basarabenilor prezintă o atmosferă bine distinctă de obișnuita atmosferă a expozițiilor noastre. Aduc în lucrările lor, acești blajini mistici basarabeni, preocupări mai adânci și nu arareori mai valoroase decât chiar preocupările pictorești propriu-zise. Și*

din plin potențialul de creație, de organizator și de pedagog al lui Auguste Baillayre. Orele de pictură și compoziție decorativă de la Școala de Arte sunt transformate de către pictor într-un mediu experimental, care a contribuit la rezolvarea unor probleme plastice formale, ceea ce i-a permis Olgăi Plămădeală să susțină că studenții lui Auguste Baillayre sunt, în marea lor majoritate, „formaliști”⁵.

⁵ O. Plămădeală. О Кишиневском художественном училище. În: Arhiva Națională a Moldovei. A. Plămădeală. Fond 2114, registru 1, dosar 86, p. 16.

⁶ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 43, p. 1.

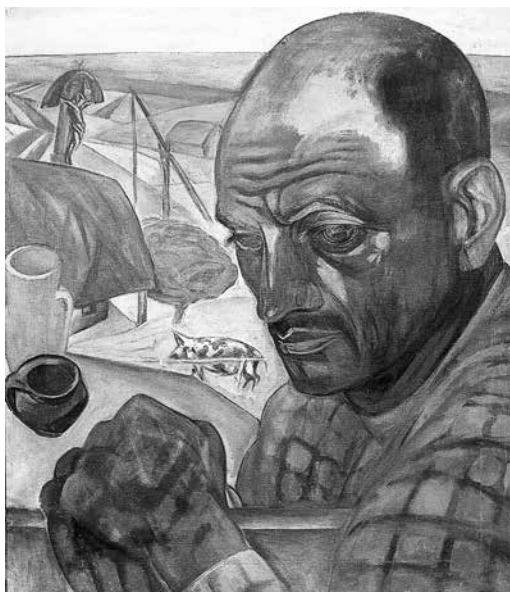
⁷ Expoziția pictorilor și sculptorilor basarabeni. În: *Rampa*, 12 octombrie 1922, p. 5.



indiferent dacă amestecul dintre idee și plastică e sau nu de natură a folosi vreo cauză – alta decât cea artistică – nu se pot nega intențiunile bune ale pictorilor cum nu li se poate micșora meritul de a fi căutat să dea operei și alt țel decât cel obișnuit. Din punct de vedere artistic, firește, asemenea lucruri nu prea rezistă criticii. E în ele, de obicei, prea multă declamație ca fond, iar forma e rareori compusă cu atâta grijă și atât talent încât să copleșească și să facă să dispară prin calități picturale defectele inerente unei teze prea evidențiate. Câteva picturi sociale din expoziția basarabenilor ilustrează subliniind constatările noastre. Uneori însă, e cazul dlui August Baillyre, sub forma unor simbolizări bizare, literatura pictoricească dă sugestii adânci pe care pot să și le dispute cu o egală îndreptățire și teza ca și pictura. Noaptea d-sale, acel bărbat voinic și gol care, privind în sus fără de ochi, visează fâșia luminoasă a razei de diamant ce străpunge cerul înnoptat, pe câtă vreme el însuși – visătorul – șade pe un diamant pe care nimic nu ne arată că-l știe, dacă dă dovada unor neobișnuite preocupări cerebrale, nu încetează în același timp de a fi și o lucrare pictoricească plină de merite. În culorile ei potolite și mate, ca și în desenul expresiv, dacă nu în totul corect, e lămurirea unor năzuințe spre o decorațiune modernă și cu miez. Cum asta se repetă în mai toate lucrările d-sale, credem că nu ne înșelăm afirmând că d. Baillyre înțelege să meargă prin decorațiune la idee și să folosească – performându-le și rafinându-le – principiile de stilizare sintetizate și simbolizate ale afișului de propagandă. Chiar cele câteva portrete ale d-sale, prin stilul și îndoita lor

Auguste Baillyre. Decor pentru Teatrul Lidiei Lipcovschi. Maugly (Jungla), anii 1930.

Auguste Baillyre. Portretul unei fete, studiu, anii 1950.



Auguste Baillayre. *Țăran basarabean*, 1922. Muzeul Național de Artă al României.

Auguste Baillayre. *Autoportret cu măști*, după 1945.

*mărime naturală, nu par altceva decât fragmente și studii menite unor foarte mari lucrări de același gen*⁸.

Activitatea pedagogică prodigioasă a pictorului cunoaște, încă de la începuturile ei, realizări strălucite. Astfel, circa 30 de studenți din atelierul său și-au continuat studiile peste hotare⁹, impactul lui artistic și cultural fiind definitoriu pentru Basarabia interbelică.

Aria preocupărilor maestrului se extindea în afara activității de bază, depășind interesele sale de pictor. Astfel, în culegerea *Студия импрессионистов*, Auguste Baillayre publică articolul *Teatrul de păpuși din insula Java* (1911), în revista *Старые годы* – articolul *Ceramica smălțuită din Olanda*, iar pentru Congresul I al Pictorilor din toată Rusia (1912) pregătește comunicarea *Pictura modernă în Franța*. Pe lângă acestea, Auguste Baillayre a fost și un colecționar pasionat. Îl interesa în special gravura veche rusă, cea niponă, majolica olandeză, măștile orientale. În 1924 pictorul devine membru al juriului Salonului Oficial.

Auguste Baillayre a contribuit și la constituirea școlii de scenografie basarabeană. Ocupând în anii 1924–1930 postul de scenograf-șef al Tea-

⁸ Victor Ion Popa. Salonul basarabenilor. În: *Adevărul*, București, 10 octombrie 1922.

⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 10, p. 26.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

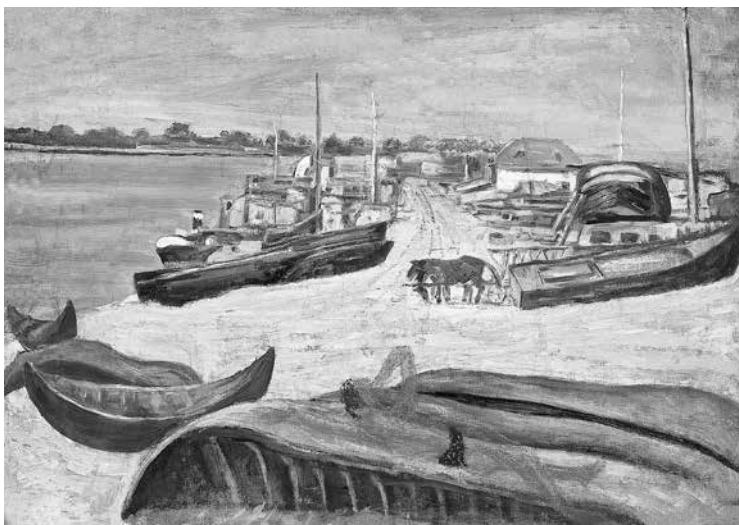
Auguste Baillayre. *Cactuși*, 1953.

trului Național din Chișinău, maestrul îi atrage în această sferă a artei pe Theodor Kiriacoff și Boris Nesvedov. Ulterior, în acest domeniu activează Natalia Bragalia, Elena Barlo, Vladimir Evers, Maria Starcevschi, Elisabeth Ivanovsky, Victor Lupanov etc., astfel punându-se și bazele scenografiei moderne românești.

După ultima expoziție a Societății de Arte Frumoase din 1939 și fondarea Pinacotecii Municipale, Auguste Baillayre este numit în funcția de custode, cumulând și obligațiile directorului. În timpul retragerii trupelor române din Chișinău el rămâne unicul îngrijitor al fondurilor muzeale și a fondurilor școlii, inclusiv al colecției lui Pantelimon Halippa.

În arhiva familiei Iliescu (Baillayre) din București s-au păstrat câteva file despre situația de la începutul războiului, intitulate *Ce a ars în Școala din Chișinău în anul 1940*, în care pictorul enumera meticolos pierderile. În colecția sa se păstrau 100 de gravuri ale lui Rembrandt, *Amsterdam. Studiu*, *Nocturnă*, *Sankt Petersburg*, desenul *Olandeza*, *Nud în ulei*, *Natură statică* (a Lidiei), *Portret de bătrân* și patru gravuri ale Taniei, desenul *Portret* și cinci gravuri ale lui Gh. Ceglocoff. Printre operele pierdute în 1941 figurau 40-50 de reproduceri ale muzeului, două pachete cu desene ale Academiei din Sankt Petersburg, lucrările elevilor din 1940/1941, toate documentele școlii și biblioteca.

Auguste Baillayre. Tulcea.
Panoramă,
1956.



Auguste Baillayre continuă să dirijeze Școala de Belle-Arte și în timpul războiului. Astfel, el întocmește programa de studii pentru 1940, fiind angajați la discipline Moisei Gamburd (portret), Ion Antonovici și Afanasie Modval (sculptură), Victor Rusu-Ciobanu (arte decorative). Orele de istorie a artei erau susținute de Vladimir Doncev și Serghei Ciocolov¹⁰.

În iulie 1941 primarul de Chișinău, colonelul Anibal Dobjanschi, emite un ordin pentru inventarierea averii școlii, în comisie fiind incluși Auguste Baillayre, Ioan Antonovici și Victor Rusu-Ciobanu, care confirmă prin proces-verbal ceea ce a mai rămas după bombardamentele rușilor, cea mai importantă parte constituind-o *copiile operelor celebre – peste 200 de lucrări*¹¹.

Hotărându-se să plece la fiicele sale Tania și Marina, la București, Auguste Baillayre încredințează în 1943 averea Școlii și a Pinacotecii Claudiei Cobizev¹². La București, se stabilește într-o mică încăpere, unde locuia Tania, ca mai apoi să se transfere într-o „casă-atelier”, unde a rămas până la sfârșitul vieții. Aflându-se într-un nou mediu artistic și într-o situație deplorabilă, Auguste Baillayre încearcă în 1945 să-și recapete voinea și renumele pe care l-a avut în Basarabia, inaugurând la Sala Dalles, împreună cu fiica sa, o expoziție personală.

¹⁰ Ibidem, d. 10, p. 6, 9, 11.

¹¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, d. 11, p. 1–3.

¹² Arhiva Națională a Moldovei. Op. cit., d. 40, p. 2 verso.

George Oprescu a publicat cu această ocazie un articol în *Universul*, intitulat *Expozițiile din Sălile Dalles*¹³, în care vorbește inspirat despre originile creației ambilor expozanți: *Auguste Baillayre a fost mulți ani directorul unei școli de arte frumoase. Este un artist în vârstă, delicat, cultivat, cu dragoste pentru unii din maeștrii cu faimă din vremea tinereții sale, în special pentru Gauguin. Ca mulți pictori cu interes pentru teorie, pictura sa nu se poate închide într-o formulă, caci ea variază după ultima convingere, în genere, pornește de la o nevoie de decorativ, cu o tendință de a prezenta obiectele, mai ales naturile moarte, de o mărime supranaturală. Ceea ce a lucrat în ultimii ani are la bază o aspirație spre „modernitate”, care mai degrabă strică ansamblului. Temperamentul său de francez influențat de viața și atmosfera rusească trebuie căutat în câteva opere cu subiect fantastic, în care elementul rusesc din aliaj predomină în câteva peisaje, într-un stil nobil, Prispa (nr. 10), vederea cu trunchi de copaci (nr. 6) cu rezonanțe franceze.*

Dna Ceglocoff este desigur o elevă a părintelui său pentru pictură, a soțului său pentru gravură. Mărturisesc că ultima formă mi se pare mai interesantă. Unele inadvertențe din tablouri, unele stângăcii pot deveni aproape calități, atunci când apar săpate în lemn sau în linoleum, mai ales pentru cineva care se apropie, ca expresie, de arta populară, atunci când gravează.

Situația precară în care s-au aflat mai mulți plasticieni basarabeni în Bucureștiul acelor timpuri nu s-a schimbat ulterior. În acest sens, pictorul scrie: *De când sunt la București, nu am satisfacție de lucrări, considerându-le slabe. Depresia de ordin moral, pensia mizerabilă nu favorizează evoluția artistică a pictorului.*

Auguste Baillayre constată: *Activând 23 de ani în Basarabia, n-am lăsat nicio urmă, ca și în România de altfel. Tablourile mele nu mai atârnă în muzee și expoziții din 1957 (bine că este expusă cel puțin Tania). Nemaivorbind de Olanda, Petersburg, Moscova, unde, din cauza situației politice, despre mine nu se aude nimic, iar relațiile pe care le-am avut au dispărut fără urmă... și continuă cu amărăciune: *Departee de cei dragi, străin printre străini. În Rusia eram considerat francez; în Franța și Olanda eram rus; în România – din nou francez. În fine, înstrăinat de toate și de toți. Poate de aceea activitatea de creație din Basarabia (...) a fost tratată cu dispreț în monografia sovietică despre istoria republicii moldovenești, în România nelăsând nicio urmă*¹⁴.*

¹³ Ibidem, d. 64, p. 61.

¹⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, d. 17, p. 11 verso.



Auguste Baillayre. *Surorile Elisabeth și Tatiana Ivanovschi*, 1929. Colecție privată, București.

Ambianța din perioada interbelică și cea din anii postbelici, privită din punctul de vedere al Taniei Bulavițchi-Senchevici, este semnificativă și poate fi considerată comună pentru toți basarabenii de la Chișinău și pentru cei de la București: *Ultimatumul din 1940 a avut efectul unui trăsnet pe fundalul cerului albastru... Tatăl a fost arestat și timp de 9 luni s-a aflat sub cercetare în închisoarea din Bender și, fără vină sau judecată, a fost condamnat de „Troica NKVD” la 5 ani de detenție în GULAG. Am citit singură sentința... A fost închis în lagăr 9 ani, fără judecată, de două ori i-au mai adăugat câte 5 ani și doar moartea în anul 1949 l-a „eliberat”.*

Când în 1944 românii au părăsit Basarabia, am plecat în Drăgășani și mai pe urmă în București. În 1946 am devenit membră a Societății Pictorilor Români și a Sindicatului. Am lucrat în cooperativele „Partizanol”, „Arta Nouă” și „Munca Artistică”. În cooperative se pictau numeroase portrete ale „conducătorilor”... În Societatea Pictorilor Români lucrurile nu erau mai bune: acolo se pictau compoziții mari, lipsite de talent, cu subiecte obligatorii pe tematică socială, pe care pictorii între ei le numeau „plăcinte”... evaluarea costurilor lucrării se efectua în dependență de metrii pătrați.

Relații colegiale nu existau. Domnea un calvar incredibil de spionomanie, invidie și ostilitate. Toate acestea nu favorizau apropierea cu colegii bucureșteni, iar cu cei vechi, de la școala pariziană, cu excepția Nataliei Bragalia, care lucra în teatru, alte cunoștințe nu am avut. În anii '60, după doi ani și jumătate de așteptări, am primit, în sfârșit, „permisiunea de ieșire” și la sfârșitul anului 1964 am plecat în Polonia, iar mai pe urmă, prin Paris, am plecat spre New York¹⁵.

Înainte de trecerea sa în neființă, în 1961, Auguste Baillayre, prin intermediul Taniei, donează Chișinaului (Arhivei și Muzeului de Artă) cea mai bogată și mai complexă parte a documentelor și a colecțiilor sale, care rămân a fi până astăzi cele mai ample fonduri referitoare la arta basarabeană.

¹⁵ Autobiografia Taniei Bulavițchi-Senchevici. Brossard, Canada, trimisă autorului la 1 ianuarie 1991.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Auguste Baillayre. *Natura statică cu ulcioare*, anii 1920.

Auguste Baillayre. *Natura statică cu flori*, anii 1920.

Uitarea s-a așternut peste memoria pictorului, care a fost prieten și coleg cu Vladimir Maiakovski, frații David și Vladimir Burliuk, Marc Chagall, Mihail Larionov și Natalia Goncearova (Rusia), cu Auguste Renoir, Henri Matisse și Pablo Picasso (Franța); peste poetul care a scris, dar nu și-a publicat niciodată poeziile, peste criticul și istoricul de artă, care cunoștea foarte bine arta europeană.

Auguste Baillayre a fost și un colecționar pasionat. Probabil că în mediul basarabean el a fost unicul plastician care colecționa opere de artă. Încă în timpul studiilor la Amsterdam și la Sankt Petersburg pictorul achiziționează porțelan și faianță olandeză, gravură niponă și icoane rusești; era posesorul unei bogate colecții de măști orientale. La Chișinău, Auguste Baillayre cumpără, înainte de război, circa 100 de stampe de Rembrandt, care au ars în timpul primelor bombardamente sovietice din 1941. În general, soarta pictorului a fost împărțită și de soarta colecției sale, despre care azi nu se mai știe nimic.

Furtuna războiului mondial a distrus operele multor artiști talentați, a devastat arhiva Școlii de Arte, Pinacoteca. Mulți plasticieni au emigrat sau au dispărut. Iar după război s-a făcut tot posibilul ca din memoria celor rămași în așa-zisa noua Basarabie să fie exclusă orice amintire despre ceea ce a fost realizat în trecut. Cei nedesolidarizați cu trecutul „capitalist” riscau să fie etichetați drept „formaliști” sau „avangardiști” și lipsiți



Auguste Baillayre. *Peisaj cu bărci*, 1956.

Auguste Baillayre. *Peisaj. Pădure*, anii 1950.

de unica lor sursă de existență – creația. În acest context, soarta lui Auguste Baillayre a fost cea a emigrantului care, nimerind în altă țară, a dispărut de pe orbita artelor.

În anii postbelici, la București, își schițează structura viitoarei cărți de memorii despre viața și activitatea sa în Caucaz, la Sankt Petersburg și la Moscova, în Olanda și Franța, în Basarabia și la București. Însă situația grea din anii șederii sale la București (1943–1961) nu i-a permis să-și realizeze planurile.

După 1945, în Sala Dalles a avut loc vernisajul operelor pictorului și ale fiicei sale, Tania Baillayre, această manifestare fiind cea din urmă la care a participat Auguste Baillayre. După aceasta, despre artist nu s-a mai auzit nimic. Ce-i drept, el continua să picteze portrete, peisaje, naturi statice, crochiuri și schițe pentru scenografie, dar ele nu mai apar la expozițiile bucureștene. Iar în studiile pictate în pastel și guașă (după 1944) la Sâmbăta de Sus și la Valea Turcului nu se mai resimte temperamentul artistic al creației sale din epoca basarabeană. Practic, în perioada bucureșteană, Auguste Baillayre rămâne un anonim, un visător rămas cu amintirile sale.

Auguste Baillayre a trăit într-o epocă dramatică și contradictorie. Având serioase realizări în pictura basarabeană și fiind o personalitate de nivel intelectual european, el a rămas până azi un anonim în spațiul artei românești.

În familia Baillayre s-a format o întreagă dinastie de artiști. Lidia Arionescu-Baillayre a fost o pictoriță excelentă, prin vocație. Decedată



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Auguste Baillayre. Auguste și Lidia Baillayre cu copiii. Moscova, după 1914.

de timpuriu, în 1923, lăsând în grija soțului său trei copii, pictorița nu a reușit să-și demonstreze plenar talentul. Dar cele câteva pânze păstrate, printre care *Portretul lui A. Baillayre cu trandafiri* (1904), *Natură statică cu pahar*, *Portret de femeie* (1904), *Studiu pentru portret* (1905), vădesc un interes special pentru postimpresionism și neoimpresionism.

Dintre cei trei copii ai soților Baillayre (Tania, Marina și Dumitru), doar Tania s-a ocupat de pictură, absolvind Academia de Arte din București, ulterior frecventând Sorbona și unul din numeroasele ateliere pariziene. În schimb, soții ambelor fiice erau artiști: Gheorghe Ceglocoff, cu care Tania se căsătorește la București, a fost unul dintre cei mai talentați graficieni basarabeni, iar soțul Marinei, Octavian Iliescu, profesa sculptura. Dumitru a fost unicul din familia Baillayre care după război a rămas în Basarabia, lucrând mulți ani la Lozova în calitate de profesor de franceză. Singura întâlnire la București a lui Dumitru cu tatăl și cu surorile sale a avut loc în 1958, această întrevedere fiind și ultima.

Din scrisorile trimise de Dumitru tatălui său la București se dezvăluie o dramă a multor basarabeni, despărțiți după război de „cortina de fier”. Cele șapte scrisori păstrate în arhiva familiei Iliescu din București, primite de la Dumitru între anii 1958 și 1961, demonstrează elocvent tragismul familiilor despărțite și e greu să le citești. Auguste Baillayre a avut la Lozova două nepoțele, pe care nu le-a văzut niciodată. Cea mai mică, Lidia, după revederea fiului cu tatăl său la București, scrie cu caractere caligrafice ale unei fete din clasa a doua: *Bunicule, de ce nu trimiteți fotografii, eu vreau să vă cunosc măcar după fotografie. Pe tine, pe tanti Ta-*



Octav Iliescu în atelier, București, anii 1960. Arhiva familiei Iliescu, București.

Dumitru Baillayre și familia sa din Lozova, RSSM, 1958. Arhiva familiei Iliescu, București.

*nia, pe tanti Marina, pe unchiul Octav și pe verișorul Andrei. Te sărut, Lida Baillayre*¹⁶.

În scrisori se amintesc și nume dispărute din Basarabia sovietică, de exemplu, descendenții familiei Arionescu. Potrivit scrisorilor lui Dumitru, la București se aflau și rudele lor pe linia maternă, dar nu se cunoaște cine anume. În majoritatea cazurilor se discută despre invitațiile solicitate de autorități pentru vize, pentru România și RSS Moldovenească, dintre care doar uneia i-a fost dat cursul, Tania vizitându-și fratele, prietena sa Claudia Cobizev și surorile Ivanovsky în 1961¹⁷. Tatiana descrie peripețiile privind prelungirea vizitei, fiind refuzată. Alte încercări nu au mai avut izbândă. Dintre basarabenii care au vizitat Bucureștiul Dumitru amintește de Leonid Fitov, care s-a întâlnit cu surorile Baillayre fără să-l viziteze pe profesor, care nu se afla în oraș. Cam în aceeași perioadă Auguste Baillayre nimerește într-un accident de automobil și se alege cu un picior fracturat și o comoție cerebrală, fapt care îl îngrijorează pe Dumitru.

În casa lui Dumitru de la Lozova, după decesul său și al soției sale, cu părere de rău, se mai păstrau doar două picturi de Auguste Baillayre – o natură statică și un peisaj din perioada bucureșteană a tatălui, care au fost donate muzeului de la Chișinău.

¹⁶ Scrisoarea adresată lui August Baillayre din RSSM, s. Lozova, la 26 octombrie 1958.

¹⁷ Scrisoarea Tanei Baillayre adresată tatălui din Lozova la 1 octombrie 1961

Ce a însemnat Auguste Baillayre pentru studențimea basarabeană de la arte demonstrează calitățile profesionale ale Elizavetei Ivanovschi, care, în noua sa patrie, Belgia, devine cea mai reprezentativă exponentă a artei românești contemporane. Ilustratoare excelentă a cărții franceze, desenatează și scenograf, gravor iscusit – iată doar unele calități ale artistei basarabene, preluate de la profesorul său.

În Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, despre Auguste Baillayre și despre mulți dintre elevii săi

se amintește doar la compartimentul *arta formalistă*. În general, arta interbelică autohtonă a fost o temă interzisă pentru mai multe decenii. I s-a încredințat să se ocupe de ea doar lui Brâseakin¹⁸, care a denaturat starea obiectivă de lucruri, mistificând-o după bunul său plac.

În Republica Socialistă România, unde Auguste Baillayre activează după război, iarăși nu se amintește nimic despre pictor, favorurile revenindu-i lui Nicolai Gumalic, care nici în Basarabia și nici în România nu a lăsat o mărturie sigură a calităților sale. Așadar, Auguste Baillayre a fost și a rămas până azi un anonim, în primul rând, al artei basarabene.

Pictor, scenograf și grafician, Auguste Baillayre a promovat o elită a artei basarabene în Belgia (Elisabeth Ivanovsky), Franța (Joseph Bronstein) și la București, prin școala de scenografie marcată de realizările lui Theodor Kiriacooff, Natalia Bragalia, Elena Barlo, Maria Starcevschi ș.a.

În laconicele scrisori ale lui Elisabeth Ivanovsky din perioada postbelică, care i-a trimis profesorului ei toate lucrările sale din perioada basarabeană, se deplânge situația din Școala de Belle-Arte din Chișinău, reorganizată după model sovietic, și doar Irene Szandrovski (Caufman) de la Buenos Aires¹⁹ și din New York²⁰ își descrie peripețiile de călătorie din



Auguste Baillayre. *Peisaj cu nuduri*, anii 1950.

¹⁸ С.К. Брысякин, М.К. Сытник. *Торжество исторической справедливости. 1918 и 1940 годы в судьбах молдавского народа*. Кишинев, Картя Молдовеняскэ, 1969, 224 р.

¹⁹ Scrisoarea lui Irene Szandrovski din 27 septembrie 1950.

²⁰ Scrisorile trimise de Irene Szandrovski la 22 octombrie 1959 și la 8 aprilie 1960.



Auguste Baillayre. *Peisaj*, 1947.



Auguste Baillayre. *Izvor în padure*, 1958.

Italia, Argentina și Statele Unite ale Americii, menționând și cunoștințele comune din Chișinău, cu care se întâlnește la New York (Dora Barbalat, Moșneanu), amintindu-și cu nostalgie de vremurile trecute. În același timp, Irene se simte confortabil având un serviciu de pictor la o uzină de textile, vizitând frumoasele peisaje americane și canadiene, regretând că profesorul nu este cu ei, acolo unde el s-ar fi simțit excelent...

Una dintre fotografiile Taniei Baillayre din perioada bucureșteană, păstrate în arhiva familiei Iliescu, ne prezintă o domnișoară frumoasă, cu chip de actriță hollywoodiană, pe care mult timp a curtat-o Gheorghe Ceglocoff, cu care se va căsători.

Concludent în acest sens este *Portretul Taniei Baillayre în oglindă*, realizat de Tiberiu Bottlik în 1972, în care se reflectă vădit simpatia personală față de model. Reprezentată din spate, în decolteu, în trei pătrimi ale portretului, în reflectarea oglinzii, Tania apare *en face*, în fața mesei de toaletă, pe care arde o lumânare și se află o imagine miniaturală a unei sfinte, probabil protectoarea personală a Taniei. Pentru veridicitate, într-o fotografie din acele timpuri apar pictorul și modelul său, cu acest portret finalizat, instalat pe șevalet.

La Chișinău, în perioada în care s-a aflat la vernisajul expoziției colecției din anul 1991 donate de Tania în 1962, autorul a avut impresia că pictorița și donatoarea colecției este conștientă de importanța personală pe care a avut-o în descoperirea artei basarabene.



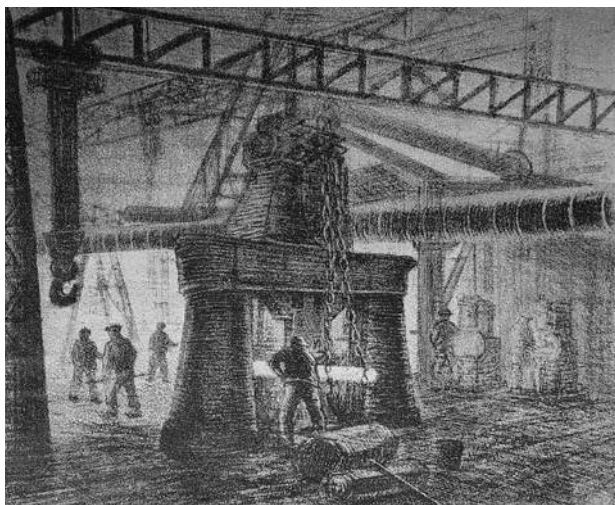
Tania Baillayre
și *Autoportretul* său, 1939.
Arhiva familiei
Iliescu, București.

Lucrările grafice ale Taniei din perioada interbelică reprezintă o influență dublă: subiectul reflectă pozițiile estetice ale lui Auguste Baillayre, iar tratarea (partea tehnologică și interpretarea), ale soțului său, Gheorghe Ceglocoff²¹ (*Autoportret cu păpușă japoneză*, 1939). Că această influență a existat direct o demonstrează și unele foi grafice care au apărut de curând la licitațiile de artă din București. Este vorba de un *Autoportret* și de două linogravuri, intitulate *În turnătorie*, *Reșița* și *Anina. Minerii*, care poartă amprente de manieră stilistică a soțului său.

În afară de grafică, Tania Baillayre a practicat și pictura, aceasta fiind specialitatea sa de bază după studiile urmate în atelierul lui Jean Steriadi, însă denotă o influență a tatălui său din perioada bucureșteană. Două *Autoportrete* pictate în 1939 vădesc talentul său coloristic, unul fiind expus la Salonul de Primăvară din București (s-a păstrat doar o fotografie a pictoriței cu imaginea portretului, pe verso fiind scris în limba rusă „Hudojnicu i portret! Dorogomu pape, noiabr 1939”).

Compozițional, pictorița apelează la forma aplicată deseori de tatăl său, prin apropierea imaginii de prim-planul tabloului, pictura fiind determinată de modelele academice, cu un desen concis și fidel reprezentării. O altă modalitate de tratare a portretului se remarcă în *Portretul*

²¹ Gheorghe Ceglocoff s-a născut la Chișinău în 1904, la 15 aprilie. În 1922 frecventează Școala de Pictură din Chișinău, iar în anii 1923–1926 – Academia de Pictură din Dresda. A participat la expozițiile din Chișinău (1933) și la Saloanele Oficiale de la București din anii 1937–1964. A decedat la București la 7 mai 1964.



Tania Baillayre.
În turnătorie,
anii 1950.

lui Auguste Baillayre (1945), cu interferențe la practicile studențești de la Școala de Arte din Chișinău, când pictura urma să fie compusă din forme geometrizzate, coloritul amintind de pictura tatălui său, abia policromă.

Tania Baillayre.
În tunel, 1950.

Date noi despre creația Taniei Baillayre apar după expoziția *Bessarabia Moia* la București în anul 2009, organizată de Ruxanda Garofeanu, unde pentru întâia oară s-au întâlnit operele basarabenilor din ambele capitale, deoarece au fost prezentate opere din fondurile Muzeului Național de Artă din Chișinău, ale Muzeului Național de Artă din București și colecțiile de artă ale Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei Române. Anume ultimei instituții îi datorăm unele lucrări ale autoarei, care nu au fost expuse încă din perioada postbelică²². Este vorba de portrete, scene de gen și peisaje urbane realizate în xilogravură, majoritatea fiind lipsite de date, dar luând în considerare maniera stilistică și tehnica, acestea au fost create după război.

Una dintre aceste opere continuă seria de autoportrete în linogravură și pictură, reprezentând o nouă manieră, de factură expresionistă. *Autoportretul* Taniei Baillayre se remarcă prin precizia desenului și contrastul linear și dur al formei, din care dispăre chipul fermecător și tandru din portretele deja cunoscute. Reprezentată în trei pătrimi din *en face*, autoarea conferă expresivitate chipului prin hașură energică, aplicând, ca

²² Tania Baillayre-Ceglocoff (1910–1991). În: *Bessarabia Moia*, București, 2009, Galeria Artmark, p. 9, 10.



și în portretele sale picturale, efectul petelor deschise și întunecate, care accentuează contrastul.

Pentru prima oară apare după război și stampa *Ceglocoff cu chitară*. Ca și alte gravuri expuse, această lucrare are dimensiuni nu prea mari (25 x 18 cm). Artista utilizează reușit procedeul cunoscut din alte opere, care scoate în prim-plan figura modelului, acordându-i un aspect monumental. Lucrarea are și o latură specifică, fiindcă Tania, prin expresivitatea liniilor, acordă mai multă atenție înbrăcămintei, chipul fiind abia schițat.

O altă manieră de interpretare a portretului se dezvăluie în *Cap de bărbat*. Este reprezentat în profil, cu o pălărie îndesată pe cap, purtând pe umeri o mantie din piele de oaie. Pictorița se reîntoarce la procedeul utilizat anterior, al contrastelor de lumină și umbră, care scot în evidență expresivitatea și dinamismul chipului. Sunt uimitoare similitudinile dintre portretul Taniei și cel al lui Ceglocoff în *Portret de bătrân* (linogravură, 1941), care a servit drept model pentru ambii, fiecare reprezentându-l diferit – din profil și *en face*. Se crede că acest portret a fost realizat în timpul taberei de vară de la Bocșa Montană, cam în aceeași perioadă când a fost realizat și *Portretul T. Baillayre* de Tiberiu Bottlik, originar din aceste locuri.

Pentru o orășeancă, pentru care tematica urbană este o prioritate, cum o demonstrează și stampa *București*, 1947 (cu o statuie ecvestră pe fundalul unei clădiri și trei figuri de bărbați grăbiți, autoarea redă convingător suflul rece al vântului de iarnă), gravura *Țărancă torcând* nu este un

Tania Baillayre.
*Autoportret cu
papușă japone-
za*, 1939.

Tania Baillayre.
La Balcic, anii
1960.



Tania Baillayre.
Autoportret,
1939.

subiect promovat de pictoriță și în alte lucrări, dar îl tratează într-un mod dinamic prin hașurile albe, verticale sau orizontale, subliniind expresivitatea formei și a volumului. Se presupune că chipul face parte din seria de opere realizate la Bocșa Montană.

Cunoașterea bună a tehnicilor gravurii incizate o demonstrează și alte opere, care apar sporadic la licitațiile de artă din București, cum ar fi Artmark. Una dintre aceste opere, cu denumirea *Sanie*, are o temă pe care a abordat-o și tatăl său în *Sankt Petersburg iarna*²³, diferența constituind-o motivul mișcării: la Auguste Baillayre este lentă, reprezentând două sănii cu zăpadă îndreptându-se spre Catedrala Sfântul Isaac, iar la Tania este veridic redat iureșul mișcării, datorită direcțiilor hașurii care aproape nu se intersectează.

Impresionantă ca abordare este stampa *Biserica din Voievodenii Mici*, o localitate din Brașov, locaș cu turnuri ascuțite, caracteristice pentru arhitectura transilvăneană, unde autoarea transmite vizual vechimea acestei bijuterii miniaturale de lemn.

Nedatată, ca și alte stampe realizate de Tania Baillayre, este și gravura *Anina. Minerii*, unde autoarea pledează pentru arealul procedeelor plastice preluate de la Ceglocoff, ale cărui lucrări sunt create în anii 1938–1939. Posibil că această coincidență nu este întâmplătoare, deoarece ei devin o

²³ Tania Baillayre-Ceglocoff (1910–1991). În: *Bessarabia Moia*, București, 2009, Galeriile Artmark, p. 8.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Tania Baillayre.
O filă din istorie,
1966.

Tania Baillayre.
*Catedrala veche
din Chișinău*.

familie anume în această perioadă. Diferența dintre ei este oricum evidentă. Dacă Ceglocoff preferă să reflecte munca minerilor în subteran, Tania se orientează spre peisajul din exterior, depistând alte modalități de a prezenta procesul, fără dramatismul soțului său, amplasând alături muncitorii care descarcă cărbunele din vagonetă și un peisaj urban cu catedrală.

Putem să observăm încă o paralelă între operele lor. Cunoaștem că Ceglocoff a realizat o serie de lucrări consacrate *Uzinei metalurgice de la Reșița* (1947) și posibil în același timp Tania lucrează la *Turnătoria din Reșița*. Comparativ cu lucrările interbelice se observă aceeași schimbare ca și la Ceglocoff în interpretarea tematicii muncitorești: dacă anterior Tania prefera includeri singulare ale figurilor de oameni în compoziție, aici se simte o anumită artificialitate în structură. Totul este echilibrat din punct de vedere profesional, dar lipsește farmecul creației, lucrarea fiind o comandă ordinară din partea „hegemonului statului”.

După prima donație a colecției personale care ajunge, datorită Taniei Baillayre, la Muzeul de Artă din Chișinău, în 1962, a doua fiică, Marina Iliescu (născută Baillayre), trimite în calitate de dar a doua parte (2006), circa 100 de lucrări, o parte aparținând tatălui său și majoritatea – surorii sale. Din această colecție lucrările Taniei reprezintă picturi, gravuri, naturi statice și peisaje în acuarelă, completate cu hașură de tuș negru sau colorat.

Tania Baillayre.
Peisaj, 1946.

Tania Baillayre.
Minier, anii
1950.



Din colecția transmisă muzeului din Chișinău fac parte câteva lino-gravuri color, acuarele și stampe executate în creion. Diferența dintre ele este vizibilă. Statică în linogravura color *La turnătorie*, lirică în acuarelele *Flori de maci* și *Flori la fereastră* (toate din anii 1960), documentalistă în acuarela *Turnul televiziunii din München* și puțin arhaică în schița de creion *Turn medieval* (ambele din anii 1970).

Anume în lucrările de pictură (în portret) se manifestă talentul Taniei Baillayre. Portretul lui Auguste Baillayre (1945), comparativ cu imaginile din ultima donație, descoperă o manieră stilistică bazată pe contrastul dintre umbră, lumină și culoare. Cele trei portrete surprind prin intensitate emotivă și doar un *Portret de bărbat* este datat din 1942. Cel de-al doilea portret bărbătesc și *Autoportretul*, cu siguranță, pot fi atribuite acelorași ani, având aceleași structuri compoziționale, cu chipurile scoase în prim-plan și o pictură expresivă, dinamică, amintind de tehnica picturală cezaniștă.

În Arhiva Națională a Moldovei se păstrează mai multe file de corespondență ale foștilor săi studenți din Paris, New York și ale apropiaților săi. Din Paris îi scrie Natalia Bragalia (1930), Valentin Pitz și Lidia Luzanovsky (1925), Tanea Olșevschi (1928) și Dora Radova (1931), Marius Bunescu din Italia și Dmitri Dobrovolschi din Cehoslovacia (1938). Câteva scrisori sunt trimise din Bruxelles de Elisabeth Ivanovsky (1932) și Claudia Cobizev (1932, 1934), iar din perioada 1950–1960 s-au păstrat scrisorile lui Irene Szandrowski din Buenos Aires și New York.

Din perioada pariziană sunt și câteva scrisori de la Tania Baillayre, care locuia la Paris IX-e, 24 rue St. Bernard, la madame Henriette Delorme. Într-un ton emotiv, descriu primele impresii de la vizitarea Panteonului, a Casei Invalizilor, despre obeliscul egiptean adus de Napoleon și biserica Sacre Coere din Monmartre în timpul vacanțelor la Sobona. *Ce lucruri minunate sunt aici. Dar am văzut încă foarte puțin, obosesc prea mult... În Sorbona, în grupa noastră m-am împrietenit cu o grecoaică, iar în grupele superioare sunt reprezentanți ai tuturor națiunilor: și negri, și japonezi, cehi și mulți ruși. Tanea Olșevschi sărbătorește Crăciunul pe stil vechi, mă voi duce la ea, la brad... În continuare ea își mai informează tatăl că de sărbători a fost vizitată de tanti Tereza (sora lui Auguste Baillayre – n.n.), care o simpatizează și i-a dăruit un covoraș. Dar laitmotivul scrisorii se referă la bani (350 de franci pentru cursuri, palton, șosete etc., în total circa 6000 de lei), sumă care depășea veniturile tatălui său²⁴. În alte două scrisori, trimise la sfârșitul anului 1930, Tania își informează părintele că dorește să părăsească Sorbona și să urmeze cursurile de la École des Arts Decoratifs, unde examenele vor avea loc la începutul lui februarie. Examenele de concurs sunt foarte grele și mi-au spus că din 100 de candidați le promovează doar 20-25 și numai. Așa că după cum vezi nu te poți pregăti pentru examene și să frecventezi Sorbona sau să lucrezi (...) în atelierul de artă decorativă aplicată... Îți trimit, à-propos, scrisoarea trimisă mie de Olga Hrșanovschi-Beslay, care are o altă părere despre această, oferindu-ți fie să decizi în această privință. Scrisoarea se încheie cu vestea despre lipsa de bani, că familia Delorme, unde este cazată, o învinovățește că la vârsta ei trebuie să lucreze și să nu fie întreținută de părinte.*

Ultima scrisoare conține informații despre vacanța petrecută la St. Claude, unde este mai bine ca în Paris, dar din cauza pisicii nu poate dormi cu fereastra deschisă, care face noaptea *tărăboiuri pe acoperiș*. În plus, i-a luat tatălui un cadou – o lulea, pe care o va transmite la Chișinău prin prietena mea Nora, care va sosi degrabă în Basarabia²⁵.



Tania Baillayre.
*Natură statică
cu lalele, anii
1950.*

²⁴ Scrisoarea trimisă lui Auguste Baillayre din Paris la 1 ianuarie 1929.

²⁵ Scrisoarea trimisă lui Auguste Baillayre din Paris la 16 octombrie 1930.



Mama Marie-Francoise și sora Tereza Baillayre, 1914. Arhiva familiei Iliescu, București.

În afară de autoportretele create pe parcursul vieții, Auguste Baillayre a beneficiat și de aprecierile exclusive ale elevilor sau colegilor săi, care i-au consacrat mai multe portrete. Primul portret este pictat de Lidia Arionescu, viitoarea soție a pictorului. *August Baillayre cu trandafiri* (1904) a fost creat în perioada când viitoarea pictoriță abia își începuse studiile la Academia Imperială de Arte din capitala nordică a Rusiei și reflectă o manieră stilistică impresionistă, cu valențe simboliste, atât de mult adorate de Mihail Vrubel. Imaginea amplasată pe diagonala pânzei, la masa cu trandafiri roșii, este fragmentată de cadrul compozițional, cu fața pictată într-o manieră liberă, înrămată de barbă, care s-ar contopi cu tonurile întunecate ale costumului dacă nu ar fi fost limitate de dunga deschisă a gulerului cămășii. Este un portret al tinereții pline de așteptări și de gloria viitoare, despre care nici nu bănuia

dacă nu ar fi sosit în Basarabia. Lidia Arionescu a intuit perfect chipul contemplator al artistului, dar și drama prin care i-a fost sortit să treacă în pelerinajele sorții sale.

Primul portret în grup cu imaginea profesorului realizat la Chișinău este *Atelierul profesorului A. Baillayre* (1920), opera tânărului student Joseph Bronstein, abia sosit din Ucraina. Compoziția cu cinci personaje, două domnișoare și doi tineri, însoțiți de portretul pictorului, este un caz aparte printre studenții și profesorii Școlii de Belle-Arte din Basarabia. Aspectul în care au fost reprezentate personajele amintește caricatura sau grotescul, dar în realitate este vorba de o tratare umoristică, plină de bunăvoință, în care pictorul, cu un vas de ceramică în mână, în care se află pensulele, are privirea îndreptată spre cer, parcă rugându-L pe Cel de Sus să-i răsplătească cu talent pe învățăceii săi. În acest gen doar Theodor Kiriacoff putea fi comparat cu tânărul autor al acestei acuarele.

Puțin mai târziu, în 1922, sunt realizate crochiurile cu profesorul ale lui Mihail Saharov și Theodor Kiriacoff. Primul înfățișează chipul pictorului pe fundalul munților, evidențiind fața prin intermediul contrastelor tonale și expresivitatea privirii. În acest caz Mihail Saharov, sosit de pe



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Tania Baillayre.
În Carpați, anii
1960.

Tania Baillayre.
*Grupul singura-
tic*, 1957.

frontul din Serbia, a intuit corect ce va însemna August Baillayre pentru viitoarele generații de absolvenți ai Școlii de Belle-Arte din Chișinău.

Al doilea desen cu pictorul nu este decât o schiță, realizată fugitiv de Theodor Kiriacoff în timpul orelor de studii în atelier, cu figura în profil și cu imaginea portretului privit din spate.

Încă un student din atelierul său, Victor Rusu-Ciobanu, execută în linogravură, spre sfârșitul anilor 1930, *Portretul lui A. Baillayre*. Pictorul este reprezentat cu paleta de culori într-o mână, cu alta ținând un set de pensule, pe care le privește îngândurat. În această stampă, chiar dacă nu dă dovadă de măiestrie tehnică (prea lapidare sunt hașurile și prea contrastante sunt petele de alb-negru), autorul a redat expresiv imaginea profesorului, pentru care avea o pietate deosebită. Portretul *Pictorul A. Baillayre* este executat de Grigore Fiurer la sfârșitul anilor 1930. Lucrarea face parte din colecțiile Muzeului Național de Artă din Chișinău, aproape nu a fost prezentă în cadrul expozițiilor de artă basarabeană și este o excepție în creația pictorului, în lucrările căruia rar se întâlnește coloritul monocrom, întunecat.

Din perioada bucureșteană sunt cunoscute încă două portrete ale lui Auguste Baillayre, ambele având o compoziție similară și fiind pictate în același an – 1945 (colecția familiei Iliescu din București). Primul este pictat de vecinul de atelier al artistului – Sorin Ionescu, într-o manieră lejeră, cu accente lineare, care schițează trăsăturile feței și mâinile, ves-



Tania Baillayre. *Portretul lui Auguste Baillayre*, 1945.

timentația și fundalul fiind pictate cu tușe largi, abia evidențiind culoarea halatului în comparație cu tonalitatea peretelui.

Celălalt portret, realizat de Tania Baillayre, despre care s-a amintit anterior, repetă același chip reprezentat în trei pătrimi din en face, cu mai multe detalii în portret, vestimentație și anturajul atelierului.

Ultimul portret realizat la București (1956) este cel al ginerelui său, Octav Iliescu, căsătorit cu Marina, fiica cea mai mică a pictorului. Tratat într-o manieră impresionistă, bustul lui Auguste Baillayre, în viziunea sculptorului, redă adecvat lumea interioară a modelului. Cu ochii semideschiși și cu zâmbetul pe față, Auguste Baillayre apare ca un om împăcat cu soarta pe care a avut-o, un om care a ieșit în evidență în timpul Regatului, dar nu mai putea să beneficieze, în perioada socialistă, decât de o pensie mizerabilă. Acest bust în două exemplare, turnate în bronz, este amplasat pe mormântul pictorului de la București, altul făcând parte din colecțiile Muzeului de la Chișinău, ca parte a celei de-a doua donații a familiei Baillayre.



Placa comemorativă consacrată primului director al Muzeului Național de Artă, 25 noiembrie 2019.

2.1.

Scenograful Theodor Kiriacoff

Unul dintre cei mai talentați elevi ai lui Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff a fost un nume foarte cunoscut printre iubitorii de teatru și criticii teatrali din perioada interbelică și cea postbelică. La Chișinău, Iași sau București scenograful basarabean s-a bucurat de o apreciere binemeritată datorită spectacolelor pentru care artistul realizase costumele și schițele de decor.

Ca să înțelegem mai lesne rolul pe care l-a jucat Theodor Kiriacoff în scenografia românească, e firesc să ne adresăm izvoarelor de epocă și să urmărim evoluția genului pe care l-a îmbrățișat, analizând totodată nivelul la care se profesa această artă în prima jumătate a secolului al XX-lea, la apariția în scenă a pictorului.

Th. Kiriacoff s-a format ca artist scenograf la Chișinău, în atelierul lui Auguste Baillayre, într-un timp când în Basarabia arta decorului de teatru nici nu era bine cunoscută. Concomitent, prin aceeași școală au trecut și alți colegi, cum ar fi Victor Fiodoroff, Elena Barlo, Natalia Bragalia, Vladimir Evers și Elisabeth Ivanovsky, majoritatea afirmându-se ca scenografi în teatrele din Regat, ultima activând în Belgia.

Despre unii dintre cei amintiți în istoria teatrului românesc se afirmă: Victor Fiodoroff este adeptul unui limbaj plastic numit de el „psihodinamic”, cu o principală tendință de a reda prin linii și culori perpetua mișcare și vibrație a cosmosului. Creator al unei arte de sugestie (...), Fiodoroff amintește, prin efectele de culoare și prin formula stilizărilor, de scenografia (...) unor balete orientale. Elena Barlo e considerată prima creatoare de costume în teatrul nostru, specializată în acest domeniu, cu o bogată și originală activitate²⁶.

Oricum, sunt nume suficiente, într-un domeniu foarte specific, unde prezența basarabenilor a fost destul de însemnată în cultura teatrală interbelică. Acest specific, diferit de cel al picturii, sculpturii sau graficii, are

²⁶ *Istoria teatrului în România*. București, 1973, vol. III, p. 262.



Theodor Kiri-
acoff. *Schița*
pentru costum,
1924.

Theodor Kiri-
acoff. *Schița de*
costum *Cazacul*
bogat, 1923.

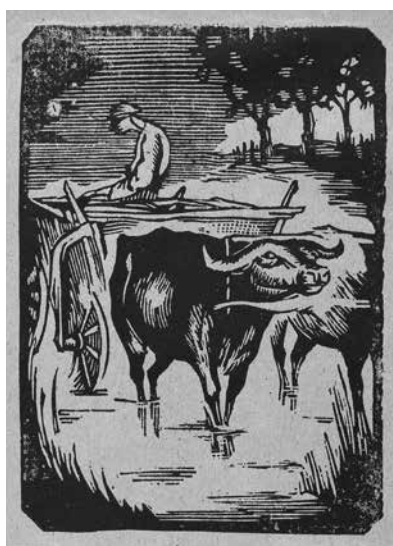
în cadrul unui spectacol teatral un rol sincretic, decorul „interpretând” piesa alături de actori. În sens general, scenografia este o formă plastică importantă în limbajul spectacolului, un element artistic al reprezentației teatrale, al cărui scop final este vizualizarea textului prin intermediul costumelor actorilor și al decorului de scenă.

Cunoscutul teatrolog Eugen Schileru, care a scris și unica monografie consacrată acestui domeniu, menționa că *deși colaborează cu atâția factori – text, regie, interpretare etc. – scenograful poate totuși să atingă o libertate specifică a fanteziei, cu o deosebită pondere în reprezentația teatrală. Scenograful răspunde multiplelor exigențe ale textului, creând imagini. El construiește un suport vizual pentru recitare, un generator de imagini mentale, de reprezentări*²⁷.

Despre rolul lui Kiriacoff și contribuția sa la evoluția scenografiei românești interbelice vorbește foarte sugestiv Demostene Botez, care face o comparație ironică între două epoci și două stiluri de realizare a decorurilor din acei ani. Criticul nu exagerează deloc când afirmă: *Până la venirea dlor Maican și Kiriacoff la Teatrul Național din Iași, oamenii se duceau și se*

întorceau de la teatru liniștiți. Toate erau conforme cu concepția lor pre-stabilită. Pe scenă era ca și acasă. Mesele, scaunele, biblioteca artificială apă-

²⁷ Eugen Schileru. *Scenografia românească*. București, Editura Meridiane, p. 8.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Theodor Kiri-
acoff. *La porțița*,
1927.

Theodor Kiri-
acoff. *Carul cu*
bivoli, 1927.

reau egal în Oscar Wilde și în Sorbul²⁸ și (...) deveniseră familiare de parcă fiecare ieșean le-ar fi moștenit el de la bunicii săi. Peisajul, cu un copac mare la capăt de stâncă, era și el cunoscut și cu o valoare proprie sentimentală, cu reminiscențe de grădină părintească. Astfel, la teatru intrai în aceeași familiară atmosferă.

Pentru cine cunoaște personal și pe actori, reprezentația era un mic taifas în care oamenii nu vorbeau de la ei, ci din carte – ceea ce e un motiv de filozofie burgheză cu nevasta până la berărie²⁹.

Despre inovațiile lui Theodor Kiriacoff în perioada activității la Naționalul din Iași, Ion Cazaban, cunoscut teatrolog român, menționează că pictorul a fost un scenograf al atmosferei, atent la ritmul sufletului personajelor... Conform scenografiei, decorul, prin intermediul culorilor, luminilor, simbolismul elementelor iconografice și al soluțiilor compoziționale, care introduce spectatorul în acțiune (...), oferindu-i mesajul temei (...) Kiriacoff selectează, intensifică și combină culorile pentru a le conferi noi posibilități de comunicare. Decorurile sale sunt mult apreciate pentru extraordinara sugestivitate a culorilor, de la cea locală la cea magică³⁰.

²⁸ Este vorba de spectacolul *Neamul Șoimăreștilor* (după Mihail Sadoveanu), montat în stagiunea din anii 1934–1935.

²⁹ Ion Sava. *Teatralitatea teatrului*. București, Editura Eminescu, 1981, p. 20.

³⁰ Ion Cazaban. *La scene roumaine et l'expressionisme* (II). În: *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie*, serie nouă, t. I (45), p. 113.

Theodor Kiriacoff a fost o personalitate rarisimă în scenografia românească de pe timpuri, adevărul fiind confirmat de numărul publicațiilor de epocă, unde cu diverse ocazii a fost amintită sau analizată creația sa. Putem afirma cu certitudine că niciun artist plastic din Basarabia nu a cunoscut atâtea aprecieri elogioase, pe deplin meritate, și o asemenea faimă de care s-a bucurat scenograful nostru. Constatăm însă cu regret că cel care figurează pe plăcile comemorative din holul Teatrului Național din Iași printre nume precum Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, Aurel Ion Maican, Mihail Sadoveanu, Ion Sava, George Topîrceanu ș.a. este astăzi un anonim. Theodor Kiriacoff nu e cunoscut în prezent nici la Iași, nici la București, unde a activat în ultimii ani de viață, dar nici la Chișinău, de unde și-a luat zborul.

La Chișinău, de exemplu, se află câteva schițe de costume și xilografuri care poartă semnătura sa și care fac parte din fondul donat de Auguste Baillayre. La Iași, unde artistul a activat în anii 1929–1942, în Arhivele Statului sunt câteva crochiuri de decor din stagiunea 1937–1938, iar la Muzeul Teatrului se mai păstrează doar patru schițe accidentale din aceeași perioadă.

La București nu am putut găsi informații despre artist nici la Operă, nici la Teatrul Național, unde Th. Kiriacoff a realizat decoruri din 1939 și până la deces, în 1958. Absolut întâmplător au fost descoperite în Cabinetul de stampe al Academiei Române câteva linografuri – ilustrații la poemul lui Taras Șevcenko *Taras Bulba* – și circa 30 de acuarele realizate pentru ediția omagială a *Poveștilor* lui Ion Creangă, îngrijită de Liviu Rebreanu și editată în 1940.

O ediție rarisimă poate fi considerată și cartea de versuri a lui Dimitrie Iov, ilustrată de Theodor Kiriacoff cu xilografuri color originale, tipărită în anul 1943 la Iași și donată Bibliotecii Academiei de Științe a Moldovei de Ștefan Ciobanu.

