

Muzeul Național de Artă al Moldovei

Tudor Stăvilă

**Artele frumoase din Basarabia
în secolul al XX-lea**

Căsuța tehnică

Monografia a fost elaborată în baza materialelor studiate în perioada anilor 2011-2014 în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei.

Autorul exprimă gratitudine Muzeului Național de Artă al Moldovei pentru accesul la fototecă, Directorului general, Domnului Tudor Zbârnea și colaboratorilor instituției, Doamnei Polina Colomeeț și Domnului Marcel Cirimpei.

În egală măsură apreciez eforturile, deloc legere, ale recenzenților: Domnului Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, București și Doamnei Ioana Vlasiu, cercetător științific grad I, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, București.

CUPRINS

Introducere

I. Studenți basarabeni la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg

- 1.1. Terinte Zubcu la Sankt Petersburg și în Basarabia
- 1.2. Nicolai Gumalic în Sankt Petersburg
- 1.3. Dinastia de pictori a familiei Răilean
- 1.4. Absolvenți ai Academiei Imperiale de Arte și tema basarabeană
- 1.5. Auguste Baillayre și Lidia Arionescu în ambianța avangardei

ruse

1.6. Ion Croitoru la Moscova și la Paris. Între restaurare, creație și colecționare

- 1.7. Nicolai Gumalic sau cum se naște un mit

II. Ambianța artistică a Bucureștiului din anii 1920 – 1945 (Jules Perahim, Gheorghe Juster)

- 2.1. Gravorul Gheorghe Ceglocoff
- 2.2. Victor Fiodoroff și Elena Barlo în scenografia românească

III. Pictorii basarabeni și Școala de la Paris (Numa Patlagean, Isaac Antcher, Grégoire Michonze, Joseph Bronstein, Zelman Otchakovsky, Lydia Luzanovsky, Olga Olby, Antoine Irisse, Moissey Kogan, Dina Vierny)

IV. Pictorii basarabeni în Belgia și acasă (Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Idel Ianchelevici, Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Tatiana Nicolaidi)

V. Pictorii basarabeni în America

VI. Două colecții basarabene de artă. Andrei Drăgoiu și Ion Croitoru Adnotări

Artele frumoase
din Basarabia
în secolul al XX-lea

În loc de prefață

În contextul istoriei artelor naționale arta basarabeană a ocupat totdeauna un loc aparte. Cunoscută și apreciată în ambianța artistică românească din perioada interbelică, ignorată și exclusă din circuit în perioada sovietică, abia începe să fie cunoscută la începutul secolului XXI.

Anume aceste momente sunt cea mai importantă motivație pentru revenirea la un subiect, despre care maestrul Mihail Grecu spunea următoarele...*în istoriografia sovietică arta națională își face apariția doar după 45, având ca model realizările peredvijnicilor ruși din secolul XIX. Ceea ce a fost anterior era considerat „artă burgheză”, iar pictorii etichetați ca „formaliști” sau abstracționiști”, cuvinte grele pentru o perioadă incipientă de implementare a „realismului socialist”.*

Monografia lui Tudor Stăvilă urmărește pas cu pas începuturile și evoluția artei basarabene moderne pe parcursul secolului XX. De la Chișinău și Odesa, la Sanct-Petersburg și Moscova, unde au studiat și activat basarabenii, urmând traseul la Paris, București și Iași, în Belgia, Germania și Olanda, SUA și Canada. Este o carte despre destinele pictorilor basarabeni și o analiză comparativă a soartei celor care s-au întors în 1940 în „viitorul luminos” din „rss moldovenească” și acelor care și-au continuat activitatea în patriile lor adoptive.

Terinte Zubcu și Nicolae Gumalic la Sanct-Petersburg și în Basarabia, soarta dramatică acelor trei frați – Rodion, Toma și Policarp Răilean, Eugenia Maleșevschi, Auguste Baillayre și Lidia Arionescu, viața și activitatea lui Ion Croitoru la Moscova și Paris, restauratorul operei lui Alexandr Ivanov „Apariția lui Hristos în fața poporului”, sunt laitmoțivele primului capitol al monografiei.

Având în vedere circumstanțele apariției și constituirii artei plastice basarabene, în capitolul doi, autorul se transferă

în mediul cultural al Basarabiei din prima jumătate a secolului XX, prin activitățile Școlii de Desen a lui Vladimir Ocușco (1891) , a Școlii de Belle-Arte a lui Alexandru Plămădeală (1919), a Societății Amatorilor de Arte Frumoase (1903) și a Societății de Belle-Arte din Basarabia (1921), reflectând tangențele celor două fațete ale influențelor ruse și occidentale, care au marcat creațiile plasticienilor. Alexandru Plămădeală, August și Lidia Arionescu- Baillayre, Pavel Șilingovschi și Eugenia Maleșevschi, Grigore Fiurer și Pavel Piscariov, Șneer Cogan și Alexandr Climașevschi ș.a., au marcat prin operele lor tendințele principale ale dezvoltării artei plastice basarabene până la sfârșitul anilor '40 ai secolului trecut, constituind o mărturie elocventă a evoluției procesului artistic din ținut. 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”.

Un compartiment aparte face referință la creațiile artiștilor plastici care s-au remarcat cu operele lor în ambianța artistică a Bucureștiului și Iașului, fiind vorba, în primul rând, de Auguste și Tanea Baillayre gravorul Gheorghe Ceglocoff, scenografii Theogor Kiriacoff, Victor Fiodoroff și Elena Barlo, personalități redescoperite recent.

Un important aspect al lucrării îi revine capitolului intitulat „Pictori basarabeni și Școala de la Paris”, care face referință la studiile artiștilor plastici basarabeni în capitalele Europei Occidentale din prima jumătate a secolului XX și creația lor care a evoluat departe de granițele Basarabiei. În acest sens un rol important l-a avut Bruxellesul, Amsterdamul, Munchenul, dar mai ales Parisul, unde s-a constituit cea mai numeroasă colonie de pictori basarabeni, Franța revendi-

cându-și dreptul de ai considera oameni de creație francegi. Printre școlile artistice unde și-au făcut studiile studenții basarabeni în Paris un rol aparte l-a jucat *La Grand Chaumiere*, unde studiază, Isaac Antcher (1920), Olga Hrschanovskaia (Olby, 1923), Lydia Luzanowsky (1923- 1927), Antoine Irisse (1926), Alexandre Hinkis (1933), care urmează și *Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs*, pe care o absolvește în 1939, Zelman Otciaovsky - la *Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs* (1923-1926) și la *Academie Ranson* (1935), Samson Flexor (1924-1926), care își continuă studiile și la *Grand Chaumiere*. În 1925 la *Académie Julian* își începe studiile Sașa Moldovan, continuându-le apoi *La Grande Chaumière*, iar la *Academie Ransson*, în calitate de studenți figurează Numa Patlajean și Pertz Vaxman, (anii 1910).

Cei mai mulți dintre basarabeni își fac studiile la *Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs* în diverse perioade ale anilor 1920-30. Printre primii stabiliți aici figurează Felix Roitman (1925), Gregoire Michonze (1923), Joseph Bronstein (1924), Elena Barlo (1932-1934), Natalia Brăgalia (1928-1931), Tatiana Senkevici-Bulavițchi (1929-1932) ș.a.

Partea 2-a a monografiei reflectă creația pictorilor basarabeni în Belgia și acasă (Elizabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Idel Ianchelevici, Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi), în SUA (Irina Szandrovsky, Sașa Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) sau Canada (Tatiana Bulavițky-Sinkevici), la numele uitate ale basarabenilor din București, analizând și cele două colecții basarabene de artă ale lui Andrei Drăgoiu și Ion Croitoru, care se află astăzi la Odesa, ultima fiind parțial donată Chișinăului.

Creația mai multor artiști plastici din Basarabia s-a dezvoltat departe de granițele regiunii. Pentru unii ca Theodor

Kiriacoff, Gheorghe Ceglocov, Elena Barlo, Natalia Brăgalia sau Tanea Baillayre, Bucureștiul a devenit orașul unde s-au integrat, pentru alții cea de-a doua patrie devine Franța (Moissey Kogan, Olga Olby, Gregoire Michonze, Lydia Lutzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), Belgia (Idel Ianchelevici, Elizabeth Ivanovsky), Brazilia (Samson Flexor), Statele Unite ale Americii (Irina Szandrovsky, Sașa Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) sau Canada (Tatiana Bulavițky-Sinkevici) ș.a.

Fiind, la moment, una dintre principalele lacune ale culturii autohtone din perioada contemporană „Artele Frumoase din Basarabia în secolul XX” identifică și valorifică moștenirea artistică a patrimoniului național, legăturile sale indispensabile cu arta occidentală și merită a fi promovată și cunoscută atât în Republica Moldova cât și în afara granițelor sale.

Constantin Ion Ciobanu,
Dr. habilitat în studiul artelor,
Secretar științific al Institutului de Istoria Artei
„G. Oprescu” al Academiei Române

Introducere

În tradiția academică occidentală de la începutul secolului al XVII-lea (epoca clasicismului), inclusiv în cultura franceză, s-a încetățenit noțiunea de arte frumoase, reprezentând un ansamblu din patru discipline artistice, studiate în școlile de arte plastice: desenul, pictura, sculptura și arhitectura, condiționate de practică și nu de teorie, fiind considerate arte majore, comparativ cu cele minore, cum ar fi artele decorative, miniatura etc.

Bele-arte este termenul care a ilustrat o epocă a evoluției artelor frumoase și în Basarabia, reflectând în profunzime sensibilitatea domeniului față de artele teatrale sau literare care s-au perindat pe parcursul secolului al XX-lea. Termenul se referă la creația artiștilor plastici basarabeni, oriunde s-ar fi aflat ei: în Rusia, Basarabia sau România, în Franța, Germania, Belgia sau Olanda, în Brazilia, SUA sau Canada.

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 statutului 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 Basarabia.

În limitele acestei perioade 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 de Desen (1887) și activitatea pedagogică a pictorilor Terinte Zubcu, Vasile Blinov, Iosif Stepankovski 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 artelor plastice în Basarabia din această epocă a fost la începuturile sale legată de expozițiile peredvijnicilor ruși și ucraineni la Chișinău. Numai după doi ani de la înființarea Asociației expozițiilor artistice itinerante, în 1973, în sălile gimnaziului nr. 1 din Chișinău a avut loc expoziția de tablouri cu participarea celor mai cunoscuți peredvijnici: Vladimir Makovski, Vasili Perov, Ivan Șişkin, Alexei Savrasov ș.a.

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 Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Șneer Cogan înscrie o nouă pagină în dezvoltarea culturii artistice autohtone. Tendințele principale în dezvoltarea artei plastice se aprofundează bazându-se pe sursele etapei anterioare. Se produce un salt calitativ, care marchează apariția unor noi subiecte, a unor noi modalități de abordare 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 operele de pictură, sculptură, scenografie, în grafica de carte și de șevalet, în arta decorativă sunt create opere care demonstrează apogeul dezvoltării artei plastice basarabene.

Pe lângă centrele artistice ruse și ucrainene, la începutul secolului al XX-lea un rol aparte au jucat marile capitale ale Europei Occidentale – Parisul, Münchenul, Amsterdamul și Bruxelles-ul, unde pe parcursul câtorva decenii și-au continuat studiile pictorii basarabeni.

În această epocă Franța și Germania, unde s-au produs cele mai diverse experimente în domeniul artei, atrag pictorii din lumea întreagă. Plasticieni din diferite colțuri ale lumii sosesc la Paris sau la München, fiind interesați de noile modalități de sesizare a artei sau din simpla curiozitate de a cunoaște acele concepte pe care nu le vor aplica niciodată. În consecință, practica artistică și tendințele generale ce dominau atmosfera artistică a acestor centre au influențat creația unor plasticieni, care au aprofundat-o, integrându-se în avangarda artei franceze sau germane, cum a fost cazul lui Pablo Picasso, Vasili Kandinski, Constantin Brâncuși ș.a. Alți plasticieni au rămas pasivi la ascensiunea noilor orientări, dar, reîntorcându-se în țările de origine, au demonstrat prin operele lor o evidentă receptivitate la noua mentalitate europeană.

Avangarda era atrăgătoare mai ales pentru tinerii plasticieni care au sosit să-și continue studiile în academiile de artă ce funcționau în această

perioadă în centrele artistice occidentale și care ulterior au devenit promotori ai noilor tendințe în țările de origine, grație universalității experimentelor în artele plastice.

Pentru a dezvălui cât mai concret aceste tendințe și orientări în creațiile pictorilor basarabeni este necesară reconstituirea cadrului artistic al centrelor în care ei și-au făcut studiile.

În prima perioadă (anii 1900) un rol deosebit a avut Sankt Petersburgul, unde au studiat basarabeni Nicolai Gumalic, Toma Răilean, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, iar mai apoi – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Nadejda Ivanov și Vladimir Doncev. În acel moment Sankt Petersburgul devenise centrul vieții artistice a Imperiului Rus. Anume aici, în decembrie 1911, în Sala de conferințe a Academiei de Arte, și-a desfășurat lucrările Congresul Pictorilor din toată Rusia, care a întrunit pentru câteva zile asemenea personalități incompatibile ale artei ruse ca Ilia Repin și Vasili Kandinski, Alexandre Benois și Nicolai Kulibin. Nu întâmplător la începutul secolului la Sankt Petersburg încep căutările în privința constituirii organizatorice a unor modelări noi ale priorităților în artă.

Prima asociație de acest tip – *Grupul artistico-psihologic „Triunghi”* (Treugolnik) – se constituie în 1908 și organizează expoziția *Impresioniștii* în martie 1909, la care, printre pictorii ruși, expun și basarabeni Auguste Baillayre și Lidia Arionescu¹. O altă asociație – *Uniunea Tineretului* (Soiuz Molodioji) – apare în anul 1909, al cărei scop constă în familiarizarea membrilor săi cu stilurile contemporane de artă, organizând la Sankt Petersburg patru expoziții (1910, 1911, 1912, 1913) și una, la solicitarea lui Mihail Larionov (martie 1912), la Moscova, vernisajele demonstrând toate tendințele contemporane ale avangardei – de la postimpresionism până la abstracționism. Pe lângă frații Vladimir și David Burliuk, Kazimir Malevici, Vladimir Tatlin, Natalia Goncharov, Natan Altman, Mihail Larionov (până în 1913), la expoziție participă și Auguste Baillayre.

Nefiind totuși unicele societăți de acest tip în Sankt Petersburg la care au contribuit sau au fost expuși pictorii basarabeni, ambianța artistică ar fi incompletă fără alte manifestări, care i-ar fi atras pe artiștii provinciali. Acest lucru se referă mai ales la expozițiile occidentale, organizate la Sankt Petersburg. Astfel, în același an, în luna martie a fost organizată expoziția pictorilor germani din München, printre care figurau Franz von Lenbach și Franz von Stuck.

¹ Т. Любославская. Хроника объединения «Союз молодёжи». În: Искусство, 1990, nr. 9, p. 57-64.

La începutul anului 1910, în incinta redacției *Apollon* este vernisată expoziția de grafică franceză cu lucrări semnate de Van Dongen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin și Auguste Rodin.

Sincronizarea căutărilor noilor procedee plastice de expresie în Rusia și în Europa Occidentală o demonstrează expoziția organizată la Odessa și Kiev – *Salonul Izdebsky* –, vernisaj comun al pictorilor ruși și francezi².

În același timp, mediul artistic din Sankt Petersburg încearcă să fie mediator între toate asociațiile de artă ale Rusiei, organizând manifestări care ar prezenta toate stilurile existente în Rusia indiferent de apartenența la o grupare sau alta³. De aceea vernisajul expoziției *Salonului...* din ianuarie 1909, inaugurat în Muzeul Primului Corpus de Cadeti și unde au expus reprezentanți ai unor diverse tendințe – de la Vasili Kandinski și David Burliuk până la Valentin Serov, Vasili Surikov și Isaac Levitan – era ceva ordinar și nicidecum o excepție.

Anume aceste manifestări i-au permis în permanență lui Auguste Baillayre să întrețină legături prietenești cu exponenții de vază ai avangardei ruse – în München sau Berlin, Paris sau Moscova.

Un alt centru al artei europene și cel mai important din perioada dată este orașul Paris. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, Parisul devine centrul vieții artistice internaționale, unde sosesc, pentru a-și demonstra măiestria și a-și dobândi slava, artiști din cele mai diverse spații geografice – din ambele Americi, de Sud și de Nord, din Japonia, dar mai ales din arealul european, unde, probabil, niciuna dintre țările existente pe atunci nu a dus lipsă de reprezentanți în Franța.

Vestita Școală de Belle-Arte, unde și-au făcut studiile mulți dintre impresioniști și viitorii simbolști, foviști, ba chiar și avangardiști, nu era unica instituție de învățământ artistic din Paris. Aici funcționau ateliere și academii particulare, al căror scop consta în pregătirea profesională și susținerea examenelor în instituțiile de stat. Însă mulți dintre viitorii artiști care au studiat la Academiile Elvețiană, Julian, Grande Chaumiere, Common sau în atelierele lui Gleyre sau Gerôme⁴, de obicei, nu-și mai continuau studiile, rămânând să creeze în Paris sau întorcându-se în țările lor.

² A. Муров. Салон в Одессе. În: Бессарабская жизнь, 1909, 29 decembrie, nr. 223, p. 2.

³ Tudor Stăvilă. Moisey Kogan sau sculptorul fără casă. În: *Arta*, Chișinău, 2009, p. 35.

⁴ L 'Histoire de l'Art pour les Nuis. Paris. Edition First, 2007.

La Paris se desfășurau Saloane Oficiale și independente, de toamnă și de primăvară, expoziții de opoziție academistă, cum ar fi *Salonul de Toamnă*, organizat de *Société Nouvelle* în 1905 (președinte Auguste Rodin), consacrat pictorilor foviști sau expozițiile personale ale lui Van Gogh (1901), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, Van Gogh și Édouard Manet (1905), Paul Gauguin (1906), Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse și Georges Braque în 1908, expoziția futuristilor din anul 1912. Aceste expoziții au fost vizitate și comentate diferit de către pictorii basarabeni, care, pentru o provincie, erau suficient reprezentați la Paris. Printre ei, Eugenia Maleșevski, iar mai înainte – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Pereț Vaxman, Numa și Alexandr Patlagean, Olesi Hrșanovschi, Grégoire Michonze, Zelman, Joseph Bronstein, Moisey Kogan sunt doar reprezentanții primului val de basarabeni care au studiat la Paris sau au vizitat Parisul.

Un alt centru cultural european după Paris devine în aceste timpuri Münchenul. Mai aproape de Basarabia, dar mai îndepărtată decât Franța, Belgia sau Olanda, unde se mai vorbea franceza, cu care basarabeni erau familiarizați din copilărie, capitala Bavariei a găzduit doar câțiva basarabeni – frații Șneer și Moisey Kogan, care își fac studiile la Academia de Arte din Bavaria la hotarul secolelor – între 1899 și 1903⁵. Pentru Moisey Kogan perioada müncheneză însă durează până în anul 1910.

Printre fenomenele deosebite care au apărut la München în aceste timpuri un loc aparte ocupă *Secession*-ul, a cărui fază inițială se încheie până la sosirea fraților în Germania (1897), însă ambianța de cosmopolitism a orașului se datorează revistei *Simplicissimus* (1886) și apariției *Jugendstil*-ului utilizat ca termen, pentru întâia oară, în 1899 de Rudolf A. Schröder într-un text din revista *Insel*⁶.

Importanța și influența *Secession*-ului se extinde nu numai asupra Berlinului, Drezdei, Vienei, ci include în orbita artistică și Roma (*La Secessione*, 1913), Budapesta (1896-1914), Praga (1896) etc. Anume această orientare a favorizat apariția *Jugendstil*-ului și a expresionismului german, ultimul avându-și originile în grupările și activitățile *Die Brücke* (Podul, Drezda, 1905) și *Der Blaue Reiter* (Călărețul albastru, München, 1911 – 1912).

⁵ Allgemeines Lexicon der Bildenen Kunstler. Theime-Beker, 1927, p. 197-198.

⁶ J. Elias. Das zehnte Berliner Sezessionjahr. În: Kunst und Kunstler, vol. VII, 1909, p. 389-405.

Cu aproape două decenii mai târziu își face apariția în Germania, dar în alt oraș – Drezda – un alt basarabean, Gheorghe Ceglocoff⁷, care în anii 1923 – 1926 studiază la Academia de Arte aproape în aceeași perioadă când Oskar Kokoschka activa în calitate de profesor (1919 – 1924) și unde din 1919 au activat asemenea reprezentanți ai *Secession*-ului ca Otto Dix, Conrad Felixmüller și Otto Lange, fiind coleg cu Hans Grundig⁸.

Printre alte centre europene unde au studiat arta pictorii basarabeni un interes aparte prezintă Amsterdamul. Dacă nu luăm în considerare că acest oraș era capitala Olandei, e greu de spus ce l-a atras pe Auguste Baillayre să frecventeze cursurile Academiei Regale de Arte Frumoase în anii 1899 – 1902, cu atât mai mult cu cât Auguste Baillayre a fost unul dintre pictorii intelectualiști basarabeni în cel mai profund sens al acestui cuvânt. Francez de origine, pictorul se împrietenește în timpul călătoriilor sale din 1907 – 1908 cu Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, dar, cu toate acestea, nu a participat vreodată la expozițiile pariziene.

În vecinătate se mai află o capitală care a beneficiat de prezențe basarabene – Bruxelles-ul, pe care l-au asaltat după 1920 elevii lui Auguste Baillayre de la Școala de Belle Arte din Chișinău. Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jasicinsky, Claudia Cobzev au absolvit Academia Regală de Arte în perioada 1928 – 1936, lucrările lor, în mare parte, propunând variante diverse ale artei franceze – de la realismul lui Gustave Courbet până la constructivismul lui Kazimir Malevici.

În același timp, alți basarabeni studiază în Paris, la Școala de Arte Decorative: Elena Barlo (1932 – 1934) și Natalia Bragalia – scenografia (1928 – 1931), Tania Baillayre (1932) și Tatiana Sienkiewicz – grafica (1929 – 1932).

Alt centru artistic unde pictorii nu numai au studiat, au expus după 1920, dar și au locuit după 1945 a fost Bucureștiul. Oricât de paradoxal, relațiile artistice dintre Basarabia și Regatul Român după Unirea din 1918 au fost mult mai puțin benefice decât se putea aștepta. Ce-i drept, în 1921-1922 la București se inaugurează expoziția pictorilor basarabeni, mulți dintre care au fost menționați, expoziția retur a bucureștenilor fiind organizată abia în 1930. Oricum, basarabenii participă la Saloanele Oficiale de la București, studiază la Academia de Arte, fiindu-le acordate

⁷ În dosarul Ministerului Culturii și Cultelor din București al Arhivei Naționale (dosarul 12, anul 1928, p. 289) se păstrează demersul lui Gheorghe Ceglocoff privitor la recunoașterea studiilor făcute la Drezda.

⁸ Tudor Stăvilă. Gravorul Gheorghe Ceglocoff. În: *Arta*, Chișinău, 2008, p. 72-89.

burse pentru a studia în Franța, Belgia, Italia. Posibil, acea situație era o consecință directă a artei răsăritene, destul de evidentă în lucrările pictorilor din Basarabia. Dar interesele comune caracteristice pentru ambele regiuni – noile tendințe și noile orientări – îi apropie pe plasticieni în egală măsură de cei din Rusia, Franța sau Ucraina, fapt ce se datorează sincronizării artelor naționale cu cea occidentală.

Ultimul reper căruia arta basarabească îi datorează suflul noilor tendințe în artă a fost Odessa, oraș al unei culturi specifice, care la începutul secolului al XX-lea are o pondere culturală mult mai mare decât Kievul.

Tradiționalele expoziții ale Asociației Pictorilor din Sudul Rusiei, organizate și la Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea, îi tentează pe mai mulți basarabeni să participe la vernisajele din Odessa: Mihail Bere-zovschi, Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi ș.a. Un alt rol Odessa l-a jucat prin intermediul Școlii de Arte. Aici și-au făcut studiile Șneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Maleșevschi, Pavel Șilingovschi, Pavel Piscariov, Gheorghe Damir, Timofei Colța etc. Aici are loc în anul 1909 renumitul *Salon* al lui Izdebsky cu participarea avangardei ruse și franceze, expus mai apoi la Kiev și la Sankt Petersburg.

Pe fundalul acestui mediu caleidoscopic și pitoresc de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, s-a constituit și 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.

Anume aceste etape complexe, precum și identificarea unor orientări stilistice pronunțate, care se manifestă abia spre primul deceniu al secolului al XX-lea, au condiționat apariția târzie a artei moderne în Basarabia.

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 în parte, 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.

Constituindu-se destul de târziu, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, arta plastică basarabească s-a format în aria intereselor profesionale ale peredvijnicilor ruși și ucraineni, reflectând fidel ambianța artistică a centrelor de cultură unde pictorii autohtoni și-au făcut studiile – Moscova, Sankt Petersburg, Kiev și Odessa. Deosebirile dintre aceste centre erau destul de vagi: în principiu, erau acceptate aceleași teme (destine dramatice, tragi-

ce), aceeași tratare plastică, unica excepție fiind coloritul – întunecat, monocrom la peredvijnicii ruși și intens, mai decorativ la colegii lor ucraineni.

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

Un factor important în studierea dezvoltării artei plastice basarabene îl constituie acel mediu artistic și acea perioadă de la Evul Mediu la cultura laică, necunoscute în Basarabia, dar prezente în țările sus-numite, care au influențat constituirea artei basarabene.

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

Analiza comparativă a proceselor din arta plastică din țările cu dominația culturii ortodoxe ne permite să delimităm unele particularități care au constituit direcția generală în dezvoltarea artei.

Artă 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, perioada de tranziție a artei medievale spre cea profesională a decurs prin intermediul unor anumite structuri ce au cumulat elementele noului și vechiului în simultaneitate. Pentru Rusia, Ucraina, România și Basarabia acest proces a avut loc în diferite perioade, fiind exponente ale unor particularități stabile: apariția portretului naiv, ca formă intermediară dintre icoană și portret, fondarea școlilor de învățământ artistic și constituirea asociațiilor de artă. Fără îndoială, fiecare mediu artistic sus-numit a propus varianta proprie a acestor forme, diverse ca modalitate de concepere și interpretare prin variate tendințe. 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.

Succinta trecere în revistă a celor mai cunoscute stiluri și orientări artistice occidentale menționate anterior evidențiază un alt paradox: relația 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, proces urmat de un salt rapid, efectuat pe parcursul a mai puțin de o jumătate de secol.

I

**Studenți
basarabeni
la Academia
Imperială de
Arte din Sankt
Petersburg**





Este bine cunoscut faptul că o ambianță artistică din cadrul unei școli naționale de artă cumulează tendințele și stilurile caracteristice ale centrelor de cultură în care și-au făcut studiile viitorii pictori. Pentru a dezvălui cât mai concret aceste tendințe și orientări în creațiile pictorilor basarabeni este necesară reconstituirea cadrului artistic al centrelor în care ei au învățat, dar și a situației istorice concrete la anumite etape ale acestui proces.

Pentru plasticienii basarabeni acest moment devine o oportunitate la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, principalele centre atractive, după Școala de Belle-Arte din Chișinău, devenind, inițial, Odessa, Sankt Petersburgul, Kievul sau Moscova.

Primul reper căruia arta basarabească îi datorează suflul noilor tendințe în artă a fost Odessa. Tradiționalele expoziții ale Asociației Pictorilor din Sudul Rusiei, organizate și la Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea, îi tentează pe mai mulți basarabeni să participe la vernisajele din Odessa: Mihail Berezovschi, Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi ș.a. La Odessa, în 1909, are loc renumitul *Salon* al lui Izdebsky cu participarea avangardei ruse și franceze, expus mai apoi la Kiev și Sankt Petersburg.

Un alt rol Odessa l-a jucat prin intermediul Școlii de Arte, care a fost primul punct de traversare a pictorilor basarabeni spre alte centre de studii ale Imperiului Rus. Aici, după Școala de desen a lui Vladimir Ocușco din Chișinău, își continuă studiile Eugenia Maleșevschi (1892-1896), Pavel Șilingovschi (1895-1901), Alexei Șciusev, Nicolai Gumalic, Șneer Kogan, Gheorghe Damir, Pavel Piscariov, Timofei Colța ș.a.



În prima perioadă la hotarul secolelor XIX-XX un rol deosebit a avut Sankt Petersburgul, unde, la Academia Imperială de Arte, potrivit documentelor păstrate în Arhiva Istorică de Stat a Rusiei, au studiat basarabeni Gheorghe Damir¹, frații Anton, Policarp și Toma Răilean², urmați de Nicolai Gumalic³ și Alexei Șciusev⁴.

Într-un alt dosar al Academiei de Arte, din anii 1893 – 1903, figurează Nuhim Hess⁵, Ițec-Gherș Șah⁶, Boris Anisfeld⁷, Timofei Colța⁸,

¹ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Дамир Георгий Иванович. Фонд 789, д. 118, оп. 11, 1882.

² Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Антон Родионович. Фонд 789, д. 119, оп. 11, 1883; Райлян Поликарп Родионович. Фонд 789, д. 109, оп. 11, 1885; Райлян Фома Родионович. Фонд 789, д. 133, оп. 11, 1885.

³ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Гумалико Николай Иванович. Фонд 789, д. 91, 1886.

⁴ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шусев Алексей Владимирович. Фонд 789, д. 128, оп. 11, 1891.

⁵ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Хесс Нухим Мошкович. Фонд 789, д. 55, оп. 12, 1893.

⁶ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шах Ицек-Герш Абрамович. Фонд 789, д. 74, 1896.

⁷ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Анисфелд Бер Срулевич (Израелевич). Фонд 789, д. 22, 1900.

⁸ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Колца Тимофей Николаевич. Фонд 789, д. 36, 1901.



Pavel Șilingovschi⁹, Eugenia Maleșevschi¹⁰ și Nadejda Ivanov¹¹. Despre Nadejda Ivanov (1894) se mai cunoaște că a absolvit anterior Școala Superioară de Desen Tehnic a baronului Alexandr Ludvig Știgliț din Sankt Petersburg (1902), iar din 1903 studiază la Academia Imperială de Arte.

Ultimele documente ale Arhivei Academiei de Arte se referă la anii 1904 – 1916, în liste figurând basarabenii Lidia Arionescu¹², Nichifor Colun¹³ și Haim Marneanschi¹⁴.

Despre alți trei basarabeni care, cu siguranță, au studiat la Sankt Petersburg în perioada prerevoluționară, cum ar fi Auguste Baillayre, Ion Croitoru sau Vladimir Doncev, documentele de arhivă nu oferă mărturii, cu toate că numele lor figurează în

presa vremii.

Dintre toate instituțiile de artă ale Imperiului Rus, Academia Imperială de Artă din Sankt Petersburg s-a bucurat de cea mai mare popularitate printre viitorii pictori basarabeni. Aici au învățat cei care au avut studii de specialitate la Chișinău sau Odessa, dar și cei care nu au avut o pregătire similară.

În Arhiva Istorică de Stat a Rusiei din Sankt Petersburg, fondul 789 al Academiei Imperiale de Arte, se păstrează peste 20 de dosare ale picto-

⁹ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шилинговский Павел Александрович. Фонд 789, д. 79, 1901.

¹⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Малешевская Евгения Марцелиновна. Фонд 789, д. 50, р. 12, 1903.

¹¹ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Ивановская Надежда Николаевна. Фонд 789, д. 39, 1903.

¹² Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Арионескул Лидия Иоаникиевна. Фонд 789, д. 147, оп. 13, 1906.

¹³ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Колун Никифор Николаевич. Фонд 789, д. 123, 1907.

¹⁴ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Марнянский Хаим Герш Лейбович. Фонд 789, д. 141, 1910.



rilor basarabeni care au studiat aici în anii 1880 – 1916. Printre absolvenții acestei instituții au fost, în anii 1880 – 1891, Vladimir Ocușco (1880), Gheorghe Damir, Terinte Zubcu (în dosar Zubkov), Iosif Stepankovski, înmatriculați în 1882, Anton Răilean (1883), frații Policarp și Toma Răilean (1885), după care urmează Nicolai Gumalic (1886, în dosar – Gumalco), Evgheni Stolița (1888) și Alexei Șciusev, înmatriculat în 1891. Au studiat la Academie în perioada academismului și a dominației peredvijnicilor, moment care s-a reflectat și în creația pictorilor. În acest timp basarabeni au studiat în atelierele lui Pavel Cisteakov (Toma Răilean, Vladimir Ocușco), Ilia Repin (Nicolai Gumalic) și Leonti Benois (Alexei Șciusev).

Tot aici se mai păstrează încă două dosare legate de Școala de Desen din Chișinău, referitoare la comanda unor copii de tablouri pentru Colegiul Real (1890)¹⁵ și despre istoricul Școlii Orășenești din Chișinău (1891)¹⁶. Evident, ambele documente, aflându-se în fondurile Academiei de Arte, se referă direct la situația studierii artelor din Basarabia.

Următoarea generație de basarabeni prezintă la Sankt Petersburg studiază într-o altă ambianță artistică. Chiar dacă în conducerea Aca-

¹⁵ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд 789, д. 73, 1890. О заказах через Академию – копии картин для Кишиневского Реального училища, 124 р.

¹⁶ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд 789, д. 10, 1892. О Кишиневской городской школе, 43 р.



demiei mai predomină ideile peredvijnicilor, în paralel apare o tendință marcată de ideile narodniciste sau de factură folclorică, necunoscute anterior. Aici între anii 1893 și 1903 studiază Nuhim Hess (1893), Herș Șah (1896), Boris Anisfeld (1900), Timofei Colța și Pavel Șilingovschi (1901), Nadejda Ivanov și Eugenia Maleșevschi (1903). Printre profesorii care i-au ghidat în profesie se amintesc Dmitri Kardovski, Vasili Mate (Pavel Șilingovschi) și Ilia Repin (Anton Răilean, Eugenia Maleșevchi și Nadejda Ivanov). Este foarte probabil ca prin această Academie să fi trecut cu studiile și Gavriil Remmer, stampa sa *Ermitajul împărătesc* aflându-se în colecția *Muzeului Național de Artă* din Chișinău.

Situația rămâne neschimbată și în anii 1905-1910, când la Sankt Petersburg urmează studiile ultimii reprezentanți basarabeni – Lidia Ario-nescu (1906), Nichifor Colun (1907), Haim Marneanschi (1910) și Vasili Ratko (1912).

Despre mulți dintre cei amintiți în rândurile de mai sus, cum ar fi Vladimir Ocușco, Gheorghe Damir, Eugenia Maleșevschi sau Pavel Șilingovschi, s-a mai scris în alte rânduri și vor fi făcute unele precizări, iar creația altora, cum ar fi cea a fraților Anton, Policarp și Toma Răilean, Terinte Zubcu, Nicolai Gumalic, Timofei Colța și Evgheni Stolița, va fi reflectată mai extins, utilizându-se fondurile și publicațiile recente.

Terinte Zubcu la Sankt Petersburg și în Basarabia

Un nume mai puțin vehiculat în arta basarabeană este cel al lui Terinte Zubcu, primul inițiator și fondator al studiilor în domeniul artelor plastice din Basarabia și în același timp un necunoscut al vremii, despre care cunoaștem doar crâmpoșe din biografia sa.

A studiat la Odessa și la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg, inițiind la Chișinău prima Școală Serală de Desen. Mai figurează în publicații ca profesorul care trimite la Academie albumele cu desenele elevilor săi, fiind încurajat de aceasta, care aplică pe fiecare filă ștampila instituției. Toate cele trei albume au fost distruse la începutul războiului, în 1940, când a fost incendiată clădirea Școlii de Belle-Arte din Chișinău.

După plecarea din Basarabia, Terinte Zubcu, în 1901, figurează în calitate de profesor de desen, în funcția de secretar gubernial la Gimnaziul de Fete din Elizavetinsk¹⁷. Cam acestea sunt toate informațiile despre pictorul și profesorul Terinte Zubcu.

O nouă filă în biografia pictorului poate fi cunoscută răsfoind dosarul studentului de la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg¹⁸.

În certificatul de naștere, eliberat de parohul bisericii *Sfântul Nicolae* din satul Stanislavsk a Eparhiei Herson, se confirmă că la 10 aprilie 1860 s-a născut Terinte, fiul mic-burghezilor Nicolai Alexeevici și al soției acestuia Pelagheea Efimova, de religie ortodoxă¹⁹.

Următoarea filă se referă la momentul când Terinte este recrutat în armată, la 11 noiembrie 1881, și confirmat în calitate de rezervist voluntar²⁰. La 8 februarie 1883 Terinte Zubcu adresează Consiliului Academiei

¹⁷ <http://artru.info/ar/20730> (accesat la 01.07.2011).

¹⁸ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Зубков Терентий Николаевич. Фонд 789, д. 97, 47 с.

¹⁹ Зубков Терентий Николаевич. Оp. cit., p. 2.

²⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд Зубков Терентий Николаевич. 789, д. 97р. 3.

Imperiale de Arte o solicitare pentru a susține în luna mai a aceluiași an examenele de admitere după programul vechi, iar în luna august – după programul cursului I. Un funcționar al Academiei menționează rezultatele studentului, specificând că în 1882, în atelierul de portrete-ghips Terinte a fost menționat la desen cu locurile 38, 18, 3 și 9, pentru schițe – cu locurile II și III, iar la manechin – cu aceleași note. În 1883 studentul a fost apreciat la desen cu locurile 15 și 7²¹.

La 20 mai 1883 administrația locală a zemctvei din Herson adresează o cerere oficialităților Academiei solicitând informații despre succesele lui Terinte referitoare la examenul din 9 aprilie și dacă a fost transferat în atelierul de figuri pentru clasa a II-a, cum a declarat studentul²². În răspunsul său din 3 iunie 1883 pentru administrația Hersonului, Academia confirmă spusele lui Terinte Zubcu²³.

La 14 februarie 1884 Cancelaria primarului din Sankt Petersburg comunică Academiei Imperiale că Terinte Zubcu, locuind pe insula Vasilievski, casa nr. 16, linia 6, solicită eliberarea unui certificat de sărăcie pentru a frecventa atelierele Academiei de Arte. În aceeași scrisoare se comunică faptul că, potrivit informațiilor poliției, Zubcu are un comportament bun, nu are averi și primește o bursă de 200 de ruble pe an, ocupându-se de pictura icoanelor, decorând trei biserici²⁴.

La 2 mai 1884 Terinte Zubcu, student în atelierul de pictură istorică, depune o cerere în care solicită permisiunea, în timpul vacanței, să primească și să execute comenzi pentru biserici, ceea ce-i va permite să-și continue studiile în Academie. La sfârșitul cererii el mai menționează că deja are practică în pictura icoanelor și a portretelor²⁵. Nu se cunoaște dacă a primit sau nu pictorul o asemenea adeverință, dar deja la 5 noiembrie 1884 Terinte Zubcu primește un certificat al Academiei care confirmă nivelul de pregătire în desen și-i eliberează permisiunea de a preda obiectul în clasele primare²⁶.

²¹ Ibidem, p. 5.

²² Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд Зубков Терентий Николаевич. 789, д. 97, р. 6.

²³ Зубков Терентий Николаевич. Op. cit., p. 7.

²⁴ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд Зубков Терентий Николаевич. 789, д. 97, р. 8.

²⁵ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд Зубков Терентий Николаевич. 789, д. 97, р. 9.

²⁶ Idem, p. 10.

La 31 august 1885 pentru perfecționarea în domeniul predării desenului Zubcu cere permisiunea ca în paralel cu orele frecventate la Academie să i să permită și frecventarea cursurilor pedagogice, fiind refuzat la 13 septembrie al aceluiași an²⁷.

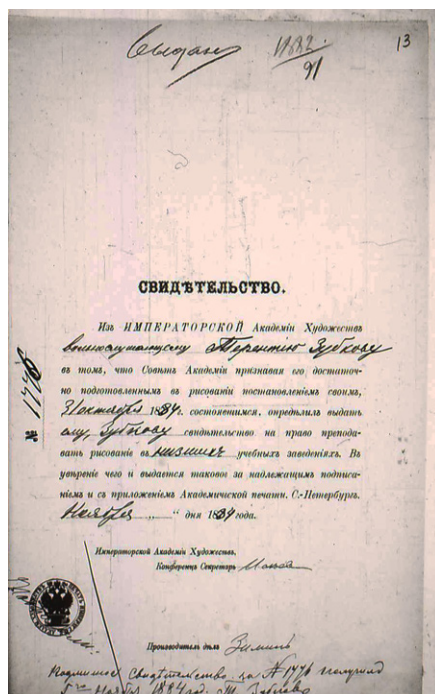
În cererea următoare (24 septembrie 1885), Terinte Zubcu, studiind în atelierul cu orientare în pictură istorică, solicită eliberarea gratuită a culorilor și a pânzei²⁸. Asemenea solicitări erau destul de frecvente în timpul studiilor la Academie, iar deciziile de acordare sunt destul de puține.

La 11 decembrie 1885 Zubcu depune o solicitare de alt ordin prin care, motivând că locuiește într-o încăpere de stat și beneficiind de sfatul medicului, cere un ajutor financiar unic pentru a beneficia de tratament la spital sau într-un apartament particular pe durata unei luni, asigurând conducerea că pe parcursul a patru ani nu s-a adresat cu asemenea cereri, de vină fiind boala lui. La solicitarea respectivă era atașat și certificatul medical.

Este interesant faptul că pentru cei care nu aveau surse de existență pentru a urma fără plată cursurile de pictură, Academia elibera un permis valabil pentru jumătate de an. În dosarul personal figurează două cereri de acest fel – din 10 ianuarie 1886 și din 5 septembrie al aceluiași an.

La 12 august 1885, pe adresa Academiei parvine o cerere privind o locuință de stat pentru a-și continua studiile. Este ciudat că în scrisoarea Academiei este notată adresa solicitantului: gubernia Tver, județul Vășevoloțk, azilul Vladimiro-Mariinsk.

La 20 octombrie 1886 administrația orașului Vesegonsk din aceeași gubernie comunică Academiei că locul solicitat pentru Terinte Zubcu nu



²⁷ Idem, p. 17.

²⁸ Idem, p. 21.

mai este vacant, dar peste un anumit timp, la 2 octombrie 1887, Cancelariei Academiei i se remite o altă informație conform căreia funcția de învățător de desen și caligrafie este vacantă și se roagă Cancelaria să-l informeze pe Zubcu că este salarizat cu 300 de ruble, că funcția este inclusă în state cu 17 ore, iar potrivit funcției se consideră funcționar de clasa a XIV-a, iar pentru mundir – de clasa a X-a, fără asigurarea cu pensie.

Din cauza sărăciei, Terinte Zubcu se adresează, la 22 ianuarie 1887, cu o nouă solicitare, rugând administrația Academiei să fie recomandat pentru executarea oricăror lucrări, inclusiv ore de desen, pentru a-și continua studiile și pentru a se întreține pe sine și pe părinții săi bătrâni și neajutorați.

La 18 mai 1887 studentul solicită Academiei să i se confere titlul de pictor, obligându-se să susțină obiectele științifice, dar în răspuns de la el se solicită atestatul de absolvire a gimnaziului și confirmarea că a susținut integral cursul academic²⁹.

După o lungă pauză, la dosar se anexează o filă din 16 decembrie 1892 din partea Direcției Școlare din Basarabia, care solicită de la Zubcu confirmarea documentară despre apartenența la o pătură socială. La rândul său, pictorul se adresează cancelariei Academiei cu rugămintea de a i se transmite certificatul eliberat de administrația guberniei Herson, anexat la documente, în perioada admiterii la studii, pentru a i se conferi gradul respectiv³⁰.

La 12 decembrie 1892 Zubcu solicită Academiei informația despre anul și luna când sunt primite la concurs lucrările elevilor, intenționând să participe la el cu elevii săi din Chișinău, semnând *Pedagog de arte T. Zubkov*³¹.

Scrisoarea următoare, din 31 mai 1893, demonstrează că elevii lui Terinte Zubcu au participat la concursurile edițiilor X și XI, dar autorul mai roagă să i se precizeze când pot fi trimise lucrările personale pentru a primi titlul de pictor și care sunt condițiile³².

La 10 februarie 1895 Terinte Zubcu, pedagog de arte la gimnaziile județene nr. 2 și 1 și la Școala Orășenească de Desen din Chișinău, depune o cerere la Academie cu un raport detaliat despre studiile sale,

²⁹ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Зубков Терентий Николаевич. Фонд 789, л. 97, р. 36.

³⁰ Зубков Терентий Николаевич. Op. cit., p. 41.

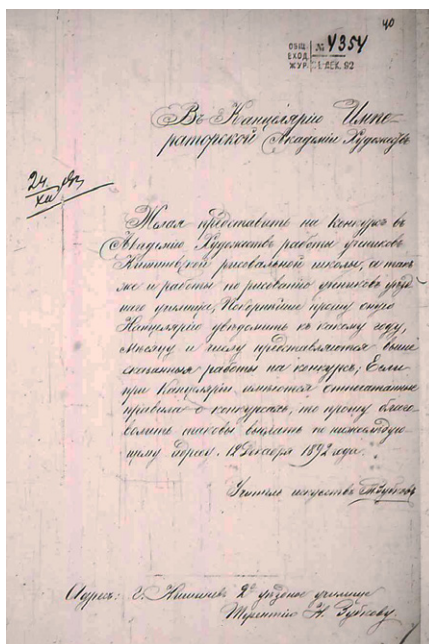
³¹ Ibidem, p. 40.

³² Зубков Терентий Николаевич. Op. cit., p. 43.

în care scrie: ...Din 1882 până în 1887 am studiat la Academia Imperială din Sankt Petersburg, fiind primul număr în clasa de natură și desen, lucrările mele fiind păstrate în original la Academie, am avut în clasa de studii nr. 8 pentru schițe istorice de categoria a II-a, pentru manechine – categoria I. Boala și lipsa totală de mijloace materiale m-au forțat să părăsesc Academia, iar Consiliul mi-a acordat în 1884 titlul de pedagog de desen de categoria a III-a.

Începând serviciul pedagogic în anul 1888 în școala județeană din Chișinău, m-am străduit să îndreptățesc încrederea superiorilor mei, am muncit sârguincios în predarea artei la școala nr. 2, iar din 1897, și la școala nr. 1 cu succes; am predat și continuu să predau la Școala Orășenească de Desen de la începutul fondării, în 1891³³; am lucrat mult pentru dezvoltarea artei ca un nou domeniu în Basarabia, lucru care poate fi confirmat de superiorii mei. În 1893, la recomandarea șefilor direcției de învățământ și cu permisiunea direcției respective a districtului Odessa, am predat cursuri de caligrafie pentru pedagogi, iar în 1894 am fost însărcinat să predau cursuri de desen și desen liniar, ca îndrumător pentru pedagogii din Chișinău, pentru care superiorii din educație au primit avize favorabile. Anul trecut, 1894, au fost trimise la concurs lucrările elevilor mei de la Școala nr. 2, iar în anul curent, la 21 ianuarie 1895, am trimis la concursul Academiei albumul cu desenele elevilor mei din Școala Orășenească de Desen.

După evaluarea lucrărilor elevilor mei și a muncii mele în predarea desenului, îndrăznesc, rog cu plecăciune Consiliul Academiei de Arte să-mi eli-



Studenți basarabeni
la Academia Imperială de
Arte din Sankt Petersburg

³³ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Зубков Терентий Николаевич. Фонд 789, д. 97, р. 44.

bereze certificatul pentru dreptul de a preda desenul în școlile medii de învățământ, acordându-mi posibilitatea să-mi fac lucrul cu mai multă energie³⁴.

La 16 decembrie 1895 Terinte Zubcu solicită de la Academie titlul de pictor, amintind în scrisoare rezultatele obținute în perioada 1882 – 1887, când a frecventat cursurile, specificând că concomitent cu specialitatea a studiat perspectiva, anatomia, istoria artelor (trei cursuri), fizica, arhitectura și algebra, limba franceză și estetica. Din cauza lipsei mijloacelor financiare și a stării de sănătate a fost nevoit să abandoneze studiile, fiind angajat din 1888 ca pedagog de desen și caligrafie la gimnaziile nr. 2 și 1 din Chișinău. În răspunsul Academiei se menționează că Consiliul nu a luat o decizie referitoare la titlu deoarece momentan nu se conferă titluri după vechiul regulament, iar dl Zubkov, ca fost elev extern, nu ar avea dreptul la titlu³⁵.

În răspunsul Academiei din 17 ianuarie 1895 se propune Consiliului spre discuție demersul la care sunt atașate lucrările elevilor, iar în cel din 23 februarie al aceluiași an Consiliul decide să satisfacă solicitarea pictorului, certificatul fiind primit după 3 martie 1895, având confirmarea pictorului. În avizul pregătit pentru Consiliul Academiei se pomeneste că Terinte Zubcu este un *fost elev al Școlii din Odessa*, fapt despre care nu se cunoștea anterior³⁶.

La 19 octombrie 1895 Districtul de Învățământ din Odessa, prin Directoratul Școlilor Populare din Basarabia, mai trimite o solicitare pe adresa Academiei de Arte, prin care cere avizul Academiei privitor la îndrumările pentru învățători, întocmite de Terinte Zubcu, referitoare la predarea desenului și a desenului linear. Drept motiv servesc greutățile cu care se confruntă cadrele didactice în predarea acestor cursuri și lipsa specialiștilor care ar face evaluarea și recenzarea îndrumărilor.

La 13 decembrie 1896 Consiliul Academiei decide să transmită documentul pentru examinare Comisiei Cursurilor Pedagogice, domnului I.A. Anopov, care la rândul său îl însărcinează pe S.A. Vasiliev să pregătească avizul necesar, trimis Academiei la 6 februarie 1897³⁷.

³⁴ Зубков Терентий Николаевич. Оp. cit., p. 44, verso.

³⁵ Ibidem, p. 52.

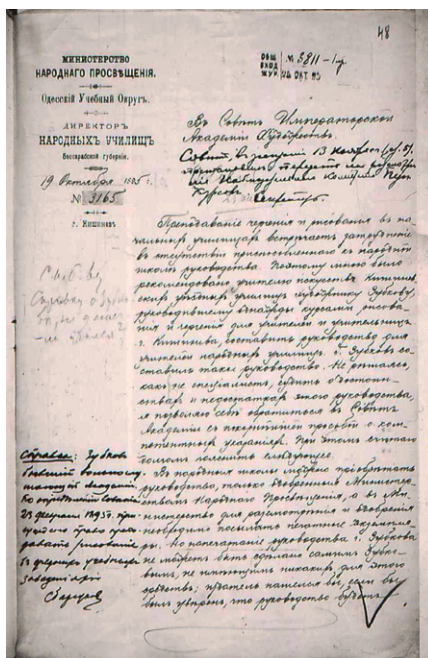
³⁶ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Зубков Терентий Николаевич. Фонд 789, л. 97, р. 45, 47.

³⁷ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Зубков Терентий Николаевич. Фонд 789, л. 97, р. 48, 62.

În aviz membrul Comitetului de Observatori S.A. Vasiliev remarcă faptul că un regulament de acest fel este absolut necesar, lăudând eforturile autorului, accentuând totodată că autorul trebuie să cunoască clar care este scopul regulamentului, mijloacele pentru a-și atinge scopul. Recenzentul menționează că în cazul dat ...dl Zubkov a avut drept scop elaborarea unui îndrumar pentru pedagogii de desen și desen liniar, dar în introducerea vorbește doar despre desen, iar schițele care însoțesc materialul nu au nimic comun cu textul. În tot Îndrumarul de la prima la ultima foaie nu există niciun exemplu artistic, toate desenele sunt adunate

claie și tot lucrul elevului constă în unirea liniilor sau în a face lucrul sub dictarea profesorului. În așa caz desenul este doar o copiere mecanică a formei. În consecință, S. Vasiliev conchide că ... monotonia și o astfel de studiere a desenului nu va încuraja independența elevului și va stârni dezgustul pentru asemenea lecții de grafică³⁸.

Plecarea lui Terinte Zubcu din Basarabia rămâne un mister până astăzi. Probabil că una dintre cauzele plecării din gubernie ar putea fi refuzul Academiei de a aproba Îndrumarul elaborat de pictor. Din informațiile lui Serghei Kondakov, cert este faptul că în anul 1901 Terinte Zubcu, secretar gubernial, preda desenul la Gimnaziul de Fete din Elicavetgradsk din Krasnodar³⁹.



Studenti basarabeni
la Academia Imperială de
Arte din Sankt Petersburg

³⁸ Ibidem, p. 62-64,

³⁹ С.Н. Кондаков. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764 – 1914. [Ч. 1-2]. СПб., Товарищество Р. Голике и А. Вильборг [1914 – 1915]. Ч. 2. [Часть биографическая]. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. 1915, с. 154.

1.2.

Nicolai Gumalic în Sankt Petersburg

O figură contradictorie în arta basarabeană a fost Nicolai Gumalic, unul dintre numeroșii ucenici ai lui Ilia Repin la Academia Imperială de Arte din Petersburg. Pentru succese la învățătură, în 1892 și 1893 lui Nicolai Gumalic i se acordă trei medalii mici și una mare de argint. În 1898 i se conferă titlul de pictor pentru tablourile *Pe neașteptate* și *La piață*. La expozițiile din Petersburg expune pânzele *La soare*, *Paznic de noapte la Constantinopol* (ambele din anii 1890) etc., în calitate de membru al Societății Pictorilor din Petersburg.

La Chișinău, Nicolai Gumalic este angajat la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco (1900 – 1918), în același timp executând portrete la comandă și scene de vânătoare. Tablourile sale plasticianul le-a prezentat și la Chișinău, și la Odessa, câștigând faimă de portretist.

La începutul secolului al XX-lea, Nicolai Gumalic pictează tablouri tradiționale pentru tematica peredvijnicilor: *Artileriştii* (1902), *Victimele contemporaneității* (1905), *Vânătoare*, *Tir lung* (ambele din 1915), evidențiind doar cercul de subiecte pentru care manifestau interes beneficiarii.

Vara anului 1912 familiile Baillayre și Arionescu au petrecut-o într-un sat basarabean, a cărui moșie era arendată de socrul Ioanichie. Aici Auguste Baillayre a executat câteva peisaje în spirit „stângist”, lucru care l-a mirat îndeosebi pe Nicolai Gumalic, care locuia la prieteni în același sat⁴⁰.

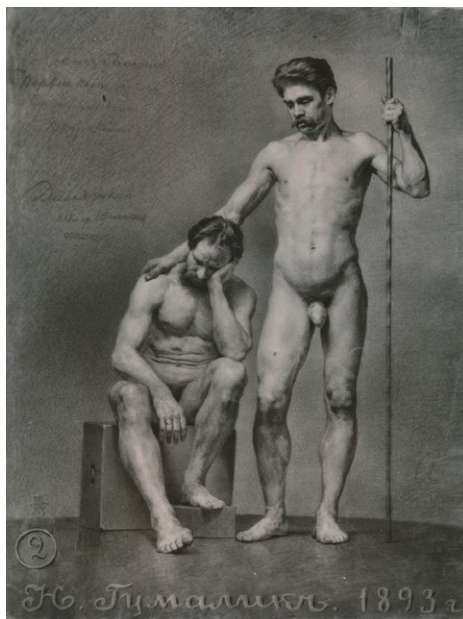
În Muzeul Academiei de Arte din Sankt Petersburg se păstrează un desen academic realizat de Nicolai Gumalic: *Figuri de bărbați* (nr. de inventar 1087) și trei schițe în creion realizate în 1896 de colegul său de atelier Constantin Somov, reprezentându-l pe Gumalic în diverse poze⁴¹.

Întors în Basarabia, Nicolai Gumalic nu este prea interesat de participări la activitățile din localitate, fiind prezent doar la unele dintre ele. La

⁴⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre, f. 2989, d. 17, p. 10.

⁴¹ Muzeul Academiei de Arte din Sankt Petersburg, numere de inventar 9309, 9310 și 9318.

expozițiile Societății Pictorilor din Sudul Rusiei participă cu studii o singură dată, în 1903. El figurează printre membrii Societății Iubitorilor de Arte, fondate în 1903 și participă doar la expozițiile organizate la Chișinău în anii 1906, 1908, 1910 și 1915, dar nu mai face parte din Societatea de Belle-Arte din Basarabia, participând doar la saloanele din 1933 și 1934. La fel, nu figurează nici la expoziția de opere donate pentru fondarea Pinacotecii Municipale din Chișinău, organizată în 1939.

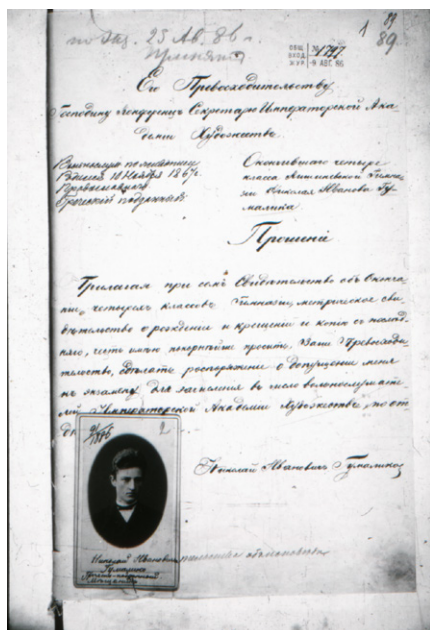


O activitate mai intensă Nicolai Gumalic a avut în Cercul Iubitorilor de Arte Frumoase, care a legalizat scindarea cu Societatea de Belle-Arte din Basarabia în anul 1934. În cadrul acestei asociații în 1937 este vernisată expoziția personală a pictorului, consacrată împlinirii a 35 de ani de activitate artistică. Următoarea expoziție a Cercului are loc imediat după instalarea puterii sovietice în Basarabia, când grupul lui Nicolai Gumalic organizează cu această ocazie o expoziție în Grădina Publică cu participarea lui Vasile Blinov, Mihail Berezovschi ș.a., centrul fiind ocupat de *Portretul lui I.V. Stalin*, pictat de un academician⁴² (unicul care s-a distins singur cu acest titlu a fost Nicolai Gumalic – n.a.). Cu părere de rău, toate lucrările lui Gumalic din această epocă nu s-au păstrat și lipsa lor nu permite o analiză mai detaliată a creației sale.

În Arhiva Istorică de Stat a Rusiei se păstrează documentele tuturor absolvenților Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg, printre care și fondul lui Nicolai Gumalic⁴³, care aduce mai multe completări, necunoscute până acum.

⁴² Arhiva Națională a Moldovei. Dimitrie Papaiani, f. 3291, r. 1, d. 28.

⁴³ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Гумалико Николай Иванович, фонд 789, 1886, д. 91, 112 с.



Astfel, în *Certificatul de naștere* al pictorului, se menționează că Nicolai Gumalic s-a născut la 10 noiembrie 1867 în satul Sărăteni și a fost botezat la 28 noiembrie în aceeași localitate a județului Orhei, la biserica *Sfântul Mihail*, fiind înscris sub numărul 11⁴⁴.

La 26 mai 1886 Nicolai Gumalic solicită, de la directorul Gimnaziului nr. 2 din Chișinău, *certificatul de evaluare* în timpul studiilor de acolo, care a fost atașat la documentele depuse la Academia Imperială de Arte. Documentul semnat de notar confirmă că reprezentantul acestuia, Nicolae Gumalic, elev în clasa a V-a,

a învățat la gimnaziul respectiv de la 1 mai 1878 până la 27 septembrie 1884 și din septembrie 1884 până la 20 aprilie 1885 (rămânând repetent în clasele a III-a, a IV-a și a V-a). În anul școlar 1885/1886, în cele trei trimestre frecventate și la cele opt discipline studiate a luat doar note de „3” și „2”.

Cele de 3 figurează la religie, limba rusă veche, istorie, limba franceză, iar la purtare are 5. La limba latină este evaluat cu „2” pe linie, iar la matematică și limba greacă cunoștințele lui au fost apreciate cu câte un „2” și doi de „3”⁴⁵. *Certificatul* a fost eliberat doar pentru absolvirea celor patru clase.

Astfel, la vârsta de 19 ani, în 1886, la 10 noiembrie, Nicolai Gumalic depune cererea pentru a fi admis la examene în Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg.

⁴⁴ Permanent, se vehiculează informația greșită că pictorul s-a născut la Chișinău pe 13 aprilie 1867. Această dată însă confirmă că pruncul a fost legitimat după regulamentul oficial al decretului împărătesc din 13.04.1879, la solicitarea lui Ivan Hristofor Gumalic. Копия свидетельства о рождении, выданной Кишиневской Духовной Консистории, с. 3.

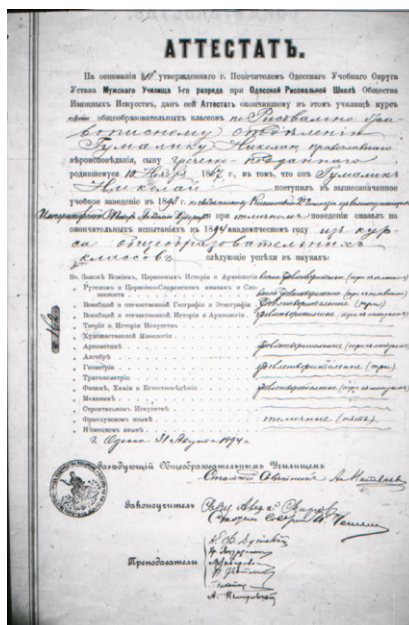
⁴⁵ Русский Государственный Исторический Архив. Императорская Академия Художеств. Гумалико Николай Иванович, фонд 789, 1886, д. 91, р. 4.

Următoarele file din dosarul lui Nicolai Gumalic se completează abia după șase ani, în 1892, când acesta solicită, la 29 iunie, să fie acceptat, pentru perfecționare în pictură, să susțină proba la desenul în ghips.

În 1893 Nicolai Gumalic solicită de la Academie permisiunea de a pleca în deplasare prin Rusia pentru a picta studii din natură și peisaje ale locurilor pitorești, primind această învoire la 7 aprilie al aceluiași an. Solicitarea sa pentru deplasare a fost trimisă de pictor din Chișinău. Deplasarea a fost condiționată de Cancelaria Academiei fără permisiunea de a locui stabil pe teritoriul rus⁴⁶.

În următorul an Nicolai Gumalic, în calitate de student extern (fără a fi inclus în lista studenților), dorind să devină titular, a depus o cerere pentru a studia un an la Școala de Desen din Odessa și a primi atestatul necesar. La sfârșitul scrisorii Nicolae Gumalic menționează că în perioada anterioară a fost menționat cu patru medalii de argint: ...*una mică și mare pentru desenul seral al modelelor, una mică pentru schițe de model și încă una – pentru studiul calului*⁴⁷. Astfel, în conformitate cu noul statut, având atestatul școlii din Odessa, Nicolai Gumalic avea dreptul de acces în atelierele Academiei.

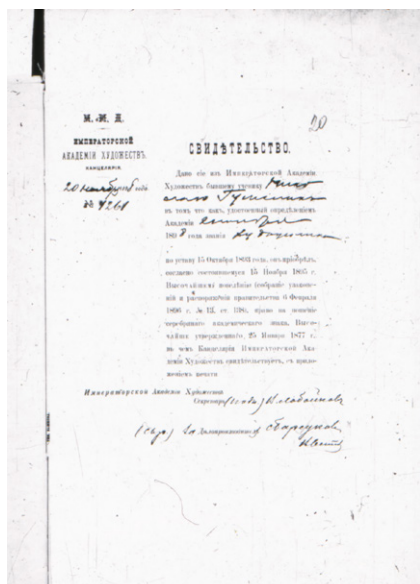
Atestatul de absolvire i-a fost eliberat lui Nicolai Gumalic la 31 august 1894 de Gimnaziul de Băieți de categoria I de pe lângă Școala de Desen din Odessa, unde a urmat cursurile generale în secția de desen și caligrafie, fiind admis în anul 1893, având o purtare exemplară, la evaluarea finală demonstrând următoarele succese: la religie, istorie și arheologie, algebră, matematică, fizică și chimie a fost apreciat cu note de „3” și



Studenți basarabeni
la Academia Imperială de
Arte din Sankt Petersburg

⁴⁶ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Гумалико Николай Иванович. Оп. cit., p. 5.

⁴⁷ Русский Государственный Исторический Архив. Императорская Академия Художеств. Гумалико Николай Иванович, фонд 789, 1886, д. 91, p. 12.



doar la limba franceză a fost apreciat cu „S”.

Dar și așa, pentru a fi titularizat în calitate de pictor, la 2 decembrie 1897, pentru a participa la concursul obținerii acestui titlu a fost necesară susținerea examenelor la obiectele științifice (generale – n.n.)⁴⁸. În aceeași zi pictorul promite că va susține examenele pe parcursul anului⁴⁹.

Istoria cu obținerea titlului de pictor continuă și în anul următor, 1898, Gumalic depunând o nouă cerere, motivând că nu a terminat cursurile științifice și nu are dreptul la bursă și la indemnizații, „fără

de care nu am posibilitatea să lucrez liber”. În avizul Cancelariei se stipulează că oricum pentru... *cetățenii străini indemnizațiile nu sunt prevăzute*⁵⁰.

În sfârșit, peripețiile lui Nicolai Gumalic se termină în 1899, când fostul elev al Colegiului Superior de Arte de pe lângă Academia Imperială de Artă, la 14 ianuarie, obține mult râvnitul titlu de „pictor”, fiind apreciate cunoștințele demonstrate în timpul studiilor în secția de pictură și sculptură cu rangul X (în cazul în care devine funcționar) și cu dreptul de a preda desenul în instituțiile de învățământ.

După aceste evenimente, la 6 noiembrie 1900, pictorul confirmă primirea Atestatului de la Academie și mai roagă să i se trimită și alte documente de care este nevoie pentru a obține dreptul de a locui în Imperiul Rus, acordat celor care au absolvit Academia Imperială de Arte.

Nu se cunoaște dacă a primit sau nu acest drept Nicolai Gumalic, dar din 1901 el figurează ca angajat la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco, unde a predat pictura⁵¹, iar despre călătorii în alte țări nici nu se pomenește.

⁴⁸ Ibidem, p. 18.

⁴⁹ Ibidem, p. 15.

⁵⁰ Idem, p. 19.

⁵¹ К.Д. Роднин, Р.В. Окушко. Владимир Окушко. Педагог и художник. Картея Молдовеняскэ, 1963, с. 10.

1.3.

Dinastia de pictori a familiei Răilean

Dinastia pictorilor familiei Răilean este cea mai relevantă în cazul studiilor la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg, deoarece puține sunt cazurile când din mediul basarabeian trei frați au acceptat și au studiat într-un domeniu puțin cunoscut în Basarabia.

Frații au studiat la Academia Imperială de Arte în diferite perioade. Primul a fost Anton Răilean, născut la Chișinău la 9 iulie 1865 și înmatriculat la Academie în 1883, după absolvirea Colegiului Real din Odesa, unde s-a aflat în perioada 1881 – 1883. În 1893, după 10 ani, absolvă instituția și este titularizat în calitate de „pictor” cu dreptul la predarea desenului în instituțiile medii de învățământ, figurând în această calitate la Gimnaziul din Novgorod-Siverski din Ucraina, între anii 1899 și 1917. În perioada sovietică (1917 – 1930) este transferat cu aceeași activitate la Școala de 7 ani din același oraș, iar în anii următori (1930 – 1933) activează la Facultatea Muncitorească de pe lângă Institutul Pedagogic din Gluhovo. Ultimul loc de muncă a fost Colegiul Pedagogic din Novgorod-Siverski, unde a lucrat din 1934 până în 1941, decedând la 25 august, în timpul bombardamentului.

Informațiile respective au fost identificate în fondurile Arhivei din Novgorod-Siverski⁵². Printre documentele dosarului figurează trei cataloage cu expozițiile Academiei Imperiale de Arte din anii 1897, 1904 și 1909, schițele pentru tablouri din anii '30 (*Lupta partizanilor lângă satul Vorobiuș, Înătoarea, Eva și Pregătirea pentru expoziție*), precum și fotografiile unor tablouri create la sfârșitul secolului al XIX-lea (*Argatul, La izvor, Țigani la poarta închisorii din Chișinău, Scene rurale din Basarabia, Fiul rătăcitor și Băiat de la țară*)⁵³.

⁵² Архив города Новгород-Сиверский. Антон Родионович Райлян. Фонд Р-1320, 25 од. зб. (1893 – 1965). cn.archives.gov.ua/fonds/rad/osob/raylyan.html (accesat la 12.06.2017).

⁵³ Архив города Новгород-Сиверский. Фонд Р-1320, оп. cit.



Dintre documentele biografice prezintă interes *Certificatul* eliberat de Academia Imperială de Arte (1893), formularele completate de Anton Răilean în anii 1899, 1911, 1913 și 1916 și *Autobiografia* (1936).

S-au păstrat și câteva articole consacrate creației pictorului, semnate de B. Тупін (До обласної художньої виставки), G. Іранцев (Обласна художня виставка 1940), М. Кокіт, Р. Моківічі (Творча спадщина художника Райляна) și I. Marincenko (Про спадщину Райляна, 1951, 1964).

Este amintit ca participant al expoziției *Societății Pictorilor din Sudul Rusiei* în 1898, iar ultima sa participare are loc în 1940 la *Prima expoziție județeană a pictorilor din Cernigov* (1940). Tangențial se pomeneste ca participant și la vernisajele Societății Acuareliștilor Ruși.

Tot în acest fond din Novgorod-Siverski se află fotografia lui Anton Răilean în anii de studenție (1880), în mijlocul familiei (fără dată), portretul mamei și al surorii Zinaida (1939, 1940, 1942), transmise, probabil, de familia pictorului după război.

În *Îndreptarul* lui Serghei Kondakov, fiul adoptiv al cunoscutului istoric de artă bizantină Nicodim Kondakov, se menționează că în timpul studiilor la Academie a fost menționat în 1887 cu mica medalie de încurajare, în 1888 – cu marea medalie de încurajare, iar în 1889, cu încă una mică⁵⁴.

⁵⁴ Сергей Кондаков. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764 – 1914. [Ч. 1-2]. Спб., Товарищество Р. Голике и А. Вильборг,

Recent a mai apărut o publicație care adaugă unele momente din activitatea didactică a lui Anton Răilean, specificând că profesorul din Novgorod-Siverski și-a făcut studiile în atelierul lui Ilia Repin și că lucrarea Întâlnirea a fost înalt apreciată de conducător⁵⁵.

În ediția recentă din 2014, publicată la Odessa, se mai precizează că în anii 1881 – 1883 Anton Răilean a fost elev al Școlii Reale din localitate⁵⁶.

Sunt date laconice despre un pictor basarabean fără opere, rămânând doar o pagină nescrisă în istoria artei basarabene.

Calea artei o urmează și doi frați ai săi – Policarp și Toma Răilean, ambii fiind admiși la Academia Imperială de Arte în același an – 1885. Primul este menționat la Kondakov, doar că a fost, în timpul studiilor, menționat cu două medalii de încurajare – în 1886 cu cea mică, iar în 1887 – cu cea mare, finalizând cusurile în 1893, concomitent cu Anton, fratele mai mare, acestea fiind toate informațiile despre pictor.

Comparativ cu frații săi, Toma Răilean a avut o altă soartă. În Arhiva Istorică de Stat a Rusiei din Sankt Petersburg, fondul Academiei Imperiale de Arte nr. 789, se păstrează dosarul nr. 133, registrul 11, care include 119 pagini, începând cu anul admiterii în Academie (1885) și terminând cu anul 1912. În Curriculum vitae din 12 martie 1912⁵⁷ semnat de autor aflăm principalele etape ale vieții și creației lui Toma Răilean. Astfel, pictorul scrie că s-a născut în Chișinău la 7 iulie 1870 și de la vârsta de 7 până la 13 ani a fost zugrav, ajutându-l pe tatăl său, învățând concomitent la Școala parohială și la Colegiul județean, ultimul părăsindu-l după clasa I. A deprins arta desenului de la tatăl său, care era decorator de ornamen-

1915, t. 2, c. 164.

⁵⁵ Г.В. Самойленко. Малярство на Чернігівщині у XIX – поч. XX ст., р. 215. În: Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Література та культура Полісся, збірник наукових праць, випуск 77, Серія „Філологічні науки”, № 3, Ніжин, 2014, р. 259.

⁵⁶ Товарищество южнорусских художников: биобиблиографический справочник в 2 ч. Составители: В.А. Афанасьев, О.М. Барковская; Одес. нац. науч. б-ка им. М. Горького. Изд. 2-е, Одесса, 2014. Ч. 2, 342 р.; Участники выставок Товарищества. Составители: В.А. Афанасьев, О.М. Барковская, ор. cit.

⁵⁷ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, досье 133, 1885 г., р. 81, 82.

te. În Conдика mitrică a Catedralei Învierii lui *Hristos* sunt amintiți părinții săi – Elena Mihailovna și Rodion Ivanovici, ambii de religie ortodoxă.

În *Autobiografie* autorul specifică unele detalii...*Cu ajutorul oamenilor buni care admirau arta și cu modestele finanțe ale rudelor, la 14 ani am venit la St. Petersburg, unde concomitent frecventam două școli de desen – Școala Normală de pe lângă Academia de Arte și cea a Societății de Încurajare a Artelor. Prima am absolvit-o cu posibilitatea de a fi admis fără examen la Academie, iar a doua am finalizat-o cu atelierul de figuri.*

La Academie am fost admis la vârsta de 15 ani (contrar regulamentului Academiei, care permite admiterea doar la împlinirea vârstei de 16 ani), cu permisiunea Marelui Cneaz Vladimir Aleksandrovici. Am absolvit Academia la vârsta de 18 ani în atelierul de pictură batalistă, fiind menționat pentru lucrările mele (...) cu medalii mici și mari de încurajare, lăsând câteva lucrări originale în colecția Academiei...⁵⁸.

În continuare, Toma Răilean motivează faptul că ... în calitate de liber frecventator al cursurilor nu a fost admis la concursul medaliilor de aur, dar, deși alții nu au fost titularizați, lui i s-a acordat titlul de „pictor”⁵⁹.

Autobiografia lui Toma Răilean a fost prezentată la Concursul Academiei pentru solicitarea titlului de „academician”. În lista oficială tipărită de Academie, mult mai extinsă, se specifică faptul că autorul a participat la expozițiile Academiei Imperiale de Arte din 1887 cu tabloul *În câmp*, în 1889 cu lucrarea *Lângă portița dragă*, în 1890 a expus *Vânătoare de rațe și Țiganii*. Din 1891 și până în 1897 a fost profesor de desen în Gimnaziul de Fete din Arhanghelsk, unde a mai predat desenul liniar și de proiectare⁶⁰.

După abandonarea serviciului a mai expus în 1898 – *La prisacă*, în 1900 – seria de ilustrații pentru revista *Otdâh* (Odihna), pentru care a obținut premiul II la expoziția *Blanc et noir*, în 1901 – *Spre seară, Elegie*, schița *Judecata de Apoi*, *Portretul lui Esaul Skakun*. În 1902 expune *Două maluri* și *În câmpie*, în 1904 – *Punerea în sicriu*, în 1905 – *Maica Domnului*

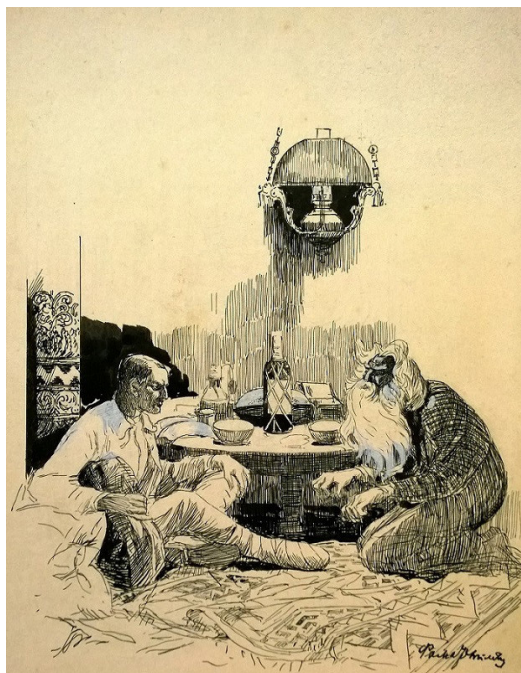
⁵⁸ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, досье 133, 1885 г., р. 81.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, досье 133, 1885 г., р. 106.

Fecioară, în 1906 – Conacul familiei Larin, în 1908 – Noapte de argint și în 1909 – Zilele vieții noastre.

În domeniul artei monumentale (religioase) Toma Răilean a realizat la Sankt Petersburg mai multe comenzi, printre care iconostasul și pictura interioară a absidei *Sfântul Ioan Gură de Aur* din cimitirul Smolensk (1899), în 1903 execută pictura murală pentru altarul sudic și cel principal, inclusiv iconostasul *Catedralei Marine* din Portul Țarului Alexandru al III-lea.



În anii 1905 – 1906 execută pictura murală a celor trei altare ale bisericii uzinei „Putilov”, inclusiv chipurile registrului inferior al iconostasului sudic, iar în anii următori (1906) – pictura murală din altarul lateral al bisericii Azilului de bătrâni „Eliseevsk”, a cavoului Regimentului Semionovsk și al generalului Mina (1906 – 1907).

O activitate mai îndelungată, din 1905 și până în 1910, Toma Răilean a avut la Catedrala „Aleksandr Nevski” din Varșovia, unde a realizat picturi ce reflectă 15 subiecte religioase.

În momentul discuțiilor asupra solicitării titlului de „academician” autorul lucrează la biserica-cavou de la Mănăstirea Novodevicie din Petersburg (1899, icoanele și pictura murală nu s-au păstrat), iar după schițele sale sunt realizate majolica și mozaicurile exterioare ale noii Catedrale din Kronstadt⁶¹.

În *Autobiografie* autorul remarcă faptul că *Albumul cu imaginile Catedralei din Varșovia* a fost donat țarului, soției sale și Președintelui Academiei de Arte. În același timp, pictorul menționează că pentru meritele

⁶¹ Ibidem

din domeniu a fost decorat cu ordinele *Sfânta Ana de gradul III* (pentru Catedrala Marină) și *Sfântul Stanislav de gradul II* (pentru cavoul Regimentului Semionovski)⁶².

În primul an de studii (1885) Toma Răilean frecventează atelierelor *Portrete în ghips, Figuri în ghips, Pictură, Natură și Compoziție*, fiind menționat cu locurile 1 și 4 pentru figurile în ghips, pentru natură, iar cele mai multe mențiuni, în anii 1886 – 1889, le obține la orele de compoziție, unde se află permanent pe locurile 1, 2 și 3⁶³.

Concomitent, Toma Răilean se ocupa și cu ilustrația de carte la cunoscuta editură petersburgiană a lui Soikin. Astfel, în 1902 apare cartea lui Nicolai Gogol *Însemnările unui smintit cu trei ilustrații semnate de pictor*. Mai tâziu, în perioada sovietică, ilustrează, în seria *Lumea aventurilor*, proza lui Ivan Postupalski *Recunoștință* (1928, nr. 7, p. 56-59).

În Sankt Petersburg Toma Răilean era cunoscut ca autorul portretului soției fratelui revoluționarei Vera Figner, al cântăreței *Medeea Figner*, care a strălucit în Teatrul Mariinski un sfert de veac, din 1887 până în 1912, fiind prima interpretă a rolului Lizei din *Dama de pică*.

Nu a mai devenit academician, chiar dacă candidatura sa a fost propusă de cunoscuți oameni din domeniul artei, care i-au apreciat talentul original, dar vorbele lui ascuțite l-au împiedicat să adune numărul necesar de două treimi din voturi⁶⁴.

Cea mai importantă latură a creației lui Toma Răilean se referă la arta monumentală, pictura murală și mozaicuri.

Prima sa lucrare de proporții o realizează în anul 1899, când pictează icoanele pentru iconostas și execută pictura murală a altarului bisericii Smolenski de la cimitirul cu aceeași denumire din Sankt Petersburg (nu s-a păstrat), acesta fiind începutul activității în domeniul picturii religioase. În literatura științifică rusă pictura acestei biserici este atribuită și altui pictor, Mihail Vasiliev, cunoscut ca autor al unor creații în spiritul artei ortodox-naționale. Posibil, la această etapă Toma Răilean a fost ajutorul sau calfa lui Vasiliev, dar lucrările din biserica Smolenski i-au deschis calea într-un nou domeniu al artei⁶⁵.

⁶² Ibidem, p. 82.

⁶³ Idem, p. 28.

⁶⁴ И.Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. В 4 т. Т. 4., Москва, 1960, с. 398.

⁶⁵ В.О. Гусакова. Глава 25. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность.

Într-o perioadă suficient de scurtă, circa șapte ani, pictorul a participat la decorul a șase catedrale ortodoxe. În 1903 pictează altarul principal și cel sudic, precum și icoanele pentru Catedrala Marină din Portul lui Aleksandr al III-a din Libava (1903), pentru care a fost decorat cu *Ordinul Sf. Ana* de gradul III.

Activitățile ulterioare, în calitate de pictor, autor al scenelor religioase, au loc în colaborare cu Vasili Koseakov. La începutul secolului al XX-lea profesorul Institutului de Ingineri Civili, arhitect al conducerii gospodărești a Sinodului, era cunoscut în ambianța țării ca unul dintre cei mai remarcabili autori de arhitectură religioasă, reprezentant al stilului ruso-bizantin.

Pentru un începător cum era Toma Răilean, colaborarea cu Koseakov a fost decisivă. Între anii 1905 și 1906 pictorul a fost ocupat cu decorul bisericii Arhiepiscopului Nicolae și a împărătesei Alexandra de pe lângă uzina Putilov, unde a pictat altarele și chipurile cinului local, inclusiv toate icoanele iconostasului sudic. Celelalte lucrări au fost executate de Mihail Vasiliev. Interesant este faptul că această biserică a fost construită în legătură cu încoronarea lui Nicolai al II-lea pe banii muncitorilor de la uzină, care au donat un procent din salariul lunar pentru construcția edificiului. În 1925 biserica a fost închisă, reconstruită în spiritul constructivismului și servea în calitate de club.

Planificarea bisericii în spiritul bazilicii creștine timpurii necesita o atitudine specială în decorul interiorului. Dar Toma Răilean, mai puțin familiarizat cu iconografia veche, a pictat biserica într-o manieră academică, cu o tratare liberă a canoanelor bizantine și ruse. După cum menționa ziarul Санкт-Петербургский духовный вестник, pictura sa a fost realizată în stilistica preraphaelită, fiind totuși remarcată. Încă în timpul lucrului la această biserică, Toma Răilean mai primește două comenzi pentru pictura murală a absidei *Mucenicului Alexandru* din biserica *Zaharia și Elisaveta*, care se afla pe teritoriul Azilului de bătrâni „*Eliseevsk*”, a Cavoului Regimentului Semonoivski și al generalului Mina, finalizate în anii 1906 – 1907, fiind decorat cu *Ordinul Sf. Stanislav* de gradul II. Calitățile artistice ale acestor picturi nu pot fi evaluate, deoarece ele nu s-au păstrat⁶⁶.

Православие. Русское православное-национальное искусство XIX – начала XX в. Изд-во Институт русской цивилизации, Москва, 2014, p. 555.

⁶⁶ В.О. Гусакова. Глава 25. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность.

Dar cea mai prestigioasă ofertă a lui Toma Răilean a fost decorarea Catedralei „Aleksandr Nevski” din Varșovia. Încă în 1900 pictorul se adresează profesorului Academiei Imperiale de Arte Pavel Cisteakov cu rugămintea să fie angajat pentru pictura acestei catedrale. Răspunsul a venit doar după ce Pavel Cisteakov a luat cunoștință de lucrările studentului său pentru Catedrala Marină din Libava, atrăgându-l pentru a participa la decorul catedralei ruse din Polonia, care pe atunci era un județ rusesc.

Autorii proiectului pentru decorul interior, Nicolai Pokrovski și Aleksandr Parland, își doreau ca noua catedrală din Varșovia să fie la fel de monumentală ca și Catedrala „Învierii” din Petersburg și să fie marcată de unitate stilistică. Pavel Cisteakov a fost numit responsabil pentru pictura murală și în 1894 a început să selecționeze pictorii. În lista finală, alcătuită pe la sfârșitul lucrărilor, în 1912, figurau numele profesorului de pictură Victor Vasnețov, al academicianului Nicolai Harlamov, al pictorului de categoria I, profesorul Nicolai Koșelev, pictorul de clasa I Vladimir Frolov⁶⁷.

Dar vizitând catedrala, Răilean a rămas nesatisfăcut de lucrările pictorilor și s-a exprimat într-o formă dură:... *Tot ce este reprezentat este așa de departe de artă și lipsit de interes, încât mai bine să eviți a te exprima...* Nu există în Catedrală nicio lucrare pe care, privind-o, ai vrea să te odihnești și să-ți creeze o bună dispoziție, să-ți ofere o speranță pentru viitor... *E deplorabil pentru lucrul nostru... Trebuie alungați toți din Catedrală. De la cine ați așteptat artă și cui i-ați încredințat munca – lui Harlamov, cel lipsit de talent, și lui Beleaev, care e un copil mic*⁶⁸. Răilean l-a rugat insistent pe Cisteakov să vină la Varșovia pentru a aprinde în pictori ardoarea și a-i inspira⁶⁹.

În *Autobiografie*, Toma Răilean a indicat lista tablourilor și a studiilor pentru mozaicuri, pictate în anii 1905 – 1910. Printre ele figurează *Binecuvântarea copiilor, Intrarea în Ierusalim, Nunta în Cana din Galileea, Hră-*

Православие. Русское православное-национальное искусство XIX – начала XX в. Изд-во Институт русской цивилизации, Москва, 2014, p. 555.

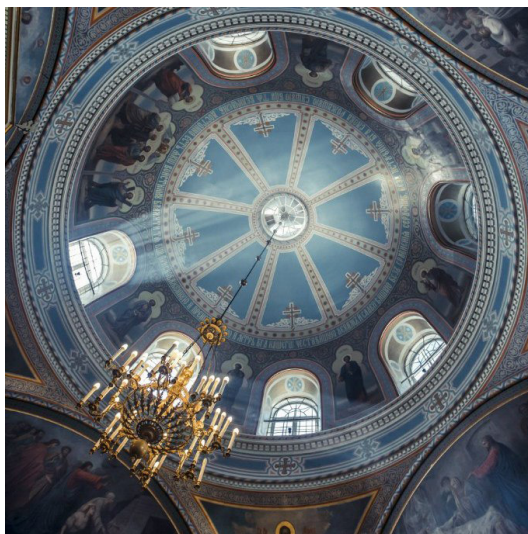
⁶⁷ В. Гусакова. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи XIX – начала XX века, Санкт-Петербург, Аврора, 2008, 201 с.

⁶⁸ Письмо Ф.Р. Райляна к П.П. Чистякову. 15 июля 1903 г., Государственный Русский Музей. Фонд 112, единица хранения 332, л. 6-9.

⁶⁹ Ibidem, p. 7.

nirea cu pâine, Îmblânzirea furtunii, Ducerea crucii, Agonia din grădină, Hristos și samariteanca, Hristos de 12 ani în biserică, Botezul Domnului și Închinarea magilor⁷⁰.

Pentru galeria Catedralei Răilean a executat motivul *Fie ca tot trupul omului să fie tăcut*, chipul *Maicii Domnului de Kaspersk* pentru fațadă și doi sfinți cneji pentru naos. Aici Toma Răilean face cunoștință cu Victor Vasnețov și lucrările acestor ani sunt dovadă a dorinței pictorului de a prelua maniera lui stilistică.



Ultimele tablouri realizate de pictor, *Maica Domnului de Kaspersk* și *Sfinții cneji*, cunoscute după imaginile din cartea lui K. Molceanov, demonstrează cunoașterea iconografiei și a posibilităților pentru a o interpreta creativ, în spiritul artei contemporane.

Este convins că în pictura religioasă, ...*păstrând imaginea cunoscută a formei generale, poți crea ceva stilistic, dar ferească Domnul să copiezi în modul care nu va corespunde lucrului și timpului*⁷¹.

Cea mai mare realizare a epocii Răilean o considera decorarea Catedralei „Hristos Mântuitorul” din Moscova și a Catedralei „Sf. Vladimir” din Kiev. *Doamne, scria el, acesta este însuși cerul și nici în gând nu poți să ajungi aici...*⁷²

În chipul *Maicii Domnului de Kaspersk* pictorul a repetat iconografia corespunzătoare, păstrând proporțiile Fecioarei și ale Pruncului, în

⁷⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, опись 11, 1885 г., досье 133, л. 15.

⁷¹ Копии писем к П.П. Чистякову. Государственный Русский Музей. Фонд 112, ед. хр. 332, л. 7.

⁷² Копии писем к П.П. Чистякову. Государственный Русский Музей. Фонд 112, ед. хр. 332, л. 8.



conformitate cu canonul, modelând fețele pictural, iar vestimentația prin contrast, în stil grafic, cu numeroase pliuri. Toată imaginea este încadrată într-un ornament detaliat. Un element nejustificat este acoperământul care flutură în vânt, iar surplusul de nori a suprasolicitat compoziția⁷³.

Cnejii erau reprezentați în veșminte luxoase ce amintesc costumele teatrale, pe fundalul unei arhitecturi care nu se încadrează în epoca respectivă. Deasupra lor Răilean a pictat un bogat ornament din flori și frunze, iar deasupra ușii, într-un segment rotund, a plasat imaginea *Arhanghelului Mihail*, protectorul oștii, cu următoarea inscripție: *Cu noi este Domnul. Veți auzi până la ultimul pământ*⁷⁴. O asemenea abordare a compoziției se datorează evident stilului *Art Nouveau*.

Lucrările de la Catedrala din Varșovia au fost examinate de o comisie specială, în care au fost incluși profesorul Pavel Cisteakov, istoricul, autorul decorului interior Nicolai Pokrovski și arhitectul proiectului Leonti Benois. Dintre subiectele realizate de Toma Răilean comisia a remarcat

⁷³ В.О. Гусакова. Глава 25. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность. Православие. Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в. Изд-во Институт русской цивилизации, М., 2014, p. 557.

⁷⁴ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, оп. 12, 1894 г., л. 3.

compoziția *Fie ca tot ce este trupesc să fie tăcut* din galeria catedralei, apreciind aspectul artistic al compoziției și coloritul⁷⁵.

Iconostasele de aramă și alte obiecte (crucile, evanghelia, potirele și pristolul) au fost executate după schițele autorului proiectului catedralei Leonti Benois.

Începutul Primului Război Mondial a silit guvernul țarist să-și evacueze din Polonia, în 1915, toată administrația rusă, iar când în 1918 țara și-a declarat independența, magistratura din Varșovia a decis să lichideze majoritatea bisericilor ortodoxe, printre care figura și Catedrala „Aleksandr Nevski”, motivând decizia prin faptul că edificiul ocupa o suprafață mare. Astfel, Catedrala din Piața Saxonă din Varșovia a fost demolată între anii 1918 și 1924.

Pentru următorul decor al bisericii „Învierii” de la mănăstirea Novodeviciie din Sankt Petersburg, Vladimir Koseakov l-a angajat din nou pe Toma Răilean, cu care a colaborat mai mulți ani și a găsit limbaj comun. Este cunoscut că din 1914 fiul lui Răilean, Vladimir, exercita funcția de arhitect al acestei mănăstiri. Potrivit contractului semnat între pictor și stareța Antonia, Toma Răilean a respectat toate condițiile impuse.

În conformitate cu doleanțele arhitectului și ideile lui Vladimir Koseakov, biserica „Kazansk” necesita o fațadă a bisericilor bizantine, iar interiorul urma să amintească de frescele lui Dionisie de la mănăstirea „Nașterea Maicii Domnului” de la Ferapont, executate în 1502. Toma Răilean s-a angajat să picteze naosul și pereții, inclusiv 105 icoane pentru cele trei catapetesme.

Echipa pictorului, care îi mai includea pe Piotr Fomin, Aleksei Kulakov și Valeri Evgheniev, a început realizarea proiectului în 1912, când decorul sculptural și mozaicurile erau finalizate, iar în centru și pe abside erau instalate catapetesmele de marmură.

În cupola centrală pictorul a dezvoltat o compoziție grandioasă: *Lăudați-L pe Domnul*, iar în conca absidei centrale – *De tine se Bucură, plină de Bucurie, orișice vietate*. Pe timpan el i-a reprezentat pe apostoli, profeți cu papirusuri, *Etimasia* la răsărit și pe *Spas Emanuel* cu arhangheli la asfințit. Pe cele opt rampe Toma Răilean a pictat *Evangheliștii* fără simboluri și motivele sărbătorilor *Intrarea în catedrală*, *Înălțarea Domnului*, *Schimbarea la Față* și *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta*, *Prezentarea Mariei*

⁷⁵ Ibidem, a. 4.

la templu. În cupola nord-estică el a pictat *Răstignirea*, iar în cea din partea sud-estică – *Hristos Atotștiutorul și Punerea în mormânt*⁷⁶.

Pictura murală executată de Toma Răilean la biserica „Kazansk” se deosebește ca manieră stilistică de alte lucrări bisericești. Formal, ele sunt apropiate de perioada înfloririi icoanei de la sfârșitul secolului al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea, dar mesajul intern al artei ruse vechi lipsește.

Motivul se referă la deosebirea programului iconografic dintre mănăstirea Ferapontovo și arhitectura diversă, cu un interior spațial diferit. Alt aspect are tangență cu tematica frescelor lui Dionisie, consacrată preamăririi Maicii Domnului, cu scene iconografice.

Subiectele bisericii „Kazansk” corespundea cu ierarhia decorului unei catedrale ortodoxe. În pictura murală executată de Toma Răilean și de ajutorii săi s-au îmbinat tradițiile icoanei cu inovațiile lui Victor Vasnetov, incluzând componente specifice pentru sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, predominând narativismul și ilustrativismul.

Pictorii nu au reușit să-și finalizeze lucrările, până la revoluția din 1917 pictând doar spațiul superior al bisericii și partea dreaptă a altarului lateral, după 1925 biserica fiind închisă. După 1990 au început lucrările de restaurare și dintre lucrările realizate de Toma Răilean s-a păstrat într-o stare satisfăcătoare doar pictura din cupolă.

Încă o lucrare la care a participat Toma Răilean este edificiul construit de Vladimir Koseakov, cunoscut cu denumirea Catedrala Marină „Nikolsk” din Kronstadt, pentru care artistul a pictat 106 icoane pe tablă din zinc și a realizat schițele pentru panourile de majolică și mozaicuri, amplasate pe fațadă⁷⁷. Iar Mihail Vasiliev a pictat cupola, altarul și timpanele în spiritul școlii de icoane din Iaroslavl.

Dintre lucrările lui Toma Răilean pentru această catedrală s-au păstrat doar icoanele în mozaic *Maica Domnului de Kazan* de pe fațada nor-

⁷⁶ В.О. Гусакова. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность. Православие. Русское православное-национальное искусство XIX – начала XX в. Глава 25. Изд-во Институт русской цивилизации, Москва, 2014, p. 559.

⁷⁷ В.О. Гусакова. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность. Православие. Русское православное-национальное искусство XIX – начала XX в. Глава 25. Изд-во Институт русской цивилизации, М., 2014, p. 560.

dică, *Apostolii Petru și Pavel și Ierarhii Nicolai de Mirolichia și Ioan Râlski* de pe portalul nordic, fiind restabilite și chipurile lui Hristos, scenele din viața lui *Nicolae Făcătorul de Minuni* și simbolurile celor patru evanghe-liști de pe fațada centrală.

O operă de excepție a fost considerată de specialiști imaginea *Maicii Domnului de Kazan cu Pruncul*, care scoate în evidență influența icono-grafiei *Maicii Domnului* a lui Vasnețov. Chiar dacă tradiția bizantină interzicea includerea decorului în mozaic pe fațade, apariția acestei scene era în totală concordanță cu idealurile stilului *Art Nouveau* și satisfăcea cerințele bisericii ortodoxe, integrându-se armonios în ansamblul arhi-tectural al catedralei.

În opinia specialiștilor, mai puțin reușite au fost scenele de mozaic de pe portalul de est, în care puteau fi observate unele coincidențe cu icoa-nele fațadei bisericii „Mântuitorului Însângerat” din Petersburg, lipsind simetria și echilibrul, personajele fiind acoperite unul de altul, iar privi-riile unora dintre sfinți sunt îndreptate în jos (de exemplu, Ioan Râlski).

Indiferent de lacunele observate, decorul Catedralei Marine a fost înalt apreciat. La începutul secolului al XX-lea presa menționa că decorul interior al Catedralei, executat în specificul stilului bizantin, este în con-cordanță cu icoanele și cu pictura murală⁷⁸.

Datorită bogăției și caracterului festiv al decorului interior și exterior, această catedrală era caracterizată ca o perlă a artei decorative aplicate⁷⁹.

Despre activitatea ulterioară a pictorului, din perioada postrevoluți-onară, nu se cunoaște nimic. Istoricul basarabean Emanuil Poleac a în-cercat să afle unde se poate afla Toma Răilean, adresându-i o solicitare în acest sens lui Pavel Șilingovschi⁸⁰.

Se știe cu certitudine că Toma Răilean a decedat în anul 1930, iar fiul său, Vladimir Răilean, arhitect, inginer și pedagog, a urmat calea tatălui său. Fratele pictorului, Dumitru, a fost trimis în GULAG-ul din Medve-jegorsk la începutul anilor 1930.

⁷⁸ Морской собор в Кронштадте. 1903 – 1913. Санкт Петербург, без даты, с. 7.

⁷⁹ В.В. Беляев (Материалы к биографии художника). În: Монументальное искусство (теория, история, современная практика). Сборник по учебно-ме-тодическим вопросам. Ленинград, 1990, с. 40.

⁸⁰ Письмо М.Я. Поляка к П.А. Шиллинговскому. 3 февраля 1940 г. Ки-шинев – Ленинград. Национальный Архив Российской Академии Художеств, фонд 43. П.А. Шиллинговский. Письма, л. 1.

Despre drama lui Dumitru, descrisă de unul dintre cei internați, Tadeuș Șumovski, Toma Răilean nu a mai aflat. Evenimentele s-au produs în perioada, cum descrie autorul, de după transmutarea lui Gumilev în altă parte a GULAG-ului, autorul cărții rămânând la Medvejegorsk, unde a și făcut cunoștință cu Dumitru Răilean. Ambii trebuiau să alimenteze cu lemne generatoarele cu gaze. În momentul întâlnirii, Dumitru l-a informat pe colegul său de lagăr că el nu este *Vraileand*, cum l-a numit supraveghetorul, că nu este neamț, ci ...*că are un nume moldovenesc, care a aparținut strămoșilor ce au fugit în Moldova, Basarabia și România din cauza iobăgiei*⁸¹.

Atunci Șumovski s-a interesat dacă Toma Rodionovici Răilean, care a ilustrat edițiile lui Soikin, nu îi este cumva rudă, Dumitru confirmând că Toma este fratele său, decedat în 1930, care a fost academician de pictură religioasă, adăugând că la Leningrad mai trăiește fiul lui, Vladimir Fomici⁸², și dacă se va elibera cândva, el va povesti mai multe. Întâlnirea a avut loc doar peste 30 de ani și, într-adevăr, Vladimir i-a povestit mai multe decât unchiul său⁸³.

Pictura de șevalet și cea monumentală nu au fost unicele activități ale lui Toma Răilean. În 1911, cu sprijinul cneaghinei Maria Pavlovna, s-a ocupat de editarea revistei *Свободным художествам* și a ziarului supliment *Против течения*, ocupând funcțiile de editor-șef al secției de ilustrații și de redactor-șef. Primele numere ale revistei, apărute în 1911 și tipărite într-un tiraj de 1000 de exemplare, erau difuzate în toată Rusia. În politica editorială Toma Răilean și-a pus scopul să promoveze operele pictorilor ruși și străini contemporani și din alte epoci. Mai târziu apar

⁸¹ Т.А. Шумовский. *Свет с востока*. СПб., Издательство Санкт-Петербургского Университета, 2006, с. 96.

⁸² Vladimir Răilean (1893. Sankt Petersburg – 1968, Leningrad), arhitect, inginer, profesor al Academiei de Arte din URSS. După absolvirea Școlii Reale (1910) își continuă studiile la Institutul de Inginerie Civilă. În 1914 ocupă funcția de arhitect interimar la Mănăstirea Învierii din Novodevicie. Pentru rezultate excelente în domeniul arhitecturii civile este decorat cu Ordinul „Drapelul Roșu de Muncă” (1945). În arhitectura proiectată de Vladimir Răilean se succedă constructivismul, Empire-ul stalinist, neoclasicismul (Casa de Cultură „Maxim Gorki”, Casa Sovietelor, edificiile sovietelor raionale Kirovo, Moscova și Volodarsk din Leningrad).

⁸³ Т.А. Шумовский. *Свет с востока*. Санкт Петербург, Изд-во СПб Ун-та, 2006, с. 97.



diverse compartimente consacrate poeziei, teatrului, criticii literare, arheologiei și etnografiei⁸⁴.

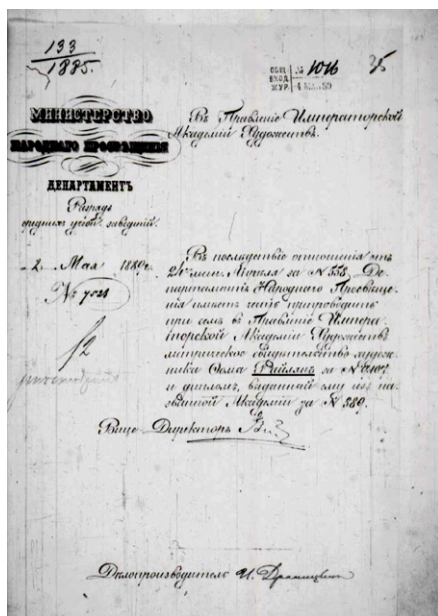
Pentru apariția revistei și a ziarului Toma Răilean a cheltuit 60 de mii de ruble, tot onorariul primit pentru realizarea lucrărilor la *Catedrala Aleksandr Nevski* din Varșovia, și după epuizarea finanțelor au dispărut și aceste publicații⁸⁵.

Încă o informație necunoscută despre activitatea lui Toma Răilean din perioada prerevoluționară se referă la publicația apărută în Sankt Petersburg. Articolul este dedicat unei ediții unice, ziarului *Доброволец*, înființat la începutul Primului Război Mondial. Specificul publicației consta în faptul că în calitate de editor apare pictorul Toma Răilean și nu un publicist profesionist, care a editat ziarul din propriile resurse, cu materiale documentare de pe front, scrisori, versuri și povestirile participanților la lupte, fotografii și desene. Subtitlul ziarului- *Războiul în ilustrații și povestirile participanților* reflecta veridic evenimentele reale de pe front, iar desenele executate de pictor le comentau vizual⁸⁶.

⁸⁴ В.О. Гусакова. Художники-последователи Виктора Васнецова. н.н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар, р. 553-561. În: Самодержавие. Народность. Православие. Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в. Глава 25. Изд-во Институт русской цивилизации, М., 2014, 768 р.

⁸⁵ Ibidem, с. 555.

⁸⁶ Г.П. Сиволапова. Первая мировая война в иллюстрациях и рассказах газеты-журнала художника Фомы Родионовича Райляна «Доброволец» (1914 – 1915). În: Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, Выпуск № 2 (23)/2015, р. 82-89.



Toma Răilean a rămas în memorialistică și datorită impresiilor unor personalități cunoscute ale artei ruse. Despre pictor își amintește Aleksandr Benois, la începutul studiilor la Academia Imperială de Arte:... Străină, cu părere de rău, a devenit arta și printre tovarășii mei. Acești oameni tineri și-au ales cariera artistică, lipsiți de cele mai elementare noțiuni despre idealurile artistice, nici nu se gândeau la ele, pur și simplu, nu aveau nevoie. Printre ei se evidențiază un oarecare Toma Răilean, copil de cincisprezece ani, căruia nu-i dădeai mai mult de treisprezece. Se comporta ca un geniu,

mândru, arogant, după care urmau o droaie de admiratori, care ascultau cu pietate vorbele lui, pe scaune în coridoare, în timpul recreațiilor, la cantină sau în fumoarul împutit. De la început m-a interesat, dar ascultând monologurile lui, m-am convins că nu-l interesau nici problemele frumosului și nici ale măiestriei, doar cele mai prozaice probleme. El, cu ardoare, îi critica pe șefii cantinei pentru mâncarea proastă, se plângea cât de grea este viața unui bursier, cât de puțină libertate are pictorul rus, presupunând că nu se referea la libertatea fanteziei, ci la cea politică. Uneori Răilean trecea la critica unor opere artistice, dar aceasta nu era decât o frazeologie continuă, confuzie și un provincialism fără limite...⁸⁷

Autorul acestor rânduri avea perfectă dreptate, luând în considerare educația și familia din care provenea, comparativ cu instruirea lui Toma Răilean într-o familie cu o existență precară.

