

**CENTRUL MITROPLITAN DE CERCETĂRI
TABOR (IAȘI)
UNIVERSITATEA DE STAT
„DIMITRIE CANTEMIR”
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

**TRADIȚIE
ȘI
CONTEMPORANEITATE
ÎN ARTELE VIZUALE
ȘI CULTUROLOGIE**

Studii interdisciplinare

**IAȘI – CHIȘINĂU
2020**

Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale și culturologie. În onoarea doctorului în studiul artelor Ludmila Toma

Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice naționale. Supliment al revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique”, Iași, redactor-șef profesor dr. habil. în studiul artelor Nicoleta VORNICU

Culegerea de articole a fost discutată și recomandată pentru editare la ședința Consiliului Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM (proces-verbal nr. 07 din 18 iulie 2017)

Comitetul științific: Eleonora Brigalda, dr., prof. (UPS Ion Creangă, Chișinău); Liliana Condraticova, dr. hab., conf. (IPC); Victor Ghilaș, dr. hab., conf. (IPC); Ana-Maria Plămădeală, dr. hab., conf. (IPC); Mariana Șlapac, dr. hab., conf., mem. cor. al AȘM (IPC); Constantin Spînu, dr., conf. univ. (IPC).

Comitetul organizatoric: Liliana Condraticova, dr. hab. (IPC); Alla Ceastina, dr. (IPC); Lilia Dragnev, cerc. șt. (IPC); Ana Ghilaș, dr., conf. (IPC); Elena Musteață (UTM); Natalia Procop, dr. (IPC).

Editor, redactor: dr. Liliana Condraticova

Recenzenți:

Nicoleta Vornicu, dr. hab., profesor (Iași, Centrul Mitropolitan de Cercetări TABOR)

Aurelia Hanganu, dr. hab., conf. cerc. (Universitatea de Stat „D. Cantemir”)

Concepție grafică, design: Liliana Condraticova

Procesarea imaginilor: Natalia Procop, Liliana Condraticova

Coperta: Liliana Condraticova, Natalia Procop

Traducerea, redactarea rezumatelor în limbile engleză, rusă: Alla Ceastina, Lilia Dragnev, Victoria Fedorenco

Foto: Constantin Grozdev, Iurie Foca, Ludmila Toma, arhivele autorilor.

Descrierea Camerei Naționale a Cărții

Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale și culturologie. Studii interdisciplinare. În onoarea doctorului în studiul artelor Ludmila Toma. Culegere de articole. Editor: Liliana Condraticova. Iași–Chișinău: 2020. 234 p. Bibliografie la sfârșit de articol.

ISSN 2558 – 894X

© L. Condraticova, 2020

© Autorii articolelor, 2020

SUMAR

Partea I. Portretul criticului de artă și al omului de știință

Aurelia Hanganu. Tradiție și contemporaneitate în viziunea criticului de artă Ludmila Toma	5
Liliana Condraticova. Ludmila Toma. Schiță biobibliografică	8
Ana-Maria Plămădeală. Destinul omului de artă	28
Людмила Цончева. Я не знаю людей, более преданных искусству, чем Людмила Тома	32
Eleonora Romanescu. Reflecții despre critica și criticii de artă	34
Людмила Тома. Актуальные проблемы развития изобразительного искусства Молдовы	36
Людмила Тома. Незабываемые встречи	44
Ludmila Toma. Impresii de la expoziția lui Sever Săsărman	46
Ludmila Toma. Album foto	50

Partea II. Studii de istoria artei și culturologie

Eleonora Brigalda. Artă și sacralitate în creația sculptorului moldovean Veaceslav Cebotari	73
Ana Marian. Relieful sculptural și plăcile decorative în creația Brunhildei Epelbaum-Marcenko	82
Victoria Rocaciuc. Povestea lui Aliman în interpretări grafice	93
Ștefan Popa. Teoria sistemică – baza metodologică aplicată în studiul designului interior	111
Елена Ракчеева. Интеграция науки, образования и производства в контексте профессиональной подготовки дизайнеров одежды	118

Liliana Condraticeva. Elita basarabeană: farmecul bijuteriilor și eleganța vestimentației. Surse de cercetare	128
Vitalie Malcoci. Armonizarea spațiului ambiental din interiorul locuinței țărănești	137
Natalia Procop. Plasticieni ai artei textile formați în cadrul școlii din Republica Moldova	142
Anca Maria Zamfir (Brașov). Cetatea Brașovului în a doua jumătate a secolului al XV-lea	154
Алла Частина. Архимандрит архитектор Иоанникий (1777–1851)	170
Наталья Юрченко. Вторичность истины или „находки” в изучении архитектурного наследия Кишинева	184
Valeria Barbas. Abordări teoretico-conceptuale ale interculturalității	192
Traian Ichim (Brașov). Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București în perioada interbelică	198
Светлана Беляева (Киев), Светлана Рябцева. Сладкогласные девы-птицы. Античные реминисценции в христианской изобразительной традиции	204
Tatiana Bujorean. Ritmul în sistemul ornamental și cel structural al portului popular. Studiu de caz: cămașa femeiască	219
Valeria Barbas. Carmen-Gabriela Gîtlan – trăiri tumultuoase și pasionate	231
Date despre autori	232

Aurelia HANGANU

TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE ÎN VIZIUNEA CRITICULUI DE ARTĂ LUDMILA TOMA

Ludmila Toma, protagonista volumului *Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale și culturologie*, conferențiar, doctor în studiul artelor, este bine cunoscută în mediul criticilor de artă și al specialiștilor din domeniul studiului artelor din Republica Moldova și în afara țării. În anul 1963 a absolvit Academia de Artă *I. E. Repin*, Facultatea Istoria și Teoria Artelor din Sankt Petersburg. De-a lungul timpului s-a afirmat ca un critic de artă exigent, înscriind pagini de consistentă valoare în istoria artei naționale.

A debutat în calitate de cercetător științific la Muzeul de Stat de Arte Plastice din orașul Chișinău (Muzeul Național de Artă al Moldovei), a activat ca cercetător științific coordonator la Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural.

Este înalt apreciată ca profesor de istoria artei, fiind cadru didactic la Școala Republicană de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău (Colegiul Republican de Arte Plastice *A. Plămădeală*) și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Îmbină activitatea academică cu cea pedagogică, fiind conducător de teze de masterat și doctorat.

Specialist profesionist în domeniul picturii contemporane, Ludmila Toma are meritul incontestabil de a scoate la lumină talentați maeștri de origine română – marele maestru basarabean Mihai Grecu, artiștii plastici Moisei Gamburd și Dimitrie Sevastianov, Eugenia Gamburd, Inesa Țipin, Claudia Cobizeva, Ada Zevin, Elena Bontea și alte figuri reprezentative ale artei naționale, cărora le-a stabilit locul în arta contemporană și le-a consacrat o serie de articole și monografii-albume fundamentale.

Pentru prodigioasa activitate, doamna Ludmila Toma a fost învrednicită de *Diploma de Gradul I* a Uniunii Artiștilor Plastici din URSS, i s-a fost conferit titlul onorific *Om Emerit* al Republicii Mol-

dova, *Premiul pentru merite deosebite întru prosperarea artelor plastice*, oferit de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova, *Premiul Moisei Gamburd*, *Diploma de recunoștință* a Academiei de Științe a Moldovei, *Diploma Academiei de Științe a Moldovei Meritul Academic*, medalia jubiliară *100 de ani de la nașterea lui Mihai Greco*. În anul 2015, Ludmila Toma a devenit *Laureat al Premiului Național* pentru monografia-album *Mihai Greco* din colecția *Maestri basarabeni ai secolului XX*.

Prin culegerea de față se aduce un omagiu conferențiarului, doctorului și pedagogului Ludmila Toma, care ne îndeamnă prin modestia sa, înaltul profesionalism și exigență să cunoaștem și să prețuim faptele înaintașilor și contemporanilor noștri, a artiștilor plastici care au contribuit la afirmarea și dezvoltarea artei naționale.

Autor al 17 monografii în calitate de monoautor și coautor, al peste 190 de publicații în reviste științifice din țară și din străinătate, în cataloage, albume, pliante, Ludmila Toma rămâne fidelă și consecventă ideii valorizării științifice, promovării și aprecierii la justa valoare a artei naționale.

LUDMILA TOMA

PORTRETUL CRITICULUI DE ARTĂ ȘI AL OMULUI DE ȘTIINȚĂ



Liliana CONDRATICOVA

PORTRETUL CRITICULUI DE ARTĂ ȘI AL OMULUI DE ȘTIINȚĂ

Ludmila Toma – critic de artă și doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural din Chișinău și lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice –, deține un loc marcant în viața culturală a Republicii Moldova.

Este autoare a peste 180 de publicații științifice în reviste naționale și internaționale, cataloage, albume, pliante. Lucrările sale vizează arta plastică, sculptura, grafica din spațiul moldovenesc și au un deosebit impact asupra criticii și istoriei artei naționale. Grație perseverenței și înaltului profesionalism, ca specialist în domeniul picturii contemporane, ea are meritul de a fi scos din anonimat nume de referință pentru cultura națională și europeană – Mihai Greco, Moisei Gamburd, Claudia Cobișev, Ada Zevin, Eugenia Gamburd, Dimitrie Sevastianov și, mai recent, o retrospectivă de șase decenii a procesului artistic din RSS Moldovenească și Republica Moldova. Bine documentate, bazate pe un bogat material plastic, monografiile și articolele sale se prezintă drept veritabile filme despre destinul omului de artă, deseori constrâns în creație de ideologia oficialităților, conjunctura politică, economică sau cea culturală.

Studiile doamnei Ludmila Toma oferă informații ample și complexe atât pentru specialiștii din domeniul artelor vizuale cât și pentru cadrele didactice și studenții de la instituțiile de învățământ cu profil artistic. Monografiile sale sunt un început solid în drumul nesfârșit al căutărilor informațiilor despre artiștii plastici din țară, în realizarea portretelor de creație ai celor care au valorificat frumosul.

Discipolii și colegii săi din cadrul Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin* din or. Chișinău (actualmente Colegiul Republican de Arte Plastice *A. Plămădeala* Chișinău), de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (AMTAP), apreciază la justa valoare abnegația doamnei Ludmila Toma, profesionalismul, sfaturile de o mare prețiozitate și critica exigentă la momentul oportun, adesea viguroasă, dar totdeauna obiectivă, bazată pe o bogată experiență.

Ludmila Toma s-a născut la 24 martie 1939, în satul Fedotovo, regiunea Moscova, Federația Rusă, într-o familie de intelectuali. Părinții săi

s-au stabilit cu traiul la Chișinău în anul 1945, când Ludmila avea 6 ani. În anii 1945–1956 și-a făcut studiile la școala medie din Chișinău, după care între 1958 și 1963 a studiat la Institutul *I. Repin*, Facultatea *Istoria și Teoria Artelor*, din or. Leningrad (actualmente Sankt Petersburg), Federația Rusă. În anul 1969 Ludmila Toma devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, secția Critică de artă. De atunci, pentru mai bine de patru decenii, în RSS Moldovenească și Republica Moldova numele său este asociat cu domeniul criticii de artă.

Studiile de doctorat le-a făcut în anii 1971–1974 în cadrul Institutului Studiul Artelor al Academiei de Științe din RSS Moldovenească. Teza de doctor în studiul artelor *Портрет в молдавской живописи* (1940–1970), elaborată sub îndrumarea renumitului istoric și critic de artă Matus Livșiț, a fost susținută în anul 1979. Și astăzi monografia, publicată în baza tezei de doctor *Портрет в молдавской живописи* (1940–1970), editată la Chișinău, în anul 1983, la prestigioasa editură „Știința”, rămâne a fi una dintre cele mai fundamentale lucrări despre portretul în arta plastică moldovenească, un suport teoretic deosebit de valoros pentru realizarea lucrărilor științifice în domeniu.

Ludmila Toma și-a început activitatea profesională de timpuriu. Deja la vârsta de 17 ani este angajată cercetător științific la Muzeul de Stat de Arte Plastice din orașul Chișinău (actualmente Muzeul Național de Artă al Moldovei), unde a activat în anii 1956–1958. După absolvirea Institutului *I. Repin*, timp de câțiva ani (1963–1971) lucrează în calitate de cercetător științific, iar apoi șef al sectorului la Muzeul de Stat de Arte Plastice din Chișinău. În anul 1974 este angajată la Institutul Studiul Artelor al Academiei de Științe a RSS Moldovenească, unde activează în calitate de cercetător științific până în 1983.

Acea întrerupere de aproape un deceniu de activitate din cadrul Institutului Studiul Artelor al Academiei de Științe se datorează apariției în culegerea de articole *Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии* a unui articol semnat de Ludmila Toma, în care se face accent pe reușitele unor artiști valoroși. Cu regret constatăm că Ludmila Toma a fost blamată, învinuită de „derogare de la principiile realismului socialist, de la rigorile esteticii marxist-leniniste”. Paradoxal, dar la ședința comună a Prezidiului și Comitetului de partid al Academiei de Științe a RSSM din 7 iulie 1983, a fost adoptată următoarea hotărâre: „Pentru subiectivism și nivel profesionist scăzut, admis în lucrările publicate privind analiza creației pictorilor din republică, a pune problema despre

necorespunderea postului deținut de către colaboratorul științific superior al sectorului „Critică de artă”, candidatul în studiul artelor L. A. Toma, fiind eliberată din post”. Ludmila Toma, lucrările căreia erau recunoscute departe de hotarele republicii, etalate de ideologii partidului peste noapte ca „antiștiințifice”, a fost forțată să plece de la AȘM anume pentru promovarea celor mai talentați pictori – Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevin, cei, care au devenit astăzi nume sonore în arta națională, o parte integrantă a patrimoniului cultural al țării noastre, cei, care au fost apreciați cu adevărat de tânărul pe atunci critic de artă Ludmila Toma.

După plecarea de la AȘM, din 1983 și până în anul 1991 L. Toma a îmbrățișat meseria de profesor de istoria artei, împărțind din tezaurul cunoștințelor sale tinerilor plasticieni școliți în cadrul Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău. În anul 1991, pe baza fostelor sectoare din domeniul studiului artelor al Secției Etnografie, Arheologie și Studiul Artelor, a fost fondat Institutul de Istoria și Teoria Artei al AȘM. Colegii își aduc aminte că Ludmila Toma revenise în cadrul AȘM plină de optimism și dornică de a cerceta, de a oferi din cunoștințele sale, devenind pentru mai mulți cercetători cunoscuți cu acea situație teribilă un adevărat model de generozitate, de omenie și de iertare. Începând cu anul 1991 și până în 2006 a activat în calitate de cercetător științific coordonator la Institutul Studiul Artelor al AȘM. Ca urmare a optimizării din anul 2006, Institutul Studiul Artelor a fost comasat cu Institutul de Arheologie și Etnografie, Institutul de Minorități Etnice, fondându-se astfel Institutul Patrimoniului Cultural. În cadrul acestui institut doamna Ludmila Toma a lucrat din anul 2006 până în 2018 în funcție de cercetător științific coordonator, secția Arte Vizuale a Centrului Studiul Artelor.

În anul 2008 Ludmila Toma obține titlul de conferențiar cercetător. Este conducător de teze de masterat și de doctorat, dirijând cu un deosebit profesionalism și devotament tinerii care au ales să scrie teza sub îndrumarea domniei sale. Aceeași dorință nesecată de a împărtăși din cunoștințele sale a readus-o pe doamna Ludmila Toma la activitate didactică. Astfel, din anul 2005 devine cadru didactic la Facultatea de Arte Plastice de la AMTAP.

Dar sfera intereselor sale nu se reduce la cercetare și activitate didactică. Este prezentă la expoziții, la mese rotunde și conferințe științifice, la emisiuni radio și interviuri în presa republicană. Calculatorul i-a devenit un bun prieten și astfel că la vârsta sa se orientează rapid și în diferite programe, și

în păianjenul internetului, fiind în permanență la curent cu toate noutățile din domeniul artelor naționale, apreciind critic realizările tinerilor plasticieni, dar și ale celor mai experimentați.

Activitatea sa a fost înalt apreciată în mediul academic și artistic. În anul 1983 i-a fost conferită Diploma de Gradul I a Uniunii Artiștilor Plastici a URSS; în 1996 i-a fost conferit titlul *Om Emerit* al Republicii Moldova. În anii 1998 și 2004 obține Premiul pentru merite deosebite întru prosperarea artelor plastice, oferit de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Încununează activitatea sa Premiul *Moisei Gamburg* oferit în 2004, iar în anii 2009 și 2012 a devenit deținătoare a diplomei de Laureat al Premiului pentru Critică de Arte al UAP al Republicii Moldova. Pentru realizările în domeniul cercetării în 2001 a fost menționată cu Diploma de recunoștință a Academiei de Științe a Moldovei, iar în anul 2014 i-a fost conferită o înaltă distincție academică – Diploma *Meritul Academic* a Academiei de Științe a Moldovei. În anul 2015, Ludmila Toma a devenit Laureat al Premiului Național pentru monografia-album *Mihai Grecu* din colecția *Maeștri basarabeni ai secolului XX*. Iar în 2016, i-a fost oferita medalia jubiliară *100 de ani de la nașterea lui Mihai Grecu*.

Astăzi, în republică nu este un nume mai cunoscut în lumea istoriei și criticii de artă decât cel al Ludmilei Toma. Articolele și monografiile sale au devenit izvor nesecat de studiu pentru mai mulți studenți, masteranzi, doctoranzi și cercetători versați în domeniu. Nu vom exagera afirmând că practic nu putem găsi o teză de licență, masterat sau doctorat, o publicație în domeniul artelor plastice naționale, în care să nu fi fost făcute referințe la cel puțin câteva publicații ale dr. Ludmila Toma. Este bine cunoscută și departe de hotarele țării: participă la conferințe și publică articole în reviste de specialitate din Rusia, Ucraina, România, susține prelegeri la istoria artei la solicitarea colegilor din Suceava sau își prezintă lucrările la Suceava, Tulcea. Pe lângă valoarea impresionantă pe care o poartă în domeniul istoriei artelor, publicațiile sale au devenit veritabile instrumente de educație a tinerilor, dar și metodologii complexe de cercetare. Analizând studiile domniei sale, găsești un model deja aprobat și verificat în timp de prezentare a unei schițe biografice, de analiză a unei lucrări de artă din domeniul artelor vizuale.

Posedă o manieră de scris inconfundabilă: găsește modalitatea de a exprima prin cuvinte aparent simple un întreg univers de noțiuni, concepții, teorii, idei, care, odată lansate în societate, dau un rod bun. Cei, care au

studiat istoria artei la lecțiile doamnei Ludmila Toma, au absorbit pasionat fiecare cuvânt al său, pot afirma cu demnitate că fac parte din școala domniei sale. Totdeauna corectă, obiectivă, ea știe să dirijeze și pe un începător în lumea artei, dar și pe noi, doctori în studiul artelor care au susținut recent tezele. E conștientă de faptul că experiența și profesionalismul vin cu anii și necesită muncă, foarte multă muncă, inclusiv și de căutare de sine, a domeniului și tematicii preferate, dar fără închidere în hotare rigide.

Deși practica realizării unor studii *In Honorem* s-a încetățenit demult în mediul nostru științific, suntem convinși că prezentul volum este o lucrare de pionierat în domeniul artelor vizuale din Republica Moldova. Cunoaștem monografiile-album despre mai mulți artiști plastici (colecția *Mari maeștri basarabeni ai secolului XX*), dar, pentru prima dată un doctor în studiul artelor și un consacrat critic de artă a beneficiat de un volum, care ar reflecta activitatea sa pe parcursul anilor – de la practica muzeistică și arheologică la documentările în bibliotecile, arhivele din țară și peste hotare; de la portrete de creație ale artiștilor plastici la monografii de valoare, de la activitatea didactică ... la traducerile din Mihai Eminescu și propriile versuri. Ludmila Toma, cea care a scos din anonim nume de plasticieni, și-a dedicat activitatea realizării unor monografii fundamentale, a devenit acum protagonista unui volum, realizat de către colegii săi, de cei care o cunosc și o apreciază la justa valoare.

Volumul de față include câteva compartimente: o schiță biobibliografică a doamnei Ludmila Toma și imagini din arhiva personală a omagiatei, succedate de articolele colegilor săi și ale discipolilor, selectate conform principalelor domenii de cercetare – critică de artă, arte plastice și decorative, arhitectură, culturologie. În așa fel, această culegere de articole se prezintă ca un volum de studii interdisciplinare, subliniind încă odată arealul vast al cercetărilor și preocupărilor unui doctor și critic în artă.

Ajunsă la cea de-a 80-a primăvară, Ludmila Toma culege roadele activității sale: 50 de ani în calitate de membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, 40 de ani de la susținerea tezei de doctor în studiul artelor, numeroși discipoli, masteranzi, colegi, cărora le-a cultivat și continuă să le cultive dragostea pentru frumos, dar și obiectivism, responsabilitate, devotament și un deosebit respect pentru patrimoniul artistic al țării. Realizările doamnei Ludmila Toma ocupă un loc de frunte în istoria artei naționale. Vom lăsa să vorbească titlurile monografiilor și ale articolelor publicate, plasticienii și criticii de artă care au lucrat și activează în continuare împreună cu ea.