Au rămas inaccesibile peste zece lucrări ale pictorului aparținând cândva lui Gheorghe Bezviconi, care se află la Iași în colecția istoricului ieșean Ștefan Gorovei.

Putem conchide astfel că despre Theodor Kiriacoff s-a scris destul de mult, dar în tot ce s-a publicat nu există niciun rând despre destinul sau biografia sa.

În perioada postbelică Kiriacoff a fost tratat diferit pe cele două maluri ale Prutului. În RSS Moldovenească, de exemplu, lucrările sale, ală-

turi de compozițiile „subiectiviste” ale lui Gheorghe Ceglocoff și cele ale lui Auguste Baillayre sau Vladimir Doncey, care îl aveau drept model pe Cézanne, au fost interpretate *drept mistice și religioase*³¹.

Într-un studiu anterior al aceluiași „exeget”, Kiriacoff era considerat (iarăși în acoladă cu Baillayre și Ceglocoff) *drept autor de studii subrede ca pictură și subiective ca interpretare a naturii*. Și asta în cel mai bun caz. În cel mai rău caz, artistul se face „vinovat” de *exerciții formaliste și abstracte, lipsite de conținut și epigonice ca manieră*³². În ambele versiuni de vină era (...) *influența negativă în educația tinerilor pe care a exercitat-o activitatea profesorului de pictură A. Baillayre*³³.

Confrunțați cu atari interpretări tendențios-ideologice, este util să ne adresăm surselor originale, care de cele mai multe ori nu au nimic în comun cu citatele conformiste. Puțini artiști plastici din Basarabia au cunoscut la București o situație cât de cât decentă atât în ceea ce privește creația, cât și în ceea ce ține de existența cotidiană.

O excepție fericită în acest sens ne oferă creația și activitatea plasticianului Theodor Kiriacoff, care a cumulat fenomenele specifice ale artei basarabene. Elevul lui Auguste Baillayre, al lui Alexandru Plămădeală și al emigrantului rus George Pojedaeff, el a preluat, în egală măsură, de la profesorii săi diversitatea intereselor și integritatea gândirii creatoare, aspecte care au definit maniera sa artistică, confirmată prin opere realizate în diferite genuri.

În mediul artistic al Chișinăului din anii 1918–1940, care pendulează între limitele explicit academiste ale lui Alexandru Plămădeală și liberalismul lui Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff rămâne echidistant în această luptă de idei, reflectând în operele sale frumusețea și sinceritatea creației, universalismul valorilor umane.

Pictorul intră în viața artistică a Basarabiei pe neașteptate și se afirmă aproape instantaneu. Auguste Baillayre își amintește în notele sale: *Theodor Kiriacoff apare la Școala de Arte în 1920, demonstrând aptitudini artistice strălucite și o capacitate de lucru neobișnuită. A frecventat atelierul*

³¹ М. Лившиц. *Искусство Советской Молдавии*. Москва, Искусство, 1958, с. 15.

³² М. Лившиц, А. Мансурова. *Изобразительное искусство Молдавской ССР*. Москва, Советский художник, 1957, с. 10.

³³ М. Лившиц. *Искусство Советской Молдавии*. Москва, Искусство, 1958, с. 55.



Theodor Kiri-
acoff. *Nud îmbră-
cându-se*. Ciclul
„Bestialites”,
1927. Muzeul
Național de
Artă al Româ-
niei.

lui Al. Plămădeală și al meu. După expoziția lui Poje-
daeff s-a transferat în atelierul lui, executând crochiuri
de costume teatrale³⁴.

Astfel, Theodor Kiriacoff participă la prima sa
expoziție importantă – *Salonul basarabenilor* la *Athe-
neum* în București, în compania unor Alexandru Plă-
mădeală, Auguste Baillayre, Șneer Cogan, Nicolai
Gumalic, Nadejda Ivanov, Vladimir Doncev și a mai
tinerilor Mihail Saharov, Iurie Bulat. Acest lucru se
întâmplă după doar doi ani de studii!

Pregătind cronică, recenzentul Victor Ion Popa
scrie: *Scenografia de asemenea are reprezentanții săi la
expoziție, acesta-i dl Kiriacoff, care reprezintă un gen ca-
racteristic pentru Rusia și cu care ne-a familiarizat odată
și Pojedaeff*³⁵. De această dată dl Kiriacoff expune schițe
de costume. Fantezia nemarginită a culorii complemen-

tează reușit stilul costumelor teatrale³⁶. De la această expoziție lui Th. Kiri-
acoff i se achiziționează pânza *Case din Chișinău* la un preț de 500 de lei.

Lucrările lui Th. Kiriacoff prezente la expoziții erau calificate în per-
manență drept o realizare a școlii de arte basarabene. Cronicile de artă
specificau neapărat că pictori precum Kiriacoff *ar face onoare fiecărui tea-
tru din țară*³⁷.

Primele opere expuse pe simezele bucureștene din sălile de la *Athe-
neum* (1922) au atras atenția recenzenților datorită coloritului viu, abun-
dent, care accentua stilul costumelor teatrale. Însă nu numai efectele cro-
matice au stat la baza creației lui Theodor Kiriacoff. De la bun început
pictorul s-a afirmat prin originalitatea gândirii plastice ce se manifesta la

³⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 10, p. 7.

³⁵ Despre George Pojedaeff amintesc succint A. Baillayre și O. Plămădeală
în sursele deja citate. O altă informație figurează în *Istoria teatrului românesc*, vol.
III, București, 1973, p. 239, 249: „Sub directoratul lui Victor Eftimiu (1920–1921)
montarea piesei *Electra* de Hofmannsthal și *Săptămâna luminată* de M. Săulescu de
către scenograful Pojedaeff, într-o geometrizată viziune de organizare a spațiului
scenic, amintind de ordonanța picturii cubiste, se face prima spărtură în șabloanele
decorației ilustrative, prima încălcare a legilor după care decorul trebuie să fie copia
fidelă a realității”. A plecat din România în Franța, probabil, după 1924 (n.n.).

³⁶ Victor I. Popa. *Salonul basarabenilor*. În: *Adevărul*, 18 octombrie 1922.

³⁷ Olga Plămădeală. Școala de Belle-Arte din Chișinău. În: *Viața Basarabiei*,
1934, p. 60.

nivelul structurii compoziționale a lucrărilor, se reflecta în stilul și maniera proprie, în felul în care concepea opera de artă.

În același an Theodor Kiriacoff realizează decoul și costumele pentru spectacolul *Noaptea din ajunul Crăciunului*, montat la Teatrul de Păpuși ce funcționa în incinta Școlii de Belle-Arte din Chișinău. Pe una dintre fotografiile vremii sunt fixate secvențe din expoziția respectivă, cu mai multe schițe de costume, dintre care până în zilele noastre a ajuns doar una³⁸.

O altă mențiune vizând perioada chișinăuiană o desprindem din articolul lui Ludovic Dauș³⁹, director al Teatrului Național. El consemnează fresca ce împodobește incinta teatrală, frescă executată, cum spune cronicarul, de *trei mari pictori ruși: A. Baillayre, Th. Kiriacoff și B. Nesvedov*⁴⁰.

Despre aceeași perioadă amintește în trecut și Olga Plămădeală. Ce-i drept, fiind scrise și publicate în perioada sovietică, amintirile conțin și rezervele obligatorii care condamnau „formalismul” în favoarea „realismului”. În prima sa monografie consacrată lui Alexandru Plămădeală, autoarea amintește despre Kiriacoff cu ocazia concursului anunțat pentru elaborarea emblemei Societății de Arte Frumoase din Basarabia, concurs desfășurat în anii 1926–1927. Învingător a fost declarat Kiriacoff și emblema a figurat în continuare pe coperta tuturor cataloagelor editate de Societate la Chișinău⁴¹.

Anterior, Olga Plămădeală descria prima sa întâlnire cu Th. Kiriacoff, probabil după 1923: *Odată Alexandru Mihailovici, fiind ocupat, m-a invitat în cancelarie și nu în atelier, ca de obicei, făcându-mi cunoștință cu Th. Kiriacoff, absolvent al Școlii de Arte Plastice din Chișinău. Am început să vorbim despre arta decorativă, eu i-am povestit despre spectacolele vizionate la București și mi-a fost imediat clar că acest tânăr trăiește exclusiv cu arta.*



Theodor Kiriacoff. *Nud punându-și ciorapii*. Ciclul „Bestialites”, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

³⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 191, p. 7.

³⁹ Ludovic Dauș (13.IX.1873, Botoșani – 17.XI.1954, București), scriitor, dramaturg, director al Teatrului Național din Chișinău, președinte al Ateneului Român și al Asociației Presei din Basarabia.

⁴⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre, *op. cit.*, d. 164, p. 28.

⁴¹ Ольга Plamadeala. А.М. Plamadeala. *Жизнь и творчество*. Кишинев, 1965, с. 54.



Theodor Kiriacoff. Doua nuduri pe canapea. Ciclul „Bestialites“, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

Theodor Kiriacoff. Doua femei și samovar. Ciclul „Bestialites“, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

Îl interesau amănunțit decorurile, planurile scenice, iluminarea, încât nu am fost în stare să-i relatez despre toate. Voia să afle cât mai multe despre turneul trupei germane, condusă de renumitul actor Moissi. Artiștii germani au adus la București piesa lui L.N. Tolstoi Cadavrul viu⁴².

În perioada chișinăuiană Theodor Kiriacoff a elaborat una dintre cele mai enigmatice lucrări ale sale: ciclul de stampe *Bestialités* („Monstruozități”) – un album cu 13 lucrări color în xilogravură, incluse într-o mapă confecționată de pictor în 1927. În prezent aceste lucrări se află la Muzeul de Artă din București. Nimeni dintre angajații muzeului nu cunoaște istoria apariției acestei serii în fonduri. Mariana Vida, custodele Secției de gravură, presupune că mapa a fost achiziționată de la anticariat.

Judecând după titlul albumului, *Bestialités. 13 bois de Th. Kiriacoff* – 1927, ciclul putea fi realizat în egală măsură fie în Basarabia, fie în Franța. Acest ciclu pune și o problemă de tehnică a executării: profesorii din Chișinău, unde Kiriacoff și-a făcut studiile, George Pojedaeff și Auguste Baillyre, nu practicau genul respectiv, iar Șneer Cogan profesa linogravura și tehnica în acvaforte. De unde însușise artistul tehnica xilogravurii?

Stampele au fost realizate în perioada 1922–1927, când Th. Kiriacoff se afla la Chișinău și e posibil că o călătorie de studii în străinătate i-a stimulat interesul pentru acest tip de grafică, ignorată în Basarabia, dar pe care pictorul o va utiliza în ilustrațiile de carte create ulterior.

⁴² Ibidem, p. 24.



Ciclul *Bestialités* reprezintă un moment deosebit în arta europeană prin faptul că în lucrări se abordează nuditatea, la propriu și la figurat, a prostituatelor de vârsta a treia. *Nud îmbrăcându-se, Nud cu oală, Două nuduri pe canapea, Nud la spălat* etc. sunt imagini în care simțul estetic al frumosului în artă este bruiat și marginalizat până la limită. În plus, compozițiile cu una sau două figuri sunt redată în ipostaze care, prin felul în care sunt reprezentate, ar displăcea cunoscătorului tradițional de artă. Însăși tehnica executării de factură expresionistă este o excepție în creația pictorului din acea perioadă.

Perioada de glorie a lui Theodor Kiriacoff începe la Iași, la Teatrul Național, unde director de scenă este numit Aurel Ion Maican, care a activat și la Teatrul Național din Chișinău în anii 1928–1929, unde artiștii au și făcut cunoștință. Costumele și scenografia basarabeanului l-au determinat pe noul director al Naționalului din Iași, un creator și un inovator în arta teatrală românească de până la război, să-l invite în calitate de pictor-scenograf pe Theodor Kiriacoff, ale cărui gusturi estetice și tentația pentru experimentul plastic erau apropiate regizorului A.I. Maican⁴³.

Decisivă a fost și angajarea regizorului Ion Sava, proaspăt absolvent al Facultății de Drept a Universității din Iași, dar și un excelent grafici-

Theodor Kiriacoff. *Două nuduri*. Ciclul „Bestialites“, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

Theodor Kiriacoff. *Nud cu lighean*. Ciclul „Bestialites“, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

⁴³ Aurel Ion Maican (1893, Avrig, jud. Sibiu – 1952, București), regizor român de teatru, director al teatrelor din Cernăuți (1926–1928), Chișinău (1928–1929) și Iași (1929–1933). Activitatea sa se înscrie pe linia tradiției inaugurată de Paul Gusty (spectacolele *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Crimă și pedeapsă* de F. Dostoievski).



Theodor Kiriacoff. *Nud la spălat rufe. Ciclul „Bestialites“*, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

Ion Sava, Sandu Teleajen, Dinu Ștefănescu, dar și bine cunoscutul istoric de arte Petru Comarnescu. Semnificative sunt și titlurile articolelor: *Un mare pictor basarabeian* – Kiriacoff (1928), *Un talent de care se vorbește puțin* – Th. Kiriacoff (1938), *Cu Th. Kiriacoff în uzina sa* (1942) etc.

Șirul acestor publicații include și monografiile consacrate teatrului românesc, unde, fără îndoială, figurează și analiza creației lui Theodor Kiriacoff: *Ion Sava. Monografie a vieții* de Petru Comarnescu (1966), *George Mihail Zamfirescu și teatrul* de Silvia Cucu (1967), *Istoria teatrului în Moldova* de Teodor Burada (1975) și, nu în ultimul rând, *Teatralitatea teatrului*, studiu scris de prietenul și colegul artistului – Ion Sava⁴⁵, publicat la București în 1981.

Am reperat o singură monografie, apărută la Iași în 1976, *160 de ani de teatru românesc. 1816–1976*, în care nu se pomeniște despre Kiriacoff. Nu credem că acest lucru ar fi fost făcut din rea-voință, după cum ne-am și convins în vizita noastră la Iași, motivul e simplu: despre cel mai origi-

an, sculptor, caricaturist autodidact și, pe lângă toate, scenograf. După turneul Naționalului din Iași la Timișoara, directorul teatrului, Ionel Teodoreanu, i-a caracterizat astfel: *trinitate a însonniei (...), acești trei mușchetari din umbră*⁴⁴.

La Iași sau București nu s-au publicat, după anii 1930, cronici teatrale unde să nu fi fost amintite spectacolele trupei ieșene fără a se pomeni și de cei trei „mușchetari”. *Opinia, Cronica-rul, Curierul, Pagini moldovene* – toate apărând la Iași; *Adevărul literar și artistic, Rampa, Viitorul, Universul literar, Viața* și alte publicații bucureștene, aproape 15 ani, din 1928 până în 1943, au elogiât talentul de decorator al lui Theodor Kiriacoff. Printre semnatarii articolelor figurează Adrian Maniu, C. Vlădescu, Cosma Damian,

⁴⁴ Ion Sava. *Teatralitatea teatrului*. București, Editura Eminescu, 1981, p. 24.

⁴⁵ Ion Sava (10.X.1900, Focșani – 27.X.1947, București), regizor, grafician, scenograf. Absolvent al Facultății de Drept a Universității din Iași (1920–1925). Activează la Naționalul din Iași în anii 1930–1938, în calitate de director de scenă, iar mai apoi, împreună cu Kiriacoff, la Teatrul Național din București. S-a remarcat în scenografie prin experimente interesante, propunând sinteza elementelor folclorice și a curentelor artistice ale timpului.

nal scenograf al teatrului românesc interbelic la Iași nu s-au păstrat decât câteva crochiuri neînsemnate, aici dăinuind doar faima numelui său.

În ultimul timp au mai apărut două articole la București. Primul, din revista Uniunii Artiștilor Plastici din România *Arta*, intitulat *Ilustrații și povestiri*, a fost semnat de istoricul de artă Mariana Enache (Vida). În acest articol se fac referințe la ilustrațiile lui Theodor Kiriacoff-Suruceanu la *Poveștile* lui Ion Creangă, ediție omagială îngrijită de Liviu Rebreanu (1940).

Volumul a rămas în memoria multor generații ca cea mai frumoasă carte a copilăriei. Următoarea publicație, care este și ultima, se datorează cunoscutului teatrolog Ion Cazaban și reflectă activitatea lui Theodor Kiriacoff axată pe aspectele scenografice și pe rolul acestei arte în ținuta spectacolului⁴⁶. Niciuna dintre respectivele publicații nu inserează însă informații despre biografia artistului, despre părinți sau frați, despre familia sa!

Bănuim că de vină a fost modestia pictorului, care se citește printre rânduri într-unul din rarele interviuri ale sale din *Opinia*, unde Kiriacoff, la un comentariu elogios, ține să precizeze: *Dar ingrat și meschin aș fi dacă aș accepta omagiul, astfel cum se desprinde din prețioasele dumitale rânduri. Într-adevăr, acest decor, pe care-l socoți „încântător până la entuziasm”, mi-l atribui exclusiv. Ceea ce e darnic, dar inexact... Căci Sava e pictor, să nu uităm. Datorită acestei înzestrări suplimentare, Sava nu se mulțumește, în raporturile noastre tehnice, să-mi exprime dorința unui anume decor, indicând la rigoare și anumite particularități adecvate intențiilor și viziunii sale regizo-rale, ci cooperează efectiv cu mine la crearea acestui decor*⁴⁷.

Poziția și crezul său artistic sunt evidente în rândurile publicate de *Curierul de Iași* cu ocazia festivităților legate de centenarul teatrului (în



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Theodor Kiriacoff. *Nud la fereastră*. Ciclul „Bestialites”, 1927. Muzeul Național de Artă al României.

⁴⁶ Ion Cazaban. Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1901–1958). În: *Studii și cercetări de istoria artei*, 1993, București, Editura Academiei Române, p. 55-62.

⁴⁷ Spectacolul *Țarina* de Melchior Lengyel și Lajos Bíró, de Wratislavius. În: *Opinia*, Iași, 13 martie 1934.

Theodor Kiriacoff. *Taras Bulba în sat*.
Ilustrație la romanul lui Nicolai Gogol „Taras Bulba”, anii 1950. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.



Theodor Kiriacoff. *Lupta*.
Ilustrație la romanul lui Nicolai Gogol „Taras Bulba”, anii 1950. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

1935), prilejuite și de punerea în scenă a spectacolului *13 canțonete comice* de Vasile Alecsandri: *Am noroc că am un director tânăr și energic* (A.I. Maican – n.n.), *fără frică pentru inovații, și un regizor inventiv și neastâmpărat* (I. Sava – n.n.), *care a știut să facă un spectacol original și nevăzut din cele 13 monoloage ale lui V. Alecsandri. E un spectacol cu totul inedit – e o invenție!* Făcând o comparație între teatrul din timpul lui Matei Millo și cel din zilele sale, pictorul consemna: *Vom arăta că în afară de valori în artă, recunoscute de toată lumea, mai sunt altele de care habar n-are nea Ghiță din Tătărași; că în afară de Rubens și Van Dyck – gloria muzeelor prăfuite, mai există și un Ensor sau Soutine, afară de Rafael și Tițian mai sunt Carra și Chirico; afară de Velasquez – un Picasso; că sculptura a cunoscut după Michelangelo și Rodin, pe Barlach și Arhipenko. Că frumusețea în artă nu s-a concentrat într-un apus de soare sau o Fată cu piersici⁴⁸ fabricată din dulceață zaharisită. Că lumea și arta nu stau pe loc, că un actor de azi trebuie să știe a dansa, a cânta, a jongla; că un director de scenă trebuie să fie un om fără frică în fața tradiției și a zeilor vechi; om curajos și inventiv; că un pictor decorator trebuie să știe o mie și una de arte spre a merge cot la cot cu actorul și regizorul⁴⁹.*

⁴⁸ Este vorba, probabil, de tabloul pictorului rus Valentin Serov *Domnișoara cu piersici* (n.n.).

⁴⁹ Ion Sava. *Teatralitatea teatrului*. București, Editura Eminescu, 1981, p. 54-55.

O poziție suficient de clară pentru un discipol al lui Auguste Baillayre și George Pojedaeff! Dar rămâne în umbră întrebarea: cine a fost Theodor Kiriacoff?

În voluminoasa carte a lui Gheorghe Bezviconi *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru* (vol. 2, București, 1943) se amintește despre Grigore Kiriacov, magistrat, tatăl viitorului artist, căsătorit cu fiica lui Theodor Suruceanu – Ana. Numele Kiriacov apare printre nobili ca o continuare a genealogiei familiei Suruceanu și nu este clară descendența lor.

În fondurile Arhivei Naționale din Moldova au fost identificate câteva acte care elucidează doar o mică parte din misterul acestei familii. Se presupunea anterior că numele *Kiriacoff* a fost la origini *Kiriac*, modificat în timpul stăpânirii Basarabiei de către ruși. S-a constatat că acest nume se întâlnește foarte des în documentele de imobile, iar *Kiriacov* foarte rar.

În registrul istoricului Bezviconi se specifică faptul că Theodor, bunicul pictorului pe linie maternă, a avut trei fii (Igor, Theodor și Mihail) și două fiice – Ana și Elena. Ana (născută la 12 martie 1870) a fost inițial căsătorită cu Dmitri Protașinski (în 1895). După doi ani divorțează din cauza infidelității soțului și în 1897 se mărită a doua oară cu magistratul Grigore Kiriacov, și acesta fiind la al doilea mariaj. În noua familie întemeiată se nasc doi copii – Serghei (10 mai 1898) și Theodor – la 24 octombrie 1900. În cartea de evidență a Bisericii *Sfântul Proroc Ilie* a Consistoriului Chișinău este consemnat botezul ultimului fiu, care a avut loc la 11 februarie 1901. În calitate de martori au fost prezenți magistratul Iuri Cononovici și aristocrata cu titlu ereditar Ecaterina Suruceanu (până la căsătorie – Bogdan), nobilul de viță veche Mihail Suruceanu și soția magistratului Elena Cononovici, ultima fiică a lui Theodor Suruceanu⁵⁰. Înregistrarea botezului este certificată de protoiereul Gheorghe Dima și diaconul Avaacum Sandul.

La 28 martie 1901 Adunarea Nobilimii din Basarabia examinează solicitarea Anei Kiriakov de a moșteni titlul deținut de tatăl său, Theodor Kiriacov, prezentând documentele respective din anii 1821, 1846 și 1856, ce confirmă legalitatea drepturilor fiicei. Tot aici se menționează faptul că respectivul Casian Suruceanu, bunicul Anei, a deținut „cinul boieresc” de șatrar⁵¹.

⁵⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 211, registru 1, dosar 304, p. 104, 108 și 109.

⁵¹ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 88, registru 2, dosar 32, p. 8, 9.

Înrudirea familiilor Suruceanu și Kiriakov a avut pentru cel mai mic fiu al lui Grigore și al Anei o importanță aparte. Fiind deja la Iași, el adaugă la numele său și cel de al doilea nume – Suruceanu, sugerând astfel ponderea acestei familii în rândul boierimii basarabene. Această dublare a numelui era justificată, deoarece familia Suruceanu se bucura de o anumită notorietate în Basarabia, fiind cunoscută încă din secolul al XVIII-lea ca fondatoare a satului și a mănăstirii, care și azi poartă numele venit pe linia maternă. Primul în această listă figura Theodor Suruceanu (1829–1900), bunicul artistului, fiu al lui Ioan Suruceanu (1789–1836), căsătorit cu Ecaterina Bogdan, fiica mazilului Dumitru Bogdan, martoră la înregistrarea botezului lui Theodor Kiriakov.

În 1889 Theodor Suruceanu, bunicul lui Theodor-junior, deținea 1428 de desetine de pământ, iar în 1892 finaliza ultimele construcții la Schitul *Sfântul Gheorghe*, ctitorit de pitarul Casian. Igor, fiul cel mai mare al lui Theodor, a absolvit Universitatea din Sankt Petersburg, devenind apoi deputat în Dumă. La începutul secolului al XX-lea 900 de hectare care îi aparțineau lui Igor trec în posesia locuitorilor satului.

Fiul mijlociu al lui Theodor, purtător al aceluiași prenume, absolvă Universitatea din Varșovia, fiind ales în funcția de președinte al Zemstvei din Chișinău, iar după 1918 – deputat în Sfatul Țării. Mezinul Mihail a ocupat și el posturi importante, deținând într-un rând funcția judecătorului de pace din Chișinău.

Cea de-a doua fiică a lui Theodor Suruceanu, Elena, născută la 10 octombrie 1872, figurează în documentele arhivei din Chișinău ca soție a consilierului de stat Gheorghe Cononovici. Ea solicită drepturile de a deține titlul nobiliar⁵².

Numele celor doi fii ai lui Grigore Kiriakov – Serghei și Theodor – apar în documentele privind studiile făcute la Gimnaziul nr. 2 din Chișinău. Gimnaziul, înființat în 1891, era una dintre cele mai vechi instituții publice din capitala guberniei. Interesant e și faptul că în aceste acte figurează și Vladimir Ocușco, acesta din urmă – în calitate de reprezentant al gimnaziului pentru anul 1909 la Judecătoria Teritorială Chișinău, dar și ca asesor de colegiu și, totodată, fondator al Școlii Municipale de Desen.

Printre documentele cuprinse în Fondul nr. 1772 al Arhivei Naționale din Moldova, unde există acte care se referă la gimnaziul respectiv, au fost identificate și trei formulare care conțin registrele de note ale lui

⁵² Arhiva Națională a Moldovei. Fond 88, registru 2, dosar 32, p. 18, 19.



Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Theodor Kiriacoff. *Judecata fiului*. Ilustrație la romanul lui Nicolai Gogol „Taras Bulba”, anii 1950. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

Theodor Kiriacoff. *Provocarea fiilor*. Ilustrație la romanul lui Nicolai Gogol „Taras Bulba”, anii 1950. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

Serghei și Theodor pentru anii de studii 1914–1915 și 1915–1916, precum și certificatul de studii eliberat de aceeași instituție pe numele lui Boris Kiriacov.

Documentele adevăresc că ambii frați au fost admiși la Gimnaziul nr. 2 în august – septembrie 1910–1911, anterior studiind în particular. Serghei, care era cu doi ani mai mare, absolvă clasa a VI-a în 1915 și i se decernează diploma de gradul II, având note și purtare excelente. Clasa a VIII-a o absolvă în 1916, cu rezultate mai modeste, „atestatul de maturitate” fiindu-i totuși eliberat. Teatrologul I. Cazaban presupune că Serghei pleacă din țară în 1925, în Belgia.

Theodor figura în 1914 ca elev în clasa a IV-a și nu dădea dovadă de aptitudini strălucite. Excelente erau doar notele la religie, în rest predominau notele de „3” și „4”. Pe parcursul anului a avut 36 de absențe din cauza unor probleme de sănătate, dar și șase muștrări, astfel „evidențându-se” printre colegi. În clasa a V-a Theodor a avut o „reușită” catastrofală: se întâlnesc mai ales note de „3”, apare și o notă de „2”, iar muștrările ating cifra 20. Consiliul pedagogic al gimnaziului fixează în procesul-verbal următoarele constatări: *Încălcarea permanentă a disciplinei; Conflict grosolan cu profesorul de matematică*, după care urmează verdictul: *Admis în vacanță cu restanțe la geometrie*.

În listele aceluiasi gimnaziu întâlnim și numele lui Boris Kiriakov. Din actele care atestă botezul lui Theodor cunoaștem că părinții săi, Grigore și Ana, erau ambii la a doua căsnicie și nu e exclus ca Boris să fi fost fiul lui Grigore din prima căsătorie. Potrivit informației conținute în certificatul de studii al lui Boris, acesta este fiul consilierului colegial și este născut în satul Slaveanoserbka al județului Odessa din gubernia Herson la 10 iulie 1884. A studiat trei ani în Gimnaziul nr. 6 din Odessa, trei ani la Elisavetgrad și alți trei ani la Gimnaziul nr. 2 din Chișinău. În foaia de conduită se menționează că este înscris la gimnaziu în clasa a VI-a în august 1901, iar clasa a V-a a urmat-o doi ani la rând, fiind repetent. Notele din atestatul eliberat în anul 1903 sunt la același nivel cu cele ale lui Theodor.

Acest ultim document de arhiva varsă o oarecare lumină asupra originii tatălui său, al cărui nume se întâlnește frecvent în diaspora sârbă din Basarabia. Acest lucru explică apariția târzie a numelui Kiriakov în istoria autohtonă, unde, în mod obișnuit, erau răspândite numele *Chiriac*, *Chirica* etc., care abundau în documentele vremii.

Foarte zgârcite sunt informațiile biografice despre Grigore Kiriakov. În *Bessarabski calendar*’ pentru anul 1907 (Comisia gubernială a Zemstvei pentru problemele municipale) tatăl lui Theodor este amintit în calitate de membru din partea Dumei orașenești și ca membru al Judecătoriei municipiului Chișinău⁵³.

Afându-se încă la Chișinău, Theodor Kiriacoff participă în 1924 la Salonul Oficial de la București cu 11 schițe pentru costumele operelor *Motanul încălțat*, *Madame Butterfly* și *Noaptea din ajunul Crăciunului*, activitatea expozițională lărgindu-și astfel arealul geografic. În 1929 pictorul expune în librăria „Hasefer” din București schițe de decor și de costume, expoziția fiind comentată în două dintre cele mai importante ziare locale.

Primul articol, semnat H, oferă următoarele detalii: *O personalitate artistică de prim rang este fără îndoială pictorul Th. Kiriacoff, profesorul de la Academia de Belle-Arte din Chișinău, care a deschis la librăria „Hasefer” o minunată expoziție de decoruri teatrale, care sunt în același timp valoroase tablouri. E o ieșire din monotonia obișnuitelor expoziții cu aceleași peisagii, portrete și naturi moarte. Ne aflăm în fața unor surprinzătoare compoziții în care stilul bizantin românesc își găsește prilejul unor inspirații noi. Marele*

⁵³ Бессарабский календарь. Кишинев, 1907, с. 4, 24.

talent al pictorului Th. Kiriacoff dovedește prin această expoziție că arta decorativă în România se întornează spre o renaștere din care teatrul va folosi în primul rând ⁵⁴.

Auguste Baillayre

în Basarabia

și la București

Evident, aceste rânduri nu au fost scrise de un critic de artă, dar publicistul intuise perfect diferența dintre decorul teatral tradițional și lucrările expuse ale pictorului, care sunt în același timp valoroase tablouri. Cu un an înainte, în 1928, despre Theodor Kiriacoff scrisese Adrian Maniu⁵⁵. În articolul său din ziarul *Rampa* erau tipărite și două gravuri ale artistului: *Car cu bivoli* și *Sat basarabean*. Adrian Maniu menționa: *Am cunoscut la Chișinău unul din cele mai puternice talente ale noii generații de pictori: pe Theodor Kiriacoff, autorul unor decoruri de teatru minunate (...). Am fost uimit de talentul lui Kiriacoff și desigur e plăcut să aflăm că sub numele rusificat nu se păstrează decât tot sângele unor străvechi familii moldovenești așezate de sute de ani în Basarabia, unde au intrat în umbră toate restricțiile ca să rodească în sfârșit un realizator de seamă. Ne este ușor să nu precupețim laudele, când știu că decoruri de Kiriacoff au fost cerute de scene mari străine și nu e nou cazul artiștilor de pe pământul nostru, unde trăim cu greu, ce au pribegit spre apus, câștigând laurii gloriei. Păstrez încă în amintire un minunat proiect de cortină pe care l-a achiziționat Ministerul acum câțiva ani. Cortina reprezenta o pagină de basm cu bogății din O mie și una de nopți și cu tot misticismul icoanelor românești în care Sfinții doboară balauri. Și în continuare: Așteptăm de la el (...) ilustrațiile pentru nuvelele lui Odobescu. Am văzut o pagină minunată din această lucrare menită bibliofililor, și pe tărâmul ilustrației de carte vom recunoaște încă o dată pentru toată țara numai pe artiștii A. Demian și Kiriacoff ca fruntași ai acestui gen*⁵⁶.

Trebuia să existe, într-adevăr, ceva neobișnuit în operele lui Kiriacoff din această perioadă ca să provoace tonalitatea elogioasă a scriitorului! Adrian Maniu va mai reveni la creația pictorului și cu altă ocazie. Amin-tim aici că anul 1928 și prima jumătate a celui următor au fost ultimele luni de activitate a pictorului la Chișinău. Revista *Teatrul*, editată în Ba-

⁵⁴ Expoziția decorului teatral. Pictorul Theodor Kiriacoff (semnat abreviat: H). În: *Dreptatea*, nr. 466, 2 mai 1929.

⁵⁵ Adrian Maniu. Un mare pictor basarabean – Kiriacoff. În: *Rampa*, nr. 3265, 5 decembrie 1928, p. 1. Adrian Maniu (1891–1968), poet român, academician (1933). Versuri simboliste (*Salomeea*) și eseuri despre artă (*Theodor Aman – La gravure sur bois en Roumanie*). Sora sa, Rodica Maniu, a fost pictoriță (1892–1958).

⁵⁶ Adrian Maniu. Pictorul Theodor Kiriacoff. Expoziția de la Sala Hasefer. În: *Adevărul*, București, 15 mai 1929, p. 1.

sarabia, relata în 1928 că Theodor Kiriacoff a realizat *schیțele și decorurile pentru Vlaicu-Vodă, (...) după stampele și documentele din Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice și Revista arheologică*⁵⁷.

Evenimentul s-a produs în perioada când Naționalul de la Chișinău era condus de Aurel Ion Maican, viitorul director al Teatrului Național din Iași, unde va fi angajat și Theodor Kiriacoff. Expoziția de la librăria „Hasefer” îi atrage iarăși atenția lui Adrian Maniu asupra pictorului nostru. După ce face o trecere în revistă a lucrărilor expuse la București, autorul subliniază: *Cu o virtuozitate neîntrecută, tânărul basarabean trăiește acea viziune slavă, bizantină și totuși atât de mult moldovenească... Bucureștii nu au știut să folosească arta lui Kiriacoff – și toate realizările lui uriașe au rămas încate în uitarea orașelor de provincie, sclipiri de geniu irosindu-se în realizări de decoruri pentru piese trecătoare. Au rămas totuși câteva schیțe, mai ales dintre cele de care teatrul nu a avut nevoie, și putem afirma că ele dovedesc cu prisosință că ne aflăm în fața unui mare talent nu îndeajuns de prețuit. Viziunea dramatică decorativă a lui Kiriacoff este adânc înțelegătoare a subiectelor scenice din care se colorează cu nuanțe sufletești. Priviți minunata procesiune din Faust: atât de sobră – atât de tragică, pe cât și subiectul adevărat al piesei și comparați cu decorul basmului rusesc în care culorile râd și țipă..., sau remarcați tripticul – acele trei subiecte diferite unite de gând și de decor, împodobite cu atâtea amănunte de stil ce valorează mai mult decât orice povestire – epocile desfășurării dramatice. Nu uitați nici povestea persană-chinezească, cu temple de roșie bogăție și veți admite că acest mare pictor are talent cât zece. (...) Uitați-vă îndelung la oricare din decorurile lui și observați că e gata să trăiască o poveste nouă – de acum, de mâine sau de un veac. E cea mai netăgăduită [dovadă] a darului sfânt, succesul pe care îl poate da tuturor*⁵⁸.

Înțelegem că nu a fost cazul să folosim un citat atât de lung, dar... niciuna dintre operele amintite de Adrian Maniu nu s-a mai păstrat. Aflăm, doar din acest articol, că ceea ce a expus Theodor Kiriacoff la București a fost ceva neașteptat, surprinzător, ceva nou și original, lucrări cu care publicul din Regat nu era familiarizat, rare fiind și expozițiile de artă scenografică.

În aprilie – decembrie 1929 Theodor Kiriacoff organizează o expoziție, împreună cu Ion Sava, în localul revistei *Viața românească* și această

⁵⁷ *Teatrul*, anuar. Chișinău, nr. 7, 1928, p. 19.

⁵⁸ Adrian Maniu. Pictorul Theodor Kiriacoff. Expoziția de la Sala Hasefer. În: *Adevărul*, București, 15 mai 1929, p. 1.

colaborare se va transforma într-o prietenie strânsă pe toată perioada aflării sale la Iași. Ion Sava a fost invitat să colaboreze în calitate de regizor cu Naționalul ieșean din anul 1930, așa că stagiunea 1929–1930 a urmărit-o ca un simplu spectator. Va scrie în acest sens și unele gânduri privind prima prezentare a lui Theodor Kiriacoff la Naționalul din Iași: *Am urmărit de la începutul stagiunii titanica muncă depusă de Th. Kiriacoff. Odată cu ridicarea cortinei la fiecare spectacol, înainte de orice truc de tehnică regizorală, înainte de orice vorbă rostită de actor, spectatorul simțea un glas. Era glasul artei lui Kiriacoff, anticipând ideea autorului dramatic*⁵⁹.

Analizând doar o parte dintre spectacolele puse în scenă la acea stagiune, Ion Sava definește în câteva rânduri rolul pictorului în descifrarea dramaturgiei: *Pentru Anno Domini de Ion Marin Sadoveanu: în dreapta – alb, linie dreaptă, lumină, crucifix – loc pentru izbăvirea durerii unui suflet; în stânga – linii frânte, întuneric, culori vulgare ca și oamenii de acolo*⁶⁰.

Viitorul regizor analizează și decorurile pentru spectacolele *Calvar* de Sarina Cassvan, *Iluzia fericirii* de Nikolai Evreinov, *Un domn bine* de Walter Hasenclever, *Prometeu* de Victor Eftimiu, *Liliom* de Francis Molar, *Periferie* de František Langer, constatând spre final: *Crescut sufletește la școala decoratorilor ruși – s-ar putea zice singurii decoratori teatrali cu reale calități – Kiriacoff se reliefează printr-o evidentă notă de originalitate. Linia sintetică, colorația vie, distribuită prin pierderea unui ton în altul, preocuparea până la minuțiozitate de amănuntul decorativ îi sunt complet personale. Aprecieri înaltă pe care i-o acordă viitorul director de scenă artistului basarabean se accentuează spre sfârșitul demersului: În istoria Teatrului Național din Iași, ilustrat cu atâtea elemente de valoare, stagiunea actuală înseamnă renașterea lui. Înseamnă opera lui Kiriacoff și alții, o intervenție chirurgicală pe un organism secătuit căruia i s-au*



Theodor Kiriacoff. *Fata babei și fata moșneagului*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

⁵⁹ Ion Sava. O stagiune de artă decorativă: Th. Kiriacoff. În: *Lumea*, Iași, nr. 3543 din 21 aprilie 1930, p. 4.

⁶⁰ Ion Sava, op. cit.



Theodor Kiriacoff. *Dănilă Prepeleac*, 1940.
Biblioteca de
Stampe a Aca-
demiei Române.

grefat glande de vitalitate ce-i vor asigura existența. Ieșenii sunt recunoscători aceluia ce au efectuat intervenția⁶¹.

Din articolele lui Ion Sava mai aflăm că Kiriacoff nu este doar autorul costumației, al decorului scenic, ci și executorul construcției, pe dimensiuni și planuri, a decorurilor din lemn și piatră, aspect ce ține de resortul altei persoane și o calitate care nu i s-ar putea pretinde scenografului.

Ca să ne imaginăm volumul enorm de muncă pe care o execută artistul la Iași, e suficient să spunem că pentru un singur spectacol – *Periferie* – el a realizat 15 tablouri (fundaluri de scenă), care au avut o fină concepție decorativă⁶².

Schițele pentru spectacolele ieșene semnate de Theodor Kiriacoff, cu excepția unora, nu au supraviețuit până în timpurile noastre. În fondul *Auguste Baillayre*⁶³ se află 22 de linogravuri de format mic pe care Theodor Kiriacoff le realizase în 1930–1931, într-o formă plastică laconică, ce amintește cubismul de la începutul secolului al XX-lea. Scenele – cu linii albe (tăietura lemnului)

pe negru – seamănă cu niște negative fotografice. Se creează impresia că ele au fost tăiate în material fără o schiță prealabilă, având la bază doar decorul scenei executat pentru aceste 20 de spectacole, dintre care trei sunt amintite de Ion Sava: *Periferie*, *Liliom* și *Un domn bine*. Descrise lapidar de regizor, ele par distanțate de scenografia realizată pentru spectacole.

A conceput opere cu un nou conținut atât pentru *Chirița în Iași* și *Kir Zuliaridi* de Vasile Alecsandri, cât și pentru *Ploaie* de Somerset Maugham, pentru *Familia Schimek* de Gustav Kadelburg sau *Cartoforii* de Nikolai Gogol. La Muzeul Teatrului din Iași s-au păstrat doar două schițe de decor din *O scrisoare pierdută* (acturile I și II) de Ion Luca Caragiale și cortina teatrului executate de Theodor Kiriacoff pentru stagiunea 1937–1938.

⁶¹ Ion Sava. O stagiune de artă decorativă: Th. Kiriacoff. În: *Lumea*, Iași, nr. 3543 din 21 aprilie 1930, p. 4.

⁶² Ibidem.

⁶³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 206.

În Arhivele Statului din Iași există și unele schițe pentru spectacolele *Ivan Turbincă* (6), *Zâzania* (2), *Lipitorile satului* (4), *Riga, două dame, valet* (3) și *Schylon* (5), cuprinse într-un caiet cu notițe scrise de mâna lui Kiriacoff. Cu părere de rău, nu se mai păstrează cortinele speciale, pe care le vedea teatrologul bucureștean Ion Cazaban după 1970, executate de Kiriacoff pentru *Neamul Șoimăreștilor* (1935), *Mansarda*, *Regele Lear* (ambele datând din 1938), *Doi sergenți* (1941) și *Napoleon* (1942).

Cunoaștem în linii generale relațiile dintre scenograf și directorii de scenă ai Naționalului din Iași în anii 1929–1939, pe când lucra aici Theodor Kiriacoff. Cu Aurel Ion Maican artistul a avut cea mai strânsă colaborare, regizorul fiind și el un inovator. Iată ce declara el presei: *Vreau mai ales să stabilesc un contrast între efectele de regie de altădată și efectele de regie modernă – ceea ce se va răsfrânge, firește, în soluțiile de decor*⁶⁴. Însă în vara anului 1933 în locul lui Aurel Ion Maican vine George Mihail Zamfirescu, din „trinitatea” remarcată de Ionel Teodoreanu de la Timișoara rămânând doar doi – pictorul și Ion Sava, care vor lucra împreună până în 1938.

Schimbarea administrației în teatrul ieșean afectează și creația lui Theodor Kiriacoff, pictorul fiind nevoit să se conformeze gusturilor estetice ale lui Zamfirescu. Unul dintre decorurile lucrate de scenograf sub noua conducere pentru stagiunea 1933–1934 a fost creat *pe linia tradițională a decorului scenic*⁶⁵.

Deși în această privință există mai multe controverse, credem că sprijinul lui Ion Sava a fost destul de sesizabil, utilizându-se și experimente neobișnuite: jocul actorilor, spre exemplu, era completat cu secvențe de film, cum s-a procedat în opereta *Gheșă* de Owen Hall și Harry Grebenbank, sau în *Hamlet* de William Shakespeare.

În stagiunea 1938–1939 Theodor Kiriacoff se afla deja la București, la *Teatrul Vesel*, realizând scenografia pentru spectacolul *Voiaj de nuntă*. Astfel se încheia perioada ieșeană.

Scenografia și tot ce este legat de acest domeniu nu a fost însă unica vocație a lui Th. Kiriacoff. Grafica de carte, judecând după autorii români pe care i-a ilustrat – Ion Creangă, Mihai Eminescu, Alexandru Odobescu,

⁶⁴ Ion Cazaban. Scenografi ai teatrului românesc interbelic (I). Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1901–1958). În: *Studii și cercetări de istoria artei*. Academia Română, vol. 40, 1993, p. 56.

⁶⁵ Silvia Cucu. *Gheorghe Mihail Zamfirescu și teatrul*. București, Meridiane, 1967, p. 233.

Anton Pann, Ludovic Dauș, Dimitrie Iov, Sandu Teleajen, Adrian Pascu ș.a. – a constituit și ea o preocupare permanentă.

Rămânând genuri aparte, scenografia și ilustrația de carte au totuși un suport comun – textul. Dacă decorul trebuie să „interpreteze” esența subiectului, operând o transferare a acestuia în limbajul plastic, atunci ilustrația conlucrează cu textul aproximativ la fel.

Decorul teatral, chiar și singular, după cum ne-a demonstrat creația lui Kiriacoff, se „dizolvă”, dispare aproape imediat după finalul spectacolului, pe când cartea va rămâne întotdeauna o operă aparte cu ilustrații concepute de un artist într-o manieră stilistică proprie. Cunoaștem originalele la cel puțin patru cărți ilustrate de Theodor Kiriacoff: *Povești* de Ion Creangă, executate în acuarelă (1940), *Covor basarabean* de Dimitrie Iov⁶⁶ (xilografură color, 1943) și *Amiralul oceanului* de Felix Aderca (xilografură, 1957).

Cele șase xilografuri de la Biblioteca de Stampe a Academiei Române pentru *Taras Bulba* de Nikolai Gogol (anii 1940) nu sunt complete, deoarece nu ilustrează integral textul. *Poveștile* lui Ion Creangă au fost ilustrate în anii 1939–1940, când Theodor Kiriacoff făcea naveta între Iași și București. Ediția omagială a municipiului București, îngrijită de Liviu Rebreanu, este o capodoperă editorială din acea perioadă. Realizăm, din prefața lui Rebreanu, că o candidatură mai indicată decât Kiriacoff pentru această lucrare pur și simplu nu exista.

În perioada interbelică au fost suficienți „interpreți” în grafică ai povestirilor și poveștilor lui Ion Creangă, unii destul de importanți, precum acești trei – Ion Dumitrescu Stoica, Maria Manolescu-Bruteanu și basarabeanul Theodor Kiriacoff. Primul ilustrator (anii 1933–1935) recrează în *Amintiri universul de la țară (...)* păstrând nuanțe muntenești, executând imaginile în două culori – verzui și oranj, publicând și un desen după portretul în ulei al diaconului Ion Creangă⁶⁷. În aceeași serie de popularizare apar ilustrațiile lui Ion Dumitrescu Stoica la *Soacra cu trei nurori*, *Povestea porcului*, *Harap-Alb* și *Povestea unui om leneș*, toate având un caracter evident descriptiv. Aceeași interpretare se observă și în paginile poveștilor *Capra cu trei iezi*, *Ivan Turbincă* sau în *Povestea porcului* ilustrate de Anastasie

⁶⁶ Dimitrie Iov (9.III.1888, Uricani, jud. Botoșani – 29.VIII.1958, Gherla), poet și prozator. A funcționat în calitate de inspector general al artelor pentru Basarabia (1920). Deputat (1926), senator (1931) și prefect de Soroca (1921 și 1926). Autorul volumului de versuri *Covor basarabean*, ilustrat de Th. Kiriacoff.

⁶⁷ Mariana Enache. Ilustrații și povestiri. În: *Arta*, București, 1989, nr. 12, p. 22, 23.



Demian, amintit anterior de scriitorul Adrian Maniu. O excepție reprezintă ilustrațiile Mariei Manolescu-Bruteanu. Executate în xilografură, cele zece imagini pentru *Amintiri*, apărute în 1932, sunt realizate în manieră expresionistă, cu linii și pete prin care se încearcă imitarea picturii, cu contraste liniare dintre prelucrarea fondului alb și a personajelor, evidențiind interesul pentru tehnici și efectele lor⁶⁸.

Theodor Kiriacoff, spre deosebire de alți graficieni, abordează textele marelui humuleștean ca un designer contemporan, alternând ilustrațiile cu chenare și viniete alcătuite din motive geometrice sau florale, preluate din creștăturile în lemn sau din ornamentele covoarelor moldovenești⁶⁹.

Mariana Enache constată că *la Teatrul Național din Iași Kiriacoff a realizat decorurile pentru următoarele spectacole inspirate din opera lui Creangă: Harap-Alb în regia lui G.M. Zamfirescu (stagiunea 1933–1934), Ivan Turbincă în regia lui C. Ramadan (stagiunea 1937–1938) și Catihetii din Humulești în regia aceluiași C. Ramadan (stagiunea 1939–1940)*⁷⁰, menționând și existența schițelor de decor pentru *Ivan Turbincă*, păstrate la Arhivele Statului din Iași și pregătite pentru stagiunea din 1938–1939.

Theodor Kiriacoff. *Povestea porcului*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

Theodor Kiriacoff. *Povestea porcului*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

⁶⁸ Mariana Enache. *Povestiri și povești*. În: *Arta*, București, 1979, p. 24.

⁶⁹ Ibidem, p. 23.

⁷⁰ Ibidem.



Theodor Kiri-
acoff. *Povestea
lui Harap-Alb.*
Frontispiciu,
1940. Bibliote-
ca de Stampe
a Academiei
Române.

În legătură cu cele menționate mai sus se impun unele explicații. A fost o regulă generală pe care Theodor Kiriacoff a aplicat-o în permanență: documentarea privind o temă sau alta era o rigoare pe care artistul nu a neglijat-o niciodată, fie că acest lucru se referea la decoruri, la costume, fie la ilustrația de carte.

Sub alt aspect, interesantele schițe de decor pentru *Ivan Turbincă*, cu toată virtuozitatea interpretării, sunt diferite ca măiestrie artistică față de ilustrațiile pentru *Poveștile* lui Ion Creangă. Ele au o altă concepție și sunt realizate la nivel diferit: primele sunt doar niște creionări (pe aceeași pagină erau trecute și cheltuielile ce trebuiau făcute pentru decor), pe când cele din al doilea caz se remarcă prin complexitate, cu punerea în pagină a atributelor principale și complementare.

Într-adevăr, imaginile create de Theodor Kiriacoff sunt asemănătoare cu decorul teatral, deoarece în ambele cazuri se ilustrează un text – într-un caz prin intermediul actorilor, în alt caz – prin intermediul lecturii. Însă dinamismul acțiunii este conceput diferit: pagina ilustrată reprezintă o variantă constantă alături de text, îl extinde și îl aprofundează și, în funcție de talentul pictorului, „individualizează” opera literară.

Acuarelele concepute de Kiriacoff ne familiarizează elocvent cu o nouă manieră de a descifra poveștile lui Ion Creangă. Grafica este în ega-

lă măsură narativă, când este vorba de folosirea izvoarelor folclorice ca suport pentru ilustrație, dar și cu anumite interpretări simbolice, care denotă fantezie și imaginație.

Theodor Kiriacoff abordează selectiv opera lui Creangă; el dă prioritate unor texte, accentuându-le prin numărul de ilustrații atașate acestora. Pentru *Punguța cu doi bani* sau *Dănilă Prepeleac*, pictorul rezervă doar câte o imagine, iar la *Povestea lui Stan Pățitul* și *Ivan Turbincă* numărul lor se ridică la trei, *Povestea lui Harap-Alb* conține cinci ilustrații ș.a.m.d.

Această statistică ne îndreptățește să presupunem că artistul a fost interesat mai puțin de subiectele cu un conținut descriptiv, atenția sa concentrându-se mai ales asupra celor în care logica interioară a motivelor îi permite să depășească narativismul. De cele mai multe ori compozițiile în pagină sunt dispuse pe diagonală, ca în *Harap-Alb* sau în *Făt-Frumos, fiul iepei*, această structură permițându-i lui Theodor Kiriacoff să sugereze mișcare și dinamism.

Liviu Rebreanu, în scurta sa introducere pentru această ediție de lux, subliniază că *ilustrațiile pictorului Th. Kiriacoff se străduiesc să comenteze în imagini colorate pentru ochii tuturor textul nemuritor și cel mai colorat din toată literatura noastră..., care la rândul său se datorează dragostei pentru frumos a dlui L. Dauș prin intermediul căruia s-a realizat o colaborare deosebit de folositoare*⁷¹.

Într-una dintre ultimele publicații apărute la București cercetătoarea Vera Molea, referindu-se la Teatrul Național din Chișinău și având acces doar la publicațiile bucureștene, tratează univoc negativ stagiunea 1924–1926, în timpul directoratului lui Ludovic Dauș. Apelând la articolul lui Nichifor Crainic din *Rampa*, despre neregulile financiare, autorul descrie cu amuzament situația: *Chișinăul era într-o situație groaznică, o trupă alcătuită în mare parte din derbedei; domnul Ludovic Dauș trăsesese în plină stradă într-un actor; actorul la rândul lui îi spărsese capul, alt grup de actori*



Theodor Kiriacoff. *Povestea lui Harap-Alb*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

⁷¹ Ion Creangă. Ediție îngrijită de Liviu Rebreanu cu ilustrații de Th. Kiriacoff. București, ediție omagială, Lumea Bucureștilor, 1940.

acuză pe director de furt din buget; d. Dauș rugându-ne cu pălăria în mână să o dăm dracului de anchetă. Un director nou, impus de un ministru influent, sfârșea, după două săptămâni, cu un chef la marginea orașului – cu trupă cu tot –, într-o imensă bătaie între actori și cârciumarul neplătit. (...) Situația era astfel: ori găsim un om să facă acolo teatru, ori desființăm această cloacă infectă în care dispuneau șase milioane pe an din bugetul Artelor⁷². Nu cunoaștem în ce măsură s-a schimbat situația după sosirea noului director, Corneliu Sechelărescu, în 1927, dar Nichifor Crainic a cam exagerat. Este evident că autoarea nu a cunoscut monografia lui Leonid Cemortan despre Naționalul de la Chișinău, astfel mai schimba puțin accentele referitoare la activitatea lui Ludovic Dauș⁷³.

Următoarea carte pe care o va ilustra Theodor Kiriacoff va fi culegerea de versuri a lui Dimitrie Iov *Covor basarabean*, volum tipărit la Iași în anul 1943. Cele 247 de pagini intercalează circa 50 de xilografuri color originale. Această experiență a fost unică pentru acea vreme. Culegerea de versuri a intrat în fondurile Bibliotecii Academiei de Științe a Moldovei concomitent cu alte cărți donate de Ștefan Ciobanu. Cuvântul introductiv la acest volum l-a scris I. Alexandru Brătescu-Voinești, care îl caracterizează astfel pe autorul versurilor: *Refugiat din Basarabia, cu sufletul încărcat de obidă, rătăcește acum pe ulițele Bucureștilor*.

Poeziile au fost scrise de Dimitrie Iov în diverse locuri (Soroca, București, Bușteni), cuprinzând perioada de la 1935 până în 1941. Cartea este structurată în cinci compartimente: *Lacrimi pentru Basarabia, Icoane, Drum spre dreptate, Urme vechi și Liniște în zbucium*. Pentru ilustrațiile incluse în carte Theodor Kiriacoff taie în lemn varii contururi, pregătite pentru fiecare culoare aparte – cafeniu, ocru, suprapunându-le la tipar și obținând efectele necesare.