Toma Răilean a fost și unul dintre cei care au fost învinuiți pe nedrept de suicidul academicianului Constantin Krâjițki. Despre acest fapt povestește Kornei Ciukovski, care ...l-a vizitat pe pictor în Gâtchina, aflându-l descurajat și trist... Cu puțin timp în urmă un fals literator, Toma Răi-

⁸⁷ Александр Николаевич Бенуа. Мои воспоминания (в 2 книгах). Том 2, 1990, Москва, Наука, Мое художество, глава 3, с. 560-561.

lean, aparținând aceleiași companii din care făcea parte și Kuprin, a publicat despre el (Krâjițki) un pamflet jignitor; Krâjițki l-a chemat la duel, Răilean refuzând solicitarea...⁸⁸

Acest conflict a apărut în legătură cu articolul lui Toma Răilean publicat în ziarul *Protiv tecenia*, editat de el în 1911, în care îl învinuia pe C. Krâjițki de plagiat. Kornei Ciukovski completează memoriile sale cu un articol apărut în *Novoie vremea* cu titlul *Puterea veninoasă*, care informa: ...S-a întâmplat o nenorocire nemaipomenită: și-a pus mâinile pe piept unul dintre cei mai talentați pictori ai noștri, mândria Rusiei, C.I. Krâjițki (...) Cu cât mai mult publicul aplauda peisagistul iubit, cu atât mai puternic se auzea sâsâitul unor domni ca Benois, Baxt și al unora ca și ei. Krâjițki creează, după părerea lor, fotografii, și nu tablouri, ele sunt identice cu natura, în ele nu există „dispoziție”, „complexități coloristice”, care decadenților le înlocuiește talentul...⁸⁹

Cu toate meritele și realizările sale, Toma Răilean nu a fost ales academician. Fiind înaintat la acest titlu de Leonti Benois, Efim Volkov și Vladimir Suslov, pictorul a avut în față nouă concurenți: Vasili Bakșeev, Vasili Beleaev, Serghei Vinogradov, Richard Zarini, Evgheni Lanseret, Aleksei Korin, Rudolf Frenț și Mihail Holodovski, fiecare având câte trei recomandări. Confirmarea candidaților a fost validată în ședința Adunării Academiei Imperiale de Arte din 29 octombrie 1912, în care se preciza că titlul de onoare de academician, în conformitate cu *Statutul din 1859*, corespunde cu titlul de profesor, care le permitea celor aleși să dețină cînul de clasa a VIII-a⁹⁰.

După cum menționează unii dintre colegii săi, titlul râvnit nu i-a revenit din cauza limbii sale ascuțite, el neîntrunind cele două treimi necesare din voturile academicienilor

O pagină aparte o constituie publicistica pictorului. După cum s-a menționat anterior, din onorariul de 60 de mii de ruble, primit pentru lucrările de la Catedrala „Aleksandr Nevski” din Varșovia, Toma Răilean a editat o revistă și un supliment de ziar. În fondurile Academiei Imperiale de Arte s-a păstrat doar ziarul de opt pagini. Astfel, aflăm că ziarul este publicat al III-lea an, numărul 4, tipărit la 10 noiembrie 1912, fiind la a

⁸⁸ Корней Чуковский. Собрание сочинений. Т. 5. Современники. Портреты и этюды, Москва, Терра-Книжный клуб, 2001 г.

⁸⁹ Корней Чуковский. Собрание сочинений. Оp. cit., p. 165.

⁹⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович. Фонд 789, дело 133, p. 86, 87.

56-a apariție. Redacția revistei și a ziarului se afla pe Vasilevski Ostrov, Cheul Tucikov, casa nr. 2, fiind indicat și telefonul 544-67.

Ziarul avea un conținut divers, cu câteva compartimente principale: Știrile săptămânii, *Micul foileton*, *Viața artistică*, *Cronică*, *Teatru și muzică*. Din ziar aflăm despre *Războiul balcanic*, *Alegerile din America*, *Scandalul anual de la Academia de Arte și Expoziția anuală a Academiei*, citim analiza piesei lui V. Sologub *Zalojniki jizni* și despre concertul Societății Muzical-Istorice „A.D. Șeremetiev”, care a avut loc în Sala Adunării Nobilimii la 2 octombrie al aceluiași an. Printre autori, în afară de editor, articolele sunt semnate de Gheorghe Nemirovici-Dancenko, Ivan Larilie, Constantin Nadejdin, Iakov Prohorov, altele fiind semnate doar cu inițiale. Chiar și așa cum sunt, laconice, informațiile locale și cele străine ale ziarului prezintă evenimentele unei săptămâni ale anului 1912⁹¹.

Dintre operele numeroase ale pictorului în circulație se află foarte puține. Una dintre ele, *De vorbă cu un bătrân sărac*, este un crochiu, cu autograful pictorului, executat în peniță cu tuș și având un caracter ilustrativ elocvent, fiind scoase în evidență caracterele și gesturile specifice a doi oameni care discută ceva aprins. În acest sens, Toma Răilean demonstrează calități artistice relevante, descriind prin anturajul încăperii întâlnirea acestor personaje în atelierul pictorului. Pictorul, cu ajutorul gradațiilor de tonalitate, redă convingător forma, spațiul încăperii cu un fundal abia schițat.

Una dintre cele mai timpurii picturi ale artistului, *La prisacă* (1898), se păstrează la Muzeul Rus din Sankt Petersburg și este amintită în *Autobiografia sa* de la Academie. După ceea ce este prezentat, un peisaj de toamnă cu stupi din trunchiuri de copaci, în spate cu un gard din nuiiele și o vedere diluată în ceață a unui sătuc în timpul dimineții, tabloul mai poate fi numit *Peisaj cu prisacă*. Pictorul redă calmul și liniștea dimineții, aerul răcoros și o perspectivă aeriană convingătoare, într-o compoziție orientată pe diagonală, de la dreapta la stânga, cu ritmurile firești, aranjate ale stupilor. El folosește reușit tehnica plain-airului, manifestând abilități și calități artistice care-i permit să creeze o ambianță poetică și lirică a peisajului.

Un desen compozițional, în peniță cu tuș, *Cavaleria rusă în timpul războiului din Balcani*, executat în 1888, se păstrează în Muzeul Academi-

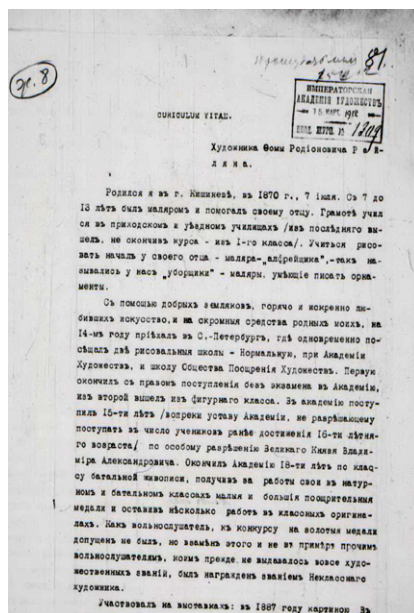
⁹¹ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Райлян Фома Родионович, op. cit., p. 115-122.

ei de Arte din Sankt Petersburg⁹². La doar doi ani de studii în Academie, Toma dă dovadă de calități excepționale pentru vârsta sa. În peisajul montan sărăcăcios al Bulgariei, cu puțină vegetație, pe o cărărușă șerpuindă se deplasează un detașament de cavaleriști. Din urmă, o trăsură cu doi cai trage afetul tunului, iar nu departe un cavalerist raportează ceva superiorului. Pictorul redă adecvat mișcarea cavaleriștilor, racursiurile cailor, peisajul laconic al munților și singurătatea care înconjoară soldații. Cu ajutorul hașurii intersectate tratează forma, spațiul panoramic din fundal și detaliile locului, cu pietre și tufișuri, și puținii copaci ce se zăresc în depărtare. Tot aici se păstrează alte cinci desene de studiu, create în anul întâi al Academiei, executate în creion italian (*Capul Atenei în ghips, Portret de tânăr, Capul lui Apollo, Capul discobolului și Capul Ariadnei*), toate corespunzând cerințelor academice⁹³.

Acestea sunt unicele lucrări cunoscute ale lui Toma Răilean din creația laică, alt compartiment făcând referință la arta religioasă.

Despre acest aspect al creației pictorului se cunoaște în egală măsură ca și despre operele academice ale pictorului. S-au păstrat doar câteva imagini din Catedrala „Aleksandr Nevski” din Varșovia (1905 – 1910) și pictura murală din interiorul bisericii „Kazansk” din mănăstirea Novodeviciu din Sankt Petersburg (1912 – 1917).

Primele picturi s-au păstrat doar în ilustrațiile din albumul editat la Sankt Petersburg la începutul secolului al XX-lea. Este vorba de temele



⁹² Российская Академия Художеств им. И.Е. Репина. Райлян Фома Родионович. Фонд 841.

⁹³ Российская Академия Художеств им. И.Е. Репина. Райлян Фома Родионович. Фонд 842-843.

Sfinții cneji și chipul *Maicii Domnului din Kaspesk*, executate de pictor între anii 1905 și 1910⁹⁴.

Din interiorul bisericii mănăstirii Novodeviciie din Sankt Petersburg, lucrări executate între anii 1912 – 1917, au fost publicate fragmentele picturii de pe cupolă și abside *Hetimasia*, *Răstignirea* și *Evangelistul Marc*.

Caracterizate de specialiști ca modele ale stilului neorusc sau, cum figurează în literatura rusă de specialitate, drept „stil modern”, ambele picturi murale, și cea din Varșovia, și cea din Sankt Petersburg, pot fi considerate variante românești ale picturii neobizantine, specifice pentru arta contemporană religioasă din România. Acest aspect este evident vizualizând imaginile păstrate sau restaurate din picturile monumentale ale lui Toma Răilean. Cele spuse se referă mai ales la ultima lucrare a pictorului, realizată pentru interiorul bisericii „Kazansk”, unde pictura se deosebește cardinal de operele create anterior. Formal, ele sunt apropiate de perioada înfloririi icoanei medievale ruse din secolul al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea, dar mesajul artei ruse vechi nu este vizibil. În pictura lui Toma Răilean și a ajutorilor săi s-au integrat organic tradițiile anterioare și variantele iconografice ale lui Victor Vasnețov, care au inclus detalii specifice pentru arta de la hotarul secolelor XIX-XX, conținând aspecte ilustrative și narative. Despre aceasta vorbește Victoria Gusakova⁹⁵, însă imaginile sugerează o altă variantă. Analizând formal doar una dintre scenele accesibile, *Răstignirea*, observăm că principalele procedee artistice folosite de pictor au tangență cu stilizarea și decorativismul, care formează principalele puncte de reper în identificarea stilistică a picturii, lipsite de tratarea volumetrică a figurilor și a spațiului. În presa basarabeană interbelică se vehiculează ideea că Toma Răilean poate fi autorul picturii murale și al icoanelor din Catedrala „Înălțării Domnului” din Chișinău, publicându-se și o imagine. Este o variantă plauzibilă, având în vedere că în anii 1910 – 1912 pictorul nu a mai avut comenzi de pictură religioasă.

⁹⁴ В.О. Гусакова. Художники-последователи Виктора Васнецова. Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян, В.О. Отмар. În: Самодержавие. Народность. Православие. Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в. Глава 25. Изд-во Институт русской цивилизации, Москва, 2014, p. 560.

⁹⁵ В.О. Гусакова. Глава 25. Художники-последователи Виктора Васнецова... Оp. cit., p. 559.

1.4.

Absolvenții Academiei Imperiale și tema basarabeană

Printre absolvenții basarabeni ai Academiei Imperiale de Arte figurează și Grigori Șah (Grigory Shakh, Ițec-Herș)⁹⁶, născut la Chișinău la 25 martie 1870 și înmatriculat la studii în anul 1896, în atelierul lui Vasili Makovski. În 1908 a susținut examenele restante la obiectele generale în Școala de Arte din Odessa și a primit de la Academie certificatul de absolvire. Figurează ca membru al Societății Amatorilor de Artă din Basarabia, la care participă o singură dată, în 1906, iar de la sfârșitul anilor 1910 și 1920 a locuit în Petrograd. La expoziția Societății Pictorilor din Sudul Rusiei din 1903 a expus un *Portret de doamnă*, executat în pastel. În 1901 este titularizat cu condiția să prezinte atestatul de studii medii, fiind refuzat din cauza neprezentării documentului⁹⁷. Același lucru se întâmplă și în anul 1906 și doar la 8 martie 1907 Academia îi permite să susțină examenele la obiectele generale la Școala de Desen din Odessa.

În anii 1915 – 1918 este membru al Societății Evreiești de Susținere a Artei, printre care se amintesc și nume cunoscute ale avangardei ruse, ca Natan Altman, Marc Chagall, Iosif Șkolnic, Lazăr Lisițki, Isaak Brodski ș.a., care reprezentau diverse tendințe ale artei ruse. Societatea a organizat trei expoziții, una la Petrograd (aprilie 1916) și două la Moscova (aprilie 1917 și iulie 1918), cu editarea unui catalog cu texte paralele în rusă și în idiș.

La începutul Primului Război Mondial, Șah participă împreună cu Gheorghi Vereiski, Victor Mazurovski, Vasili Beringher ș.a. la activitățile *Comisiei de Trofee* de pe lângă cancelaria imperială. Scopul acestei comisii

⁹⁶ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шах Ицек-Герш Абрамович. Фонд 789, опись 11, досье 74.

⁹⁷ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шах Ицек-Герш Абрамович. Фонд 789, опись 11, досье 74, с. 12.

consta în colectarea, evidența și păstrarea trofeelor veridice de război și în immortalizarea acestuia în memoria urmașilor.

Se cunoaște că teza de licență *Prietenele* o susține în 1902, obținând titlul de pictor. A creat mai multe pânze consacrate motivelor tradiționale din Basarabia⁹⁸.

Este cunoscută o singură lucrare a lui Grigori (Ițec) Șah, păstrată în fondurile Muzeului Rus din Sankt Petersburg – *Dans moldovenesc*, data-tă din 1900. În cadrul Festivalului *Deaghilev. Postscriptum* din Palatul de Marmură, filială a Muzeului Rus, a fost vernisată expoziția *Mișcare. Formă. Dans*, unde a fost expusă și lucrarea basarabeanului. Impresiile despre această expoziție, unde apăreau *Femeie dansând* de Filipp Maleavin, *Dansatoarele albastre* de Zinaida Serebrenkova, *Dans spaniol* de Piotr Koncelovski etc., care reprezentau toate tendințele artistice – de la realismul socialist al Verei Muhin la neoacademism și videoart, au fost consemnate astfel: *...Sunt lucrări pentru toate gusturile. Este chiar și un realist rus, elevul lui Repin, Grigori Șah – tabloul său „Joc, dans popular moldovenesc” (1900) constituie o pereche veridică în panorama chefurilor muncitorești-țărănești a pânzei lui Iurie Kugaci „De sărbătoare” (1949), lipsind doar logica acestei povestiri pestrițe...⁹⁹.*

Autorul rândurilor de mai sus are perfectă dreptate. După compoziție lucrarea amintește de o fotografie documentală, filmată la o margine de sat, cu trei muzicanți (un viorist, un contrabas și un toboșar), ce însoțesc hora tinerilor instalați în centrul tabloului. Lângă muzicanți, în formă de cemicerc se află țăranii care privesc. La polul opus, în dreapta, un tânăr discută cu o tânără, iar în spatele lor o femeie leagănă copilul în brațe. Colțul drept de jos este ocupat de loitrele unei căruțe, tăiate de cadrul tabloului. Totul se petrece pe fundalul unor căsuțe acoperite cu stuf, prins cu nuiiele. Gama coloristică a tabloului pare destul de monocromă, unde doar nuanțele spălăcite de alb, roșu și albastru ale vestimentației scot în evidență figurile participanților, Grigori Șah oferind o descriere pur etnografică. Pe măsură sunt și dimensiunile monumentale ale pânzei – un metru pe unul și jumătate.

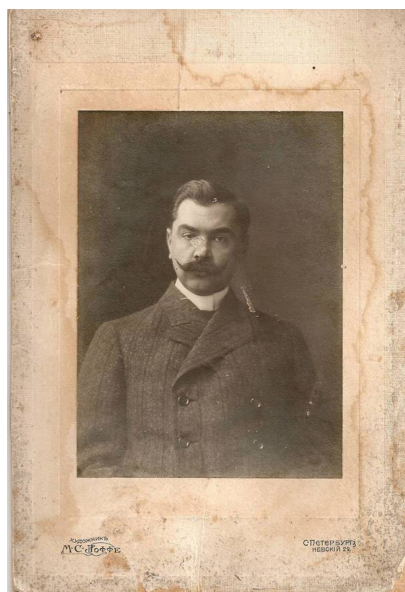
Maniera academistă de tratare a picturii vine în contrast cu motivul ales de pictor. Pe de o parte, este o temă care depășește cadrul peredviji-

⁹⁸ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Фонд 789, опись 11, досье 74, ор. cit., с. 12, 24, 16; Академия Наук СССР, опись 12, дело И-74, 1896, 71 с.

⁹⁹ <http://www.komersant.ru/doc/1771990>, accesat la 2 februarie 2016.



Timofei Colța
9. Portret de moldoveancă. 1898

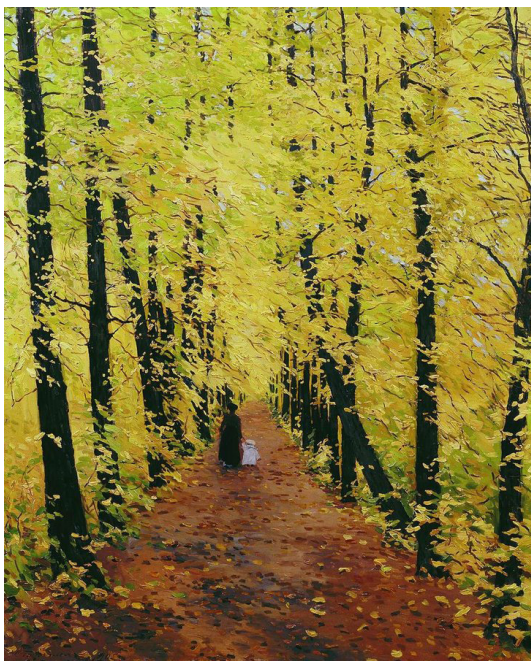


nicesc al Academiei, pe de altă parte, pictorul a ales un motiv care nu este specific ambianței și tradițiilor artei ruse din această perioadă. Posibil ca lucrarea să fie teza de licență susținută la finalizarea studiilor la Academia Imperială de Arte. Informația prezentată de *Komersant* despre expoziția Muzeului Rus mai conține și o dată importantă, necunoscută din alte surse, despre decesul pictorului în 1966, fără a concretiza localitatea.

Un alt originar din Basarabia cunoscut foarte puțin a fost Iosif Stepanovski (1856, Podolia – 1903, Chișinău), care a studiat la Academia Imperială de Arte între anii 1883 și 1888, primind titlul de pictor pentru tablouri istorice. La cea de-a VIII-a expoziție a Societății Pictorilor Ruși din Sudul Rusiei și-a trimis lucrările din Chișinău, fără a figura în catalogul respectiv. La Chișinău a fost profesor de desen și pictură la Liceul Real *Alecu Russo*, fondând în anul 1893 o școală particulară de artă¹⁰⁰.

Iosif Stepanovski figurează ca participant al Societății Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia în 1903 și unicele lucrări aflate în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei sunt *Portret de bărbat* (anii 1890) și *În livadă. Promenadă* (1895).

¹⁰⁰ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Степанковский Иосиф Степанович. Фонд 789, д. 113, 12 с.; *Одесский листок*. Одесса, 1897, 22 сентября.



Majoritatea viitorilor pictori basarabeni de la sfârșitul secolului al XIX-lea și-au făcut studiile la Școala de Arte din Odessa, înainte de a deveni studenți la Academia de Arte din Sankt Petersburg. Aceeași cale a parcurs-o și Timofei Colța (19 februarie 1882 – 1918), originar din Cărpineni, județul Chișinău. Fiu de țăran, a studiat la Odessa în anii 1897 – 1901, fiind admis în același an la Academia Imperială de Arte, de unde pleacă în 1904 din

cauza tuberculozei. La solicitarea administrației din Odessa i se acordă dreptul de a preda desenul, locuind un timp în Crimeea. În anii 1916 – 1917 participă cu lucrări la expozițiile Societății Pictorilor *Zveno* și la *Cercul Artistic* din Moscova, ultima expoziție la care este prezent fiind *Svobodnoe tvorcestvo*. În cadrul manifestărilor din Odessa a participat cu studii din Crimeea la edițiile a XIV-a din 1903 și a XV-a în 1904.

În presa vremii aceste lucrări au atras atenția lui Kornei Ciukovski, care scria: *...Dintre toate studiile expuse domină cele expuse de dl Colța G. (T. – eroare) Colța, dacă se poate spune astfel, este un pictor metodic. La el tablourile sunt totdeauna pline de un motiv integrat armonios într-o melodie unitară*¹⁰¹.

O altă relatare în care se amintește pictorul este semnată de L. Kamâșnikov: *...G. Colța iubește viața în numele ei înseși și, redând fiorii unei nopți de vară sau o stâncă abruptă a Crimeii toride, este extaziat de frumusețea momentului. El este un panteist și iubește natura estetic, până la uitare*¹⁰².

¹⁰¹ К. Чуковский. Южнорусская выставка картин. Одесские новости, 5 октября 1904 г.

¹⁰² Л. Камышников. XV выставка картин южнорусских художников. Южное обозрение, Одесса, 10 октября 1904 г.

Luând în considerare aportul pictorului, în 1918 Uniunea Pictorilor Profesioniști din Moscova a discutat ideea despre înregistrarea moștenirii pictorilor decedați, apărute în cazul decesului recent al lui T.N. Colța¹⁰³.

Timofei Colța, colegul și prietenul futuristului David Burliuk, care îl amintește în memoriile sale, a practicat în egală măsură peisajul, portretul și scena de gen, a fost înmormântat la Cimitirul Novodeviciie din Moscova¹⁰⁴.

Jurnalistul Evgheni Demenok, în cartea sa По одесским следам Бурлюков, repovestește un fragment din amintirile avangardistului american: ... În 1900 – 1901 la Școala de Arte din Odessa am fost transferat la desen în atelierul de figuri, iar la pictură în cea a portretului, unde m-am întâlnit cu Isaak Brodski, cu Timofei Colța, cu Anisfeld, cu Martâșenko și Ovseanoi (a decedat de curând în ceața Piterului), care mi-au format legăturile prietenești cu Odessa...¹⁰⁵

Într-un alt fragment de memorii David Burliuk scrie: ... L-am întâlnit pe Timofei Nicolaevici Colța, pictor impresionist (mai târziu l-a devorat susținătoarea talentelor sărace – tuberculoza). (...) Cu ajutorul prietenilor – Colța și I.I. Brodski – eu am cunoscut primele noțiuni despre impresionism. Acești tineri pictori veneau la mine, în familie, și noi lucram cu patimă în Herson¹⁰⁶. În Muzeul Național de Artă Ucraineană din Odessa se păstrează șapte lucrări academice ale lui Timofei Colța: *Moldoveancă* (portret, 1898), *Asupra cărții* (1898), *Arhimandritul*, *Portretul unui tânăr*, *Portretul necunoscutului*, *Portretul unei tinere* (toate din 1900) și un *Model de figură bărbătească* din 1901¹⁰⁷. La expoziția Societății Amatorilor de Artă din Basarabia participă la ediția anului 1906.

Încă un basarabean dispărut în negura vremii este Hess Nuhim Moșcovici, născut la 1 august 1871. A absolvit în 1893 Gimnaziul din Ca-

¹⁰³ Регистрация произведений умерших художников. Ып: Жизнь. Одесса, 1918, № 14 (сент.), с. 15. Отчет Одесского общества изящных искусств за 1901 г. Одесса, 1902, с. 17, 25; Бродский И.И. Мой творческий путь. Ленинград, 1965, с. 27.

¹⁰⁴ Российский Государственный Архив Литературы и Искусства. Колца Тимофей Николаевич, фонд 680, опись 2, единица хранения 2728; Роберт Авдаев. Давид Бурлюк в Америке. Москва, Наука, 2007, с. 445.

¹⁰⁵ Евгений Деменок. По одесским следам Бурлюков. *Art Ukraine*, Одесса, № 20, декабрь 2012, с. 224.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 227.

¹⁰⁷ Каталог Одесского художественного музея, Киев, Mistetstvo, 1974, с. 35.

meneț-Podolsk¹⁰⁸ și a studiat la Academia Imperială de Arte între 1893 și 1911, în 1899 permițându-i-se să predea desenul în școlile medii, concomitent fiind exclus din Academie¹⁰⁹. În amintirile Olgăi Plămădeală se menționează momentul, din spusele lui Nicolai Gumalic, că Hess ar fi fost elevul lui Ilia Repin, dar reîntors la Chișinău a abandonat pictura, preferând statutul de slujbaş. La expozițiile Societății Amatorilor de Artă din Basarabia participă doar la ediția din anul 1910.

Alt originar din Basarabia istorică este Evgheni Stolița. Născut la 8 ianuarie 1870 în satul Budăi (astăzi raionul Kodâma, regiunea Odessa), a decedat la 26 septembrie 1929 și a fost înmormântat în cimitirul Novo-devicie din Moscova.

Odată cu schimbarea locului de trai al familiei în Ananiev (1877), viitorul pictor își face studiile la Colegiul Real din Odessa, avându-l ca profesor pe Ghenadi Ladâjenski. Între anii 1888 și 1897 este student la Academia de Arte din Sankt Petersburg, frecventând atelierile lui Mihail Klodt, Ivan Șișkin și Arhip Kuindji. A participat în 1899 la expediția nordică a amiralului Stepan Makarov pe spărgătorul de gheață „Ermak”.

În 1904 se află la Port - Arthur, unde a executat un ciclu de crochiuri și studii. A participat la expozițiile Academiei de Arte, la vernisajele peredvijnicilor, la Expoziția Internațională de la Paris în 1900 și la *Secession-ul* din München (1905), fiind și unul dintre cofondatorii *Societății A.I. Kuindji*¹¹⁰.

La solicitările lui Ilia Repin, Arhip Kuindji și Vasili Mate, în 1909, Consiliul Academiei îi acordă titlul de academician în pictură, în semn de recunoaștere în domeniul artistic.

În această vreme activează concomitent la Petersburg și Ananiev. După 1916, înainte de revoluția rusă, închide atelierul din Petersburg și se refugiază la Ananiev, unde s-a aflat până în 1922. În anii 1922 – 1924 se află în postură de custode la Serghiev-Posad de la Lavra Pecerska, unde restaura icoane. Ultimii ani de viață după 1924 și-i petrece la Moscova, devenind membru al Asociației Pictorilor din Rusia Revoluționară. La

¹⁰⁸ Выпускники Каменец-Подольской гимназии 1883-1920, Китлинский-Kitlinski, accesat la 09.08.2017.

¹⁰⁹ Ibidem, фонд 12, дело 55, 1893 – 1911 г.г., 45 с.; Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Хесс Нухим Мошкович. Фонд 789, опись 12, дело 4-55, с. 34.

¹¹⁰ Произведения Е.И. Столицы в Одесском художественном музее, Одесса, 1977, 13 с.



expozițiile Societății Pictorilor din Sudul Rusiei a participat la edițiile din anii 1898, 1903, 1904, ultima având loc în 1913¹¹¹.

În presa din Odessa din perioada respectivă despre lucrările pictorului se scria: ... *Studiile lui Stolița sunt destul de cunoscute la Petersburg. Ier-nile lui sunt destul de monotone și te plictisesc. El înțelege natura, dar paleta lui este plictisitoare și cotidiană, și când pictează Crimeea, vezi doar malurile cunoscute, nu și culoarea lor*¹¹².

Kornei Ciukovski interpretează însă altfel pictura autorului: ... *Posi-bil, el este cel mai rus și mai național pictor al nostru. Chiar și tonurile sale reci, monotonia culorilor și a motivelor, chiar și senzația plictiselii, care adie în lucrări – toate acestea sunt dragi, apropiate, toate sunt la el, deoarece sunt și în noi. Dar are în el și elegia noastră, lirismul nostru, și sinceritatea noastră. Pământul sur, care parcă nevrând trece în verdeața scundă, a ierbii scunde; nori cenușii care parcă se mișcă, leneși pe cer, rar deschizând albastrul; oa-meni suri – așa de plictisitori și lipsiți de interes; niciodată, se pare, nu m-aș uita la asta, dacă nu ar fi fost atât de matern, dacă nu ar fi fost atât, atât de*

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² А. Федоров. На выставке. Одесские новости, 7 октября 1903.

*apropiat*¹¹³. În atelierul lui Mihail Klodt s-a aflat din 1890, fiind medaliat în 1891 (mica medalie de argint), în 1893 cu medalia mică și cea mare de argint, iar în același an, pentru tabloul *Idile la țară*, i se acordă titlul de pictor de clasa a II-a și un premiu bănesc al Societății de Susținere a Artelor pentru lucrarea *Coborâș spre mare*¹¹⁴.

Ca elev al lui Arhip Kuindji, Evgheni Stolița călătorește în Germania, Franța și Austria (1898), iar toată creația lui a evoluat sub influența peredviinicilor. Motive ca viața poporului și munca grea, cu o existență plină de lipsuri, trecutul istoric și frumusețea poetică a naturii sunt principalele subiecte ale pictorului.

În perioada prerevoluționară Evgheni Stolița era cunoscut datorită peisajelor din mediul rural, care se păstrează în mai multe muzee din fosta URSS, majoritatea (62 de lucrări) aflându-se în Ananiev, filiala Muzeului de Artă din Odessa, care a organizat în 1975 expoziția personală a academicianului, lucrările colecției fiind un dar al familiei pictorului.

În peisaje figurează motive în egală măsură reflectând natura pitorească din Basarabia și Ucraina. Una dintre cele mai timpurii opere ale pictorului, *În Moldova*. Pe râu (1900), ca și următoarele: *La cosit* (1908), *Stogul* (1913), sunt legate de meleagul copilăriei¹¹⁵. Una dintre operele sale, *Satul Budăi din Herson* (1919), a fost achiziționată pentru Muzeul de Artă din Chișinău în 1972 de la Ivan Volodin din Odessa¹¹⁶.

Alte, executate după 1916, cum ar fi *Casă din sud*, *Strânsul dovelilor*, *Iarna în sat*, *După pomușoare*, sunt executate în maniera stilistică și coloritul argintiu, mohorât al autorului, menționată aproape concomitent cu apariția primelor sale lucrări la expoziții¹¹⁷.

În majoritatea cazurilor pictorul este interesat de trecerile dintre diverse stări ale zilei, care oferă privitorului schimbările peisajului în funcție de sursa de lumină.

¹¹³ К. Чуковский. Южнорусская выставка картин. *Одесские новости*, 5 октября 1904 г.

¹¹⁴ Произведения Е.И. Столицы в Одесском художественном музее, Одесса, 1977, с. 8.

¹¹⁵ Т. Шигарева. Одесский художественный музей. Живопись XVI – начала XX веков. Каталог, Одесса, 1997 г., с. 136.

¹¹⁶ Muzeul Național de Artă al Moldovei. Proces-verbal nr. 8 din 23 august 1972.

¹¹⁷ Т. Шигарева. Одесский художественный музей. Оp. cit., p. 137.



Ca și alți foști peredvijnici, în perioada postrevoluționară execută comenzi publice, cele mai caracteristice fiind *Portretul lui Mihail Frunze* și *Sărbătoare de primăvară* (anii 1920).

O parte a operelor lui Evgheni Stolița de la începutul secolului al XX-lea se mai păstrează în colecția familiei artistului: *Foișor părăsit* (1900), *Toamnă în Penza* (1905), *Arde satul* (1906), *Înserare de toamnă* (1906), *A trecut gheața* (1906), *În iulie* (1907) și *Casa pescarului* (1908), care creează altă impresie decât cea exprimată de A. Fiodorov și Kornei Ciukovski față de lucrările prezentate de pictor în cadrul Societății Pictorilor din Sudul Rusiei.

Cu excepția unei singure lucrări – *Arde satul* –, tratată într-o cromatică cu nuanțe predominante de roșu-oranj, unde sunt reprezentate figuri de femei, bătrâni și copii, celelalte tablouri pot fi atribuite unui artist care se află în preajma impresionistilor. Pictorul redă veridic peisajul toamnei (*Toamnă în Penza*, *Înserare de toamnă*), începutul și sfârșitul iernii (*Foișorul părăsit*, *A trecut gheața*), silueta doamnei în scrânciob luminată de soarele lunii iulie, care pătrunde prin frunzișul copacilor. Concomitent,



în lucrări se observă o tratare panoramică a peisajului, ca în *Casa pescarului* sau în tabloul *A trecut gheața*.

În arta plastică modernă din Basarabia se cunosc numeroase cazuri când istoria a păstrat doar numele pictorilor, fără să le fi cruțat însă opera. Putem vorbi doar la modul constatativ despre Mihail Saharov, Vladimir Doncev, Iurie Bulat, Helen 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.

Printre pictorii basarabeni din perioada interbelică un nume de referință în spațiul ex-sovietic este cel al lui Pavel Șilingovski¹¹⁸, o figură remarcabilă, care a ilustrat prin creațiile sale cele mai valoroase tradiții ale artei europene, chiar și în perioada când aceste tendințe nu mai erau tolerate.

¹¹⁸ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Шилинговский Павел Александрович. Фонд 789, дело 79, 1901 г.

Și astăzi, după ce a trecut mai mult de un secol de la nașterea artistului, se cunoaște foarte puțin despre viața lui, dar s-a scris suficient despre operele sale în perioada sovietică și aproape nimic în Federația Rusă.

S-a născut la Chișinău pe 16 februarie 1881 și a studiat pictura la Școala de Arte Plastice din Odessa, în atelierul lui Kiriak Konstandi și Ghenadi Ladajenski (1895 – 1900). În 1901 este admis la Academia Imperială de Arte din Petersburg, în atelierul profesorului Dmitri Karadovski. Lucrarea de diplomă *Basarabia. Ghicitul* o susține în 1911, primind calificarea de pictor. Studiază apoi la Facultatea de Grafică a aceleiași instituții, în atelierul gravorului Vasili Mate (1914). În anii 1921 – 1929 și 1935 – 1937 a condus atelierul de grafică la Academia de Arte din Leningrad. Vizitează de mai multe ori Basarabia, participând la una dintre expozițiile Societății Iubitorilor de Arte (1906). În biserica mănăstirii Hârjauca s-a păstrat pictura bolșii naosului realizată de pictor în anul 1907, iar la Noul Neamț din Chițcani în perioada sovietică se aflau două tablouri cu subiecte religioase semnate de Pavel Șilingovschi, create în 1901 și 1903.

Uitarea meritelor și a operei lui Pavel Șilingovschi în Rusia independentă este oarecum explicabilă. Nu a fost prea agreat în perioada sovietică, deoarece a participat la expoziții care nu aveau nimic comun cu „realismul socialist”, cea de-a doua cauză fiind lipsa operelor maestrului, care sunt donate Chișinăului de testamentarul pictorului, imediat după terminarea războiului, în 1947.

Încă la apariția primelor sale lucrări de pictură se remarcă atașamentul lui Pavel Șilingovschi pentru valorile estetice ale Asociației *Mir iskusstva* și ale unor orientări occidentale ce i-au servit drept puncte de reper. După absolvirea Academiei de Arte, în 1911, pictorul rămâne să lucreze la Petersburg, Basarabia fiind vizitată de Pavel Șilingovschi în permanență, până-n 1918, realizând numeroase cicluri de studii, scene de gen și peisaje grafice. Majoritatea tablourilor pictorului nu sunt datate. Dar având în vedere că în multe cazuri la baza gravurilor sale (1910 – 1916) erau operele picturale ale maestrului, se poate presupune că acest proces decurgea concomitent.

Unul dintre aceste studii, create în timpul vizitei pe meleagul natal, poartă denumirea *Dealurile Basarabiei* (anii 1910). Ca și multe altele din acest ciclu, tabloul a fost realizat ca material suplimentar pentru lucrarea de diplomă. Dealul ondulat, intersectat de drumuri și acoperit cu vegetație rară, este descris amănunțit cu toate căsuțele înconjurate de copacii verzui-ocru de la marginea satului.

Dintre studiile din natură fac parte și lucrările executate într-o manieră impresionistă, „a la prima”. Acestea sunt *Cusătoreasa*, cu coloritul său sonor și jocul contrastant de lumină și umbră; *Mulsul oilor*, cu o gamă coloristică mai intensivă și dinamică; numeroasele peisaje – *Povârniș. Basarabia*, *Drum*, *Seara pe Nistru* (toate – anii 1910) etc., unde paleta coloristică a maestrului, vibrând, creează impresia arșiței într-o zi de vară sau a răcorii de seară.

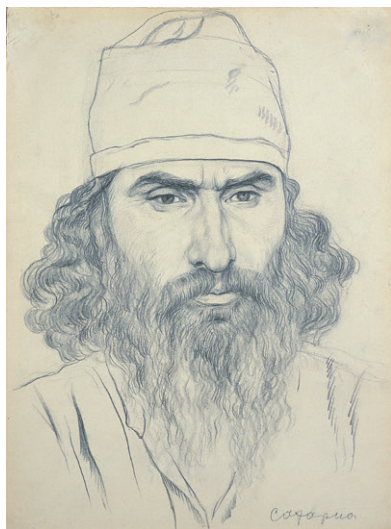
Și totuși, tablourile finisate pictate de către Pavel Șilingovschi sunt mai numeroase decât cele tratate la nivel de studiu. Anume în aceste lucrări se dezvăluie viziunea panoramică și monumentală a pictorului, selecția riguroasă a detaliilor, integritatea structurală a motivului. În așa mod sunt interpretate pânzele consacrate Nistrului și colinelor sale (*Nistru. Peisaj cu maluri*, *Pe Nistru*) sau reliefului pitoresc al meleagului (*Livezi. Basarabia*, *Peisaj cu crucifix*) ș.a.

Prima participare a lui Pavel Șilingovschi la manifestările din Basarabia are loc în cadrul expoziției Societății Iubitorilor de Arte Frumoase (1906) cu tabloul *Nocturnă*, menționat ca model de măiestrie picturală.

Deja în primele sale studii basarabene se urmărește atracția pictorului pentru un colorit neobișnuit, care era direct legat nu numai de redarea unei dispoziții reale a naturii, ci și de lumea senzațiilor și emoțiilor, în care tensiunea emotivă atinge cota de vârf a expresivității. Asemenea calități denotă în primul rând lucrarea de diplomă a maestrului – *Basarabia. Ghicitul* (1911).

Exotismul motivului se referă la tratarea adecvată a compoziției, a coloritului, care, frecvent întâlnite și în alte lucrări, aici sunt finisate cu desăvârșire. Pământul alb de lumină și arșița soarelui ne deplasează în pustii îndepărtate. Siluetele seminude ale țăranilor și țigăncii, aflându-se în umbră, parcă sunt transparente în lumina solară. Umbra de un albastriu-deschis cu nuanțe cafenii de pe pământ este abia vizibilă, accentuând și mai mult această asemănare. Dinamismul gesturilor, privirilor, expresivitatea lor creează numeroase dialoguri dintre personaje. Și deasupra tuturor plutește doar arșița și liniștea, care subliniază ritualul și magia conținutului. Dimensiunile considerabile ale pânzei, a cărei mișcare compozițională se desfășoară pe diagonală, accentuează monumentalismul proporțiilor.

Anumite calități, amintite anterior, sunt prezente în *Peisajul cu crucifix*, cu caracter meditativ și melancolic, în *Livezi. Basarabia*, în care lu-



mina soarelui și jocul clarobscurului creează impresia arșiței unei zile de vară.

Alte senzații reflectă tablourile *Nistru. Peisaj cu maluri* și *Pe Nistru*, unde liniștea potolitoare a peisajului, liniile ondulate ale dealurilor, ce se ridică deasupra râului și a drumurilor, imprimă un farmec deosebit. Acest moment se datorează și coloritului armonios, liric, cu nuanțe ocru-verzui, cu sclipirile de oranj în culoarea pământului și albastriului deschis al apei Nistrului.

Profunzimea emoțiilor în subiectele selectate, coloritul impresionist, ce formează dispoziția majoră a pânzelor, doar accentuează preferințele lui Pavel Șilingovschi pentru calitățile estetice și valorile spirituale ale picturii contemporane. Aceste criterii inițiale se referă în egală măsură atât la pictura, cât și la grafica maestrului. Pasiunea pictorului pentru tehnica litografică și pentru acvaforte coincide în timp cu apariția celor mai numeroase tablouri dedicate Basarabiei. În 1912 – 1914 Pavel Șilingovschi studiază în atelierul cunoscutului gravor rus Vasili Mate. Peisaje, portrete, rareori scene de gen sunt subiectele la care face apel plasticianul în această perioadă.

Motivul peisajelor grafice repetă subiectele create în pictură. Caracteristică pentru foile grafice este perseverența autorului pentru a obține calități picturale ce creează dispoziția ambianței.



Ca și în tablouri, dominantă principală este măreția naturii, aflată în diverse ipostaze (liniște, stihie), evocând spiritul baladelor vechi, accentuând momentele panoramice și epice ale acțiunii. Cu rare excepții, figurile de oameni se întâlnesc episodic în peisajele lui Pavel Șilingovschi: ele sunt abia vizibile, dizolvându-se în spații imense, dar prezența lor înviorează motivele.

Printre primele lucrări grafice ale ciclului basarabean, stampa *Basarabia. Oi* (anii 1920) reprezintă un model excepțional de compoziție, unde siluetele omenești și înfățișările animalelor sunt amplasate în prim-planul lucrării – procedeu aplicat pentru întâia oară de către pictor în lucrarea sa de diplomă.

Prin intermediul unor hașurări scurte și prin prelucrarea mai amănunțită a formei, Pavel Șilingovschi subliniază contrastul spațial dintre planuri, asigurând perspectiva aeriană a peisajului. Foaia menționată este una dintre primele create în tehnica acvaforte, de aceea se poate vorbi doar despre posedarea unor anumite procedee în acest domeniu. Deocamdată, volumul și forma se realizează cu ajutorul hașurii și al petei tonale, spațiul se redă încă amorf, prin intermediul contrastelor de proporții.

Majoritatea lucrărilor din ciclul basarabean (*Basarabia. Râpă, Basarabia. Furtună*, 1913) și numeroasele crochiuri în creion sunt executate la nivel profesional. Cea mai reușită lucrare este considerată *Basarabia. Furtună*. În acest motiv de peisaj tradițional, deșteptat de stihie, se reflectă în mod strălucit măiestria pictorului. Multitudinea spațiului compozițional, direcția diversă a hașurii și intersectarea ei, contopirea formelor și a volumelor cu spațiul creează impresia dinamicii vântului și a rafalelor biciuitoare de ploaie. Siluetele de oameni, grăbiți spre casă, reprezintă formal un procedeu compozițional care accentuează impresia acestei stihii.

Ca măiestrie, nu este inferioară foaia grafică *Basarabia. Râpă*. Liniile ondulate ale dealurilor cu copaci rari, printre care șerpuiesc povârnișuri, cerul noros, întunecat, ce atârna deasupra pământului – totul este pătruns de o așteptare tensionată.

Apropiate ca structură ciclului de acvaforte sunt și crochiurile pictorului: *Nistru, Basarabia. Peisaj cu dealuri, Basarabia. Dealuri pe mal, Basarabia. Valea Nistrului* (toate – din anii 1920) etc., prin selectarea riguroasă a elementelor peisajului, viziunea epică și panoramică, contrastele comparative ale plasticianului. Ciclul basarabean se încheie cu anul 1916. În acest timp, Pavel Șilingovschi creează primul său *Autoportret* în acvaforte, în care se observă maturitatea măiestriei graficianului. Varietatea și densitatea hașurii, lipsa aproape deplină a desenului liniar, simțul spațiului și al psihologismului chipului conturează particularitățile acestei opere. În concordanță se află și desenul *Călugăr. Saharna*, în care succedarea hașurii, petei și liniei transmit portretului o expresivitate deosebită.

Un loc aparte în ciclul basarabean ocupă stampa *Basarabia. Poduri*. În varianta păstrată a crochiului pentru acvaforte (lucru de excepție în creația pictorului) se urmărește compoziția integrală, care în continuare, aproape fără modificări, este transferată pe foaia de bază, fiind doar mărită în dimensiuni.

După 1916, Pavel Șilingovschi lucrează tot mai puțin în tehnica acvaforte. Pictorul va reveni la motivele basarabene abia în anii '30 și doar în pictură, continuând elaborarea subiectelor din memorie.

Decedat la 5 aprilie 1942, în Leningradul asediat, Pavel Șilingovschi a însemnat foarte mult pentru arta basarabeană. Și-a donat colecția Chișinăului. Constituită din circa 200 de gravuri ale vechilor maeștri europeni și ruși din secolele XVII-XVIII și din operele personale de pictură și grafică, este unul dintre cele mai importante fonduri de artă modernă ale actualului Muzeu Național de Artă.

Ultima ediție despre creația maestrului, Павел Александрович Шилинговский. Живопись. Рисунок, гравюра, își face apariția la Moscova și punctează unele evenimente necunoscute în viața și creația pictorului¹¹⁹.

¹¹⁹ Павел Александрович Шилинговский. Живопись. Рисунок, гравюра. Москва, Галеев Галерея, 2012, 295 p.

Monografia prezintă operele din colecția personală a gravorului Piotr Kornilov din Sankt Petersburg și unele dintre gravurile și picturile din colecția Muzeului Național de Artă din Chișinău. Autorii textului amintesc în treacăt despre Basarabia, dar important este faptul că anume Piotr Kornilov a fost cel care a expediat la Chișinău, aproape fără excepții, colecțiile de opere ale lui Pavel Șilingovschi, inclusiv operele adunate de pictor din grafica europeană și rusă din secolele XVIII-XIX.

Îndeosebi sunt utile informațiile din Хроника жизни и творчества (p. 273-276), unde sunt detaliate evenimentele legate de Basarabia, ignorate de toți cei care au scris despre P. Șilingovschi. Astfel, aflăm că în anii 1893 – 1894 frecventează Școala de Arte din Chișinău, în anii 1905 – 1906 se află în Basarabia din cauza manifestărilor violente ale revoluției ruse, unde a participat la pictura interioară a bisericii mănăstirii Hârjauca.

Participă la expozițiile Societății din Chișinău în anii 1907 – 1910 – fapt de care nu s-a amintit anterior. La Odessa a fost coleg cu un alt basarabean – Boris Anisfeld. În 1913 începe să lucreze la gravurile din ciclul „Basarabia”, iar în 1917 realizează primele xilografuri consacrate Basarabiei (*Furtuna, Peisaj montan cu copaci*, p. 273).

În septembrie 1930 este arestat și ținut în detenție trei luni, pentru scrisoarea trimisă de fostul său coleg de la Academie S. Sudeikin din New York și eliberat în decembrie, „fiind bănuț de colaborare cu serviciile secrete străine” (p. 274). În același timp, este eliberat din funcția de decan al Academiei de Arte – 1924) și restabilit în 1934 la atelierul de pictură, devenind și rector al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură de pe lângă Academia de Arte din Rusia.

1.5.

August Baillayre și Lidia Arionescu la Sankt Petersburg

Reconstituirea vieții și activității lui Auguste Baillayre, care a avut o importanță majoră pentru viața artistică din Basarabia, se bazează pe surse complete de informații, autorul documentându-și cercetările pe o serie de lucrări și acte provenind din arhiva personală a artistului, care, prin eforturile Taniei Baillayre, fiica pictorului, au fost donate în 1962 și aduse de la București la Chișinău. A doua parte a colecției de lucrări ale artistului, donate de fiica mai mică a pictorului, Marina Iliescu, ajunge la Chișinău în anul 2008.

La începutul secolului al XX-lea, despre pictor s-a scris câte ceva în presa periodică atât în Rusia, cât și în Basarabia. Cele mai timpurii urme ale activității de creație a lui Auguste Baillayre întâlnim în paginile catalogelor publicate cu ocazia vernisajelor. Astfel, unul dintre acestea (*Blanc et noir*, Sankt Petersburg, 1903) atesta prima lucrare expusă de către pictor după sosirea sa de la Amsterdam. La următoarele expoziții autorul se prezintă cu numeroase tablouri (vezi Каталог картин первой Осенней выставки, Sankt Petersburg, 1906). Interesante sunt comentariile plasticianului pe marginile unui alt catalog, din 1907. În dreptul a două studii se menționează că acestea au fost achiziționate de către Aleksandr Blok.

Prezintă un deosebit interes documentar și o serie de pliante editate cu diverse ocazii: din 1909 (*Импрессионисты*, Sankt Petersburg), din 1910 (*Импрессионисты*, Vilno; *Треугольник*, Sankt Petersburg), din 1911 – 1912 (*Союз Молодежи*, Sankt Petersburg) și din 1914 (*Художники – товарищам воинам*, Moscova). Acestea cumulează tot spectrul de interese profesionale ale pictorului: peisaje olandeze, nocturne din Petersburg, scenografii și ilustrații, picturi simboliste și constructiviste, portrete, afișe etc.

În recenzia autorului cu inițialele „B.P.”, care face analiza creației pictorilor ce au expus în Lituania, criticul amintește și de ...minunate-

le lucrări ale L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, studiile lui L. Baranov, A. Duncsev-Andreeva (*La soare, Câmp de secară*) etc.¹²⁰

Lucrările Lidiei Arionescu sunt menționate și în presa lituaniană, *Kurier Litowski* remarcând două tablouri: *Flori*, pictat cu măiestrie și coloritul fin al *Olandezei*¹²¹.

O altă poziție față de expoziția în discuție adoptă H. Брешко-Брешковский în *Биржевые ведомости*, care îi critică pe reprezentanții ambelor asociații, Венок și Треугольник, printre care și operele ambilor frați Burliuk, dar amintește și de operele basarabenilor: ...*Talentatul pictor Baillayre are o soție, Arionescu-Baillayre. Doamnă cu minunate trăsături ale feței. Dar admirați autoportretul ei! E ceva de coșmar, un chip neimaginal de transfigurat. În toate cazurile, este vorba despre aceleași lucrări, evaluate din diverse puncte de vedere, primele comentarii aparținând reprezentanților criticii moderne, iar ultimul – poziției peredviiniciste. Autorul a confundat Portretul olandezei cu Autoportretul, care nu a existat în realitate, aceasta fiind o neglijență evidentă*¹²².

Interesante și variate sunt analizele criticilor de artă ce vizau operele lui Auguste Baillayre din această perioadă. Constantin Sunnerberg, referindu-se la tablourile pictorului în revista *Zolotoe runo* din 1906, menționează:... *Printre peisaje false și tăvi lăcuite cu naturi statice, tablouri pornografice ofilite, printre alte banalități vopsite, în speranța de a fi realizate, a tot felul de domni „academicieni” – Makovski, Bodarevski, Kiseliiov ș.a., atrag atenția unele lucrări ce denotă sinceritate. De exemplu, operele lui A. Baillayre, Kalmâkov și Ivanov. La primul sunt îndeosebi de reușite nocturnele din Petersburg*¹²³.

Contrară, dar nu mai puțin interesantă, este evaluarea criticului Nicolai Negorev, referindu-se la lucrarea pictorului Învingătorul:... *Acesta totuși nu-i Apollo cel negru – strâmb, ci sanitarul în halat alb din Salpêtrière. Sau mai rău: țapul cumpenei și al fandoselii fără margini*¹²⁴. Aceste aprecieri indică elocvent mediul și timpul în care a activat pictorul în Rusia.

¹²⁰ В.Р. С выставки импрессионистов. Северо-западный голос Вильны, 12.01.1910, № 1249, с. 3.

¹²¹ С Wystawa obrazow. *Kurier Litowski*, 09.01.1910, p. 3.

¹²² Н. Брешко-Брешковский У импрессионистов. *Биржевые ведомости*, вечерний выпуск, 26.03.1910, № 11632, с. 5.

¹²³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosar 184, p. 5.

¹²⁴ Ibidem.



Operele lui Auguste Baillayre din această epocă, într-adevăr, diferă puțin, ca experiment, de cele ale lui Vladimir Tatlin sau Mihail Larionov. De exemplu, tabloul său *Lucrări de câmp* (a doua denumire – *Maurul și-a făcut datoria, maurul poate pleca*) e pictat într-o manieră liberă, descătușată, unde figurile celor trei țărani, fragmentarea compoziției amintesc trăsăturile „supremațiștilor” și ale „luciștilor”.

În perioada din Petersburg pictorul scrie articole pentru revista Союз Молодежи, care-și face apariția în 1912, fiind editate doar trei numere, în aprilie și iunie 1912, ultimul fiind tipărit în martie 1913. Articolele pictorului din această perioadă reflectă meditațiile personale privind tendințele artei contemporane și atestă o bună cunoaștere a artei europene¹²⁵.

Încă o publicație a pictorului apare în almanahul *Studioul impresiionismului*, finanțat de Nicolai Kulbin și este consacrată teatrului din Jawa, fiind un material specific despre arta teatrală orientală, necunoscută de publicul rus. Această culegere mai conține articole semnate de David și Vladimir Burliuk, Victor Hlebnikov, Aleksei Boriseak, Nicolai Evreinov ș.a.¹²⁶

Mai numeroase, dar mai puțin amănunțite sunt recenziile din presa basarabeană. Constituind, de fapt, o trecere în revistă a vernisajelor

¹²⁵ Август Балльер. Аполлон будничный и Аполлон чернявый. Союз Молодежи, Петербург, № 3, с. 11-13; Август Балльер. О хромотерапии, уже использованной. Союз Молодежи, 1912, № 3, с. 23-24.

¹²⁶ Август Балльер. Wajang. Явайский кукольный театр. Студия импресионистов, Петербург, 1910, с. 28-30.



basarabene, autorii articolelor îi acordă lui Auguste Baillayre, de obicei, trei-patru rânduri care îi fixează prezența.

Prima sa apariție la Chișinău, unde expune lucrări împreună cu Li-dia Arionescu-Baillayre, are loc în 1909, când recenzentul „P. K.” remarcă operele ambilor ca fiind cele mai reușite.

Originalitatea plasticianului este menționată și în presa bucureșteană, cu ocazia primei expoziții basarabene. Ziarul *Adevărul literar și artistic* descrie cu lux de amănunte lucrările sosite din Basarabia, evidențiindu-le pe cele semnate de Auguste Baillayre. Aceleași expoziții îi este consacrat și articolul semnat de Leonid Dobronravov, într-o publicație de la Chișinău, care nu ratează, de asemenea, ocazia să amintească meritele autorului¹²⁷. Asemenea referințe expoziționale, cu tangențe la creațiile lui Auguste Baillayre, se întâlnesc în presa basarabească până în 1939. Ultimele din ele pot fi considerate și cele din urmă mărturii ale activității artistice basarabene în general. Pentru că o bună perioadă de timp asupra vieții artistice a acestei epoci și asupra reprezentanților ei se lasă valul tăcerii și al anonimatului. Doar în anii 1950 apar primele monografii, semnate de Ada Mansurov (Zevin), Matus Livșiț, Kir Rodnin și Lev Cezza, în care perioada respectivă a artei basarabene este tratată incomplet și tendențios. Auguste Baillayre și elevii săi de la Școala de Arte Frumoase (chiar și studenții care nu se mai aflau de mult în Moldova sovietică, ci departe

¹²⁷ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 168, p. 9a.



Studenți basarabeni
la Academia Imperială de
Arte din Sankt Petersburg

de hotarele ei) sunt învinuiți de cele mai multe ori de formalism și avangardism.

Despre pictor și activitatea sa de creație din anii 1921 – 1939 aminteste succint în monografiile sale și Olga Plămădeală, care îl compară pe Auguste Baillayre cu Alexandru Plămădeală și Șneer Cogan și îl consideră drept un promotor al modernismului, practicat atât la Școala de Belle-Arte, cât și în cadrul Societății de Arte Frumoase. Printre ultimele publicații despre Auguste Baillayre care relevă importanța pe care a avut-o pictorul în viața artistică din Basarabia antebelică pot fi amintite și unele studii ale subsemnatului¹²⁸.

Un aspect important al ponderii maestrului în activitatea sa didactică îl constituie corespondența lui cu foștii săi elevi. În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează numeroase scrisori adresate pictorului, trimise din Franța, Belgia, România, Rusia și Statele Unite ale Americii. Printre corespondenți figurează Lydia Luzanovsky, Natalia Bragalia, Elisabeth Ivanovsky, Valentin Pitz, Dora Radova, Theodor Kiriaccoff, Marius

¹²⁸ Auguste Baillayre. Pictorul și epoca sa. În: *Arta*, Chișinău, 1994, p. 12-21; *Auguste Baillayre*. Chișinău, Arc, 2004, 96 p.

Bunescu, Aurel Ion Maican, Ludovic Dauș, Paul Constantinescu, Sara Lebedeva, Lidia Șaleapin ș.a.¹²⁹

În același timp, Auguste Baillayre primește de la studenții săi cărți și reviste cu dedicații și autografe. Grégoire Michonze îi trimite din Franța cartea lui Marquet de Vasselot *Musée de Louvre (Orfèvrerie)*, Elisabeth Ivanovsky poveștile *Bestiaire des Songes* ale soțului său, René Meurant, pentru care a realizat ilustrațiile, Joseph Bronstein și Olesea Hrșanovschi (Olga Olby) – revista *Jugend*, iar Theodor Kiriacoff, memorând interesul profesorului pentru teatrul chinezesc, i-a dăruit cartea *Teatrul umbrelor din Jawa*¹³⁰.

În fondul personal al pictorului se mai păstrează schițe ale elevilor, unele dintre care sunt unice. Gheorghe Bekker i-a făcut cadou un crochiu în creion (*Băiețel în curte*, 1929), Ira Filatieff – reproducerea unei lucrări din 1935, iar un desen de Pavel Piscariov se păstrează pe ultima pagină a cărții lui J. Tan *Чтение об искусстве*¹³¹.

Locul de naștere al lui Auguste Baillayre a fost schimbat de mai multe ori. În perioada rusă și sovietică era menționat cu origini din satul Budachi, mai apoi, când locuia în România, figura ca originar din orașelul Vernet-les-Bains. În realitate, viitorul pictor s-a născut la Béziers¹³², la 1

¹²⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosarele 33, 22, 29, 35, 36, 30, 24, 34, 26, 221, 184.

¹³⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosarele 113, 114, 135, 139.

¹³¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Op. cit., dosarele 223, 208, 117.

¹³² Din generația mai tânără a familiei Baillayre mai există astăzi câțiva moștenitori. La Chișinău locuiește medicul Nina Manole, fiica mai mică a lui Dumitru Baillayre, la București fotograful Andrei Iliescu, iar fratele mai mare, arhitectul Vasile Iliescu, proiectează clădiri în Chicago.

Încă o descendentă a familiei este Yvette Baillayre, care locuiește în orașelul Vernet-les-Bains din Catalonia Franceză, Pirineii Orientali, datorită căreia și-a făcut apariția arborele genealogic al familiei. Anume acest document varsă lumină asupra legăturilor de rudenie ale familiei, urmărite din secolul al XVII-lea (1754), când Martin Baillayre s-a căsătorit cu Anne-Marie Rajaus și a avut trei fii: Pierre François, născut la 18 aprilie 1798, Joseph Martin Jean, născut în anul 1807 și François Pierre Martin, născut la 15 iulie 1804. În familia ultimului se naște Jean Joseph Jules, la 15 decembrie 1846, tatăl Terezei și al lui Auguste Baillayre – Jean Joseph Jules Baillayre. Tereza, sora mai mare, s-a născut la 15 octombrie 1874, la Vernet-les-Bains, când ambii părinți aveau vârsta de 28 de ani. Auguste Baillayre s-a născut peste 4 ani, în Béziers. În certificatul de naștere al pictorului se precizează



mai 1879, într-o localitate din Pirinei, la granița dintre Spania și Franța, petrecându-și copilăria în Franța (1879 – 1885), iar adolescența în Georgia (1885 – 1898). A studiat la Amsterdam, Grenoble și Petersburg (1899 – 1907)¹³³, devenind pentru Basarabia anilor 1918 – 1942 una dintre cele mai de văză personalități ale vremii. Om de o vastă cultură europeană,

că la 30 aprilie 1879, în hotelul orașelului Béziers, în fața ofițerului de stat delegat cu afaceri civile au compărut: Jean Joseph Jules, cizmar, în vârstă de 32 de ani, născut în Vernet-les-Bains, domiciliat în Béziers, și Marie Forges, născută la Marseille, fără profesie, care au prezentat un copil de sex masculin, născut în această zi la ora 10 dimineața, cu prenumele Auguste Marius Jean, în prezența lui Auguste Roger, cizmar, în vârstă de cincizeci și șase de ani, Pacouill, măcelar, în vârstă de 30 de ani, domiciliați în Béziers, act semnat și legalizat de reprezentantul oficial Henri Pacouill și Roger Auguste. (Arhiva Municipală din Béziers, cota 9NUM2E4157, d. 113, p. 326-327). Fratele mai mic, Joseph Martin Jean, nu a avut copii, iar Pierre François a avut mai mulți urmași, tatăl Yvettei, Raymond Baillayre, fiind al patrulea descendent pe linia paternă.

¹³³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosar 17, p. 9, verso. Studiile din Olanda și Franța sunt confirmate de copia de pe certificatul lui A. Baillayre, tradus în limba română în 1938 la notariatul din Chișinău (donat autorului de către T. Baillayre la 1 mai 1989).



Auguste Baillayre a fost în Chișinău descoperitorul și inspiratorul spiritual a mai multe talente basarabene.

Un aspect important al vieții și activității fiecărui artist îl constituie mediul artistic, studiile și personalitățile care l-au format ca plastician și care, în ultimă instanță, au jucat un rol decisiv în creația sa. În această privință, Auguste Baillayre este una dintre personalitățile eminente ale artei basarabene.

Deocamdată nu se cunosc cauzele care i-au determinat pe părinții pictorului să se stabilească în Caucaz, unde tânărul Auguste Baillayre absolvă în 1899 Liceul Real din Tiflis¹³⁴. În vara aceluiași an, la vârsta de 20 de ani, el vine la Petersburg, de unde peste patru luni pleacă în Franța, iar apoi – în Olanda, absolvind în 1902 Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam cu titlul de pictor¹³⁵.

Auguste Baillayre a încercat, în repetate rânduri, să-și aștearnă pe hârtie propria biografie, dar nu a mai finalizat-o niciodată. În diverse publicații ale vremii locul de naștere al pictorului era considerat satul Budachi din județul Akkerman, iar despre părinții săi francezi, despre ocupațiile lor și, cu atât mai mult, despre genealogia familiei sale nu se cunoștea nimic. Cele două fiice ale sale, Tania și Marina, nu cunosc nici ele aceste date. Într-o scrisoare adresată autorului acestor rânduri Marina presupunea că *...după revoluție, când s-a întors în Basarabia, probabil din*

¹³⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosar 17, p. 21.

¹³⁵ Ibidem.

motive politice, a trebuit să-și procure alte acte..., iar părinții tatălui au fost comisionari care reprezentau interesele unei firme franceze în Caucaz (scrisoare adresată autorului din 2 septembrie 1996).

Oricum, însuși Auguste Baillayre infirma (indirect) faptul că s-ar fi născut în Budachi, menționând în *Amintiri*: ...*Prima călătorie pe mare am făcut-o la vârsta de cinci ani..., când mama m-a însoțit la tata în Caucaz*¹³⁶.

Tatăl său, Jean-Félix Baillayre, și mama, născută Marie-Françoise Forges, sunt amintiți în documente o singură dată, într-o petiție adresată organelor stării civile din București pentru reconstituirea actului de naștere, care rămăsese ...*la Petrograd, în arhivele administrației școlilor militare, în timpul revoluției din 1917*¹³⁷.

În continuare, asupra biografiei artistului se lasă tăcerea, iar amintirile se referă doar la timpurile copilăriei și adolescenței. Astfel, inițial familia se stabilește la Batumi, ca mai apoi să se transfere la Tiflis, unde pictorul a absolvit liceul real, întâlnindu-se aici și cu unii artiști plastici caucazieni – Koltchine, Longo, Rigaldi-Santiago și Vogel („pictorul în alb”, cum îl numește Baillayre).

Un episod din această perioadă a determinat soarta tânărului. În ultima vară înainte de plecarea sa la Sankt Petersburg, Auguste Baillayre petrece câteva luni la moșia cneazului Bagration din Mgadijvarah, fiind încurajat de rudele acestuia să susțină examenele de admitere la Corpul de cadeți marini, unde amfitrionii i-au promis protecție.

În vara anului 1899, viitorul pictor pleacă spre capitala Rusiei să depună documentele la marină. Însă scrisoarea de recomandare din partea familiei Bagration întârziase și de aceea tânărul Auguste este refuzat, pe motiv că este cetățean francez. Atunci Auguste Baillayre încearcă să depună actele la Școala de Ingineri ai Flotei Maritime din Kronstadt, unde nu este admis din același motiv.

La Sankt Petersburg s-a instalat pe insula Vasilievski, nu departe de Bursă și de Cetatea Petropavlovsk, locuința având vedere spre monumentul lui Petru I de Maurice Falconet. Tânărul își luase rămas-bun de la cariera militară, de aceea susține examenele de admitere la Academia de Arte, Facultatea de Arhitectură, fiind repartizat în atelierul lui Piotr Șcerbanovski.

¹³⁶ Arhiva Națională a Moldovei, op. cit., p. 1.

¹³⁷ Copia de pe petiția scrisă de A. Baillayre după 1945, p. 3 (Arhiva familiei Baillayre, București).

Cunoscând excelent franceza și germana, s-a angajat în același timp în calitate de secretar-traducător la avocatul Langel, unde lucra serile la traducerea scrisorilor de peste hotare. În afară de ceai și pesmeți, Auguste Baillayre era asigurat lunar cu o remunerare de 50 de ruble, fiind favorizat în comparație cu alți studenți de la facultate. După un timp, datorită recomandărilor lui Langel, Auguste Baillayre se mai angajează pentru aceleași servicii la A. Volf, care avea afaceri la Amsterdam. Din păcate, conflictele dese cu profesorul și mai ales repulsia față de desenele tehnice îl determină pe Auguste să abandoneze facultatea și să se pregătească pentru a pleca în străinătate.

Patronul său temporar îi dă o recomandare pentru Amsterdam. Tă-nărul primește banii trimiși de mama și sora sa, care erau profesoare în Tiflis, vinde ceasornicul de aur al tatălui său și, cu banii adunați, pleacă în aceeași iarnă cu trenul la Paris. Însă în drum intervin anumite schimbări: discutând cu mai multe persoane, el decide să-și schimbe planurile. Sosește la Amsterdam și se înscrie la Academia Regală de Arte Frumoase, susținându-și existența datorită recomandărilor de la Sankt Petersburg.

Vorbind mai târziu despre cei trei ani petrecuți în Olanda, își amintește în treacăt de întâlnirile sale cu pictorii Franz Langenfeld, Van der Wegen, Anthonis Lolkenberg și Van Niavenkamp.

Terminând studiile în 1902, Auguste Baillayre se reîntoarce la Sankt Petersburg, unde se angajează în competiția expozițională la *Blanc et noir* (1903), expunând trei afișe, pentru care erau prevăzute trei premii a câte 50 de ruble. Încurajat de Vasili Mate, profesorul de grafică al Academiei Imperiale și reprezentantul juriului care selecta lucrările, Auguste Baillayre pleacă la părinți în Caucaz, unde și-a bucurat familia cu succesele obținute. Toamna petrece un anumit timp pe moșia cneazului Sașa Teujev, lângă Suhumi, moment fixat într-o fotografie care îi reprezintă pe Auguste Baillayre și pe prietenii săi pescuind într-un râu montan.

Revenit la Sankt Petersburg, Auguste Baillayre constată cu amărăciune că premiile așteptate nu i-au revenit, deoarece președintele juriului, Ilia Repin, a refuzat să i le acorde, invocând pretextul ca afișele *...sunt prea pestrițe*¹³⁸.

La Sankt Petersburg, Auguste Baillayre se întâlnește cu Elena Cebutov, sora cneazului și prietenului său caucazian Aleksandr, care își făcea studiile în atelierul Școlii de Arte a principesei Tenișeva de pe lângă

¹³⁸ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 17, p. 4.



Academia Imperială de Arte, unde a fost sfătuit să-și continue studiile. Oficial, acest atelier era condus de Ilia Repin, dar profesor de arte plastice era Lev Dmitriev-Kavkazski. Aici Baillayre face cunoștință cu Lidia Arionescu și cu Vladimir Doncev¹³⁹, ambii originari din Basarabia, cu care va întreține relații strânse: Lidia îi va deveni soție, iar Vladimir – unul dintre cei mai apropiați colegi de breaslă. Contesa Tenișeva își amintește că a fondat acest atelier pentru a-l susține pe Ilia Repin care, ... *datorită portretelor sale, avea succes și rezultate remarcabile*¹⁴⁰. Deschis în Sankt Petersburg în anul 1895, atelierul a funcționat opt sau nouă ani și a fost închis, după cum menționează principesa, ...în exclusivitate din cauza capriciilor lui Ilia Repin, care nu a mai dorit să se ocupe de el, probabil pentru că interesele pe care le urmărea *nu s-au soldat cu rezultatele scontate*¹⁴¹.

Datele despre existența atelierului ar conține unele inadvertențe. Dacă studioul a fost inițiat în 1895 și a funcționat opt sau nouă ani, înseamnă că nu mai activa în 1903 – 1904, când își făceau aici studiile viitorii plasticieni basarabeni. Se prea poate că amintirile contesei, scrise la Paris, nu corespundeau cu realitatea, deoarece certificatul de absolvire al

¹³⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 17, p. 9 verso.

¹⁴⁰ Княгиня М.К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Ленинград, Искусство, 1991, p. 116.

¹⁴¹ Княгиня М.К. Тенишева. Op. cit., p. 116, 117.

Lidiei Arionescu, eliberat de Academia Imperială de Arte la 28 septembrie 1907, demonstrează că atelierul mai exista la acea vreme.

În timpul studiilor, pentru a-și asigura existența, Auguste Baillayre se angajează la mai multe publicații din Petersburg în calitate de desenator, dar cel mai apreciat a fost la revista *Зритель* (*Spectatorul*), unde a colaborat cu Serghei Cehonin, unul dintre cunoscuții graficieni ruși de la începutul secolului al XX-lea.

După absolvire, în octombrie 1907, Auguste Baillayre se căsătorește cu Lidia, fiica secretarului gubernial Ioanichie Panteleimon Arionescul și a soției sale Ana Grigoriev, și face o scurtă călătorie în Franța și Olanda, după care, în decembrie 1908, vizitează Basarabia și pe părinții Lidiei. La Chișinău se naște primul lor copil, Igor, care a decedat după scurt timp. Auguste Baillayre se reîntoarce la Sankt Petersburg, unde peste trei luni revine și Lidia.

În Basarabia soții se vor întoarce abia peste trei ani, cu fiica Tania, care se născuse la Sankt Petersburg, la 13 decembrie 1910. Mulți ani mai târziu, Tania Baillayre a indicat în biografia sa alte date – 13.12.1916, diferența constituind șase ani¹⁴².

După nașterea Tanei, Auguste Baillayre a plecat pentru tratament la Sevastopol, deoarece medicii presupuneau că suferă de tuberculoză, iar vara anului 1912 familiile Baillayre și Arionescu au petrecut-o într-un sat basarabean, a cărui moșie era arendată de socrul Ioanichie. În toamna anului 1912, la Țarskoe Selo se naște Dumitru (18 octombrie), dar această schimbare în componența familiei nu afectează prioritățile pictorului.

Pe durata studiilor și ulterior, Auguste și Lidia participă la expozițiile din Sankt Petersburg, organizate de asociațiile nou-apărute ale artei ruse. Tablourile artiștilor din acele timpuri (case olandeze, peisaje din Sankt Petersburg, nocturne) trădează cele mai diverse tendințe ale avangardei franceze, care predominau la acea vreme în arta olandeză și care se vor contura mai distinct spre sfârșitul primului deceniu al secolului.

Ambianța din Petersburgul acelor timpuri a favorizat apariția primelor asociații ruse, preocupate de renovarea mijloacelor și a procedeelor plastice și, mai ales, de înlocuirea monopolului deținut de către *pered-vijnici*. Procesul începuse la finele secolului al XIX-lea, odată cu apariția Societații Мир Искусства – unica grupare care a inițiat transformările

¹⁴² Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor plastici români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p. 36.



inovatoare din arta rusă. Despre această asociație Auguste Baillayre menționează în notele sale: ...*Dacă sunt adevărate cuvintele pictorului Édouard Vaillant, care mi-a spus, apropo, de Expoziția Lumii Artei la Paris în 1907, „Aceasta nu este altceva decât arta noastră franceză, pe care noi ne-am returnat-o*¹⁴³.

De menționat că Petersburgul, spre deosebire de Moscova și de alte centre ruse, găzduia mult mai des expoziții din străinătate – franceze (vernisașele lui Jean-Louis Ernest Meissonier, Édouard Detaille), americane (James Abbott McNeill Whistler) și engleze (Aubrey Vincent Beardsley), suedeze (Anders Leonard Zorn)¹⁴⁴ etc., care reprezentau diverse tendințe ale Art Nouveau.

Prima expoziție din Petersburg la care participă tânărul pictor în 1903 („Blanc et noir”) nu oglindește adecvat mediul artistic din acest oraș. Fiind un vernisaj neangajat, această manifestare a prezentat operele pictorilor din secolele precedente și cele de factură tradițională, care reflectau tendințele principale ale evoluției artei ruse, în care *peredvijnicii* (Ilia Repin, Ivan Kramskoi) își expuneau lucrările alături de reprezen-

¹⁴³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 13, p. 4.

¹⁴⁴ Григорий Стернин. *Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков*. Москва, Искусство, 1970, с. 105, 109, 111.



tanții Asociației Мир искусства (Ivan Goriușkin-Sorokopudov, Mihail Vrubel etc.)¹⁴⁵.

La expozițiile de toamnă din 1906 și 1907 Auguste Baillayre expune naturi statice și nocturne olandeze, două dintre care sunt achiziționate de către Aleksandr Blok¹⁴⁶.

Anume în acești ani apare o lucrare semnificativă a pictorului – *Învingătorul*, reprezentând un schelet care „patinează” pe un câmp arat, peste care atârna nori grei de furtună.

După 1907 urmează o nouă călătorie în Franța și Olanda, care se încununează cu organizarea unei expoziții personale la Amsterdam, în *Salonul Gool*¹⁴⁷. La Paris, pictorul face cunoștință cu Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir și Isadora Duncan¹⁴⁸, familiarizându-se și cu opera artiștilor care erau în avangarda picturii franceze. În drum spre Petersburg, în 1908, Auguste Baillayre și Lidia Arionescu fac un popas la Chișinău, unde participă la expoziția anuală a Societății Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia.

¹⁴⁵ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 168, p. 5.

¹⁴⁶ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 10, p.

28 verso.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 20.

¹⁴⁸ Ibidem, dosar 10, p. 27 verso.

Reîntorși la Petersburg în 1909, Lidia și Auguste Baillayre prezintă studii olandeze și nocturne la expoziția *Impresioniștilor*, care apoi este organizată la Vilno (1909 – 1910) cu participarea fraților Dmitri și Vladimir Burliuk, a lui Aristarh Lentulov ș.a., figuri importante ale avangardei ruse.

La Petersburg, căutările noilor mijloace plastice de expresie devin mai rodnice odată cu apariția Asociației Треугольник în 1910 (Auguste Baillayre este unul dintre fondatori)¹⁴⁹. Această grupare va constitui ulterior nucleul Asociației Союз Молодежи, la care vor adera unii coexpozanți ai pictorului – frații Burliuk, Mihail Larionov, Natalia Goncareova, Kuzma Petrov-Vodkin etc. La expozițiile din 1911 – 1912 (asociația a existat până în 1914) Auguste Baillayre prezintă un ciclu de ilustrații pe motive din eposul indian și primele studii basarabene.

Concomitent cu activitatea expozițională, Союз Молодежи pregătea și editarea unei culegeri cu aceeași denumire, pentru care Auguste Baillayre s-a angajat să scrie articole¹⁵⁰.

Despre aspirațiile lui Auguste Baillayre din această epocă (1910 – 1913) ne vorbesc elocvent și numele personalităților cu care se împrietește: Marc Chagall, Vladimir Maiakovski, Vladimir Tatlin, Aleksandr Lebedev, Aleksei Tolstoi etc.¹⁵¹ Cu mulți dintre ei pictorul se întâlnește la expozițiile de artă rusă din capitalele europene: la Paris – cu Marc Chagall, Mihail Larionov, Natan Altman; la Berlin – cu Pavel Filonov ș.a., aceștia din urmă participând și la vernisajele basarabene din 1906 și 1908¹⁵².

Aflându-se în permanență în Rusia, Auguste Baillayre vizitează deseori Basarabia. Astfel, cu excepția anului 1913, pictorul vine în fiecare an la Chișinău, unde participă la expoziții. În 1913 el face o călătorie de studii în Franța, devenind titularul diplomei Universității din Grenoble, iar în 1914 solicită și primește de la Consulatul General al Italiei din Sankt Petersburg permisiunea pentru o călătorie în Italia, cu scopul ...*de a studia problemele administrării școlilor militare și pentru a vizita Galeria Uffizi*¹⁵³.

¹⁴⁹ Татьяна Любославская. Хроника объединения Союз Молодежи. Искусство, 1990, № 9, с. 58.

¹⁵⁰ Татьяна Любославская Op. cit., p. 61.

¹⁵¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, dosar 10, p. 27.

¹⁵² Idem, d. 15, p. 14.

¹⁵³ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, d. 4, p. 1-14.

Pentru pictor, această călătorie, judecând după informațiile cuprinse în cele 14 file ale dosarului, a avut o importanță deosebită. Din biletul de tren, valabil pentru lunile iulie – august 1914, deducem itinerarul și interesele sale pentru Italia – Veneția, Torino, Roma, Napoli, Florența, Bologna, Milano etc.

Întorcându-se în Rusia, pictorul își schimbă domiciliul și se angajează într-un serviciu public. Între 1914 și 1918 plasticianul funcționează în calitate de profesor la Colegiul Militar de Cadeți A. Suvorov din Moscova. Prezintă pentru expoziția *Omagiu militarilor adus de pictori* (1914) tabloul *Ciorile* (1909), care are același caracter semnificativ și simbolic ca și precedentele. Din creația sa de până la 1917 s-au păstrat puține lucrări. Una dintre ele, *Olanda. Vedere spre Dordrecht* (1908), reprezintă ambianța naturii nordice, peisajul conținând elemente arhitecturale tratate laconic și cu o deosebită expresivitate. Un alt tablou din acele vremuri (*Interior. Perkkiiärvi. Finlanda*, 1911) vădește pasiunea sa pentru impresionism. Razele solare „dizolvă” obiectele din interiorul unei camere, făcându-le parcă imateriale. Sonoritatea nuanțelor coloristice ale tonurilor aurii deschise, albastrii și cafenii, contrastele de lumină și umbră, abia vizibile, formează laitmotivul tabloului.

O prezență de excepție, de scurtă durată, în arta basarabeană a fost creația Lidiei Arionescu-Baillayre (22 martie 1880, Chișinău – 1923, Chișinău), fiica secretarului gubernial Ioanichie Arionescu și a Anei Grigoriev¹⁵⁴. La Chișinău a absolvit Gimnaziul de Fete între 1890 și 1898 și cursurile la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco (1899 – 1902), apoi a fost admisă la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg, studiind în atelierul lui Lev Dmitriev-Kavkazski, concomitent cu Vladimir Doncev (1903 – 1907)¹⁵⁵.

Dosarul Lidiei Arionescu de la Academie este foarte laconic și conține doar 10 file cu informații incluse între 1906 și 1907, din ultimii ani de studii. În documente figurează solicitarea pictoriței de a fi admisă la susținerea examenelor pentru a preda desenul în gimnazii (25 aprilie 1906),

¹⁵⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Fond 2989, registrul 1, dosar 10, p. 17, 29, 38, 54, 57, 219, 220.

¹⁵⁵ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Арионескул Лидия Иоанникиевна. Фонд 789, опись 13, 1906, досье 147, 10 с.



care au fost susținute la 26 iulie 1907, iar la 28 septembrie primește certificatul solicitat¹⁵⁶.

În Atestatul de absolvire a Gimnaziului de Fete din Chișinău (1898) de șapte clase, Lidia obține calificativul „satisfăcător” la majoritatea disciplinelor. În anexa dosarului figurează și certificatul de naștere, fiind menționat faptul că Lidia a fost botezată la biserica „Sfântul Ilie” la 6 aprilie 1880¹⁵⁷.

S-a căsătorit cu Auguste Baillayre în 1907, plecând împreună, în octombrie – noiembrie, într-o călătorie de studii în Franța și Olanda. La întoarcere se opresc la Chișinău, participând la expoziția Societății Iubiților de Arte Frumoase, care a avut loc în luna noiembrie a anului 1908.

Decedată de timpuriu, din moștenirea artistei au rămas doar câteva opere, păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă – un *Nud feminin*, *Portret de băiat* (1904), *Natură statică cu pahar*, *Portret feminin* (1905). Pictorița utilizează procedeele plastice de expresie caracteristice neoimpresioniștilor francezi. La București, în familia Iliescu, se mai păstrează *Portretul lui Auguste Baillayre cu trandafiri* (1904), pictat într-o gamă co-

¹⁵⁶ Фонд 789, op. cit., p. 2, 5, 9.

¹⁵⁷ Русский Государственный Исторический Архив Императорской Академии Художеств. Арионескул Лидия Иоанникиевна. Фонд 789, опись 13, 1906, досье 147, p. 2.

loristică sonoră, cu tușe de culoare mari și energice, ce se impune prin originalitatea compozițională și efectele coloristice, care amintesc, prin tratare, pânzele Eugeniei Maleșevschi.

La expozițiile din Sankt Petersburg figurează cu lucrări în 1909 (7 *crochiuri de tip Volendam*), la *Expoziția Impresioniștilor* din Vilno cu două tablouri (*Flori, Olandeza*, 1909 – 1910), iar la vernisajul Asociației Треугольник (1910, Sankt Petersburg) a fost prezentă cu tablourile *Portret* și *Flori*.

Ultimele vernisaje din Basarabia la care expune lucrări Lidia sunt expozițiile consacrate lui George Pojedaef (1920) și Salonul Societății de Belle-Arte din Basarabia în anul 1933. Astfel, anume creația lor a influențat și a direcționat prioritățile mediului artistic în Basarabia în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Activitatea pictorilor originari din Basarabia în Rusia sau Europa a purtat amprenta vremii, fiecare dintre ei având o soartă diferită. Dintre cei trei frați Răilean – Anton, Policarp și Toma –, doar ultimul a lăsat urme în Rusia prerevoluționară.

Alții, cum ar fi Ițec Șah, Iosif Stepankovski, Timofei Colța sau Evgheni Stolița, s-au perindat pe apele tulburi ale timpului, puțini dintre ei demonstrând tărie și consecvență în realizarea visului tinereții: să devină pictori și să rămână în memoria vremii. Dintre cei menționați doar Evgheni Stolița a cunoscut gloria de academician în perioada prerevoluționară, fiind complet uitat în perioada sovietică, cu o singură expoziție organizată la Odessa, consacrată centenarului de la nașterea pictorului.

Ion Croitoru la Moscova și la Paris. Între restaurare, creație și colecționare

Soarta și creația multor pictori basarabeni nu se pot aborda după anumite criterii prestabilite. Fiecare dintre ei și-a urmat calea destinului, aflându-se, uneori, în cele mai stranie situații, dependente de istoria politică care a marcat timpul. Unul dintre aceștia a fost și conaționalul nostru Ion Croitoru (Kraitor Ivan Kondratievici, cum a fost identificat în Imperiul Rus), pictor, colecționar și restaurator basarabean din Rusia prerevoluționară.

O succintă biografie a copilăriei și adolescenței viitorului pictor și restaurator a fost prezentată de muzeograful Galeriei Tretyakov Natalia Iliina în articolul *Выставка К.А. Коровина 1921 года или «Коровинское наследие» И.К. Крайтора*, publicat în 2015. Din sursa citată aflăm că basarabeanul s-a născut la Chișinău, fiind cel mai mare într-o familie numeroasă și nevoiașă. În certificatul de naștere - tatăl său, mic-burghez, figurează cu două nume – Craitorean și Craitor.

După nașterea fiului părinții se mută în satul Sângera, Ion făcându-și studiile la școala județeană din Chișinău, luând lecții la nouă discipline: religie, limba rusă, aritmetică, geometrie, caligrafie, desen și contabilitate, având note „satisfăcătoare”. Din 1896, neavând posibilitatea să-și continue studiile, a practicat mai multe meserii, în diverse orașe, un timp mai îndelungat aflându-se la Odessa.

Începând cu anul 1902, Ion Croitoru se află periodic la Moscova, frecventează cursurile de arhitectură și construcții, lucrează în calitate de desenator tehnic, se ocupă de fotografie și pictură. Mai târziu se interesează temeinic de problemele restaurării, studiind literatură specializată și face experimente chimice. Din 1910 se află permanent în Moscova, activând la *Galeria Lamercie*, ocupându-se și cu organizarea expozițiilor pictorilor ruși și străini¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Н.В. Ильина. Выставка К.А. Коровина 1921 года или «Коровинское наследие» И.К. Крайтора (по материалам ОР ГТГ), в: *Константин Коровин и его эпоха. Проблемы творчества и роль живописца в художественной жизни Рос-*

Unul dintre desenele tematice, *Lev Tolstoi și Anton Cehov*, create de Ion Croitoru la Moscova între anii 1902 și 1904, demonstrează că autorul a avut parte de studii artistice substanțiale. Compoziția, proporțiile, portretele scriitorilor arată că pictorul nu a fost un simplu autodidact, deși în informațiile autoarei articolului acest aspect predomină (arhitect, desenator tehnic, pictor, fotograf etc.). Același lucru dovedește și *Portretul ucrainencei* din fondurile Muzeului Național de Artă din Chișinău, cu calități profesionale indiscutabile, pictat, probabil, înainte de plecarea lui Ion Croitoru, în 1923, la Paris.

Printre documentele de arhivă păstrate în fondurile Galeriei Tretiakov figurează un certificat eliberat de Direcția de Emigrație din Basarabia care atestă faptul că Ion Croitoru a traversat frontiera în iunie-iulie 1918, vizitându-și rudele¹⁵⁹.

Oricum, deocamdată, rămân multe semne de întrebare referitoare la opera și viața lui Ion Croitoru, pictor, colecționar și restaurator, expert al creației lui Rembrandt și Velázquez din Rusia prerevoluționară. Din informațiile cunoscute cu certitudine, Ion Croitoru s-a născut la Sângera la 13 noiembrie 1880 și a decedat la Paris, la 19 decembrie 1957, la vârsta de 77 de ani. A studiat, potrivit unor surse, la Ilia Repin, la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg, potrivit altora – la Școala de Arte „Stroganov” din Moscova. Este amintit în publicațiile basarabene, pentru prima oară, de Alexandru Plămădeală în articolul său *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*, apărut în 1933, fiind mai apoi readus în atenție de către Kir Rodnin, în culegerea de articole *Arta medievală din Moldova*, apărută în 1990, unde la Ion Croitoru se face trimitere în necrologul publicat în revista pariziană *Le Nouvelles Revue* din 27 decembrie 1957¹⁶⁰.

În articolul său Kir Rodnin amintește că Ion Croitoru a fost unul dintre cei mai apreciați restauratori ai timpului, iar după 1924, în calitate de însoțitor al unei expoziții de icoane rusești (de fapt, este vorba de organizarea expoziției lui Constantin Korovin), pleacă la Paris, după care nu

сии конца 19-го – начала 20-го веков, Москва, Государственная Третьяковская Галерея, 2015, с. 42.

¹⁵⁹ Н.В. Ильина. Выставка К.А. Коровина 1921 года или «Коровинское наследие» И.К. Крайтора (по материалам ОР ГТГ), в: *Константин Коровин и его эпоха. Проблемы творчества и роль живописца в художественной жизни России конца 19-го – начала 20-го веков*, Москва, Государственная Третьяковская Галерея, 2015, с. 45.

¹⁶⁰ Kir Rodnin. *Arta medievală din Moldova*. Chișinău, Știința, 1990, p. 8.

se mai întoarce la Moscova. Același autor face trimitere la cataloagele pariziene *Salon d'hiver* din anii 1948 – 1956, la care a participat consecutiv cu opere de pictură, dar și la faptul că a absolvit Școala „Stroganov” din Moscova¹⁶¹.

După o lungă perioadă de tăcere, apare o scurtă minibiografie pe portalul electronic Искусство и архитектура русского зарубежья, alcătuită de Oleg L. Leikind, Konstantin V. Mahrov și Dmitri I. Severiuhin¹⁶², care conțin informații succinte despre basarabean și trimeri la publicațiile din Rusia și Franța până în 1959.

O informație similară se conține și pe pagina electronică Культурный центр Дом-музей Марины Цветаевой din Moscova, cu unele precizări. Astfel, începând cu 1905, Ion Croitoru este angajat în calitate de restaurator al Galeriei Tretiakov, fiind fondatorul expertizei științifice a restaurării picturii, elaborând metodologia pentru curățarea tablourilor de impurități. Despre acest proces tehnologic ne informează ziarul *Голос Москвы* din 19 iunie 1913: *...La Moscova acest procedeu este folosit de 8 ani de pictorul Iv. Kraitor. El a restaurat colecția de portrete a Academiei de Științe, precum și din colecții particulare. Potrivit cercetărilor lui Kraitor, utilizarea „aburilor de spirt uscat” în cazul tablourilor cu cracheluri și pierderi de grund necesită o atenție deosebită – aceste lucrări trebuie conservate pe verso. Pentru regenerarea tablourilor pictate în tempera cu folosirea glazurii pe lac, neafectând stratul de pictură, procedeul este de neînlocuit. Principiul descoperit de Pettenkofer este perfecționat de Kraitor într-un mod care permite combinarea aburilor volatili de benzol, acetonă, eter etc.*¹⁶³



¹⁶¹ Kir Rodnin. *Arta medievală din Moldova*, op. cit., p. 27.

¹⁶² Н. Корганов У И.К. Крайтора. *Русская мысль* (Париж), 21 сентября 1957 (№ 1111); *Искусство и архитектура русского зарубежья*. Составители: О.Л. Лейкинд, К.В. Махров, Д. Я. Северюхин. Санкт Петербург, 2000, с. 359.

¹⁶³ *Явление Спасителя народу*. Иллюстрированный художественно-литературный журнал *Искра*, 1914, № 10, 9 марта, с. 76-77.

Despre Ion Croitoru amintește și cunoscutul pictor și istoric de artă rus Igor Grabari în cele două volume Игорь Грабарь. Письма (1891 – 1917) și (1917 – 1941), apărute la Editura „Nauka” din Moscova în 1977. Chiar dacă menționează numele lui Croitoru în legătură cu anumite activități expoziționale europene, Grabari în scrisorile publicate solicită opiniile lui Croitoru referitoare la originalitatea tabloului lui Levițki *Portretul lui F.P. Makerovski*. În cadrul acestor discuții Ion Croitoru publică, în 1916, broșura По поводу портрета Ф.П. Макевского в Третьяковской галерее, susținând astfel opinia lui Grabari¹⁶⁴.

La activitatea basarabeanului din această perioadă se referă două scrisori adresate pictorului și istoricului de artă rus Alexandre Benois din fondurile Muzeului Rus din Sankt Petersburg, din anii 1915 și 1922¹⁶⁵. În prima autorul îl informează pe destinatar că suma de 100 de ruble a fost transmisă pentru decorul și schițele de costum cumpărate de Ksenia F. Kolesnikova, restul urmând să fie achitat în luna ianuarie a anului următor. Cea de-a doua se referă la colecția lui A. Benois achiziționată de A.I. Ruțko. Despre activitatea de colecționar, dar și cea de intermediar între pictor și colecționar ne vorbește și articolul lui D.L. Podușkov Академик живописи Николай Петрович Богданов-Бельский (1868 – 1945)¹⁶⁶, în care se precizează: ... *Periodic din Petrograd sosea colecționarul Kraitor și cumpăra de la pictori tablouri...*, fiind vorba de perioada de până la 1905, când activa la Moscova.

În perioada imperiului țarist Ion Croitoru a fost angajat al Galeriei Tretiakov (din 1905), fondator al unei metodologii de expertiză și restaurare a tablourilor, fiindu-i încredințat transferul cunoscutului tablou al lui Aleksandr Ivanov *Apariția lui Hristos în fața poporului*. În 1907, când administrația muzeului a decis să fie construită o nouă clădire a Galeriei, după proiectul arhitectului Nicolai Șeviaikov, finalizată în 1913, tabloul de mari dimensiuni al lui Aleksandr Ivanov a fost transferat în noua încăpere. După cum menționează cercetătoarea Ludmila Markina¹⁶⁷ ... *Un rol important în acest transfer voluminos a avut I.C. Craitor, datorită calculelor*

¹⁶⁴ Игорь Грабарь. Письма (1891-1917). Москва, Наука, 1977, с. 449.

¹⁶⁵ Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Фонд 137, дело 1094, с. 1, 2.

¹⁶⁶ Д.Л. Подушков. Академик живописи Николай Петрович Богданов-Бельский (1868 – 1945). Утомельская старина, № 31, март 2013 г.

¹⁶⁷ Л.А. Маркина Александр Иванов: одиссея его картины. Наше наследие, № 83-84, 2007, „nasledie-rus.ru”.

căruia tabloul a fost amplasat fără a afecta pânza și fără pierderi ale stratului de culoare (540 x 750 cm – n.a.). Faptul a fost confirmat ulterior în articolul Явление Спасителя народу, publicat în ziarul *Iskra*.

Despre sora mai mică a artistului, Ana (1902 – 1967), se cunoaște foarte puțin. La plecarea fratelui său în Franța, în 1923, prin intermediul lui Igor Grabari, care a exercitat funcția de director al Galeriei Tretiakov (1913 – 1925) și a fost inițiatorul fondării Atelierelor Centrale de Restaurare din Moscova, pe care le-a condus între anii 1918 și 1930, Ana avea doar 21 de ani. Acest fapt poate fi confirmat și de relațiile personale ale lui Igor Grabari cu familia Croitoru, în particular cu Ana Croitoru, considerată discipola lui și fiind șefa laboratorului de restaurare a picturii în ulei, în perioada directoratului lui Grabari (1944 – 1960). Ana a descoperit pânzele lui Rembrandt și Velázquez, pe care le-a restaurat după metodologia elaborată de fratele său.

Despre sora mai mare, Sofia Croitoru și soția lui Ion Croitoru- Sofia I. Doca-Craitor, nu se cunoaște aproape nimic, în afară de faptul că anume ele au donat Muzeului din Chișinău colecția respectivă. Înainte de plecarea la Paris în 1923 pentru organizarea unei expoziții cu tablourile lui Constantin Korovin, cea mai mare parte a colecției proprii Ion Croitoru o încredințează soției sale și surorilor – Anei și Sofiei, cărora le-a scris:... *Singura mea rugămintă este să trăiți în înțelegere și prietenie și să nu le permiteți unor escroci să vă manipuleze și să vă jefuiască, acesta-i testamentul meu pentru voi și al muncii mele*¹⁶⁸. În același timp, datorită faptului că pictorul și-a păstrat cetățenia sovietică o parte a colecției sale a fost retrocedată familiei în 1965.

Faptul că soția și surorile au urmat sfatul pictorului este confirmat de expoziția *Pictura rusă din secolele XVIII-XIX*, care a avut loc în 1953 la Moscova, fiind alcătuită din colecțiile statului și cele particulare. Din informațiile incluse în catalog (Русская живопись XVIII-XIX веков. Каталог. М., 1953, alcătuitor N.V. Vlasov) rezultă că Sofia I. Doca-Craitor și Ana Croitoru au expus din colecția personală lucrări semnate de Isaac Levitan, Iuli Klever, Constantin Somov, Mihail Nesterov, Leonid Pasternak, Constantin Korovin, Valentin Serov, Ilia Repin, Abram Arhipov, Fiodor Maleavin ș.a., nume de rezonanță ale artei ruse de la hotarul secolelor XIX-XX.

¹⁶⁸ Из письма И.К. Крайтора к С.И. Дока-Крайтор.Третьяковская Галерея. Фонд 230, единица хранения 151, с. 13.

Una dintre publicațiile mai recente aparține muzeologului Natalia Ilina, care semnează în revista Galeriei Tretiakov din 2012 articolul Реставратор Иван Кондратьевич Крайтор и наследие Константина Коровина¹⁶⁹ în limbile rusă și engleză. Studiul conține informații despre activitatea basarabeanului la Paris, preluate din manuscrisul lui Ivan Ivanovici Mozalevski¹⁷⁰, disident rus, apoi cetățean sovietic repatriat în URSS, membru al Consiliului *Uniunii Cetățenilor Sovietici* cu sediul la Paris (1945 – 1947), descendentă a societății *Uniunea Patrioților Ruși* (din 1943), ambele coordonate de ambasada rusă din Franța. Manuscrisul a fost prezentat pentru publicare în 1973 Editurii Советский художник, dar, deși conținutul a fost adaptat în conformitate cu ideologia sovietică, vorbindu-se despre șomajul și bețiile diasporei ruse din Paris, manuscrisul a fost interzis pentru publicare (actualmente se păstrează în fondul de manuscrise al Galeriei Tretiakov). Versiunea prescurtată prezentată de Natalia Ilina se referă la activitatea și existența lui Ion Croitoru la Paris în anii 1940 și redă, în mare parte, peripețiile colecției lucrărilor lui Constantin Korovin aflate în posesia pictorului basarabean. Este evident că în multe cazuri Ivan Mozalevski dramatizează conștient lucrurile, informațiile neavând nicio confirmare documentară.

Din informațiile oferite de Ivan Mozalevski cele mai interesante se referă la detaliile și ambianța în care au avut loc întâlnirile memorialistului cu Ion Croitoru, la sfârșitul anilor 1920, în atelierul lui Ivan Bilibin din Paris. Mozalevski descrie două întâlniri cu Ion Croitoru, fără a specifica perioada în care au avut loc acestea: ...*Când am făcut cunoștință cu I.C. Craitor, era de-acum foarte bătrân și bolnav, preocupat de ideea dispariției planetei noastre și a autodistrugerii omenirii*¹⁷¹. La una dintre adunările *Uniunii Patrioților Ruși*, restauratorul îl invită să-l viziteze pentru a-i arăta colecția de tablouri ale lui C. Korovin. Fără a se implica în detalii concre-

¹⁶⁹ Наталья Ильина. Реставратор Иван Кондратьевич Крайтор и наследие Константина Коровина. Третьяковская Галерея, Москва, 2012, № 1, с. 75-85.

¹⁷⁰ Ivan Mozalevski (1890 – 1975), grafician și istoric de artă ucrainean, elev al lui Ivan Bilibin și Vladimir Mate. În Rusia prerevoluționară a colaborat activ la revistele *Appolon*, *Argus*, *Lukomorie* și a expus la manifestările Societății Lumea Artei. În 1920 emigrează, aflându-se la Viena, Berlin, Praga, iar din 1926 se stabilește la Paris. Se repatriază în URSS în 1947, stabilindu-se în Kiev, iar după 1953 – în Simferopol.

¹⁷¹ Иван Мозалевский. Моя жизнь в Париже. Часть IV. Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Фонд 137, дело 1094, с. 1.



Скulpt. съ которой была сформирована фигура. Картина привезенная из россійских музеевъ и выставленная въ музее.



Художникъ-реставраторъ Н. Н. Крайновъ работаетъ надъ скульптурою.



Профессоръ живописи, на именинъ академическаго музея Н. Н. Крайновъ, художникъ-реставраторъ Н. Н. Крайновъ и директоръ музея г. Н. Н. Крайновъ.



te, I. Mozalevski descrie conflictul aparent dintre colecționar și pictorul rus, bazându-se doar pe propriile impresii, deoarece la momentul vizitei Constantin Korovin deja decedase:... *Tot apartamentul lui era plin de excelente tablouri ale lui Korovin, pe care le-am cercetat cu o sinceră admirație. Erau adevărate capodopere ale creației impresioniste. (...) Îndeosebi m-a impresionat o pânză mare, pictată într-o manieră liberă, decorativă, care creează imaginea unei asemenea realități pe care nu o întâlnești la niciunul dintre pictorii ruși din acea vreme. O verandă luminată, cu marea dincolo de geam, iar la masă stă o tânără femeie, îmbrăcată lejer, meditănd cu chitara*

în mâini¹⁷². Descrierea vagă a lui I. Mozalevski a tabloului nu ne permite să identificăm lucrarea în cauză printre lucrările aduse de Ana Croitoru și Igor Grabari de la Paris, deoarece la expoziția consacrată împlinirii a 150 de ani de la naștere (Galeria Tretyakov, martie-august 2012) figurează trei lucrări care corespund descrierii (*Femeie cu chitară*, 1911; *Domnișoară cu chitară*, 1911 și *Noapte. Duiet*, 1921).

În ceea ce privește conflictul lui Constantin Korovin și puterea sovietică, Ivan Mozalevski sugerează că ar fi vina lui Ion Croitoru, căruia pictorul i-a dat două scrisori pentru a fi transmise la Moscova – una adresată lui Lunacearski și Sternberg, care se aflau la cârma artei sovietice, iar alta unor pictori moscoviți. Prima conținea rugămintea să fie ajutat să revină în Rusia, iar cea de-a doua conținea injurii la adresa primilor. Întâmplător sau nu, ultima scrisoare o primește Lunacearski, care reacționează violent, sfătuindu-l pe pictor să uite de reîntoarcere.

Ivan Mozalevski precizează: *...Plecând din Paris în URSS, am primit de la I.C. Craitor un plic cu o scrisoare adresată lui I.E. Grabari cu rugămintea să-i permită Anei Condratievna, surorii sale, plecarea la Paris, care trebuia să asiste la o intervenție chirurgicală, ca în caz de deces, cineva din rude să fie prezent. El se temea că dacă lucrurile luau o turnură neașteptată, vecinii puteau să-i fure colecția. Am transmis personal această scrisoare lui I.E. Grabari, când am sosit la Moscova la începutul anului 1948*¹⁷³. (Ana Croitoru (1902 – 1967) a fost la Paris de două ori: în 1947-1948 și în 1954, n.n.)

În continuare autorul specifică: *...Din scrisorile prietenilor care au rămas la Paris, am aflat că A.C. Craitor a fost la Paris, a fost prezentă în timpul operației, iar când a trecut pericolul postoperațional, s-a întors la Moscova. (...) În ajunul Anului Nou 1958, Craitor a fost găsit de către niște cunoscuți pe strada Rivoli în stare inconștientă, cu un atac de cord. Nu cunosc nimic mai mult nici despre soarta lui Craitor, nici despre colecția lui. Mai târziu am aflat că cineva a văzut tablourile lui C.A. Korovin la Moscova și m-am adresat pentru explicații lui Igor Emmanuilovici, la care el mi-a răspuns foarte răspicat să nu ponegrec memoria unui asemenea om ca Craitor și să nu mai revin cu asemenea scrisori*¹⁷⁴.

¹⁷² Иван Мозалевский. Моя жизнь в Париже. Часть IV. Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Фонд 137, дело 1094, р. 2.

¹⁷³ Иван Мозалевский. Моя жизнь в Париже. Часть IV. Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Фонд 137, дело 1094, р. 23.

¹⁷⁴ Н.А. Ильина. Реставратор Иван Кондратьевич Крайтор и наследие Константина Коровина. Третьяковская Галерея, Москва, 2012, № 1, с. 75.

Ca să facem o referință obiectivă la cazul dat este suficient să apelăm la informațiile despre activitățile *Uniunii Cetățenilor Sovietici*, care era dirijată de Consulatul sovietic la Paris și care a inițiat procedura repatrierii celor care doresc cetățenia sovietică. După război, în anii 1947 – 1948, majoritatea membrilor acestei societăți, printre care și Ivan Mozalevski, au fost arestați de poliția franceză și expulzați din Franța. Despre soarta lor din Rusia sovietică cele mai elocvente mărturii se conțin în cartea Nataliei Krivoșeina *Четыре трети нашей жизни*¹⁷⁵, care evocă și amintirile similare ale lui Aleksandr Soljenițan despre Gulagul sovietic. Autoarea remarcă faptul că după repatriere, ea și soțul ei au fost trimiși în Siberia, de unde au fost eliberați după 10 ani și cu mare greutate s-au reîntors în Franța, unde locuia fiul lor. Ivan Mozalevski, chiar dacă nu a avut aceeași soartă, evident, nu a dus-o prea bine în „raiul sovietic”, după cum rezultă din cele scrise de Natalia Ilina. Locuind în Kiev și Simferopol, a scris mai multe memorii consacrate lui Vladimir Mate și Ivan Bilibin, *Cartea rățcirilor* și teza de doctorat *Evoluția ornamentului cărții ruse în epoca constituirii statului*, care nu au văzut lumina tiparului.

Nu se cunoaște cu certitudine unde și-a făcut studiile Ion Croitoru. Potrivit informațiilor recente, se pare că a studiat în atelierul lui Ilia Repin din Sankt Petersburg, dar relațiile și activitățile sale indică faptul că a învățat la Școala de Arte „Stroganov” din Moscova. Din 1905 activează în calitate de restaurator la Galeria Tretiakov din Moscova, fiind fondatorul expertizei științifice din Rusia și al restaurării tablourilor. Este autorul designului poemului lui Ivan Jukov *Замок души моей* (Moscova, 1913) și organizatorul expoziției *Художники Москвы – жертвам войны* (Moscova, 1914), la care participă și Auguste Baillayre. În 1918 devine membru al *Cercului artistic moscovit* și participă la expozițiile lui, redactând catalogul expoziției lui Constantin Korovin din 1921, care a avut loc la Moscova.