LISTA PUBLICAȚIILOR DR. LUDMILA TOMA

MONOGRAFII

- L. Toma, *Михаил Греку*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1971, 65 c.
 L. Toma, *Клавдия Кобизева*, Chișinău, Literatura artistică, 1978, 72 c.
 Д. Гольцов, М. Лившиц, Л. Toma, *Художники Молдавии*, Киев, Мистецтво, 1979, 176 с.
 Л. Toma, *Портрет в молдавской живописи (1940–1970 гг.)*, Chișinău, Știință, 1983, 184 c.
 Л. Toma, *Ада Зевина*, Chișinău, Literatura artistică, 1983, 75 c.
 L. Toma, *Mihai Grecu*, Album, Chișinău, Editura Uniunii Scriitorilor, 1997, 100 p.
 L. Toma, *Moisey Gamburd*, Tel-Aviv, National Art Museum of the Republic of Moldova, 1998, 160 p.
Ludmila Tonceva: Pictura / Prezentare de Ludmila Toma, Chișinău, Sigma I.G., 2002, 72 p.
Ada Zevin (alcătuitor Toma L.), Chișinău, Arc, 2003, 80 p.
 L. Toma, *Mihail Grecu*, Chișinău, Arc, 2006, 112 p. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”.
 L. Toma, *Eugenia Gamburd*, Tel-Aviv, 2007, 143 p.
 L. Toma, *Dimitrie Sevastianov*, Chișinău, 2012, 112 p.
Chișinăul în pictură, Catalog bibliografic /coautor-alcătuitor, autorul articolului introductiv Toma L. / Chișinău, 2012, 176 p.
Русская ветвь изобразительного древа Молдовы = Creanga rusă a arborelui creativității din Moldova: Каталог-справочник. Творческие биографии художников, принимавших участие в выставках Товарищества „М-Арт”. Cons. șt.: L. Toma, Санкт-Петербург, 2013, 172 c.
Mihail Grecu. 100 de ani de la naștere. Alcătuitori: Ludmila Toma, Tamara Grecu-Piecev, Chișinău, Epigraf, 2016, 340 p.
 L. Toma, *Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000), pictură, sculptură, grafică*, Chișinău, Muzeul Național de Artă al Moldovei (Combinatul poligrafic), 2018, 246 p.
 Л. Toma, *Художественный процесс в Республике Молдова (1940–2000), живопись, скульптура, графика*, Muzeul Național de Artă al Moldovei (Combinatul poligrafic), 2018, 246 p.

BROȘURI, PLIANTE, CATALOAGE:

Первая республиканская молодежная художественная выставка 1966 г. [articol în catalog], Кишинев: 1968, с. 3-8.

Русская живопись XVIII – начала XX веков (в Государственном художественном музее МССР), Кишинев, 1970, 48 с.

М. Греку. Каталог [articol introductiv], 1976.

К. Кобизева. Каталог [articol introductiv], 1976.

Ада Зевина. Живопись [catalog, articol introductiv], 1979.

Георгий Жанков (живопись). Леонид Фитов (скульптура): Выставка произведений [Каталог. Автор вступительной статьи о Г. Жанкове], 1981, с. 4-5.

М. Греку. Выставка произведений [Каталог], 1986.

Mihai Grecu, Pictură. Catalog [articol introductiv], Chișinău, 1992.

Zbârnea. Pictură [articol în album], București, 1998, p. 5-6.

Тудор Збырня, în *Каталог*. Московский международный Художественный салон, Москва, 2001, с. 30.

Elena Bontea [articol în album]. Chișinău, 2004.

Moldova. Arta Contemporană [articol în catalog], 2006, p. 5-10.

Dimitrie Sevastianov [pliant cu articol introductiv], Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2008.

Ada Zevin [pliant cu articol], Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2008.

Repere ale Artei Naționale [articol în pliant], 2009.

Dimitrie Peicev. Pictură [articol în pliant], 2010.

Sergiu Galben, Creator de armonii ale nesfârșitului [articol în pliant], Chișinău, 2012.

Русская ветвь изобразительного древа Молдовы [articol în pliant], Галерея „М-ART”, Chișinău, 2007.

Calea pictorului, în *Vladimir Palamarcu. Pictura și grafica / în rom., ang., rus.* [articol introductiv în album], Chișinău, 2015. p. 4-6.

MIHAIL GRECU. Pictură. Catalog [articol introductiv]. Chișinău, Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2016.

Ada Zevin. Pictură [articol introductiv]. Chișinău, Muzeul Național de Artă al Moldovei. 2018.

STUDII, ARTICOLE

La început de cale [despre creația Elenei Bontea], în *Femeia Moldovei*. 1965. Nr. 7, p. 13.

Două decenii (sculptură), în *Nistru*, 1968, nr. 2, p. 151-153.

Artistism autentic [despre expoziția „Casele copilăriei mele” a lui M. Grecu], în *Tinerimea Moldovei*, 2 august 1969.

Поэма в красках [о выставке живописи Армении в Кишиневе], în *Советская Молдавия*, 29 июня 1969.

Создание Аде Зевин, în *Nistru*, 1969, nr. 3, p. 142-146.

Скульптура, în *Художественная жизнь Молдавии*, Кишинев: 1971, с. 21-23.

Экзамен на творческую зрелость. Скульптура на юбилейной выставке, în *Вечерний Кишинев*, 17 марта 1971.

Сплыв мысли и чувства [о живописи В. Руссу-Чобану], în *Советская Молдавия*, 22 сентября 1974.

Reflecții pe marginea creației tinerilor pictori, în *Nistru*, 1975, nr. 9, p. 150-153.

Скульптор Л. Авербух, în: *Cultura*, 1975, nr. 11, p. 11.

Декоративный рельеф, în *Декоративное искусство*, Москва, 1975, nr. 8.

Портрет в молдавской живописи, în *Искусство Молдавии. Исследования и материалы*, Кишинев, 1975, с. 14-34.

Поэзия цвета (заметки о творчестве В. Руссу-Чобану), în *Кодры*, Кишинев, 1975, nr. 7, с. 118-122.

Ваятель [о выставке произведений К. Кобизевой], în *Советская Молдавия*, 31 декабря 1976.

Сказ о родной земле [о живописи Игоря Виеру], în *Советская Молдавия*, 6 октября 1976.

Confruntând adevărurile esențiale, în *Nistru*, 1977, nr. 6, p. 143-145.

„Devenind liber și înțelept...” [despre expoziția pictorului M. Grecu], în *Chișinău. Gazeta de seară*, 22 ianuarie 1977.

Еволюția портрета в изобразительном искусстве молдовенеской живописи, în *Nistru*, 1977, nr. 12, p. 131-135.

Mihail Grecu – poet al culorilor [despre creația пластичана], în *Literatura și Arta*, 3 august 1978, p. 3.

К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи, în *Советское искусствознание '77*, Москва, 1978, вып. I, с. 233-277.

Творческий путь К. С. Кобизевой, in *Советская скульптура '76*, Москва, 1978, с. 107-112.

Portretul în creația Valentinei Rusu-Ciobani, in *Literatura și Arta*, 1979, martie, p. 6.

Изобразительное искусство послевоенного периода. Живопись, in *Молдавская ССР, ЕСМ*, 1979, с. 436-437

Михаил Греку, in *Советская живопись / '76-'77*, Москва, 1979, с. 170-176.

На полотне – жизнь [О творчестве Иона Жуматия], in *Советская Молдавия*, 18 декабря 1979.

Sobrietate, expresivitate, in *Literatura și Arta*, 1980, nr. 10, p. 7.

Un pictor-portretist original / Expoziția lui G. Sainciuc, in *Literatura și Arta*, 1980, nr. 3, p. 7.

Валентина Бахчеван. Дмитрий Пейчев, in *Кругозор*, 1980, nr. 6, с. 14-15.

Воспеть свой край [о выставке произведений Виктора Иванова], in *Советская Молдавия*, 21 мая 1980.

Мартовский вернисаж Ады Зевиной, in *Вечерний Кишинев*, 7 марта 1980.

Молодость страны [О выставке произведений молодых художников Молдавии], in *Советская Молдавия*, 30 августа 1980.

Земля и люди. Республиканская выставка произведений художников Молдавии, in *Творчество*, 1981, nr. 10, с. 5-7.

Însemnări despre pictură, in *Literatura și Arta*, 1982, nr. 5, p. 1-2.

Живопись [раздел в главе Искусство Молдавской ССР], in *История искусства народов СССР. Том 9, книга I*, Москва, Изобразительное искусство, 1982, с. 321-330.

Новые тенденции в развитии современной молдавской живописи '60-'70-х годов, in *Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии*, Știința, 1982, с. 24-41.

Maestrul Grecu, atât de surprinzător [M. Grecu la 70 de ani], in *Chișinău. Gazeta de seară*, 1 decembrie 1986.

В поэтическом аспекте видения [творчество Дмитрия Пейчева], in *Искусство*, 1986, nr. 8, с. 22-25.

В поэтическом ключе [Живопись Дмитрия Пейчева], in *Вечерний Кишинев*, 22 ноября 1986.

Всегда неожиданный Греку [о живописи М. Греку], in *Вечерний Кишинев*, 1 декабря 1986.

Поэзия живописи. Городские пейзажи Людмилы Цончевой, in *Вечерний Кишинев*, 13 мая 1986.

Поэтическим слогом живописи. Творчество Людмилы Цончевой, in *Кодры*, 1986, nr. 8, с. 124-126.

Своя интонация [выставка произведений Елены Бонтя], in *Творчество*, 1986, nr. 12, с. 26.

Надежды и тревоги [О художественной жизни в Молдавии], in *Советская Молдавия*, 13 сентября 1988.

Gaudeamus. Ada Zevina, in *Orizontul*, 1989, nr. 4, p. 50-55.

Geneza [despre creația pictorului M. Grecu], in *Orizontul*, 1989, nr. 11, p. 45-48.

Генезис. Михай Греку, in *Оризонтул*, 1989, nr. 11, с. 45-52.

Живопись Михаила Греку – в Москве, in *Вечерний Кишинев*, 10 февраля 1989.

Universul creat de Elena Bontea, in *Columna*, 1990, nr. 12, p. 50-55.

Мир образов Елены Бонтя, in *Columna*, 1990, nr. 12.

Ion Sălisteianu la Chișinău, in *Literatura și Arta*, 24 decembrie 1992, nr. 52, p. 6.

Ludmila Țonceva, in: *Columna*, 1992, nr. 8-9, p. 48-53.

О сунуа де лаури пе руинеле realismului socialist [despre creația pictorului M. Grecu], in *Literatura și Arta*, nr. 28, 2 iulie 1992, p. 6.

Pictura lui Mihai Grecu la Bacău, in *ARTA*, 1992, p. 147-149.

Un pictor-poet: Mihai Grecu, in *Deșteptare*, Bacău, 2.04.1992.

Visăm albume de lux, vedem rafturi goale, in *Literatura și Arta*, 1992, nr. 41, p. 6.

Врата в душу художника [о выставке М. Греку в Бакэу], in *Вечерний Кишинев*, 21 апреля 1992.

Arta Adei Zevin dincolo de anotimpuri, in *Laterna magica*, 1993, nr. 9-10, p. 5.

Ada Zevin la 75 de ani, in *Știința*, 1993, nr. 12.

Calea de creație a Elenei Bontea, in *ARTA, Litera*, 1993, p. 164-175.

Contopirea amintirilor cu visul [despre pictorul Tudor Zbârnea], in *Glasul națiunii*, 1993, nr. 42.

Eu-l plastic al Alei Rusu, in *Laterna magica*, 1993, nr. 11-12, p. 5.

Moisei Gamburd, in *Știința*, 1993, nr. 12, p. 12.

O privire „de la distanță” asupra artei plastice de acasă, in *Literatura și Arta*, 8 aprilie 1993, nr. 15, p. 6.

Portretul Elenei Bontea în peisajul picturii basarabene, in *Literatura și Arta*, nr. 51, 16 decembrie 1993, p. 6.

Rezonanțele artei plastice occidentale în creația lui Mihail Grecu, in *Moldova*, deschideri științifice și culturale spre Vest, Chișinău, 1993, vol. I, p. 137-138.

Rostirea esențelor, in *Basarabia*, 1993, nr. 4, p. 190-191.

Secretul pictorului [despre expoziția pictorului Ion Sălișteanu], in *Chișinăul de seară*, 8 noiembrie 1993.

Un debut la București, in *Literatura și Arta*, 1993, nr. 27, p. 6.

Певец бессарабского крестьянства [о творчестве М. Гамбурда], in *Наш голос*, 1993, ноябрь.

Arta plastică a Republicii Moldova la București, in *ARTA*, Chișinău, 1994, p. 123-127.

Etapele creației lui Moisei Gamburd, in *ARTA*, 1994, p. 76-86.

Valoarea în opoziție cu onorurile oficiale [despre creația Adei Zevin], in *Literatura și Arta*, nr. 16, 14 iunie 1994.

Valoarea picturii lui Mihai Grecu, in *Probleme actuale ale artei naționale*, Chișinău, 1994, p. 130-138.

Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii '40), in *ARTA*, 1995, p. 65-75.

Ваятель [о творчестве К. Кобизевой], in *Независимая Молдова*, 18 марта 1995.

Мужество – иметь свое мнение [о деятельности искусствоведа Матуса Ливишица], in *Независимая Молдова*, 21 февраля 1995.

Через тернии к звездам [о живописи М. Греку], in *Независимая Молдова*, 12 декабря 1995.

Pictura Adei Zevina, in *Dilema*, aprilie 1996.

Sur la peinture de Mihai Grecu, in *Études sur l'art de la Moldavie*, Chișinău, 1996, p. 13-18.

Живопись Михаила Греку звучит как органная месса, in *Молдавские ведомости*, 28 декабря 1996.

În lumea lui Valeriu Sandu, in *Arts longa*, 1997, nr. 2, p. 3.

Pictura din RSSM în situația de criză (prima jumătate a anilor cincizeci), in *ARTA*, Chișinău, 1997, p. 148-153.

Верность себе: expoziția de pictură a Adei Zevina la Sala de Expoziție a UAP, in *Независимая Молдова*, 12 июля 1997, с. 3.

Судьбы двух живописцев [о выставке живописи Д. Севастьянова и А. Баранович], in *Независимая Молдова*, 13 ноября 1997.

Ada Zevina la 80 ani, in *ARTA*, 1998, Chișinău, p. 173.

Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955-1963), in *ARTA*, Chișinău, 1998, p. 38-41.

Zinovie Sinița [pictor], in *Atelier*, 1998, Nr. 3-4, p. 4.

Картины, несущие радость [о творчестве Василия Дохотару], in *Независимая Молдова*, 9 июня 1998.

Кувшин и статуя Венеры, in *Независимая Молдова*, 29 августа 1998.

Incursiuni în creația Ludmilei Țoncev, in *ARTA*, Chișinău, 1999-2000, p. 66-69.

В мире образов Сергея Сулина, in *Независимая Молдова*, 24 февраля 1999.

Труд, достойный восхищения [выставка „Художники Бэлць”], in *Независимая Молдова*, 3 июня 1999.

Живое дыхание искусства [о выставке произведений Анны Баранович и Лазаря Дубиновского], in *Независимая Молдова*, 27 ноября 2000, с. 3.

Мелодия графики [о выставке Инны Цыпиной], in *Независимая Молдова*, 1 ноября 2000.

Acuarelele Adei Zevin, in *Literatura și Arta*, nr. 41, 11 octombrie, 2001, p. 6.

Dialog cu lumea înconjurătoare [despre pictorița Ludmila Țoncev], in *Literatura și Arta*, 2001, 8 noiembrie, p. 6.

Viața și opera lui Vasile Toma, in *Tyragetia*, Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, 2001, p. 153-158.

Victor Ivanov – 90 ani de la naștere, in *ARTA* 1999-2000, 2001, p. 161.

Жажда жизни [К юбилейной выставке Л. Цончевой], in *Независимая Молдова*, 6 августа 2001.

Живопись Ады Зевин: возвышенность и глубина, in *Независимая Молдова*, 5 июня 2001.

Обретение мастерства [о выставке живописи Михаила Мунжиу], in *Независимая Молдова*, 25 декабря 2001.

Полотна, спасенные от забвения [о выставке работ Михаила Греку], in *Независимая Молдова*, 29 апреля 2001, с. 4.

Тайна рождения образа [выставка произведений Аркадия Антосяка], in *Независимая Молдова*, 15 мая 2001.

Acuarelele Adei Zevin, in *ARTA* 2001, Chișinău, 2002, p. 115-117.

Peisajul în pictura din Republica Moldova, in ARTA, Chișinău, 2002, p. 71-73.

„Artelier” – *путеводитель по искусству*, in Независимая Молдова, 25.07.2002.

Изобразительное искусство Республики Молдова (живопись), in Искусство наций (1992–2002), Москва, 2002, с. 101–103.

Несколько слов о творчестве Ады Зевиной, in Графика А. М. Зевиной, Владимир, 2002, с. 22–24.

Пристальный взгляд [о выставке произведений Инессы Цыпиной], in Независимая Молдова, 21 марта 2002.

Calea de creație a Eugeniei Gamburd, in ARTA, Chișinău, 2003, p. 59–64.

Lecția postumă a maestrului: Reflecții pe marginea moștenirii artistice a pictorului Dumitru Sevastian, in Atelier: Arte plastice. Arhitectură. Design, 2003, nr. 1, p. 48–49.

Mihai Prepelită, in Atelier: Arte plastice. Arhitectură. Design, 2003, nr. 2–4, p. 66–67.

Peisajul în pictura basarabeană, in Literatura și Arta, 27 februarie 2003, p. 6.

Vasile Dohotaru – un magician al luminii [interviu cu plasticianul Vasile Dohotaru], in Literatura și Arta, 29 mai 2003, p. 6.

Dumitru Sevastian cel dat uitării, in Atelier: Arte plastice. Arhitectură. Design, 2004, p. 86–87.

Tradițiile artei populare în pictura din Moldova. Anii '60 ai secolului XX, in ARTA, Chișinău, 2004, p. 48–53.

Tendințe noi în pictura Moldovei anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX, in ARTA, Chișinău, 2005, p. 55–64.

Молдавская школа современной пейзажной живописи, in Архитектура. Строительство. Дизайн, 2005, nr. 4. Москва, с. 47–52.

Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970–1980, in ARTA, Chișinău, 2006, p. 53–58.

Живопись Михаила Греку – „в одной системе с природой”, in Декоративное искусство, Москва, 2006, nr. 4, с. 106–108.

Жизнь и творчество Дмитрия Севастьянова, in Русин, Международный научный исторический журнал, nr. 3 (5), 2006, с. 74–80.

Mihail Grecu, un promotor al noilor tendințe în pictura contemporană din Moldova, in ARTA, Chișinău, 2007, p. 107–112.

Constantul Dumitru Peicev [despre creația pictorului], in Moldova, 2008, nr. 6, p. 45–49.

Изобразительное искусство, in Курсом развивающейся Молдовы, Том 4, Москва, 2008, с. 389–416.

Particularitățile vieții artistice din RSS Moldovenească în cea de-a doua jumătate a anilor '80, in ARTA, Chișinău, 2008, p. 137–148.

Судьба живописца [о выставке произведений Д. Севастьянова], in Русское слово, Кишинев, 8 сентября 2008, с. 21.

Elena Bontea și magia luminii, in Akademos, 2009, nr. 4, p. 124–125.

Pictura în contextul vieții artistice a Moldovei din prima jumătate a anilor 1990, in ARTA, Chișinău, 2009, p. 74–81.

Pictura și sculptura de șevalet în contextul vieții artistice din RSSM. Anii 1940–1954 (în baza colecțiilor MNAM), in Colecții muzeale: descoperiri și redescoperiri, Chișinău, MNAM, 2009, p. 87–114.

Unele probleme ale studierii creației lui D. Sevastianov, in Colecții muzeale: descoperiri și redescoperiri, Chișinău, MNAM, 2009, p. 72–78.

Отражение традиций народной культуры в произведениях живописцев Молдовы, in Курсом развивающейся Молдовы, Москва, 2009, Том 5, с. 467–479.

Doctor of history and theory of fine arts Matus Livschitz (1920–2007), in ARTA, Chișinău, 2010, p. 135–137.

Изобразительное искусство Молдовы, in Приложение к книге Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве / авторы-сост.: К. Шишкан, С. Пожар / 2010, с. 893–902.

Изобразительное искусство, in Молдаване, Москва, Наука, 2010, гл. 14, с. 460–466.

Творчество художников болгарского происхождения, in Сава Новаков, Болгарская общность в Молдове и Украине. Страницы истории и культуры (XIX–XX вв.), Кишинев, 2010, с. 206–214.

Художники Гагаузии, in Курсом развивающейся Молдовы, Москва, 2010, Том 10, с. 459–468.

Etapa timpurie de creație a lui Dimitrie Sevastianov (1930–1940), in ARTA, Chișinău, 2011, p. 71–79.

Матус Лившиц [îngrijirea memoriilor], in ARTA, Chișinău, 2011, p. 152–169.

Creația lui Iacov Averbuh, in ARTA, Chișinău, 2012, p. 165–167.

Pictura și grafica lui Leon Guțu, in Leon Guțu. Pa ca șa. București, 2012, p. 6, p. 117.

Победа, оплаченная биографией [о выставке произведений Зино-
вия Синицы], in *Независимая Молдова*, 1 декабрь 2012.

Художники Гагаузии, in *Гагаузы в мире и мир гагаузов*, Комрат-Ки-
шинев, 2012. Том 2 (Глава 33), с. 772-780.

Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei, in *ARTA*, Chişinău, 2013,
p. 135-141.

Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei, in *Probleme actuale ale
arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*. Rezumatele comunicărilor con-
ferinţei ştiinţifice a IPC, Chişinău, Garomont, 2013, p. 112-113.

Вновь открытый мастер Дмитрий Севастьянов, in *Антиквари-
ат*. Предметы коллекционирования и искусства, № 11, Москва, ЛК
пресс, 2013, с. 30-43.

Незабываемые встречи, in *Свободомыслия очаг...* Всесоюзный се-
минар искусствоведов в Паланге 1970–1991, Москва, Галарт, 2013,
с. 147-151.

Arta plastică de şevalet din RSSM în perioada „dezgheţului”, in *Colec-
ţii muzeale: descoperiri şi redescoperiri*. Materialele Conferinţei ştiinţifice,
Chişinău, Muzeul Naţional de Artă al Moldovei, 2014, p. 113-123.

Crearea Inesei Țăpin (Chişinău, 1946–2013), in *ARTA*, 2014. S.n., Arte
Vizuale, Chişinău, 2014, nr. 1, p. 120-124.

Crearea Inesei Țăpin (Chişinău, 1946–2013), in *Probleme actuale ale
arheologiei, etnologiei şi studiului artelor*. Rezumatele comunicărilor,
Chişinău, 2014, p. 118.

*Критика в художественном процессе Молдавии (вторая половина
XX - начало XI вв.)*, in *Актуальные вопросы развития искусствове-
дения в России и странах СНГ: материалы Международной научной
конференции*, Казань, 2014, с. 144-150.