Cele mai reușite xilografuri însoțesc versurile care au inflexiuni lirice sau romantice, cum ar fi *Paște trist, Mori de vânt basarabene, Au înflorit castanii la Soroca, Voroavă*. Poeziile scrise într-o tonalitate patriotică și patetică au o ilustrare mai puțin diversificată. Întregul volum e interpretat

⁷² Vera Molea. La Teatrul Național din Chișinău. În: Aurel Ion Maican. Începuturile carierei artistice (I). *Studii și cercetări de istoria artei*. Teatru, muzică, cinematografie, serie nouă, T. 2 (46), București, 2008, p. 52, 53.

⁷³ Leonid Cemortan. Ludovic Dauș – 1924–1926. Stagiunea 1925–1926. Plecarea lui Ludovic Dauș. Criza directorală. În: *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935)*. Schiță istorică. Chișinău, Epigraf, 2000, p.72-83.

într-o cheie sobră, fără detalierile caracteristice pentru alte opere ale lui Theodor Kiriacoff.

Pictorul ne demonstrează însă într-un mod elocvent cât de diverse și variate pot fi tehnicile și modalitățile de realizare, de tratare a subiectelor, în următoarea lucrare – poemul lui Felix Aderca *Amiralul oceanelor*⁷⁴, pentru care a realizat prezentarea grafică. Ilustrațiile lui Theodor Kiriacoff executate în 1957 imită fin formele fruste ale xilogravurii din cărțile de cult, fiind lipsite de armonia liniară a formei.

De regulă, aceste ilustrații sunt concepute la un nivel plastic narativ, cu descrierea detaliilor, a ambianțelor, excluzând semnificațiile simbolice atât de specifice costumelor și scenografiei teatrale. Fiecare scenă preluată din conținutul versurilor are o compoziție unitară și se prezintă ca un element esențial, purtând totodată și o denumire. Urmând tradițiile vechii gravuri pe lemn, Theodor Kiriacoff se arată totuși un admirabil cunoscător al costumului de epocă și al mediului respectiv.

Aceste lucrări sunt tipărite în tradiționalul „negru pe alb” al xilogravurii, unde conturul și forma volumetrică ale personajelor sau ale ambianțelor se datorează suprafețelor neprelucrate ale plăcilor de lemn, în timp ce culoarea albă a stampelor se obține prin extragerea sau scoaterea fibrelor lemnoase, lăsând în lemn o anumită adâncime.

Theodor Kiriacoff reflectă veridic costumele de epocă, detaliile specifice ale mobilierului sau ale arhitecturii spaniole din acele timpuri. Titlurile, care se încadrează organic în compoziția stampelor, sunt și ele o invenție a pictorului, apropiind aceste ilustrații de arta decorului teatral, pe care, de regulă, el se străduia să le evite anterior. *Porni spre curtea din Madrid...*, *În fața tronului măreș...*, *Columb luă înscris regal...* și alte ilustrații care înfrumusețează cartea nu sunt lipsite de expresivitate plastică, chiar dacă procedeele tehnologice folosite țin de domeniul ilustrației de carte religioasă a Evului Mediu.

Formatul orizontal, punerea în pagină accentuează ritmul ilustrațiilor în text, consemnând laitmotivul poemului. Theodor Kiriacoff aplică tehnica xilogravurii la ilustrarea povestirii lui Nikolai Gogol *Taras Bulba*. Cele șase ilustrații păstrate în Cabinetul de stampe al Academiei Române – *Petrecerea, Iureșul, Provocarea fiilor, Lupta, În sat și Judecata fi-*

⁷⁴ Felix Aderca (1891-1962), dramaturg, prozator și poet roman. Poemul *Amiralul oceanelor*. *Cristofor Columb* a apărut în seria „Literatura pentru copii” în 1957, cunoscând o nouă ediție în 1963.



Theodor Kiriacoff. *Ivan Turbincă cu cei doi apostoli*. 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

Theodor Kiriacoff. *Ivan Turbincă la porțile Raiului*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

ului demonstrează cât de imprevizibil puteau să se manifeste măiestria și talentul artistului. Expresivitate, laconism, contraste tonale de linie și formă – toate s-au contopit în finețea desenului, în armonia paginilor.

Această lucrare extinde mult amplitudinea talentului său într-un domeniu în care se credea că nu există posibilități de a mai inventa ceva. Menționăm aici că opera lui Nikolai Gogol a fost ilustrată și de cunoscuți artiști plastici din Rusia și Ucraina, dintre care Evgheni Kibrik este cel mai reprezentativ. Autolitografiile graficianului sovietic pentru *Taras Bulba* erau finalizate în 1945, aproape simultan cu cele realizate de Theodor Kiriacoff. Însă limbajul plastic al acestuia din urmă, laconic și expresiv, depășește narativismul accentuat, demonstrat de academicianul Evgheni Kibrik⁷⁵.

Maniera stilistică a lucrărilor lui Theodor Kiriacoff reprezintă o valoare constantă. Fiecare crochiu de costum teatral, de grafică de carte sau de grafică de șevalet are, neîndoielnic, expresivitatea necesară pentru a transpune spectatorul în ambianța spectacolului sau a include cititorul în universul textului. O ilustrare a acestui adevăr este lucrul la costumul

⁷⁵ Evgheni Kibrik (1906–1978), grafician și pictor sovietic, membru al Academiei de Arte din URSS (1962). Autor al autolitografiilor pentru *Colas Breugnon* de Romain Rolland (1936) și pentru *Legenda despre Ullenspiegel* de Charles de Coster (1938).

pentru *Barba Albastră* (1922), din piesa omonimă de Maurice Maeterlinck, unde paleta sonoră a coloritului, ritmica ornamentală și căutările unei forme stilizate, constructive denotă fantezia și originalitatea tratării motivului. Nuanțele de portocaliu și maro, de albastru și galben trădează o manieră stilistică a unei abordări ce nu presupune eforturi prea mari, dar de o măiestrie rară. Personajul deține toate calitățile eroului, cu trăsăturile și comportamentul corespunzător, pe care actorul urma doar să-l scoată în scenă. În colțul drept de jos autorul scrie următoarea dedicație: *À mon cher Maître Auguste Baillayre, Kișineff. 16/III/22.*

Dacă vom încerca să comparăm această lucrare cu *Doamna în chimonou* semnată de George Pojedaef, vom observa că din punct de vedere stilistic ele nu se deosebesc prin nimic. Theodor Kiriacoff, ca și emigranțul rus, a creat imaginea artistică a personajului prin expresivitatea gesturilor și îndeosebi prin reprezentarea lui în mișcare, astfel evitându-se statica tradițională. Aceeași modalitate plastică este pusă în uz și în cazul schițelor pentru vestimentația cazacului (1923), a boierilor (șase costume, 1924), a oștenilor antici (1925), fiecare sugerând spectatorilor detalii exacte ale timpului istoric și ale mediului specific epocii. *Cazacul*, spre exemplu, este o lucrare deosebită în galeria de portrete ale pictorului.

Stilizând forma, Theodor Kiriacoff o completează cu un colorit tradițional ucrainean, fără a utiliza însă și ornamentul respectiv. Pliurile hainei, desenate pe orizontală și pe verticală, sunt separate de brâul care înfășoară corpul. În costumele pentru *ostașii antici* se remarcă aceeași modalitate de interpretare ca și în operele anterioare, modalitate ce demonstrează ingeniozitatea plasticianului în a evita locurile comune. Felul în care artistul concepea costumele teatrale și imaginile scenice ale personajelor este evident în ciclul de *costume boierești* (1924). Puse față în față, aceste opere vădesc fantezia și calitățile distincte ale creatorului. Fiecare costum îi conferă personajului individualitatea sa concretă, purtând totodată amprenta folclorică și etnografică a costumului din Rusia medievală.

În catalogul Societății de Belle-Arte din Basarabia, editat cu ocazia celui de-al X-lea salon (1938), deschis în Sala de Festivități a Primăriei din Chișinău, în dreptul numelui Kiriacoff figurează șase ilustrații pentru *Apocalipsa* și *Cele șase zile ale creației Lumii*.

Dintre cele șase lucrări pentru *Apocalipsa* s-au păstrat doar două. Lipsesc și titlurile ilustrațiilor, pe care încercăm să le restabilim confruntând textul *Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul* cu imaginile create de Theodor Kiriacoff.

Astfel, subiectul primei acuarele putea fi conceput după acest pasaj biblic: *Și am văzut alt înger puternic, pogorându-se din cer, învăluit într-un nor și pe capul lui era curcubeul, iar fața lui strălucea ca soarele și picioarele lui erau ca stâlpi de foc* (Cap. 10.1).

În realitate însă compoziția artistului conține două teme contrastante, perfect echilibrate sub aspect compozițional. Partea de sus e determinată de dominația culorii roșii. Fața alungită a îngerului pe fundalul concentric al curcubeului emană o văpaie de foc. Mai jos, șapte îngeri cu sulite înaintază spre Îngerul negru, care constituie cea de-a doua parte structurală a operei. Două culori – roșu și negru, două puteri – a luminii și a întunericului, a binelui și a răului – reflectă contrastul dintre Creator și Distrugător. În această lucrare se observă că artistul a combinat mai multe pasaje din *Apocalipsă* pentru a obține o imagine mai profundă a textului.

Cea de-a doua lucrare pare să ilustreze un alt fragment, cu toate că în cazul acestor două opere noțiunea de „ilustrație” nu pare convingătoare. Alineatul din cap. 12.7 din *Apocalipsă* specifică: *Și s-a făcut război în cer: Mihail și îngerii au pornit război cu balaurul. Și se războia și balaurul, și îngerii lui. Iar următorul pasaj reflectă consecințele acestei lupte: Și nu au rezistat și nu s-a aflat loc pentru ei în ceruri; și a fost aruncat marele balaur, șarpele cel de demult, cel ce se cheamă diavol și sătană (...), aruncați au fost pe pământ și îngerii lui... (cap. 12.8).*

Și în acest caz Theodor Kiriacoff reinterpretează textul, folosind ca structură compozițională o compartimentare dublă, ambele spații fiind organizate acum pe diagonală: în centru se află arhanghelul, înconjurat de sferele luminii, fiind secondat de cei șapte îngeri care anunță victoria. Dragonul cu șapte capete și aripile atârând în jos, de la care pornesc valuri de culoare neagră, este înfrânt.

Încă o lucrare referitoare la acest subiect a fost publicată în revista *Viața Basarabiei* din 1939, nr. 1, p. 34, cu titlul *Pinacoteca Municipală din Chișinău*. Imaginea tipărită pare a ilustra un capitol din *Apocalipsă* și reprezintă o compoziție structurată în formă de crucifix: pe verticală, sus și jos, e înfățișat un vultur și două figuri de oameni, iar pe orizontală, la margine – doi îngeri cu potirele în mâini. Ca și în cazurile anterioare, imaginile nu corespund textului *Apocalipsei*. Theodor Kiriacoff comprimă imaginea, extinzând-o din interior, făcând astfel referință și la alte fragmente din textul lui Ioan Teologul.

Îngerii care varsă din potire urgiile cerești asupra oamenilor nu figurează în carte, dar imaginile sunt sugestive pentru limbajul specific al alegoriilor din revelația lui Ioan.

Menționăm că nici în arta europeană nu prea există subiecte care ar fi abordat tematica *Apocalipsei*. Cele mai timpurii imagini se întâlnesc în epoca goticului european. Sunt cunoscute miniaturile spaniole din *Comentariu la Beatus* (secolul al XIII-lea, Paris) și *Apocalipsa* de la Trinity College din Cambridge (1230–1250). Apar ilustrații pe această temă în secolul al XIV-lea în miniatura și tapiseria franceză (Juris Baltrušaitis. *Metamorfozele goticului*, București, 1978, trad. de P. Teodorescu). Cea mai cunoscută este însă stampa *Cei patru călăreți ai Apocalipsei* a lui Albrecht Dürer (1502), scene similare fiind realizate în gravura pe metal a francezului Jean Duvet (1561).

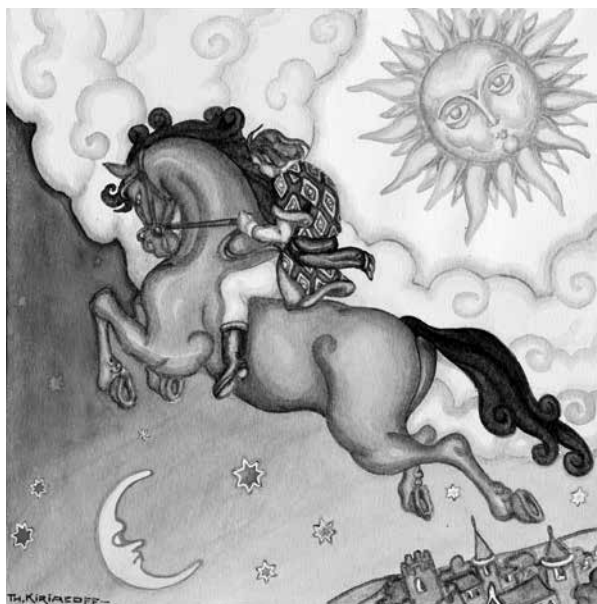
Theodor Kiriaccoff atacă tema complet diferită față de scenele *Judecății de Apoi* din cunoscutele fresce ale Moldovei medievale. Specificându-le calitatea de „ilustrații”, artistul, de fapt, a depășit limitele acestui gen, creând imagini ce corespund integral unor opere de anvergură. În stampele acestei serii, oricât de straniu și paradoxal ar părea, lipsește nuanța mistică, caracteristică acestei legende biblice. În ele predomină o structură armonioasă a culorilor contrastante, care transpun limbajul plastic în sunete melodice, înălțătoare.

Îngerul negru, de pildă, ca și alte opere ale ciclului, deschide vederii imaginile monumentale, panoramice, deopotrivă atrăgătoare, ale Edenului și Infernului. Structura etajată a compozițiilor are un evident caracter simbolic, iar „realismul” fiecărui subiect se îmbină cu imagini fantastice, amintind prin tratare și conținut operele germanului Franz Stuck. Stilizarea formei, simetria și, concomitent, o desfășurare structurală infinită a compozițiilor imprimă ciclului de stampe măreție și solemnitate. Originalitatea procedeelor plastice aplicate în grafica de carte se bazează pe studierea profundă a gravurii în lemn și a cărților din Moldova medievală.

La vârsta de 24 de ani, în 1925, Theodor Kiriaccoff devine unul dintre cei mai tineri profesori ai Școlii de Arte, realizând în 1933, la Teatrul Național din Chișinău, împreună cu Auguste Baillayre și Boris Nesvedov, o



Theodor Kiriaccoff. *Ivan Turbincă și Moartea*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.



Theodor Kiriacoff. *Făt Frumos, fiul iepei*, 1940. Biblioteca de Stampe a Academiei Române.

peisajul pitoresc al mănăstirii Argeș și chipul meșterului Manole.

Preocupările artistice ale lui Theodor Kiriacoff au fost variate. La lucrările executate la Teatrul Național din Iași, la Teatrul de Operă și Ballet din București, adăugăm și spectacolele realizate de plastician în anii 1930–1940 în Franța, Germania, Bulgaria etc.⁷⁶

Talentul său viguros a dat rod deopotrivă în scenografie și pictură, în sculptură și pictura murală, în grafica de carte și de șevalet. Theodor Kiriacoff a fost, ca și profesorul său Auguste Baillayre, o personalitate cu interese și realizări în cele mai diverse domenii ale artei plastice, continuând într-o nouă ambianță acest fenomen specific al artei basarabene din perioada în discuție.

După anii 1940, așa cum a observat cu justețe Ion Cazaban, *Kiriacoff are de-a face cu regizori de talie mărunță sau, mai rău, improvizați. Artă sa se va consuma în gol, va străluci izolată (prin stilizări ilustrative, bine executate), nu se va mai implica în viziunea unor spectacole memorabile*⁷⁷.

Cunoaștem câte ceva despre biografia artistului și genealogia familiei din Basarabia, despre principalele creații aflate la Chișinău, Iași și Bu-

impunătoare frescă. Nu putem spune nimic concret despre această pictură (nu s-a păstrat). Lucrarea includea motive care reflectau istoria dezvoltării teatrului și portretele celor mai de vază dramaturgi. După cum își amintește Auguste Baillayre, în compoziții figurau portretele lui Vasile Alecsandri, Alexandru Hâjdeu, Molière și unele scene din teatrul italian. Peretele de alături era împodobit cu tripticul *Meșterul Manole* și cu compozițiile *Ovidiu la Roma*, *Hamlet* și *Shakespeare*. Urmau subiecte din teatrul antic (*Prometeu* și *Antigona*), alături de motive din *Despot-Vodă* și *Răzvan și Vidra*. Cortina reprezenta

⁷⁶ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 131, p. 43.

⁷⁷ Ion Cazaban. Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1901–1958). În: *Studii și cercetări de istoria artei*. Academia Română, vol. 40, 1993, p. 59.

curești, dar despre viața personală a artistului nu se știe nimic, în afară de unele versiuni care pot fi interpretate drept legende. În documentele de arhivă nu se regăsesc numele soției sale, ale copiilor, dacă i-a avut, sau ale unor moștenitori.

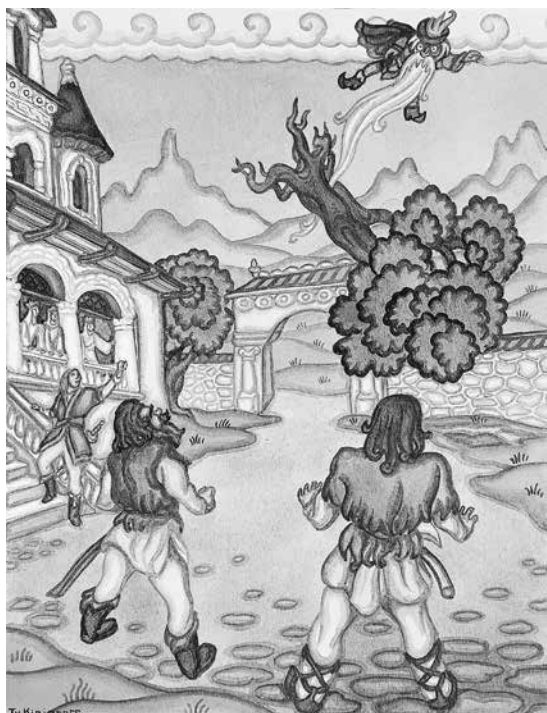
În 2010, anul în care la Chișinău artistul a fost celebrat cu o expoziție personală (110 ani de la naștere), la București a apărut o colecție impresionantă (circa 100 de lucrări) de acuarele, schițe de decoruri și costume, peisaje și portrete, care abordează noi aspecte ale creației maestrului. Unele dintre aceste opere sunt activ promovate la licitațiile bucureștene și, fără îndoială, prezintă integral fațetele necunoscute ale creației sale.

Unele schițe de costume provin din perioada chișinăuiană a pictorului, reprezentând diferite maniere și interpretări stilistice. Cea mai timpurie piesă, schița de costum *Doamnă în chimonou*, este datată de autor din 1922 și este printre primele lucrări cunoscute, având paralele cu lucrarea similară a lui George Pojedaeff din colecția Muzeului Național de Artă de la Chișinău, diferența fiind totuși evidentă. La Pojedaeff figura laconică este tratată mai stilizat și geometrizat, folosind doar tonalități decorative, iar la Kiriacoff stilizarea se combină cu bogăția coloritului și varietatea stofelor de mătase, care se scurg pe corp în pliurile verzui-portocalii ale vestimentației. Prin racordări ale diferențelor tonale, ale luminii și umbrelor, artistul creează forma și volumul, reușind să armonizeze petele de culoare, care sunt greu de combinat. În plus, dinamismul vestimentației este accentuat de poză și de gesturile figurii, care parcă merge în pași de dans.

Perioadei chișinăuiene îi aparține și crochiul costumului unui personaj bizar, de factură grotescă, greu de identificat, deoarece există informații foarte vagi despre stagiunea din anul 1923⁷⁸. Acest personaj tragicomic, numit *Othello* (1923), descoperă o latură neașteptată în creația pictorului. În figura îndesată a personajului, îmbrăcat într-o vestă vișinie și pantaloni scurți, cu fața, mâinile și picioarele albastrii, cu cercei enormi în urechi, elementul principal este chipul caricaturizat cu buzele roșii, cărnoase și o expresie dezgustătoare a feței.

Din aceeași colecție fac parte și *Ioniță Rareș* și *Anca* (1925), din *Povestea vitejească*, care nu figurează în lista spectacolelor stagiunii respective a Naționalului din Chișinău; sunt unice prin faptul că scenograful uti-

⁷⁸ Leonid Cemortan. Teatrul Național fără trupă stabilă. 1922–1924. În: *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935)*. Epigraf, Chișinău, 2000, p. 48–57.



Theodor Kiri-
acoff. *Fat-Fru-
mos, fiul iepei*,
1940. Biblioteca
de Stampe a
Academiei
Române.

au legătură cu scena teatrală. *Natură statică din atelier, Bacanală, Peisaj urban. Paris*, semnate, dar nedatate, reprezintă alte căutări și procedee plastice de expresie, care nu puteau fi folosite în decorul scenografic. Prima lucrare, cu un pantof, o perie și vacs pentru încălțăminte, este reprezentată pe fundalul pardoselii de linoleum cu desen în carouri, mărginit de un ornament stilizat de crini albi. Următoarea, *Bacanală*, cu personaje grotești, umoristice, cu numeroase figuri caricaturizate, amplasate în jurul unei mese îmbelșugate, reflectă un ospăț demn de ritualurile bahice⁷⁹. Cea de-a treia compoziție (*Paris*) ne transferă complet într-o altă lume, cea a unei străzi pariziene, cu clădirivechi, părăsite de oameni. În acest sens peisajul urban al scenografului amintește de lucrările italianului Giorgio de Chirico, care, fără figuri de oameni, povestesc despre orașe care își trăiesc viața urbană fără implicarea omului.

lizează conștient în vestimentație forma, decorul și ornamentele portului popular, utilizându-le într-o variantă modificată.

Originalitatea și creativitatea artistică a lui Theodor Kiriacoff sunt evidente în alte trei costume, unde forma geometriza-tă și plată deține prioritate. În costumele pentru *Papă-Lapte*, *Afrodita* și *Zuliaridi*, spectacole jucate pe scena Naționalului din Iași în stagiunea din 1930–1931, grotescul figurilor este completat de umorul sarcastic al personajelor, toate participând la o paradă a bufonadelor. Tratate schematic, dar expresiv, aceste imagini descoperă diversitatea cunoașterii procedeele de expresie aplicate conform scenariului, la care pictorul participă, în aceeași măsură, împreună cu regizorul.

Un interes aparte al acestei colecții descoperite se referă la lucrările care nu

⁷⁹ Despre experiența lui Th. Kiriacoff în domeniul caricaturii a se vedea: Petru Comarnescu. *Ion Sava* (București, Meridiane, 1996), în care se amintesc cele patru numere de revistă *Caricatura* apărute la Iași în anii 1937–1938, fapt confirmat și de Constantin Ostap în scrisoarea adresată autorului din 17.08. 2007, p. 5.

În revista *Teatrul* (nr. 6 din anul 1958, pagina 83) întâlnim o ultimă referire la Theodor Kiriacoff, semnată de I. Țavicus: *Scenografia este o artă tânără, mai ales la noi... Pe tărâmul acestei arte, astăzi la mare cinste și cu rol de prim ordin, Theodor Kiriacoff-Suruceanu – de curând și prea timpuriu dispărut – a fost, la noi, unul dintre pionieri. Înaintea lui, cel puțin pe afișele Teatrului Național din Iași, nu figurase niciodată numele vreunui decorator... Atât de îmbelșugate erau apele fanteziei sale creatoare încât invadau și alte câmpuri: de la caricatura propriu-zisă la sculptura în lemn, de la iconografia neobizantină la pictura pentru copii și arta costumului. Lucra fresce murale și clișee în linoleum, decoruri din mucava și miniaturi dintr-un material de fabricație proprie. Fugind de manierism, dorind să se înnoiască de fiecare dată când se înfățișa publicului cu o premieră, folosea rând pe rând toate etapele claviaturii plastice și evolua cu mare ușurință de la infraroșu la ultraviolet...*

Kiriacoff și-a purtat talentul nu numai de la Iași la București, ci și aici, în Capitală: de la Teatrul de Operă și Balet la Teatrul C.F.R.-Giulești și de la Teatrul Armatei la Teatrul de Operetă... Mai mult: a dus faima scenografiei românești și peste hotare: la Paris și Praga, în Germania și Bulgaria. A fost un meșter al tălmăcirilor de intenții dramatice. A fost un strălucit virtuoz al culorilor și liniilor. Cel mai autentic ilustrator al popularului Creangă, în ilustrarea căruia, precum și în Cătiheții de la Humulești a profesorului Mironescu, montată la Iași, și-a dovedit legăturile sufletești și de sânge cu poporul și totodată finul evocator al pitorescului extrem-oriental din Cio-Cio-San... (...) Era un om dublat de o aleasă cultură, de o rafinată intuiție artistică și de un trudnic îndrăgostit de planșele scenei...

O ultimă apariție unde se amintește activitatea lui Kiriacoff la Iași se datorează lui Constantin Ostap⁸⁰ în al treilea volum, intitulat *Trăitori sau*

⁸⁰ Constantin V. Ostap (14 noiembrie 1925, s. Cotova, județul Soroca – 24 ianuarie 2014, Iași), inginer și scriitor român. A scris o serie de cărți care evocă Iașul de altădată. Se stabilește la Iași în 1936, când susține examenul de admitere în clasa I a Liceului-Internat. Odată cu apropierea frontului de Iași, în anul 1944, împreună cu părinții săi, cu fratele și sora sa (studenți la Medicină), s-a refugiat în orașul Târgu-Jiu, transferându-se la Liceul „Tudor Vladimirescu”. A absolvit apoi cursurile Facultății de Electrotehnică din cadrul Institutului Politehnic din Iași, obținând diploma de inginer. Scrisoarea datată 17.08.2007 face trimitere la informațiile din albumul *Theodor Kiriacoff*: „Dacă n-am fi avut norocul de a primi din partea prietenei noastre din Chișinău Elena Platonova lucrarea lui Tudor Stavilă amintită, intenția noastră de a-l evoca pe cel care a fost îndrăgostit de poveștile lui Creangă s-ar fi putut solda cu un eșec”), p. 3.

trecători prin Târgu' Iaşului, realizat în colaborare cu Ionel Maftei. Dar înainte de apariția acestui volum, Constantin Ostap îi trimite autorului albumului consacrat lui Kiriacoff o scrisoare, la care atașează articolul ce urma să apară. Constantin Ostap adaugă unele publicații ieșene din perioada aflării lui Kiriacoff la Iași, care nu au fost accesibile pentru autor, descriind peripețiile călătoriei albumului de la Chișinău la Iași⁸¹, acesta fiind și ultimul omagiu adus celui mai veritabil scenograf român, viața sa privată rămânând și astăzi o enigmă.

⁸¹ Constantin V. Ostap. *Trăitori sau trecători prin Târgu' Iaşului*. Ed. Vasiliana, Iași, 1998, în colaborare cu Ionel Maftei.

III

Pictori

basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Gheorghe Ivancenco, Victor
Rusu-Ciobanu, Natalia Danil-
cenco, Anatol Cudinoff, Anatol
Vulpe, Mihail Gavrilov, Eugenia
Iftodi, Natalia Brăgalia, Ana
Asvadurova-Ciucurencu, Tanea
Șeptelici-Samoilă, Elena Sero-
va-Medrea, Irina Filatieff



Exodul de populație românească sosită de dincolo de Prut după cedarea Basarabiei (în urma ultimatumului sovietic) i-a cuprins pe mulți creatori care se retrăgeau în țară sub amenințarea invaziei sovietice, sosind la București – orașul constituind încă un reper la fel de instabil și o țintă iluzorie pentru majoritatea pictorilor, printre care îi amintim pe Anatol Vulpe, Tania Baillayre, Gheorghe Ceglokoff, Victor Fiodoroff ș.a.

O altă categorie de creatori, născuți în Ardeal, dar cu studii de artă la București, care participau la viața artistică din România, cuprinși de neli-niște, ezitau să aleagă între întoarcerea în locurile natale sau rămânerea în capitala Regatului, cu riscul ca războiul care plutea în aer să-i surprindă „departe de casă”.

Libertatea de exprimare a fost pentru pictori o precondiție a creației. Existența sau lipsa acesteia marchează epocile în țările respective, cum a fost cazul pictorilor români înainte de război, în Regat și după instaurarea regimului comunist în Republica Populară Română. Istoricul și criticul de artă Pavel Șușară preciza, într-un editorial, cum s-a modificat creația și existența artiștilor plastici în aceste perioade, la care au participat, fără excepție, nume mari ale artei românești contemporane. Situația se referă integral și la pictorii basarabeni, printre care figurează și nume precum Gheorghe Ivancenco¹.

Un interes aparte reprezintă viața și creația lui Gheorghe Ivancenco. Născut la 18 mai 1914 în Sankt Petersburg, Rusia, și decedat la 23 aprilie 1979 în București, s-a făcut remarcat ca pictor, gravor și eseist român, fiind prezent în volumul *Zece gravuri. Treizeci de gravuri*, cu cuvântul introductiv al lui Ion Jalea². Cele trei stampe ale graficianului incluse în aceas-

¹ Pavel Șușară. Realismul socialist, între vocație și deturnare. *Cronica plastică. România literară*, 2002, nr. 44.

² Ion Jalea. *Zece gravuri. Treizeci de gravuri*. București, Meridiane, 1971, il. 19-21.

tă ediție – *Orașul* (1966), *Seara* (1968) și *Galați – port la Dunăre* (1969) – sunt experimente constructiviste, despre care Adriana Stoica, care prezintă lucrările, afirmă: *Cu „Orașul” lui Gheorghe Ivancenco ancorăm într-o realitate mai concretă, mai palpabilă, o realitate cotidiană: orașul modern, cu recea sa geometrie, înălțată peste rotirea de altădată a coroanelor de arbori. Dar soarele, bătrânul soare, martorul curgerii spre infinit a timpului, aureolează cu strălucirea sa dintotdeauna această zeităte unghiulară, zămislită din cărămidă, sticlă și mortar. O mai generoasă viziune asupra orașului modern, de proporții monumentale, ne propune în „Galați – port la Dunăre”³.*

Albumul consacrat *glorioasei lupte a muncitorilor ceferiști și petroliști din 1933*⁴, potrivit datelor lui Ion Jalea, nu are nimic comun cu foile grafice din acest album.

În biografiile oficiale ale pictorului se menționează că artistul a făcut studiile la Școala de Arte Frumoase din București (1938) cu profesorul Francisc Șirato la pictură și cu Constantin Lecca la gravură (1946–1949), lipsind totalmente informația de până la acești ani. În cataloagele Societății de Arte Frumoase din Chișinău Gheorghe Ivancenco figurează din 1934, participând la expoziții alături de Tania Baillayre, Gheorghe Ceglocoff, Gheorghe Bekker, Natalia Bragalia, Ira Kaufman, Anatol Cudinoff, Maria Starcevschi, Nadejda Russo (din Bolgrad) ș.a.

La următorul Salon Oficial din Chișinău, în 1938, pictorul este prezent alături de Tania Baillayre, Ira Kaufman, Irina Filatiev, Victor Fiodoroff, Larisa Rostovschi-Donici, Natalia Danilenco și Victor Rusu-Ciobanu, toți fiind de aceeași vârstă.

La expoziția din anul 1939 de la Chișinău Gheorghe Ivancenco expune patru lucrări: *Țigancă*, *Peisaj*, *Bisericuță veche*, *Turn de la conac*, opere care pot fi clasificate în categoria picturii. Locuiește pe str. Regina, numărul 5, fără a preciza orașul. Credem că este vorba de Chișinău, unde

Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate



Gheorghe Ivancenco. *Cutere la Tulcea*, 1956. Muzeul Național de Artă al României.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

pe timpuri a existat o asemenea stradă. Că a expus anume pictură și nu gravură o demonstrează faptul că studiile în domeniul graficii pictorul le-a urmat cu Constantin Lecca mult mai târziu.

Pentru Pinacoteca Chișinăului, în catalogul operelor donate în același an, Ivancenco oferă două lucrări: *Natură moartă* și *Decor de teatru, Vlaicu-Vodă, actul I*, în tempera.

Creația lui Gheorghe Ivancenco, după cum menționează criticul de artă Pavel Șușară într-un articol publicat recent, are tangență directă cu *realismul socialist*, cu diferite gradații în diverse perioade, cu experimente în perioada interbelică, realiste în perioada postbelică (anii 1950–1960) și cu tendințe avangardist-figurative după anii 1960⁵.

În Cabinetul de desene, stampe și gravuri al Muzeului Național de Artă al României Gheorghe Ivancenco este prezent cu numeroase foi grafice create între anii 1952 și 1956, aceasta fiind și cea mai specifică perioadă pentru metoda realismului socialist⁶. Cele peste 70 de lucrări incluse în colecție demonstrează o perfectă cunoaștere a tehnicilor grafice – a acuarelei, linogravurii, xilogravurii, litografiei și acvaforte. Simptomatice însă sunt temele abordate: *Casa Scânteii* (1954), *Minerii din Petrila* (1955), *Cartierul Ferentari* (1954), *Hamali în port*, numeroase portrete de mineri frunțași (1956) sau *Bombardarea Teatrului Național* (1955). Mai lirice sunt acuarelele și xilogravurile care nu reprezintă prioritățile comenzii de stat. Realizate la nivelul cuvenit, naturile statice, peisajele (*Podetș*, 1956; *Spre casă*, 1956; *În atelier*, 1957; *Carul cu bere din București*, 1959; *Peisaj din Istanbul*, 1974) păstrează caracterul narativ al realismului socialist.

Patosul exagerat al tendințelor din această epocă se urmărește și în perioada următoare, cu o anumită doză de romantism, cum ar fi *Grivița Roșie* (1961) și una dintre ultimele litografii create – *Furtuna* (1977). Ultima lucrare, cu imaginea unui țăran cu coasă în prim-plan, pare a fi o simbioză a evenimentelor revoluționare de la începutul secolului al XX-lea și a timpurilor din perioada socialistă.

A practicat în egală măsură ilustrația de carte și acuarela, gravura în alb și negru sau colorată, care constituie, de facto, vocația sa (*Pacea, Peisaj cu mori de vânt*, anii 1950; *Mască din Maramureș*, *Peisaj din orașul Stalin*,

⁵ Pavel Șușară. Realismul socialist, între vocație și deturnare. *Cronica plastică*. În: *România literară*, 2002, nr. 44.

⁶ Gheorghe Ivancenco. În: *Repertoriul graficii românești*. București, vol. II, 1981, p. 923-952.

Biserica Neagră din or. Stalin (Brașov – n.n.), 1950; *Barcazuri la Tulcea*, 1956; *Peisaj din Ardeal*, 1961).

Printre lucrările sale abstract-figurative, cu priorități decorative, se numără *Vase pe Dunăre*, *Mască din Maramureș* și *Portret*, care, nefiind datate, pot fi atribuite ultimului deceniu de existență a artistului.

A practicat cu succes traduceri din rusă și ilustrații pentru cărți semnate de scriitori ruși, printre aceștia figurând Ivan Turgheniev (*Un cuib de nobili*, 1953) și Aleksandr Pușkin (*Călărețul de aramă*, 1963).

Diferită de alte lucrări ale plasticianului este seria de linogravuri color consacrată tradițiilor populare românești. *Muzicanții*, *La sfat*, *Tradiții ciobănești*, *Toamnă*, *Hora* și *Cu pâine și sare* sunt tratate într-o formă stilizată, cu contur geometrizat, utilizând reușit ornamentul popular românesc. Compozițiile constituite din trei-patru figuri sunt compacte și diferă între ele datorită coloritului de fundal, care variază de la roșu stins la verde opac și oranj domol.

După finalizarea studiilor la Arte Grafice, rămâne la facultate în calitate de profesor universitar al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, București, Secția gravură, unde activează până la sfârșitul vieții.

Și-a ales întotdeauna subiectele din realitatea imediată, cu deosebirea că, dacă în trecut peisajele compoziționale (aspecte ale orașului București) se mențineau în limitele descrierii naturii, în fazele sale ulterioare prezența umană constituie un punct central în jurul căruia gravitează celelalte elemente ținând de formă sau de conținut.

Impresionează și numărul colecțiilor de stat unde se află lucrările pictorului: de la București, Sankt Petersburg, Baia Mare, Constanța, Tulcea la Muzeul de Artă din Ploiești⁷.



Gheorghe Ivancenco. *Vase pe Dunăre*, anii 1960. Muzeul Național de Artă al României.

⁷ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor plastici contemporani*. București, Meridiane, 1979, p. 260-261; Constantin Prut. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București, Univers Enciclopedic, 2002; Mircea Deac. *Lexicon critic și documentar. Pictori, sculptori și desenatori din secolele XV-XX*. București, Medro, 2008;



Victor Rusu-Ciobanu.
Portretul lui Auguste Baillayre,
1939.

Victor Rusu-Ciobanu.
Cioban, 1939.



Din categoria numelor de basarabeni uitate, cu puține opere cunoscute pe ambele maluri ale Prutului, fac parte scenografa Natalia Bragalia, gravorii Anatol Cudinoff, Victor Rusu-Ciobanu, Natalia Danilenco, pictorii Mihail Gavrilov, Anatol Vulpe ș.a.

Fiecare dintre ei, cu excepția lui Anatol Vulpe și Mihail Gavrilov, este prezent cu una sau două lucrări în fondurile Muzeului Național de Artă din Chișinău, grație donației Taniei Baillayre din 1962.

Dintre ei, Victor Rusu-Ciobanu are un destin aparte. Fratele mai mare al distinsei Valentina Rusu-Ciobanu, pe care Prutul i-a despărțit în 1943, a rămas și continuă să rămână o enigmă. Potrivit informațiilor oficiale, pictorul s-a născut la 14.11.1911 în satul Telița, Tulcea și a decedat la 12.05.1981 în București. A absolvit Școala de Belle-Arte din Chișinău în atelierul lui A. Baillayre (1937), urmând la București un an de specializare în atelierul Ceciliei Cuțescu-Storck. La Saloanele din Chișinău debutează în 1939, expunând lucrări grafice și reliefuri sculpturale. Este autorul albumului cu donațiile pictorilor basarabeni pentru Pinacoteca Municipală (1939). După 1940 activează la București. În perioada României socialiste i se conferă Ordinul „Meritul Cultural”, clasa a V-a (1968). Sora lui, Valentina, cu nouă ani mai mică, se naște la Chișinău în 1920.

O variantă a biografiei pictorului este propusă de Lică Sainciuc, care, într-un mesaj adresat autorului, vine cu unele precizări. Luând în consi-

George Opreșcu. Gheorghe Ivancenco. În: *Arta plastică din România după 1944*. București, Editura Academiei R.P.R., 1959.



derare importanța informației, o reproducem integral: *E o mare încâlceală (bine motivată) în biografia lui Victor Rusu-Ciobanu și a Nataliei, soției lui. Mai întâi de toate, el s-a născut la Tiflis (Tbilisi) – acolo făcea armata bunicul și a cunoscut-o pe bunica, care venise dintr-un cătun din regiunea Biržaiului, un oraș la nordul Lituaniei. Dar a trebuit să modifice documentele (Tiflis în Tulcea) ca să nu fie extrădat în URSS după 1944. Natalia era născută la 1914, dar a schimbat data pe 1919, din aceleași motive. Pe la 1930 a absolvit liceul și a făcut un an armata la geniu, la București. Întors la Chișinău, a făcut studiile la Școala de Pictură – la Baillayre, Cogan și Plămădeală. Apoi a intrat la Academia de Arte din Iași, direct în anul 3 (așa se practica). Prin 1938–1939 a absolvit-o și fiind întors la Chișinău s-a însurat cu Natalia Danilenco. În 1940 a participat la organizarea Uniunii Pictorilor și a devenit membrul ei. În 1941, la întoarcerea românilor, lucra la Ocolul Silvic – Ministerul Pădurilor, apoi a fost mobilizat, dar n-a fost trimis pe front. În 1944 s-a refugiat la București. Fiind încă student, în timp de vacanță a realizat monumentul pe mormântul preotului Bivol din Cimitirul Central (imaginea e din cartea mea Chișinăul ascuns). Soția lui Victor Rusu-Ciobanu e născută Danilenco (cu care au fost colegi de facultate la Belle-Arte din Chișinău – n.n.). Mama ei, Vera Alekseevna, fiind de viță nobilă, a studiat la Institutul de Fete Nobile din Sankt Petersburg, fotografii din 1953 și 1924⁸.*

Comentariile sunt completate cu imagini inedite de epocă, păstrate în arhiva familiei Rusu-Ciobanu la Chișinău, care ilustrează o parte din viața pictorului la Chișinău și București. Anume imaginile de familie tra-

Victor Rusu-Ciobanu, elev la Liceul „B.P. Hasdeu”, Iunie 1920. Arhiva familiei Sainciuc, Chișinău.

Victor Rusu-Ciobanu și Lică Sainciuc în București, anii 1960. Arhiva familiei Sainciuc, Chișinău.

⁸ Scrisoare adresată autorului la 15 mai 2016.

Întâlnirea la Chișinău cu foștii colegi de la Belle-Arte: Ana Baranovici, Claudia Cobizev, Valentina Neceaev, Lealea – soția lui Fitov, Leonid Fitov, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Rusu-Ciobanu, Lică Sainciuc, Muha Sobolevski și Tatiana Ciugurean, anii 1960.
Arhiva familiei Sainciuc, Chișinău.

Grafica lui Victor Rusu-Ciobanu la Salonul Oficial din 1945.



sează o linie de demarcare între ceea ce se presupunea a fi și ce a fost în realitate. În acest mod, fotografiile reflectă o parte necunoscută a vieții lui Victor Rusu-Ciobanu.

Albumul familial este deschis cu imaginea părinților – George și Maria (născută Podziunaite) în Chișinău de la 1914. Urmează un portret pe când Victor era elev la Liceul „B.P. Hasdeu” (sfârșitul anilor 1920), succedat de o imagine cu aranjarea unei expoziții de profil la Ocolul Silvic (Departamentul Forestier), reprezentat împreună cu Valentina Rusu-Ciobanu (pe la 1943).

Într-o altă fotografie este surprinsă prima reîntoarcere la Chișinău și revederea cu rudele și foștii colegi de la Belle-Arte: Ana Baranovici, Claudia Cobizev, Valentina Neceaev, Lealea – soția lui Fitov, Leonid Fitov, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Rusu-Ciobanu, Lică Sainciuc, Muha Sobolevski și Tatiana Ciugurean.

Despre vizita retur a rudelor din Chișinău există doar o imagine – cea cu pictorul împreună cu Lică Sainciuc în atelierul de la București (1960). Ultimele două fotografii îi surprind pe pictorul și pe Natalia Danilenco în atelier (1970) și un fragment de la expoziția personală din București de la începutul anilor 1970.



Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Victor Rusu-Ciobanu și Natalia Danilenco în atelierul din București, anii 1960. Arhiva familiei Sainciuc, Chișinău.

În amintirile sale recente, Valentina Rusu-Ciobanu consemnează impresiile copilăriei care au influențat-o la acea vreme: *Fratele meu Victor, care era cu nouă ani mai mare decât mine, născut în 1911, a adus culorile la noi în casă! Desena foarte bine! Îmi amintesc cum făcea tot felul de desene, rame, colaje. Vecinii noștri aveau o fetiță, care învăța la liceu. Le dădeau acolo să facă tot felul de desene, lucru manual pentru acasă, Victor îi făcea cu mare bucurie toate temele și Zoie doar le ducea la liceu. Fratele meu m-a dus în atelierul lui August Baillayre, prin 1937, cred. El a fost marea mea curiozitate în domeniul artelor! Îl admiram cum făcea tot felul de figurine, cum lipea, tăia, desena, vopsea... S-a stabilit în România, Victor a fost pictor! Îmi amintesc cum venea acasă cu prietenii, erau atât de frumoși, gălăgioși, colegi și prieteni de liceu...*⁹

Valentina Rusu-Ciobanu parcă a intuit calea de creație a fratelui său. Despre pictor se cunosc foarte puține informații atât din perioada basarabeană, cât și din cea din România.

A scris romane istorice, a ilustrat cărți, a pictat și a practicat gravura. În România de astăzi pictorul este cunoscut ca

⁹ Antonina Sârbu. Amintiri din copilărie... cu Valentina Rusu-Ciobanu. *Moldova*, noiembrie-decembrie 2015, nr. 6.



Natalia Danilenco, imagine de epocă.

ilustrator al *Basmelor* lui Victor Eftimiu, pentru care a realizat coperta și ilustrațiile¹⁰ și ca autor al unor romane istorice, semnând volumele *Dacia Felix. Evocare istorică*¹¹, *Fiul adoptiv*¹² și *Un destin aparte*¹³. Mai figurează cu un elogiu, împreună cu colegul său Vasile Chiriachide, referitor la activitatea pictorului și vioristului Stavru Tarasov în *Tulcea culturală. 1949–1989*. Volumul *Dacia Felix*, ca și *Fiul adoptiv*, apărut în 1968, face parte din același ciclu de evocări istorice dedicate memoriei împăratului Traian. Aria tematică cuprinde perioada celui de-al doilea război daco-roman (105-107 e.n.) și perioada de pace care i-a urmat, cu implicațiile inerente în viața celor două popoare.

În 1968 participă împreună cu soția sa Natalia la o expoziție din Tulcea, reflectată în ziarul local, aceasta fiind și unica lor expoziție comună¹⁴.

În ceea ce privește creația, în circuit se cunosc foarte puține lucrări. Unele dintre ele se află la Muzeul Național de Artă din Chișinău și la Muzeul de Artă Vizuală Galați. La Salonul Oficial din 1945, unde participă Tania Baillayre, Gheorghe Ceglocoff și Eugenia Iftodi, figurează cu un *Autoportret* și trei linogravuri: *Modelul*, *O biserică veche* și *În București*. Pe versoul *Autoportretului* mai există o pictură – *Nașterea Domnului*, care tratează subiectul într-o versiune modernistă. La Chișinău se păstrează o excelentă linogravură cu *Portretul lui Auguste Baillayre* (1939) și litografia *Cioban* (1939), iar la Galați se află câteva linogravuri și *Autoportretul*. Tot în Chișinău, la Cimitirul Central din strada Armenească, se păstrează și astăzi *Monumentul funerar al preotului Bivol* (1938), executat în anii de studenție.

Anatol Cudinoff, un alt pictor basarabean valoros (27.01.1910, Chișinău – 2.06.1978, București), s-a remarcat în Basarabia și în România postbelică în calitate de gravor și excelent autor de pictură religioasă. Absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău (1928–1931) cu Theo-

¹⁰ Victor Eftimiu. *Basme*. București, Editura Tineretului, 1955, vol. 1. 110 p.

¹¹ Victor Rusu-Ciobanu. *Dacia Felix. Evocare istorică*. București, Editura Tineretului, 1967. 380 p.

¹² Victor Rusu-Ciobanu. *Fiul adoptiv*. București, Albatros, 1975. 295 p.

¹³ Victor Rusu-Ciobanu. *Un destin aparte*. București, Albatros, 1980. 252 p.

¹⁴ H. Mazilu. Expoziția de rafotipie. Natalia Rusu și Victor Rusu-Ciobanu. *Delta*, Tulcea, 1968, nr. 1006 (18 mai 1973), p. 2.



Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Natalia Danil-
cenco. *Tânărul
cu arc*, anii
1930.

dor Kiriacoff și Șneer Cogan, își continuă studiile la Academia de Arte din București, atelierul lui Camil Ressu (1932). Participă la expoziții de grup la saloanele oficiale din București începând din 1939. La Saloanele Societății de Arte Frumoase din Chișinău expune din 1934. După 1947 participă la toate expozițiile colective ale Uniunii Artiștilor Plastici din România, iar în 1956 – la vernisajul de la Viena. A avut expoziții personale la Chișinău (1935) și la București (1969). A practicat și pictura bisericească, zugrăvind împreună cu Boris Nesvedov, în 1939, interiorul bisericii *Mazarachi* (Chișinău) și al celei din *Țipala* (Lăpușna) (1936). Pictura în tehnica *a fresco*, în stil neobizantin, a fost realizată de pictorul Anatol Cudinoff la Biserica *Sfânta Treime* din Pietriceaua (1951), mănăstirea *Buciumeni* (1959), Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Tecuci (1968), *Adormirea Maicii Domnului* din Hărman (jud. Brașov) (1973–1974). La Chișinău, în Muzeul Național se păstrează gravura *În delta Brăilei* (1935).

Posedând un colorit sonor, decorativ în pictură, iar în grafică linia, Anatol Cudinoff a practicat peisajul, portretul, tablouri și stampe cu subiecte din viața cotidiană.

De la începuturi creația lui Anatol Cudinoff atrage atenția cronicarilor de la *Viața Basarabiei* din anul 1935. Remarcăm că lucrările propuse spre vizionare au impresionat publicul și presa locală, care a reacționat prin cronici de artă, iar revista *Viața Basarabiei*, cea mai prestigioasă publicație din regiune, a oferit un spațiu generos pentru articolul semnat de tânărul scriitor Vasile Luțcan, care remarca: *Admirând tablourile lui*



Anatol Cudinoff. În atelier, 1922.

viziune lirică. Plastician de formație veche, Anatol Cudinoff a fost, așa cum l-a caracterizat critica de artă, un temperament prin excelență epic. Subiectele abordate preponderent de el sunt luate nemijlocit din lumea cotidiană. A fost omul care nu se aventura să descopere cele de mult știute și nici nu făcea caz din formulele de avangardă, acestea fiind fermentul care înviora atmosfera de creație a Chișinăului de odinioară. Compozițiile lui se disting printr-un suflu viguros de viață și presupun o mișcare impetuoasă, creația lui fiind marcată adesea și de o notă de lirism discret. Sensibilitatea artistului și-a găsit împlinirea mai cu seamă în peisajele pitorești din delta Dunării, animate definitoriu de prezența omului ca factor activ al naturii și, deopotrivă, al istoriei¹⁵.

Cudinoff, ne surprinde tinerescul său entuziasm, modestia ce-și poartă umbrele pe toate operele. Cele 78 de tablouri, începând cu „Biserica Râșcanovca” și terminând cu „Cap de copil” sau „Crochiu”, zugrăvesc tehnica întrebuițată de pictor, cum și disciplina estetică fără care nu putem înțelege existența artei¹⁵.

Abia în 2000 Vasile Malanețchi, semnând cu pseudonimul Val Marius, a publicat în revista *Atelier* un mic eseu care a conturat biografia lui Anatol Cudinoff. Autorul a inserat și câteva detalii biografice, dintre care mai elocvent ni se pare faptul că artistul basarabean a participat la executarea picturii murale în 29 de biserici. Este o fațetă care, în 1990, nu era cunoscută. Deci Anatol Cudinoff a știut să vină nu numai cu maniera lui modernă de grafică și pictură, dar a fost și un promotor profund al picturii ecleziastice, a fost un om care picta ținând cont de tradiții, în el sălășluind două naturi, una ecleziastică și una avangardistă, fiind o simbioză a celor două orientări.

Nu s-a făcut remarcat cu o pictură sau grafică novatoare, cum ar fi cea a colegilor săi basarabeni, abordând subiecte cotidiene cărora le conferă o

¹⁵ Victor Luțcan. Pictura lui Anatolie Cudinoff. În: *Viața Basarabiei*, 1935, nr. 6.

¹⁶ Val Marius. Anatolie Cudinoff, album sentimental. În: *Atelier*, nr. 1-2, 2000, p. 46-47.

Deși plătea uneori tribut unui realism evident, Anatol Cudinoff avea și o justificare potrivită, el căuta să descopere magia artei nu prin metaforă, instrumentul cel mai potrivit pentru asemenea ocupație, ci prin plasarea eroilor săi într-un câmp sentimental deosebit, unde ei se simt descătușați și foarte sinceri.

S-a manifestat, chiar de la început, ca pictor și, mai ales, ca grafician (a executat, în temei, gravuri în metal și în linoleum), însă domeniul în care a activat cu deosebită râvnă de-a lungul întregii sale vieți este pictura bisericească. În cele două perioade distincte ale activității sale pe acest târâm (până în 1951 – când o comisie autorizată de specialiști, aflată sub auspiciile Patriarhiei Bisericii Ortodoxe Române, i-a acordat autorizația de pictor bisericesc, de care avea nevoie pentru a-și continua în România, devenită între timp socialistă și atee, la nivel de oficialități laice, munca în branșa respectivă – și după această dată), Anatol Cudinoff a zugrăvit din nou, în totalitate, 29 de biserici, a pictat sau repictat opt catapetesme și a îndrumat și a pregătit profesional 11 pictori, care i-au devenit apoi colegi de breaslă¹⁷.

Ar mai fi de adăugat că Anatol Cudinoff, deși s-a consacrat în cea mai mare parte picturii ecleziastice, a fost dotat cu suficiente resurse intelectuale pentru a se putea afirma plenar și pe târâmul artei laice. Amintim, în acest context, participarea lui la mai multe expoziții de grup, organizate în țară și peste hotare. Un jalon important în activitatea lui l-a constituit expoziția personală de gravură și desen, inaugurată la 16 februarie 1969 în Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din București. Cu această ocazie a expus 38 de lucrări, în temei desene color și gravuri realizate în mai multe tehnici (linoleum, acvatinta, acvaforte, pointe sèche). Expoziția a fost una de bilanț, prezentând o selecție riguroasă a creațiilor din anii maturității¹⁸.

A mai participat, în 1956, la un vernisaj de artă românească la Viena, iar restul timpului și l-a consacrat atelierului, decorurilor teatrale, culori-

¹⁷ <http://altmariusistoric.weblog.ro/2009/06/02/calendarul-evenimentelor-sa-natatea-2-iunie-2009/#axzz1f7Yg82EB> (accesat la 17 septembrie 2015).

¹⁸ Cudinov Anatol. *Repertoriul graficii românești*. București, vol.1, 1978, p. 423; Gheorghe Bobâna, Lidia Troianowski. *Prezențe basarabene în spiritualitatea românească (secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea)*. Dicționar. Chișinău, Civitas, 2007, p. 103; Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*, București, Meridiane, 1976; Tudor Stăvilă. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău, Știința, 2000, p. 142.

lor și căutării adevărului în artă, adică a liniei de tangență a sentimentului cu cugetul.