La Paris, Ion Croitoru a activat ca expert, restaurator și colecționar, specialist recunoscut în creația lui Rembrandt și Velázquez. Deținea o colecție importantă de tablouri ale pictorilor ruși și franceji, majoritatea cărora erau cumpărate în magazinele de anticariat, fiind ulterior restaurate. Participă la *Prima Expoziție de Artă Rusă* din Berlin (1922), fiind și organizatorul *Expoziției Pictorilor Ruși* din Bruxelles (1924). În același

¹⁷⁵ Н.И. Кривошеина. Четыре трети нашей жизни. Париж, Издательство YVCA-Press, 1984, 282 с.



an este prezent cu o expoziție personală la Galeria *Le Goupy* cu portrete, naturi statice și peisage din Moscova și Paris, care ulterior au fost expuse și la *Târgul de Crăciun* din Galeria La Renaissance (1934), iar în 1946 – la Expoziția *Omagiu Victoriei*, organizată de *Uniunea Patrioților Sovietici*, la care a participat și un alt basarabean – Isaac Antcer.

În perioada postbelică Ion Croitoru este participant permanent al *Saloanelor de Iarnă* de la Paris (1950, 1953 – 1956) și al Expoziției *11 pictori* la Salonul de pe rue d'Orsay, 18.

După decesul lui Ion Croitoru la Paris, Grabari și Ana au preluat colecția sa, care a fost parțial dăruită și parțial propusă pentru achiziții muzeelor din URSS. Acest lucru este confirmat de angajata Galeriei Tretyakov Lidia Lebedeva, care face analiza unei expoziții despre opere puțin cunoscute ale pictorilor ruși și sovietici, amintind două lucrări donate muzeului de Sofia Phakadze, sora lui Ion Croitoru, în 1969: *Portretul Nadejdei Zabela-Vrubel* de Mihail Vrubel și *Muza* de Constantin Korovin¹⁷⁶.

Anterior, în 1962, un tablou al lui Vasili Tropinin, *Portretul contelui M.A. Obolenski* (1833 – 1834), din colecția lui Ion Croitoru rămasă la

¹⁷⁶ Л. Лебедева. Получено в дар... Москва, Советский музей, 1988, № 1 (99), с. 52.

Moscova, a fost propus pentru achiziții de Ana Croitoru Muzeului Național de Arte din Belarus¹⁷⁷.

Reîntorcându-ne la Paris, potrivit informațiilor oferite de Ivan Mozalevski, în anii 1930 Ion Croitoru s-a întors din Olanda în Franța și s-a întâlnit cu Constantin Korovin, dar va locuit aici permanent după război, pe rue Saulnier, nr. 20. Singur și bolnav, într-un apartament mare cu trei camere, unde se afla și colecția sa de tablouri, le scrie surorilor sale de la Moscova: *...Toți mă ignoră, aflând că sunt (cetățean) sovietic, mai mult, după plecarea Anei nimeni nu mă mai vizitează*¹⁷⁸.

Într-o altă scrisoare, din la 17 martie 1951, adresată lui Igor Grabari, pictorul se tânguie: *...Nu mai pot să lucrez ca înainte. De 10-20 de ori mai încet și trebuie să fac totul singur... soba, curățenia, bucătăria etc. Unica speranță e că va veni cineva dintre ai mei și va prelua parțial cele mai valoroase lucrări, altfel totul va fi pierdut*¹⁷⁹.

După decesul lui Ion Croitoru, la 19 decembrie 1957, apartamentul a fost sigilat, iar de înmormântare s-a ocupat madam Frederix și procesul privitor la moștenire a durat un deceniu. Se mai vehiculează că înainte de a fi sigilat apartamentul, madam Frederix a preluat și lucrări din colecție. În 1965 o parte a colecției a fost returnată soției pictorului, Sofiei I. Docca-Craitor și surorilor Ana și Sofia Craitor-Phakadze, colecția conținând 26 de opere, inclusiv ale lui Costantin Korovin, iar nouă tablouri a primit nepotul – Alexei Mihail Craitor¹⁸⁰, care locuia în SUA.

Ultimul a preluat drept moștenire 23 de opere, inclusiv nouă lucrări ale lui Constantin Korovin (*Femeie cu chitară, Casă acoperită de zăpadă, Femeie sub lampă, Femeie cu carte, Peisaj. Plută, Seară în stradă, Bulevard italian, Bulevard, Schiță de decor pentru „Mireasa țarului”*). Printre opere

¹⁷⁷ И.Н. Даньшина. Портреты В.А. Тропинина. Сообщения национального художественного музея Республики Беларусь, вып. 5, Минск, 2007, Бел-принт, с. 129-141.

¹⁷⁸ Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Письма. Фонд 230, единица хранения 172, л. 2 об. [май 1949].

¹⁷⁹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Письма. Фонд 106, единица хранения 6518, л. 5 об., 17 марта 1951 г.

¹⁸⁰ Н.А. Ильина. Выставка К.А. Коровина 1921 года или «Коровинское наследие» И.К. Крайтора (по материалам ОР ГТГ). *Константин Коровин и его эпоха. Проблемы творчества и роль живописца в художественной жизни России конца 19-го – начала 20-го веков*, Третьяковская Галерея, Москва, 2015, с. 47.

figurează și *Portretul unui bătrân* de Rembrandt¹⁸¹. Alexei Craitor a fost moștenitorul celei mai prețioase părți a colecției lui Ion Croitoru de maeștri europeni. Alexei Craitor, fiul lui Mihail Craitor, fratele mai mic al lui Ion Croitoru, care sosește cu ajutorul ultimului la Moscova în 1913 – 1914, a fost mobilizat în timpul războiului și nu s-a mai întors în Rusia. După al Doilea Război Mondial locuia în Elveția, într-un sanatoriu pentru bolnavii de tuberculoză. În 1954, prin intermediul Crucii Roșii a restabilit relațiile cu surorile din Moscova. Unicul fiu, Alexei s-a stabilit în SUA și a întrerupt legăturile cu tatăl său¹⁸².

În Muzeul Național de Artă există mai multe colecții private donate, care, separat, nu au fost studiate, fiind cunoscute doar datele statistice ale fiecăreia dintre ele. De exemplu, numeroasa colecție a profesorului Academiei de Arte din Sankt Petersburg Pavel Șilingovschi, cu lucrări de grafică ale maeștrilor europeni și ruși din secolele XVII-XIX, precum și creații ale posesorului ei (1947), colecția de artă basarabeană a lui Auguste Baillayre, donată în 1962 și în 2008. Sau donația de artă europeană și rusă a basarabencelor Ana și Sofia Croitor-Phakadze (Moscova, 1967), colecțiile personale ale Verei Blinova (1979) și Andrei Ostap din București (1995).

Dintre toate colecțiile menționate, cea a surorilor Ana și Sofia Croitor-Phakadze și a lui Ion Croitoru, originari din Basarabia, continuă să fie o enigmă, ca și soarta posesorilor ei.

Darul familiei Croitoru pentru muzeul din Chișinău este confirmat de *Actul de achiziții* din 28 decembrie 1967, semnat la Moscova, care se referă la nouă opere achiziționate de la Sofia (Craitor) Phakadze și Sofia Doca-Craitor (Ana decedase de curând), opere din arta rusă și cea europeană, și 17 lucrări donate, inclusiv două tablouri ale lui Ion Croitoru (*Copia portretului lui Savva Mamontov și Ucraineanca*) și două picturi ale Anei (*Natură statică cu banane* și *Natură statică cu gherghine*). În inventarul operelor donate mai figurează un excelent bust sculptural al lui Ion Croitoru, realizat de un alt basarabean, sculptorul Nichifor Colun, dar și *Portretul Anei Croitor*, pictat de Igor Grabar. Din donație făceau parte *Figură feminină* de Vladimir Makovski (1883), *Portret feminin* de Fiodor Bokin, *În câmpie* de Constantin Korovin (1917), *Portret feminin* de Grigori

¹⁸¹ Письмо Г. Грубера в Инюрколлегию СССР. 28 июля 1958. Дело о наследстве И. К. Крайтора. Третьяковская Галерея, Москва. Фонд 230, единица хранения 170, л. 30.

¹⁸² Н.А. Ильина. Оp. cit., с. 47.

Miasoedov, *Portret de bărbat* (anonim, 1778), o lucrare de H. Schirens (*Bărbat cu cal*, 1830), una de Jan van Goyen (*Mal de râu*, sec. XVII) și alte patru tablouri ale unor pictori necunoscuți din secolele XVIII-XIX.

Un loc important al colecției donate Chișinăului dețin operele realizate de membrii familiei Croitoru. Astfel, Ana Croitoru este prezentă cu două lucrări (*Natură statică cu gherghine* și *Natură statică cu banane*), Ion Croitoru cu o copie după originalul lui Mihail Vrubel (*Portretul lui Savva Mamontov*) și *Ucraineană*, cărora li se mai adaugă *Portretul Anei Croitoru* de Igor Grabari. Aceste tablouri, pictate într-o manieră figurativă elocventă, sunt mai degrabă o realitate a consecințelor impunerii *realismului socialist* decât abordarea unor probleme de tratare plastică și demonstrarea doar calitatea profesionistă în realizarea portretelor. Cel mai straniu caz se identifică în portretul lui Igor Grabari, cunoscut drept unul dintre primii impresionisti ruși, unde Ana, o doamnă frumoasă cu ochi albaștri, cu căciulă și șubă, apare doar ca un model ordinar ce pozează pictorului.

În *Portretul lui Savva Mamontov* după originalul lui Vrubel, executat de Ion Croitoru, nu poate fi vorba de o imitație directă a modelului. În original paleta lui Mihail Vrubel este mai diversă, cu contraste coloristice în care domină ultramarinul închis, iar varianta lui Ion Croitoru se bazează pe tonalitățile gamei calde, respectând doar rigorile ce țin de imaginea portretistică.

Una dintre operele donate, *Bustul restauratorului Ion Croitoru*, aparține unui alt basarabean, Nichifor Colun. Despre biografia sculptorului s-au păstrat doar crâmpoșe din amintirile celor care l-au cunoscut. Cu certitudine se cunoaște că în 1907 a fost admis la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg¹⁸³. În scrisoarea surorilor din 15 aprilie 1968 adresată restauratorului Vasile Negruță se conțin unele informații, provenite de la fiica adoptivă a sculptorului – Lidia Vasilevna Savina, care locuia la Moscova, pe stradela Golutvinski, nr. 11, bl. 10, ap. 14, reținând doar faptul că sculptorul s-a născut în Basarabia în anul 1882 și a decedat în 1951 la Moscova, fiind incinerat.

Până la revoluție a activat la Gimnaziul de Fete din orașelul Kovrov, unde a predat desenul și sculptura, iar mai apoi la Casa Orășenească a Pionierilor din Moscova, locuind pe stradela Basmanski din raionul Per-

¹⁸³ Русский Государственный Исторический Архив. Императорская Академия Художеств. Никифор Христофорович Колун. Фонд 789, опись 13, досье 123, 9 с.

vomaishk, casa 12, ap. 23. În arhiva Istorico-Militară de Stat a Rusiei Nichifor Colun figurează ca participant la Primul Război Mondial cu gradul de sublocotenent de infanterie, născut la 13 martie 1882 și provenind dintr-o familie de mic-burghezi¹⁸⁴.

Lidia Savina, la solicitările surorilor Croitoru, le mai informează că la Chișinău locuiește o nepoată a sculptorului, Nina Panteleimonovna Colun, pe str. Gagarin, nr. 3, ap. 84. Surorile precizează că informații despre Nichifor Colun mai solicită Galeria Tretiakov și Muzeul de Artă din Minsk, unde se păstrează sculpturi ale acestui autor.

Din același an s-a păstrat o scrisoare din 6 septembrie 1968 de la sora sculptorului, Ecaterina Nicolaevna Colun (Calipciuc), care locuia pe strada Odessa, nr. 43 din Chișinău, adresată directorului muzeului (Mihail Petric) cu rugămintea de a primi în dar două lucrări în ghips ce s-au păstrat în casa fratelui – *Bustul fratelui Pavel* și relief *Tors de bărbat* văzut de la spate (studiu didactic).

Din surse neconfirmate se presupune că reliefurile de pe fațada Casei Hertza din Chișinău ar fi opera lui Nichifor Colun. Este posibil ca Vladimir Hertza, care demolează integral edificiul existent în 1903 și construiește, după proiectul arhitectului Heinrich von Lonsky, un nou edificiu, să fi apelat la serviciile sculptorului.

Despre un crâmpoi din activitatea lui Nichifor Colun la Moscova de la Palatul Pionierilor în perioada interbelică relatează sculptorul-academician Vladimir Glebov-Vadbolski:... *Aproape toți elevii minunatului sculptor Nichifor Nicolaevici Colun au devenit maeștri cunoscuți, academicieni... Permanent, erau organizate concursuri ale creației copiilor, iar elevul Vladimir Glebov, cu compoziția sa din ghips „Patinatorii”, a ocupat locul doi la Moscova. Despre aceasta a aflat deja după război, fiind demobilizat în 1947 și participând la jubileul profesorului drag – al lui Nichifor Nicolaevici Colun*¹⁸⁵.

O componentă importantă a acestei colecții sunt și cele nouă tablouri create de pictori francezi, germani, englezi și ruși din secolele XVIII-XIX, care au fost achiziționate de muzeu cu suma de 3000 de ruble. Martor prezent la această tranzacție a fost soția lui Ion Croitoru, Sofia Ivanovna

¹⁸⁴ Российский Государственный военно-исторический архив. Послужные списки офицеров, фонд 409, дело 1, опись 181662, от 14.II.1915.

¹⁸⁵ Н. Ставицкая. Иди, сынок, в военкомат. Православная Москва, май 2010, www.zelen-hram.ru.

Doca-Craiton, anul nașterii – 1888, care a semnat contractul după Sofia Croitoru.

Într-un alt document despre colecțiile familiei Croitoru, din 28 decembrie 1975, se arată că moștenitoare a colecției devenise o prietenă a familiei – Liubov Eremeevna Cernâșova¹⁸⁶, dispusă să ofere pentru achiziții 10 opere rămase, deoarece celelalte au fost distribuite de urmași în timpul vieții. Discuțiile despre aceste achiziții urmau să aibă loc peste două luni; din cauza sănătății proprietarei, cercetătorul muzeului de la Chișinău (Eleonora Sâdnic) nici nu a avut acces în fostul apartament al rudelor lui Ion Croitoru ca să stabilească despre ce opere este vorba.

Acest compartiment al donației, achiziționat la un preț foarte modest, cuprinde opere ale unor pictori europeni și ruși din secolele XVI-II-XIX, care au fost parte componentă a colecției constituite la Moscova, înainte de plecarea lui Ion Croitoru în Franța. Drept dovadă servesc numele și operele autorilor, care nu au tangență cu șederea pictorului basarabean la Paris.

Soarta lui Ion Croitoru, apreciat de Ilia Repin și de Igor Grabar, primul restaurator profesionist din Rusia prerevoluționară, colecționar de artă europeană, care din voia destinului și-a petrecut jumătatea a doua de viață în Franța și Olanda, donând Chișinăului o bună parte din colecția sa, lăsând după sine o frumoasă amintire, merită să fie apreciată.

Studenți basarabeni

la Academia Imperială de

Arte din Sankt Petersburg

¹⁸⁶ La Galeria Tretiakov se păstrează scrisorile lui C. A. Korovin și A. C. Korovin adresate lui Ion Croitoru în anii 1915 – 1921, achiziționate de la L.E. Cernâșova, moștenitoare și deținătoare a arhivei lui Ion Croitoru.

1.7.

Nicolai Gumalic sau cum se naște un mit

Acum ceva timp, în *Literatura și arta* a apărut un articol semnat de scriitorul Iurie Colesnic consacrat literatei Olga Crușevan, suplimentat de un extins și elogios excurs privitor la creația lui Nicolai Gumalic. Scris la București, la 6 decembrie 1964, articolul a fost parte componentă a arhivei istoricului Gheorghe Bezviconi, care nu l-a mai folosit în publicațiile sale. Cele mai interesante informații se referă la biografia și activitatea lui Nicolai Gumalic în perioada aflării sale în România.

Despre predecesorii pictorului, Olga Crușevan scrie că *...bunicul, Hristofor Gumalic, a fost arhitect brevetat în Franța și a urmat studii de bizantologie la Constantinopol, unde a fost premiat pentru proiectul palatului de la Buiuk-Darc. În familie s-au născut trei fii. Ioan, tatăl pictorului, cu studii la Paris, era un cunoscut erudit și poliglot, culegător de zicale în mai multe limbi, pătimaș călător și iubitor de frumos; și-a dăruit prețioasele colecții de artă Comisiei Muzeelor din Petersburg*¹⁸⁷.

Al doilea fiu, Dimitrie, a fost aghiotant al generalului Norev, cuceritorul Caucazului, apoi procuror-șef al Sinodului și adjunct al prim-ministrului Pobedonostev.

Ultimul, Panaioti, căsătorit cu o Maraitidi, domnișoară de onoare a reginei Greciei, a fost primar al orașului Chișinău, pe care l-a înfrumusețat cu pricepere și gust¹⁸⁸.

Mama pictorului, Olimpiada Gumalic, era fiica lui Harizie Exarhu, serdar al domnitorului Alexandru Ioan Cuza și al soției sale Efrosina, născută Vacamia, femeie de o rară frumusețe. Nutrind față de Harizie sentimente de adâncă simpatie, Cuza trăgea din când în când la conacul

¹⁸⁷ Olga Crușevan. Elev al lui Repin în România. În: *Literatura și arta* din 25 iulie 1996, nr. 30 (2658), p. 6.

¹⁸⁸ Din amintirile contemporanilor, Pavel Gumalic și nu Panaioti a devenit primar al Chișinăului pentru un an (1870 – 1871) din cauza manipulărilor. <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2009/04/06/primari-ai-orasului-chisinau/>

acestuia din Cupcui, pentru a se odihni după treburile domnești.

Alexandru, frate cu Harizie, a fost tatăl lui Constantin Exarhu, inițiatorul Ateneului Român, creatorul și titularul Catedrei de istorie naturală la Universitatea din București și ministru de externe.

În continuare, autoarea laudă talentul copilăresc al lui Nicolai, *...care a împodobit casa părintească dm comuna Sărăteni, județul Orhei (...) cu casete, tabachere, lampadare, paravane. Acolo se născuse el la 10 octombrie 1897*¹⁸⁹.

Din informațiile scriitoarei mai aflăm că Nicolai a învățat la Liceul numărul 1 din Chișinău, iar în timpul vacanțelor amenajează la Sărăteni un teatru de vară, executând pentru spectacole decorul și costumele.

Despre studiile pictorului la Academia Imperială de Artă din Sankt Petersburg, în atelierul lui Ilia Repin, unde a fost și șeful grupei, sunt cunoscute mai multe detalii. Olga Crușevan menționează că *...Nicolai Gumalic, fiind medaliat pentru lucrarea de diplomă*¹⁹⁰ „Armăsar corbiu”, este trimis de către stat pentru perfecționare la Roma, unde se specializează mai cu seamă în elementele sale de predilecție: perspectivă și colorit. Cutreieră cele mai frumoase locuri din Italia în căutare de inspirație și de subiecte. Premiat pentru pânzele „Copil napolitan” și „La Taormina”, lucrează în cadrul Vilei Medici (1899 – 1901)¹⁹¹.

Reîntors la Sankt Petersburg, Gumalic mai rămâne în atelierul lui Ilia Repin până în 1906, participând la executarea a diverse comenzi¹⁹². Una dintre aceste comenzi este *Portretul lui Nicolai al II-lea*, în uniformă



Studenți basarabeni
la Academia Imperială de
Arte din Sankt Petersburg

¹⁸⁹ Aici și în continuare, textele sunt preluate din articolul publicat de Olga Crușevan în revista *Literatura și arta* din 25 iulie 1996, nr. 30 (2658), p. 6.

¹⁹⁰ Medalia mică de argint.

¹⁹¹ În dosarul pictorului nu există informații despre stagiul din Italia, aceasta fiind o invenție a pictorului, povestită Olgăi Crușevan în România.

¹⁹² În realitate, N. Gumalic s-a aflat la Chișinău din 1900, activând la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco. În 1903 participă la fondarea Societății Amatorilor de Artă din Basarabia.

de ariergardă, țarul pozându-i pictorului doar pentru cap și mâini, uniformă urmând să fie pictată în atelierul maestrului de pe un manechin.

Autoarea mai concretizează că... *Gumalic se îmbracă și se fotografiază în ea, păstrând întocmai poza suveranului, fiind și de aceeași statură cu el; fotografia asta, atât de neobișnuită, înveseli sferile artistice ale Capitalei, dar nu și cele polițienești, căci, până la urmă, zglobiul pictor s-a ales cu un avertisment care îl declara pasibil de pedeapsă pentru lezmaiestate, încurcătură din care a scăpat doar mulțumită maestrului, destul de revoltat și el*¹⁹³.

Sosind la Chișinău, Nicolai Gumalic își amenajează frumosul atelier din fața grădinii publice, preferând totuși atelierul de vară, improvizat de el într-un pavilion decorativ din parcul de la Ploșca-Pistruieni, județul Orhei, al surorii sale Ecaterina.

În continuare elogiul se referă la ... *Cinci expoziții ale peredviinicilor (1909 – 1913) îi dătoresc pânze apreciate elogios de presă și foruri competente, dintre care unele au intrat în colecții de stat și particulare (Palatul din Pavlovsk, Palatul Iurievski, Colecțiile Iousoupov, Casso, Tareșcenko, Narășkin). Printre ele s-au distins deosebit uleiurile „Pescar de pe Răut” prin surprinzătorul efect al stropilor căzând din mreajă; „Pe sub stof” – prin chipurile răzânde ale luntrașilor care se răsfâng în unda secată de lopeți; tablou de mari dimensiuni, din care se desprinde sfortărea cailor trăgând câteva pluguri împărășiate pe un lan, unde „miroși” pământul aburit de-a lungul brazdelor... La Salon au fost admise în 1913 alte două uleiuri: „Portret în jilț” și „Copii speriați de șoareci”, achiziționate unul de scriitorul Kuprin, altul de ambasa-*

¹⁹³ Colegul său de studii A.A. Kurennoi descrie altfel acest episod: *Repin mi-a repartizat o comandă pentru a picta un portret de pe fotografie. Dar înainte de acest episod Ilia Efimovici ne-a adunat pe toți și ne-a spus că deoarece noi toți avem nevoie de susținere materială, iar Academia nu poate satisface toate solicitările, el ne va asigura cu comenzi. „Să nu vă simțiți jigniți că eu va trebui să pun ultimele tușe după voi: acestea sunt condițiile beneficiarilor.” Prima comandă – portret feminin de pe fotografie – mi-a revenit mie, a doua comandă – Nicolai al II-lea pentru revista Niva – i-a revenit lui Gumalic. Pentru aceasta din palat au fost primite: tot costumul cu căciulă de castor, cizme cu lanțuri aurite... Costumul era probat de toți cei care aveau măsura necesară. Pictând din natură, trebuia să-l îmbrace cineva. La sfârșit, căciula a fost măncată de molii, cizmele s-au lătit și aproape s-au rupt, costumul a fost mânjit cu culori, iar întorcându-l, cei de la palat și-au exprimat nemulțumirea... A.A. Куренной. Воспоминания о Репине. <http://ilya-repin.ru/memory-repin30.php> (accesat pe 25.09.2017).*



da engleză¹⁹⁴. Prin anii 1920 – 1938 Sala Dales din capitală găzduiește o serie de expoziții ale lui, repurtând neîndoielnice succese, urmate de numeroase achiziții și solicitări, printre care Fundația Mihail și colecțiile Golgoteanu, N. Săulescu, Râmniceanu, Birman, Bulat-Vanchevici, Stoianov, Gl. Cica ș.a.¹⁹⁵

Olga Crușevan menționează încă un moment, cunoscut anterior: *Fiind mare iubitor al naturii, Nicolai Gumalic a fost și un pătimaș vânător – lucru care figurează în cele mai bune peisaje ale sale cu prezența animalelor: vulpi sau iepuri, lupi... pe care, probabil (n.n.), le prelua direct din prima sursă – fotografia. E important să menționăm că și în lucrările create în Basarabia Nicolai Gumalic utiliza frecvent acest nou domeniu al artei.*

¹⁹⁴ Este o legendă pură. Numele pictorului nu figurează la niciuna dintre expozițiile menționate, nici în Rusia și nici în România. Poate fi vorba doar despre studiile realizate de Nicolai Gumalic în perioada deplasării prin Rusia, confirmată de Academie în 1893.

¹⁹⁵ Nu există informații că ar fi participat cu lucrări la saloanele bucureștene, cu excepția expoziției basarabenilor din 1921 – 1922.

Cea mai importantă pentru noi este informația că în anul 1940 Gumalic este delegat la Moscova de Sovietul Suprem din RSSM și este filmat în cadrul acestei manifestări¹⁹⁶.

La final Olga Crușevan meritele apreciate ale pictorului în România Socialistă care a fost onorat ...*Prin Decretul nr. 431 din 1951 al Consiliului de Miniștri i se atribuie o pensie specială. Acum 5 ani, în ziua de 6 decembrie 1959, s-a stins din viață la Sighișoara pictorul Nicolae Gumalic, în vârstă de 92 de ani. Fusese ultimul veteran al școlii lui Repin*¹⁹⁷.

Dintre toți pictorii basarabeni, Nicolai Gumalic este unicul supărat pe societatea română interbelică, publicând în presa sovietică un articol în care deplânge realizările peredvijnicilor și îi apreciază negativ pe colegii săi, numindu-i decadenți¹⁹⁸.

Pentru o mai bună înțelegere a mesajului, publicăm integral traducerea, deoarece se referă și la timpul în care artistul se afla în România, deja socialistă: ...*Trăind mulți ani în România burgheză, eu am fost rupt de patrie, de la arta scumpă, de la tovarășii mei. Am fost nevoit să trăiesc în sărăcie, constrâns material și spiritual. Dintre doisprezece oameni care constituiau societatea pictorilor realiști, aproape nimeni nu putea exista cu câștigul obținut din tablouri. Dar cel mai greu pentru pictor este altceva – creația constrânsă, imposibilitatea să evoluezi în arta mea scumpă, searbădă.*

În ce ambianță, pe care suport putea să se dezvolte arta noastră? Ce putea să inspire talentele noastre? Ce sucuri vitale am fi putut noi să preluăm din mediul care ne înconjoară?

Creația noastră nu putea să simtă arta decadentă, moartă a modei române. Noi trăiam cu amintirile despre școala rusă de pictură, adunam reproducerile de pe aceste tablouri, le căutam prin vechi reviste, albume. Tovarășii mei, pictorii chișinăuieni, mulți dintre care nu au studiat la nicio școală de artă, în acest timp, eu cred, au învățat pe de rost povestirile mele despre anii de studii la Academia de Arte a Rusiei, despre lecțiile lui Repin.

Noi am dus o existență de cerșetor, mai mult flămânzi decât sătui, și nu am avut posibilitatea să realizăm tablouri mari, deoarece nu aveam bani

¹⁹⁶ Olga Crușevan. Elev al lui Repin în România. În: *Literatura și arta* din 25 iulie 1996, nr. 30 (2658), p. 6.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Н. Гумалик. Опять на Родине (О положении художников бессарабцев в Румынии и о перспективах развития изобразительного искусства в советской Бессарабии). În: *Советское искусство*, Москва, 10 августа 1940, с. 4.

pentru pânză, rame, pentru culori. Puteam picta doar peisaje mici, portrete, naturi statice.

Și iată, odată am primit din Kuokkala o scrisoare de la profesorul meu I.E. Repin, care m-a încurajat, pe mine și pe tovarășii mei, ne-a ajutat să păstrăm credința noastră în vocația pictorilor, să sperăm la un viitor mai bun, la timpuri mai fericite.

Iată această scrisoare, care a devenit un eveniment în viața pictorilor realiști din Chișinău. Ea a fost scrisă la 22 septembrie 1923.

Dragă Nicolai Ivanovici!

M-ai bucurat mult cu scrisoarea dumitale bunăvoitoare. Țin minte bine și serviciile ireproșabile aduse atelierului, și tehnica dumitale, coloritul deschis și o fină trecere de la planurile strălucitoare spre umbrele străvezii. Cât e de bine că existați și trăiți datorită exclusiv picturii. Am aici un atelier confortabil, spațios și doar în iernile friguroase trec în jumătatea călduroasă a casei, dar lucrez mereu, cu toate că nu totdeauna cu succes. Mult și îndelung până realizez ce mi-am pus în gând. Aceste victorii asupra mea îmi aduc, în sfârșit, uneori clipe fericite.

Fiul meu locuiește cu mine. În pictura lui este multă originalitate impresionistă. Nu demult a pictat tabloul „Hristos binecuvântează copiii”. Tabloul i-a fost comandat pentru școală, dar din cauza tratării inovatoare, beneficiarii nu s-au hotărât săl primească – tabloul nu era în stilul luteran. Dar eu sunt ortodox glorios. Tabloul „Ducerea crucii” până azi nu l-am terminat (l-am început în 1877). În consecință, de patruzeci și șase de ani tabloul se află pe șevalet. Să nu crezi că l-am abandonat din cauza disperării, nu, chiar și pe vreme rece (de cinci grade căldură) din atelier, eu încă trei luni în urmă am recompus pânza aproape integral, rămânând de finisat doar figura centrală a diaconului.

Aș fi vrut mult să văd ce ai devenit. Fotografiază-te și trimite-mi imaginea. Și încă ceva: nu ai putea să fotografiezi și câteva dintre lucrările dumitale? M-aș simți îndatorat.

Al dumitale, I. Repin.

Scrisorile lui Ilia Repin adresate lui Gumalic au fost publicate integral în culegerea Новое о Репине¹⁹⁹.

În realitate însă, încă în timpul studiilor, Ilia Repin, la 20 august 1885, îi scria unuia dintre cunoscuți, de pe moșia sa din Zdravnego, men-

¹⁹⁹ Новое о Репине. Составители И.А. Бродский, В.Н. Москвинов, Москва, Художник РСФСР, 1969, с. 197-200.



ționând următoarele:... Mă tem pentru Gumalic, în ultimul timp, în atelier așa s-a rostogolit sub muntele obișnuinței, al manierei. Dar el este totuși înzestrat: și dacă aceasta nu este limita fatală a evoluției sale artistice, atunci el va fi un bun profesionist²⁰⁰.

Comentariile de mai jos se referă la scrisoarea publicată în ziarul sovietic din 1940, pentru care Nicolae Gumalic scrie următoarele: ...Profesorul meu, căruia îi sunt îndatorat pentru măiestria profesională, s-a bucurat că elevul său „trăiește exclusiv din pictură”. El nu știa că eu, absolventul Academiei Ruse de Arte, starostele atelierului lui, am fost nevoit de mai multe ori și fără succes să obțin de la guvernanții români „echivalarea”, adică egalarea în drepturi cu pictorii care au absolvit Academia din București. Pentru a primi cea mai mică comandă de restaurare, eu m-am adresat instituțiilor române de patru ori și de patru ori au refuzat să recunoască legalitatea Certificatului eliberat de Academia de Arte din Rusia²⁰¹.

²⁰⁰ Ibidem, p. 54.

²⁰¹ Новое о Репине. Составители И.А. Бродский, В.Н. Москвинолов, Москва, Художник РСФСР, 1969, p. 199.

Cel care își deplânge soarta în România socialistă a fost printre puținii basarabeni care au beneficiat de o pensie pe măsură, incomparabilă cu cea pe care o primea Auguste Baillayre la București.

Examinând lucrările lui Gumalic, nu este greu să vezi în creația lui o cultură provincială, care nu prea are tangență cu atelierul lui Ilia Repin din Sankt Petersburg.

În perioada basarabeană Nicolai Gumalic era cunoscut ca autor de portrete și scene de vânătoare. Ultimele erau realizate după fotografiile realizate de el însuși. În Muzeul Național de Artă din Chișinău se păstrează trei studii semnate de pictor: *Portret de domnișoară* (1921), *Pui în ogradă* (1935) și *Scenă de vânătoare* (1936), executate în pastel (deși acestea nu pot fi trecute la categoria operelor, fiind de dimensiuni mici și lipsite de calitate picturale sau compoziționale).

Câteva lucrări în ulei se mai păstrează în colecția istoricului Gheorghe Bezviconi: *Necunoscuta*, *Autoportret*, *Peisaj de iarnă* și *Portretul lui Pavel Victorovici Dicescul*.

Mai recent, în România, pe site-ul ocazii.ro, au fost afișate trei lucrări ale lui Nicolai Gumalic. Posesorii acestora s-au adresat autorului acestor rânduri solicitând informații despre pictor. În imaginile trimise – *Portret de bărbat*, *Portret de femeie* și *Oaspete nocturn* – pot fi scene pictate de Gumalic în Basarabia sau Sighișoara, unde a locuit după 1945.

Ambele portrete amintesc studiile din perioada studenției, lipsite de măiestrie, cu compoziții similare, cu chipuri prezentate general, până la umeri și un colorit sumbru, întunecat. Ultima lucrare este în spiritul narativ al peredvijnicilor ruși, reprezentând un peisaj de iarnă și o vulpe care se furișează spre o casă din pădure, prin ferestrele căreia se vede lumină. Totul pare atât de didactic, încât e greu să crezi că lucrarea a fost pictată de un profesionist.

Comparativ cu destinul altor pictori basarabeni, Nicolai Gumalic a fost un profitor notoriu, indiferent de timpurile și țările în care a activat sau a locuit, lucrările sale, fără valoare, rămânând doar ca un document personal al epocii.

Artele frumoase

din Basarabia

în secolul al XX-lea

II

Ambianța artistică a Bucureștiului din anii 1920 – 1945

Jules Perahim,
Gheorghe Juster





Ambianța artistică din București, cu saloanele sale de toamnă, de pictură și grafică, cu numeroase săli în care se organizau expoziții personale, cu un proces artistic derulat cu jumătate de secol mai devreme decât în Basarabia a fost atractivă pentru pictorii de la Chișinău, unde se organiza o singură expoziție anuală.

În același timp, Bucureștiul din perioada interbelică a fost locul unde au studiat sau au trecut spre alte țări europene mulți dintre pictorii basarabeni din diferite generații. Astfel, la Academia de Arte studiază Tania Baillayre, Ioachim Postolachi, Natalia Bragalia, Claudia Cobizev, Anatol Cudinoff, Victor Rusu-Ciobanu, Valentina Tufescu-Poleacov, Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu (Iași), Glebus Sainciuc, Ada Zevin ș.a. Pentru alți basarabeni, cum ar fi Elizabeth Iwanovsky, Afanasie Modval, Tatiana Nicolaidi, Tatiana Bulavițchi-Sienkiewicz sau Idel Ianchelevici, capitala Regatului a fost o oprire pentru a pleca la studii în Franța, Germania sau Belgia.

În ajunul războiului o parte dintre ei se reîntorc în Basarabia (Valentina Tufescu-Poleacov, Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Claudia Cobizev, Victor Ivanov), conviețuind în pe-



rioada sovietică cu „realismul socialist”, dar majoritatea au rămas în țările europene ori s-au retras în Regat din Basarabia în timpul războiului sau după, cum au fost cazurile lui Auguste Baillayre și Nicolai Gumalic, cel care s-a întâlnit în anul 1940 cu I.V. Stalin la Moscova.

Împreună cu originarii din Basarabia, la Chișinău, în 1940, mai apar trei pictori: unul de la Moscova (Aleksandr Vasiliev) și doi din Praga – Jules Perahim și Gheorghe Juster.

Jules Perahim este unul dintre cei mai controversați pictori români din perioada postbelică, care din spiritul său stângist interbelic a devenit după război unul dintre cei mai înfocați adepți ai „realismului socialist”, iar după 1969 părăsește „raiul socialist” din România, pe care l-a promovat cu ardoare, pentru suprarealismul „capitalismului muribund” din Paris¹.

În ajunul războiului (1940) se refugiase din Praga în Basarabia, deja sovietică, împreună cu prietenul său Gheorghe Juster. Aici face cunoștință cu moscovitul Aleksandr Vasiliev, însărcinat cu constituirea, după mo-

¹ colo-ro.blogspot.com/jules-perahim.html, p. 1 (accesat la 02.04.2015).

delul URSS, a Uniunii Artiștilor Plastici a viitoarei RSS Moldovenești. La Chișinău Vasiliev alcătuiește o listă a persoanelor ce practică artele plastice, listă întocmită între 1940 și 1941, până la începutul războiului. Informația, pe 10 file, conține numele a circa 150 de persoane cu studii și fără, anul nașterii, naționalitatea, unde au fost făcute studiile și adresa de domiciliu².

Ambii protagoniști nu apar în aceste liste, dar, cu certitudine, pleacă împreună cu Vasiliev la Moscova și tustrei sunt trimiși în Asia Mijlocie – Vasiliev în Turkmenistan, Perahim în Georgia și apoi în Armenia, de unde în 1944 sunt rechemăți la Moscova, unde Perahim activează în calitate de caricaturist la revista *Ogoniok*. După 23 august al aceluiași an, acest trio se află la Chișinău. Dovadă sunt lucrările lor din colecția Muzeului Național de Artă – *Din ororile războiului*, serie de caricaturi realizată de Perahim la Moscova (circa 50) și numeroasele acuarele ale lui Juster cu imagini ale clădirilor distruse din Chișinău. Expoziția lui Perahim cu subiectul respectiv a fost prezentată și la București, în 1945, în holul Ministerului Propagandei, redenumit apoi în Ministerul Artelor și Informațiilor, fiind prima manifestare de instaurare a realismului socialist în România³.

Din cercetările Ameliei Pavel⁴ consacrate artei românești din perioada interbelică se desprind anumite particularități, specifice pentru ambianța artistică din România din acea perioadă. Una dintre ele se referă la faptul că arta românească nu a fost dominată de curente, ca arta europeană, limitându-se la influențele indirecte ale stilurilor, ecouri ale impresionismului, simbolismului, *Jugendstil*-ului, expresionismului, primitivismului sau cubismului (Arthur Segal, Cecilia Cuțescu-Storck, Theodor Pallady, Iser, Kimon Longhi, Ion Teodorescu-Sion ș.a.). Mai bine spus, factorul decisiv rămâne personalitatea artiștilor, care evită adeziunea la programele teoretice ale noilor tendințe europene.

O altă fațetă a ambianței artistice românești se conturează la începutul anilor 1930, odată cu apariția unor societăți orientate spre „elaborările verbal-șocante” avangardiste, a „artei noi”, europene (provincială și inegală ca substanță). Îne anii 1922 – 1924 se afirmă pionierii mișcării de avangardă – Marcel Iancu, Max Herman Maxy, Victor Brauner, Mat-

² Arhiva organizațiilor social-politice din Chișinău. F. 2906, r. 1, d. 1.

³ colo-ro.blogspot.com/jules-perahim.html, p. 2 (accesat la 02.04.2015).

⁴ Amelia Pavel. *Pictura românească interbelică*. București, Meridiane, 1996, p. 16.



tis-Teutsch, Milița Pătrascu, Corneliu Michailescu și Henri Daniel, care se asociază succesiv, constituind între 1929 și 1936 nucleul unor grupări având ca scop organizarea de expoziții-spectacole care impun modernismul ca mod de viață: *Grupul celor patru* (1925), *Arta nouă* (1929, 1932), *Criterion* (1933), *Grupul nostru* (1931), *Contemporanul* (1924, 1930, 1933, 1935, 1936), care nu au cunoscut o existență de durată. Totodată, ei reușesc să mobilizeze artiști tineri de care îi apropie certe afinități stilistice, precum Margareta Sterian, Henri Catargi, Michaela Eleutheriade, Nina Arbore, Merica Râmniceanu, Mac Constantinescu, Vasile Popescu. Manifestările acestor grupări relevă o înlănțuire a tonului protestatar din deceniul precedent, o adaptare la preferințele burgheziei – mai cultivată, dar și mai receptivă la spiritul modernismului⁵.

Una dintre schimbările majore care intervin în ambianța artistică românească din perioada interbelică, odată cu instalarea în Germania a naziștilor după 1933, a determinat și în România ascensiunea mișcărilor de extremă dreaptă și accentuarea antisemitismului. În acest context, artiștii își modifică atitudinea, orientându-se spre mișcarea socialist-comunistă. Dacă în deceniul trei legăturile cu Europa erau diversificate și orientate

⁵ Amelia Pavel. *Pictura românească interbelică*. București, Meridiane, 1996, p. 45, 46.

mai ales spre Berlin, acum acestea se restrâng, aproape exclusiv, la Școala de la Paris, care, cu rafinamentul ei cosmopolit, devine centrul artistic de referință al continentului. Ecoul Școlii de la Paris și al operelor lui Matisse, Picasso, Dufy sau Joan Miró se suprapune peste cel al unor expoziții deschise între 1931 și 1932 la București (Pascin, Max Ernst, Marcoussis, Lurçat, Massimo Campigli), cu rezonanță în memoria artistică locală. În anii '30, avangarda românească renunță la exclusivismul de odinioară, încercând să coopereze, în vederea succesului la public, o serie de artiști cu ferme convingeri moderniste, dar cu orientări stilistice diferite. Aceasta explică și amalgamul de nume din selecția prezentată, dintre care unele sunt subsumate unui tradiționalism programatic, în timp ce altele se identifică cu cele mai îndrăznețe experimente.

În același timp, un loc aparte a avut activitatea expozițională în care erau antrenați atât pictori locali, cât și străini. Participarea pictorilor români la expozițiile internaționale (*Bienala de la Veneția*, 1924; Olanda, Belgia, 1930; *Expoziția Internațională de la Paris*, 1937; cea din New York din 1938), fără să mai amintim aici saloanele oficiale, expozițiile de la Pinacoteca Statului sau cele ale artei străine organizate de George Oprescu la Muzeul „Toma Stelian”, cu gravură clasică niponă, grafică franceză, germană și poloneză, poate fi specificată ca artă până la 1947 și după.

Ce a fost „până la” este suficient de cunoscut: *Expoziția Internațională „Contimporanul”* din 1924 cu participarea lui Paul Klee, Arp, Brâncuși, Victor Brauner, Maxy și Mattis-Teutsch. La cea de-a treia, din 1935, în afară de nucleul „constructivist bucureștean”, au mai expus Giorgio de Chirico și Yves Tanguy, accentuându-se consecvența manifestărilor pentru o integrare europeană a modernismului din România⁶.

Desigur, afinitățile procesului artistic românesc din perioada interbelică nu i-au prea interesat pe basarabeni, sosiți dintr-o școală cu influențe evidente ale artei ruse. Totuși, Bucureștiul devine un centru artistic unde pictorii din Basarabia nu numai au studiat și au expus după 1920, ci și au și locuit după 1945. Relațiile artistice dintre Basarabia și Regatul Român după Unirea din 1918 au fost mult mai puțin benefice decât se putea aștepta. În 1921 – 1922 la București se inaugurează expoziția pictorilor basarabeni, mulți dintre care au fost menționați, expoziția retur a bucureștenilor fiind organizată abia în 1930. Oricum, basarabenii participă la Saloanele Oficiale de la București, studiază la Academia de Arte,

⁶ Amelia Pavel. *Pictura românească interbelică*. București, Meridiane, 1996, p. 67.

fiindu-le acordate burse pentru a studia în Franța, Belgia, Italia. Posibil, acea situație era o consecință directă a artei răsăritene, destul de evidentă în lucrările pictorilor din Basarabia. Dar interesele comune, caracteristice pentru ambele regiuni, noile tendințe și noile orientări îi apropie pe plasticieni în egală măsură cu cei din Rusia, Franța sau Ucraina, fapt ce se datorează sincronizării artelor naționale cu cea occidentală.

Ambianța din perioada interbelică și cea din anii postbelici, privită din punctul de vedere al Tatiane Bulavițchi-Senchevici⁷, este destul de 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 meu a fost arestat și timp de nouă luni s-a aflat sub cercetare în închisoarea din Bender; fără vină sau judecată, a fost condamnat de „Troica NKVD” la cinci ani de detenție în GULAG. Am citit singură sentința... A fost închis în lagăr nouă ani, fără judecată, de două ori i-au mai adăugat câte cinci ani și doar moartea, în anul 1949, l-a „eliberat”. Când în 1944 românii au părăsit Basarabia, am plecat la Drăgășani și mai pe urmă la București. În 1946 am devenit membră a Societății Pictorilor Români și a Sindicatului. Am lucrat în cooperativele „Partizanul”, „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 tematica socială, pe care pictorii între ei le numeau „plăcinte”... evaluarea costurilor lucrării se efectua în funcție de metrii pătrați. Relații colegiale nu existau. Domnea un calvar incredibil de spionomanie, invidie și ostilitate. Toate acestea nu favorizau apropierea de 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 apoi, prin Paris, am plecat spre New York.*

⁷ Autobiografie (Brossard, Canada, 1 ianuarie 1991). Tatiana Bulavițchi-Sienkiewicz (20.10.1906, Bolgrad – 28.04.1996, Québec, Canada), pictoriță. A absolvit Școala Superioară de Arte Decorative din Paris (1932), având bursa statului român. În anii 1932 – 1940 a funcționat în calitate de profesoară de desen la Școala Superioară de Comerț din Bender. Din 1944 până în 1964 a activat la București. În 1965 a emigrat în Canada.

2.1.

Gravorul Gheorghe Ceglokoff

În ambianța artistică basarabeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea, printre multe nume pe care istoria artei le-a dat uitării, unul este deosebit de valoros – Gheorghe Ceglokoff. A fost un artist plastic care nu a prea reținut memoria contemporanilor săi nici în Basarabia între anii 1923 și 1936, dar nici la București, unde a locuit și a activat după 1936. Motivația acestor afirmații sunt documentele lacunare despre personalitatea graficianului, care, printre altele, a fost unul dintre maeștrii gravurii și xilografurii românești din perioada interbelică, ale cărui opere se păstrează în Muzeul Național de Artă al Moldovei, Muzeul de Artă din România, Cabinetul de Stampe al Academiei Române și în fondurile Muzeului Municipal București.

Alături de Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Vulpe, Victor Ivanov, Tania Baillayre ș.a., Gheorghe Ceglokoff reprezintă în Bucureștiul anilor '40 colonia de artiști plastici basarabeni al căror domeniu principal de activitate a fost grafica, sub multiplele sale forme și tehnici – de la stampă, afiș până la grafica de carte, de la litografie la linogravură etc.

Urmele acestei activități le descoperim în cataloagele expozițiilor de artă care au avut loc la Chișinău sau București, însă acestea nu conțin decât denumirile lucrărilor, multe fiind dispărute, localul expozițional și anul desfășurării evenimentului.

La Chișinău, de exemplu, artistul figurează cu opere de grafică la expozițiile Societății de Belle-Arte din Basarabia în anii 1933 – 1934, iar în anii 1936 – 1943 participă la saloanele oficiale de la București, cu o tematică preponderent muncitorească, fiind printre puținii ce abordau asemenea subiecte în acele timpuri.

La București s-au păstrat două autobiografii ale pictorului, scrise după 1960 pentru Muzeul de Artă și Arhiva Institutului de Istorie a Artei „G. Oprescu” din București, ambele conținând informații similare, cu unele precizări.

În *Autobiografia* de la Muzeul Național de Artă, Gheorghe Ceglokoff amintește de părinții săi, țărani din gubernia Kursk, uezdul Fatej, satul Vășnie Lubavî, accentuând că provine din *clasa muncitorească*. Cum au ajuns părinții lui în Basarabia nu se cunoaște, dar viitorul pictor s-a născut la 2 aprilie 1904 la Chișinău, unde absolvă clasele primare și trei clase gimnaziale în 1918, iar verile lucrează ca băiat de prăvălie, salahor și muncitor la beton armat⁸. În 1922 Gheorghe Ceglokoff urmează timp de câteva luni cursurile de desen ale Școlii de Arte Frumoase din Chișinău.

În anul 1923 susține examenele și este admis la Academia de Pictură din Drezda, pe care o absolvă în 1926. În același an, reîntors în România, Ceglokoff se angajează în calitate de muncitor la minele de cărbune din Anina, unde va lucra timp de trei ani și unde a realizat un ciclu de stampe în linogravură despre mineri.

Din 1930 pictorul se află în Chișinău, iar după 1936 se stabilește la București. Aici, pe 22 iunie 1941, după cum notează autorul biografiei, ... *la ora 4 dimineața, am fost ridicat de organele Siguranței și internat în lagărul de la Târgu-Jiu, din cauza activității ilegale*⁹.

Referitor la activitățile expoziționale, Gheorghe Ceglokoff, în biografiile sale, repetă, cu unele completări, manifestările artistice la care a participat, începând cu anul 1926.

După memoriile artistului, prima expoziție la care a participat a avut loc în anul când a fost acceptat la studii în Academia de Pictură din Drezda, după care urmează expozițiile personale la Anina, unde s-a angajat în calitate de muncitor, și la Oravița (1926 – 1927). Încă două vernisaje pictorul organizează în anii 1928 – 1929 la Petroșani și la Timișoara (1930), ultima personală având loc la Cetatea Albă (1934), după reîntoarcerea sa la Chișinău în 1930.

Din 1936 până în 1943 expune lucrări de grafică la Salonul Oficial din București, chiar dacă în 1941 se afla deja internat în lagărul de la Târgu-Jiu. În una dintre autobiografii se mai amintește de o expoziție la Altenburg (Saxonia), care pare plauzibilă, deoarece în anii de studii la Drezda a urmat și cursuri la Școala de Ingineri din Altenburg (1923).

Principalele lucrări expuse la aceste manifestări artistice au drept subiecte o tematică unică și specifică pentru mediile artistice din Chișinău

⁸ Autobiografie. Muzeul Național de Artă al României. Fond de documentare, inventar 155, p. 3.

⁹ Ibidem

și București. *Miner din Anina* (1937), *Miner cu roabă* (1938), *Miner la găurit* (1939), urmate de unele gravuri mai tradiționale ca tematică: *Poartă. Sâmbăta de Sus* (1937), *Cișmigiu* (1938), *Pescar din Vâlcov, Sâmbăta de Sus* (1939)¹⁰.

Spre sfârșitul anului 1938 și începutul celui următor a fost întemeiată *Societatea „Grupul grafic”*, printre membrii fondatori ai căreia, în afară de D. Dimitriu Nicolaide, Alexandru Bassarab, Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Gheorghe Naum și Marcel Olinescu, figura și Tania Baillayre, tână soție a lui Gheorghe Ceglokoff, care expunea cu regularitate la expozițiile Grupului¹¹. Din punctul de vedere al componenței asociației și al tendințelor principale atractive pentru plasticienii care făceau parte din această grupare, e firesc că interesele se axau pe promovarea artelor grafice. Însă probabil că au existat și alte motivații, care au adus la apariția acestei societăți.

O incursiune succintă cu privire la creația fondatorilor *Grupului grafic*, dar mai ales la opera lui Vasile Dobrian, demonstrează diversitatea tendințelor și a particularităților stilistice ale celor implicați în popularizarea genului. După cum menționează cercetătoarea Mariana Vida, artistul a fost un bun cunoscător al xilogravurii și linogravurii, colaborând în anii 1935 – 1939 cu desene și gravuri la diverse publicații de stânga¹². Chiar la debutul său, în 1935, Vasile Dobrian expune gravuri inspirate de viața muncitorilor și a țăranilor, fiind numit de către contemporani *poetul melancoliei vieții* (Vasile Beneș) și *poet al gravurii* (Nicolae Argintescu Amza), din creația căruia se desprinde un sentiment profund, tragic al existenței, o disperare nereținută, apropiată de intensitatea celebrului strigăt al lui Edvard Munch.

Alții, ca Aurel Mărculescu, erau atrași de peisajul periferiei citadine, portrete de țărani și evrei bătrâni, *lucrate într-o tăietură aspră grea*¹³.

O altă categorie de artiști s-au axat pe un tip de compoziție hieratică, inspirată de icoane sau de vechile xilogravuri bisericești, executate cu mare acuratețe tehnică – la A. Bassarab prin *ascetism*; la Gh. Naum prin

¹⁰ Toate operele se află în Fondul de artă basarabeană al Muzeului Național de Artă al Moldovei.

¹¹ Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, p. 12-20.

¹² Elena Ene, Mariana Vida. Op. cit., p. 60, 61.

¹³ Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, p. 12-20.

mistică naturalistă, iar la D.D. Nicolaide prin *mistica bizantină și ilustrativ folcloristică* la M. Olinescu¹⁴.

Basarabenii Tania Baillayre și Gheorghe Ceglokoff se orientau spre diverse medii: Tania prefera peisajul și natura statică, iar Gheorghe opta pentru scene cu minerii din Anina și portrete realizate ... *la nivel de artă grafică pură, desăvârșită prin analiza realității și exploatarea datelor medium-ului*¹⁵.

Grupul grafic a existat între anii 1939 și 1947, fiind apoi desființat, iar artiștii au fost reuniți, după modelul sovietic, în Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România.

După cum observăm, toți participanții *Grupului grafic* au fost inițial simpatizanți ai temelor și subiectelor consacrate muncitorimii și țărănimii, chiar dacă unele lucrări aveau, indirect, altă tematică, cum ar fi cea religioasă. Și mai important este faptul că ... în pofida tehnicii dificile, *dar cu o bogată tradiție...*, gravorii în relief au făcut ca de la un an la altul gravura să se impună tot mai pregnant la Saloanele Oficiale¹⁶. Or, acești entuziaști s-au confruntat mereu cu neînțelegerea publicului, dar și a editorilor, probleme puse în discuție permanent în presa periodică și în interviuri.

Din caracteristica laconică a *Grupului grafic* observăm că opera lui Gheorghe Ceglokoff se înscrie perfect în aria intereselor tematice ale grupului, evidențiindu-se prin maniera stilistică individuală și o tehnică impecabilă a realizării.

¹⁴ Ibidem, p. 15.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. Bassarab. Despre „Grupul grafic”. În: *Curentul magazin*, București, 21 ianuarie 1940.





În linii generale, creația artistului poate fi delimitată în cadrul a două perioade. Prima cuprinde anii 1926 – 1947, timpul în care se constituie și se maturizează arta grafică a lui Gheorghe Ceglokoff. Anume atunci se formează predilecțiile artistului pentru tehnica linogravurii și a litografiei, se constituie maniera stilistică proprie și prioritățile în privința tematicii minerilor din Anina și pentru remarcabilele portrete și peisaje *tratate în formulări monumentale*¹⁷.

Ion Frunzetti remarca la soții Ceglokoff o nuanță

de natură occidentală, prin tehnica bine stăpânită și interesul marcat al lui Gheorghe Ceglokoff pentru clarobscur.

În această perioadă artistul își modifică statutul, căsătorindu-se cu Tania Baillayre, căsătorie înregistrată la București în 1938, avându-i drept nași pe Ludovic Dauș pentru mireasă și Mac Constantinescu din partea mirelui.

În acești ani cele mai importante expoziții, potrivit informațiilor biografice ale pictorului, sunt cea din 1945 și ultimul vernisaj al *Grupului grafic*, din 1947¹⁸. La prima, care a fost comună cu Aurel Mărculescu, Gheorghe Ceglokoff expune grafică pe tema *Lagărul din Târgu-Jiu*, iar la cea de-a doua se amintește doar printre participanți, ceea ce ne face să presupunem că a expus lucrări mai vechi, din anii precedenți¹⁹.

¹⁷ Ion Frunzetti. *Plastica. Grupul grafic (Sala Prometeu)*. În: *Vremea*, București, 4 aprilie 1943.

¹⁸ George Oprescu. *Expozițiile din luna octombrie*. În: *Universul*, București, 10 octombrie 1945.

¹⁹ *Repertoriul graficii românești din secolul XX*. Muzeul de Artă al RSR, vol. I, București, 1978, nr. 1580-1598.

Cea de-a doua perioadă cuprinde expozițiile care au avut loc în anii 1954 – 1961, atunci când în periodicele de specialitate, cum ar fi *Arta*, erau publicate numeroase articole consacrate peredvijnicilor ruși și creației pictorilor sovietici, cum ar fi Gherasimov, Plastov etc., apropiindu-se încet de „realismul socialist”. Astfel, Saloanele Oficiale se transformă în Expoziții anuale de Stat, se organizează centralizat expoziții colective în țările lagărului socialist, cum ar fi cea din China (Pekin, 1954) sau din URSS (Moscova, 1961). Concomitent, se schimbă accentuat și tematica expozițională, devenind o tradiție organizarea la București a expozițiilor pictorilor sovietici ruși, dar și a celor locale, cum ar fi *Intrarea trupelor sovietice în Colentina* (1959) sau *50 de ani de la Revoluția din 1907* (1957) și *Expoziția retrospectivă de grafică militantă* (1960), la care a participat și Gheorghe Ceglokoff. Intervin schimbări și în creația artistului, care în 1954 expune stampa *Cum se lucrează în prezent, cum s-a lucrat în trecut*, iarăși apar asemenea opere anterioare sau mai noi ca *Minerii*, *Laminoare*, *Salina*, *Ocna Dej*, *Orașul Dej* (1956 – 1957) sau *Lagărul din Târgu-Jiu*, adunate într-un ciclu de nouă lucrări, expuse la vernisajul din 1961. Aceste schimbări confirmă că artistul s-a conformat cerințelor noului regim, lucru deloc anevoios, luând în vedere tematica lucrărilor sale din perioada anterioară.

Cu excepția biografiilor sale, publicațiile din timpul vieții și din deceniile ulterioare nu au prea reflectat activitatea artistică a plasticianului, chiar dacă au fost înalt apreciate calitățile mănuirii unor asemenea tehnici dificile cum sunt linogravura și litografia. Informațiile lipsă ar fi fost utile pentru datarea operelor, a unor evenimente importante ale creației sau, cel puțin, ar lichida unele dubii privind trecutul său, despre care s-a vorbit mai recent în publicația bucureșteană *Adevărul literar și artistic* ²⁰.

Printre primii care semnalează despre creația graficianului din anii războiului este Petre Mircea, cu un interviu în *Seara* (15 aprilie 1943), intitulat *Soții Ceglokoff ne vorbesc despre arta lor, iar V. Dobrian despre desenele d-rei Mitzura Argezei*. Cu tot interesul pe care îl provoacă expozițiile *Grupului grafic* din anii 1939 – 1947, unde figurează lucrările soților Ceglokoff, cea mai importantă trecere în revistă îi aparține lui George Oprescu, care îl compară pe artist cu *Władysław Skoczylas*, care a impulsionat revigorarea vechii tradiții a xilogravurii în Polonia (*Universul*,

²⁰ Cornel R. Constantinescu. Gheorghe Ceglokoff. Un gravor spion. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 18.09.1994, nr. 235.

30.09.1940). În analiza succintă a expoziției ce a avut loc în 1943, Petru Comarnescu îi menționează printre cei nouă participanți și pe soții Ceglokoff (*Viața*, 12 aprilie 1943).

După 1945 George Oprescu include una dintre operele artistului în culegerea *Artele plastice din România după 23 august 1944* (București, 1959, p. 137). A urmat o tăcere deplină pe parcursul unei jumătăți de secol, până la apariția articolului lui C.R. Constantinescu din *Adevărul literar și artistic* Gheorghe Ceglokoff. *Un gravor spion*, urmat de replica lui Pericle Martinescu *Addenda la cazul Ceglokoff*²¹.

În Basarabia, cu excepția celor două expoziții ale Societății de Arte Frumoase din 1934 și 1935, numele lui Ceglokoff este pomenit de Auguste Baillayre în notițele sale despre incendiul de la Școala de Arte din Chișinău, în 1940, când au ars cele 100 de gravuri de Rembrandt, picturi din Amsterdam și Sankt Petersburg ale profesorului, câteva picturi și desene ale Lidiei Arionescu și cinci gravuri de Ceglokoff²².

În RSS Moldovenească Ceglokoff este amintit printre pictorii formalisti²³, chiar dacă autorul studiilor nu a avut posibilitatea să vadă lucrările pictorului, deoarece operele sale și-au făcut apariția la Chișinău doar în 1962, prin intermediul colecției lui Auguste Baillayre, grație donației Taniei Baillayre²⁴. Anume după acești ani puteau fi examinate unele stampe ale graficianului (circa 27 la număr), care nici pe departe nu puteau fi înscrise în experimentul artistic al formaliştilor.

În Republica Moldova redescoperirea creației lui Gheorghe Ceglokoff i-a revenit autorului acestor rânduri, care a făcut prima încercare de a pune în discuție ce a reprezentat *de facto* fenomenul numit în publicațiile criticilor de artă din acele timpuri drept „modernist”, „formalist” sau „avangardist” cu privire la arta basarabească din anii 1900 – 1940.

Firește, în analiza creației artiștilor plastici din deceniul patru al secolului al XX-lea un loc aparte ocupă creația lui Gheorghe Ceglokoff, date fiind tematica inedită a operelor și măiestria tehnică a gravorului.

²¹ Pericle Martinescu. *Addenda la cazul Ceglokoff*. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 25.09.1994, p. 8, 9.

²² Fondul familiei Marinei Iliescu, București; T. Stavilă. *Arta modernă din Basarabia*, Chișinău, 2000, p. 6.

²³ Matus Livșiț. *Iskusstvo Sovetskoi Moldavii*, Moscova, 1958, p. 10.

²⁴ Scrisoarea din partea Muzeului de Artă din RSS Moldovenească din 14 octombrie 1962, semnată de Kir Rodnin, despre primirea colecției.

Un material factologic bogat și divers privind arta grafică este cuprins în catalogul *Gravura în relief. 1900 – 1950*, apărut la București sub egida Muzeului Național de Artă al României, articolele despre evoluția gravurii fiind semnate de Elena Ene și Mariana Vida²⁵. Drept suport pentru aceste lucrări a servit catalogul general de grafică *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, care și-a făcut apariția sub egida aceleiași instituții cu referință la colecția de grafică a Muzeului Național de Artă din București.

În volumul întâi, editat în 1978 (literele A-C), figurează și numele lui Gheorghe Ceglokoff, posesor a 44 de stampe, realizate în linogravură și tehnica litografiei. Conținând un material documentar prețios referitor la creația artistului, denumirile complete ale operelor, circulația și datarea lor, , aceste informații au permis datarea unor opere similare, care s-au aflat în colecția lui Auguste Baillayre, iar după 1962 – în cea a Muzeului de Artă din Chișinău.

Interesante și contradictorii sunt publicațiile din presa bucureșteană apărute după 1990, consacrate artistului. Reamintim aici articolele deja citate ale lui Cornel Radu Constantinescu și Pericle Martinescu din cotidianul *Adevărul literar și artistic*, ce varsă lumină asupra unor întâmplări personale din viața lui Ceglokoff, la care vom mai reveni pe parcurs.

Un aspect nu mai puțin interesant îl constituie și ambianța culturală în care a evoluat și s-a constituit creația artistului. Bibliografia din anii 1920 – 1940 este mult mai variată decât sursele referitoare la activitatea de creație a pictorului. Despre epoca modernă a artelor românești au scris Amelia Pavel, Ioana Vlasu, Paul Constantinescu, ca să nu mai vorbim de numeroasele publicații apărute în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, editată de Institutul de Istorie a Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Printre ultimele apariții editoriale consacrate etapei moderne a artelor din România se numără și voluminoasa monografie *Culorile avangardei. 1900 – 1950*²⁶, cu un excelent text în română, germană și engleză, secundat de un design grafic original.

Dacă la începutul anilor '30 și al deceniului patru al secolului al XX-lea, când se constituie opera lui Gheorghe Ceglokoff, curente de avangardă predomină în mediul artistic bucureștean, situația se schim-

²⁵ Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, p. 12-20.

²⁶ Ioana Vlasu, Ghiurie Vida, Mariana Vida ș.a. *Culorile avangardei*. București, 2007.

bă brusc după cel de-al Doilea Război Mondial, artiștii plastici, în majoritate, devenind peste noapte adepți ai marelui stil „realismul socialist”. În această privință, arta lui Ceglokoff poate fi periodizată ca artă până la 1947 și după.

Nu este deloc întâmplător faptul că începând cu cea de-a doua expoziție, care a avut loc în 1930, exponenții acestui tip de avangardă nu numai că erau acceptați pe scena artistică autohtonă, ci se integraseră și în piața și arta locală, interesându-i pe colecționari²⁷. Concomitent, apar și alte grupări moderniste ca *Criterion*, *Grupul plastic*, pentru care avangarda sau modernismul clasic s-au dezvoltat în paralel cu arta figurativă, tradițională, ai cărei reprezentanți și-au însușit avangarda dintr-o perspectivă culturală, ca un stil productiv impus pe piața de artă.

Schimbările din mediul artistic bucureștean se fac simțite imediat după anul 1945. Chiar în anul de referință Gheorghe Ceglokoff organizează expoziția *Lagărul din Târgu-Jiu*. În același an, o altă expoziție dedicată minerilor îl are în calitate de autor pe avangardistul Maxy cu *Chipuri și priveliști din Valea Jiului*, urmată de simpozionul *Realismul în arta plastică*. Potrivit comentariilor istoricilor de artă, ...*sub ocupația sovietică, de facto, acest curent a căpătat putere, astfel încât expoziția grupului „Flacăra” din 1947, organizată de Maxy și Jules Perahim, a pus începutul unui atașament colectiv al tuturor artiștilor plastici – tradiționaliști, avangardiști sau moderniști la un loc față de realismul socialist și arta de propagandă comunistă*²⁸.

Din acest moment sunt desființate toate grupările și asociațiile de artiști, fiind creată, după modelul sovietic, o nouă structură – Uniunea Artiștilor Plastici din România.

După o jumătate de secol de la trecerea în neființă a artistului, nici astăzi nu se cunosc toate colecțiile în care s-ar fi păstrat majoritatea operelor lui Gheorghe Ceglokoff. Una dintre ele – *Drezda* – figurează în fondurile Muzeului Municipal din București și, probabil, are legătură cu studiile artistului în acest oraș din 1923 – 1926. Altă locație cunoscută, cu un număr considerabil de piese, se datorează donației lui Auguste Baillyre pentru Muzeul din Chișinău, unde au fost identificate 27 de stampe. Iar pe primul loc se situează Muzeul Național de Artă al României, posesor a 44 de lucrări realizate de artist.

²⁷ Idem

²⁸ Ibidem, p. 31, 32.



Cu excepția ultimului, unde operele au fost sistematizate, datate și s-au indicat corect denumirile, în fondurile muzeului de la Chișinău aceleași imagini diferă ca tehnică de executare, ca dimensiune și au titluri aproximative. Pentru a evita confuzia (autorul însuși al operelor le-a specificat aproximativ), vom apela la *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. I, în vederea identificării stampelor depozitate în fondurile din Chișinău.

Printre stampele muzeului de la Chișinău figurează câteva opere care nu au variante în Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Una dintre ele, *Portret de bătrân* (nr. inv. 2820/g-1782), executată în linogravură, nu corespunde după dimensiuni cu niciuna dintre lucrările de la București. La fel, într-un singur exemplar se află la Chișinău stampa *Troica*, executată în linogravură, fără indicarea anului, având dimensiunile de 26,8 x 33,2. Aceeași situație se constată și în cazul *Peisajului arhitectural* de la Chișinău, realizat în linogravură în anul 1937. O altă linogravură de la Chișinău – *Portret de bărbat* – este catalogată în ediția din București



ca *Autoportret*, realizat în 1940, diferența dimensiunilor constituind circa 10 mm. Fondurilor muzeale de la Chișinău le aparține stampa *Portret de bătrân*, având dimensiunile de 371 x 308 mm, care corespund cu două lucrări de la București – *Pescar bătrân* (1938, 462 x 368 mm) sau cu lino-gravura din 1941 (420 x 369 mm) cu aceeași denumire.

Din ciclul de la Anina la Chișinău se găsesc două foi grafice, *Mineri în mină* și *În mină*, similare celor de la București. Într-un caz (la Chișinău) acestea nu sunt datate, iar în variantele de la București figurează anul creației – 1938.

Portretul de bătrână (428 x 354 mm) poate fi identificat cu lucrarea bucureșteană *Cap de bătrână din Sâmbăta de Sus* (437 x 354 mm), lino-gravură color, executată în anul 1939, sau cu varianta de la Muzeul din București Țărancă din Făgărași (1940, 425 x 365 mm), ultima fiind expusă la vernisajul *Grupului grafic* din acea perioadă. Linogravura *Poartă* din Chișinău, executată în 1937, are dublurile sale în Cabinetul de Stampe (*Poartă din Sâmbăta de Sus*) și la Muzeul de la București cu titlul *Poartă. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus*.

Varianța linogravurii *Peisaj* (1938, 405 x 297 mm) este identică cu stampa de la București *Cișmigiu*, diferența constituind-o doar dimensiunile (474 x 383 mm).

Încă două lucrări figurează în colecțiile ambelor muzee – litografiile *Secția de tăbăcire* (402 x 520 mm) și *Fabrica de încălțăminte* (471 x 608 mm), ale căror denumiri corecte sunt: *Fabrica de piele din Cluj* (1949) și *Cluj. Fabrica de piele* (1950).

Alte lucrări, cum ar fi *Biserica din Anina*, *Biserica din Steierdorf*, *Peisaj cu biserică* (toate din 1927), se păstrează în variante unice în Cabinetul de Stampe din București, iar două dintre lucrările lui Gheorghe Ceglokoff din seria *Lagărul din Târgu-Jiu*, prezentate la expoziția din 1945 de la București, se află doar în fondurile din Chișinău.

În ceea ce privește ultimele două linogravuri cunoscute, *La adăpat* și *La arat* (ambele din 1944), nu s-a identificat colecția din care acestea ar face parte astăzi, rămânând ca imagini tipărite în edițiile postbelice. Printre lucrările reproduse figurează și linogravura *Pescar din Vâlcov*, expusă la Salonul Oficial de Toamnă din 1939, care ar putea fi varianta de la București a stampeii *Pescar bătrân* (1938, 462 x 368 mm). Denumirile lucrărilor expuse anterior la Saloanele Oficiale diferă de cele existente în Chișinău și București, prezentând o informație mai detaliată, cum ar fi *Anina. Minele de cărbuni* (Salonul Oficial, 1936), *Miner. Anina* (Salonul Oficial, 1937) și *Miner cu roabă*, expus la Salonul Oficial din 1938.

Decalajul dintre dimensiunile indicate în instituțiile de la Chișinău sau București, chiar dacă este vorba despre una și aceeași lucrare, se explică prin criteriile aplicate în cazul operelor de grafică. Tradițional, la Chișinău se indică dimensiunile imaginii sau marginea adâncită lăsată de conturul materialului, pe când la București se ia în considerare foaia pe care este imprimată gravura.

La Expoziția de Stat de Grafică din anul 1956 Gheorghe Ceglokoff expune patru lucrări, dintre care două sunt linogravuri, o gravură pe carton și o litografie. Una dintre ele, *Troica*, apare fără anul creării în fondurile Muzeului de Artă de la Chișinău, fiind indicate doar tehnica linogravurii și dimensiunile. Înclinăm să presupunem că această lucrare este cu mult anterioară anului când a avut loc expoziția, cu toate că nu a fost amintită în nicio biografie a artistului.

În cataloagele timpului întâlnim mai multe nume de graficieni basarabeni, care au activat cu Gheorghe Ceglokoff în România. Anatol Cudinoff, Gheorghe Ivancenco, Victor Rusu-Ciobanu și Anatol Vulpe au ac-

tivat în București, Mihail Gavrilov – la Brăila, însă majoritatea dintre ei profesau și pictura.

Gheorghe Ceglokoff a fost însă un pasionat al gravurii, pe care, putem presupune, a studiat-o la Drezda, în calitate de autodidact, dar pe care a mânuit-o cu iscusință în portrete, peisaje sau compoziții tematice.

Tehnica linogravurii, apărută la începutul secolului al XX-lea, gravura pe carton și litografia au fost preferatele artistului, tehnici pe care le posedă în cele mai mici nuanțe – prin intermediul liniei și clarobscurului, cu hașura intersectată și punctul, conferind stampelor sale o expresivitate deosebită, evidențiindu-se dintre colegii săi bucureșteni și basarabeni. Omul și munca lui la uzine sau în mine, încordarea fizică și ritmul succesiv al mișcărilor devin o prioritate a creației, rar întâlnită în acea perioadă în România.

Ciclul de lucrări de la minele de cărbuni din Anina face parte din creațiile timpurii ale artistului, fiind realizat între anii 1926 și 1956, unele opere dateate și cunoscute fiind expuse în 1938 și 1940. Posibil că cele din perioada când era angajat ca vagonetar în mină să nu se fi păstrat.

Cinci stampe din această serie fac parte din fondurile Muzeului de la Chișinău și au fost executate în diverse tehnici: linogravură, gravură pe carton și litografie, fără vreo diferență evidentă, sub aspect tehnologic, în specificul utilizării procedeelelor și mijloacelor plastice.

Ciclul realizat în tehnica litografiei poartă denumiri asemănătoare, moment caracteristic pentru creația artistului, a cărui imaginație în ce privește titlurile îl depășea. Stampele *În mină* și *Miner* denotă artistismul pictorului, care propune varianta unor compoziții dinamice, expresive, bazându-se pe racursiurile corpurilor și pe contrastul petelor de lumină și umbră. Puterea fizică, forța și munca istovitoare sunt laitmotivul acestei serii.

Un miner fixează tavanul minei, îmbrățișând parul de lemn, cu cealaltă mână forțând mânerul ciocanului pentru a întări bara. Într-o altă stampă un vagonetar împingând vagoneta și un miner aplecat cu târnăcopul sunt redați cu aceeași forță expresivă, care nu pare deloc lirică și poetică, surprinzând momentul unor maxime eforturi fizice depuse în muncă. Tehnica litografiei, cu contraste tonale, unde figurile abia sunt luminate de felinar, se regăsește în toate stampele acestui ciclu, devenind un element esențial al compozițiilor.

Gravurile pe linoleum *Mineri cu roabă* și *Miner*, apropiate ca formă compozițională, sunt modelate de dalta lui Ceglokoff prin linii intersec-

tate sau frânte, așchieri sau ruperi de carton, care scot în evidență desenul variat ca ton și semitonuri sau contraste puternice.

Ultima lucrare din ciclul de la Anina În mină este realizată în tehnica linogravurii și este mult mai luminoasă ca imagine, fapt ce se datorează materialului, care este mai maleabil decât cartonul și oferă posibilități mai largi de utilizare a instrumentelor.

Aceste stampe, de o măiestrie tehnică deosebită, sunt departe de a idealiza realitatea, producând o impresie dublă: frumusețea și puterea fizică a corpului scund, ritmul și dinamismul mișcărilor, evidențiate de contrastele tonale, care creează o ambianță apăsătoare. Măiestria gravurului este elocventă și atunci când cu ajutorul dălțiței de gravat artistul abordează motivele portretului sau ale peisajului.

Dintre lucrările acestei serii astăzi nu se cunoaște unde se află cele mai multe dintre ele. Cele mai timpurii opere – *Biserica din Anina*, *Biserica din Steierdorf* (ambele din 1927) sau *Primăria veche din Chișinău* (1942) – se păstrează la București, iar o parte, în muzeul din Chișinău. Printre motivele de peisaj arhitectural, una dintre cele mai frumoase și mai originale lucrări este *Poarta. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus* (1937). Exemplare ale acestei opere se află în colecțiile ambelor orașe. Lucrarea se distinge prin simplitatea și laconismul liniar, sculpturile pietrei sculptate în bătaia lunii, care abia-abia scoate în evidență forma reliefată a porții pe fundalul nopții.

În gravura lui Gheorghe Ceglokoff ai impresia că foaia este pictată, atât de aproape operează artistul cu imaginile în alb-negru. Laconismul, expresivitatea, ritmul compozițional sunt valorile artistice înnăscute ale artistului.

Începând cu 1937, graficianul începe să practice linogravura color, realizând un *Peisaj arhitectural* cu un parc și copaci desfrunziți, în mijlocul unei ierni fără zăpadă, unde culorile griului redau răceala unui timp mohorât, iar petele de ton întunecat, repetându-se, accentuează monumentalismul compoziției. În planul doi pe linia orizontului abia se întrezăresc arcele unor porți de piatră, evidențiind intrarea din cadrul compozițional al stampeii.

Diversitatea tehnicii și a procedeele plastice de expresie îi permite lui Ceglokoff să producă imagini irepetabile și inconfundabile. În *Parcul din Cișmigiu* (1938) artistul taie în linogravură imaginea unui copac bătrân, aplicând tăieturi orizontale, intercalate cu linii verticale, intersecta-

te sau paralele, „pictând” cu ajutorul tonurilor și semitonurilor planurile, redând tridimensionalitatea graficii.

Ciudad, dar anotimpul preferat în grafica lui Ceglokoff este iarna, așa cum o interpretează artistul în *Peisaj* (1940), cu arhitectura unor cocioabe de lemn cu garduri și porți înșirate de-a lungul drumului, străjuite de un copac singuratic.

Posibil, contrastul tonal de alb-negru, utilizat de Ceglokoff cel mai des, îi permite să fie cât mai aproape de impresiile dorite, folosind pentru fiecare stampă procedee plastice diferite, evitând repetarea lor în alte lucrări.

După 1940 tematica și motivele abordate de Ceglokoff devin mai variate, un loc aparte aparținând portretului, demonstrând o dată în plus măiestria artistului. *Pescar bătrân* este cel mai timpuriu portret, executat în 1938, în tehnica gravurii pe linoleum, fiind depozitat în Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Următorul portret, *Țăran din Sibiu*, din aceeași colecție, apare în 1939, iar în 1941 artistul realizează o stampă cu același titlu.

Două portrete atrag atenția noastră: *Autoportret* (în linogravură alb-negru) și *Țărancă din Făgăraș* (color în două tonuri), realizate în 1940.

Credem că *Autoportret* este unul dintre cele mai inspirate chipuri apărute în arta românească din prima jumătate a secolului al XX-lea. Varietatea liniilor incizate în linoleum, cu semicontururi în relațiile dintre formele contrastante, care se completează cu finețea redării formei și a volumului, contribuie la o calitate expresionistă de excepție. Portretul-bust este desprins de fundal prin tăieturile de poanson de o grosime considerabilă, constituind un cadru deschis, pe fundalul căruia apare în volum imaginea pictorului, creându-se impresia prelucrării linoleumului ca și cum ar fi un desen cu creionul.

Că fiecare lucrare creată de Gheorghe Ceglokoff este originală și diferă de altele devine evident în cazul portretului *Țărancă din Făgăraș*. Executat în două plăci, unde desenul în alb-negru se completează cu o nuanță de culoare verzui-ocru, se redă cu ajutorul liniei și al petei coloriste diferența dintre materiale: broboada de lână, fața cu riduri, ornamentul ce decorează cămașa; se scoate în evidență portretul pe fundalul unei margini de sat cu câteva case și un turn de biserică. În depărtare se conturează pe cer norii zdrențuiți de toamnă, colorând imaginea cu nuanțe nostalgice.

Cu aceeași virtuozitate este executat și *Portretul unui bătrân* din colecția chișinăuiană, unde chipul ciobanului, îmbrăcat într-un suman cu o glugă de lână, cu fața întunecată și păr cârlionțat, cu o pălărie bucovineană, scoate în evidență caracterul dârz al personajului.

Particularitățile individuale ale galeriei de portrete realizate de Gheorghe Ceglokoff sunt cele mai relevante și mai reușite aspecte din creația pictorului. Pentru fiecare dintre ele artistul intuiește procedeul

plastic individual, mânuind poansonul cu aceeași ușurință și fără obstacole, la fel cum ar fi mânuit pensula sau creionul. Mariana Vida descrie astfel foaia *Poartă. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus*: ...*Lucrată cu tăieturi albe, subțiri, precise, pe fundal negru, atingând parțial intensitatea din imaginile cu minierii-vagonetari, clar indică, ca și Țăranca din Făgăraș (...) un pasionat gravor (...), unde portretul se decupează aproape sculptural din fundal, prilejuind ocazia unei desfășurări de virtuozitate și experimentarea efectelor de camaieu*²⁹.

Anume efectele sculpturale și virtuozitatea tehnică a gravurilor sale, originalitatea și varietatea compozițională îl situează pe artist printre cei mai de seamă gravori români din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Cu toate că după 1936 Gheorghe Ceglokoff locuiește și activează la București, în unele lucrări create după 1940 revine la unele motive și subiecte basarabene. Unul dintre ele este *Primăria veche din Chișinău* (1942, Muzeul Național de Artă al României), expusă la vernisajul *Grupului grafic* din același an. Ion Frunzetti remarcă în stampe interesul pentru clarobscur, dar și, pe anumite porțiuni, interesul pentru tehnica veche a orfevrilor („crible”) ³⁰.



²⁹ Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, p. 12.

³⁰ Ion Frunzetti. *Plastica. Grupul grafic (Sala Prometeu)*. În: *Vremea*, București, 4 aprilie 1943.

Ion Sava, care face un comentariu la expoziția *Grupului grafic* din noiembrie 1945, precizează din punctul de vedere al unui cunoscător al domeniului: *gravorului i se cere o tăietură originală evocatoare și propice subiectului și viziunii*, enumerând tipurile caracteristice ale liniilor, definițiile sale fiind bazate mai mult pe comparații decât pe glosarul tehnic al genului. Astfel, o modalitate a expresivității liniilor grafice poate fi în *lovitură de bici* (linie scurtă – n.n.), în *brazdă* (efectul unei arături), cu *zgârieturi cu degetele crispate* și *unelte* (pieptăn, grătar, împunsături de ac), autorul sesizând concomitent două aspecte esențiale ale expoziției – unul romantic, liric și altul – al viziunii sociale³¹.

Fără să mai accentuăm ideea, este evident că operele lui Gheorghe Ceglokoff fac parte din categoria creațiilor cu o viziune socială asupra realității timpului. Două dintre stampele care se referă direct la acest aspect, dar și la perioada petrecută în Basarabia, sunt realizate de artist în ultimul an de război – 1944. *La adăpat* și *La arat*, cu titluri laconice, specifice pentru toate denumirile artistului, sunt linogravuri, ce caracterizează întreaga creație a artistului. Nu se cunoaște dacă aceste lucrări au figurat la expozițiile *Grupului grafic*, dar putem afirma cu certitudine că ele nu se află nici la București și nici la Chișinău, rămânând ca variante editate în perioada postbelică.

În prima lucrare, *La adăpat*, pictorul aplică procedeul compozițional specific pentru portret, amplasând în prim-plan silueta unui tânăr pe malul râului, care așteaptă obosit ieșirea animalelor din apă. În depărtare, pe un fundal de peisaj, șirul unei cirezi de vaci trece vadul. Momentul-cheie al stampe este lipsa dinamismului compozițional, care la Ceglokoff nu a lipsit nici în portrete, lucrarea devenind una dintre cele mai statice și mai meditative.

În schimb, cealaltă lucrare, *La arat*, e contrară primei, prin racursiurile contrapuse ale femeii și bărbatului care conduc plugurile trase de boi în direcții opuse pe panta dealului, planul compozițional cu linia orizontului ridicată forțând spectatorul să privească acțiunea din înălțimi și nu de la nivelul tradițional. Liniile brăzdate ale arăturii, cum le-a definit Ion Sava, și siluetele miniaturale încordate, comparativ cu peisajul înconjurător, conferă acestei foi grafice caracterul unei stampe cu vedere panoramică, plină de dramatism.

³¹ Ion Sava. Ateneul român. Grupul grafic. În: *Veac nou*, București, 24 noiembrie 1945.

Asemenea calități nu mai întâlnim nici în lucrările realizate de Ceglokoff în lagărul de deținuți de la Târgu-Jiu, unde a fost internat în 1941, timp de câteva luni.

Ciclul de linogravuri de la lagărul în cauză a fost expus în octombrie 1945 în sălile Ministerului Propagandei, împreună cu lucrările unui alt internat la Vapnarka (Ucraina – n.n.), Aurel Mărculescu, fost coleg din *Grupul grafic* în cadrul *Expoziției lagărului*³². Două dintre ele fac parte din colecția muzeului de la Chișinău, poartă aceleași denumiri și aceleași semnături (*Lag. T. Jiu 41*) și sunt cele mai narative dintre toate foile grafice ale artistului. Prima, cu turnul de pază în prim-plan și barăcile de lemn care se perindă în zare, cu câteva siluete de deținuți lucrând, pare cea mai reușită. Cea de-a doua, cu interiorul barăcii, cu paturi de lemn suprapuse și deținuți ce se pregătesc de culcare, oferă un spațiu documentar prin formele geometrificate ale grinzilor orizontale și verticale, în care figurile umane par să fie stranii și inutile. După toate probabilitățile, aceste lucrări au fost executate „după memorie” și nu în timpul aflării la Târgu-Jiu.

Oricum, este evident că foile grafice despre care este vorba, dar poate și tema, nu i-au permis lui Ceglokoff să-și manifeste nivelul necesar al imaginației, nelipsită în celelalte opere cunoscute ale artistului. Unele lucrări din ciclul *Lagărul din Târgu-Jiu* figurează în 1961 la *Expoziția retrospectivă de grafică militantă*, fiind și penultima la care a participat autorul.

În perioada imediat postbelică, activând în Republica Socialistă România, Gheorghe Ceglokoff realizează un ciclu de acvaforte, având drept subiecte reprezentanți ai clasei muncitoare de la uzine și mine. Nu se știe dacă artistul a dus la bun sfârșit aceste lucrări de comandă, cum a fost tradiția preluată de la sovietici, sau a preluat tematica care la începuturi a constituit și i-a direcționat constant interesele profesionale.

Două lucrări din ciclul respectiv au fost sugerate de Fabrica de Piele din Cluj, realizate în anii 1949 și 1950 în tehnica litografiei, care ne amintesc despre artistul virtuos din perioada interbelică, autor al unor compoziții dinamice, organizate și modelate prin ritm coordonat.

Prima stampă, *Fabrica de piele din Cluj. Secția de tăbăcire* (1949), este o mostră de compoziție complexă, unde mișcarea pensulei imită hașura creionului, aranjând pe diagonală grupurile de femei care întind pânza de piele, extrăgând-o de sub presa metalică. Ritmul figurilor poartă și pe-

³² Gheorghe Ceglokoff. Autobiografie. Muzeul Național de Artă al României. Fond de documentare, inventar 155, p. 2.

cetea eforturilor fizice depuse, dar și frumusețea mișcărilor coordonate, comune ale lucrătoarelor.

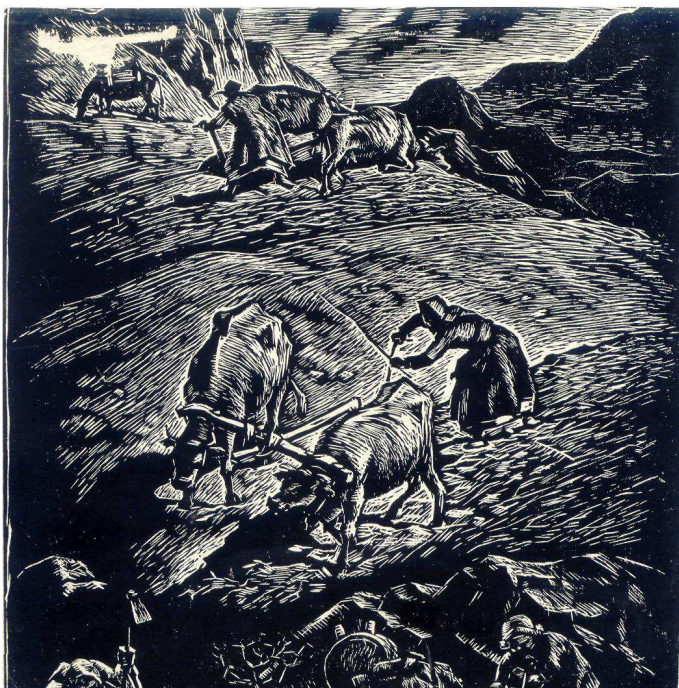
Următoarea compoziție, *Cluj. Fabrica de piele* (1950), repetă compoziția anterioară, amplasată în planul secund, în prim-plan fiind reprezentate siluete de bărbați, în pozele încordate ale unui proces ritmic al muncii. Ambele stampe produc impresii asemănătoare, conținând subiecte pe care artistul le simte și le admiră, fiind îndrăgostit de acel ritm continuu al mișcării, care nu poate fi comparat cu seria scenelor de la minele din Anina, create în anii 1940.

Ce a urmat după 1950 cunoaștem fragmentar din autobiografiile artistului, unde sunt menționate opere și expoziții la care a participat, dar locul aflării acestor lucrări rămâne necunoscut.

Cert însă este faptul că după ce *Grupul grafic* și-a încheiat existența, în 1947, Gheorghe Ceglokoff participă la expoziții cu lucrări create anterior, în România sau peste hotarele ei, cum au fost manifestările din Pekin (1954) și URSS (1961), prin care artistul încearcă să se adapteze în noile circumstanțe, ceea ce-i reușește destul de modest. Despre acest lucru ne vorbește tematica expozițională din acea vreme, cum ar fi cazul expoziției de stat cu tema *Intrarea trupelor sovietice în Colentina* din 1959, la care artistul este prezent cu patru gravuri realizate anterior după motivele minelor de la Anina.

Activitatea acestui maestru din perioada interbelică rămâne încă destul de puțin cunoscută și incertă, din cauza circumstanțelor istorice, artistul nefiind apreciat nici în timpul vieții și nici după trecerea sa în ne-ființă. Și nu este vorba numai de creația sa, ci și de particularitățile specifice ale comportamentului său în societate, preferințele sale, care i-au marcat destinul și viața personală. O trecere succintă în revistă a dramei acestui artist ne convinge elocvent cât de nedreptățit a fost în timpul vieții.

Cu doar câteva luni de pregătire la Școala de Belle-Arte a lui Alexandru Plămădeală, Gheorghe Ceglokoff susține examenele de admitere la Academia de Pictură din Drezda, pe care o absolvă după trei ani, în 1926. Amintim că în această perioadă, în cadrul instituției activează personalități bine cunoscute în arta europeană. Între 1919 și 1924, în calitate de profesor a activat Oskar Kokoschka, urmat de reprezentanții *Secession-ului* german – *Otto Dix*, *Conrad Felixmüller* și *Otto Lange*, majoritatea participând la manifestările expresionismului.



Otto Dix, de exemplu, a fost la începuturi influențat de gruparea *Die Brücke* și de futurism (1914 – 1919), operele sale reflectând motive din perioada Primului Război Mondial și situația socială din Germania post-belică, conturul și deformarea imaginilor devenind cele mai utilizate forme și procedee plastice de expresie atât în pictură, cât și în grafică.

Oskar Kokoschka, de asemenea, reprezintă expresionismul în pictură, limbajul său plastic, în culori intense pictate energic, capătă o calitate violentă în toate articulațiile plastice.

Cu excepția faptului că creația lui Gheorghe Cegloloff de la începuturi vădește interesul său pentru expresionism, în operele artistului basarabean nu se constată elemente care ar confirma influențele profesorilor săi de la Drezda, cum ar fi grotescul și deformarea imaginii. Cu excepția dinamismului și a ritmului compozițional, ca elemente indispensabile ale expresionismului, pictorul rămâne prin lucrările sale un fidel desenator clasic.

După ce părăsește Germania, artistul se angajează ca muncitor și vagonetar la minele de cărbuni din Anina, unde lucrează în anii 1926 – 1928, deoarece pentru un tânăr era greu să-și ducă existența ocupându-se

doar cu creația. Doi ani mai târziu, în 1930, îl regăsim la Chișinău, unde se va afla până în 1935. Asume aici el participă cu opere de grafică la două dintre expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia, în anii 1933 și 1934.

Din 1936 se află la București, unde participă la Saloanele Oficiale, iar peste alți doi ani Gheorghe Ceglokoff se căsătorește cu Tania Baillayre, fiica mai mare a pictorului și profesorului Școlii de Arte din Chișinău Auguste Baillayre, care, după studiile de la Paris și Academia de Arte Frumoase în atelierul lui Jean Steriadi, a rămas să locuiască și să activeze în București. Despre acest eveniment se amintește într-o scrisoare a Taniei, adresată tatălui său la Chișinău, ca răspuns la felicitări³³.

Tinerii s-au căsătorit la 6 februarie 1938, fiind înregistrați la Primăria din București. În calitate de martori au fost prezenți Ludovic Dauș, din partea miresei, și Mac Constantinescu – din partea mirelui, ultimul plimbându-i cu propria mașină prin București. După înregistrarea căsătoriei, s-au întors la doamna Dauș, au luat masa festivă, apoi și-au continuat plimbările prin oraș. În această perioadă Tania locuia într-un apartament cu sculptorița basarabeană Claudia Cobizev, urmând să se transfere într-un nou spațiu, care se afla în renovare.

Această scrisoare este prima și ultima care amintește despre căsătoria Taniei cu Gheorghe Ceglokoff și despre care nu se mai pomenește nici în corespondență, nici în cadrul întâlnirii autorului cu Marina și Tania, în timpul organizării vernisajului de la Chișinău din 1991, consacrat colecției donate de Auguste Baillayre în 1962, dar nici între anii 1995 și 1999 la București, când se studia materialul privitor la viața și creația tatălui lor.

Urmărind activitățile expoziționale ale *Grupului grafic*, întâlnim numele soților Ceglokoff începând cu anul 1940. Dar în colecția familiei se păstrează o fotografie cu afișul primei expoziții a *Grupului grafic* – ianuarie 1938, unde, pe lângă Tania Baillayre-Ceglokoff și Gheorghe Ceglokoff, figurează și basarabeanul Moisei Gamburd. Numele ambilor soți le întâlnim alături în toate cataloagele *Grupului grafic*, până la încetarea existenței asociației în 1947, ceea ce ne permite să presupunem că mariajul lor mai exista pe atunci.

Această căsătorie este importantă pentru a înțelege cum a evoluat creația Taniei Baillayre, care a studiat grafica în Basarabia la Șneer Co-

³³ Scrisoarea Taniei Baillayre din 8 februarie 1938, care se păstrează în familia Marinei Iliescu din București, fiica mai mică a lui Auguste Baillayre.

gan și în cadrul lecțiilor particulare de la Paris între anii 1930 și 1932 cu Gress.

Cele mai timpurii lucrări de grafică ale Taniei Baillayre datează după anul 1933 și reprezintă linogravuri, în care predomină caracterul liniei incizate, deschise a conturului, care scoate în evidență imaginile compoziției. Acest procedeu este aplicat în trei stampe: *Natură statică* (1933), *Portret de domnișoară* (1937) și *Acoperișuri din Lăculețe* (1939). În aceste foi grafice linia grafică domină suprafața hârtiei, creând imaginea unui desen efectuat cu creion alb pe fundal negru.

În următoarea lucrare, *Autoportret cu păpușă japoneză*, creată în 1939, linia de contur aproape dispare, stampa devenind mai luminoasă, iar varietatea procedeelor plastice este mult mai diversă. S-a schimbat esențial și structura compozițională, devenind mai dinamică, amplasată pe diagonală, modificând și desenul, care este mai expresiv și pictural în egală măsură. Este evident că schimbările apărute în ultima stampă se datorează în exclusivitate influenței graficii lui Gheorghe Ceglocoff. Aceste schimbări au fost remarcate și de recezenții expozițiilor *Grupului grafic*, la care Tania participă în tandem cu soțul. Ambii au fost distinși cu *Premiul Anastasie Simu*: Ceglocoff în 1939, pentru gravura *Minerul*, iar Tania în 1940, la Salonul Oficial de toamnă.

La expoziția *Grupului grafic* din 1942 linogravura *Catedrala veche din Chișinău* ilustrează o tratare atentă a planurilor și volumelor izolate, obținute prin efectele diversificării tăieturii, fiind procurată pentru Colecțiile Statului și aflându-se în patrimoniul Colecției de stampe a Academiei Române.

George Oprescu, menționând particularitățile distincte ale grupului, subliniază, prin formulări succinte, interesul artistei pentru peisaj (*Sâmbăta de Sus*), păpuși (*Grupul grafic*, 1940) și gravura reprezentativă, ce realizează echilibrul între grafic și plastic. Cunoscutul istoric de artă accentuează aspectele comune ale creației ambilor artiști³⁴.

Printre ultimele lucrări în linogravură figurează *Ceglocoff cu chitara* (1947), care posibil a fost expusă în cadrul ultimei expoziții a *Grupului grafic*.

³⁴ George Oprescu. Expozițiile din luna octombrie. În: *Universul*, București, 10 octombrie 1945.



După acest an nu mai întâlnim lucrări în tehnica gravurii pe lino-leum la ambii soți și se pare că 1947 este și anul destrămării căsătoriei, iar Tania își modifică preferințele, lucrând în acuarelă, litografie sau pictură.

După 1961, când decedează August Baillayre, Tania depune eforturi pentru a transporta la Chișinău colecția tatălui său, cea mai numeroasă și mai completă serie de artă basarabeană interbelică existentă pe moment. Amintim că până atunci, în fondurile muzeului erau doar câteva lucrări ale lui Alexandru Plămădeală, Pavel Piscariov, Alexandru Climașevschi și nu exista un fond separat de artă basarabeană, deoarece nu erau opere, pe când colecția donată cuprindea, în afară de lucrările maestrului, și opere ale studenților săi, care erau împrăștiați în diverse colțuri ale lumii.

S-au păstrat două scrisori adresate administrației muzeului de la Chișinău. Prima a fost remisă lui Matus Livșiț la 21 martie 1962, prin care Tania îl informează că transmite lista lucrărilor pentru a „face lumină” asupra activității tatălui și a foștilor lui studenți, ce pot ilustra suficient această perioadă uitată a școlii artistice din Chișinău.

Următoarea este adresată „tovarășului Vieru”, care a fost câteva luni la conducerea muzeului și pe care autoarea îl informează că a selectat 35

de opere, transmise Muzeului de Artă de la București, ce urmau să fie transportate la destinație. Colecția ajunge în același an la Chișinău și constituie principala sursă de documentare și cercetare a artei basarabene interbelice.

Tăcerea în jurul lui Gheorghe Ceglokoff se sparge abia după anii 1990, când în cotidianul bucureștean *Adevărul literar și artistic* sunt publicate mai multe informații cu referire la activitățile sale, însoțite de comentarii, care uneori sunt tendențioase și nu întotdeauna pot fi considerate credibile. Denumirea însăși a articolului – *Gheorghe Ceglokoff. Un gravor spion*³⁵ – urmărește epatarea opiniei publice, iar unele evenimente din viața pictorului nu au fost argumentate convingător.

Prima discrepanță cu privire la informațiile biografice ale pictorului se referă la anii 1923 – 1926, perioada în care și-a făcut studiile la Academia de Pictură din Drezda. Radu Cornel Constantinescu consideră această informație nefondată, deoarece nu s-a păstrat certificatul de confirmare a studiilor, iar potrivit datelor primului său pașaport, Ceglokoff, în 1923, se reîntoarce în România în toamna aceluiași an, prin Polonia. Autorul publicației reflectă viața particulară a artistului, sub aspectul accesibilității documentelor, uitând să dezvăluie și valoarea operelor artistului, pe care de la început îl caracterizează drept *un artist, neîndoielnic, înzestrat, căruia deocamdată numai istoria artei românești îi reține numele*³⁶.

Totuși, în ceea ce privește creația, apar mai multe întrebări. La Chișinău, de exemplu, Ceglokoff a frecventat doar câteva luni ale anului 1923 cursurile de specialitate ale Școlii de Belle-Arte a lui Alexandru Plămădeală, plecând la studii în Germania.

Evident, acest timp nu i-a permis viitorului pictor decât să acumuleze unele cunoștințe generale despre desen și compoziție, fără a mai studia o tehnică, puțin accesibilă la acea vreme, cum este linogravura. La Școala de Arte pe atunci unicul profesor de grafică a fost Șneer Cogan, care nu a practicat însă acest gen al graficii, lucrările sale fiind realizate în gravură pe carton.

Astfel, susținem că Ceglokoff a studiat la Drezda tehnicile grafice, fapt probat prin lucrările cunoscute din anii '30 – în ciclul de la Anina – cu muncitori și vagonetari, realizate într-o tehnică expresionistă, cum era

³⁵ Cornel R. Constantinescu. Gheorghe Ceglokoff. Un gravor spion. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 18.09.1994, nr. 235.

³⁶ Ibidem.

în tradițiile artei germane, și vădind înalte calități profesioniste în mănuirea gravurii.

În Arhivele Statului din România se păstrează cererea lui Ceglokoff privind recunoașterea studiilor de la Drezda, care, fără îndoială, mai tempera spiritele jurnalistului, dacă ar fi fost consultată³⁷.

Autorul publicației însă amintește de un certificat eliberat la 9 august 1923, prin care se confirmă că în această perioadă Ceglokoff ar fi urmat (concomitent) cursurile Școlii de Ingineri din Altenburg, iar în 1928 este înscris și la Școala Politehnică din Timișoara, în conformitate cu actul solicitat de pictor pentru a se înscrie la Școala Superioară de Arhitectură din București.

Cornel Radu Constantinescu uită de un moment esențial: în perioada interbelică, ca și în prezent, în țările europene și nu numai, aveai posibilitatea să fii înscris la diverse facultăți, importante fiind rezultatele – trecerea tuturor ciclurilor de studiu.

Mai mult, directorul de la Timișoara i-a eliberat lui Gheorghe Ceglokoff actul necesar, prin care se confirmă că solicitantul a fost înscris la facultate în anul școlar 1927 – 1928 și a frecventat cursurile primului semestru. De ce nu amintește despre acest lucru pictorul în biografiile sale e lesne de înțeles – a abandonat cursurile fără a le finaliza.

De asemenea, este explicabil și faptul că începând cu 1926 artistul a fost prezent anual cu lucrări la Saloanele Oficiale de la București, chiar dacă în acest timp se afla la Anina sau la Chișinău: pentru participarea la expoziții prezența autorului nu era obligatorie – era suficientă prezentarea operelor pentru selectare de către juriul manifestărilor.

Urmează o delegație a Ministerului Agriculturii și Domeniilor, ce a trezit curiozitatea autorului publicației în cauză, prin care artistul și soția lui sunt autorizați, la 20 iunie 1941, să realizeze picturi cu fructe și legume în diferite regiuni ale țării. Iar la 22 iunie 1941, la ora patru dimineața, Ceglokoff este ridicat și internat în lagărul din Târgu-Jiu, bănuindu-se că ar fi făcut parte din anturajul celor care desfășuraseră activități de spionaj. Pictorul însuși notează în biografiile sale că a fost arestat de Siguranță pentru „activități ilegale”.

Un prieten al familiei Ceglokoff – Pericle Martinescu – este însă de altă părere, publicând în același cotidian *Addenda la cazul Ceglokoff*.

³⁷ Arhivele Statului din România. Școala de Arte Frumoase din București. Dosar 12/1928, p. 282, 283.

Citind articolul din *Adevărul literar și artistic*, autorul s-a arătat surprins de faptul că artistul este bănuț de spionaj. Cunoșcându-l îndeaproape pe pictor, care i-a realizat ilustrațiile în gravură pentru volumul de poeme și proză *Sunt frate cu un fir de iarbă* (1940), fapt confirmat și de Gheorghe Ceglokoff în biografia depusă la Institutul de Istorie a Artei „G. Oprescu”, Pericle Martinescu face, la rândul său, un portret veridic al artistului: ... *Era un meșter iscusit al gravurii (făcuse studii speciale în Germania), punea o mare tenacitate în munca sa, însă ca om, se dovedea un tip ciudat, bizar, un caracter dificil, greu de suportat, cu manifestări de „spirit subteran” (în înțeles dostoevskian), având reacții de impulsivitate, fără intenții agresive, mereu irascibil și totdeauna părea în conflict cu lumea din jur. Iar mai presus de toate se bucura de faima (perfect meritată) a unui împătimit consumator de alcool. În cursul vieții mele am cunoscut mai mulți campioni ai exhibițiilor bahice, din generații diferite, de la Stan Palanca până la Tudor George (Aho), totuși Ceglokoff a fost cel mai notoriu din câți am întâlnit vreodată. Nu-și dezmințea originea etnică (de rus – n.n.), ba chiar se mândrea cu ea în toate privințele, și mai ales cu cea de băutor înveterat. Din această cauză, apreciat ca artist, nu se bucura de simpatii*³⁸.

Fiind martor al arestării lui Gheorghe Ceglokoff în 1941, autorul articolului subliniază că ... *artistul l-a convins pe ofițerul de la Siguranță să facă o deviere de la ruta finală, care era gara de trenuri și să treacă pe la Pericle Martinescu. (...) Mi-a mărturisit cât de „neplăcută” pentru el este această afacere, că o lasă pe Tania singură și altele, apoi m-a întrebat dacă n-am ceva țuică în casă. Părea emoționat și speriat, el care de obicei caută să-și păstreze calmul în situații dificile..., descrie acea memorabilă vizită scriitorul*³⁹.

Pe la șase dimineața Pericle Martinescu se duce la Cotroceni, unde locuiau soții Ceglokoff, ca împreună cu Tania să-i pregătească o valiză cu cele necesare, ce urma să-i fie transmisă la gară. Sosind la fața locului, scriitorul a găsit-o pe tânără ... *tristă, îngândurată, însă chiar o catastrofă ea nu vedea în asta. Dimpotrivă, părea mai degrabă voioasă: măcar pentru câteva zile sau câteva săptămâni scapă de beiful ei*⁴⁰.

Oricum, pe la ora 9, Tania și Pericle Martinescu sosesc la gară pentru a-i transmite lui Ceglokoff valiza și a-și lua rămas-bun, menționând,

³⁸ Pericle Martinescu. Addenda la cazul Ceglokoff. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 25.09.1994, p. 8, 9.

³⁹ Pericle Martinescu. Addenda la cazul Ceglokoff. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 25.09.1994, p. 8, 9.

⁴⁰ Pericle Martinescu. Op. cit.

totodată și ambianța ... *Pe peronul gării era o masă rotundă, își amintește autorul, la care mai mulți funcționari de la Siguranță cercetau hârtiile și întocmeau tabele pentru cei aduși din oraș de către agenți. Fără îmbulzeală, fără discuții, ai fi zis că se pleacă într-o excursie*⁴¹.