Nikolay Gutsu. nikolaygutsu.ro/media3_ru.html

*Мастера с трагической судьбой: Моисей Гамбург и Дмитрий Се-
вастьянов*, in *Произведение искусства как документ эпохи. Время,
язык, образ*, Часть 2, М.: „БуксМАрт”, 2014, с. 188-201, илл. 17.

Arta acquarelei în Moldova (anii 1940 – începutul anilor 2000), in
Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor. Programul
şi rezumatele conferinţei internaţionale, Chişinău, 2015, p. 141-142.

*Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor
2000)*, in *ARTA*. Seria arte vizuale. S. n. Vol XXIV, nr. 1. 2015, p. 102-107.

Pictura Anei Baranovici (1906–2002), in *Patrimoniul cultural – cerce-*

tare, valorificare, promovare. Program şi rezumatele conferinţei ştiinţifice
internaţionale, Chişinău: 31 mai-2 iunie 2016, p. 135.

Centenarul unui nume de primă mărime, in *Literatura şi Arta*, nr. 47,
24 noiembrie 2016, p. 8.

*С высоты птичьего полета. Московские и не только гуаши Е. Гам-
бурд*, in *Искусство Евразии*, nr. 3, 12 октябрь 2016.

Mihail Grecu, in *Arta măştrilor basarabeni din secolul XX*. Chişinău,
ARC, 2016, p. 188-205.

Pictura Anei Baranovici (1906–2002), in *ARTA*, S. n., Arte vizuale,
2016, Vol. XXV, nr. 1, Chişinău, 2016, 112-116.

Valoarea netrecătoare a artei lui Mihail Grecu, in *Akademios*, Chişinău,
2016, nr. 4, p. 165-168.

Peisajul urban în pictura din Republica Moldova secolelor XX–XXI, in
Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Program şi rezu-
matele conferinţei internaţionale, Chişinău, 30-31 mai 2017, p. 122.

*Претворение эстетических основ народного искусства в станко-
вой живописи Молдовы второй половины XX – начала XXI вв.*, in *Pa-
trimoniul etnologic: concepte, tendinţe şi abordări*. Program şi rezumatele
comunicărilor, Chişinău, 23-24 mai 2017, p. 87-88.

Artistul deplin, Mihail Grecu, într-o ediţie unicat, in *Akademios*, nr. 1
(44), Chişinău, 2017, p. 167-168.

Процессы рождения образов в живописи Михаила Греку, in *Искус-
ство Евразии*, nr. 5, 25 июля 2017. <http://eurasia-art.ru/>

*Arta plastică de şevalet din RSSM în a doua jumătate a anilor 60 ai
secolului trecut*, in *Colecţii muzeale: descoperiri şi redescoperiri*. Chişinău,
MNAM, Culegere de comunicări, Chişinău, 2017, p. 17-22.

Chipuri spiritualizate în pictura Ludmilei Țoncev, in *Colecţii muzeale:
descoperiri şi redescoperiri*. Chişinău, MNAM, Culegere de comunicări,
ediţia 2015–2016, Chişinău, 2017 p. 70-75.

APRECIERI, RECENZII, SURSE WEB

Gh. Vida. Ludmila Toma, *Mihail Grecu*, Chişinău, 1997, in *Studii şi cerce-
tări de istoria artei*. Seria Artă plastică, Tomul 44, Bucureşti, 1997, p. 80-81.

R. Drăslăcean, *Revenirea lui Moisei Gamburd*, in *Atelier*, 1999, nr. 1-2,
p. 38-40.

Л. Цончева, *Это качество называется сердечностью*, in *Независи-
мая Молдова*, 23 марта 1999.

Л. Михайло, *Воскресить забытые имена*, in *Столица*, 9 октябрь 2004, с. 5.

V. Bulat, *O surpriză pentru istoria artei*, in *Contrafort*, 2007, noiembrie-decembrie, p. 17.

Ludmila Toma, *Eugenia Gamburd*. Tel-Aviv, 2007, in *ARTA*, 2008 [recenzie de Liliana Nicorici/Condraticova].

Н. Январева, *Очарованная душа*, in *Русское слово*. nr. 30 mai 2008, с. 22.

A. Marian, *Ludmila Toma și rolul criticii în viața artistică*, in *ARTA*, Chișinău, 2009, p. 123.

O apariție editorială așteptată pe ambele maluri ale Prutului – monografia „Dimitrie Sevastianov” de Ludmila Toma, in *ARTA*, Chișinău, 2012 [recenzie de Ana Marian].

Т. Мигулина, *Увлекательное искусствоведение*, in *Экономическое обозрение*, nr. 28, Кишинев, 3 августа 2012, с. 30.

T. Cosovan, *Activități culturale la Suceava*, in *Zorile*. Suceava, nr. 6 (260), 2014, p. 16.

E. Tofan, *Apariție editorială consacrată centenarului Mihai Greco, artistul plastic care va rămâne mereu actual*, http://www.asm.md/?go=noutati_detalii&n=7924&new_language=0

D. Cernica. *Un clasic al picturii din Republica Moldova, omagiat la Suceava*, in *Țara de sus, de mai sus*, Suceava, 2017, p. 438-439.

T. Timofeiov, *Șase decenii de artă în paginile unei cărți*, <https://www.crai-nou.ro/2019/02/22/sase-decenii-de-arta-in-paginile-unei-carti/>

<http://www.arta.md/cv/toma-liudmila.pdf>

<http://www.trm.md/ro/cultura/monografia-artistului-dimitrie-sevastianov-lansata-la-chisinau/>

<http://www.obiectivtulcea.ro/lansare-album-monografic-la-sediul-crl-pictorul-dimitrie-sevastianov-in-volumul-autoarei-ludmila-toma.html>

<http://www.arta.md/news/2009/03/23/omagiu-dnei-ludmila-toma.html>

<http://www.anticariat-unu.ro/mihai-grecu-ludmila-toma-1997-p19109>

<http://www.arta.md/news/2009/04/26/portretul-in-arta-plastica-masa-rotunda.html>

<http://www.moldovart.com/toma/>

http://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2907:ludmila-toma-dimitrie-sevastianov-akad-de-stiinte-a-moldovei-instpatrimoniului-cultural-muzeul-national-de-arte-al-moldovei-2012&catid=241&Itemid=6

http://www.realitatea.md/la-100-de-ani-de-la-nasterea-pictorului-mihai-grecu--la-muzeul-national-de-arte-a-fost-inaugurata-o-expozitie-comemorativa_48731.html

<http://moldova9.com/2016/11/24/expozitie-de-exceptie-la-muzeul-national-de-arta-mihail-grecu-la-100-de-ani-de-la-nastere-galerie-foto/>

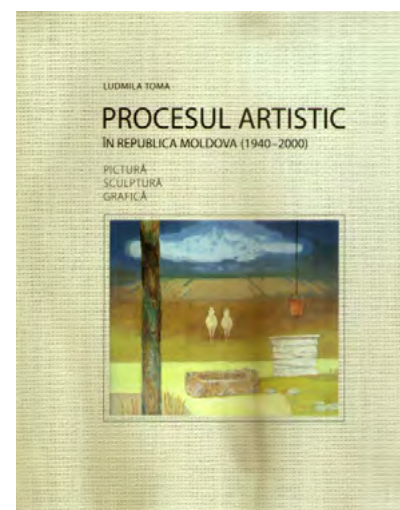
<http://www.timpul.md/articol/mihail-grecu---100-de-ani-de-la-nastere-100555.html>

<http://locals.md/2016/expozitia-comemorativa-mihail-grecu-100-de-ani-de-la-nastere/>

<https://www.moldpres.md/news/2018/09/04/18007826>

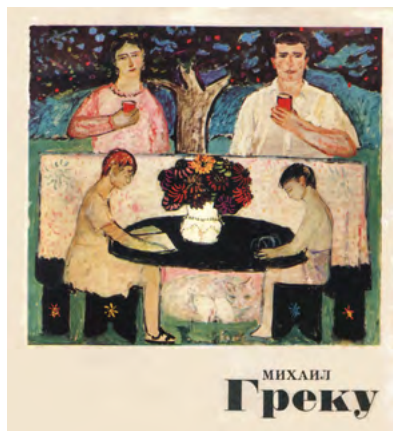
<http://www.stiripozitive.eu/libview.php?l=ro&idc=33&id=4406&t=/Evenimente/Societate/60-de-ani-de-arta-cuprinsi-in-bratele-unei-carti>

<https://www.trm.md/ro/cultura/o-monografie-despre-evolutia-artei-plastice-din-moldova-lansata-la-chisinau>



Toma L., *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*, pictură, sculptură, grafică / *Художественный процесс в Республике Молдова (1940-2000)*, живопись, скульптура, графика, Chișinău, Muzeul Național de Artă al Moldovei (Combinatul poligrafic), 2018, 246 p.

CĂRȚI PUBLICATE DE LUDMILA TOMA



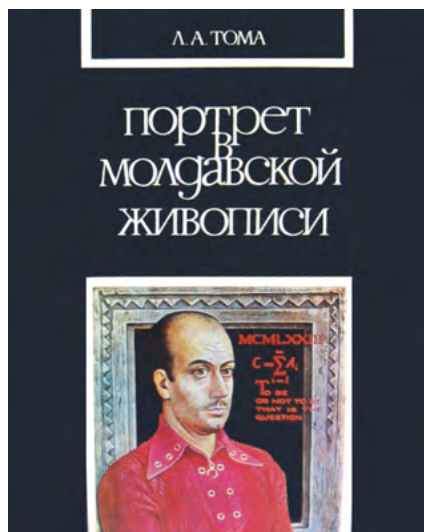
Томы Л. *Михаил Греку*.
Кишинэу: Картя молдовеняскэ,
1971



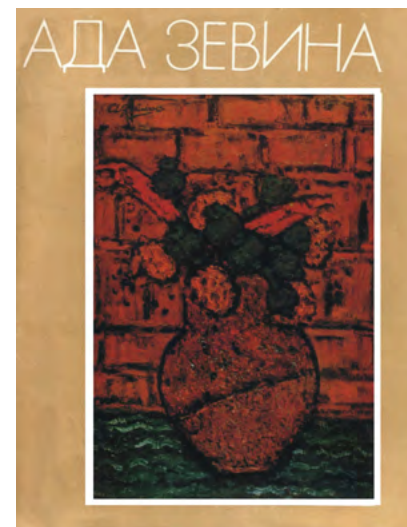
Томы Л. *Клавдия Кобизева*.
Кишинэу: Литература артистикэ,
1978



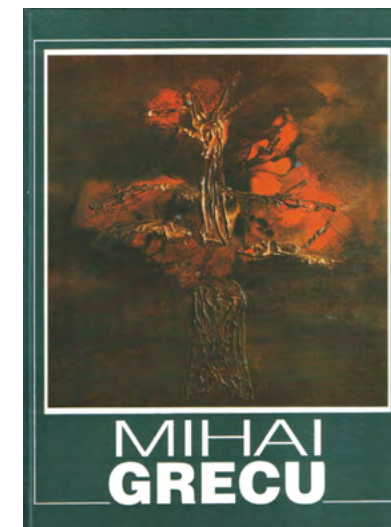
Гольцов Дмитрий, Лившиц
Матус, Тома Людмила.
Художники Молдавии. Киев:
Мистецтво, 1979



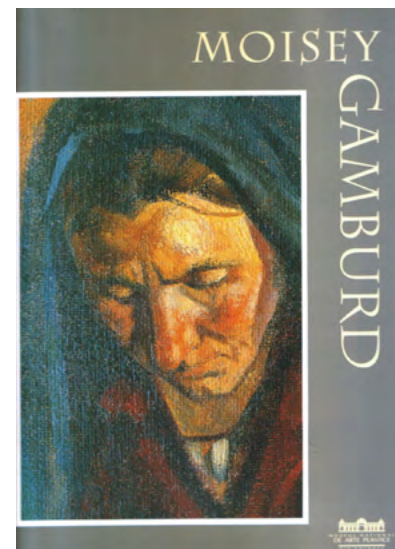
Томы Л. *Портрет в молдавской живописи (1940–1970)*. Кишинэу:
Штиинца, 1983



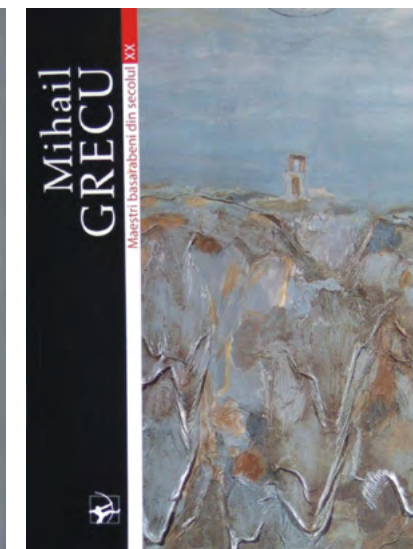
Томы Л. *Ада Зевина*. Кишинэу:
Литература артистикэ, 1983



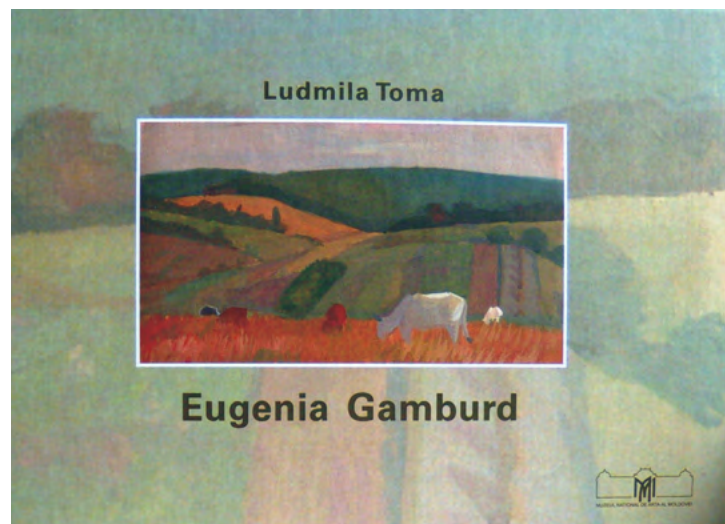
Томы Л. *Mihai Greku*, Chișinău:
Editura Uniunii Scriitorilor, 1997



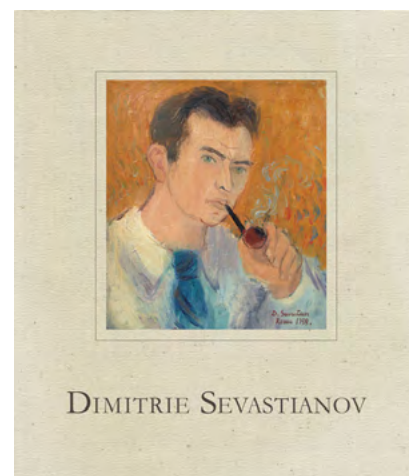
Томы Л. *Moisei Gamburd*,
National Art Museum of the
Republic of Moldova, 1998



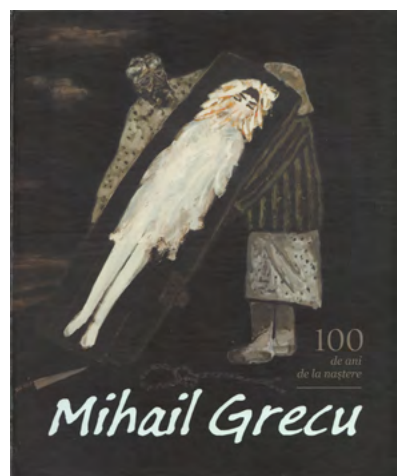
Томы Л. *Mihai Greku*,
Chișinău: ARC, 2006



Toma L. *Eugenia Gamburd*. Tel-Aviv, 2007



Toma L. *Dimitrie Sevastianov*. Chișinău, 2012



Mihail Grecu. 100 de ani de la naștere, Alcătuitori Ludmila Toma, Tamar Grecu-Piecev, Chișinău, 2016

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ¹

DESTINUL OMULUI DE ARTĂ

L. C. – Stimate doamnă Ana-Maria Plămădeală, o cunoașteți pe Ludmila Toma de foarte mulți ani...

A.-M. P. – Când am fost angajată la Academia de Științe, în fosta Secție de Etnografie, Folclor și Studiul Artelor, Ludmila Toma deja lucrase acolo de mai mult timp. Nu eram atât de apropiate pe atunci, însă țin minte că destul de repede am remarcat că este un om pasionat și principial. O descoperire exhaustivă a personalității Ludmillei Toma s-a produs peste câțiva ani mai târziu, într-o situație dramatică, adică când D-ei a fost calomniată și supusă unei critici feroce și dată afară din academie. Nu cred că mai sunt mulți colegi care cunosc prin ce a trecut criticul de artă Ludmila Toma în mijlocul anilor '80. Ceea ce s-a întâmplat, m-a marcat pentru restul vieții, deoarece am văzut cu proprii mei ochi ce face ideologia comunistă cu destinul unui om onest și profesionist.

L. C. – Dar ce a fost de fapt, că dna Toma i-a „supărat” atât de tare pe șefii de toate rangurile? Care a fost cauza acestei pedepse majore, în urma căreia era impusă să plece ca și cum ar fi un infractor?

*A.-M. P. – Cauza era înzestrarea D-nei cu calitățile de bază ale criticului de artă: simțul valorilor autentice. Tinerilor cred că nu o să le vină să creadă că Ludmila Toma a fost concediată, de fapt, pentru promovarea celor mai talentați pictori – Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevin. Iar acești maeștri erau de decenii învinuiți de apartenența la diverse *ism*-uri estetice: formalism, abstracționism, impresionism, dar și*

¹ Ana-Maria Plămădeală, dr. hab. în studiul artelor, conferențiar cercetător, specialist în istoria, teoria și critica de film. Autoare a peste 150 de lucrări științifice, inclusiv a monografiilor *Кино, фольклор и литература* (1985), *Mitul și filmul* (2001), *Emil Loteanu – fascinația universului romantic* (2008), *Arta cinematografică din Republica Moldova* (2014). Activitatea sa este înalt apreciată în mediul academic, doamna Ana-Maria Plămădeală fiind recent distinsă cu cea mai înaltă distincție a AȘM: medalia *Dimitrie Cantemir* (2014). În anul 2015, pentru volumul *Arta cinematografică din Republica Moldova* (coautori D. Olărescu și V. Tipa), a fost distinsă cu Premiul AȘM *Pentru cele mai valoroase realizări științifice*; Diploma Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova (2018).

cel politic „naționalism burghez”. În anul 1983, într-o culegere de articole cu genericul „Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии” apare un articol, semnat de Ludmila Toma, în care criticul exigent face accent pe performanțele acestor artiști valoroși. Pe atunci evidențierea așa-numitor „disidenți”, iar în această categorie se înscriau cei, care abordau teme general umane și operau cu categoriile eterne ale artei, era un lucru foarte curajos. Apariția acestui articol, care denotă discordanța patologică între misiunea criticului de artă de a promova valori autentice și obscurantismul ideologiei sovietice, a și provocat un scandal. Prima dată în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, care au și însălat pentru raportul primului secretar de partid al PC al RSSM Simion Grossu un text, în care viziunile criticului „erau etichetate drept atitudini apolitice și neprincipiale”. Raportul a declanșat o reacție în lanț, cum se întâmpla pe atunci pe tot întinsul fostei URSS, când apărea vreo Hotărâre a CC al PCUS. AȘM, în fruntea căreia se afla biologul Jucenco, a manifestat un zel deosebit, grăbindu-se să hăituiască colaboratorul care a avut impertinența de a *fluiera în biserică*. Este greu de înțeles astăzi, dar țin minte că toată lumea era extrem de speriată. Ceea ce m-a mirat, dar și mi-a trezit un profund respect, era faptul, că deși era amenințată cariera Ludmilei Toma, dar și starea financiară a familiei, ea singură crescându-și două fete, la diverse ședințe, unde era pusă în dezbatere problema ei, criticul pertinent nu a cedat, nu a cerut iertare, cum o sfătuiau colegii mai în vârstă. Era un act de un veritabil eroism din partea D-nei. În consecință, cel mai profesionist critic, cu o bună școală, marcat de entuziasmul șaizeciștilor, a fost dat afară, iar șeful ei Matuș Livșiț pedepsit și el prin eliberarea din funcție și transferarea în altă secție. Mă gândesc astăzi că pentru mine acest curajos critic și profesionist a fost un exemplu pentru menținerea și în cazul activității mele în calitate de critic principal. Dumnezeu m-a ferit însă de răzbunarea colegilor cinești.

Ludmila Toma a fost unul dintre martirii acelei epoci crude, un destin ce dezvăluie cruzimea inumană a regimului, care a aruncat afară nu numai un profesionist de valoare, dar și o mamă a doi copii. De fapt, șefii de toate rangurile mizau anume pe situația ei familială nesatisfăcătoare. Cu atât mai eroică devenea poziția ei de nezdruccinat. Cel mai trist este că nimeni în afară de Tamara Grecu, care după ce și-a expus public indignarea față de tortura la adresa Ludmilei Toma, a și cerut demisia din cadrul academiei, nu a mai avut curajul să i se alăture criticului rebel. Deși eram încă foarte

tânără și nu aveam titluri, nu-mi pot ierta că nu am spart cercul vicios al lașității colective. Pe de altă parte, am înțeles că în profesia noastră, în cazul în care ai principii și idealuri, te afli mereu pe muchia de cuțit. Și totuși, poate și datorită exemplului D-nei Toma, am ales același drum.