De un interes deosebit este *Autobiografia* pictorului, scrisă la solicitarea directorului pentru Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” la 6 ianuarie 1961: Cudinoff Anatolie, născut în anul 1910 la 27 ianuarie în orașul Chișinău, URSS – până’ n anul 1944 am locuit în orașul meu natal, unde am avut atelierul care era situat la mansarda hotelului „Londra” de pe str. Pușkin, astăzi atelierul îl am în Calea Rohari 56, fost atelier al pict. Pompilian. Terminând șase clase secundare și fiind sfătuit de dna prof. de desen Malișevski și pictorul Th. Kiriacoff, m-am înscris la școala de „Belle-Arte” din Chișinău, unde în timp de trei ani, având ca profesor de pict. pe Șneer G. Cogan, am reușit să ajung în ultimul an, primind în același an o bursă de pictură pentru colonia de pictură de la Baia Mare, cu ocazia inspecției făcute de insp. Teodorescu-Sion (pe atunci era și inspector la școală, anul 1930). Fiind la Baia Mare, am cunoscut și m-am împrietenit cu Gh. Maniu, Eugen Gâscă, Const. Mihalcea și alții care m-au ajutat să vin la București la Academie.

În toamna anului 1931 am devenit student în anul VII (era ultima promoție de șapte ani) la Academia de Arte Frumoase din București, secția pictură, având ca profesor-pictor pe mult cunoscutul maestru Camil Ressu, iar în iunie 1932 am fost absolvent (diplomant) al Academiei.

Afară de muzeele din RPR, am vizitat Galeria Tretyakov și muzeul A.S. Pușkin din Moscova și Pinacoteca de la Chiev.

Prima dată am expus în anul 1935 la „salonul oficial”. Activitatea mea artistică am desfășurat-o în special în Basarabia, orașul Chișinău, tot în anul 1935 am deschis o expoziție personală în orașul meu natal, prezentându-mă în fața publicului cu peste 70 de lucrări.

– Din 1947, anul când am fost desconcentrat după cinci ani de militărie, expun la expozițiile anuale de stat.

– Multe lucrări de ale mele de pictură au fost reținute de ministerele și instituțiile din RPR.

– Despre genul în care lucrez, pot spune că aproape întotdeauna am încercat să atac toate genurile, nu știu în ce măsură am reușit, dar ce să fac? Îmi place să frământ aluatul.

– Ce pot spune despre lucrările mele ? Să fie așa cum o spuneți D-voastră „Opera mea”?

– Nu pot spune nimica!

– Cu ocazia scrisorii și întrebărilor D-Voastră... (indescifrabil) în revistă cât mi-a ajutat cerebralul, lucrările făcute de mine în decurs de 35 ani, unele

din ele poate mi-au plăcut, altele mai puțin, dar astăzi, aducându-mi aminte de ele, nu-mi mai place nimica. Am o viziune cu totul alta, caut să aștern pe hârtie, pânză sau placa de gravat epoca aceasta frumoasă în care trăiesc.

– Îmi aduc aminte de câteva lucrări (...) însemnate, ca de pildă „Reforma agrară”, ulei, dimensi. aprox. 3 x 2,40 m, „Vagabondul”, ulei, dimensi. 2 x 160, „Odihna pescarilor”, ulei, 1,60 x 1,20, două compoziții alegorice: „Primăvara” – „Toamna”, 4

x 2,50. Am colindat foarte mult plaiurile Basarabiei, pictând multe peisaje, în colecții particulare am avut foarte multe lucrări, dar cu refugiul și dezastrul pricinuit de război, am pierdut urma persoanelor posesoare ale lucrărilor mele. Lucrările de mai devreme, ca „Reforma agrară” și cele două compoziții alegorice au fost achiziționate de Facultatea de Agronomie din Chișinău.

– Despre publicații... poate s-a vorbit despre mine, nu vă pot spune (...) întrucât n-am fost niciodată colecționar de documente sau articole, unde s-a vorbit de activitatea mea.

– Din anul 1926 nu m-am ocupat de altceva decât de artă, am pictat, am desenat și am gravat.

– Am câteva lucrări la muzeul RPR și mi se pare și în alte muzee, dar nu pot preciza unde și ce anume lucrări.

– Regret că nu pot fi la înălțime cu răspunsurile la întrebările D-voastră.

Semnătura, 6 ianuarie 1961, București¹⁹.

Din presa vremii se cunosc două biserici pe care Anatol Cudinoff le-a pictat împreună cu ajutorii săi. Este vorba despre biserica Sfânta Treime din Pietricea, comuna Brebu, județul Prahova, pentru care în ianuarie 1951 s-au trimis invitații de participare la licitație pictorilor autorizați: Anatol Cudinoff, Iulius Göler, Iosif Wass și Ion Minulescu, toți din București, pentru realizarea picturii interioare. Cudinoff a fost ales pentru a



Anatol Cudinoff. Bărci la Vâlcov, anii 1920.

¹⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române.



Mihail Gavrilov. *Desen*, 1943. Imagine de la Salonul de Grafică din București.

dumnezeiesc lăcaș cu hramul Sfânta Treime și s-a împodobit cu pictură în tehnica fresco de către maestrul A. Kudinoff prin dania enoriașilor și ostenea- la preotului Gheorghe Popescu.

Cea de-a doua biserică este *Adormirea Maicii Domnului* din Hărman (1778), o localitate brașoveană, al cărei nume înseamnă „Muntele Mierii” în dialectul săsesc. Cu toate că nu este declarat monument istoric, lăcașul de cult are o valoare deosebită și ocupă un loc de frunte în rândul bisericilor brașovene.

Arhitectura realizată în stilul cu influențe baroce, gotice și munte-nești și dimensiunile zidirii impresionează și astăzi. Pe parcursul timpului, în 1859, a fost pictat iconostasul bisericii, restaurat integral în 1974. Tot în această perioadă pictura interioară în tempera, care acoperea parțial pereții în 1947, este repictată integral de Anatol Cudinoff și ucenicii săi în anii 1973–1974, în tehnica frescii²⁰.

Printre puținii pictori care s-au născut în Basarabia, dar nu au trecut prin atelierele Școlii de Belle-Arte din Chișinău figurează și Mihail Gavrilov (9 decembrie 1889, Ismail – 8 septembrie 1968, Brăila)²². Primele clase le face la Ismail, apoi la Vâlcov, unde tatăl său era numit director

picta biserica, el fiind și autorul picturii catapetesmei. Biserica a fost finalizată în toamna anului 1951, acest lucru fiind adus la cunoștința Centru-ului Eparhial prin adresa nr. 1279 din 9 noiembrie 1951²⁰.

Amplasată pe frontispiciu într-o arcadă de piatră, deasupra ușii de la intrare, pisania bisericii are înscris următorul text: *Cu voia Tatălui, cu știrea Fiului și cu săvârșirea Sf. Duh, între anii 1948–1951 s-a zidit acest*

²⁰ <http://www.pietriceaua.ro/biserica.html>; http://picasaweb.google.com/lh/photo/BW9JSK7_hLjuiGi0fLvtqg. (Accesat la 12 decembrie 2011)

²¹ <http://tarabarsei.eu/biserica-ortodoxa-din-harman/> (Accesat la 12 decembrie 2011)

²² Mihail Gavrilov. *Repertoriul graficii românești*. București, vol. II, 1981, p.679-652.

de școală. La vârsta de 21 de ani este încorporat în armată la Galați la Regimentul 3 Artilerie. În 1925 se căsătorește, însă cu pictura merge mai departe. Astfel, în 1932, îl cunoaște pe colecționarul Hrandt Avachian, cu care leagă o strânsă prietenie. În 1933 se împrietenește cu Sorin Manolescu și Gheorghe Naum. Pictor și grafician, debutează în 1935 la Salonul Oficial din București, participând la toate expozițiile până în 1940, când Mihail Gavrilov părăsește Vâlcovul și se mută la București. Aici este găzduit de prietenul său Avachian. Este distins cu Premiul „Anastase Simu” pentru pictură la Salonul Oficial din anul 1936. Inițial a pornit de la pictură, în jurul căreia au gravitat toate celelalte tehnici: acuarela, gravura sau desenul în tuș. A pictat și a gravat peisaje din Vâlcov, în Vrancea sau la Curtea de Argeș, impunându-se ca un observator foarte atent al peisajului. În 1941 se stabilește la Brăila, unde o perioadă va fi găzduit de prietenul său Sorin Manolescu și unde lucrează până în anul 1950 la diferite întreprinderi, ultima fiind Teatrul de Stat „Maria Filotti”, ca scenograf. Din 1951, funcționează ca profesor la Școala Populară de Artă, până în 1968, an în care artistul se stinge din viață în luna septembrie. În gravură stabilește cu ușurință sensibilitatea culorilor, frumusețea priveliștilor lacustre și poezia misterioasă a sălciilor cu bărcile pescarilor²³.

Încă din copilărie Mihail Gavrilov este atras de farmecul acuarelei, susținut de tatăl său, fiu de preot și profesor de matematică la Ismail. În apropiere se află Vâlcovul, o veche așezare a reprezentanților de schimnici ruși, care au fondat localitatea pe Canalul Chilia din Delta Dunării, devenind principalul reper pentru pictor în a studia peisajul, subiect predilect în pictura sa. Îl pasionează în mod deosebit acuarela, gen de pictură care impune un ascuțit simț al observației, spontaneitate, rapiditate și o foarte bună cunoaștere în a combina și a așeza pe hârtie culorile de apă.

Despre pictor a fost publicată o monografie semnată de Corneliu Stoica și mai multe articole. Criticul de artă Ana Maria Harțuche descrie opera lui Mihail Gavrilov astfel: *Peisajul lui Mihail Gavrilov, cel din Vâlcov, este construit cu mare corectitudine și siguranță. Primul plan este rezervat arhitecturii capricioase și rarefiate, în care sunt improvizate structuri unice în care este văzut acel peisaj. Știe să aplice și stăpânește destul de bine toate diferențele de griuri ale imaginii alb-negru, care dau senzația picturalității, a stăpânirii de sine, a raporturilor dintre umbră și lumină. Calitățile lucrărilor sale demonstrează că Mihail Gavrilov a avut un lung și temeinic exercițiu*

Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

²³ Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. Artiști din România. 1900–1950*. București, 1997, p. 61-62.

executat în anii din urmă și care, pe bună dreptate, putem spune cum a crezut el însuși: *târziu am ajuns la o maturitate artistică*²⁴.

Nicăpetre, marele sculptor brăilean, scrie în una din cărțile sale: *Am plecat să studiez sculptura la îndemnul lui Mihail Gavrilov. În orașul Brăila, Gavrilov a avut multe expoziții de pictură de-a lungul anilor. În fiecare lucrare se poate vedea cu ușurință sensibilitatea culorilor, frumusețea priveliștilor lacustre, poezia misterioasă a sălciilor sub care adâncea în spațiu bărcile cu pescari*²⁵.

Despre Mihail Gavrilov amintește Valentin Ciucă în voluminoasa monografie *Un secol de arte frumoase în Moldova*²⁶, care, evaluând opera sa, menționează: *Distins cu Premiul Anastase Simu pentru pictură la Salonul Oficial din anul 1936, urmat de alte premii, pictorul Mihail Gavrilov părea să urmeze o traiectorie de excepție. A lucrat mult și divers în spiritul vremii și al vremurilor. A făcut proiecte scenografice de costume, însă toate acestea au pornit de la pictură, în jurul căreia toate celelalte tehnici: acuarela, gravura sau desenul în tuș au gravitat rezultate notabile. Gavrilov a fost un talent plural și convingător. Bun peisagist, prin toate peisajele făcute la Dunăre, în Vrancea sau la Curtea de Argeș, îl impune pe artist ca un observator foarte atent al peisajului, dar și în temele compoziționale.*

Pe Mihail Gavrilov îl putem numi un mare acuarelist al Brăilei, cum pentru orașul Tulcea este Constantin Găvănea. Și unul, și celălalt, prin imaginile plăsmuite în acuarelă, devin inconfundabili, prin arta lor, în contextul acuarelei românești.

Corneliu Stoica publică în *Artele plastice* un articol, intitulat *Amințirea lui Mihail Gavrilov*²⁷, în care amintește unele detalii omise de alți istorici de artă. Astfel, din articol aflăm că pictorul, în afară de premiul Fundației Simu în anul 1935, mai obține în 1937 două premii ale Ministerului Cultelor și Artelor pentru pictură (Salonul Oficial de Primăvară) și desen (Salonul Oficial de Toamnă). După ocuparea Basarabiei în 1940, se stabilește definitiv la Brăila, activând ca pictor-scenograf la Teatrul de

²⁴ C. Stoica. *Mihail Gavrilov*. Galați, Editura Centrului Cultural Dunărea de Jos, 2010. 204 p.

²⁵ Constanța Abălașei-Donosa. Prințul culorilor de apă – Mihail Gavrilov. În: *Artele plastice*, Galați, 18 noiembrie 2011.

²⁶ Valentin Ciucă. *Un secol de arte frumoase în Moldova*. Iași, Editura Art XXI, 2009, p. 259.

²⁷ Corneliu Stoica. *Amințirea lui Mihail Gavrilov*. În: *Artele plastice*, Galați, 6 decembrie 2014.



Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Mihail Gavrilov.
Liniște, 1964.
Muzeul de Artă
din Galați.

Stat și ca profesor la Școala Populară de Artă. Tot aici el devine inițiatorul și fondatorul Teatrului de Păpuși din Brăila.

La Salonul Oficial de la București din 1937 este prezent cu un *Peisajiu*. Printre lucrările care apar ocazional pe diverse site-uri o lucrare în ulei atrage atenția. Se numește *Omagiu lui Cézanne* și a apărut în cadrul unei licitații la ArtSmart în 2016. Nu se cunoaște anul creării și nici locația tabloului, dar compoziția și tratarea coloristică impresionează. Lu-leaua preferată în prim-plan, câteva vase din ceramică, unul din metal, în care sunt pensule, cărți pe o masă care depășește cadrul compoziției și un album deschis, pe fundalul cu pagina deschisă a cunoscutului autoportret al maestrului.

Mihail Gavrilov nu imită maniera stilistică a lui Cézanne, recurgând la varianta figurativă a imaginii, redând fidel umbra și lumina, luciul metalului și al foilor de album, creând în natura statică o ambianță armonioasă. Cunoaștem ceva similar în creația lui Auguste Baillayre în pictura *Omagiu lui Goya* (1945), dar în tabloul său Mihail Gavrilov evită monocromia coloristică, subliniind decorativismul culorilor.

Dar cu adevărat talentul pictorului se descoperă în acuarelele sale. Vâlcovul, Tulcea și tot ce este legat de Dunăre sunt motivele preferate ale pictorului. *Peisaj din Balcic*, în tehnica de acvarielă, cu o uliță și o casă luminate de razele soarelui și minaretul unei moschei în depărtare, redă cu mijloace laconice arșița începutului de dimineată.



Mihail Gavrilov. *La moară*, 1957. Muzeul de Artă din Galați.

Într-o altă lucrare, *Peisaj din Galați*, pictorul prezintă periferia orașului cu căsuțele mici de pe malul Dunării și blocurile înalte care se zăresc în depărtare. Îmbinând tehnica acuarelei umede cu a celei uscate, Mihail Gavrilov scoate în evidență transparența stratului de acuarelă, prospețimea interpretării. Același mod de tratare este aplicat în acuarela *La Mila*, în *Peisaj cu bărci*, *În docuri* și *La moară, Galați*, toate motivele creând o pagină impresionantă și poetică a orașului care l-a adăpostit din copilărie.

O altă pagină de creație a artistului se referă la gravurile sale. Executate în tehnicile lino-gravurii sau xilogravurii, aceste lucrări poartă integral semantica subiectelor consacrate Dunării. *Liniște*, *Prima zăpadă* în xilogravură și lino-gravura *Pești în plasă* sunt consacrate naturii

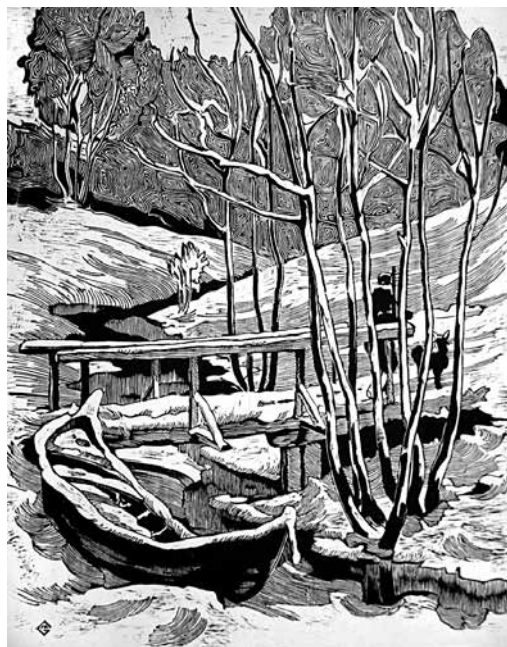
și lipsite de elementele arhitecturale caracteristice acuarelelor sale. Specifică însă și pentru acuarele, și pentru gravuri este lipsa figurilor omenești, creând un peisaj panoramic doar cu imaginile creației umane.

Cunoscut ca un excelent acuarelist și gravor, trăind foarte mulți ani la Vâlcov și la Brăila, artistul a surprins în lucrările sale frumusețea neasemuită a Deltei Dunării, a bălților Brăilei, reținând nu numai priveliști ale naturii cu ape și arbori, ci și imagini ale porturilor, scene cu pescari în plină acțiune, secvențe din munca oamenilor de pe aceste meleaguri (*Pe Filipoiu*, *Portul Brăila*, *Șantierul Naval Brăila*, *Năvodari plecând la pescuit*, *Bărci în repaus*). A pictat foarte mult și la Curtea de Argeș, și în Vrancea, iar tablourile *Lacul din Cumpăna*, *Livadă de pruni*, *Plopi pe Argeș*, *Peisaj din Nereju*, *Bâlci*, *Târg la Năruja* etc. vorbesc despre un artist deplin stăpân pe mijloacele de exprimare, reușind să redea în profunzime specificul locurilor. Copacii din lucrările lui Gavrilov sunt planturoși, au forme contorsionate, pescarii au chipuri aspre, lumina și umbra sunt bine dozate, desenul este clar, înregistrând în ultimii ani o tendință vădită spre sintetic. Multe subiecte tratate în ulei sau acuarelă sunt reluate în xilogravuri și linogravuri (*Sărbătoarea mieilor la Năruja*, *Aspect din Balta Brăilei*, *În Insula Mare a Brăilei*, *Moară de apă*, *La pescuit pe Corotișca*, *Bărci pe canalul Corotișca*, *Nocturnă în Deltă*).

Spre deosebire de prietenul său Gheorghe Naum, care urmărește surprinderea poeziei inefabile a peisajului, Gavrilov este mai riguros, mai rece, mai cerebral. În unele lucrări chiar încearcă experiențe noi, renunțând la țesătura de hașuri în favoarea unor pătrate sau linii distribuite simetric. În alte compoziții pornește de la sugestii oferite de operele literare, cum ar fi *Don Quijote* (Cervantes), *Revoltă în port* (Sahia), *Baladă* (Coșbuc). În câteva picturi din 1968 (*Docuri, Faleză la Galați, Țiglina veche*), se axa pe imagini ale Galațiului, lucrările având pe lângă valoarea estetică și una documentară. *Faleză la Galați*, de pildă, impresionează prin măiestria cu care artistul surprinde atmosfera de noapte, specificul local, folosind o singură culoare: negrul cu diferitele lui nuanțe. În *Țiglina veche*, autorul reține un peisaj al acestui cartier așa cum l-a cunoscut în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În alte lucrări, care se referă la realizările socialiste din România: *Galații de azi și de ieri, Galați, construcții noi – sectorul betoniere, Dimineată luminoasă, Se construiește o nouă faleză, Șantierul naval din Galați, Laminorul de tablă subțire*, Mihail Gavrilov rămâne la fel de liric și poetic. Ele prezintă imagini ale unui oraș care, în deceniile 6-7 ale secolului al XX-lea, trecea prin ample metamorfoze, se construia intens, iar întreprinderile vechi cunoșteau un benefic proces de modernizare.

Pictor, grafician și scenograf talentat, Mihail Gavrilov este un nume ce se cere a fi cinstit cu venerație, iar opera rămasă de pe urma trecerii sale pământești trebuie prețuită la adevărata ei valoare. Fidel figurativului și lucrului după model, de care s-a simțit dependent, el a lăsat drept moștenire o creație făurită într-o viață încheiată la 68 de ani, o creație în care frumosul și autenticul sunt întotdeauna o latură indispensabilă a operelor sale.

Numele unui alt basarabean, Anatol Vulpe, apare destul de târziu în ambianța artistică românească, după publicarea voluminosului volum al lui Mihai Pelin *Deceniul prăbușirilor (1940–1950): viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști* (București, Editura



Mihail Gavrilov. *Prima zăpadă*, anii 1960. Muzeul de Artă din Galați.

Anatol Vulpe.
Nud, 1934. Imagine de la Salonul de Grafică din București.

Anatol Vulpe.
Balconul, 1937.
Imagine de la Salonul de Grafică din București.



Compania, 2005), căruia autorul îi consacră un capitol aparte, intitulat *Asasinarea pictorului Anatol Vulpe*. O altă informație despre pictor conține catalogul expoziției *Bessarabia moia*, editat de Galeriile Artmark în 2009, care a inclus o serie de picturi, dintre care două aparțin Muzeului de Artă al României (*Autoportret* și *Natură moartă*), iar altele patru (*Nud*, *Autoportret*, *Peisaj după ploaie* și *Nud*) provin din diverse colecții particulare bucureștene. Anume aceste evenimente au suscitât interesul colecționarilor și al licitațiilor de artă pentru operele acestui artist uitat.

Anatol Vulpe s-a născut în comuna Bahmut din județul Bălți, la 17 februarie 1907, și a decedat în condiții tragice și misterioase la 6 aprilie 1946 în București. Pictor și grafician talentat, a studiat, fără a finaliza studiile (din cauza sărăciei), în atelierul lui Constantin Artachino, la limita deceniilor trei și patru ale secolului al XX-lea. În privința studiilor există anumite îndoieli referitoare la faptul că a fost admis la Școala de Arte Frumoase din București fără o anumită pregătire în domeniu. Posibil ca Anatol Vulpe să fi trecut prin atelierul lui Auguste Baillayre la Chișinău, existând mai multe aspecte comune pentru ambii. Și profesorul, și posibilul învățacel erau admiratori ai postimpresionismului, diferența constituind-o selectarea subiectelor pentru pictură. Oricum, după cum menționează Mihai Pelin²⁸, în anii 1928–1929 pictorul s-a aflat în permanență la

²⁸ Mihai Pelin. *Deceniul prăbușirilor (1940–1950): viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*. București, Editura Compania, 2005, p. 442.

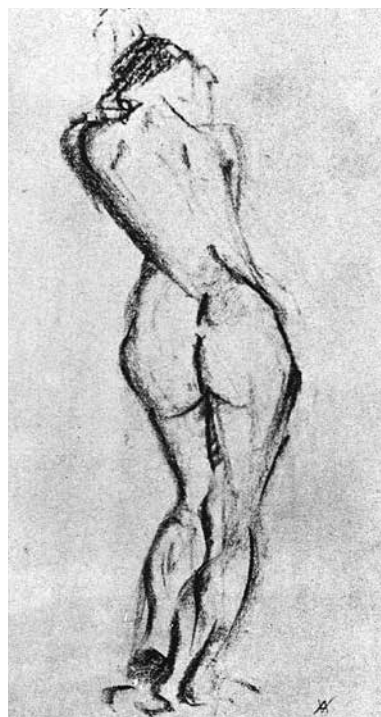
Chișinău și doar vacanțele și le petrecea cu regularitate la Cetatea Albă. Acest moment este confirmat și de istoricul de artă Petre Oprea, care consemnează participarea lui Anatol Vulpe, anterior studiilor de la București, la Salonul Oficial de Pictură în anii 1929–1935²⁹.

La Salonul Oficial din București participă pentru prima dată în 1933, figurând apoi cu regularitate, din an în an, la aceste manifestări. Oscar Han a caracterizat foarte specific lucrările pictorului expuse la Salon, remarcându-l drept *un pictor în sensul acordurilor surdinizate de culori potolite și ele prin nuanțe, cu un desen care, dacă s-ar exprima mai liber și mai simplu ca linie, ar corespunde mai aproape calităților de culoare*. Iar la Salonul de Toamnă din 1934 același cronicar l-a declarat *cu totul bărbătesc și elegant în nobila și sigura d-sale prezentare a nudului, ce este mai expresiv în mișcare*³⁰.

În 1936 vernisează și prima expoziție personală de pictură în Sala Mozart din București. Își dorește să plece la stagiul în Europa, făcând demersuri către Ministerul de Interne și Ministerul Culturii, fiindu-i eliberat și pașaportul pentru străinătate, dar, în lipsa unor mijloace financiare, această călătorie nu a mai avut loc.

La Salonul Oficial de Toamnă din 1939 pictorul a expus șase gravuri excelente, selecționate de un juriu prezidat de Gheorghe Petrașcu. De la expoziția respectivă Direcția artelor i-a comunicat artistului despre achiziționarea pentru colecțiile statului a lucrării intitulată *Port*, pictorul primind cu acest prilej 1000 de lei. În toamna lui 1940, Anatol Vulpe i s-a înfățișat lui Paul Miracovici ca un desenator lucid și îndrăzneț, iar Ministerul Artelor i-a achiziționat tot atunci din salonul de desen și gravură o nouă lucrare cu o tematică similară, *În port*. De data aceasta, onorariul i s-a fixat în valoare de 2000 de lei.

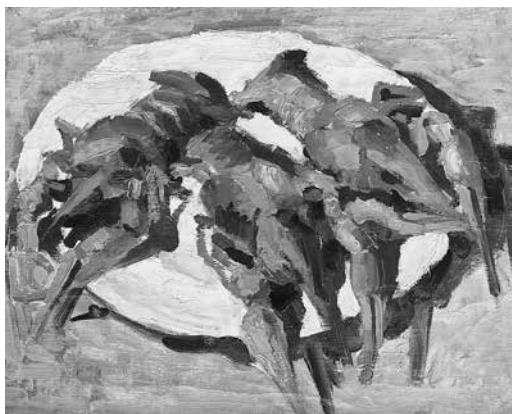
La începutul războiului, în 1941, este mobilizat în compania sanitară a Spitalului Militar *Regina Maria* din București, apoi transferat la Secția de propagandă a Marelui Stat-Major, sub comanda locotenentului arhi-



Anatol Vulpe.
*Natură statică
cu caravelă,*
1947. Imagine
de la Salonul
de Grafică din
București.

²⁹ Petre Boldur. Salonul Oficial... În: *Reporter*, 25 aprilie 1935; G. Oprescu. Expoziția armatei. În: *Universul*, 21 noiembrie 1941; Ion Frunzetti. Expoziția Anatol Vulpe. În: *Vremea*, 19 aprilie 1942.

³⁰ Mihai Pelin, op. cit., p. 442.



Anatol Vulpe.
*Natură statică
cu homari*, anii
1930. Licitația
Artmark din 26
februarie 2015.

Anatol Vulpe.
Scrisoarea, anii
1930. Licitația
Artmark din 26
februarie 2015.

tect G.M. Cantacuzino. În iarna aceluiași an a locuit la Odessa, împreună cu pictorii Gheorghe Vânătoru, Constantin Mihalcea și Dan Ialomiteanu, unde a făcut schițe reflectând orașul distrus de furtuna războiului.

Iarna s-a întors la București, unde, pentru a fi reprimat în plutonul de propagandă, când a fost din nou concentrat, Direcția artelor i-a eliberat certificatul nr. 26692 din 12 mai 1942, semnat de Ion Jalea, în care se consemna că *are o reputație bine cunoscută, iar lucrările sale au fost expuse în repetate rânduri la saloanele oficiale, unele fiind reținute de minister și figurând în colecțiile statului.*

În vara anului 1942, a făcut naveta, în peninsula Crimeea, între Sevastopol, Karasubazar și Kerchi, dedicat aceluiași subiecte cu tematică militară. Fără îndoială, era cea mai pașnică și mai nevinovată modalitate de a participa la un război pustiitor. În același an se va afla la Sevastopol, ca mai apoi să participe, la Odessa, la deschiderea Salonului Oficial al Transnistriei, expunând alături de artiști plastici ucraineni și ruși.

În ianuarie 1943, pe când artistul se afla într-o scurtă permisie, Ministerul Artelor i-a achiziționat două peisaje din Odessa, cu 40 000 de lei, iar în iulie 1943, Anatol Vulpe pleca din Sevastopol spre Caucaz cu blocul de schițe sub braț.

În primăvara lui 1943 Vulpe expune la Salonul Oficial de Primăvară peisaje din spațiul războiului, în iulie se află în Caucaz, iar în august a fost într-o scurtă permisie la București, unde participă la hotarul anilor 1943–1944 la expoziția artiștilor plastici mobilizați în Secția de propagandă a Marelui Stat-Major, *Aspecte din pictura românească de război*, vernisată în foaierul Facultății de Arhitectură din București. A expus cu acest prilej lucrările *Vedetă în patrulare*, *Vânători de munte*, *Pionieri*, *Submarin în acți-*



Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Anatol Vulpe.
Vedere din atelier. Diptic, anii
 1930. Licitația
 Alis Auction
 din 4 mai 2008.

une și *După distrugerea cazematei*. Niciuna dintre ele nu exalta războiul – Anatol Vulpe, ca și ceilalți artiști din plutoanele de propagandă, a preferat să rezolve probleme de culoare și de compoziție.

În decembrie 1944 a fost elogiât de Petru Comarnescu, iar *Catalogul critic al picturii române contemporane*, întocmit de Ion Goschin, consemna: *Anatol Vulpe. Posibilități tehnice variate, cu multă prospețime și delicatețe de culoare. Efecte de armonie în culori topite, fără relief artistic. Artistul se află încă în faza evolutivă. A expus și la Salonul Oficial din primăvara lui 1945. În luna septembrie a aceluiași an, Florica Cordescu scria: Pescarii lui Anatol Vulpe a fost una din cele mai picturale lucrări expuse în acest salon, mai aproape de tot ceea ce se cheamă pictură. Sentimentul, senzația sunt lăsate să vagabondeze liber, potolite doar de simțul netăgăduit al valorilor și al compoziției. Neinfluențat de nimeni, Anatol Vulpe este unul din cei mai personali pictori ai noștri. Păcat că nu-l putem cunoaște decât fragmentar, de la un salon la altul.*

La Salonul Oficial de Toamnă din 1945, lui Anatol Vulpe i s-au admis trei lucrări. A patra lucrare prezentată de pictor nu a întrunit numărul necesar de voturi ale juriului, prezidat de Camil Ressu, dar nu era nicio nenorocire.

În timpul verii anului 1945 lucrează la traducerea cărții de memorii a regizorului Constantin Stanislavski *Viața mea în artă* pentru Editura Cartea Rusă³¹.

Majoritatea operelor sale, semnate, dar nedatate, au anumite nuanțe ce poartă amprenta manierei postimpresioniste – fără conturul formelor

³¹ Mihai Pelin, op. cit., p. 437-452.



Anatol Vulpe.
Natură statică,
anii 1930. Lici-
tația Artmark
din 23 iunie
2016.

și al contrastelor, cu tușe largi și nuanțe coloristice armonizate, dar întotdeauna reflectate de spațiul predominant al luminii. Toate tablourile, indiferent de gen – peisaje, naturi statice, portrete –, erau impresionante prin simplitatea lor emotivă, prin unitatea în viziune și prin aerul lor de ușoară melancolie.

Cele mai timpurii opere, păstrate în cataloagele vremii, se referă la anul 1937, când în spațiul expozițional al Salonului de Toamnă apare *Balconul*. O tânără, așezată lângă masa cu o vază cu flori, privește melancolic la casele și străzile încă pustii ale Bucureștiului de dimineață. Chiar și în imaginea alb-negru se observă finețea tonală a coloritului.

O altă lucrare apărută în catalogul anului 1944, *Natură statică*, reprodușă în alb-negru, reprezintă o viziune mai romantică a picturii lui Anatol Vulpe, când pe fundalul întunecat se expune un model de caravelă cu însemnul cruciaților, amplasat deasupra cărților, pe o masă unde se mai află două pistoale medievale.

Dintre ultimele lucrări datate din 1946, *Menajeria circului*, apărută la licitațiile bucureștene, pare o scenă de gen, cu furgonul tradițional al circului itinerant, cu figuri de oameni surprinse instantaneu și cu animale, aflate la periferia unei localități rurale. În coloritul cunoscut al pictorului, unde domnește armonia coloristică, apare contrastul de culoare, el devine mai dramatizant, această operă fiind ceva neobișnuit în creația pictorului.

Cu certitudine, poate fi datată și acuarela *Portul din Odessa*, unde pictorul s-a aflat în anii 1942–1943. Este un peisaj cu remorci desfigurate de obuze și câteva tunuri antiaeriene pe fundalul albastriu al golfului.

Din moștenirea artistului s-au păstrat două autoportrete: unul din perioada timpurie se păstrează în colecțiile Muzeului de Artă din București, celălalt provine dintr-o colecție particulară. Ambele lucrări au fost prezentate în cadrul expoziției *Bessarabia Moia*, organizate de Ruxanda Garofeanu la București în 2009. Primul *Autoportret* reflectă integral lumea interioară și calmul sufletesc al pictorului, așa cum a fost cunoscut de prieteni și colegi. Reprezentat din profil, cu fața întoarsă spre spectator, cu o mână pe talie și alta – cu pensula în mână, pictorul se studiază

atent pe sine, întrebând parcă cine este personajul. Al doilea *Autoportret* parcă vine din reionismul lui Larionov, combinat cu geometrismul lui Pablo Picasso din perioada abstracționismului. Chipul stilizat, alungit al pictorului pe fundalul liniilor înclinate, geometrice, verticale și orizontale, îl reprezintă ca pe un adept conștient al avangardei contemporane.

La expoziția respectivă au mai fost prezente două nuduri, o *Natură moartă* și *Peisaj după ploaie*, în care maniera lui Césanne se completează cu nuanțe coloristice sonore, mai ales în nudurile corpolente, pictate cu tușe de o densitate coloristică aparte.

Nudurile artistului sunt un compartiment distinct în creația sa. Motivele apărute în cadrul licitațiilor bucureștene din anii 2014–2016 (*Femeie spălându-se* și *După baie*) se remarcă prin coloritul cald al nuanțelor și treceri apropiate de la figură la fond, intercalate, uneori, cu culori stinse de roșu și cafeniu. Nimic neobișnuit și în gesturile femeilor care îndeplinesc ritualul la fel de simplu ca și orice altă obligație cotidiană. Comparativ cu acestea, nudurile expuse în cadrul expoziției *Bessarabia moia* sunt pictate mai volumetric, cu accente asupra corpolenței și a contrastelor de culoare, stăruind asupra carnației corpului.

Portretele pictorului (*Scrisoare*, pe verso *Portul de la Odessa*, *Doamnă cu bonetă verde*, *Tânăra citind*, *Femeie servind cafea*) sunt la fel de cotidiene și meditative cum a fost și caracterul artistului, calm, delicat, molcom și sobru, cum l-au descris contemporanii săi.

Mai diverse ca abordare, dar și ca tratare coloristică, sunt naturile statice ale artistului: *Natură statică cu flori*, mai neobișnuitele *Fazanul* și *Natură statică cu homari* sau *Natură statică cu mască*. Fiecare dintre ele are un limbaj plastic propriu ce le diferențiază, fără a puncta tangențe stilistice, compoziționale sau coloristice, care le-ar integra și ar reflecta personalitatea pictorului.

Singulară rămâne pânza *Din război*, pictată în timpul deselor deplasări pe front. Având un caracter de studiu, această lucrare poate fi considerată doar ceva intermediar, un act premergător pentru un viitor tablou al său. Soldatul cu binoclu, urcat într-un copac fără frunze (toamna), privește în zare, având o poziție deloc confortabilă. Potri-

Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Anatol Vulpe.
Din război,
1941. După
Findartinfo,
26 septembrie
2015.





Anatol Vulpe.
După baie, anii
1930. Licităția
Artmark din 20
decembrie 2016.

Anatol Vulpe.
În iatac, anii
1930. Licităția
Artmark din 20
decembrie 2016.

vit informațiilor contemporanilor săi, atitudinea lui Anatol Vulpe față de ostilitățile vremii a fost destul de distanțată, artistul pictând ororile războiului în mai multe peisaje decât lucrări tematice.

În Cabinetul de stampe al Muzeului Național de Artă al României se păstrează două lucrări ale pictorului: xilogravura *Peisaj* (1939) și xilogravura color *În port*, ambele provenite din Muzeul Toma Stelian și transmise muzeului în anul 1950³².

Și astăzi opera lui Anatol Vulpe se cunoaște încă fragmentar, dar, ținând cont de prezența lucrărilor sale pe piața de artă a ultimilor ani, ne putem da seama că a lăsat piese interesante, cu un colorit bogat și expresiv. Ocultarea biografiei și operei acestui înzestrat pictor boem se datorează în mare măsură tragicului sfârșit al acestuia, survenit în noaptea dintre 5 și 6 aprilie 1946, când Anatol Vulpe a fost împușcat cu 15 gloanțe de calibre diferite. Tot atunci, prietena lui, Elena Bogdan, a fost găsită la 800 m distanță, împușcată și ea, în Parcul Moșoiu din București. Tragicul eveniment a fost pe larg reconstituit de istoricul Mihai Pelin și acestui studiu de caz i se datorează în mod esențial revenirea operei lui Vulpe în atenția specialiștilor și colecționarilor de artă.

Un portret impresionant al prietenelor lui Anatol Vulpe, gemenele pictorițe Florica și Marcela Cordescu, prima fiind timp de 11 ani con-

³² Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. 1900–1950*. București, 1997, p. 35-36.

soarta civilă a pictorului, este reflectat de Ioan Botiș, care publică într-un ziar maramureșean un elogiu gemenelor, amintind încă o dată de tragicul eveniment ce a curmat viața pictorului. Articolul conține un pasaj concludent: *Florica și Marcela Cordescu, una mai tumultuoasă, alta mai longevivă. Florica este asociată intens cu tragicul Anatol Vulpe, care a influențat-o pe toate planurile, având și o relație pasional-profesională destul de lungă, începută în 1933, acum 80 de ani, când artista avea doar 20. În 1946, în vremurile tulburi de după război, când Bucureștiul era plin de oameni înarmați, soldați sovietici, dar și alți bandiți, pictorul Anatol Vulpe este ciuruit la ceas de seară, având doar 39 de ani. (...) Florica Cordescu Jebeleanu a plecat dintre noi în 1965 și sora ei, Marcela, aproape două decenii mai târziu, în 1984. (...) Dacă Florica a realizat superbe ilustrații la scrierile soțului său, Eugen Jebeleanu, Marcela s-a ocupat de mituri și legende, mai ales, într-un mod irepetabil, de „Marile legende ale lumii”, de Alexandru Mitru³³.*

Un alt nume aproape uitat este cel al Eugeniei Iftodi. Născută la Chișinău (26 februarie 1915) și decedată la București (15 februarie 2005), pictorița a practicat pictura și grafica. A studiat pictura în atelierul particular al Eugeniei Maleșevschi din Chișinău (1932–1934) și la Școala de Arte Frumoase din Iași în atelierul lui Tonitza (1938), după care activează în calitate de asistent la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București (1951–1956). Pe parcursul mai multor ani a beneficiat de mai multe călătorii de studiu în URSS (1958), Cehoslovacia (1963), Germania (1967), Bulgaria, Iugoslavia (1965), Polonia (1966), Franța și Italia (1970).

Activând în anii 1959–1961 în ambianța lui Ion Țuculescu, a fost influențată de creația acestuia, dar a preferat în pictură și grafică subiecte legate de tradiția populară a vechilor ținuturi românești (*Câmp de lavandă; Peisaj din satul Moara Nouă; Peisaj cu mănăstire*, toate – 1944–1954; *Tăietori de pădure; Aproape un autoportret; Flori de gheață; Fluturi; Maes-*



Anatol Vulpe. *Natură statică cu mască*, anii 1930. După Findartinfo, 26 septembrie 2015.

³³ Ioan Botiș. Artiști români contemporani. În: *Gazeta de Maramureș*, 31 august 2009.

trul, totemul și marea; *Fragment II*, toate în anii 1959–1961), în care figurativul și abstractul se completeau reciproc.

Participă la Saloanele din Chișinău în anii 1934 și 1938, fiind prezentă cu peisaje și naturi statice, iar la București expune lucrări în anii 1942–1944. Anume atunci apar și primele articole despre pictoriță înscrise în *Viața*³⁴, *Evenimentul zilei*³⁵.

Ne-am cunoscut prin corespondență datorită monografiei-album *Eugenia Maleșevschi*, care a apărut recent. I-am trimis fotografia profesoarei, după care mi-a scris detaliat despre orele de practică pe care le-a avut în atelierul profesoarei, unde lua lecții particulare. Primind albumul, a rămas surprinsă de calitatea ediției și scrie că are și ea o datorie de realizat – a edita un catalog-album – *În preajma lui Țuculescu* și a elevilor săi. Avea emoții dacă va reuși, în timpul care i-a mai rămas, să realizeze proiectul. Căci este greu, și Dumnezeuastră o știți, să scoți un album. Vă trimit (albumul *În preajma lui Țuculescu, București, 1996*) pe cel vechi, care a ieșit cu greu, căci Editura Arta Grafică se privatizase și contractul a căzut. Am plătit mult, iar la sfârșit m-a ajutat să completez suma Fundația Soros. Ați reușit să scoateți un album „de lux”, fără greș, care poate sta alături de orice editură de prestigiu³⁶.

Peste doi ani, în 2004, Eugenia Iftodi și-a văzut visul împlinit: la tipografia Monitorului Oficial apare cartea *Țuculescu necunoscut*, prefațată de pictoriță și de criticul de artă Pavel Șușară, iar în anul următor se stinge din viață³⁷.

Credem că anume din cauza apariției volumelor consacrate lui Ion Țuculescu și lui Tonitza, care au avut la bază propria colecție de lucrări ale celor doi pictori marcanți din România, creația sa a trecut aproape neobservată de cercetători. După apariția, în diverse perioade de timp, a volumelor *În preajma lui Țuculescu*³⁸, *Chipuri și locuri*³⁹, *Țuculescu necunoscut* și *Tonitza la Balcic*⁴⁰, s-a trezit și interesul specialiștilor pentru creația pictoriței.

³⁴ Ernest Verzea. Iftodi în pictură. În: *Viața*, București, 13 mai 1942.

³⁵ M.R. Pictorița Eugenia Iftodi ne vorbește după influențele războiului în arta plastică și despre noile orientări ale artei după război, 29 mai 1942; C. Șt. Eugenia Iftodi. În: *Evenimentul zilei*, 30 mai 1942.

³⁶ Scrisoarea Eugeniei Iftodi trimisă autorului la 20 octombrie 2002.

³⁷ Pavel Șușară. *Țuculescu necunoscut*. București, 2004. 82 p.

³⁸ Eugenia Iftodi. *În preajma lui Țuculescu*. București, 1996. 144 p.

³⁹ Eugenia Iftodi. *Chipuri și locuri*. București, 2000. 138 p.

⁴⁰ Eugenia Iftodi. *Tonitza la Balcic*. București, Aritmos, 2002.

Ultimul catalog conține schițele și lucrările pe care Eugenia Iftodi le-a donat Muzeului Național Brukental din Sibiu. Cele 55 de desene aparținând lui Nicolae Tonitza au fost expuse în anul 2008 și reprezintă portrete de copii realizate în vara anului 1936 la Balcic. Printre ele a fost expus și un dublu autoportret al maestrului, unul dintre ultimele autoportrete, deoarece după 1936 Tonitza s-a îmbolnăvit și nu a mai pictat până la moartea sa, în 1940⁴¹.

Cataloagele-albume sunt prefăcute de personalități cunoscute din domeniul istoriei artelor contemporane, cum ar fi Pavel Șușară și Ioana Vlasiu (*Tonitza la Balcic*), Ernest Bernea și Irina Nicolau (*Chipuri și locuri*), altele fiind însoțite de propriile prefete, cărora li se adaugă comentariile lui Șușară.

Majoritatea publicațiilor apărute conțin informațiile susținute de Eugenia Iftodi între copertile unui jurnal, în care este trecut în revistă istoricul creației celor doi maeștri ai artei românești contemporane. Doar în *Chipuri și locuri* pictorița include propriile acuarele și crochiuri, realizate între anii 1959 și 1965 în Maramureș, Vrancea, Năsăud sau Ținutul Pădurenilor.

Într-o altă lucrare, *Țuculescu necunoscut*, pictorița prezintă lucrările personale, dar care au fost suplimentate de tușele lui Ion Țuculescu. Aceste opere, la împlinirea a nouăzeci de ani de la nașterea lui Ion Țuculescu, în 2001, au fost expuse, pentru prima oară, la Muzeul Literaturii Române, lucrări pe care, cu patruzeci de ani în urmă, în chiar anul morții pictorului, Eugenia Iftodi le-a realizat împreună cu Țuculescu. După trei ani de la acel eveniment ieșit din comun, pictorița a făcut un pas decisiv spre consacrarea publică și valorificarea culturală a acestui patrimoniu cu totul singular: a donat lucrările Muzeului Național de Artă și a editat un catalog-album exhaustiv, evocator și analitic. Expoziția a fost deschisă în 2004, în sala Kretzulescu a muzeului, iar lucrările în spațiul cărora s-au întâlnit doi artiști cu un profil ireductibil și-au început deja un nou destin, și anume cel instituțional⁴².

Acuarela și uleiul au fost tehnicile preferate pe care le utiliza Eugenia Iftodi, iar motivele favorite, după cum au observat și criticii de artă, erau natura și oamenii de la țară, care se regăsesc în majoritatea operelor sale.

⁴¹ Sabin Luca. Expoziție în premieră cu desene de Tonitza, la Sibiu. În: *Lumina*, 20 martie 2008.

⁴² Pavel Șușară. Eugenia Iftodi/Ion Țuculescu. În: *România literară*. Cronica plastică, 2004, nr. 29.



În peisaje (*Câmp de lavandă, Peisaj din satul Moara Nouă, Peisaj cu mănăstire*) pictorița propune un șir de vederi panoramice, cu detalii laconice și o pictură de factură realistă, uneori decorativă și sonoră, cum este în *Câmpul de lavandă*, sau cu tonuri și semitonuri coloristice, prezente în alte lucrări, deja amintite. Satul și grijile oamenilor de la țară figurează și în rarele acvaforte ale Eugeniei Iftodi. Aceleași procedee sunt folosite și în cazul natu-

Eugenia Iftodi.
Peisaj rural, anii
1930. Colecție
privată, Bucu-
rești.

rilor statice, pictate preponderent în acuarelă (*Vas cu flori*), dar și în rarele portrete cu chipuri de fete și băieți de la țară.

Aflată mai mulți ani în ambianța lui Ion Țuculescu, Eugenia Iftodi și-a păstrat autonomia creației, rămânând fidelă propriilor convingeri și propriei maniere stilictice fără a încerca să imite opera maestrului. Acest lucru a fost subtil remarcat de Pavel Șușară, care identifică aspectele comune și cele particulare în creația elevei și a profesorului, menționând: *Cum bine se știe, Țuculescu este un pictor temperamental, un caracter exploziv care nu-și propune să definească forme, să stabilească repere într-o realitate identificabilă, ci doar să vehiculeze forțele stocate în acele modele care se dezagregă în chiar clipa luării lor în posesie, să transmită privitorului, la celălalt capăt al firului, încordarea și pasiunea elaborării și să transforme structurile materiei, ca în cunoscutele implozii astrale, în enorme emisiuni de energie. Suportul și vectorul acestei energii este culoarea, înțeleasă în mod complex, atât ca substanță, ca pastă, cât și ca ton. Ca viziune artistică și ca temperament, Eugenia Iftodi se situează exact la polul opus. Elevă a lui Tonitza, dar andreesciană ca alcătuire sufletească, pictorița are vocația monumentalității în relația directă cu forma plastică, iar în plan afectiv ea percepe continuu chemările unei melancolii surde. În mod obiectiv, întâlnirea ei cu Țuculescu în același spațiu al creației era nu doar improbabilă, ci și fatalmente nefuncțională... În urma întâlnirii dintre Eugenia Iftodi și Ion Țuculescu nu numai că nu a dispărut, conform cutumei mitice, niciunul dintre ei (sau, altfel spus, în pofida acelorași modele culturale, au dispărut amândoi), ci s-au redistribuit, ca într-o adevărată procreație, într-o a treia existență, de bună seamă și ea*

simbolică. Lucrările realizate împreună sunt, în forma și în esența lor, opera unui alt autor, solidă și coerentă în construcție și în limbaj care, prin transmisie genetică directă, a moștenit atât exploziile și cruzimile cromatice ale lui Țuculescu, dar ale unui Țuculescu încărcat de penumbre, cât și viziunile monumentale și hieratice, chipurile în efigie, ale Eugeniei Iftodi⁴³.

În același timp, Eugenia Iftodi nu a putut evita angajamentul față de comanda de stat, un model clasic al realismului socialist fiind *Portretul minerului* (1952), subiect foarte răspândit în perioada de tristă faimă a lui Petru Groza.

A organizat mai multe expoziții personale la București (1942, 1956, 1957), iar la altele, din 1958, 1969 și 2004, expune lucrările sale la Muzeul Național de Artă împreună cu operele lui Ion Țuculescu⁴⁴.

Printre pictorii basarabeni uitați cu desăvârșire numele Nataliei Bragalia ocupă un loc de frunte. Nu se cunoaște aproape nimic despre ea și operele sale, în dicționare sau publicațiile apărute în perioada postbelică figurând doar câteva date laconice.

În dicționarul lui Octavian Barbosa se indică anul și locul nașterii – 4 februarie 1904, Geneva, iar Petre Oprea, cu trimitere la prima sursă, o identifică drept participantă la Salonul Oficial din anul 1934. În alte surse, cum ar fi *Istoria teatrului din România*, Natalia Bragalia apare ca scenografă alături de alte nume, fără a se specifica aportul personal la decorul sau schițele de costum ale spectacolelor produse⁴⁵.

Cu certitudine, autoarea este prezentă la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia din anii 1933, 1934, 1938 (arte decorative). În catalogul Societății din 1939 scenografa este prezentă cu două lucrări – *Proiecte de costum* în tehnica acuarelei. Grație donației familiei Baillayre din 1962, în colecțiile Muzeului de Artă din Chișinău se păstrează doar o schiță de costum – *Damă în costum medieval* (1923).

În Arhiva Națională din Chișinău, în fondul lui Auguste Baillayre se păstrează două scrisori ale Nataliei Bragalia de la Paris, adresate pro-

Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

⁴³ Pavel Șugară. Un dialog postmodern. În: Țuculescu necunoscut. București, 1996, p. 14.

⁴⁴ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p. 241; Petre Oprea. *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*. București, 2004, p. 55.

⁴⁵ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p. 75; Salonul Oficial de Grafică din 1934; Petre Oprea. *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*. București, 2004, p. 22.

fesorului. În prima, datată 1 noiembrie 1927, absolventa de la Chișinău regretă faptul că nu a reușit să-și ia rămas-bun de la profesor înainte de plecare, comunicându-i și primele impresii despre Paris: *Mă simt aici excelent la École Nationale des Arts Décoratifs. Principalul, desigur, este arta decorativă, în care descopăr lucruri noi și interesante și nu este atât de greu cum îmi închipuiam. Pentru prima lucrare am primit 14, iar cea mai înaltă notă este 15. E nevoie să lucrez mult, dar nefiind deprinsă, nu dovedesc după ritmul vieții de aici, și-mi amintesc de școala noastră liniștită, confortabilă, unde nu era nevoie să te grăbești undeva. Când am posibilitate, mă duc prin muzee, la concerte și teatre. Aici sunt atâtea locuri frumoase, încât uneori am impresia că mă aflu în rai...*⁴⁶.

Cea de-a doua este o felicitare cu ocazia Anului Nou, adresată profesorului la 10 ianuarie 1930, penultimul an în care studiază la instituția pariziană.

În varianta electronică a paginii Institutului de Memorie Culturală din București Natalia Bragalia este prezentă începând cu luna octombrie a anului 1944 cu spectacolele la care a participat pentru Teatrul *Ion Luca Caragiale* din București. Aici activează până în 1954, după care este amintită ca angajată a Teatrului *I.D. Sârbu* din Petroșani. Ultimul loc de activitate de la care încep uitările este Teatrul Municipal *Bacovia* din Bacău și unicul spectacol al acestui teatru care a avut loc la 20 aprilie 1958.

Se cunoaște că a studiat specialitatea la Școala de Arte din Chișinău, la București și la Școala Superioară de Arte Decorative din Paris (1928–1931). Debutază la Saloanele Societății de Arte Frumoase din Chișinău în 1933 cu schițe de costum pentru spectacolul „Neguțătorul din Veneția” de W. Shakespeare. Nu se știe ce a realizat din 1933 până în 1944 și ce activitate a avut după 1958 până în momentul decesului, la 20 iunie 1972 în București, acestea fiind perioade în ceață.

Informații indirecte despre Natalia Bragalia întâlnim accidental în *Jurnalul lui Jeni Acterian, restitutio in integrum* de Paul Cernat, unde se amintește anul 1953 și un dialog laconic al lui Jeni Acterian despre unul din spectacolele de la Teatrul *I.L. Caragiale* „despre care a discutat cu Natalia Bragalia”⁴⁷.

⁴⁶ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre, fond 2989, registru 1, dosar 22, p. 2.

⁴⁷ Zilnicul lui Jeni Acterian. În: *Observator cultural*, București, 10 iunie 2016.

Jean Cazaban precizează că Natalia Bragalia a activat în perioada interbelică la Teatrul Ligii Culturale din București, iar în perioada postbelică – la Teatrul Național, Teatrul Mic, Teatrul Muncitoresc CFR-Giulești și Teatrul Tineretului, fără a identifica anii de activitate (scrisoare).

Puțin mai extinse sunt informațiile lui Lucian Sinigaglia, publicate recent în revista Institutului de Istoria Artei G. Opreșcu, intitulată *Universul teatral bucureștean. Politici culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)*, care se referă la spectacolele bucureștene și la metamorfozele culturale ale României socialiste din acea vreme⁴⁸.