Cornel Radu Constantinescu interpretează altfel versiunea scriitorului, cu atât mai mult cu cât în lagărul de la Târgu-Jiu apare și un nou personaj – Cristian Stilling Anderson, de etnie germană sau austriacă, care, la 5 august 1941, fiind eliberat din lagăr, îi trimite prin poștă lui Ceglokoff 5 mii de lei, ultimul fiind eliberat la 2 septembrie 1941, după presupunerea jurnalistului, *eliberat la intervenția Berlinului*⁴². Spion dublu – cam asta este funcția artistului în viziunea lui Constantinescu – pentru Rusia - deoarece este rus, pentru Germania- deoarece a studiat acolo.

Există încă doi factori care întăresc suspiciunile jurnalistului privind *spionajul lui Ceglokoff*: în lagăr el realizează în linogravură un ciclu de lucrări, una dintre care, intitulată *Iarna în lagăr*, după părerea autorului articolului, ...*evocă o Siberie românească pe care nu a văzut-o niciodată, fiind internat doar în lunile iunie – august*⁴³.

Altă supoziție se referă la faptul că Gheorghe Ceglokoff organizează în 1945 expoziția *Lagărul din Târgu-Jiu*, aceasta fiind calificată drept *expoziție-program*, fără a fi menționat cel de-al doilea participant – Aurel Mărculescu, care a făcut lagăr la Vapnarka, în Ucraina.

Referitor la *iarna siberiană*, este posibil ca și alte lucrări ale ciclului să fi fost realizate după eliberarea din lagăr, autorul utilizându-și memoria vizuală, extinzând-o, pentru a completa un subiect, fără a fi bănuیت că ar minți posteritatea, iar expoziția din 1945 cu ciclul din lagăr nu a fost decât unul dintre multiplele evenimente firești pentru un artist, pe care nu credem să-l fi interesat *implantarea comunismului în România*⁴⁴.

Nu rezistă nici argumentul că Ceglokoff, în 1943, ...*an greu de război, este din nou autorizat să se deplaseze prin țară pentru a continua aiureala cu pictura prunelor, merelor și perelor bune de sămânță*⁴⁵, deoarece e firesc pentru artist să accepte comenzi care-i asigură existența.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cornel R. Constantinescu. Gheorghe Ceglokoff. Un gravor spion. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 18.09.1994, nr. 235.

⁴³ Cornel R. Constantinescu. Gheorghe Ceglokoff. Un gravor spion. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 18.09.1994, nr. 235.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Idem.



Bănuind că Ceglokoff a fost *dublu spion*, vorbitor al limbilor germană și rusă și deci servindu-i și pe germani, și pe sovietici, exploatându-i și pe unii, și pe alții, publicistul confirmă totuși faptul că *...indiferent ce se va fi întâmplat, de la Ceglokoff România a recuperat opera, mai exact aspectele ei viabile, fiindcă puterea ei de adopție și sensibilitatea la valoare (câtă este) i-au rămas mereu nealterate*⁴⁶.

Chiar dacă după 23 august 1944, cu viziunea proletară a gravurilor sale, Gheorghe Ceglokoff se înscria în așa-numitul *realism socialist* și se presupune că *...la sugestia Moscovei, probabil*, a fost pensionat în 1962 cu 800 de lei lunar, să nu uităm de faptul că tematica lui Ceglokoff și expresivitatea operelor se înscriu organic în ambianța artistică europeană interbelică, ca și creațiile lui Käthe Kollwitz, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka etc., care nu au avut nimic comun cu realismul socialist.

În privința *activității de spionaj* cel mai exact s-a exprimat Pericle Martinescu: *...În orice caz, internarea sa (a lui Ceglokoff) la Târgu-Jiu, chiar în prima zi a declanșării războiului antisovietic, nu se datora încredințării că ar fi „spion”, ci pur și simplu faptului că atunci foarte mulți „indezirabili” (scriitori, gazetari, artiști, oameni politici și în primul rând persoane*

⁴⁶ Cornel R. Constantinescu. Op. cit.

cu filiație rusă) au fost „ridicați” și puși la adăpost, ca să nu creeze neplăceri regimului la începutul unui război crâncen⁴⁷.

Ceea ce afirmă scriitorul în cazul României este valabil și pentru perioada respectivă din Uniunea Sovietică, unde deportările masive în Siberia au început cu mult înainte de începerea războiului.

Astfel, mitul despre Ceglokoff ca dublu spion pare a fi o fantezie jurnalistică, fără argumente, iar neconcordanțele dintre date și localități se observă chiar și în biografiile artistului, care, uneori, nu au fost intenționat amintite. Pe parcursul timpului în memorie se păstrează evenimentele cele mai importante și nu întotdeauna și anii când au avut loc acestea.

În afară de gravură, Gheorghe Ceglokoff a realizat opere și în alte domenii, cum ar fi grafica de carte pentru *Aventurile celor trei boieri* de Arcadie Avercenco (1939), deja amintita carte de poeme și proză a lui Pericle Martinescu, *Cociubei* de Arcadie Perventiev (1951), *Furtuna* de Vilis Lațis (1952) etc.; se cunosc și câteva lucrări de scenografie, cum ar fi decorul pentru opera *Crai nou* de Tiberiu Brediceanu (Anina, 1927) și cortina teatrului din comuna Cacoveni, Oravița în 1950.

Nu este straniu nici faptul că gravorul a fost nevoit să picteze fructe în perioada războiului la comanda Ministerului Agriculturii, cum este și firesc să accepte oferta Ministerului Telecomunicațiilor pentru seria de mărci poștale realizate în 1962, unde au figurat reprezentanți ai unor profesii muncitorești – de la mineri și vagonetari până la zidari și țesătoare, Ceglokoff fiind prezent și în paginile ziarelor bucureștene *Flacăra*, *Viața sindicală*, *Arta* etc., toate fiind o sursă de existență a artistului, a cărui grafică, pe moment, rămânând nesolicitată.

Pe lângă opera personală pe care a lăsat-o drept moștenire artistul, un lucru nu mai puțin important a fost influența măiestriei de gravor pe care a exercitat-o asupra altor artiști plastici basarabeni. Sunt cunoscute, de exemplu, stampele Taniei Baillayre până la întâlnirea cu Gheorghe Ceglokoff și după, care diferă ca nivel tehnic de executare. Printre cei care au preluat măiestria tehnică a gravurii de la artist pot fi amintiți Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Cudinoff, Anatol Vulpe, Mihail Gavrilov, care au activat în România, dar și dintre cei rămași în Basarabia, cum ar fi Pavel Bespoiasnâi.

⁴⁷ Pericle Martinescu. Addenda la cazul Ceglokoff. În: *Adevărul literar și artistic*, București, 25.09.1994, p. 9.

Gheorghe Ceglokoff rămâne în istoria artelor basarabene ca unul dintre cei mai remarcabili gravori din perioada interbelică, cu toate semnele de întrebare care au figurat în viața personală a artistului. Cu toate ciudățeniile și suspiciunile care i-au marcat existența, este greu să identifiți în ambianța artistică a Chișinăului și a Bucureștiului din acele timpuri un pasionat mai acerb în arta gravurii.

Și-a selectat subiectele cu o tematică mai puțin agreabilă pentru timpurile interbelice, dar a continuat-o fără a șovăi și fără a se întreba dacă se înscrie sau nu în prioritățile realismului socialist de factură bucureșteană.

A realizat ceea ce cunoștea mai bine și ceea ce îl apropia sufletește de existența cotidiană a oamenilor, din care a creat un ideal, cu toate deficiențele și reușitele specifice ale unui mediu artistic care îl depășea.

Ce a însemnat Auguste Baillayre pentru studențimea basarabeană de la arte demonstrează calitățile profesionale ale lui Elisabeth Ivanovsky⁴⁸, care, în noua sa patrie, Belgia, devine cea mai reprezentativă exponentă a artei românești contemporane. Ilustratoare excelentă a cărții franceze, desenatoare 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 artă „*formalista*”. În general, arta interbelică autohtonă a fost o tema interzisă pentru mai multe decenii. I s-a permis să se ocupe de ea doar lui Brâseakin, care a denaturat starea obiectivă de lucruri, mistificând-o după bunul său plac.

În Republica Socialistă România, unde Auguste Baillayre activează după război, nu se amintește nimic despre pictor, favorurile revenindu-i lui Nicolai Gumalic, care nici în Basarabia, nici în România nu a lăsat o mărturie sigură a calităților sale.

⁴⁸ Elisabeth Ivanovsky (1910, Chișinău – 2006, Bruxelles), pictor, grafician, scenograf. Absolvă Școala de Arte din Chișinău la A. Baillayre (1930), fiind distinsă în același an cu Premiul I pentru arta grafică la Salonul Oficial din București. Studiază la Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles (1932 – 1935). Câștigă medalia de aur la Bienala a VI-a din Milano pentru schițe de costume teatrale. Autoare a circa 200 de cărți ilustrate pentru copii și editate în România, Franța, Belgia, Anglia, Spania, Germania, Polonia și Suedia. A expus opere de pictură, grafică și scenografie la diverse expoziții din Chișinău, București, Bruxelles, New York, Minnesota etc. (1925 – 1968).

**Victor Fiodoroff
și Elena Barlo
în scenografia românească**

Theodor Kiriacoff nu a fost unicul basarabean cu aport considerabil în scenografia românească. Despre unii, cum ar fi Victor Fiodoroff (Feodorov, Theodorov, Fedorov), Elena Barlo, Natalia Bragalia se mai cunosc unele informații, alții, cum ar fi Ira Filatieff, Maia (Maria) Starcevschi, Vladimir Evers ș.a. rămân, deocamdată, anonimi.

Un interes deosebit pentru noi prezintă viața și activitatea lui Victor Fiodoroff. Cunoaștem că a participat cu lucrări la saloanele basarabene, edițiile din 1927 și 1938, iar unele lucrări, cum ar fi *Flașnetarul din Odessa* (1939), sunt incluse în licitațiile de artă românească. Tabloul respectiv este o mostră deosebită în artele românești din această perioadă, amintind distinct ambianța din Odessa, în care s-a născut pictorul. Un flașnetar orb pe fundalul cartierului și al mării din zare, secondat de un câine și de o bătrânică pe pavajul tradițional din Odessa, pictat în manieră expresionistă, cu un colorit aproape monocrom, în tonalități cafenii, amintește personajele cunoscute ale lui Bulgakov sau Ilf și Petrov din perioada sovietică.

Informații despre acest artist conține volumul III din *Istoria teatrului în România* de Ion Cazaban și cele trei volume ale cărții lui Ioan Massoff *Teatrul românesc. Privire istorică*. Imaginile fotografice din arhiva Institutului de Istorie a Artelor „G. Oprescu” al Academiei Române, care însoțesc *Istoria teatrului în România*, sunt completate în ultima vreme de articolele Sorinei Bălănescu, publicate recent în primele trei numere ale revistei *Teatrul azi* (București, 2014), aceasta fiind și unica publicație care varsă lumină asupra unor crâmpoie biografice ale pictorului, a cărui soartă se regăsește și în existența altor basarabeni care au urmat drumurile siberiene din perioada postbelică.

După cum menționează Sorina Bălănescu, în monografiile consultate lipsesc referințele la... *întâmplările care l-au adus în România și la cele care l-au smuls din mediul unde valoarea de artist îi era recunoscută fără ezi-*



tare. O datorie neonorată de specialiștii în istoria teatrului românesc rămâne elucidarea fără părtinire sau prudență conjuncturală a elementelor de biografie tragică – de-a dreptul tragică –, când este lesne de presupus că deficitul de informație este numai în parte responsabil pentru aceste lacune. Decisive au fost cenzura autoimpusă, „fereala” adoptată în relațiile cu cenzura, obediența față de oficialități. Și cum să fi fost altfel, când artistul purta în ranița de emigrant întâmplări dintre cele care nu pot fi publicate, pentru a nu deranja o dată în plus niște relații cu vecinii⁴⁹.

Autoarea punctează primele experimente nonrealiste în scenografia românească, începând cu 1923, anul când debutează colaborarea lui Victor Fiodoroff cu Teatrul Național din București, apoi cu Opera Română, unde va fi și director tehnic. Adeseori, numele scenografului este asociat cu numele unei alte emigrante, Elena Barlo, cea care semnează, prima la București, conceperea costumelor, mai ales în fastuoasele spectacole de la Opera Română. Nu trece neobservat nici ecoul favorabil al expozițiilor lui Victor Fiodoroff în critica plastică a timpului, evidențiindu-se în comentarii „valoarea sinestezică” a picturii sale. Recent, în cartea despre expresionismul teatral românesc, Ion Cazaban, la compartimentul „Scenografi”, discută contribuția scenografului Victor Fiodoroff la impunerea

⁴⁹ Sorina Bălănescu. Datorii uitate sau lacunele unei biografii tragice. (Momente din viața scenografului Victor Feodorov). În: *Teatrul azi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, nr. 1-3, 2014.



curentului în conștiința culturală⁵⁰.

Din informațiile publicate aflăm că Victor Fiodoroff s-a născut la 13 septembrie 1897, la Odessa, într-o familie de intelectuali ruși. Tatăl viitorului pictor, Aleksandr Feodorov, era prozator, poet, dramaturg și pictor (amator), prieten apropiat al lui Bunin (primul scriitor rus care va primi Premiul Nobel). Între 1911 și 1913, operele în șapte volume ale lui A.M. Feodorov au fost publicate la Moscova, iar ca pictor, a participat la expoziții de grup.

După absolvirea liceului din orașul natal, în 1915, Victor s-a înscris la Școala de Arte din Odessa, în atelierul pictorului Kiriak Kostandi. După numai un an de studii, elevul de la Belle-Arte este mobilizat. Sublocotenentul din armata țarului Nicolae al II-lea va lupta pe frontul românesc și va fi demobilizat în 1918. Orașul trece, vreme de patru ani, prin regimuri și comenduri diverse – de la soldații bolșevici ruși, fugiți de pe front, la trupele guvernului provizoriu ucrainean ale hatmanului Skoropadski, oblăduite de trupele austriece ale Puterilor Centrale, apoi din nou la bolșevici, la Odessa cucerită de trupele Antantei (sârbi, francezi, greci), sub guvernământ militar francez, pregătind asaltul Armatei Albe a generalului Vranghel. Mai apoi, luat din nou în stăpânire de bolșevicii conduși de comandantul roșu Grigori Kotovski, atacat, din când în când, de armata de strânsură a naționalistului Simon Petliura, semănând teroarea printre localnici. Tânărul Fiodoroff, ca mulți dintre tinerii ofițeri, foști combatanți pe frontul Primului Război Mondial, se angajează ca voluntar

⁵⁰ Ion Cazaban. Scena românească și expresionismul. Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2012, 228 p.; Ion Cazaban. Scenografi ai teatrului românesc interbelic (II). În: *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Muzică, teatru, film. Editura Academiei, t. 41, 1994.

în Forțele Armate ale Sudului Rusiei, *Lebedele albe*, trupe de desant care pregătesc asaltul definitiv – cred ei – al armatei țariste. „Roșiii” ocupă Odessa în februarie 1920, și nu pentru un an sau doi. În februarie 1920, tinerii foști albgardiști pun la cale un complot antibolșevic, provocatorii cekști prinzându-i în cursă (primii arestați vor fi Victor, soția lui Nadejda și fratele acesteia). Pictorul și soția lui vor fi eliberați din închisoare la intervențiile bătrânului Feodorov pe lângă Grigori Kotovski, comandantul gărzilor roșii, cuceritorul Odessei și ajutați să treacă Nistrul⁵¹. Epopeea fostului albgardist este confirmată de Serghei Lușcik, care are ca prototip analiza comparativă a eroilor și evenimentelor din Odessa la acea vreme, în care figurează și Victor, prototipul *pictorului* din cartea lui Kataev⁵².

Ajuns în Basarabia, fostul ofițer albgardist urmează cursurile profesorului Auguste Baillyare de la Școala de Belle-Arte din Chișinău, fiind coleg cu Theodor Kiriakoff și cu scenografa Elena Barlo, refugiată din orașul ucrainean Jitomir, ultima fiind angajată la *Teatrul Național din Craiova* în 1923 (ca prima creatoare de costume de teatru din România), apoi la *Opera Română* din București, la Paris (în stagiunea 1933 – 1934) și la *Teatrul Muncitoresc C.F.R.* Giulești, după război.

Victor Fidoroff este angajat la Teatrul Național din Chișinău ca scenograf, iar anul angajării sale, 1922, marchează începutul unei cariere artistice remarcabile. În anul următor îl găsim la București, unde semnează, alături de George Löwendal, scenografia spectacolului *Ecaterina Ivanovna* de Leonid Andreev. În scurt timp va fi angajat permanent la Teatrul Național din București. Când Traian Cornescu se retrage de la Opera Română, Victor Fidoroff este numit director tehnic.

În februarie 1943, primește misiunea de a monta *Faust* la Teatrul de Operă și Balet din Odessa, aflată atunci sub administrație românească, la care participă și Theodor Kiriakoff. Ajuns în orașul natal după două decenii și mai bine de absență, Fidoroff află cu mare amărăciune că mama sa fusese împușcată de bolșevici, pentru că refuzase să-și părăsească locuința, iar vila, naționalizată, găzduia o casă de creație a scriitorilor sovietici. Tatăl, Aleksandr Mitrofanovici, părăsise Odessa cu ultimul vapor, pus la dispoziția emigranților de trupele aliate franceze și primise azil politic la

⁵¹ Datorii uitate sau lacunele unei biografii tragice. (Momente din viața scenografului Victor Feodorov). În: *Teatrul azi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, nr. 1-3, 2014, p. 39.

⁵² С.З. Лушчик. Реальный комментарий к повести. În: В.П. Катаев. Уже написан Вертер. Одесса, 1999, p. 174-212.

Sofia, unde a fost titularul Catedrei de limba și literatura rusă de la Academia Militară. Feodorov-tatăl va muri în 1949, la un an după decesul fiului său⁵³.

La trei luni după ocuparea României de trupele sovietice, în decembrie 1944, cetățeanul român Victor Fiodoroff fusese ridicat de la reședința sa din București de câțiva soldați sovietici și jandarmi români. A fost trimis sub escortă la Leningrad și întemnițat în fortăreața *Petru și Pavel* pentru anchetă, apoi condamnat la muncă silnică. În lagăr, în perioada detenției (1946 – 1948), a montat și a regizat spectacole pe scena teatrului înființat special pentru desfătarea intelectuală a NKVD-iștilor (personalul de pază) și a familiilor acestora. Victor Fiodoroff și-a găsit sfârșitul în lagărul de muncă silnică de lângă Norilsk, regiunea Kemerovo, din sud-vestul Siberiei, la una dintre minele de cărbuni ale zonei⁵⁴. Aici, firul biografiei tragice a artistului se rupe definitiv. Până astăzi, nu se cunoaște ce vină a avut.

În dicționarul electronic al lui Leikind, Mahrov și Severiuhin⁵⁵ descoperim și alte detalii despre Victor Fiodoroff cu unele precizări la materialul Sorinei Bălănescu. Astfel, primele desene au fost publicate de Victor în revista *Zvon*, unde redactor-șef era tatăl său (1905), iar în 1909 expune în secția de desene ale copiilor la cunoscutul *Salon al lui Izdebsky*. După absolvirea Gimnaziului Real V.A. *Jukovski* (1915), unde desenul a fost predat de F.L. Sokolovski, este admis la Facultatea de Pictură a Școlii de Artă din Odessa, dar în ianuarie 1916 este mobilizat în armata țaristă. După demobilizare, în 1918, revine la studii în atelierul lui Kiriak Konstandi, participă la Expoziția Pictorilor Independenți (1917) și la Expoziția Societății Pictorilor din Sudul Rusiei (1919). La începutul anului 1920 activează în Secția de propagandă și agitație ЮрПОСТ, fiind arestat spre sfârșitul anului. Autorii confirmă versiunea Sorinei Bălănescu despre implicarea lui Grigori Kotovski în eliberarea pictorului.

Din București Victor Fiodoroff, împreună cu Piotr A. Nilus, fostul redactor al revistei *Zvon* în 1905 (Nilus a avut în 1923 o expoziție personală la București), vizitează Parisul, dar din cauze financiare nu se hotă-

⁵³ Sorina Bălănescu. Datorii uitate sau lacunele unei biografii tragice. (Momente din viața scenografului Victor Feodorov). În: *Teatrul azi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, nr. 1-3, 2014, p. 46.

⁵⁴ Ibidem, p. 47.

⁵⁵ О. Лейкинд, К. Махров, Д. Северюхин. Художники русского зарубежья. Спб, Нотабене, 1999, 715 р.



Ambianța artistică

a Bucureștiului din anii

1920 – 1945

răște să rămână în Franța. L-a vizitat pe tatăl său în Bulgaria, devenind membru al Asociației Pictorilor Ruși și participă la cea de-a III-a expoziție a societății. În detenție a fost pictorul principal al teatrului direcției Siblag a Ministerului de Interne. Decedează în februarie sau martie 1948 la Norilsk.

Analizând lucrările accesibile, parte componentă a colecțiilor private din București, deoarece în colecțiile de stat ele sunt lipsă, facem cunoștință cu o manieră stilistică aparte în care scenograful interpretează textul. În decorul scenei pentru piesa *Alexandru Lăpușneanu* Victor Fiodoroff creează în detaliu, prin elemente renașcentiste, interiorul palatului voievodului moldovean, aplicând o cromatică coloristică armonioasă, cu redarea formelor și volumelor într-o manieră destul de realistă. Arca principală în stil gotic, amplasată pe coloane de aceeași factură, este urmată de o arcă rotundă, după care apar draperiile și tronul voievodului. Culoarea roșie, succedată de ocră, subliniază prin nuanțele intercalate de un sur-argintiu, aspectul festiv al scenei.

Încă o formidabilă lucrare, *Balcic* (1931, triptic), apărută recent la licitațiile organizate de Artmark la București, dezvăluie talentul și originalitatea pictorului, care reprezintă orașul de pe malurile Dunării ca pe o poveste fantastică, unde trecutul aparține sacagiului cu catâr, trece în prezent cu femei îmbrăcate în veșminte evident tătărești, iar viitorul, cu

silueta îngenucheată a femeii, devine un simbol al istoriei acestei localități. Azuriul apelor care unesc părțile tripticului și arhitectura convențională din trecut și prezent conferă lucrării un farmec aparte.

Ultima lucrare apărută în cadrul licitațiilor bucureștene – *Luntrașul* (*Beatrice și Virgiliu coborând în infern*, 1944)⁵⁶ – reprezintă o compoziție inspirată de cele două personaje ale *Divinei comedii* de Dante Alighieri, concepută ca un fundal al scenei teatrale, cu o valoare autonomă, care concurează cu tabloul tematic.

Luntrașul pare a fi un personaj real, marinar din Odessa sau din Delta Dunării, care aruncă ancora în infern, iar pe fundalul incandescent al stâncii abia se întrezăresc cele două personaje, care coboară pe căăruiua fierbinte a neantului. În lucrare este evidentă măiestria de desenator a artistului, iar imaginația sa se poate compara cu cea a suprarealiștilor europeni din această perioadă. Tabloul este și o premoniție a propriei sorți, moment care s-a produs în luna decembrie a aceluiași an.

Un alt reprezentant de vază al scenografiei române a fost Elena Barlo (10 mai 1905, Jitomir, Ucraina – 1992, București), colega lui Victor Fiodoroff de la Teatrul Național și Opera din București. A studiat în atelierul lui Auguste Baillayre, la Școala de Belle-Arte din Chișinău (1920 – 1924), apoi la Paris cu Édouard Mac-Avoy (1932 – 1936), realizând în același timp scenografia unor spectacole la Studioul de teatru din Champs-Élysées (*Stepic et Manionrotchka* de Nicolai Evreinov, 1933; *Les noces vénitiennes* de Abel Hermant, 1934).

În calitate de scenograf, debutează la Teatrul Național din Craiova (1923 – 1925), continuându-și activitatea la București (Teatrul Național, Opera, 1927 – 1931, respectiv, 1925 – 1931; 1937 – 1946), iar în anii 1952 – 1957 – la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești (actualul Odeon). A prezentat schițe de decor și costume la expozițiile colective de scenografie din Chișinău (1927, 1934) și la București în anii 1927, 1967, 1971. Pentru seria de păpuși inspirate de folclorul național este distinsă cu medalia de aur la Expoziția de Artă de la Barcelona (1927). Opere de Elena Barlo, din colecția donată de Auguste Baillayre în 1962, se află la Muzeul Național de Arte din Chișinău.

⁵⁶ Artmark. Catalog. Licităția de iarnă, București, 20 decembrie 2016, p. 17.

Sunt cunoscute surse răzlețe din activitatea de creație a basarabencei la care fac referințe Octavian Barbosa⁵⁷ și Petre Oprea⁵⁸, ultimele datând dintr-o perioadă mai recentă. Astfel, despre artistă publică un material Ion Cazaban⁵⁹, intitulat *Elena Barlo – portret cu vechiul dulap*, urmat de Vera Molea⁶⁰ cu articolul *Elena Barlo: portret în culorile talentului*.

Ion Cazaban descrie existența surorilor Barlo și se referă mai puțin la creația Elenei, care locuia împreună cu sora sa Vera (balerină) la București și pe care le vizitează în anii 1983 – 1984. Motivând interesul său pen-



tru scenografia românească din prima jumătate a secolului al XX-lea, autorul menționează: *... Pentru că, dacă nu toți scenograful din epocă erau dispăruți în eternitate, puținii rămași își trăiau bătrânețea undeva în străinătate. Aveam în vedere aproximativ 50 de nume, ceea ce dovedea ponderea și dezvoltarea activității scenografice într-o perioadă ce merita cercetată*⁶¹.

Autorul aflase întâmplător despre colaborarea realizatoarei de costume Elena Barlo cu regizorul Soare și cu scenograful Fiodoroff; Elena s-a impus uluitor pentru tinerețea ei după Primul Război Mondial: ...

⁵⁷ Octavian Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p.43,44

⁵⁸ Petre Oprea. *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură și grafică. 1924 – 1944*. București, 2004, p. 17.

⁵⁹ Ion Cazaban. *Elena Barlo – portret cu vechiul dulap*. În: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10/2009, p. 140-143.

⁶⁰ Vera Molea. *Elena Barlo: portret în culorile talentului*. În: *Lettre Internationale*, București, nr. 90/vara 2014.

⁶¹ Ion Cazaban. *Elena Barlo – portret cu vechiul dulap*. Op. cit., p. 140.



Odinioară, numele Elenei Barlo devenise vestit peste noapte, pentru specialitatea sa, până atunci total pauperă... Costumele de spectacol nu vor mai fi comandate peste hotare, nici improvizate la repezeală prin adaptarea celor ținute în magazie – Elena Barlo a demonstrat, de la debut, că ele sunt o posibilă creație aparte, concepute într-un mod propriu fiecărei premiere⁶².

La prima expoziție de scenografie, din 1927, inițiată de Ștefan I. Nenițescu la Librăria Hasefer, schițele ei, alături de ale altor tineri, erau remarcate elogios de Camil Petrescu: ...*Capricioase,*

*absurde și fermecătoare schițe de costume prezintă d-ra Elena Barlo, care a influențat arta costumului la noi...*⁶³. Un elogiu extraordinar, adresat unei foarte tinere creatoare, de abia 22 de ani, care se arăta dotată cu gust personal, imaginație, cromatică emoțională.

Cu câțiva ani înainte, tot Camil Petrescu, cronicar foarte atent în aprecieri, remarcă noutatea costumelor imaginate de Elena Barlo pentru un spectacol de balet, unde, comparativ, altele apăreau perimate⁶⁴. Activitatea comună cu Victor Fiodoroff, recunoscut ca eminent colorist în

⁶² Ibidem, p. 141.

⁶³ Camil Petrescu. Expoziție de scenografie la Librăria Hasefer. În: *Argus*, 15 iunie 1927.

⁶⁴ Camil Petrescu. Expoziție de scenografie. În: *Rampa*, 8 noiembrie 1924.

decorurile sale, artistul o aprecia la superlativ: ... *Are o fantezie și o colorație uimitoare*⁶⁵.

Ion Cazaban descrie detaliat apartamentul mic, pereții nezugrăviți și îmbrăcămintea modestă a artistei: ... *Scundă, albită de vârstă, îmbrăcată simplu, chiar foarte modest – și voi afla curând că nici nu se putea îmbrăca altfel. Cea care realizase minunate și costisitoare costume pentru alții era constrânsă la o îmbrăcămintă uzată și la cenușiul unor obiecte de strictă necesitate, înghesuite într-un interior infim. La aproape 80 de ani, trăia într-un apartament extrem de mic, fără nimic „artistic” – cum ar fi de presupus*⁶⁶.

După mai multe așteptări, Elena Barlo primește o bursă la Paris și studiază pictura (între 1932 și 1936) în atelierul lui Édouard Mac-Avoy. Aici, Elena Barlo nu pierde legătura cu teatrul, realizând scenografia pentru două montări pe Champs-Élysées și lucrează suplimentar la o casă de modă. Revenind la București, și-a reluat activitatea la Opera Română și colaborează cu Școala de balet deschisă de Elena Penescu-Liciu și Anton Romanovski, unde va lua lecții de dans. După 1948, este angajată la Național, apoi la Teatrul Giulești, până la pensie.

Ion Cazaban, după vizita efectuată la surori, intervine pe lângă Academia Română și convinge funcționarii să achiziționeze albumul cu fotografii cu decorurile realizate de Victor Fiodoroff și Elena Barlo din perioada interbelică și câteva dintre schițele de costume păstrate în vechiul dulap. Vizitatorul consemnează în articol: ... *Situația materială a celor două femei era dezastruoasă, încât atunci când au aflat că poate fi achiziționat de Biblioteca Academiei, au renunțat imediat la el. Albumul „Feodorov” și câteva acuarele au fost vândute. Îmi amintesc bucuria cu care au primit banii, destul de mulți pentru anul acela. Sora oarbă era surprinsă de „averea” căpătată. Cât nu știu câte pensii. Dar insuficientă pentru visul ei: plecarea la o clinică din Elveția, unde i s-ar fi redat vederea. Elena Barlo pomenea zilnic de viitoarea lor plecare. Deocamdată, banii au fost cheltuiți, treptat, pentru alimintele obținute cu greu, la cozile lungi din acei ani. Generoasă, Elena Barlo nu m-a uitat: mi-a procurat două pachete de unt. Un cadou care m-a bucurat și pe mine, picase la timp*⁶⁷.

⁶⁵ Victor Fiodoroff. Scenografie contemporană. În: *Viața literară*, 24 decembrie 1927.

⁶⁶ Ion Cazaban. Elena Barlo – portret cu vechiul dulap. În: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10/2009, p. 140.

⁶⁷ Ion Cazaban. Elena Barlo – portret cu vechiul dulap. În: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10/2009, p. 143.

La Muzeul de Artă din Chișinău se păstrează unul dintre crochiurile Elenei Barlo din perioada interbelică. *Model cu ramă* (1933), face parte din donația profesorului său Auguste Baillayre, este creat în studioul lui Édouard Mac-Avoy și este semnificativ prin lejeritatea executării și originalitatea compoziției. Acuarela posedă o gamă coloristică accentuată de linia conturului care apare și dispare, construind forma.

Dintre puținele lucrări cunoscute care apar la licitațiile bucureștene, unele atrag atenția prin interpretarea expresivă și dinamică a costume-
lor pentru spectacolul *Wanda*. Simplețea și laconismul vestimentației se completează cu un gust estetic rafinat al creatorilor de modă, urmând particularitățile stilului *Art Nouveau*, în cele mai bune tradiții ale scenografiei europene.

Dinamice și expresive – doar așa pot fi costumele de teatru create de un pictor talentat, care a incitat spectatorii de la Odeon în anii 1953 – 1957 cu imaginile feerice ale spectacolelor *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, *Intrigă și iubire* de Friedrich Schiller, *Volpone* de Ben Jonson (împreună cu Sanda Mușatescu), *Plicul* de Liviu Rebreanu, ultimul pentru care a elaborat costumele scenice fiind spectacolul *Doctor în filozofie* de Branislav Nušić.

Cercetătoarea Vera Molea ne propune un portret adevărat și complex al Elenei Barlo, publicat recent în revista *Lettre Internationale*, care evocă aportul creatoarei de costume teatrale într-un timp când acestea erau comandate la... *Viena, Paris sau Berlin*⁶⁸.

Cunoaștem că în lipsa operelor, a schițelor de costume sau a decorului teatral este foarte complicat să cercetezi creația artistului. Comparativ cu creația lui Theodor Kiriacoff, ale cărui opere se află în mai multe instituții din București și Chișinău, Victor Fiodoroff și Elena Barlo nu au avut o asemenea șansă. Decesul primului în Gulagul sovietic și pensia mizeră a ultimei nu le-au permis să-și păstreze colecțiile, de aceea ne vom axa pe noile informații oferite de articolul Verei Molea, care diferă de datele furnizate de Ion Cazaban.

Articolul publicat în *Lettre Internationale* conține atât informații de ordin biografic, cât și date în ceea ce privește costumele create pentru trupele de teatru pentru fiecare spectacol, și în acest caz, Elena Barlo a fost o adevărată inventatoare.

⁶⁸ Vera Molea. Elena Barlo: portret în culorile talentului. În: *Lettre Internationale*, București, Institutul Cultural Român, 2014, nr. 90.

Sursa citată prezintă unele precizări referitoare la biografia artistei. Astfel, în timpul studiilor la Chișinău, în 1922, a fost remarcată de poetul Ion Minulescu, director general al Ministerului Artei și Cultelor, iar din ianuarie 1923 este angajată în calitate de asistent de scenograf la Teatrul Național din Craiova, fără a avea o pregătire specială. Asume aici face cunoștință cu Victor Fiodoroff, care ulterior va fi soțul surorii sale și cumnatul Elenei.

În primăvara anului 1924 se reîntoarce la Chișinău și absolvă Școala de Belle-Arte, apoi, revenind la București, este angajată la



Teatrul Cărbuș de către Constantin Tănase, cel care văzuse și remarcase creațiile Elenei la Teatrul din Craiova, colaborare care a durat opt ani.

Concomitent, este invitată la Naționalul bucureștean pentru crearea costumelor din spectacolele *Judith și Holofern*, *Esop*, *Visul unui amurg de iubire*, alături de regizorii Soare Z. Soare, Victor Bumbesti și scenograful Traian Cornescu. Autoarea consemnează:... *Talentul, fantezia, modernitatea costumelor sale îi vor aduce drept răsplată prelungirea colaborării cu prima noastră scenă*⁶⁹.

Cel mai răsunător succes a avut Elena în stagiunea 1925 – 1926, când a început colaborarea ei cu Opera Română, condusă de George Georgescu. Prin dinamismul, frumusețea, lejeritatea și modernismul lor, costumele gândite de Elena Barlo ajutau în mișcare, lucru de mare importanță atât pentru balerine, cât și pentru interpreții lirici. Debutând cu

⁶⁹ Vera Molea. Elena Barlo: portret în culorile talentului. În: *Lettre Internationales*, București, Institutul Cultural Român, 2014, nr. 90, p. 53, 54.

costume pentru baletul *Jota aragonesa*, Elena Barlo „înveșmântează” spectacolele lirice Șeherezada, dansurile polovțiene din *Cneazul Igor* și opera *Boris Godunov*⁷⁰.

Cert este și faptul că ideile sale „trăsnite” erau privite cu mare rețineră de lucrătorii atelierelor de croitorie, Elena fiind nevoită să croiască singură materialul pentru costumele sale. Pentru unele spectacole, ajutată de sora sa, picta manual costumele, iar pentru altele folosea pânză de sac, imitând cele mai costisitoare brocarturi.

Succesele sale în ambianța europeană se datorează seriei de păpuși realizate la comanda Ministerului Artelor pentru Pavilionul României la Expoziția Internațională de la Barcelona. Inspirată din teatrul popular și create din cele mai simple materiale, *Capra*, *Paparudele* și *Vicleim* au fost distinse cu medalia de aur. Alt succes al scenografei se prefigurează în timpul studiilor la Paris, când execută schițe pentru revistele de modă ale cunoscutului designer Max Weldi și colaborează cu faimoasa actriță Marie Louise van Veen, după care urmează angajările la Teatre-Studio des Champs Élysées și la Teatre Montparnasse, iar în 1935 obține un contract la Casa de Modă Gorin⁷¹, unde a conceput o serie de modele de rochii inspirate din arta bizantină și cea românească.

Reîntoarsă în Regat în toamna anului 1936, continuă colaborarea cu Naționalul bucureștean și cu Opera Română, participă la Gorj și la mănăstirea Țigănești la crearea unor modele de desene pentru țeșături (vestimentație bisericească, broderii și covoare), acestea fiind evidențiate la Expoziția Universală din New York (1939)⁷².

Între anii 1940 și 1944 se ocupă, împreună cu Milița Petrașcu, cu crearea unor platouri decorative de ceramică inspirate din folclor, creează costume de balerină pentru mai multe personalități ale teatrului liric, din ultimul an și până în 1947 fiind angajată ca traducătoare la Ministerul Afacerilor Externe.

Revine la Teatrul Național în anul 1948, ca mai apoi, în 1950, să lucreze la Combinatul Teatral, iar din 1952 se reîntoarce la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (Giulești) ca pictor de costume de unde, în 1958, a fost pensionată cu o pensie mizeră.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Vera Molea. Elena Barlo: portret în culorile talentului. În: *Lettre Internationales*, București, Institutul Cultural Român, 2014, nr. 90, p. 56.

⁷² Ibidem.

Importanța activității Elenei Barlo în scenografia românească o demonstrează actorul Ion Manolescu⁷³, Camil Petrescu⁷⁴ și maestrul de balet Anton Romanovski⁷⁵.

Studiul de față prezintă doar o parte din portretele de creație ale artiștilor plastici originari din Basarabia, care s-au manifestat în ambianța artistică bucureșteană în prima și cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

⁷³ „Înzestrată nu numai cu deosebit talent, dar și cu o aleasă cultură de specialitate, d-sa nu poate fi separată de niciuna din marile realizări ale teatrelor noastre. Niciun elogiu, cât de mare, nu este exagerat ca să caracterizeze personalitatea artistică, imaginația și puterea de creație a Elenei Barlo.” (Vera Molea. Op. cit., p. 54.)

⁷⁴ „Activitatea Elenei Barlo în domeniul decorațiunii teatrale și mai ales în ceea ce privește costumul istoric și decorativ înseamnă o dată în viața teatrului nostru. Până prin 1927, piesele clasice și istorice în genere, operele și baletele, se jucau în costume copiate de prin volume istorice standard, convenționale... E destul să zărești schițele ei de costum, câte s-au păstrat, și îți dai seama, când le compari, că nu seamănă nici costumul, nici mișcarea personajului văzut unul cu altul. Ar fi foarte nimerit să se tipărească un album cu aceste schițe și să slujească tinerelor generații care au înclinare spre stilizarea abstractă, formalistă, fără idealuri concrete. Artistă excepțională, Elena Barlo a lucrat în decurs de 30 de ani, de când în calitatea mea de cronicar teatral i-am urmărit activitatea, un număr considerabil de piese clasice, istorice, opere și balet, cu o fantezie care a putut fi imitată, dar nu întrecută, cu o bogăție și un gust, care erau o bucurie a ochilor.” (Vera Molea. Op. cit., p. 55.)

⁷⁵ „Cunosc pe Elena Barlo aproape din copilărie, când venind în țară am găsit-o pictând costume la Opera Română din București, în 1925. (...) Costumele pictate și create de dânsa au avut un mare succes atât în țară, cât și la Opera din Viena. Apreciez mai ales originalitatea, puterea sugestivă și rafinamentul, cu mijloace foarte simple, specifice creației sale.” (Vera Molea. Op. cit., p. 56.)

Artele frumoase
din Basarabia
în secolul al XX-lea

III

Pictorii basarabeni și Școala de la Paris

Numa Patlagean,
Isaac Antcher,
Grégoire Michonze,
Joseph Bronstein,
Zelman Otchakovsky,
Lydia Luzanovsky,
Olga Olby, Antoine Irisse,
Moissey Kogan, Dina Vierny



Studiile de artă în școlile naționale de la începuturile secolului al XX-lea nu au fost o condiție pentru recunoașterea valorii creației pictorilor din regiunea Europei de Est, dacă nu erai apreciat în capitalele artei europene. Acest fapt este demonstrat de prezența masivă a pictorilor americani și europeni în Occident, mai ales la Paris. Apariția lor a fost condiționată de doi factori: americanii și europenii din Est nu aveau restricții în ceea ce privește circulația internațională, iar pentru cei din Vest legislația națională a fost mult mai dură. Așa se explică faptul că emigrația masivă a evreilor de la începutul secolului al XX-lea din vastul spațiu al imperiului țarist a fost o consecință a legislației, ce nu le permitea accesul la studiile universitare.

Datorită acestui fapt în Franța apare termenul Școala de la Paris, iar în Rusia postsovietică – *Avangarda rusă din emigrație*.

Arta care a evoluat în afara granițelor din Basarabia interbelică este un subiect important în cultura națională. Începuturile cercetării diasporei artistice abia dacă cuprind două decenii, majoritatea publicațiilor apărute vizând operele pictorilor basarabeni care s-au manifestat în ambianța artistică a Bucureștiului postbelic, lăsând în umbră alți reprezentanți, a căror cale de creație a decurs departe de meleagurile natale. Fiind o parte componentă a culturii europene, arta basarabeană, prin reprezentanții săi, a servit drept punte de apropiere culturală cu alte țări.

Interesul pentru o istorie adecvată a artelor plastice basarabene din perioada interbelică este determinat de interdicția din perioada sovietică, în conformitate cu care acest domeniu a fost catalogat ca o categorie a *artei burgheze, formaliste*, străine culturii *realismului socialist*, care devenise unica metodologie adecvată pentru aspirațiile poporului sovietic. Astfel, după 1990, în Republica Moldova au apărut mai multe monografii consacrate acestei perioade cu referință la arta basarabeană interbelică, dar publicațiile nu au pus în lumină decât o parte a acestei moșteniri, la care autorii au avut acces. Este vorba despre creația artiștilor plastici care, chiar dacă au avut studii europene, au locuit și au activat în perioada respectivă fie la Chișinău, fie la București. Dintre ei nume de referință sunt Auguste Baillayre și elevii săi – scenograful și graficianul Theodor Kiriacoff, gravorul Gheorghe Ceglocoff, pictorul Moisei Gamburd, graficianul Șneer Cogan și alții, care au învățat inițial la Chișinău și au continuat studiile la București, în Germania, Franța sau Belgia. În fondul lui Auguste Baillayre

de la Arhiva Națională¹ se conțin numele (în franceză) a circa 20 de studenți ai profesorului care și-au continuat studiile în străinătate. Printre ei figurează Olesea Hrșanovschi-Breslau (1919 – 1921), Joseph Bronstein (1919 – 1921), Natalia Bragalia (1921 – 1926), Elena Barlo (1920 – 1924), care au studiat după Chișinău la Paris, Moisei Gamburd (1920 – 1924), Elisabeth Ivanovsky (1922 – 1928), Nina Jascinsky (1920 – 1925) cu studii la Bruxelles, alții la Praga (Galina Ceașcenco, 1923 – 1928), București (Irina Filatiev, 1926 – 1932; Vladimir Evers, 1924 – 1930; Alexandra Mihailov, 1924 – 1930), Iași (Theodor Kiriakoff, 1920 – 1923; Maria Starcevschi, 1925 – 1933; Victor Rusu-Ciobanu, 1931 – 1935).

O altă categorie de artiști plastici basarabeni nu au mai revenit la baștină, fiind determinați să activeze în țările în care și-au făcut studiile. În cazul acestor autori se cunosc doar numele lor, amintite în presa timpului, fără detalii despre activitatea artiștilor. Astfel, timpul a pus în lumină noi nume și personalități, care în funcție de țara în care au activat sunt considerați pictori francezi, germani, belgieni, americani sau brazilieni, fiind nume de referință în arta Europei postbelice.

Artiștii plastici basarabeni cu studii europene au avut doar câteva oportunități de a se realiza: mulți au fost nevoiți să emigreze din Basarabia, alții să se conformeze cerințelor rigide ale „realismului socialist”, executând comenzi de stat, dar majoritatea dintre ei au preferat să rămână în țările europene în care și-au făcut studiile, manifestându-se integral în creație.

Cu toate că au studiat în diverse centre europene de artă, majoritatea pictorilor basarabeni au fost participanți activi la procesul artistic numit Școala de la Paris. Expresia îi aparține lui André Warnod, care publică în 1925 monografia *Les berceaux de la jeune peinture. L'École de Paris* (Leagănul tinerilor pictori. Școala de la Paris, editura Albin Michel), în care tratează noțiunea ca o privire de ansamblu asupra activității comune a pictorilor sosiți, în majoritate, din alte țări, care s-au manifestat la Paris la începutul secolului al XX-lea. Termenul convențional este preluat apoi de Pierre Francastel în 1946, când publică eseu *Nouveau dessin. Nouvelle peinture. L'École de Paris* (Noul desen. Noua pictură. Școala de la Paris), în care descrie realizările celor mai importanți pictori, pe care îi califi-

¹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 26.

că drept reprezentanți ai artei de tradiție franceză. În același an, Galeria Charpentier organizează expoziția *Cent chefs-d'oeuvres de peintre de l'école de Paris* (O sută de capodopere de pictură ale școlii de la Paris), urmată de apariția catalogului cu aceeași denumire în ediție bilingvă².

Un interes aparte pentru reprezentanții Școlii de la Paris după cel de-al Doilea Război Mondial apare și în Statele Unite ale Americii, prima publicație, semnată de Raymond Nacenta, văzând lumina tiparului în 1960³.

Lydia Harambourg justifică utilizarea termenului pentru a confirma continuitatea între diverse faze ale dezvoltării artei moderne în care au fost implicați pictorii francezi și cei sosiți din Europa Centrală, dar mai ales din Europa de Est, din Rusia, Polonia, Bulgaria, Cehoslovacia, Ucraina, România, Ungaria etc. Monografia face o prezentare generală a celor mai importanți pictori parizieni care au activat aici în anii 1945 – 1965 și care nu au avut legături relevante cu vreun curent sau vreo școală artistică⁴.

Fenomenul a suscitat un deosebit interes în Franța, Rusia și Polonia, unde publicațiile științifice și crearea unei baze de date despre pictorii ruși, emigrați în Franța din Rusia pre- și postrevoluționară, au fost un impuls, la începutul anilor 1990, pentru cercetătorii acestor țări, în Franța fiind constituită baza de date despre reprezentanții Școlii de la Paris, coordonată de istoricul de arte Nadine Nieszawer, care publică în 2000 monografia *Peintre juifs de l'École de Paris. 1919 – 1939*⁵, tema fiind preluată și de Adrian Darmon⁶.

Și mai intens acest subiect este dezvoltat în Rusia, cu cea mai numeroasă diasporă franceză, în care au fost incluși și majoritatea pictorilor basarabeni, unde apar monografiile lui Oleg Leikind, Dmitri Severiuhin

² J. Lassaigne, W. Stewart. *Sent chefs d'oeuvre de peintres de l'école de Paris*. Galerie Charpentier. Edition bilingve, 1947. 203 p.

³ Raymond Nacenta. *School of Paris (École de Paris)*. New York, Graphic Society, 1960. 366 p.

⁴ Lydia Harambourg. *Dictionnaire des peintres de l'École de Paris*. Nechatel, 1993. 536 p.

⁵ Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel. *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939. École de Paris*, Éditions Denoël, 2000.

⁶ Adrian Darmon. *Autour de l'art juif. Peintres, sculpteurs et photographes*. Paris, ed. Carnot. 336 p. A se mai vedea: Adrian Darmon. La preponderance des peintres juifs dans l'École de Paris. *La vie*, 17 noiembrie 2008.

din Sankt Petersburg, Constantin Mahrov (Paris)⁷ și Andrei Tolstoi⁸ din Moscova.

În Polonia acest subiect este reflectat în monografia *W kregu Ecole de Paris. Malarze zydowsky z Polski*, semnată de Jerzy Malinowski și Barbara Brus-Malinowski în 2007⁹, urmată de scoțiana Natalie Adamson, care publică în 2009 *Painting, Politics and Struggle for the Ecole de Paris. 1944 – 1964*¹⁰.

O situație similară se constată și în România, unde artiștii plastici care s-au produs în țările europene au beneficiat de un interes aparte pe toată durata secolului al XX-lea, ultima publicație, *Culorile avangardei: arta în România. 1910 – 1950*¹¹, făcându-și apariția cu ocazia unei expoziții prezentate în România și în muzeele europene.

Autorii proiectului *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939. École de Paris* (Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel) includ în acest catalog doar câteva nume de artiști basarabeni, inclusiv Joseph Bronstein (1898 – 1943), Grégoire Michonze (1902 – 1982), Félix Roitman (1902 – 1942), Antoine Irisse (1903 – 1957) și Isaac Antcher (1899 – 1992). Doar cinci nume, fără a-i aminti pe Moisey Kogan, Olga Olby, Numa Patlajean, Pertz Vaxman, Zelman Otchakovsky, Alexandre Hinkis, Lydia Luzanovsky, a căror activitate s-a desfășurat în ambianța artistică a Parisului. Prin reconstituirea și punerea în valoare a operelor acestor plasticieni, se încearcă să se configureze o panoramă generală a coloniei de basarabeni din capitala franceză, chiar dacă analiza lucrărilor se va referi la creațiile apărute doar în cadrul licitațiilor europene și americane. Pentru pictorii școlii pariziene nu contau studiile profesionale ale reprezentanților săi, care au fost efectuate în țările de origine, ci implicarea lor activă în manifestările artistice franceze.

Astfel, Numa Patlajean și Pertz Vaxman sunt primii reprezentanți basarabeni ai Școlii de la Paris (anii 1910), urmați de Isaac Antcher (1920),

⁷ O.L. Leikind, K.V. Mahrov, D.I. Severiuhin. *Hudojniki russkogo zarubejia. Biograficeski slovar*. Sankt Petersburg, 1999.

⁸ A.V. Tolstoi. *Russkaia hudojestvennaia emigracia v Evrope v pervoi polovine XX-go veka*. Moskva, Iscusstvo-XXI vek, 2005, 312 c.

⁹ J. Malinowski, B. Brus-Malinowski. *W kregu Ecole de Paris. Malarze zydowsky z Polski*, Warszawa, 2007, 338 p.

¹⁰ Nadine Adamson. *Painting, Politics and Struggle for the Ecole de Paris. 1944 – 1964*. Ashgate, 2009, 330 p.

¹¹ *Culorile avangardei în România*. Colectiv de autori, București, 2007, 284 p.

Zelman Otchakovsky, Lydia Luzanovsky și Olga Hrschanovskaia (1923), Grégoire Michonze și Joseph Bronstein (1924), Félix Roitman (1925), Antoine Irisse și Samson Flexor (1926), Tania Baillayre (1932), Alexandre Hinkis (1933), Elena Barlo (1932 – 1934), Natalia Bragalia (1928 – 1931) și Tatiana Sienkiewicz (1929 – 1932).

Printre școlile artistice unde și-au făcut studiile studenții basarabeni în Paris un rol aparte au jucat *Académie Julian*, *Grand Chaumière*, *Ranson* și *Școala Națională Superioară de Arte Decorative*. În *La Grand Chaumière* studiază, de exemplu, Isaac Antcher, Olga Hrschanovskaia (Olby), Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Alexandre Hinkis, care urmează și *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs*, pe care o absolvă în 1939. Zelman Otchakovsky și Samson Flexor învață la *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* (1926) și la *Académie Ranson* (1935), ultimul continuând studiile și la *Grand Chaumière*. În 1925 la *Académie Julian* își începe studiile Sașa Moldovan, continuându-le apoi la *Grande Chaumière*.

Pictorii basarabeni au avut rara ocazie să fie îndrumați de profesori de referință ai artei europene din prima jumătate a secolului al XX-lea: Antoine Bourdelle și Ossip Zadkine (Lydia Luzanovsky), Aristide Maillol (Numa Patlajean), André Lhote (Olga Olby), Fernand Léger (Alexandre Hinkis), E. Baga și B. Chadell (Tatiana Sienkiewicz-Bulavițchi), Édouard Mac-Avoy (Elena Barlo), Constand Mantold (Nina Jascinsky și Moisei Gamburd), Herman Teirlinck (Elisabeth Ivanovsky), Johann Caspar Herterich (Șneer Cogan), Wilhelm von Rümman (Moissey Kogan) ș.a.

Potrivit informațiilor din Arhiva organizațiilor social-politice din Chișinău¹², întocmită în anii 1940 – 1941, la Academia Julian din Paris au mai studiat soții Ana (1895) și Ivan Minocichin (1888), care anterior au studiat la Odessa. În aceeași sursă este amintit cu studii la Paris și Vladimir Doncev, colegul Lidiei și al lui Auguste Baillayre de la Sankt Petersburg. Cu studii la Bruxelles, în aceeași listă figurează și Irina Barovskaia (1906), care anterior a studiat la Academia de Arte din București, și Elisabeta Aivaz (1893) cu studii de specialitate într-un atelier particular din Paris.

În literatura istorică de specialitate, apărută în Rusia postsovietică, când este vorba de emigrația artiștilor plastici peste hotare, din perioada

¹² Arhiva organizațiilor social-politice din Chișinău. Uniunea Artiștilor Plastici. Fond 2906, registrul 1, dosar 1.

interbelică, nu s-au studiat rădăcinile și izvoarele acesteia, fiind invocată revoluția bolșevică sau represaliile oamenilor de cultură.

Pentru noi această problemă are tangență directă cu prezența destul de importantă a pictorilor basarabeni în mediul și în arta europeană, însă cauzele plecării lor în străinătate la studii și ale implicării lor în procesul artistic european sunt diferite. La bază stau condițiile istorice, deoarece în prima jumătate a secolului al XX-lea, în afară de pictorii etnici ruși, au emigrat și mulți evrei din toate periferiile imperiului. Dacă în primul caz au plecat cei care nu au acceptat revoluția rusă, ultimii au emigrat din cauza legislației dominante în Rusia țaristă, situație care a durat secole, creând situații discriminatorii pentru populația evreiască.

Istoricul constituirii unei asemenea situații devine clar dacă parcurgem succint literatura bibliografică la subiect. Astfel, în dreptul rus din perioada țaristă a existat termenul „limită sedentară” special prevăzut pentru etnicii evrei, istoria avându-și începuturile pe timpurile Ecaterinei a II-a prin Ucazul din 1791, în care se specifica unde pot locui și activa evreii pe teritoriul imperiului, lege care a acționat până în 1917. Această lege era obligatorie pe tot teritoriul anexat al Regatului Poloniei, Lituaniiei, Belarusiei, Basarabiei și al guberniilor din sudul Ucrainei¹³.

Un factor important al acestei legi viza interdicțiile privind studiile la care aveau acces tinerii evrei, pentru care existau anumite cote. În instituțiile de învățământ superior, după legea din 1880, norma procentuală a evreilor pentru studii era de 3% – în capitale, 5% în alte orașe și 10% – în limita sedentarizării. În consecință, tinerii plecau la studii în Germania și Austro-Ungaria, unde în universități se vorbea în idiș, un dialect al limbii germane, iar după studii se întorceau în Rusia ca revoluționari profesioniști, integrându-se în celulele narodniciste¹⁴.

Acest mod de antisemitism de stat s-a acutizat după prima revoluție rusă din anii 1905 – 1907, odată cu apariția așa-numitelor *Sute negre*, care au organizat circa 600 de pogromuri, inclusiv cel din Chișinău din anul 1903. Până la 1917 sau cel târziu 1918 aceleași legi reglementau și existența evreilor basarabeni.

¹³ М.Я. Геллер. Реальность и мечты Александра I. Глава 9. В Истории русской империи в 3-х томах, Москва, Издательство МИК, 1997.

¹⁴ Ю. Семенов. Евреи России. В книге Национальная политика в императорской России. Москва, Центр по изучению межнациональных отношений Российской Академии Наук, Координационно-методический центр Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, 1997.

Despre emigrația masivă la Paris a pictorilor de origine evreiască de la începutul secolului al XX-lea din diverse țări europene, dar mai ales din vastul spațiu al imperiului țarist, amintește Nadine Nieszawer, fără a analiza circumstanțele acestei emigrații. Autorii ediției doar constată perioadele când aceștia își fac apariția în Franța, fiind incluși în circuit prin intermediul Școlii de la Paris, instituție sau asociație care nu a existat vreodată.

Același subiect este abordat și de jurnalistul Adrian Darmon, care, în articolul publicat în revista *La vie*, stabilește în ordine cronologică sosirea pictorilor evrei din regiunile imperiului, incluzând în această listă și pe basarabenii uitați anterior Joseph Bronstein, Zelman, Félix Roitman, dar fără a aminti numele lui Moisey Kogan, care s-a aflat la Paris după 1910, care a indicat naționalitatea de ucrainean.

Astfel, potrivit informațiilor furnizate de Adrian Darmon, la Paris basarabenii sosesc începând cu anul 1922 – Grégoire Michonze, urmat de Zelman (1923), Isaac Artcher și Joseph Bronstein (1924), iar Félix Roitman – în 1925. Publicistul abordează cauzele și condițiile apariției la Paris a lui Amedeo Modigliani și a celor sosiți din spațiul Imperiului Rus, precizând că printre cei veniți la Paris între anii 1900 și 1939, majoritatea au fost marginalizați în țările lor, amintind de pogromurile ruse din imperiu, Ucraina, Polonia și Basarabia, continuate, într-o formă mai voalată, după 1924 de regimul lui Stalin, situație care nu a existat în țările europene, inclusiv în România, până la cel de-al Doilea Război Mondial.

Basarabenii sosiți la Paris, ca și majoritatea celor care au emigrat din Imperiul Rus, erau limitați de dreptul sedentar, care le îngrădea dreptul la studii superioare, și în acest caz Parisul le-a oferit acel rai pe pământ, fără antisemitism, pogromuri și confruntări etnice. Chiar dacă Basarabia nu se mai afla în componența Rusiei țariste după 1918, tragedia prin care au trecut evreii în Chișinăul anului 1903 mai era proaspătă în memorie.

Din România, de exemplu, cei care au plecat la studii au rămas în Franța ori s-au întors în țară fără a avea impedimente de ordin restricțional. Drept exemplu pot servi Iosif Iser, care studiază la Paris în 1908, iar apoi locuiește acolo (1921 – 1934); Petre Iorgulescu-Yor (1919), Margareta Sterian (1926), Victor Brauner (1930), un cunoscut suprarealist european, și Constantin Brâncuși sunt printre puținii care au decis să rămână în Franța.

În Basarabia de la începutul secolului al XX-lea puțini dintre pictori s-au întors din străinătate sau au vizitat-o. Ca excepție sunt scurtele vizite

la Chișinău ale lui Moissei Kogan în 1913 și 1933, ale lui Elisabeth Ivanovsky în 1970, când și-a revăzut părinții și colegii de la Școala de Belle-Arte – Claudia Cobizev, Rostislav Ocușco și Ana Baranovici.

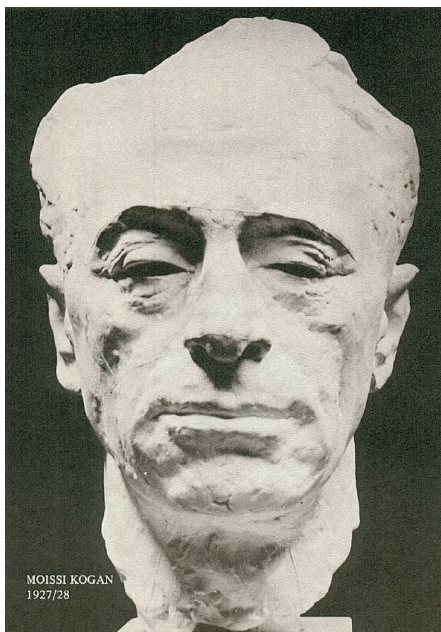
Nadine Nieszawer, Marie Boyé și Paul Fogel, în cartea lor apărută în 2000 la Paris¹⁵, propun următoarea definiție:... Școala de la Paris este un termen creat de criticul André Warnod în 1925 în revista *Comoedia* pentru a defini grupul format de pictorii străini la Paris. Școala de la Paris nu se referă la o tendință sau școală în sensul academic al termenului, ci este un fapt istoric. Acest termen a fost destinat pentru a delimita xenofobia latentă, mai curând, decât fondarea unei apropieri teoretice. Aceasta este o fațetă comodă pentru galeriști și criticii de artă de a numi grupul de pictori străini care au participat la o formidabilă efervescență avangardistă a Montparnasse-ului din epocă. Tinerii artiști, majoritatea cărora, înainte de a intra în comunitatea evreiască, provin din lumea veche slavă, au fugit de mizerie, pogromuri, persecuții, descoperind savoarea inestimabilă a libertății și a libertății picturii. Aceasta se referă la accesul în academii, la pictori de talie internațională, la galeriști și mecenai ai artei și, la fel de important, la descătușarea spiritului și a perspectivelor. Ei au adus, cum s-a exprimat Mounesseau în 1931, „un suflu hotărât nou, o adevărată tinerețe a picturii” cu condiția că nu se vor regăsi niciodată. Aceștia sunt foviști, cubiști, expresioniști, suprarealiști fiind printre primii.

Cel mai timpuriu la Paris sosește Moissei Kogan (Cogan), sculptor bine cunoscut în ambianța avangardei germane de la începutul secolului al XX-lea, activitatea sa desfășurându-se în Germania, Franța și Olanda, unde a avut elevi și susținători, ce poate fi considerat unul dintre cei mai importanți artiști care au reprezentat Basarabia în Europa. Anume din aceste considerente Ype Koopmans, cunoscut istoric de artă olandez, a publicat în *Jong Holland* un articol intitulat *Moissei Kogan. Sculptor without a home* (Moissei Kogan sau sculptorul fără casă)¹⁶.

Referința respectivă este valabilă pentru arta basarabească din perioada interbelică în general, iar cazul lui Moissei Kogan, recunoscut drept sculptor german, olandez sau francez, este unul specific, artistul fiind reprezentant al unei alte culturi decât cea de origine. Artiști plastici basarabeni „fără casă” mai pot fi considerați Auguste Baillayre (România),

¹⁵ Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel. *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939*. École de Paris, Éditions Denoël, 2000.

¹⁶ Ype Koopmans, *Sculptor without a home*, *Jong Holland*, 2003, nr. 3, p. 16-23.



Nina Jascinsky (Luxemburg), Elisabeth Ivanovsky (Belgia) și mulți alții. Pentru un artist, casa lui se află acolo unde el este cu adevărat susținut, unde are posibilitatea să se afirme și să fie apreciat. Nu întâmplător cele mai reprezentative colonii de artiști, reprezentanți ai artei moderne din Rusia pre- și post-revoluționară, nu se aflau în țara lor, ci în Germania și Franța, acesta fiind un indiciu direct de diverse atitudini față de propria cultură.

Spre deosebire de fratele său mai mare, Șneer Cogan, care a revenit în Basarabia, Moisey a circulat în permanență prin țări-

le central-europene, începând cu Germania, Franța, Olanda și terminând cu Elveția. Chiar și numele său se modifica în funcție de țara în care se afla: în Franța – Moise Kogan, în Germania – Moses, Moissej sau Moissey Kogan, fiind în egală măsură cunoscut și apreciat în ambianța artistică europeană din prima jumătate a secolului al XX-lea. Deopotrivă, sunt reprezentative și numele în anturajul cărora s-a aflat permanent sculptorul – Auguste Rodin, Aristide Maillol, Marc Chagal (Franța)¹⁷, Wassily Kandinsky, Alexej von Javlensky, Marianna Weriofkin, Vladimir Beh-teev, Karl With, elevii săi – Arno Breker, Max Hoppentheimer, Wilhelm

¹⁷ Auguste Rodin (1840 – 1917), sculptor francez, unul dintre cei mai vestiți artiști plastici europeni, de factură impresionistă, care a marcat arta sculpturii la granițele secolelor XIX – XX, urmat de Aristide Maillol (1861 – 1945), autor care, prin tematica sa mitologică și alegorică, l-a influențat pe mai tânărul M. Kogan în diversificarea procedeele plastice sculpturale. La rândul său, Marc Chagall (1887 – 1985), prieten al sculptorului basarabean încă din perioada primei stabiliri la Paris (1910 – 1914), a fost unul dintre autorii care au prefăcut catalogul editat în 1923 la Berlin. Rodin și Maillol au fost printre primii care l-au sprijinit pe Moisey în participarea la Salon d'Automne din Paris în 1908.

Lehmbruck, Will Lammert, Milly Steger (Germania)¹⁸, Frits van Hall, Jan Havermans, Jan Meefout din Olanda¹⁹ ș.a.

Prestația sa de sculptor reprezentativ al timpului se confirmă și de bibliografia impunătoare, consacrată operelor și expozițiilor la care a participat Moissey Kogan – din 1927, când apare volumul XXI al *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*²⁰, referințele fiind însă mult mai timpurii, începând cu Salon d'Automne din Paris de la 1908. Aspectele generale despre care amintim nu sunt decât un preambul general la ceea ce a fost și este creația și viața artistului, unul dintre reprezentanții de vază ai diasporei artistice basarabene, care s-a constituit și s-a integrat firesc în circuitul valorilor artistice europene.

Despre Moissey Kogan există astăzi numeroase monografii, cataloage, artistul este amintit în dicționare și enciclopedii, au fost susținute teze de masterat și de doctorat. Printre cele mai timpurii informații unde se amintește numele sculptorului figurează publicațiile germane *Das zehnte Berliner Secessions Jahr, Kunst und Künstler*²¹, *Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*²². De asemenea, sunt cunoscute scrisorile lui Wassily Kandinsky publicate în numerele 4 și 7 din 1910 ale revistei *Аполлон*²³, unde fondatorul abstracționismului informează ambianța din

¹⁸ Alexej Jawlensky (1864 – 1941) și Marianna Weriofkin (1860 – 1938) sunt pictori ruși, expresioniști, membri ai Asociației N.K.V.M. din München, la care a aderat și M. Kogan (1909), fondator fiind Wassily Kandinsky (1866 – 1944), unul dintre întemeietorii avangardei europene și ai abstracționismului. Karl With (1891 – 1980), spre deosebire de cei menționați mai sus, a fost poet și istoric de artă german, elevul lui Josef Strzowski la Viena. L-a asistat pe Karl Ernst Osthaus la fondarea Folkwang Muzeum din Hagen, deținând în anii 1919 – 1921 și funcția de director. Director al Muzeului de Artă din Cologne (1928 – 1933), demis de naziști. Printre elevii săi germani figurează sculptorul Arno Breker (1900 – 1991), pictorul Max Hoppenheimer (1885 – 1954), sculptorii Wilhelm Lehmbruck (1881 – 1919), Will Lammert (1892 – 1957), care a lucrat în atelierul lui M. Kogan din Düsseldorf între 1910 și 1914 și Milly Steger (1881 – 1941).

¹⁹ Dintre elevii olandezi, sculptori recunoscuți au devenit Frederik Jan van Hall (1899 – 1945), Jan Havermans (1862 – 1964) și Jan Meefout (1915 – 1993), în creația cărora s-au reflectat influențele lui M. Kogan.

²⁰ Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1927, v. 21, p. 197-198.

²¹ J. Elias. *Das zehnte Berliner Sezession Jahr, Kunst und Künstler*, vol. 7, 1909, p. 389-405.

²² NF. XXII, Jahrg., nr. 4, 28 Okt. 1910, p. 49-55.

²³ В. Кандинский. Письмо из Мюнхена, Аполлон, 1910, nr. 4, p. 28.

Sankt Petersburg despre noua asociație – *Neue Künstlervereinigung München* – NKVM (Nouvelle Association des artistes munichois), în calitate de membru figurând și Moissey Kogan, care este și autorul medaliei dedicate evenimentului (1909). Noua asociație organizează în anii 1909, 1910 și 1911 trei expoziții de anvergură și editează cataloagele lor²⁴.

Un interes deosebit prezintă și încercările sculptorului de a se produce în domeniul graficii de carte. În 1922 el realizează un ciclu de xilografuri pentru poema *Jizo* de Karl With²⁵, despre care în revista *Среди коллекционеров* se publică o recenzie²⁶. Același subiect este vizat și în *Judische Graphik*, prefața fiind scrisă de conaționalul său Natan Altmann în 1923²⁷.

În 1925 Moissey Kogan figurează în calitate de vicepreședinte al Departamentului de Sculptură de la Paris, fapt consemnat în catalogul *Salon d'Automne*, continuat de două publicații interesante, apărute în 1927. Catalogul se referă la *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, care prezintă desfășurat creația artistului din anii 1909 – 1924, muzeele în care se află lucrările realizate și personalitățile care într-un mod sau altul au influențat cariera artistică a sculptorului.

Interesante sunt preferințele sculptorului pentru tehnicile pe care le promovează – sculptura în bronz, teracotă, marmură, tapiseria, arta medaliei și grafica. Totodată, sunt menționate muzeele ce dețin în colecțiile lor operele sculptorului – München, Bremen, Folkwang din Essen, Hamburg, Halle, Düsseldorf, Cologne, un număr impunător la acea vreme. Despre creația artistului scriu H. Lang-Danoli²⁸, W.F. Storck²⁹, Max Osborn³⁰, Michel Wilhelm³¹, în *Deutsche Kunst und Decoration* (1910, 1915,

²⁴ A. Hoberg, H. Friedel. *Der Blaue Reiter und das Neue Bild*, 1909 – 1912, München, London, New York, 1999.

²⁵ K. With. *Jizo*, Galerie Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, 1922.

²⁶ *Среди коллекционеров*, Москва, Россия, nr. 11-12, 1922, p. 27-28.

²⁷ N. Altmann. *Judische Graphik*, Razum Verlag, Berlin, 1923.

²⁸ H. Lang-Danoli. *Moysses Kogan* – München, *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXV, vol. 4, 1910, p. 324-330.

²⁹ W.F. Storck. *Linie und Form*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXXV, 1914/1915, p. 25-42.

³⁰ M. Osborn. *Berliner Sezessionsplastik*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 45, 1919/1920, p. 292-297.

³¹ W. Michel. *Neue Plastiken von Moysses Kogan*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXXI, 1928, p. 290-295.



1919/1920, 1928), Hugo Kubsch³² în *Die Kunstwanderer* (1929). Informații despre lucrările din această perioadă mai apar în *Kalender der Jüdischen Kunst* (1929), în *Kunst und Künstler* de K. Shefler³³. Tot în acest an apare catalogul *Moissei Kogan. Skulpturen und Zeichnungen* cu prefața prietenului său, Alfred Flechtheim³⁴, cu ocazia expoziției personale la Berlin.

Publicații consacrate creației sculptorului apar nu numai în Germania. La Paris, de exemplu, în 1927, Jean Babelon editează un volum despre *La médaille et les médailleurs*³⁵, iar la Londra Jean Emile Bayard publică cartea *Montparnasse: hier et aujourd'hui*³⁶, în care se amintește și Moissei Kogan, tot aici fiind publicat catalogul consacrat expoziției sale din *Galerie Brygos* din Londra³⁷.

Cu ocazia unei expoziții personale la Amsterdam în lunile martie – aprilie 1934 este editat catalogul *Moissei Kogan*, prefăcut de Ernst Scheyer,

³² H. Kubsch. Der Bildhauer Moissei Kogan, *Die Kunstwanderer*, 1928-1929, p. 258-260.

³³ K. Shefler. Berliner Ausstellungen: Moissei Kogan, *Kunst und Künstler*, 1929, v. 27, p. 242-244.

³⁴ A. Flechtheim. Moissei Kogan. *Skulpturen und Zeichnungen*, Galerie Flechtheim, Berlin, 1929.

³⁵ J. Babelon. *La médaille et les médailleurs*, Paris, 1927.

³⁶ J.-E. Bayard. *Montparnasse: hier et aujourd'hui*, London, 1931.

³⁷ Moissei Kogan. *An Exhibition of Terracottas*, Brigos Gallery, London, May 19 – Jun 1937.

cu o bogată colecție de ilustrații, conținând opere în bronz și teracotă, realizate în anii 1920 – 1933³⁸.

Cele mai numeroase publicații apar însă în perioada postbelică, fiind semnate de autori și istorici de artă cu renume internațional. Astfel, în 1955 despre sculptor scrie John Rewald³⁹, autorul bine cunoscutelor volume de istorie a artei, consacrate impresionismului și postimpresionismului. Publicația vizată se referă la prima expoziție personală a sculptorului din perioada interbelică, vernisată în Galeria Zak din Paris. Următorul catalog *Moissey Kogan* este tipărit cu ocazia expoziției din orașul Neuss în *Clemens Sels Museum*⁴⁰. Chill Aronson editează în 1963 volumul *Scenes et visages de Montparnasse* cu o prefață de Marc Chagal⁴¹, iar în anul următor apare voluminosul catalog *Ausstellung Moissey Kogan. Galerie Alex Vömel*, elaborat pentru expoziția din Düsseldorf de poetul și prietenul său de adolescență Karl With⁴². O cercetare profundă a constituirii principiilor estetice și a evoluției creației sculptorului, tangențele artei și a manierei sale stilistice cu ambianța germană și franceză de până la război sunt reflectate în monografia Katharinei Henkel *Moissey Kogan: Sein Leben und sein Plastisches Werk*⁴³, drept suport fiind teza de doctorat susținută în 1999 la Universitatea din Kiel, urmată de ediția olandeză publicată de Ed Wingen și Jan Engelman⁴⁴ și cea germană din 1980 – *Moissey Kogan: Bausteine Zu Einer Monographie* de Gerhart Sohn.

Tematica operelor lui Moissey Kogan și a tuturor expozițiilor sculptorului, reconstituirea biografiei și a bibliografiei artistului, care numără câteva sute de surse, revin în atenția cercetătoarei Helen Shiner de la Universitatea din Birmingham, care susține în 1997 teza de masterat, urmată

³⁸ E. Scheur. *Moissey Kogan*, Amsterdam, 1934.

³⁹ John Rewald (1912 – 1994), istoric de artă american, cunoscutul autor al volumelor „Impresionismul” și „Postimpresionismul” (1946). A susținut teza de doctorat la Sorbona în 1932, emigrând în SUA în 1941. Profesor la Universitatea din Princeton și la cea din Chicago (1961 – 1978).

⁴⁰ *Moissey Kogan*. Clemens Sels Museum, Neuse, 1960.

⁴¹ C. Aronson. *Scenes et visages de Montparnasse*. Preface de Marc Chagal, Paris, 1963, p. 250.

⁴² K. With. *Ausstellung Moissey Kogan*, Galerie Vömel, Düsseldorf, 1964.

⁴³ K. Henkel. *Moissey Kogan: Sein Leben und sein Plastisches Werk*, Edition GS, Köln, 2002.

⁴⁴ E. Wingen, J. Engelman. *Moissey Kogan*. Gemeentemuseum de Wieger, Deurne, 1979.

de publicarea monografiei *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons, 1903 – 1928*⁴⁵.

Pictorii basarabeni

și Școala de la Paris

Alte trei lucrări importante publicate în 2002 în Germania își fac apariția în Galerie Gerhard Marcks- Haus – *Moissej Kogan (1879 – 1943), Judischer Bildhauer in Europa*, Neuss-Bremen⁴⁶, monografii elaborate de Christiane Zangs și Jurgen Fitschen⁴⁷, și lucrarea colectivă semnată de Gisela Gotte, Arie Hartog, Katharina Henkel și Helen Shiner – *Moissej Kogan (1879 – 1943): Bildhauer und Graphiker*, care a văzut lumina tiparului cu sprijinul Clemens Sels Museum din Neuss⁴⁸.

În Basarabia interbelică despre Moissej Kogan amintește Alexandru Plămădeală într-un articol din 1933⁴⁹ și Olga Plămădeală în monografia despre soțul său⁵⁰. Alte publicații din Republica Moldova își fac apariția într-o perioadă destul de târzie – la sfârșitul anilor 1980, fiind semnate de autorul acestor rânduri⁵¹, publicarea lor tardivă fiind condiționată de restricțiile ideologice ale epocii sovietice, arta basarabeană interbelică făcând parte din „moștenirea burgheză”.

Moissej Kogan s-a născut în Orhei la 12 mai 1879 într-o familie de evrei religioși, care s-au mutat la Chișinău, unde viitorul sculptor a absolvit gimnaziul. În 1897 pleacă la Odessa pentru a studia chimia. Nu se cunoaște dacă a finalizat studiile la specialitatea respectivă sau a frecventat Școala de Artă din localitate, cert rămânând faptul că, fiind influențat de Simon Hollosy și de fratele său mai mare, Șneer Cogan, pleacă la München în 1903, fiind înscris la Academia Regală de Arte din Bavaria. Este

⁴⁵ H. Shiner. *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons. 1903 – 1928*, London, 2003.

⁴⁶ Moissej Kogan. Verein der Freunde und Forde Clemens Sels Museum, Gerhard Marks-Haus, Neuss, 2002.

⁴⁷ C. Zangs, J. Fitschen. *Moissej Kogan*, Neuss-Bremen, 2002.

⁴⁸ G. Gotte, A. Hartog, K. Henkel, H. Shiner. *Moissej Kogan (1879 – 1943): Bildhauer und Graphiker*, Stadt Neuss Clemens Sels Museum, Neuss, 2002.

⁴⁹ Alexandru Plămădeală. *Pictori și sculptori basarabeni – un scurt istoric. Viața Basarabiei*, 1933, p. 52.

⁵⁰ Olga Plămădeală. *Alexandr Plamadeala. Jizni i tvorcestvo*, Chișinău, 1965, p. 80.

⁵¹ Tudor Stăvilă. *Liricul cartierelor urbane*, *Orizont*, 1986, nr. 11, p. 53-54; Tudor Stăvilă, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Știința, 2000, p. 67, 68, 141.

student al profesorului Wilhelm von Rümman⁵², fiind înmatriculat la 13 mai 1903, cu nr. 02613.

În catalogul *200 Jahre Kunstakademie München*, editat pentru expoziția jubiliară ce a avut loc între 30 mai și 31 iulie 2008, Moissei Kogan este amintit printre elevii Școlii de Vară a lui Simon Hollosy⁵³ de la Baia Mare, în 1898 și 1899. Informația este confirmată și de Gizella Szatmari în articolul *Studenți străini la Baia Mare* pentru catalogul *Nagybanya muvestete*⁵⁴ și în publicația lui Tiberiu Alexa, director al Muzeului de Artă din Maramureș, consacrată personalității lui Simon Hollosy⁵⁵. Ultimele informații precizează că Moissei Kogan nu a studiat sculptura la Odessa, după cum se presupunea anterior, ci a învățat doi ani în Colonia de Pictură de la Baia Mare, condusă de Simon Hollosy, absolvent al Academiei de Arte din München (1878 – 1882).

În *Allgemeines Lexikon*, despre studiile sculptorului la Academia Regală de Arte se amintește concretizându-se că în anii 1903 – 1910 a fost autodidact la München, student temporar al profesorului Wilhelm von Rümman, înmatriculat la 13 mai 1903, unde în decurs de trei luni (un trimestru) s-a specializat în artele minore ale sculpturii – gheme, medalii și plachete.

În perioada inițială a studiilor la Academie, Moissei Kogan, posibil, a fost influențat de ideile originale ale altui sculptor, Adolf von Hildebrand⁵⁶, creator de opere într-o manieră ce ține de neoclasicism și autor

⁵² Wilhelm von Rümman (1850 – 1906), profesor de sculptură la Academia Regală de Arte din München, în atelierul căruia a studiat timp de un trimestru în 1903 M. Cogan. Rümman este cunoscut ca autor al unor monumente și busturi realizate în stil clasicist în München (Georg Simon Ohm, 1885; Ludovik Wilhelmine von Bayern; Therese von Bayern), la Nürnberg (Kaiser Wilhelm I, 1905) și Stuttgart (Kaiser Wilhelm I, 1898). Printre elevii lui Rümman mai figurează Vladimir Izdebsky și Serghei Merkuloft.

⁵³ Simon Hollosy (1857 – 1918), pictor realist ungar. A studiat la Academia Regală de Arte din München (1878 – 1882). În paralel cu Școala de pictură fondată de S. Hollosy la München în 1886, mai deschide Școala de Vară de la Baia Mare (1896 – 1901), unde în anii 1898 și 1899 ajunge și M. Cogan.

⁵⁴ G. Szatmari. *Studenți străini la Baia Mare*, în catalogul *Nagybanya muvestete* (Arta de la Baia Mare), Budapesta, 1976.

⁵⁵ Tiberiu Alexa. Școala de la Baia Mare. În: *Gazeta de Maramureș*, 19.02.2007.

⁵⁶ Adolf von Hildebrand (1847 – 1921) a studiat la Școala de Arte din Nürnberg, apoi în atelierul sculptorului Kaspar von Zumbusch (München) și Rudolf Siemering (Berlin). Autor de reliefuri și busturi influențate de sculptura greacă antică, influență care apare în creația sa după vizitarea Italiei (1873), momente reflectate



al cărții *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, unde a formulat principiile estetice ale creației sale, care, indiscutabil, au influențat opera francezului Antoine Bourdelle, a germanului Georg Kolbe ș.a.. Dacă acceptăm că principiile estetice ale lui Hildebrand au pregătit suportul unor forme neoclase în creația sculptorului, atunci o altă formă de artă – dansul – i-a direcționat constant preferințele tematiche, constituind specificul și integritatea operei artistului. Aici, preocupările lui Kogan se intersectează cu apariția unui nou fenomen artistic european.

Începutul secolului al XX-lea devine epoca de aur a dansului individual, marcat de tendințele generale ale artelor europene – impresionism, expresionism etc., numele de referință fiind Alexander Sakharoff⁵⁷, Isado-

și în cartea sa *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (1893), care a avut un impact imens asupra esteticii modernismului. În 1914 a fost semnatarul „Manifestului celor 93” împotriva invaziei armatei germane în Belgia. Manifestul conține și numele altor reprezentanți ai artelor germane, printre care figurează Max Klinger, Max Lieberman, Franz von Liszt, Franz von Stuck, Ziegfried Wagner, laureații Premiului Nobel Wilhelm Roentgen și Max Plank.

⁵⁷ Alexander Sakharoff/Sacharoff (Zuckermann, 1886 – 1963), dansator, coregraf, pedagog și pictor, originar din Mariupol, Ucraina.

ra Duncan⁵⁸, Mary Wigman și mai ales Charlotte Bara. Primul dintre ei – dansator, coregraf, pedagog și pictor – face cunoștință cu Moissei Kogan la München în 1904, convingându-l să-și continue studiile de dansator la Paris. Împreună cu Kogan, figurează printre membrii NKVM și participă la expozițiile societății în anii 1909 – 1912. Specifică pentru aceste personalități din lumea dansului liber este definiția Isadorei Duncan: *Dansul este o artă care deschide calea spre lumea spectacolului, a viselor, a imaginației și călătoriilor*⁵⁹. La distinsa dansatoare americană a studiat și Charlotte Bara⁶⁰, care l-a inspirat pe Moissei Kogan în crearea unor excelente stampe după 1918. Constituirea unei iconografii specifice în opera lui Kogan și a interferențelor cu dansul contemporan se datorează, în egală măsură, și renumitei dansatoare expresioniste Mary Wigman⁶¹, promotoare a unui dans gestual specific. Nu întâmplător criticul de artă Ernst Scheyer compară lucrările sculptorului de după 1920 cu performanțele acestei dansatoare.

Primele evenimente care au prefigurat cariera ulterioară a artistului au fost vizita sa scurtă la Paris în 1904 – 1905, Rodin fiind persoana care l-a determinat pe Moissei Kogan să-și continue cariera de sculptor⁶², și expunerea unor plachete de bronz în cadrul *Secession*-ului de la Berlin și München, ca mai apoi aceste lucrări să fie prezente la *Salon d' Automne* din Paris în 1908. Reliefurile au fost apreciate de Rodin, dar și de Aristide Maillol, care i-au sponsorizat accesul și participarea la cel mai prestigios forum artistic european. În această vreme adresa de contact a sculptorului este atelierul *La Ruche*⁶³, pe care l-a păstrat mai mulți ani. Începând cu

⁵⁸ Isadora Duncan (1877 – 1927), cunoscută dansatoare americană, promotoare a dansului liber, fondatoare a unor școli specializate de dans artistic în Franța și SUA.

⁵⁹ Isadora Duncan, *My Life*, New York, 1927.

⁶⁰ Charlotte Bara (1901 – 1986), dansatoare expresionistă germană, originară din Belgia.

⁶¹ Mary Wigman (1886 – 1973), dansatoare expresionistă germană, fondatoarea Școlii de Gimnastică Ritmică din Hanovra și Dresda (1910).

⁶² H. Shiner. *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissei Kogan and his German Patrons. 1903 – 1928*, London, 2003, p. 46.

⁶³ La Ruche – atelier de artiști, fondat în 1902 de sculptorul Alfred Boucher (1850 – 1934), fost pavilion de vinuri de Bordeaux, alcătuit din trei niveluri, acodat pentru atelierile pictorilor. În perioada vizată aici au avut ateliere Modigliani, Brâncuși, Léger, Soutine ș.a. Astăzi La Ruche este constituit din 60 de ateliere

această expoziție, Moissey Kogan a fost invitat să participe permanent la salonul parizian.

Anul 1909 a fost o perioadă de activitate intensă, artistul figurând pe lista unor manifestări expoziționale în Germania, Franța și Ucraina. Inițial participă la *Secession*-ul berlinez, unde a expus nouă plachete decorative, două dintre care sunt cunoscute: tripticul *Das Goldene Zeitalter* și *Primavera*, opere care ne amintesc despre principiile estetice ale lui Adolf von Hildebrand, cu o modificare esențială. Denumirile reliefurilor prezentate, *Secolul de Aur* și *Primavera*, sunt emblematice pentru începutul secolului al XX-lea, prima fiind o trimitere la sculptura lui Rodin *Secolul de Bronz* (1877), cea de-a doua fiind preluată din Renașterea italiană, de la cel mai liric și mai poetic reprezentant al său – Sandro Botticelli (1478). În aceste opere persistă și arhetipurile cultice religioase din tezele ezoterice ale lui Nietzsche, dar și sursele egiptene în reprezentarea figurilor. Și o lucrare, și alta reprezintă o metaforă, un ideal al unor epoci diferite, care s-au suprapus în operele lui Moissey Kogan dintr-o altă ambianță și dimensiune, particularitățile comune fiind corpul nud, frumusețea și perfecțiunea formei și a liniei. Este semnificativ că asemenea subiecte apar în pictura franceză (Henri Matisse, *Bonheur de vivre*, 1906; André Derain, *L'Age d'or*, 1905 și *La danse*, 1906) și în cea germană anterioară, prin intermediul lui Hans von Marées⁶⁴ (*Das Goldene Zeitalter*, *Die Werbung*). În mai mică măsură, originile nudurilor lui Moissey Kogan au tangență și cu cariatidele lui Amedeo Modigliani, la fel de stilizate și gotice, dar cu accente erotice mai puțin pronunțate.

Printre alte evenimente din această perioadă (1909), un loc aparte ocupă prima sa expoziție personală, inaugurată în Muzeul Folkwang din Hagen, unde artistul a expus plachetele sale, secondate de lucrările lui Kandinsky și Jawlensky, unde, concomitent, face o ucenicie scurtă, pe cheltuiala lui Osthaus, în prelucrarea ghemelor.

În același an la München, care era centrul artistic al Germaniei și a doua, după Paris, capitală a artei europene, Wassily Kandinsky fondează asociația *Neue Künstlervereinigung München* (Nouvelle Association

pentru artiști, care sunt și locatari pentru întreaga viață. Comparativ cu alte ateliere pariziene, La Ruche nu este accesibil pentru public.

⁶⁴ Hans von Marées (1837 – 1887), pictor german de formație neoclasicistă, autorul portretului lui Adolf von Hildebrand (1868) și al monumentalului tablou „Hesperiden”, 1884, triptic cu dimensiunile 341 x 482 cm, din Neue Pinakothek din München.



des artistes Munichois), membri ai căreia devin expresioniștii ruși Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Wladimir von Behtejeff, germanii Gabriele Münter, Adolf Erbslöh și Alexander Kanoldt, urmași de Moissej Kogan, stabilit pe Alfonstrasse 9. Pentru această asociație sculptorul basarabean realizează în bronz o medalie (1910) cu reprezentarea a două nuduri în relief plat.

Manifestul asociației, tipărit în același an în câteva exemplare, promova căutările unor noi procedee și mijloace plastice, recunoscând dreptul artistului de a-și exprima propriile senzații în raport cu realitatea înconjurătoare.

Gruparea a existat timp de patru ani (1909 – 1912), organizând trei cicluri de expoziții în diverse orașe ale Germaniei, însoțite de cataloage. Prima expoziție a noii asociații are loc

în decembrie 1909, în *Moderne Galerie Heinrich Thannhauser* din München⁶⁵, la care au participat 16 artiști cu 128 de piese. Apoi expoziția este demonstrată în Bremen, Hamburg, Düsseldorf, Wiesbaden și Frankfurt pe Main.

Expoziția *Turnus II* are loc în septembrie 1910 la aceeași galerie din München, însă s-a schimbat numărul și componența participanților. La vernisaj au fost propuse 115 lucrări a 29 de artiști, printre care întâlnim numele francezilor Picasso, Vlaminck, Braque, Derain, ale olandezilor Kees van Dongen, Hoetger, Haller, precum și ale reprezentanților avangardei ruse Alexander Mogilewsky, David și Vladimir Burliuk, Denissof. A fost modificat și traseul expozițional, după München expoziția este pre-

⁶⁵ Galeria a fost deschisă la 1 septembrie 1910, transformată în 1920 în Noua Pinacotecă, redenumită în 1938 în Galeria de Artă Modernă din München.

zentă în Karlsruhe și Mannheim, apoi la Hagen, Berlin, Leipzig, Dresda și Weimar.

Turnus III, tradițional, este vernisată în capitala bavareză în decembrie 1911 și se încheie în ianuarie 1912, catalogul ei cuprinzând numele doar a opt artiști și 58 de opere. Printre orașele noi incluse în circuitul acestei expoziții figurează Zürich, Köln, Heidelberg și Breslau. Componența minimă a participanților la ultima manifestare se datorează schimbărilor intervenite în prioritățile liderului acestei formațiuni, care fondează, în ianuarie 1911, împreună cu Franz Mark, asociația *Der Blaue Reiter* (Călărețul Albastru), cu o pronunțată orientare expresionistă și abstractă, la care Moisey Kogan nu va mai adera⁶⁶. Astfel s-au realizat declarațiile manifestului pregătit și adoptat pentru *Neue Künstlervereinigung* cu câțiva ani în urmă.

Scriitorul și istoricul german Karl With, prietenul sculptorului, motivează astfel lipsa sculptorului din *Călărețul Albastru*: ...*Chiar dacă Moisey comunica cu Kandinsky, dar mai ales cu Jawlensky, nu avea nimic comun cu reformele artistice revoluționare, era diferit de ei și pasionat doar de propriile idei*⁶⁷. Pe de altă parte, Kandinsky, în a doua sa scrisoare publicată în *Apollon*, scrie despre schimbările produse în ambianța artistică a Münchenului. Într-un caz sunt remarcate expozițiile de artă franceză organizate aici, iar sub alt aspect, pictorul menționează faptul că unele galerii și-au închis ușile pentru pictorii străini⁶⁸. Posibil ca aceste evenimente să fi influențat decizia sculptorului de a părăsi Bavaria și a se stabili la Paris, începând cu 1910, cu toate că va continua să expună în Germania în toți anii de până la începutul Primului Război Mondial.

Printre evenimentele importante ale anului 1909 în creația lui Moisey Kogan atenția este reținută de câteva manifestări: expoziția personală de la *Galerie Heinemann* din München din luna iulie, participarea la *Salon d'Automne* de la Paris și prezența membrilor *Neue Künstlervereinigung* la *Salonul Internațional de Arte* din Odessa, organizat de sculptorul Vladimir Izdebsky în două ediții – din 1909 și 1911. Catalogul primei expoziții întrunea circa 700 de lucrări ale reprezentanților avangardei ruse, germane și franceze, însoțite de textele lui Vladimir Izdebsky și Wassily Kandinsky.

⁶⁶ A. Hoberg, H. Friedel. *Der Blaue Reiter und das Neue Bild, 1909 – 1912*, München, London, New York, 1999.

⁶⁷ K. With. *Ausstellung Moisey Kogan*, Galerie Vömel, Düsseldorf, 1964, p. 37.

⁶⁸ В. Кандинский. Письмо из Мюнхена, Аполлон, 1910, nr. 4, p. 28.

Expoziția ulterioară a mai fost prezentată la Kiev, Petersburg și Riga, având un ecou important în ambianța artelor ruse din acea perioadă⁶⁹.

Din acele timpuri s-au păstrat puține opere. Un *Nud* (1910) miniatural din teracotă, păstrat în colecțiile Museum für Kunst und Gewerbe din Hamburg, și o plachetă în relief, în același material – *Trei nuduri* (1910), vândută la licitație de către *Hauswedell & Holte* în decembrie 2009. În egală măsură, această operă putea fi creată în Germania, după plecare, sau în Franța, după sosire. Cele trei figuri situate într-o compoziție dreptunghiulară sunt lipsite de spațiu, fiind amplasate compact și simetric față de axa centrală. Și tema, dar și abordarea, amintesc distinct opera renașcentistă a lui Sandro Botticelli sau a neoclasicistului Dominique Ingres.

Primele lucrări ale lui Kogan denotă unele stângăcii compoziționale, cu forme arhaizante, închise într-un spațiu relativ, lipsit de tridimensionalitate, comprimat în jurul volumelor celor trei grații. Anume prin această lucrare se constituie particularitățile manierei stilistice individuale, pe care o va promova și o va perfecționa.

Ceea ce se reține în memorie de la bun început se referă la dimensiunile mici ale operelor și la motivul abordat – corpul nud de adolescentă, armonia dintre linia conturului și plastica formei, care pe bună dreptate pot fi calificate ca o renaștere a tradițiilor statuetelor de teracotă de Tanagra⁷⁰. Prin definiție, această formă de sculptură, preponderent, reprezenta imaginea unei tinere nude, iar la figurat se atribuie unei adolescente sau unei tinere, remarcabile prin grația și finețea sa. În legătură directă reapare numele lui Adolf von Hildebrand, cu estetica sa orientată spre valorile artei antice din Grecia.

Statuetele de Tanagra l-au atras pe sculptor nu numai datorită calităților estetice, ci și tehnologiei creării operei, Kogan fiind unul dintre

⁶⁹ Vladimir Izdebsky (1882 – 1965), sculptor american, originar din Odessa. A studiat la Academia Regală de Arte din München (1902 – 1908), în atelierul profesorului Wilhelm von Rümmer. Organizator și coordonator al Salonului Internațional de Arte din Odessa, edițiile din decembrie 1909 și februarie 1911. Expoziția din 1909 a fost vernisată ulterior în Kiev, Petersburg și Riga. Ca model pentru asemenea manifestări V. Izdebsky a preluat practica expozițională a Asociației NKVM din München.

⁷⁰ Statuetele de Tanagra și-au făcut apariția în secolele IV-III î.e.n. în epoca elenistică. Termenul a fost inventat în sec. al XIX-lea, datorită descoperirilor arheologice din necropolele miceniene din Tanagra, un vechi sit grecesc din Beotia. Acest gen de artă, exponent al valorilor Greciei antice, a avut un larg circuit în teritoriile imperiului lui A. Macedon și ale coloniilor grecești din bazinul Mării Negre.

primii artiști ai secolului al XX-lea care au apelat la teracotă în sculptură și au utilizat tehnica antică. Modelajul statuetelor din argilă corespunde procesului de confecționare a sculpturii de bronz, unde prototipul creat în lut se acoperă cu straturi de ghips, se usucă, obținându-se reversul imaginii. Separat în două părți simetrice, mulajul este utilizat pentru a obține forma finisată a sculpturii. În cazul lui Moissey Kogan, sculptorul continuă să lucreze la „negativul” imaginii, înlăturând surplusul materialului și obținând, în consecință, o formă generalizată.

Această tehnică, încă destul de amorfă la începuturi, cum o demonstrează *Nudul* din 1910, va fi perfecționată, soldându-se cu realizări de valoare, care i-au imprimat creației lui Moissey Kogan originalitate.

În 1909 sculptorul face cunoștință cu Karl Ernst Osthaus⁷¹, colecționar și mecenat, unul dintre cei mai importanți oameni de afaceri germani, care l-a sprijinit financiar până în 1915. După cum menționează Helene Shiner, Osthaus l-a invitat pe Moissey Kogan la Hagen în 1910, urmând să-i construiască un atelier, proiect care a rămas nerealizat, însă i-a procurat un teasc tipografic pentru multiplicare și i-a acordat un suport financiar de 150 de mărci lunar pentru a se ocupa cu sculptura⁷². După nereușita cu atelierul la Hagen, sculptorul se întoarce la München, participând la *Expoziția Internațională* de la Bruxelles, iar în toamna aceluiași an pleacă la Paris, locuind în *Hotel du Sport* de pe Rue Brea. Anterior, în 1909, Osthaus cumpără prima lucrare (o plachetă) a sculptorului, iar în anul următor îi achiziționează o mașină de gravat pietre semiprețioase.

În 1911 – 1912, Moissey Kogan, în afară de participările la expozițiile autumnale din Paris, ale *Secession*-ului berlinez, expune lucrări la Weimar, Bremen, Cologne și în *Galeria Hans Goltz* din München, devenind membru al *Asociației Artiștilor Plastici din Germania* (*Deutscher Werkbund*), fondată în capitala Bavariei⁷³. Fapt deloc întâmplător, dacă

⁷¹ Karl Ernst Osthaus (1874 – 1921), fiul unui bancher din Hagen. Fondator al muzeelor „Karl Ernst Osthaus” din Hagen (1912) și „Folkwang” din Essen (1922).

⁷² H. Shiner. *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons. 1903 – 1928*, London, 2003, p. 224.

⁷³ *Deutscher Werkbund* – asociație artistică din Germania, fondată în 1907 la München, care a avut drept scop combinarea formelor și cerințelor estetice cu cele utilitare, la nivel de modernizare, în domeniul arhitecturii și industriei, coordonarea eforturilor pictorilor, reprezentanților din industrie și comerț, pentru realizarea unui produs industrial de calitate. Idei relansate ulterior și de Bauhaus, cu înclinație spre arhitectura modernă.

printre protagoniști figurează patronul său, Karl E. Osthaus, și cei mai importanți arhitecți, reprezentanți ai modernizării estetice în arhitectură și industrie – Ludwig Mies van der Rohe⁷⁴, Henry van de Velde⁷⁵ și Walter Gropius⁷⁶, ultimul jucând un rol aparte în comenzile ulterioare ale lui Moissei Kogan. O scurtă perioadă din 1912 studiază modelarea la *Kunstgewerbeschule* a lui Van de Velde din Weimar.

Reîntors la Paris în același an, în studioul *La Ruche* din pasajul Dantzig, sculptorul îl sponsorizează pe Marc Chagal pentru procurarea unui atelier, ajutându-l financiar pentru debutul la *Salon d' Automne*, același lucru fiind repetat pentru Delaunay și Le Fauconnier.

În perioada pariziană, Moissei Kogan a încercat să facă sculptură în lemn, fiind probabil influențat de compatriotul său, câmpeanul Constantin Brâncuși. Această sculptură era, de fapt, mult mai accesibilă decât cea de bronz și mai puțin costisitoare. Potrivit amintirilor lui Arno Breker, într-una din vizitele sale la atelierul sculptorului, a văzut un trunchi masiv de copac, pe care Moissei Kogan dorea să-l utilizeze în sculptură. După un anumit timp, în primăvară, Breker, revenit în atelier, nu l-a mai văzut, întrebând dacă a vândut toate lucrările executate, la care sculptorul i-a răspuns: *A evadat prin această ușă mică a sobei. Dar m-a încălzit destul în lunile de iarnă*⁷⁷.

În 1913, în afara activității expoziționale la care este prezent în Paris și la Viena (*Salon d' Automne*), la München (*NKVM*, august – septembrie) și la *Museum Folkwang* (decembrie), în viața artistului intervin și alte schimbări: se căsătorește cu Nini Bickel, transferându-se din atelier într-un apartament de pe rue du Moulin-de-Beurre, cu nr. 18. Peste trei ani, în 1916, la 20 iulie în familia sculptorului se naște o fiică, pe care a numit-o Leano, într-o manieră care îi amintește despre Basarabia, iar în 1920 se naște Jean. Despre soția și copiii săi nu se cunoaște aproape nimic, dacă nu amintim despre prefața lui John Rewald la catalogul postum pentru expoziția lui Moissei Kogan din *Galeria Zak* din Paris în 1947, care a menționat: *...A fost o vizită tulburătoare. Încăperea mică a sculpto-*

⁷⁴ Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969), arhitect german, unul dintre fondatorii, împreună cu Walter Gropius, Bauhaus-ului din Breslau.

⁷⁵ Henry van de Velde (1863 – 1957), arhitect belgian, autorul proiectului pentru Teatrul din Cologne, 1914.

⁷⁶ Walter Gropius (1883 – 1969), arhitect și designer german. A fondat și a condus Școala de Arhitectură Bauhaus în anii 1919 – 1928.

⁷⁷ Hermann Lohausen. *The portraitist Arno Breker*, Bonn, 1981.

rului, lipsită de confort, unde am întâlnit-o pe văduva lui Kogan, o sumedenie de lucrări neterminate sau distruse, fragmente salvate, numeroase desene. Și mai multe amintiri triste⁷⁸.

Din operele create în această perioadă, puține au supraviețuit celor două războaie mondiale. Din 1912, unica ilustrație publicată aduce în actualitate un obiect de ceramică – Vază și două nuduri în relief, amplasate în centru, compoziția fiind organizată în baza ritmicii gestuale. O excepție este minitapiseria *Weblicher Kopf* (1914) din *Galeria de Stat din Lenbachhaus*, unde pentru prima și ultima oară întâlnim în creația sa forme nonfigurative, publicată în albumul *Kandinsky and München*. Helene Schiner menționează că în 1912 în muzeul lui Osthaus din Hagen se aflau 14 plachete din bronz și argint achiziționate de la Moisey Kogan.

Fiind permanent preocupat de opere cu un caracter cameral și miniatural, Moisey Kogan se confruntă cu o provocare de proporții, fiind implicat în realizarea unor reliefuri decorative pentru complexul *Werkbund Exhibition* din Cologne, finalizat în 1914. Ansamblul a fost propus pentru proiectare și construcție de către Karl Osthaus prietenului și protejatului său Walter Gropius, fiind constituit din mai multe edificii de menire culturală, elaborate de arhitecți cunoscuți, ca Bruno Taut (Pavilionul de Sticlă)⁷⁹, Henry van de Velde (Teatrul), cea mai impunătoare lucrare fiind *Modelul Fabricii de Expoziții*, proiectat de Walter Gropius și Adolf Meyer⁸⁰. Anume pentru ultimul edificiu Moisey Kogan realizează în anii 1913 – 1914 două reliefuri monumentale din piatră artificială, de dimensiuni considerabile (200 x 218 cm), subiectul fiind tradițional pentru opera sculptorului: ambele panouri, amplasate în holul edificiului, alcătuiesc o compoziție simetrică, cu câte trei nuduri în grup, divizate de cadrul incizat al reliefului.

Comparativ cu lucrările anterioare, se sesizează aceeași ritmică gestuală, dar dispare linia frântă a formei, redând armonie volumului. Sursa de influență a acestor panouri a fost scenografia lui Leon Baxt pentru Anna Pavlova la *Ballet Hindu*, realizată pentru spectacolul *Baletelor ruse*

⁷⁸ Se citează după „Слово о погибшем скульпторе” de Liubovi Latt, www.oranim.ac, Ierusalim.

⁷⁹ Bruno Paul Taut (1877 – 1968), arhitect german, autor al unor proiecte realizate în 1914 în Cologne.

⁸⁰ Adolf Meyer (1881 – 1929), arhitect german.

din Paris⁸¹. La decorul interior al *Fabricii* au mai fost angajați pictorul Otto Hettner, pentru executarea picturii murale, și sculptorul Gerhard Marcks, care a realizat două reliefuri cu tematică muncitorească. Lucrările s-au păstrat doar în imaginile din Arhiva Bauhaus-ului⁸² din Berlin, edificiile fiind demontate în 1919. Pentru Moissey Kogan conlucrarea cu arhitecții menționați nu a fost o întâmplare, deoarece Walter Gropius, Karl Osthaus și Van de Velde au fost membri ai Asociației *Deutscher Verbund* din München.

Printre evenimentele anului 1914, în lunile iunie – iulie, figurează vizita lui Moissey Kogan în Orheiul basarabean, expoziția personală de grafică din Weimar și achiziția unei lucrări de galeristul și istoricul de artă Max Sauerlandt⁸³ pentru *Muzeul de Artă și Ambianță* din Hamburg. Ca importanță vitală, această cunoștință de lungă durată va fi una dintre cele mai favorabile prietenii dintre un artist și mecenat.

Pe lângă participările la expozițiile din această perioadă, Moissey Kogan devine și conducătorul unui studio în Düsseldorf, în care studiază sculptura și ceramica, între anii 1910 și 1914, Will Lammert⁸⁴, viitorul sculptor german. Printre ucenicii săi din acea vreme (1910) întâlnim și numele sculptoriței Milly Steger⁸⁵, ale cărei opere poartă vădit amprenta influențelor lui Moissey Kogan. În perioada pariziană sculptorul ofe-

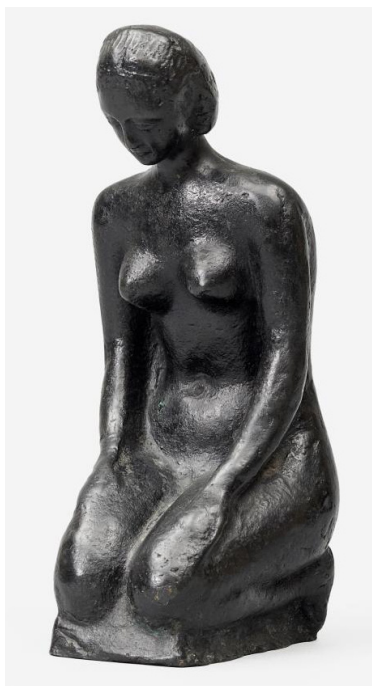
⁸¹ „Baletale ruse” – trupă de balet din Sankt Petersburg, al cărei fondator și impresar a fost Serghei Deaghilev, care a activat în Europa timp de 20 de ani (1909 – 1929).