L. C. – Cum a revenit Ludmila Toma la academie?

A.-M. P. – Știi, în calitate de director-adjunct al Institutului de Istoria și Teoria Artei, înființat în 1991 pe baza fostelor sectoare din domeniul Studiului Artelor al Secției Etnografie, Arheologie, Studiul Artelor, aproape prima chestiune pe care am considerat-o importantă pentru a jalona niște principii ale instituției, era ideea reparării nedreptăților istorice, printre care Ludmila Toma era în capul listei. Așa a revenit la noi, după aproape un deceniu. Cel mai mult m-a impresionat de data aceasta lipsa totală a actului de victimizare. Nu era încrâncenată deloc, nu-și plângea de milă și nu evoca niciodată situația din 1983. Și iarăși, pentru a doua oară, ne-a oferit o lecție de generozitate și înțelepciune imensă. Ceea ce era poate inimaginabil, întrucât ține de păstrarea intactă în firea ei (după prigoană și alte, poate și mai tragice lovituri ale vieții) a structurii entuziaste a unei șaizeciste exemplare. Demersul critic în scopul înțelegerii tainelor creației a rămas sensul major al existenței sale. Cu certitudine, Ludmila Toma confirmă odată în plus adevărul care mi s-a revelat doar în ultimii ani: criticul de artă are deopotrivă și aidoma artei, un caracter preponderent creativ, axat pe intuiție, inspirație și imaginație, pentru a-și satisface aspirația sa majoră de coautor. Astfel, Ludmila Toma, în baza creației altora, purcede, de fapt, la crearea creației. Această calitate majoră se consolidează pe un acut simț al eticei profesionale (demonstrat cu brio în 1983), care o motivează să reabiliteze *personalitățile tragice*, cum le numește D-ei, care în vâltoarea socialismului realist nu și-au manifestat plenar vocația – Moisei Gamburd, Dimitrie Sevastianov. Ludmila Toma creează prin evidențierea personalităților emblematice din perioada RSSM, în fruntea cărora era titanul Mihai Grecu, despre care a scris mai multe studii inspirate, iar mai târziu, repunerea în albia firească, prin scoaterea din anonimat a creațiilor picturilor cenzurate ale pictorilor. Or, astfel, D-ei reușește să contureze o veritabilă, nu impusă de conjunctura politică, ierarhie de valori în domeniul artelor plastice – adică să realizeze scopul major al demersului critic.

L. C. – Este un exemplu de urmat pentru tineri...

A.-M. P. – Desigur, dar nu numai pentru tineri, ci și pentru cei mai în vârstă. Mă înduioșează cum știe distinsa Ludmila Toma să se bucure de

viață, să se dăruie frumuseții, să nu observe urâtul existenței. Îmi trezește admirație cum a știut această femeie, deloc răsfățată de viață, să facă discernământ dintre ceea ce este principal și secundar. Cum a știut să-și păstreze neatenuat probitatea profesională și cum rămâne îndrăgostită tinerește în ceea ce face. Or, păstrarea tinereții spiritului este condiția împlinirii nu numai a artistului, dar și a criticului de artă. Dacă te oprești, degradezi... Dacă pierzi patima cunoașterii, nu mai ești în stare să deslușești voci noi...

L. C. – Doamna Plămădeală, ce ați dori doamnei Ludmila Toma în această frumoasă zi, la cele 75 de primăveri?

A.-M. P. – Dorința mea este una singură: să-și păstreze tot ce are, să nu piardă nimic din ceea ce are, să-și păstreze tot ce are mai scump, să nu piardă nimic important ce-i caracterizează existența. Ludmila Toma face parte din acei rari oameni, cărora nu le trebuie nimic din exterior. Are totul în interiorul ființei sale nobile. Și atunci îi doresc să-și păstreze acel interior al ei, atât de bogat și atât de înțelept.

L. C. – Vă mulțumim mult, stimată Ana-Maria Plămădeală!

*17 martie 2014. Chișinău
Interviu realizat
de dr. Liliana Condraticova*

Людмила ЦОНЧЕВА¹

**„Я НЕ ЗНАЮ ЛЮДЕЙ, БОЛЕЕ ПРЕДАННЫХ
ИСКУССТВУ, ЧЕМ ЛЮДМИЛА ТОМА”**

„С Людой мы знакомы с юности. Впервые встретились в доме Ады Мироновны Зевиной. Мне тогда было лет 16-17, а Люда вернулась из Ленинграда после окончания Института им. И. Е. Репина. Она была очень хорошенькая. Сероглазая, русые волосы, поразительно красивая кожа – молочная, с нежным румянцем... Работала в Художественном музее. В то время там были очень квалифицированные специалисты, еще работал известный искусствовед Кир Дмитриевич Роднин.

Наше сближение происходило по мере того, как она стала писать, выступать. Я хорошо помню ее первый материал к каталогу молодежной выставки 1966 г., в которой и я участвовала. В 60–80-е годы выставки были событием и для художников, и для искусствоведов. По их итогам устраивались обсуждения, круглые столы. Был живой процесс, который осмыслился. Сейчас в выставочной круговерти утрачиваются критерии таланта, профессионализма... Поэтому закономерно, что Люда занялась историей живописи, черпает сюжеты из прошлого.

Труоголик, она всю жизнь много работала, всегда вгрызалась в проблему. И сегодня – все ночи за компьютером. При этом постоянно совершенствуется, мне кажется, что в последние годы размышляет интереснее, неожиданнее. Ее альбом о Дмитрие Севастьянове вдохновенно написан.

¹ Ludmila Ţonceva (22 iulie 1946, Chișinău – 24 ianuarie 2017), artist plastic, membru al Uniunii Artiștilor Plastici (1972). A absolvit Colegiul de Arte Plastice A. Plămădeală (1966) din or. Chișinău și Institutul de Arte Plastice I. Repin din Leningrad (Sankt Petersburg), secția Teoria și Istoria Artelor (1979). Lucrările sale au intrat în patrimoniul muzeelor de arta din Republica Moldova, Rusia, Ucraina, Kazahstan, SUA, Canada, Franța, Spania, Germania, Olanda, Bulgaria, Israel, Turcia, Austria. În 2001 i-a fost conferit Premiul UAP „Moisei Gamburg”. Ludmila Ţonceva a plecat în lumea celor drepti la 24 ianuarie 2017, iar la 28 martie 2017, la Galeria de Artă a Ambasadei Ungariei la Chișinău a fost vernisată expoziția personală de pictură *In memoriam. Ludmila Ţonceva*.

Люда принадлежит к немногим искусствоведам, которые анализируют чисто художественные элементы. Помню в статье о моих пейзажах 80–90-х гг. фразу „образность прибавляет инверсия цвета”: это очень точно подмечено. Чувство подлинной живописи у нее очень сильно развито. Пониманию проблем искусства, как и все наше поколение, она училась у Михаила Греку, воспитываясь в его мастерской. Каждая его работа для Люды, как и для нас всех, была явлением. Он размышлял, теоретизировал, ставил и решал пластические задачи. Огромное значение имеет, когда учатся у крупных мастеров. У него в мастерской создавалась творческая среда. Из той плеяды критиков осталась лишь Люда. Лишь с ней могу поговорить о живописи, обсудить ту или иную выставку. Она всегда находилась внутри художественного процесса.

У нее, давно состоявшегося профессионала, никогда не было мании величия. Зевина ее часто корректировала и Люда всегда прислушивалась к ее советам. Сама Люда – борец. Она всегда боролась за талантливых людей. А в достопамятном 1983 году, когда собрали секцию живописи, чтобы выгнать ее из Академии наук, против проголосовали всего несколько человек. Мне рассказывали, что когда, в свою очередь, на искусствоведческой секции бурно обсуждали, какие применить санкции против Тома, Матус Яковлевич Лифшиц не выдержал и сказал: „остается лишь расстрелять”. Тогда все замолчали и опустили головы. Здесь не нашлось защитников, кроме того же Лифшица, который послал в Москву письмо. Оттуда ответили, чтобы ее не трогали. С того печального года Люда ушла в педагогику. К преподаванию она относится очень ответственно. Хорошо знает всех своих студентов, поддерживает связи со своими бывшими учениками. Вообще она человек верный. Не любит терять людей.

Я не знаю людей, более преданных искусству, чем Люда Тома. Вся ее жизнь посвящена искусствоведению. Ее вклад в развитие молдавского изобразительного искусства огромный. Если объективно посмотреть, больше Людмилы никто о нем не писал”.

5 октябрия 2014 г., Кишинев
Интервью с художницей Людмилой Цончевой
записала Ольга Гарусова

Eleonora ROMANESCU¹

REFLECȚII DESPRE CRITICA ȘI CRITICII DE ARTĂ ...

L. C. – Stimată doamnă Eleonora Romanescu, sunteți un nume care s-a afirmat cu plenitudine în mediul artistic autohton. Creația DVS a devenit de mai multe ori subiectul unor ample articole și studii monografice, semnate de mai mulți critici de artă și plasticieni din țară. Astăzi discutăm despre unul din acești critici de artă, și anume Ludmila Toma. Cum ați cunoscut-o?

E. R. – Pe Ludmila Toma am cunoscut-o atunci când a fost angajată la serviciu în cadrul Muzeului de Stat de Arte Plastice (actualmente Muzeul Național de Artă al Moldovei). Pe atunci activam în calitate de restaurator la acest muzeu. Iar Ludmila Toma lucra muzeograf. După care a plecat la Leningrad (Sankt Petersburg), să-și facă studiile la secția „Critica de artă”. După ce a revenit, era prezentă la toate manifestările organizate la muzeu, la diverse expoziții. Urmărea cu atenție tot ce se petrecea în cadrul muzeului și în viața artistică a republicii. Apoi a început să scrie despre expoziții, să-și exprime opinia, să reflecte situația reală din mediul artistic autohton.

De fapt, aceeași prezentă și implicare din partea ei în critica de artă și procesul artistic sunt consemnate și astăzi. Rămâne a fi o persoană fidelă și consecventă ideii de reflectare obiectivă a evoluției artei naționale.

L. C. – Cum credeți, care este rolul criticii de artă astăzi și dacă există ea în Republica Moldova?

E. R. – E o întrebare mai mult decât dificilă. Astăzi critica de artă se află într-un proces de stagnare, chiar de decădere. Doamna Ludmila Toma este

¹ Eleonora Romanescu (n. 1926), artist plastic (pictura de șevalet), grafician (linogravura), artele decorative (tapiserie), restaurator, profesor în învățământul artistic, organizator al procesului creator contemporan, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM (1958), membru al conducerii UAP (1965–2006). Studii: Școala Republicană de Arte Plastice I. Repin (A. Plămădeală) din Chișinău (1953). Restaurator la Muzeul Național de Arte Plastice (1957–1972). Aprecieri: Artist Emerit al RSSM (1976), Premiul de Stat pentru ciclul „Meleag natal” (1982), Artist al Poporului din RSSM (1986), Premiul UAP din Republica Moldova (1991), Cavaler al „Ordinului Republicii” (1996), Laureat al Premiului Național pentru artele plastice (2013). Posedă lucrări în colecții muzeale și private din Canada, Federația Rusă, Franța, Germania, Grecia, Israel, Norvegia, Republica Moldova, România, Statele Unite ale Americii, Ucraina.

unul din puținii critici de artă care manifestă un viu interes față de evoluția artei naționale. Este un specialist obiectiv, care se uită și analizează critic procesul artistic, apariția și afirmarea artiștilor plastici. Aprecierea dânsei este foarte importantă și valoroasă atât pentru plasticienii cu experiență cât și pentru începători.

L. C. – Dacă tot a venit vorba de tinerii plasticieni, ce le-ați sugera Dvs în calitate de o plasticiană foarte exigentă în drumul ales?

E. R. – Avem astăzi o serie de tineri, care își încearcă puterile în arta plastică. Îi pot îndemna numai să muncească foarte-foarte mult. Să muncească continuu, fiindcă doar prin muncă poate fi promovat *eu-l* artistic, individualitatea în creație. Se spune că muza trebuie să te găsească cu pensula în mână. Asta presupune o muncă asiduă și eforturi colosale. Le-ași sfătui să studieze foarte minuțios istoria artei, mai ales arta clasică, arta renascentistă. Sunt opere de o valoare deosebită care sunt o lecție inegalabilă pentru tinerii plasticieni.

L. C. – Peisajul ocupă un loc esențial în creația Dvs. Ne puteți destăinui dacă aveți o lucrare mai preferată și cum vă reușește să fiți mereu în topul celor mai consacrați artiști?

E. R. – Mă simt împlinită atunci când îmi reușește o lucrare. Atunci când găsesc acea armonie secretă între creator, operă și spectator. Mă simt împlinită atunci când mesajul codificat ajunge la privitor, îl îndeamnă spre meditație.

L. C. – Vă mulțumim mult, stimată doamnă Eleonora Romanescu, pentru discuție și cuvintele frumoase în adresa criticului de artă Ludmila Toma.

12 noiembrie 2014, Chișinău
interviu consemnat
de dr. Liliana Condricova

Людмила ТОМА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА МОЛДОВЫ

Интерес искусствоведов к актуальным проблемам развития искусства неизбежно приводит к решению другой, сугубо научной, проблемы использования оценочных критериев. Взгляды искусствоведов на свой особый предмет изучения не свободны от эмоций и во многом субъективны, поэтому всякие претензии на объективность суждений нуждаются в обосновании оценочных критериев. С изменением условий существования искусства и критики возникает необходимость в корректировке и новом обосновании оценочных критериев.

Но какими бы ни были вкусовые предпочтения критиков и как бы ни менялись условия бытия искусства, его специфика располагает к рассмотрению вопроса: в какой мере отдельные произведения и художественные течения являются традиционными, в какой мере новаторскими и каково соотношение творческих ориентиров. В этом аспекте изучения необходима научная строгость выводов. Но предварительно уясним суть некоторых понятий.

Современность искусства текущего периода, с его актуальной проблематикой, выявляется в сравнении с культурным наследием прошедших времен. Только избранные свойства наследия продолжают жить в текущем процессе и становятся традицией. Такие живущие традиции являются составной частью современности. Сравнение части с целым проясняет меру и значение этой части. Противопоставляют традициям иное проявление текущего процесса, а именно – новаторство.

Существующие в современном процессе традиции и новаторство отнюдь не всегда образуют противоположные векторы, открывая разные возможности развития искусства – они часто сплетаются, а в творчестве отдельных мастеров могут вступать в органичный синтез.

В далеком прошлом известны периоды господства традиций не обновляющихся, когда они становились канонами. Но и в не столь давно минувшие времена были попытки канонизировать некоторые традиции, что задерживало эволюцию искусства. С другой стороны не вся-

кое новое проявление творческой мысли может стать новаторством, плодотворным для развития искусства. Более сложной проблемой является определение существенных качеств, которые обеспечивают жизнеспособность традиций или новаторства. Для обоснования выводов в русле этой проблематики нужно учитывать особенности образной структуры произведений искусства.

Как известно образное содержание не сводится ни к сюжету, ни к техническим приёмам – оно обусловлено взаимодействием этих компонентов. И в каждом из них могут проявляться свойства традиционного или новаторского порядка. Обратимся к примерам из истории молдавского изобразительного искусства не очень давно минувшего периода, чтобы извлечь полезные уроки для сегодняшней творческой молодежи – как художников, так и искусствоведов.

В первое послевоенное десятилетие партийное руководство пыталось ограничить круг традиций, допустимых для освоения художниками, которые были призваны прославлять преобразования в республике. Тогда ангажированность идей и новизна сюжетов вовсе не гарантировали новаторской значимости произведений. Слишком велик был контраст между красивыми лозунгами и драмой реальной жизни. Большая часть эстетически ценных работ связана с исторической, а не современной тематикой (картины *Штефан чел Маре перед битвой у Бырлада* – Д. Севастьянова, *Проклятье* – М. Гамбурда), а также с созданием портретных образов (*академика Н. Димо* – И. Хазова, *архитектора А. В. Щусева* – Л. Дубиновского, *Голова молдаванки* – К. Кобизевой). Образная экспрессия достигалась благодаря претворению традиций, близких авторам с досоветских лет. В условности приемов усматривался опасный „формализм”. Художникам навязывался пресловутый „метод социалистического реализма”, основанный на развертывании сюжета как рассказа и на жизнеподобном воссоздании предметных форм. Внешняя достоверность изображения нужна была для того, чтобы выдать желаемое за действительное. В этот кризисный для искусства периода не были по достоинству оценены многие камерные работы, проникнутые теплотой авторского чувства (*Девушка у окна* – В. Руссу-Чобану, живописные пейзажи А. Климашевского, Д. Севастьянова, Е. Гамбурд, графические листы Б. Несведова, Г. Фюрера, Цуркану).

С середины 50-х годов, с наступлением „оттепели”, художники Молдовы стали чаще обращаться к окружающей жизни, предпочитая непритязательные мотивы. Система выразительных средств, которой они продолжали следовать вопреки официальным установкам, оказывала заметное влияние на восприятие. Узнаваемые приметы современности отсутствуют или почти незаметны в картинах *Ла жок* В. Руссу-Чобану, *Рассвет на Днестре* И. Жуматия, *Утро Молдавии* М. Петрика, в образах детей, созданных М. Греку, О. Орловой, Б. Эпельбаум-Марченко, в натюрмортах разных авторов. Эти и подобные мотивы могли быть так, с некоторой романтизацией, интерпретированы и в досоветский период.

К концу 1950-х годов наиболее смелые художник, надеясь на прогрессивные изменения в стране и осознав исчерпанность ранее сложившейся концепции, изменяют ориентиры в традициях и, соответственно, стиль. В станковых видах нередко используются приемы монументального и декоративного искусства. Критическая кампания, организованная партийными органами против работ с непривычными для них пластическими идеями не истребила духа творческого дерзания, перемены в художественном мышлении имели необратимый характер. Молдавских художников больше интересовали эстетические проблемы, нежели публицистическая идейность. Эмоциональная наполненность образов обретает значительность, но редко приводит к „суровому стилю”, типичному для советского искусства шестидесятых годов. Полотна современной тематики обычно передают лирическое или лирико-эпическое мироощущение автора. С течением лет разнообразнее проявляется тенденция к поэтизации этнографических мотивов и к утверждению этической красоты сельского жителя. При сохранении основы реализма – жизненности образа – произведение нередко обретает значение символа, олицетворяя непреходящие нравственные ценности.

В середине 60-х годов определяются признаки, позволяющие говорить о национальном своеобразии искусства. Декоративная выразительность является внешней необязательной приметой, существенен образный строй – поэтически возвышенный, метафорический. Наиболее интересные результаты были достигнуты на пути синтеза профессиональной пластической культуры и эстетических основ народного творчества. Гарантацией органичности этого синтеза является способность художника ощущать свою духовную причастность фольклорно-

му мышлению, понимание сущности народного характера (триптих *История одной жизни* М. Греку, *Жажда* В. Руссу-Чобану, *Мэргэритаре* А. Зевиной, *Праздник урожая* Е. Бонтя и др.). Отсутствие такой основы синтеза порождало внешнюю стилизацию.

Изобразительное искусство интересно развивалось и в период „застоя”, при усилении мер, направленных против „художников-искателей”. В Молдове сопротивление официальным установкам не имело политического протеста, не породило альтернативных выставок подпольного авангарда. В рамках официального и полуофициального существования талантливые авторы, и прежде не подчинявшие свою работу конъюнктуре, отстаивали право на поиск. В роли генераторов новых идей продолжали выступать М. Греку и В. Руссу-Чобану, доказав своим творчеством, что образное содержание произведения намного шире избранного сюжета. Картины М. Греку, созданные в итоге импровизаций с нетрадиционными материалами, передают энергетические силы великой Природы. В ряде пейзажей воплощена идея единства мироздания. В серии „Врата” мастер возвратился к народному искусству на уровне новаторского мышления, раскрывая духовный смысл знаков на створках сельских ворот. В творчестве В. Руссу-Чобану также несколько путей, параллельных, но порою сближающихся. Встречаются отголоски наивного искусства (*Луноход*, ряд портретов) и удивительные пространственные эффекты, нередко сочетаются приемы условности и иллюзорности.

Дискуссии вокруг новаторских работ способствовали творческому формированию молодых художников. Поиск своих путей в искусстве основан на познании культурных традиций и на доверии интуиции. Живописцы Д. Пейчев, С. Галбен, Л. Цончева, Г. Шойту, В. Бахчеван отличались от своих старших наставников мироощущением, а от молодых других республик – связью с традициями местной школы, включая колористические задачи. В импровизационном исполнении, в самой манере письма, передающей творческий нерв, нередко угадывается скрытый драматизм. Иные возможности самореализации находили художники Г. Дмитриев, Ю. Хоровский, И. Цыпина, М. Цэруш, А. Сырбу, испытывая влияние течений в зарубежном и русском искусстве начала XX века. Признанием творческой зрелости молдавских художников, формировавшихся в „застойный период”, было включение в экспозицию советской живописи, открытую в Японии в 1987 году, ра-

бот живописцев независимого духа и активного развития – Д. Пейчева, Л. Цончевой, А. Мудри, И. Цыпиной, П. Фазлы.

Перемены в общественном климате времени горбачевской „перестройки” стимулировали брожение творческих сил, которое с наибольшей свободой проявлялось на всесоюзных выставках. Молодые художники стремились развивать проблематику искусства, вскрывая и негативные стороны советской действительности. Вместе с тем замечалась агрессивность тенденции фотореализма, с монтажом фрагментов вне целостного переосмысления, и более того – пренебрежение молодых авторов к достижениям предшественников, в чем прозорливые критики усматривали начало движения к массовой культуре¹. Для Молдовы такие проявления не были характерными. А. Каменский отметил у наших живописцев тонкие колористические находки², Е. Зингер выделила полотна М. Греку – *Золотые зерна*, диптих *Старая и новая деревня*³. Искусствоведы оценили в лучших работах углубление смысловой значимости художественного языка, его индивидуализацию.

Анализируя процессы в советском искусстве, прогрессивные критики утверждали, что искусство, обладающее собственными внутренними законами, суверенно по отношению к жизни и „выходит из подчинения”. Признавалась и общность художественного движения при всех различиях между советским и зарубежным искусством⁴. Ситуация в искусстве становилась все более пестрой, противоречивой, и невозможно было отрешиться от хлынувшего потока информации. Молодым художникам стало труднее находить ориентиры, способствующие органичному развитию, ибо слишком многое соблазняло, завлекало. То, что появлялось на выставках в Москве, способно было „выбить почву из-под ног” начинающих творческий путь. Основные из течений – живописно-пластическое, авангардное и символическое – не только расходились в диаметрально противоположные стороны, но в своих модификациях сближались, нередко переплетались. В каждом разветвлении были свои достижения, при условии высокого профессионализма, и свои поверхностные стилизации, имитации находок известных предшественников.