Cercetătorul analizează spectacolele și rolurile actorilor, menționând în treacăt și realizările scenografice: *Eforturile lui Traian Cornescu și ale Nataliei Bragalia, mai tânăra lui colaboratoare, de a crea o atmosferă propice dramaturgiei istorice romantice și-au găsit împlinirea în Ruy Blas de V. Hugo (1947), sub conducerea regizorală a lui Șahighian*⁴⁹.

În continuare, pentru spectacolele *Ospățul nebunilor* și *Nunta din Perugia* (1945), regizorul (Cruciatti) a lucrat cu scenografia Natalia Bragalia și Traian Cornescu. În *Ospățul nebunilor*, Ioan Massoff a consemnat faptul că *vederea Florenței legată de podurile râului Arno a fost impresionantă. S-au integrat spiritului tipic Renașterii principalii interpreți, în frunte cu Nicolae Brancomir, care în rolul tiranului Neri Chiaramantesi a dominat acțiunea electrizând sala, Cella Dima, în rolul unei curtezane, adevărată imagine din Boccaccio, și V. Valentineanu*⁵⁰.

În cronică la spectacolul *Nunta din Perugia*, Nicolae Moraru a plasat textul dramatic în rândul *realizărilor mari*, considerând că *dl de Cruciatti a reușit să redea atmosfera timpului, a condus cu o deosebită măiestrie un ansamblu care, de data aceasta, renunțând la tradiția jocului bazat pe vedetism, a fost un tot unitar (...). Am desprins din aproape picturalele tablouri de pe scenă o concordanță de text, regie și interpretare uimitoare*⁵¹.

Avându-i drept colaboratori pe aceiași Natalia Bragalia și Traian Cornescu, Cruciatti s-a apropiat de universul complex al lui Shaw, punând în scenă *Cezar și Cleopatra* (1947), menționându-se că *dintre decorurile dnei*

⁴⁸ Lucian Sinigaglia. *Universul teatral bucureștean. Politici culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)*. În: *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie, serie nouă*, t. 7-9 (51-53), București, 2013–2015, p. 41-74.

⁴⁹ Ibidem, p. 18.

⁵⁰ Ibidem, p. 110.

⁵¹ Ibidem, p. 67.



Natalia Brăgălia. *Schiță pentru costum medieval*, 1923.

Rampa din 5 noiembrie 1946 scria că *Revizorul* a fost un mare succes, nu numai al Teatrului Muncitoresc CFR Giulești, dar al teatrului românesc întreg. A fost o manifestare de artă adevărată, artă pentru mase, concepută și realizată în condiții perfecte⁵².

Talentul și vocația sa pentru scenografie se observă încă din primele lucrări care s-au păstrat la Muzeul de Artă din Chișinău. În unica și cea mai timpurie lucrare, *Damă în costum medieval* (1923), sunt redată elocvent corpolența figurii, diversitatea culorilor decorative folosite și importanța detaliilor în vestimentație, laconismul coloristic și ritmul linear decorativ care accentuează rolul expresiv al personajului.

Despre Ana Asvadurova-Ciucurencu, soția lui Alexandru Ciucurencu, care a decedat cu cinci ani mai târziu decât pictorul, se cunosc doar unele informații răzlețe, lipsa lor datorându-se, în mare parte, faptului că a creat în umbra soțului său, cu toate că în artă nu a mers pe urmele străbătute ale maestrului. Artista s-a născut la Tighina (12.11.1903), în Basa-

*Bragalia și dlui Cornescu ni s-a părut în special izbutit cel al Sfinxului, cu lărgimea planurilor secundare*⁵².

O interesantă propunere repertorială a avut Teatrul Muncitoresc, aducând în fața publicului valoroasa comedie *Căsătoria* de Gogol (1945). Eforturile regizorului Nicolae Massim și ale scenografei Natalia Bragalia au fost completate de evoluțiile actorilor Elena Sereda Sorbul, Nelly Nicolau-Ștefănescu, Costache Antoniu, Ștefan Iordănescu, Gheorghe Damian.

Și următoarea premieră a acestui teatru, *Revizorul* de N. Gogol, comedie în trei acte (regia artistică: Ivan N. Dubrovin, scenografia și decorurile: Traian Cornescu și Natalia Bragalia), care s-a jucat la 31 octombrie 1946, s-a bucurat de interesul și de aprecierea presei.

⁵² Lucian Sinigaglia. *Universul teatral bucureștean*. Op.cit,p. 68.

⁵³ Gabriel Catalan. *Teatrul și muzica din România în primii ani de comunism* (I). În: *Studii și cercetări de istoria artei*. Teatru, muzică, cinematografie, serie nouă, t. 7-9 (51-53), București, 2013–2015, p. 189.

rabia și, posibil, a studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, deoarece alte studii nu sunt indicate în biografiile despre autoare. Din 1926 a participat la București cu pictură la Saloanele Oficiale din anii 1933 și 1942, iar cu grafică la cele din 1932 și 1943⁵⁴. În 1966 și 1971 a mai deschis la București două ample expoziții personale. A practicat în pictură și grafică peisajul, natura statică și portrete de copii și adolescenți⁵⁵.

Opera sa pare, în primul rând, lipsită de raționalism fără aderare la curente și moda timpului. Simple, dar senzoriale și emotive, lucrările sale evocă un instinct pictural al impulsurilor nestingerite prin subtilitatea acordurilor, a armoniei coloristice și a liniei. Operele sale reflectă o spontaneitate nelimitată prin reflectarea unor subiecte originale care provin din interiorul sufletului.

A practicat o pictură delicată, pur feminină.

Opera sa degajă o sensibilitate a interpretării, păstrând valențele figurative contrare unei redări realiste. Perceperea senzorială a subiectului este accentuată prin desenul abia schițat și armonia cromatică. Compozițiile par spontane și fragile. *Copil cântând la fluier* (1967), *Nud pe fundal cafeiniu*, *Natură statică cu mușcate* scot în evidență decorativismul culorilor. Roșul-aprins al vazei cu floare pe fundalul albastru este lipsit de materia rigidă a formelor, totul producând impresia unei imaterializări foviste. Același lucru poate fi spus și despre *Flori*, tratate diferit, cu petalele negre pe fundalul gălbui-auriu al pânzei.

La expoziția de grafică a Salonului Oficial din 1943 expune un excelent *Nud* meditativ, care diferă de grafismul pictural al pânzelor, evidențiind, cu ajutorul cărbunelui, formele și volumul tinerei, de parcă ar fi o sculptură. Apropiat ca tratare, dar mult mai decorativ, este peisajul arhitectural al *Sighișoarei* (1958), una dintre puținele lucrări care au tangență cu pictura lui Alexandru Ciucurencu. Prin cromatica variată de



Ana Asvadurova-Ciucurencu.
Nud, 1943.

Salonul Oficial
de Toamnă,
București.

⁵⁴ Salonul Oficial de Grafică. București, anii 1926, 1933, 1942 și Salonul de Gravură, anii 1932, 1943.

⁵⁵ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Editura Meridiane, 1976, p. 28.

Ana Asvadurova-Ciucurencu.
La spălat, 1967.
După Mircea
Deac. Ana As-
vadurova-Ciucu-
rencu. *Expoziție
retrospectivă
(1903–1972)*.
București, Sala
Dalles, 1974.



roșu, verde și galben, pictorița fixează, abia vizibil, conturul clădirilor și al copacilor vechiului oraș⁵⁶.

Însă cele mai caracteristice opere ale pictoriței, care o diferențiază de alți artiști plastici, sunt neobișnuitele *Nud cu pasăre galbenă* și *Tânără cu țestoasă*. Judecând după limbajul plastic și maniera stilistică, aceste opere au fost create într-o unică perioadă de timp. Prima pânză abia este acoperită cu culoare, din fundal întrezărindu-se conturul corpului nud, accentul compozițional fiind pus pe galbenul păsării. Cea de-a doua operă este oarecum diferită, în care fundalul albastru de diverse nuanțe scoate în evidență, prin contrast, corpul nud al tinerei, aplecate asupra țestoasei verzi.

După cum menționează Mircea Deac în prefața catalogului, părinții săi i-au oferit libertatea alegerii încă în perioada copilăriei. Tatăl său, ofițer de marină, a decedat de timpuriu, fiind bolnav de inimă și tânăra Ana, motivată de prietenul său, Grant Avachian, se hotărăște să urmeze pictura. În articol se mai amintește de Școala de Belle-Arte din Chișinău, dar fără a se menționa anii petrecuți acolo, ci doar că a făcut studii în atelierul profesorului Alexandru Steriadi⁵⁷.

La București sărăcia și suferința fizică și-au lăsat repede amprente asupra constituției sale plâpânde, închiriind și schimbând mereu mansardele de pe Calea Griviței. Unica bucurie o constituia prietenia cu colega

⁵⁶ Salonul Oficial de Grafică. București, Sălile Dalles, 1943, p. 86.

⁵⁷ Mircea Deac. *Ana Asvadurova-Ciucurencu. Expoziție retrospectivă (1903–1972)*. București, Sala Dalles, 1974. 67 p.



Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Fetiță de la Bucium*, 1960. După Mircea Deac. Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Expoziție retrospectivă (1903–1972)*. București, Sala Dalles, 1974.

Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Natură statică cu mușcate*, anii 1960. După Mircea Deac. Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Expoziție retrospectivă (1903–1972)*. București, Sala Dalles, 1974.

de cameră, Nadea Popovici (AFB 1934), pe care o cunoscuse prin 1930. Pentru ambele lipsurile și mizeria sunt la fel de cotidiene ca și frigul. Astfel, pictura îi devine singurul crez, singura speranță și atunci când, în 1934, îl întâlnește pe pictorul Ciucurencu, viața sa își împlinește destinul într-o dragoste și prietenie artistică ce-i dau forța de a supraviețui și a se împlini ca artistă⁵⁸.

În această perioadă îl ajută pe soț, când lucrează, împreună cu Eustațiu Stoenescu, la pictura murală a unei biserici din Craiova, dar nu a rezistat mult, fiind spitalizată, ca mai apoi, la insistențele lui Ciucurencu, să meargă la Brașov, Sighișoara sau Constanța și să se bucure de peisajele pitorești ale naturii.

După război se spitalizează din nou, nefiind în stare să mai călătorească; în schimb s-a deprins să lucreze fără a reveni la lucrările odată pictate, așternând straturile de culoare generate de pornirile sale sufletești, urmărind lumina, atmosfera și armonia coloristică fără disonanțe și contraste⁵⁹.

Admirația pictoriței față de impresionism, cultivat în atelierile de la Belle-Arte de Jean Steriade și de alți profesori, a determinat-o ulterior să facă legătura dintre acest curent și arta lui Ciucurencu, prioritate având analiza, sinteza și, în final, elaborarea rațională a compozițiilor în forme

⁵⁸ Ibidem, p. 8.

⁵⁹ Mircea Deac. Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Expoziție retrospectivă (1903–1972)*. București, Sala Dalles, 1974, p. 7.

mai solide, cu un desen mai elaborat, puțin geometrizat. În acest sens, ea urmează impulsul senzațiilor de la natură, caută noi raporturi cromatice, care corespund viziunii proprii asupra vieții și a naturii. Acest lucru este evident în una dintre cele mai timpurii lucrări prezente la expoziția retrospectivă – *Tinerețe* (1959), unde o fată cu păr roșu privește atent o pasăre ținută în mână, care se pregătește să-și ia zborul.

În portretele ulterioare – *Fetiță de la Bucium* (1960), *Fetiță la pian* (1966), în *Nud egiptean* (1965), în *Frați* (1970), *Portret* sau *Autoportret* (1969), Ana Asvadurova-Ciucurencu identifică procedee plastice care nu se repetă în compoziții, în gama coloristică, fiecare având originalitatea sa și o imagine irepetabilă.

Fiecare lucrare este dominată de o gamă coloristică care, asemenea camertonului în muzică, îi conferă acea unicitate care distanțează operele una de alta. Într-un caz aceasta este culoarea roșie, care predomină în *Fetița de la Bucium* și *Fetița la pian*, albastrul rochiei din *Autoportret* sau verdele de smarald din *Portret*, dar în majoritatea cazurilor fundalul este neutru.

În unul dintre puținele tablouri tematice, *La spălat* (1967), artista redă un motiv real, desprins din realitatea contemporană, dar concomitent și un motiv pictural, prin ritmul figurilor de copii, în picioare, aplecați, care alcătuiesc compoziția și o succesiune de culori.

Culoarea în operele pictoriței este principala modalitate de a crea expresivitatea plastică. Lipsite de contur sau de volum și formă, aceste portrete nu au accente vizibile ale feței sau mâinilor, unde ochii, nasul, sprâncenele și gura sunt abia schițate.

Lucia Demetrescu Bălăcescu scria despre creația pictoriței: *I-am întâlnit lucrări, printre cele dintâi pe care le-am zărit într-o expoziție colectivă, doi copii alături de un lighean, unul din ei stând în picioare. După Tonitza, ai fi putut crede că nimeni nu mai știa să picteze copii: iată că dânsa ne-a dat o dezmințire. Altădată, în colecția Apostol, am rămas uluită de frumusețea bucății descoperite: era acolo un păun, o pasăre ce părea fabuloasă... Într-o altă colecție particulară mi s-a arătat o pânză cu flori violete, una dintre cele mai extraordinare culori pe care mi-a fost dat să văd la noi în țară... E un tărâm al ei particular, un tărâm al reținerii, un tărâm al vibrației, al rafinamentului, al picturii pentru pictură...*⁶⁰

⁶⁰ Lucia Demetrescu Bălăcescu. Ana Asvadurova-Ciucurencu. În: *Arta*, nr. 81, 1973.

Aceleași particularități singulare ale picturii Anei Asvadurova-Ciucurencu sunt menționate și de Amelia Pavel: *Ea a înțeles că esențialul pentru un artist este tocmai să-și găsească domeniul în interiorul căruia să se poată limita, căutându-și desăvârșirea... Ce se pierde în suprafață se câștigă în calitate și apoi totul este atât de sincer și de modest, spus cu atâta indiferență față de exigențele snoabe*⁶¹.

În naturile statice sau în peisaje pictorița aplică același raționament ca și în cazul portretelor. Simple și modeste, fără grandomanie și exagerare, arborii, casele sau florile în pânzele sale sunt forme suple, fără pretenții vulgare, care poartă amprenta unui artist autentic.

Un peisaj cu casă și pomi, temă care adeseori revine în pictura sa, sau peisaje autentice, ca *Sighișoara* panoramică, sunt adevărate structuri subtile ale arhitecturii. Alegerea detaliilor, frumusețea materiei picturale dezvăluie în lucrare rafinamentul coloristic excepțional, evitând în natură „o realitate poetică”, ea produce o poezie din aparența obiectelor și a lucrurilor. Individualismul și realismul specific creației sale se complac în lucrările artistei. În toate compozițiile Anei Asvadurova-Ciucurencu nu există dinamică sau acțiune, ceea ce le conferă o valență de simbol. A pictat puțin. Aproape 200 de tablouri, dintre care peste 80 sunt în proprietatea muzeelor și ale unor colecționari.

A decedat la București, la 21 decembrie 1972, ca după doi ani în Sala Dalles din București să fie organizată, în 1974, o expoziție retrospectivă consacrată vieții și activității Anei Asvadurova-Ciucurencu⁶².

Și mai lacunare sunt informațiile despre Tanea Șeptelici-Samoilă. Născută la Criuleni, la 4 august 1908, și decedată la 6 iulie 1987 în București, cunoaștem doar parcursul sporadic al studiilor și mai puțin – activitatea sa de creație. A studiat la Școala de Belle-Arte din Chișinău și la București în atelierul lui Jean A. Steriadi. A urmat studiile la Paris, la Académie Julian și în atelierul lui André Lhote. A expus din 1932 la Saloanele Oficiale și cu grupurile *Contemporanul* și *Arta Nouă*. La primele sale participări la Salonul Oficial de la București expune peisaje și naturi statice, figurând la expozițiile de pictură din anii 1931 și 1933, iar la cele de



Tanea Șeptelici-Samoilă.
Imagine de
epocă.

⁶¹ Amelia Pavel. Ana Asvadurova-Ciucurencu. În: *Contemporanul*, București, 9 decembrie 1966.

⁶² Ioana Cristea, Aura Popescu. *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*. București, Editura Monitorul Oficial, 2004, p. 42, 43.



Tanea Șeptelici-Samoilă.
Țiganca, 1934.
 Imagine de la
 Salonul Oficial
 de Gravură din
 București.

ilustrativ-scenografică dintr-un oraș italian (judecând după clădiri și după cei doi polițiști în pelerine), realizată prin alternarea detaliilor decorative cu pete mari, alerte, care conferă imaginii un pregnant caracter ludic.

Din aceeași perioadă face parte și stampa *Țigancă*, tipărită în catalogul Salonului Oficial din anul 1934, imagine a unei femei cu copilul în brațe, executată într-o manieră expresionistă.

Încă o lucrare a Tanei Șeptelici s-a aflat în colecția istoricului Gheorghe Bezviconi – *Biserica Sf. Ilie la Câmpulung Muscel*, fără datare și fără indicarea tehnicii de executare – pictură sau grafică.

A călătorit mai mulți ani în Franța, începând cu anul 1927, ceilalți ani – 1928, 1930, 1935 și 1937 consacrand timpul anilor de studii la Academie și în atelierul lui André Lhote.

Despre studiile sale la Chișinău, dat fiind faptul distrugerii arhivei Școlii de Belle-Arte din Chișinău în 1940, nu se cunoaște nimic, cum nu sunt cunoscuți și anii când a studiat în atelierul lui Jean A. Steriadi.

grafică, aproape constant, în anii 1932–1937, ultimul an în care mai figurează în cataloage a fost 1941.

În diverse publicații, anii participării la expoziții diferă. Mariana Vida atestă două expoziții personale la București, din 1936 și 1940⁶³, iar Petre Oprea mai menționează două expoziții din 1931 și 1933. În perioada postbelică organizează o expoziție de pictură și grafică în Sala Galeriilor de Artă din București⁶⁴.

În catalogul Salonului Oficial din 1932 Tanea Șeptelici este prezentă cu trei foi grafice, intitulate *Roma*, executate în tehnica desenului colorat. În Cabinetul de desen și gravuri al Muzeului Național de Artă al României se păstrează o singură lucrare – *Stradă în Italia* (1934–1936), în acuarelă, tuș și cretă albă, reprezentând o imagine cu o notă

⁶³ *Grafica modernistă în România anilor 1930–1940*. București, 2003, p. 64.

⁶⁴ Expoziția de pictură și grafică: Tanea Șeptelici-Samoilă. Sala Galeriilor de Artă, București, 1966.

În anii interbelici Tanea Șeptelici a fost adeseori remarcată în publicațiile bucureștene, în *Rampa*⁶⁵, *Vremea*⁶⁶, *Cuvântul liber*⁶⁷, *Le moment*⁶⁸, ca ulterior să apară laconic doar în dicționarul lui Octavian Barbosa⁶⁹, care menționează calitățile picturale ale artistei: *sensibilitate pentru evocarea contemplativă a realității imediate, lirismul său are pronunțate accente intime*.

În arta basarabească sculptura nu a dominat celelalte genuri ale artelor plastice. Cu excepția lui Alexandru Plămădeală, cel mai cunoscut în acest domeniu, la diverse expoziții interbelice din Basarabia întâlnim și alte nume. În catalogul din anul 1928, alături de Alexandru Plămădeală, expune sculptură Laurente Juc, ca la următoarea manifestare, din 1930, să participe tinerii Claudia Cobizev, Vladimir Dobroșinschi, iar din bucureșteni – Oscar Han și Francisc Stork.

Un nume nou apare în sculptură în 1933, Constantin Ksida, prezent alături de Alexandru Plămădeală și Vladimir Dobroșinschi. În anii următori, la Salonul al IX-lea al Societății de Belle-Arte din Basarabia se prezintă un alt sculptor tânăr – Iosif Ucițel (1934), iar la cel din 1938 printre numele noi apărute în sculptură figurează Ion Antonovici, Golda Landes, dar și graficianul Victor Rusu-Ciobanu.

În Catalogul operelor donate pentru fondarea Pinacotecii Municipale din Chișinău (1939) la compartimentul sculptură figurează Ion Antonovici cu un *Portret*, Constantin Baraschi – cu *Crucifix*, Claudia Cobizev cu basorelieful *Maternitate* și *Țăranul*, Golda Landes cu un *Portret* în basorelief, Alexandru Plămădeală donând două opere – un *Tors* în bronz și *Portretul doamnei O. Plămădeală*, fără a fi specificat materialul. Victor Rusu-Ciobanu prezintă un basorelief pe teme mitologice – *Abessalon*, iar Iosif Ucițel – un *Portret* în basorelief. Printre donatori sunt prezenți și artiști plastici din Regat – Dumitru Gheață-Colibaș, , Constantin Baraschi și Mateescu cu *Poetul Topîrceanu* în bronz. Probabil, este vorba de Ion Mateescu (1876–1951), fratele vitreg al lui George Topîrceanu, care activa în perioada dată la Iași, la Academia de Arte Frumoase.

⁶⁵ Ionel Jianu. Expoziția grupului de la Teatrul Ventura. În: *Rampa*, 14 ianuarie 1931; Expoziția d-rei Tanea Șeptelici. În: *Rampa*, 23 februarie 1933.

⁶⁶ Petru Comarnescu. Tanea Șeptelici. În: *Vremea*, 19 martie 1933.

⁶⁷ C.M. Șerban. Expoziția de desemnuri și pictură a d-rei Șeptelici. În: *Cuvântul liber*, 21 martie 1936.

⁶⁸ Ionel Jianu. Fin de saison. În: *Le moment*, 7 iunie 1940.

⁶⁹ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p. 465.



Elena Serova-Medrea. *Joc ardelenesc*, 1937. Salonul Oficial din București.

s-a bucurat de o atenție deosebită în cronicile și publicațiile interbelice din România.

Cu ocazia unor expoziții comune cu Cornel Medrea, Petru Comarnescu face în *Rampa* o prezentare a operelor (45 de sculpturi) expuse la Ateneul Român⁷². Cu aceeași ocazie Ionel Jianu scrie o cronică, consacrată celei de-a doua expoziții, din 1935⁷³. Concomitent, artista face parte și expune la manifestările grupărilor *Arta Română* și *Tinerimea artistică*.

Elena Serova-Medrea a participat activ la saloanele oficiale de la București din 1926–1927, urmate de cele din 1929, 1931, 1934–1937 și 1940, perioadă în care beneficiază de mai multe călătorii în Europa. În 1927 vizitează Franța, Austria și Ungaria, iar în 1931–1932 –Franța, Italia, Germania și Iugoslavia.

Studiile libere la Cornel Medrea au influențat cardinal plastica artistei. Acest aspect este evident în lucrarea lătitată recent la Artmark, *Harmonica*, expusă la Salonul Oficial de Pictură și Sculptură din 1929. Tratat

Creația altor sculptori originari din Basarabia, precum Nina Jascinsky, Idel Ianchelevici și Lidia Luzanovsky, a fost determinată de ambianța artistică europeană de la mijlocul secolului al XX-lea.

Un nume nou în sculptura basarabească din perioada interbelică este cel al Elenei Serova-Medrea. Nu se cunoaște dacă a frecventat Școala de Arte de la Chișinău, dar în literatura de specialitate este prezentată ca elevă (1919–1921) și soție a sculptorului Cornel Medrea. Octavian Barbosa mai include pentru anul 1930 studii la Paris, fără a identifica sursele sau locația unde s-au produs acestea⁷⁰. La saloanele basarabene nu a fost prezentă cu lucrări, în schimb, începând cu anul 1925, participă cu lucrări la saloanele bucureștene⁷¹.

Născută la Chișinău la 28 decembrie 1902 și decedată la București, la 28 decembrie 1985, sculptorița

⁷⁰ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. Meridiane, București, 1976, p. 434.

⁷¹ Petre Oprea. *Expozanți la saloanele oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*. București, 2004, p. 95.

⁷² Petru Comarnescu. Expoziția Serova Medrea. În: *Rampa*, 9 aprilie 1927.

⁷³ Ionel Jianu. Expozițiile... Serova Medrea. În: *Rampa*, 13 februarie 1935.



Pictori basarabeni

la București.

Anii 1930–1960.

Nume uitate

Elena Serova-Medrea.
Amazoana,
1944. Salonul
Oficial din
București.

Elena Serova-Medrea.
Țărani, 1945.
Salonul Oficial
din București.

realist, cu o sinteză a detaliilor generalizate, acest portret face parte din domeniul tematicii sociale și are tangență cu modelele rusești, observate în perioada adolescenței de la Chișinău. Acest lucru se observă în vestimentația harmonistului, în frizura capului tuns egal și scurt, însuși instrumentul muzical având origini rusești. Cazacul care cântă la harmonică ori bătrânul cobzar sunt personaje comune din arealul petrecerii rurale ori urbane. În realizarea artistei, cântărețul pare să fi fost desprins din ambientul său, modelarea realistă și vie a acestuia vădind gradul de măiestrie la care ajunsese Serova. Compoziția este echilibrată de alternanța detaliilor de finețe a chipului și a harmoniciei cu cele masive ale trupului. Anatomiei generoase îi este adăugat volum prin hainele largi, care păstrează însă linia. Expresivitatea feței relevă modelajul fidel specific realismului căutat de sculptorii români la începutul secolului al XX-lea, când încearcă să se desprindă de reprezentările sterile, statice pentru a se apropia de cele vii, care recrează nu numai fizionomiile, ci și stările.

Perioadei date posibil să aparțină și bustul *Elenei Serova* de Cornel Medrea, un remarcabil portret feminin cu o ciudată inexpressivitate și opacitate a privirii interiorizate.

Dincolo de influența asupra stilului și a tehnicii dobândite în momentul afirmării, artista acumulează și diverse surse de inspirație pentru lucrările sale, în principal din lumea spectacolului și din zona folclorică.



Elena Serova-Medrea.
Harmonica,
1929. Licităția
Artmark, 2017.

Într-unul dintre primele numere ale revistei *Sindicatului Artelor Frumoase* din București *Pictura și Sculptura*⁷⁴ se face o trecere în revistă a sculpturilor expuse în Sala Dalles, alături de Teodorescu-Sion. Cronicarul, în limbajul timpului, face o prezentare interesantă, precizând momente care nu au mai fost indicate anterior: *Sculptura D-sale nu este sculptura grea, statuară, ci redarea unor stări sufletești pline de humor. De aceea se potrivește de minune tendința, la unele lucrări, spre caricaturizare, precum și coloritul lor. Întru înfățișarea acestora, își are locul colorarea unei bucăți sculpturale, ceea ce la arta statuară nu se întrebuintează...* După care conchide: *Mișcările repezi, vii, ce au statuetele Dnei S. Medrea, arată și altă latură a operei D-sale: un desemn bine pronunțat și forme înțelese*⁷⁵. Regretabil este faptul că niciuna dintre lucrările acestei expoziții nu este reprodusă, dar cu certitudine este vorba de o

sculptură figurativă destul de tradițională.

Drept scene de gen pot fi clasificate și următoarele sculpturi ale artistei. *Joc ardelenesc*, expus la Salonul Oficial din 1937, *Amazoana* din 1944 (CMEC) sau *Țărani* din 1945, toate fac parte dintr-o serie de sculpturi sociale, fără a avea vreo tangență cu artele plastice moderne.

Joc ardelenesc, de exemplu, cu accente folclorice, nu diferă prin opțiunile plastice de compoziția sculpturală *Țărani* (CMEC), *Cu iubitul în port* (licitată la Alis, București, în 2009 cu suma de 1576 de euro)⁷⁶ sau de *Amazoana*, ultima obținând o transferare din altă epocă, de la hotarul secolelor XIX-XX, cu vestimentația specifică stilului art déco.

În majoritatea lucrărilor sculpturale ale Elenei Serova-Medrea persistă un dinamism compozițional mai puțin specific pentru sculptură. Acest aspect se remarcă cel mai evident în sculptura *Dansatoarea*, în care figura reprezentată în mișcare are mai multe calități statice decât dinamice.

În ultima perioadă de timp se acordă atenție rolului și importanței creațiilor doamnelor care au practicat arta sculpturii. Printre cele remarcate în domeniu – Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu, Céline Emilian, Milița Petrașcu, în această listă este inclusă și Elena Serova-Medrea,

⁷⁴ D-na Serova Medrea. În: *Sindicatul Artelor Frumoase*, nr. 1, aprilie 1935, p. 42.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Catalog 472/28.11.2009. 1576 de euro, Casa de Licității Alis, p. 56.

fiind menționată participarea activă la expozițiile din țară și la cele internaționale⁷⁷.

Pe parcursul activității sale din perioada interbelică a fost distinsă cu Premiul Simu la saloanele oficiale din 1925 și 1926 și cu medalii la expozițiile din Paris (1937) și Milano (1940).

În afară de sculptură, a practicat scenografia, ceramica și a confecționat manual păpuși, fiind una dintre primele practicante ale acestui gen din România⁷⁸.

În colecțiile Muzeului de Artă din Chișinău se păstrează lucrări unice ale unor autori, studenți ai profesorului Auguste Baillyre: Ira Cauffman, Maia Starcevschi, Vladimir Evers, Elisa Fuks-Zotoviceanu, Nicolae Coleadici, Natalia Danilenco, Nicolae Colosco, Mihail Conoșenco, nume despre care, în perioada postbelică, nu s-a mai auzit nimic.

Printre acestea, Irina Filatieff, cunoscută după singura lucrare aflată în muzeu, *Schiță pentru vitraliu*, care a studiat la Școala de Belle-Arte din Chișinău în anii 1926–1932, este amintită de Auguste Baillyre în dosarul său din Arhiva Națională a Moldovei ca domiciliată la București⁷⁹. Tot aici se află o fotografie cu șase lucrări ale autoarei, executate după efectuarea studiilor, în 1935. Este vorba de patru compoziții, o natură statică și un model nud, fără denumiri și anul executării. Compozițiile pot fi numite arbitrar *Arcașă*, *Dansatorii*, *Scenă în curte*, deoarece sunt evidente motivele tratate. O latură indispensabilă a lucrărilor însă este modul în care au fost realizate: într-o manieră stilistică degajată, liberă, cu figuri stilizate și un dinamism pronunțat. Sunt opere care vorbesc despre talentul său inedit, despre o școală profesionistă a desenului și a compoziției.



Irina Filatieff.
Schițe pentru compoziții,
1935. Arhiva Națională a Moldovei.

⁷⁷ Cornel Crăciun. Elita sculpturii feminine interbelice din România. În: Studia Universitatis „Babes-Bolyai”, Cluj, 1997, nr. 3, p. 117-134.

⁷⁸ Petre Oprea. *Artiști participanți la expozițiile „Tinerimii Artistice”*. București, Maiko, 2006.

⁷⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillyre. Fond 2989, registru 1, dosar 26.



Vasile Ghiparis. *Portret de bărbat*, 1941.



Antonina Gavrilă. *Portretul Victoriei Cioflec*, 1930. Colecție particulară, Sighișoara.

În colecțiile Muzeului Național de Artă sunt depozitate lucrări singulare ale unor pictori basarabeni, despre viața și creația cărora se cunoaște fragmentar. Din perioada interbelică, s-au păstrat lucrări create de Valentina Neceae (Compoziție cu pescari), Ira Kaufman (*Natură statică cu pești, Adam și Eva*, tempera, 1935), Vladimir Evers (*Costum medieval*, 1923), Elisa Fuks-Zotoviceanu (*Portret de doamnă*, acvaforte), Valentin Ivanovschi, fratele lui Elisabeth Ivanovsky (*Flori*), Olesia Hrșanovschi (*Model de bărbat șezând*), Nicolae Coloscov (*Peisaj*, acvatinta, 1926), Natalia Danilenco (*Tânăr cu sulită*, linogravură), Nicolae Coleadici (*Nud*, sanguină). multe dintre ele nefiind date.

Cele mai multe, comparativ cu colegii săi, sunt lucrările Maiei Starcevschi – *Natură statică cu aloe*, trei schițe de program, un crochiu cu *Adam și Eva*, o schiță pentru *compoziție* și una pentru *pictură murală*.

Dintre cei menționați mai sus Auguste Baillayre amintește de Maia Starcevschi, care se afla la Chișinău, de Irina Filatiev – la Chișinău și la București, de Vladimir Evers – la București, de Victor Rusu-Ciobanu și Natalia Danilenco – la Chișinău și Iași; alții, cum ar fi Galina Ceașcenco, au activat la Praga și la București, iar Alexandra Mihailov sau George Becher se aflau în România.

Despre mulți dintre cei nominalizați la expozițiile din Chișinău din anii 1927–1939 informațiile lipsesc totalmente.

La 1927 la expoziția Societății de Belle-Arte din Basarabia participă, împreună cu pictorii deja cunoscuți, Nicolae Coloscov, Mihail Conosenco, Elisa Jelondovskaia, Elisa Fux, Lidia Luzanovschi, iar la salonul din 1928 mai expun Tatiana Ivanovschi, Avraam Calstein, Laurente Juc, în 1930 – George Becher, Nicolae Coleadici și Tache Sorocanu.

Nume noi descoperim în Catalogul anului 1934 – George Becher, Irina Kaufman, Nicolae Coleadici, Maria Starcevschi, Irina Ulinici, Sergiu Manuilov, Nadejda Maximov T. Russo, și în cel din 1933, în care figurează Victor Lupanov, Alexandru Maleșevschi, Natalia Țanco, Sergiu



Vanchevici, Constantin Ksida; în Catalogul anului 1938 –Avraam Calstein, Maria Fratița, Tatiana Maximov, Irina Nedzelcki, Liubov Ocușco, Saul Rabover, Victoria Simenschi, Iulia Simu, Elena Sion, Elisabetha Zotoviceanu, Petre Șicicu, Valentina Neceaev, iar la sculptură, Iosif Ucițel.

Ioan Papazoglo.
Peisaj rural, anii 1930.

În Catalogul din 1939 figurează Gheorghe Bulat, Irina Olșevschi, Ana Rodzievici-Piscariov, Nichita Fediuchin, Maria Fratița, Larisa Rostovschi-Donici, Victor Seroșinski, Elena Suruceanu-Șendreanu, Elisa Jelondovschi, Constantin Micu-Nicolaevici, Ion Minocihin, Ana Minocihin, Elisa Mnațachian, Alla Zemfira, Haim Zelțer, Haim Marneanschi și Ion Antonovici– la grafică, persoane dispărute în perioada postbelică, care fie s-au pierdut în focul războiului, fie au emigrat sau fost exterminate de mașinăria NKVD-ului la începuturile sovietizării Basarabiei.

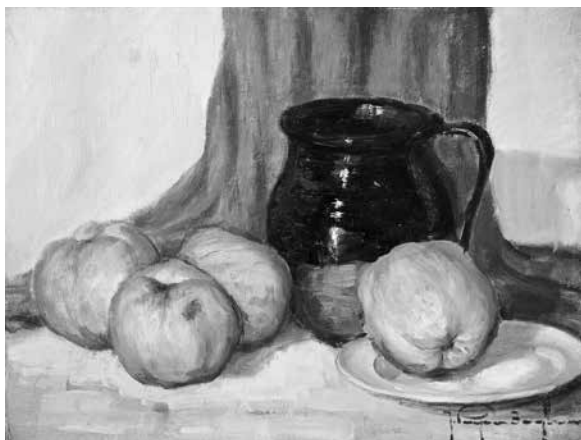
Ioan Papazoglo.
Copaci la marginea satului, anii 1930.

În *Lista nr. 2 de locuitori care au cerut înscrierea în registrul de naționalitate, Primăria Municipiului Chișinău*, publicată în Monitorul Oficial, întâlnim nume cunoscute care solicită repatrierea în România. Printre ei este Gheorghe Bulat, născut în 1904 la Chișinău, Gheorghe Becher, născut în aceeași localitate în 1914 și Nichita Fediuchin, născut în 1911, care, se pare, nu au mai reușit să plece unde și-au dorit⁸⁰.

După un secol și mai mult, avem impresia că se repetă un *déjà-vu* din trecut. Sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea se aseamănă mult cu situația din Basarabia interbelică în ce privește artiștii plastici moldoveni care se aflau și activau în străinătate. Duferența o constituie doar studiile plasticienilor: în prima perioadă cei plecați aveau studii în școlile de artă locale sau din Europa, pe când cei din noua

⁸⁰ Primăria Municipiului Chișinău. Monitorul Oficial din 10.01.1940, anul VIII, nr. 8, p. 5, 6.

Ioan Papazoglo.
*Natură statică
cu gutui, anii*
1930.



generație, prioritar, sunt absolvenți ai școlilor de artă din Țările Baltice, Sankt Petersburg și Moscova. Geografia noii generații a diasporei cuprinde arealul țărilor europene (Ștefan Beiu, Alina Cocieru – Franța; Pavel Guțu, Ion Coman – Italia; Roman Manevici, Gheorghe Mardare, Valeriu Curtu, Iulia Covarschi – Germania; Aurelia Nașcu, Ion Moraru – SUA; Vasile Moșanu – Canada; Ion Chișcă – Belgia; Valentin Guțu – Portugalia; Vladimir Bulba, Igor Liberman –Israel etc.). Ca și predecesorii lor interbelici, ei participă la expoziții comune sau personale în patriile adoptive, prezentând uneori lucrări și la Chișinău.

IV

Reflecții.

Mesaje

din trecut



Srisorile semnate de autori, în diverse perioade de timp, din Franța, România, SUA, Rusia și RSS Moldovenească, toate se referă la arta basarabeană, la destinul mai multor artiști plastici, indiferent de țările în care au locuit și au creat, suplinind biografiile cu aspecte personale, invizibile în cazul textelor inserate în monografie, despre arta și realizările lor. Aceste mesaje sunt mărturiile și comentariile timpului, fără retușare, reflectând obiectiv racursurile vieții și trăirile autorilor.

Correspondenții lui August Baillayre

*Paris, vineri, 7 decembrie 1928**

Dragă Auguste,

Îmi pare foarte rău să scriu ceea ce veți citi și la care vă voi cere să răspundeți cât mai curând posibil. În primul rând, Tanea a primit banii pe care i-ai trimis, iar doamna Delorme a mers cu ea la bancă și a ridicat 765 franci, i-a dat prietenei doar 300 din 500 de franci pe care îi datora.

Încă 400 de franci a trebuit să dea pentru alimentare și cazare și încă 100 de franci – datoria de luna trecută. Deci, ea ne-a spus că păstrează ca bani de buzunar 465 fr.

Paris, luni, 10 decembrie 1928

Citesc scrisoarea din 3 decembrie și, dragul meu, din păcate, nu sunt mai bucuroasă să vă spun că comportamentul Tanei a fost neașteptat pentru mine și prietena mea care voia să mă vadă, dar așa cum mi-a spus vineri: *într-adevăr, Tanea nu este interesantă*. Pentru că în fiecare moment ne face probleme. Ea a părăsit cursul, nu pregătește lecțiile, probabil că crede că doar pentru a cumpăra o grămadă de lucruri inutile cu aceste cheltuieli mici (cum i-a spus Genriettei), iar banii tăi vor dispărea atunci. Te asigur că vinerile, care au fost pentru mine zile de repaus, nu mai sunt, pentru că

când mă duc la G. învăț câte ceva nou, pe când Tanea intră doar pentru un timp scurt. Chiar i-am spus că o să vă scriu, ceea ce nu-mi place, pentru că nu și-a făcut temele (este fardată, parfumată, a cumpărat o floare roșie pentru a și-o pune la guler, dar nu mi-a arătat-o). Odată mi-a spus că M. o urmărește, dar acum nu-mi spune nimic. Dacă este în pericol și așa cum a spus G. nici ea, nici eu nu o putem urmări și cum ea este destul de frumoasă și cochetă, totul se face la îndemâna tuturor și când o să-i spun că tatăl său muncește foarte mult și se privează de lucruri necesare, pentru că nu trebuie să te obișnuiești să cheltuiești mulți bani. Nu te gândești la lucruri frivole, dar plăcute, dar gândește-te dacă se îmbolnăvește tatăl tău și tu vrei să cumperi mănuși din piele dublă, care costă între 80 și 100 de franci. Cred că e inutil să cheltui atât de mult atunci când poți avea mănuși calde și elegante (din lână). Pentru mine este prea scump cei 25 de franci. Ea repetă de mai multe ori că tatăl nu știe prețul de după război – *așa vreau și așa o să fie*. De asemenea, ea vede un palton ca la demoiselle Mila de 200 fr. Atunci vedeți de ce are nevoie fiica dvs., în acest scop, ar trebui să-i trimiteți mai multe milioane de franci pe lună.

Nu este fericită că a rămas în acest apartament. Te asigur că regret tot ce scriu, dar găsesc de cuviință că este datoria mea. Tatăl trebuie să-și cunoască copiii pentru a-i putea învăța în toate circumstanțele. Și te voi informa despre tot ce fac. Când banii semnifică voința de nu a accepta nimic, n-o refuzați și spune-i să aștepte când mătușa va veni. Dar și eu nu vreau să ating aceste aspecte, pentru că atunci, dacă s-ar întâmpla ceva, vor spune că eu sunt cea care o provoacă! Din păcate, este foarte incitată și cred că este închisă cu mine, pur și simplu. Atunci dacă are răbdare, ar trebui să aștepte, când mama va fi plasată (pentru că sper că va fi într-o zi sau alta) și apoi, după plecarea sa de aici, eu sunt cea care va lăsa azilul rus să meargă la Paris. Dar dacă se agită și acționează și nu-mi spune nici un cuvânt, să mă întrebe cum se simte mama și apoi să-i transmită complimente ei.

Cum vrei să avem bani primind 275 fr., când mama a devenit atât de capricioasă, cerând să-i cumpăr în fiecare zi pentru masă pui, șuncă etc. și cum pot s-o refuz? Eu cheltuiesc aproape totul pentru ea și eu nu pot să-mi procur de îmbrăcat. Observi că nu mă plâng, eu nu răspund numai la ceea ce îmi spui în scrisoarea ta și nu înțeleg ce ai în vedere despre poziția mea morală și ce înțelegi tu prin asta? Ah, da, am suportat atât de multe neplăceri și am lucrat fără odihnă de la 6 dimineața până la 9 seara, cu excepția vinerilor.

Dar eu mereu aștept că mama curând va fi acceptată și apoi voi lua o săptămână întreagă de odihnă și voi lua lecții din nou la Paris, fiind în

așteptare câteva luni deja. Cum noi nu suntem bogați în timp ce mama e bolnavă, nu suntem dispuse să plătim bani Tanei și nu cred că va dori, într-o zi, să mă exileze ca matusă. Este adevărat, nu datorez nimic nimănui, așa cum i-am spus vineri, *e necesar să trăim conform mijloacelor*. Mai are febră și ea e foarte plictisită de subiectul Tanei.

Mai ales, scumpule Auguste, să nu educi în Dimitri gustul pentru grandoare și bogăție, nu crede că faci un bun serviciu pentru copil, obișnuindu-l cu a face economii și fără a se lipsi vreodată de necesități.

Pentru că, așa cum mi-a spus Tanea, ea preferă să se lipsească de mâncare, nu și de toaleta vestimentară sau lucrurile frumoase. Îmbrățișează-l pe Dumitru și educă-i gusturile pentru simplitate și nu bogăție, pentru că viața este foarte grea.

Scrisorile Taniei și ale lui Dumitru Baillayre

Paris, 3 ianuarie 1929

Dragă tată,

Am primit scrisoarea ta de o săptămână încoace, dar numai astăzi M-me Delorme a fost la bancă și a primit banii. Ai trimis mai mulți decât te-am rugat și voi avea posibilitatea să-mi procur un palton...

Astăzi am mers la Sorbona, deoarece vacanța sărbătorilor de iarnă s-a terminat. Tanti Thereza [Therese]** vine adesea aici de sărbători pentru câteva zile. Mi-a adus un covor... și în general mă simpatizează. Am vizitat astăzi Panteonul cu mormintele oamenilor celebri: Victor Hugo etc.

Paznicul explica totul foarte interesant. Vreau să trec pe la Casa Invalizilor, unde e înmormântat Napoleon. Am văzut *Monumentul soldatului necunoscut* și obeliscul adus de Napoleon din Egipt.

Ce locuri minunate sunt aici! Ce biserică frumoasă este Sacre-Coeur din Monmartre... În grupa noastră sunt multe domnișoare simpatice, cu care sunt în relații foarte prietenoase. În clasele superioare sunt reprezentanți a patruzeci de naționalități: și negri, și niponi, și ruși, cehi, de toți câte puțin, și în general – foarte mulți ruși. Tania Olșevschi (din

* Sunt scrisorile copiate din arhiva familiei Iliescu din București, care ar putea fi atribuite surorii lui Auguste Baillayre – Thereza.

** Thereza (Thérèse) Baillayre (sora lui Auguste) a plecat din Caucaz în Franța în 1919. Judecând după scrisoarea reprodusă aici și după scrisorile ulterioare, scrise de Tania, Thereza a locuit la Paris, iar apoi, după 1960, în Antibes, lângă Cannes, unde a decedat la un azil de bătrâni.

Chișinău – *n.n.*) sărbătorește Crăciunul pe vechi, de aceea mă voi duce la ea la brad. A avut Marina (sora mai mică – *n.n.*) brad? Ce face Dima? Tanti Thereza își amintește cu plăcere de incidentele copilăriei noastre cu Dima, la care participa și tanti. În general, îi plac amintirile. E foarte indispusă că scrii rar și puțin. În februarie trebuie să achit taxa pentru Sorbona, 350 franci, așa că din nou va trebui, cu părere de rău, să-mi trimiți măcar 6000 lei. Spălătoreasa m-a preîntâmpinat că nu-mi va mai împrumuta bani și posibil că voi împrumuta 50 de franci de la M-me Lesff (posibil), deoarece după cumpărarea paltonului nu-mi vor mai rămâne bani pentru cheltuielile mărunte.

Salutări lui Dima și Marinei*. Spune-le să-mi scrie și ei...

Vă sărut pe toți,
Tania.

Paris, 16.X.30

M. Auguste Baillayre

Str. Inzov 34

Chișinău (România)

Ieri am părăsit St-Claude (la 11 dimineața), dar îți transmit și acest album cu vederile lui.

Am sosit la orele 10 seara și ca totdeauna (la sosire m-a întâmpinat tanti Henriette), am găsit mansarda mai mică și mai respingătoare. Dar astăzi a devenit mai plăcută și mai confortabilă după cele două zile de remodificare.

Din cauza micii noastre pisici nu pot dormi cu fereastra deschisă, deoarece ea zburdă pe acoperișuri și face dezordine în cameră, lucruri care mă irită grozav. În St-Claude dormeam cu fereastra mare deschisă toată noaptea, cu atât mai mult la Paris, unde aerul nu este același.

Enfin, toate acestea nu mai importă.

La Sorbona nu vreau să mă înscriu, deoarece nici bani, nici timp nu am, mai bine mă voi ocupa cu desenul. Din următorii bani pe care îi voi primi de la tine va trebui să-mi cumpăr palton, nu știu cum să-i repartizez

* Dumitru Baillayre, fiul artistului, a absolvit Liceul „A. Donici” din Chișinău și Facultatea de Litere (limba franceză) la Iași înainte de război. A fost unicul din familie care a rămas în RSS Moldovenească, locuind și activând în Lozova, Strășeni. Și-a văzut tatăl și surorile o singură dată – în 1958, când i-a vizitat la București. Marina Baillayre, soția sculptorului Octav Iliescu, a absolvit la Chișinău Liceul Francez „General Berthelot”.

ca să-mi ajungă și pentru artă, și pentru doctor etc., deoarece cei 200 de franci pe care îi am e necesar să-i cheltui pentru mărunțișuri și pentru îmbrăcăminte.

Din St-Claude ți-am adus o frumoasă lulea, care posibil va ajunge la tine prin prietena mea Nora, care se pregătește să vină în Basarabia (s-o trimit prin poștă mă tem că se va pierde – îmi va părea rău) în cel mai scurt timp. Ea nu locuiește în Chișinău, ci la o moșie de lângă Bălți sau Cernăuți, nu sunt sigură, dar va trece prin Chișinău.

La revedere, te sărut, Tania

P.S. Bani de la tine i-am primit încă pe 10, dar am plecat pe 14.

31.X.1930 (*fără autor*)

Tania, dragă,

Ați făcut cea mai mare greșeală abandonând Aschard, fără a aștepta rezultatele probei. Eu nu pot să vă recomand nici unuia dintre fabricanții cunoscuți, până când nu veți avea o altă atitudine față de muncă. Locurile de muncă nu se tăvălesc pe stradă. Aschard este un bun atelier și dacă ați fi rămas una-două luni, v-ați fi dat seama despre cunoștințele sau lipsa lor. Nu se poate de balansat dintr-o parte în alta. Dacă aveți bani, trăiți cum vă duce capul. Pierdeți timpul pe la Sorbona sau academie, dar dacă doriți real să vă asigurați existența și să ajutați tatăl și pe acei la care locuiți „pentru bănuți” (după propria expresie), e necesar să vă apucați de treabă și să vă cultivați în sine disciplina și consecutivitatea și în gând, și în acțiuni.

Ați fost de acum pedepsită pentru faptul că nu aveți nici bani pentru metrou. Când îi aveți, îi socotiți de multe ori, deoarece nu vă dați seama ce muncă a fost depusă de cel care vi i-a trimis, dar vă dați seama cât e de neplăcut să fie lipsă.

Prietenul meu, după o anumită dezvoltare intelectuală poți să prevezi rezultatele activității sau ale trândăvelii. Dacă mintea nu ajută, atunci oamenii sunt nevoiți să cunoască practica. Să cunoști ce înseamnă lipsa banilor, ce înseamnă lucrul și satisfacția, gândește-te la asta, ia-te în mâini și înainte la muncă. Atelierul unde nimic nu fac sau lucrează doar 3 ore pe zi nu o să găsești ziua cu lumânarea.

Dacă nu puteți să studiați fără lucru, puteți munci, învățându-vă în atelier, unde munciți. Aceasta e cea mai bună școală, școala vieții și a ade-

văratei arte decorative. Dar dacă vă pregătiți de examene și nu veți reuși, ce va fi? Din nou regrete? Uitați-vă ce i-a dat Bragaliei școala? Aceasta, dragă prietene, este o pierdere de timp. Procedați cum doriți, dar principalul luați-vă în mâini și nu vă gândiți că de lucru este ușor de găsit, că vă vor răbda dacă alegeți totul atât de ușor. Gândiți-vă despre cei doi ani pierduți deja la Paris, fără rezultate. Distracțiile, prietene, e foarte puțin. Și ceea ce nu încurcă, ne găsim locul său în muncă. Gândiți-vă la faptul că nu suntem veșnici sub lună, se poate întâmpla, ca soră mai mare, să-l ajutați pe tatăl bătrân și surioara mai mică, s-o puneți pe picioare.

Pregătiți-vă pentru asta. În asta constă fericirea – să fii util.

Vă sărut. (semnătură indiscifrabilă)

Madame Henriette Delorme

24 rue St-Bernard pour Tatiana Baillayre, Paris XI-e.

Paris, le 7.XI.30

Dragă papa,

Am hotărât ca în acest an să mă ocup serios de desen (cum a fost și dorința ta) și să nu mă înscriu din nou la Sorbona (nu am nici cei 350 franci pentru achitarea taxei de studiu). Am fost și m-am interesat la *École des arts decoratifs*, unde examenul va fi în primele zile ale lui februarie. Examenul de concurs e foarte greu: din 100 de pretendenți vor fi selectați doar 20-25 și atât.

În așa fel, după cum vezi – nu poți să te pregătești de examene și să înveți la Sorbona, sau să mai lucrezi în atelier (cum am dorit mai timpuriu), deoarece timpul este limitat... Dar, cu părere de rau, dacă lucrezi în atelier – trebuie să fii acolo toată ziua – ceea ce e imposibil, nemaivorbind de faptul că e foarte obositor. Personal aș dori să învăț să desenez bine, înseamnă că întrebarea referitor la atelierul de arte decorative decade (doar dacă ai aceeași poziție vis-à-vis de părerea mea).

Îți trimit, à-propos, scrisoarea adresată mie de la Olga Hrșanovschi-Beslay, care are complet o altă viziune asupra lucrurilor, având posibilitate să te convingă, citind scrisoarea.

Pe de alta parte, M. și M-me Delorme mă obosesc cu notațiile lor, spunând că o domnișoară de vârsta mea trebuie să lucreze și să nu primească bani până acum de la tine etc. Căci nu dorești ca eu să devin midinetă într-adevăr (cu atât mai mult cu cât 400-500 franci nici ție, nici mie nu [ne] vor ajuta) și în general acești săraci oameni nu mă vor înțelege vreodată.

Afacerile lor bănești sunt dezastruoase, deoarece el e bolnav, nu lucrează (și probabil nu va mai lucra vreodată) și eu, cu părere de rău, nu le voi putea adăuga 400 de franci, deoarece lipsesc.

Mi-e trist, deoarece din nou am 65 fr. datorie și din banii pe care urmează să-i primesc de la tine (posibil, în zilele următoare) nu știu ce-mi va rămâne (pentru palton, pantofi și poșetă, care sunt de o necesitate stringentă). Principalul e ca să-ți ajungă ție și ca din cauza mea să nu duci lipsă de ceva.

Toate cele bune, te sărut, Tania.

Salutări bunicii și mătușilor, lui Dima și Marinei.

*Dlui Auguste Baillayre,
str. Haralambie 121, Școala de Belle-Arte
Chișinău (Basarabia)*

Dragă tată,

Pe 3 februarie ne-am căsătorit cu Iurie la Primărie. Martor din partea mea a fost Dl Dauș, iar din partea lui (Gheorghe Ceglocoff – *n.n.*) – Mac Constantinescu, sculptor cunoscut aici, care mi-a dăruit șase lalele albe (probabil, costă nu mai puțin de 400-500 de lei) și ne-a plimbat cu mașina sa vreo două ore jumătate. După marriage ne-am dus cu toții la M-me Dauș, unde am băut șampanie în sănătatea ta (aperitivul a fost organizat pe banii lui Ceglușa (Ceglocoff – *n.n.*), iar după ne-am plimbat cu mașina, fără M-eur și M-ma Dauș.

Deocamdată locuiesc cu Claudia (Cobizev – *n.n.*), deoarece la noul nostru apartament (o ferenecătoare vilă din două camere cu apă în odaie), una dintre camere este reparată și mâine, pe 15, ne vom muta cu traiul.

Ieri am cumpărat două canapele mici.

Scrie-ne pe vechea adresă. Mulțumesc pentru felicitări și complimente de la Ceglușa.

Te sărut pe tine și pe Dima!