⁸² Bauhaus – Școală de Artă, Design și Arhitectură din Germania, concomitent și stil artistic al secolului al XX-lea. Fondată de Walter Gropius, care a fost și directorul ei la Weimar (1919 – 1928), transferată la Dessau (director: Hans Meyer, 1928 – 1930), în ultima perioadă activând la Berlin sub conducerea lui Ludwig Mies van der Rohe (1930 – 1933), fiind închisă de naziști.

⁸³ Max Sauerlandt (1880 – 1934), director al Muzeului de Artă din Hamburg. A studiat la Universitatea Humboldt din Berlin, susținând teza de doctorat la Heinrich Wölfflin (1905). A constituit prima colecție de artă a reprezentanților expresionismului german, declarată de naziști „artă degenerată”. Se întâlnea adeseori cu boema pariziană în „Café du Dome”, începând cu 1914. A mai achiziționat opere de M. Kogan în anii 1927 și 1930, bronzuri și teracotă. În același timp, a scris mai multe articole consacrate operei lui M. Kogan în 1919, 1922, 1926 și 1929.

⁸⁴ Will Lammert (1892 – 1957), sculptor german. A studiat ceramica și sculptura în anii 1910 – 1914 în atelierul lui M. Kogan din Düsseldorf.

⁸⁵ Milly Steger (1881 – 1941), sculptoriță germană. A făcut parte din cercul apropiat al lui K. Osthaus, datorită căruia se întâlnește la Paris cu M. Kogan și cu W. Lammert în 1910.



ră consultații altui viitor artist german – tânărul Wilhelm Lehmbruck⁸⁶, cu care s-a împrietenit și pe care l-a introdus în cercul sculptorilor francezi de pe Danzig nr. 2 din Paris și al vizitatorilor frecvenți de la *Café du Dome* – Constantin Brâncuși, Alexandr Arhipenko, Rodin și Maillol. Mai târziu, în anii 1920, în atelierul lui Moissei Kogan își face stagiul Arnó Breker⁸⁷, care a realizat în 1927 bustul și un crochiu al sculptorului, recomandându-l apoi în calitate de membru al asociației *Das Junges Rheinland* din Köln (1928).

⁸⁶ Wilhelm Lehmbruck (1881 – 1919), sculptor german. A studiat la Academia de Artă din Düsseldorf (1901 – 1907), instalându-se la Paris în același timp cu M. Kogan, în 1910. A practicat, sub influența sculptorilor parizieni, operă de factură postimpresionistă. În Germania, în orașul Duisburg, fiul său Manfred a fondat în 1964 Muzeul Wilhelm Lehmbruck, ca muzeu internațional al sculpturii.

⁸⁷ Arnó Breker (1900 – 1991), sculptor german. A studiat în Düsseldorf, apoi la Paris, activând și în atelierul lui A. Maillol. După 1935 a acceptat invitația de a reveni la Berlin, devenind sculptorul oficial al Germaniei naziste, realizând monumente glorioase consacrate regimului. Printre admiratorii lui Breker s-a aflat și Iosif Stalin, care l-a invitat în Uniunea Sovietică, în 1939, pentru a realiza lucrări-model de artă plastică a „realismului socialist”.

Pe durata anilor 1916 – 1920 Moissei Kogan se află, cu unele excepții, la Paris, în timp ce Karl Osthaus încearcă să salveze de la demontare reliefurile din complexul de clădiri al lui Gropius-Mayer din Cologne. Helen Shiner pomenește despre un fapt necunoscut din biografia sculptorului, care a avut loc în 1919, când s-a comunicat că el ar fi decedat în serviciul *Legiunii Ruse* de partea franceză⁸⁸.

Dintre cele mai importante evenimente ale acestei perioade pot fi remarcate întâlnirile lui Moissei Kogan cu doi colecționari de artă germani: Georg Reinhart⁸⁹ și Max Sauerlandt. Primul, care este fondatorul colecției de artă contemporană din Winterthur, achiziționează un număr mare de grafică și relieuri de la sculptor (1922), organizându-i o expoziție personală (1920). Cu istoricul de artă și galeristul Max Sauerlandt, care a rămas impresionat de lucrările artistului de la expoziția din Cologne în 1912, întâlnirile din 1919 se transformă într-o prietenie de durată. Astfel, galeristul publică un articol despre creația sculptorului în *Genius* și cumpără pentru Muzeul din Hamburg un set de figurine de teracotă (1919). Relațiile bazate pe legăturile prietenești, dar și pe cele de afaceri continuă și în anii următori, Sauerlandt cumpărând pentru colecțiile din Hamburg tapiserii de la Kogan (1925), iar în timpul vizitei sale la Paris din 1927, achiziționează lucrări în valoare de 66 de mii de franci, inclusiv cunoscuta sculptură *Frauentorso*⁹⁰. Chiar dacă cu un an în urmă galeristul a fost atacat în presa germană de către pictori pentru sponsorizările creației sculptorului, nu ezită să completeze în 1930 colecțiile din Hamburg cu vase și relieuri de Moissei Kogan, demisionând din funcție în 1933.

Nu mai puțin numeroase sunt călătoriile și vernisajele la care participă artistul în această vreme. În aprilie 1921 decedează Karl Osthaus, iar în luna iunie a aceluiași an are loc expoziția comemorativă *Die Kunstler um Karl Ernst Osthaus* în Muzeul Folkwang din Hagen, la care a participat și Kogan, urmată de vernisajele organizate de *Galeria Bernheim* la Paris și Zürich.

⁸⁸ H. Shiner. *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissei Kogan and his German Patrons. 1903-1928*, London, 2003, p. 226.

⁸⁹ Reinhart, Georg (1877-1955), colecționar german, fondator al Muzeului din Winterthur. A achiziționat în 1922 pentru colecțiile muzeului opere de artă egipteană, chineză niponă și ale unor pictori contemporani- G. Kolbe, A. Maillol, Au. Renoir și M.Kogan

⁹⁰ Shiner H., *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissei Kogan and his German Patrons, 1903-1928*, London, 2003, p.228

Recunoașterea și aprecierea realizărilor sale în domeniul sculpturii europene este alegerea sa în funcția de vicepreședinte al *Salonului de Toamnă* de la Paris în 1925, urmată de participarea sa la *Expoziția Internațională de Arte Decorative*. În același timp, artistul locuiește în Askona, unde îl vizitează pe Van de Velde (1919), la Lugano, Lausanne și Zürich (1920), la Berlin și Haga (1922, 1923).

Majoritatea sculpturilor, desenelor și foilor grafice create de Moissei Kogan sunt aproape imposibil de datat din punct de vedere cronologic. Fie că nu corespund denumirilor, fie că au asemănări și pot fi confundate, diferă ca dimensiuni și format de cele întâlnite în cataloagele expozițiilor.

După 1915 creația lui Moissei Kogan devine mai diversă, se schimbă tiparul compozițional, materialele utilizate în sculptură; începe cariera sa de grafician, creator de lucrări în linogravură, xilogravură și litografie.

Primul experiment reușit în domeniul graficii de carte îl constituie imaginile în xilogravură și linogravură care au ilustrat volumul *Charlotte Bara* de Alfred Richard Meyer, apărut în 1921. *Santa Ballerina*, cum a fost cunoscută în Europa Charlotte Bara, una dintre cele mai distinse reprezentante ale dansului modern, i-a inspirat pe mulți dintre artiștii germani, printre care figurează Georg Kolbe, Lotte Reiniger, Moissei Kogan ș.a.

Sculptorul a lucrat la acest ciclu pe parcursul anilor 1919 – 1921, unele ilustrații fiind tipărite pe hârtie manuală. Cu certitudine, aceste stampe, cu diverse dimensiuni și denumiri întâmplătoare, aflate astăzi în diverse colecții, ne permit să cunoaștem mai profund originile sculpturii lui Moissei Kogan. Anume după apariția colecției grafice, opera sculptorului se debarasează de linia colțuroasă și arhaizantă a formei, obținând grația și armonia volumului. Cinci dintre foile grafice, reproduse de Helen Schiner, cu unele precizări despre locația lor, cum ar fi *Muzeul Wilhelm Lehmbruck* din Duisburg, *Casa Rusca* din Locarno sau galeriile de artă din Cologne sau Clemens-Sels-Museum, reflectă calitățile performante de desenator.

Dansul, cu ritmul său specific, este laitmotivul ilustrațiilor și atestă diverse situații, poziții, care în compoziții sunt irepetabile. *Dansatoarea* de pe coperta cărții este redată într-o mișcare lentă, fiind urmată de *Două dansatoare*, compoziție bazată pe ritmuri contrapuse mișcărilor. Dinamismul dansului se axează pe varietatea formei, compoziției, pozei, acestea sunt *portrete* ale libertății mișcărilor, grației și fineții cu care sculptorul realizează stampele. Aceste caracteristici poartă amprenta ineditului în xilogravura *Charlotte Bara*, linogravura *Așteptare* din Casa Rusca și în

ilustrația *Dansul* din Galeria Lenbachhaus, în care sunt îmbinate ambele tehnici ale graficii.

Fiind un excelent desenator, sculptorul realizează 12 linogravuri pentru poemul lui Karl With *Jizo*, editat de galeristul din Berlin Alfred Flechtheim într-un număr limitat de exemplare. Compozițiile grafice dreptunghiulare sau pătrate completează textul, fiind amplasate pe orizontală sau pe verticală, și reprezintă tematica preferată a sculptorului – corpul nud feminin. Apărute în cadrul licitațiilor internaționale din ultimele decenii și având diferite dimensiuni, stampele nu sunt denumite, fiind indicate doar dimensiunile, care diferă de la 37 x 21 până la 29 x 22, inclusiv lucrări de formatul 27 x 23 cm. Deoarece ele diferă ca format și ca tehnologie de realizare – contur alb pe fundal negru, forme negre pe fundal deschis, este complicat să le atribui unei anumite lucrări literare. În cazul nostru se menționează doar operele care coincid ca format și conținut cu poemul lui Karl With.

Astfel, prima ilustrație din carte, *Trei nuduri*, are o compoziție bazată pe imaginea liniară a conturului deschis pe fond întunecat, a cărui suprafață este ornamentată de elemente deschise, care diversifică structura stampe și îi conferă armonie cromatică.

Asemănătoare ca procedeu artistic sunt *Două nuduri șezând*, *Domnișoara cu crizantemă*, *Nuduri în dans*. În alt caz, *Nud cu căprioară*, fondul deschis scoate în evidență forma și volumul întunecat, schițându-se prin conturul deschis ritmica gesturilor. Particularități similare se identifică în *Nud dansând*, *Două dansatoare*, *Domnișoare printre copaci* și *Meditație*, unica imagine cu vestimentație pe corp.

Judecând după aceste stampe, autorul aplică în gravură aceleași procedee plastice ca și în sculptură – crearea formei „negative”, decorativismul dominând compozițiile. Indiferent de mijloacele plastice utilizate, Moisey Kogan diversifică compozițiile, imprimându-le ba o structură statică, ba dinamism al mișcărilor. În aceste lucrări se sesizează evident influența ritmicii dansului modern, care constituie originalitatea operelor sale.

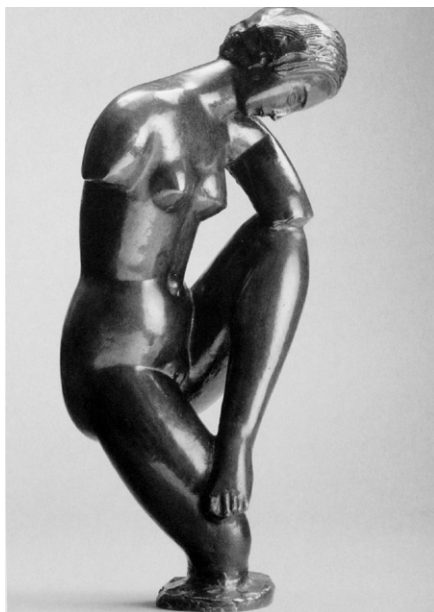
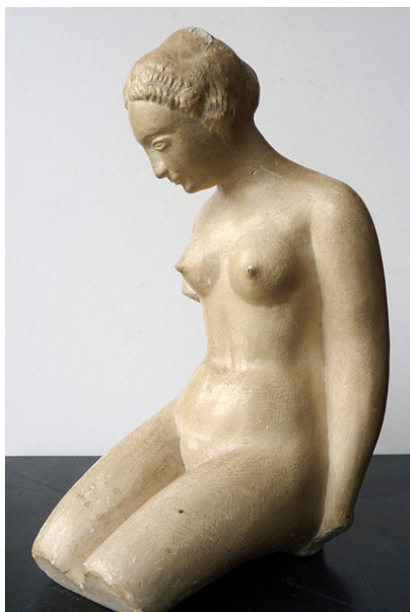
Mai multe opere de sculptură ale lui Moisey Kogan au început să apară în cadrul licitațiilor internaționale atât în Europa, cât și în America. Două dintre ele – *Bust de domnișoară* (1925) și *Nud în genunchi* (1927) – au aparținut, respectiv, *Folkwang Museum* din Essen și *Van Ham Kunstauktionen*, fiind comercializate prin *Sotheby's* Londra pentru *Kunsthandel Henk van der Kamp* din Amsterdam la 20 mai 1987, cumpărătorul ultimei

rămânând necunoscut, preluând opera la 1 decembrie 2005. Atrag atenția câteva momente semnificative – în decursul celor 30 de ani de activitate, Moissei Kogan a realizat, relativ, un număr mic de lucrări, ultimele două având un aspect sugestiv aparte. Sculptorul accentuează sursele originare de la care se inspiră – variantele picturii lui Amedeo Modigliani și ale sculpturii lui Constantin Brâncuși din primul portret și Antichitatea greacă în cea de-a doua lucrare, reprezentată fără mâini, așa cum le recunoaștem în celebrele *Venus din Milo* sau *Nike de Samotracia*. Aceeași modalitate se referă și la tratarea chipurilor, lipsite de caractere individuale, depersonalizate, asemenea zeitelor antice. Ca tendință în arta modernă, aceste opere nu se includ în ambianța căutărilor impresioniste, al căror reprezentant de vază a fost Auguste Rodin, dar au tangență cu creațiile lui Aristide Maillol și Antoine Bourdelle, pe care îi unește posibilitatea de a selecta și de a înlătura din sculptură detaliile, modelând chipuri sintetice, unitare ca mesaj și formă. O altă particularitate distinctă a sculpturii artistului o reprezintă dimensiunile mici, camerale ale lucrărilor sale – de la 10-20 până la 70 cm, ceea ce indică faptul căruia destinatar îi sunt adresate.

Printre alte opere care denotă influența sculpturii antice și ecleziastice, sunt sugestive *Tors de femeie* (1922) din colecțiile *Galeriei Weik* din Düsseldorf și *Doamnă cu mâinile încrucișate* (1919). Turnate în bronz și având o semnificație directă, prima sculptura reprezintă un corp nud, fără cap și picioare, cu mâinile împreunate la nivelul taliei, rămânând parcă în așteptarea unui miracol. Cea de-a doua lucrare amintește mai mult imaginile timpurii ale *Maicii Domnului* din sculptura gotică, cu figura-i alungită și mâinile încrucișate pe piept, în semn de rugăciune, subiect care nu mai re apare în creația lui Cogan.

Paradoxal, cele mai multe creații păstrate până astăzi ale artistului sunt datate în 1927, care, probabil, a fost cel mai fecund și cel mai performant din scurta sa existență. Astfel, prin intermediul *Galeriei Vömel* din Düsseldorf, *Muzeul Te Koop Gevraagd Werk* din Amsterdam expune în cadrul licitației *Nud așezat* din teracotă (1927), în care opera sculptorului apare în toată splendoarea sa.

A privi și a aprecia valoarea acestei lucrări este similar cu evaluarea grației și a proporțiilor ideale ale grecilor antici. Nu deranjează lipsa mâinilor și a picioarelor, cum este și cazul sculpturii clasice, atenția fiind concentrată pe determinarea fluidității liniei, a proporțiilor, pe poza simplă și chipul unei frumuseți veșnice. Modelul s-a dovedit molipsitor pentru sculptor, el luând decizia, în același an, să o toarne în bronz, dimensiunile



fiind identice. Unica deosebire se referă la postamentul figurii, realizat din granit negru, ce evidențiază și armonizează patina bronzului.

Aceleași calități le demonstrează încă o lucrare din această perioadă. Este vorba de *Nud în picioare*, realizată în bronz, proprietate a *Necht Museum* din Haifa (1927) și o replică asemănătoare de la *Galerie Vömel GmbH* (1927), reprezentând un nud puțin aplecat înainte, pregătit pentru a face următoarea mișcare. De fapt, dacă în lucrările sculptorului există pe alocuri elemente de dinamism în compoziții, acestea sunt camuflate prin ritmul gesturilor, al mișcărilor, ca în reliefurile *Primavera*, majoritatea fiind statice sau conținând doar începutul unei mișcări, cea mai semnificativă operă aparținând *Gemeentemuseum* din Haga (*Nud așezat*, teracotă, 1920 – 1930), iar *Frauentorso* din *Muzeul Ludwig* din Cologne reprezintă cea mai dinamică compoziție, fapt ce se datorează unor influențe ale sculpturii stilizate a lui Ossip Zadkine⁹¹. Reliefurile sale însă, de exemplu, placheta de bronz *Nud odihnindu-se* din *Muzeul Fokwang* din Essen (1927),

⁹¹ Ossip Zadkine (1890 – 1968), sculptor francez de origine rusă. A practicat genul de sculptură figurativă, dar în forme stilizate, volumul și golurile (negativul) aflându-se într-o permanentă contradicție. Același procedeu figurează și în tehnologia sculpturii lui M. Kogan, lucrările fiind obținute prin utilizarea formei „negativului”.

amintesc de reliefurile mai timpurii ale sculptorului, diferența constând într-un spațiu compozițional mai extins.

Incerte rămân datările mai multor sculpturi și foi grafice ale plasticianului, în multe cazuri lipsind și locul colecțiilor. Este vorba de modelul de teracotă *Vorige Volgende*, posesor fiind Agenția de Arte din Amsterdam, *Nud în picioare* (bronz) din colecția Galeriei de Arte Frumoase Wiegiersma (Amsterdam), *Nud feminin* (bronz) și relieful *Două nuduri* (bronz), care aparțin Galeriei Simonis & Buunk din Amsterdam.

La categoria sculpturi fără date, fără denumiri și dimensiuni se referă și lucrările din *Judische Museum Rendsburg*, reprezentând trei nuduri în ghips și bronz, mai corporale ca de obicei, care diferă de operele fine și grațioase cunoscute ale lui Moissei Kogan. În același compartiment pot fi incluse desenele și linogravurile sculptorului. Linogravura *Două nuduri* din *Salonul Gerhard Sohn* (1929/1930, Düsseldorf), alte două compoziții cu același titlu și în aceeași tehnică din *Montgomery Art Center* din San Francisco reprezintă o stilizare mai accentuată, cu formele alungite al corpurilor, cu mișcări dinamice, amintindu-ne de dansurile cunoscutelor Mary Wigman și Charlotte Bara. Aceleași procedee sunt folosite în *Figures*, executată în cărbune din *Wiegiersma Fine Art*.

Cu o anumită doză de îndoială, putem presupune că unele dintre operele amintite au o legătură directă cu stabilirea temporară a sculptorului în Olanda, între anii 1924 – 1928 și 1933 – 1936, despre care relatează în articolul său Ype Koopmans⁹² și care se datorează sprijinului acordat de colecționarul de artă Hendrik Wiegiersma, fondator al Muzeului *De Wieger* (1922) din Deurne⁹³. Asume acest mecenat al artelor i-a susținut financiar pe Moissei Kogan, Ossip Zadkine, la recomandarea lui Otto van Rees, cu care sculptorul basarabean a făcut cunoștință la Paris în 1912.

Se cunoaște că în septembrie – octombrie 1924, la invitația lui Herman d'Audretsch, proprietarul unei galerii de artă din Haga, unde au expus anterior Maillol și Zadkine, are loc vernisajul operelor lui Moissei Kogan. În această perioadă se presupune că sculptorul a făcut parte din cercul pictorilor de la vila din Meerhuizen, o periferie a Amsterdamului, susținut financiar de negustorul de artă Jack Vecht. Asume el a achiziți-

⁹² Ype Koopmans. Sculptor without a home, *Jong Holland*, 2003, nr. 3, p. 16-23.

⁹³ Hendrik Wiegiersma (1891 – 1969), medic și colecționar de artă din orașul Deurne din provincia Brabantului de Nord. Inițiator și fondator al Muzeului De Wieger din Diurne în 1922.

onat după 1915 colecția Yi Yuan de sculptură orientală, pe care ulterior, în 1919, a vândut-o lui Edward von der Heydt, fondator al *Muzeului Yi Yuan*, al cărei curator era prietenul german al lui Cogan Karl With în anii 1920 – 1923. Ediția *Jizo* din 1922 a fost consacrată lui der Heydt. Presupunerea că unele sculpturi din șirul celor în care lipsesc informațiile despre anul creării se bazează pe faptul că în această perioadă apar cele mai valoroase opere din jurul anului 1927, printre care și *Nudul în picioare* de la Wiesgerma sau *Bust de doamnă*, licitat de Sotheby's London la 20 mai 1987.

Din perioada olandeză a sculptorului, Ype Koopmans descrie unele detalii incitante privitoare la ambianța cercului de la vila Meerhuinzen și activitatea lui Moissey Kogan în cadrul Asociației *Union of Artists for the Defence of Cultural Rights*, al cărei membru era. Asociația, din care mai făceau parte sculptorii John Radecker, Jan Havermans, istoricul de artă Kasper Niehaus și colecționarii d'Autresch și Vecht, era suspectată, în cercurile politice de dreapta, ca organizație ilegală comunistă, care furniza informații pentru Serviciul Rus de Spionaj (KGB). Ulterior, doi dintre ei – Hildo și Mien Krop – au fost judecați, după cum consemnează Ype Koopmans. Oricum, la expoziția *Art up in arms*, care a avut loc în iulie 1945 la *Stedelijk Museum* din Amsterdam, Cogan a fost unicul străin ale cărui lucrări au fost admise.

Relațiile sculptorului cu colegii olandezi au început la Paris în 1912, când face cunoștință cu pictorul Otto van Rees, fondatorul *Stedelijk Museum* din Amsterdam (1928), care îi face cunoștință cu colecționarul Wiegersma. Pe la mijlocul anilor 1920, Moissey Kogan îi invită pe Vecht și pe Radecker la Paris, unde le-a făcut cunoștință cu Marc Chagall și le-a fost ghid în călătoria lor prin orașul nocturn.

Publicațiile despre sculptor și despre creația acestuia, chiar dacă sunt numeroase, nu întotdeauna sunt și accesibile. Apărute în diverse decenii ale secolului al XX-lea, în germană, franceză, engleză, olandeză și idiș, în diverse țări, multe rămân necunoscute, iar altele au devenit o raritate bibliografică. O astfel de sursă este catalogul de opere expuse la Amsterdam în martie – aprilie 1934, cu prefața istoricului de artă Ernst Scheyer⁹⁴, care conține circa 30 de sculpturi în relief și ronde-bosse, create în anii 1920

⁹⁴ Xerocopia catalogului i-a fost oferită autorului de scriitorul Anatoli Cogan, pentru documentare, în anul 1986. Articolul consacrat creației fraților M. și Ș. Cogan (Liricul cartierelor urbane) a văzut lumina tiparului în revista *Orizontul*, 1986, nr. 11, p. 53-54.

– 1933 în diverse materiale (ciment, ghips, teracotă, bronz), reflectând o gamă variată de compoziții ale nudului feminin, unde cotidianul este transferat în dimensiunile temporale ale eternității. Nu a fost prima oară când sculptorul expune în Olanda. Cu excepția personalei din 1924, lucrările lui Moissey Kogan au mai fost expuse la Amsterdam în cadrul expoziției *Rodin și alții*, consacrate unui secol de sculptură franceză (1939), urmată de două personale – din 1934 și din 1963, ultima reprezentând colecțiile lui Henrik Wiegiersma.

Ernst Scheyer enumeră perioadele din anii 1924, 1928 și 1933 petrecute în Olanda, pe care le consideră productive și concomitent amintește și expozițiile care au avut loc în Germania la acea vreme – la Cologne, Oldenburg, Halle și Manheim, o activitate performantă pentru un autodidact. Același autor amintește despre Rodin, care îl susține și îl convinge pe Moissey Kogan să profeseze sculptura, imediat după sosirea sa la Paris, în 1910.

Lucrările expuse în cadrul penultimei expoziții la Amsterdam trebuie grupate în trei tipuri de opere, reprezentând compoziții în relief, ron-de-bosse și portrete. Cele mai numeroase sunt sculpturile volumetrice, care, judecând după anul creării, apar în opera sculptorului după 1910, prima fiind deja amintitul *Nud în genunchi* din Muzeul din Hamburg. Majoritatea compozițiilor reprezintă figuri singulare, înfățișate până la genunchi, nuduri cu mâini sau fără, creând impresia că drept model a servit aceeași persoană, reprezentată în diverse ipostaze, cu ușoare variații și modificări ale formei, asemănătoare cu procedeele utilizate în portretele lui Modigliani. Toate figurile reflectă, ca și creația unui alt cântăreț al corpului feminin renascentist – Botticelli –, frumusețea și gingășia tinereții, simbol al grației și primăverii. Moissey Cogan utilizează frecvent în compoziții trei figuri – nuduri, alegoria grației din *Primavera* pictorului italian, de exemplu, în figurinele realizate în 1933 în teracotă și bronz, cum ar fi lucrările *Nud așezat*, *Nud în picioare*, excepție fiind compoziția *Prietenele*.

Un alt ciclu al expoziției de la Amsterdam sunt portretele. Unul dintre ele, *Portret de domnișoară* (1927, teracotă), a făcut parte și din componența vernisajului În memoria pictorilor *victime ale Holocaustului* de la Muzeul de Artă din Tel Aviv în 1969. Acest model de portret poartă amprenta permanentă a tuturor operelor sculptorului: un chip generalizator, ce îi conferă imaginii categoria de ideal sau simbol al lumii antice, moderne și contemporane, prin proporțiile specifice alungite ale feței, cu linia

aproape dreaptă a profilului, cu ochi mari, alungiți, accentuați de umbra sprâncenelor arcuite. Elementele de stilizare preluate din arta arhaică greacă sunt evidente în tratarea decorativă a părului ondulat.

O altă categorie de lucrări prezentate la Amsterdam sunt reliefurile, care mențin aceeași tematică ca și sculptura rotundă – nudul feminin, acoperit cu un voal transparent în *Odihna* (1929) sau în *Toaleta de dimineață* (1928).

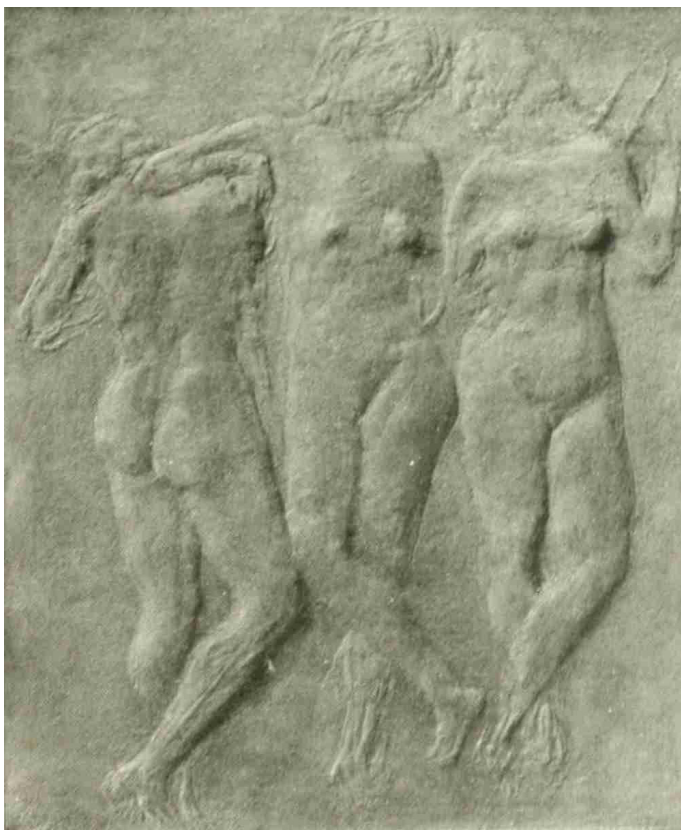
O particularitate specifică a lucrărilor din această perioadă se referă la materialul și tehnologia executării sculpturii, cele mai multe fiind realizate în teracotă, exemplu unic în arta europeană interbelică. Argila arsă, de culoare albă sau roșie, are o factură zgrunțuroasă specifică, care lipsește în piatră, marmură și ghips. Probabil, din aceste considerente, Moissey Kogan este invitatul prestigioasei *Brygos Gallery* din Londra, care a găzduit expoziția de sculptură în teracotă a sculptorului în 1937, editând și catalogul lucrărilor.

Un document neobișnuit vizând cunoștințele sculptorului din perioada pariziană târzie se păstrează în colecțiile *Muzeului Național de Artă Modernă* al Centrului „G. Pompidou”. Este vorba de carnetul de bal *Livre d'or* al Ninei Kandinsky, soția cunoscutului abstracționist, completat în anii 1928 – 1937. Din cele 30 de foi s-au păstrat doar 13, iar 5 conțin desene cu dedicațiile lui Moissey Kogan. Printre alți semnatari ai acestui blocnotes figurează Paul Klee, George Muche, Felix Klee, Alexej von Jawlensky, Walter Gropius, Marc Chagall ș.a. În același muzeu se mai păstrează câteva lucrări create în 1939, printre care o foaie grafică (*Nud din spate*, achiziționat în 1954) și trei sculpturi în teracotă – *Tors de femeie*, *Nud așezat* (achiziționat în 1939) și *Tors nud* (achiziționat în 1950), dimensiunile lor variind între 22 și 37 cm înălțime.

În timpul celei de-a doua șederi în Olanda, în iulie 1933, Moissey Kogan vizitează din nou Basarabia, după o pauză de circa 20 de ani. La Chișinău sculptorul s-a aflat doar două săptămâni, împrietenindu-se cu Alexandru Plămădeală, în atelierul căruia își petrecea timpul. Ulterior, sculptorul basarabean a expus portretul în profil al oaspetelui său în cadrul celui de-al VI-lea *Salon al Societății de Arte Frumoase* de la Chișinău⁹⁵.

În perioada postbelică operele lui Moissey Kogan, care au supraviețuit războiului, au fost incluse în mai multe expoziții internaționale în

⁹⁵ Ольга Пламаяла. *Alexandr Plamadeala. Жизнь и творчество*. Кишинев, 1965, p. 26.



Franța, Germania, Olanda, SUA și Israel, concomitent fiind organizate și manifestări consacrate integral creației artistului. În afară de expoziția din Paris, manifestări solo consacrate creației sale se desfășoară la *Stedelijk Museum* din Amsterdam (1953), *Muzeul Național de Artă* din Paris (1954), *Clemens-Sels-Museum* din Noiss (1960), *Galerie Alex Vömel* din Düsseldorf (1964), *Galeria De Wieger* din Diurne (1979) și Salonul de grafică *Gerhart Sohn* din Düsseldorf (1980). Ultima expoziție personală postumă a avut loc în *Clemens-Sels-Museum*, organizată de *Gerhard Marcks-Haus* în 2002.

Ultima apariție a lucrărilor sculptorului poate fi considerată licitația pariziană din 2008, unde au fost expuse mai multe stampe din colecția lui Sandor Torday (*Două femei dansând*, *Două femei îmbrățișate*, 25 de stampe cu *Scene erotice* și *Femeia cu căprioară*), opere cu asemenea dimensiuni rămânând necunoscute.

Nudul feminin a fost unicul subiect al operelor lui Moissei Kogan, pe care l-a reflectat prin chipuri lipsite de banalitate, exprimând un model perfecționat în permanență. A realizat o imagine complexă, consacrată tinereții și valorilor estetice ale secolului al XX-lea, în care au fost întruchipate aspectele spirituale ale existenței materiale. Ritmul ondulat al formei, accentuat de nuanțele ușoare ale umbrei, ce vibrează pe suprafață, cu mișcări grațioase, simple și firești, i-a conferit operelor sculptorului suflul poetic și artistismul apreciate și admirate de contemporani.

Prefațând catalogul expoziției personale din *Galeria Zak* în 1955, John Rewald amintește de spusele lui Aristide Maillol, care considera că sculptura lui Kogan a apărut datorită desenelor sale excepționale. Într-adevăr, volumul sculpturilor nu este altceva decât desenul liniilor, împlinite cu material, conferindu-i o altă dimensiune, însuflețind forma amorfă a argilei. Cunoscutul istoric de artă menționează: *...Nu l-am cunoscut personal pe Moissei Kogan, dar lucrările sale m-au impresionat... Pentru prima dată mi-au atras atenția statuetele lui grațioase de la Muzeul din Hamburg, iar mai târziu am văzut sculpturile sale într-o vitrină mare a Muzeului de Arte Decorative din Paris, în perioada când încă nu era suficient cunoscut. Veneam de multe ori aici să le admir, iar mai târziu mi s-a oferit ocazia să le cumpăr și să mă delectez la mine acasă. Poze simple, cu forme grațioase, ele par create din materie fierbinte și vie. Într-o mapă specială, unde păstram articolele și fotografiile lucrărilor lui Maillol, adunam și articolele și reproducerile lui Kogan... Trăia într-o lume a sa, personală, preferând să nu atragă atenția pe care o merită*⁹⁶.

O latură specifică a creației sculptorului este cameralismul operelor, genul pe care îl profesa făcând parte din categoria *artelor minore*, ceea ce-l apropie pe artist de statuetele de Tanagra, de aceleași dimensiuni și cu aceleași forme decorative, create de grecii antici. Pe de altă parte, opera lui Moissei Kogan este apropiată ca semantică de creația francezilor Aristide Maillol și Antoine Bourdelle – prin forma sintetică a imaginii, dar și ca tratare decorativă. Ultimul aspect este important prin faptul că scoate în evidență maniera stilistică individuală a sculptorului, inconfundabilă pentru întregul secol al XX-lea.

Totodată, mesajul artistic al creației lui Moissei Kogan ține de tendințele artei moderne, de căutările și frământările artistice care au bul-

⁹⁶ John Rewald. *Moise Kogan. Sculpture. Dessines, gravures*, Paris, 1955, p. 5.

versat arta europeană prin frumusețea arhaică a sculpturii africane sau exotismul icoanei ruse și al gravurii nipone.

După cum menționa Arno Breker, ... *Kogan a fost tot timpul în așteptarea unei speranțe pentru o realizare epocală*⁹⁷. Unul dintre negustorii de artă ai lui Pablo Picasso, Daniel Henry Kahnweiler, s-a exprimat despre sculptor în felul următor: ...*Kogan, comparativ cu Picasso, lucra foarte încet. Rare au fost cazurile când cumpărătorul își putea prelua de la sculptor lucrarea comandată, riscurile, evident, aparținând celor care l-au recomandat*⁹⁸.

S-au păstrat puține imagini ale sculptorului. Există două fotografii, una din perioada pariziană și alta – împreună cu membrii Asociației *Das Junges Rheinland* din Cologne și câteva lucrări, executate de elevii sau colegii săi de breaslă. Două dintre ele – o schiță în cărbune și bustul lui Moissei Kogan – au fost executate de sculptorul Arno Breker în 1927, la Paris. Prima se păstrează în colecțiile Muzeului Memorial *Arno Breker* din Nörvenich (lângă Cologne), iar portretul – la *Muzeul de Artă Europeană* din Cologne, fiind una dintre cele mai expresioniste imagini ale lui Breker. Bustul sculptorului a fost expus pentru prima dată la expoziția *Salon des Tuileries* în 1928.

Un portret în pictură (70 x 51 cm) a fost realizat de expresionistul american originar din Austria Max Oppenheimer în 1932 și se află astăzi în *Galeria Albertina* din Viena, care pare mai curând un studiu în ulei decât o lucrare finalizată.

Fiind influențat de sculptura europeană și de creațiile predecesorilor și contemporanilor săi, cum au fost Auguste Rodin, Aristide Maillol, Constantin Brâncuși, ș.a., la rândul său, în anumite perioade, Moissei Kogan a marcat profund lucrările lui Georg Kolbe, Ossip Zadkine, Max Klinger, Fritz Klinsch, Ernst Ludwig Kirchner și Arno Breker, analiza paralelă, comparativă a tangențelor și diferențelor dintre acești autori constituind subiectul unor alte cercetări.

După Moissei Kogan, pentru a-și continua studiile la Paris, sosesc elevii lui Vladimir Ocușco – sculptorii Numa Patlagean⁹⁹ și Pertz Vax-

⁹⁷ J. Zavrel. Interview with Arno Breker: *The divine Beauty in Art*, New York, 1982, p. 27.

⁹⁸ J. Zavrel. Interview with Arno Breker: *The divine Beauty in Art*, New York, 1982, p. 45.

⁹⁹ Numa Patlagean (1888, Chișinău – 1961, Antibes, Franța), sculptor. Studii: Școala de Desen din Chișinău, atelierul de sculptură, profesor Vladimir Ocușco (1907). Lucrarea sa de diplomă la Școala de Desen din Chișinău a fost bustul lui



man. Primul a beneficiat de studii în atelierul lui Aristide Maillol, și-a realizat integral visul de a deveni sculptor francez, cu opere în muzee cunoscute, iar al doilea, după studii (1914), se înscrie ca voluntar în armata franceză și cade în luptă la Verdun (1916). În scrisorile trimise la Chișinău profesorului, fostul student, fiind admis la concurs pentru Premiul Romei, era preocupat de procesul elaborării lucrării cu tema *Penelopa, deplângându-și bărbatul care nu s-a întors de la război, scoate de pe perete arcul și, punându-l pe genunchi, plânge amar*, adăugând spre sfârșit ...că rușii, în general, s-au recomandat destul de prost: aproape

*toți sunt futuriști, cubiști etc.*¹⁰⁰

Numa Patlagean a studiat la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco în aceeași perioadă cu Alexandru Plămădeală (1907 – 1911), teza de licență fiind bustul profesorului, care presupune evidente calități profesionale, iar prima lucrare de sine stătătoare este portretul scriitorului Șalom Aleihem (1912), ambele opere fiind pierdute. Nu se cunosc informații privitoare la anii de studii în atelierul celebrului sculptor francez Aristide Maillol, dar cu certitudine Patlagean s-a aflat la Paris până la începutul Primului Război Mondial, deoarece în anii 1914 – 1919 sculptorul s-a aflat în America.

Vladimir Ocușco. La Paris a studiat la École des Beaux Arts, în atelierul celebrului sculptor francez Aristide Maillol. În anii Primului Război Mondial a plecat în America, revenind în Franța în 1920. Organizează la Paris prima sa expoziție personală, ca mai apoi, în 1921, să expună la Londra și în 1929, la New York. Este autorul unor portrete și figuri simbolice. Opera lui este expusă într-un muzeu din Massachusetts (SUA); A. Plămădeală. Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, p. 51.

¹⁰⁰ Arhiva Națională a Moldovei. Vladimir Ocușco. Fond 2161, registru 67, p. 1-5.

În unica lucrare din perioada studiilor cunoscută în reproducere, cu o denumire specifică tradițiilor filologiei franceze – *Gândire obsedantă*, sculptorul demonstrează calități și cunoștințe aprofundate ale portretului din Roma antică. Anume sub acest aspect este tratat bustul, unde realismul și studierea fidelă a naturii se completează reciproc. Bustul se percepe ca un portret al unui împărat roman din perioada imperiului, instalat la putere cu ajutorul legiunilor sale, cu un chip aspru, sever și o voință neștrămutată în ceea ce privește scopul destinului său. Aceste calități profunde în genul portretului sculptural, reflectând lumea interioară și emoțiile modelului, vor promova ulterior creația lui Patlagean ca a unuia dintre cei mai mari fizionomiști francezi în domeniul sculpturii.



În torentul de informații electronice e greu de găsit informații veridice care nu se repetă, cu date verificate, dar există câteva cataloage despre activitatea expozițională și unele imagini care au apărut în ultimul timp datorită licitațiilor internaționale din Europa și America.

Cu ocazia primei sale expoziții personale din Paris în anul 1920, Lucien Aressy publică o prefață la catalogul vernisajului cu titlul *Numa Patlagean, sculptor. Note critique*¹⁰¹. După aproape un deceniu, artistul revine în anii 1928 – 1929 în Statele Unite ale Americii, organizând câteva expoziții personale la New York – în *Galeria Louise Bourgeois* (martie)¹⁰², la *Sterner's Galleries* (decembrie) și una comună cu Georg Kolbe (decem-

¹⁰¹ L. Aressy. Numa Patlagean, sculpteur. Étude critique. Maison d'art et d'édition, Paris, 1920.

¹⁰² Numai Patlagean. Exhibition of sculptures at Bourgeois Galleries. Catalogue. New York, 1929.



brie – ianuarie 1930)¹⁰³. Conform informațiilor, sculptorul a expus busturile politicianilor Aleksandr Kerenski și Piotr Miliukov, ale scriitorului Oscar Wilde și compozitorilor Gustav Mahler și Reginald de Koven¹⁰⁴.

O expoziție mai puțin cunoscută din acea perioadă este accesibilă datorită publicației electronice a catalogului consacrat expoziției de grafică și sculptură din *Worcester Art Museum* din 1929. Autorul prefeței – G.W.E. – remarcă simplitatea operelor lui Patlagean, dar și potențialul sugestiv pe care îl posedă, subliniind penetrația curioasă, ca un comentariu în psihologia umană, completat de efectul realului și al imaginarului, frumusețea texturii și calitatea formei, reflectată în duritatea materialului. Concluzia finală a autorului anonim despre creația sculptorului poate fi asociată, fără îndoială, cu lucrările lui Rodin, Bourdelle, Maillol sau Des-

¹⁰³ Georg Kolbe (1877 – 1947), sculptor german a cărui creație a fost influențată, în egală măsură, de Aristide Maillol și de Auguste Rodin, cunoscut ca autor a mai multe monumente de for public din Germania interbelică. În cadrul expoziției amintite, sculptorul, posibil, a expus compoziții decorative și busturi.

¹⁰⁴ <http://query.nitimes.com/mem/archive-free/pdf?> (vizitat la 15.02.2012).

piau¹⁰⁵. Cele spuse confirmă validitatea lui Patlagean ca sculptor, unde formele simple se datorează măiestriei artistice, iar semnificația – inspirației. Autorul susține că subiectele psihologice ale sculpturii nu se referă la obiectul unei cercetări științifice, ci la observațiile și deducțiile în materie de conștiință umană.

Luând în considerare valoarea expoziției, autorul prefeței presupune că vernisajul ar putea fi acceptat la *Albright Art Gallery* din Buffalo, *Institutul de Arte* din Chicago, *Art Museum* din Minneapolis, Kansas City, Saint Louis, Rochester și Los Angeles.

Catalogul conține denumirile a 29 de opere și materialele din care au fost realizate, fiind una dintre puținele surse care, prin informațiile prezentate, extind înțelegerea creației lui Patlagean. Majoritatea lucrărilor cunoscute ale sculptorului sunt busturi: *Autoportret* (1920), *Cardinalul Alfred E. Smith*, medicul austriac *Alexander Marmorek* (1923), filantropul *Jacob Moritz Loeb* (1935, Chicago History Muzeum), istoricul de artă egipteană *James H. Breasted* (Chicago Universities) și *Stela funerară din Père-Lachaise* a abatelui *Jean-Pierre Rousselot* (1924, Paris).

Însă subiectele incluse în expoziția de la *Worcester Art Museum* în 1929 reflectă atât portretul, cât și sculptura cu semnificație decorativă. Din această categorie fac parte *Welcome* (Bun venit, lemn), *Improvisation* (Improvizatie, lemn), *Intuition* (Intuiție, lemn), *Equilibre* (Echilibru, bronz), *Imagination* (Imaginație, bronz), *Enigma* (piatră artificială), *Sourire intime* (Surâs intim, piatră), *Le secret* (Secretul, lemn), care amintesc genul de sculptură practică în timpul studiilor, în atelierul lui Maillol (*Gândire obsedantă*), sculptura având scopul să exteriorizeze trăirile interioare ale



¹⁰⁵ Numa Patlagean. *Catalogue of the exhibition*. Worcester Art Museum, Massachusetts, 1929, 8 p.

personajelor. Acest model de tratare este evident în unica imagine din catalog, cu semifigura alungită a unei domnișoare și chipul cu surâsul unei core grecești, care sugerează prin gesturi inițierea unui dialog.

Schimbări de situație se observă în portretistica sculptorului, cum ar fi *Clovnul* (bronz), *Pierrot* (marmură), *Sora lui Pierrot* (bronz), *Mască* (bronz), cu personaje din *Commedia dell'Arte* din epoca lui Antoine Watteau.

O altă componentă a sculpturii lui reflectă modalitatea de a apela la subiecte cu conținut narativ și forme decorative. Lucrările *Maestrul și copilul* (formă originală pentru bronz), *Figure religieuse* (Călugăr, lemn), *L'amie inconnue* (Prieten necunoscut, lemn) reprezintă o fațetă originală, necunoscută a creației maestrului.

În același timp, Numa Patlagean continuă să realizeze busturi ale unor personalități ale timpului, cum ar fi *Mr. André Antoine* (bronz), *Mme Hugette Romano* (teracotă), *Mme Odette Keun* (teracotă), *Mrs Lewis Chanler* (lemn), *Jacob B. Bull* (formă originală), care conțin aceeași tratare psihologică ca și busturile cunoscute ale abatelui *Jean-Pierre Rousselot* sau cardinalului *Alfred E. Smith*.

În egală măsură, faptul este accentuat de materialele utilizate în sculptură, fiecare având calități și forme specifice de prelucrare, sculptorul posedând turnarea bronzului, tăierea pietrei și a lemnului, arderea teracotei.

Din catalog mai aflăm că două lucrări – *Monsieur René Leplat* și *Mrs Lewis Chanler* – au fost împrumutate pentru expoziție, respectiv, de la Edward Ovington și doamna Chanler. Cu unele excepții, busturile personajelor create de sculptor sunt personalități faimoase din lumea artei, cum ar fi *André Antoine*, regizor de teatru și film, *Odette Keun*, scriitoare franceză, *Frederick P. Fich* și *Lewis Chanler* – politicieni americani, *René Leplat* – actor francez, *Jacob B. Bull* – scriitor norvegian ș.a.

Fără îndoială, valoarea artistică a sculpturii lui Patlagean se datorează portretului, situat la distanță de operele maestrului Aristide Maillol prin interpretarea lor unică și originală, dependentă de personalitatea modelului. Ca și Maillol, sculptorul basarabean selectează riguros detaliile, eliminându-le pe cele secundare și evidențiindu-le pe cele care formează individualitatea și integritatea personajului. Prin mimica chipului sculptorul pune accentul pe unele particularități și trăsături psihologice distincte, fiecare bust reflectând o anumită stare sufletească: concentrat în sine ca *Abatele Jean-Pierre Rousselot*, surâzând în cazul *Cardinalului Alfred E. Smith*, reprezentative și distanțate de lumea exterioară, ca în

portretul biologului *Alexander Marmorek* sau al istoricului de artă *James Henry Breasted*.

După cum demonstrează *Autoportretul* sculptorului, Numa Patlagean, colegul lui Alexandru Plămădeală, care s-a născut în același an – 1888, este departe de a-și idealiza modelele. Realizat în bronz, la vârsta de 32 de ani, cu capul chel alungit și cearcăne greoaie sub ochi, cu ridurile pronunțate de pe frunte, bustul reprezintă o persoană mult mai în vârstă. Sculptura lui Patlagean, dar mai ales portretele sale au tangență, ca măiestrie, cu arta germanului Arno Breker (1900 – 1991)¹⁰⁶, sculptorul oficial al naziștilor, care în virtutea sorții a fost elevul

lui Moisey Kogan, dispărut la Oswenzim, dar care a studiat și în atelierul lui Aristide Maillol. Diferența dintre acești doi elevi nu este atât de evidentă – ambii posedă la perfecție măiestria formei și tratarea individuală a chipurilor, dar Breker nu a acordat niciodată atenție lumii interioare a personajelor sale, portretele fiind mai mult un document reprezentativ decât o imagine artistică (portretele lui *Salvador Dalí*, *Otto Dix* ș.a.), fiind un bun imitator. Busturile sculptorului german sunt asemănătoare unei dubluri după original, efect obținut datorită calităților tehnice și nu celor artistice.



¹⁰⁶ Arno Breker (1900 – 1991), sculptor german. A studiat în Düsseldorf, apoi la Paris, activând și în atelierul lui A. Maillol. După 1935 a acceptat invitația de a reveni la Berlin, devenind sculptorul oficial al Germaniei naziste, realizând monumente glorioase consacrate regimului. Printre admiratorii lui Breker s-a aflat și Iosif Stalin, care l-a invitat în Uniunea Sovietică în 1939 pentru a realiza lucrări-model de artă plastică a „realismului socialist”.

Printre puținele lucrări de sculptură decorativă expuse la licitațiile europene, bustul în ronde-bosse, care poate fi numit cu aproximație *Meditație*, nu poartă trăsături individuale, însă dezvăluie caracterul melancolic al domnișoarei.

Chiar dacă nu a fost adeptul sculpturii monumentale (unica lucrare cunoscută este monumentul funerar al abatelui *Jean-Pierre Rousselot* de la Père-Lachaise (Paris, 1924), Numa Patlagean rămâne un adevărat maestru al portretului psihologic în sculptura europeană.

Ultima expoziție cunoscută a sculptorului basarabean s-a desfășurat în tandem cu suedeza Ingrid Marta Sofia Patlagean, născută în 1901. Catalogul acestei expoziții, care a avut loc la Göteborg în 1949, include imagini de sculptură și acuarelă, ultimele fiind operele soției sale.

În Basarabia Numa Patlagean a fost în vizită de câteva ori. Presa locală a publicat în 1912 portretul sculptorului în atelierul său, menționând că Patlagean a devenit un artist prosper. În 1923 a fost din nou la Chișinău, în perioada când artistul devenise un nume notoriu în arta europeană. Ultima informație despre sculptor apare în RSS Moldovenească odată cu editarea catalogului semnat de Kir Rodnin și Rostislav Ocușco cu ocazia jubileului lui Vladimir Ocușco, unde au fost publicate scrisoarea lui Numa Patlagean și amintirile legate de profesorul său de la Chișinău¹⁰⁷. Opera lui Numa Patlagean este expusă în *Muzeul Wuster* din Massachusetts (SUA).

În perioada când Numa Patlagean devenise deja cunoscut în cercurile artistice pariziene, din Chișinău sosește în Franța o altă basarabeană – Lydia Luzanovsky (Marinescu)¹⁰⁸, care, la fel, optează pentru sculptură. Eleva lui Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală, Lydia Luzanovsky frecventează Școala de Belle-Arte din Chișinău, posibil după 1919, după care obține o bursă de studii a statului român (1924) și pleacă la Paris, la Académie de la Grande Chaumière, în atelierul lui Antoine Bourdelle și Ossip Zadkine. Acest lucru este confirmat de scrisoarea artistei adresată lui Auguste Baillayre din martie 1925, în care fosta elevă îi comunica pro-

¹⁰⁷ Kir Rodnin, Rostislav Ocușco. *Vladimir Ocușco, hudojnik i professor*. Chișinău, Timpul, 1961.

¹⁰⁸ Lydia Luzanovsky (Marinescu) (30 august 1899, Kiev – 1983, Franța), sculptor francez. Fiica unui critic teatral provincial de origine poloneză. A participat la Expoziția Basarabeană de la București (1921), iar în 1924 obține Grand Prix al Salonului și o bursă la Paris, unde studiază la Académie de la Grande Chaumière în atelierul lui Antoine Bourdelle și Ossip Zadkine.

fesorului că ...lucrează în Grande Chaumière la Bourdelle (...), care are o atitudine neserioasă față de această Academie, făcându-i permanent complimente. Bronstein și-a crescut barbă..., iar Michonțic s-a îngrășat, expunând ba la Salonul de Toamnă, ba la Independenți¹⁰⁹.

Ca și în cazul altor basarabeni poposiți pe alte meleaguri, despre Lydia Luzanovsky și operele sale nu există decât informații din presa electronică și din cadrul licitațiilor de artă. Din aceste surse cunoaștem că sculpturile *Cântăreți ambulanți* și *Portret de copil* au fost achiziționate de Muzeul de Artă Contemporană din Paris, *Acordeonistul* – de Comisia de Stat pentru achizițiile operelor de artă, iar bustul medicului J. Perren a fost instalat în holul Centrului de Cercetări Științifice din Paris. În anii 1970 s-au donat *Ermitajului* din Sankt Petersburg și Muzeului A.S. Pușkin din Moscova un bust de marmură, o figură în bronz, *Femeie așezată*, alto-relieful *Hristos dezamăgit* și medalia *Câine ciobănesc din Afganistan*.

A realizat figuri, busturi și relieuri din ghips, marmură, teracotă, lemn și bronz. Este autoarea bustului disidentului rus I.S. Șmeliov (unicul portret al scriitorului realizat în timpul vieții, reprodus pe coperta cărții *Eterna lumină* de poetul I. Novgorod-Severski) și a medaliilor decorative consacrate lui I.S. Șmeliov, M.A. Șolohov și M.F. Larionov. Sunt cunoscute figurile lui *Hristos*, *Moisei*, compoziția *Victoria rațiunii* etc.¹¹⁰

Prin intermediul licitațiilor europene, operele Lydiei Luzanovsky circulă cu regularitate, dar par a fi lucrări întâmplătoare: puține dintre ele pot fi remarcate ca lucrări ale unei eleve din atelierul lui Bourdelle. Câteva statuete din teracotă (*Trei grații*, anii 1930; *Copil pe cal*, 1930; *Figurine antice aplicate*, 1940 – 1950), busturi create din același material (*Frumoasa adormită*, 1934; *Portret de doamnă*, 1928, 1943, 1966) și o singură sculptură cu compoziție figurativă – *Cuplul* (o altă denumire: *Deplângere*, 1940), inspirată de modelele lui Rodin, poartă particularitățile măiestriei profesorului său francez.

Alte trei sculpturi, din Muzeul *Olga Olby* din Decize (*Bustul Olgăi Olby*), *Portret de doamnă* (1966), lirice și meditative și bustul lui Ivan Șmeliov, instalat în scuarul de lângă *Galeria Tretiakov* din Moscova (2000), cu excepția ultimului, poartă un caracter cameral și tradițional, păstrând

¹⁰⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosar 33, p. 1.

¹¹⁰ Luzanowsky (Marinescu) Lidia Mihailovna. În: *Iskusstvo i arhitectura russkogo zarubejia*. Fond imeni D.S. Lihaciova, <http://www.artry.ru/1804785618.html> (accesat la 06.12.2012).



forma și procedeele plastice de la începutul secolului al XX-lea. Ceea ce depășește acest canon se referă la bustul lui Șmeliov, creat în cea de-a doua jumătate a anilor 1940, cu familia căruia artista avea relații prietenești, de o factură expresionistă, element care nu se înregistrează nici în medaliile create de Lydia Luzanovsky. Cu linii frânte și forme grotești, portretul scriitorului disident amintește renumita tratare a chipului lui Honoré de Balzac în viziunea lui Auguste Rodin.

Măiestria sculptorului o demonstrează două crochiuri de la licitațiile *Artnet.com* în noiembrie 2012 – *Nud așezat* (1927) și *Bărbat nud alungit*, unde linia și forma corpului se contopesc, desenul reprezentând o manieră grafică inconfundabilă a sculpturii.

A participat cu expoziții personale în galeriile pariziene *Billet* (1939), *Bernheim* (1949), *Cimaise de Paris* (statuete de lemn, 1957), *Altesse* (1966), iar din 1926 expune la saloanele din *Tuileries*, ale *Independenților* (1927, 1930, 1933, 1937 – 1939, 1941 – 1959, 1965 – 1970) și de Toamnă (1942), iar mai târziu la *Art Libre* (1957 – 1963), la *Clubul France Medaille* (1970) și la expozițiile colective din *Galeria Zak*. A obținut *Prix de Crèche* la Salonul *Artă Liberă* din 1960 și a participat la expoziția *Pictorii ruși ai Școlii de la Paris* (1961).

În anul 2000 la Moscova, pe fațada casei unde a locuit I.S. Șmeliov până în 1922, a fost instalată placa comemorativă cu portretul în basorelief creat de Lydia Luzanovsky¹¹¹. Din 1938 a locuit pe strada Done, în districtul XI al Parisului. Operele Lydiei Luzanovsky se păstrează în Muzeul *Olga Olby* din Decize, una dintre cele mai apropiate prietene ale sale, cu care s-a cunoscut la Chișinău. Printre busturile din piatră, ceramică

¹¹¹ http://www.pravoslavie.ru/news/10_02/03.htm (accesat la 05.10.2012).

și lemn figurează *Jean Cocteau, Mistinguett*, bustul verișoarei *Berthe* și al *Olgăi Olby*¹¹².

Este interesantă impresia lui Alexandre Benois despre lucrările sculptorice pe care le-a văzut în anul 1939. Vizitând expoziția lui Pablo Picasso din Galeria Rosainber din Paris, autorul sugerează spectatorului, spre sfârșit, să viziteze și expoziția de alături, din Galeria Billet, ...unde expun două pictorițe – conaționala noastră *Lydia Luzanovsky* și o emigrantă din Danzig, dna *Gimell*. Sunt categoric împotriva formulei de care este captivată prima, transformând figurile umane în ceva de tipul butoaielor, sticlelor sau popicelor, inoculând tuturor microbul bolii elefantului – e o adevărată absurditate, de care trebuie să te desparți, pur și simplu, pentru că a fost depășită; am glumit și e suficient. În același timp, e adevărat, dna *Luzanovsky* este o persoană talentată și posedă un specific plastic care e evident chiar și prin urâtenia preconcepută (Copilul pe cal este o operă foarte bună)¹¹³.

Grégoire Michonze¹¹⁴ este încă un nume al unui artist plastic basarabean uitat în țara de baștină și apreciat în străinătate, fapt confirmat de publicațiile cu privire la creația sa, apărute pe parcursul secolului al XX-lea în țările europene. Fiind un artist apropiat de cercul suprarealiștilor francezi, de la care a preluat principiile acestora, dar a evoluat cu o manieră stilistică personală. Tablourile sale cu subiecte câmpenești, dansuri, sărbători, cu numeroase personaje – săteni, familii, copii pe fundalul peisajului, care amintesc relieful basarabean, sunt deopotrivă compoziții alegorice și narrative. După cum s-a exprimat maestrul însuși în una dintre scrisorile sale adresate criticului englez Peter Stone în 1959: ...*Tablourile mele nu au subiect. Ele există doar pentru mesajul lor poetic. Dacă poezia este acolo, pânza este finalizată. Nicio istorie. Doar poezie pură, preferabil nein-*

¹¹² Jacques Dubois. Olga Olby. Editions du Chêne vert, 1990, 120 p.

¹¹³ А. Бенуа. Выставка Пабло Пикассо. www.picasso-pablo.ru/library/vista-vka-pablo-picasso.html.

¹¹⁴ Grégoire Michonze (Grigore Michonze/Grigore Michonze) (n. 22 martie 1902, Chișinău, Basarabia – d. 29 decembrie 1982, Paris), pictor francez din Basarabia. Expoziții personale: galeriile londoneze Arcade (1946), Mayor (1947), Adams (1959) și Buckingham (1972), în Edinburgh și Glasgow (1948), în atelierul personal din Paris „Chez Mayo” (1953), la Lausanne (1962), Jaffa (1963) și Tel Aviv (1974), în Troyes (1985) și în galeria F. Barlier din Paris (1997). În anii 1978 – 1979 la Centrul de Cultură din Troyes a avut loc o mare expoziție retrospectivă, urmată de cea din Muzeul de Artă Modernă din Troyes (1985). A obținut premiul american William și Homa Koply (1960).



*titulată*¹¹⁵. Numele său adevărat era Michonze. S-a născut într-o familie cu cinci copii în Basarabia, la Chișinău, unde tatăl său era comerciant de țesături, iar mama era fiica unui rabin.

Despre Michonze din perioada lui pariziană amintește și una dintre elevele lui Auguste Baillayre, Lydia Luzanovsky¹¹⁶, studentă în atelierul lui A. Bourdelle, care îi transmite salutări în 1925 de la colonia basarabeană din Paris, printre care figurează Michonze și Bronstein. În România este cunoscut îndeosebi pentru ilustrațiile sale la cartea lui Ilarie Voronca *Petre Schlemihl*¹¹⁷.

Creația artistului este strâns legată de biografia lui. Grégoire Michonze învață de la începutul activității noi Școli de Arte Frumoase, conduse de Alexandru Plămădeală, în atelierul lui Auguste Baillayre (1919 – 1920), care îl amintește printre cei mai talentați elevi pe care i-a îndru-

¹¹⁵ http://www.artvisconti.com/art_michonze_hist2.html (accesat la 18.01.2010).

¹¹⁶ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, r. 33, p. 1.

¹¹⁷ Ilarie Voronca (Eduard Marcus, 1903, Brăila – 1946, Paris), poet francez. Poeziile sale au mai fost ilustrate cu lucrările lui Brâncuși, Chagal și Victor Brauner.

mat. Aici studiază pictura, lucrând concomitent într-un atelier de restaurare a icoanelor. O formare picturală bine-venită pentru artist, care-l va orienta mai târziu spre unele procese tehnice bazate pe culorile luminoase și transparente, cu un caracter dominat de quattrocento în picturile sale. Participă la prima expoziție de artă basarabească care are loc la București la hotarul anilor 1920 – 1921. Se stabilește la București pentru a-și continua studiile la Academia de Arte Frumoase, pe care, mai târziu le abandonează. S-a împrietenit cu Victor Brauner¹¹⁸, care îl angajează ca asistent de scenograf la Teatrul Național.

Este bine cunoscută viața sa busculantă. Când Basarabia s-a reunificat cu România în 1918, pleacă la București pentru a-și continua studiile. Dar Montparnasse-ul, pământul făgăduințelor pentru toți pictorii epocii, este locul unde tânărul își va încerca soarta. În 1922 a plecat la Paris, imbarcându-se pentru Marsilia prin Grecia și Istanbul, călătoria marcându-i pictura peisajului de mai târziu. Avea 20 de ani. Și-a început viața la Paris acceptând ambianța boemei de la începutul secolului al XX-lea. Suferea de mizerie și locuia în hoteluri catastrofale, navigând între Rotonde sau Le Dôme, două dintre cafenelele din cartier, între La Ruche și suprarealiști.

Viață de boemă în hoteluri fără apă, electricitate, cu prânzuri accidentale, dar marcată de o singură necesitate: cea de a face pictură. Visuri pe care le împărtășeau și viitorii săi camarazi ca Tristan Tzara, Jules Pascin, Chaïm Soutine, Max Ernst, Henry Miller. În capitala artei internaționale lui Grégoire Michonze îi surâde fortuna: face cunoștință cu Max Ernst¹¹⁹ la o fabrică pentru care decora articole pariziene. Urmând cursurile la École des Beaux Arts, Max Ernst l-a introdus în 1924 în cercul suprarealiștilor, format, printre alții, de André Breton, Paul Éluard, Yves Tanguy și André Masson¹²⁰. În această perioadă face cunoștință și se împrietenește cu Chaïm Soutine¹²¹ și scriitorul american Henry Miller¹²²,

¹¹⁸ Victor Brauner (1903, Piatra-Neamț – 1966, Paris), pictor și grafician, reprezentant al suprarealismului european.

¹¹⁹ Max Ernst (1899, Brühl, Germania – 1976, Paris), pictor și sculptor german, reprezentant important al dadaismului și al suprarealismului.

¹²⁰ http://www.artvisconti.com/art_michonze_bio.html (accesat la 18.01.2010).

¹²¹ Chaïm Soutine (1893, s. Smilovici, Minsk – 1943, Paris), pictor francez de origine bielorusă. Reprezentant al Școlii de la Paris. Prieten cu Amedeo Modigliani, Michel Kikoine și Pinchus Kremegne. Cu ultimii a studiat la École des Beaux Arts din Paris și a locuit în *La Ruche*. Pictor de factură expresionistă.

¹²² Henry Miller (1891, New York – 1980, Los Angeles), scriitor și pictor american. Este autorul prefeței la catalogul *Michonze*, editat de galeria londoneză *Adams*

realizând între 1927 și 1930 naturi statice, compoziții și peisaje suprarealiste, legiferându-și numele în varianta franceză – Michonze. Concomitent, participă la crearea revistei teatrale *Discontinuité* a lui Claude Sernet, frecventând artiștii și poeții români din Paris – Brassai¹²³, Benjamin Fondane¹²⁴, Ilarie Voronca și Tzara, pe care îl cunoscuse anterior¹²⁵, ilustrând numeroase texte scrise de ei și publicate în revista *Unu*. La începutul anilor '30, Michonze se îndepărtează de direcțiile principale ale suprarealismului și decide să-și urmeze propriul stil, reafirmând atașamentul său pentru vechii maeștri ai trecutului și pentru muzee, cele mai bune școli pentru un pictor.

Se mută mai întâi la Cagnes-sur-Mer, apoi la Saint-Paul-de-Vence, unde frecventează colonia de pictori și scriitori din jurul lui Abraham Lincoln Gillespie¹²⁶, ilustrându-i textele. Prima expoziție personală a deschis-o în atelierul său din Antibes în 1932, după care urmează două expoziții care au avut loc în Anglia, la Londra, la Salonul *Surindependants*, în anii 1934 – 1936, unde expune anual compoziții profunde, de mari dimensiuni, pe care mai târziu le va considera ca făcând parte din realismul suprarealist. Pictează portrete, peisaje orășenești și scene de stradă cu multe figuri, cu elemente de grotesc. În 1937 vizitează SUA, locuind în New York și Massachussets. La întoarcere se întâlnește cu pictorița scoțiană Una Maclean, căsătorindu-se mai târziu (1938), cu care a avut doi copii, Anna și Patrick.

În anii 1940 – 1942 se angajează în artileria franceză, fiind făcut prizonier și transferat în decembrie 1940 în Stalag YC, în Germania, lângă Bremen, în proximitatea unui lagăr de prizonieri ruși. A realizat desene halucinante, care cu siguranță au servit drept suport pentru picturile sale. Eliberat la sfârșitul anului 1942, se reîntoarce la Paris, unde s-a stabilit într-un atelier de pe Rue de Seine (1943) și a început din nou să picteze portrete și naturi statice. La Paris el a aflat despre decesul prietenului său Chaim Soutine, iar spre sfârșitul războiului, că tatăl său decedează în exil,

în 1957.

¹²³ Brassai (1899, Brașov, Transilvania – 1994, Èze, Franța), sculptor, pictor, fotograf francez. Cavaler al Ordinului Legiunii de Onoare (1976).

¹²⁴ Benjamin Fondane (1898, Iași – 1944, Auschwitz), scriitor francez, apropiat de cercul suprarealiștilor.

¹²⁵ http://www.artvisconti.com/art_michonze_bio.html (accesat la 18.01.2010).

¹²⁶ Abraham Lincoln Gillespie (1895, Philadelphia – 1950), poet american, promotor al dadaismului.

iar cei doi frați sunt dispăruți și doar mama s-a refugiat în Palestina¹²⁷. În 1947 a primit cetățenia franceză, iar în 1949, Fundația Franceză pentru Artă Modernă i-a cumpărat tabloul *La moisson* (Recoltă). După prima sa expoziție pariziană din 1953, a expus din nou în Anglia, Statele Unite ale Americii și Israel. În 1951 se inițiază în gravură la Stanley William Hayter¹²⁸, iar în 1954 își vizitează mama în Tel Aviv după 32 de ani de la despărțire, ultima dată aflându-se în Israel în anii 1965 – 1966, unde a expus picturi, și-a vizitat mama și s-a acomodat din nou la rădăcinile sale evreiești. A avut sejururi îndelungate în Statele Unite la prietenul sau Henry Miller.

În 1967 a achiziționat o moară în Jully-sur-Sarce, în apropiere de Troyes, pe care a transformat-o în atelier și care a servit drept cel mai important refugiu pentru creația sa, unde revenea mereu după călătoriile sale. Fiica sa, Anna Solal, își amintește:... *Construcția flancată de un mare hambar a fost transformată în trei ateliere, unul dintre care pentru gravură*¹²⁹. Aici artistul își obține independența, în singurătate, departe de cerințele modei și ale curentelor. Până la moartea sa în 1982, Jully-sur-Sarce a fost portul principal unde se întorcea după călătoriile sale, locul care i-a influențat pictura. Fiica lui sublinia: ... *Puțin câte puțin, grație morii situate în câmpie, natura străbate în cele mai multe pânze, păsările invadând chiar și interiorul. Ele sunt pretutindeni*¹³⁰.

După două crize cardiace, în 1969 face gravură și execută busturi și prersonaje miniaturale în teracotă, unele dintre ele fiind transferate în bronz. În 1970 a călătorit la Veneția și la Roma, circuit în care s-a dedicat picturii. În 1977 decedează soția sa, Una Maclean, iar pectele cinci ani, în 1982, se stinge, în studioul sau din Paris, și Grégoire Michonze, în urma unui infarct miocardic.

Interesul pentru creația lui Grégoire Michonze în ambianța artistică europeană apare destul de târziu și este motivat de rarele expoziții cu participarea artistului. Astfel, la Geneva, în 1971 apare catalogul semnat de Oscar Ghez și Jean Cassou *Seize peintres de Paris: Berline, Gotko,*

¹²⁷ http://www.artvisconti.com/art_michonze_bio.html (accesat la 18.01.2010).

¹²⁸ Stanley William Hayter (1901, Londra – 1988, Paris), pictor, grafician și teoretician de artă englez, fondator al școlii pariziene de grafică contemporană.

¹²⁹ <http://www.lest-ecler.fr/aotres-actus/jully+sur+sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la 07.08.2013).

¹³⁰ <http://www.lest-ecler.fr/aotres-actus/jully+sur+sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la 07.08.2013).



Aberdam, Kikoine, Kisling, Mané-Katz, Pascin, Pressmane, Soutine, Chagall, Kischka, Krémègne, Michonze, Spitzer, Tobiasse, Yankel, publicat la editura Petit Palais¹³¹, după care urmează două lucrări de la Troyes: *Exposition des dessins de Grégoire Michonze: fusains & pastels*, realizată de Centrul Cultural Thibaud de Champagne¹³² (Maison du Boulanger, 1979), și *Michonze. 1902 – 1982*, editată de Musée d'Art Moderne în 1985¹³³.

În anii următori are loc o amplă expoziție la Paris, în *Galerie Francis Barlier*, care editează catalogul Michonze în *Collection Terre des Peintres*¹³⁴ (1997) și apare monografia lui Max Fullenbaum *Grégoire Michonze. 1902 – 1982: naturaliste, surréel*¹³⁵, urmată de albumul istoricului de artă Nadine Nieszawer *Peintres juifs de l'École de Paris, 1905 – 1939*¹³⁶.

¹³¹ Oscar Ghez, Jean Cassou. *Seize peintres de Paris: Berline, Gotko, Aberdam, Kikoine, Kisling, Mané-Katz, Pascin, Pressmane, Soutine, Chagall, Kischka, Krémègne, Michonze, Spitzer, Tobiasse, Yankel*. Catalog. Paris, Petit Palais, 1971.

¹³² *Exposition des dessins de Grégoire Michonze: fusains & pastels. Catalog.* Troyes, Centre culturel Thibaud de Champagne, Maison du Boulanger, 1979.

¹³³ Michonze. 1902 – 1982. *Catalog*. Troyes, Musée d'Art Moderne, 1985.

¹³⁴ *Michonze*. Collection terre des peintres. Paris, Galerie Francis Barlier, 1997, 140 p.

¹³⁵ Max Fullenbaum. *Grégoire Michonze. 1902 – 1982: naturaliste, surréel*. Paris, 1997.

¹³⁶ Nadine Nieszawer, Marie Boué, Paul Fogel. *Peintres juifs de l'École de Paris, 1905-1939*. Paris, Éditions Denoël, 2000.

În revistele de specialitate, în contextul analizei suprarealismului, Elisabeth Roditi analizează creația lui Grégoire Michonze în *Apollo*¹³⁷. Un alt articol de sinteză care evocă activitatea artistului este publicat de Monique Vivier-Branthomme: Памяти Григория Мишонца (1902 – 1982)¹³⁸ în revista Русская мысль, fiind continuat de *Almanahul Muzeului Rus* cu o denumire semnificativă: Русский Париж. 1910 – 1960¹³⁹. În perioada postbelică prima sa expoziție a avut loc în *Galeria Arcade din Londra* în 1946, după care urmează vernisajele de la *Givon Gallery* (Tel Aviv, 1947), *Mayor Gallery* (Londra, 1947), iar în perioada în care a locuit în Scoția, în 1948, a expus la Institutul Francez din Edinburgh și Glasgow, după care urmează expozițiile din Anglia (Adams, 1959 și Buckingham, 1972), în atelierul personal din Paris *Chez Mayo* (1953), în Lausanne (1962), Jaffa (1963), *Galeria Charpentier* din Paris (1964) și Tel Aviv (*Galerie Givon*, 1974), iar în 1985 – la *Galeria Francis Barlier* din Paris. În anii 1978 – 1979 la *Centrul de Cultură Thibault de Champagne* din Troyes a avut loc o mare expoziție retrospectivă, urmată de cea din *Muzeul de Artă Modernă* (Troyes, 1985)¹⁴⁰, cu două ample retrospective ale operei sale la *Galerie Francis Barlier* (Paris, 1997, 2003). A participat la expozițiile de grup organizate de *Uniunea Patrioților Ruși* (1945) și *Comitetul Franța – URSS* din arondismentul XIV al Parisului (1945), la expoziția *Pictorii ruși ai Școlii din Paris* în 1961¹⁴¹.

Francis Barlier menționa: ...Michonze niciodată nu și-a intitulat lucrările. El dorea să evite impunerea unei sugestii formulate spectatorului, care i-ar fi influențat propria viziune asupra tabloului. Compozițiile sale animate, într-o anumită măsură, ne sunt familiare, iar, pe de altă parte, în aceeași

¹³⁷ Elisabeth Roditi. Grégoire Michonze. Surrealism: Jubilee or Jamboree. În: *Apollo*, 1964, vol. 79, May, p. 429.

¹³⁸ Monique Vivier-Branthomme. Памяти Григория Мишонца (1902 – 1982). În: *Русская мысль*, Paris, 14 februarie 1983, № 3452, p. 13.

¹³⁹ *Русский Париж. 1910 – 1960*. Государственный Русский музей, вып. 35, СПб., 2003, с. 256-257.

¹⁴⁰ Musée d'art moderne din Troyes este unul dintre deținătorii celor mai importante opere ale lui Grégoire Michonze.

¹⁴¹ Выставка русских художников и скульпторов. Париж, 4, rue de Galliéra, 16e. 20 мая – 12 июня 1945 г.; Выставка современных русских живописцев и скульпторов. Комитет «Франция – СССР». Париж, 16, rue Ernest Cresson. 25 мая – 9 июня 1945 г.; Русские художники парижской школы. Париж, Дом французской мысли. 21 июня – 1 октября 1961 г.

măsură ele suscită un sentiment straniu și incitant¹⁴². În *Univers des Arts*, Nicole Lamotte¹⁴³, prezentatoarea expoziției retrospective a lui Michonze din *Galeria Francis Barlier*, consemna: ...*Vernisajul oferă amatorilor de artă ocazia de a se familiariza cu această operă unică, în care cotidianul și natura sunt o plăsmuire a imaginarului. Sensibilă și violentă în gesticulații, nostalgică și alegorică, ea nu face trimitere la trecut, ea reflectă o frumoasă independență a spiritului, păstrând viziunea sa intimă, indiferent de mode și demersurile prietenilor săi* (se au în vedere reprezentanții suprarealismului – n.n.). Apropierea de suprarealiști, datorată lui Max Ernst, a fost un gest de adeziune pentru Michonze, care l-a adaptat la formularea unor principii proprii în ceea ce privește programul artistic al suprarealiștilor, abordând transpunere neoclasică a realului, a visurilor care depășesc realitatea.

Scenele rustice, amplasate un pic hieratic, sunt totdeauna pline de viață, descriind în detaliu ocupații ne semnificative; pictorul asistă la spectacolele ambulante într-un decor al naturii executat în maniera quattrocento, cu un desen veritabil, fără detalii, cu o paletă coloristică jucăușă și o transparență de o luminoasă delicatețe. Pânzele sale emană o poezie lirică, după care privirea, brusc, alunecă pe lângă personaje, nuduri feminine, integrate firesc în ansamblu, fără a provoca deranjamente. Niciodată Michonze nu a pictat realitatea pură, spiritul său evadând de la modelele convenționale ale compozițiilor tradiționale, depășind limitele impuse de cadrul formatului tabloului.

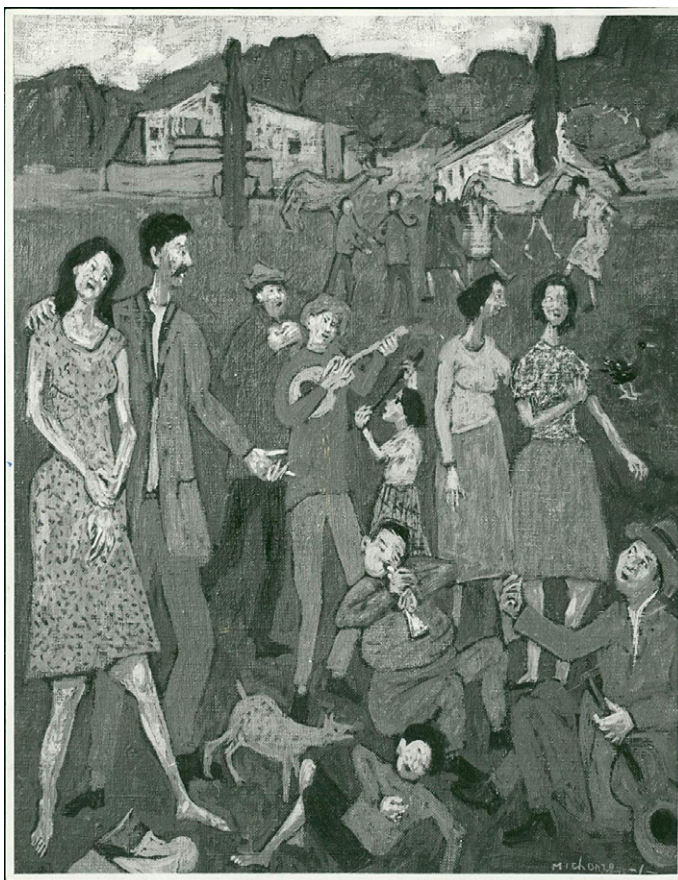
În același timp, arta lui Michonze nu a pierdut niciodată legătura cu anecdotul, transformând, fără îndoială, aceste opere atemporale într-o istorie care traversează timpurile umanității, creând un microcosm al lumii pus în scenă ca o minune spre care tindem.

Spre sfârșitul activității paleta pictorului se luminează, forma devine mai geometrizată, animalele sunt amplasate printre oameni, câini, păsări, cai, ce dialoghează într-o feerie de culori sau o monocromie de gri delicat, plasat într-un Paradis terestru, ca un veritabil cântec poetic.

Cu ocazia unei recente expoziții la Paris a lui Grégoire Michonze, în *Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme* (2003), jurnalista Agnes Cazenave a publicat într-un ziar parizian un articol intitulat *L'étrange solitude de Mi-*

¹⁴² Francis Barlier, galerist francez, fondatorul galeriei cu aceeași denumire din Paris (1989), care a promovat arta lui Grégoire Michonze prin intermediul celor două expoziții retrospective din 1997 și 2003.

¹⁴³ Nicole Lamotte. Michonze. În: *Univers des Arts*, Paris, martie 1997, p. 50-53.



*chonze*¹⁴⁴, unde cele mai surprinzătoare informații aparțin Annei, fiicei artistului. Autoarea menționează ultimele expoziții de la Paris, care l-au reabilitat pe acest mare pictor necunoscut. După moartea lui Grégoire Michonze, în 1982, Anna Solal, tânăra domnișoară care a încercat să sistematizeze lucrările tatălui său, a trecut printr-un purgatoriu insuportabil. ... *Recunoștința vine cu timpul*, spunea ea, amintindu-și de o mică frază spusă de pictorul Jacques Villon, raportată la tatăl său: ... *Cei mai grei pentru un pictor sunt primii 70 de ani*¹⁴⁵. Jurnalista mai amintește de o altă expoziție, din *Galerie Francis Barlier* din Paris (1997), unde pentru prima

¹⁴⁴ Agnes Cazenave. *L'étrange solitude de Michonze*. În: *La Vie*, Paris, n°2996. Publié le 30 janvier 2003.

¹⁴⁵ Agnes Cazenave. *L'étrange solitude de Michonze*. În: *La Vie*, Paris, n°2996. Publié le 30 janvier 2003.

dată publicul redescoperă în sfârșit această operă inclasabilă, fascinantă, plină de forță poetică¹⁴⁶.

Ca și alți pictori evrei din Europa de Est și din Rusia, Michonze a avut o cale foarte personală în registrul său figurativ. Compozițiile sale sunt ordonate, stilizate, construite profesionist în spațiul dinamic al istoriilor fără origini, unde protagoniștii se privesc fără să vrea, fiecare fiind limitat într-o solitudine aparte. O violență mută emană aceste pânze, unde personajele și mișcările lor vehemente produc impresia unor scene de mascaradă dirijate de Boch și de Bruegel. Dar el detectează, de asemenea, și sclavia dulce în scenele copilăriei.

Henry Miller, romancier american și colegul inoportun al lui Michonze din Montparnasse, pentru care a avut o admirație fidelă, percepea toată ciudățenia artei lui: *...Tu știi, eu nu pot să mă opresc fără a privi acele picturi. Ele sunt de o manieră și atmosferă minunată. Și culorile adecvate, puternice și vibrante, aproape sonore. Dar aceste personaje sunt totdeauna. Bravo! Și spui că toate acestea vin din Basarabia! Incredibil, dragul meu Michonze, eu trebuie să mă opresc. Sunt fericit. Și dacă tu te simți singur, gândește-te la pânze. Născut în 1902, Grégoire Michonze face parte din coloniile de artiști care au fost în ghetoul Europei de Vest, pentru o speranță la o viață mai fericită, mai bună, luând împreună cu ei toată mizeria evreiască*¹⁴⁷.

Acasă, tatăl meu nu povestea nimic din amintirile copilăriei, nici despre anii cu capul plecat, era un tabu. Și cuvântul ghetou era proscris. Mare amator de muzee, Michonze a studiat detaliat măestrîii epocilor precedente. El mă lua de multe ori la Luvru¹⁴⁸, povestește Anna Solal Michonze. Într-o zi el se afla față în față cu Max Ernst, proaspăt debarcat din Germania, sărac și fără prieteni, Michonze ajutându-l la începuturi. Ei s-au întâlnit mai târziu, Max fiind deja celebru, și l-a deplâns pe tatăl meu că nu a cunoscut același succes. Pentru a întreține prietenia, el a propus să facă schimb de tablouri, dar a uitat să-și onoreze promisiunea. Michonze a fost umilit, spune Anna¹⁴⁹. El a creat operele sale într-o solitudine de excepție. Suprarealismul nu-l mai tenta, ca de altfel și arta abstractă, care a dominat viața artistică înainte de

¹⁴⁶ Agnes Cazenave. L'étrange solitude... Op. cit.

¹⁴⁷ Henry Miller. The last of the grenadiers. ArtVisconti.com (accesat la 18.01.2010).

¹⁴⁸ Michonze. *Naturaliste surréel* [Catalogue]. Galerie Francis Barlier, Collection Terre des Peintures. Paris, 1997, 140 p.

¹⁴⁹ Agnes Cazenave. L'étrange solitude de Michonze. În: *La Vie*, Paris, n°2996. Publié le 30 janvier 2003.

război. Pentru bravadă a inscripționat pe ușa de la intrare în atelierul său de pe strada Seine: Grégoire Michonze, pictor-artist imitativ și anecdotic. Tatăl meu a fost timid, hipersensibil, bun, generos, entuziast, capabil, de asemenea, de momente mari de inactivitate. El a fost sigur și a avut perspicacitatea de a conștientiza valorile sale, își amintește Anna Solal¹⁵⁰.

Atât de multe mistere se află în tablourile lui Michonze. Neînțelegerea creației sale îl silește să-și caute refugiul în ambianța atelierului, în mijlocul lucrărilor, după cum arată guașele sale de o juvenilă prospețime, executate în ajunul morții sale.

În una dintre publicațiile sale apărute pe ArtVisconti. com¹⁵¹, Francis Barlier descrie cum la începutul anilor '80, în calitate de tânăr colecționar de tablouri, a descoperit în *Caleria Abel Rambert* din Paris o mică pânză de Michonze, care l-a surprins prin bogăția și forța sa poetică. Și-a dorit s-o achiziționeze, însă prețul solicitat l-a descurajat. Apoi s-a informat despre pictor și s-a întrebat: de ce acest artist talentat, decedat recent, nu este posesorul unui renume mai important? A aflat că este cunoscut și apreciat de un număr considerabil de amatori și mari colecționari, opera sa rămânând în umbră din cauza curentului dominant al epocii, în special, a suprarealismului, cu un demers intelectual care îl plasează în mediul lui Gruber, Soutine, Pascin sau Balthus.

Autorul textului specifică ...*Refuzând să prindă trenul din mers, Michonze a realizat totdeauna o pictură conform viziunii sale și atât cât i-a permis talentul său. Am avut șansa să descopăr tablourile lui Michonze din anii '30, mult mai rare decât cele din anii '50, și mi-am dorit să repar o injustiție, să organizez această expoziție, care a stat la originile unei ediții monografice istorice prețioase despre creația lui Michonze*¹⁵².

Pictorul nu și-a intitulat lucrările. Scenele sale animate sunt ambigue în măsura în care ne par familiare. Familiare deoarece tot ce este reprezentat se recunoaște ușor. Oameni, câini, cai, motani, coline, sate, copaci, case, decorul fiind pictat cu o simplă riguroasă. Actorii sunt oameni prea umani, prea banali pentru a fi adevărați. Această extremă naturală produce în final o transformare a realității, alături de câteva lucruri necunoscute, ce pot fi contestate. În acest moment percepția noastră se

¹⁵⁰ Agnes Cazenave. Op. cit.

¹⁵¹ Michonze. [Catalogue]. Galerie Francis Barlier, Collection Terre des Peintures. Paris, 1997, 140 p.

¹⁵² Michonze. [Catalogue]. Galerie Francis Barlier, Collection Terre des Peintures. Paris, 1997, 140 p.



transfigurează în suprarealism, iar universul prea familiar devine straniu și propune o nouă formă de inițiere. Noi am pierdut reperele după care ne orientăm în viziunea noastră, sentimentul unei poezii pure, care dezvăluie senzația prezenței locuite de tăcere, un complot al eternității. Rari sunt artiștii ca Micronze, care luptă în arta istovită de decorativism pentru a atinge o profundă spiritualitate cu utilizarea procedeele clasice. Cât de mult clasice, ca efect, când în dejunurile pe iarbă femeile sunt nude și bărbații îmbrăcați? Dar ele nu afectează moralitatea, nu șochează, deoarece sub aspect plastic sunt reale. Acest sentiment apare după reflectarea și revizuirea tabloului, când distingem paradoxul situației acestor femei nude instalate pașnic în cotidianul gesticulațiilor. Acest panteism este dorit de Micronze pentru a ilustra perfect umorul calificativului de artist realist-suprarealist, cu care s-a autoapreciat cu ironie. A privi este, prin urmare, un act important pentru Micronze, situat într-un spațiu temporal: vom vedea după ceea ce am văzut¹⁵³.

Deja în 1926 Micronze scria:... *Cel mai suprarealist, toți suprarealiștii care se respectă trebuie să frecventeze de două ori pe săptămână muzeul Lu-*

¹⁵³ Micronze. [Catalogue]. Galerie Francis Barlier, Collection Terre des Peintures. Paris, 1997.

vru. Cei mai buni suprarealiști sunt acolo. După ce a frecventat suprarealiștii și epuizând rapid inovațiile lor, Michonze se aventurează în descoperirea marii sale opere, care-l va orienta până la moarte și în care constă grandoarea lui: aceea de dor de casă, de referințe la Basarabia¹⁵⁴. În afară de aceasta, veritabilul dor de casă este Luvrul, unde se află sau după cum s-a văzut în contact. El este francez, spaniol, olandez, italian... El poartă numele Breughel, Rembrandt, Vermeer, Le Nain sau al primitivilor, care sunt, fiecare în maniera sa, o țară natală pentru Michonze. Acela de a concepe prin creație o lume familiară, pe care Breughel nu a reușit s-o renască. Profilurile personajelor sunt tăiate din aer. Are un gust pentru multitudine, dar e curios că această multitudine este singulară. Unică este Arta, diferența este Timpul. Arta lui Michonze este cea a permanenței. Arta lui este măiestria vechilor maeștri. Opera lui este modernitatea eternă în devenire¹⁵⁵.

După subiect și abordare, tablourile lui Grégoire Michonze amintesc cele mai cunoscute opere ale lui Marc Chagal. În egală măsură, după numărul personajelor care populează pânzele sale cu scene aproape grotești, ele pot sugera influența lui Hieronimus Boch sau a micilor olandezi. Dar este doar o primă impresie. Lumea fantastică din cerurile lui Chagal este coborâtă pe Terra, este distanțată de lumea realului și creează imaginea unei lumi proprii, pline de visuri nerealizate și speranțe. Compozițiile sale cu figuri stilizate, uneori arhaizante sau naiviste, reflectă libertatea spontană, specifică unui mare maestru.

Pledând pentru o manieră stilistică proprie și inconfundabilă, Michonze posedă o imaginație care conferă fiecărei lucrări diversitatea și particularitatea singulară, unică pentru toată creația sa în ansamblu. Deja în lucrările sale timpurii cunoscute – *Dansatoarea și mingea* (1934, Muzeul de Artă Modernă din Troyes) – Michonze și-a punctat prioritățile în domeniul picturii: simplitatea tematică a motivului, lipsa subiectului în jurul căruia s-ar fi desfășurat acțiunea și fragmentarea structurii compoziționale, care reflectă doar un crâmpel al unei panorame, fără a forța sau a motiva formal această abordare.

Subiect fără subiect este laitmotivul scenei rustice care se petrece în aer liber, la o masă care se dorește festivă, dar e prea sărăcăcioasă, cu personaje pentru care motivul nu are nicio importanță. Cu semifigura unui

¹⁵⁴ Michonze. [Catalogue]. Galerie Francis Barlier. Op. cit.

¹⁵⁵ ArtVisconti.com. Max Fullenbaum. Decouverte de Michonze, Fevrier 1997, p. 1.

bărbat meditând în fața unui cuplu sărutându-se sub un copac, în depărtare două domnișoare se joacă cu o minge și un călăreț pe fundalul unor stânci – totul este dispersat și lipsit de vreun sens, nicio figură nu interacționează cu altele. Integritatea și mesajul tabloului se datorează picturii, care-i conferă motivului armonia, poeticul și libertatea existenței, într-o lume plină de convenționalism, moralitate și norme.

În *Femei în peisaj* (1938) narativismul subiectului se desfășoară pe fundalul unei arhitecturi urbane, care nu schimbă laitmotivul creației artistului, cel al subiectului fără subiect. O zi însorită la periferia localității, cu fundalul unei biserici pe cerul senin. În prim-plan este reprezentată o doamnă întinsă în șezlong cu privirile spre cer. În planul secund două grupuri discută separat, în spatele lor, altele iau masa. Pozițiile personajelor organizează ritmul compozițional al tabloului pe orizontală și verticală, lipsind tabloul de artificialitatea structurală specifică pentru arta academistă. Michonze menține același colorit ca în tabloul precedent, aceeași tonalitate, parcă ar dori să afirme că pânzele fac parte din același ciclu, creând senzația unei scene pastorale, transferată în secolul al XX-lea.

Michonze a fost interesat de suprarealism doi-trei ani la sfârșitul anilor '20, apoi și-a continuat căutările pe cont propriu. În anii reci din '30 sau '40, când este supus, împreună cu contemporanii săi, unei ascensiuni de neoprit a barbariei, omul Michonze devine pictorul Michonze. El a punctat timpul său prin arta sa¹⁵⁶.

Printre ultimele opere din perioada când mai avea tangențe cu suprarealismul, la începutul anilor '40, tabloul *Două nuduri bărbățești în peisaj* este, în egală măsură, specific, dar și diferit în creația pictorului. Pânza are puține personaje: doi adolescenți și un călăreț pe fundalul unor coline cu cerul înnorat, laconism observat și în alte lucrări, create ulterior, cum ar fi *Figuri la țară*, *Familie de pescari la plajă* (1938), *Peisaj asupra apelor* (1938), unde plasticianul acceptă prioritatea ambianței peisajului sau a elementelor arhitecturale, dar păstrează aproape intacte procedeele artistice, cu o compoziție fragmentară și o pictură ce balansează la limitele realului și simbolicului. În *Petrecere veselă* (1939) revine la compozițiile cu multe personaje deja cunoscute – nuduri feminine, persoane îmbrăcate, cai și fragmente de arhitectură, pictura rămânând la fel de distanțată față de realitate.

¹⁵⁶ ArtVisconti.com. Max Fullenbaum. Decouverte de Michonze, Fevrier 1997, p. 3.

Nici chiar participarea la cel de-al Doilea Război Mondial sau prizonieratul nu au fost în stare să înfrâneze starea sa euforică din scenele și subiectele apărute în perioada postbelică. Poate doar la începuturi, din pictură dispar nuanțele optimiste și se simte o atmosferă apăsătoare, ca în tabloul *Crépuscule au pays normand* (1946), unde siluetele bărbătești sunt concentrate în centrul compoziției, discută pe o bancă din piața centrală a localității, cu excepția unei figuri feminine, încovoiate, care se plimbă pe fundalul trist al clădirilor fără locatari.

Cu timpul, compoziția cu multe personaje devine o tradiție, pictorul acceptând ca subiectul abordat să conțină anumite elemente de acțiune comună, cum este în *Sărbătoare în sat* (1953), cu muzică și dansuri, cu masă festivă, dar în care nu lipsesc nici personajele statice. Privind îndeaproape tablourile lui Michonze, se creează impresia că toate personajele artistului migrează dintr-un tablou în altul, modificându-se doar anturajul peisajului. În *Petrecere veselă la margine de drum* (1954), pictorul schimbă puțin accentul coloristic, nuanțele roșietice fiind înlocuite cu tonuri vișinii, repetându-se laitmotivul cunoscut cu multe figuri, cu ocupații dispersate, pe fundalul dealurilor, unde cerul abia-abia apare.

La începutul anilor '70 creația lui Michonze se modifică, transferând personajele tablourilor mai aproape, în prim-plan, iar coloritul, chiar dacă conține nuanțe, devine mai decorativ. Modificări esențiale se observă și în desen, unde formele obțin un contur geometrizat, care nu a fost specific pentru lucrările din anii '40-'60, unde linia arhaizantă și ondulată armoniza compoziția.

Fenomenul este cel mai vizibil în pictura *Scenă în Jully* (1967), orașelul unde Michonze a achiziționat o moară veche, pe care a transformat-o în atelier și care a devenit pentru cincisprezece ani căminul unde el se întorcea permanent după călătoriile sale.

Importanța acestei localități pentru creația artistului este dezvăluită în coloritul neobișnuit, contrastant, de culori care sunt dificil de armonizat: un violet roșiatic, apoi un albastru sonor, amplasarea personajelor în prim-plan, iar unicul element specific pentru întreaga creație a artistului se referă la tablourile în care subiectul lipsește. Tabloul în discuție este o excepție în abordarea coloristică, fapt confirmat de lucrările acestei perioade: *Dansuri la țară* (1961), *Stradelă în sat* (1963), *Ceartă* (1966), *Familie* (1967), *Pictorul cu familia sa* (anii 1970), *Figuri în curte* (1973), În satul artistului, *Figuri în interior*, *Scenă din palat* (lucrări din anii '70, cu același stil și aceeași manieră de tratare), unde pictorul se menține în albia armo-

nizării pastelate a culorilor, chiar dacă uneori preferă tonalități închise sau luminoase.

Femeile, într-o altă perspectivă, diferită de cea a lui Manet, sunt goale ca în prima zi a apariției Evei, în mijlocul unor oameni îmbrăcați, păsările sunt arhetipuri și aceste decalaje extrem de simple urmăresc reducerea complexității la simplitate. Personajele lui Michonze sunt surprinse de artist în momentul când și-au pierdut reflecția intimă, s-au detașat de viața lor interioară. El coordonează acțiunea tabloului său generalizând suma observațiilor necesare imaginației, inițiind crearea unei proprii comedii umane.

Personajele lui Michonze sunt izolate de lumea exterioară. Anonimatul este garantat de existența și singularitatea lor. Niciunul nu se evidențiază în mulțime. Însă peisajul pare că are propria lui viață. Naturile moarte prezente în peisajul tablourilor subliniază imobilitatea eternă. Tot ce nu este uman joacă rolul unui pendul. Ambianța este mirifică, caldă, tolerantă, prea plină pentru a inunda spațiul vital. Ferestrele deschise și păsările, cerul. Culori pastelate, susținute de câteva mai sonore. Ele nu forțează expresivitatea, dominante fiind de multe ori nuanțele mate, dar compuse din tonuri învecinate, cum sunt vecine și personajele tabloului. La această înălțime nu mai este nevoie de istorie, de esența subiectului și titlului. Eternitatea și timpul se întâlnesc, ambele se confundă¹⁵⁷.

În linii generale, creația pictorului a fost dominată de interese și priorități specifice, care se încadrează în trei etape distincte. Prima, despre care se cunoaște foarte vag, din cauza lipsei operelor, s-a derulat sub influența suprarealiștilor și a durat circa un deceniu, de la începutul sosirii la Paris, în 1924, până la începutul anilor 1940.

Următoarea perioadă cuprinde anii 1934 – 1960, timpul în care artistul își fundamentează maniera stilistică, pe care a numit-o *realism suprarealist*, iar ultima etapă, legată de apariția formei geometrizzate în lucrări, corespunde cu aflarea artistului în Jully-sur-Sarce.

După cum s-a menționat anterior, tablourile lui Grégoire Michonze¹⁵⁸ reprezintă, în egală măsură, o lume familiară, dar și ireală. Natura, câmpiile cu animale, copacii, grădinile vin să populeze tablourile lui

¹⁵⁷ ArtVisconti.com. Max Fullenbaum. Decouverte de Michonze, Fevrier, 1997, p. 5, 6.

¹⁵⁸ Jully-sur-Sarce sous l'oeil de Michonze. Publié le 30.12.2012. <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la 07.08.2013).



cu personaje caracteristice picturii sale, care nu sunt nici suprarealiste, dar nici expresioniste. Opera sa nu poate fi definită ca aparținând unui anumit curent și nici descifrată până la capăt. Tablourile sale depășesc interpretările unice. Criticii acceptă lecturile diverse și sunt de acord că acestea se află într-o totală opoziție. Mulți dintre ei califică creația lui Michonze ca *o lume a incomunicativității și de o solitudine intensă*, alții – ca imagini ale unei *lumi grotești și absurde*. Unii critici, privind tablourile lui Michonze, propun contrariul, descriind un fel de paradis, un *univers straniu și fascinant de locuri și de oameni familiari și ireali, distanțați de timp*, ca și poezia.

Cu certitudine, operele lui Michonze conțin un mister și Michonze, pe care fiica sa îl descrie ca *energic, exuberant, generos și curios în toate*¹⁵⁹, rămâne nu mai puțin discret asupra mesajului picturii sale. Modest, purtând cu ironie calificativul derizoriu de *pictor naturalist-suprarealist*, Michonze este pictorul misterului uman? În orice caz, în ceea ce privește

¹⁵⁹ Jully-sur-Sarce sous l'oeil de Michonze. Publié le 30.12.2012. <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la 07.08.2013).

pictura sa, istoricii de artă sunt de acord doar asupra unui fapt: ea rămâne încă necunoscută marelui public.

Printre numele menționate de Nadine Nieszawer în *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939*. *École de Paris* figurează și Isaac Antcher¹⁶⁰, unul dintre puținii basarabeni care nu au frecventat Școala de Belle-Arte din Chișinău. La vârsta de 21 de ani pleacă la fratele său din Lille, ca să se stabilească apoi la Paris, de unde merge la Ierusalim, fiind student la Școala de Artă și Meșteșuguri *Bezalel*, în atelierelor lui Abel Pann, Boris Shatz și Raban.

În 1924 se reîntoarce la Paris, depunând documentele pentru a fi admis la cursuri în *La Grande Chaumière*, dar nu a trecut concursul. Pentru a-și câștiga surse de existență, se angajează în calitate de constructor sau muncitor la uzinele Renault, frecventând concomitent atelierul privat al lui Castelluccio, sculptorul Henry Arno și atelierelor lui V. Șuhaev și A. Iakovlev¹⁶¹.

Anul 1926 a fost cel mai bogat în evenimente, Antcher căsătorindu-se cu Bela Ber și participând la primele sale expoziții pariziene: la *Salon d'Automne* și *Salon des Tuileries*. Lucrările de la aceste expoziții au atras atenția colecționarului și mecenatului Léopold Zborowsky, care semnează cu pictorul un contract de 2000 de franci lunar pentru toate lucrările executate¹⁶², care după decesul lui Léopold Zborowsky, în 1930, își pierde importanța.

În următorii doi ani (1928 și 1929) Isaac Antcher pictează naturi moarte, interioare pustii, peisaje urbane și rurale, expunând lucrările în galeriile lui Zborowsky (1928), Zak (1931) și Allie Manteau (1932).

¹⁶⁰ Isaac Antcher (1899, Peresecina, Basarabia – 1990, Malacoff, Paris), pictor francez. În 1920 a plecat din România la Paris, unde a început să învețe sub îndrumarea lui Zeev Raban în *La Grand Chaumière*. În 1926 a expus creațiile la *Salon d'Automne* și la *Salon des Tuileries*. După aceste expoziții a devenit protejatul unui faimos negustor de artă, Léopold Zborowski. Antcher era cel mai tânăr din grupul de artiști format din Utrillo, Modigliani, Soutine și Kisling, care erau promovați de Zborowski.

¹⁶¹ Vasili Șuhaev și Alexandre Iakovlev, absolvenți ai Academiei de Arte din Sankt Petersburg (1912, 1913), emigrează în Franța în 1920. Practicau pictura și grafica. După 1935 V. Șuhaev se reîntoarce în URSS, fiind exilat la Magadan pentru 10 ani. După eliberare activează la Academia de Arte din Tbilisi. Prietenul său a decedat la Paris în 1938.

¹⁶² <http://www.artfinding.com/Biography/Ancher-Isaac/2887.html>.



Se ținea distanțat de boema pariziană, iar în perioadele de criză își întreținea existența cu lucrări de zugrăvit, revenind la pictură după 1937. Un ajutor substanțial i-a acordat colecționarul operelor lui Amedeo Modigliani, Jonas Netter. La ultima expoziție de grup din perioada interbelică, care a avut loc în 1938 la galeria Bernheim din Paris, Isaac Antcher obține premiul *Paul Guillaume*¹⁶³. În 1939 se înrolează ca voluntar în armata franceză, apoi, fiind demobilizat, se stabilește cu familia în Montpellier, unde organizează trei expoziții personale în galeriile *Dimon* (1940), *Cournut* (1942) și în muzeul din localitate (1941). În 1943 se refugiază în Elveția, iar după reîntoarcere și-a găsit atelierul devastat. Participă la expoziția *Omagiu Victoriei*, organizată de Uniunea Patrioților Sovietici în 1946¹⁶⁴, la care au mai expus basarabeanul Ion Craitor, Natalia Goncareova și Mihail Larionov, alte nume fiind mai puțin cunoscute.

¹⁶³ Paul Guillaume (1891 – 1934), cunoscut colecționar de artă francez. A achiziționat opere de A. Modigliani și Ch. Soutine la începuturi, apoi ale foviștilor și abstracționiștilor.

¹⁶⁴ L'Exposition «Hommage a la Victoire» organisée avec le concours de tous les Artistes Russes qui ont voulu participer à cette manifestation. Paris, 4 Rue Galli-



În perioada postbelică a avut numeroase expoziții personale în galeriile pariziene *Carmine* (1946, 1948), *Zak* (1948, 1954, 1962), *Allard* (1950), *Michel Bernheim* (1951), *Hupel* (1968), *Rimon* (1971), inclusiv la Bruxelles (1948), Berna (1951), Strasbourg (1953), Tel Aviv (1956) și Ierusalim (1956).