Творчество новой формации молодых художников Молдовы впервые было широко представлено на всесоюзной выставке 1989 года (около 50 произведений 30 авторов). Обновление тематики и стремле-

ние к метафорической образности проявили Д. Болбочану, Н. Бикир, В. Санду, А. Мудря. Большинство живописцев – Т. Збырня, П. Тулей, М. Норок, А. Рурак и другие – тяготели к лирическому пейзажу. Разнообразие творческих задач наблюдалось в скульптурных работах В. Выртосу, Г. Потоцкого, С. Рабинкова, В. Шевченко и в графических листах В. Дохотару, В. Мельника, И. Северина, И. Либермана.

На исходе 80-х годов перестали устраивать репрезентативные республиканские выставки ангажированной тематики. Появляются творческие группы („Фантом” и „Зече”) и новые по замыслу экспозиции, на первую из таковых „Поиск-89” критерием отбора работ стала нестандартность мышления. Наряду с полотнами М. Греку выражающих неотвратимость природных сил, показаны абстрактные полотна А. Сырбу, с напряженным столкновением спокойных плоскостей и динамичных ритмов. Композиции И. Цыпиной трагической тематики выделялись цветовой экспрессией в ряду большинства сдержанных работ. Изменили прежнюю стилистику В. Бахчеван, Т. Бэтрыну, П. Томов, в поиске своего пути находились живописцы И. Кафтя, В. Мошану, В. Санду, Э. Фрейдзон, С. Фусу, графики И. Сфeklэ, М. Шевелькин, И. Либерман. Наиболее эпатажными работами были инсталляции Ю. Хоровского, Н. Искимжи в соавторстве с В. Машковым. В гротескной трактовке фантастических персонажей в живописи и в графике Ю. Хоровского, усложненный символическими элементами, угадывается тревога за судьбу людей, теряющих смысл жизни⁵.

Процесс возрождения культуры в Молдове, ставшей в 1991 году независимой республикой, характеризуется ранее невиданной интенсивностью и сложностью, обилием выставок, расширенными связями с зарубежными странами. В изобразительном искусстве прослеживается действие как центробежных сил, тяготеющих к разным современным новациям, так и центростремительных, связанных с претворением культурного наследия, развитием традиций. Обе тенденции то противостоят, то сопрягаются, обогащая диапазон профессиональных задач. К творческому обновлению стремятся авторы разных поколений. Одни меняют задачи решительно, другие – постепенно.

В самые трудные девяностые годы активно проявляли творческий потенциал талантливые авторы, кто дорожил внутренней свободой еще в условиях тоталитарного режима, и те из начинающих, кто понимал важность развития пластического мышления. Радикальные

критики крупных центров художественной жизни и некоторые местные, поспешившие „полеветь”, усматривают в приверженности художников к основам пластической культуры консерватизм. Отказываясь от устоявшихся критериев эстетической ценности, они несправедливо принижают достоинства художников, по-своему претворяющих натурные мотивы, в том числе колористов, когда-то осуждаемых за „формализм”, а теперь якобы ставших „несовременными”.

Однако в новом ХХI веке становится очевидным снижение общего художественного уровня республиканских выставок: реже проявляется творческая увлеченность, эмоциональность авторов, замечается пассивное использование технических приемов. И это не зависит от ориентации авторов на систему изобразительных средств, традиционную или неоавангардную. Можно ли все объяснить лишь тенденцией к коммерциализации искусства при отсутствии в Молдове развитого рынка, способного оценить творческую уникальность? Нельзя отрицать, что выживание в нестабильных условиях подталкивает художников к новым формам зависимости – от реальных и возможных заказчиков. Работать кистью и масляными красками стали многие графики, скульпторы, художники декоративно-прикладного искусства, и отнюдь не все чувствуют специфику станковой живописи. Но вместе с тем сказывается и другая крайность: идея интеграции в культуру Запада не воспринимается органично художниками Молдовы. Появляются разного рода имитации, заимствования неблизкого мировидения, уводящие от задачи искреннего самовыражения. Невольно возникает параллель с минувшим временем идеологизации искусства, только теперь без „кнута”, лишь с „пряником” (премирование на конкурсных выставках).

Опасно пренебрегать ценностями национального искусства и лучшими традициями, сложившимися вопреки условиям социального бытия, при упорном и бескорыстном стремлении познавать тайны сотворения образов специфическими средствами искусства. К счастью традиции пластической культуры не убиты, и от их переосмысления, претворения, иного синтеза могут произрастать зрелые плоды.

А что из нового в современном художественном процессе способно стать традицией, полезной для будущего искусства?

Вопрос остается открытым.

Abstract. Actual problems in the Moldavian fine arts' development. Actuality of fine arts, based on modern problems, can be revealed while comparing it with the cultural heritage of the past. So, the living characteristic qualities of the heritage are able to create a tradition. But – from another side – not every new problem can really become innovating one for the fine arts' development. Thus, during the first post-war decade the engagement of ideas and modern subjects were not a guarantee for innovating significance of the works. In the art works of 1960s, based on realism with its lifelike images, there could be often found such significations of symbol that represented the eternal ethic values. Some interesting results were being achieved on the way of synthesis of the professional plastic culture with aesthetic basics of folk arts. From 1970s, the perception of the world of such progressive painters as M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu becomes increasingly complex and gives birth to some ideas that have changed the sense and aesthetics of their new works. The subjective world of the images created by other painters becomes more acute too. In the art of the post-soviet Moldova there could be seen some tendencies towards modern innovations and towards materialization of the national cultural heritage, they also being under the negative influence of such phenomenon as market and craze. So, only the future will show what new tendencies of the actual artistic process could become a tradition, fruit-full for the whole art.

Rezumat. Probleme actuale ale dezvoltării artelor plastice din Moldova. Contemporaneitatea artei cu problematica sa actuală se relevă în comparație cu tezaurul cultural al perioadelor anterioare. Particularitățile viabile ale patrimoniului devin tradiții. Pe de altă parte, nu toate sarcinile noi sunt capabile să devină novatorii, fructuoase pentru dezvoltarea artei. Astfel, în primul deceniu postbelic ideile angajate și noutatea subiectelor nu au garantat ponderea inovatoare a lucrărilor. În anii '60 se păstrează baza realismului – chipul legat de viață – deseori lucrările obținând semnificații simbolice, întruchipând valori morale perene. Pe fundalul sintezei culturii plastice profesionale și bazelor estetice ale artei populare au fost obținute rezultate interesante. Din anii '70 viziunea cosmogonică complexă a măștrilor progresiști – Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu – duce spre idei, care au revoluționat semiotica și estetica noilor lucrări. Se intensifică și subiectivitatea viziunii mai multor plasticieni. În arta Republicii Moldova coabitează aspirațiile pentru inovațiile contemporane și valorificarea patrimoniului cultural, se resimte impactul negativ al modei și pieței. Pe parcursul anilor se determină ce anume din inovațiile procesului artistic actual poate deveni tradiție, utilă pentru viitorul artei.

Ссылки

- ¹ Г. Загянская. *Традиция развивающаяся или неподвижная*. В: Творчество, 1987, № 8, с. 9.
- ² А. Каменский. *У времени в долгу*. В: Творчество, 1988, № 2, с. 6.
- ³ Е. Зингер. *О доверии к таланту*. Там же, с. 2.
- ⁴ *Советское изобразительное искусство и искусствоведение в условиях перестройки*. Материалы Всесоюзной теоретической конференции искусствоведов. Москва, 1989. с. 26
- ⁵ Юрий Хоровский / буклет. Автор статьи Т. Чистова / Кишинев, 1990.

Людмила ТОМА

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВСТРЕЧИ

Среди самых важных и незабываемых событий моей жизни, имеющих, можно сказать, спасительное значение, – непременно называю участие в теоретических семинарах на творческой базе в Паланге (с 1984 года). Каждая поездка в Литву была счастливым перемещением из удушающе идеологизированного провинциального мирка в совсем другой мир, где дышалось легко и свободно. Морской простор и свежий ветер удивительно гармонизировали с обстановкой непринужденного общения искусствоведов, как в установленные часы, так и в свободное время. Открытые дискуссии, споры, порою с эмоциональным накалом, но вне партийного контроля, без каких-либо указаний и поучений сверху. Так было в Паланге в последние годы „застойного периода” и в начале „перестройки”, при обострении противостояния демократических и консервативных сил в общекультурной жизни страны.

Специалисты с различным профессиональным опытом, приезжавшие из городов и республик бывшего СССР, обладали равными правами. Известные ученые с интересом слушали молодых, искренне стремились помочь им дельными замечаниями и советами. Возникли симпатии и личные контакты, укреплявшиеся в последующих встречах и в переписке. Самым важным для многих было именно знакомство с интересными личностями.

Признаюсь, что возможностью поехать в Палангу для участия в семинарах я полностью обязана организаторам, членам комиссии по критике при Союзе художников СССР, с пониманием и сочувствием относящихся к опальным искусствоведам из союзных республик. С особой благодарностью вспоминаю помощь Валентины Ивановны Боруновой, которая присылала в Кишинев два приглашения в Палангу: одно предназначалось тому, кого изберет местное правление СХ, другое – именное для меня, уволенной из АН Молдавии в 1983 году за „антинаучные публикации, написанные с субъективной позиции, под влиянием буржуазной эстетики”, вопреки мнению авторитетных специалистов из Москвы.

Благодаря демократизму руководителя семинаров – Владимира Павловича Толстого, тематический диапазон докладов был достаточно широким, тема не обязательно была привязана к общей заявленной теме. Среди многих интересных выступлений на меня особенно произвели впечатление доклады, посвященные теоретическим вопросам: о понятии художественности – Н. А. Дмитриевой, о проблеме реализма в современном искусстве – А. М. Кантора, о стиле искусства и стиле науки – Г. Ю. Стернина и другие. Ценными были приватные беседы с А. Каменским, А. Морозовым о национальном своеобразии искусства, с Г. Островским о путях освоения традиций народного искусства профессиональными художниками.

Московские критики, когда-то посетившие мастерские живописцев Молдавии, и те, кто видел их произведения на выставках за пределами республики, расспрашивали меня об их творческом развитии. Плодотворный обмен мнениями с Галиной Васильевной Плетневой и Анатолием Михайловичем Кантором продолжался и впоследствии благодаря сложившимся дружеским отношениям (переписке и встречам в Москве).

Владимир Павлович Толстой умел обогатить нашу жизнь в Паланге яркими впечатлениями – мы выезжали на экскурсии, посещали выставки, знакомились с литовскими художниками. К участию в семинарах привлекались не только искусствоведы, но и философы, социологи и художники из числа прогрессивно мыслящих.

Запомнились праздничные столы в дни рождений (довелось и Новый год встречать на исходе 1990-го) и чаепития в зоне отдыха, когда серьезные вопросы чередовались с байками, анекдотами, чте-

нием своих стихов, имитацией чужих голосов и т.п. Александр Ефимовский из Красноярска радовал любителей русского романса проныковенным пением и игрой на рояле в актовом зале.

Большинство из нас в то время считались атеистами, но приходили, хотя бы из любопытства, в местный собор на службу. Атмосфера ритуального действия, с возвышенной музыкой, пением, особо трогательными в день поминовения усопших, производили сильное впечатление. Возможно, не я одна впервые почувствовала тогда причастность к духовной жизни, связующей нас с предками, и это переживание могло способствовать интересу, затем и приобщению к вере.

Многое изменилось с тех лет, ушли в иной мир замечательные Личности, авторы ценных трудов по искусству. Хотелось бы, чтобы их умение чувствовать, определять назревающие актуальные проблемы – как в художественной практике, так и в сфере искусствознания, – их смелость в постановке острых вопросов критики, а также присущая им потребность делиться своим опытом, всегда служили примером для молодых искусствоведов.

Ludmila TOMA

IMPRESII DESPRE EXPOZIȚIA LUI SEVER SĂSĂRMAN¹

Întâlnirea cu pictura lui Sever Săsărman² a devenit pentru mine un eveniment tulburător, descoperirea unei neobișnuite lumi a imaginilor, făurită de către un artist plastic de o strălucită individualitate creatoare. Chiar la prima vedere a seriei de tablouri se percepe o emanație luminoasă aparte a bogatului colorit, care este degustarea bucuriei, ce va urma după scufundarea într-un tărâm estetic misterios...

Și, deodată apare încrederea față de artist: autoexprimarea lui este extrem de sinceră, fără cea mai mică intenție de a surprinde spectatorul sau măcar de a demonstra implicarea sa în tendințele contemporane ale artei. Lucrările abstracte, semiabstracte și realist-poetice ale lui Sever Săsărman vădesc un conținut spiritual-emoțional care pornește din inima autorului. Bogat în nuanțe, acesta se varsă în complexe structuri pulsatorii ale picturii. Polaritățile sunt reprezentate de acorduri cromatice sonore și melodii

ce licăresc în surdină. Analogia cu muzica nu este întâmplătoare. Exprimarea stărilor sufletești ale artistului este determinată direct de vibrațiile de culori și reliefuri, tot așa cum muzica, care nu are nevoie de cuvinte, este determinată de sunetele instrumentelor. Și spectatorul, sensibil la limbajul specific plasticii culorilor, recepționează atmosfera aparte a acestei picturi muzicale, ridicându-se pe valuri-zbuciumate de emoții sau cufundându-se în meditație.

Sever Săsărman este liber în autoexprimare, în căutarea mijloacelor adecvate pentru anumite momente din viața sufletului său. Maniera degajată a desenului în multe dintre lucrările sale este o mărturie a caracterului improvizat al execuției. Dar este posibilă și metoda inversă, atunci când cunoașterea posibilităților de exprimare ale materialului pictural trezește imagini asociative, corelate cu experiența senzorială. De exemplu, pictând cu roșu-roz într-o tehnică mixtă, combinând nu prea mult nuanțele acestuia cu incluziuni ale altor culori, artistul creează *Chitaristul*, *Zorile roșii*, *Amurgul serii*. Având la bază albastrul, el aduce la viață pânzele *Flori de gheață*, *Cavalerul albastru*, *Călăreț în noapte*, *Plăvanii*. Fantezia îi permite maestrului să prezinte pe pânză chiar și fenomenele cosmosului tainic: *Aștrii în haos*, *Poarta infinitului*, *Foc în soare*, *Luceafărul mării*. De cele mai multe ori însă, artistul transfigurează motivele telurice ale viziunii, în aspecte filosofico-poetice: *Glasul codrului*, *Satul de dor*, *Pe întinsele ape*, *Pădurea de aur*. Toate acestea aparțin lumii poetice a viselor, amintirilor, închipuirilor... Existența lor, provocată de fantezia pictorului, nu mai depinde de voința lui, ci presupune aportul creativ al spectatorilor, fascinați de lumea magică și captivantă a imaginilor.

Sunt interesante lucrările în care un singur chip acoperă întreaga pânză: *Sergiu Vaida-amicul meu*, *Bălcescu*, *Dascălul din satul meu*, *Portretul unui învins*. În mod paradoxal, efectul este dublu: prin mărire exagerată, chipul apare din pelicula de culoare neobsesiv, doar reliefat, plastica forme pare fluidă, într-un proces de fasonare neterminat. Toate portretele se află în starea sufletească, transmisă prin variațiunile unei culori corespunzătoare.

În compozițiile lui Sever Săsărman, executate în guașă cu ușurința unei schițe, se deslușește fără mare dificultate subiectul simplu, de cele mai multe ori legat de circ sau de tematica pastorală: *Actorii circului Turin*, *Actrița Vali*, *Copilăria amintirii*, *Bivolii și bivolarii*, *Calul meu cu stea în frunte*, *Caprele și căprarii*. Aici, o anumită luminozitate a coloritului, amplificată de caracterul activ al fondului alb, conferă figurilor efemeritate. E limpede

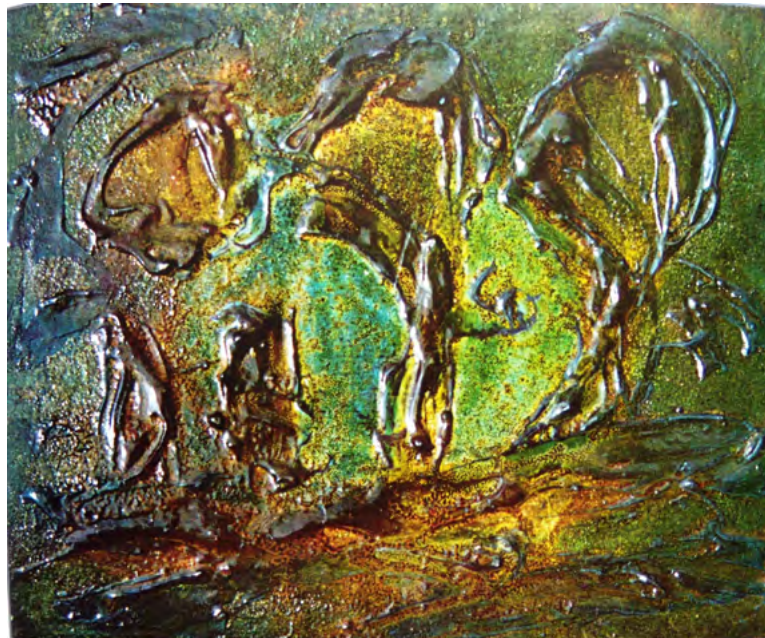
că artistul nu a pictat aceste imagini din natură, ci după anumite impresii, redând emoțiile trăite în copilărie sau mai recent. Naivitatea emoționantă a chipurilor și expresia laconică a siluetelor de animale înrudesec oarecum lucrările pictorului cu desenele copiilor, ceea ce nu împiedică, nici pe departe, manifestarea rafinatei culturi artistice a maestrului.

Diverse ca obiectiv propus și ca realizare, lucrările lui Sever Săsărman stau mărturie unei organicități a dezvoltării creatoare, rare în zilele noastre. În căutările sale se reflectă nu atât dorința de a-și edifica neapărat un stil propriu cu procedee specifice (deși un privitor atent le poate depista), ci necesitatea continuă de cunoaștere a spiritualității lăuntrice corelată cu lumea eternă, precum și a posibilităților expresive ale limbajului plastic. Formele consistente ale compozițiilor (care exprimă ceea ce este pictat) ne transmit sensibilitatea sufletească a pictorului și viziunea acestuia asupra lumii. Am convingerea, că există o apropiere între talentul lui Sever Săsărman și cel al pictorului basarabean Mihail Grecu. Mă refer la nevoia de a te situa deasupra problemelor cotidiene, de a avea tangență doar cu manifestările esențiale ale vieții spirituale și cu marea Natură. Este o relație a sufletelor la nivelul universului subtil al senzațiilor, ce transcende timpul și spațiul. Expoziția lucrărilor lui Sever Săsărman oferă unui spectator sensibil ocazia rară de a se înălța spiritual prin trăirea estetică a Artei autentice.

Note

¹ Expoziția personală a pictorului român Sever Săsărman a fost găzduită de Muzeul Național de Artă al Moldovei între 12 august și 5 septembrie 2010.

² Sever Săsărman s-a născut la 7 iunie 1930 în satul Nimigea de Sus, România. A studiat la Facultatea de Drept a Universității din Cluj-Napoca (1955). În 1982 se stabilește cu traiul în Elveția. Începând cu anul 1962 participă la diverse expoziții colective și personale în România, Franța, Italia, Canada, Japonia, Elveția. Este Membru al Societății Artiștilor Francezi din Paris, Membru al Societății Artiștilor Independenți din Paris, Membru al Academiei Italia, Membru al Asociației Siciliene de Litere și Arte, Membru al Asociației Artiștilor Ticinezi-Elveția. S. Săsărman a participat la diverse concursuri, obținând peste 20 de premii și distincții, printre care: Marele Medalion de Aur Marc Aurelio / Concursul Internațional de Pictură „Italia 2000”, Napoli; Medalia de Aur, Parma, Casal-maggiore / Expoziție de Artă Contemporană; Medalia de Aur, Pompei / Concursul Internațional de Pictură și Sculptură; Medalia de Aur, Roma, Academia de Artă / Expoziția Internațională de Pictură; Medalia de Argint, Sulmona / Expoziția de Pictură româno-italiană.