București, 13.II.1938

*Ana Rudeanu,
Tighina, 14.VII.1957*

Mult stimat August Ivanovici,

Au trecut mulți ani de când am trecut pentru prima oară în atelierele școlii Dumneavoastră. Cu sentimente profunde îmi aduc aminte de acești

ani. Mi se părea atunci că eu numaidecât voi atinge culmile artei și aceeași a fost a doua mea viață.

S-a scurs multă apă de atunci. Viața nu a luat în considerație necesitățile sufletului și a dictat propriile sale legi. Viața mea, în particular, se petrecea în salturi neregulate. Trebuia să vin la școală din Bender, unde lucram ca învățătoare. Am fost admisă în școală după numele de fată – Muhina, după care m-am căsătorit cu judecătorul Alexandr Kornilovici Venman, care a modificat din nou graficul lucrului în școală, dar eu am continuat insistent să continui cu ce am început și am lucrat sub conducerea profesorilor Cogan și Plămădeală în domeniul sculuturii decorative și pictam peisaje.

Acum eu am o mare nevoie de un document care ar confirma absolvirea școlii pentru calificarea mea la serviciu, dar nu am nici cele mai mici dovezi. Periodic întrerupeam lecțiile de pictură, dar sufletul meu este plin de imagini. Foarte des mă neliniștesc visurile cu imagini ale unor peisaje fermecătoare, chipuri și scene. Trezindu-mă eu mi le amintesc, dar pe urmă le pierd, cum am pierdut multe în viață. Dar aceste chipuri, ne-realizate în tablouri, mă urmăresc și-mi doresc mult să i le transmit cuiva.

În viață nimic nu se ascunde de aceste priveliști. Toate se cer așternute pe pânză. Și în locul acestora eu învăț copiii. Lucrez în permanență, dar uneori... Eu am pierdut ceva... dar esența frumuseții trăiește în mine, iar tot ce mă înconjoară caută forme și realizare. Mi se pare că ați fost unicul care mă înțelegea.

Cu profund respect, Ana Rudeanu

Irene Szandrowski (Ira Kaufman)

27 septembrie 1950,
Irina de Szandrowski
Calle Alsina, nr. 440, pi. 3
dep. A., Buenos Aires, Argentina
Sud America

Mult stimată Auguste Ivanovici,

Vă scriu câteva rânduri, deoarece nu sunt sigură dacă mai locuiți pe adresa veche. Vă rog mult să-mi răspundeți urgent și cu „par avion” – cu vaporul durează mai mult de 30 de zile. Am o fiică, Alina, are 3 ani și 3 luni, seamănă cu mine. Benon (soțul Irinei Szandrovski – *n.n.*) lucrează la fabrică, iar eu desenez, câștig binișor.

Din România, sosind în Italia, după 2 săptămâni s-a născut Alina. După 10 luni de trai aici, am plecat în Argentina. Buenos Aires, capitala unde locuim, este oraș mare, străzile se întind câte 30 kilometri. Acum aici e primăvară, iarna e umedă și rece, fără ger, dar cu vânturi și ploi.

De acum de un an și jumătate locuim într-un fermecător apartament din centru, dar 21 de luni am stat într-o cămăruță: aici e greu să găsești apartament, pentru asta e nevoie de mult noroc, toți ne invidiază, avem de acum și mobilă. Cum o duceți cu sănătatea? Ce mai fac Tania și Marina? Scrieți-mi și vă voi răspunde imediat. Ce mai știți despre Kupcea? El de acum trebuie să fie aici, dar nici azi nu știm nimic despre el. Salutări din partea lui Benon.

Vă îmbrățișez și vă doresc toate cele bune.

A Dumneavoastră, Ira.

22 octombrie 1959

Irene Szandrowski,

201 W. 85 st. 6. B.

New York 24 N. 4

Dragă Auguste Ivanovici,

În sfârșit, am găsit adresa Dumneavoastră și vă scriu câteva rânduri. Locuim în New York, suntem cu fiica și fiul. Soțul lucrează în calitate de inginer, iar eu – ca pictor pentru textile, alcătuiesc desene pentru mătase. Este foarte interesant. De la început ne-a fost greu, necunoscând limba și tehnica textilă. Suntem aici de trei ani și suntem mulțumiți – avem un cerc mare de prieteni și cunoșcuți.

Ați mai aflat ceva despre Kupcea, prietenul nostru polonez, care venea pe la Dumneavoastră? Cum o duceți cu sănătatea? Ce mai fac Tania și Marina? Vă rog să-mi scrieți, aș vrea mult să vă vizitez și să vă revăd pe toți. O rog pe Tania, de asemenea, să-mi scrie. Nu știți nimic nou despre Goldenberg, despre Claudia (Cobizev – *n.n.*), despre alte cunoștințe?

Aș vrea să vă trimit ceva de aici, dar nu știu ce, scrieți-mi. Dragă Tania, aștept și de la dumneata câteva rânduri. E plăcut să primești vești din România.

Scrieți-mi ce vă interesează și eu vă voi răspunde. Salutări din partea lui Benon (soțul), nu l-ați uitat?

Vă sărut și vă doresc sănătate,

A Dumneavoastră, Ira Szandrowski (Caufman)

8 aprilie 1960

New York 24 N. y. 201 W. 85 st. 6. B

Reflecții.

Mesaje din trecut

Dragă Auguste Ivanovici,

Vă sunt recunoscătoare pentru răspuns, nici nu vă închipuiți cu câtă bucurie am primit vești de la Dumneavoastră, câtă căldură și blândețe se simte în fiecare cuvânt. Vă felicit cu Sfintele Sărbători de Paști, Hristos a Înviat! Vă doresc sănătate. Vă transmite salutări Dora Barbalat, căsătorită după Levin. Fiica lor Liusea a studiat la Dumneavoastră, în Chișinău, dar și chișinăuianca Moșneanu, soțul ei e inginer, acum pensionar. Vă transmit salutări și se adresează cu rugămintea să le vindeți două sau trei lucrări de-ale Dumneavoastră „Nature morte”, compoziții sau „peisages”, dacă nu sunt prea scumpe, pe care și le doresc mult.

Ea poate să vă transmită banii prin bancă sau, dacă aveți nevoie de ceva, prin colet, iar tablourile pot fi transmise sul prin poștă. Își aduce aminte de *Natura moartă*, o pânză mare cu veselă metalică cu desen albastru, cactusul pe fundalul unei batiste roșii. Mi se pare că ea vă simpatiza. Ea foarte mult așteaptă răspunsul Dumneavoastră, a fost actriță în Teatrul din Chișinău...

Aș vrea să primesc câteva rânduri de la Tania și Marina. Doamne, ce bine a fost atunci, e plăcut să-ți amintești. Viața aici e foarte obositoare, dar mie îmi place, totul este, concerte, teatre, opere, expoziții și dacă omul este sănătos și lucrează, are de toate.

Arăt suficient de bine la vârsta mea, dar obosesc mult, dimineța pregătesc copiii pentru școală, în metroul supraîncărcat mă grăbesc la serviciu, fără 15 minute 9. La 12 avem pauză, ora de prânz, la 17 acasă, pentru a pregăti cina, spălare, facerea curățeniei, lecțiile cu copiii. După 9 seara, când copiii dorm, ne odihnim, mergem la concerte sau ne vizitează oaspeții. Am mulți prieteni români, ruși și de aici și polonezi.

Vara copiii pleacă în lagăre de vacanță, iar noi, în fiecare sâmbătă și duminică mergem cu mașina la mare sau la munte, în concediu călătorim și facem cunoștință cu frumoasa Americă. În anul trecut am fost pe două săptămâni în Canada.

Îmi place lucrul meu, să fac compoziții și repetări, care uneori sunt complicate. Adeseori regret că nu sunteți aici. Aici, pentru Dumneavoastră, ar fi interesant și bine. Scriu aceste rânduri în timpul pauzei de serviciu, ca să dovedesc să le transmit chiar astăzi.

Vă sărut, fiți sănătos, aștept răspuns.

Dacă vor fi greutăți cu coletul, voi vorbi cu sora, ea se va ocupa de toate. Pe colet e necesar să fie scris cu creion roșu „Cadou”, atunci M-me Moșneanu nu va fi nevoită să achite vama, dar înainte de a-l trimite, scrieți-mi prețul. Bine?

Vă sărut, Ira.

Scrisori de la Thereza Baillayre

*M. Aug. Baillayre-Ballier,
Str. Speranței n° 25,
Raion 1 Mai,
Bucarest, Roumanie*

Dragă frate,

Mulțumesc pentru scrisoarea trimisă și plăcerea de a continua să-mi scrii. Nu poți să-ți imaginezi plăcerea de a avea, din când în când, nou-tăți de la voi. Am primit deja o carte poștală de la Tania, care mi-a comandat un parfum, ruj și sandale, pe care, cu siguranță, le voi trimite mai târziu, la toamnă. Am procurat deja sandalele și mă ocup de procurarea pantofilor pentru mine și nici nu am timp să mă ocup de sănătatea mea. Voi pleca să petrec 23 de zile în mediul rural, la Siena și Marna, în foarte bune condiții. Achit foarte puțin, dar mă simt utilă, mai ales că tricotez pentru proprietara hotelului (un mic hotel din Rozay en Brie), aflat la 50 km de Paris. Acum, începând de ieri, plec pentru 15 zile la Madame Reidel, prietena Taniei din Boulogne Billancourt. Îți doresc o bună sănătate și o plăcută vacanță. Îl vezi pe doctor? Vezi dacă îți este teamă pentru ochi și urechi, pentru că eu i-am tratat pe ai mei, verifică-ți inima și tensiunea. Mă bucur că Octav se descurcă bine cu Marina... ar putea fi bună să-mi scrie. În cele din urmă, eu însemn pentru ea foarte puțin. Primesc o mulțime de scrisori de la toți studenții mei, care sunt străini. Din fericire, Simonna nu mă uită. Așa, când comunică cu Tania, nu uita să o săruți și să trimită scrisorile recomandate. Spune-i Taniei.

Sora ta,
Thereza Baillayre,
24 rue S-t Bernard,
Paris, 16 iulie 1955

M. Aug. Baillayre-Ballier,
Str. Speranței n° 25,
Raion 1 Mai,
Bucarest, Roumanie

Reflecții.

Mesaje din trecut

Dragă frate,

Nu-ți imaginezi bucuria mea primind fotografiile voastre. Deocamdată nu cunosc detalii, cine este Tamara, este avocată? Cât despre Dima, îl găsesc admirabil, este mare, ce face el? În orice caz, noi îl considerăm foarte frumos, câți ani are?, sper să-mi comunici mai multe detalii. Toate alte fotografii sunt admirabile și eu cu adevărat le apreciez. Tu ești, privitor la noi, totdeauna bun, pe când noi, la vârsta noastră, este exclus! Este cazul turbulenței copiilor mici. Este normal și firesc, deoarece sunt în stare de sănătate bună, iar Marina se plânge poate prea mult. Iar Octav a lucrat pentru a le face să trăiască destul de bine? Sănătatea mea, credința mea a crescut în alte timpuri decât cei mai mulți dintre pensionarii noștri mai tineri decât mine. Mă voi fotografia într-una din aceste zile, dar nu știu când aş putea trimite fotografiile. În ianuarie a murit brusc, la Paris, prietena mea Suzanne, dacă-ți amintești de ea în Sevastopol, cu care am plecat în călătoria mea în Franța, în 1912, și care te-a ajutat. Fiica sa unică, măritată, m-a anunțat despre deces. Încă nu am primit scrisoarea Taniei. Ca două prietene din Monaco, Simone nu mă informa despre noutățile lor, deoarece ea nu scria decât doar de două ori pe an. Străinii, prietenii studenților sunt mai interesați de mine, mai mult, amintiți-vă pentru că suntem bătrâni!!!

Vă îmbrățișez cu tandrețe pe toți,

Bunica voastră, mătușă și soră,
Thereza Baillayre,
24 rue S-t Bernard,
Paris, 18 martie 1960

Scrisori de la Dumitru Baillayre

Lozova, 22 octombrie 1959

Dragă papa,

De mult nu ți-am scris, fiind foarte ocupat, ca întotdeauna toamna, la începutul anului de învățământ. Cum mai trăiești, cum te simți după odihna de vară?

Întâmplător l-am întâlnit pe Fitov (elevul lui A. Plămădeală de la Școala de Arte, sculptor – *n.n.*) prin oraș, care mi-a transmis că a fost pe la voi la București, s-a întâlnit cu Marina și Octav și că în acest timp nu erai în oraș... Suntem cu toții în așteptarea fotografiilor promise, pe care încă nu le-am primit, probabil, sunteți ocupați sau ați uitat de noi. Am vrea să vă avem măcar în imagini...

Ce mai fac Marina, Octav și micuțul Andrei?

Lidia învață în clasa a doua, își face lecțiile pentru mâine. Viața noastră este destul de monotona, nu ai unde merge, mai ales toamna și iarna, când timpul este nefavorabil... Marina mi-a scris despre faptul că aș putea încerca încă o dată să vin la voi. Dacă doriți, trimiteți-mi invitație pentru primăvară, pentru mine, iar Valei (soția – *n.n.*) trebuie să-i trimită surorile sau frații ei.

Te sărutăm, Dima, Valea, Lidia Balier

Lozova, 17 noiembrie 1960

Dragă papa,

Îmi cer scuze pentru răspunsul întârziat la felicitarea primită la timp și care ne-a bucurat nespuse.

Vara a trecut repede, am avut oaspeți, după cum știi (a fost Tania Baillayre – *n. n.*) și tot timpul l-am petrecut în călătorii.

Acum sunt foarte ocupat: în afară de lucrul de bază la școală, unde am multe ore, în timpul liber mă ocup de traduceri.

Cum o mai duci cu viața, cu sănătatea? Ce face Tania (de mult nu mai scrie), Marina, Octav și copiii? Cu Cobizev de mult nu m-am întâlnit, voia să vină vara la Lozova, dar probabil a fost ocupată.

Adeseori privesc fotografiile noastre, îmi amintesc de toți noi, de rudele noastre Arionescu.

Transmite-le salutări și de asemenea M-me Dauș. *Mon beau frère* Grișa ne-a invitat pe toți la Sibiu în vara următoare, dar deocamdată nu ne-am hotărât...

Vă sărutăm pe toți, Dima, Valea, Lidia

Tania Baillayre,
str. Emil Bodnăraș 35 b,
Bl. 229 bis, et. 2, ap. 27,
București

Reflecții.

Mesaje din trecut

Mult stimată și dragă Tudor,

E a treia oară (în afară de felicitarea de Anul Nou) când vă scriu. Probabil (în urma grevei Tarom), scrisorile mele (trimise „par avion”) nu le-ați primit și eu, la rândul meu, nu am primit nici un răspuns.

Sper că sunteți sănătoși în familia D-stră și că totul e bine!

V-am scris, printre altele, că am suferit un accident îngrozitor (mi-am rupt mâna, alunecând într-o baltă de ploaie), în urma căruia am suferit câteva luni. Am stat și la sora mea (Marina Iliescu – *n.n.*) două luni, iar de o lună sunt la mine acasă, absolut singură.

Dar nu e vorba de asta! Aș vrea să știu și vă rog insistent să-mi răspundeți cât de curând posibil, dacă înțelegerea noastră asupra donației mele Muzeului de Artă rămâne în vigoare. Era vorba despre operele tatălui meu și de o eventuală expoziție personală la Chișinău.

Au fost multe evenimente politice care au împiedicat planurile noastre. Sper totuși să nu mă lăsați fără o știre (mai mult sau mai puțin reală! Am multe propuneri care nu mă interesează). Ce am dorit – aș vrea să realizez! D-voastră (sper) o să mă ajutați, e și în interesul D-stră! Am avut și am o deosebită încredere, stimă și dragoste față de D-stră! Probabil – o afinitate sufletească (ceea ce e rar).

Vă rog frumos să-mi scrieți sau să telefonați mie sau surorii. E un dezastru la noi, fără precedent!

Numai minciuni. Trebuie să trecem și prin asta. Dacă rezistăm.

Făcând abstracție de ceea ce am scris în ultimele luni, subliniez că rămân în așteptarea rândurilor D-stră! Sper că n-o să mă dezamăgiți. Sunt încurcată din toate punctele de vedere. Scuzați-mi scrisul prost, având în vedere starea mea (încă foarte proastă).

Complimente din partea surorii mele!

Tania Baillayre

P.S. Am multe lucruri de mare valoare. Multe complimente Margaretei Neamțu și altor prieteni din muzeu.

16 decembrie 1989

*Tania Baillayre,
str. Emil Bodnăraș 35 b,
Bl. 229 bis, et. 2, ap. 27
București*

Dragă Tudor,

A trecut deja o lună și jumătate de când am sosit, dar de la D-stră nu am nici o știre. Nu știu rezultatele demersurilor D-stră privitor la transmiterea lucrărilor tatălui meu și despre personala mea la voi (măcar cu aproximație). Nu s-ar putea să îmbinăm evenimentele, deoarece lucrările tatălui sunt în număr de 3-4-5, iar de ale mele – 20-25, pregătite și înrămate pentru expoziție? Trebuie să cunosc din timp, deoarece după demolarea atelierului meu, toate lucrările sunt îngrămadite în garsonieră și e foarte greu. Ar fi bine ca să veniți și D-stră. Trebuie să vă adresați cu un demers oficial la Uniunea Artiștilor Plastici pentru a trimite lucrările mele cu scopul de a organiza o expoziție personală. Vă preîntâmpin și vă rog mult ca să nu fiu nevoită să alerg eu cu această problemă, deoarece cu transportul spre mine este dificil (în ultimul timp, după evenimentele din București, trebuie să aștepți ceasuri pentru a prinde un autobuz sau o mașină), lucru imposibil. Până la cutremur, apartamentul meu era în centru și după demolarea atelierului (cu 4 ani în urmă), care s-a aflat tot în centru, a fost o altă situație. De acum de 10 ani de când locuiesc departe de centru, unde UAP mi-a repartizat o garsonieră, treburile s-au complicat. Eu voi aștepta un delegat din partea D-voastră sau din partea UAP, pentru a transmite, cu plăcere, lucrările, cu condiția ca să nu fiu deranjată, deoarece eforturile mă depășesc fizic, în aceste situații. Prețurile pentru lucrările mele le veți stabili singuri. Aici eu le cedez cu vreo 2-3 mii, dar acolo sunt alte prețuri, desigur. În orișice caz, vă rog mult, după primirea scrisorii mele, să-mi răspundeți la aceste întrebări. Sunt mai mult ca sigură că expoziția se va bucura de succes. În orișice caz, aici eu întotdeauna m-am bucurat de succes, inclusiv în străinătate. Multe opere se află în muzee din străinătate – Paris, Budapesta, Turcia, Leningrad, America și, desigur, în muzeele noastre. Îmi doresc foarte mult ca și chișinăuienii să aprecieze lucrările mele...

Am rămas cu cele mai plăcute impresii după vizita la Chișinău. Cu părere de rău, ghinionul meu, slăbiciunea și epuizarea nu mi-au permis din plin să petrec acest timp scurt. În ultimul timp, cu părere de rău, am parte doar de neplăceri. De aceea, în special, îmi doresc doar o mică bucurie... Mă

bazez pe D-stră. Mulțumesc anticipat, vă doresc sănătate și toate cele bune.
Vă sărut (asta se permite) și aștept cu nerăbdare răspunsul D-voastră.

Reflecții.

Mesaje din trecut

Tania Baillayre.

10 august 1990

*Tania Baillayre,
str. Emil Bodnăraș 35 b,
Bl. 229 bis, et. 2, ap. 27
București*

Stimate dragă Tudor,

Scuzați că vă scriu cu carioca, dar sub mână nu am altceva nimic (sunt în casă străină). Ieri, o prietenă mi-a adus poșta, care s-a adunat la apartamentul meu (printre care și scrisoarea de la D-stră). În acest răstimp (încă acasă), venind de la piață cu greutate, am alunecat, după ploaie, și mi-am frânt mâna în câteva locuri. După ora 10 seara a venit salvarea și mi-a pus mâna în ghips. Au fixat-o greșit și a doua zi, împreună cu sora, m-am dus la alt spital, unde întâmplător am întâlnit un vechi cunoscut, doctor, mi-a scos ghipsul, au făcut radiografia (a 4-a oară) și din nou mi-au fixat mâna în ghips. După o săptămână mi-au scos ghipsul, dar durerea era mai puternică... Așa că astăzi nu poate fi nici o vorbă despre expoziție. Marina m-a luat în apartamentul ei, iar singură a plecat în Germania, având din timp invitație și bilet. Mai mult de o lună locuiesc la soră, fiind ajutată de cunoștințe întâmplătoare. Peste o săptămână ea va sosi și vă vom scrie. Dacă nu am noroc, ce să fac.

Aștept răspunsul D-stră și să amânăm planurile noastre pentru primăvară.

Deocamdată, vă doresc toate cele bune!

A D-stră T. Baillayre,

29 octombrie 1990

*Tania Baillayre,
str. Emil Bodnăraș 35 b,
Bl. 229 bis, et. 2, ap. 27
București*

P.S. Trebuie să spun, ca să ajung la Chișinău la timp, durează mult. În invitația D-stră trebuie menționată adresa exactă a domiciliului meu

la D-voastră și întreținerea pentru aceste câteva zile. De obicei, miliția noastră face pașaport pentru cel puțin o lună de zile. Nu știu cât timp am să pot să stau. Am și niște rude la Chișinău, care, încă anul trecut, au vrut să vină la noi, însă eu, neștiind de acest vernisaj, am refuzat. Sora mea însă are invitație de la ei și o să plece. Pașaportul ei expiră în luna iulie, așa că pentru ea nu vor fi probleme. Eu, care drept să spun, am contribuit la această solemnitate, făcând donație de vreo 35-40 de tablouri ale tatălui, în afară de niște cărți de artă, stampe și câteva gravuri și desene remarcabile ale elevilor lui, consider că locul meu ar trebui să fie în primul rând. Acum nu mai e timpul de acum 25 de ani, când directorul muzeului nostru, tov. Maxy, m-a ajutat, trimițând muzeului D-voastră toată donația mea. Nu mai pot să contez pe nimeni... Păcat că e târziu. Au apărut diferiți genii și a descoperi oameni de valoare – nu-i prea interesează. Am primit atunci o mulțime de scrisori din partea tov. Vieru (Igor Vieru), Platon, Livșiț, Rodnin și mulți alții. Mi-am păstrat câteva tablouri ale tatei, printre care un autoportret remarcabil din tinerețea lui, un portret de-al său, pictat de mine (cu câțiva ani înainte de a muri) și încă 3-4 lucrări care aș vrea să ajungă la muzeul D-stră. Poate o să reușiți, în mod oficial, să le obțineți. În cel mai rău caz, am să trimit fotografiile acestor lucrări.

5 februarie 1991

P.S. Numele meu corect din buletin este Tatiana Ballier.

*Marina Iliescu,
str. Sf. Protopopescu 7,
Bl. C3, et. IV, ap. 17,
București*

Dragă Domnule Stavilă,

Cam demult trebuia să răspund, dar la început am tot amânat, apoi am fost plecată din București, și uite așa a trecut o lună de când am primit scrisoarea. Te rog să mă scuzi pentru întârziere și deja îmi cer scuze pentru conținutul scrisorii, care, probabil, nu este concludent, este cam incomplet și nu știu dacă te ajută la ceva. Am scos iarăși toate hârtiile și fotografiile referitoare la tata, Tania și Dima. Am să încerc să răspund la întrebările pe care le-ai pus.

Din copilăria tatei nu cunosc aproape nimic. Știu că s-a născut în Franța, din părinți francezi, s-a născut la Vernet-les-Bains, o localitate undeva

în Pirinei, la granița între Franța și Spania. Știu că de mic copil, părinții lui au plecat de acolo și s-au stabilit în Caucaz. Tatăl a făcut școala primară în Tiflis. În timpul cât a stat în Caucaz a avut mulți prieteni apropiați. După revoluție, când s-a întors în 1919 în Basarabia, nu știu din ce motive, probabil politice, a trebuit să-și procure alte acte și așa se explică că în actele lui figurează că s-a născut în Budaki. Spre marea mea rușine, nu cunosc nimic despre copilăria mamei, nici despre studiile ei la Chișinău, dar presupun că a terminat Liceul „Dadiani”, dacă exista pe atunci. Cred că trebuie să te interesezi ce licee existau pe atunci (adică când mama avea vârsta de liceu).

Despre Tania și Dima iarăși nu știu nimic sigur, dar totuși cred că nu greșesc, Tania a terminat Liceul „Dadiani”. După terminarea liceului Tania a stat la Paris 3 ani, în care timp a făcut niște cursuri de Arte Plastice la Sorbona, apoi a continuat la Academia de Arte Frumoase din București. A studiat cu Jean Steriadi, cu care a rămas în relații foarte bune. Dima a terminat Liceul „Alexandru Donici” și apoi a studiat la Iași, la Facultatea de Litere, limba franceză. Nu știu dacă a terminat sau nu, căci a venit războiul – date despre Dima poți afla de la Nina Manole. Eu am făcut grădinița-școală primară și liceul la Liceul francez „General Berthelot”.

Despre relațiile tatălui cu pictorii din București, cred că se pot împărți în două perioade. În prima perioadă, înainte de cedarea Basarabiei, tatăl cred că avea relații mai strânse și mai interesante cu câțiva pictori – era prieten cu Teodorescu-Sion, cunoștea mulți pictori ca Maxy-Max, Camil Ressu, Jean Steriadi, Bunescu Marius și alții. Desigur, cunoștea mulți pictori celebri, ca Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Gheorghe Petrașcu, Henri Catargi și mulți alții.

După ce a venit din Basarabia, s-a stabilit în București, cred că era o epocă mai dificilă pentru el. La locuința lui, care era și atelier, era vecin cu Sorin Ionescu, cunoscându-i pe Octavian Angheluță, Sabin Gheorghe, Petrașcu Mariana, Iftodi Eugenia și alții. Viața tatălui a fost destul de grea, a luptat mult până să obțină o pensie, care era mică, a avut destule probleme. Îmi pare rău, mă gândesc că cei de la Uniunea Artiștilor Plastici ar fi putut să fie mai drepți în ceea ce-i privește pe tata și Tania. Ei au avut multe probleme cu pensiile mici, au avut și mulți prieteni, dar și mulți oameni indiferenți, care nu au făcut nimic pentru ei.

Când o să ne întâlnim, o să-mi aduc aminte de unele probleme și o să discutăm. Problema cu donația cred că este foarte complicată. Eu încă nu am refăcut listele, pentru că nu pot singură să hotărâsc ce este totuși valabil din tot ce am. Prețurile trebuie schimbate, dar principalul este sta-

rea în care sunt tablourile, unele sunt puțin deteriorate, aproape nici un tablou nu are ramă. Multe sunt în stare foarte urâtă, trebuie recondiționate. Eu nu pot singură să hotărâsc ce este bun și ce este mai puțin valabil. Știi ce cred, ar fi foarte bine dacă ai avea timp să vedem împreună, să știi și părerea altcuiva decât a mea. Apoi, după ce facem o selecție, fac lista și poate ar fi bine să mergem împreună la Mihai Oroveanu. El cunoaște problema. Nu știu ce fonduri ar fi dispuși să ofere cei care sunt interesați de crearea „Muzeului de colecții particulare”. Dacă veniți la București în septembrie, trebuie să vedeți aceste tablouri și apoi să luăm o hotărâre cum procedăm... Aștept să-mi răspunzi...

Dacă poți, dă-mi un telefon cu 2 zile înainte de venirea la București.
Multă sănătate și la revedere,

2 septembrie 1996
Marina Iliescu

*Vasile și Andrei Iliescu**
Str. Av. Protopopescu, nr. 17, ap. 17,
București, sector 1
2 ianuarie 2000

Domnule Tudor,

Mărți, 28 decembrie 1999, Marina Iliescu a murit. În principiu, la sfârșitul lui aprilie '99 (la un control de rutină) am descoperit că Marina are o tumoare canceroasă la un plămân. După ceva timp, în care ne-am gândit dacă să-i spunem sau nu (adică eu și Andrei), deci spre sfârșitul lui mai '99, i-am spus și mamei. Ulterior ea a decis ca să nu spunem nimănui mai departe despre această boală și efectele ei.

Prin iulie și august a urmat tratamente de iradiere cu cobalt, și din septembrie – tratamente cu substanțe de chimioterapie. La tratamentele cu radiații ceva nu a mers, iar ulterior de la cele de chimioterapie a slăbit, nu a mai mâncat bine și treptat și-a pierdut încrederea că ceva va mai evolua pozitiv. De la chimioterapie a avut grețuri... a slăbit pentru că nu mai avea poftă de mâncare. Eu personal credeam că va mai trăi cel puțin până la primăvară. Eventual, până la începutul verii. Nu mi-am închipuit că lucrurile vor merge așa de repede. Puteam și eu, și Andrei, în sfârșit, putea

* Vasile și Andrei Iliescu (fiii Marinei și ai lui Octav Iliescu – n.n.), nepoții lui Auguste Baillayre din București.

toată lumea să facă mult mai multe mici chestii care să o ajute ca aceste ultime zile să fie mai bune. Dar nimeni nu credea că totul se va sfârși așa de repede, inclusiv Marina.

În timpul Crăciunului totul a fost frumos, a fost tot micul familie pe aici, ne-am uitat la TV și am mâncat diverse mici bunătăți. A fost un Crăciun frumos.

Măști, 28 decembrie, am dus-o la tratamentul lunar de chimioterapie, la spitalul Colțea, și în cursul tratamentului a suferit o combinație de atac de inimă și comotie cerebrală. A murit (spuneau surorile medicale) fără multe suferințe, în câteva minute. Ea era totdeauna așa de speriată de aceste tratamente din spital, încât înclin să cred că a fost un șoc cardiac. Am îngropat-o la Bellu împreună cu osemintele lui Octav Iliescu, joi, 30 decembrie. A fost o slujbă frumoasă, o zi foarte frumoasă, cu cerul albastru, fără vânt sau zăpadă. A cântat un cor, și preoții au slujit frumos. A fost destul de multă lume și cred că pe acest ultim drum, pe aici printre noi, s-a simțit bine. Îmi pare rău să vă scriu aceste rânduri, și în același timp îmi pare rău că nu am avut timp, noi sau Marina, să vă urăm sănătate și cele bune cu ocazia Anului nou 2000.

Sper ca toate să fie bine cu dumneavoastră și vă urăm cele bune, sănătate și fericire începând cu Anul 2000 și cât mai departe în timp. În același timp, vă anunțăm că în curând o să vă contactăm printr-o altă scrisoare ca să încercăm să continuăm discuția prin care să putem rezolva acea donație spre Muzeul din Chișinău.

Vă trimitem o fotografie făcută, probabil, prin aprilie sau mai, cu Marina împreună cu floricelele ei, și cu micile desene care erau pe lângă ea. Cum îi plăcea ei să stea.

Tatiana Bulavițky-Sienkiewicz*

27 mai 1990

3406 rue Breard,

Brossard, Québec, Canada

Stimate dle director,

Din răspunsul Dumneavoastră din 10.01.90 la solicitarea mea, am aflat cu tristețe că Muzeul din Chișinău, în care au fost expuse și se aflau

* În anii 1981–1991 autorul a activat în calitate de muzeograf la Muzeul Național de Artă al Moldovei, exercitând funcția de director între 1989 și 1991.

lucrările mele, a fost evacuat și toate exponatele s-au pierdut fără urmă. Din aceste considerente, vreau să ofer în calitate de dar câteva lucrări, nu mai mult de cinci (ulei, de format mediu), dacă voi fi sigură că lucrările se vor afla permanent în sălile muzeului și nu vor fi, după expoziție, trimise în fondurile de păstrare ale muzeului.

Pentru a exclude oricare disonanță în tematica estetică, ideologică sau etică, propun să vă trimit peisaje, naturi statice, flori, pictate de mine la București (România), apreciate de directorul Muzeului de Stat din Leningrad și criticul de artă Vasili Pușkariov, care în perioada dată a organizat la București o expoziție din fondurile Galeriei Tretyakov și fiind în vizită la mine, a avut posibilitate să vadă lucrările mele. În caz că muzeul are o secție de arte decorative, atunci am posibilitate să trimit compozițiile decorative (guașă) pentru proiecte industriale. Nu este atât de complicat, deoarece ele sunt de format mic și pot fi expuse liber, fără condiții speciale.

La insistența pictorului A.A. Vasiliev, peste zece lucrări similare au fost trimise de mine, în 1940, pentru expoziția din Chișinău.

Așadar, dacă sunteți interesat de oferta mea și sunteți de acord cu condițiile mele, vă rog să-mi comunicați. Consider că e necesar să adaug că studiile artistice superioare le-am primit în Franța, la Școala Superioară de Arte Decorative, recunoscută de Sorbona, unde sunt admiși prin concurs doar 25 de candidați. După admitere am primit din partea României bursă de stat. La București am fost mulți ani membră a Societății lucrătorilor de creație și membru al Sindicatului Pictorilor. În Canada sunt membru al Societății Pictorilor Profesioniști din Québec. Am participat la expozițiile societății și ale grupurilor etnice, cu câteva expoziții personale în orașele Montréal și Saint-Jane. Dacă mai solicitați informații, comunicați-mi, vă rog.

Presupun că acum, datorită „perestroikăi”, asemenea oferte vor parveni de la generația mai în vârstă a pictorilor din străinătate, care-și aduc aminte de patria lor, dorind să-i doneze ei doar puținul din creația lor, care încă le aparține. E posibil ca inițiativa mea să fie „prima rândunică” în acest caz. În așteptarea răspunsului, vă strâng mâna.

Cu respect,
Tatiana H. Sienkiewicz-Bulavițki

P.S. Trimit pentru documentare 6 diapozitive cu dimensiuni în centimetri.

1. Toamnă. București, ulei, 41 x 51
2. La pian, ulei, 51 x 61
3. Dimineață la munte. Sinaia, ulei, 46 x 58
4. Flori, ulei, 46 x 50
5. Pudrieră. Compoziție, guașă, 10 x 20
6. Covor. Compoziție, guașă, 20 x 30

Brossard, 28 ianuarie 1991

Stimate dle director,

Reîntorsă din SUA, după o lipsă lungă, am găsit acasă scrisoarea amabilă a Dumneavoastră din 2 august 1990, fiind din această cauză lăsată fără răspuns, pentru care îmi cer scuzele târzii.

Din scrisoare rezultă că oferta mea corespunde întocmai cu posibilitățile Dumneavoastră. Rămâne să fie realizată în practică. De aceea, vă rog mult să-mi trimiteți o confirmare formală a condițiilor privind înțelegerea noastră cu muzeul, și anume: că cele cinci lucrări ale mele (uleiuri) vor fi incluse în componența expoziției permanente în sălile muzeului. Pentru mine acest lucru este deosebit de important, deoarece foarte puține lucrări au supraviețuit, iar picturile din perioada bucureșteană, îndeosebi. Când am părăsit România, doar datorită ajutorului personal al cunoscutului nostru din copilărie, al ministrului A.A. Bărlădeanu, am avut posibilitate să scoatem 50 dintre lucrările mele. Celelalte s-au pierdut, ca și altele care au rămas în casa din Bender, și, probabil, nu le voi mai vedea cândva. Lucrările mele din perioada pariziană, care au fost reținute de Școală (Școala Superioară de Arte Decorative – *n.n.*) pentru expoziții și se aflau în fonduri, în timpul războiului au fost evacuate în Bordeaux și au dispărut fără urme, împreună cu arhiva, ca și acele care au fost evacuate cu Muzeul din Chișinău în 1941. Pentru o expoziție retrospectivă au rămas doar o parte mică dintre lucrări.

Sper că mă înțelegeți și nu pare stranie preocuparea mea pentru lucrările salvate.

Așadar, după primirea răspunsului categoric, pozitiv, de la Dumneavoastră și respectarea condițiilor stipulate prin înțelegerea noastră, vă trimit primele două lucrări: *Toamna* și *Dimineață la munte. Sinaia*. Vă rog, după recepția lor, să-mi comunicați dacă au fost bine ambalate. Atunci vă trimit alte trei lucrări cu dimensiuni mai mari.

Conform doleanțelor Dumneavoastră, atașez:

Autobiografia (mai extinsă).

Carierea de creație, confirmată de unele documente, păstrate după catastrofe, în emigrație (adeverințe oficiale, fotocopii, invitații la vernisajele expozițiilor mele, cataloage, extrase din presă, carnete de membru).

Referitor la pictorii basarabeni pe care i-am cunoscut, voi răspunde mai târziu.

Încă o întrebare esențială: vă rog să-mi comunicați – are Muzeul din Chișinău Secție de arte decorative, și dacă sunteți interesați de compoziții decorative pentru proiecte industriale?

În așteptarea răspunsului,
Cu respect și prietenie,
Tatiana H. Sienkiewicz-Bulavițki

*Brossard, 28 iunie 1991
3406 rue Breard,
Brossard, Québec, Canada*

Stimate dle director,

Am primit de la Dumneavoastră scrisoarea recomandată din 14.02.91, care confirmă înțelegerea noastră cu Muzeul de Artă din Chișinău, despre faptul că cele cinci lucrări ale mele oferite ca donație muzeului vor fi incluse în expoziția permanentă a muzeului, lucru pentru care vă mulțumesc. Referitor la imaginile celor patru studii cu flori și plante ale unui autor necunoscut, cu părere de rău, nu vă pot ajuta cu nimic. Se prea poate că autorul acestor foi grafice excelente le-a realizat în scopuri științifice: pentru un atlas de botanică, ilustrații pentru cărți, dar vă asigur că nu sunt autorul lor și vi le reîntorc.

Am și eu studii de plante, dar îmi servesc pentru abordări artistice: interpretări și compoziții decorative.

Sunt recunoscătoare pentru imaginile Chișinăului. În Biserica Grecească am fost la nuntă (domnișoară de onoare) la prietenul meu din copilărie Anatol Șciurovski, un cântăreț de excepție, decedat în timpul războiului. Vă voi fi recunoscătoare dacă îmi veți trimite o imagine sau o fotografie cu sediul Muzeului de Artă din Chișinău. Pentru dosarul meu trimit copia buletinului temporar, trei fotografii personale, dacă e nevoie, fiind făcute în anii '80, până la operația ochiului și pentru orice eventualitate numărul nostru de telefon: ... Doctor Igor Leonidovici Sienkiewicz și dacă e posibil – numărul telefonului de serviciu al Dumneavoastră.

Tablourile mele, ambalate profesional în lăzi speciale de lemn, aşteaptă trimiterea: de la început două, *Dimineaţă la munte. Sinaia şi Flori*. În momentul când primesc confirmarea că le-aţi primit, voi trimite următoarele trei. Expedierea lor necesită multe griji şi formalităţi, deoarece nici o companie aeriană străină nu are zboruri directe la Chişinău, din lipsa unui aeroport internaţional, iar Aeroflotul sovietic nu admite transportul mărfurilor.

Cum rămâne cu taxele vamale? Nimeni nu cunoaşte nimic! Poate Dumneavoastră mă puteţi sfătui?

Sper că la urma urmelor totul se va rezolva, după proverbul rusesc „Răbdarea şi munca pe toate le vor învinge”! Vă strâng mâna.

Cu respect,

Tatiana H. Sienkiewicz-Bulaviţki

Eugenia Maleşevschi în amintirile unei eleve*

Datorită frumosului album (*Eugenia Maleşevschi*. Arc, 2004, n.n.) pe care aţi avut amabilitatea să-mi trimiteţi, am făcut, cu multă plăcere, cunoştinţă cu mulţi artişti basarabeni remarcabili. Nu am cunoscut decât pe câţiva la Bucureşti: August Baillayre şi Tania Baillayre-Ceglocov, Braşovia, Kiriacoff (încă de la Iaşi) şi pe Cobizeva, cu care am trudit, cot la cot, în atelierul lui Baraski (1939–1940).

Nu am avut contact cu Şcoala de Artă de la Chişinău şi Maleşevskaia a fost o îndrumătoare privată.

Mă interesează în ce context doriţi să apară relatările mele? Cine a făcut un studiu monografic, cât de mare este şi sub ce formă va fi tipărit? Mă tem că modestele mele aptitudini în ale scrisului nu vor satisface aşteptările Dumneavoastră, dar atâta am putut (şi cu destulă trudă...).

* Textul este o scrisoare a doamnei Eugenia Iftodi către autorul studiului. Eugenia Iftodi (16 februarie 1915, Chişinău – Bucureşti, 2005), pictor. A studiat în particular în atelierul Eugeniei Maleşevschi la începutul anilor 1920, absolvind apoi Academia de Arte Frumoase din Iaşi cu maestrul Nicolae Tonitza (1938). În anii postbelici participă la expoziţii de artă românească în URSS (1958), Cehoslovacia (1963), Bulgaria, Iugoslavia (1965), Polonia (1966), RDG (1967, 1970), Franţa şi Italia în 1970. Expoziţii personale la Bucureşti: 1956, 1969. Este autoarea catalogului *Chipuri şi locuri*, Bucureşti, 2002 şi a articolului introductiv la catalogul *Tonitza la Balcic*, Bucureşti, 2002.

Micuțul peisaj, despre care pomenesc în relatarea mea, este la Chișinău, căci l-am dăruit dnei Ludmila Toma.

Am donat acum câțiva ani Muzeului de Artă din Chișinău un portret al unui bărbat incontestabil de mână Eugeniei Maleșevski (deși neiscălit), ce mi-a parvenit după dispariția (probabil, după 23 august 1943) a lui Alexandru Maleșevski, când soția lui a emigrat în California. Bănuiesc că acel portret reprezintă pe un membru al familiei Maleșevski, căci trăsăturile fizionomiei amintesc de Alexandru și de Eugenia. S-ar putea să fie portretul tatălui lui Al[exandru], căci astfel s-ar explica prezența lui – după refugiu – la București alături de un carton cu „Sf. Gheorghe” – o pictură „decorativă” și stilizată, posibil opera lui „Sașa”.

Posed 2 desene de Vladimir Evers (Waldemar Ewers în Germania, unde a trăit, fiind profesor de desen). Mi-a făcut plăcere că ați reprodus schița lui de costum. Desenele în peniță sunt făcute în vacanțele dintr-o insulă spaniolă. De asemenea, un desen în peniță de Mihail Gavrilov – un peisaj de la Vâlcov – unde a trait „Mișa”.

Dacă vă pot fi agreabile și vor găsi locul, vi le pot oferi, precum – eventual – și câteva schițe de ale mele din 1938, ce ar înlocui pe cele ce s-au pierdut (fiind probabil în aceeași serie).

La București trăiește o graficiană originară din Basarabia: Lidia Mihaescu – octogenară. Semnalez încă două nume de basarabence: Ana Iliuț (născută Șepelev) și Sofia Uzum, amândouă graficiene și decedate. Am aflat că sora vitregă a Sofiei Uzum, doamna Smolenski, lucrează sculptură, dar nu este membră în UAP.

Urându-vă mult succes în activitatea dumneavoastră, vă rog să primiți cordialele salutări ale Eugeniei Iftodi.

Despre profesoara Eugenia Maleșevski

Împlineam 16 ani când mama mi-a făcut cadou o frumoasă trusă cu mult râvnitele culori cu ulei, spunându-mi că voi studia cu pictorița și profesoara Eugenia Maleșevski. Locuia pe o stradă liniștită în partea de sus a orașului, într-o casă bătrânească, pe care o împărțea cu sora ei, profesoară de pian, Salina.

Când am sunat la ușă, a deschis artista, care m-a întâmpinat cu un zâmbet cald și cu multă bunăvoință în ochii puțin exoftalmici, de un albastru spălăcit. Din tindă am intrat în odaia cu ferestrele la stradă, luminoasă și intimă, pe ai cărei pereți erau agățate o mulțime de gravuri.

Mi-a spus că sunt în tehnica „aquaforte”, realizate după desene de la Assisi, unde a lucrat enorm și cu infinită încântare. Vorbea cu entuziasm despre acel orașel – tot numai piatră – și despre acele zile de activitate febrilă, ca despre un episod privilegiat al biografiei sale.

În acest ambient am început să lucrez sub o îndrumare fermă, deși discretă și afectuoasă. Veneam duminicile la ora 10 și lucram două ore. După primele lecții mi s-a alăturat colega mea de liceu Olga, dar curând a fost retrasă, profesoara considerând că nu este dotată. Îmi amintesc vag de apariția sporadică a lui Iura – viitorul grafician Gheorghe Ivancenco.

Eu am avut șansa și marele privilegiu de a frecventa timp de doi ani acest spațiu miraculos, unde însușirea cunoștințelor se petrecea parcă de la sine, într-o bucurie. Oarecum, am început cu desenul. A trebuit să copiez cu un creion „conte a Paris” un studiu academic de mare perfecțiune, ce reprezenta masca lui Zeus cel plin de cârlionți în creștet și barbă. A fost o probă de răbdare și o disciplină a studiului, pe care am acceptat-o voioasă, cu tot ce venea din partea profesoarei. Luam contact cu procedeul de construire a volumelor prin planuri geometrizzate, valorate în funcție de poziția față de lumină. Temele după masca de ghips a Venerei mi s-au părut ușoare, mai cu seamă că le faceam cu cărbunele.

Așezarea în pagină, axele, proporțiile, simplificarea sau analiza de mare finețe și mereu, mereu aceeași preocupare de construire a volumului prin abstragere de geometrii – câtă încântare! Mai era și un ghips în „ronde bosse” ce reprezenta un cap de copil (un amoraș antic sau un „Putto” renescentist?), pe care l-am „ciocănit” în fațete.

La tehnica desenului în „conte” am revenit la finele anului 1931, când am făcut portretul Olgăi, finisat și valorat până la sugestia coloritului.

Desenul executat (în vacanța Crăciunului) în trei etape presupune rigoarea unei metode însușite și aplicate cu o candoare care astăzi mă înduioșează.

Un exercițiu mai rapid a fost desenul, numai din linia de contur, al unui „model”-figură întreagă. Mi-a pozat o fată cocoțată pe un scaun înalt, îmbrăcată sumar. Era un preambul la „crochiurile” de la Academie. De altfel, toate deprinderile și noțiunile ce le-am însușit au fost adevărata mea Academie.

După ce avansasem cu studiul desenului, au început temele de culoare. Pictam în acuarelă din copilărie, încât de-abia așteptam să încep studii în culori de ulei. Pentru acestea, profesoara grupa diferite obiecte (țesături, fructe, legume, ceramică) de culori atrăgătoare, dar avea gri-

jă ca aceste aranjamente să-mi pună și probleme de desen cu dificultate crescândă. O încununare a studiilor în tehnica uleiului a fost realizarea portretului prietenei mele Mariana.

Am făcut și teme de „stilizare”. Îmi alcătuia din frumoasele roade ale toamnei – bostan, tărtăcuțe, ardei, dovlecei – câte o natură moartă din forme variate în culori calde. Aceste forme volumetrice trebuiau desenate printr-un contur foarte ferm, simplificat la esențial, cu evidențierea caracterului.

Apoi le coloram cu acuarelă, cu tente plate de culoare locală – și aceea stilizată într-o nuanță esențializată. Planul orizontal și fondul vertical le puneam din culori arbitrare, alese liber în funcție de plăcerea armonizării sau a contrastelor. Au rezultat planșe viu colorate cu un pregnant aspect decorativ.

În 1933 am absolvit liceul, am luat bacalaureatul și ne pregăteam să ne mutăm la Iași, unde urma să studiez la Academia de Belle-Arte. Am mers să-mi iau rămas-bun de la aceea care mă pregătise cu atâta drag. Părea emoționată când m-a condus să-mi arate atelierul său. Portrete în mărime naturală, figuri, scene în interior, naturi moarte acopereau pereții.

În centrul spațiului se afla o pânză orizontală lungă cu o compoziție alegorică. Mă copleșise mulțimea și vigoarea lucrărilor pe lângă care autorea lor mi s-a părut puțintică și vulnerabilă.

Acolo mi-a vorbit – și nu era pentru prima oară – despre viața ei atât de frumoasă și împlinită prin artă – care a fost unica ei preocupare – încât de-ar fi să o repete, nu și-ar dori-o altfel!

La despărțire mi-a înmănat un minuscul peisaj, pictat pe un strat de pânză groasă, ca să-l am „de aducere aminte”.

Cum aş putea uita acele dimineți de „atelier” – sărbători ale adolescenței mele – și pe aceea care mi-a determinat cursul vieții?!

S-a bucurat aflând din scrisoarea mea de la Iași că am fost remarcată la examenul de admitere, fiind de departe concurenta cea mai pregătită și mi-a urat „mulți ani – multe fericiri!”.

N-am mai fost în Chișinăul copilăriei și adolescenței mele și nu am mai revăzut-o pe „Evghenia Marțellinovna”, a cărei scumpă imagine mi-a rămas mereu vie.

Eugenia Iftodi,
București, 14 iulie 2002

** Jean Cazaban,
Institutul de Istoria Artei,
Calea Victoriei 196, București*

Reflecții.

Mesaje din trecut

Dragă Domnule Stavilă,

Când m-am întors din Franța, unde am participat o săptămână la o reuniune a școlilor de teatru din mai multe țări, am găsit frumosul volum de plastică basarabeană pe care mi l-ai lăsat la institut. A fost o surpriză foarte plăcută și m-am delectat câteva seri, citindu-l și privindu-i reproducerile. Îți mulțumesc din tot sufletul, mai ales că sper să primesc și viitoare tale cărți, pe care ți le doresc, cel puțin, la fel de împlinite. În ce mă privește, nu-mi amintesc să-ți fi fost prea folositor, dar faptul că îmi mulțumești, alături de Ghiurie Vida, mă onorează! Regret că în ultimii ani ne-am văzut foarte rar, iar colaborarea noastră, ce să mai spun! Poate că se va intra pe un făgaș bun pentru toți și pentru activitatea noastră științifică, de la care nu dorim decât satisfacții profesionale!

Trebuie să-ți spun că volumul mi-a fost de folos și pentru preocupările mele. De pildă, prin toate cele aflate de George Mișonțic (Michonze – *n.n.*), care a publicat în revistele de avangardă de la București grafică, Barbu Brezianu i-a văzut o expoziție în Franța, organizată de fiica lui. Brezianu știe că ar fi făcut și scenografie la Teatrul Evreiesc din capitală. Alt nume: Olesi Hrșanovschi (de ce nu este și în dicționar, deși figurează cu două reproduceri color) îmi amintește de Piotr Hrșanovschi, ajuns regizor de film documentar, ai cărui părinți erau plasticieni din Basarabia. Fiul lor are acum 76 de ani și locuiește la Bran. În concluzie, te felicit pentru tot ce-ai făcut și realizat.

Până la o revedere pe curând și cele mai bune urări!

Jean Cazaban, 12 august 2002

Despre basarabeni

...Documentându-mă pentru textul de față, atât cu surse bucureștene, din epocă sau recente, precum și cu ajutorul luminatei cărți a lui Tudor Sta-

* Jean Cazaban (1935–2018), istoric și critic de teatru marcant, autor al mai multor studii și volume, cunoscut și ca Ion Cazaban. A făcut parte timp de peste 35 de ani din colectivul de cercetători al Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române.

vilă din Chișinău *Arta plastică modernă din Basarabia*, am ajuns la o concluzie deloc convenabilă: nu cu basarabenii e problema, ci cu noi înșine, „frații de dincoace”, care, pe măsură ce insistam să o clarificăm, o creăm.

După 1940, când din cei mai bine de o sută de artiști, ținând de asocierea de breaslă de la Chișinău, o mare parte a optat pentru stabilirea în România și mai cu seamă după război, când li s-au scormonit acestor „frați de dincolo” biografiile, problema s-a acutizat, dar n-a devenit mai deslușită. Fapt e că prezența basarabenilor în saloane și galerii a fost atât de ne semnificativă, încât trebuie să acceptăm ideea că cineva – poate chiar consilierul sovietic Covalenco, eminența neagră în anii interbelici, iar unii cu o bogată activitate și mai devreme, au mai expus, dar și ei rar și indecis: Auguste Baillayre, Tania Baillayre, Elena Barlo, Anatolie Cudinoff, Nicolae Gumalic, Theodor Kiriacoff-Suruceanu, Gheorghe Ceglocoff...

Tudor Octavian. *Nina Arbore (1889–1941)*.

În: *Ziarul financiar* din 28 mai 2003

...În Basarabia, numele rusesc al expoziției (Bessarabia moia – *n.a.*) a inflamat spiritele.

Problema „recentelor tensionări ale relațiilor diplomatice dintre România și Republica Moldova”, eufemistic menționată pe site-ul galeriei, mi se pare colaterală, iar titlul de *Bessarabia moia* a fost explicat de Ruxanda Garofeanu (directoarea galeriei ArtSociety – *n.n.*) prin nostalgia pe care i-o trezește piesa omonimă a lui Piotr Leșcenکو. Și dacă sunt necesare explicații suplimentare, majoritatea lucrărilor din expoziție provin din perioada denumită prin termenul convențional basarabeiană, după cum, la rândul său, Tudor Stăvilă își motivează cu precauție titlul volumului „*Arta plastică modernă din Basarabia*”...

Sanda Watt. *În ritm de Bessarabia moia*.

Catalog, ArtSociety/Artmark, București, 2009

Pentru dl Tudor Stăvilă

(din volumul III în curs de pregătire *Trăitori sau trecători prin Târgu Ieșului*, Iași, 2007).

Theodor Kiriacoff nu este cunoscut în prezent nici la Iași, nici la Bicărești... Este o motivație a demersului nostru de a-l include în volumul de față pe pictorul-scenograf basarabeian Theodor Kiriacoff-Suruceanu, plecând de la

afirmația făcută de Tudor Stăvilă în splendida sa lucrare *Theodor Kiriacoff* din ciclul „Maeștri basarabeni din secolul XX”. El spune la p. 7: *Constatăm cu regret că cel care figurează pe plăcile comemorative din holul Teatrului Național din Iași, printre nume precum Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, Aurel Ion Maican, Mihail Sadoveanu, Ion Sava, George Topîrceanu ș.a., este astăzi un anonim. Th. Kiriacoff nu este cunoscut în prezent nici la Iași, nici la București, unde a activat în ultimii ani de viață, dar nici la Chișinău, de unde și-a luat zborul...*

Dacă n-am fi avut norocul de a primi din partea prietenei noastre din Chișinău, Elena Platonova, lucrarea lui Tudor Stăvilă amintită, intenția noastră de a-l evoca pe cel care a fost îndrăgostit de *Poveștile lui Ion Creangă* s-ar fi putut solda cu eșec. Căci este perfect adevărată remarca lui T. Stăvilă: *Despre Th. Kiriacoff s-a scris destul de mult, dar în tot ce s-a publicat nu există niciun rând despre destinul sau biografia sa...*

Am ținut ca, alături de T. Stăvilă, să-l readucem pe Theodor Kiriacoff în actualitate, deoarece a fost nedreaptă uitarea care s-a așternut asupra vieții și operei unui artist de valoare care a iubit Iașiul și pe prietenii lui de aici în perioada interbelică.