Importanța creației sale este dovedită și de expozițiile de grup la care participă Isaac Ancher. În 1971 lucrările artistului sunt prezentate împreună cu cele ale lui Eugène Boudin, Auguste Renoir și Maurice Utrillo în cadrul expoziției *Les petits formes*, urmată de vernisajul *Pictorii lui Zborowsky* (Galeria Saint-Honoré, 1973), iar în 1986 – la retrospectiva *La grande aventure de Montparnasse* și la prestigioasa expoziție *L'Europe des Grands Maitres*, organizată de Comisia Uniunii Europene la Paris și la Strasbourg la hotarul anilor 1989 – 1990. Încă o retrospectivă personală este deschisă în 1990 la galeria *Katia Kranoff* din Paris.

Cu numeroase expoziții și mecenai care l-au susținut în timpul vieții, Isaac Antcher nu a prea beneficiat de albume sau monografii despre

era. 6 Juillet 1946.

creația sa. Un articol semnat de M-c Vs. apare în perioada postbelică în revista *Русская мысль*¹⁶⁵, urmat de un catalog cu texte introductive de Waldemar George, Jean Bouret, George Chabanon¹⁶⁶ și de o monografie semnată de Jean Bouret în 1962¹⁶⁷. Mai târziu își face apariția catalogul operelor lui Isaac Antcher, publicat de nepotul său Marc Restellini, istoric de artă și profesor la Sorbona¹⁶⁸, proprietarul Pinacotecii din Paris¹⁶⁹.

Ultima publicație reflectă retrospectiva din Galeria *Katia Granoff* în 1990¹⁷⁰. Isaac Antcher a decedat la 21 aprilie 1990 și a fost înmormântat la Cimitirul din Malakoff, departamentul Hauts-de-Seine, Île-de-France, din apropierea Parisului.

Alte surse laconice sunt dicționarul *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939. École de Paris*, apărut în 2000¹⁷¹, și arhiva electronică virtuală a Centrului de Artă Modernă „George Pompidou”. Ultima se află în fondurile Bibliotecii Kandinsky și conține informații despre expoziția *Portrete și peisaje de la Zborowsky*, prezentată la *Salon du Vieux Colombier*, catalog prefătat de Christian Parisot și Marc Restellini, consacrat expoziției colective de opere semnate de Soutine, Kisling, Modigliani, Antcher și Ebiche¹⁷².

Prezent cu opere în colecțiile galeriilor de artă din *Gilden's Arts Gallery* (Londra), *Colors-Art Gallery* (Tel Aviv) și în colecția lui Jonas Netter, Isaac Antcher a preferat o pictură tradițională, de factură realistă, puține lucrări rezistând comparației cu operele basarabenilor din cercul Școlii de la Paris. Fenomenul se datorează, probabil, studiilor nefinalizate, pe care le-a abandonat pe rând la Ierusalim și la Paris. Pictura sa pendulează între operele Școlii de la Barbizon și cea a vameșului Henry

¹⁶⁵ М-ч Вс. Выставка Анчера. Русская мысль (Париж). 1949, № 110.

¹⁶⁶ Jean Chabanon. *L'œuvre de Antcher*. Par textes de W. George, J. Bouret, J. Chabanon. Paris, L'imprimerie Moderne de A. Presse, 1954.

¹⁶⁷ J. Bouret. *Antcher et la pureté des émotions*. Paris, Galerie Zak, 1962, 4 p.

¹⁶⁸ M. Restellini. *Antcher, de la Russie à Paris, 1899 – 1939. Catalogue des œuvres de 1924 à 1945. Memoire de maitrise en histoire de l'art contemporain*. Paris, Université de Paris I, 1987.

¹⁶⁹ <http://www.lepoint.fr/culture/2009-11-28/le-frans-tireur-de-l-art/249/0/399872>.

¹⁷⁰ *Antcher. Retrospective. 1927 – 1981*. Preface de G. Boudaille, A. Cremin [Catalogue]. Galerie Katia Granoff. Paris, 1990, 32 p.

¹⁷¹ Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel. *Peintres Juifs à Paris. 1905 – 1939. École de Paris*. Éditions Denoël, 2000. 365 p.

¹⁷² Ch. Parisot, M. Restellini. *Portraits et paysages chez Zborowski*. École de Paris. Paris, Carrefour Vavin, 1989, 70 p.

Russo, mai ales în cazul compozițiilor cu figuri. Lipsite de o manieră stilistică proprie, marcate de laconism și sărăcie, tablourile sale marchează o altă fațetă a artei moderne din Paris, cea a deznădejdiei și a visurilor neîmplinite, caracteristice creației lui Isaac Antcher. A pictat în permanență peisaje și naturi moarte, rareori apelând la portrete sau imagini cu figuri.

Peisajele expuse în cadrul primelor expoziții pariziene denotă faptul că, la începuturi, artistul nu a fost străin tendințelor artei moderne, pictând pânze în culori sonore, cu forme geometrificate, cum este *Pod în Flandra* (1926), unde verdele și roșul contrastant amintesc lucrările foviştilor de la începutul secolului al XX-lea, cu o compoziție fragmentată, intersectată de diagonalele podurilor și caselor, cu o structură laconică, dar expresivă a coloritului. Lucrarea este cunoscută ca una dintre puținele care au depășit operele ulterioare ale artistului.

Cele mai numeroase peisaje și naturi statice abordează diverse situații, care se mențin în aria picturii tradiționale, fără a se concentra asupra mesajului care poate fi transmis prin intermediul unui limbaj plastic corespunzător.

Faptul este evident în una dintre lucrările de la începutul anilor '30, *Interior din atelierul pictorului*, cu un mobilier sărăcăcios și pereții umezi, motiv care nu se prea întâlnește în arta franceză din această perioadă. Același pesimism îl emană peisajul *Figură sub copaci* (1929), care face parte din lucrările pictate la comanda lui Léopold Zborowsky. Posibil, aici pictorul nu a reprezentat decât un fragment al unei margini de parc sau de pădure în toiul unei toamne târzii, lipsite de culorile sonore ale anotimpului.

Isaac Antcher pictează ceea ce simte, fiind influențat în primul rând de caracterul său solitar, fiind uneori destul de convingător și expresiv, ca în *Natură statică din St.Tropes* (1930), în *Peisaj cu case roșii* (1930), *Peisaj din St. Tropes* cu contraste coloristice, de lumină și umbră, destul de reușite pentru a le imprima pânzelor o doză de veridicitate sau în *Peisaj cu case* (circa 1930), unde atenția artistului față de detalii deformează imaginea artisticului din tablou, realitatea fiind forța care captează atenția și percepția.

Despre situația socială a pictorului cele mai elocvente sunt pânzele cu interiorul studioului său de la periferia Parisului, din Malakoff, în care pictorul s-a instalat înainte de război. *Atelierul pictorului*, creat, probabil, în anii 1930, nu se prea deosebește ca atmosferă și mesaj de lucrarea anterioară cu același subiect. Același anturaj sărăcăcios, căruia i se adaugă



figura artistului, care face focul în soba de metal, atmosfera rămânând neschimbată.

Din această serie face parte și tabloul *În atelier*, complet diferit ca tratare și încărcătură semantică, ce reprezintă o natură statică impunătoare cu o măsuță rotundă, în stil modern, după care urmează una masivă, acoperită cu față de masă brodată cu ornamente rustice basarabene, cu multă veselă, iar pe pereți se află câteva tablouri cu peisaje. S-a modificat cardinal și coloritul, devenind mai sonor, cu nuanțe decorative mai active, ceea ce amintește pictura sa de la începuturi. Este evident că această pânză nu face parte din ciclul lucrărilor pictate în perioada interbelică. Ultima lucrare din această serie, datată 1950, reprezintă o compoziție cu tablourile artistului situate pe șevalet în ungherul atelierului.

Motivul studioului se întâlnește frecvent în tablourile pictorului și este un indicator concludent al bunăstării sale, care reprezintă anumite etape pe care artistul, inconștient, le transferă în tablouri. Încă două pânze fac trimitere la situația dată: *În atelier* și *Interior*, pictate după anii '50.

În primul, care reprezintă o vedere cu o ușă deschisă între două camere, cu pereții acoperiți de tablouri, mai stăruie gama coloristică

dominată de ocru și albastru pastelat, iar cel de-al doilea oferă o pictură contrastantă, unde roșul covorului evidențiază verdele de smarald al obiectelor din sticlă și ceramică de pe podea, cu o sobă de metal negru și un horn vertical, în paralel încadrându-se fragmentul unui tablou și al unei etajere. Gama acestei pânze este similară coloritului deceniului trei din *Pod în Flandra*, la care artistul revine mereu.

Mai fine și mai libere în tratare sunt naturile moarte ale pictorului, care produc o impresie stranie a obiectelor aranjate simetric și au un colorit unde se aplică tonalități ce corespund naturii, alteori implicându-se imaginația lui Isaac Antcher.

Natura statică pictată în 1931 amintește de experimentele lui Henry Matisse, care include în pictură ornamente ale materialelor textile, element repetat de Antcher în fața de masă așternută, pe care se regăsesc un vas de bronz cu flori și trei obiecte de ceramică pe fundalul unui tablou pe perete cu candelabru pe fundal albastru, pictate în detaliu.

Natură statică cu colier din perle, *Natură statică din St. Tropes* (1930), *Natură statică cu mere și pere* (1931), *Buchet de flori* (circa 1930), *Samovarul* sunt opere impersonale ca tratare, primele două menținând un colorit sonor, vibrant, iar ultima fiind dominată de nuanțele reci ale perioadei albastre din creația lui Picasso. Dintre ultimele lucrări din această serie, apărute în cadrul licitațiilor europene, face parte și *Natură statică cu legume* (1984), cu o abordare complet diferită față de lucrările anterioare, unde Isaac Antcher scoate în evidență obiectele pictate prin intermediul fundalului deschis.

Peisajele fac și ele parte din lucrările preferate ale pictorului, în care se accentuează o tratare cât mai aproape de realitate. *Figuri sub copaci* (1929), *Figuri sub copaci bătrâni* și *Peisaj cu case*, *Copaci mari* pot fi atribuite timpului când artistul a fost influențat de reprezentanții Școlii de la Barbizon.

În majoritatea cazurilor, peisajele lui Isaac Antcher sunt depopulate. De obicei, ele sunt constituite din arbori, case și drumuri (*Casă în peisaj*, *Case lângă drum*) pictate din natură, fără a interveni în compoziția selectată, determinată de ambianța înconjurătoare. Dar și în cazul peisajelor cu figuri, cum este *Lângă Marseu*, cu o imagine a arhitecturii urbane specifice centrelor istorice ale orașelor franceze, figurile incluse în compoziție par a fi o scenă regizată, o scenografie, unde arhitectura este un fundal pentru un ulterior spectacol.

Dintre rarele tablouri cu subiect pictate de pictor unele pot fi catalogate ca portrete (*Jaques citind, Doamnă culcată*); altele, cum ar fi *Clipe de răgaz* și *Scenă din Peresecina* (1945), reflectă scene banale de gen, prima cu o compoziție orizontală alungită, ce include o scenă a unui prânz, cu mai multe figuri, în maniera timpului, când Van Gogh pictase *Mâncătorii de cartofi*, următoarea fiind dedicată amintirilor pictorului despre sărbătorile din satul său natal, cu figuri de săteni și copii, așezați pe bănci în jurul unui copac bătrân. Unica diferență dintre aceste scene de gen se datorează coloritului, stins și opac în prima lucrare și contrastant, sonor în ultima.

Pictura lui Isaac Antcher este una atipică pentru reprezentanții Școlii de la Paris, aflându-se la limitele artei naive și tradiționale. Artistul a urmat traseul său singular, departe de căutările avangardei europene, solitar în atelierul său și în tot ce îl înconjură. Cotidianul și evenimentele legate de el au fost și rămân motivele pentru care a aspirat pictorul, așa cum le-a văzut și le-a înțeles, fără să-i pese că pot exista și alte forme, alte subtilități care-l pot atașa direct de timpul în care a creat.

Un destin diferit și fascinant la Paris a avut un alt basarabean – Antoine Irisse (Avram)¹⁷³.

S-a născut la Chișinău și a studiat la Școala de Belle-Arte în aceeași perioadă cu Grégoire Michonze, Olga Olby, Joseph Bronstein în atelierul lui Auguste Baillayre, înscriindu-se apoi la Academia Regală de Arte din Bruxelles. Și-a trăit copilăria, cu părinții și cei doi frați, într-un mediu marcat de antisemitism și de Pogromul din Chișinău din aprilie 1903. Decide să plece în capitala Franței, dar ajunge în Belgia, unde în 1924 se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene.

La 23 de ani, în 1926, se instalează definitiv la Paris, lucrând în atelierul lui Robert Wlérick și Henry Arnold, unde i-a cunoscut pe viitorii săi prieteni Pignon și Dayez¹⁷⁴, frecventând Académie de la Grande Chau-

¹⁷³ Antoine Irisse (Avram Irisse), Chișinău, 18 aprilie 1903 – 10 ianuarie 1957, Paris), pictor francez. A studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău și la Academia Regală de Arte din Bruxelles, de unde, în 1924, se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene. În 1926 pleacă la Paris, studiind în atelierul sculptorilor Wlérick și Arnold. Pictor fovist al Școlii pariziene, participant activ la manifestările din Montparnasse. A fost un poet în pictură, care l-a inspirat pe Matisse și care îl admira.

¹⁷⁴ Henry Arnold (1879 – 1945, Paris) și Robert Wlérick (1882 – 1944, Paris), sculptori francezi figurativi. Edouard Pignon (1905 – 1993, Paris) și Georges Dayez



miere, descoperind în capitala artei mondiale libertatea picturii, unde putea fi el însuși, participând activ la viața artistică din Montparnasse. Aici se împrietenește cu Michel Kikoine, Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch¹⁷⁵ și mulți alții, frecventând regulat cafenelele din cartierul Vavin cu terasele *Select*, *Dome*, *Rotonde* sau *Cupola*, unde s-a instaurat spiritul Școlii de la Paris, în care se întâlnește cu prietenii săi pictori, cu galeriști, critici de artă și mecenati.

În 1936 se produc modificări esențiale pentru Antoine Irisse: el se instalează într-un atelier spațios din Montparnasse și se căsătorește.

(1907 – 1991, Paris) practicau o pictură nonfigurativă.

¹⁷⁵ Michel Kikoine, Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch – pictori care au făcut parte din diverse curente ale avangardei franceze – abstracționiști, foviști, cubiști și expresioniști.

În anii celui de-al Doilea Război Mondial Irise rămâne la Paris, unde a fost denunțat ca persoană de origine evreiască, dar se ascunde și scapă de arestul Gestapoului. Mama sa însă este reținută în timpul unei razii în 1942, deportată și închisă la Auschwitz. În 1940 artistul dobândește cetățenia franceză.

Irisse și-a consacrat toată viața picturii. Pentru a face față dualității problemelor cu care se confrunta, între existența familiei (fiica Danielle s-a născut în 1940) și căutările sale autentice, pictorul îmbrățișează o altă profesie, cea de ceramist, însă nu uită de pictură.

Înainte de eliberarea Franței, artistul participă la *Salonul din Mai* cu creațiile sale din 1943. René Barotte scria în *Paris Presse l'Intransigeant*: ...*Acesta este, împreună cu Pignon și Dayez, unul dintre primii la Salon*¹⁷⁶. Participarea lui la expoziții în fiecare an de după 1943 și până la decesul din 1957 este marcată cu regularitate la Salonul Independenților, la care este asociat, la Saloanele Tuileries și la Saloanele de Toamnă.

A aderat la fovism în plină criză a artei figurative, excluzând convențiile academice și perspectiva lineară italiană, participând astfel la prima revoluție artistică a secolului al XX-lea: revoluția culorii, precedată de revoluția formei. Foviștii au manifestat pentru autonomia culorii și intervenții emotive drept componente picturale, în timp ce formele se reduc la linii simplificate, iar perspectiva este sugerată de planurile spațiale ale culorilor.

Pictura sa de factură poetică devine un imn al luminilor și al dragostei de viață, asociindu-se cu culorile decorative și simplificarea perspectivei, prin contraste de formă și delimitare a conturului. Subiectele sale erau destul de simple, cum era și persoana sa: vederi din atelierul său, modeste accesorii din viață, vase cu flori, portrete.

Irisse evoluează în mod natural spre o formă de expresie abstractă. El se dedică integral căutărilor unor noi forme și îl interesează foarte mult asocierea coloristică. Realizează pânze pline de optimism, chiar și atunci când era flămând și slăbit.

Prima sa expoziție, din 1929, a avut loc la Galeria *Jeune Paris* și poate fi percepută ca o artă exuberantă, turbulentă a jocului de culoare în toate variațiile posibile ale libertății. Irisse face parte din cercul pictorilor foviști, care aduc o adevărată tinerețe în pictură.

¹⁷⁶ René Barotte. *Presse l'Intransigeant*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (accesat la 21.03.2013).

După expoziția lui, criticul de artă Mounesseau scria pentru *Écho de Paris*:... Irisse este un tânăr pictor care fulgeră în contunuaire. *Pictura lui (...) violentă, brutală dezvăluie un veritabil temperament de colorist*¹⁷⁷.

După 1930 are numeroase expoziții solo în galeriile *Katia Granoff*, *Aux Quatres Chemins* și în *Gallery Armand Drouant*. Mai târziu organizează două expoziții în *Gallery André Weil*, de pe str. Matignon, bucurându-se de succes la public și în rândul criticilor de artă.

În 1931 Antoine Irisse se mai produce la o expoziție cu vânzare, numită *Un petit tableau* în Galeria Katiei Granoff și la o alta, în 1932, la *Archipel*, împreună cu Raoul Dufy, Friesz, Mané-Katz, Picasso, Maurice Utrillo și Vlaminck.

În continuare expune în 1932 împreună cu grupul *La Peniche* la periferia Boucanier, iar în 1933 la Galeria *Quatre Chemins*, unde își reconfirmă stilul și maniera proprie. La expoziția sa din 1934 de la Galeria *Armand Drouant* este prefațat și consultat de Waldemar George, participând, în paralel, cu regularitate la principalele saloane pariziene.

Prima expoziție din 1930 a fost remarcată de Waldemar George¹⁷⁸, viitorul redactor-șef de la *Prisme des Arts*, care l-a susținut în toți anii carierei sale artistice prin recunoașterea talentului său. Aceste pânze l-au sedus și pe J.-M. Campagne, care într-un lung articol scria: *...Am admirat într-o altă zi la Katia Granoff o expoziție a unui tânăr rus, pictorul Irisse. Acesta este decis să meargă, pentru susținerea picturii sale, până la a muri de foame. El nu face promisiuni, dar este un profesionist foarte liber, ce degajează o delicioasă nebunie a unui adevărat artist. Mi-aș dori ca el să continue totuși și noi ne vom aminti de numele său*¹⁷⁹.

Expoziția sa din 1952, de la Galeria *André Weil* de pe strada Matignon, l-a clasat definitiv printre cei mai mari reprezentanți ai epocii și, mai precis, printre foviști.

Dar cele mai multe comentarii despre creația lui Antoine Irisse apar în perioada postbelică.

Pentru revista *Le Peintre* din decembrie 1956 Waldemar George scrie despre operele pictorului expuse în Galeria *André Weil*: *...Poetul culori-*

¹⁷⁷ Waldemar George (1893, Łódź – 1970, Paris), jurnalist de origine poloneză. Autor a numeroase monografii consacrate creației lui Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo, Maillol ș.a.

¹⁷⁸ Waldemar George. *La Presse*, 15 janvier 1931, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (accesat la la 21.03.2013).

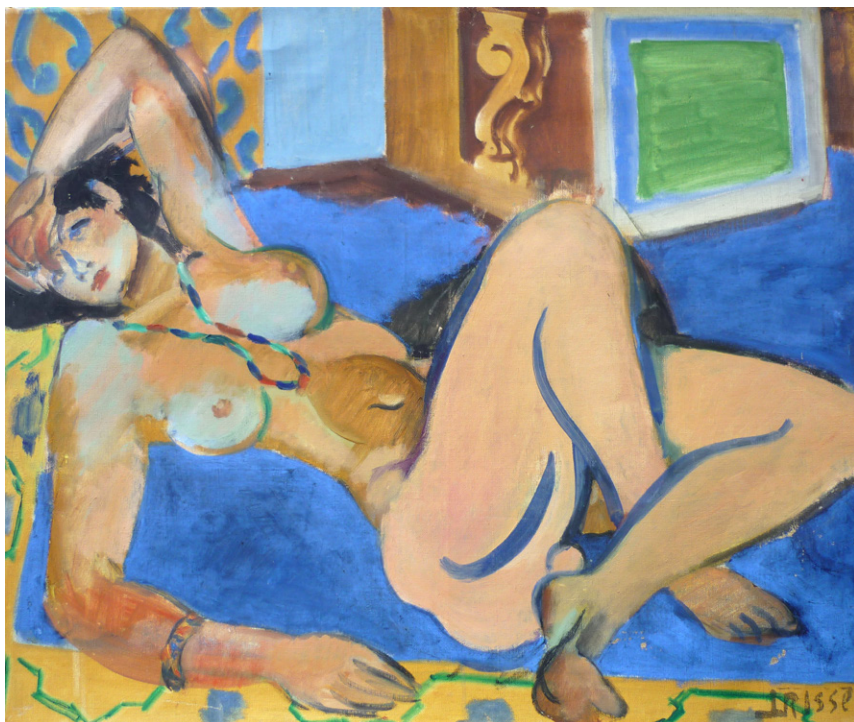
¹⁷⁹ J.-M. Campagne. Antoine Irisse. În : *Art Vivant*, mars, 1931.



lor, Irise și-a dorit reducerea la esențialul mijloacelor sale plastice de expresie (...). Pânzele lui sunt pătrunse de o lumină interioară. Climatul lor este acel al unei veri eterne și al bucuriei vieții (...). Tonurile intense, de o străfulgerare violentă, își păesc proprietățile proprii (...). Visezi înaintea pânzelor lui Irise la splendoarea dezgolită a poemelor lui Stephane Mallarmé. Ca un prinț incontestabil al cuvintelor, Irise identifică aceste efecte ale resurselor specifice vocabularului său¹⁸⁰.

În ianuarie 1957, în aceeași revistă, Waldemar George subliniază armonia sa coloristică, descrisă astfel: ...Spațiul coloristic pe care îl deține acest artist cu rare calități, expus pe suprafață, creează planuri coloristice. Câteva accesorii modeste ale vieții și câteva vase cu flori constituie decorul pânzelor pictate de Irise, unde domnește atmosfera unui paradis terestru. Acordurile lui Irise gravitează între spiritul subit subjugat și șarmul auturului de a favoriza tonusul nostru vital. (...) Ce muzician, ce poet ar fi tentat să transcrie în idiomul său natura moartă, fața de masă albastră, florile care izvorăsc dintr-o puțină cu murături rustice, cartofii cafenii și ananașii din farfuria turcoz, pusă în apropierea unei butelii de culoarea lacului negru

¹⁸⁰ Waldemar George. *Le Peintre*, 15 décembre 1956.



chinez ? (...) Ca orișice mare artist exigent al epocii sale, Irise, cu această sete absolută și cu apetitul pentru expresii esențiale, se obligă să-și creeze propriul vocabular artistic. El știe că culoarea nu este o căptușeală banală a formei, ci carnația și sângele tabloului¹⁸¹.

Alt istoric de artă, Henri Héraut, scria în 1957 în revista *L'Amateur d'Art*: ...Irise, artist foarte modest, este unul dintre cei mai autentici pictori ai epocii noastre. Influențat la începuturi de factura de netăgăduit a lui Matisse (pe care îl admira, de altfel), el a realizat minunea de a merge, în unele pânze, înaintea Maestrului (...). Temperamentele picturale ale lui Irise sunt grandioase: roșul său pur este violent, însă instinctul de artist reunește aspectele stridente cu o ușurință nedisimulată. Expoziție remarcabilă pentru a o privi și a o revedea. Cele câteva pânze pe care le expune îl situează pe Irise printre cei mai buni pictori ai generației sale. Acest artist, foarte modest, nu-și ocupă locul pe care îl merită pentru diversitatea limbajului plastic și cele mai multe realizări¹⁸².

¹⁸¹ Waldemar George. *Prisme des arts*, janvier 1957.

¹⁸² Henri Héraut. *Journal de l'Amateur d'art*, 25 janvier 1957, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irise (accesat la 21.03.2013).

În revista *Les Arts* din decembrie 1956, apare un articol nesemnat: ... Într-o culoare impalpabilă armonioasă, pură, vibrantă, diluată, *Irisse*, preocupat de laconismul procedeeelor plastice, pune epiderma de un ton pe pânză în forme decupate. Operele sale incluse în dimensiuni spațiale se remarcă prin valorație și nu prin perspectiva lineară trasată, fiind rezultatul unei munci care l-a îndreptat pe *Irisse*, ca și pe *Matisse*, spre un echilibru al culorilor care se susțin reciproc într-o adevărată armonie¹⁸³.

În ianuarie 1957 Waldemar George, în anunțul despre moartea artistului din *L'Arte*, scrie: ...Ultima reuniune a operelor sale la Grande Galerie de pe Matignon a relevat un talent de o rară calitate. O pânză de *Irisse* a reflectat lumina unei primăveri eterne (...). Subiectul operelor sale este asemănător cu puritatea imuabilă a cristalului, este acea delectare (sau acea frumusețe esențială) la care Poussin făcea aluzie într-una din scrisorile adresate lui M-me de Chanteloup¹⁸⁴.

Pictura sa împovărată de poezie este un imn al luminii, al culorii, al plăcerii unei vieți păgâne. El a deschis izvorul pur al galbenului, violetului și rozului. A simplificat formele și perspectivele. A asociat culorile sonore, strălucitoare, obraznice cu o sensibilitate foarte sigură, nelăsând formele și liniile complet dezgolite. A fost un poet admirat de *Matisse*, pe care l-a urmat. Culoarea a fost pentru el o unealtă a expresiei și constituie un limbaj profund de emoții. Anume în această perioadă arta sa atinge cele mai înalte realizări. Dar, în sfârșit, când are posibilitatea să se dedice în exclusivitate picturii, se îmbolnăvește în 1954 de o maladie gravă, care nu i-a mai lăsat decât doi ani de viață. Ultima expoziție în care a prezentat o bună parte a celor mai importante opere a avut loc la Galeria *André Weil*, în decembrie 1956, care i-a încununat succesul. În revista *Combat* se afirma: ...*Irisse* adoptă un stil luminos și coloristic în cele mai bune tradiții ale foviștilor și ale lui *Matisse*. Formele sale sunt simple, aluzive, de o culoare sonoră¹⁸⁵.

Majoritatea specialiștilor care au scris despre operele lui Antoine *Irisse* din diverse perioade accentuau în permanență simplitatea și luminozitatea compozițiilor sale, transformând lucrurile banale într-o bijuterie. Indiferent de gen, artistul picta cu aceeași libertate naturi moarte, portrete sau peisaje, iar simplitatea lor nu era decât o modalitate de a ascunde

¹⁸³ A.C. *Arts*, 26 décembre 1956.

¹⁸⁴ Waldemar George. *Les Arts*, février 1957.

¹⁸⁵ P. Bettencourt. *Combat*, 24 décembre 1956, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (accesat la 21.03.2013).

profunzimea mesajului, identificând procedeele plastice care vor reflecta subiectul propus. A fi fovist pentru pictor a însemnat să-l imite pe Henry Matisse, dar a reușit să-l depășească, apelând la un colorit decorativ și sonor, fără rigiditatea contrastelor Maestrului. Nici desenul, nici compozițiile nu prezintă forme geometrizeate. Totul este supus unei perfecte armonii, inclusiv coloritul.

De la primele sale lucrări, artistul și-a intuit locul pe care fovismul l-a ignorat sau nu a avut cine să-l ocupe: în locul expresiei coloristice Antoine Irise folosește tonuri și culori semidecorative sau semimate, linii ondulate, fără colțuri, surprinzând prin armonia motivului. În *Le Tailleur* (Croitorul, 1924), pictorul transformă compoziția inspirată din activitățile cotidiene într-o scenă complexă, cu atribute și detalii stilizate și amplasate fără artificialitate, cu toate că culorile se armonizează între ele, fiecare având limitele sale. În pânza concepută ca o compoziție privită de deasupra liniei orizontului, plasticianul plasează croitoreasa la marginea din stânga tabloului, restul spațiului fiind ocupat de bucăți de textile, mașina de cusut și o foarfecă. Fiecare obiect este personalizat de culoarea care-i oferă unicitate, dar nu este scos din ansamblul coloristic al tabloului. În plus, comparativ cu foviștii, pictorul evită aplatizarea totală, utilizând, la necesitate, clarobscurul pentru a evidenția unele forme sau volume.

Două lucrări pictate în 1927 – *Compoziție cu carte roșie* și *Doamnă în bluză verde* – sunt lucrări concludente pentru înțelegerea întregii creații a artistului. În primul caz, natura statică reprezintă o armonie coloristică perfectă, iar denumirea tabloului este atribuită arbitrar, centrul compozițional fiind ocupat de masa acoperită cu o față de masă de un alb imaculat, cu pliuri albastru-deschis. Accentele de roz ale cărții și roșul aprins al florilor din ultimul plan distribuie accentele coloristice, datorită cărora tonurile întunecate aproape nu se fac observate. Simplețea și semantica profundă a motivului sunt și laitmotivul portretului *Doamnă în bluză verde* – o figură în fotoliu, cu mâinile împreunate și o privire meditativă îndreptată în spațiu. Culoarea verde a bluzei și a fustei întunecate pe fundalul roșu-mat și ocru activ, fără linia conturului, care ar delimita formele, creează o imagine poetică sinceră, luminoasă și contemplativă. Acest chip nu are tangență cu realitatea cotidiană, este atemporal, permanent, tânăr și frumos pentru toate timpurile trecute, prezente și viitoare.

În ulterioarele naturi moarte Antoine Irise adoptă un colorit mat, pastelat, reducând la minimum numărul obiectelor stilizate și geometrizeate, acestea fiind o excepție în creația sa (*Vesală cu butelie de vin*, 1930;



Tânără și natură moartă, 1930; *Natură moartă cu brișe*), griul dominând paleta coloristică.

Aceeași abordare se observă în lucrările artistului din ultimul deceniu interbelic. Trei lucrări care marchează această etapă – *Fructieră cu mere și cochilie* (1933), *Femeie în rochie albastră* (1936) și *Portretul soției pictorului* (1938) – denotă același mod de tratare plastică a subiectelor: simplitatea lor reflectată în denumiri, varietatea compozițională a motivelor și armonia coloristică a pânzelor. Deosebit de semnificative sunt cele două portrete. Primul, executat în maniera caracteristică foviștilor, de un decorativism evident, mai amintește sonoritatea pânzelor lui Matisse, prin contrastul albastrului rochiei și galbenul aprins al fotoliului pe fundal roșu, secondat de vaza verde și albastrul lacului din ultimul plan. *Portretul soției pictorului* are un caracter mai sentimental și este realizat în manieră tradițională. Profilul femeii cu broboadă galbenă, îmbrăcată



într-o bundiță deschisă, și fundalul mixt de tonuri roșu și ocru rece, cu accentuarea lejeră a volumelor, evidențiază lucrarea din întregul ciclu de portrete ale autorului.

În pictura imediat postbelică în lucrări intervin unele schimbări. Nuanțele coloristice nu mai sunt la fel de sonore, devin mate, dispare luminozitatea interioară a operelor, momentul constant referindu-se doar la libertatea compozițională. În acest sens, *Doamnă în albastru* (1946) și *Cheicul Senei* (1947) sunt destul de semnificative, dar acest moment nu durează. Deja în 1949 pictura lui Antoine Irișse se revigorează complet, dovadă fiind *Masă albastră* (1949), *Natură moartă cu portocale și ananas* (1949), *Tânără cu mandolină II* (1949), Irișse reîntorcându-se la valențele coloristice interbelice. Roșul și albastrul constituie gama coloristică a pictorului, dominând natura moartă cu portocale și ananas, portretul tinerei cu mandolină și masa albastră. După două decenii interbelice pictorul revine la compozițiile cu acțiune, marcate în lucrarea *Tânără cu mandolină II*, cea mai timpurie de acest gen fiind *Cusătoreasă* (1924).

Un nou salt în creația pictorului este evident în apariția ciclurilor. Pentru anii '50 o dominantă a creației sale sunt seria de nuduri intitulate *Olimpia*, fără nicio urmă de referiri la cunoscutele lucrări ale lui Édou-

ard Manet sau ale pictorilor renașcentiști. Două lucrări din acest ciclu – *Olympia* (1950) și *Olympia II* (1950) sunt semnificative. Repetând în fiecare lucrare poziția corpului și compoziția, se modifică doar coloritul – în *Olimpia* corpul nud este dominat de ocră de diverse nuanțe pe fundal albastru, iar în *Olimpia II* același corp devine roz-albăstrui, pe fundal albastru-închis, alte opere din acest ciclu variind prin gamele coloristice.

După *Olimpii* Antoine Irișse se adresează unor motive tematice, cum ar fi *L'Épreuve* (1952) din cadrul unei serate muzicale într-o cafenea pariziană, unde coloritul de albastru întunecat sugerează o atmosferă serală, iar mesajul este asemănător *subiectelor fără subiect* ale lui Grégoire Michonze.

Concomitent, pictorul continuă lucrul la două serii noi consacrate atelierului său de creație și unei teme mai puțin obișnuite pentru Paris – sărbătorile păgâne. Executate în 1952 (*Atelierul pictorului I, Atelierul pictorului II*) și 1953 (*Sărbători păgâne I-III (Fête païenne II-III)*), aceste opere transferă paleta luminoasă a culorilor într-o feerie de lumini de maximă intensitate. Ca mesaj și semantică, ultimele au tangență cu cunoscutele lucrări ale lui Paul Gauguin din perioada polineziană. Atacat de o maladie necruțătoare, el moare la 10 ianuarie 1957, cu câteva zile înainte de ultima sa expoziție. Pe patul de moarte, artistul a cerut încă o dată tuburile sale pentru a etala culorile. Noua sa orientare a rămas doar ca o mare parte a proiectului propus¹⁸⁶.

După moartea lui Antoine Irișse, Parisul a achiziționat trei dintre operele sale. Ultima manifestare comemorativă a avut loc în iulie 2010, când fiica sa Danielle a organizat, cu asistența lui Nadine Nieszawer, expert al Școlii din Paris, participarea lui la o expoziție cu vânzare la *Artcurial* din Rond-Point de la Champs-Élysées¹⁸⁷.

O altă soartă a avut Joseph Bronstein¹⁸⁸, care a parcurs același drum ca și alți plasticieni basarabeni din interbelic. În comparație cu ceilalți, pictorul este unul dintre artiștii plastici cunoscut drept autor al celor

¹⁸⁶ Y. Taillandier. *Hommage pour Irișse*. Catalogue du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mai 1957.

¹⁸⁷ Catalogue Artcurial du 6 juillet 2010. Site de Nadine Nieszawer. http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irișse (accesat la 21.03.2013).

¹⁸⁸ Joseph Bronstein (1898, Kopaihorod, Ucraina – 3 martie 1943, Auschwitz), portretist și peisagist francez, colecționar. A studiat la Chișinău în atelierul lui Auguste Baillayre (1919 – 1923), iar în 1924 se află la Paris, unde frecventează cursuri la École Nationale des Arts Decoratifs.



mai puține lucrări existente, una dintre care, *Atelierul pictorului A. Baillayre* (1922), se păstrează în Muzeul de Artă din Chișinău, altele două – *Portretul pictorului Ephraim Mandelbaum* (1941) și *Sat în munți* – circulând la licitațiile europene ale operelor de artă.

Despre biografia pictorului se cunoaște la fel de puțin ca și despre operele lui. Născut în Ucraina, ajunge accidental la Chișinău, unde urmează cursurile de la École de Belle-Arte în atelierul lui Auguste Baillayre între anii 1919 și 1923. Împreună cu alți studenți ai profesorului, Grégoire

Michonze și Lydia Luzanovsky, se află la Paris, urmând studiile la École Nationale des Arts Decoratifs. Este amintit ca autor de portrete și peisaje expresive, dar și colecționar al operelor lui Pinchus Kremegne, Henry Epstein, Isaac Dobrinsky sau Ephraim Mandelbaum. În timpul ocupației Franței de către germani a încercat să se refugieze în zona liberă, dar a fost reținut de jandarmeria franceză la Chateauroux și deportat la Auschwitz. În 1955 unele lucrări ale lui Joseph Bronstein au fost prezente la *Expoziția pictorilor și sculptorilor morți în deportare*, care a avut loc în martie, în *Galeria Zak* din Paris, alături de operele lui Moissey Kogan. Informațiile despre pictor sunt la fel de contradictorii. Adrian Darmon¹⁸⁹ îl consideră pictor ucrainean cu studii la Odessa, iar autorii avangardei ruse din Sankt Petersburg, repetând aceleași informații, îl prezintă ca artist rus¹⁹⁰. La fel de succinte și irelevante sunt datele lui Nadine Nieszawer despre Bronstein ca reprezentant al Școlii de la Paris.

¹⁸⁹ A. Darmon. *Autour de l'art juif. Peintres, sculpteurs et photographes*. Edition Carnot, Paris, p. 45.

¹⁹⁰ <http://www.artrz.ru/menu/1804645939/1805054115.html>.

Lucrarea lui Joseph Bronstein a apărut la Chișinău grație donației lui Auguste Baillayre din 1962, care și astăzi constituie sursa de bază a studierii artei basarabene din perioada interbelică. *Crochiu pentru panou*, operă executată în guașă, îl definește pe pictor ca pe un desenator cu prestanță în domeniul portretului, scena cu cinci portrete fiind redată cu umor, sub formă de șarjă. Un profesor chel, cu barbă, asemănător iconografiei Sfântului Petru, ține în mâini un vas cu pensule, pe care le întinde elevilor. Posibil că printre imaginile reprezentate figurează colegii săi de breaslă, cu care se reve-

Ghetto Fighters' House



Pictorii basarabeni

și Scoala de la Paris

de la Paris. Doamna poate fi Olga Olby sau Lydia Luzanovsky, alte trei portrete avându-i în calitate de protagoniști pe autorul lucrării, Grégoire Michonze și Moisei Gamburd, toți fiind absolvenții promoției școlii din 1923. Grafica se evidențiază prin coloritul său decorativ, de o tonalitate caldă, în care culorile dominante de roșu, violet și ocru par contrastante pe fundalul albastrului întunecat.

Peisajul *Sat în munți* nu este o excepție în arta franceză sau în cea basarabeană din perioada interbelică. Un pic expresionist în tușele energice ale copacilor din prim-plan, puțin fovist în roșul acoperișurilor căsuțelor de la marginea drumului, care urcă spre vârful muntelui, tabloul nu-l identifică pe artist ca promotor al unor stiluri sau tendințe și nici nu este datat. Doar *Portretul pictorului Ephraim Mandelbaum* (1941, cărbune) ne permite să evaluăm, cu aproximație, creația artistului din perioada pariziană, cu o compoziție dinamică a figurii aplecate asupra foii de pe scaunul pliant și o față cu particularități individuale. Expresivitatea portretului este accentuată de hașura energică a liniilor, care modelează forma și volumul. Firește că în baza a trei lucrări cunoscute și arbitrare nu poate exista o analiză mai profundă a creației unuia dintre reprezentanții



basarabeni din cadrul Școlii de la Paris, viitorul, posibil, oferindu-i o altă șansă acestui pictor aproape anonim.

Născută împreună cu noul secol, Olga Olby (Hrschanovskaia, Beasley, Dommartin) este încă o basarabeancă care s-a impus cu creația sa în ambianța artistică franceză a secolului al XX-lea¹⁹¹.

Sursele de informare cu privire la creația Olgăi Olby sunt la fel de sărăcicioase și dispersate ca și în cazul altor pictori basarabeni. Despre Olga Olby a scris Robert Vrinat cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la naștere¹⁹²; există și un catalog cu textul introductiv al

elevului său, Antoine Panéda¹⁹³, artista fiind introdusă și în catalogul lui Adrian Darmon¹⁹⁴. O caracteristică laconică a creației artistei se datorează și nepotului său Cristophe Cerniou¹⁹⁵, care cu un deceniu în urmă a adresat un mesaj pictorilor și amatorilor de artă pentru a fonda un muzeu care să poarte numele bunicii sale. Cu ocazia împlinirii a 90 de ani, o istorie a vieții și creației sale este scrisă de Jacques Dubois¹⁹⁶.

¹⁹¹ Olga Hrschanovskaia (Beasley, Dommartin) (Chișinău, 14 aprilie 1900 – 28 noiembrie 1990, Larmor-Baden, Bretagne, Franța), pictoriță franceză. În anii 1919 – 1921 este studentă la Auguste Baillayre la Chișinău, iar după studii participă la decorul Teatrului din București. După 1921 studiază la *Kunstgewerbeschule* din Berlin, iar din 1924 frecventează La Grande Chaumière în atelierul lui André Lhote. Din 1938 semnează lucrările cu pseudonimul Olga Olby.

¹⁹² Robert Vrinat. *Olga Olby. Cinquante ans de dessin*. Paris, 1975. *Art et Industrie*, pages sans numéro + 12 planches en couleurs. Exposition à Pont-Aven, du 6 au 22 Septembre.

¹⁹³ Antoine Panéda. *Olga Olby-Dommartin: peintre*. Monte Carlo, C. Hals, 1978.

¹⁹⁴ Adrian Darmon. *Autour de l'art juif*. Paris, Edition Carnot, 2003, p. 97.

¹⁹⁵ http://marre-et-remarre.blogspot.com/2008_11_17_archive.html, p. 1 (accesat la 08.10.2012).

¹⁹⁶ Jacques Dubois. *Olga Olby*. Paris, Editions du Chêne vert, 1990, 120 p.

Antoine Panéda, în interviul său pentru revista *Sud Nivernais* cu ocazia expoziției din *Sala Olby* din Decize, se destăinuie: ... *Sunt necondiționat un pictor figurativ. Întâlnirea mea cu Olga Olby, în 1952, pictor renumit, a fost decisivă pentru cariera mea, ea descoperind în persoana mea fermentul necesar al curiozității și setea de cunoaștere*¹⁹⁷.

La rândul său, Cristophe Cerniou amintește despre importanța și influența Școlii de Belle-Arte din Chișinău, ... *unde Olga Olby a descoperit mesajele lumii exterioare prin intermediul reproducerilor unor opere de pictori francezi și al revistelor de artă, cunoscând curentele trecutului și ale prezentului picturii. Impresioniștii, cubiștii, experimentele lui Picasso, foviștii anului 1905, Matisse, Derain, Jean Puy... Ea s-a asociat la discursurile lui André Breton, suprarealistul*¹⁹⁸.

Nepotul Olgăi Olby mai precizează că în Germania artista s-a instalat la Hellerau, lângă Drezda, și a lucrat un timp la Daleroz. La sosirea în Franța nu avea în poșetă decât 5 franci. În anii 1933 – 1938, după abandonul soțului său, deschide și conduce un atelier de batic pentru atelierele de modă din Paris. Căsătorită cu medicul Yves Dommartin, se mută la Nivernais, activând în preajma localităților Sauvigny les Bois, Decize, Cercy-la-Tour, Nevers, Saint-Léger-les-Vignes și Champvert.

Părinții săi, de origine poloneză, sosesc în Basarabia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În anii 1919 – 1921 este studentă la Școala de Belle-Arte, în atelierul lui Auguste Baillayre la Chișinău, iar după studii participă la decorul Teatrului din București. Atrasă de Franța, care devine o regiune de pelerinaj pentru mulți artiști plastici din Europa de Est, dar fără a obține viza, studiază în Germania, la *Kunstgewerbeschule* din Berlin (1921). Doar în 1923 primește permisiunea de a pleca la Paris, iar în 1924 se căsătorește cu Edouard Beasley și devine cetățeană franceză. Ca să-și continue studiile la Academie Grand Chaumière, în atelierul lui André Lhote, artista lucrează la o fabrică de porțelan, iar mai târziu la una de tapiserie. Participă la Salonul de Toamnă din 1926 cu numele Olga Beasley.

În 1932 locuiește la Viroflay, instalându-se în 1935 din nou la Paris. În acești ani, pentru a asigura existența familiei, practică meseria de artist decorator.

¹⁹⁷ Jean Jaillot. Antoine Panéda est l'un des 44 exposants. *Sud Nivernais*, Decize, 25 mai 2013.

¹⁹⁸ http://marre-et-remarre.blogspot.com/2008_11_17_archive.html, p. 2 (accesat la 08.10.2012).

În dosarul lui Auguste Baillayre¹⁹⁹ din Arhiva Națională de la Chișinău se păstrează o mică informație despre Olga Olby, publicată în ziarul *Молва* din 9 noiembrie 1936: ...*Doamna O.A. Beasley (Olesea Hrșanovscaia) este bine văzută în cercurile artistice pariziene (...), aducându-și aminte cu mare plăcere despre dl Baillayre și despre școala din Chișinău.*

După căsătoria cu doctorul Yves Dommartin, se stabilește la Nivernais (1938) și participă cu regularitate la expozițiile internaționale și cele pariziene, semnând lucrările cu pseudonimul Olga Olby. În 1947, pictorița fondează *Asociația Prietenii Artei*, iar în 1952 creează o secție de arte plastice în Decize. Între anii 1950 și 1953 Olga Olby decorează interiorul bisericii Saint-Léger-des-Vignes, una dintre cele mai importante opere ale sale, cu genericul *Drumul Crucii*, compusă din trei scene care se desfășoară pe doi pereți, dezvăluind apoteoza în prezentarea monumentală a *Coborârii de pe cruce*, urmată de *Pietă*.

La doi ani de la sosirea în Paris, în 1926, participă la Salonul de Toamnă cu numele Olga Beasley, după care urmează Salonul Independenților din Tuierlies și pictează salonul unui cinematograf din Marsilia (1928). În 1930 vernisează o expoziție personală la Galeria Bernheim Juniorul din Paris, iar în 1938 expune la Galeria Worms, adoptând definitiv pseudonimul Olga Olby, fiindu-i acordată medalia de bronz a Societății de Arte Frumoase din Lorena. Pentru expoziția organizată la Amsterdam în 1939 devine deținătoarea medaliei de argint, iar în 1940 pânzele ei sunt confiscate în Olanda, fiind returnate spre sfârșitul războiului, motiv cu ocazia căruia organizează o personală la Nevers în 1969, intitulată *Ieri și astăzi*.

În timpul războiului, Muzeul din Nevers achiziționează tabloul *Podul din Imphi* (1941) și organizează o expoziție personală la Galeria Aubert din Niort (1942), urmată de vernisajul la Galeria Contenein din Nevers (1943). Între anii 1944 și 1945 realizează tablouri pentru gara din Charité-sur-Loire, destinate pentru a fi expuse la Galeria Lorenceau din Paris.

Activitatea expozițională a Olgăi Olby din perioada postbelică devine mai intensă, fiind marcată de expozițiile personale din galeriile Carmine și Marcel Bernheim din Paris (1947 și 1952), alte personale fiind organizate la Nevers (Galeria Belval, 1948, 1952), în capela Sainte Marie (1955) și în Galeria Friches (1956). Și mai intens activitatea expozițională se desfășoară în anul 1957, când au loc vernisaje la Moulins, Vézelay

¹⁹⁹ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registrul 1, dosar 164, p. 53.



și Bourges și participă la Bienala din Vichy, unde obține Grand Prix. La începutul anilor '70 Olga Olby organizează două expoziții împreună cu elevii săi Antoine Panéda și Lorient la Capela Sainte Marie (1961) și la Sancerre (1962).

Meritele Olgăi Olby au fost apreciate de autoritățile franceze, artista fiind decorată cu *Medalia de argint* a orașului Paris la secțiunea Științele artei și ale literelor (1952) și cu *Medalia de onoare* a Ministerului Educației Naționale (1959).

În 1982 Olga Olby donează orașului Decize cincizeci din tablourile sale²⁰⁰, iar în 1988, în vechea biserică benedictină din secolul al XI-lea a orașelului Decize se inaugurează *Sala Olga Olby*, unde se păstrează majoritatea operelor sale și unde au loc majoritatea manifestărilor culturale din oraș. Anume aici în 2000 are loc o retrospectivă importantă a operelor Olgăi Olby, cu ocazia centenarului de la naștere, eveniment organizat de Cercul artistic din Decize.

²⁰⁰ Donația a fost acceptată oficial la ședința Consiliului Municipal din 2 martie 1982.



Despre creația Olgăi Olby însă se cunoaște foarte puțin²⁰¹. Lucrările păstrate în muzeele de artă din Montaut și Nivernais practic sunt inaccesibile, cu excepția unor studii realizate în perioada aflării sale la Chișinău și a unor tablouri care apar pe lista licitațiilor europene.

Din perioada studiilor la Belle-Arte din Chișinău sunt cunoscute două naturi moarte: *Păpușă japoneză* și *Natură statică cu păpușă japoneză* din colecția donată de Auguste Baillayre. Ambele sunt realizate într-o manieră cezaniană, dominate de tușe energice, având caracterul unor lucrări finalizate. Și motivul, și maniera stilistică sunt influențate evident de personalitatea maestrului, un bun cunoscător al artei orientale și al celei europene. Din perioada interbelică s-a mai păstrat *Portretul unui bărbat*, care, posibil, aparține unei persoane apropiate pictoriței, judecând după maniera realistă de interpretare. Oricum, acest tablou nu face parte din galeria portretelor boemei pariziene, cu o vestimentație caracteristică muncitorilor și o gamă cromatică gri-albăstrie.

Aceleiași perioade îi aparține crochiul unui nud dinamic, executat în maniera specifică sculptorilor – cu linii precise, accentuate de hașura laconică ce determină forma și volumul. Printre lucrările sale apărute în cadrul licitațiilor o singură lucrare – *Mamă cu copil* – este atribuită anului

²⁰¹ A. Panéda. *Olga Olby-Dommartin*. Monte Carlo, Collection Artis Documenta, 1978. Ultima expoziție după 2008 are loc la Nivernais în 2014, a se vedea și Arian Bouhours. *La Ville dévoilera, se soir...* În: *Sud Nivernais*, 20.06.2014.



1943 și semnifică o scenă a iconografiei *Maicii Domnului cu Pruncul*, cu o tratare laică, care amintește, distanțat, operele realizate la Chișinău.

Alte lucrări create în perioada respectivă nu conturează o manieră stilistică proprie, individuală, fiind marcate de un stil realist, cu un contur abia vizibil. Acestea sunt caracteristicile operelor *Natură statică*, *Peisaj*, mai modernistă fiind pictura *Lumina lui Iisus*, ce se păstrează în *Sala Olga Olby*.

O variantă a impresionismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea este prezentă în *Sărbătoare la Larmor-Baden* (1950), cu o scenă de gen a unui picnic în cadrul naturii.

Dar cea mai cunoscută operă a Olgăi Olby este fresca realizată pentru biserica Saint-Léger-des-Vignes, compusă din trei scene cu genericul *Drumul crucii*. Realizate în anii 1950 – 1953, *Ducerea crucii*, *Coborârea de pe cruce* și *Deplângerea*, de dimensiuni considerabile, sunt concepute într-o viziune contemporană, artista interpretând scenele religioase drept scene de gen, fără încărcătura semantică a motivelor. În același timp, ea devine narativă, descriind în scena *Ducerea crucii* momentul când Veronica a oprit procesiunea, ștergând sudoarea de pe fața lui Hristos, evidențind figura din mulțime cu un chiton alb, alte subiecte, cum ar fi *Coborârea de pe cruce* și *Deplângerea*, având compoziții mai dinamice și un colorit sumbru, care corespunde momentului. Structura compozițională fragmentară este și ea un procedeu artistic care diminuează rolul narativ al subiectelor.

Cunoscut în ambianța artistică franceză din perioada interbelică cu numele Zelman²⁰² (în Rusia figurează ca Zelman Otchakovsky), acest basarabean a rămas în istoria artelor ca cel mai mare anonim. După studiile de la Școala de Belle-Arte din Chișinău la Șneer Cogan (1919 – 1923), se tratează, între anii 1926 și 1932, de tuberculoză, apoi pleacă la Paris, fiind înmatriculat la Académie Ranson, în atelierul monumentalistului Roger Bissière²⁰³. Aname în acest atelier se coagulează colectivul care ulterior va realiza importante proiecte internaționale în Franța și peste hotarele ei.

Despre Zelman Otchakovsky și operele sale se cunoaște în egală măsură ca și despre creația unor alți basarabeni care s-au aventurat în căutarea adevărului artistic la Paris. Figurează cu o biografie laconică în Wikipedia²⁰⁴ și în Enciclopedia sovietică²⁰⁵, acestea fiind sursele de pornire în studierea creației sale. Informații suplimentare se mai conțin în biografiile de creație ale prietenilor săi de la Ranson, cum ar fi Jean Le Moal, Étienne Martin, François Stahle și Jean Bertholle²⁰⁶, cu care a întreținut nu numai legături de prietenie, ci și a realizat lucrări monumentale importante pentru Franța. Deseori unele surse confundă instituțiile unde a studiat Zelman, cum ar fi și cazul cu Școala Națională de Arte Decorative, indicată în Enciclopedia sovietică.

Specificul creației lui Zelman nu i-a adus recunoașterea binemeritată în arta europeană. Pictura monumentală, iar Zelman a fost coautorul unor importante lucrări comandate de stat, executate în anii de până la

²⁰² Zelman Otchakovsky (1905, s. Romanovca, județul Bender – 1945, Nyons, Franța), pictor monumentalist. A studiat la Șneer Cogan între anii 1919 și 1923, urmând din 1935 cursurile la Académie Ranson în atelierul lui Roger Bissière și unde face cunoștință cu viitorii săi prieteni Jean Le Moal, Étienne Martin, François Stahly și Jean Bertholle, cu care va realiza mai multe proiecte de pictură monumentală.

²⁰³ Roger Bissière (22.09.1986, Villeréal (Lot-et-Garonne) – 02.12.1964, Boisières (în apropiere de Cazals dans le Lot), pictor francez nonfigurativ, reprezentant al celei de-a treia generații a Școlii de la Paris.

²⁰⁴ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Zelman>.

²⁰⁵ <http://www.enci.ru/%D0%97%D0%BB%D1%8C5D0%BC%D0%D0%B0%D0%...> (accesat la 24.10.2012).

²⁰⁶ Jean Le Moal (30.10.1909, Authon-du-Perche – 19.03.2007, Chilly-Mazarin), pictor; Étienne Martin (04.02.1913, Lorient-sur-Drôme – 21.03.1995, Paris), sculptor; François Stahly (08.03.1911, Konstanz, Germania – 02.07.2006, Meudon, Franța), sculptor și Jean Bertholle (26.06.1909, Dijon – 06.12.1996, Paris), pictor și gravor, toți fiind colegi la Academia Ranson, membri ai Asociației *Temoignage* și parteneri în realizarea mai multor comenzi publice în Franța și în străinătate.

război, nu s-a păstrat sau este deocamdată inaccesibilă. Cu siguranță cunoaștem doar unica sursă despre creația sa, apărută după decesul pictorului cu ocazia expoziției personale de la Lyon. Prietenul și colegul său Étienne Martin, care a prefătat acest catalog, nota cu tristețe: ... *Născut în Basarabia în 1905, Zelman, adolescent, sosește la Paris pentru a studia arhitectura într-un mediu cu mii de dificultăți, care i-au ruinat sănătatea. Cu cât curaj și calm, orientat de imaginația și natura sa pudică, excepțională, a ajuns la acest final tradițional... A petrecut anii teribili de război la Nyons și Grignan, unde a și decedat la începutul acestui an, 1945*²⁰⁷.

Paul Otchakovsky-Laurens²⁰⁸, fiul lui Zelman, realizează, în 2009, filmul autobiografic *Sablé-sur-Sarthe, Sarthe*, în care deschide unele paranteze asupra copilăriei și familiei sale. Din interviul acordat revistei *NouvelObs* aflăm că după decesul tatălui, soția Odette Labaume se refugiază împreună cu cei doi fii (Henry și Paul) la o verișoară, Berthe Laurens, în Sablé-sur-Sarthe, unde moare de tuberculoză, iar copiii au fost internați la orfelinatul din Haute-Savoie, fiind adoptați mai târziu de mătușa lor²⁰⁹.

Printre colecțiile publice unde se păstrează lucrările lui Zelman figurează doar Muzeul de Arte Frumoase din Lyon, unde se află două opere: *Figură cu minge* (ulei, pânză) și *Figură izoterică*, realizată în guașă, ambele fiind datate 1940.

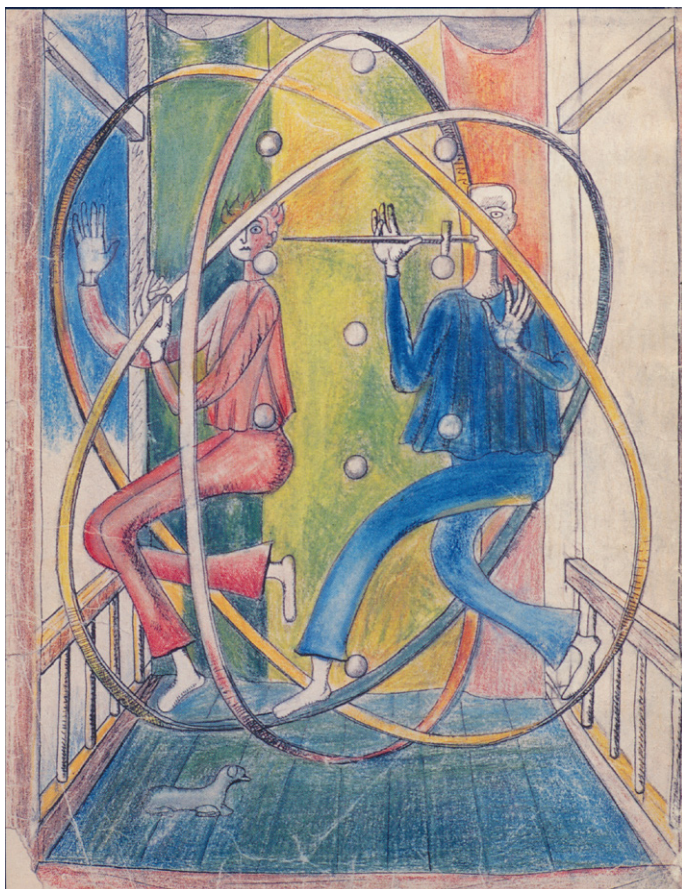
Puțin mai extinsă este biografia de creație a artistului. După studiile la Académie Ranson²¹⁰, Zelman, împreună cu prietenii săi, participă la două expoziții pariziene, în 1938 și 1939, în componența grupului

²⁰⁷ Étienne Martin. Zelman. *Peinture et dessins. 1904 – 1944*, Lyon, Galerie Folklore, 5-18 ianuarie 1946.

²⁰⁸ Paul Otchakovsky-Laurens (Valreas, 1944), editor francez, autor al colecțiilor *Texte pentru Flammarion* (1972), *POL* (1977) pentru *Hachette* și fondator al *Editurii R.O.L.*

²⁰⁹ Gérôme Garcin. *Ma vie, mode d'emploi. NouvelObs*, Paris, 19.06.2009.

²¹⁰ Académie Ranson este fondată în 1908 la Paris de pictorul Paul-Elie Ranson (1861 – 1909), unde inițial au studiat viitorii foviști. La începutul anilor 1930, odată cu apariția lui Roger Bissière, a atras numeroși tineri, încadrați activ în Noua Școală de la Paris. Din cauze financiare, este închisă în 1955.



*Temoignage*²¹¹, susținute de Marcel Michaud²¹², însă cea mai importantă misiune îi revine artistului în 1939, când este numit coordonator al plafonului pentru Pavilionul francez al Expoziției Internaționale de la New York. Împreună cu Le Moal și Bertholle, timp de trei luni de iarnă, într-un atelier de lângă Montparnasse, realizează plafonul de 1400 de metri pătrați pentru barul francez de vinuri. După finalizarea lucrărilor pânza a fost rulată, transportată și instalată pe plafon. *Nu aveau decât două locuri*

²¹¹ *Temoignage*, grupare compusă din pictori, sculptori, scriitori și muzicieni, fondată în 1936 la Lyon de Marcel Michaud, cu tendințe suprarealiste. Primele expoziții ale grupării au loc la Lyon (1936, 1940, 1941, 1943 și 1947), Paris (1938, 1939).

²¹² Marcel Michaud (1898 – 1958), scriitor și director de galerie avangardistă, animatorul Asociației *Temoignage* din Lyon între anii 1936 și 1939.

pentru călătorie, dar am plecat tustrei la New York, unde am rămas timp de o lună, menționa Jean Le Moal²¹³. Pe parcursul șederii în New York, la sugestia lui Marie-Berthe Aurenche, asociata lui Max Ernst, cei trei și-au prezentat picturile în Galeria Julien Levy din Manhattan, deschisă pentru curentele suprarealiste.

După începutul războiului Zelman se refugiază în Zona liberă, la Nyons, unde este vizitat de Le Moal, recent demobilizat, care-și petrece vara acolo, și de Étienne Martin, eliberat din prizonierat, care rămâne acolo pe parcursul anului 1941. În același an, în septembrie, împreună cu Étienne Martin, Herold, Stahly și arhitectul Bernard Zehrus, decorează *Eden-Bar* din Marsilia, activând și în *Oppède* (1942), o veche locație montană, unde lucrează împreună cu Étienne Martin și Stahly.

În anul următor Zelman, împreună cu Martin și Le Moal, propune schițe cu caracter simbolic pentru fațada bisericii catolice Notre-Dame-de-Toute-Grâce de pe platoul Assy din regiunea Mont Blanc. Proiectul însă a fost abandonat și reluat prin colaborarea altor pictori. Despre caracterul acestor fresce vorbește în prefața sa Étienne Martin, subliniind că fresca monumentală reprezenta fațada, unde fiecare scenă avea locul său și a fost intuită în baza unor cercetări îndelungate. Ca temă generală figura subiectul *Le Sarmon sur le montagne*²¹⁴. Reproduserile machetei cu schițele lui Zelman au fost publicate mai târziu de Jean-Christophe Stucilli²¹⁵.

Nu se cunosc cauzele abandonului acestei comenzi, dar ea a fost preluată de nume celebre ale artei franceze din prima jumătate a secolului al XX-lea. Biserica, construită în prima jumătate a secolului (1937 – 1946), este astăzi un monument istoric de nivel național, decorată cu fresce, vitralii, mozaicuri, sculptură, ceramică și tapiserii realizate de Georges Rouault, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Jean Lurçat și elevul său Paul Cosandier, Germaine Richier, Jean Bazaine, Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, Jean Constant-Demaision, Ladislav Kijno, Claude Mary, Carlo Sergio Signori, Théodore Strawinsky, care au transformat acest edificiu într-un veritabil manifest al principa-

²¹³ Michel-Georges Bernard. *Jean Le Moal*. Edition Ides et Calendes, Neuchâtel, 2001, p. 51.

²¹⁴ Michel-Georges Bernard. *Jean Le Moal*. Edition Ides et Calendes, Neuchâtel, 2001, p. 74.

²¹⁵ Jean-Christophe Stucilli. *A l'image de Dieu. Marcel Michaud et l'art sacré*. Lyon, Fages edition, 2011, p. 267.

lelor tendințe ale epocii, marcând și o revigorare a artei sacre. Pictorii au fost selectați potrivit valorii lor artistice și nu pentru angajamentele lor religioase. În cadrul unei conferințe la Academia de Arte Frumoase din 1996, arhitectul edificiului, Maurice Novarina, și-a exprimat admirația și recunoștința față de artiștii care au acceptat să participe la această epopee arhitecturală²¹⁶.

Ultima manifestare a pictorului a avut loc post-mortem și a fost organizată de Marcel Michaud în 1946 în Galeria Folklore din Lyon. Pictorul a fost un prieten apropiat al ucraineanului Isaac Kogan (Ismac)²¹⁷. S-a păstrat o singură lucrare a acestui talentat pictor – *Pescarul* (1934), de o evidentă tratare expresionistă.

Printre originarii din Basarabia care au făcut parte din asociațiile ruse din perioada prerevoluționară și apoi au emigrat în străinătate un loc aparte îi revine lui Adolf Milman²¹⁸. Născut la Chișinău în 1886, într-o familie de evrei cu mulți copii, absolvă Colegiul Comercial din capitala Basarabiei și, la începutul secolului al XX-lea, când familia se stabilește la Moscova, susține examenele și este admis la Colegiul de Pictură, Sculptură și Arhitectură, fiind înmatriculat în atelierul cunoscutului Ilia Mașkov (1904), care a influențat soarta artistului. Aici devine coleg și prieten cu Robert Falk. Ambii aderă la Societatea *Valetul de Caro* chiar de la înființare (1911). Participă la expozițiile acestei societăți din Moscova în anii 1912, 1913, 1914 și la expoziția din Petersburg din 1914²¹⁹. A fost participant și la expoziția avangardistă din 1915 din Moscova, și la cea a Asociației Pictorilor Moscoviți din 1917 (ediția a 23-a), concomitent participând și la expozițiile *Lumii Artei* din Sankt Petersburg în anii 1917, 1918, la care a prezentat peisaje – *Peisaj cu debarcader*, *Peisaj cu uzină*, *Fabrică*, *Grădini*, *Seară la Volga*, *Orășel lângă mare*. *Bretania*, care au fost reproduse în almanahul *Pictori moscoviți*, numărul din 1916²²⁰. În luna martie

²¹⁶ <http://www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/label/spip.php?article30> (accesat la 01.08.2013).

²¹⁷ Isaac Kogan (Ekaterinoslav, astăzi Dnepropetrovsk, Ucraina, 1898 – Auschwitz, Polonia, după 09.04.1943), pictor și grafician. A studiat la Școala de Arte din Odessa și în Atelierele Artistice Libere de Stat din Moscova (1919 – 1921).

²¹⁸ А.В. Крусанов. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор. В 3-х тт. Т. 1. Кн. 1, 2. М., 2010.

²¹⁹ Вестник работников искусств. 1921, № 10/11, p. 129.

²²⁰ С.М. Юткевич. Шумит, не умолкая, память. Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982, p. 20.



a anului 1917 este ales referent al președintelui Apollinari Vasnețov, iar mai târziu – secretar al Consiliului Uniunii Pictorilor Moscoviți. În iulie 1917, împreună cu Constantin Korovin, Leonid Pasternak și Ilia Mașkov, organizează Uniunea Activiștilor Educației Artistice și Estetice.

În 1911 este ales în Comisia de cenzori a societății și participă la expozițiile ei în anii 1912 – 1914 la Moscova și Sankt Petersburg, părăsind asociația, împreună cu Robert Falk, Aristarh Lentulov, V. Rojdestvenski și alții în favoarea *Lumii Artei* (1917)²²¹. Această ruptură a întrerupt legătura cu profesorul său Ilia Mașkov, la care a predat în studioul particular în anii 1912 – 1917²²².

Când s-a îmbolnăvit de tuberculoză, începând cu anul 1914 pleacă pentru tratament în localitatea Otuz din Crimeea, iar din 1918 se stabilește la Kiev, avându-i în calitate de ucenici pe P. Celișcev și S. Iutkevici. Până în anul 1920 locuiește în Sudak, unde se îmbolnăvește de encefalită. Prima sa personală are loc în Feodosia în același an. În 1921, datorită soției sale, Valentine Papando, cetățeană franceză, emigrează în Franța, la Paris, unde deschide un studio de desen și pictură (rue d'Assas, nr. 68),

²²¹ И.И. Машков. Избранные произведения. Альбом. М., 1984, репрод. 54 (портр.). Vezi și Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. Сост. А.В. Щекин-Кротова. М., 1981.

²²² Ibidem.



printre elevii săi figurând în anii 1921 – 1923 pictorul canadian Edwin Holgate²²³.

La Paris continuă să colaboreze cu Asociația *Lumea Artei*, fiind și responsabil de adunarea cotizațiilor, oferind apartamentul său de pe bd. Raspail, nr. 248, ca loc pentru adunările membrilor. Participă la expozițiile asociației de la Galeria Boétie, la Salonul de Toamnă (1921), Galeria londoneză Whitechapel (1921) și la Haga (1924). Pentru întreținerea familiei se ocupă și cu comerțul operelor de anticariat, deschizând un magazin pe rue Saint-Honoré, nr. 265. După 1922 encefalita a progresat, Adolf Milman rămâne paralizat și nu mai poate picta, ultimii opt ani fiind ținut la pat. A decedat la 15 ianuarie 1930, fiind înmormântat la Cimitirul din Montparnasse. În 2004 a avut loc o expoziție comemorativă la ga-

²²³ Edwin Holgate, pictor și xilograf canadian (19 august 1892, Allandale, Ontario – 21 mai 1977, Montréal, Québec, Canada). Absolvent al Școlii de Artă ce funcționa pe lângă Asociația Artistică din Montréal în atelierul lui William Brimner. Prima expoziție personală a avut loc după ce a efectuat studiile la Adolf Milman, la Paris, în 1922, la Montréal. A predat specialitatea la Școala de Arte Frumoase din Montréal (1928 – 1934) și la Școala de Arte pe care a absolvit-o anterior (1938 – 1940). În anii războiului a activat în calitate de pictor militar în Anglia. În 1975 a avut loc retrospectiva pictorului în Galeria Națională a Canadei. Este cunoscut ca autor de nuduri pe fundal de peisaje.

leria *Elysium* din Moscova²²⁴, fiind prezentate și portretele pictorului realizate de Ilia Mașkov (*Triplu portret al lui Adolf Milman*, 1915 – 1916) și portretul pictorului de Robert Falk din ultimii ani la Paris (1929 – 1930).

Chiar dacă a avut o soartă vitregă și scurtă, fiind cunoscute puține dintre operele sale, Adolf Milman rămâne unul dintre cei mai consecvenți continuatori ai postimpresionismului *Valetului de Caro* și ai lui Ilia Mașkov. Una dintre primele sale opere, *Domnișoară cu măr*, trimite indirect la pictura lui Valentin Serov *Fată cu piersică*, cu o similară gamă coloristică și manieră de pictură impresionistă, subiectul fiind reflectat prin compoziția formatului aproape pătrat, ce reprezintă semifigura unei tinere pe scaun, lângă o masă rotundă cu vază și fructe, pe fundalul unei curți luminate de soare. Dacă abordarea coloristică este una de factură impresionistă, atunci lipsa acțiunii reflectă un context postimpresionist. Acest dualism al percepției estetice demonstrează începuturile carierei artistice a pictorului.

Puține muzee din Rusia dețin tablouri pictate de Adolf Milman, printre cele rare fiind Muzeul de Arte din Volgograd, realizate, posibil, după anii de studenție, deoarece reflectă categoric tendințele caracteristice ale *Valetului de Caro*. Toate cele trei tablouri sunt pictate pe malurile Volgăi și doar pe unul dintre ele găsim inscripționat anul creării: 1914. Acest an marchează încheierea colaborării pictorului cu asociația respectivă, care a durat circa trei ani și e lesne să presupunem că pânzele au fost create anume în acest răstimp. Laitmotivul peisajelor rurale ale lui Adolf Milman îl constituie satele înșirate pe malurile Volgăi, sate văzute panoramic, cu căsuțe pitorești despărțite de drumul de țară, ridicându-se pe dealuri, separate de albastrul râului, cum este *Debarcader pe Volga*. Coloritul sonor și armonios în același timp și maniera picturală de a contrapune tonurile și gradațiile intercalate de roșu, verde, cafeniu, ordonate după sistemul cezarian, creează impresia unui spațiu în care timpul nu mai intervine, nu mai are putere.

O altă lucrare (fără denumire), care poate fi intitulată *Case cu acope-riș roșu pe malul Volgăi*, este datată 1914 și parcă ar continua subiectul primului tablou printr-o imagine văzută îndeaproape, dar unde în prim-plan

²²⁴ Адольф Мильман (1886/1888 – 1930). Живопись, графика. Из истории объединения Бубновы вает. Составители Ю. Лосев, М. Боксер, статья Л. Кашук, Москва, Элизиум, 2004.

se observă subiectul compozițional principal – o casă cu acoperiș roșu, pe lângă care șerpuiește o cărărușă.

Ideea că aceste tablouri sunt parte a unui ciclu de lucrări este confirmată de următorul tablou, *Drum sătesc*, unde peisajul panoramic dispare, o porțiune de drum luminată de soare și cu umbre unduiește printre casele văzute îndeaproape de spectator, dominate de coloritul roșiatic al pereților și acoperișurilor, de cafeniul verzui al umbrelor și copacilor. Pentru aceste lucrări pictorul aproape nu folosește drept fundal cerul – el parcă nu-și are rostul și nu are importanță în ceea ce este reprezentat.

Autoportretul pictorului, unicul din moștenirea rămasă, nu are o dată concretă, dar imaginea face parte din perioada cunoscută a destinului artistului din timpurile suferințelor și ale agravării bolii. Înfățișat în trei pătrimi din profil, din stânga spre dreapta (procedeu compozițional rar utilizat de pictori), portretul creează impresia unui lucru neterminat, chiar dacă fața expresivă, încadrată în bucle, cu o privire pătrunzătoare, îndreptată spre spectator, este modelată convingător, partea bustului rămâne o pată albă a pânzei. În portret se sesizează amprenta bolii necruțătoare care-i macină organismul, accentuată de coloritul palid albăstriu din jurul ochilor, fundalul de un roz-albăstriu spălăcit parcă ar confirma apropierea sfârșitului. Cunoaștem că după 1922 artistul nu mai stăpânește pensula și culorile, iar *Autoportretul*, cel mai probabil, a fost pictat imediat după sosirea pictorului la Paris.

Încă un nume necunoscut din Basarabia este Félix Roitman²²⁵. S-a născut la Chișinău în 1902 și a decedat în lagărul de concentrare Drancy în septembrie 1942. Potrivit informațiilor accesibile, a studiat, posibil, la Școala de Belle-Arte din Chișinău, în aceeași perioadă cu Lydia Luzanovsky, Olga Olby sau Joseph Bronstein. Se cunoaște că din 1922 studiază artele la Berlin și din 1925 până în 1930 se află la renumita Arts Décoratifs din Paris, mentorul său fiind Paul Colin²²⁶.

Dintre toți basarabenii sosiți la Paris, Félix Roitman a fost unicul care a practicat artele decorative realizând lucrări prin prelucrarea artistică a sticlei, metalului și lemnului (vaze, felinare, platouri și oglinzi pictate manual) pentru magazinele de anticariat. Pentru decorul pavilionului Israelului la Expoziția Mondială din Paris în 1937 a fost distins cu o me-

²²⁵ Adrian M. Darmon.. *Autour de l'art juif: enciclopedie des peintres, photographes et sculpteurs*. Paris, 2006, p. 97.

²²⁶ Paul Colin (1892 – 1986), profesor de arte decorative, fondatorul École de Paul Colin.

dalie de onoare. În perioada celui de-al Doilea Război Mondial a luptat în componența armatei franceze, iar după capitularea acesteia devine membru al Mișcării de rezistență. A fost arestat și încarcerat la închisoarea La Santé timp de patru luni, apoi a fost transferat la închisoarea din Tourelles înainte de a fi internat în Drancy. La 14 septembrie 1942 a fost deportat cu convoiul numărul 32 și a murit într-un lagăr de concentrare.

O personalitate marcantă a culturii basarabene la Paris, cunoscută în arta franceză cu numele Dina Vierny, a devenit moștenitoarea de drept a patrimoniului și operelor lui Aristide Maillol. Dina Vierny (Aibinder)²²⁷ a fost muza lui Aristide Maillol în decurs de un deceniu și model pentru mulți pictori francezi (Matisse, Bonnard, Dufy) în timpul vacanțelor de studii de la Sorbona. Provine dintr-o familie de oameni de artă – tatăl ei, Jacob Aibinder²²⁸, a fost pianist, mama – muziciană, iar tanti – cântăreață de operă. A emigrat împreună cu părinții săi în Franța în 1925 și s-a căsătorit, în 1938, cu Sacha Vierny, viitorul director de imagine al lui Alain Resnais, al cărui nume l-a purtat toată viața, chiar dacă mariajul lor nu a durat mult timp²²⁹.

L-a cunoscut pe Aristide Maillol, de 73 de ani, datorită prietenului tatălui său, arhitectul Jean-Claude Dondel, atunci când nu avea decât 15 ani, devenind pentru el o figură esențială pentru operele lui, colaborare care a durat 10 ani, până la decesul lui Maillol în 1944. Imaginea ei poate fi recunoscută în sculpturile *Râul*, *Aer*, *Armonie* etc. și datorită acestei cunoștințe a început să deseneze și să picteze.

În 1940 Dina, tânără evreică cu vederi stângiste, se refugiază lângă Maillol și soția acestuia, Clotilde Narcisse, la Banyuls-sur-Mer²³⁰. În decursul celui de-al Doilea Război Mondial a făcut parte din Comitetul de Rezistență franceză, asigurând trecerea antifasciștilor în Spania, colaborând fără știrea lui Maillol cu ilegaliștii marsiliezi ai grupei jurnalistului

²²⁷ Dina Vierny s-a născut la 25 ianuarie 1919 la Chișinău și a decedat la 20 ianuarie 2009 la Paris.

²²⁸ Jacob Aibinder (09.12.1889, Chișinău – 12.12.1943, Oswenzim), în calitate de cetățean român de etnie evreiască a fost deportat din Paris la 7 decembrie 1943 la Oswenzim, fiind executat în același an.

²²⁹ [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%B5%D1%\(=%D=%BD%D=%B8%,_%D0](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%B5%D1%(=%D=%BD%D=%B8%,_%D0) (accesat la 06.11.2012).

²³⁰ Clotilde Narcisse a fost fiica unui brutar din Banyuls. Devine soția lui Maillol în 1896, când se naște fiul lor Lucien, și familia se instalează la Paris. Ea a fost modelul pentru sculptura m*Mediterraneană*.



american Varian Fry. În 1941 se retrage în zona liberă de la Marsilia, unde intelectualii și pictorii se regroupează pentru a ține piept represaliilor. La vila din Air-Bel ea se întâlnește cu suprarealiștii Breton, Victor Brauner, Victor Serge.

Arestată de poliția franceză, este eliberată la intervenția lui Maillol, care a trimis-o la Nisa, la Henri Matisse. După puțin timp, se reîntoarce ilegal la Paris, unde este arestată în 1943 de Gestapo și eliberată după șase luni de încarcerare la intervenția lui Arno Breker, după rugămintea sculptorului francez. În această perioadă a ocupației germane ea pozează, la recomandarea lui Maillol, pentru Bonnard, Matisse și Dufy²³¹. Dina Vierny, de asemenea, a fost la originile faimoasei *Vile a lui Maillol*, cămin pentru contrabandiștii care asigurau traversarea Pirineilor de Est din Franța în Spania. Haina sa roșie a fost un punct de reper și de inspirație pentru tabloul său *Dina în rochie roșie* (1940), care a devenit un simbol antifascist al Rezistenței franceze.

După decesul lui Maillol la 27 septembrie 1944, într-un accident de circulație, Dina a moștenit tot patrimoniul și colecțiile sculptorului. Consultată de Henri Matisse și Jeanne Bucher, deschide propria galerie în 1947, unde au fost vernisate expozițiile avangardei ruse, în special ale

²³¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Dina_Vierny (accesat la 06.11.2012).

lui Kandinsky, înființează o fundație care poartă numele său și Muzeul Maillol din Paris, deschis în 1995.

După război Dina se căsătorește cu diplomatul Lorken, devenind mamă a doi fii, deține titlul de baroneasă Dupold, iar spre sfârșitul anilor 1970 este una dintre cele mai bogate femei ale Franței. Devenind galeristă, Dina se familiarizează cu operele lui Serge Poliakov, cu cercul *Grupei Cobra*, fără a uita de pictorii disidenți descoperiți în atelierele moscovite din anii 1960 – Ilia Kabakov, Mihail Chemiakin și Erik Bulatov.



În 1964 Dina Vierny a donat statului francez sculpturile lui Maillol, pe care André Malraux, Ministrul Culturii, le-a instalat în grădinile din Tuileries. A fost o epocă când a decis să creeze o fundație pentru a prezenta publicului operele lui Aristide Maillol, consacându-și energia acestei misiuni pe parcursul a 30 de ani.

Fundația *Dina Vierny – Aristide Maillol* a fost inaugurată într-un hotel particular din cartierul Saint-Germain al arondismentului VII din Paris, iar renovarea ansamblului a fost un rezultat al salvagădării și sintezei la care Dina Vierny și arhitectul Pierre Devinoz, elev al lui Auguste Perret, au lucrat 17 ani. Dina Vierny și-a dorit să onoreze memoria artistului, creând un muzeu la o fermă din Banyuls, unde Maillol se odihnește sub sculptura Mediteraneenei²³².

După cum o descriu contemporanii săi, Dina Vierny, o mică femeie plină de viață și senzualitate, a fost modelul sculptorului pentru o serie de două duzini de sculpturi, expuse 40 de ani mai târziu în Grădinile Tuileries din Paris. Colaborarea lor a durat din 1935 până în 1944 și s-a întrerupt odată cu moartea artistului. Maillol a realizat și numeroase por-

²³² Gabrielle Balazs. *Histoire de ma vie racontée à Alain Jaubert*. În: Gallimard, collection *Temoins de l'art*, Paris, 2009, 238 p.



trete în pictură, având același model. Tânăra femeie, cu părul negru lung, frecventa pe atunci și grupul suprarealiștilor, împrietenindu-se cu André Breton, și cânta împreună cu formația *Octobre*, înființată de Jacques Prévert în 1936, în sprijinul Frontului Popular. Sub ocupație, pentru a o proteja, Maillol a trimis modelul prietenilor săi Raoul Dufy, Henri Matisse și Pierre Bonnard.

Colecționară neobosită, expertă în opere de artă, celebră pentru sinceritatea vorbei, dură în afaceri, pe alocuri intratabilă și irezistibilă, Dina a depus un efort considerabil timp de 20 de ani pentru a-și realiza visul și opera de o viață: deschiderea unui muzeu consacrat celui pe care l-a numit *le patron*. Fostul hotel particular de pe rue de Grenelle, nr. 61, unde se află *Fundația Dina Vierny – Muzeul Maillol*, a devenit în prezent unul dintre locurile de artă cele mai frecventate în Paris.

În una dintre primele monografii apărute la Paris în 1937, Judith Cladel menționa: ... *El părea înt-adevăr, cu apariția ei, să fi găsit modelul perfect pentru a continua lucrul la operele pe care le concepea mai întâi după natură și memorie, urmărind forma ideală în imperfecțiunea reală. Maillol a imortalizat tinerețea Dinei Vierny la 15 ani în sculptură și în pictură: „Îmi place prospețimea de garoafă a tinerei domnișoare, care are viziunea sa*

asupra acestei pagini de viață, o certitudine nealterată de melancolie. Tânără domnișoară este, pentru mine, o minune a lumii și o bucurie continuă”, se destăinuie artistul²³³.

Un alt cercetător care a studiat creația sculptorului și relațiile cu muza lui a reușit să reflecte această interdependență, menționând: ... A rămas dezamăgită de insuccesul părinților săi, sperând că va sosi și timpul său. A pozat circa 10 ani pentru Maillol și amicii săi Pierre Bonnard și Henri Matisse. A poza pentru un pictor este pentru literatură un exercițiu de stil. Imaginați-vă că trei sferturi din femei, ca să nu spunem dintre cele mai rele, vor accepta precaut acest rol. Ele sunt purtătoare și muze suverane pentru pictorii bărbați. Dina s-a dezvăluit complet, încremenită în spațiu, liberă și aeriană, în desene, pictură sau sculptură, eliberată de gravitația universală. Nu „a înghețat” în bronz în numele unui tip de femeie, fiind înscrisă în istoria eternă, constantă, a metamorfozei formelor. Este un schimb între a fi de excepție. Frumusețea sa este obraznică, iar îndemânarea este solară. Mai târziu, Dina Vierny spunea clar despre arta mentorului său: – Eu sculptez impalpabilul, spunea Maillol, care a cercetat toată viața sa perfecțiunea cadraturii cercului... Operele sale pentru care am pozat nu sunt ale mele, sunt ale lui. Astfel, Aristide Maillol s-a detașat de asemănări, nu a imitat pe nimeni, nici natura. El apelează atunci la Montaigne și la La Boétie: Parcă este el, parcă sunt eu...²³⁴.

După vizitele sale la Moscova, începând cu 1959, culege cântece interzise în URSS, pentru care face aranjamentul și înregistrează în 1974 albumul *Chants des prisonniers siberiens d'aujourd'hui*, editat de compania Pathe Marconi, EMI.

Dina Vierny este coautoare a mai multe albume și cataloage ale pictorilor contemporani François Gilot, Serge Poliakoff, Erik Bulatov, André Buchan, Jules Pascin și Aristide Maillol. Un film documentar despre Vierny a fost realizat de Olga Sviblova în 1995.

A colecționat păpuși în miniatură, accesorii, căsuțe pentru păpuși, carete și păpuși rare produse în Franța și Germania la sfârșitul secolului al XIX-lea ca opere de artă, colecția sa fiind recunoscută ca una dintre

²³³ Judith Cladel. *Aristide Maillol: Sa vie – Son Oeuvre, Ses idées*. Paris, edition Bernard Grosset, 1937, 174 p.

²³⁴ Benoît Noël. Aristide Maillol, le peintre et le modèle. În: *Le journal des Arts*, 05.12.2012, L'Oeil – n° 528, juillet – août 2001.

cele mai valoroase din lume. În 1995 o parte a colecției sale a fost licitată de Sotheby's²³⁵.

Și copiii săi sunt oameni de artă: Bertrand Lorquin este istoric de artă și coautor, împreună cu mama, al cataloagelor consacrate lui Aristide Maillol și altor pictori, iar Olivier Lorquin (1949), filolog, este director al *Fundației Vierny*.

Dina Vierny a avut aceeași importanță și a jucat același rol în creația artistului pe care l-au avut doamnele în creația lui Auguste Rodin, Pablo Picasso, Salvador Dalí, urme care se pot identifica în inspiratele creații ale artiștilor plastici din toate țările și timpurile.

²³⁵ А. Степанова. Мой маленький секретный мир: Дина Верни и ее кукольная коллекция. Старинные куклы. Антикварный интернет-магазин, Санкт Петербург, 1914.

IV

Pictorii basarabeni în Belgia și acasă

Elisabeth Ivanovsky,
Nina Jascinsky,
Idel Ianchelevici,
Moisei Gamburd,
Claudia Cobizev,
Tatiana Nicolaidi



Istoria artelor este domeniul care operează distinct cu opera de artă, autorul ei, tematica, stilurile și tendințele epocii. Fiind un obiect al patrimoniului universal sau național, ea ne permite să reactualizăm permanent cunoștințele noastre despre opere și creatorii acestora.

Când vorbim despre mai multe lacune existente decât despre lucruri deja cunoscute, avem în vedere și subiectul care se referă la activitățile pictorilor basarabeni studenți în capitalele țărilor europene și care ilustrează concludent cum se constituie, în anumite ambianțe, miturile despre importanța libertății creației, beneficiari ai căreia devin doar cei mai puțini.

După importanță și aportul său în artele plastice basarabene, francezul Auguste Baillayre nu poate fi tratat la egalitate cu alții. Soarta i-a hărăzit întâlnirea, la Sankt Petersburg, cu fiica nobilului Ioanichie Arionescu, Lidia, care l-a adus la Chișinău, o provincie a Imperiului Rus, care după Franța, Olanda și Rusia oferea puține oportunități unui artist pentru a fi remarcat și apreciat.

Lipsa unui Alexandre Benois, Dmitri Burliuc, Natan Altman, Serghei Deaghilev ș.a. în Basarabia a fost compensată de apariția lui Auguste Baillayre, inteligent și modest din fire, care a lăsat pentru noi o moștenire artistică inedită proprie, dar și o școală pe care a creat-o și a susținut-o în permanență.

Printre cei cărora le-a format personalitatea și mentalitatea europeană a artistului creator și cu care a corespondat mai mulți ani se pot aminti Olesea Hrșanovschi (Olga Olby), Lydia Luzanovsky, Joseph Bronstein, Grégoire Michonze, V. Pitz, D. Radova (Paris), Irina Szandrovski (New York), Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky (Belgia), D. Dobrovolschi (Cehoslovacia)¹, nemaivorbind de creatorii scenografiei contemporane românești – Theodor Kiriacoff, Natalia Bragalia, Vladimir Evers, Maia Starcevschi, Victor Lupanov ș.a.

Îndeosebi ne-a interesat Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles, cunoscută după cartierul unde se află – La Cambre. Fondată în 1926 de către arhitectul Henry Van de Velde, a fost cea mai tânără instituție de artă din Europa, având drept model Bauhaus-ul german și reflectă, în egală măsură, ambianța în care creează artistul, crezul și principiile sale, conformismul, dar și situațiile dramatice pe care le suportă. Afirmția se referă îndeosebi la studenții basarabeni care au

¹ Auguste Baillayre, ANM, fond 2989, r. 1, d. 21, 22, 28, 29, 33, 35, 37.

studiat acolo, o parte dintre care au preferat să rămână în Belgia, iar alții s-au întors în Basarabia.

O altă instituție belgiană unde au studiat basarabeni Tatiana Nicolaidi și Idel Ianchelevici este Academia Regală de Arte din Liège, cea mai veche instituție de artă, fondată în anul 1775. Aceasta este și unica școală printre elevii căreia nu întâlnim nume cunoscute din arealul Europei de Est, inclusiv din România.

Belgia francofonă, a fost, după Franța, preferata elevilor Școlii de Belle-Arte din Chișinău, unde au studiat Moisei Gamburd, Elizabeth Ivanovsky, Claudia Cobizev, Afanasie Modval, Nina Jascinsky, Tatiana Nicolaidi și Idel Ianchelevici, care s-au aflat acolo în anii 1930 – 1936. Fiecare dintre ei a avut destine diferite, creații incomparabile, dar și posibilități inegale de a se manifesta. Patru dintre ei – Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Tatiana Nicolaidi și Afanasie Modval – se reîntorc în Basarabia, ceilalți – Elizabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky și Idel Ianchelevici – decid să rămână în Belgia. Cei reveniți în Basarabia au preluat, fără mari probleme, tradițiile artei sovietice de factură narodnicistă, cu subiecte și teme „inspirate de realitatea sovietică”, iar Afanasie Modval a trecut și prin gulagul siberian.

Dintre cei rămași în Belgia, Elisabeth Ivanovsky devine ilustratoare celebră a cărții pentru copii, Nina Jascinsky – sculptor oficial al Regatului Luxemburg și Idel Ianchelevici – un celebru artist belgian, ale cărui opere înfrumusețează mai multe orașe europene. Patru sculptori, doi pictori și o graficiană, dar cât de diferite au fost soarta și creația fiecăruia dintre ei.

Pentru exemplificare, vom aborda aspectul cum poate opera pictorului, prezent într-o anumită ambianță artistică, să devieze și să se conformeze unor modele ideologice și care este finalitatea și valoarea creației.

Despre Moisei Gamburd au fost scrise mai multe monografii, în care creația sa (mai ales cea din perioada postbelică) este elogiată și promovată, cu toate că operele sale din timpurile interbelice, ca valoare artistică veritabilă, sunt net superioare. Prima publicație (catalog) apare cu concursul Moscovei în 1950², urmată de o minimonografie semnată de Lev Cezza³. Și mai numeroase sunt publicațiile generale despre arta plastică din RSS Moldovenească, în care figurează numele și opera artistului, perioadă ce durează circa trei decenii – din 1957 până în 1987, materialele

² Гамбурд Мойсей Ефимович. Москва, 1950.

³ Л.А. Чезза. Мойсей Ефимович Гамбурд. Кишинев, 1959.

fiind semnate de Matus Livșiț⁴, Lev Cezza⁵, Fiodor Șapoșnikov⁶ sau materialele biografice din enciclopediile sovietice de la Moscova și Chișinău⁷.

Ultimele publicații își fac apariția în Israel și sunt consacrate separat graficii artistului și operelor de pictură, care, într-o anumită măsură, lustruiesc imaginea artistului, executant de tablouri la comandă⁸.

Moisei Gamburd (1903 – 1954) a absolvit Școala de Arte din Chișinău cu Auguste Baillayre (1923) și Academia de Arte din Bruxelles (La Cambre, 1930) în atelierul lui Constant Montald⁹, la care a studiat și Nina Jascinsky. Ambii profesori pledau pentru o tratare contemporană a artei moderne, primul fiind promotorul tendințelor postimpresioniste, iar belgianul – al celor de factură simbolistă. Însă aceste tendințe nu creează o contrapunere a stilurilor, ci mai degrabă se completează, având trăsături comune, specifice perioadei de la începutul secolului al XX-lea.

Influența profesorului său din *La Cambre* se sesizează doar în lucrarea de licență a lui Moisei Gamburd – *Chemare la luptă* (1928), în care compoziția monumentală, cu efect de teatru, cu personaje nude, statice ori dinamice, poate fi considerată o ilustrație destul de simplistă a temei, preluată din Antichitatea romană. Semnificative în această lucrare sunt

⁴ М.Я. Лившиц. Изобразительное искусство Молдавской ССР (împreună cu А. Mansurova). Москва, Изобразительное искусство, 1957, с. 9, 15-16, 19-20; Искусство Советской Молдавии. Очерки, Москва, Изобразительное искусство, 1958, с. 11, 32; Искусство Молдавской ССР. Ленинград, Аврора, 1972, с. 9-10, 17-18, 24-25.

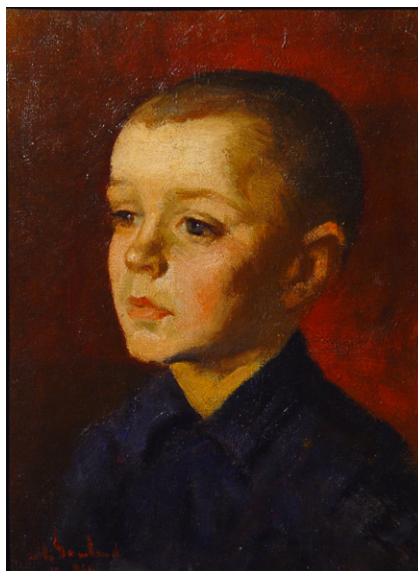
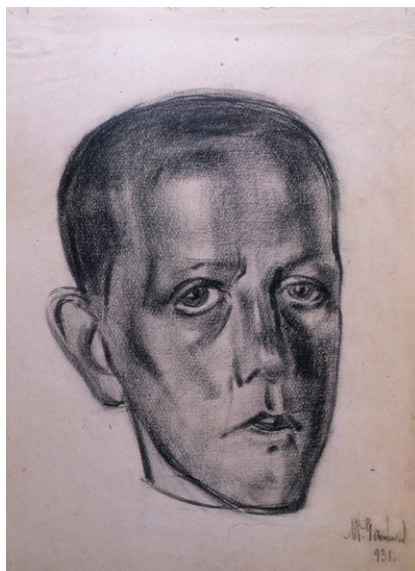
⁵ Л.А. Чезза. Изобразительное искусство Молдавии. Очерки (împreună cu М. Livșiț). Москва, Изобразительное искусство, 1958, с. 57, 74-80; Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве. Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1964, с. 85-88, 94-95, 100-101; Пиктура молдовеняскэ. Кишинэу, Картя Молдовеняскэ, 1966, р. 124, 132-133, 137, 140, 147, 185-186.

⁶ Ф.И. Шапошников. Историко-революционная живопись Молдавии. Кишинев, Тимпул, 1981, с. 5.

⁷ Menționăm doar sursele principale: Искусство стран и народов мира, т. 3, Москва, 1971, с. 10-11, 17; Большая советская энциклопедия. Издание 3-е, т. 6-ой, Москва, с. 89; Литература ши арта Молдовей, т. 1, Кишинэу, 1985, р. 145-146 etc.

⁸ Moisey Gamburd. *Drawing-Album*. Compiled and written by Miriam Gamburd. Haifa, 1987; L. Toma. Moisey Gamburd. Tel Aviv, Kal Press, 1998, 160 p.

⁹ Constant Mantold (1862 – 1944), profesor, pictor și sculptor simbolist belgian. Absolvent al Școlii de Arte din Paris (1890). Autor al unor opere de artă monumentală din Belgia. Printre elevii săi din La Cambre figurează René Magritte, Paul Delvaux ș.a.

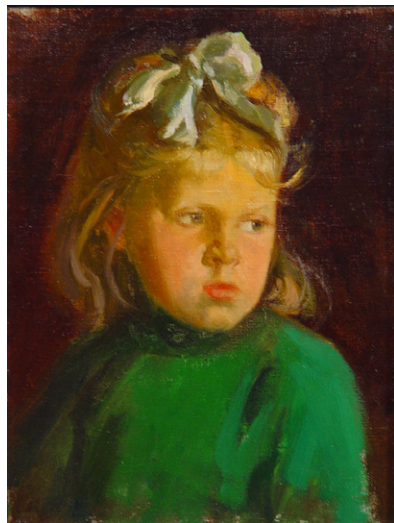


desenul academic detaliat și încercarea timidă de a reda mesajul simbolic, fără însă a atinge subtilitățile picturii lui Constant Montald.

Cu rare excepții, tablourile create în perioada interbelică s-au păstrat doar în reproduceri sau în studii și desene separate, care denotă influența simbolismului european în pictura artistului. În anii 1930, 1934 și 1937 creează lucrări în satele de pe malurile Nistrului, expuse mai apoi la saloanele Societății de Arte Frumoase din Basarabia și prezente la expozițiile personale de la Chișinău și București (1935, 1940). Referințele despre operele artistului expuse la Chișinău și București din acea vreme sunt suficient de numeroase, dar cea mai concludentă recenzie a fost semnată de istoricul de artă George Oprescu, care scria pentru *Universul*: ... *Compozițiile sale (ale lui Moisei Gamburd – n.a.) de la salon ne arătau că avem a face cu cineva pentru care arta încetează de a fi un amuzament ușor... Gamburd a studiat serios. Pornind de la observația directă, prin simplificări succesive, d-sa trece la compoziții, în care se simt preocupări de stil. Este mai în largul său în tratarea figurii decât în peisaj, deși nici acestea nu-s indifferente*¹⁰, apreciindu-l drept un cântăreț al țăranimii basarabene.

Caracteristice pentru perioada în discuție sunt pânzele Țărani (1936), Cosașii (1936 – 1937), Familie (1937), Maternitate (1938), cu compoziții statice și figuri amplasate în prim-plan, care subliniază caracterul

¹⁰ L. Toma. *Moisey Gamburd*. Tel Aviv, Kal Press, 1998, p. 130, 132.

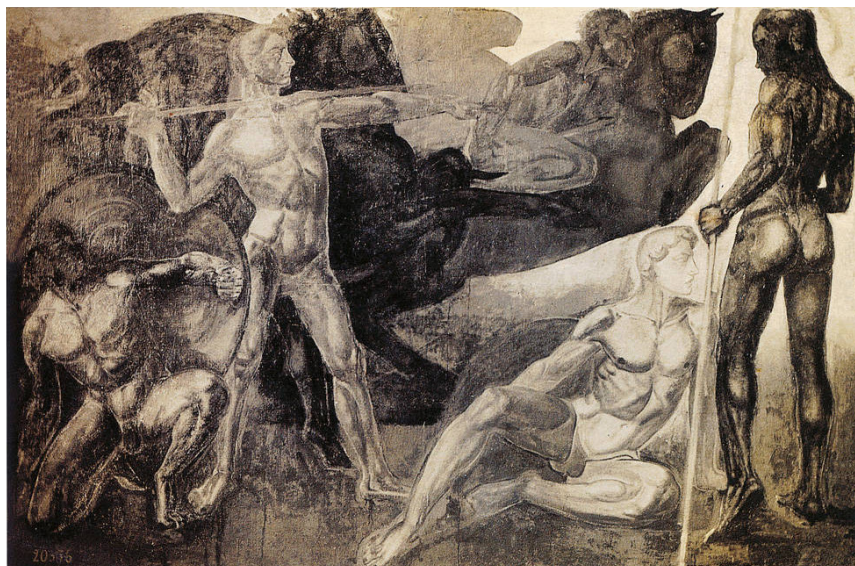


monumental și simbolist al lucrărilor, realizând un pas înainte comparativ cu teza sa de licență de la La Cambre.

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

Reîntors la Chișinău de la București în 1940, pictorul este înrolat în armata sovietică în 1941, apoi demobilizat, din cauza unor probleme de sănătate, în primăvara anului 1942. Se refugiază la Bacu, apoi, împreună cu Alexei Vasiliev, la Tașkent. În martie 1943 artistul, ca reprezentant al intelectualității basarabene, este chemat la Moscova, fiind inclus în componența Comitetului organizatoric pentru pregătirea unei expoziții consacrate celei de-a 27-a aniversări a Revoluției din Octombrie, manifestare care nu a avut loc¹¹. Anterior, după sosirea la Chișinău, pictorul a fost inclus, împreună cu Claudia Cobizev, Victor Ivanov și Dmitri Sevastianov, în colectivul care urma să realizeze la comandă panoul monumental În-
tâmpinarea Armatei Roșii în Moldova pentru pavilionul național de la

¹¹ Ibidem, p. 136.



Moscova, încercare soldată cu un eșec. Acest lucru se datorează cenzurii ideologice sau imposibilității de a lucra în conformitate cu noile cerințe ideologice, ultima ipoteză fiind cea mai plauzibilă.

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

Modele de conformism conștientizat pot servi două dintre numeroasele lucrări din perioada sovietică – *Blestemul* (1945) și *Likbezul* (1946), prima fiind creată la comanda Sovnarkomului sovietic. E firesc că eforturile depuse de artist în promovarea „realismului socialist” au fost apreciate de autoritățile sovietice: i se acordă Ordinul *Drapelul Roșu de Muncă*, urmând ca după expoziția personală din ianuarie 1954 să i se confere titlul *Maestru în Arte*, lucru care nu s-a întâmplat și care a provocat suicidul său din iulie al aceluiași an.

Fiica artistului, care locuiește în Haifa, i-a creat tatălui său un portret ireproșabil, elogiind importanța creației pictorului din perioada sovietică, al cărui talent a fost pus în slujba puterii.

O altă formă de aliniere la „realismul socialist” a demonstrat prin creația sa și Claudia Cobizev (1905 – 1995). Absolventă a Școlii de Artă din Chișinău, atelierul lui Alexandru Plămădeală (1931), își continuă studiile, în calitate de bursieră a statului român, la Academia de Arte din Bruxelles în atelierul profesorilor Victor Rousseau și Égide Rombaux (1934)¹², continuând, după absolvire, să lucreze la București în atelierul sculptorului Corneliu Medrea (până în 1936).

Despre Claudia Cobizev s-a scris foarte puțin și la Moscova, dar și la Chișinău. Fire modestă și simplă, a acceptat situația dependenței creației de necesitățile existenței, executând cu regularitate comenzile Ministerului Culturii, prin intermediul comisiei de experți, care propuneau subiectele și realizau evaluarea finală a creației. Astfel, la Chișinău, în 1958, apare un pliant¹³, urmat de monografia semnată de Lev Cezza¹⁴ și de două apariții editoriale cu semnăturile Ludmilei Toma și Raisei Aculov¹⁵.

Dintre sursele mai recente cu caracter general de prezentare a sculpturii naționale, fără analiza profundă a operelor artiștilor, menționăm publicațiile Anei Marian¹⁶ și Valeriei Suruceanu¹⁷.

Reîntoarsă în Basarabia în 1940, ea devine membru al UAP din RSSM (1945), predă la Școala de Arte din Chișinău (1945 – 1951) și participă, împreună cu Moisei Gamburd, Victor Ivanov și Dmitri Sevastianov, la amenajarea pavilionului moldovenesc de la Expoziția Unională de Agricultură din Moscova (1951 – 1952) cu șase basoreliefuri de factură naturalistă. În acest sens, proiectul pentru Moscova nu a repetat soarta celui similar din 1940, fiind realizat integral.

¹² Égide Rombaux (1865 – 1942), sculptor, academician belgian, promotor în opera sa a stilului Art Nouveau, iar colegul său Victor Rousseau (1865 – 1954), reprezentant al neoromantismului, a fost în perioada 1931 – 1935 rectorul Academiei unde au învățat studenții basarabeni.

¹³ Кобизева Клавдия Семеновна. Кишинев, 1958.

¹⁴ Л. Чезза. Кобизева Клавдия Семеновна. Кишинев, Картя Молдовеня-скэ, 1959.

¹⁵ Л. Тома, Р. Акулова. Кобизева Клавдия Семеновна. Кишинев, Тимпул, 1976 și Л. Тома. Кобизева Клавдия Семеновна. Кишинев, Литература Артистикэ, 1978.

¹⁶ Ana Marian. *Sculptura din Republica Moldova*. Chișinău, Tipografia Universul, 2007, p. 35-37, 116.

¹⁷ Valeria Suruceanu. *Galeria de sculptură contemporană*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2009, p. 12, 54, 58, 60, 62-63, 77, 104, 106-107.



S-au păstrat puține lucrări din perioada interbelică și este dificil să definești preferințele creației sale la acea vreme. Indiscutabil, acele lucrări, având în vedere profesorii la care a studiat în Belgia, erau distanțate de tot ce a realizat autoarea în perioada sovietică. Însăși tematica operelor, impusă de autorități, vorbește elocvent despre ruptura cardinală dintre cele studiate și cele realizate ulterior.