Ludmila TOMA

Imagini din arhiva personală





Muzeul de Artă. Primul rând în centru: Ion Jumatii, în rândul doi – Ludmila Toma, Vasile Toma, Elena Bontea și Eleonora Romanescu. Anul 1957



L. Toma, alături Vasile Toma, în rândul doi – Elena Bontea. 1957



La studii în Leningrad. Anul 1962



Or. Bacu, în vizită la Narimanbekov: de la stânga L. Toma, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, M. Petric, I. Vieru, T. Narimanbekov, anul 1965



În atelierul lui R. Manevici, împreună cu M. Gamburd și S. Șoihet, decembrie, anul 1993



În vizită la București, împreună cu Miriam Gamburd și Nicolae Halippa, aprilie 1996



La vernisarea expoziției lui Mihai Greu, decembrie 1986



În atelierul lui Mihai Greu, împreună cu Inesa Țâpin și Dumitru Peicev, 1986



Prezentarea cărții *Moisei Gamburd*, anul 1999



Ludmila Toma împreună cu David Goberman în vizită la Ada Zevin, 2000



Ludmila Toma cu un grup de artiști plastici în fața clădirii amatorilor de carte, Chișinău, decembrie 1986



Vernisarea expoziției lui Moisei și Eugenia Gamburd. MNAM, 2003



Decernarea Premiului *Moisei Gamburd*, 6 octombrie 2004



București, Muzeul Zambaccian, împreună cu custodele muzeului și tabloul lui Dm. Sevastianov, 2004



Tudor Braga și Ludmila Toma, expoziția „Русская ветвь изобразительного древа Молдовы”, CE C. Brâncuși, 2005



L. Toma cu ziariștii din Suceava T. Timofeiof și D. Cernica la mănăstirea Humor, 2010



La ambasada Bulgariei, D. Peicev
și L. Toma, martie 2011



Deschiderea expoziției lui V. Guțu.
L. Toma și Gh. Jalobă, 2013



Ludmila Toma cu colegii din Sectorul „Arte Plastice”, februarie 2013



Dr. Ludmila Toma cu artiștii plastici din Suceava, lansarea
monografiei *Dimitrie Sevastianov*, or. Suceava, mai 2014





Secvențe de la omagierea dr. Ludmila Toma în cadrul Mesei rotunde *Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale*, 3 aprilie 2014 (foto V. Damian)



Ghenadie Jalbă, Tudor Stăvilă, Ludmila Toma și Eleonora Romanescu, lansarea cărții *Dimitrie Sevastianov*, MNAM, 5 iunie 2012



Ministrul Culturii Monica Babuc, Dumitru Peicev Tamara Grecu, Ludmila Toma, vernisarea expoziției comemorative *Mihail GRECU*, 2013, MNAM



Dr. Ludmila Toma membru al Consiliului de susținere a tezei de doctor în studiul artelor și culturologie a Nataliei Procop, 22 decembrie 2014



E.S. Ambasadorul Ungariei în Republica Moldova Mátyás Szilágyi, dr. Ludmila Toma, expoziția *In memoriam Ludmila Țoneva*, 27.03.2017



L. Toma și T. Zbârnea la Expoziția de desene a Miriam Gamburd, 11 iunie 2015, MNAM



L. Toma la deschiderea expoziției E. Romanescu, E. Robu și C. Movileanu, 22 iulie 2015



Dr. Ludmila Toma cu colegii de la Școala Doctorală „Științe Umaniste”, septembrie 2016, AȘM



Dr. Ludmila Toma și colegii de la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, mai 2016



Dr. Ludmila Toma și dr. hab. Victor Ghilaș, conferința jubiliară
100 de ani de la nașterea lui M. Greco, 26 noiembrie 2016, MNAM



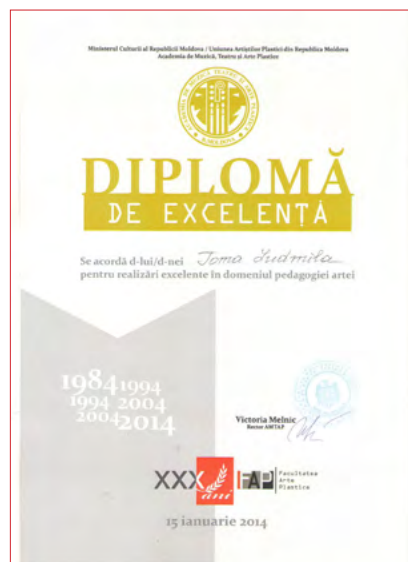
Ghenadie Jalbă, Tudor Zbârnea, Monica Babuc, Ludmila Toma, Dumitru Peicev și Tamara Greco la deschiderea expoziției omagiale *100 de ani de la nașterea lui Mihai Greco*, 22 noiembrie 2016, MNAM



Dr. Ludmila Toma, Eleonora Brigalda, înmânarea Premiului Național,
Chișinău, 27 august 2015



Dr. Ludmila Toma la deschiderea expoziției comemorative de pictură și grafică *Ada Zevin – 100 de ani de la naștere*, 4 septembrie 2018, MNAM



Diplomă pentru realizări excelente în domeniul pedagogiei artei, cu ocazia a 30 de ani de la fondarea Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, 2014)

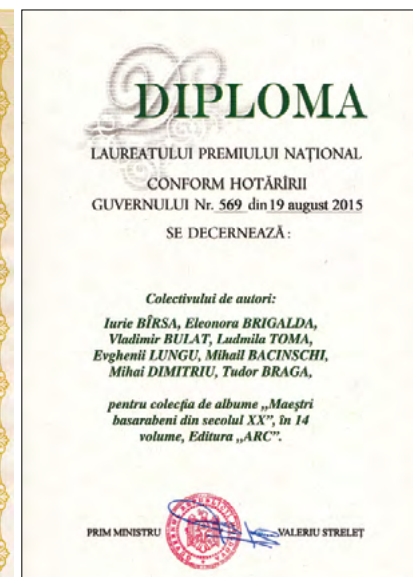
Diplomă cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului plastic Mihail Grecu (Chișinău, 2016)



Medalia comemorativă 100 de ani de la nașterea lui Mihail Grecu, înmănată dr. Ludmila Toma, 2016



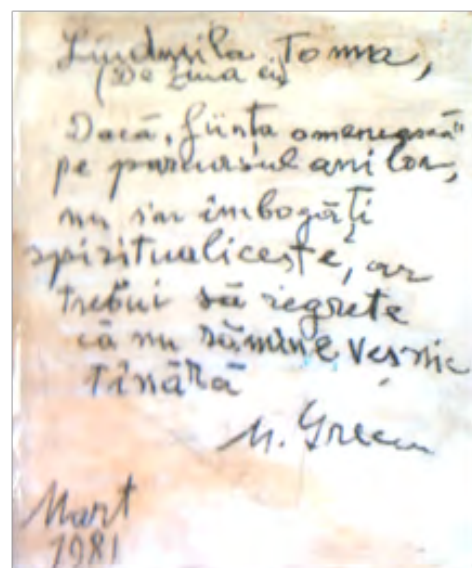
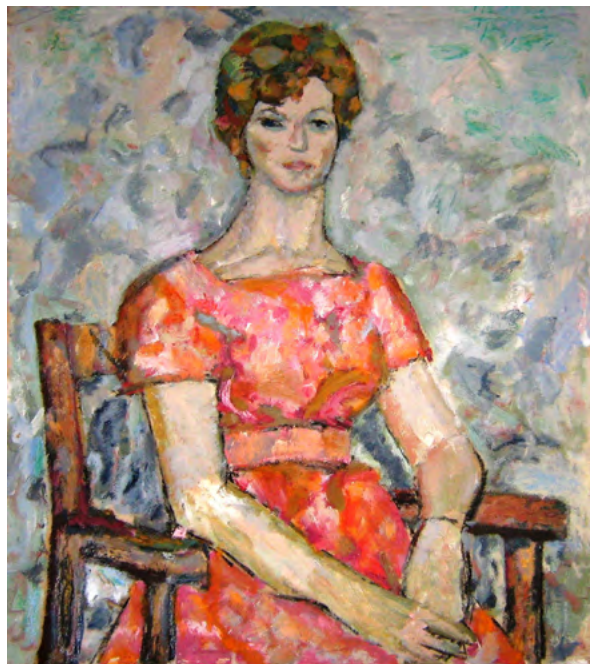
Diploma Meritul Academic a AȘM oferită dr. Ludmila Toma, 2014



Diploma Laureatului Premiului Național oferită de Guvernul Republicii Moldova colectivului de autori pentru colecția *Maeștri basarabeni din secolul XX*, 2015

Lansarea monografiei *Procesul artistic din Republica Moldova*, MNAM, 12 februarie 2018

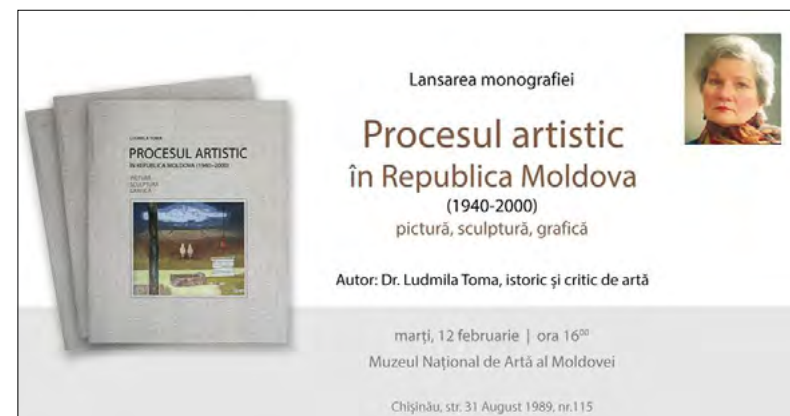




Mihai Grecu.
Portretul Ludmilei Toma.
1963, oferit de autor cu ocazia
zilei de naștere (1981)

Pe verso: *Liudmila Toma*
(De ziua ei). Dacă ființa
omenească pe parcursul
anilor nu s-ar îmbogăți
spiritualicește, ar trebuie
să regreta că nu rămâne veșnic
tânără.

Mihai Grecu
Martie 1981



Eleonora BRIGALDA

STUDII DE ISTORIA ARTEIDumitru Peicev. *Portretul Ludmilei Toma*, 1990**ARTĂ ȘI SACRALITATE ÎN CREAȚIA SCULPTORULUI
MOLDOVEAN VEACESLAV CEBOTARI**

Creația lui Veaceslav Cebotari, aflată sub semnul nobileții spiritualității și al unei discrete confesiuni, are meritul de a evoca o evoluție și o continuă șlefuire a harului ce i-a fost dăruit nativ. În lipsa unor instituții superioare de arte plastice în RSS Moldovenească, Veaceslav Cebotari, urmându-și destinul, la vârsta de 18 ani pleacă în Rusia să studieze pictura. Ajuns la Leningrad (Sankt Petersburg), metropola artei ruse, cetatea marilor orgolii, tânărul basarabean reușește în scurt timp să se impună, să devină cunoscut și apreciat.



„Sankt Petersburgul a devenit pentru mine a doua Patrie – mărturisește pictorul – anume aici am reușit să-mi realizez o bună parte din visuri și aptitudini, să mă formez ca personalitate. Spiritul și mentalitatea Petersburgului îmi sunt dragi și scumpe”¹. Aici, în climatul artistic elevat și democratic al capitalei de nord, el are posibilitate să frecventeze asiduu muzeele, expozițiile și bibliotecile. Începând cu anul 1980, tânărul artist desfășoară o intensă activitate expozițională, realizează o serie de lucrări de valoare atât în pictură cât și în sculptură, devine laureat al Premiului Comsomolului din URSS, iar în 1988 – membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din URSS. În 1994, V. Cebotari este laureat al Bienalei de sculptură din Italia, Ravena, în 1996 devine învingătorul concursului pentru cel mai bun proiect al monumentului dedicat jubileului de 300 de ani ai Flotei Ruse, iar în 1997 realizează monumentul funerar al familiei țarului rus Nikolai al II-lea.

La ora actuală artistul Veaceslav Cebotari are un palmares bogat în domeniul expozițional, lucrările lui se află în diverse muzee și colecții particulare din Rusia, Italia, Spania, SUA, dar, cu regret, nu și în Republica Moldova. Născut în satul Mincenii de Jos, raionul Rezina, în anul 1959, în familia lui Pavel și a Mariei Cebotari (Afanasiev), artistul Veaceslav Cebotari văzu lumina zilei în casa buncii Parascovia, construită pe terenul fos-

tului conac ce a aparținut lui Alexandru Cotruță, personalitate marcantă în viața social-politică și culturală a Basarabiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX.

În pregătirea sa artistică el a urmat la început școala primară din sat, iar după clasa a patra și-a continuat studiile la Școala-internat Republicană de Arte Plastice din orașul Chișinău, actualmente Liceul Academic de Arte Plastice Igor Vieru, în cadrul căreia (1970–1977) a studiat disciplinele de specialitate la profesorii I. Taburță, A. Cuzmin, N. Nedelcov, A. Țemenco, Gh. Ostapenco. În liceu s-a remarcat ca unul din cei mai talentați elevi, care, lucrând cu râvnă și ardoare, a atins performanțe deosebite. Lucrarea de diplomă *Scăldatul cailor* a fost înalt apreciată de colectivul profesoral, prietenii, colegii și iubitorii de artă. Pasiunea pentru artă i-a determinat destinul.

După absolvirea liceului, Veaceslav Cebotari își continuă studiile la Academia de Arte Plastice din Sankt Petersburg (1977–1983), unde a fost îndrumat de profesorii I. Sorokin (pictură și compoziție) și I. Vesolkin (desen). Din anul III studiază pictura în atelierul maestrului B. Ugarov. Spirit meditativ, pasionat de cunoaștere, V. Cebotari conștientizează rolul și importanța valorilor, ce rămân durabile în ordinea spirituală, care înving timpul, admiră și studiază creația marilor creatori ce au știut să exprime în operele lor esențialul din condiția umană și care sunt permanent „contemporanii noștri, fie că este vorba de El Greco, de Michelangelo Buonarroti, de Karl Briullov sau Aleksandr Ivanov, de Mihai Greco sau Igor Vieru”.

Fiind student, este foarte sârguincios. Atunci când colegii de grup realizează conform programului două desene, el reușește să expună cinci-sprezece. Fiind într-o deplasare de creație, V. Cebotari a realizat mai mult de 2000 de lucrări sub genericul *Tinerii constructori ai Magistralei Baikal-Amur*, pentru care i s-a decernat și o medalie de aur.

În 1985 a realizat dipticul *Memorie. Cetatea–Erou Brest*, care a fost menționat cu Medalia de aur a Academiei de Arte din Sankt Petersburg.

În demersul său artistic Veaceslav Cebotari s-a detașat de influența academică, eliberându-se de practicile unei modalități impuse de realismul socialist, și-a individualizat treptat, fără duplicitate, paleta și stilul, evoluând către un drum personal. Dacă lucrările din ciclul *Tinerii constructori ai Magistralei Baikal-Amur* glorifică „cuceririle constructorilor comunismului” și constituie o adevărată cronică a societății socialiste, atunci dipticul *Memorie. Cetatea–Erou Brest* evocă evenimentele dramatice ale apărători-

lor cetății Brest și este conceput într-o factură expresivă. Figurile ostașilor apărători sunt redade cu nerv și gravitate, atestând o expansiune de fluiditate a formei, de concentrare a culorii și a luminii.

Absolvind doctoratul în 1988, V. Cebotari pentru prima dată expune schițele pentru supratabloul *Pocăință și Concordie*, în sala de expoziție „Manej”. Evenimentul a bulversat opinia publică, care nu a rămas indiferentă vizavi de idea grandioasă a pictorului, care, lucru incredibil, s-a decis să ridice în Rusia nu un Templu al Frumuseții (ideea lui Rerikh), ci un Templu al Pocăinței cu un *Supratablou*². Realizarea acestui proiect original, dedicat victimelor tuturor timpurilor și a diverselor popoare, a devenit pentru artist un scop suprem și o necesitate interioară.

Concepția supratabloului *Pocăință și Concordie*, grandioasă, atât din punct de vedere al mesajului artistic cât și al proporțiilor (cca 2000 m.p.), presupunea o vizualizare de jos în sus, pe spirală. Compus din mai multe părți, acest tablou reprezintă o transpunere plastică a unor cataclisme din istoria universală în viziunea lumii moderne. Tabloul *Pocăință și Concordie* relevă imagini explozive de lumină și culoare în reverberații spontane, exprimă expresia înaltă a spiritului. Mesajul principal, comunicat de personajele plătuite de artist, reprezintă suferința, strigătul împotriva morții, revolta împotriva unei realități constrângătoare. Observăm că artistul stăpânește materia picturală din ce în ce mai intim și mai viguros. „Probabil, nu-i nici un pictor în lume care atât de sincer ar fi îndrăznit să lucreze în stilul lui El Greco” – menționa scriitorul rus Evgheni Evtușenkov³. Pentru expunerea acestui tablou artistul a proiectat un edificiu special.

Raportată la reperele morfologice ale artei europene moderne, creația lui sculpturală atestă un remarcabil simț al formei, o analiză psihologică a expresivității chipului, a corpului uman. Sculpturile lui V. Cebotari, indiferent de tematica abordată, invită iubitorii de artă la meditație, trezesc sentimentul unui salt spre sublim.

Spirit în permanentă căutare, înzestrat cu o puternică inventivitate și capacitate de interpretare a formelor, V. Cebotari apelează la stilizări și simplificări, mizează pe contrastul puternic dintre plin și gol, pe valoarea luminii și pune accent pe aspectul simbolic al mesajului artistic. În mare măsură sculpturile realizate de V. Cebotari conțin aerul tragic al sacrificiului voluntar.

Reflexivitatea determină autorul să privească atent în orizonturile credinței și ale istoriei. Silueta fragilă și oarecum „stranie” a Sfintei Ksenia

din Sankt Petersburg este o mărturie vie a interesului artistului față de caracterul, destinul și dimensiunea multiplă a spiritului. Forța talentului său se conturează și mai evident în portretele oamenilor de cultură. Analizând procesul de creație a sculptorului, criticul Nikolai Prințev menționează: „Veaceslav Cebotari tinde să surprindă multiplele fațete ale personajelor create. Anume din această cauză realizează, de regulă, mai multe variante ale monumentelor dedicate marilor personalități ale culturii ruse: N. Gogol, A. Ahmatova, M. Plisețkaia. Aceasta se explică prin faptul că, meditănd asupra destinului lor, el descoperă noi și noi fațete ale spiritualității”⁴.

Poetesa Ana Ahmatova, plină de spiritualitate, apare aidoma unei zețe Elene, fără mâini, într-o volumetrie sinuoasă a formelor, iar scriitorul Nikolai Gogol – învăluit în manta, exprimă o mișcare dinamică, interioară, un sentiment de decepție, de regret, un surâs amar. Grațiozitatea balerinei Maia Plisețkaia este evocată prin armonia proporțiilor, prin dinamica, plasticitatea formelor și gesturilor, iar cântărețul de operă Fiodor Șaliapin se impune prin postura sa impozantă. Realizând numeroase nuduri feminine, concepute într-o factură modernă, cu o încărcătură simbolică, autorul exprimă gradarea subtilă a diverselor stări sufletești: dispera-re, tristețe, suferințe, incertitudine. Lucrările sunt modelate în plastilină și bronz, fapt ce i-a permis autorului să realizeze forme evanescente, eterice, de un rafinament și de o delicatețe rar întâlnite.

Remarcabilele lui capacități de monumentalist s-au manifestat cu predilecție în lucrarea *Apostolul Andrei cel Întâi Chemat*, dedicată protectorului Flotei Ruse. Chipul apostolului Andrei este cel mai tulburător prin profunzimea meditației și expresia plastică. Drama tragicului destin al existenței umane este exprimată în figura apostolului prin sugestiile tensionate ale formei în ansamblu și prin expresivitatea ochilor. Chipul Sf. Andrei se impune prin monumentalitate, prin vigoarea și, mai ales, prin originalitatea concepției artistice. În viziunea autorului, Apostolul Andrei este un simbol al rezistenței prin credință, prin purificare. Figura fragilă, puțin devitalizată, epurată, dar plină de grație și distincție, exprimă un zbucium sufletesc și lasă impresia atemporalității. Veaceslav Cebotari este un artist complex, care a îmbinat munca de creație cu activitatea didactică. În calitate de fondator și Rector al Academiei „Supratabloului” V. Cebotari a căutat să altoiască discipolilor săi dragostea pentru frumos, pentru rigurozitatea studiului și tehnica execuției tabloului. Bun cunos-cător, practician al metodelor tradiționale și moderne, el optează pen-

tru profesionalism în meserie⁵. La sfârșitul anului 2012 – începutul 2013 V. Cebotari se avântă într-o nouă aventură. El este unicul pictor din lume, care a izbutit să obțină permisiunea tuturor confesiilor religioase din Ierusalim de a realiza o pictură chiar în incinta Bisericii Sfântului Mormânt al Domnului Iisus Hristos. Pictază un poliptic din cinci tablouri, fiecare dedicat monumentelor sacre ale religiei ortodoxe și toate integrate într-o compoziție unică intitulată *Sfântul Mormânt al Domnului Iisus Hristos* (5 × 2,5 m). Experiența de neuitat și toate peripețiile autorului au fost descrise în cartea semnată de sculptor „Как я писал Гроб Господень” (*Cum am pictat Sfântul Mormânt al Domnului Iisus Hristos*), editată în anul 2013⁶.

Mass-media din Sankt Petersburg a mediatizat pe larg expoziția din centrul media baltic, în cadrul căreia a fost expus doar un singur tablou, polipticul monumental *Sfântul Mormânt al Domnului Iisus Hristos*. Este o operă de artă unicat, formată din cinci părți și a fost pictată nemijlocit în Biserica Sfântului Mormânt al Domnului.

Timp de trei luni a lucrat asiduu, cu abnegație și dăruire de sine, gustând din plin din școala vieții: sub supravegherea polițiștilor, departe de casă și de cei apropiați... Dispus să se sacrifice în numele unor valori supreme și în pofida tuturor obstacolelor, Veaceslav Cebotari continuă să creeze cu râvnă și ardoare opere de artă de o valoare artistică incontestabilă.

Abstract. *Veacheslav Chebotari – bessarabian sculptor from Sankt Petersburg.* In spite of a subject matter the creativity of Veacheslav Chebotari invites art lovers to the meditation, creates elevated sentiments. Having a spirit in constant search, endowed with a strong inventiveness and ability to interpret the shapes, V. Chebotari appeals to the stylizations and simplifications, relies on the strong contrast between fullness and emptiness, on the light value and also emphasis on the symbolic aspect of the artistic work.

Аннотация. *Вячеслав Чеботарь – молдавский скульптор в Санкт Петербурге.* В независимости от тематики, творчество Вячеслава Чеботарь приглашает любителей искусства к размышлению, пробуждает стремление к возвышенному. Будучи склонным к творческому поиску, наделённый изобретательностью и способностью к оригинальной интерпретации форм, В. Чеботарь использует стилизацию и симплификацию, сильный контраст целого и пустого, контраст света, а также делает акцент на символическое содержание произведения.

Referințe bibliografice

¹ T. Iașcenko, *Repede de duci de-acasă, dar greu te întorci înapoi*, in *Cuvântul*, 3 februarie 2011.

² С. Виноградова, А. Сушко, *Неизвестный Чеботарь, или художник который не любит дождь*, Санкт-Петербург, Лаборатория оперативной печати ф-та журналистики СПбГУ, 2002, p. 66.

³ T. Iașcenko, *Repede de duci de-acasă, dar greu te întorci înapoi...*

⁴ Н. Принцев, *Надежда вечная Эллады*, С-Пб.: Издательство „Капли дождя”, 2011, p. 51.

⁵ T. Iașcenko, *Repede de duci de-acasă, dar greu te întorci înapoi...*

⁶ В. Чеботарь, *Как я писал Гроб Господень Александро-Невской лавры*, 2013.