Iași, 17 august 2007, Constantin Ostap

* Irina Arskaia (Muzeul Rus, Sankt Petersburg)

Sankt Petersburg, 10 decembrie 2012

Tudor,

Acum încerc să fac un rezumat referitor la întrebările despre Baillayre. Cu toate acestea, mi-e teamă că aceasta nu va fi ultima scrisoare adresată. Vreau să vă explic situația. Acum un an, a fost inițiat proiectul Enciclopediei avangardei ruse la Moscova. Și acum trebuie să fie terminată. Această ediție, dacă este bine făcută, poate deveni epocală, mai bună decât orice Lexicon. Întrebarea este: cum să o facem. Și aceasta depinde de autor. Încerc să fac tot ce pot. Și cred: este corect. Ei plătesc puțin pentru articole, dar este important și pentru mine, și pentru prieteni: toate cheltuielile pentru accesul la informații au depășit cu mult veniturile, acest lucru se

* Irina Arskaia (1961, Sankt Petersburg), muzeograf, cercetător științific superior la Muzeul Rus din Sankt Petersburg. Autor și curator al monografiilor și expozițiilor consacrate avangardei ruse (Soiuz Molodioji, Kazimir Malevici etc.).

datorează scanării în arhive-biblioteci, apeluri în toate colțurile lumii etc. Includerea lui Baillayre a fost recent coordonată cu redactorul științific. Proiectul se numește: Salvați-l pe Baillayre pentru Enciclopedia avangardei ruse. Acest lucru este destul de dificil fără ajutorul dvs., deoarece în arhivele rusești există foarte puține surse. Dar este suficient ca să-l iubim pentru devotamentul său dezinteresat față de noua artă. Întrebările mele, cu aproximație, sunt următoarele: mai bine și mai simplu ar fi dacă aș putea să primesc un text mai nuanțat la biografia lui Baillayre înainte de a veni la Chișinău. Înțeleg că nu ați avut ocazia să verificați amintirile sale în surse rusești! (Și trebuie să spun: aveți o referință excelentă despre AB din perioada Rusiei.) Și atunci m-aș fi gândit: ce este adevărat acolo și care este eroarea memoriei, care, în general, nu poate fi verificată, deoarece nu există surse. Dacă acest lucru nu este posibil, atunci: numele părinților în varianta franceză. Tot ce este posibil (după cum scrie AB) despre educația timpurie. Orice nume în legătură cu acesta care poate oferi o oportunitate de a clarifica exact unde a studiat. După cum înțelegeți (nu știu limba în care a scris AB). Dacă scrie în limba franceză: Academia din St. Petersburg, atunci poate fi ușor de înțeles că e un studio privat. În maniera franceză.

Înțelegeți, Tudor, poate că nu e relevant pentru Moldova, dar pentru istoria avangardei artei ruse aceste „nuanțe” sunt extrem de importante. Și ele sunt absolut necercetate, nu numai în legătură cu AB. Este foarte important să se stabilească: când și în ce studio a studiat personajul, cine a mai studiat cu el acolo. Aceasta deschide orizonturi complet noi. Ei bine, de exemplu, în studioul lui Dmitriev-Kavkazski, a studiat, la un moment dat, cu Baillayre, Filonov. Și totul este important. Prin urmare, dacă cineva este menționat, lăsați numele să fie scris chiar și într-un mod distorsionat, trebuie să cunoaștem acest lucru. Următorul punct va fi punctul de pornire al cercetării în Sankt Petersburg.

Ce fel de expoziție personală a avut AB la Amsterdam în 1907? Când traduc din română în engleză, se pare că această expoziție a fost într-o anumită sală a lui Gool. (Acest cuvânt nu se traduce, de aceea înțeleg: acesta este numele sălii.) Când îi întreb pe olandezii din Amsterdam, ei râd: nu există o astfel de sală și nu a existat. Puteți să-mi explicați: a fost expoziția lui AB în Amsterdam, oriunde? Simplu. A fost...? – și iată un alt mărunțiș. Aceasta este mai mult interesul meu personal. Din dragoste față de AB. Cine este acest Langel la care a slujit AB, fiind responsabil de corespondență? Ce scrie AB despre el? Ce fel de avocat? Nu există nici într-o listă. Nici printre avocați, nici printre alții.

Dacă veți fi un înger. Trimiteți-mi, vă rog, foarte, foarte pe scurt despre activitățile lui AB din Chișinău. Ceea ce este important pentru mine. Fără a le schimba numele și datele. (Eu doar trebuie să traduc titlurile.) Fondatorul Școlii de Arte Plastice din Chișinău (1919), directorul teatrului din Chișinău (denumirea teatrului, anii...), primul director al Muzeului Național al Moldovei (1939)... acestea sunt cele mai importante nume și date. Dar toate acestea pe scurt. Și ultima întrebare pentru ziua de azi (iertați-mă că sunt o femeie atât de amănunțită).

Directorul vostru se oferă (foarte amabil din partea lui) să ne pună la dispoziție mai multe imagini pentru Enciclopedie. Dar este foarte dificil pentru mine să întreb concret, necunoscând ce lucrări există în muzeu. Avem nevoie de 4-5 opere. Ce ați recomanda? Ce aveți din perioadă rusă, care corespunde cerințelor „avangardei”? Puteți merge puțin dincolo de perioada rusă. Vreau să cer un portret al soției sale, în ciuda faptului că el este deja basarabean. Dar este suferind și e bine. Mă iertați dacă vă scriu sincer că atât *Pestii*, cât și *Masca* mi se par că sunt cele mai bune lucrări ale sale? Îmi place cu adevărat interiorul finlandez – cu pânza deschisă, ca la Matisse, în partea de jos. În general, „partea de jos” este frumoasă. Ce mă sfătuiți?

Un lucru uimitor. Am văzut operele târzii, bucureștene. Naturi statice, pare-mi-se. Pe internet. Sunt absolut libere. De o libertate frumoasă. Dar în aceste lucrări „clasice” construite și extrem de suprasolicitate de eforturile de a construi, se pierde ceea ce era cel mai bun pentru Baillayre. A avut o cale. A fost. Și chiar vreau să găsesc nu numai lucrările sale târzii. Libere. Iertați-mi această scrisoare lungă. Atașez varianta prealabilă a articolului despre Baillayre. Acolo lipsesc multe despre ce cunosc eu. Nu am reușit să corectez pentru D-stră. Corecți ce considerați necesar. Ignorați denumirea fișierului trimis unei prietene... specialist în arhitectură. Dacă doriți, vă pot trimite 2 pagini copiate din revista *Studioul impresioniștilor* cu articolul lui AB despre Teatrul Jawa. Sau nu aveți nevoie? Sau de acum îl aveți?

Cu stimă, Irina Arskaia

Sankt Petersburg, marți, 15 ianuarie 2013

Tudor,

Îmi pare rău că am întârziat să vă mulțumesc. Sunt foarte recunoscătoare pentru sfatul dvs. și timpul acordat. Irina Karasik a scris: *Îmi amintesc perfect. Tudor a făcut la Palanca un raport cu privire la Biserica din Că-*

ușeni. Vă rugăm să-i transmiteți salutările mele... – ceea ce fac cu bucurie, este evident din scrisoare că Irina este încântată să primească noutăți de la dvs.. Tudor, cum credeți: a fost o expoziție personală a lui AB în Amsterdam – 1907 sau nu?

Nu-mi amintesc dacă am scris despre următoarele. Interesul meu pentru Baillayre nu a început de ieri și nu se va termina mâine, scuzați-mă. Sunt implicată în studierea Asociației *Uniunea Tineretului*, în special, și a avangardei timpurii din Rusia, în general. Desigur, la locul de muncă din Muzeul Rus, de la mine se cer alte lucruri. Dar nimeni nu-mi va interzice acest interes „lucrând în schimbul doi”. Și voi continua să fac asta. Aș vrea cu adevărat să primesc textul cărții dvs. De fapt, am scris directorului muzeului acum 2 ani. Poate, scrisorile nu au ajuns. Și nu știu cum să abordăm problema cărții dvs. despre Baillayre. Adică, sunt pregătită să o cumpăr etc. Și înțeleg că este în limba română. Și totuși: într-adevăr, vreau acest text în orice format. Înțeleg că sunteți expert în arta basarabeană. Iar eu – în cea rusă. Și acum ce? Îl vom diviza pe Baillayre (precum și multe altele), în mai multe părți? La urma urmei, totul are un început și o continuare, indiferent de granițe. Am fotografiat 2 pagini din revista *Studioul impresioniștilor* cu articolul lui Baillayre și, bineînțeles, dacă este necesar, voi trimite două dintre articolele sale reproduse în colecțiile *Uniunii Tineretului*.

Cu respect, Irina

Moscova, joi, 17 ianuarie 2013

Stimate Tudore!

Mulțumim pentru atitudinea prietenească față de activitățile noastre. În luna mai se presupune prezentarea acestei ediții (*Russkii avangard* – n.n.). Poate, aveți posibilitatea să sosiți la prezentare. Vom fi bucuroși să ne vedem și să facem cunoștință.

Cu recunoștință, Andrew Sarabyanov*

*Andrei Sarabianov (30 decembrie 1949, Moscova), fiul lui Dimitri Sarabianov, istoric și critic de artă rus, expert în domeniul picturii, editor. Cercetător al picturii avangardei ruse. Autor-alcătuitor (împreună cu Vasili Rakitin) al *Enciclopediei avangardei ruse*, în 3 volume, pregătită pentru editare timp de 15 ani. Ediția integrală și-a făcut apariția în anii 2013–2014.

Sankt Petersburg, 6 februarie 2013

Reflecții.

Mesaje din trecut

Dragă Tudore,

Am fost astăzi în arhiva noastră (Muzeul Rus) și am filmat două scrisori laconice ale lui Kraiton (Croitoru – n.n.) către A. Benois, pe care le anexez (f. 137, dosar 1094, p. 1-2). Desigur, filmatul e interzis, dar să le transcriu nu am avut timp, așa că acest lucru rămâne confidențial, între noi. Altceva în Muzeul Rus nu există.

În privința studiilor la Școala Superioară de pe lângă Academia Imperială de Arte, poți întreprinde căutări de sine stătător. Toate dosarele Academiei de până la revoluție se află în Arhiva Istorică de Stat a Rusiei, fondul 789.

Toate registrele sunt amplasate după ani. La începutul fiecărui an, cum veți vedea, se află dosarele generale, după care urmează cele personale ale studenților admiși în acest an. Dacă îl găsiți pe Kraiton – asta înseamnă că a studiat aici. Dacă nu, înseamnă că nici nu a fost admis.

Dacă nu aveți scrisorile lui Grabar publicate – pot să mă uit. M-am uitat în volumul 2 – după anul 1917, sunt doar două amintiri laconice despre Kraiton. În ceea ce privește muzeul Academiei de Arte, el a fost transformat după revoluție și acum s-a păstrat foarte puțin din perioada respectivă.

Ei bine, pentru moment am fugit la Enciclopedia noastră!

Irina

Corespondența cu Danielle Kreitner, fiica pictorului Antoine Irisse

Paris, 04 noiembrie 2014

Dragă domnule Tudor,

Sunt fericită că am reluat contactul. Iertați-mă, am crezut că există exemplare pe hârtie ale revistei *Akados*. Bineînțeles, am tipărit pe hârtie versiunea scanată a articolului dvs., dar mi-ar plăcea să trimit un exemplar original tipărit, de exemplu, cel al lui Nadine Nieszawer. Dar nu vă faceți griji, nu contează. Înțeleg situația. Eu voi aranja altfel. Vă mulțumesc foarte mult pentru revista *Arta*, pe care o aștept cu nerăbdare. Vă mulțumesc, de asemenea, pentru menționarea tatălui meu în patrimoniu. Am scris domnului Serebrian că am acceptat să-mi asum riscul expoziției fără un certificat de securitate, deoarece am ascultat prea mult de cei care au pus problema de securitate înainte de valoarea artei. Ce s-a întâmplat,

în realitate, am fost de acord să fac asigurarea călătoriei și de ședere a pânzelor în străinătate. Aici, brokerii mi-au spus că au nevoie de un certificat european de siguranță. Prin acest lucru, nu cred că am creat o problemă. De asemenea, m-am gândit la răul pe care l-am făcut pentru dvs. și pentru dl Zbarnea, dar împărtășesc pe deplin entuziasmul dvs. și cel al domnului Zbarnea în realizarea proiectului acestei expoziții. Și faptul că muzeul a expus fără probleme Idel Ianchelevici mă încurajează în proiectul nostru de organizare a expoziției tatălui meu la Chișinău.

Cu prietenie, Danielle Kreitner

Paris, 28 ianuarie 2015

Dragă domnule Tudor,

Am reușit să pun linkul articolului dvs. din *Akados* pe site-ul meu Antoine Irisse pe Wikipedia (și funcționează!). Pe de altă parte, nu am linkul articolului dvs. din *Arta*. Îmi puteți trimite pentru a finaliza site-ul meu? În ceea ce privește traducerea, puteți să-mi trimiteți ce ați vrut să spuneți în părțile marcate cu roșu? Sunt oameni care așteaptă traducerea și îl pot trimite lui Nadine Nieszawer. Vă mulțumim anticipat. Voi veni la Chișinău duminică, 8 martie, cu zborul care va sosi la ora 14:30 și voi fi cu fiica mea Esther, care vrea doar să viziteze orașul.

Cu sinceritate a D-stră, Danielle

Paris, 28 februarie 2015

Dragă domnule Tudor,

Aștept cu nerăbdare să primesc ambele copii ale articolului dvs. imprimate. Am vorbit deja cu Nadine Nieszawer. Sunt la jumătatea traducerii. Am pus referința revistei dvs. pe Wikipedia, dar linkul nu este încă activ, pentru că nu cunosc cum să o fac. Dar aş prefera să-l înlocuiesc cu linkul articolului respectiv. Mi-l puteți trimite? Am înțeles un lucru pe care tatăl meu nu mi l-a spus: desigur, a vorbit românește, deoarece Basarabia a devenit română după 1918 și a plecat din Chișinău în jurul anului 1925, însă limba maternă a fost rusă. Mulțumesc pentru știrile domnului Zbarnea. Acum sigur că expoziția va avea loc în 2015 și sunt fericită. Și, pentru informație, anul monografiei mele este 2011.

Cu sinceritate, Danielle

Paris, 28 decembrie 2015

Dragă Tudor,

Scrisoarea dvs. mi-a făcut plăcere. Mă întrebam dacă podurile între noi nu au fost tăiate, deoarece ultimul e-mail a fost destul de scurt și descurajator. Spuneți că ați avut dificultăți cu scrisorile pe care mi le-ați trimis. Asta-i așa? Vă doresc, la rândul meu, o vacanță de sfârșit de an foarte frumoasă. Nu am renunțat niciodată la ideea expunerii la Chișinău. Numai aștept ca în curând să fie găsite condiții favorabile. Doamna Bulat de la Ambasadă mi-a spus să nu disperăm. Persoana care a oferit o plimbare cu avionul privat se poate manifesta, mi-a spus când am sunat recent.

Deci există încă posibilități.

Cu sinceritate, Danielle

Paris, 13 septembrie 2016

Dragă Tudor,

Vă mulțumesc foarte mult pentru fotografiile și documentele trimise. Aș fi fericită să văd documentele arhivelor în care A. Baillayre îl menționează pe tatăl meu. La acel moment el și-a purtat numele adevărat, care este Avram Iris. În Paris, între 1926 și 1936, a purtat numele de André Iris și a luat numele Antoine Irisse numai atunci când s-a căsătorit, deoarece numele soției lui era Andrée. Aceste detalii vă pot facilita cercetarea. Am avut, de asemenea, o amintire foarte bună de la întâlnirea noastră de la Paris. Soțul meu nu este aici, dar vă voi trimite într-un următor e-mail imaginile despre întâlnirea de la Paris, stocate pe telefonul său.

Cu prietenie, Danielle

Paris, 15 septembrie 2016

Dragă Tudor,

Vă mulțumesc pentru acest text, l-am tradus deja și l-am pus pe pagina mea din Facebook, după cum puteți vedea. Dar am primit doar 1 material și nu 2. Este normal acest lucru? Sunt nerăbdătoare să primesc desenele tatălui meu pe care le-ați văzut în fondul lui Baillayre. Vă mulțumim anticipat pentru documentele arhivelor. Crinii pe care mi i-ați oferit s-au deschis și au un efect frumos asupra mesei din cameră. Includ aici

Reflecții.

Mesaje din trecut

fotografiile din restaurantul unde am luat cina. (Promit să continui o dietă!) Când reveniți la Paris, vom vizita întregul cartier din Montparnasse cu studiourile artiștilor.

Cu prietenie, Danielle

Paris, 27 decembrie 2016

Dragă Tudor,

Vă mulțumim pentru acest articol frumos în care ne citați și pânza reprodusă cu fidelitate a *Doamnei în bluză verde*. Am primit imaginile cu desenele tatălui meu, care m-au surprins, pentru că e un stil pe care nu-l știu. Dacă nu ar fi fost semnat, aș fi spus că nu e el. Cred că acestea sunt exerciții cu o metodă exactă impusă. Era încă student! Henri și cu mine ne folosim de această ocazie pentru a vă dori foarte mult ca anul 2017 să fie plin de creație și o bună sănătate.

Cu prietenie, Danielle

Paris, 28 decembrie 2016

Dragă Tudor,

Ce mi-ați scris m-a liniștit. Dacă este tipic studenților lui Auguste Baillayre, este într-adevăr dovada că tatăl meu a fost unul dintre elevii săi. Vă trimit poze cu picturi pe care nu le cunoașteți. Am observat că aveți dorința de a avea maximum de imagini. Prima am descoperit-o la o petrecere de Crăciun. Am băut șampanie, tatăl meu, ca de obicei, era tăcut și liniștit, iar pe perete era această pânză: el singur la o masă în fața unui fierbător de apă... Acest tablou arată tristețea inexplicabilă, pe care o avea în permanență. A doua imagine a fost făcută când era într-o mică galerie. Când am sunat proprietarul, pictura a fost deja vândută. A treia imagine mi-a fost trimisă de un belgian, care a cumpărat lucrarea în California! Așa cum am avut două copii, am refuzat propunerea de a o vinde. A patra este imaginea unei pânze frumoase, dar în alb și negru. Am doar poza. Reproductorile sunt mici. Pot încerca să le măresc dacă vă interesează. Sper că aceste tablouri vă vor completa colecția.

Cu prietenie, Danielle

**Din corespondența referitoare la organizarea
manifestării consacrate lui Auguste Baillayre
la Vernet-les-Bains**

Reflecții.

Mesaje din trecut

Paris, 10.02.2016

Stimate dle Stavilă,

Vă adresez acest mesaj ca urmare a parvenirii, pe adresa Ambasadei Republicii Moldova la Paris, a scrisorii dnei Yvette Baillayre, rudă a plasticianului Auguste Baillayre, viața și opera căruia le-ați studiat, probabil, ca nimeni altcineva în țara noastră. Potrivit mesajului dnei Y. Baillayre, dânsa intenționează să organizeze, în parteneriat cu primăria localității Vernet-les-Bains, o expoziție în luna iunie curent, în orasul natal al pictorului. Evenimentul are drept obiectiv trasarea vieții și creației artistului. În acest sens, solicită Ambasadei asistența pentru identificarea oricărui gen de informații pe suport de hârtie, afișe, poze ale lucrărilor artistului, care ar putea fi utilizate în cadrul evenimentului dat etc. Având în vedere expertiza Dumneavoastră în materie, Vă vom fi extrem de recunoscători dacă veți binevoi a ne sugera ce instituții am putea contacta în țara noastră, pentru a obține informațiile solicitate sus-indicate. Țin să precizez că anumite demersuri în sensul dat au fost deja înfăptuite pe adresa Ministerului Culturii/Muzeului Național de Artă, precum și a Serviciului de Stat de Arhivă al RM.

În speranța unui răspuns din partea Dumneavoastră și cu mulțumiri anticipate pentru orice informație,

Livia Bulat, Ambasada Republicii Moldova la Paris

11.02.2016

Stimate dle Stavilă,

Vă mulțumesc foarte mult pentru răspunsul Dumneavoastră și informațiile pe care ați avut bunăvoința să ni le comunicați. Referitor la e-mailul dnei Yvette Baillayre, nu deținem deocamdată această informație, întrucât dumneaei s-a adresat Ambasadei prin poșta tradițională, dar voi încerca să fac rost de adresa electronică a dnei Baillayre în viitorul apropiat și revin neapărat la Dvs. cu precizările necesare.

Voiam să vă rog, dacă am putea cumva împreună să examinăm posibilitatea expedierii pe adresa Ambasadei noastre a copiilor lucrărilor de

care dispuneți (studiile pictorului, ale fiicei sale Tatiana, precum și ale cărților poștale care reflectă corespondența artistului cu rudele sale), pentru a completa documentar expoziția despre care v-am vorbit în primul mesaj. Rugămintea noastră ar fi, dacă acceptați, să ne oferiți câteva copii ale lucrărilor sus-menționate sau poate chiar originalele respective, pe care le vom expedia organizatorilor expoziției sub rezerva că ne vor fi expediate înapoi, pentru a fi transmise înapoi către Dumneavoastră. Țin să precizez în context că ambasada recepționează și transmite întreaga corespondență prin intermediul „poștei diplomatice”, deci siguranța acestui mijloc de intermediere a mesajelor este cel mai fiabil posibilă.

Aștept să îmi comunicați părerea Dumneavoastră la acest subiect.

Cu mulțumiri pentru colaborare, Livia Bulat, Ambasada Republicii Moldova la Paris

29.02.2016

Stimate dle Stăvilă,

Vă scriu acest mesaj pentru a vă mulțumi încă o dată pentru materialele expediate prin intermediul dlui T. Zbârnea. Dumnealui astăzi ne-a transmis cartea și CD-ul pe care ați avut amabilitatea să ni le oferiți pentru a le expedia mai departe rudei pictorului Auguste Baillayre. Avem certitudinea că și grație materialelor oferite cu generozitate de Dumneavoastră, alături de cele promise de dl T. Zbârnea, expoziția din iunie se va bucura de întregul succes și interes pe care le merită cu prisosință.

Cu mulțumiri repetate pentru întreaga disponibilitate și cooperare,

Livia Bulat,

Ambasada Republicii Moldova la Paris

13.06.2016

Stimate domnule Stăvilă,

Vă mulțumesc pentru mesaj și mă bucur pentru invitația care v-a fost adresată de dna Yvette Baillayre. Pentru a răspunde întrebării Dvs., țin să precizez că ar exista opțiunea, ca Dvs. să vă deplasați la Paris, după care, împreună cu microbusul Ambasadei, alături de dl Ambasador, în data de 6 septembrie, să ne deplasăm spre sudul Franței în localitatea Vernet-les-Bains. Problema ar fi la revenire, întrucât dl Ambasador urmează să

se deplaseze la Lyon (deci nu revine imediat la Paris), unde va sta 2 zile suplimentare, astfel că sugestia noastră ar fi, dacă sunteți de acord, să ne deplasăm împreună cu microbusul Ambasadei pe data de 8 septembrie la Lyon, de unde să luați un zbor spre Chișinău (skyscanner.net) sau un autobus cursă directă la Chișinău, ori stați 2 nopti la Lyon și reveniți împreună cu dl Ambasador la Paris. Ar mai exista și varianta să reveniți cu mine, cu trenul în seara zilei de 8 septembrie la Paris, de unde să mergeți spre Chișinău, reiesind din opțiunile mai vaste care există aici.

Astept să îmi comunicați pentru ce varianta ați opta!

Cu respect, Livia Bulat

13.09.2016

Stimate domnule Stavilă,

Sper că ați revenit cu bine acasă după scurtul sejur în Franța. Eu voiam să vă mulțumesc și pe această cale pentru întreaga disponibilitate și generozitate, manifestate de-a lungul întregii noastre colaborări pe marginea proiectului dedicat omagiului lui A. Baillayre. A fost o adevărată plăcere să vă cunosc personal și sunt încântată că am putut coopera atât de bine pentru reușita evenimentului de la Vernet. Sper să avem ocazii și pe viitor să lucrăm împreună. De altfel, dacă considerați că aş putea să vă fiu utilă, vă rog mult să nu ezitați să mă contactați.

Cu recunoștință, Livia Bulat

Vernet-les-Bains,

15 martie 2016

Domnule Tudor Stavilă,

Am primit cu mare plăcere mesajul dvs., precum și documentele din atașamente, pentru care vă mulțumesc. Stăpâniți binișor limba franceză, lucru care mă onorează. Mi-ați transmis deja multe informații despre familia lui Auguste Baillayre, pe care nu le-am știut până acum, cât și de existența celorlalți doi copii, Marina și Dumitru. Pentru informații, Ambasadorul L. Moraru colaborează activ în proiectul meu și mi-a trimis frumoasa dvs. carte despre Auguste Baillayre, precum și un CD. După cum ați propus cu bunăvoință, nu voi renunța să vă invit pentru a afla mai mult despre familia noastră.

Veți fi informat cu privire la avansarea proiectului, proiect la care sunteți asociat în mod natural.

Aici este adresa mea de e-mail.

Cu toate mulțumirile și sentimentele mele cele mai cordiale,

Yvette Baillayre

19.07.2016

Bună ziua, domnule Stavilă,

Îmi permit să vă contactez din nou pentru a vă informa despre manifestarea consacrată lui Auguste Baillayre, de la 07 septembrie anul curent. Ați primit deja invitația comună pentru dna Lucia Țurcanu și Dumneavoastră și ce întrebări au mai rămas?

Așa cum ne-am înțeles, veți avea la dispoziție un computer și un proiector video, și ne mai interesează cât timp va dura intervenția dvs., pentru a stabili programul în ziua de 7 septembrie. Cu toate acestea, ați putea, de asemenea, să ne oferiți mai multe detalii despre ora sosirii la Vernet-les-Bains pe data de 6 septembrie și a plecării de la Vernet-les-Bains pe data de 8 septembrie? Sunt foarte fericită de venirea voastră, pentru a onora acest frumos omagiu adus lui Auguste Baillayre. Vă mulțumesc pentru ajutor și rămânem la dispoziția Dumneavoastră.

În așteptarea noutăților de la Dumneavoastră,

Cu prietenie, Yvette Baillayre-Bertrand

2 avenue Paul Langevin

30100 ALES (France)

18 martie 2016

Domnule Tudor Stavilă,

Vă rog să mă scuzați că v-am deranjat. Pe internet am găsit publicația *Arta plastică modernă din Basarabia* și în ea, o referință la pictorul Pavel Piscariov. Din 1996 până în 2007 am locuit în România și în acel moment am fost rugat de o bătrână să cumpăr o pictură care a fost în familia ei pentru o lungă perioadă de timp. La acel moment nu am găsit nicio informație despre acest pictor, care a semnat această lucrare: P. Piskariov. După cum mi-a plăcut imaginea, am cumpărat pictura. Cred că a fost în jurul anului 2002. Se pare că dimensiunile sunt 50 x 80 cm.

Așa cum aș vrea să știu ceva mai mult despre P. Piskariov, vă scriu în speranța că în cele din urmă aveți vreun indiciu despre cine ar putea fi acest pictor. Vă mulțumesc anticipat pentru o reacție din partea dvs. Vă trimit salutul meu sincer,

Henk Schrevel

*2 avenue Paul Langevin
30100 ALES (France)
21 martie 2016*

Stimate Tudor Stavilă,

Vă mulțumesc pentru promptitudinea cu care ați răspuns la întrebările mele referitoare la pictorul Piskariov. Pentru mine a fost interesant să cunosc câteva lucruri despre tabloul pe care îl văd în fiecare zi în casa noastră.

Cu cele cele mai distinse salutări,

Henk Schrevel

*2 avenue Paul Langevin
30100 ALES (France)
23 martie 2016*

Stimate domnule Tudor Stavilă,

Mulțumesc pentru detalii complementare. După anii ce am stat în România eu știu să vorbesc și să citesc în limba română, dar nu sunt bun la scris, pentru că îmi lipsește o bună cunoaștere gramaticală. Din această cauză eu prefer să scriu în engleză sau franceză. Dacă odată aveți un drum spre sudul Franței, va invităm cu plăcere la noi.

Cu stimă, Henk Schrevel

*12, chemin de la Forêt St. Vincent
66820 – Vernet-les-Bains
09.09.2016*

Bună ziua, domnule Stavilă!

Am fost foarte bucuros să vă cunosc și să schimb câteva cuvinte cu dvs.!

După cum am convenit, vă împărtășesc câteva informații și documente găsite pe internet, în legătură cu Elisabeth Ivanovsky și tatăl meu, Jean-Léon Huens.

Apoi, există o legătură cu Jeanne Cappe, o altă scriitoare belgiană vorbitoare de limbă franceză, autoare de cărți pentru tineri, pentru care Elisabeth Ivanovsky, ca și tatăl meu, a ilustrat câteva cărți... un document referitor la o expoziție care a avut loc în februarie 2015 – pe care am descoperit-o intitulată *Les precursors de l'image en Belgique francophone* (a se vedea anexa). Sunt menționați, printre altele, tatăl meu și, desigur, cu mare căldură și admirație, Elisabeth Ivanovsky...

Am remarcat în trecere, despre Jeanne Cappe, că *a obligat, de asemenea, pe acest ilustrator să-și schimbe stilul după război pentru a-l imita pe cel al ilustrului succesori Jean-Léon Huens, prin cel de gustător al lui Ivanovsky timp de mulți ani*. Am ignorat în totalitate acest aspect al relației dintre Jeanne Cappe și „ilustratorii” ei.

Tatăl meu, decedat prea devreme, nu mai este capabil să răspundă la întrebări: voi încerca să găsesc autorul – care nu este menționat – al acestui articol despre ilustrațiile în Belgia francofonă între anii 1930 și 1950... și, în sfârșit, un album probabil unic în genul său: o traducere, în limba engleză, a poveștilor pentru copii ilustrate de Ivanovsky și Huens! Voi încerca să o obțin!

Nu ezitați să ne contactați dacă doriți mai multe informații... sau vă pot ajuta la efectuarea unor cercetări în Belgia, unde mă întorc foarte des și păstrez legătura cu lumea ilustrației.

Cele bune,

Patrick Huens, fiul mai mare al lui Jean-Léon Huens

Mons, 01.06.2017,
Alexandre Avelitchev

Bună ziua, domnule Stăvilă,

Suntem recunoscători pentru răspunsul prompt și adresa electronică personală. Înainte de a vă adresa întrebări, îmi permiteți să mă prezint. Mă numesc Aleksandr Constantinovici Avelitchev, doctor în filologie, absolvent al Universității de Stat din Moscova, anul nașterii 1946. Mulți ani am activat în editurile moscovite și aproape 20 de ani în urmă, cu soția originară din Belgia, după câțiva ani locuiți în Rusia, ne-am stabilit în patria ei istorică. Am fost profesor circa 15 ani la Școala Internațională a

Translatorilor la Universitatea din Mons. Devenind pensionar, am hotărât să mă ocup (de la început, pentru sine) de istoria emigrației literar-artistice. Cu încetul, împreună cu soția (istoric de artă), interesul nostru s-a concentrat asupra destinului pictorului rus-parizian-provensal, a scenografului și graficianului George Pojedaëff, mai cunoscut sub numele Georges A. de Pogédaïeff. Cercetările noastre s-au dovedit a fi la timp și utile: am avut o relație directă în organizarea expoziției jubiliare (120 de ani de la naștere) a lui Pojedaëff în Sankt Petersburg (decembrie 2014 – ianuarie 2015), am organizat expoziția lucrărilor necunoscute (din colecții private) în Provence, unde a locuit în ultimii ani de viață, am inițiat instalarea plăcii comemorative pe casa care a aparținut familiei în satul Ménerbes (departamentul Vaucluse). Pentru expoziția din Peterburg am scris și am editat o broșură: *Pictorul George Pojedaëff: postfață la viață*, bazată pe documentele și mărturiile descoperite de noi. Cu participarea noastră (alcătuirea, prefața, comentariile) au apărut, needitate anterior și descoperite în diverse colecții private din Europa, ilustrațiile la *Căsătoria* și *Vii* de N.V. Gogol, la *Stepa* lui A.P. Cehov (ediție bibliofilă cu un tiraj de 100 de exemplare în rusă și 100 – în franceză). În 2015 a văzut lumina tiparului poemul provensal în proză al lui G. Pojedaëff, necunoscut anterior, *Cele patru vânturi*, cu 18 ilustrații originale ale autorului, iar spre sfârșitul verii a.c. trebuie să apară ediția ilustrată a poemului lui A. Blok *Doisprezece* cu 30 de ilustrații din 1945, needitate anterior, cu prefața și comentariile noastre.

Lucrul la materialele pentru biografia lui G. Pojedaëff nu este deloc simplu, deoarece după decesul soției și al unicei fiice, toată arhiva și documentele personale au ajuns în mâinile unor cunoscuți apropiați sau ale unor persoane întâmplătoare. Nu este de mirare că geografia căutărilor noastre este destul de vastă. Restabilind, mai mult sau mai puțin integral, episoade aparte ale vieții eroului nostru în Germania, Austria, Franța, lucrând cu folos în arhivele din Elveția, cu atât mai mult simțim lacunele din alte perioade și spații. Printre cele mai puțin cunoscute este și perioada petrecută de Pojedaëff și soția sa, balerină și actriță, Tatiana Savinskaia în Basarabia, la Chișinău, la București. Într-adevăr, astăzi se cunoaște (inclusiv datorită cărții Olgăi Plămădeală și a D-voastră, de care am luat cunoștință datorită internetului, fără ilustrații) că G. Pojedaëff a participat la Prima expoziție basarabeană de pictură și sculptură (decembrie 1920 – ianuarie 1921), dar s-a păstrat vreun catalog, afișul acestei expoziții? Au fost recenzii în presă? Dacă da, atunci unde? La ce uși trebuie să

batem, la care arhive să ne adresăm? Una dintre problemele noastre se referă la necunoașterea limbii române. Desigur, cunoscând franceza, spaniola și italiana, suntem în stare să citim și să înțelegem (cu mare efort), dar necunoscând titlurile ziarelor și revistelor din acele timpuri, e greu să ne orientăm și să adresăm întrebările corecte. Ne puteți orienta spre ceva, să ne îndreptați pe calea cea dreaptă? Cunoaștem că în 1921 G. Pojedaeff a executat câteva comenzi pentru decorul și costumele Teatrului Național din București. Confirmări documentare, deocamdată, nu am identificat. Cum se numeau spectacolele, s-au păstrat afișe, recenzii? Există un Muzeu al Istoriei Teatrului, al arhivei teatrale? Cum se numește și unde se află? În acele timpuri îndepărtate, interesante și complicate, oamenii de artă erau atrași unii de alții. Tot ce-i posibil că s-au păstrat, necunoscute nouă, dar accesibile D-voastră sau colegilor, măturii, memorii, amintiri etc. în care, într-un mod sau altul, figurează G. Pojedaeff? Unde le putem găsi, în ce arhive sau fonduri?

Nu vreau să vă sperii cu mulțimea întrebărilor suplimentare, după cum înțelegeți, sunt mult mai multe. Mă adresez D-stră cu o singură rugămintă. Bazându-vă pe cunoștințele D-voastră despre arta basarabeană de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, puteți, într-un fel sau altul, să contribuiți la lichidarea petelor albe în perioada basarabeană a vieții lui G. Pojedaeff, atunci acesta va fi cel mai mare ajutor, pentru care îmi permit să mă adresez.

Cu cele mai sincere urări de bine,

Alexandre Avelitchev

Mons, 03.06.2017

Stimate domnule Stăvilă,

Vă sunt recunoscător pentru dorința de a ne consulta. Desigur, vom aștepta finalul sesiunii de vară, când veți avea o pauză. Vă trimit varianta de lucru în pdf (calitatea ilustrațiilor lasă de dorit) a primei noastre cărți (George Pojedaeff – *n.n.*) despre care v-am scris. Aceasta a fost prima noastră apropiere de temă, o inițiere în temă și oarecum am fost presați de timpul prevăzut pentru vernisarea expoziției. La ziua de astăzi am adunat mai multe materiale și fapte, măturii, documente și finalul, deocamdată, nu se vede. Totul devine mai interesant. Dacă broșura trimisă vi se pare utilă (pdf), vă pot trimite prin poștă unul dintre exemplarele rămase

acasă. Expoziția jubiliară din 2014 a avut loc la Muzeul A.S. Pușkin de pe str. Moika, nr. 12. Selecția locului nu a fost întâmplătoare: baza expoziției au alcătuit-o ilustrațiile lui G. Pojedaëff care nu au fost expuse și nici editate, la cărțile lui Gogol și Cehov. Cu ocazia expoziției au fost lansate, în 3 volume, operele scriitorilor despre care v-am scris anterior. Atașat, vă trimit în pdf mica noastră informație, consacrată primei soții a lui G. Pojedaëff – Tatiana Savinskaia. Ea a fost publicată în ultima cărticică (2015) a revistei *Literarus* din Helsinki. Al treilea atașament – varianta preprint a cărții lui Pojedaëff *Cele patru vânturi*, cu adnotările și prefața noastră. Continuăm căutările și sperăm că vom avea putere și timp pentru a scrie un volum despre Pojedaëff, personalitate care în ultimii trei ani și jumătate a intrat în viața noastră, devenind un membru al familiei. Apropo, vă trimit, în următorul atașament, fotografia plăcii comemorative pe care am creat-o noi și pentru care ne mândrim încetișor.

Cu respect și recunoștință,

Alexandre Avelitchev

Mons, 06.06.2017

Stimate domnule Stavilă,

Înainte de toate, mulțumiri pentru materialele trimise. Materialele tipărite ne sunt deja cunoscute, dar extrasele D-voastră din arhivele lui Baillayre, reproducerea lui G. Pojedaëff cu *Femeia în chimonou* și fotografia pictorului la Chișinău prezintă un mare interes pentru noi și, concomitent, generează alte întrebări.

– Există posibilitatea să comandăm copia articolului lui A. Baillayre despre Pojedaëff la Arhiva Națională? Există oficial un asemenea serviciu, și cui am putea să ne adresăm? În afară de aceasta, notele lui Baillayre sunt în rusă sau franceză? Este mare volumul lor, nu există și alte amintiri despre Pojedaëff? Nu sunt codificate?

– Nu s-au păstrat la D-stră copiile reproducerilor *Femeii în chimonou* cu rezoluție înaltă?

Dacă nu greșesc, ați folosit-o în monografia *Arta plastică modernă din Basarabia*.

– Care este originea fotografiei? Arhiva lui Plămădeală, Baillayre, Kiriacoff sau a D-stră? Unde se află originalul pentru a face o imagine de o calitate mai bună, deoarece importanța istorică este evidentă?

În general, vă sunt deosebit de recunoscător pentru primele materiale trimise, deoarece datorită D-stră apar noi idei privitor la direcțiile și conținutul căutărilor de mai departe.

Așteptăm cu nerăbdare noi descoperiri.

Al D-stră, Alexandre Avelitchev

Mons, 07.06.2017

Stimate domnule Staviță,

Mulțumesc pentru informații și precizări. Aseară am adunat în diverse limbi tot ce figurează în internet privitor la Th. Kiriacoff și A. Baillayre. Printre alte descoperiri (posibil, D-stră demult le cunoașteți) – site-ul lui Andrei Iliescu (nepotul șui Baillayre). Minunate imagini de familie – Tiflis, Amsterdam, SPb, Chișinău, București. Toate sunt etape ale vieții trecute, epocii, secolelor. Regret uneori că nu sunt tânăr doar din cauza că setea de a descoperi și a cunoaște e departe de a fi satisfăcută.

Vă sunt recunoscător pentru ceea ce ați trimis. Mă gândesc ca în timpul apropiat să nu vă mai chinui cu întrebările. Doar nu sunt departe vacanțele de vară și concediile. Aș vrea doar (poate cineva dintre studenții D-stră sau doctoranzii să mă ajute):

Să obțin copia articolului lui Baillayre.

Copia catalogului *Expoziției din 1920–1921* și recenzia lui I. Minulescu (chiar dacă va fi în română, nu e o problemă, o voi traduce).

Fotografia cu Pojedaeff într-o rezoluție de calitate (voi încerca să o comand singur la Arhivă).

Mulțumesc mult,

Al D-stră, Alexandre Avelitchev

Stimate domnule Staviță,

După cum V-a comunicat deja domnul Mihai Fusu, domnul Rodolphe Rapetii, conservator național din Franța, specialist în pictura de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, ar dori să stabilească contacte profesionale cu Dumneavoastră.

Dumnealui Vă solicită suportul pentru a descoperi pictura moldovenească din perioada sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, adică perioada impresionismului. Ați putea să-l ghidați în acest domeniu?

Asociația noastră «Cercle Moldavie» este disponibilă de a Vă acorda suportul său lingvistic pentru a Vă facilita contactele, dacă este necesar.

Profit de această ocazie pentru a Vă informa că Asociația noastră editează portalul francofon al Moldovei www.moldavie.fr. Site-ul nostru își propune drept scop principal de a promova Moldova în lumea francofonă, precum și de a informa privind evoluția relațiilor franco-moldave.

Dacă doriți să beneficiați de portalul nostru pentru a vorbi despre activitățile Dumneavoastră, pentru a Vă promova operele etc., suntem deschiși pentru colaborare.

Cu respect,

Jean-Jacques Combarel

Președintele Asociației «Cercle Moldavie»

București, 23 aprilie 2019

Bună ziua, dle Tudor, vă contactez pentru o recomandare. Plec la New York mâine și as fi vrut să știu dacă există în vreun muzeu din New York lucrări realizate de artiști basarabeni, imigranți în State. Sau dacă sunt din aceștia stabiliți la NY sau moștenitorii lor. Am un mare vis: să contribui la realizarea unei monografii/cercetări și expoziții a artiștilor imigranți basarabeni, precum Antoine Irisse, Sasha Moldovan, Grégoire Michonze și alții. Aș vrea să profit de vacanța la New York pentru a vedea pe viu lucrările lui Sasha Moldovan, dacă se găsesc undeva. Vă mulțumesc anticipat pentru ajutor.

Cu stimă, Victoria Nagy Vajda

New York, 7 mai 2019

Bună ziua, dle Stavilă!

La NY l-am găsit doar pe Boris Anisfeld, la Brooklyn Museum. Am întrebat la Metropolitan unde găsesc lucrarea lui Filmus, însă au zis că nu îl găsesc în baza lor de date (domnii de la information). L-am contactat pe nepotul lui Sasha Moldovan, care nu mai stă la NY, dar în Florida și dânsul mi-a spus că nu știe unde sunt lucrările unchiului, că el are vreo două, care sunt din perioada timpurie. Nu părea că ar fi vrut să îmi dea mai multe info. El are pagină pe facebook cu numele său Jonathan Herbert și răspunde la mesaje. La școala primară din Brooklyn, din păcate,

nu am putut ajunge. Vă mulțumesc frumos pentru informațiile oferite. Sper ca ideea acestui proiect să fie posibil de realizat în viitorul apropiat, dacă aveți și dvs. idei, sunt bucuroasă să le susțin, și cred că acest proiect va avea nevoie de o strânsă colaborare între istorici, moștenitori, muzee și finanțatori.

Cu mult drag, Victoria

Vernet-les-Bains, 14.05.2019

Dragă Tudor Stavilă,

Ca răspuns la mesajul dvs. foarte cald, în care îmi transmiteți dorința domnului Tudor Zbârnea, cu plăcere răspund invitației dvs. cu privire la instalarea unei plăci comemorative dedicate celei de-a 140-a aniversări a nașterii lui Auguste Baillayre ca prim director al Muzeului Național de Artă din Chișinău în toamnă.

Este evident că ar fi o mare plăcere să fiu prezentă în acea zi.

Pe de o parte, pentru străbunicul meu Auguste, pentru a descoperi locurile în care a trăit, pentru a întâlni membrii familiei, precum și onorarea de a discuta cu domnul Zbarnea și cu dl Tudor Stavilă.

De asemenea, pentru a face acest lucru, ar fi frumos să avem detalii despre călătorie și organizarea evenimentului la Chișinău.

Toate acestea pentru a face aranjamentele necesare pentru această frumoasă călătorie, pentru a găsi urme, amprente ale talentatului pictor Auguste Baillayre la Chișinău în Moldova, ceea ce îmi va permite să găsesc alți membri ai familiei, pe care voi avea marea plăcere să-i cunosc.

Mulțumesc pentru fotografiile și mesajele pe care le apreciez întotdeauna.

Vă rămân la dispoziție.

Aștept cu nerăbdare să vă întâlnesc în curând.

Cu prietenie,

Yvette Baillayre.

Adnotări

Fine arts in Bessarabia in the 20th century Annotation

Modern plastic art in Bessarabia was formed and matured during two main phases, their limits partially correspond to the historic development of this region. Each phase had its own and common peculiarities, conditioned by concrete situation of territorial status.

The first phase coincides chronologically to the end of the 19th century until 1918 and was determined by the nature of relation between Bessarabia and the rest of Russian Empire. During this time were documented ambulant exhibitions by Russian and Ukrainian itinerants (*peredvizhniki*) in Chişinău that stimulated the process of art life formation. An event that determined the emergence of these endeavors was the foundation of the Night drawing school (1888) and training activities of such painters as Terinte Zubcu, Vasili Blinov, Iosif Stepancovschi and Vladimir Ocuşco. Future Bessarabian artists studied professionally in main artistic centers of Russia and Ukraine (Sankt Petersburg, Moscow, Kiev and Odessa) and from the beginning of the 20th century – in Europe (Munich, Rome, Paris, Amsterdam etc).

Development of plastic art in Bessarabia in this phase was from the start determined by the exhibitions of Russian and Ukrainian itinerants in Chişinău. The first witness about exhibitions in Chişinău goes back to 1881, when a personal one took place, that of a Bessarabian man, called Gheorghe Damir, followed in 1891 by the first ambulant exhibition of the South-Russia Association of Artists.

During the 19th exhibition of the same year, another opening was inaugurated with common participation of Russian and Ukrainian itine-

rants represented by Ivan Shishkin, Vasily Surikov, Vasily Polenov, Nikolai Kasatkin, Alexey Korin and Nikolai Ge, with about 100 paintings displayed.

During 1892-1900 another 4 exhibitions followed and since 1903 along Ilya Repin, Nikolai Bogdanov-Belski and others, Bessarabians Vasili Blinov, Mihail Berezovschi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov, Eugenia Maleșevschi, Vasili Tarasov, Grigore (Ițec) Șah, Alexandru Climașevschi etc. also displayed own works.

During exhibitions in Bessarabia one thing stood out: if initially the itinerants were predominant at all events, since 1900 young people also took part, who represented new Russian groups emerged at art horizon on centuries turn: Alexandr Shevchenko, Nathan Altman, Vadim Faliyev, Kuzma Petrov-Vodkin etc. At the same time the nucleus of Bessarabian artists took shape, which led to the foundation of Fine-art amateurs' society in 1903 that organized common exhibitions with Russian and Ukrainian artists.

The second period, 1918-1940, was much more rich and varied in artistic events. Foundation of Fine-art school in Chișinău in 1918 and activity in it of such people as Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Petre Constantinescu-Iași turned a new page in the advancement of local art culture. Main trends in the advancement of arts became more profound, based on sources of previous period. That was progress by emergence of new subjects and themes, by new ways of understanding, realized in the works of Bessarabian artists in this period of time. In artists' creation there's clear new search specific for post-impressionism. *Art-Nouveau*, expressionism etc which existed at the same time with "democratic realism". In painting, sculpture, scenography, illustrations and easel graphic, decor art, these works marked the peak of development of Bessarabian plastic art. The creation of Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Fürer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan, let alone Alexandru Plămădeală and Auguste Baillayre, marked the tendencies of development of Bessarabian plastic art until the end of 1940s and is witness to evolution of plastic art in this region.

The development hub of art life remains Art school, around it in 1921 Bessarabian Fine-art society is founded, which played vital role in Bessarabian culture. Common exhibitions of Romanian and Bessarabian artists, their participation in official Bucharest salons urged inclusion of

the second ones in the orbit of Romanian and European culture at that time.

Practically, all Bessarabian art at origins were marked by what happened in Russia, exhibitions by Russian and Ukrainian itinerants after 1890, studies of Bessarabians at Imperial Art Academy in Moscow, Sankt Petersburg, Kiev or Odessa.

But in parallel with Russian artistic centers, since the start of the 20th century a distinct role was played by European capitals – Paris, Munich, Amsterdam and Brussels, where for decades Bessarabian artists continued their studies and activated there.

In the first period (1900-1910) Sankt Petersburg was pivotal, where Bessarabians Nicolai Gumalic, Toma Răilean, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, later – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Nadejda Ivanov and Vladimir Doncev studied, which then was Russian Empire's art center. Not surprisingly, that at that time in Sankt Petersburg, there were movements to found new associations with different views on art priorities.

The first association of this kind, *Art-psychologic group Triangle (Treugolnik)* was founded in 1908 and launch exhibition *Impressionists* already in March 1909, where among Russian painters were Bessarabians Auguste Baillayre and Lidia Arionescu. Another association Youth Union (*Soyuz Molodyozhi*) emerged in 1909, which aim was familiarization of its members with contemporary art styles, by organizing in Sankt Petersburg four exhibitions (1910, 1911, 1912, 1913) and another one at request of Mikhail Larionov (March, 1912) in Moscow, the openings demonstrated all avant-garde contemporary tendencies – from post-impressionism to abstractionism. Along brothers Wladimir and David Burliuk, Kasimir Malevich, Vladimir Tatlin, Natalia Goncharova, Nathan Altman, Mikhail Larionov (until 1913) at exhibitions took part also Auguste Baillayre. Not being the only societies of this kind in Sankt-Petersburg where Bessarabian artists contributed or exhibited, artistic environment would have been incomplete without other events to attract provincial artists. This is relevant for Western exhibitions organized in Sankt Petersburg. So, the same year, in March, an exhibition of German artists from Munich was organized, among them was Franz Lenbah and Franz Stuck. At the beginning of 1910 inside "*Apolon*" publication the vernissage of French graphics (works by van Dongen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin and Auguste Rodin) took place.

The synchronization in search of new plastic and expression procedures in Russia and Western Europe can be proved by a common exhibition organized in Odessa and Kiev – *Izdebskiy Salon* – common vernissage of French and Russian artists.

But same time art community in Sankt Petersburg tried to be mediator among all art associations in Russia, by conducting activities that implied all genres, no matter what group it pertained to. That's why the *Salon* in January 1909, inaugurated in the Museum of the First cadet corps and where were the representatives of diverse trends - from Wassily Kandinsky and David Burliuk to Valentin Serov, Vasily Surikov and Isaac Levitan – was something ordinary and clearly not an exception.

These functions permitted Auguste Baillayre to be in permanent contact with great Russian avant-garde artists – in Munich, Berlin, Paris or Moscow.

Another center of European art and most important then was Paris. At end of the 19th – start of the 20th century it became the center of international artistic life, where artists came to show themselves from all over the world – both Americas, Japan, and mostly – Europe, where probably each country had own representative in France.

Famous École des Beaux-Arts where many impressionists and future symbolists, fauvists and even avant-gardists studied, was not the only art institution in Paris. Here private academies and workshops activated, which aims were professional formation and preparedness for exams in state institutions. But many future artists who studied in Académie Suisse, Académie Julian, Grande Chaumière, Common or in workshops of Gleyre and Gerôme usually dropped studies, stayed in Paris or came back home.

Paris with Montparnasse and Montmartre, with Official and independent Salons, in autumn and spring, with traditional exhibitions and academic opposition, such as Autumn Salon, organized by Société Nouvelle in 1905 (president Auguste Rodin), dedicated to fauvist artists or personal exhibitions of van Gogh (1901), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, van Gogh and Édouard Manet (1905), Paul Gauguin (1906), Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse and Georges Braque in 1908, atop of them was futurists' exhibition in 1912, that were visited and commented differently by Bessarabian artists, who being provincial were well represented in Paris. Among them, Eugenia Maleșevschi, before – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Pereț Vaxman, Numa and Alexandr

Patlagean, Olga Olby, Gregoire Michonze, Zelman Otciaovsky, Joseph Bronstein, Moissey Kogan were only the first wave of Bessarabians who studied or visited Paris.

Another European culture center after Paris then became Munich. Closer to Bessarabia than Paris, Belgium or Netherlands, where French was spoken, known to Bessarabians from childhood, Bavaria's capital hosted only few Bessarabians – brothers Șneer and Moissey Cogan, who studied at Art Academy of Bavaria from 1899 to 1903. For Moissey Cogan Munich period is until 1910.

Among superb phenomena that emerged in Munich then, a distinct place was for *Secession*, its first phase ends before the arrival of brothers in Germany (1897), but town's cosmopolitan environment was due to *Simplicissimus* magazine (1886), and emergence of *Jugendstil* as coined term for the first time in 1899 by Rudolf A. Schröder in a text of *Insel* magazine.

The *Secession's* importance and influence goes beyond Berlin, Dresden and Vienna. Its artistic orbit included Rome (*La Secessione*, 1913), Budapest (1896–1914), Prague (1896) etc. This very trend favored the emergence of *Jugendstil* and German *expressionism*. The latter have origins in groups and activities of *Die Brücke* (The Bridge, Dresden, 1905) and *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider, Munich, 1911–1912).

Almost 20 years later another Bessarabian, Gheorghe Ceglokoff, marked his presence in Germany, but in other town – Dresden, who during 1923–1926 studied at Art Academy, almost the same period when Oskar Kokoschka taught (1919–1924) and where in 1919 did the *Secession* adepts Otto Dix, Conrad Felixmüller and Otto Lange, colleague of Hans Grundig.

Among European centers where Bessarabians artists studied, Amsterdam calls interest. If we miss that it's Holland's capital, it's hard to explain what attracted there Lidia Arionescu and Auguste Baillayre to study at Royal Fine-art Academy in 1899-1902. Let alone that Auguste Baillayre was one of Bessarabian artist-intellectuals in most profound sense. French by origin, he befriended during his trips in 1907–1908 Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, nonetheless absent at Parisian exhibitions.