Două dintre operele create în această perioadă – *Ana-Maria* (1937) și *Cap de femeie* (1939), din colecțiile Muzeului Național de Artă din Chișinău, o prezintă pe sculptoriță drept un maestru al portretului individualizat, cu trăsături particulare generalizate, fără a fi obsedată de detalii și volume prelucrate minuțios. Oricum, în compozițiile sale decorative și în portrete, care constituie în ansamblu tendințele creației sculptoriței (*Cap de moldoveancă*, 1947; *Dimineața vieții noi*, 1958; *Darurile Moldovei*, 1960; *Cântec*, 1963; *Țărancă din Câmpulung*, 1961; *Tăietor de lemne din Rucar*, 1961; *Fată din Ceadâr-Lunga*, 1962; *Aurica*, 1967), este imposibil să identifiți aspecte comune, caracteristice pentru arta europeană a acelor timpuri, cu excepția faptului că artista posedă deprinderi academice profesionale. Unul dintre aceste busturi, sculptate în lemn – *Cap de moldoveancă* – încă urmează tendințele din perioada interbelică, fără a face trimitere la trăirile interioare ale personajului.



Numeroase lucrări ale autoarei poartă amprenta artei angajate (*Pușkin ascultă doina*, *La cursuri de agronomie*, 1954; *Femei din Tatarbunar*, 1980) și dezvăluie cerințele dure ale ideologiei realismului socialist din prima sa fază de implementare în RSS Moldovenească. Analiza formală a acestor începuturi poate fi exemplificată de sculptura *La cursuri de agronomie*, unde două studente în costume naționale, cu zâmbete pe față, sunt reprezentate la culesul strugurilor. În afară de faptul că compoziția are un pronunțat aspect narativ, se observă și o accentuată tratare naturalistă a formei, a detaliilor concrete (ornamentele vestimentației, prelucrarea minuțioasă a fețelor, inclusiv a mimicii), care poate, fără îndoială, reprezenta sculptura secolelor anterioare. Aceeași structură figurează și în *Toiul secerișului* (1950), care se dorește a fi un simbol al recoltei, al muncii agricultorului, însă, de fapt, reprezintă o figură singulară a unei colhoznice, cu un snop de grâu sprijinit de corp și cu un urcior, din care își potolește setea. În plus, figura devine mai robustă, mai corpolentă, ca o caracteristică specifică pentru basarabencele de la țară, unde forța fizică la munca câmpului este un indiciu prioritar.

Puțin mai deosebită ca tratare este compoziția Țărancă din Câmpulung, (1963), care îmbină generalizările formei portretelor din perioada anterioară și particularitățile realismului socialist în abordarea motivului.

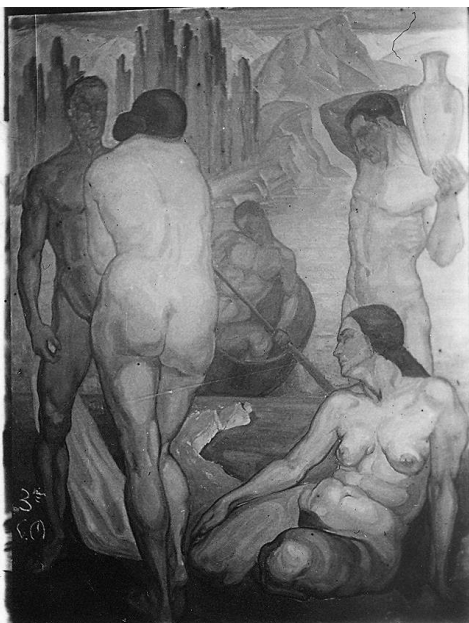
Pe la începuturile anilor '70 Claudia Cobizev revine la sculptura în relief, care reprezintă o foaie de aluminiu prelucrată prin tehnica ciocănirii. În *Hora primăverii* (1974), *Familia colhoznicului* (1975) și în *Dragoș-Vodă* (1976) este evidentă prioritatea acordată decorativismului plat al formei, înscrisă într-un panou pe suport de lemn.

Modificări esențiale se constată în creația artistei la începutul anilor '80 cu *Femei din Tatarbunar*, *Stăpâna giei* (1981), marcate de structuri și volume plastice generalizate, dar și cu un patos exagerat, cum a fost realizată sculptura *Tragedia Libanului* (1984), moment caracteristic pentru sculptura monumentală națională din perioada socialismului dezvoltat.

Este important să distingem creațiile de valoare ale Claudiei Cobizev, cum ar fi busturile și unele sculpturi tematice realizate pentru expoziții, și lucrările cu un caracter evident de comandă, care includ multe opere marcate de „metoda realismului socialist”.

În 1965 Claudia Cobizev devine Artist al Poporului din RSSM, obține Premiul de Stat al RSSM (1968), fiind decorată cu *Ordinul Drapelul Roșu al Muncii* și cu *Insigna de onoare*.

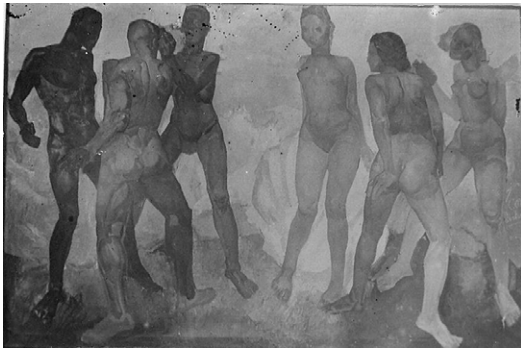
Diferite au fost destinele de creație ale altor două basarabence – sculptorița Nina Jascinsky și graficiana Elisabeth Ivanovsky. Prima a absolvit Școala de Arte din Chișinău în atelierul lui Alexandru Plămădeală și Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, atelierul de sculptură, în 1936. În 1946, căsătorită cu arhitectul Pierre Grach, pleacă în Luxemburg, fiind selectată pentru funcția de sculptor la curtea Marelui Duce de Luxemburg. Despre creația și operele sale informațiile sunt laconice, fiind cunoscute doar câteva opere și două publicații¹⁸.



Până la o anumită etapă, biografia ei este aproape obișnuită, atât de des repetată de tinerii basarabeni din generația interbelică. Nina Jascinsky (1903, s. Ghiliceni, județul Bălți – 1983, Luxemburg) a practicat sculptura, pictura și arta fotografică, profesând portretul și compoziția figurativă. La Chișinău nu s-a făcut remarcată prin nimic în contextul elevilor înzestrați alături de tânărul ei profesor Alexandru Plămădeală. După absolvirea Academiei de Arte Frumoase din Bruxelles (La Cambre), în atelierele lui Constant Montald, Victor Russo și Égide Rombaux, profesori notorii în arta simbolismului și în *Art Nouveau*, ca deținătoare a Premiului I i se permite să lucreze trei ani gratuit într-un atelier din cadrul Academiei. Sunt cunoscute două expoziții personale la Bruxelles (19 februarie 1938, *Palatul Artelor* și 19 ianuarie 1945 în *Galerie de la Toison d'Or*), susținute de editarea a două cataloage¹⁹. A profesat portretul, sculptura în *ronde-bosse* și ceramica, realizând figuri și piese decorative din porțelan în stilul *art déco* pentru fabrica de ceramică din Septfontaines

¹⁸ Engelen-Marx. *Beeldhouwkunst in België*, 2002; T. Damen, N. Paulen. *Nina Jascinsky (1903 – 1983): een aanzet tot haar biografie*. Ghent University, 2005.

¹⁹ Nina Jascinsky: *sculptures*. Bruxelles, Palais de Beaux-Arts, 1938, 38 p.; P. Poirer. *Nina Jascinsky*. Bruxelles, Galerie de la Toison d'Or, 1947, 24 p.



(figurina *Cuplu de dansatori*, anii 1940). Printre elevii săi figurează Paule Nolens, care a frecventat atelierul sculptoriței în anii 1942 – 1945. Din 1951 devine cetățeană a Regatului în conformitate cu cererea depusă la 5 decembrie 1947²⁰. A lucrat în atelierul ceramistului luxemburghez Jean Peters din Reckenthal. Este autoarea monumentului consacrat memoriei celor 42 de prizonieri din Woltz, exterminați de Wehrmacht-ul german, inaugurat de Marele Duce Jean și Ducesa Josefine-Charlotte (1961), a plăcii comemorative cu relieful poetului Edmonde de la Fontaine din Vianden (1966) și a *Monumentului Cunoștințelor* pentru Ateneul din Luxemburg (anii '70 ai secolului al XX-lea).

Sculptor, pictor și fotograf, Nina Jascinsky a fost apreciată pentru nudurile sale cu forme generoase, pline de armonie și senzualitate. Unul dintre nudurile create în anii '30 a fost turnat în bronz, în jumătate din mărimea naturală. Grație unei donații, această operă se păstrează în Muzeul de Istorie al orașului Luxemburg, fiind o lucrare tipică a școlii belgiene din anii '30.

În calitate de sculptor, la Luxemburg cea mai cunoscută operă a sa este monumentul consacrat poetului luxemburghez *Edmond de la Fontaine*, supranumit și *Dicks*, a cărui inaugurare a avut loc în 1966. Placa comemorativă cu medalionul-portret al poetului amplasat în partea de sus a stelei este însoțită de cele mai populare personaje literare ale autorului, sculptate în contur și colorate în alb, roșu și albastru, limbajul plastic aplicat fiind foarte caracteristic pentru arta figurativă de tradiție realistă. Această tendință poate fi urmărită frecvent și în lucrările sculptoriței din anii '30, cum ar fi nudurile sale din porțelan, dar și în sculptura monumentală.

²⁰ Memorial. Nr. 23 din 30 mai 1951.



Monumentul din Schulberg *Memoriei celor 42 de prizonieri din Woltz* (1961) reprezintă o încercare de a reda un mesaj alegoric prin corpul seminud al unui tânăr cu mâinile legate la spate, un portret vădit eroizant. Torsul răsucit al sculpturii, care amintește dinamismul sculpturii grecești cu „chiasmul” lui Scopas, indică elocvent care sunt sursele de inspirație și modelul sculpturilor sale.

Și mai evidentă este această comparație în *Monumentul Cunoștințelor*, realizat pentru Ateneul din Luxemburg (anii '70 ai secolului al XX-lea), în care artista aplică monumentalismul volumului sculpturii atletice prin tratarea formei ce corespunde cerințelor clasice de reprezentare a corpului uman. În aceste opere se observă o dualitate a tendințelor interne ale artistei: pe de o parte, ea încearcă să transmită un mesaj alegoric, apelând la frumusețea sculpturii antice, plecând de la cele studiate la Academie de la profesorii săi, pe de altă parte, expresivitatea sculpturii este narativă și nu se distanțează de realismul figurativ. O excepție în această privință poate fi considerată sculptura *Rodnicie*, denumire atribuită arbitrar, deoarece la licitația unde a fost prezentată figurau doar numele autoarei, materialul (bronz) și dimensiunile. Forma generalizată a corpului nud amintește tratarea sculpturii lui Antoine Bourdelle, impersonalizată, cum sunt și statuetele decorative din porțelan *Hocheistul* și *Cuplu de dansatori*, realizate la începutul anilor '40 sau '50.

În sculptura feminină, cum ar fi *Nud în genunchi*, realizată probabil în una dintre tehnicile de ceramică și replica acesteia fiind turnată în bronz, se urmărește o altă fațetă a creației sale prin abordarea lirică a noului feminin, fapt care figurează și în fotografiile experimentale din anii de studenție, unde corpul are aceiași parametri și este filmat ca sculptură albă pe fundal întunecat.

Favorita lui Auguste Baillayre a fost însă Elisabeth Ivanovsky, cea mai talentată discipolă a sa, care a îndreptățit întru totul așteptările profesorului. Deloc întâmplător, în colecția de lucrări ale maestrului donată Chișinăului în 1962 partea cea mai impunătoare o constituie lucrările elevei sale.

Elisabeth Ivanovsky (1910 – 2006) este cea mai mediatizată în publicațiile europene. S-a născut la Chișinău la 25 iulie 1910 în familia unui funcționar public, numit în Basarabia judecător de pace, fiind cea mai mică dintre cei cinci copii, iar până la vârsta de 12 ani a învățat în familie.

Despre Elisabeth Ivanovsky la Paris și la Bruxelles s-a scris și s-a publicat incomparabil mai mult decât la Chișinău. Operele sale, chiar dacă se aflau de peste 45 de ani în colecțiile muzeului de la Chișinău, au fost expuse pentru prima dată în 1989, în cadrul expoziției de artă consacrate artei basarabene, la care au fost prezente și fiicele lui Auguste Baillayre – Tania și Marina. În 1990, autorul acestor rânduri publică prima monografie dedicată artei din perioada interbelică, unde figurează și creația lui Elisabeth Ivanovsky, mai extins subiectul fiind abordat în lucrarea *Artă plastică modernă din Basarabia*²¹.

În 1922 Elisabeth Ivanovsky se înscrie la Școala de Belle-Arte din Chișinău, studiind în atelierele profesorilor Șneer Cogan și Auguste Baillayre, fiind cea mai tânără studentă înmatriculată vreodată, absolvind școala în 1929.

Publicațiile belgiene și franceze despre creația lui Elisabeth Ivanovsky devin mai accesibile pentru noi după anul 2000 și, în majoritate, abordează tematica expozițiilor personale ale artistei, care se vernisează anual. Astfel, un interviu realizat de Michel Defourny este publicat în revista pariziană *Des Livres pour Enfants* în 1999²². În revista *Archives et Musée de*

²¹ Tudor Stăvilă. *Artă plastică din Basarabia de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1990. A se mai vedea și: *Artă plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, Știința, 2000.

²² Michel Defourny. *Tête à tête avec Elisabeth Ivanovsky*. În: *Revue des Livres pour Enfants*, juine 1999, Paris.



la *Littérature* apare o succintă relatare despre expoziția deschisă la Bibliotecă Regală a Belgiei²³. O recenzie despre creația graficienei semnează Francine Ghysen, la apariția cărților *Conversation avec Serge Meurant* și *Le monde abîmé*²⁴, urmată de un articol din culegerea colectivă coordonată de Michel Defourny²⁵, în care se face o analiză a etapelor și a evoluției ilustrației de carte belgiană, remarcându-se special contribuția basarabencei în acest domeniu din anii 1930 – 1950.

O importanță aparte au interviurile pictoriței cu fiul său mai mare, Serge Meurant, publicate la editura Tandem în 2001²⁶. Convorbirile, care au durat doar patru zile de iulie, poartă un caracter general, furnizând informații despre creația sa și mai puțin – nume de colegi basarabeni, de ambianță artistică din Basarabia interbelică.

Un portret de creație al artistei publică în revista *Lectures* 149 Isabelle Decuyper, la un an după trecerea ei în neființă, analizând etapele studiilor la Chișinău și Bruxelles, dar și creația sa, specificul și originalitatea graficii de carte, moment comemorat de editura MeMo, care în

²³ *Archives et Musée de la Littérature*, Royal Library, Arts, Bruxelles, 2000.

²⁴ Francine Ghysen. Critiques de livres. En subtile connivence. În: *L'Europe: un rêve graphique?*, Paris, Harmattan, 2001, p. 22.

²⁵ Michel Defourny. Le dynamisme de l'album en Belgique francophone. În: *Hommage à Albertine Deletaille*, seria „Les Amis du Pere Castor”, Meuzac, 2002, p. 89-94.

²⁶ Elisabeth Ivanovsky. *Conversation avec Serge Meurant*, Gerpennes, Ed.Tandem, 2001.



primăvara lui 2007 a reeditat cele 24 de volume din seria *Pomme d' Api* din colecția *Les Trois Ourses*²⁷.

Anul 2007 a mai fost marcat prin participarea lucrărilor artistei la *Târgul Internațional de Carte pentru Copii* de la Bologne, care a avut loc primăvara, reprezentând comunitatea franceză din Valonia, expoziția personală la *Galerie du Roi* (iunie-iulie, Bruxelles) și vernisajul *Elisabeth Ivanovsky, illustratrice de livres jeunesse* la Biblioteca *Faidherbe* din Paris (septembrie 2007 – ianuarie 2008).

Printre ultimele manifestări cu prezența operelor lui Elisabeth Ivanovsky, două ne rețin atenția: una s-a produs la Paris (mai 2010), cu genericul *L'art russe de l' image pour enfants (1900 – 1945)*, la *Centre de l'illustration de Moulins*, dedicată creației pictorilor-emigranți Alexandre Benois, Ivan Bilibine, Alexandra Exter și Natan Altman, printre care figurează și artista basarabeană.

Al doilea eveniment a avut loc la Chișinău, de Ziua Muzeelor, la 18 mai 2010, fiind vernisată expoziția personală a pictoriței cu ocazia aniversării unui secol de la naștere. Împreună cu lucrările donate cândva de Auguste Baillayre au fost expuse și opere din colecția familiei Meurant, zece dintre care au fost donate muzeului. În legătură cu acest eveniment,

²⁷ Isabelle Decuyper. Elisabeth Ivanovsky: illustratrice pionnière. În: *Lectures* 149, Bruxelles, ianuarie – februarie 2007, p. 56-58.



în ziarele din Chișinău au apărut câteva ecouri, dintre care cel mai semnificativ ni se pare cel semnat de Teodor Ajder²⁸.

Elisabeth Ivanovsky a fost familiarizată de mică cu literatura franceză, germană și rusă, încercând, cu fratele mai mare, Valentin (textier), să copieze și să illustreze unele texte. Până la 12 ani nu a frecventat școala, fiind asistată acasă de către mamă, urmând ca toamna să susțină examenele de promovare pentru anul curent²⁹.

Din amintirile sale reiese că studiile la specialitate se practicau în conformitate cu metoda structuralismului sau, mai bine spus, a constructivismului, fapt confirmat și de picturile altor studenți, păstrate în fondurile Muzeului Național de Artă – Nicolae Coleadici, Boris Nesvedov, Elena Barlo, inițiatorul și promotorul cărora nu a fost altul decât Auguste Baillayre, care le-a predat elevilor cursul de arte decorative și arte scenice, unde geometrismul formelor domină compoziția.

În conformitate cu noul *Regulament* al Ministerului Artelor și Cultelor, studenții altor instituții de învățământ în arte, cu excepția celor din București și Iași, trebuiau să susțină repetat examenele la specialitate într-unul din aceste orașe. Elisabeth Ivanovsky, împreună cu Iurie Bulat,

²⁸ Teodor Ajder. Bine ai revenit, Elisabeth Ivanovsky! În: *Ziarul de gardă*, nr. 278 din 27 mai 2010.

²⁹ Elisabeth Ivanovsky. *Conversation avec Serge Meurant*, Gerpennes, Ed.Tandem, 2001.p. 21-25.



Theodor Kiriacooff, Nadejda Russo ș.a. au susținut examenele solicitate în 1929, la Iași, adeverințele de absolvire fiind recunoscute și în Regat³⁰.

Posibil ca în anii 1930 – 1932, până la plecarea sa în Belgia, Elisabeth a locuit la București, unde a realizat ilustrațiile pentru *Abecedar* (1930) și *Carte de citire* (1931), pentru toate cele trei volume. La Saloanele Oficiale participă cu acuarele (1928, *Studiul fluturilor*; 1933, *Chats siamoises* și *Vieille rue à Bruxelles*), fiind remarcată cu premiul I pentru artele grafice.

Etapă cea mai importantă din biografia artistei o constituie însă admiterea la Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles (La Cambre). Elisabeth Ivanovsky a avut marea șansă să studieze aici în perioada directoratului renumitului arhitect și designer Henry Van de Velde, care abandonează funcția în 1936, aceasta fiind preluată de Herman Teirlinck și exercitată până în 1950³¹.

Cea mai tânără instituție de arte din Europa, situată în unul dintre cartierele principale ale Bruxelles-ului – Ixelles, în interiorul Abăției cisteriene de la La Cambre (fondată în 1200), în 1978 este redenumită în Școala Națională de Arte Vizuale, de unde provine și cea de-a doua denumire a universității, împărțind teritoriul cu încă două instituții – Institu-

³⁰ Școala de Arte din Chișinău. Ministerul Artei și Cultelor, în Arhivele Statului din București, f. 736, r. 53, p. 3.

³¹ Herman Teirlinck (1879 – 1967), scriitor și istoric de teatru belgian, care i-a predat cursul de scenografie teatrală și a susținut-o pe Elisabeth Ivanovsky, introducând-o în ambianța culturală din Belgia.

tul Superior de Arhitectură al Comunității Franceze din Belgia și Institutul Național de Geografie.

De la începutul studiilor în *La Cambre* Elisabeth Ivanovsky se integrează în mediul scriitorilor belgieni, dintre care Franz Hellens, care a participat la jurizarea finală a cursurilor de grafică, a avut un rol aparte, făcându-i cunoștință cu responsabilii de la editura *Desclée de Brouwer*, pentru care ilustrează cărțile scriitorului *Modigliani le voyant* și *Nocturnal*, urmate de romanul adaptat pentru copii *Bass-Bassina-Boulou* (1936). Anterior, la aceeași editură apar și primele două volume de ilustrații pentru copii, ce demonstrează prioritățile în creația pictoriței pentru mai multe decenii – *Deux contes russes* și *Grands et petites* (1934).

Cu editura respectivă Elisabeth Ivanovsky colaborează permanent, până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, ilustrând preferențial cărțile pentru copii și adolescenți, scrise de Marcel Lecomte, Henri Kubnick, Marcelle Verite ș.a., autori ce aparțineau celor două culturi, flamandă și francofonă, promotori ai unor tendințe și mentalități diverse, reușind o recunoaștere și apreciere imediată.

În 1937, prin intermediul prozatoarei Zinaida Schakhowsky, artista face cunoștință cu viitorul său soț și autor de texte pentru care va realiza mai multe cicluri de ilustrații – René Meurant³². Considerat de presa de specialitate drept unul dintre marii cercetători europeni ai folclorului literar contemporan, René Meurant, împreună cu Elisabeth Ivanovsky, creează și editează între anii 1941 și 1946 o serie de minicărți destinate celor mici. Douăzeci și patru de titluri de carte cu format miniatural din colecția *Pomme d'Api*, tipărite la *Édition des Artistes*, sunt continuate de alte trei cicluri ale *Histoires naturelles* de Marcelle Verite (1944 – 1946).

Preferința lui Elisabeth Ivanovsky pentru grafica de carte consacrată copiilor de vârstă mică este una decisivă, cunoscându-se puține exemple și puțini autori europeni care ar fi abordat o asemenea tematică specifică, când genul respectiv abia se iniția în Europa.

³² René Meurant (1905 – 1977), poet și folclorist belgian, autor al unor monografii de prestigiu în domeniul mitologiei europene. S-a căsătorit cu Elisabeth Ivanovsky în 1937, care a realizat în anii 1941 – 1946 ilustrațiile pentru seria „Pomme d'api”, alcătuită din 24 de minicărți cu cântece, legende și jocuri verbale, reeditate de editura MeMo în 2007. Au avut trei copii – Anne, Georges (1948) și Serge (1946), care au îmbrățișat, respectiv, trei domenii ale artelor: muzica, pictura și poezia.

Michel Defourny, profesor la Universitatea din Liège, menționează, în contextul ilustrației de carte pentru copii din ambianța europeană, doar câteva nume de ilustratori din anii 1920, printre care figurează Edgard Tytgat (*La princesse sur un pois*, *Le petit Chaperon rouge*, de Andersen), Pierre Loti și René Helle, René și Colette Méheut cu ilustrațiile pentru *La Maison des aieules* (1927) și *Regarde!* (1929).

Specificul acestor publicații nu s-a rezumat la caracterul lor unic, ci și la faptul că în acea perioadă albumul pentru copii a constituit o epocă, a devenit un obiect cu tiraj de lux și ediție limitată³³.

Elisabeth Ivanovsky, în afară de participările la expozițiile de la Chișinău, București sau cele internaționale, a expus opere și în cadrul asociației *Groupe Nervia*, cerc artistic care a avut drept obiectiv susținerea tinerilor artiști de calitate prin valorificarea artei valone. Fondat în 1928 de către Léon Eeckman și Anto Carte, acest cerc artistic a promovat o artă realistă, cu evidente performanțe tehnice, exprimând o formă de neoumanism, tratând subiectele din viața familială, cotidiană într-o formă armonioasă și idealistă.

Pictorița basarabeană participă la vernisajele *Nervia* în calitate de invitată, probabil, în anii 1933 – 1938, împreună cu alți artiști, printre care figurează Andrée Bosquet, Gustave Camus, Fernand Wery ș.a.³⁴

Începând cu anul 1937, Elisabeth Ivanovsky începe o colaborare de circa o jumătate de secol cu Marcelle Verite, directoarea colecției *Plaisir des Contes* de la editura *Casterman* și autoare a unor scrieri pentru copii³⁵. Michel Defourny le dă o apreciere de excepție: *Două mari doamne ale li-*

³³ Michel Defourny. *Tête à tête avec Elisabeth Ivanovsky*. În: *Revue des Livres pour Enfants*, juine 1999, Paris, p. 90.

³⁴ Societatea artistică „Nervia”, fondată în 1928, a realizat opt expoziții de amploare pe parcursul unui deceniu, deosebit de importante fiind Salonul de Gand (1933) și participarea grupului la Primul Congres Cultural Valon din Charleroi în 1938. Alte șapte expoziții cu caracter itinerant au fost organizate între 1946 și 1978, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la fondare. Retrospectiva la Muzeul de Arte Frumoase din Mons a avut loc în 2002.

³⁵ Marcelle Verite (1904 – 1994), scriitoare de limba franceză din Belgia. A realizat numeroase povești și interpretări ale naturii, adaptate pentru copii. Cele mai importante, ilustrate de Elisabeth Ivanovsky, sunt seria „Histoires naturelles” (12 titluri, 1944 – 1946), *Contes de soleis* (1956), *Dansons la capucine* (1965) și seria *Tip Tip* din 24 de volume, editate între 1967 și 1970.



teraturii belgiene pentru copii au lucrat în comun până la apariția, în 1985, a ultimului titlu comun, *Lili, la coccinelle*³⁶.

În Basarabia interbelică artista se întoarce în 1937, când primește o comandă ... din partea Reginei Elisabeta..., care (...) mi-a încredințat decorarea camerei copiilor din familia regală³⁷.

Ilustrațiile concepute de Elisabeth Ivanovsky în diverse perioade ale creației au unele influențe ale așa-numitului „structuralism”, cum este interpretată coperta pentru *Le sablier magique* (Marcel Schneider, Casterman, 1960), cu un colorit sonor, decorativ. Ilustrațiile sale vizualizau textul mai mult decât și-o putea permite o simplă ilustrație, extinzând cu mult limitele literare ale paginii tipărite.

Imaginile create, mai ales cele din paginile interioare, completează textul cu un anumit ritm compozițional (*Contes de Hans-Christian Andersen*, 1953, 1958), ca o continuare sau repetare a versurilor, estompând uneori și amplasând în prim-plan un detaliu, ca în *Contes des soleils* (Marcelle Verite, Casterman, 1956) sau adunând personajele principale pe copertă, sugerând laitmotivul adresat copiilor (*Le roi, l' Ours et le Petit Herisson* de Marcelle Verite, Casterman, 1949), rămânând la nivelul

³⁶ Michel Defourny. Op. cit., p. 92.

³⁷ Elisabeth Ivanovsky. Op. cit., p. 66. Probabil este vorba de pictura murală comandată de Regina Belgiei.



narativ al imaginilor, cu detalii semnificative, care suscită interesul copiilor și stimulează imaginația.

În paralel cu ilustrațiile dedicate copiilor, Elisabeth Ivanovsky a ilustrat și lucrări pentru adulți, cu toate că acest domeniu nu a fost preferatul său.

În ambianța cărții belgiene din perioada postbelică creația artistei basarabene este adeseori comparată cu operele altei desenatoare, de origine olandeză, Albertine Deletaille³⁸. Vorbind despre specificul ilustrațiilor pentru copii, istoricii de artă susțin că, în cazul acestor două pictorițe, există

două concepții vizuale asupra imaginii. Albertine Deletaille, care începe să practice ilustrația de carte după vârsta de 50 de ani, își face primele apariții la editura Père Castor, compozițiile sale, chiar dacă rămân narative, sunt mai laconice și mai puțin extinse, autoarea limitându-se la câteva figuri sau detalii selectate, ilustrațiile fiind de un grafism mai mult documentar. Acest lucru este evident odată cu apariția primelor sale volume: *Chat-lune*, *La Maison de mes chatons* și *Boite a soleil*, tipărite în 1954.

Într-o epocă în care albumul pentru copii rămâne o carte rară, Elisabeth Ivanovsky a creat un model al conversației vizuale, imaginea continuând să rămână un mister, chiar dacă textul evocă imaginea, face legătura reală și armonioasă dintre cele două, stabilind echilibrul cărții, selectând tehnica necesară, acuarela sau guașa, acvaforte ori monotipia. Relațiile dintre cuvânt și ilustrație, între pictor și autor presupun o anumită intimitate a gândirii, pe care pictorița basarabeană le-a realizat din plin.

Afecțiunea pentru ilustrația de carte s-a accentuat mai ales după nașterea celor trei copii: Anne (1944), Serge (1946) și Georges (1948), mo-

³⁸ Albertine Deletaille (1902 – 2008), ilustratoare de carte pentru copii, Belgia.

dificându-se fundamental și viziunea sa asupra cărții, artista descoperind micuțul care crește, educându-l în spiritul creației, completând familia Meurant cu un muzicolog, un pictor și un poet.

În ultimele două decenii, pictorița își reeditează multe dintre cele 343 de cărți ilustrate în 24 de limbi ale lumii, zăbovește mai mult în atelierul său din Watermael-Boitsfort, unul dintre cele 19 districte ale Bruxelles-ului, preferând să creeze monotipii, irepetabile în compoziții și colorit. Decedează la 25 iulie 2006, lăsând ca moștenire o impresionantă colecție de artă, la originile căreia a fost arta basarabeană.

O imagine din 1970 o surprinde pe Elisabeth Ivanovsky în atelierul prietenei sale Claudia Cobizev, la a doua sa revenire în Chișinău, după 1937, în mijlocul foștilor colegi de la Școala de Belle-Arte – Rostislav Ocușco, Ana Baranovici, Tania Baillayre, Pavel Bespoiasnâi ș.a., care au constituit o epocă aparte a artei basarabene, aflându-se în medii absolut diferite.

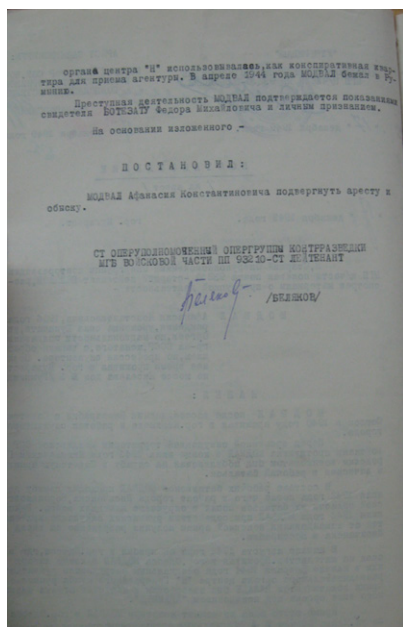
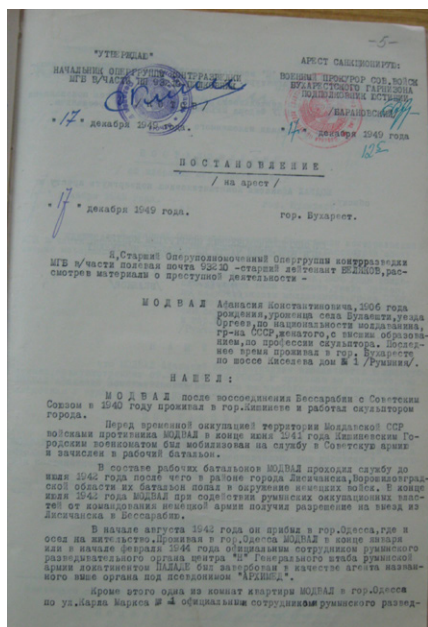
Însă cea mai tragică soartă a avut sculptorul Afanasie Modval³⁹, care absolvă Școala de Arte din Chișinău în atelierul lui A. Plămădeală (1929) și Academia de Arte din Bruxelles în 1933. Între anii 1944 și 1949 activează în calitate de sculptor la teatrele din București și la Muzeul Științelor Naturale⁴⁰. În 1949 a fost arestat și surghiunit în Siberia (Vorkuta) timp de opt ani, până în 1956, împărțășind soarta unui alt basarabean, Victor Ivanov. Figurează cu lucrări la *Saloanele Oficiale* de la Chișinău (1928, 1929), în perioada postbelică (1957, 1958) și în cadrul expoziției colective la Moscova (1968).

Niciuna dintre operele sale nu s-a păstrat. În lipsa lucrărilor însă, avem la dispoziție dosarul sculptorului din fosta arhivă a KGB-ului, oferit cu generozitate de cercetătorul Mihai Tașcă, care conține 156 de file. A fost arestat, pentru spionaj, la 15 decembrie 1949 la București de Securitate ca cetățean sovietic și transmis, în ziua următoare, reprezentantului comandamentului militar sovietic al MGB.

Pagină cu pagină, interogatoriul care a durat până la 2 aprilie 1950 reconstituie viața sculptorului din copilărie până în momentul arestului. Nouă interogatorii, fixate selectiv, unde răspunsurile se modificau după doleanțele tribunalului militar, observându-se o anumită sucesivitate:

³⁹ MGB SSSR, Modval Afanasi Constantinovici. Delo no. 1827. Naceato 17.12.1949 – zakonceno 15.04.1950, t. I, 145 str.

⁴⁰ Ibidem, p. 41.



șapte pagini de interogatoriu durau în timp circa șapte ore, iar răspunsurile negative anterioare se schimbau prin depozițiile ulterioare, semnătura vinovatului fiind confirmată pe fiecare pagină.

În calitate de martori interogați, în afară de soția și rudele sculptorului mai figurează nume cunoscute din artele basarabene – Dmitri Papai-ani (agronom, pictor amator)⁴¹ și Andrei Șugailov (pictor de artă religioasă)⁴², care concretizează că pe sculptor îl cunosc mai bine *Kiriakov, pictor cunoscut în toată România, și prietenul său Cudinov*.

Ca și Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu sau Glebus Sainciuc și Moisei Gamburd, Afanasie Modval s-a întors la Chișinău sperând la o soartă mai bună. În iulie 1940 este înrolat forțat de sovietici în regimentele de muncitori care fortificau liniile de apărare ale armatei roșii. În apropierea orașelului Lisiceansk de lângă Stalingrad, în iulie 1942 devine prizonier la nemți, fiind transmis unităților militare române, care, la rândul lor, îl transferă la Odessa, interzicându-i plecarea la București, unde locuia familia și toate rudele sale.

⁴¹ MGB SSSR, Modval Afanasi Constantinovici. Delo no. 1827. Naceato 17.12.1949 – zakonceno 15.04.1950, t. I, p. 79.

⁴² Ibidem, p. 83, 84.

Potrivit documentelor din dosar, Afanasie Modval se angajează la restaurarea sculpturilor Teatrului de Operă și Balet, reușind să-și aducă soția, Nadia, cântăreață de operă de la București, angajată, de asemenea, la Opera din Odessa. Aflându-se la Odessa până în martie 1944, se refugiază la Timișoara, unde studia băiatul mai mare, transferându-se apoi la București, unde a și fost arestat.

Învinuit de trădare și lipsă de patriotism, Modval, care nu a fost cetățean sovietic, este eliberat din Vorkuta în 1956, documentele dosarului confirmând lipsa probelor pentru care a fost trimis în Siberia pentru 25 de ani.

Este specific faptul că din 149 de pictori care profesau artele în 1940 la Chișinău, conform listei întocmite de Aleksandr Vasiliev, în 1945 identificăm doar 15 nume despre soarta cărora se mai cunoaște ceva⁴³.

Încă o studentă, absolventă a Academiei Regale de Arte Frumoase din Liège (1932 – 1934), a fost Tatiana Nicolaidi (24.07.1911, Chișinău – 28.II.1987, Chișinău), pictor-decorator. Inițial a absolvit Școala de Arte din Chișinău (1930), practicând în anii postbelici pictura și arta decorativă – ceramica, covorul etc. Anterior, după finalizarea studiilor în Belgia, există o perioadă de timp în care despre plasticiană nu se cunoaște suficient. Astfel, în anii 1935 – 1939, nu figurează cu opere la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Chișinău, dar nici la Saloanele din București. De asemenea, nu a fost inclusă în lista emisarului sovietic, sosit la Chișinău în 1940. În anii postbelici a realizat ceramică, schițe pentru covoare și costume naționale.

Am identificat o singură informație, publicată în Chișinău⁴⁴, care include titlurile unor obiecte decorative (*Farfurie*, 1961; platourile decorative *Lalea neagră*, *Herghelie de cai*, 1967, porțelan; *Burluieș*, 1967; *Covoaraș-suvenir*, 1968) și o pictură – *Natură statică cu serviciu de ceai*, 1980.

Denumirile altor lucrări figurează și în trei cataloage editate în anii '80 ai secolului al XX-lea, care repetă, cu unele excepții, titlurile deja amintite. Astfel, în catalogul Expoziției Republicane de Arte Decorative din 1970 sunt incluse 5 opere, în cel din 1976 – 1, iar în cel din 1978 – 4⁴⁵. Ultimul catalog menționat prezintă lucrări care nu au figurat la expozi-

⁴³ Arhiva organizațiilor social-politice din Republica Moldova. F. 2906, r. 1, d. 1, 10 p.

⁴⁴ *Literatura și arta Moldovei*. Enciclopedie. Chișinău. 1986, p. 84.

⁴⁵ II Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства. Кишинев, Тимпул, 1970, p. 15; Изобразительное искусство Советской Мол-

țiile anterioare (*Urcior verde cu dungă cafenie*, 1959; *Farfurie decorativă*, 1960; *Farfurie decorativă cu struguri*, *Farfurie decorativă alezată cu femeie*, 1961).

E firesc că toate lucrările menționate ale pictoriței nu depășeau cerințele „artei pentru popor”, ce prevedea multiplicarea operelor de artă decorativă, create după modelul unui veritabil kitsch, cum se observă și în creațiile lui Ioachim Postolachi, Serghei Ciocolov ș.a. din perioada respectivă.

Complet diferită a fost soarta unui alt sculptor originar din Basarabia, care după studii a rămas în Belgia. Idel Ianchelevici devine unul dintre cei mai apreciați artiști, ale cărui opere au devenit simboluri ale multor orașe belgiene⁴⁶. Importanța creației sale în ambianța artistică europeană o demonstrează cele trei muzee consacrate lui Idel Ianchelevici: *La Louvière* (Belgia), *Maison-Laffitte* (Franța) și *Goudriaan* (Olanda). Numeroase opere ale sculptorului se află și în colecțiile muzeale din Paris (Ministerul Afacerilor Culturale), Amsterdam (Stedelijk Museum), Luxemburg (Musée de la Ville), Liège (Belgia), New York, San Francisco, Tel Aviv (Muzeul de Artă Modernă), București (Muzeul Național de Artă).

În ciuda popularității și a prezenței operelor sculptorului în diverse muzee, despre creația sa au apărut doar câteva cataloage și două monografii. Prima, intitulată simplu *Ianchelevici*, este semnată de Roger Avermaete (editura Arcade din Bruxelles, 1976), iar următoarea, apărută după decesul sculptorului, poartă semnăturile lui Bernard Balteau, Luc Norin și Helmi Veldhuijzen, care inserează în text pagini din viața artistului, citate din presă și amintirile sculptorului⁴⁷.

Cataloagele sunt orientate mai mult pentru spre domeniile adiacente sculptorului, cum ar fi grafica⁴⁸, arta medaliei⁴⁹, iar cea mai extinsă este ediția de la București⁵⁰.

давии. Кишинев, Тимпул, 1976; II Республиканская выставка произведений художников-женщин. Кишинев, Тимпул, 1978, p. 8.

⁴⁶ Idel Ianchelevici (5 mai 1909, Leova, Basarabia – 28 iunie 1994, Maison-Laffitte, Île de France), sculptor și grafician belgian și francez.

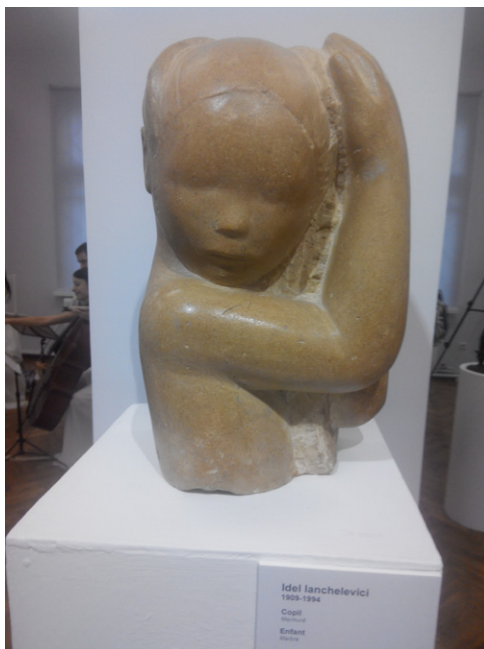
⁴⁷ B. Balteau, L. Norin, H. Veldhuijzen. *Ianchelevici ou la matière transfigurée. Renaissance du livre*, Tournai, 2003, 194 p.

⁴⁸ *Schenking Ianchelevici Tekeningen* (Ianchelevici – grafica). Koninklijke Bibliotheek, Antwerpen, 1981.

⁴⁹ *Ianchelevici. Medalien*. Museum Ianchelevici, Goudriaan, 1999.

⁵⁰ M. Vazaca. *Idel Ianchelevici. Sculptura și grafica*. Muzeul Național de Artă al României, București, 2003.

După accesibilitate și informații personale despre viața și creația sculptorului prezintă interes monografia celor trei autori belgieni, care fac o descriere geografică și istorică a Basarabiei interbelice, cele 10 capitole fiind intitulate respectiv „Une enfance en Bessarabie (1909 – 1928)”; „Un horizon liegeois (1928 – 1930)”; „Sous les drapeaux (1930 – 1931)”; „Liège: le retour (1931 – 1934)” etc. Autorii – Bernard Balteau, jurnalist-realizator la *RTBF*, Luc Norin, critic literar la revista *La Libre Belgique* și Helmi Veldhuijzen, profesor



de franceză și fondator al muzeului din Goudriaan, consacrat lui Ianchelevici, povestesc detaliat despre cele mai importante etape din viața și creația maestrului, ilustrând cu o metaforă ceea ce reprezintă Basarabia pentru europeni⁵¹. Bernard Balteau a realizat și un film documentar despre creația sculptorului (2009), care a fost prezentat, cu ocazia expoziției personale de la București, în 2010⁵². Cu un an în urmă, Andrei Magheru publică, la rubrica *Confluențe*, aricolul *Centenarul marelui artist Idel Ianchelevici*, oprindu-se mai detaliat la legăturile sculptorului cu Regatul Român din perioadele interbelică și postbelică⁵³.

Sub aspect cognitiv, monografia apărută în Belgia conține informații care nu se mai întâlnesc în alte publicații, dar referințele respective vor fi amintite ulterior.

⁵¹ *La Bessarabie, a vrai dire, elle a toujours été à la jonction de deux mondes, passerelle géopolitique entre l'Orient et l'Occident.* B. Balteau, L. Norin, H. Veldhuijzen, op. cit., p. 30.

⁵² Sculptorul Idel Ianchelevici celebrat la MNAR. În: *Agenția de carte*, 13 iunie 2010.

⁵³ A. Magheru. Centenarul marelui artist Idel Ianchelevici. În: *Clipa*, București, aprilie 2009.



În ambianța artistică europeană, cazul lui Ianchelevici este unul de excepție. Fără studii în domeniul artelor, cu studii liceale la Chișinău și un an la Facultatea de Medicină din Liège, artistul a avut un dezvoltat talent nativ de sculptor, care rareori se mai întâlnește. Sunt bine cunoscute personalități cum ar fi Van Gogh, Paul Gauguin, Henry Russo, dar nu în sculptură. Poate doar Moissei Cogan, ca talent, totuși cu un semestru la Academia de Arte din Bavaria (1906), poate fi comparat cu sculptorul belgian.

Idel Ianchelevici are o biografie obișnuită pentru timpurile sale. S-a născut în Basarabia, la Leova, într-o familie numeroasă, cu patru fete și patru băieți, absolvind liceul la Chișinău. La vârsta de 20 de ani pleacă la Liège, unde studiază medicina (1928), între 1929 și 1931, întorcându-se în Regat pentru a-și satisface serviciul militar. Anume în această perioadă își demonstrează talentul de modelator în ghips. Colonelul Regimentului IV de Roșiori din Galați, Alexandru Constantinescu, observând interesul tânărului soldat pentru arte, i-a oferit un spațiu pentru atelier și i-a comandat busturile a 14 voievozi români (astăzi aceste portrete se află în Muzeul de Arte Vizuale din Galați)⁵⁴. În primăvara anului 1931 comanda este finalizată, iar colonelul l-a asigurat cu o sumă de bani suficienți

⁵⁴ A. Magheru. Centenarul marelui artist Idel Ianchelevici. În: *Clipa*, București, aprilie 2009.



pentru întreținere timp de trei luni, propunându-i să rămână în cadrul Ministerului de Război, ca desenator de hărți⁵⁵.

Totuși, Idel Ianchelevici decide să se întoarcă la Liège și se înscrie la Academia de Arte (1931). Principalul său tutor care l-a convins să urmeze sculptura a fost profesorul acestei Academii Joseph Bonvoisin⁵⁶, care i-a făcut cunoștință cu rectorul, Émile Berchmans, și l-a motivat: *Peste tot se vorbește despre tine. Toți profesorii de la Academie ți-au apreciat talentul. Sunt sigur că vei fi admis în ultimul an*⁵⁷. În 1933 finalizează studiile în atelierul lui Oscar Berchmans⁵⁸ și obține Premiul I pentru sculptură statuară. În același an se căsătorește cu Elisabeth Frenay, o colegă din atelierul de sculptură, și se mută la Bruxelles, iar peste doi ani, în 1935, realizează patru basoreliefuri pentru pavilionul României la Expoziția Internațională de la Bruxelles.

Creația sculptorului cuprinde mai multe genuri. În prim-plan, desigur, se află monumentele de for public, amplasate în diverse orașe europene, în Orientul Mijlociu și în Africa. Importante sunt și operele cu

⁵⁵ B. Balteau, L. Norin, H. Veldhuijzen. *Ianchelevici ou la matière transfigurée. Renaissance du livre*, Tournai, 2003, p. 30.

⁵⁶ Joseph Bonvoisin (1896, Liège – 1960, La Roche), gravor, pictor și ilustrator belgian.

⁵⁷ Ibidem, op. cit., p. 34.

⁵⁸ Oscar Berchmans (1869, Liège – 1950), sculptor belgian, reprezentant al stilului art déco, fratele lui Émile Berchmans, rectorul Academiei din Liège.



caracter cameral, inclusiv busturile și figurinele statuare mici. Un alt compartiment în creația sculptorului se referă la arta medaliei și la grafică, desenele sale fiind o sursă paralelă pentru înțelegerea drumului parcurs de artist în sculptură.

Impresiile jurnaliștilor despre lucrările timpurii ale artistului, prezentate la expozițiile belgiene, au fost oarecum jenante. Redactorul revistei *Horizon* menționează ... *impresionismul tumultuos al violenței, ca să nu*

*spun al sălbăticiiei, care pare foarte interesant, dar nu corespunde nici locului, nici necesității artei, pentru a fi exteriorizat*⁵⁹. În altă secvență, din publicația *Le soir*, Richard Duperreaux pomenește sculptura *Bucurie*, care produce impresia, printr-o expresie utilizată de Panait Istrati, ... *de o violență nomadă. Dar lui (sculptorului – n.n.) nu-i plac corpurile rahitice, deformate și dizgrațioase și el conferă grupului monumental o incontestabilă expresie*⁶⁰.

Pentru o cunoaștere mai profundă a creației artistului e suficient să apelăm la mărturiile lui personale, care au constituit și credoul artistic al sculptorului. Astfel, în prefața catalogului editat cu ocazia expoziției personale de la București în 2003, artistul consemnează: ... *Pentru ca o sculptură să fie operă de artă, or, tocmai acesta este scopul vizat, aceasta trebuie să fie o sinteză și nu o caricatură. Viziunea acestei sinteze îi va conferi stilul, ritmul, forma. Se poate ajunge la aceasta fie, ca primitivii, prin lipsa totală a științei, prin intuiție, fie prin știința și inteligența de a nu ști nimic, prin aptitudinea unei fine sensibilități de a se călăuzi de instinct. Este nevoie de o viață întreagă pentru „a învăța să nu mai înveți nimic”, pentru a ști să*

⁵⁹ B. Balteau, L. Norin, H. Veldhuijzen. *Ianchelevici ou la matière transfigurée. Renaissance du livre*, Tournai, 2003, p. 41.

⁶⁰ Ibidem, p. 41.

*asimilezi, să te hrănești (să trăiești, să respiri), fie că e vorba de hrana pentru corp, fie de știința pentru spirit*⁶¹.

În alte surse⁶² Ianchelevici menționează: ... *Sculptura este limbajul meu de expresie. Încerc să descopăr marea finețe, cu intuiția unui copil mare într-un om matur. Un monument nu poate fi obligatoriu unul comemorativ, ci doar decorativ, important e ca el întotdeauna să fie comunicativ, nefiind o juxtapunere mecanică a mai multe componente, ci al unui singur, integrat în spațiul public.*

Analiza operelor de for public ale lui Ianchelevici demonstrează constant originalitatea și lipsa unor influențe externe ale unor maeștri consacrați ai sculpturii europene. Opera sa de factură figurativă este în egală măsură și impresionistă, și expresionistă, dar abordarea și mesajul nu au tangențe în artele plastice europene.

La începutul carierei sale sculptorul preferă bronzul și aplică tehnica tradițională, creând mai întâi modelul, căutând în lut prima idee a compoziției sale monumentale, subiectul fiind, de cele mai multe ori, de origine cotidiană. Apoi filtrează detaliile, selectând limbajul plastic care poate reflecta multiplele aspecte ale vieții sociale, modelele sale fiind sobre și laconice, expresive și dinamice, mai ales cele turnate în bronz.

Modelajul și transferul sculpturii în metal oferă artistului posibilități estetice neexplorate încă. Ianchelevici nu purifică constant formele, bronzul permițându-i să obțină echilibrul formei, proporțiile se alungesc, iar linia devine mai clară. Brațele și picioarele se pot depărta de corp, creând un aspect care atenuează siluetele. Această selecție a formelor va fi în creștere și în anii '70, când modelele obțin membre complet idealizate, perfect alungite și suple, în serviciul liniei. Bronzul permite, de asemenea, să se revină la dinamica figurii, imprimând personajelor un ritm pe care piatra nu-l poate evoca. Ca și în tehnica picturii, unde pata de culoare depinde de mișcarea pensulei, Ianchelevici redă suprafeței sculptate o vibrație compusă de minuscule bule de lut măcinat, care joacă în razele de lumină.

Aceste calități sunt evidente în cea mai faimoasă sculptură a sa – *Plonjorul* (1939), pe care Ianchelevici o creează pentru Expoziția Internațională a Apei din Liège. Corpul athletic ridicat în mâini și amplasat pe

⁶¹ *Idel Ianchelevici, sculptură și grafică*. Catalog, septembrie – noiembrie 2003, Muzeul Național de Artă al României.

⁶² B. Balteau, L. Norin, H. Veldhuijzen, op. cit., p. 60-72; Site de Maisons-Laffitte, <http://archive.is/SjiQn> (accesat la 30.10.2013).

vârful arcului-trambulină se pregătește pentru scufundare în apele lacului Lido. A fost un proiect ambițios, care a devenit, ca și renumita *Mica sirenă* din Copenhaga (sculptor Edvard Eriksen), cartea de vizită a orașului. Anume aici, în cea de-a doua sa patrie, se află și cele mai numeroase opere de sculptură monumentală. După *Plonjor*, Ianchelevici realizează după o schiță din 1949 sculptura *Confiance* (Fontaine), pentru Palatul de Colonster – *Zorii*, friza *La rencontre* pentru Palatul Congreselor în 1958 și replica *Monumentului lui Stanley* pentru Léopoldville, amplasată în muzeul sub cerul liber din Sart Tilman (1956, Universitatea din Liège).

În capitala Belgiei, la Bruxelles, în 1943 este instalată una dintre cele mai lirice și mai poetice opere ale sculptorului, *La Cracheuse* (Izvorul), iar în La Louvière – a sculptura de avangardă din beton și bronz, greoaie și monumentală, *Apelul* (1945), realizată după o schiță din 1939.

În anii ocupației sculptorul s-a refugiat în casa de copii a lui Betty Lavachery, care a condus acțiuni de rezistență. Anume aici Ianchelevici realizează bustul *Rosette*, pseudonimul fiicei evreice a lui Eugen Fried, delegat la a Treia Internațională, și a Anei Pauker, care devenise Ministru al Afacerilor Externe al României postbelice.

După război, în 1945, devine cetățean belgian, iar zece ani mai târziu, în 1956, obține o bursă pentru Congo, unde a realizat trei sculpturi care completează faimosul monument al lui Stanley din Léopoldville.

După 1945 se modifică preferințele sculptorului privind materialul și tehnicile sculpturii, metalul (bronzul) fiind înlocuit cu piatra și marmura, materiale dificile pentru lucru, care i-au impus o simplificare a formelor. Fragile, sculpturile în piatră constituie pentru Ianchelevici un fundal de atelier, care se constituie din schițe și studii, machete și variante, modele originale care fuseseră păstrate de artist pe tot parcursul existenței sale. Considerată, un timp îndelungat, mai puțin nobilă și fără valoare, sculptura în piatră prezintă un interes primordial pentru cei ce studiază sculptura, în prima etapă, iar mai târziu păstrează și imprimă maniera stilistică a creatorului. Forma blocului dictează cele mai mari exigențe, supunând astfel sculptorul. El exploatează contrastele dintre duritatea pietrei brute și luciul materialului prelucrat. Înaintea sa, Michelangelo și Auguste Rodin, pe care Ianchelevici i-a admirat, experimentaseră deja confruntările din această etapă a sculptării.

O modificare a temei survenite în această epocă este și inspirația cu care realizează sculptura, apelând la modelele tinereții. Acestea nu sunt figuri umane cu corpuri musculoase, ci siluete suple ale unor tineri în



dezvoltare. Necesitând un nou nivel, aceste corpuri alungite și stilizate pierd, încetul cu încetul, din densitate, câștigând în armonie. Sculptura lui devine alungită și suplă, masa și volumul dictând compoziția (*Pater-nel*). În același timp, Ianchelevici caută și se inspiră din modele cu siluetele copilăriei și ale tinereții (*Clodine*, 1947; *Fetiță*, 1961; *Necunoscuta*, 1946, 1951; *Cariatide*, 1962; *Angele*, 1970; *Eva*, 1980), creația sa devenind mai intimă și mai camerală. Cariera artistului realizează o turnură importantă, depășind simplificarea și schematismul trăsăturilor chipului, fenomen reflectat cel mai evident în figurile din bronz (*Maternitate*, 1955).

Din 1950 sculptorul locuiește permanent în Maison-Laffitte, Franța, unde a rămas tot restul vieții.

A organizat expoziții personale la Bruxelles, Tel Aviv, Paris, Amsterdam și în alte orașe, inclusiv la București, în 1976. În 2003, cu participarea a trei instituții europene, lucrările sale de sculptură și grafică au fost expuse la Muzeul Național de Artă al României. Cel care mărturisea că „la temelia oricărei creații se află sentimentul” a realizat lucrări care se află în numeroase muzee și colecții particulare din toată lumea.

*Opera sa, remarca Ionel Jianu, nu este sculptura de reprezentare, ci de evocare. Imaginea transfigurată se convertește în simbol*⁶³. A realizat peste 20 de monumente de for public, cele mai multe aflate în Belgia, Franța, Israel și Congo.

A semnat ilustrațiile la numeroase cărți, dintre care cele pentru *Eneida*, *Georgicele* și *Bucolicele* de Virgiliu, ce i-au adus, în 1979, Premiul Plantin-Moretus la Târgul Internațional al Cărții.

În 2004, în cadrul unei expoziții filatelice, au fost realizate două mărci poștale care reproduc două dintre cele mai cunoscute sculpturi în bronz ale artistului: *Perennis Perdurat Poeta* și *L'Appel*. În semn de recunoaștere a talentului său, îi sunt inaugurate muzee: în Maisons-Laffitte, Franța (1985), Goudriaan, Olanda (1987) și La Louvière, Belgia (1996).

În 1990, guvernul francez îi acordă pentru meritele sale artistice Ordinul *Cavaler al Artelor și Literelor*. Pentru realizări deosebite în sculptura monumentală, societatea belgiană *Les Amis de Ianchelevici* acordă, o dată la trei ani, *Premiul Idel Ianchelevici*.

La Haifa a fost creat complexul memorial consacrat evreilor galicieni și monumentul renașterii Israelului. În București a fost instalată sculptura *L'ainée*. Monumentele sculptorului se află în Tel Aviv, New York, San Francisco, Luxemburg, Amsterdam, Paris, Kinshasa, Liège, Antwerpen etc.

Pe lângă activitatea sa de sculptor, Ianchelevici nu a abandonat niciodată creionul, considerând că sculptura și desenul sunt două discipline independente. Desenele sale nu sunt crochiuri pentru sculptură, ci opere în sine (*Le retour de Pré*).

⁶³ Idel Ianchelevici. În: Calendar național 2009, Chișinău, BNM, p. 126-127.

V

Pictorii

basarabeni

din America



Dacă unii pictori basarabeni și-au făcut studiile și apoi au activat în Franța, Germania, Belgia sau Olanda, alții, înainte sau după cel de-al Doilea Război Mondial, au ajuns în cele două Americi. Fiecare dintre ei și-a urmat soarta, motivele fiind foarte diferite, emigrând împreună cu părinții lor sau singuri, în căutarea unei existențe decente, a unor noi posibilități pentru creație. Unii au plecat din România, cum este cazul Tatiane Bulavițki-Sienkiewicz și al studentei lui Auguste Baillayre Irene Szandrowski (Caufman), alții după studiile din instituțiile rusești au emigrat în străinătate, majoritatea trecând și prin cartierele artistice ale Parisului. Despre acești artiști în Moldova nu s-a cunoscut aproape nimic, rămânând anonime atât opera lor, cât și activitățile lor artistice.

Datorită evoluției surselor electronice devin accesibile nume ale originarilor din Basarabia care până nu demult erau greu de identificat. Asemenea nume ca Samson Flexor, Boris Anisfeld, Sacha Moldovan, Tully Filmus, dar și colaborarea inedită dintre basarabeanca Natalie Codray și avangardista Natalia Goncharova reprezintă o nouă panoramă a artelor basarabene, completând-o pe cea deja cunoscută. Indiferent de faptul dacă au trecut sau nu prin școlile de artă din Chișinău ale lui Vladimir Ocușco și Alexandru Plămădeală, toți s-au născut în Basarabia, iar lucrările lor amintesc de peisajele tradiționale basarabene.

E firesc că despre ei s-a scris în țările în care și-au desfășurat activitatea – în Brazilia despre Samson Flexor, în Canada despre Tatiana Bulavițchi-Sienkiewicz, în SUA – despre Sacha Moldovan, Tully Filmus și Boris Anisfeld. Dintre ei, de o expoziție postumă la Chișinău a beneficiat doar Samson Flexor, al cărei vernisaj a avut loc la Muzeul Național de Artă în toamna anului 2007.

Din generația lui Alexandru Plămădeală și Auguste Baillayre a făcut parte și Boris Anisfeld (2 octombrie 1878, Bălți – 4 decembrie 1973, New London, Connecticut), fiind și cel mai longeviv în rândul lor. Absolvind Gimnaziul nr. 1 din Chișinău, este admis, în 1895, fără o pregătire specială, la Școala de Desen din Odessa, studiind în atelierele cunoscuților pictori ucraineni Ghenadi Ladajenski și Kiriak Konstandi, pe care a absolvit-o în 1900, cu note de 3, având 5 doar la anatomia plastică. Printre colegii săi de cursuri figurau Vladimir Izdebsky, Simion Abugov, David Burliuk, dar și basarabenii Pavel Șilingovschi și Piotr Dulski. Anume ultimul a scris în 1924, după cum menționează Natalia Pazina din Kazan,

primul studiu biografic despre Boris Anisfeld¹.

Urmează studiile la Academia Imperială de Arte din Санкт Petersburg între anii 1901 și 1909, fără a susține examene, în atelierul pictorului-batalist Pavel Kovalevski. Studiile în acest atelier au durat foarte puțin, Anisfeld fiind transferat în atelierul lui Ilia Repin, ca în sfârșit să studieze în atelierul lui Dmitri Kardovski².

Fiind încă student, a fost descoperit de Igor Grabar, care l-a introdus în cercul lui Serghei Deaghilev și din 1905 este membru al Societății *Lumea Artelor*, participând și la expozițiile Asociației Pictorilor Ruși.

Din cauza sănătății precare, confirmate de un certificat medical, lui Anisfeld i se acordă concediu academic în 1901 și el pleacă la Odessa, întorcându-se în anul următor în atelierul lui Ilia Repin, care era asistat de Dmitri Kardovski. În 1903 Consiliul Consultativ al Academiei îi refuză lui Anisfeld un ajutor financiar, cu toate acestea, de două ori – în martie și decembrie – lucrările sale sunt apreciate înalt. În anul următor, în decembrie 1904, se căsătorește cu Frieda Glaeserman, fiica unui negustor din Pskov, care, posibil, a fost eleva lui Anisfeld, iar Consiliul Academiei decide să-i acorde lui Anisfeld un ajutor financiar pentru practică, cu condiția că ajutorul va fi utilizat pentru călătorii de studii prin Rusia în fiecare vară, lucru pe care artistul îl va face până în 1909³. Astfel, vara el



¹ Н.Б. Пазина (Россия, Татарстан, Казань). Архив П.М. Дульского в отделе редких книг и рукописей научной библиотеки им. Н.И. Лобачевского Казанского федерального Университета. В сборнике материалов научной конференции «Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ», 16-17.12.2014.

² ANM, Chișinău, d. 152, r. I, f. 269; Arhiva regională din Odessa. D. 368, r. I, f. 58.

³ Государственный Русский музей. D. 1, r. 27, p. 890, 894, 896.

și soția sa pictează vederi de-a lungul Nevei și Dvinei de Vest, pe Nipru și în Crimeea, petrecând un timp în Hurzuf (1905). Lucrează pentru *Jupel* (1907), *Adskaia pochta*, *Satyricon* (1908) și *Calendarul* lui V. Burtsyev despre revoluția rusă⁴.

Debutul pictorului s-a produs în calitate de scenograf al spectacolelor regizate de Vsevolod Meyerhold pentru Teatrul V. Komisarjevski. A realizat și decorul Teatrului Mariinsk din Sankt Petersburg, fiind cunoscut ca autor al unor imagini de feerie și visuri (*Legendă orientală*, 1905, Galeria Tretiakov; *Lacul fermecat*, 1914, Muzeul Rus), unde pictorul a abordat un colorit specific, ireal, prin perceperea simbolistică a subiectelor.

Despre aspirațiile artistice ale pictorului vorbește faptul că la începutul anului 1906 Serghei Deaghilev selectează lucrări pentru expoziția societății la un vernisaj de artă rusă la Paris, în cadrul prestigiosului *Salon d'Automne*, lucrările lui Anisfeld fiind apreciate pozitiv de Mihail Nesterov⁵.

În cadrul Expoziției de Artă Rusă de la Paris, pictorul este ales în calitate de membru permanent al Salonului parizian, în perioada când el mai urma cursurile la Academie. Aceasta i-a permis artistului, fără a mai trece prin concurs, să expună și în anul viitor. După succesul său în străinătate pictorul a fost observat și în Rusia, Galeria Tretiakov achiziționând o natură statică în acuarelă, *Flori*.

Expoziția lui Deaghilev de la Paris este continuată la Berlin, la *Kunstsalon Schulte*. Reîntors la Petersburg, Anisfeld predă, împreună cu Léon Bakst și Mstislav Dobushinsky, la școala de artă a Annei Zvansteva. În aceeași perioadă Repin susține cererea lui Anisfeld la Consiliul Consultativ al Academiei pentru permisiunea de a călători în străinătate o jumătate de an, din care el folosește doar două sau trei luni⁶.

În 1907 Anisfeld participă la *Salonul de Toamnă* din Paris și toamna se angajează în prima sa lucrare de teatru pentru *Saloanele Ruse* ale lui Deaghilev, executând designul după schițele lui Aleksandr Golovin pentru *Boris Godunov*, în cooperare cu Evgheni Lanseret, Constantin Yuon și Stepan Yaremich, iar în Rusia s-a integrat organic în artă, în calitate de pictor teatral, debutând cu pregătirea decorului pentru spectacolul *Nunta Zobeidei* de Hofmannsthal (1907), prezentat la Teatrul V.F. Komisarjevski.

⁴ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 1 (accesat la 11.07.2013).

⁵ М.В. Нестеров. Письма. М., 1965, p. 175.

⁶ Всеволод Воинов. Б.И. Анисфельд. Новое время, 1912, nr. 3, p. 18.

ki în regia lui Vsevolod Meyerhold. În vara aceluiași an Anisfeld petrece câteva luni, din motive de sănătate, în sudul Rusiei. Tot în acest timp a absolvit cursurile la Academia Imperială și i se acordă un an pentru teza de licență⁷.

1908 a fost un an de cumpănă pentru Anisfeld, motivele fiind atât pozitive, cât și negative. În familie se naște fiica Morella, artistul participă la expoziția *Decadența Artelor* a Școlii de Artă a Academiei Imperiale și la *Secession*-ul de la Viena, dar în decembrie Consiliul Academiei respinge tabloul *Danaia*, realizat ca teză de licență, cu condiția ca Anisfeld să prezinte o altă pictură în anul următor⁸.

Începând cu anul 1909, i se permite să plece, în aprilie, la Paris, unde închiriază un studio împreună cu Stepan Yaremich. Realizează decorul pentru spectacolele *Baletului rus* la Paris ale lui Serghei Deaghilev, având drept schițe crochiurile lui Léon Bakst pentru *Șeherezada*, ale lui Aleksandr Golovin, Evgheni Lanseret, Constantin Yuon și Stepan Yaremich. În toamna aceluiași an Anisfeld încearcă să susțină în fața Consiliului Consultativ al Academiei teza de licență cu tabloul *Adam și Eva*, dar în octombrie Consiliul Academiei din nou refuză să-i acorde diploma și doar după protestele vehemente ale unora dintre profesorii Academiei și o campanie de sprijin pentru artist în presă, cu intervenția personală a președintelui Academiei, Marea Ducesă Maria Pavlovna, Academia revine asupra deciziei sale, Anisfeld primind titlul de pictor în ianuarie 1910⁹.

În martie 1910 realizează scenografia pentru baletul *The Four Seasons* pe muzica lui Piotr Ceaikovski, care a avut loc la Școala Imperială de Coregrafie, și execută în colaborare cu Fokin și Baksxt schițele pentru *Șeherezada* de la Paris, acesta fiind, se pare, primul proiect de colaborare dintre Anisfeld și Fokin, în paralel executând și o serie de costume pentru *The Undersea Kingdom*¹⁰.

În continuare activează independent, creând schițele și decorul pentru baletele Împărăția subacvatică pe muzica lui N. Rimski-Korsakov (1911); *Islamei* de Mili Balakirev (1912, Teatrul Mariinsk, maestru

⁷ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 2 (accesat la 11.07.2013).

⁸ Русский Государственный Исторический архив в Санкт Петербурге (РГИА), d. 789, r. 43, f. 116.

⁹ Русский Государственный Исторический архив в Санкт Петербурге (РГИА), d. 789, r. 43, f. 116.

¹⁰ Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 1, Санкт-Петербург, Академический проект, 2002, p. 159.

de balet – Mihail Fokin), *Preludiile* lui F. Liszt, *Cele șapte fiice ale regelui muntelui* de A. Spendearova (1912 – 1913, pentru trupa Annei Pavlova la Berlin, *Noapți egiptene* de A. Arenski (1913 – 1914, trupa lui Mihail Fokin la Berlin și Stockholm) și *Silfida* pe muzica lui Frédéric Chopin (1914, trupa lui Vaslav Nijinski la Londra)¹¹.

În 1911, în timpul iernii, realizează decorul lui Alexandre Benois pentru *Petrușka*, prezentat în primăvară la Paris și la Roma. Tot în acest an Metropolitan Opera achiziționează schițele lui Anisfeld pentru opera *Boris Godunov* de la Grand Opera din Paris, iar în noiembrie artistul semnează și un contract pentru *Teatrul Imperial* privitor la executarea costumelor pentru *Islamey* din sesiunea lunii ianuarie a anului 1912¹². Pe parcursul acestui an Anisfeld călătorește în Brenner (Tirol), iar împreună cu Fokin – la Berlin și Stockholm, petrecându-și vara la Capri. Concomitent, în anii 1911 – 1913, frecventează atelierul lui D. Kirlik la Academia Imperială, studiind tehnicile frescei.

În martie 1913 Anisfeld semnează un contract cu Teatrul Imperial pentru realizarea setului de costume la *Preludiile* lui Ferenc Liszt, vizitând Hendaye (Franța), San Sebastian (Spania) și Millstatt din Alpii Austrieci, transferându-se într-un apartament de pe stradela Gheislerovski nr. 7 din Petersburg, care i-a fost și adresa finală din capitala rusă¹³.

În lunile februarie – martie ale anului 1914, se află la Londra, realizând costumele pentru spectacolele lui V. Nijinski *Amiaza unui Faun* și *Silfidele* (Palace Theatre), pentru *Preludii* de Liszt (trupa Annei Pavlova), prezentate în stagiunea de la Manhattan Opera, aceasta fiind prima dată când publicul american a văzut munca de teatru a lui Anisfeld și ultima prezență a pictorului în America. Se reîntoarce în Rusia vizitând Veneția și participă la expozițiile baltice din Malmö (Suedia), traversând Finlanda înainte de izbucnirea războiului. La comanda bancherului A. Wourgaft realizează pictura murală pentru vila sa din Kamennâi ostrov, care a fost un suport pentru lucrarea decorativă din Palatul de pe Fontanka¹⁴.

¹¹ A. Benois. Художественные письма. Речь, 1912, № 4; И. Грабарь. Письма, М., 1977, т. 2, р. 116.

¹² А. Левинсон. Русские художники декораторы. Столица и усадьба, Спб, 1916, № 57, р. 14.

¹³ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 1 (accesat la 11.07.2013).

¹⁴ Борис Анисфельд. Русские художники в Америке. Живопись, скульптура, театр, музыка и прикладное искусство. Материалы по истории русского искусства. 1917 – 1928. Издание Марии Никифоровны Бурлюк. 1928, р. 20.

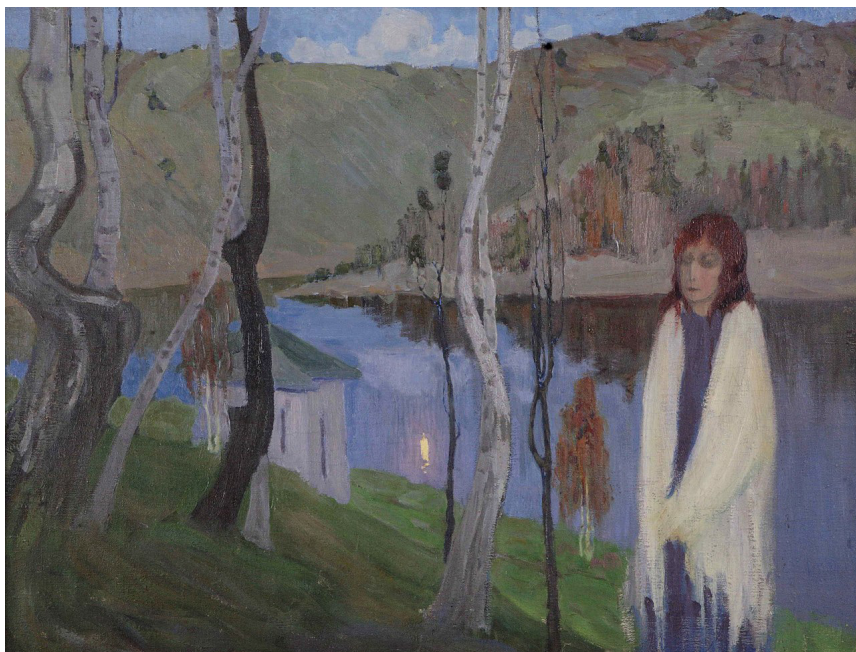
În august 1917, fiind scutit de serviciul militar, acceptă invitația de la Brooklyn Museum din New York și selectează opt tablouri mari pentru vernisajul expoziției personale, ocupându-se de obținerea permisului pentru exportul lucrărilor. Înainte de revoluția rusă, în septembrie, cu învoirea Academiei de Arte, Anisfeld cu soția și fiică-sa traversează Siberia și Orientul Depărtat, prin Vladivostok, Yokohama, de acolo, prin Vancouver, ajungând la New York. Artistul îl cunoștea deja pe impresarul Max Rabinov, care i-a facilitat intermedierea, apartamentul și studioul de la Petrograd fiind lăsate în seama lui Semion Abugov.

Astfel, Anisfeld, cu o scrisoare de recomandare de la Vladimir Nabokov, editorul revistei *Reci* din Petrograd și colecționar al schițelor teatrale ale lui Anisfeld, adresată lui Herman Bernstein, publicist și traducător al scrierilor lui Maxim Gorki și Leonid Andreev, pictorul sosește în 1918 la New York. Expoziția are loc în același an, la Brooklyn Museum, datorită eforturilor criticului Christian Brinton, unul dintre admiratorii artei ruse, fiind prezentată în următorii doi ani în mai multe orașe americane, provocând dispute contradictorii¹⁵. În textul inclus de Christian Brinton în catalogul expoziției lui Boris Anisfeld la Muzeul din Brooklyn din 1918, autorul afirma: *...În pictură mă concentrez în primul rând pe culoare. Nu întotdeauna pictez ce văd, dar în permanență ceea ce meditez... Nu pictez ceea ce văd pe care o văd și alții, ci redau totdeauna impresia despre motiv pe care o am în momentul de față.*

În decembrie 1919, Anisfeld semnează un contract cu Kingore Gallery din New York, realizează pentru Metropolitan Opera o serie de costume la *The Blue Bird*, celebrat apoi cu un bal la Waldorf Astoria, prezidat de W.K. Vanderbilt. Pictorul a cooperat eficient cu Metropolitan Opera, iar din 1921 și cu Opera din Chicago, realizând scenografia pentru mai multe spectacole, opere și balet. În domeniul picturii de șevalet a creat pânze în spiritul lirico-decorativ al expresionismului, iar în anii 1940 – 1950 a realizat cicluri de tablouri pe subiecte evanghelice.

Concomitent cu activitatea de scenograf, Boris Anisfeld participă intens la expozițiile din SUA. Astfel, în 1921, Asociația Artiștilor Ruși și Ucraineni organizează licitația lucrărilor lui Anisfeld și Roerich în *Plaza Hotel*, iar opera lui Serghei Prokofiev *Dragostea celor trei portocale*, cu costumele lui Anisfeld, a fost prezentată în premieră la Chicago Civic Opera, cu comen-

¹⁵ М. Давыдова. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М., 1974, р. 151.



tarii contradictorii, dar scenografia lui Anisfeld este extrem de apreciată¹⁶.

În anul următor (1922) pictorul realizează decorul și scenografia pentru baletul lui Rimski-Korsakov *Alba-ca-Zăpada* de la Metropolitan Opera, care a avut un mare succes și pictorul începe să fie recunoscut în ambianța artistică americană. În consecință, Max Rabinov a obținut un proiect pentru crearea unui institut de artă în Stony Point din New York, atrăgându-i în această activitate pe Anisfeld, Serghei Sudeikin, Leon Bakst și Iuri Urban, în calitate de colaboratori, iar în anul următor Anisfeld va adera la *Uniunea Pictorilor Scenei*, împreună cu Norman Bel Geddes. În 1925 Anisfeld realizează un ciclu de costume pentru pantomima *Noaptea fermecată*, comandate de Teatrul Garrick pentru copii din New York, care a fost prezentat de cinci ori¹⁷.

Devenind, în 1926, cetățean american, Anisfeld câștigă medalia de aur la expoziția din Philadelphia pentru tabloul *Spania* și designul cos-

¹⁶ The Boris Anisfeld Exhibition. 1918 – 1919 – 1920. With Introduction and Catalogue of the Painting by Christian Brinton. Brooklyn Museum, 1918, 24 p.

¹⁷ Д. Северюхин, О. Лейкинд. Художники русской эмиграции (1917 – 1941). Биографический словарь. Санкт-Петербург, издательство Чернышева, 1994, p. 61-62.

tumelor pentru două producții ale lui Mikhail Mordkin pentru *Baletul Rus*. Noile tendințe constructiviste în artă îl prind nepregătit pe Anisfeld, astfel coloristului i se refuză decorațiile pentru *Prințesa Turandot*, comandate de Metropolitan Opera în 1928¹⁸ și pictorul este nevoit să-și schimbe reședința, transferându-se la Chicago. În același timp, Anisfeld și Max Rabinov, care acționează în calitate de intermediar, încearcă să negocieze un proiect cu Mexico City Opera.

La Chicago, Anisfeld este angajat în 1929, unde a activat în calitate de profesor al Institutului de Arte până în 1957¹⁹. Începând cu perioada din Chicago, Anisfeld abandonează scenografia, dedicându-se în întregime predării picturii, vizitând peisajele pitorești ale Americii de Sud-Vest (1928 – 1958, Santa Fe, New Mexico și sudul statului Colorado).

Anii 1930 nu au fost cei mai favorabili în existența pictorului. În 1930 un incendiu la un depozit din Stony Point, New York, distruge decorul și schițele costumelor create pentru *Alba-ca-Zăpada* și *Dragostea celor trei portocale*. În 1933 soția lui Anisfeld se sinucide și fiică-sa Morella îi cumpără o casă, transferându-l în Central City Colorado. După această tragedie artistul organizează Școala de pictură a lui Boris Anisfeld, frecventată de un mic grup de studenți, care a funcționat preponderent vara, pe parcursul anilor 1934 – 1965.

În semn de recunoștință, la insistențele foștilor săi elevi, *Institutul de Artă* organizează o expoziție retrospectivă a lucrărilor lui Anisfeld în 1985, iar numele lui revine din uitare, când *New York Times* publică un scurt fragment biografic despre el.

Anume în perioada de aflare în Chicago sunt pictate cele mai cunoscute tablouri, interpretate în spiritul expresionismului lirico-decorativ, inclusiv cicluri de tablouri cu subiecte religioase (1940 – 1950). Anisfeld are expoziții personale la New York, Chicago, Pittsburgh, Londra și participă la expozițiile de grup pariziene. O expoziție personală a avut loc în 1994 la Muzeul de Arte Teatrale și Muzicale din Sankt Petersburg²⁰.

¹⁸ O analiză aproape exhaustivă a resurselor muzeale, arhivistice, licitații și galerii, precum și bibliografia se află pe <http://www.pv-gallery.ru/author/1641/Anisfeld-B-I/>, 5 p. (accesat la 22.10.2012).

¹⁹ Н. Семенова. Алхимия цвета. Творчество Б.И. Анисфельда. Наше наследие, вып. 61, Москва, 2002, p. 118-127.

²⁰ Собиратели, хранители, реставраторы. Сборник статей. Выпуск 3, Санкт-Петербург, ГРМ, 2005, p. 294-301.

Schițele și decorurile teatrale ale lui Boris Anisfeld reprezintă mesajul și ideile principale ale *Lumii Artelor*, transpuse într-o variantă inedită și diferită de colegii săi cu care a colaborat – Leon Bakst, Alexandr Golovin, Evgheni Lansere sau Constantin Yuon. În *Noapți egiptene* (1912) pictorul operează cu un limbaj plastic laconic și expresiv în decorul costumelor, utilizând o gamă coloristică monocromă, evitând exotismul fabulei și accentuând simplitatea și funcționalismul vestimentației.

O altă tratare este aplicată în cazul costumelor pentru decorul operei *Islamey* (1912). Ritmul mișcărilor dansatoarei și îmbrăcămintea specifică indiană, cu ornamente exotice, subliniază plasticitatea melodioasă a corpului și ritmul caracteristic al muzicii indiene.

Costumele pentru *Sadko* (1912) Boris Anisfeld le concepe într-o variantă mai tradițională, evitând narativismul poveștii și menținând coloritul vestimentației într-o gamă coloristică palidă, specifică și pentru alte lucrări ale pictorului.

În decorul scenei *Silfidelor* (1914) pictorul prezintă o panoramă monumentală a scenei, unde ritmul figurilor se repetă în formele arhitecturale ale clădirilor, încununate cu o arcă, care finalizează integritatea compozițională.

Încă din perioada studiilor manifestă un interes deosebit pentru peisaj, pentru stările naturii, punând accente pe interacțiunea dintre natură și starea emoțională a omului. Aceste particularități devin evidente în studiile sale pictate pe malurile Nevei, ale Dvinei de Nord, pe Nipru și în Crimeea, la Hurzuf (1905). În peisaj starea sufletească predomină, devenind melancolică și posomorâtă, ca în *Mesteacăn pe Dvina*, liniștită și nelimitată în *Nori deasupra Mării Negre*, fremătătoare și agitată în *Stânci din Crimeea*, fermecătoare și netrecătoare în *Stânci din Hurzuf*.

După insuccesul său la Metropolitan Opera în 1928, Boris Anisfeld abandonează scenografia și se consacră integral picturii, care într-o măsură mai mare evidențiază talentul artistului. Îndeosebi faptul poate fi remarcat în autoportretele sale. Cel mai timpuriu *Autoportret* (1905) este executat în timpurile studenției la Academia Imperială de Arte, fiind una dintre cele mai romantice și mai exotice imagini, care îl prezintă pe autor într-o ipostază mai puțin obișnuită, chipul fiind tratat ca o imagine desprinsă din feeria unui spectacol, pe fundalul cerului nocturn și al luminii stelelor. Clarobscurul contrastant al feței și gama coloristică rece care predomină reprezintă chipul unei persoane meditative, care se vede în spațiul viselor, al transcendentului.

Mult mai expresiv este *Autoportretul* executat de artist în 1910. Chipul reprezentat este o altă persoană, confruntată cu realitatea dură a existenței, contrastul dintre lumină și umbră divizând pe diagonală compoziția, sugerând o cale deloc simplă pe care pictorul a parcurs-o în ultimii cinci ani. Complexitatea acestor viziuni, deloc romantice, departe de imaginile scenografice realizate de pictor, evidențiază acest portret din șirul pânzelor anterioare și viitoare.

Lumea fermecătoare a scenei este întruchipată în tabloul *Ofranda de aur* (1908), care poate fi interpretat ca o replică alegorică pentru *Danae* de Rembrandt, *Venus* de Sandro Botticelli sau *Olimpia* lui Degas. Contextul acestei lucrări are tangență și cu mesajele religioase ale subiectelor despre Eva și închinarea magilor, redate într-o formă alegorică, apelând la limbajul metaforei, printr-o viziune a modernității. Nudul pe fundalul vișiniu și florile aurii, cele trei figuri de bărbați cu aceleași buchete în mâini semnifică și reflectă versiunea metaforică a mesajului. Este una dintre primele opere în care pictorul acordă prioritate coloritului cald, armonios, lipsit de contraste.

Doamna în verde (1910) este o operă singulară în creația timpurie a artistului și cel mai probabil o reprezintă pe tânăra sa soție, Frieda Glaeserman cu care se căsătorește în noiembrie 1909. Este, probabil, cel mai tradițional portret executat de Boris Anisfeld, reprezentând un chip real, apropiat artistului, care evidențiază fața cu un zâmbet abia schițat a unei tinere care privește meditativ în spațiu. Aici artistul rămâne fidel gamei coloristice reci, fără detaliile concrete ale fundalului.

Viziunea monumentală și originalitatea compozițională caracterizează tabloul executat în 1914 *Piața San Marco din Veneția*. Pictorul a găsit modalitatea de tratare prin intermediul celor două statui ecvestre, amplasate pe frontonul Catedralei San Marco, iar reflecția clădirilor în apele canalelor venețiene oferă o abordare originală și neașteptată. Picatată într-o manieră dinamică, expresionistă, această pânză contrastează, oarecum, cu alte lucrări ale pictorului.

Din timpul studiilor la Academie pot fi datate și alte două lucrări, similare limbajului alegoric al lui Borisov-Musatov. Una dintre ele, *Lacul*, chiar și compozițional amintește tabloul similar al colegului său din *Lumea Artei*, cu o figură feminină amplasată pe fundalul lacului, într-un peisaj de o primăvară timpurie, care creează impresia unei ambianțe meditative, ca și pânzele lui Mihail Nesterov, consacrate lumii schimniciei ruse. Aceleași note nostalgice persistă în peisajul *Primăvară timpurie. Petrograd*

(1912). Coloritul cafeniu al copacilor și petele de zăpadă luminată parțial de razele zgârcite ale soarelui, cu casele din vale umbrite, se tratează ca o vedere văzută de pe muchia dealului.

Mulți dintre plasticienii ruși au pictat portretul lui Fiodor Șaleapin – Boris Kustodiev (1921), Constantin Korovin (1911), Valentin Serov (1905) ș.a., dar puțini dintre ei l-au conceput în modul în care l-a reprezentat Boris Anisfeld, într-o ambianță cotidiană, fără reprezentare festivă, monumentală, cum a fost pictat de colegii săi. Compozițional, portretul reprezintă semifigura cântărețului de operă, cu brațele încrucișate, cu corpul în profil și fața întoarsă spre spectator. Coloritul posomorât abundă în nuanțe întunecate și gri, unicele părți luminate rămânând mâinile puternice și fața. Pictat în 1916, acest portret este o excepție în galeria de portrete consacrată lui Fiodor Șaleapin.

În 1940 pictează două studii în regiunea Italiei de Sud – *Studiu din Capri* și *Peisaj mediteraneean*, diferite ca tratare coloristică. Primul reprezintă stâncile din apropierea malului, pictate ca pietre prețioase, pe fundalul apei verzui-albastre, cel de-al doilea redă coasta mediteraneeană, cu casteluri și vegetație de basm, care înconjoară din toate părțile ochiul de mare de la orizont ca o scenă din spectacol. Aceste opere marchează un nou început în atitudinea artistului față de colorit, care devine mai sonor și decorativ, mai apropiat de cercul pictorilor din *Lumea Artei*.

La aceeași perioadă poate fi atribuit și tabloul *Nuduri*, care amintește, într-un nou context, grațiile pictate de italieni sau Renașterea europeană, cu o compoziție fragmentată și figuri statice, cu poze fără acțiune. Doar în partea dreaptă de sus, pictorul introduce o figură emblematică care sugerează chipul meditativ al Madonei. Lucrarea poate fi denumită și după centrul compozițional al picturii, care reprezintă ochiul de apă al unui lac, domnișoarele înfășurate cu cearșafuri sugerând mesajul subiectului.

Lalele în Ventana (1943) este o natură statică atipică pentru acest gen, deoarece subiectul se desfășoară pe fundalul unei arhitecturi, tradițional americane, cu limite distincte ale periferiei și centrului urban, unde lalelele violete din colț servesc doar ca pretext pentru a reda cotidianul unui orașel american fără mari pretenții urbanistice. În acest sens Boris Anisfeld rămâne un artist pentru care cotidianul reprezintă o modalitate de a intui farmecul, fără a-l înfrumuseța și a-l idealiza.

Cunoaștem că la Chicago artistul realizează un ciclu de lucrări cu tematică religioasă, ceea ce poate fi explicat prin starea sa psihologică după încercarea de suicid din 1933. În *Destine* (1956) Boris Anisfeld reflectă



momentul când corpul lui Hristos este coborât de pe cruce de cele trei Marii și trei mironosițe pe fundalul incandescent al cerului și munților, înconjurată de scene din viață. O asemenea abordare a aplicat încă o basarabeancă – Olga Olby, care între anii 1950 și 1953 decorează interiorul bisericii *Saint-Léger-des-Vignes* din Franța, deosebirea constând în faptul că Boris Anisfeld dispune dinamica compozițională pe verticală și nu pe orizontală. Această lucrare amintește de o simbioză a manierei stilistice monocrome, practică de pictor în anii '20-'30 ai secolului trecut și coloritul anilor '40.

Natură statică și motan (1950) amintește de pictura lui Ilia Sapunov, care în lucrările sale cu naturi moarte prefera stafajul și lumea neînsuflețită a lucrurilor, care la Boris Anisfeld interacționează într-un mod ciudat, lipsind o legătură motivată între vaza albastră cu flori, motanul albicios și corpul nud în profil al unei femei, pe fundalul roșietic al draperiilor, printre care abia se întrezărește cerul.

Motivul *Tinerei cu chitară* (1952) a mai fost întâlnit în operele de pictură din diferite perioade ale istoriei artelor. A apărut la Caravaggio în *Tânărul cu mandolină*, fiind apoi preluat în timpurile moderne de foviști,

precum Antoine Irisse (*Tânără cu mandolină*), în scenele cu multe figuri ale lui Grégoire Michonze. Pânza lui Boris Anisfeld se deosebește cardinal prin compoziția cotidiană și prin simplitatea motivului. Nudul parțial acoperit cu draperii, pe un fundal albăstriu, amintește varianta preferată a compozițiilor renascentiste, cu chitara secundată de nudul unei copile cu bucle portocalii, iar compoziția este fragmentată în partea superioară și inferioară, presupunând o continuitate a acțiunii.

Printre ultimele tablouri cunoscute ale lui Boris Anisfeld, realizate în 1963, *Adam și Eva* pare un motiv singular și neașteptat în creația maestrului, cu toate că lucrarea este o continuare a ciclului de opere cu caracter religios, început încă înainte de război. În compoziție rolul figurilor este redus la minimum, având contraste coloristice majore de verde-smarald și roșieticul Edenului în fundal; pictorul transferă cotidianul în ambianța exotică a transcendentului, unde nu există viclenie și ispită, ci doar o zi într-o lume a miracolului. Neapartinând vreunei confesiuni, pictorul și-a creat propriile zeități, propria religie și mitologie. Operele sale de proporții în pictura de șevalet de la începutul anilor 1910 sunt evidente influențate de lucrările teatrale și deseori se prezintă ca scene ale unor grandioase spectacole, accentuate de caracterul teatral al iluminării (*Grădina Edenului*).

Anisfeld aparține pleiadei de pictori ai Asociației *Lumea Artei* care urmăreau constituirea marelui stil (*Grand Art*), fapt confirmat de operele scenografice, unde subiectul era ignorat, în prim-plan fiind culoarea și muzica, asociațiile dintre muzică și literatură. Aceste priorități sunt relevante și în contextul genurilor abordate. Despre viața și creația lui Boris Anisfeld s-a scris mult. Există un număr impunător de surse, cu referințe la muzee, biblioteci, licitații și arhive unde sunt depozitate informații segmentare despre artist. De asemenea, sunt cunoscute peste 100 de publicații consacrate pictorului basarabean, apărute în Rusia în anii 1903 – 1918, în SUA și Germania.

Despre pictor amintește Alexandre Benois în scrisorile sale publicate în revista *Reci* în 1912 și Vsevolod Voinov în *Novoe vremea* (1912), iar Igor Grabar include în volumul 2 al *Scrisorilor* sale corespondența cu tânărul pe care l-a promovat. Aceiași perioade îi aparține corespondența pictorului cu Mihail Nesterov. Se cunoaște și articolul lui A. Levinson despre pictorii decoratori teatrali publicat în 1916 în revista *Stolița i usadba*.

Îndeosebi de numeroase sunt cataloagele de la vernisajele personale ale pictorului. Operele sale sunt consemnate, în primul rând, în cele din

Rusia care se referă la expozițiile *Asociației Lumea Artei*: 1906, 1911, 1912, 1913, 1915, 1916 din Sankt Petersburg și Kiev (1914), din anii 1909, 1910 – la expozițiile *Asociației Pictorilor Ruși* la Sankt Petersburg.

După 1917, odată cu sosirea familiei Anisfeld la New York, primul catalog îl editează Brooklyn Museum (1918), cu prefața lui Christian Brinton, iar un alt catalog apare la New York în 1919, la Kingore Galleries. O ultimă apariție, din 2014, se referă la monografia consacrată artistului, elaborată de nepotul acestuia, Charles Chatfield-Taylor din Monaco și Olga Sugrobova-Roth din Germania, suplimentată de articolul lui Eckart Lingenauber *Boris Anisfeld. Pribeagul din Rusia Epocii de Argint și al Deceniului de Aur al Americii*²¹. Autorul face o introducere despre exodul masiv al pictorilor din Rusia bolșevică, precizând motivele etnicilor evrei din Basarabia.

Referitor la biografia lui Boris Anisfeld, autorul menționează că încă nu avea vârsta de patru ani, când Alexandru al III-lea, în 1882, a impus Legea sedentarității, iar în 1887 Ministerul rus al Educației a introdus cotele sedentare (*numerus clausus*) pentru elevii și studenții evrei: 10% în orașele periferice, 5% – în centrele guberniale și 3% în Moscova și Sankt Petersburg. Cu toate acestea, din cauza corupției aceste cote au fost rareori respectate, sistemul fiind eliminat în cazul școlilor de arte și al studiourilor private. Marc Chagall a arătat în autobiografia sa că această schimbare a permis unor artiști evrei aflarea lor în marile centre urbane fără permis de ședere. În plus, autorul specifică faptul că Chișinăul a intrat în istoria fără glorie în 1903 din cauza unui pogrom deosebit de violent, care a atras atenția lumii întregi²².

Informații biografice consistente despre Boris Anisfeld conțin arhivele din Republica Moldova, Ucraina, Rusia, Moscova și Chicago, iar operele sale se află în colecțiile publice din Europa și America. Printre cele mai prestigioase sunt Muzeul Rus din Sankt Petersburg, Galeria Tretyakov din Moscova, Muzeul de Stat din Belarus, muzeul din Perm, Muzeul din Brooklyn și Institutul de Arte din Chicago.

Interesul pentru creația pictorului se intensifică în perioada postbelică, când pânzele artistului apar în vizorul caselor internaționale de licitații, printre ele figurând *Christie's*, *Sotheby's*, *Artnet* și casele de licitații

²¹ Lingenauber/Sugrobova-Roth. Boris Anisfeld. Düsseldorf, Edition Libertars, 2011, 325 p.

²² <http://www.pv-gallery.ru/author/1641/Anisfeld-B-I/>, 5 p. (accesat la 22.10.2012).

din Rusia și Suedia, fiind cotate destul de înalt. Astfel, la licitația care a avut loc în 2005 la William Doyle Galleries, *Natura statică cu flori* a fost achiziționată pentru colecția *Ilia Repin* din Finlanda cu suma de 30 de mii de dolari, iar *Portretul fiicei artistului* (Morella), pictat în 1915, a fost cumpărat cu 66 de mii de dolari. Valoarea financiară a operelor artistului crește vertiginos. La următoarea licitație de la Stockholm, din 2008, pânza *Adam și Eva* (1963) a fost estimată la 230 de mii de dolari, iar la licitația *Sotheby's* din Londra, care a avut loc la 24 aprilie 2012, *Portretul Rebeccai* a fost estimat la 200-300 de mii de lire sterline.

Creația pictorului i-a interesat și pe unii colecționari particulari. Din sursele muzeale aflăm că printre colecționarii care au donat operele artistului figurează V. Teterin din Belarus, E. Antipova și L. Gevergeeva din Sankt Petersburg, Igor Țukanov, Nikita și Nina Lobanov-Rostovski din Moscova²³.

Printre etnicii evrei care emigrează din Basarabia în America după pogromurile evreiești de la începutul secolului al XX-lea figurează și familia Winstein, al cărei fiu va deveni în noua patrie unul dintre reprezentanții americani ai expresionismului. Solomon Winstein (potrivit unor surse, Alyocha Schneider, Vaynshteyn), cunoscut și cu numele de Sacha Moldovan, s-a născut la Chișinău la 4 noiembrie 1901 și a decedat la New York pe 17 mai 1982, făcând parte din a doua generație de artiști plastici basarabeni, de aceeași vârstă cu Theodor Kiriacooff, Gheorghe Ceglocoff și mulți alții.

Familia lui traversează Atlanticul în 1914 și se instalează la New York, în regiunea Manhattanului Inferior, unde tânărul absolvă școala medie și frecventează cursurile serale ale Școlii de Artă Cooper Union. Odată cu dobândirea cetățeniei americane la începutul anilor 1920, după divorțul părinților săi, își schimbă numele, devenind pictorul Sacha Moldovan (numele de fată al mamei sale). În 1921 tânărul susține examenele la Academia Națională de Artă și Design din New York²⁴, iar în următorul an vizitează Parisul. Prima lui lucrare păstrată, cu denumirea *Femme au verre de vin* (*Femeie cu pocalul de vin*), este atribuită anului 1924.

²³ Д. Сарабьянов и др. Русское театральное-декорационное искусство. 1890 – 1930. Каталог выставки из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Москва, 1988, p. 67-70.

²⁴ <http://www.go-star.com/framer/moldovan.htm>. Ken Hall, Redescoperirea lui Moldovan; <http://higginsmaxwell.com/moldovan.htm>, Sacha Moldovan.



În 1925 Sacha Moldovan absolvă Academia și se instalează la Paris, unde își petrece următorii opt ani și se împrietenește cu Henri Matisse, Chaïm Soutine și Pierre Bonnard, frecventează Academia Julian și Academia La Grande Chaumière, deschizând și propriul studio pe Avenue Châtillon²⁵. Aflându-se la Paris când în vogă era suprarealismul, Moldovan a preluat o variantă specifică a expresionismului german, a postimpresionismului francez, combinată cu o doză solidă a artei naive a vameșului Henry Russo.

Începând cu 1927, pictorul participă la expozițiile de grup la cel deal VIII-lea Salon de la Tuilleries, la Societatea Pictorilor Independenți și la Salonul de Toamnă, pregătindu-se de prima sa expoziție personală, care a avut loc în 1929 în Galeria Carmine. Inițiatorul și organizatorul vernisajului a fost cunoscutul critic de artă francez André Salmon (1881 – 1969), care în 1931 a rezumat cariera lui Sacha Moldovan astfel: *...Moldovan este un pictor autentic. El nu ar fi putut face nimic altceva decât culoare*²⁶.

²⁵ Jacob Baal-Teshuva. Moldovan. New York – Paris, Muzeum International Book, 1990.

²⁶ <http://www.go-star.com/framer/moldovan.htm> (accesat la 01.14.2010).

Waldemar George²⁷, într-unul din articolele sale, menționa: ... *Doar câțiva artiști, El Greco, în creația sa din Toledo, și Soutine au interpretat prin senzații vizuale coșmarurile și angoasa lor, au propus cu atâta vehemență o astfel de furie iconoclastă și verva spontană (...) la fel ca Sacha Moldovan.*

Peste circa o sută de ani de la nașterea artistului, aceste cuvinte sunt confirmate prin judecata istoriei. Maestrul postimpresionist ne-a lăsat un ansamblu de lucrări care arată o dimensiune uimitoare și profunzimea viziunii artistice.

În 1933 Sacha Moldovan se reîntoarce la New York, unde execută în tehnica picturii murale și a mozaicului diverse scene pentru edificiile publice, își deschide propriul studio în cartierul Yorkville din Manhattan, transferându-l apoi în orașelul Piskille din același stat.

Expoziția retrospectivă a lui Sacha Moldovan din 1990 la Muzeul de Artă Carnegie²⁸ se întinde pe șaiszeci de ani tulburi ai secolului al XX-lea, subliniind sclipitoarea și vertiginoasa carieră a plasticianului. În centrul expoziției a fost prezentată una dintre cele mai stranii compoziții ale pictorului, un nud rar din perioada matură a lui Sacha Moldovan, *Nud pe scară* sau *Omagiu pentru Goya* (circa 1945). Acest tablou excepțional ilustrează paleta caracteristică a artistului și stilul său dinamic.

Picturile lui Sacha Moldovan se disting prin aplicații groase de culori strălucitoare, contururi grele și aproape lipsite de perspectivă. Una dintre lucrările sale mai timpurii din perioada pariziană demonstrează elocvent influențele pe care le-a suportat creația lui în ambianța artistică franceză. În pânza *În pauză* (1927), licitată de Galeria Bahamas, se pot identifica prioritățile și modelele lui Moldovan. În primul rând, acesta este Van Gogh, cu coloritul său auriu, verzui și ocru într-o variantă mai stinsă. Următorul este Matisse cu foviștii, care îi caracterizează maniera stilistică decorativă, dar și Chaïm Soutine cu paleta sa coloristică greoaie, mai ales în plastica figurii obosite. Aici nu poate fi încă vorba despre un pictor care poate fi comparat cu maestrul pe care i-a admirat sau i-a urmat, lucrarea reprezentând un studiu al unui începător, care încă nu și-a determinat drumul său în creație.

Identificarea anilor de creare a unor opere este posibilă urmărind metamorfozele care apar în coloritul pânzelor artistului. Primele portrete

²⁷ Jakob Baal-Teshuva. Moldovan. New York – Paris, Museum International Book, 1990.

²⁸ Ghid de artă și referințe. Davenport, 2003, 4 Edition, p. 1350.

din perioada newyorkeză au o paletă de culori restrânsă, Moldovan limitându-se la nuanțele de gri și la variațiile apropiate ale verdelui sau vișniului stins, specifice pentru *Portret de femeie în peisaj*, *Portret de bărbat cu baston* (1940), *Femeie cu pălărie albastră*, toate liniile fiind accentuate cu un contur întunecat. Chipurile reflectă o formă specifică a expresionismului, fără accentul radical al pictorilor germani, artistul folosind concomitent și principiile compoziționale ale impresioniștilor prin poziționarea asimetrică, fragmentară a modelelor sale. O excepție în șirul portretistic este *Femeie cu pălărie albastră*, unde coloritul rochiei roșii pe fundalul auriu amintește de gama cromatică a lui Bonnard.

Cu timpul, chiar dacă mai păstrează din arsenalul expresionist linia conturului, pictura în portrete devine mai sonoră și decorativă, mai luminoasă, ca în *Portretul doamnei în capot cu flori*. Acest portret este tratat ca o scenă din spectacol, cu draperia oranj din stânga și fundalul galben-deschis cu pete albe, care sugerează ritmul abundent al florilor de pe capotul modelului.

Paleta cromatică luminoasă se evidențiază îndeosebi în peisajele și naturile statice ale lui Sacha Moldovan, în care petele coloristice cu diverse nuanțe și tonuri se armonizează perfect cu decorativismul culorii. În așa mod este tratat peisajul în *Toamnă* (1958), cu combinația galbenului auriu și a roșului aprins al copacilor cu rozul-ocriu deschis al ultimului plan sau *Calul alb* (1956), cu sonoritatea albului pereților de case și roșul acoperișurilor care se succedă în fundal.

Încă două portrete expuse la una dintre licitațiile Christie's, care anterior mai puteau fi văzute la Galeriile Hammer și Carnegie din 1990, sunt *Evelin în zi de duminică* și *Veronica citind*. Ambele picturi se disting prin decorativismul liniei și al culorilor, însă păstrează și conturul caracteristic lucrărilor sale, care nu se extinde însă asupra tuturor volumelor.

Nepretențioase și simple sunt peisajele în care apar figuri umane, cum este *Figură în sat*, cu un colorit ce amintește lucrările polineziene ale lui Paul Gauguin, cu fragmente de case pe fundalul dealurilor și al cerului auriu, în care reprezentarea figurii pare stranie și decupată din altă ambianță. Dar în cele mai multe peisaje cu copaci, case și flori prezența oamenilor se simte doar în lucrurile create de ei, detaliile fiind foarte numeroase, amintind arabescurile covoarelor populare, cu toate că elementele nu au nimic în comun cu ornamentele geometrice sau zoomorfe. În asemenea manieră sunt interpretate tablourile *Scenă din Paris* (1962) și *Peisaj basarabean*, comun pentru ambele fiind caracterul cotidian al peisajelor,



fără a fi identificat specificul localităților la care face referință pictorul. Tematicii basarabene îi aparține și o altă compoziție – *Muzicanții* (1961), care are la origini amintirile pictorului din copilăria lui basarabeană: un peisaj de la hotarul toamnei și iernii, cu copaci acoperiți de promoroacă, în care se află un toboșar și un trompetist, cărora li se alătură patru perechi de spectatori, ce merg spre viitorul cuplu de tineri înșurați. Fondul acțiunii este indecis și nu are o locație geografică concretă, motivul fiind straniu în ambianța artistică americană de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea.

De o semnificație aparte sunt naturile statice ale pictorului, cu o detaliere a motivelor care constau, în majoritate, din flori, vase și sticle, amplasate într-o compoziție simetrică, cu un colorit care amintește de Gauguin și Van Gogh; această manieră de a prezenta factura reliefată a pânzei nu are nimic în comun cu peisajele sau portretele sale. *Natură statică cu flori* (1951), *Natură statică cu flori și fructe*, *Natură statică* din Galeria Allan Rich din New York din 1967 reprezintă un mozaic de culori și tonuri, care se distinge de expresionismul sau postimpresionismul declarat al lui Sacha Moldovan. Mai curând se observă apropierea tratării de naturile statice ale reprezentantului Asociației *Valetul de Caro* Nicolai Sudeikin.