Asasinarea familiei țariste. Monument funerar, 1998, bronz
(28,5×54,5×25 cm)



Schița monumentului Sf. Ap. Andrei cel Dintâi Chemat (67,5×21×28 cm)
Ana Ahmatova, 2010 (100×12×15 cm), bronz



Schița monumentului lui A. M. Cotruță, 2002 (50×25×28 cm)
Capul Sf. Ap. Andrei cel Dintâi Chemat (250×90×87 cm)



V. Cebotari pe fundalul supratabloului *Mormântul Domnului*, 2013 (u/p, 500×250 cm), detaliu poliptic *Набат*, partea dreaptă *Оплаки-вающая* (u/p, 224,5×288 cm), *Молящаяся* (u/p, 224,5×100), 2014



Plasticianul V. Cebotari în proces de creație....



Detaliu: *Набат*, Partea stângă *Распи его* (u/p, 224,5×288 cm), *Отверженный* (u/p, 224,5×100 cm, 1987)



Ana MARIAN

RELIEFUL SCULPTURAL ȘI PLĂCILE DECORATIVE ÎN CREAȚIA BRUNHILDEI EPELBAUM-MARCENKO¹

Relieful în interpretarea sculptoriței Brunhilda Epelbaum-Marcenko (n. 27 iunie 1927) este un gen al artei care reunește tradițiile existente deja în acest domeniu și inovațiile, ca element indispensabil afirmării unui artist plastic. Pe baza lucrărilor analizate, putem distinge câteva tipuri de reliefuri specifice creației sculptoriței: relieful monumental în așa materiale inovatoare ca aluminiul, teracota și șamota, relieful decorativ în lemn și plăcile tematice-decorative în ceramică și porțelan.

Relieful este considerat de unii autori (A. G. Romm) ca gen care întrunește specificul sculpturii și cel al picturii, reprezentând astfel un gen sintetic sau intermediar al artei². Pentru a percepe mai clar ce a stat la baza formării profesionale a sculptorilor tineri din anii 1950–1960, amintim că tradițiile reliefului sculptural rus coboară în secolele X–XI, și ca exemple pot fi aduse Stela lui Sveatovit, reliefurile Catedralei Sf. Mihail din Kiev, porțile Catedralei Sfânta Sofia din Novgorod ș. a. Pe parcursul următoarelor secole, relieful rusec străbate, în mare parte, același itinerar ca și relieful european. Până-n perioada interbelică au existat modele de reliefuri (relativ recente) care erau realizate la un nivel artistic înalt, ca, spre exemplu, reliefurile executate de

N. A. Andreev pe postamentul monumentului lui N. V. Gogol (1909, bronz) din Moscova reprezentând grotesc, caricatural scene din *Revizorul* și *Bulevardul Nevski*. Sunt de remarcat reliefurile create în anii 1840–1913 de către sculptorii Aleksandr Loganovski, Fiodor Tolstoi, Vladimir Șervud, Vasili Kuznețov, care au ornamentat formele arhitecturale situate deasupra arcurilor, în nișe, precum și pe perimetrul interior al navelor și cupolelor ale mai multor biserici sau catedrale. De asemenea, relieful pictural cu scene biblice realizat, în mare parte de artiștii M. Cijov, M. Harlamov, înfrumusețează clădirea Academiei de Arte de la Sankt Petersburg.

Începând cu secolul al XVIII-lea, relieful și compoziția sunt studiate la Academia de Arte din Petersburg, iar reliefurile realizate de studenții menționați cu medalii se păstrează în pinacoteca Academiei. Aici existau și programe speciale de studiere a reliefului. Majoritatea acestor reliefuri respectă principiul izocefaliei, figurile personajelor fiind adosate suprafeței

în măsuri diverse, în funcție de viziunea și dorința autorilor. Compozițiile conțin un subiect narativ, cu personaje în diverse poziții, cu corpuri reprezentate corect din punct de vedere anatomic, „îmbrăcate” în haine după moda epocii. Pe fundal lipsesc alte figuri sau ele apar abia conturate, redată schematic și estompate ca valoare de clarobscur. Scenele ilustrate sunt, în mare parte, mitologice sau biblice. Anume aceste calități ale reliefurilor au stat la baza formării profesionale a sculptorilor tineri din anii '50–'60 ai secolului XX, printre care era și Brunhilda Epelbaum-Marcenko.

Astfel, la începutul anilor '60, prin rigorile înaintate de aparatul de cenzură față de operele de artă, s-a constituit o platformă programatică, rămasă neschimbată de-a lungul mai multor decenii, impusă și tinerilor creatori. Despre spiritul epocii și convingerile sculptorilor din acea perioadă aflăm, în mare parte, din cartea Verei Muhina *Scrieri despre artă* (editată în România în anul 1961). Autoarea, una dintre cele mai recunoscute sculptorițe din perioada sovietică, fusese adepta volumelor monumentale mari, generalizate, pe care le considera mai expresive decât suma unor volume mărunte. Ea, asemeni majorității sculptorilor monumentaliști din acea epocă, nu accepta rezolvările schematice, care, în opinia ei, înclină spre utilizarea unor elemente simpliste, caracteristice abordărilor raționaliste. V. Muhina pledase pentru redarea cât mai fidelă a formelor naturii: „Schema „întrebuințează” linia dreaptă și formele geometrizeate (Laurens, Arhipenko). Însă liniile drepte, geometrice și abstracte nu sunt proprii naturii. ... Artistul trebuie să creeze viața din lut, din piatră, din orice material pe care-l oferă natura”³. Autoarea considera că sculptura monumentală tinde spre patos și că idealizarea este inerentă imaginilor artistice ale sculpturii monumentale, care „nu suportă urâtenia, căci idealul este întotdeauna frumos”⁴. Ea regreta lipsa nudurilor în arta monumentală sovietică, fapt care restrângea considerabil cadrul sculpturii și îi limitează posibilitățile⁵.

Revenind la subiectul demersului nostru, subliniem că în creația sculptoriței B. Epelbaum-Marcenko relieful monumental apare imediat după absolvirea Școlii superioare industriale de arte *Vera Muhina* din Leningrad (1957).

În spiritul epocii este realizat tripticul B. Epelbaum-Marcenko *Sărbătoarea roadei* (1960, aluminiu, patinare), care conține chipuri de țărânci muncind pe câmp. Formele țărâncilor reprezentate de Vera Muhina sunt monumentale și viguroase, pe când în lucrările B. Epelbaum-Marcenko, acestea sunt ceva mai picturale, mai romantice, deși rămân, în linii mari, convenționale. Figurile sunt lipsite de fundal sau, mai precis, au un fundal

mat, pentru a evidenția personajele plasate în centrul de interes al lucrării. Chipurile din tripticul B. Epelbaum-Marcenko sunt modelate astfel încât, spre deosebire de cele din reliefurile decorative ale altei sculptorițe cunoscute din perioada la care ne referim aici, și anume Claudia Cobizev, fluiditatea liniei nu este mijlocul esențial. Esențială este modelarea unor forme masive, aplatizate, redată în spiritul epocii.

Un material relativ nou folosit în compozițiile sale de Epelbaum-Marcenko a fost aluminiul. În anii '60, la uzinele de turnare artistică (Uzina M. G. Maniser – *Monument-skul'ptura* din Leningrad și Uzina E. F. Belașov din Moscova) au fost turnate în aluminiu⁶, prin diferite metode, un număr considerabil de lucrări de sculptură monumentală, de șevalet și cea decorativă. Cele mai reprezentative lucrări, executate în acest material, sunt realizate de V. E. Țigali.

În compozițiile B. Epelbaum-Marcenko sunt prezente caracteristici ale reliefului plastic clasic. În acest sens, un rol deosebit de important l-au avut studiile academice ale sculptoriței, care au stat la baza cunoașterii particularităților anatomice ale reprezentării figurilor și ale legităților compoziției. Pentru a crea un relief, sculptorul trebuie să cunoască structura scheletului și cea a musculaturii, modalitatea de reprezentare a draperiilor etc. În acest scop sunt necesare studii speciale, care permit să scoată în evidență procedeele de reprezentare a obiectelor în corespundere cu legitățile perspectivei, având în vedere iluzia de deformare a proporțiilor unei figuri. Pentru a crea o compoziție realistă în relief, este necesar ca artistul să studieze natura, să cunoască elementele constitutive ale armoniei din natură: simetria, asimetria, echilibrul etc. În afară de aceasta, într-o compoziție monumentală sau decorativă are importanță interpretarea și modul de abordare, deoarece compoziția trebuie să fie ceva mai mult decât o copie fidelă a naturii. Compoziția care conține o stilizare individuală, este rezultatul sensibilității și al viziunii artistice a autorului.

Un astfel de exemplu de compoziție, realizată de Epelbaum-Marcenko este relieful cu titlul *La apărarea păcii* (1963, teracotă). Lucrarea reflectă toate direcțiile tematice propagandistice specifice artei realismului socialist promovat în URSS: munca eroică a țăranilor și muncitorilor – în partea stângă, figura soldatului; cosmosul și intelectualitatea tehnică – în partea centrală; copiii, maternitatea și iarăși figura apărătorului – în partea dreaptă. Făcând abstracție de la semnificația ideologică a lucrării, menționăm că în această compoziție este folosit relieful în manieră egipteană, legat de tradițiile desenului cu contur, modelajul fiind aplatizat. Relieful are aspec-

tul unui afiș, linia de contur a formelor fiind în această lucrare elementul plastic de bază. Anume linia, prin proprietatea de a se cufunda în spațiul reliefului și de a ieși la suprafață, producând incizii abia perceptibile, conferă reliefului acea profunzime și putere de convingere, care îl deosebește de alte reliefuli create în perioada vizată.

Tema obiceiurilor populare este abordată de sculptoriță în lucrarea *Nunta* (1967, șamotă). În acest caz, într-o singură compoziție sunt integrate mai multe imagini: muzicanți, femei și bărbați dansând și un cuplu de tineri căsătoriți. În lucrare conlucrează valoarea liniei și clarobscurul. Figurile sunt stilizate în forme calde, cu rotunjiri circulare. Caracterul dansului moldovenesc este surprins cu exactitate, cu detalii specifice pentru jocul bărbaților și cel al femeilor. Dinamica și ritmul accelerat imprimă pasiune personajelor care populează acest relief. Stilizarea figurilor dansatorilor face ca acestea să fie percepute ca un ornament, cu flori și vrejuri de viță-de-vie⁷. Prin pitorescul și prin tematica sa relieful apropie spectatorul de istoria și continuitatea tradițiilor acestui pământ. Cu toate că tema ritualurilor populare este una politic angajată, care reprezenta intuitiv imaginea țării la nivel unional și internațional, acest relief redă, în mare parte, emoția și frumusețea unei sărbători la moldoveni.

Sub aspect compozițional, aceste trei reliefuli monumentale reprezintă grupuri de personaje, care sugerează trei subiecte aflate într-o conexiune logică. Faptul conduce spre asociații în gândire, dar și la lecturarea expresă a subiectelor. Ideea de bază este adusă către spectator clar, fără ambiguitate. Relieful sculptural monumental, realizat în aluminiu și teracotă, este monumental prin caracteristicile sale: frontalitate, reprezentarea chipurilor din popor, dar și propagarea idealurilor societății comuniste, după cum erau timpurile și cerințele impuse față de lucrările de artă care trebuiau să fie în serviciul poporului. Fiind ceva mai angajat decât relieful decorativ, relieful monumental este destinat amplasării în spații vaste în interioare, fapt care a fost și este preferat de comanditarii politici, având o deosebită semnificație ideologică.

Inițial, relieful decorativ în lemn preia o parte din caracteristicile reliefului monumental. Expresiv în acest sens este relieful B. Epelbaum-Marcenko *Prima mea zi comsomolită* (1968, lemn), care a exercitat, posibil, o anumită influență asupra manierei artistice de tăiere în lemn și compunere a lucrării *ronde-bosse* a sculptorului Naum Epelbaum *Mama* (1969). Subiectele, unite de sculptoriță în câteva frize-grupuri de figuri, cu personaje din perioada războiului și grupul portretistic al tinerilor din partea dreaptă a compozi-

ției, unesc vizual și componistic prezentul cu trecutul tinerilor din timpul conflagrației. Proprietățile lemnului au permis crearea unei texturi impresionante, care îmbină într-un întreg armonios toate reprezentările.

Ulterior, însă, reliefurile decorative în lemn începe să adopte trăsăturile unor compoziții plurifigurale cu figura centrală evidențiată. Totuși, grație specificului de prelucrare și tăiere în lemn, gesturile par unghiulare, deși atmosfera subiectului este redată din plin.

În opinia noastră, reliefurile în lemn ale B. Epelbaum-Marcenko pot avea ca punct de pornire reliefurile postimpresioniste ale lui Paul Gauguin (1848–1903) cu titlul *Fii misterioasă* (1890, lemn pictat, Musée d'Orsay, Paris) – un relief în lemn policrom, cu fundalul verde-albăstrui, cu figuri oranj-gălbui-aurii.

În aceeași manieră este realizat un alt relief al sculptoriței, cel cu titlul *Cosmonaut. Ziua bucuriei* (1973, lemn, pastel, aurire). Reliefurile reprezintă căutările B. Epelbaum-Marcenko și experimentele ei sculpturale în diverse materiale. Compoziția reprezintă o scenă realizată în spiritul epocii, de adorare a cosmonautului situat în centrul ei, cu o figură exagerată ca dimensiune, de două ori mai mare decât celelalte figuri. Toate chipurile din lucrare își îndreaptă privirile spre cosmonaut, iar în depărtare se vede mausoleul lui Lenin. Astăzi lucrarea prezintă interes doar sub aspectul tehnicii de realizare: fundalul albastru, figurile tăiate în lemn, cu unele suprafețe aurite ce par luminate de soare. Ca semnificație ideologică, avem însă o scenă de idolatrie, care, asemeni subiectelor egiptene antice, subliniază figura eroului central, mărinind-o pentru a o evidenția. Așa-numitul *entuziasm al maselor populare* nu este unul artificial, ci corespunde realității istorice unei țări izolate, separate de restul lumii printr-o cortină de fier.

Același principiu de compunere este prezent și în compoziția *Concert* (1974, lemn, aurire), în care figura personajului central, cea a dirijorului, apare mărită. Compoziția reprezintă scena unei săli cu coloane în care evoluează un ansamblu de vioristi și violonceliști și o pianistă, figura dirijorului fiind evidențiată. Formele instrumentelor muzicale sunt înviorate prin aurire.

Proprietățile lemnului, cunoscut ca material pentru sculptură din cele mai vechi timpuri, au fost apreciate mai ales în secolul al XVIII-lea, când pentru a preda tehnica sculpturii în lemn la Academia de Arte din Rusia au fost invitați maeștrii-sculptori francezi Nicolas-François Gillet și Philippe-Laurent Roland. În secolul al XIX-lea, pentru studii în sculptură este folosit tot mai frecvent lutul. Însă la începutul secolului XX, lem-

nul revine în preferințele sculptorilor ruși. Lucrările lui S. T. Konenkov, A. S. Golubkina și S. D. Erzia, V. A. Vataghin au influențat dezvoltarea sculpturii sovietice în lemn⁸.

În această ordine de idei menționăm că V. Muhina a fost și ea promotora unor idei constructive, fiind convinsă că statuile policrome pot aduce o mare varietate de texturi și de culori în sculptura decorativă⁹. Ea susținuse experimentul în artă prin următoarea idee: „Posibilitățile noi, rezolvările noi cer materiale noi și invers, materialele noi cer rezolvări noi”¹⁰.

Un alt relief al B. Epelbaum-Marcenko, la fel puternic angajat politic și ideologic, are titlul *Zi de doliu* (1970, lemn, culoare), și reprezintă funerațiile lui Lenin, un subiect frecvent explorat în artele vizuale ale perioadei sovietice. Lăsând la o parte mesajul ideatic al compoziției, subliniem că figurile sunt unghiulare, cu gesturi frânte – totul sugerează tristețe, durere. Întreg reliefurile are aspectul unei icoane, lucrate în spiritul creațiilor populare, pe fundalul căreia apare Catedrala Sfântul Vasile (*Храм Василия Блаженного*) și Mausoleul, o vecinătate în adevăr riscantă și provocatoare pentru acele vremuri, pe care și-a permis să o întruchipeze sculptorița.

Generalizând cele spuse anterior, concluzionăm că reliefurile decorative ale Brunhildei Epelbaum-Marcenko sunt diferite ca mod de realizare, ca modelare și ca stilistică. Asemenea altor creatori din anii 1968–1978, sculptorița caută noi posibilități de realizare, folosind pastelul, aurirea, stilizarea, ritmul grupurilor de personaje, creând compoziții complicate ca mod de compunere. Activând în anii 1960–1978 în domeniul reliefurilor monumentale și decorative, în perioada următoare (1977–1988) sculptorița intuiește, la nivel de tehnică de realizare, afinitatea dintre ceramică și sculptură, care se manifestă mai mult în relief, sub forma unor plăci decorative-tematice. Lucrate în ceramică, având dimensiuni mai mici și modelate liber, aceste plăci ies completamente din zona influențelor politice și se manifestă independent, oferind mari posibilități pentru afirmarea unor teme camerale, lirice, romantice și fanteziste.

În panourile cu titlurile *La spital* (1977, ceramică) și *Cadril* (1978, ceramică) se observă trecerea treptată de la reliefurile decorative-sculpturale spre reliefurile inspirate de formele ceramice. Fiind atât de apropiate ca tehnică de realizare, aceste lucrări pot fi privite ca un diptic, deși conceptual ele nu-și găsesc continuitate firească una față de alta. Totuși ambele emană o atmosferă sărbătorească și feerică. În panoul *La spital*, figurile nu sunt unite printr-o linie unică de subiect. Parcă inopinat adunate și dispuse astfel încât să acopere integral spațiul, figurile au atitudini diferite și par

să reflecte un moment de odihnă în comun a bolnavilor și a personalului spitalului. Iar personajele din panoul *Cadril* sunt redată în registru orizontal și surprinse în timpul dansului. Se creează impresia că aceste panouri au fost modelate de autoare într-o manieră fantezistă și liberă. Însăși baza panourilor reprezintă o bucată de lut ovală și subțire, ușor îndoită la margini, amintind de forma unui cartuș. Iar figurile au fost lipite cu bucăți de material adăugat succesiv și modelat de degetele executorului astfel încât liniile drepte lipsesc – formele sunt moi, fluide și unduioase. Totuși formele hainelor personajelor, cu toate că sunt modelate doar intuitiv, acoperă firesc formele corpurilor, sugerând formele anatomice ale lor. Detaliile minuscule ale fețelor și mâinilor și cele de costum întregesc emoționant și înduioșător imaginea.

În anii 1977–1988, sculptorița continuă să lucreze și asupra seriei de reliefuri sculptural-ceramică prin compoziția *Concert de Johan Sebastian Bach* (1978, ceramică, lemn). Compoziția conține trei figuri: două vioriste și o figură nudă în centru. Enigmatică pentru descifrare, compoziția redă, prin forme materiale, dar puțin ponderabile, prezența muzei în acest spațiu și efectul magic al muzicii lui Bach.

După crearea panourilor de ceramică, B. Epelbaum-Marcenko a realizat panouri și de porțelan, cum ar fi compoziția *Fetița și leul* (1979). Deși este realizată fără aplicarea culorilor, compoziția cucerește prin formele unduioase, modelate desăvârșit și liber. Contururile corpului fetei nude și cel al leului, redată în mișcare ușoară, denotă cunoașterea particularităților anatomice ale personajelor reprezentate. Faptul că lucrarea nu are culori îi conferă mai multă sensibilitate, imponderabilitate și farmec. Detaliile subtile, redată cu exactitate de bijutier, atribuie compoziției valoare artistică și calitatea de piesă de unicat.

Seria de panouri de formă ovală în porțelan este continuată de B. Epelbaum-Marcenko prin lucrările din ciclul *Romanțe*. Romantismul și lirismul acestei serii ies în prim-plan și constituie elementul atractiv al lor. Compoziția *Я встретил Вас (Ai apărut în calea vieții mele...)* (1979, șamotă, porțelan) este inspirată de versurile lui A. Pușkin și prezintă un interes deosebit sub aspectul tehnicii modelării, care este liberă și instantanee. Aceleași caracteristici se observă și în rondoul din seria *Ночи осенние, ночи безумные (Noți de toamnă, noți de iubire...)* (1979, șamotă, porțelan), inspirat de astă dată de o romanță rusească. Din aceeași serie face parte și compoziția *Romanță orășenească* (1979, șamotă, porțelan) care, pe lângă figurile personajelor, conține și un peisaj orășenesc cu o perspectivă

răsturnată. Tot în 1979, B. Epelbaum-Marcenko creează și lucrarea *Portret în grup cu autografe (Grupul internațional din Dzintary)* (1979, teracotă). Compoziția conține un ritm și un amplasament complicat de figuri ale personajelor. Autografele personajelor reprezentate în lucrare relevă faptul că ea a fost realizată la Dzintary și că evocă evenimente reale.

Măiestria acumulată de sculptoriță la sfârșitul anilor '70 – începutul anilor '80 se manifestă pregnant în seria de compoziții *Adam și Eva* (1981, ceramică, email, sare), care reprezintă cele două personaje biblice în mijlocul unui peisaj paradiziac. Compoziția este realizată în ceramică și este colorată în nuanțe fine, fapt care îi conferă un plus de finețe.

Insistarea asupra detaliilor aduce noi soluții în creația sculptoriței. Ilustrativă în acest sens apare compoziția *Ospăț* (1981, lemn, șamotă, ceramică, sare, email), care se află în colecția Ministerului culturii al URSS. Această lucrare, pe lângă prezentarea desfășurată a figurilor personajelor, abundă în detalii de o exactitate impresionantă a produselor alimentare, fructelor, legumelor și a bucatelor de pe masă. Momentul gastronomic este de un realism covârșitor, fiind redat în cele mai subtile amănunte și face din această lucrare una neordinară.

Influența modelării compozițiilor în ceramică se resimte și ulterior în creația artistei, cum ar fi, de exemplu, tripticul *Teatrul* (1988, ceramică, email). Locuința muzelor este redată în trei imagini, cu modelare fină și folosirea culorii aprinse în contrast cu fundalul pastelat. Acest triptic nu redă animarea și forfota din culisele teatrului, ci scena luminată de proiectoare, creând o imagine fascinantă.