Not far there's one more capital that benefited from Bessarabian presence – Brussels, assaulted after 1920 by Auguste Baillayre's students from Chișinău Fine-art school. Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Claudia Cobizev, Afanasie Modval graduated from Royal

Academy of Arts in 1928 – 1936, their works proposed mostly different aspects of French art – from realism of Gustave Courbet to constructivism of Kazimir Malevich.

The same time another group of Bessarabians had studied in Paris, at Decor-Art school: Elena Barlo (1932 – 1934) and Natalia Bragalia – scenography (1928 – 1931), Tania Baillayre (1932) and Tatiana Senchevici – graphics (1929 – 1932).

Another artistic center where not only studied, but also exhibited after 1920, and lived after 1945, was Bucharest. It's paradox but since the 1918 Union relations between Bessarabia and former territory of Romanian kingdom were much less beneficial as expected. True that in Bucharest of 1921–1922 the exhibition of Bessarabian artists was inaugurated, many were above mentioned. The opposite exhibition of Bucharesters was organized only in 1930. Anyway, Bessarabians took part in Bucharest official salons, studied at Art Academy, were awarded money to study in France, Belgium, and Italy. Possibly this was a consequence of Eastern influence in Bessarabian artworks, quite visible. But common interests, proper for both regions – new tendencies and trends made the artists equally closer to those from Russia, France or Ukraine, the fact due to the synchronization of national arts to the Western art.

The last town where Bessarabian art got new taste for trends was Odessa. Place with specific culture, which at dawn of the 20th century was far more important than Kiev.

Traditional exhibitions of the *South-Russia Association of Artists*, organized in Chișinău at the end of the 19th century lured many Bessarabians to take part in Odessa openings: Mihail Berezovschi, Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi and others. Another role Odessa had played through the Art school. Here studied Șneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Ma-leșevschi, Pavel Șilingovschi, Pavel Piscariov, Gheorghe Damir, Timofei Kolța etc. Here in 1909 took place the famous *Izdebskiy Salon* with participation of Russian and French avant-garde, later exhibited in Kiev and St. Petersburg.

After the second world war two generations of artists, about 160 names, except those who returned from Romania (Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Ivanov, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Lazăr Dubinovschi, Serghei Ciocolov), had been absent in exhibitions organized in Soviet Moldova.

Artistic skills of many Bessarabians developed far from home. For ones, like Theodor Kiriacoff, Gheorghe Ceglocov, Elena Barlo, Natalia Bragalia or Tania Baillayre, Bucharest became the place where they became integrated. For others France became the second home (Moissey Kogan, Olga Olby, Gregoire Michonze, Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), Belgium (Idel Ianchelevici, Elisabeth Ivanovsky), Brasil (Samson Flexor), United States (Irina Szandrovsky, Sasha Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) or Canada (Tatiana Bulavițky-Sinkevici).

On this picturesque and kaleidoscopic background from the end of the 19th century – beginning of the 20th century, Bessarabian plastic modern art took root, inserting and adapting to its orthodox essence something created in Western and Eastern Europe.

Les beaux-arts de la Bessarabie au XXème siècle **Annotation**

L'art plastique moderne de la Bessarabie s'était formée et mûrie au cours de deux étapes principales, dont les limites temporelles coïncident en partie avec le développement historique du pays. Chaque période a ses particularités communes et distinctives, conditionnées par la situation concrète du statut territorial.

La première étape coïncide, dans le temps, avec la fin du XIXème siècle, l'année 1918, et a été déterminée par la nature des relations entre la Bessarabie et l'Empire Russe, dont elle faisait partie. Dans ce délai de temps, les peredvijniki (peintres ambulants) russes et ukrainiens organisent des expositions ambulantes à Chisinau, ce qui stimulent le processus de constitution de la vie artistique. Un événement qui a provoqué ces défis a été la fondation de l'Ecole de dessin (1888) et l'activité pédagogiques des peintres Terinte Zubcu, Vassili Blinov, Iosif Stepancovschi et Vladimir Ocușco. Les futurs peintres bessarabiens font leurs études dans les grands centres artistiques de la Russie et de l'Ukraine (Saint-Pétersbourg, Moscou, Kiev et Odessa), et du début du XXe siècle – en Europe (Munich, Rome, Paris, Amsterdam, etc.).

Dans cette période, le développement de l'art plastique de la Bessarabie a été, à ses débuts, influencé par les expositions ambulantes des peredvijniki russes et ukrainiens à Chisinau. Le premier témoignage des

expositions organisées à Chişinău date de 1881, quand a eu lieu l'exposition personnelle du peintre bessarabien Gheorghe Damir, suivie, en 1891, par la première exposition itinérante de la Société des Peintres du Sud de la Russie.

Lors de la XIX^{ème} exposition de la même année, un autre vernissage a été inauguré, avec la participation commune des peredvijniki russes et ukrainiens, représentés par Ivan Şişkin, Vasili Suricov, Vassili Polenov, Nicolai Kasatkin, Alexei Korin et Nicolai Ghe et présentant 100 peintures.

De 1892 à 1900 on a organisé encore quatre autres expositions, et à partir de 1903, les bessarabiens Vassili Blinov, Mihail Berezovchi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov, Eugenia Maleşevschi, Vassili Tarasov, Grigore (Iţec) Şah, Alexandre Climasevschi et d'autres exposent leurs œuvres ensemble avec Ilia Repin, Nicolai Bogdanov-Belski et d'autres.

Dans le contexte de l'activité d'expositions en Bessarabie, on observe que si au début les peredvijniki prévalaient à toutes les manifestations, des jeunes comme Alexandre Shevchenko, Nathan Altman, Vadim Falileev, Kuzma Petrov-Vodkin et d'autres, faisant partie de nouveaux groupes russes apparus à l'horizon artistique à la frontière des siècles, commencent à participer à la vie artistique du début du XX^{ème} siècle. En même temps, le noyau des peintres bessarabiens se forme, ce qui mène à la fondation, en 1903, de la Société des Amateurs des Beaux-Arts de la Bessarabie, qui organise à Chisinau des expositions communes avec des peintres russes et ukrainiens.

La deuxième période, de 1918 à 1940, a été beaucoup plus variée et riche en manifestations artistiques. La fondation de l'école de Belle-Arte en 1918 et l'activité des professeurs comme Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleşevschi et Petre Constantinescu-Iaşi, représente une nouvelle page dans le développement de la culture artistique autochtone. Les tendances principales dans le développement des arts plastiques continuent à être approfondies, en s'appuyant sur les sources de l'étape précédente. On ressent un nouveau saut qualitatif, ce qui marque l'émergence de nouveaux thèmes et sujets, de nouvelles modalités de traitement, réalisés, dans les œuvres des peintres bessarabiens, pendant cette période. Dans leurs œuvres, les peintres sont à la recherche de nouveaux moyens artistiques d'expression, caractéristiques plutôt pour le postimpressionnisme, *l'Art nouveau*, l'expressionnisme, etc., qui ont existé parallèlement avec les tendances du « réalisme démocratique ». Dans les

œuvres de peinture, sculpture, art décoratif, scénographie, graphisme de livre et de chevalet, on présente des œuvres qui démontrent l'aboutissement du développement de l'art plastique bessarabien.

Les œuvres d'Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Fürer, Vladimir Doncev, Sner Cogan, mais surtout celles d'Alexandru Plămădeală et Auguste Baillayre, qui ont influencé, par leurs œuvres, les principales tendances du développement de l'art plastique bessarabien jusqu'à la fin des années 1940 du siècle dernier, constituent un témoignage éloquent de l'évolution du processus artistique du pays.

Le centre de la vie artistique en Bessarabie reste l'Ecole des Arts, auprès de laquelle fut fondée en 1921 la Société Belle-Arte de Bessarabie, qui joua un rôle important pour la culture bessarabienne. L'organisation des expositions communes des peintres roumains et bessarabiens, leur participation aux Salons Officiels de Bucarest, a encouragé l'inclusion de ces derniers dans la culture roumaine ou européenne de l'époque.

Fondamentalement, tout l'art bessarabien a été marqué, à l'origine, par tout ce qui se passait en Russie - les expositions des *peredvijniki* russes et ukrainiens après 1890, les études des bessarabiens à l'Académie Impériale des Arts à Saint-Pétersbourg, Moscou, Kiev ou Odessa.

Mais, au début du XXème siècle, parallèlement avec les centres artistiques russes et ukrainiens, les grandes capitales de l'Europe occidentale : Paris, Munich, Amsterdam et Bruxelles, où ont fait leurs études et ont activé, pendant plusieurs décennies, les peintres bessarabiens, ont joué un rôle primordial.

Pendant la première période (les années 1900) Saint-Pétersbourg a joué un rôle très important, devenant le centre de la vie artistique de l'Empire russe, quand les bessarabiens Nicolai Gumalic, Toma Railean, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, et plus tard Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Nadejda Ivanov et Vladimir Doncev ont y étudié. Ce n'est pas par hasard, qu'au début du siècle, à Saint-Pétersbourg, on commence les recherches dans le but de constituer de nouvelles associations avec des points de vue différents sur les priorités dans l'art.

La première association de ce genre – *Le groupe Artistique-Psychologique Triangle (Treugolnik)* a été fondé en 1908 et au mois de mars 1909 on organise déjà l'exposition *Impressionnistes*, au cours de laquelle, parmi les peintres russes, exposent aussi les bessarabiens Auguste Baillayre et Lidia Arionescu. Une autre association – *L'Union de la Jeunesse* (Soiuz Molodioji) apparaît en 1909, dont le but était de familiariser ses mem-

bres avec les styles contemporains de l'art, organisant à Saint-Petersbourg quatre expositions (1910, 1911, 1912, 1913) et une autre, à la demande de Mihail Larionov (mars 1912) à Moscou. Les vernissages démontrent toutes les tendances contemporaines de l'avant-garde - du post-impressionnisme jusqu' à l'abstraction. Auguste Baillayre participe aussi à ces expositions à côté des frères Vladimir et David Burliuk, Kazimir Malevici, Vladimir Tatlin, Natalia Gonciarov, Nathan Altman, Mihail Larionov (jusqu'en 1913).

Toutefois, ce n'étaient pas les seules sociétés de ce genre à Saint-Petersbourg auxquelles les peintres de la Bessarabie ont contribué ou ont exposés leurs toiles, mais l'ambiance artistique serait incomplète sans d'autres manifestations qui aurait attiré les artistes provinciaux, comme, par exemple, les expositions occidentales organisées à Saint-Petersbourg. Ainsi, la même année, au mois de mars, on organise l'exposition des peintres allemands à Munich, dont Franz Lenbah et Franz Stuck sont les représentants.

Au début de l'année 1910, l'exposition de graphiques françaises, avec des œuvres signées par Van Donghen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin et Auguste Rodin a été inaugurée à l'Apollon.

La preuve que les artistes sont à la recherche de nouveaux processus plastiques d'expression en Russie et en Europe occidentale est l'exposition organisée plus tôt à Odessa et à Kiev – *Le Salon Izdebsky* – vernissage commun des peintres russes et français.

Mais, en même temps, le milieu artistique de Saint-Petersbourg tente d'être médiateur entre toutes les associations d'art de la Russie, en organisant des événements qui présenteraient tous les styles existant en Russie, qu'ils appartiennent à un groupe ou un autre. C'est pourquoi l'inauguration de l'Exposition du *Salon*, au mois de janvier 1909, au Musée de la Première Unité des Cadets et où ont exposés des représentants de diverses tendances - de Wassily Kandinsky et David Burliuk à Valentin Serov, Vasili Surikov et Isaac Levitan – c'est une chose normale mais pas une exception.

Ce sont notamment ces moment-ci qui ont permis à Auguste Baillayre d'entretenir des relations amicales avec les représentants de l'avant-garde russe – à Munich ou Berlin, Paris ou Moscou.

Un autre centre d'art européen, le plus important pour cette période-là, est Paris. Vers la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle, Paris devient le centre de la vie artistique internationale, où arrivent des

artistes de différentes zones géographiques – de l'Amérique du Nord et du Sud, du Japon, mais surtout de l'Europe où presque chaque pays avait ses représentants en France, pour démontrer leurs compétences et gagner de la gloire.

La célèbre école des Belle-Arte, où un grand nombre d'impressionnistes, de futurs symbolistes, fauvistes et même d'avant-gardistes a fait ses études, n'a pas été la seule institution d'enseignement artistique à Paris. Dans cette école il y avait des ateliers et des académies privées dont le but était la formation professionnelle et la préparation pour passer les examens dans les institutions d'Etat. Mais la plupart de futurs artistes qui ont étudié aux Académies : Suisse, Julian, Grande Chaumière, Common, ou dans les ateliers de Gleyre ou Gérôme ne poursuivaient, généralement, plus leurs études et restaient créer à Paris ou retournaient dans leurs pays.

Paris avec Montparnasse, Montmartre, ses Salons Officiels et indépendants de printemps et d'automne, ses expositions traditionnelles d'opposition académiste, comme, par exemple, le Salon d'Automne, organisé par la Société Nouvelle en 1905 (président Auguste Rodin) et consacré aux peintres fauvistes ou les expositions personnelles de Van Gogh (1905), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, Van Gogh, et Eduard Manet (1905), Paul Gauguin (1906) ; Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse et Georges Braque (1908), couronné par l'exposition des futuristes en 1912 ont été appréciés et commentés d'une manière différente par les peintres bessarabiens, qui étaient beaucoup plus nombreux, à Paris, pour une province. Parmi eux, Eugenia Maleşevski, mais avant: Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Peret Vaxman, Numa et Alexandr Patlagean, Olga Olby, Grégoire Michonze, Zelman Otciacovsky, Joseph Bronstein, Moisey Kogan ont été parmi les premiers représentants de la Bessarabie, qui ont étudié ou visité Paris.

Un autre centre culturel européen, après Paris, devient, à cette époque-là, Munich. Plus proche de la Bessarabie, mais plus éloignée que la France, la Belgique ou les Pays-Bas, où l'on parlait encore français que les bessarabiens connaissaient depuis l'enfance, la capitale bavaroise n'a pas accueilli que quelques bessarabiens – les frères Sneer et Moisey Kogan, étudiants à l'Académie des Arts aux frontières des siècles – entre 1899 et 1903. Pour Moisey Kogan, cependant, la période de Munchen a duré jusqu'en 1910.

Parmi les phénomènes spéciaux qui ont surgi à Munich pendant cette période, une place spéciale est occupée par la *Sécession*, dont la phase

initiale se termine jusqu'à l'arrivée des frères en Allemagne (1897), mais l'ambiance cosmopolite de la ville est due à *Simplicissimus* (1986) et à l'apparition de *Judentstil* utilisé pour la première fois en 1899 par Rudolf A. Schröder dans un texte du magazine *Insel*.

L'importance et l'influence de la *Sécession* s'étend non seulement à Berlin, Dresde, Vienne, mais on inclut aussi dans l'orbite artistique Rome (La *Sécession*, 1913), Budapest (1896–1914), Prague (1896), etc. Cette orientation a favorisé l'émergence du *Jugendstil* et de l'expressionnisme allemand, ce dernier ayant ses origines dans les groupes et les activités de *Die Brücke* (*Le pont*, Dresde, 1905) et de *Der Blaue Reiter* (*Le cavalier bleu*, Munich, 1911–1912).

Presque deux décennies plus tard, un autre bessarabien, Gheorghe Ceglocoff, fait son apparition en Allemagne, mais dans une autre ville, à Dresde, et, entre 1923 et 1926, étudie à l'Académie des Arts presque au même moment où Oscar Kokoschka y travaille comme professeur (1919–1924), et où, depuis 1919, de tels représentants de la *Sécession* comme Otto Dix, Conrad Felixmüller et Otto Lange, Hans Grundig ont activé.

Parmi les autres centres européens où des peintres bessarabiens ont étudié l'art, on peut citer Amsterdam. Si nous ne tenons pas compte du fait que cette ville était la capitale des Pays-Bas, il est difficile de dire ce qui a attiré Lidia Arionescu et Auguste Baillayre pour suivre les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts entre 1899 et 1902. D'autant qu'Auguste Baillayre était l'un des peintres – intellectuels de Bessarabie dans le sens le plus profond de ce mot. Lors de ses voyages en 1907–1908, le peintre, français à l'origine, lie des relations amicales avec Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, mais, toutefois, ne participe jamais aux expositions parisiennes.

Pas très loin, il y a aussi une autre capitale qui a bénéficié de la présence bessarabienne - Bruxelles, qui, après 1920, a été assaillie par les élèves d'Auguste Baillayre de l'école de Belle-Arte de Chişinău : Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jasicinsky, Claudia Cobzev, Afanasie Modval, diplômés de l'Académie Royale des Arts pendant 1928–1936, leurs œuvres proposant principalement des variantes diversifiées de l'art français - du réalisme de Gustave Curbet au constructivisme de Kazimir Malevitch.

En même temps, une autre partie de basarabiens étudie à Paris à l'École des Arts décoratifs : Elena Barlo (1932–1934) et Natalia Bragalia

– scénographie (1928–1931), Tanea Baillayre (1932) et Tatiana Senchevici – arts graphiques (1929–1932).

Un autre centre artistique était Bucarest où, les bessarabiens, ont, non seulement, étudié et exposé après 1920, mais ont également vécu après 1945. Un vrai paradoxe est le fait que les relations artistiques entre la Bessarabie et le Royaume Roumain après l'Union de 1918 ont été bien moins bénéfiques que prévu. Toutefois, en 1921–1922, à Bucarest, on organise l'exposition des peintures bessarabiens, dont beaucoup ont été mentionnés, mais l'exposition des peintres de Bucarest à Chişinău a été organisée seulement en 1930. Cependant, les bessarabiens participent aux Salons Officiels de Bucarest, font leurs études à l'Académie des Arts, étant mentionnés avec des bourses pour étudier en France, en Belgique, ou en Italie. Cette situation peut être la conséquence directe de l'art oriental, tout à fait évident dans les œuvres des peintres de la Bessarabie. Mais les intérêts communs, caractéristiques pour les deux régions - les nouvelles tendances et les nouvelles orientations rapprochent les plasticiens avec ceux de la Russie, de la France ou de l'Ukraine, ce qui est dû à la synchronisation de l'art national et occidental.

Le dernier repère auquel l'art de la Bessarabie doit son souffle de nouvelles tendances dans l'art, était Odessa, la ville d'une culture spécifique, qui, au début du XX^{ème} siècle, a un poids culturel beaucoup plus grand que Kiev.

Les expositions traditionnelles de l'*Association des Peintres du Sud*, organisée aussi à Chisinau à la fin du XIX^{ème} siècle, ont incité plusieurs Bessarabiens de participer au vernissage des odéssites: Mihail Berezo-vschi, Pavel Piscariov, Pavel Shilingovschi et d'autres. L'Ecole des Arts d'Odessa a joué aussi un rôle très important. Des artistes comme : Şneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Maleşevschi, Pavel Şilingovschi, Pavel Piscariov, Gheorghe Damir, Timofei Kolta et d'autres y ont fait leurs études. C'est à Odessa que se déroule le célèbre *Salon d'Izdebsky* en 1909 avec la participation de l'avant-garde russe et française, exposé plus tard à Kiev et à Saint-Pétersbourg.

Après la guerre, deux générations de plasticiens, environ 160 noms, sauf ceux qui sont revenus de la Roumanie (Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Ivanov, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Lazar Dubinovschi, Serghei Ciocolov) ne se retrouvent plus dans les expositions de la RSSM.

L'activité de plusieurs plasticiens de la Bessarabie s'est déroulée loin des frontières de la région. Pour les uns comme : Theodor Kiriacoff, Gheorghe Ceglocov, Elena Barlo, Natalia Bragalia, ou Tania Baillayre, Bucarest est devenue la ville où ils se sont retrouvés, pour d'autres, la deuxième patrie est devenue la France (Moissey Kogan, Olga Olby, Grégoire Michonze, Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), la Belgique (Idel Ianchelevici, Elizsbeth Ivanovsky), le Brésil (Samson Flexor), les États-Unis d'Amérique (Irina Szandrovsky, Saşa Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) ou le Canada (Tatiana Bula-vițky-Sinkevici).

Sur le fond de cet environnement kaléidoscopique et pittoresque de la fin du XIXème siècle, et le début du XXème siècle, s'est constitué l'art plastique moderne de la Bessarabie, reprenant et adaptant à son environnement orthodoxe peu de ce qui a été réalisé en Europe occidentale et orientale.

Die schönen Künste in Bessarabien im 20. Jahrhundert **Anmerkung**

Die moderne schöne Kunst in Bessarabien hat sich in zwei Hauptperioden gebildet und etabliert, deren zeitlichen Grenzen teilweise mit der historischen Entwicklung des Gebiets zusammenfallen. Jede Periode hat ihre gemeinsamen und charakteristischen Merkmale, bedingt durch die konkrete Situation der territorialen Stellung.

Die erste Periode fällt zeitlich mit dem Ende des 19. Jahrhunderts zusammen – dem Jahr 1918, und wurde durch die Besonderheit der Beziehungen zwischen Bessarabien und dem Russischen Reich, dessen Bestandteil es war, bestimmt. In dieser Zeit fanden Wanderausstellungen russischer und ukrainischer "Peredwischniki" ("Wanderer") in Chișinău statt, die den Prozess der Etablierung des künstlerischen Lebens anregten. Ein diese Versuche bestimmendes Ereignis war die Gründung der Abendschule für Zeichnung (1888) und die pädagogische Tätigkeit der Maler Terinte Zubcu, Vasile Blinov, Iosif Stepancovschi und Vladimir Ocușco (*Okuschko*). Die künftigen bessarabischen Maler studieren in den wichtigsten Kunstzentren Russlands und der Ukraine (Sankt Petersburg, Moskau, Kiew und Odessa) und seit Beginn des 20. Jahrhunderts – in Europa (München, Rom, Paris, Amsterdam usw.).

Die Entwicklung der schönen Künste in Bessarabien in dieser Zeit stand in ihren Anfängen im Zusammenhang mit den Ausstellungen russischer und ukrainischer *Peredwischniki* in Chişinău. Das erste Zeugnis dieser Ausstellungen in Chişinău bezieht sich auf das Jahr 1881, als die persönliche Ausstellung des Bessarabiers Gheorghe Damira stattfand, gefolgt von der ersten Wanderausstellung der Malergenossenschaft Südrusslands im Jahr 1891.

An der 19. Ausgabe der Ausstellung im gleichen Jahr wurde eine weitere Vernissage unter Beteiligung der russischen und ukrainischen *Peredwischniki*, vertreten durch Iwan Schischkin, Wassili Surikow, Wassili Polenow, Nikolai Kassatkin, Alexei Korin und Nikolai Ge veranstaltet, mit etwa 100 weiteren ausgestellten Gemälden.

Von 1892 bis 1900 gab es 4 weitere Ausstellungen und ab 1903 zusammen mit Ilja Repin, Nikolai Bogdanow-Belski u.a. werden Werke der Bessarabier wie Vasili Blinov, Mihail Berezovschi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov, Eugenia Maleşevschi, Vasili Tarasov, Grigore (Iţec) Şah, Alexandr Climaşevschi, und andere ausgestellt.

Während der Ausstellungstätigkeit in Bessarabien fällt Folgendes auf: Am Anfang dominierten bei allen Veranstaltungen die *Peredwischniki*, jedoch zu Beginn des Jahrhunderts werden auch junge Menschen aktiv, die Teil der neuen, um die Jahrhundertwende ins Scheinwerferlicht der Kunst tretenden russischen Gruppen waren: Alexandr Schewchenko, Nathan Altman Falileev, Cuzma Petrov-Vodkin u.a. Gleichzeitig wird der Kern der bessarabischen Maler gegründet, der 1903 die Gesellschaft der Liebhaber der schönen Künste in Bessarabien ins Leben ruft und gemeinsame Ausstellungen mit russischen und ukrainischen Malern in Chişinău veranstaltet.

Die zweite Phase – von 1918 bis 1940 – war vielfältiger und reicher an künstlerischen Veranstaltungen. Die Gründung der Schule der Schönen Künste im Jahr 1918 und die darin lehrenden Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleşevschi und Petre Constantinescu-Iaşi schreiben eine neue Seite in der Entwicklung der einheimischen Kunstkultur. Die Hauptbestrebungen in der Entwicklung der schönen Künste werden auf der Grundlage der Quellen der vorangegangenen Stufe weiter vertieft. Es gibt einen neuen qualitativen Sprung, der das Entstehen neuer Themen und Stoffe, neuer Behandlungsmöglichkeiten kennzeichnet, die in den Werken bessarabischer Künstler im gegebenen Zeitraum verwirklicht wurden. In den Werken der Maler wird die Suche nach neu-

en künstlerischen Ausdrucksmitteln, charakteristisch für Postimpressionismus, Jugendstil, Expressionismus usw. umrissen, die parallel mit den Tendenzen des „demokratischen Realismus“ verliefen. In den Werken der Malerei, Bildhauerei, im Bühnenbild, in der Buch- und Staffeleigrafik entstehen Werke, die die Blütezeit der Entwicklung der bessarabischen bildenden Kunst markieren.

Werke von Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Fürer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan, insbesondere aber von Alexandru Plămădeală und Auguste Baillayre, die durch ihr Schaffen die Haupttendenzen der Entwicklung der bessarabischen bildenden Kunst bis zum Ende der 1940er Jahre prägen, sind ein beredtes Zeugnis für die Entwicklung des künstlerischen Prozesses im Gebiet.

Das Zentrum des künstlerischen Lebens in Bessarabien bleibt die Kunstschule, neben der 1921 die Bessarabische Gesellschaft der Schönen Künste gegründet wurde, die eine wichtige Rolle in der bessarabischen Kultur spielte. Die Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen der rumänischen und bessarabischen Künstler, sowie deren Teilnahme an offiziellen Salons in Bukarest beschleunigten deren Einführung in die rumänische und europäische Kultur der damaligen Zeit.

Grundsätzlich war die gesamte bessarabische Kunst in ihren Ursprüngen von all dem geprägt was in Russland geschah – Ausstellungen russischer und ukrainischer *Peredwischniki* nach 1890, Studien der Bessarabier an der Kunstakademie in Sankt Petersburg, Moskau, Kiew oder Odessa.

Jedoch neben russischen und ukrainischen Kunstzentren spielten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die großen Hauptstädte Westeuropas eine besondere Rolle – Paris, München, Amsterdam und Brüssel, wo jahrzehntelang bessarabische Maler ihre Studien fortsetzten und tätig waren.

In der ersten Periode (1900) spielte Sankt Petersburg eine besondere Rolle, in der die Bessaraber Nicolai Gumalic, Toma Răilean, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco und später - Auguste Baillayre, Lidia Arioescu, Nadejda Ivanov und Vladimir Doncev studierten; die Stadt wurde damals zum Zentrum des künstlerischen Lebens im Russischen Reich. Es ist kein Zufall, dass zu Beginn des Jahrhunderts in Sankt Petersburg die Suche nach einer organisatorischen Strukturierung neuer Vereine mit unterschiedlichen Ansichten über die Prioritäten in der Kunst beginnt.

Der erste Verein dieser Art – die künstlerisch-psychologische Gruppe *Dreieck* (Treugolnik) – wurde 1908 gegründet und organisiert bereits im März 1909 die Impressionistenausstellung, zu der neben russischen Malern auch die Bessarabier Auguste Baillayre und Lidia Arionescu ausstellen. Ein weiterer Verein – der *Jugendverband* (Sojuz Molodioji) – wurde 1909 gegründet, um seine Mitglieder mit zeitgenössischen Kunststilen vertraut zu machen. Er organisierte vier Ausstellungen (1910, 1911, 1912, 1913) in St. Petersburg und eine auf Wunsch von Michail Larionow (März 1912) in Moskau, wobei die Vernissage alle zeitgenössischen Tendenzen der Avantgarde – vom Postimpressionismus bis zum Abstraktionismus zeigt. Neben den Gebrüdern Wladimir und David Burliuk, Kasimir Malewitsch, Wladimir Tatlin, Natalija Gontscharowa, Nathan Altman und Michail Larionow (bis 1913) nahm auch Auguste Baillayre an den Ausstellungen teil.

Allerdings waren diese Vereine nicht die einzigen dieser Art in St. Petersburg, wo bessarabische Maler aktiv waren oder ausgestellt wurden. Das künstlerische Ambiente wäre ohne andere, die Provinzkünstler anziehende Erscheinungsformen unvollständig. Es geht hauptsächlich um westliche, in St. Petersburg organisierte Ausstellungen. So wurde im März desselben Jahres die Ausstellung deutscher Maler aus München organisiert, u.a. Franz Lenbach und Franz von Stuck.

Anfang 1910 wurde in der Redaktion der Zeitschrift „Apollon“ die französische Grafikausstellung mit von Van Donghen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cezanne, Paul Gauguin und Auguste Rodin signierten Werken eröffnet.

Die Synchronisierung der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in Russland und Westeuropa zeigt die vorher organisierte Ausstellung in Odessa und Kiew – *Izdebsky-Salon* – eine gemeinsame Vernissage russischer und französischer Maler.

Gleichzeitig versucht das künstlerische Milieu in Sankt Petersburg ein Mittler zwischen allen russischen Kunstvereinen zu sein und Veranstaltungen zu organisieren, die alle in Russland existierenden Stile, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer oder anderer Gruppe, präsentieren. Aus diesem Grund war die Eröffnung der im Museum des Ersten Kadettenkorpus eingeweihten Ausstellung des Salons im Januar 1909, wo Vertreter verschiedener Strömungen – von Wassily Kandinsky und David Burliuk bis Walentin Serow, Vassili Surikov und Isaak Lewitan – ausgestellt wurden, etwas Übliches und keinesfalls eine Ausnahme.

Genau dies ermöglichte Auguste Baillayre dauerhaft, freundschaftliche Beziehungen zu den führenden Vertretern der russischen Avantgarde zu unterhalten – in München oder Berlin, Paris oder Moskau.

Ein weiteres Zentrum der europäischen Kunst und das wichtigste in dieser Zeit ist Paris. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde er zum Zentrum des internationalen Kunstlebens, wo Künstler aus unterschiedlichsten geografischen Gebieten kamen, um ihre Meisterschaft zu zeigen und berühmt zu werden – aus Süd- und Nordamerika, aus Japan, vor allem aber aus dem europäischen Raum, wo es in keinem der damals existierenden Länder wahrscheinlich an Vertretern in Frankreich gefehlt hat.

Die berühmte Schule der Schönen Künste, an der viele der Impressionisten und zukünftigen Symbolisten, Fauvisten und sogar Avantgardisten studierten, war nicht die einzige Kunsthochschule in Paris. Hier gab es ebenfalls private Werkstätte und Akademien, deren Zweck die Berufsausbildung und die Prüfung in staatlichen Einrichtungen war. Viele der zukünftigen Künstler, die in den Werkstätten der Schweizer Akademie, Julianer, Grande Chaumière, Common, Gleyre oder Gerôme studierten, setzten ihr Studium jedoch in der Regel nicht fort, blieben in Paris oder kehrten in ihre Länder zurück.

Paris mit seinen Montparnasse und Montmartre, mit seinen offiziellen und unabhängigen Herbst- und Frühlingsalons, mit traditionellen Ausstellungen akademischer Opposition, wie der 1905 von der Société Nouvelle (Präsident Auguste Rodin) organisierten Herbstsalon, gewidmet den fauvistischen Malern, oder die persönlichen Ausstellungen von Van Gogh (1901), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, Van Gogh und Eduard Manet (1905), Paul Gauguin (1906), Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse und Georges Braque von 1908, gekrönt 1912 von der Ausstellung der Futuristen, wurden von bessarabischen Malern, die für eine Provinz ausreichend in Paris vertreten waren, unterschiedlich gesehen und kommentiert. Unter ihnen waren Eugenia Maleșevschi und zuvor Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Perț Vaxman, Numa und Alexandr Patlagean, Olga Olby, Gregoire Michonze, Zelman Otciaiovsky, Joseph Bronstein und Moisey Kogan, die nur Vertreter der ersten Welle der Bessaraber waren, die in Paris studiert oder diese Stadt besucht haben.

Ein weiteres europäisches Kulturzentrum nach Paris wird zu dieser Zeit München. Bessarabien näher gelegen, aber weiter entfernt als Fran-

kreich, Belgien oder Holland, wo Französisch gesprochen wurde, eine den Bessarabiern von Kindheit an vertraute Sprache, haben sich in der bayerischen Hauptstadt nur wenige Bessaraber niedergelassen – die Schmeer-Brüder und Moissey Kogan, die an der bayerischen Akademie der Künste zwischen 1899 und 1903 studieren. Für Moissey Kogan dauerte die Münchener Zeit allerdings bis 1910.

Unter den besonderen in München zu dieser Zeit auftretenden Erscheinungen nimmt die *Secession* einen besonderen Platz ein, deren Anfangsphase bis zur Ankunft der Brüder in Deutschland (1897) endet. Aber die Atmosphäre der Weltoffenheit der Stadt ist jedoch der Zeitschrift *Simplicissimus* (1896) und dem Erscheinen des *Jugendstils* zu verdanken, verwendet als Begriff erstmals 1899 von Rudolf A. Schröder in einem Text der *Insel*-Zeitschrift.

Die Bedeutung und der Einfluss der *Secession* erstrecken sich nicht nur auf Berlin, Dresden, Wien, sondern auch auf Rom (*La Secessione*, 1913), Budapest (1896-1914), Prag (1896) usw. Diese Ausrichtung begünstigte die Entstehung des *Jugendstils* und des deutschen Expressionismus mit seinem Ursprung in den Künstlergruppen *Die Brücke* (Dresden, 1905) und *Der Blaue Reiter* (München, 1911-1912).

Fast zwei Jahrzehnte später kommt ein anderer Bessarabier nach Deutschland, aber in eine andere Stadt – nach Dresden – Gheorghe Cegloff, der zwischen 1923 und 1926 fast im selben Zeitraum an der Kunstakademie studierte, als Oscar Kokoschka da unterrichtete (1919 – 1924) und wo ab 1919 solche Vertreter der *Secession* tätig waren wie Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Lange, und wo er ebenfalls Kollege von Hans Grundig war.

Unter anderen europäischen Zentren, wo bessarabische Maler Kunst studiert haben, ist Amsterdam von besonderem Interesse. Wenn man nicht bedenkt, dass diese Stadt die Hauptstadt der Niederlande war, ist es schwierig zu sagen, was Lidia Arionescu und Auguste Baillayre dazu bewegt hat, von 1899 bis 1902 Kurse an der Königlichen Akademie der Schönen Künste zu besuchen. Insbesondere mit Rücksicht darauf, dass Auguste Baillayre einer von den bessarabischen Maler- Intellektuellen im wahrsten Sinne des Wortes war. Der aus Frankreich stammende Maler befreundet sich auf seinen Reisen von 1907-1908 mit Henri Matisse, Pablo Picasso und Auguste Renoir, ohne je an den Pariser Ausstellungen teilzunehmen.

In der Nähe befindet sich noch eine Hauptstadt, in der die Präsenz Bessarabiens verzeichnet wurde – Brüssel, die nach 1920 von Auguste Baillayres Schülern der Kunstschule in Chişinău angestürmt wurde. Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jasicinsky, Claudia Cobizev und Afanasie Modval studierten von 1928 bis 1936 an der Königlichen Akademie der Künste. In ihren Werken wurden hauptsächlich verschiedene Varianten der französischen Kunst vorgeschlagen – von Gustave Curbets Realismus bis zum Konstruktivismus von Kasimir Malewitsch.

Damals studierte ein anderer Teil der Bessarabier in Paris an der Kunstgewerbehochschule: Elena Barlo (1932 - 1934) und Natalia Brăgălia – Bühnenbild (1928 - 1931), Tanea Baillayre (1932) und Tatiana Senkewitsch – Grafik (1929-1932).

Ein weiteres Kunstzentrum, in dem nicht nur studiert, sondern auch nach 1945 ausgestellt wurde, war Bukarest. Wie paradox es auch scheinen mag, aber die künstlerischen Beziehungen zwischen Bessarabien und dem rumänischen Königreich nach der Vereinigung von 1918 waren weitaus weniger vorteilhaft, als man annehmen könnte. 1921-22 wurde in Bukarest die Ausstellung bessarabischer Gemälde eröffnet, von denen viele erwähnt wurden, jedoch die Gegenausstellung von Bukarest wurde erst 1930 organisiert. Die Bessarabier nehmen jedoch an den offiziellen Ausstellungen in Bukarest teil, studieren an der Akademie der Künste, erhalten Stipendien um in Frankreich, Belgien, Italien zu studieren. Möglicherweise war diese Situation eine direkte Folge der östlichen Kunst, ziemlich deutlich erkennbar in den Werken der bessarabischen Maler. Aber die gemeinsamen Interessen, die für beide Regionen prägend sind – die neuen Tendenzen und die neuen Orientierungen – bringen die Künstler näher an die aus Russland, Frankreich oder der Ukraine, was auf die Synchronisierung der nationalen und der westlichen Kunst zurückzuführen ist.

Der letzte Anhaltspunkt, dem die bessarabische Kunst neue Kunstbestrebungen verdankt, war Odessa – Stadt mit einer spezifischen Kultur, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein viel größeres kulturelles Gewicht hatte als Kiew.

Die traditionellen Ausstellungen der *Malergenossenschaft Südrusslands*, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in Chişinău stattfanden, verleiteten mehrere Bessarabier zur Teilnahme an den Ausstellungen der Maler aus Odessa: Mihail Berezovschi, Pavel Piscariov, Pavel Şilingovschi und andere. Eine andere Rolle spielte Odessa durch

ihre Kunstschule. Hier studierten unter anderem Schneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Maleșevschi, Pavel Șilingovschi, Pavel Piscariov, Gheorghe Damir, Timofei Kolța u.a. Hier findet 1909 der berühmte Izdebsky-Salon unter Beteiligung der russischen und französischen Avantgarde statt, der später in Kiew und St. Petersburg ausgestellt wird.

In der Nachkriegszeit sind zwei Generationen von Künstlern, etwa 160 Namen, außer den Rückkehrern aus Rumänien (Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Ivanov, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Lazăr Dubinovschi, Sergei Ciocolog, nicht mehr in den Ausstellungen der Moldauischen Sozialistischen Sowjetrepublik.

Das Schaffen mehrerer bildenden Künstler aus Bessarabien hat sich weit über die Grenzen der Region hinaus entwickelt. Für einige wie Theodor Kiriacoff, Gheorghe Ceglocoff, Elena Barlo, Natalia Brăgalia oder Tanea Baillayre wurde Bukarest die Stadt, in der sie sich zusammenschlossen, für andere wurde Frankreich zur zweiten Heimat (Moissey Kogan, Olga Olby, Gregoire Michonze, Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), Belgien (Idel Ianchelevici, Elizabeth Ivanovsky), Brasilien (Samson Flexor), die Vereinigten Staaten von Amerika (Irina Szandrovsky, Sascha Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) oder Kanada (Tatiana Senkewitsch).

Vor diesem Hintergrund der malerischen und kaleidoskopischen Umgebung der Jahrhundertwende vom späten 19. Jahrhundert zum angehenden 20. Jahrhundert etablierte sich die moderne bildende Kunst aus Bessarabien, die jeweils ein wenig von dem was in West- und Osteuropa erreicht wurde übernahm und ihrem orthodoxen Umfeld anpasste.

Изящные искусства в Бессарабии XX в.

Резюме

Формирование и становление изобразительного искусства Бессарабии конца XIX – начала XX вв. происходило на протяжении двух основных этапов, временные границы которых отчасти совпадают с историческим развитием региона. Каждый период имел свои общие и отличительные черты, которые были обусловлены конкретной исторической обстановкой края.

Первый этап (конец XIX в. – 1918 г.) был обусловлен характером отношений между Бессарабией и Российской империей, в состав которой

она входила. В это время в Кишиневе имели место передвижные выставки русских и украинских художников, которые способствовали появлению художественной среды на периферии империи.

Основным событием, связанным с появлением предпосылок для этого, было создание Рисовальной вечерней школы в 1888 г. и педагогическая деятельность художников Т. Зубку, В. Блинова, И. Степаковского и В. Окушко. Будущие бессарабские художники обучаются профессиональным навыкам в основных художественных центрах Украины и России (в Одессе, Киеве, Санкт-Петербурге и Москве), а в начале XX в. – в Европе (в Мюнхене, Риме, Париже, Амстердаме и др.).

Развитие изобразительного искусства на этом этапе было связано с организацией выставок русских и украинских передвижников в Кишиневе. Первое свидетельство о выставке, проведенной в столице Бессарабии, относится к 1881 г., когда состоялся вернисаж студента Императорской Академии художеств Г. Дамира. В 1891 г. была организована первая передвижная выставка Товарищества южнорусских художников.

В том же году в Кишиневе состоялась 19-я совместная выставка русских и украинских передвижников с участием И. Шишкина, В. Сурикова, В. Поленова, Н. Касаткина, А. Корины и Н. Ге, которые представили около 100 работ.

С 1892 по 1900 гг. были организованы еще 4 выставки, а с 1903 г., наряду с И. Репиным, Н. Богданом-Бельским и др., участвовали бессарабцы В. Блинов, М. Березовский, Н. Гумалик, П. Пискарев, Е. Малешевская, В. Тарасов, Г. Шах, А. Климашевский и др.

В бессарабской выставочной деятельности привлекает внимание следующая закономерность: если изначально передвижники преобладали на всех мероприятиях, то в начале XX в. в них принимают участие и молодые художники, которые были частью новых русских течений, появившихся на художественном горизонте на стыке веков: А. Шевченко, Н. Альтман, В. Фалилеев, К. Петров-Водкин. Одновременно создается ядро бессарабских художников, основавших в 1903 г. Общество любителей изящных искусств Бессарабии, которое организовывало в Кишиневе совместные выставки с украинскими и русскими художниками.

Второй этап (1918–1940) был намного богаче и разнообразнее в отношении художественных событий. В 1918 г. была основана Школа изящных искусств, деятельностью которой руководили А. Плэмэдялэ, А. Балльер, Е. Малешевская, П. Константиnescу-Яшь, вписав новую страницу в развитие национальной художественной культуры. Основные тенденции в эволюции изобразительного искусства продолжают углубляться, основываясь на предшествующих источниках. Происходит качественный скачок, который ознаменовался появлением новых

тем и сюжетов, использованием новых художественных средств и методов, свойственных творчеству бессарабских художников этого периода. В работах мастеров четко определены поиски новых художественных средств, характерных для пост-импрессионизма, модерна, экспрессионизма и др., которые сосуществовали с традициями передвижников. В скульптуре, живописи, сценографии, в книжной и станковой графике создаются произведения, которые демонстрируют лучшие достижения бессарабского изобразительного искусства.

Творчество Е. Малешевской, П. Пискарева, Г. Фюрера, В. Дончева, Ш. Когана, но особенно А. Плэмэдялэ и А. Балльера, которые своими произведениями наметили основные направления развития изобразительного искусства Бессарабии до конца 40-х гг. прошлого века, является красноречивым свидетельством эволюции художественного процесса в крае.

Как и на предыдущем этапе, центром художественной жизни Бессарабии остается Школа изящных искусств, преподаватели которой основывают в 1921 г. Общество изящных искусств, сыгравшее важную роль в национальной культуре. Организация совместных выставок бессарабских и румынских художников, участие первых в официальных салонах в Бухаресте ускорило их включение в среду румынской и европейской культуры того времени.

Практически все бессарабское искусство первоначально было отмечено всем тем, что происходило в России – выставки русских и украинских передвижников после 1890 г., учеба бессарабцев в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, в художественных школах Москвы, Киева или Одессы.

Но одновременно с русскими или украинскими художественными центрами в самом начале XX в. сыграли очень важную роль и европейские столицы – Париж, Мюнхен, Амстердам и Брюссель, где на протяжении нескольких десятилетий продолжили обучение и работали бессарабские художники.

На первом этапе (1900-е гг.) особую роль сыграл Санкт-Петербург, где учились бессарабцы Н. Гумалик, Т. Рэйлян, Е. Малешевская, В. Окушко, а затем А. Балльер, Л. Арионеску, Н. Иванов и В. Дончев. В то время он становится центром художественной жизни Российской империи. Не случайно в начале века в Санкт-Петербурге идут организационные поиски формирования новых художественных группировок, с различными взглядами на приоритеты искусства.

Первое объединение такого рода – Художественно-психологическая группа «Треугольник» создается в 1908 г. и уже в марте 1909 г. организывает выставку *Импрессионисты*, на которой среди русских

художников выставляют свои работы и бессарабцы А. Балльер и Л. Арионеску.

В 1909 г. появляется другое общество – «Союз молодежи», основная задача которого состояла в ознакомлении своих членов с современными стилями в искусстве: были организованы четыре выставки в Санкт-Петербурге (1910–1913) и одна, по просьбе М. Ларионова, в Москве (март 1912), которые отражали все современные тенденции авангарда – от постимпрессионизма до абстракционизма. Наряду с такими художниками, как братья В. и Д. Бурлюки, К. Малевич, В. Татлин, Н. Гончарова, Н. Альтман и М. Ларионов, в выставке участвовал и А. Балльер.

Необходимо также уточнить, что данные общества были не единственными в Санкт-Петербурге, в которых принимали участие бессарабские художники. Представление о художественной среде северной столицы было бы неполным, если не упомянуть и о других мероприятиях, которые привлекали художников из провинции. Это относится к западным выставкам, организованным в Санкт-Петербурге. Так, в марте 1909 г. проходила выставка мюнхенских художников, среди которых фигурировали Франц Ленбах и Франц Штук. В начале 1910 г. в помещении журнала «Аполлон» была представлена выставка французской графики с участием Кеса ван Донгена, Эдгара Дега, Одилона Редона, Поля Сезанна, Поля Гогена и Огюста Родена. Синхронизацию поисков новых выразительных средств в России и Западной Европе демонстрирует и выставка *Салон Издебского*, которая имела место в предыдущем году – совместный проект русских и французских художников.

В то же время художественная среда Санкт-Петербурга пытается стать посредницей между всеми российскими группировками, организовывая мероприятия, которые представляли бы все существующие спектры и тенденции русского искусства, независимо от формы и приоритетов объединений. Поэтому представленный в январе 1909 г. в Музее Первого кадетского корпуса *Салон Издебского*, в котором участвовали представители разных течений – от В. Кандинского и Д. Бурлюка до В. Серова, В. Сурикова и И. Левитана, был вполне рядовым явлением, а не исключением.

Именно такие моменты позволили А. Балльеру постоянно поддерживать дружеские отношения с известными представителями русского авангарда в Петербурге, Москве, Берлине, Париже или Мюнхене.

Другим европейским художественным центром и, пожалуй, одним из самых важных, на рубеже XIX и XX столетий был Париж, который становится международным художественным феноменом. Сюда прибывают, для состязания в мастерстве и обретения славы, художники с

разных географических широт – из обеих Америк, Южной и Северной, из Японии, но особенно из европейских стран, ни одна из которых, возможно, не испытывала недостатка в своих представителях во Франции.

Знаменитая Школа декоративного искусства, где учились многие импрессионисты и будущие символисты, фовисты, а также авангардисты, не была единственным учреждением художественного образования в Париже. Здесь существовали частные мастерские и академии, цель которых состояла в профессиональной подготовке и сдаче экзаменов в государственных вузах. Многие из будущих художников, которые учились в академиях Жюльена, Швейцарской, Гранд Шомьер, Гомон либо в мастерских Глейра или Жерома, как правило, не оканчивали учебу, оставаясь работать в Париже или возвращаясь в свои страны.

Париж со своими Монпарнасом и Монмартром, с официальными салонами, с выставками независимых, весенними и осенними, с традиционными мероприятиями, противопоставленными академистам, такими как Осенний салон, организованный Société Nouvelle в 1905 г. (президент Огюст Роден), посвященный фовистам, или персональные выставки В. Ван Гога (1901), А. Тулуз-Лотрека (1902, 1905), Ж. Сера, В. Ван Гога и Э. Мане (1901, 1905), П. Гогена (1906), П. Сезанна (1907, 1910), А. Матисса и Ж. Брака (1908), – то есть мероприятиями, увенчавшимися выставкой футуристов 1912 г., были увидены и по-разному прокомментированы бессарабскими художниками, которые для провинции были достаточно представлены в Париже.

Среди них Е. Малешевская, а еще раньше – А. Балльер, Л. Арионеску, П. Ваксман, Н. и А. Патлажан, О. Олби, Г. Мишонзе, З. Очаковский, Ж. Бронштейн, М. Коган. И это представители только первой волны бессарабцев, которые учились в Париже или посещали его.

Еще одним европейским культурным центром после Парижа становится в это время Мюнхен, расположенный ближе к Бессарабии, но дальше от Франции, Бельгии или Нидерландов, где говорили на французском, с которым бессарабцы были знакомы с детства. В столице Баварии побывали лишь братья Шнеер и Моисей Коган, которые учились в Королевской Академии художеств на границе веков – между 1899 и 1903 гг. Для М. Когана мюнхенский период, однако, продолжался до 1910 г.

Среди особых явлений, которые возникли в Мюнхене в этот период, видное место занимает Сецессион, начальная фаза которого заканчивается до прибытия братьев в Германию (1897). Космополитическая атмосфера города связана с журналом *Симплициссимус* (1896) и появлением югендстиля, определение которого впервые было использовано в 1899 г. Рудольфом А. Шредером в одной из статей в журнале *Инзель*.

Arta plastică modernă
din Basarabia în prima
jumătate a secolului
al XX-lea. Două ipostaze:
între Vest și Est

Важность и влияние Сецессиона распространяется не только на Берлин, Дрезден, Вену, но и включает в свою художественную орбиту Рим (Ла Сецессион, 1913), Будапешт (1896–1914), Прагу (1896) и т. д. Именно эта тенденция благоприятствовала появлению югендстиля и немецкого экспрессионизма, истоки последнего из которых уходят в деятельность групп *Die Brücke* (Мост, Дрезден, 1905) и *Der Blaue Reiter* (Голубой конь, Мюнхен, 1911–1912).

Почти через два десятилетия в Германии, но в другом городе – Дрездене появляется Г. Чеглокофф, который в 1923–1926 гг. учился в Баварской Академии художеств почти в то время, когда Оскар Кокошка занимал должность профессора (1919–1924). Сюда с 1919 г. были вовлечены такие представители Сецессиона, как Отто Дикс, Конрад Феликсмюллер и Отто Ланге, являясь коллегой Ханса Грундига.

Среди других европейских центров, где бессарабские художники изучали искусство, особый интерес представляет Амстердам. Если не принимать во внимание, что этот город был столицей Нидерландов, трудно сказать, чем он привлек Л. Арионеску и О. Балльера для учебы в Королевской Академии изящных искусств в период с 1899 по 1902 гг., особенно учитывая то, что О. Балльер был одним из художников-интеллектуалов в самом глубоком смысле этого слова. Будучи французом по происхождению, во время своих путешествий в 1907–1908 гг. художник познакомился с А. Матиссом, П. Пикассо, О. Ренуаром, но он никогда не участвовал в парижских выставках.

По соседству находится еще одна столица, которая выиграла от бессарабских посещений – Брюссель, где после 1920 г. появляются ученики О. Балльера из Кишиневской художественной школы. М. Гамбурд, Е. Ивановская, Н. Ящинская, К. Кобизева, А. Модвал окончили Королевскую академию искусств в период с 1928 по 1936 гг. Их работы отражали, в основном, разнообразные варианты французского искусства – от реализма Г. Курбе до конструктивизма К. Малевича.

Между тем, другая часть бессарабцев училась в Париже, в Высшей школе декоративного искусства: Е. Барло (1932–1934) и Н. Брагалия изучали сценографию (1928–1931), Т. Балльер (1932) и Т. Сенкевич – графику (1929–1932).

Еще одним художественным центром, где не только учились и выставлялись бессарабцы после 1920 г., но и жили после 1945 г., был Бухарест. Сколь бы парадоксальным это ни показалось, но художественные связи между Бессарабией и Румынским королевством после воссоединения в 1918 г. были гораздо менее продуктивными, чем можно было ожидать. Правда, в 1921–1922 гг. в Бухаресте открылась выставка картин бессарабских художников, многие из которых были награждены,

а выставка бухарестских художников была организована только в 1930 г. Однако бессарабцы участвуют в официальных салонах в Бухаресте, учатся в Академии художеств, удостоены стипендий для обучения во Франции, Бельгии, Италии. Возможно, данная ситуация была прямым следствием влияния восточного искусства, очевидного в работах художников Бессарабии. Но общие интересы, характерные для обоих регионов – новые тенденции и новые ориентации – приближают художников, в равной мере, к художникам России, Франции или Украины, что связано с синхронизацией национального и западного искусства.

Последним городом, которому бессарабское искусство обязано своим стремлением к новым тенденциям в искусстве, была Одесса. Это город самобытной культуры, который в начале XX в. имеет гораздо больший культурный вес, чем Киев. Традиционные выставки Общества южнорусских художников, организованные в Кишиневе к концу XIX в., привлекают бессарабцев для участия на одесских выставках: М. Березовского, П. Пискарева, П. Шилинговского и других. Еще одна важная роль Одессы состояла в том, что в ее Художественной школе учились Ш. Коган, Н. Гумалик, Е. Малешевская, П. Шилинговский, П. Пискарев, Г. Дамир, Т. Кольца и другие. Здесь проходит в 1909 г. знаменитый *Салон Издебского* с участием русского и французского авангарда, позже выставляемого в Киеве и Санкт-Петербурге.

В послевоенный период два поколения художников, около 160 имен, за исключением тех, кто выехал из Румынии в 1940 г. (М. Греку, В. Русу-Чобану, В. Иванов, Г. Саинчук, А. Зевина, Л. Дубиновский, С. Чоколов) уже не встречаются на выставках в Молдавской ССР.

Творчество многих художников Бессарабии развивалось далеко от границ края. Для некоторых молодых, таких как Т. Кириакофф, Г. Чеглокофф, Е. Барло, Н. Брагалия или Т. Балльер, Бухарест стал родным городом. Для других второй родиной становится Франция (М. Коган, О. Олби, Г. Мишонзе, Л. Лузановская, А. Иррис, Д. Бронштейн, Н. Патлажан), Бельгия (И. Янкелевич, Э. Ивановская), Бразилия (С. Флексор), Соединенные Штаты Америки (И. Шандровская, С. Молдаван, Б. Анисфельд, А. Мильман), Канада (Т. Булавицки-Синкевич).

На фоне этой калейдоскопической художественной среды в конце XIX – начале XX вв. сформировалось современное изобразительное искусство Бессарабии, которое несколько изменило и адаптировало в своей православной среде определенную часть того, что было создано в Западной и Восточной Европе.

Arta plastică modernă

din Basarabia în prima

jumătate a secolului

al XX-lea. Două ipostaze:

între Vest și Est