Cea mai importantă și mai cunoscută operă a lui Sacha Moldovan este panoul executat în tehnica picturii murale, după revenirea pictorului

în SUA, în 1933, pentru sala PS 164. Inspirându-se din imaginile istorice ale orașului New York din anii 1930, Sacha Moldovan a creat o panoramă fantezistă a metropolei americane, cea veche și cea nouă, amestecând re-perele recognoscibile cu o sensibilitate naivă. Deși multe dintre picturile sale proiectează o stare de spirit sumbră, picturile murale create pentru sala PS 164 sunt pline de viață. Ele descriu Wall Street în 1776 și în 1937 (cu biserica *Trinity* în ambele panouri și *Bursa de Valori* din versiunea 1930), Bowling Green așa cum se poate să fi apărut în secolul al XIX-lea și vederi ale unor structuri urbane nedezvoltate ca Grand Army Plaza din Brooklyn și Central Park din 1930, încercuit de zgârie-nori în stilul art déco²⁹. Această operă monumentală, abordată în maniera îmbinată a documentarului și a stilului metafizic al picturii lui De Chirico, este ceva diferit și inedit comparativ cu operele de șevalet ale pictorului. La începutul anilor 1970 abandonează pictura, fiind spitalizat, petrecând ultimii ani într-un spital de psihiatrie. Cel mai mare preț plătit pentru opera lui Moldovan a fost de 50.000 de dolari pentru un original vândut de Galeria Hammer la One man show în Manhattan în 1991.

Fiica artistului, Wendy Moldovan, păstrează astăzi multe dintre lucrările lui. Nepotul mai mare al lui Moldovan, Jonathan Herbert, este de asemenea pictor, lucrând într-un studio în Brooklyn, New York.

Despre un alt pictor din Basarabia, Samson Flexor, s-a aflat destul de recent, cu ocazia unei expoziții personale vernisate la Chișinău și la București în 2007. *Samson Flexor. De la Chișinău la São Paulo* – așa a fost intitulată expoziția sosită din Brazilia, compusă din o sută de opere, marcând împlinirea a 100 de ani din ziua nașterii artistului, considerat fondatorul abstracționismului brazilian. Expoziția a fost deschisă mai întâi la Muzeul Național de Artă din Chișinău, apoi, în același an, la Muzeul Cotroceni din București, în Bahia, Salvador și São Paulo. Expoziția prezentată publicului în ambele capitale, constituită din lucrări ce aparțin familiei Flexor și din colecții particulare, a fost adusă de unul dintre fiii artistului – André Flexor, care a decis să viziteze locurile despre care nu stia nimic. Flexor-tatăl refuza să le vorbească urmașilor săi despre copilărie și țara în care s-a născut, pe care continua totuși să o revendice ca fiind patria sa – Basarabia. Expoziția consacrată pictorului brazilian de formație pariziană a suscitât un interes aparte, fiind remarcată în publicațiile din Chișinău și București, autorii lor redescoperindu-i creația și legăturile pe

²⁹ W. Berman. *Pictura murală din New York City*, 1978, New York, p. 300.

care le-a avut în perioada copilăriei și a adolescenței în ambele regiuni. În primul rând, ne referim la portalul *Alianței Franceze* din Chișinău, care-și intitulează intervenția *De Soroca a São Paulo: l'histoire d'un peintre moldave*, structurată în cinci compartimente³⁰. Un articol apare și în presa de limba rusă de la Chișinău, semnat de Elena Zamura, iar jurnalista Mădălina Mărgăritescu de la București publică un articol de sinteză în 2014, intitulat *Cel mai important pictor abstract al Braziliei. Samson Flexor, evreul „român din Basarabia”*³¹, în care este consemnată și expoziția de la Muzeul Cotroceni din 2007.

Evident că despre pictor s-a scris și în patria sa de adopție, Brazilia, unde în 1990 apare monografia semnată de Alice Brill *Samson Flexor: do Figurativismo ao Abstracionismo*³², iar anterior artistul a fost inclus de Michel Seuphor în al său *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Ed. Hazan, Paris, 1957).

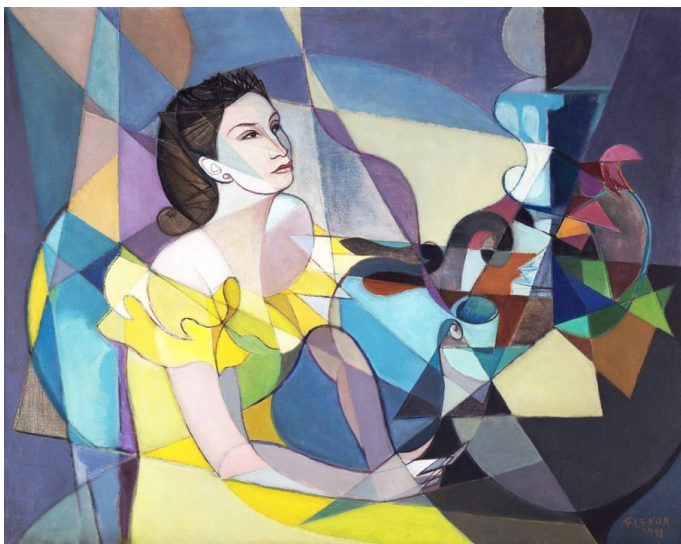
Contribuția lui Samson Flexor la arta contemporană a fost recunoscută de publicațiile franceze și cele brazilene, care îl prezintă ca pictor evreu născut în Rusia sau de naționalitate franco-braziliană, fenomen caracteristic pentru majoritatea basarabenilor care au emigrat din Imperiul Rus pentru a-și face studiile în centrele de artă din Europa.

Dintre toți pictorii basarabeni din ambianța artistică europeană, Samson Flexor a fost unul dintre cei mai răsfățați de soartă: s-a născut într-o familie de latifundiași și nu a cunoscut sărăcia și mizeria din emigrare. Tatăl său, Modest Flexor, era inginer-agronom, iar mama sa, Marie Georgette Cleiner Flexor, era intelectuală franțuzoaică de origine evreiască, educată la Viena și la București. Viitorul pictor s-a născut la Soroca la 9 septembrie 1907 și anii copilăriei și-i petrece aici, până în momentul când părinții lui decid să se mute la Odessa. Nu se cunoaște anul mutării, dar judecând după faptul că părinții îl înscriu pe Samson la Școala de Arte din Odessa, este posibil ca aceasta să se fi produs după 1914, deoarece în urma evenimentelor revoluției bolșevice din 1917, familia sa a fost nevoită să emigreze în România, unde Flexor își va continua studiile în artă, începute la Odessa. Se cunoaște cu certitudine că tânărul se află în

³⁰ De Soroca à Sao Paulo : l'histoire d'un peintre moldave <http://moldavie.fr/spip.php?article752> – consultat pe 10.01.2014.

³¹ Mărgăritescu Mădălina. Cel mai important pictor abstract al Braziliei, Samson Flexor, evreul „român din Basarabia”, 12ianuarie, 2014

³² Alice Brill. *Samson Flexor: do Figurativismo ao Abstracionismo*. Editora da Universidade de São Paulo, 1990.



Belgia din 1922, având doar 15 ani, și se înscrie la Facultatea de Chimie de la Universitatea din Bruxelles, oraș în care frecventează timp de doi ani și cursurile Academiei Regale de Artă, în atelierul lui Lucien Simon (1861 – 1945)³³. Dar Parisul, cu atmosfera sa artistică clocotitoare, îl aduce la scurt timp aici, unde începând cu 1924 frecventeaza la *Sorbona* cursurile de istorie a artei, iar din 1926 studiază împreună cu Roger Bissière (1886 – 1964) la Academie de la Grande Chaumière și Ranson este locul în care a învățat tehnicile frescei și ale picturii murale.

În 1927 deschide la Paris prima sa expoziție personală, la *Galerie Campagne Première*, iar *Salon des Surindépendants* l-a avut pe Flexor ca pe unul dintre directorii săi până în 1938. În calitate de cetățean francez (din 1930), Samson Flexor este înrolat în armata franceză și pleacă în Alpii francezi, unde se afla unitatea militară și unde face cunoștință cu viitoarea sa soție – Tatiana Yablokoff. Decada aceasta, dincolo de începutul războiului, a marcat profund personalitatea artistică a lui Flexor. După ce în 1933 soția sa moare la nașterea copilului, pictorul se convertește la catolicism, realizând atunci primele panouri murale pe teme religioase. În 1937 se „exilează” în Normandia, unde va și rămâne pe toată perioada celui de-al Doilea Război Mondial, devenind membru al *Rezistenței franceze* în anii 1939 – 1945. Înainte de război se recăsătorește cu poloneza

³³ Alice Brill. *Flexor*. Editura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Margo Mezcycer, cu care a avut doi băieți: Jean-Marie (n. 1939) și André Victor (n. 1944).

În această perioadă, pictura sa este destul de tradițională, Flexor fiind influențat de mai toate curentele artistice ale primelor decenii, fapt ce poate fi urmărit prin scrutarea atentă a operei sale din deceniul 1930 – 1940. Începe să picteze studii expresioniste și cubiste cu tematica *Patimile lui Hristos*.

Paradoxal, în ciuda cursului evenimentelor și a impresiei de a-și fi consolidat un statut, pictorul se confruntă cu dificultăți materiale. Rămas văduv cu doi copii în grija sa, reușește cu greu să asigure nevoile familiei și nici nu pare să se simtă împlinit pe planul carierei sale artistice. În 1946 pleacă pentru întâia oară în Brazilia, unde participă la o expoziție din Galeria Prestes Maia din São Paulo, dar aceasta este și o vizită la rudele soției defuncte. Din relatările lui André Victor în cadrul expoziției de la Chișinău, expoziția a fost organizată de unchiul său și a decurs reușit. În consecință, după 1948 pictorul decide să părăsească Franța pentru a se stabili definitiv în viitoarea sa patrie de adopție, pe care o consideră un paradis. Încurajat de criticul Léon Dégrand (1907 – 1958), care pe atunci era directorul Muzeului de Artă Modernă din São Paulo, Samson Flexor se detașează de abstracționism și creează în 1951 studioul *Atelier Abstract*, de formație lirică, devenind profesorul lui Jacques Douchez (1921), Norbert Nicola (1930 – 2007), Leopoldo Raimo (1912 – 2001), Alberto Teixeira (1925) și Wega Nery (1912 – 2007)³⁴.

Până la stabilirea sa în Brazilia, în 1948, Flexor era deja un artist consacrat, cu o solidă experiență artistică. Studiase doi ani la Academia Regală de Arte Frumose din Bruxelles (1922 – 1923), apoi la Școala Națională de Arte Frumoase, urmând la *Sorbona* și cursuri de istorie a artei, ambele la Paris. Activitatea artistică din această perioadă se înscrie în varianta existentă a *Școlii de la Paris*. După expoziția sa personală din 1927, la care a prezentat grafică și guașe, pictorul obține recunoaștere din partea criticilor. După ocupația germană a Franței Flexor întâmpină dificultăți enorme și se reîntoarce la Paris doar în 1945. Are succes după expoziția din São Paulo, la care participă cu *Grupul de Pictori Independenți*, urmată de expoziția personală din 1946. Considerat unul dintre artiștii care au introdus abstracționismul în Brazilia, Flexor este un pictor cu o

³⁴ Елена Замура. Художник из Сорок сделал себе имя в Париже и Сан-Пауло. <http://www.baza.md/index.php?newsid=417> (accesat la 21.05.2013).

creație variată și independentă. De la abstracționismul figurativ la cel geometric, care se transformă într-o abstracție lirică, el revine la sfârșitul vieții sale la o specie figurativă organică și antropomorfă, fără a abandona pictura unor subiecte religioase și portretul.

Aici el descoperă un mediu artistic în care domină o luptă invizibilă de gherilă între partizanii abstracționismului și apărătorii figuratismului de factură naționalistă. Flexor participă la expoziția istorică inaugurată de Muzeul de Artă Modernă din São Paulo *De la figurativ la abstracționism* din 1949, organizată de Léon Dégrand, care îl încurajează să se aventureze în ambianța abstracționismului geometric pur.

Sentimentul crizei umanismului, specific pentru perioada de după război, când Flexor declara *că războiul îl obligă pe om să redescopere universul pe care considera că-l cunoaște*, conjugat cu elanul contagios al dezvoltării în etapa în care se afla São Paulo, sunt elemente decisive ale viitoarei direcții pe care o va promova Flexor.

Aceasta, după ce pictura sa semiabstractă, de origine neocubistă, de la sfârșitul anilor 1940, în care Mário Pedrosa a observat *supoziția unor planuri încă figurative*, ca în tablourile *Tasses* (1945), *Guitarre* (1948) sau *Hristos pe cruce* (1949), se transformă, puțin câte puțin, în compoziții geometrice abstracte, unde suprafețele planurilor devin autonome și se integrează în părți ortogonale sau diagonale. În pânzele sale abstracte Flexor caută dinamismul prin melanjul planurilor și liniilor verticale, diagonale și orizontale, susținute de punctele ritmice obținute de tonalitățile calde, alterate cu tonurile neutre pentru a obține o armonie prin asimetrie. Această abstracție mai mult muzicală decât geometrică este construită în concordanță cu proporțiile și armonia Renașterii, după cum a observat Alice Brill (1920). Flexor studiază riguros aceste tehnici în cadrul *Atelierului Abstract*, începând cu 1951, etapă care se încheie în 1959.

După 1945 Flexor aderă la abstracționismul de factură cubistă, creând opere inspirate de Picasso (*Personaje*, 1946; *Creola*, 1947; *Poissons*, 1948) etc.

La sfârșitul anilor '50, o serie de factori, printre care și călătoria în Statele Unite (1957), închiderea atelierului condus de Flexor, se finalizează cu orientarea spre un abstracționism liric de forme organice. După cum s-a exprimat Denisse Mattar, în timp ce alunecă spre o lume interioară, Flexor descoperă materia, ritmul formei și al luminii. În 1967 artistul creează o surpriză prin realizarea unor picturi grandioase figurativ-abstracte, intitulate *Bipede*, pentru cea de-a IX-a Bială Internațională din São Paulo.



Creațiile unor pictori ca Picasso, Matisse, Léger, Delaunay i-au inspirat lucrările *Dansatoarele* (1950), *Inventions* (1952), *Modulations* (1954), *Omagiu lui Fernand Léger* (1955), *Arlequinisées* (1956), studiile personajelor feminine din epoca anterioară se armonizează cu formele pur geometrice ale artistului.

Operele lui Samson Flexor din diverse perioade ale creației sale marchează interesul căutărilor de noi procedee artistice, diferite ca abordare, ca manieră stilistică, iar aceste variații se succedă de la realismul figurativ la cele mai noi tendințe ale secolului al XX-lea.

Cele mai timpurii lucrări din perioada pariziană, portretele și peisajele urbane, demonstrează un talent vertitabil în redarea individuală și irepetabilă a modelelor sale (*Concierge*, 1930; *Nud*, 1930; *Montmartre*, 1934, *Doamnă elegantă*, *Portret de domnișoară*, 1936; *Portretul lui Modest Flexor*, *Retrato de Margo*, 1938; *Portretul lui Jean-Marie*, 1939; *Vedere din Soroca*).

Personajele sale tratate diferit, în diverse maniere stilistice, amintesc de influența indirectă a marilor pictori francezi. În *Concierge* pictorul apelează la cromatica întunecată a cafeniului și roșului, exteriorul bătrânei evreice fiind redat în cele mai bune tradiții ale realismului lui François Millet. O altă abordare se sesizează în *Doamnă elegantă*: un portret ce amintește renumitele modiste ale lui Auguste Renoir în interiorul unei cafenele, în vestimentație de toamnă, cu o elegantă pălărioară cochetă, de culoare neagră.

S-a amintit anterior că Samson Flexor sosește la Paris la vârsta de 15 ani. Din perioada respectivă s-a păstrat *Autoportretul* pictorului din 1922.

Un portret încă destul de stângaci, dar expresiv, artistul purtând pe cap un chipiu vădit după moda franceză și, ca toți pictorii celebri, având la gât un fular înfășurat. Portretul lui *Modest Flexor*, executat mai târziu, îl situează pe artist la un alt nivel profesionist. Desenul fin, cu particularități individuale accentuate, scoate în evidență caracterul dur al modelului, expresivitatea fiind forma inițială, psihologică a părintelui său. Complet diferit este *Portretul domnișoarei* din 1936. Cu o pictură liberă, impresionistă, această pânză are drept suport luminoasele tablouri ale lui Edgar Degas sau portretele cunoscute ale lui Auguste Renoir. Lucrarea mai poate fi numită *Domnișoara care pregătește buchete de flori*, atât de firesc și lejer este motivată compoziția.

Influența lui Renoir o demonstrează și tabloul *Nud*, pictat în 1930, cu o compoziție fragmentară, realizată în manieră impresionistă și o gamă coloristică caldă. Următorul portret, *Retrato de Margo*, pictat în 1938, înclină spre postimpresionism, prin pensulația păstoasă a coloritului și fragmentarea compozițională conștientă.

Înșușirea profesională a tuturor cerințelor academice față de o lucrare în pictură o demonstrează *Portretul lui Jean-Marie* (1939), primul copil născut în familia Flexor. Într-o manieră aproape academistă, pictorul evidențiază trăsăturile fizice ale copilului dormind, scopul final și rezultatul scontat fiind de a obține o imagine cu caracter personal și documental.

Dintre peisajele acestei perioade, două atrag atenția datorită unor abordări diverse. Primul, *Montmartre* (1934), reprezintă un fragment de arhitectură pariziană, cu cafenele la parter și blocuri cu mansardă, pe fundalul unei catedrale ortodoxe, o scenă văzută de pictor la un început de primăvară. Al doilea peisaj se referă la Basarabia și este unicul în creația artistului. *Vedere din Soroca* nu este datat, dar peisajul unduind al Nistrului, pe malurile căruia se ridică cetatea orașului, cu certitudine nu a fost pictat din natură, fiind o plăsmuire a amintirilor pictorului din copilăria petrecută aici. Este un peisaj cu o gamă coloristică cromocromă, prea generalizat, fără detalieri, comparativ cu peisajul cartierului parizian.

Cubismul lui Samson Flexor era diferit de cel cu care era familiarizat publicul european. Una dintre primele pânze care atestă acest lucru este *Menino Estudanto Matematica* (1945). Comparativ cu conceptul lui Picasso, care presupunea suprapunerea planurilor și a formelor văzute din diferite puncte de vedere, păstrând un colorit bazat pe tonuri și nuanțe apropiate de culoare, în lucrarea pictorului basarabean acest principiu este încălcat, deoarece se bazează pe intersectarea distinctă a planurilor,

formate din cercuri, conuri sau triunghiuri, accentuate de culorile decorative care formează spațiul compozițional. Aceste prime experimente datează din perioada când pictorul se mai afla în Franța, criticii de artă numindu-l ulterior abstracționism liric.

Afirmația se referă și la lucrările *Portret* (1946) și *Personaje* (1947 – 1948), unde artistul conturează formele geometrice ale portretului, fără suprapunerea planurilor, obținând un efect pur decorativ, ca și în *Creola* (1947) sau *Muter Deitada* (1948).

Sub influența ambianței exotice a noii sale patrii adoptive, Samson Flexor își modifică atitudinea față de colorit, minimizând contrastele, formând o gamă coloristică bazată pe armonizarea culorilor, ceea ce se reflectă în pânzele *Viola* (1948) și *Balerine* (interpretare după Matisse, 1950), ambele constituite prin colorit decorativ fără contraste tonale, fiind percepute ca panouri monumentale cu un rol de decor, nu în calitate de pictură cu calități și formate de șevalet. După structură se evidențiază *A Corona de Espinhos* (Coroană de spini, 1950), consacrată martirajului lui Hristos, fiind mai mult o metaforă filosofică decât o descriere a evenimentului.

O compoziție inedită are tabloul *Omagiu lui Fernand Léger* (1955), în care artistul menține principiile constructive ale structurii abstracte, adoptând, concomitent, și ceva inexplicabil din maniera stilistică a pictorului francez, faptul datorându-se intersecțiilor decorative ale planurilor sau decorativismului voit al lucrării. Observăm și ecourile neoplasticismului lui Piet Mondrian (1872 – 1944) și ale artei concrete a lui Theo van Doesburg (1883 – 1931).

În totalitatea lucrărilor executate în această perioadă Samson Flexor nu abandonează pictura figurativă și cunoștințele sale de formație academică, creând un reprezentativ *Portret feminin* (1952), cu un colorit sonor, decorativ, geometrismul formelor figurând doar în planul secund, iar portretul modelului sugerând o comandă particulară și doleanțele beneficiarului. Coloritul dominant al rochiei azurii, cu pliuri triunghiulare, lipsa liniilor de contur, specifică altor lucrări, lipsa tratării în clarobscur și a modelării chipului plasează acest portret printre lucrările neobișnuite ale pictorului.

Încă în perioada când s-a naturalizat ca cetățean brazilian, în 1958, a pictat interiorul Catedralei Nossa Senhora do Perpétuo Socorro din São Paulo. Două dintre scenele mai importante ale picturii murale sunt consacrate *Înălțării lui Hristos* și *Adorației Madonei*, subiecte amplasate față

în față pe axa centrală, la intrare și în absida altarului. În ultima compoziție Flexor include și figurile de pe pereții naosului, care constituie două șiruri lungi de figuri ce se îndreaptă spre compoziția centrală a absidei. Figurativă și mai puțin geometrizată, această pictură, care cuprinde și scene din viața lui Hristos, în tonuri pastelate, decorative, formează simetric axe orizontale și verticale, abandonând dinamismul diagonalelor. La São Paulo sau oriunde în țara sa de adopție, mozaicurile și frescele sale devin obiectiv turistic și cultural, iar numele Flexor începe să facă parte din categoria „bunurilor naționale”.

În preajma anilor 1970 Flexor experimentează cu acuarela pe hârtie, descoperind fluiditatea și transparența ei, reîntorcându-se la figurativ, ca o fază de sinteză dintre abstracționism și figurativ. Un exemplu concludent este seria de lucrări figurative-abstracte expuse la cea de-a IX-a Bie-nală Internațională de la São Paulo, intitulate *Bipede* (1967), serie continuată și în anii următori (*Bipede sobre*, 1970).

Aceste opere pun bazele unor noi concepte și viziuni individuale ale artistului. Rezultatele acestor experimente sunt prezente în *Justine* (1968), portret ce amintește un tors cu ochi și gură, lipsit de geometrizarea formelor și fără un decorativism al coloritului, reflectând apariția stilului pe care pictorul l-a numit *antropomorfism*.

Experiența atelierelor private existente în Franța îl motivează pe pictor să fondeze la São Paulo, în casa sa, studioul *Atelier Abstract*, care a funcționat în anii 1951 – 1958, reunind un grup de tineri pentru a crea în desen și pictură un spațiu de dezvoltare organizat și calculat al formelor și culorilor, potrivit scopului întemeietorului. Doritorii susțineau un test de admitere, care consta în desenarea unei chitare, cu riglă și triunghi, interpretând formele principale divizate în elemente geometrice, după modelul cubist. Al doilea stagiu ținea de utilizarea coloritului, mai întâi a celui cald, apoi a celui rece. Printre membrii acestui grup se regăsesc viitorii abstracționiști brazilieni Izar do Amaral Berlinck (1918), Zilda Andrews, Emílio Mallet, Leopoldo Raimo (1912), Jacques Douchez (1921), Maria Antonia Berlinck, Leyla Perrone-Moisés, Norberto Nicola (1930 – 2007), Wega Nery (1912 – 2007), Anésia Pacheco Chaves (1931), Alberto Teixeira (1925) și Nelson Leirner (1932), care nu a rămas decât puțin timp.

După dispersarea primului său atelier, în 1958, Samson Flexor întemeiează altul, la New York, care funcționa pe lângă Galeria Rolland Ar-nelle în 1961, dar care a existat puțin timp și nu a făcut coeziunea necesară între membrii săi.

Activitatea intensă de profesor, atestată de experimentele din aceste două ateliere, este susținută și de creația diversă a artistului. În afară de pictură, lucrează ca ilustrator și este autor al unor proiecte legate de arhitectură, executând un vitraliu pentru familia Hoolnagem (1952), panouri murale pentru *Clubul Paulistano* și *Spitalul São Luiz*, fresce pentru propria casă și pentru casa studentului său Leopoldo Raimo.

Alice Brill, în monografia sa, susține că *...opera marelui artist exprimă dualitatea personalității sale – între rațional și mistic, intelect și emotivitate, apolinic și dionisiac, figurativ și expresionismul din faza de început a creației*³⁵.

Tatiana Sienkiewicz-Bulavițki este încă un nume pe care istoria îl restituie cu întârziere. Cunoscută puțin în ambianța artistică din Basarabia, viitoarea artistă s-a născut la 20 octombrie 1906 la Bolgrad, în Basarabia și a decedat la 28 aprilie 1996 la Montréal din Canada. În cazul dat ne interesează mai mult memoriile sale decât operele, cunoscute din reproducerile ziarelor și ale cataloagelor. La 14 ani a învățat la Tighina, unde locuiau părinții săi, luând lecții particulare de pictură și desen la O. Ștrik, care se presupune că ar fi fost eleva lui Nicolai Roerich și Ivan Bilibin. A studiat șase ani la Paris, iar revenind în România obține postul de profesor de arte plastice la Colegiul Superior de Comerț din Tighina. În 1940 tatăl său este supus represaliilor. În 1966, împreună cu soțul ei I.L. Senkevici³⁶, emigrează în Canada, devenind membru al *Socității Pictorilor* din Québec. A donat muzeelor din Kiev și Harkov mai multe lucrări.

Cunoștința autorului cu artista are loc pe calea corespondenței la începutul anilor 1990, când Muzeul de Artă din Chișinău primește o scrisoare adresată directorului, prin care pictorița declară că ar dori să doneze muzeului câteva lucrări personale (5-6 opere de format mic) dacă acestea vor fi face parte din expoziția permanentă a muzeului. Pentru a exclude orice dubii în privința mesajului estetic, politic sau etic, pictorița propune să trimită peisaje și naturi statice realizate în anii '60 la Bucu-

³⁵ Alice Brill. *Flexor*. Editura da Universidade de São Paulo, 2005.

³⁶ Igor Sienkiewicz (15 decembrie 1907 – 10 mai 2006), entomolog, agronom. A absolvit Universitatea din Toulouse (Franța, 1931) și filiala Universității din Iași la Chișinău. În 1965 susține doctoratul la Universitatea din Lublin (Polonia). Între anii 1939 și 1956 activează în calitate de entomolog în cadrul Ministerului Agriculturii, iar între 1956 și 1964 – ca cercetător științific și curator al Secției de entomologie a Muzeului de Istorie Naturală al Universității din București. În anii 1967 – 1978 a fost profesor la Colegiul Saint-Jean-sur-Richelieu din Québec.

rești, care au fost acceptate de directorul Muzeului Rus din Leningrad, Vasili Pușkarev, care era responsabil în acea perioadă pentru o expoziție a Galeriei Tretiakov. În scrisoare se mai preciza că în cazul în care muzeul dispune de o colecție de artă decorativă, artista poate să trimită compoziții decorative pentru design industrial, lucrări similare celor pe care le-a expedit la Chișinău în anul când Aleksandr Vasiliev, un împuțernicit sovietic, intenționa să verniseze o expoziție a pictorilor basarabeni locali. Tatiana Sienkiewicz-Bulavițki s-a arătat întristată aflând că această expoziție nu a mai avut loc și că toate lucrările pentru vernisaj s-au pierdut în primele luni de război prin regiunea Harkov.

În continuare artista comunică câteva date biografice despre studiile sale la Școala Superioară de Arte Decorative din Paris, recunoscută de Sorbona, unde sunt înmatriculați doar 25 de studenți, că a beneficiat de o bursă a statului român și că a fost membru al Societății Oamenilor de Creație și al Sindicatului Pictorilor. Menționează că actualmente este membră a *Asociației Pictorilor Profesioniști* din Québec și că participă la expozițiile colective și cele personale din Montréal și Saint-Jean.

Spre sfârșitul scrisorii autoarea adaugă că acum, datorită „Perestroikăi”, asemenea oferte vor continua să vină din partea generației de pictori din străinătate care își mai amintesc despre patria lor, dorindu-și să rămână aici măcar o părticică din creația lor³⁷. Scrisoarea respectivă este datată cu 10 ianuarie 1990 și este a doua trimisă de Tatiana Sienkiewicz-Bulavițki într-un scurt interval de timp. Peste puțin timp, la 27 ianuarie al aceluiași an, artista trimite o altă scrisoare administrației muzeului, intenționând să expedieze primele două lucrări – *Toamna și Dimineața în munți (Sinaia)*, urmând, după primire, să le trimită pe următoarele trei. La scrisoare sunt atașate o autobiografie detaliată și biografia de creație, confirmată de copiile documentelor păstrate din timpul pribegiei (certificate oficiale, cataloage, invitații la vernisajele personale și extrase de paginile ziarelor)³⁸. Bunele intenții ale pictoriței însă nu s-au soldat cu vreo reușită – era nevoie de suportul Ambasadei Canadei la București, de o decizie a Ministerului Culturii din Moldova, o birocrație care nu a fost depășită, astfel lucrările Tatiane Sienkiewicz-Bulavițchi au ajuns în muzeele din Kiev și Harkov, unde se păstrează și astăzi.

³⁷ Aici și în continuare se citează corespondența dintre autor și Tatiana Sienkiewicz-Bulavițchi în anii 1990 – 1991. Arhiva autorului.

³⁸ Scrisoarea din 10.01.1990, Brossard, p. 1.

În perioada corespondenței cu muzeul autoarea avea deja 84 de ani și mai avea de trăit încă 5, decedând la Brossard la 28 aprilie 1996. Din imaginile trimise rezultă că pictorița se orienta prioritar spre arta figurativă tradițională, având o pictură cu un colorit decorativ, care, luând în considerare studiile ei pariziene, corespundeau întru totul cu gustul estetic al autoarei. Tatiana Sienkiewicz-Bulavițchi a fost unica dintre absolventele Școlii Superioare de Artă Decorativă din Paris care a practicat ceramica, tapiseria, prelucrarea artistică a metalului și vitraliul, alții, de exemplu, Natalia Bragalia și Elena Barlo, se ocupau cu scenografia, Zelman Otchakovsky – cu pictura monumentală, Félix Roitman, Grégoire Michonze și Joseph Bronstein practicau pictura.

Acordăm acestor mesaje ale artistei o deosebită atenție, deoarece dintre pictorii basarabeni despre exilul în condiții benevole sau forțate în alte țări doar Auguste Baillayre a schițat câteva rânduri privind atitudinea autorităților sovietice instalate în RSS Moldovenească față de arta „burgheză”, „formalistă” din perioada anterioară.

În corespondența care a urmat pe parcursul anului 1991, Tatiana Sienkiewicz-Bulavițki trimite pe adresa muzeului din Chișinău șase diapositive color pe care dorește să le doneze, numeroase copii ale documentelor eliberate la Paris și București, publicații din ziarele canadiene despre expozițiile personale ale artistei, confirmări de participare la vernisajele din Paris, Montréal, Québec, Toronto și New York, adăugând fișe despre calea sa de creație, o autobiografie și amintiri despre viața sa, personalitățile pe care le-a întâlnit, dar și despre ambianța istorică în care a fost nevoită să-și ducă destinul.

Pentru a cunoaște cu adevărat creația Tatiane Sienkiewicz-Bulavițki vom apela la textele care se referă la studiile artistei, la mediile în care a creat și la atmosfera lor. Din *Autobiografia* artistei³⁹, dactilografiată pe patru pagini fără interval între rânduri, aflăm că s-a născut în familia medicului Hristofor Bulavițki și a profesoarei Nadejda Iurkevici, în casa bunicii din partea mamei la Bolgrad. Tatăl său a absolvit Universitatea de Medicină din Odessa, fiind elevul profesorului și chirurgului Batuev, fiind încurajat să rămână în cadrul universității, iar mama – Gimnaziul Pedagogic din Ismail. După absolvire tatăl, care era idealist și liber-cugător, fiind un om al datoriei, pleacă cu familia în Siberia, în districtul Narâm, satul Kiștovka, al cărui spital nu avea de mult timp medic. Pe atunci

³⁹ Scrisoarea trimisă autorului din Brossard la 21.01.1991.

Tania avea doar doi ani și s-a îmbolnăvit de pneumonie cu complicații, astfel familia, în 1909, se reîntoarce în Basarabia, unde tatăl este angajat ca medic rezident în Secția de chirurgie a Spitalului Militar din Cetatea Tighina. Tatiana nu a frecventat școala primară, fiind pregătită acasă pentru clasa I de gimnaziu, unde, după examenele susținute, este primită în 1917 și îl absolvă în 1925. Începând cu 1921, a luat lecții particulare de desen și pictură la absolventa *Școlii Societății de Susținere a Pictorilor* din Petrograd Olga Brik, care a încurajat-o să se dedice acestei profesii⁴⁰.

În 1927 Tatiana pleacă la Paris, luând lecții în atelierul particular al lui E. Bidal, pentru a se pregăti de examenul de concurs la Școala Superioară de Arte Decorative, unde este admisă în 1929. Obține din partea statului român o bursă pentru perioada studiilor pe parcursul a doi ani. Muzeele și galeriile, monumentele de arhitectură, teatrele, opera, dar și arta pariziană, care în această perioadă mai era dominată de amintirile sclipitoare ale avangardei din emigrația rusă din anii 1910 – 1920, au constituit suportul principal în alegerea profesiei de pictor. În afara orelor obligatorii de la Școala de Arte Decorative, Tatiana mai frecventa, după orele 17, Academia La Grand Chaumière, unde executa compoziții pe teme decorative în atelierele lui Eric Bag, Boiniere și Chadel. Obligatoriu se executau crochiuri de plante și tăblițe pentru anatomie și perspectivă. Succesele studentei erau răsplătite cu prezentarea lucrărilor la expozițiile studențești, Tatiana fiind apreciată de directorul Coiba și de succesorul lui, profesorul de istorie a artei Deser⁴¹.

În 1931 îi decedează mama într-un accident de automobil. Tatiana își fracturează piciorul, fiind susținută în această perioadă de colegii francezi și de cei ruși, printre care Marina Skreabina, fiica compozitorului, Olga Rodzeanko ș.a., cu unii dintre care artista se întâlnește și în America.

În 1932 Tatiana a absolvit Școala Superioară de Arte Decorative și a revenit în Basarabia. Profesorul Virgil Madgearu i-a propus absolvenței funcția de profesor de arte decorative la Academia de Arte din București⁴², dar ea preferă să se reîntoarcă la Tighina, unde este numită în funcția de profesor la Catedra de desen a Colegiului Superior de Comerț. În 1933 se căsătorește cu Igor Sienkiewicz, agronom, proaspăt absolvent al Universității din Franța. În 1934 artista obține Premiul I la concursul

⁴⁰ AutobiografiaTatiei Sienkievicz-Bulavițchi, Brossard, 22.04.1991, p. 2.

⁴¹ AutobiografiaTatiei Sienkievicz-Bulavițchi, Brossard, 22.04.1991, p. 2.

⁴² Ibidem.

organizat de Ministerul Agriculturii. Deoarece programa colegiului era plictisitoare și departe de artă, Tatiana decide să se consacre în întregime creației. În 1937 pleacă la Expoziția Internațională din Paris, iar în 1938 se pregătește de expoziția personală, realizând concomitent comenzi particulare de artă decorativă.

Ultimatumul din 1940 a fost ca un tunet pe fundalul unui cer senin. În primele zile ale puterii sovietice Tatiana a pierdut totul: pe tatăl său, încrederea în lege, omenie. Tatăl ei a fost arestat și închis timp de nouă luni în penitenciarul din Tighina. Fără acuzații, este condamnat de o „troică” la cinci ani de detenție în lagăr, unde s-a aflat nouă ani, perioadă în care mai este condamnat de două ori, pentru câte cinci ani, și doar moartea – în 1949 – i-a curmat suferințele⁴³. Noua putere a afectat și tânăra familie: în casa ei s-au instalat NKVD-iștii cu copiii și soțiile lor, inclusiv șeful penitenciarului din Tighina, Gheorghe Blajko, iar unele lucruri personale au fost aruncate noaptea în stradă. Tinerii au fost adăpostiți de mama lui Igor, medicul L. Lucinskaia, chirurg la policlinica portului. În acea situație despre artă nici nu mai era vorba, când în orice clipă puteau fi arestați.

În primăvara anului 1941 sosește de la Moscova pictorul sovietic Aleksandr Vasiliev, însărcinat să înregistreze și să organizeze pictorii din noile teritorii „eliberate” pentru o expoziție jubiliară. Sosind la Tighina, emisarul sovietic a convins-o pe artistă să participe la vernisaj, pentru care a selectat și a trimis la Chișinău 16 lucrări. Prin telefon, Vasiliev a felicitat-o, comunicându-i că a obținut premiul I. Reîntors la Tighina, Vasiliev înființează o cooperativă de artă și meșteșuguri și îi propune Tatianeii să plece la Moscova, unde va preda artele decorative⁴⁴. Dar a început războiul, artista nu s-a mai întâlnit cu Vasiliev, iar lucrările trimise la Chișinău s-au pierdut.

În 1942, soțul Tatianeii, entomolog și cunoscător al limbii ruse, a fost numit șef al laboratorului pentru protecția plantelor din Odessa, iar Tatiana devine pedagog de desen la Liceul Ortodox de Fete. În 1944, odată cu plecarea Armatei Române, familia Sienkiewicz se refugiază în orașulul Drăgușani, transferându-se apoi la București. În 1946 Tatiana devine membru al Uniunii Pictorilor din România și al sindicatului profesional, activând în cooperativele *Partizanal*, *Arta Nouă* și *Munca Artistică*, unde erau executate numeroase portrete de lideri comuniști. Atmosfera

⁴³ Autobiografia Tatianeii Sienkiewicz-Bulavițchi, Brossard, 22.04.1991, p. 2.

⁴⁴ Ibidem, p. 3.

era destul de tensionată: atitudini de vrajbă, pâre și clevetiri nefondate, corupție, lipsa permanentă a activității. În Uniunea Pictorilor situația nu era mai bună: acolo se executau compoziții monumentale fără talent pe teme sociale, pe care pictorii între ei le numeau „plăcinte”, apreciate doar după dimensiuni. Relații prietenești, colegiale nu existau, pretutindeni domneau invidia, răutatea, lingușirea și șovinismul⁴⁵. Toate acestea nu au favorizat apropierea Tatiane de noii colegi, dar nici de cei vechi de la Școala pariziană, cu excepția Nataliei Bragalia, care lucra la teatru.

Condițiile de viață în România erau insuportabile din punct de vedere moral și fizic. Din cauza spionomaniei nu se permitea să pictezi în *plein-air*, lipseau culorile și materialele. În anii 1960 familia Sienkiewicz decide să plece în Vest, unde locuiau rudele. Peste doi ani de așteptare, în 1964, soții părăsesc România, oprindu-se în Polonia, unde Igor a susținut doctoratul, iar apoi, prin Paris, ajung la New York. La plecarea din România Tatiane, datorită cunoștinței cu ministrul Alexandru Bârlădeanu, originar din Tighina, i s-a permis să traverseze frontiera cu 50 de lucrări⁴⁶.

După un an la New York, familia Sienkiewicz se transferă în Canada, în provincia francofonă Québec, unde Igor este angajat în calitate de profesor de biologie la Colegiul din Saint-Jean, iar Tatiana se integrează în ambianța artistică a pictorilor canadieni.

Partea a doua a biografiei se referă la cunoștințele sale apropiate din domeniul artelor. De la bun început Tatiana Sienkiewicz precizează că a avut mulți prieteni din diverse țări, dar în cazul dat va face referințe doar la plasticienii basarabeni. Printre primele cunoștințe de la Paris Tatiana amintește de Natalia Bragalia (născută în 1905), care la fel era bursieră a statului român și frecventa Școala Superioară de Arte Decorative cu un an înainte de Sienkiewicz. În timpul verii lucrau împreună la Tighina, luând ore suplimentare de scenografie la pictorița Alexandra Exter, una dintre reprezentantele de vază ale avangardei ruse. Această sarcină suplimentară i-a distrus sănătatea, Natalia s-a îmbolnăvit de tuberculoză și s-a întors la Tighina, la părinți, abandonând studiile la Paris. În curând se căsătorește cu M. Flemmer și familia se stabilește la Chișinău. După război prietenele se întâlnesc la București, unde Natalia era angajată la Teatrul de Tineret, realizând decorul și costumele pentru spectacolele lui Anton Cehov, rămânând fidelă în arta teatrală tradițiilor modernismului.

⁴⁵ Autobiografia Tatiane Sienkiewicz-Bulavițchi, Brossard, 22.04.1991, p.3

⁴⁶ Ibidem, p. 4.

A decedat în uitare, de cancer la creier și Tatiana Sienkiewicz nu cunoaște soarta lucrărilor sale⁴⁷.

În câteva rânduri, artista vorbește despre prima sa profesoară de arte – Olga Brik-Delinski, decedată în anii 1920 la Tighina, ale cărei lucrări au rămas la Petrograd. La Tighina a predat la o școală profesională, iar lucrările sale executate în porțelan au fost achiziționate de regina Maria la una dintre expozițiile de la Chișinău. A decedat de timpuriu, molipsindu-se de scarlatină de la copiii săi⁴⁸.

Un alt cunoscut al său, ale cărui lucrări se păstrează în Muzeul de Arte din Chișinău, Nichita Fediuchin, un colorist excepțional și un talent veritabil, a fost în viața cotidiană un om ratat și deseori lucra ca muncitor sezonier pentru a se întreține. Când sosea la Tighina, uneori lucrau împreună în atelierul Tatiane, care le propunea cunoscuților și rudelor grafica lui Fediuchin, pictată în pastel, confecționat de el însuși, deoarece nu-i ajungeau bani pentru a procura culori de ulei. La începutul războiului, nu a fost mobilizat, dar ca mulți alții a fost trimis în Ucraina, unde a decedat de dizenterie. Potrivit informațiilor Tatiane Sienkiewicz, el s-a născut în 1907⁴⁹.

O altă cunoștință a artistei a fost Ana Șepeleva-Iliuț, originară din regiunea Akkerman, profesoară de desen la Gimnaziul de Fete din Tighina, pe care a cunoscut-o în 1939, unde a fost repartizată după studiile de la Academia de Arte din Iași. Din amintirile artistei, era o fire singuratică și nesociabilă. S-au mai întâlnit la București, la expoziția personală, unde a prezentat grafică în acuarelă și desen în tuș și peniță, de formate mici. Tatiane Sienkiewicz i-a plăcut dinamismul desenului în compoziții originale și neobișnuite.

La București Tatiana Sienkiewicz se întâlnește cu Tatiana Todorovschi, originară din Chișinău, care se specializa în peisaje, o doamnă activă și de succes, datorat soțului său, Moscu, membru de partid și director al Muzeului Simu, care o proteja de șovinism⁵⁰. Tot la București artista face cunoștință cu un alt absolvent al Școlii de Artă de la Chișinău – Popa, care vizita frecvent familia Sienkiewicz, dar evita să-i invite pe soți la sine și nu le prezenta lucrările sale. Printre colegii din cooperativele bucureștene Tatiana Sienkiewicz mai amintește de basarabenii Nina Popov,

⁴⁷ Scrisoarea Tatiane Sienkiewicz-Bulavițchi, Brossard, 28.08.1991, p. 1.

⁴⁸ Ibidem, p. 1.

⁴⁹ Ibidem, p. 2-3.

⁵⁰ Autobiografia Tatiane Sienkiewicz-Bulavițchi, Brossard, 22.04.1991, p. 3..

Avachian ș.a., care erau destul de binevoitori, dar preferau să fie distanți și nu prea comunicau unul cu altul. Ca să explice situația, artista adaugă: ... Așa erau timpurile⁵¹.

Din generațiile anterioare își amintește de Catarji, despre care afirmă că era un bun coleg și a păstrat tradițiile ambianței în care a locuit în Basarabia, adăugând un rând privitor la transmiterea complimentelor colegului-pictor Mihail Grecu.

Tatiana Sienkiewicz menționează că la Chișinău mai sunt originari din Tighina: pianistul Orest Tarasenco, director al Conservatorului și soția sa Olga, arhitectul Valentin Mednec, cu care luau lecții la Olga Brik, regizorul A. Matveev, profesorul Conservatorului la pian E. Tarabuchina – Lealea Petrova, fosta elevă a artistei și sculptorul Tatiana Fediușchin-Ciucurean, sora pictorului decedat⁵².

Două file ale unui pliant, intitulat *Catalogue de l'Exposition de peintures de Tatiana Sienkiewicz*, cu ștampila *Service d'Animation culturelle U. De M.*, prezintă o listă de 68 de lucrări, în care sunt prezente denumiri de opere (peisaje și naturi statice) realizate la București, în Islanda și în Franța, executate în tehnicile uleiului, pastelului și acuarelei, fără a se indica dimensiunile și fără date. Al doilea compartiment al pliantului, intitulat *Compositions décoratives (projets) pour l'industrie*, prezintă operele executate în tehnica porțelanului, a combinației de argint și porțelan, tapisserie, dantelă, piele prelucrată artistic (copertă pentru carte) și vitralii.

Printre operele din prima categorie a catalogului, identificăm după denumiri lucrările realizate în perioada bucureșteană *Pont Mihai Voda a Bucarest*, *Le matin dans les montagnes*, *Icône*, *Chanson d'automne*, *Bains d'Hercule*, *Carpathes* și, probabil, alte peisaje și naturi statice cu denumiri lirice, cum ar fi *Nocturne*, *Parc en automne*, *Chemin de campagne*, deoarece peisajele din România se deosebesc cardinal de cele canadiene.

O altă basarabeancă ce emigrează în America este colega și prietena Cludiei Cobizev, care în timpul vieții îi spunea autorului acestor rânduri că Irina Kaufman (Szandrowski), cu care a studiat la Școala de Belle-Arte din Chișinău, a lucrat ca traducătoare de germană în jandarmerie, dar nu cunoaște soarta ei de după 1944. În scrisorile trimise profesorului său Auguste Baillayre în 1950, fosta studentă îl informează că plecând din România în Italia, unde s-a aflat 10 luni și unde i s-a născut fiica Alina,

⁵¹ Ibidem, p. 3

⁵² Scrisoarea Tatiane Sienkiewicz-Bulavițchi, Brossard, 28.08.1991, p. 2.

pleacă în Argentina și se stabilește cu Benon (soțul) la Buenos Aires. Soțul lucra la fabrică, iar Irina desena, câștigând suficient⁵³.

La 22 octombrie 1959 îi comunică profesorului de la New York, unde se află deja de trei ani, că locuiește cu fiica și fiul, soțul lucrează în calitate de inginer, iar ea, ca pictor de textile, realizează desene pentru mătase⁵⁴.

Irina Szandrowski își aduce aminte cu plăcere de timpurile de la Chișinău. În America are mulți prieteni români, ruși, localnici și polonezi, vara vizitând, împreună cu familia, frumusețile țării, menționând că anul trecut a petrecut două săptămâni în Canada. Din scrisorile adresate lui Auguste Baillayre rezultă că Irina a practicat și în Argentina, și în SUA designul industrial, creând schițe pentru tapiseria industrială și nu a participat cu creații la expoziții.

Și mai necunoscută este personalitatea lui Tully Filmus, care s-a aflat în SUA încă din perioada copilăriei. Născut în nordul Basarabiei în 1903, la Otaci din județul Hotin, în 1913, familia sa decide să emigreze în Philadelphia, unde viitorul artist, la vârsta de 16 ani, obține o bursă (1919) pentru Academia de Arte din Pennsylvania⁵⁵. În anii 1927 – 1929 frecventează Academia particulară din Paris a fovistului și cubistului André Lhote⁵⁶, dar prezența lui în Franța nu a influențat decisiv tendințele particulare ale creației artistului, care demonstrează calități pur academice, promovând o artă figurativă cu nuanțe poetice, neorealism de factură impresionistă.

Anume aceste calități i-au permis artistului să realizeze portretele unor personalități marcante ale culturii americane, precum Eleanor Roosevelt, George Zabriski, Gladys Nodiff sau Johannes Sock. Operele sale sunt prezente în muzee de prestigiu: *Metropolitan Museum*, Muzeul de Artă Americană *Whitney*, *Galeria Națională de Artă din Washington*⁵⁷.

A practicat în egală măsură pictura și gravura, portretul și scenele de gen, fiind un desenator excelent și o excepție în ambianța artistică americană pe parcursul secolului al XX-lea.

⁵³ Tudor Stăvilă. *Auguste Baillayre*, Arc, 2005, p. 40.

⁵⁴ Ibidem, p. 42.

⁵⁵ <http://www.liveinternet.ru/users/4819082/post212314481/>, p. 1 (accesat la 30.09.2014).

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%BC%D1%83%D1> (accesat la 30.09.2014).

Puținele sale opere apărute la casele de licitații americane ne prezintă o creație inedită, fără influențe exterioare, fiecare lucrare având un mesaj umoristic sau meditativ.

După cum s-a exprimat pictorul, ... *Mijloacele mele artistice aplicate fac parte din calitățile omului, ale fiecărui om. Și înălțătoare, și mizerabile, și hazlii. Totul, prin intermediul a ceea ce face și simte, trăiește, suferă, se bucură, meditează*⁵⁸.

Margarita Șklearevskaia face trimitere la una dintre lucrările artistului din Muzeul American de Artă Contemporană Whitney, intitulată *Casă și căruță*. Aflându-se în America, jurnalista a avut suficiente informații pentru a crea un medalion emoționant despre pictorul de origine basarabeană, preluat și de alte publicații, care apelează la descrierea unor lucrări concrete.



Autorii publicațiilor menționează că deși locuiește în America, multe din tablourile pictorului sunt sugerate de amintirile meleagului unde s-a născut, pomenind lucrarea *Casă și căruță*, în care ...*vântul rece gonește zăpada umedă ce străpunge corpul, iar calul bătrân nu mai poate urni din loc carul fără o roată*⁵⁹.

Majoritatea operelor sale din cadrul licitațiilor americane au drept laitmotiv viața și existența comunităților evreiești. Uneori aceste tablouri, cum este *Mediumul*, reprezintă varianta triplului portret, cu o realizare lejeră a variantei impresioniste a picturii lui Auguste Renoir. Cu o structură fragmentară a compoziției, fără profiluri psihologice, această lucrare poate servi drept model al originalității și intuiției, unde rezultatul se obține fără eforturi artificiale, apărând de la sine.

Tully Filmus este recunoscut îndeosebi ca un maestru al portretului, unde nu este suficientă numai măiestria, ci și cunoașterea psihologiei,

⁵⁸ М. Шкляревская. Талли Филмус из города Большого Яблока. Русский базар, Нью Джерси, № 97 (505), 2007.

⁵⁹ <http://www.liveinternet.ru/users/4819082/post212314481/>, p. 1 (accesat la 30.09.2014).



ca să descifrezi caracterul uman, visurile și aspirațiile sale, pierderile și destinul omului, reflectate în chip: *Femeie cu mandolină*, *Alisa*, *Liza* sau *Hopa*. Ultimele două portrete, apărute la licitații, impresionează prin complexitatea și profunzimea tratării.

Adolescenta timidă pare surprinsă într-un moment de meditație, rămasă singură cu sine, purtând un dialog intern, exteriorul lipsind completamente. Același lucru poate fi spus și despre portretul băiatului evreu cu un prenume specific – *Hopa*, cu o compoziție orientată pe verticală, care creează un spațiu limitat, dar produce impresia unei lucrări monumentale. Și în acest caz se demonstrează lipsa pozării forțate, gesturile, privirea, poza – toate definesc originalitatea și măiestria artistului.

Printre personajele scenelor de gen ale lui Tully Filmus multe amintesc scene din copilăria basarabeană a pictorului sau portretele din ciclul evreiesc. *Dansatorii* este o lucrare care poate fi atribuită ambelor medii.

Un cuplu de tineri dansează inspirat, momentul fiind surprins de pictor ca un fragment al unui ansamblu, cu gesturi și mișcări libere, dinamice, înscrise în cerc, pe un fundal unde cerul se unește cu pământul; această scenă de gen sugerează melodia și ritmul sonor, muzical, al picturii.

Cu această biografie laconică a creației lui Tully Filmus se încheie epopeea basarabenilor americani pe care destinul i-a călăuzit într-o ambianță complet diferită de cea a meleagului în care s-au născut. Aici și-au dobândit patria adoptivă, aici s-au realizat ca pictori, fiind recunoscuți și apreciați, dar în majoritatea cazurilor, indiferent cu ce amintiri au plecat din Basarabia, triste sau mai puțin triste, și-au adus aminte de ea prin intermediul tablourilor, preluate din lumea copilăriei.

Pictorii basarabeni

din America

Artele frumoase
din Basarabia
în secolul al XX-lea

VI

**Două colecții
basarabene
de artă.**

**Andrei Drăgoiu
și Ion Croitoru**



Colecțiile de artă reprezintă un nivel al performanței culturale a unei țări sau societăți. Ele constituie bazele tuturor muzeelor din lume, devenind loc al pelerinajelor, ca în cazul monumentelor ecleziastice sau al locurilor sacre. În egală măsură, colecțiile reflectă un moment important al existenței unei ambianțe artistice unde rolul operei de artă este recunoscut și apreciat la justa ei valoare, ca un univers metasensibil și metarealist. Nu este întâmplător și faptul că multe colecții muzeale sunt amplasate în palatele regale, situație care nu poate fi aplicată în cazul Republicii Moldova.

În Muzeul Național de Artă există mai multe colecții private donate, care, separat, nu au fost analizate, fiind cunoscute doar datele statistice ale fiecăreia dintre ele: câte tablouri, stampe sau sculpturi au fost oferite. De exemplu, numeroasa colecție a profesorului Academiei de Arte din Sankt Petersburg Pavel Șilingovschi, cu lucrări de grafică ale măștrilor europeni și ruși din sec. XVII-XIX, precum și creațiile posesorului ei (1947), colecția de artă basarabeană a lui Auguste Ballayre, donată în 1962 și în 2008, sau donația de artă europeană și rusă a basarabencilor Ana și Sofia Croitor-Phakadze (Moscova, 1967), colecția personală a Verei Blinova (1979) și a lui Andrei Ostap din București (1995).

Despre colecțiile basarabene se cunosc puține informații. Cu părere de rău, acestea au rămas doar în amintirile și publicațiile vremii, deoarece niciuna dintre ele nu s-a păstrat integral, toate fiind dezintegrate și risipite printre moștenitori sau aflându-se departe de locul unde s-au constituit.

În Basarabia primele colecții publice au apărut abia în anii 1910 – 1920 ai secolului al XX-lea. Prioritatea îi aparține *Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene* din Chișinău, care a publicat în 1923 și în 1925 lista celor 1739 de opere și cărți păstrate la Muzeul Mitropoliei. Tot acolo este menționată și biblioteca ...*răposatului Ion S. Suruceanu, cunoscut arheolog și numismat*, de la care au fost preluate mai multe cărți vechi în diverse limbi¹, sculptura și vestigiile antice fiind achiziționate de persoane sau instituții din Odessa și Sankt Petersburg.

În perioada interbelică, Alexandru Plămădeală scria într-un articol din revista *Viața Basarabiei* despre unele colecții anterioare și contemporane timpului aflării sale la Chișinău².

¹ Catalogul bibliotecii Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene din Chișinău. Tipografia Eparhială, 1925, 75 p.

² Alexandru Plămădeală. Pictori și sculptori basarabeni – un scurt istoric. *Viața Basarabiei*, 1933, p. 50.

Printre colecționarii de la începutul secolului al XX-lea, Alexandru Plămădeală amintește două persoane: Kasso (tatăl fostului ministru al învățământului public din Rusia) și inginerul Drăgoiu.

Sculptorul numește colecția de tablouri a lui Kasso valoroasă, constatând că ea a fost divizată de către moștenitori și vândută unor persoane care mai apoi au părăsit Basarabia³.

Dupa 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 ramâne unicul îngrijitor al fondurilor muzeale și al fondurilor școlii, inclusiv al colecției de tablouri a lui Pantelimon Halippa⁴.

În arhiva familiei Iliescu (Baillayre) din București s-au pastrat câteva file despre situația de la începutul războiului, intitulate *Ce a ars în Școala din Chișinău în anul 1941*, în care pictorul enumera meticulos pierderile.

Dintre toate colecțiile menționate, prezintă interes două – *Colecția Bogdan-Drăgoiu* și colecția surorilor Ana și Sofia Croitor-Phakadze și a fratelui Ion Croitoru, originari din Basarabia, care continuă să fie o enigmă, ca și soarta posesorilor. Aceste colecții, formate în timpuri diferite și de persoane diverse, ne permit, într-o anumită măsură, să facem o radiografie a gusturilor și preferințelor societății în care s-au constituit.

Pentru arta basarabeană, cunoscută deja cu peredvijnicii ruși și ucraineni de la hotarul secolelor XIX-XX, colecția lui Andrei Drăgoiu este destul de concludentă, printre autori figurând reprezentanți a două asociații: Мир искусства și Бубновъй валет.

Colecția lui Andrei Drăgoiu⁵, care locuia la Odessa, compusă din opere de pictură, arte decorative și sculptură, a fost achiziționată la Sankt Petersburg de Eugenia Bogdan-Apostolopolo pentru fondarea, la Chișinău, a unui muzeu de artă. În acest scop proprietara cumpără o casă – Palatul Cheșco, care urma să găzduiască colecția primului muzeu basarabean de artă, numit Bogdan.

³ Ibidem.

⁴ Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre. Fond 2989, registru 1, dosar 10, p. 4 (autorul scrie că la 26 august 1940 I. Bulat i-a transmis următoarele lucruri din casa lui P. Halippa: 25 de tablouri mari și mijlocii în rame, 13 mici și 13 fotografii).

⁵ Ibidem, op. cit.

Edificiul respectiv, construit în 1858 și aparținând Zamfirei Cheșco, s-a păstrat până astăzi pe strada Serghei Lazo, nr. 24. Deținătoarea colecției, Eugenia Apostolopolo-Bogdan⁶, a lăsat prin testament un milion de ruble în acest scop, însă, odată cu închiderea granițelor în 1918, activitatea de transferare a operelor a fost suspendată, colecția fiind cedată *Muzeului Memorial Lev Tolstoi din Odessa* (după 1928), iar după 1944 a fost inclusă în fondurile *Muzeului de Artă Ucraineană* din localitate. Catalogul expoziției de tablouri a *Societății Pictorilor Independenți*, care a avut loc la Odessa în 1919⁷, ne permite să apreciem valoarea operelor integrate în colecția Eugeniei Apostolopolo-Bogdan.

Printre cele 27 de tablouri expuse figurează lucrări de Alexandre Benois, Mihail Vrubel, Natalia Goncareova, Mstislav Dobujinski, Evgheni Lanseret, Kuzma Petrov-Vodkin, Nicolai Roerich ș.a., care, de fapt, reprezentau cele mai de vază figuri ale Asociației *Mir iskusstva*. Din cele relatate de Andrei Drăgoiu în articolul introductiv al catalogului, tablourile expuse reprezintă doar o parte a colecției Bogdan. Rămân inaccesibile lucrările lui Mihail Vrubel (*Leli*, ceramică executată la Ambramțevo, considerată pierdută), sculpturile lui Eduard Konenkov (*Egipteanca*, lemn și *Principesa*, ghips), *Pescărușii* lui Arcadi Râlov, gravurile în acvaforte ale lui Pavel Șilingovski (*Fiicele lui Lot*, *Mănăstirea Saharna*) și peisajele lui Aleksandr Iakovlev (*Forumul din Roma*, *Olivele și munții*, *Mallorca*). Lucrările Nataliei Goncareova, două la număr, au fost realizate la comandă pentru biserica *Sfânta Treime* din Cuhureștii de Sus, proiectată de Alexei Șciusev și construită în 1914. Studiile *Sfântul Theodor* și *Sfântul Boris* pentru pictura murală interioară au fost pictate de Goncareova între anii 1906 și 1915 și reprezintă o frumoasă interpretare decorativă a iconografiei neobizantine⁸. Integral, colecția lui Drăgoiu și cea a lui N. Kobâlinski (25 de opere, mai mult ale pictorilor din Odessa) a fost expusă la Odessa în lunile noiembrie – decembrie 1918, pentru comercializare.

⁶ Eugenia Bogdan-Apostolopolo (1857 – 1915), fiica nobilului basarabean Ioan Bogdan. Potrivit amintirilor lui V. Reazanov, interioarele conacului de la Saharna erau decorate cu covoare și mobilier produs de meșterii populari. A cunoscut-o pe proprietara conacului în anii 1903 – 1904, la Petersburg, al cărei apartament era, de asemenea, mobilat ca un muzeu etnografic – cu mese, paturi, leagăne pentru copii, ceramică și sfeșnice artizanale.

⁷ Выставка картин Товарищества независимых художников. Одесса, Тип. Ф. Гринер, 1919, 9 р.

⁸ Выставка картин Товарищества..., op. cit., c. 3.

Articolul introductiv la catalog consacrat acestei colecții a fost scris de Mihail Gerșenfeld, care constată: ...În liniștea actuală a vieții artistice ruse, orice amintire despre prosperarea artei ruse este deosebit de importantă pentru noi. Societatea Pictorilor Independenți a profitat de posibilitatea de a prezenta la expoziția ei unele opere contemporane ale celor mai buni maeștri ruși, datorită amabilității lui A.K. Dragoev, care ne-a pus la dispoziție colecția de tablouri destinată pentru Muzeul Artistico-Industrial „E.I. Bogdan” din Chișinău.

În această modestă colecție apar în fața noastră interesante figuri artistice: Al. Benois, Lanseret, Dobujinski, Roerich, Somov ș.a. – reprezentanți ai primei generații ai Lumii Artei din Petersburg, care au făcut mult pentru pictura rusă, pentru renașterea adevăratei frumuseți a vieții. Atunci când în pictură domina literatura plictisitoare, ei au apelat la originile străvechi ale artei ruse în cele mai frumoase tradiții ale timpurilor trecute ei au găsit dexteritatea și procedeele care i-au recuperat picturii ruse măreția, eleganța și rafinamentul de odinioară. Ei au descoperit din nou pentru noi farmecul adevărat al artei, originile ei decorative, având scopul de a împodobi pereții, suprafețele. Acest decorativism și-a aflat mulți străluciți exponenți⁹.

În prefața Colecțiilor Muzeului de Artă și Artistico-Industrial „Evgheenia Ivanovna Bogdan” din Chișinău din acest minicatalog, Andrei Drăgoiu menționează ca bine-venită ideea creării acestui muzeu în Chișinău în varianta de muzeu-conac-capelă, conac de tip vechi și depozit al artei pure, artistice – cotidiene și tradiționale, capelă-depозit al artei cultului religios și alăturat, o școală de desen, sculptură, arte decorative, ateliere de țesut, de ceramică etc., o școală a artei landșaftului decorativ.

A fost necesară o implicare a mijloacelor materiale, achiziția terenului respectiv, a casei și doar după aceasta – elaborarea detaliată a proiectului inițiat. Dar cataclismul imprevizibil al istoriei a deturnat soarta proiectului, văduvind-l atât material, cât și moral... Cedând rugăminților Societății Pictorilor Independenți de a ceda temporar, pentru perioada desfășurării expoziției, o parte a acestor valori ale muzeului din Chișinău, am decis în acest mod să o comemorez astfel și pe inițiativa lui. Cu o prezentare incompletă și într-o altă ambianță decât cea care a fost preconizată și deoarece are loc la Odessa și nu în modestul Chișinău, puținele opere adunate aici nu vor reflec-

⁹ Выставка картин Товарищества независимых художников. Одесса, Тип. Ф. Гринер, 1919, с. 7.



*ta adecvat ceea ce a fost gândit, totuși societății îi vor relata ceva*¹⁰.

Bătrân și grav bolnav, Andrei Drăgoiu, înainte de aceste evenimente, se întoarce la Chișinău, dar nu mai reușește să dea ultimele dispoziții în ceea ce privește *Palatul Cheșco* și colecția sa.

Din conținutul articolului rezultă că Alexandru Plămădeală nu a văzut aceste colecții, deoarece nu menționează nimic concret ce ar viza genurile, țările în care au fost create, timpul etc. . Unicele elemente concrete ce indică prezența genurilor în aceste fonduri sunt noțiunile generale de „pictură” și „sculptură”.

Autoarea acestor opere, Natalia Goncearova (1881 – 1962), este una dintre cele mai remarcabile personalități ale avangardei ruse de la începutul secolului al XX-lea, permanent amintită alături de Mihail Larionov, viitorul său soț, Serghei Deaghilev și *Baletele ruse* din Paris sau printre participanții asociațiilor *Mir iskusstva*, *Valetul de Caro* (Rusia), *Călărețul albastru* (*Der Sturm*, Germania).

Cele două icoane ale Nataliei Goncearova amintite anterior, din colecția inginerului Drăgoiu, au fost comandate de către Eugenia Apostolopolo-Bogdan la Sankt Petersburg, unde își avea sediul *Asociația Mir iskusstva*, al cărei membru era și pictorița, iar într-o anumită perioadă și Alexei Șciusev, arhitectul bisericii „Sfânta Treime” din Cuhureștii de Sus, până la transferul său la Moscova (1913). În relatările lui Vasili Rozanov¹¹, care a vizitat Basarabia în 1913, se amintește despre întâlnirile pe care le-a avut în anii 1903 – 1904 cu proprietăreasa de la Țaul, în imobilul său de la Sankt Petersburg, de pe str. Galernaia, și e puțin probabil ca aceste icoane să fi fost comandate atunci. Mult mai reală este presupunerea că

¹⁰ Выставка картин Товарищества независимых художников. Одесса, ноябрь – декабрь 1919, с. 6.

¹¹ В. Розанов. Полное собрание путевых очерков 1899-1919 г.г., Москва, Танаис, 1994, с. 590-619.



Două colecții basarabene

de artă. Andrei Drăgoiu

și Ion Croitoru

această comandă ar fi fost făcută în perioada când Alexei Șciusev proiecta biserica pentru moșia de la Cuhureștii de Sus, între anii 1912 și 1913. Că acest lucru s-ar fi întâmplat la Sankt Petersburg o demonstrează numele artiștilor și operele din colecție, unde doar Mașkov și Nesterov sunt reprezentanți ai școlii moscovite de pictură. Natalia Goncharova nu și-a mai realizat proiectul, iconostasul și pictura icoanelor revenindu-i lui A. Znamîțchi, lucrare finalizată în 1930, având drept model pictura religioasă a lui Mihail Brubel.

Lucrările achiziționate la Sankt Petersburg de Eugenia Bogdan-Apostolopolo reprezintă o radiografie a gusturilor sale estetice, destul de avansate pe acele timpuri, mai ales comparativ cu nivelul colecționarilor basarabeni.

Una dintre acele opere, *Natură statică cu vioară*, îi aparține lui Kuzma Petrov-Vodkin (1878 – 1939), care a învățat la Sankt Petersburg la școala Baron Stieglitz, iar la Moscova, în atelierul lui Valentin Serov. Între anii 1901 și 1904 studiază la München cu Anton Ažbe, plecând apoi la Paris, unde pictează *La scăldat pe cal roșu* și *Anna Ahmatova*, lucrări remarcabile, care i-au asigurat celebritatea.

Natură statică cu vioară, pictată în 1916, într-o gamă roșiatică bazată pe contraste, cu desen academic, este o continuare a experimentelor estetice ale Asociației *Mir iskusstva*, al cărei membru era, dar și a influențelor icoanei vechi ruse, cu care se familiarizează ulterior. Vioara și foaia albă



de note, pe cutia instrumentului, sunt amplasate în prim-plan, limitând rațional spațiul compozițional.

O altă operă din această colecție este semnată de Piotr Koncealovski (1876 – 1956), unul dintre fondatorii Asociației *Bubnovâi valet* (Valetul de caro) din Moscova, student al Academiei Julian din Paris (1897 – 1898) și al Academiei Imperiale de Artă din Sankt Petersburg (1898 – 1907). Lucrarea *Natură statică cu begonii* (1911) pare inspirată de pictura lui Cézanne, element care va figura în permanență în centrul atenției acestei grupări. Lucrarea face parte din primele experimente ale cezaniștilor ruși, cu o gamă coloristică abundentă de roșu, alb și galben pe fundalul maroniu al colțului de masă și al cerului albastriu întunecat.

O altă operă din colecție aparține lui Mihail Nesterov (1862 – 1942), absolvent al Școlii de Pictură „Stroganov” din Moscova la Vasili Perov și al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg la Cisteakov, reprezentant de vază al *peredvijnicilor*. A pictat decorul mai multor catedrale din Kiev, Sankt Petersburg, Moscova și Georgia, acest lucru influențând toată creația sa, inclusiv tabloul *La schituri* (*Două surori, Albița și Negrița*, 1915). Două figuri de călugărițe, în veșminte roșii și negre, se îndreaptă spre o bisericuță de lemn, pe fundalul lacului și al pădurii din depărtare. Figurile din tablou se percep ca o metaforă a timpului, a trecutului (figura în negru) și a speranței (figura în roșu), prevestind parcă ajunul revoluției bolșevice.



Despre pictor autorul catalogului scrie:... *O situație aparte are Nesterov, individual în conceperea mistică a naturii, apropiat ca tehnică și factură de Levitan și Serov*¹².

Dintre toți cei prezenți în colecția Eugeniei Bogdan-Apostolopol cea mai cunoscută personalitate a artei ruse este Alexandre Benois (1870 – 1960), cu patru opere – schițele pentru decorul Oaspetele de piatră (2, guașă) și două acuarele: Versailles (1898) și Moartea, reprezentând o scenografie tipică pentru estetica reprezentanților Asociației *Mir iskusstva*. Benois a fost pictor, scenograf al spectacolelor lui Serghei Deaghilev la Paris, fondator al Asociației *Mir iskusstva* și un excelent istoric al artei europene și ruse. Expatriat din Rusia sovietică în 1926, el are posibilitatea să lucreze în calitate de scenograf la teatrele Grande Opéra din Paris și La Scala din Milano.

Cu unele excepții, majoritatea celor prezentați în catalog au emigrat din Rusia după evenimentele din 1917. Printre ei se afla și Zinaida Serebrenkova (1884 – 1967), fiica cunoscutului pictor Evgheni Lanseret.

¹² Выставка картин Товарищества независимых художников. Одесса, ноябрь – декабрь 1918, с. 5.



Membră a Asociației *Mir iskusstva*, activează, din 1924, la Paris, tabloul său *La secerat* (1915) excelând în redarea chipurilor feminine ideale, în compoziții monumentale, decorative și laconice, creând o impresie de muzicalitate.

Încă un membru al Asociației *Mir iskusstva* a fost Nicolai Roerich (1874 – 1947), care în primele decenii ale secolului al XX-lea a fost tributار simbolismului și stilului *Art Nouveau*. Lucrarea *Spiritul timpului* (1915), pictată anterior șederilor sale în Statele Unite ale Americii și în India, având la bază filosofia și estetica budistă, ocupă un loc singular, cosmopolit, în arta rusă de la începutul secolului al XX-lea. Evgheni Lan-seret (1875 – 1946) și Mstislav Dobujinski (1875 – 1957) sunt autorii lucrărilor *Hagi Murat la bal* (1913) și *Terasă* (1916). Primul a reflectat în grafica de carte și în scenografie istoria țărilor ruși și a evenimentelor din Caucaz, unde a locuit între 1917 și 1933, fiind unul dintre puținii care nu au evadat din *raiul sovietic*. Cel de-al doilea, Mstislav Dobujinski, a fost, în anii 1886 – 1887, elev al Gimnaziului nr. 2 din Chișinău, studiind dreptul la Petersburg și pictura la München. La Petersburg se reîntoarce în 1901, debutând în grafică cu imagini ale orașului, unde arhitectura clasică este

contrapusă formelor urbanistice contemporane deformate. Reputat pictor teatral, se stabilește după 1917 în Lituania, iar în 1939 pleacă în SUA.

Ilia Mașkov (1881 – 1944), pictor asociat cercului *Bubnovâi valet*, a fost prezent în colecția basarabeană cu pânza *Natură statică* (1914), o imagine cu fructe și legume pe fundal întunecat.

Alte opere din această colecție care figurează în catalogul editat la Odessa nu se mai regăsesc în Muzeul Ucrainean din localitate, lucrările nefiind accesibile sau erau pierdute.

Astfel, despre lucrările lui Serghei Konenkov *Egipteanca* (în lemn) și *Fiica țarului* (ghips) Mihail Gerșenfeld face următoarea afirmație: ... *Sculptor talentat, care se adresează timpurilor trecute. Chipurile lui gingașe și feminine se armonizează cu arhaismul monumental al formei*¹³.

Despre *Pescărușii* lui Râlov, gravurile în acvaforte ale lui Pavel Șilingovschi (*Fiicele lui Lot*, *Basarabia. Mănăstirea din Saharna*) și lucrările lui Aleksandr Iakovlev (*Roma. Forum și Munți și olive*), despre sculptura lui Mihail Vrubel autorul menționează: ...*lucrarea unui fermecător Râlov, studiile lui Fokin, acvaforte iscusite ale lui Șilingovschi, Leli, după desenul lui Vrubel, turnat în atelierul artistico-industrial al lui Mamontov, lucrările lui Iakovlev, precizând că cu părere de rău, nu poți vorbi despre tot într-un articol laconic*¹⁴.

În final, autorul recomandă ...*vizitarea acestui colțisor al Societății Mir iskusstva, noi ne-am dori ca acele percepții încântătoare, care provoacă aceste opere, modele ale pensulei și dălții, să-l inițieze pe spectator în acele lumi spirituale, după care umanitatea tânjește*¹⁵.

Cea de-a doua colecție, a familiei Croitoru, donată muzeului din Chișinău, este confirmată prin *Actul de achiziții* din 28 decembrie 1967, semnat la Moscova, care se referă la nouă opere achiziționate de la Sofia (Craitor) Phakadze și Sofia Doca-Craitor, soția artistului (Ana decedase de curând), care făceau parte din arta rusă și cea europeană, și 17 lucrări donate, inclusiv două tablouri ale lui Ion Croitoru (*Copia portretului lui Savva Mamontov și Ucraineanca*) și două picturi ale Anei (*Natură statică cu banane* și *Natură statică cu gherghine*). În inventarul operelor donate mai figurează un excelent bust al restauratorului *Ion Croitoru*, realizat de alt basarabean, sculptorul Nichifor Colun, dar și *Portretul Anei Croitor*

¹³ Выставка картин Товарищества независимых художников. Одесса, ноябрь – декабрь 1918, с. 5.

¹⁴ Ibidem., с. 5.

¹⁵ Ibidem.



pictat de Igor Grabar. Din donație făceau parte *Figură feminină* de Vladimir Makovski (1883), *Portret feminin* de Fiodor Botkin, *În câmpie* de Constantin Korovin (1917), *Portret feminin* de Grigori Miasoedov, *Portret de bărbat* (anonim, 1778), o lucrare de H. Skirens (*Bărbat cu cal*, 1830), una de Jan Van Goyen (*Mal de râu*, secolul al XVII-lea) și alte patru tablouri ale unor pictori necunoscuți din secolele XVIII-XIX.

Pentru noi cea mai importantă parte a colecției o reprezintă cele 17 opere primite în dar, care conturează cercul pictorilor și interesele artistice ale familiei. Patru dintre ele sunt opere ale unor autori anonimi din secolele XVIII-XIX, care pot fi atribuite pictorilor europeni sau ruși. Este vorba de *Peisaj marin cu vas de navigație* (mijlocul secolului al XIX-lea), *Scenă de gen din Antichitate* (a II-a jumătate a secolului al XIX-lea), *Portret de bărbat* (1778) și *David cântând la harpă* (secolele XVIII-XIX), motiv frecvent întâlnit în miniatură (secolul al XIII-lea), icoană (secolul al XVI-lea) și în arta europeană din secolul al XVII-lea, dar și în cea rusă din secolul al XIX-lea.

Primul tablou al donației, *Peisaj marin cu vas de navigație*, pare a fi opera unui autor european, luând în considerare că în Rusia, cu excepția lui Ivan Aivazovski și a elevului acestuia, Lev Lagorio, nu au existat alți artiști care pictau peisaje marine cu o asemenea prestație profesionistă. Alt factor care înclină balanța în favoarea acestei presupunerii se referă la coloritul evident preimpresionist, fără efecte contrastante și descrieri



Două colecții basarabene

de artă. Andrei Drăgoiu

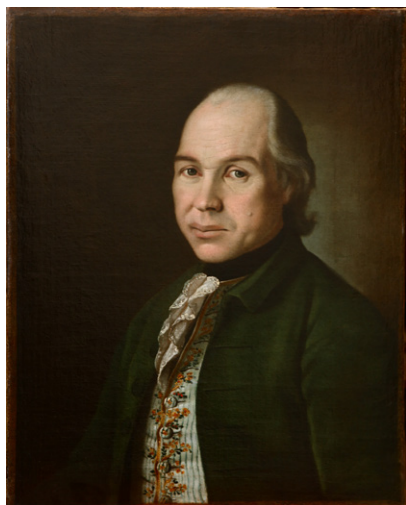
și Ion Croitoru

detaliat ale peisajului, care creează o iluzie optică realistă. În secolul al XIX-lea, peisaje marine au creat pictorii englezi, belgieni sau olandezi.

Altă lucrare, *Scenă de gen din Antichitate*, are un leitmotiv cunoscut în arta rusă prin opera lui Heinrich Semiradsky, pictor polonez, faimos reprezentant al academismului, care a activat o lungă perioadă de timp și în Rusia, unde și-a făcut studiile la Academia Imperială de Artă, în atelierul lui Karl Briullov. Printre operele sale foarte apropiate de lucrarea noastră sunt pânzele *Dansul printre săbii* (1881) și *Cântecul sclaviei* (1884), create în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Artei ruse din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea îi poate fi atribuit *Portretul de bărbat* din 1778. Drept motiv este constituie epoca lui Petru I, unde principalul gen al picturii devine portretul, care urmărește scopul de a expune modelul local în ambianța reformelor europene începute de țar, dar și cristalizarea la nivel de tipologie, stil, a unor criterii generale ale calității artistice. Autor al portretului respectiv poate fi un pictor din anturajul lui Alexei Antropov sau Ivan Argunov, care urmează principiile elaborate de statica compozițională, laconismul coloritului, reliefând vestimentația tradițională rusă din acea perioadă. Or, acest portret nu reflectă sentimentalismul portretelor reprezentative ale lui Fiodor Rokotov sau Vladimir Borovikovski.

Pânza *David cântând la harpă* este datată de moștenitoarele colecției din secolele XVIII-XIX. Tematica biblică cu acest subiect are o iconogra-



fie seculară, fiind prezentă în miniatura și icoana creștină din secolele XI-II-XVI, în arta europeană (sec. XVII) și rusă (sec. XIX). În această ordine de idei, luând în considerare compoziția, coloritul și maniera stilistică, tabloul poate fi atribuit, în egală măsură, artei occidentale sau celei ruse, dar face parte din arta secolului al XVIII-lea.

Scena de gen *Bărbat cu cal* (1830), atribuită de familia Croitoru lui N. Skirens (sub semnul întrebării), provoacă mai multe îndoieli. În primul rând, nu se cunoaște un pictor cu o asemenea identitate, doar unul fiind cel mai apropiat (James Skine, 1775 – 1864), iar aspectul vestimentației, tunică roșie, lungă, șalvării, exteriorul clădirii, prin fereastra căreia o persoană poartă un dialog cu proprietarul calului, indică un pictor local, aproape autodidact, având în vedere modalitatea de a trata volumul și forma, coloritul monocrom, specific pentru arta peredvijnicilor.

Două dintre tablourile donate, *Mal de râu* (sec. XVII) de Jan van Goyen și *Marte și Venus* (prima jum. a sec. XVIII) de Jean-Baptiste van Loo, fac parte din perioade și regiuni diferite. Prima aparține școlii flamande, iar cea de-a doua reprezintă arta franceză.

Peisajul lui Jan van Goyen, ca și cele ale lui Salomon van Ruysdael și Pieter de Molyn, reprezintă *peisajul tonal*, apărut la sfârșitul secolului al XVII-lea. Compozițiile tablourilor lui van Goyen se disting prin laconism coloristic și profuzime a tonalităților, care redau o factură irepetabilă, demonstrată de operele similare păstrate în muzeele din Amsterdam (*Vedere spre Merwede*, 1645, Rijksmuseum), Cleveland (*Vedere din Emmerich*,



1645, Muzeul de Artă) și Galeria Națională de Artă a Armeniei (*Vedere din Dordrecht*).

Tabloul lui Jean-Baptiste van Loo, un cunoscut portretist al epocii rococo, reflectă o scenă din mitologia greacă, caracteristică și pentru clasicism. *Marte și Venus* reprezintă o influență a activității sale din Italia, compoziția și coloritul, dar mai ales chipul lui Venus, amintesc lucrările manieriştilor italieni.

Celelalte tablouri aparțin în exclusivitate unor cunoscuți pictori ruși, care ilustrează evoluția picturii din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, de la peredvijnici la simbolişti și reprezentanți ai impresionismului. Doi dintre ei, Vladimir Makovski cu *Figură feminină* (1883) și Grigori Miasoedov cu *Portret feminin*, sunt figuri marcante ale peredvijnicilor. Primul, cunoscut drept un continuator consecvent al artelor vizuale cu caracter narativ, reflectă în portretul din colecția familiei Croitoru figura cochetă a unei doamne, cu un buchet de flori în mână, pe fundalul unui perete acoperit de tablouri. Atât vestimentația, cât și fața de masă sunt acoperite cu un ornament floral decorativ, care nu corespunde picturii monocrome a formației din care făcea parte artistul.

Dintre toți pictorii ruși pe care i-a cunoscut Ion Croitoru în Rusia prerevoluționară – Igor Grabar, Ilia Repin sau Ivan Bilibin, cea mai strânsă legătură din perioada emigrației în Franța a avut-o cu cel mai cunoscut adept al impresionismului rus, Constantin Korovin. La propunerea



lui Igor Grabar, ambii sunt ajutați să plece în 1923 pentru a organiza mai multe expoziții ale lui Constantin Korovin în Franța.

Pictura lui Constantin Korovin *În câmpie* (1919) poate fi una dintre operele retrocedate de Franța după decesul colecționarului. Reprezintă un studiu cu asfințitul soarelui, ale cărui ultime raze se revarsă peste o câmpie acoperită de flori de primăvară. Ținând cont de anul scris în partea de jos a tabloului – 1919, studiul a fost realizat în perioada când artistul activa în calitate de profesor la Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură *Stroganov* din Moscova.

Una dintre lucrările din colecția Croitoru, *Portret feminin* de Fiodor Botkin, se evidențiază în cadrul donației. Decedat de tânăr în Franța și puțin cunoscut în Rusia, acest pictor a fost unul dintre cei mai de vază simbolști ruși, care a realizat sinteza spațială a peisajului și a artei figurative, creând o ambianță ideală, aplicând limbajul artistic al art déco. Este un simbolism diferit de cel al lui Mihail Vrubel, Goriușkin-Sorokopudov sau Constantin Somov, care tratau simbolul folosind procedeele plastice ale peredvijnicilor sau ale pictorilor francezi Maurice Denis, Odilon Redon ș.a. Luminozitatea și sonoritatea decorativă a coloritului se îmbină în tablourile sale cu o pasivitate fermecătoare. Model pentru tabloul din Chișinău, foarte apropiat la chip, este una dintre cele trei variante ale *Portretului de fată* (1900), cumpărat de Galeria Tretiakov în 1901, care actualmente se află în colecțiile Galeriei de Artă din Primorsk, Vladivostok.



Un loc important în colecția donată Chișinăului dețin operele realizate de membrii familiei Croitoru. Astfel, Ana Croitoru este prezentă cu două lucrări (*Natură statică cu gherghine* și *Natură statică cu banane*), Ion Croitoru cu o copie după originalul lui Mihail Vrubel (*Portretul lui Savva Mamontov*) și cu *Portretul ucrainencei*, cărora li se adaugă *Portretul Anei Croitoru* de Igor Grabar. Aceste tablouri, pictate într-o manieră figurativă elocventă, sunt mai degrabă o realitate a consecințelor impunerii *realismului socialist* decât abordarea unor probleme de tratare plastică și demonstrează doar calitatea profesionistă în realizarea portretelor. Cel mai straniu caz se identifică în portretul lui Igor Grabar, cunoscut drept unul dintre primii impresionisti ruși, unde Ana, o doamnă frmoasă cu ochi albaștri, cu căciulă și șubă, apare doar ca un model ordinar ce pozează pictorului.

În *Portretul lui Mamontov* după originalul lui Vrubel, executat de Ion Croitoru, nu poate fi vorba de o imitație directă a modelului. În original paleta coloristică a lui Mihail Vrubel este mai diversă, cu contraste coloristice în care domină ultramarinul închis, iar varianta lui Ion Croitoru se bazează pe tonalitățile gamei calde, respectând doar rigorile ce țin de imaginea portretistică.

Una dintre operele donate, *Bustul restauratorului Ion Croitoru*, aparține unui alt basarabean, sculptorului Nichifor Colun.

O componentă importantă a acestei colecții sunt și cele nouă tablouri create de pictori francezi, germani, englezi și ruși din secolele XVI-



II-XIX, care au fost achiziționate de muzeu cu 3000 de ruble. Martor prezent la această tranzacție a fost soția lui Ion Croitoru, Sofia Ivanovna Doca-Craiton.

Acest compartiment al colecției, achiziționat la un preț foarte modest, cuprinde opere ale unor pictori europeni și ruși din secolele XVI-II-XIX, care au fost parte componentă a colecției constituite la Moscova, înainte de plecarea lui Ion Croitoru în Franța. Drept dovadă servesc numele și operele autorilor, care nu au tangență cu șederea pictorului basarabean la Paris.

Cele mai timpurii lucrări ale colecției sunt atribuite de familia Croitoru ca aparținând școlii engleze, făcând referințe la Godfrey Kneller cu două portrete, *Portret de doamnă* și *Portret de bărbat* de la începutul secolului al XVIII-lea. Ambele lucrări, cu aceleași dimensiuni, cu rame ovale, sunt portrete reprezentative specifice pentru un pictor care a activat un timp îndelungat la curtea regelui englez.

La hotarul secolelor XVIII-XIX este tabloul *Faun*, aparținând școlii franceze. Acest subiect devine popular în perioada Renașterii europene și continuă să fie reflectat ulterior în creația lui Rubens, a austriacului Hans Makart, care la rândul său a influențat simbolismul germanului Franz von Stuck. Printre cei care au abordat subiecte similare se numără și francezul William-Adolphe Bouguereau, care face parte din cercul școlii clasice franceze, o tendință specifică a academismului, pentru care prioritare erau motivele antice, în varianta Antichității romane.



Școlii franceze îi aparține și tabloul *Portret de doamnă* de Henri-François Riesener, pictat la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Admirator și continuator al portretului reprezentativ francez, în acest tablou pictorul este atras de exteriorul modelului, o doamnă din anturajul păturii de mijloc a societății, fără a fi reflectată și lumea interioară a chipului.

Un alt autor prezent în colecție este germanul Carl Triebel cu un *Peisaj*, creat la mijlocul secolului al XIX-lea, autor al unor peisaje rustice cu nuanțe romantice și poetice. Lucrarea acestui pictor frappează prin vederea panoramică a spațiului, în care un călător trece prin crângul de copaci care deschide o priveliște spre un orașel cu catedrale și o cetate, amplasată în promontoriu, toate plutind în lumina revărsată a razelor de soare.

Sub semnul întrebării se află apartenența *Portretului de doamnă*, atribuit pictorului olandez Adriaan de Lelie (hotarul secolelor XVIII-XIX). Inclus într-un format oval, chipul reflectă integral apartenența la portretul reprezentativ european. Imaginea doamnei, cu o vestimentație luxoasă, decorată cu dantele fine, este amplasată pe un fundal teatralizat, o parte fiind acoperită de o draperie întunecată, cealaltă descriind o vedere de peisaj, abia vizibilă.

Dintre lucrările achiziționate, trei tablouri aparțin unor autori ruși. Cea mai timpurie, *Portretul unui tânăr*, aparține lui Alexei Tăranov, elev din anturajul lui Venețianov, apoi student în atelierul lui Karl Briullov la Acedemia Imperială de Arte din Sankt Petersburg între anii 1826 și 1836. De la profesorii săi a preluat însă puține elemente de măiestrie, portretul respectiv având o alură romantică, specifică parțial pentru majoritatea



elevilor lui Briullov, cum o demonstrează și *Autoportretul* lui Taras Șevcenko (1840), din aceeași perioadă.

Încă un nume cunoscut în arta rusă este cel al lui Leonid (Avrum) Pasternak, al cărui studiu *Peisaj cu cal negru* (1889) produce impresia unei scene de gen, mai puțin prezente în creația artistului, cunoscut, în general, ca un excelent portretist și grafician, oscilând între impresionism și postimpresionism. Studiul respectiv reflectă tendințele peredvijnicilor și ale reprezentanților *Lumii Artei*.

Ultimul tablou al colecției, *La seceriș* (1913) de Serghei Maliutin, poate fi atribuit fără echivocuri lui Filipp Maleavin, autorul cunoscutei pânze *Viforul* (1906), dacă în colțul drept al tabloului nu ar fi existat semnătura distinctă a autorului.

În perioada sovietică a fost cunoscut ca autor al renumitului *Portret al lui D. Furmanov*, din 1922, comisarul lui Ceapaev, interpretat în tradițiile peredvijniciste. Tabloul de la Chișinău are particularități comune cu opera lui Maleavin, prin dinamismul compoziției și coloritul sonor decorativ al picturii, de factură cezaniată.

Într-un alt document despre colecțiile familiei Croitoru, din 28 decembrie 1975, se susține că moștenitoare a colecției devenise o prietenă a familiei –Liubovi Eremeevna Cernâșova, care este dispusă să ofere pentru achiziții 10 opere rămase, deoarece celelalte au fost distribuite în

timpul vieții autorilor. Discuțiile despre aceste achiziții urmau să aibă loc peste două luni, însă din cauza problemelor de sănătate ale proprietarei cercetătorul muzeului de la Chișinău (Eleonora Sâdnic) nu a avut acces la fostul apartament al surorilor Croitoru, ca să stabilească despre ce opere este vorba.

Colecția familiei Croitoru donată Chișinăului și constituită într-o perioadă limitată de timp, pe parcursul a două decenii de la începutul secolului al XX-lea, nu reflectă integral preferințele estetice și artistice ale deținătorilor. Operele de artă europeană, franceză, olandeză sau germană, intercalate cu lucrările pictorilor ruși din secolele XVIII-XIX și începutul secolului al XX-lea, în lipsa unor lucrări donate sau propuse pentru achiziții altor muzee, din colecția inițială a fondatorului, nu ne permit să afirmăm cu siguranță dacă reflectă tendințele principale ale picturii din perioada corespunzătoare. Dar și aceste lacune nu diminuează importanța colecției Croitoru, multe dintre operele căreia aparțin unor nume notorii și fiind prezente în expoziția permanentă a muzeului.

Subiectul abordat în această laconică expunere este o încercare de a promova și a stimula continuarea cercetărilor ulterioare, care vor pune în valoare și alte colecții donate Chișinăului, care sunt o parte esențială a istoricului colecțiilor deținute de Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Faptul că în Basarabia de până la 1920 au existat și alte colecții particulare este confirmat de expoziția de artă plastică inaugurată în 1918 în sediul Primăriei, în cadrul căreia, pe lângă peredvijnicii ruși, ucraineni și pictorii basarabeni, au fost prezentate și lucrările unor asemenea maeștri europeni ca Fantin-Latour, Luca della Robbia, Prelotzi, Scot Goff ș.a.

Colecțiile Bogdan și Ion Croitoru, ca valoare artistică și importanță istorică, sunt o excelentă selecție a celor mai reprezentative figuri ale avangardei ruse de la începutul secolului al XX-lea, fapt demonstrat de muzeografia din Odessa și Moscova, care au inclus în colecțiile lor opere ce au ajuns la Chișinău sau au aparținut cândva Basarabiei. Faptul dezvăluie și nivelul de percepție a valorilor artistice al unor reprezentanți ai elitei basarabene și importanța acestora în cultura națională.

Artele frumoase
din Basarabia
în secolul al XX-lea

Adnotare

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

Prima etapă coincide, în timp, cu sfârșitul secolului XIX-lea – anul 1918 și a fost determinată de caracterul relațiilor dintre Basarabia și Imperiul Rus, în componența căreia 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 Stepankovski 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 Damir, urmată, în 1891, de prima expoziție ambulantă a Societății Pictorilor din Sudul Rusiei.

În cadrul expoziției a XIX-a, din același an, a fost inaugurat încă un vernisaj cu participarea comună a peredvijnicilor ruși și ucraineni, reprezentați de Ivan Șişkin, Vasili Suricov, Vasili Polenov, Nicolai Kasatkin, Alexei Korin și Nicolai Ghe, însumând prezența a circa 100 de tablouri.

Din 1892 până în 1900 au mai urmat patru expoziții, iar din 1903, împreună cu Ilia Repin, Nicolai Bogdanov-Belski ș.a., expun și basarabeni Vasili Blinov, Mihail Berezovschi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov,

Eugenia Maleșevschi, Vasili Tarasov, Grigore (Ițec) Șah, Alexandr Climășevschi ș.a.

În cadrul activității expoziționale din Basarabia atrage atenția următorul fapt: 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 dintre secole: Aleksandr Șevcenko, Natan Altman, Vadim Falileev, Kuzma Petrov-Vodkin ș.a. Totodată, se constituie nucleul pictorilor basarabeni care aduce la înființarea, în 1903, a Societății Iubitorilor de Arte Frumoase din Basarabia și care organizează la Chișinău expoziții comune cu pictorii ruși și ucraineni.

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 Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Petre Constantinescu-Iași înscrie o nouă pagină în dezvoltarea culturii artistice autohtone. Tendințele principale în dezvoltarea artelor plastice continuă să fie aprofundate, bazându-se pe sursele etapei anterioare. Se produce un salt calitativ, care marchează apariția unor noi teme și subiecte, a unor noi modalități de tratare. 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 operele de 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 Furer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan, dar mai ales ale lui Alexandru Plămădeală și Auguste Baillayre, care au marcat prin operele lor 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 expoziții comune ale plasticienilor români și basarabeni, participarea lor la Saloanele Oficiale din București au urgentat includerea ultimilor în orbita culturii române și europene a timpului.

Practic, toată arta basarabească, la origini, a fost marcată de tot ce se petrecea în Rusia – expozițiile peredvijnicilor ruși și ucraineni după 1890, studiile basarabenilor la Academia Imperială de Artă din Sankt Petersburg, Moscova, Kiev sau Odessa.

Dar, pe lângă centrele artistice ruse și ucrainene, la începutul secolului al XX-lea un rol aparte au jucat marile capitale ale Europei Occidentale – Parisul, Münchenul, Amsterdamul și Bruxelles-ul, unde pe parcursul câtorva decenii și-au continuat studiile și au activat pictorii basarabeni.

În prima perioadă (anii 1900) un rol deosebit a avut Sankt Petersburgul, unde au studiat basarabeni Nicolai Gumalic, Toma Răilean, Eugenia Maleșevski, Vladimir Ocușco, apoi Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Nadejda Ivanov și Vladimir Doncev, care, la acel moment, devenise centrul vieții artistice al Imperiului Rus. Nu întâmplător, la începutul secolului, la Sankt Petersburg încep căutările în privința constituirii organizatorice a unor asociații noi, cu viziuni diferite asupra priorităților în artă.

Prima asociație de acest tip – Grupul artistico-psihologic *Triunghiul* (Treugolnik) se constituie în 1908 și organizează expoziția *Impresioniștii* în martie 1909, la care printre pictorii ruși participă și basarabeni Auguste Baillayre și Lidia Arionescu. O altă asociație – *Uniunea Tineretului* (Soiuz Molodioji) apare în 1909, al cărei scop consta în familiarizarea membrilor săi cu stilurile contemporane de artă, organizând la Sankt Petersburg patru expoziții (1910, 1911, 1912, 1913) și una, la solicitarea lui Mihail Larionov (martie 1912), la Moscova, vernisajele demonstrând toate tendințele contemporane ale avangardei – de la postimpresionism până la abstracționism. Pe lângă frații Vladimir și David Burliuk, Kazimir Malevici, Vladimir Tatlin, Natalia Goncharova, Natan Altman, Mihail Larionov (până în 1913), la expoziții participă și Auguste Baillayre.

Nefiind totuși unicele societăți de acest tip în Sankt Petersburg din care au făcut parte pictorii basarabeni, ambianța artistică ar fi incompletă fără alte manifestări, care i-ar fi atras pe artiștii provinciali. Acest lucru se referă mai ales la expozițiile occidentale, organizate la Sankt Petersburg. Astfel, în același an, în luna martie a fost organizată expoziția pictorilor germani din München, printre care figurau Franz von Lenbach și Franz von Stuck.

La începutul anului 1910, în incinta redacției „Apollon” este vernisată expoziția de grafică franceză cu lucrări semnate de Van Dongen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin și Auguste Rodin.

Sincronizarea căutărilor de noi procedee plastice de expresie în Rusia și în Europa Occidentală o demonstrează expoziția organizată la Odessa și Kiev – *Salonul Izdebsky*, vernisaj comun al pictorilor ruși și francezi.

În același timp, mediul artistic din Sankt Petersburg încearcă să fie mediator între toate asociațiile de artă ale Rusiei, organizând manifestări care ar prezenta toate stilurile existente în Rusia, indiferent de apartenența la o grupare sau alta. De aceea vernisajul expoziției *Salonului...* din ianuarie 1909, inaugurat în Muzeul Primului Corpus de Cadeți, la care au participat reprezentanți ai unor diverse tendințe – de la Vasili Kandinski și David Burliuk până la Valentin Serov, Vasili Surikov și Isaac Levitan – era ceva ordinar și nicidecum o excepție.

Anume aceste momente i-au permis, în permanență, lui Auguste Baillyre să întrețină legături prietenești cu exponenții de vază ai avangardei ruse – în München sau Berlin, Paris sau Moscova.

Un alt centru al artei europene și cel mai important din perioada vizată este Parisul. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, el devine centrul vieții artistice internaționale, unde sosesc, pentru a-și demonstra măiestria și a-și dobândi slavă artiști din cele mai diverse spații geografice – din ambele Americi, de Sud și de Nord, din Japonia, dar mai ales din arealul european, unde, probabil, niciuna dintre țările existente pe atunci nu a dus lipsă de reprezentanții săi în Franța.

Vestita Școală de Belle-Arte, unde și-au făcut studiile mulți dintre impresionisti și viitorii simbolisti, foviști, ba chiar și avangardiști, nu era unica instituție de învățământ artistic din Paris. Aici funcționau ateliere și academii particulare, al căror scop consta în pregătirea profesională și susținerea examenelor în instituțiile de stat. Însă mulți dintre viitorii artiști, care au studiat în Academiile Elvețiană, Julian, Grande Chaumière, Common sau în atelierile lui Gleyre sau Gerôme, de obicei, nu-și mai continuau studiile, rămânând să creeze în Paris sau întorcându-se în țările lor.

La Paris se organizau Saloane Oficiale și independente, de toamnă și de primăvară, expoziții tradiționale de opoziție academică, cum ar fi Salonul de Toamnă, consacrat pictorilor foviști sau expozițiile personale ale lui Van Gogh (1901), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, Van Gogh și Édouard Manet (1905), Paul Gauguin (1906), Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse și Georges Braque (1908), expoziția futuristilor din 1912. Acestea au fost văzute și comentate diferit de către pictorii basarabeni, care pentru o provincie erau suficient reprezentați la Paris.

Printre ei, Eugenia Maleșevschi, iar mai înainte – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Pereț Vaxman, Numa și Alexandr Patlagean, Olga Olby, Grégoire Michonze, Zelman Otchakovsky, Joseph Bronstein, Moissey Kogan, care erau reprezentanții primului val de basarabeni care au studiat sau au vizitat Parisul.

Alt centru cultural european după Paris devine, în aceste timpuri, Münchenul. Mai aproape de Basarabia, dar mai îndepărtată decât Franța, Belgia sau Olanda, unde se mai vorbea franceza, cu care basarabeni erau familiarizați din copilărie, capitala Bavariei a găzduit doar câțiva basarabeni – frații Șneer și Moissey Kogan, care își fac studiile la Academia de Arte din Bavaria la hotarul secolelor – între 1899 și 1903. Pentru Moissey Kogan perioada müncheneză însă durează până în anul 1910.

Printre fenomenele deosebite care au apărut la München în aceste vremuri un loc aparte ocupă *Secession*-ul, a cărui fază inițială se încheie până la sosirea fraților în Germania (1897), însă ambianța de cosmopolitism a orașului se datorează revistei *Simplicissimus* (1886) și apariției *Jugendstil*-ului, utilizat ca termen, pentru întâia oară, în 1899 de Rudolf A. Schröder într-un text din revista *Insel*.

Importanța și influența *Secession*-ului se extinde nu numai asupra Berlinului, Dresdei, Vienei, incluzând în orbita artistică și Roma (*La Secessione*, 1913), Budapesta (1896 – 1914), Praga (1896) etc. Anume această orientare a favorizat apariția *Jugendstil*-ului și expresionismului german, ultimul avându-și originile în grupările și activitățile *Die Brücke* (Podul, Dresda, 1905) și *Der Blaue Reiter* (Călărețul albastru, München, 1911 – 1912).

Cu aproape două decenii mai târziu își face apariția în Germania, dar în alt oraș – Dresda – un alt basarabean, Gheorghe Ceglocoff, care în anii 1923 – 1926 studiază la Academia de Arte aproape în aceeași perioadă când Oskar Kokoschka activa în calitate de profesor (1919 – 1924) și unde din 1919 au activat asemenea reprezentanți ai *Secession*-ului, ca Otto Dix, Conrad Felixmüller și Otto Lange, fiind coleg cu Hans Grundig.

Printre alte centre europene unde au studiat arta pictorii basarabeni un interes aparte prezintă Amsterdamul. Dacă nu luăm în considerare că acest oraș era capitala Olandei, e greu de spus ce i-a atras pe Lidia Arionescu și Auguste Baillayre să frecventeze cursurile Academiei Regale de Arte Frumoase în anii 1899 – 1902. Francez de origine, pictorul se împrietenește în timpul călătoriilor sale din 1907 – 1908 cu Henri Matisse,

Pablo Picasso, Auguste Renoir, cu toate acestea, nu a participat vreodată la expozițiile pariziene.

În vecinătate se mai află o capitală care a beneficiat de prezențe basarabene – Bruxelles-ul, pe care l-au asaltat după 1920 elevii lui Auguste Baillayre de la Școala de Belle-Arte din Chișinău. Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jasicinsky, Claudia Cobzev, Afanasie Modval au absolvit Academia Regală de Arte în perioada 1928 – 1936, lucrările lor în mare parte propunând variante diverse ale artei franceze – de la realismul lui Gustave Courbet până la constructivismul lui Kazimir Malevici.

În același timp, în această perioadă, o altă parte a basarabenilor studiază în Paris, la Școala de Arte Decorative: Elena Barlo (1932 – 1934) și Natalia Bragalia – scenografia (1928 – 1931), Tania Baillayre (1932) și Tatiana Sienkiewicz – grafica (1929 – 1932).

Alt centru artistic unde nu numai au studiat, au expus după 1920, dar și au locuit după 1945 a fost Bucureștiul. Oricât de paradoxal ar părea, dar relațiile artistice dintre Basarabia și Regatul Român după Unirea din 1918 au fost mult mai puțin benefice decât se putea aștepta. Ce-i drept, în 1921 – 1922 la București se inaugurează expoziția pictorilor basarabeni, mulți dintre care au fost menționați, expoziția retur a bucureștenilor fiind organizată abia în 1930. Oricum, basarabenii participă la Saloanele Oficiale de la București, studiază la Academia de Arte, câștigând burse pentru a studia în Franța, Belgia, Italia. Posibil, acea situație era o consecință directă a artei răsăritene, destul de evidentă în lucrările pictorilor din Basarabia. Dar interesele comune, caracteristice pentru ambele regiuni, noile tendințe și noile orientări îi apropie pe plasticieni în egală măsură cu cei din Rusia, Franța sau Ucraina, fapt ce se datorează sincronizării artelor naționale cu cea occidentală.

Ultimul reper căruia arta basarabeană îi datorează suflul noilor tendințe în artă a fost Odessa, oraș al unei culturi specifice, care la începutul secolului al XX-lea are o pondere culturală mult mai mare decât Kievul.

Tradiționalele expoziții ale *Asociației Pictorilor din Sudul Rusiei*, organizate și la Chișinău spre sfârșitul secolului al XIX-lea, îi tentează pe mai mulți basarabeni să participe la vernisajele din Odessa: Mihail Berzovschi, Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi ș.a. Un alt rol Odessa l-a jucat prin intermediul Școlii de Arte. Aici și-au făcut studiile Șneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Maleșevschi, Pavel Șilingovschi, Pavel Piscariov, Gheorghe Damir, Timofei Colța ș.a. Aici are loc în 1909 renumitul *Salon*

al lui Izdebsky cu participarea avangardei ruse și franceze, expus apoi la Kiev și Sankt Petersburg.

În perioada postbelică două generații de plasticieni, circa 160 de nume, cu excepția celor reîntorși din România (Mihail Grecu, Valentin Rusu-Ciobanu, Victor Ivanov, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Lazăr Dubinovschi, Serghei Ciocolov), nu se mai regăsesc în expozițiile din RSS Moldovenească.

Creația mai multor artiști plastici din Basarabia s-a dezvoltat departe de granițele regiunii. Pentru unii, ca Theodor Kiriacoff, Gheorghe Ceglocoff, Elena Barlo, Natalia Bragalia sau Tania Baillayre, Bucureștiul a devenit orașul în care ei s-au integrat, pentru alții cea de-a doua patrie devine Franța (Moissey Kogan, Olga Olby, Grégoire Michonze, Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), Belgia (Idel Ianchelevici, Elizabeth Ivanovsky), Brazilia (Samson Flexor), Statele Unite ale Americii (Irina Szandrovsky, Sacha Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) sau Canada (Tatiana Bulavițky-Sienkiewicz).

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.

Artele frumoase
din Basarabia
în secolul al XX-lea