Interferențele sculpturii și ceramicii în creația B. Epelbaum-Marcenko au condus spre îmbogățirea lucrărilor sculptoriței prin noi procedee de modelaj plastic, prin eliberarea de rigorile realismului socialist, impuse în această perioadă tuturor genurilor artei. Astfel, compozițiile în relief de dimensiuni mici sunt dedicate diferitor subiecte, principiul de bază fiind cel al teatralității¹¹. Anume acest fapt a determinat amplasarea personajelor în spațiul reliefului. Predilecția sculptoriței pentru teatralitate a apărut, probabil, sub influența artei populare, care s-a manifestat cu precădere în lucrările în ceramică și porțelan, în ultima perioadă a creației sale.

Diversitatea subiectelor și soluțiilor compoziționale se datorează nu numai fanteziei sculptoriței, dar și libertății pe care aceasta o manifestă în modelarea formelor în lut, material cu mari posibilități plastice.

Interpretarea tradițională în relief este suprimată prin experimentul în compoziție. Artista preferă formatul întins pe orizontală și linia orizontu-

lui înaltă, dat fiind faptul că aceasta, în comparație cu formatul vertical, oferă o libertate mai mare în compoziție¹². Problema celei de a treia dimensiuni sau contopirea planurilor în relief este soluționată de sculptorița prin folosirea liniei înalte a orizontului care permite lecturarea imaginii de sus în jos.

În concluzie, remarcăm că concepțiile tradiționale în domeniul reliefului au cedat în fața experimentelor inovaționale ale sculptoriței. Rigorile impuse artiștilor plastici de organele de conducere comuniste au fost abolite de sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenko prin zborul fanteziei și prin libertatea ei interioară.

Abstract. Monumental relief and decorative panel in the creativity of Brunhilda Epelbaum-Marchenko. The relief in sculptor's creativity of Brunhilda Epelbaum-Marchenko is a genre of visual arts which unites existing traditions in this field and innovation as an essential element of life-asserting of the artist. One can distinguish a few types of some reliefs referring to her creativity: monumental relief in such innovation materials as aluminum, terracotta and chamotte; decorative relief made of the wood; decorative thematic panel made of ceramics and faience. Traditional concepts in a genre of the relief gave way for experimental innovations of that sculptor. Some requirements put forward by communist managing staff to all artists were abolished by creative flight and internal liberty of the sculptor Brunhilda Epelbaum-Marchenko.

Аннотация. Монуменальный рельеф и декоративные панно в творчестве Брунгильды Эпельбаум-Марченко. Рельеф в творчестве скульптора Брунгильды Эпельбаум-Марченко является жанром изобразительного искусства, который объединяет существующие традиции в этой области и инновации, как неотъемлемый элемент жизнеутверждения художника. Можно выделить несколько видов рельефов характерных для ее творчества: монументальный рельеф в таких инновационных материалах как алюминий, терракота и шамот, декоративный рельеф в дереве и декоративно-тематические панно в керамике и фаянсе. Традиционные концепции в жанре рельефа уступили место экспериментальным инновациям скульптора. Требования, выдвигаемые руководящими кадрами коммунистического аппарата к художникам, были супримируемы творческим полетом и внутренней свободой скульптора Брунгильды Эпельбаум-Марченко.

Referințe bibliografice și note

¹ Lucrarea de față are drept scop scoaterea în evidență a particularităților stilistice, compoziționale, tehnice ale reliefulurilor în tratarea sculptoriței Brunhilda

Epelbaum-Marcenko. Autorul nu are intenția de a discuta pe marginea valorii istorico-artistice a lucrărilor, realizate, de regulă, în spiritul epocii, în funcție de politica ideologică a autorităților sovietice.

² А. Г. Ромм, *Русские монументальные рельефы*, Москва, Искусство, 1953, p. 4.

³ Vera Muhina, *Scrieri despre artă*, București, Meridiane, 1961, p. 23.

⁴ Ibidem, p. 24.

⁵ Ibidem, p. 26.

⁶ Н. В. Одноралов, *Скульптура и скульптурные материалы*, Москва, Изобразительное искусство, 1982, p. 96.

⁷ М. Я. Лившиц, Б. Р. Эпельбаум-Марченко, Кишинэу, Штиинца, 1978, p. 6.

⁸ Н. В. Одноралов, *Скульптура и скульптурные...*, p. 202.

⁹ Vera Muhina, *Scrieri despre artă*, p. 45.

¹⁰ Ibidem, p. 45.

¹¹ Д. Д. Гольцов, *Брунгильда Эпельбаум-Марченко. Реальность и фантазия*, Москва, Советский художник, 1986, p. 1.

¹² Ibidem, p. 34.



Concert de Johan Sebastian Bach, 1978, ceramică, lemn



Nuntă, 1967, șamotă



Concert, 1974, lemn, aurire



Fetița și leul, 1979, porțelan

Victoria ROCACIUC

POVESTEA LUI ALIMAN ÎN INTERPRETĂRI GRAFICE

Calea pe care o parcurge manuscrisul pentru transformarea lui în carte este complexă și variată: ea începe la editură, de acolo trece la întreprinderea poligrafică, se întoarce la editură și revine la întreprinderea poligrafică. Traseul se poate repeta, cu unele devieri, de mai multe ori. Dacă ne detașăm de multitudinea de procese individuale la care este supus un manuscris, prefacerea lui în obiect de artă ar putea fi reprezentată printr-o schemă cu mai multe etape. Aceste etape și, mai ales, prima fază din etapa întâi, presupun o cunoaștere exhaustivă a conținutului operei literare¹.

Vom încerca să pătrundem în esența textului și a graficii de carte, elaborând un studiu de caz pe baza *Poveștii lui Aliman, feciorul lui Verde Împărat* în prelucrarea lui Grigore Botezatu. Povestea amintită, așa cum se obișnuiește în cazul unor opere literare, a cunoscut mai multe ediții, cu diverse concepții de grafică și design poligrafic. Cercetarea paralelă a graficii de carte și a textului înlesnește evaluarea operei grafice și a designului. În același timp, ea oferă oportunitatea de a compara viziunile diferitor autori. Or, practica reeditării este dependentă de o anumită etapă istorică, întrucât fiecare a dispus de un specific, cristalizat în tendințe, inclusiv, artistice.

Predilecția scriitorilor, dar și a artiștilor plastici, pentru mit, magic, pentru fantasticul izvorât din ideea arhetipală de căutare a norocului și a dragostei își găsește rădăcinile în dimensiunile vieții. O mică cercetare asupra imaginii lui Aliman din povestea omonimă în prelucrarea lui Grigore Botezatu, relevă mai multe amănunte privind chipul acestui personaj.

Numele de „Aliman” semnifică în sine ideea de „apă adâncă”. Expresia *A ajunge la aliman* are înțelesul de „a da (și a nu mai putea scăpa) de un necaz”². În traduceri pe care le oferă diferite dicționare, cuvântul apare cu sensul de „necaz, belea, primejdie” (Cf.: tc. *alaman* „tâlhar”), dar mai poate comporta și o conotație apropiată ca sens de cea pe care o are cuvântul „blestem”. Verbul *alimăni* „a se învecina”, citat în contextul cuvântului anterior, provine mai curând de la (*a*)*liman* „port”³. Iar în felul acesta și numele protagonistului sugerează, cel puțin, două povești aparte.

Este dificil să se descopere o relație prototipică între *Povestea lui Aliman* în prelucrarea lui Grigore Botezatu și, spre exemplu, *Loștrița* în prelucrarea lui Vasile Voiculescu, cunoscută și drept *Povestea lui Aliman*. De fapt, sacrificiul și trădarea sunt descrise în subiectele mai multor povești. Este posibil ca *Loștrița* lui Voiculescu să fi servit drept sursă și pentru Grigore Botezatu sau ca fiecare autor să fi urmat în textul său conotațiile oferite de etimologia numelui (*apă adâncă* la Voiculescu; *necaz, primejdie* la Botezatu). Observăm totuși o legătură iconografică în una din ilustrațiile lui Filimon Hămuraru și Victor Ivanov între cele două povești.

Pornind de la specificul poveștii ca specie literară, la care se adaugă densitatea epopeică a evenimentelor cu un motiv de basm vechi, *Loștrița* și *Povestea lui Aliman* relevă, în urma unei comparații, succesiunea unor trepte ale întâmplărilor, situații misterioase, descinse din credințele oamenilor. Actele și faptele oamenilor obligă autorii la o viziune hiperbolică și aceasta din motiv că povestirea presupune situații unice, răscolitoare prin natura lor sau prin semnificațiile propuse cititorului. În funcție de felul în care personajul își alege calea, el pregătește locul unei întâmplări sau pentru realizarea destinului.

Povestea prelucrată de Gr. Botezatu prezintă doi veri împărați⁴. „Roșu Împărat împărătea la asfințit de soare și Verde Împărat – la răsărit de soare, iar ultimul creștea și trei feciori. Când veni timpul băieților să se însoare, Roșu Împărat chemă pe unul din feciorii lui Verde Împărat să-i devină moștenitor. Primul pleacă feciorul cel mare. În drum, băiatul trecu peste podul de aur, dar hotări să-și ia o bucată din el. Podul însă se cutremură, după care apărură un bătrân, stăpânul podului, și îi luă feciorului de crai calul. Astfel, îl va opri și nu-i va mai permite să-și continue drumul. După un timp, împăratul va mai trimite un fecior și istoria se va repeta. În curând veni și rândul mezinului, Aliman. Acesta reușește să treacă podul și să ajungă la casa unei bătrâne, Sfânta Miercuri (stăpâna animalelor de pădure), care avea o cățelușă fermecată ce rupea oamenii răi, dar Aliman, fiind bun la inimă, reuși să intre în casă. Femeia îi va zice că de trei zile nu a avut cu ce hrăni animalele, copiii ei, și Aliman îi va da calul ca să-și hrănească animalele. În loc de plată, la plecare bătrâna îi vrăjește și îi binecuvăntează traista ca Aliman să se poată hrăni din ea șapte ani. Pornind la drum, Aliman mai întâlnește și un bătrân însetat cu care se împarte, oferindu-i apă din plosca sa, și pe ploscă apare inscripția: Băutură pe șapte ani de zile. Va mai da și de un uriaș flămând și-i lasă traista ca să afle drumul spre fratele mai mare al aceluia, care să-i indice drumul către Roșu Împărat. Cel de-

al doilea uriaș îl duce la Roșu Împărat pentru apa din ploscă, căci fără de băutură nu avea puteri de a rezista unui asemenea drum. După ce Roșu Împărat îl ridică pe tron, Aliman, rătăcind prin palat, dă de o tânără care dormea. Ea creștea acolo în loc de fiică, căci Roșu Împărat nu avea copii proprii. Aliman a sărutat-o și s-a întors la tatăl său să-și ia rămas bun. Iar fata, de la acel sărut, născu un băiat. Ajungând la podul de aur, Aliman își întâlnește cei doi frați, care îi iau darurile și îl mai și bat. Aliman se jură că pleacă încotro îl duc ochii, numai să-l lase viu. După care, frații mai încearcă să-i ia și femeia dragă. Aliman însă cu paloșul face din fiecare dintre ei câte doi – unul deschis și altul întunecat – și ucide partea cea întunecată. Astfel, toți trei, frumoși și buni, se vor întoarce la tatăl lor, Verde Împărat. Împăratul, fericit, a pregătit darurile și toți împreună se pornesc la împărăția lui Aliman. Astfel, prin necazuri, primejdii și încercări, tânărul Aliman va ajunge și la fericirea vieții lui”.

În *Loștrița* se descrie frumoasa, dar tragică poveste a tânărului Aliman îndrăgostit de o fiică a apelor întruchipată în loștriță⁵. Finalul poveștii este dureros, eroul sfârșind dramatic, în apele învolburate ale Bistriței, ca, de altfel, și alte personaje ale povestirilor lui V. Voiculescu – *Pescarul Amin*, *Lacul rău* – și ei victime ale fascinației. Pendulând între real și fantastic, magic și rațional, *Loștrița* este numele unui pește răpitor, asemănător cu păstrăvul, cu capul lung, aproape cilindric, cu gura mare și cu dinți puternici, care trăiește în râurile de munte. Ea simbolizează tendința spre absolut, spre un ideal superior, aici dragostea, dar și chemarea spiritului totemic (simbolul mitic al unui animal considerat de triburi primitive strămoș), al Sirenei (în mitologia greco-romană: ființa fabuloasă, jumătate femeie, jumătate pește, care ademenea prin cântecele ei pe corăbieri în locuri primejdioase în care-și găseau moartea), al Ondinei (personaj din basmele și legende germane sau scandinave, imaginat ca o fată frumoasă care trăiește în apă), al Stimei (ființa imaginară închipuită ca o femeie, care are rolul să găsească ceva: apele, pădurile, comorile). În această poveste, așa cum se sugerează de la începutul ei, Aliman se va confrunta cu spirite ale răului, pentru că diavolul și nagodele lui se ascundeau mai bine în ape: Dracul din baltă, se spune în popor, este nelipsit dintre oameni și este cel mai înșelător. Apare în felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit în adânc, până la fata suie care se scaldă în vâltori și nu-i decât o stimă, vicleană cursă pusă flăcăilor neștiutori sa-i înecă. Finalul povestirii este o dezlegare a începutului. Dar povestea lui Aliman a rămas vie. Crește și se împodobește an de an cu noi amănunte, după închi-

puirile oamenilor, care jinduiesc la întâmplări dincolo de fire. Ea colindă în sus și-n jos malurile Bistriței. Urcă odată cu căraușii, coboară cu plutașii, stă pe loc cu copiii. Dar se mișcă neconținut alături și în rând cu lostrița fabuloasă, care nu-și găsește astămpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în fața flăcăilor aprinși și fără minte. Având origine fantastică, simbolizând răul, fiind rânduită pe rău de necuratul, lostrița a fulgerat pe mulți cu iubirea ei, unii întorcând capul și fugind, iar copilandrii, care crescuseră flăcăi, se lăsaseră, Aliman rămânându-i credincios. Astfel, „flăcăul voinic și frumos, vrăjit de lostriță după ce a prins-o o dată în brațe, a rămas buimac, cu gura căscată și de atunci nu i-a mai ieșit din carnea brațelor o dezmiardare, ca un gest de departe al lostriței. Îi simțea mereu povara și forma în mâinile nedibace și în sufletul tulburat. Topindu-se de dorul lostriței care nu se mai arăta oamenilor, Aliman se adresează unui vrăjitor, vraci bătrân, mare descântător de pești, un fel de stăpân al apelor, al cărui sfat este învăluit în taină, pentru ca ce i-a fi spus, ce l-a învățat, cum l-a descântat, nu se știe. Primește de la vraci o lostriță de lemn, motivul dublului aidoma de suie și frumoasă ca și cea din apă și, în urma vrăjilor, Aliman va intra în miez de noapte cu ea în Bistrița, spunând descântecul învățat pe de rost, în care se lepăda de lumea lui Dumnezeu, dând drumul păpușii în chip de lostriță. Apele au primit-o și au săltat-o supuse”. Gestul lui Aliman poate fi comparat cu cel al lui Faust, în ceea ce privește pactul cu diavolul. Fantastic este și momentul scoaterii de către Aliman, de sub sfărâmurile unei plute, a unei lostrițe transformate în fată, fără să-și piardă sorgintea totemică. „Oamenii vedeau, cu uimire, cum se zbicesc repede straiile pe ea, ia, fota, opincile, ca și când n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că avea părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie, plăvițe răsirate pe o stână albă. Ochii de chihlimbar verde auriu cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca de fiară. Între Aliman și fata fantastică s-a încins o dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea. Mama ei însă, o femeie voinică, iute și sturlubatică, așijderi apelor după ploaie îi răpește lui Aliman fata și o duce spre locuri necunoscute. Despre cele două personaje fantastice își mai amintea un bătrân, trecut de suta de ani, care povestea că cele două fapturi fuseseră alungate din sat pentru faptele săvârșite în alianță cu diavolul. Când Aliman hotărăște să se căsătorească, un băiat anunță ivirea lostriței pe Bistrița. Aliman a alergat nebun spre rău, nunta sfârșindu-se în momentul cufundării lui în apă, pentru a prinde în

brațe lostrița, într-o tensiune marcată și de natura neprielnică. Apele veneau cu nahlapi sălțați ca bivoli, unii peste alții, și lumea privea îngrozită. Numai Aliman nu vedea, nu auzea. În momentul în care Aliman ajunge la mal, lostrița se-ntoarse deodată nălucaș, cu capul țintă la Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele spre el. Omul încremeni. Dar numaidecât, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbușe huietul: Iată vin! și, smucindu-se din mâinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriței, cu brațele întinse spre lostrița. Viitura, tunând vijeliosă, îl ajunse. Nahlapii trecură cu bușteni, acoperișuri de case și puntea peste capul lui. El a mai ieșit odată. Ținea lostrița și, amestec de izbitor al apelor, se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil, cu brațele. Apoi s-a cufundat în valurile care, bolborosind mânioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna”.

Povestirea, prin finalul ei dramatic, pune în valoare sacrificiul suprem pentru ideal, pentru dragoste ca modalitate de cunoaștere. Situațiile în care este pus Aliman pot fi considerate probe în drumul inițiat, mergând până la pactul tânărului Aliman, cu spiritul răului, în drumul vieții sale, drum în care dragostea reprezintă totul. Astfel, evoluția întâmplării și suferința prea cumplită a lui Aliman ne face să credem că basmul rămâne deschis și altei interpretări. Mitul stimei ni se pare a fi numai cochilia în care scriitorul a introdus un mesaj de o rară frumusețe: *goana după desăvârșit*.

Prin tot ce i se întâmplă, dar cu precădere prin dorul său bolnăvicios pentru lostrița care mereu îi scăpa, Aliman reprezintă o ipostază extrem de apropiată de aceea a semnificației pe care o pune Mihai Eminescu în *Miron și frumoasa fără corp*. Idealul tiranic al goanei fatale după absolut rămâne la fel de iluzoriu pentru amândoi, după cum îi și pierde pe amândoi: lănczind în gând și-n fire, Miron se stinge cu certitudinea că ce-i mai desăvârșit pe lume e o frumoasă fără corp, iar Aliman se năpustește în neființă tocmai în momentul când și-a dobândit iubirea⁶. Atestăm, așadar, elemente paralele între *Povestea lui Aliman* și operele literare ale diferitor autori. A se mai vedea, spre exemplu, și *Harap Alb* de Ion Creangă⁷.

Așa cum este scrisă, *Lostrița* lui V. Voiculescu a fost asociată cu sirena din basmul nordicului Andersen, care și-a părăsit universul marin pentru un pescar, dar și cu ondina lui La Motte-Fouqué, prin dispariția lui Aliman.

Ființă redevabilă totemului – afină în bună măsură cu morunul uriaș din *Pescarul Amin* –, *Lostrița*, după cum se arată oamenilor, este un dai-mon. Comportamentul ei ambiguu (salvarea pescarului din situații dificile, dar și „chemarea” acestuia în apele Bistriței) cumulează două teme, a vână-

torului vânat și a erosului. Amândouă sunt puse sub semnul goanei după desăvârșire, proiectată, de altfel, în imaginea fantasmatică din final: „Aliman, tulburat, visase în ajun că se însura cu lostrița și-l cununa bătrânul vrăjitor. Ea stă dreapta lângă el, înălțată pe coadă cu două pulpe gata să se despice, și-și rezemă capul bucălat de al lui”⁸.

Această imagine trimite la o replică din povestea lui Botezatu, mai degrabă creată chiar de artiștii plastici moldoveni, care, pentru a reda ultimele mesaje ale textului, au reprezentat personajele într-o îmbrățișare de frați (a se vedea la Victor Ivanov, Filimon Hămuraru și Emil Childescu), cu capurile rezemate pe umerii personajului din mijloc (Ivanov, Hămuraru). O asemenea triadă a personajelor, trei ipostaze ale omului, trei stări spirituale, trei încercări în viață, trei ursiți sau tatăl, mama și copilul lor, de asemenea, poate continua logica ascunsă proprie mitologiei naționale autohtone. În viziunea noastră, anume versiunea lui Ivanov și Hămuraru reflectă cel mai reușit ideea alegorică, fiindcă chipurile celor trei sunt aproape lipsite de trăsături masculine sau feminine. Toți trei au păr lung lăsat pe spate, or, oamenii pe timpuri purtau plete, iar în unele epoci și femeile se luptau și purtau veșminte bărbătești. Totodată, și soluția compozițională din ilustrație are aspectul unei replici la *Lostrița* lui Voiculescu. Trei protagoniști stau frontal pe fundalul unui peisaj, a cărui structură compozițională trimite la o formă similară cu adâncul oceanului sau al mării. Este, practic, reflectarea norilor și a cerului (într-o altă abordare – spuma apei sau aburul). Spațiul, destinat zonei pământului, este foarte îngust și are forma unei gropi (alegoria nisipului și a fundului mării), care, aidoma unei scoici marine, se rotunjește înspre părți. Și vestimentația personajelor la picioare amintește ușor o figură de pește, poziționată vertical. Imaginea în întregime are un profund aspect epic.

Apelul la *tematica triadei*, una dintre cele centrale pentru *Povestea lui Aliman*, dar și pentru mitologia universală, în diferite modalități a fost întreprinsă de aproape toți ilustratorii poveștii amintite. În continuare, vom reflecta câteva idei care reprezintă logica plastică și, totodată, ideatică proprie pentru fiecare grafician în parte.

Dacă analizăm în mod separat soluțiile plastice ale lucrărilor care au genericul poveștii studiate, atunci cartea în prezentarea lui F. Hămuraru și V. Ivanov poate fi analizată sub două aspecte: stilistic și de design⁹. Stilistic, aceasta este rezolvată foarte reușit, comportând și un element etnografic medieval. Din punctul de vedere al designului, observăm că fiecare ilustrație, având ancadramentul său propriu, are și o conotație de operă de

șevalet și poate fi cercetată și utilizată în afara cărții. Este un principiu mai puțin promovat de graficienii de carte versați. Presupunem că o asemenea formă de prezentare ține de faptul că unul dintre graficienii sus-menționați, ca și Nesvedov, provine dintr-o perioadă anterioară celei sovietice și nu s-a preocupat de grafica de carte, ci de cea de șevalet (V. Ivanov).

În același timp, relația dintre Aliman și sirenă (Lostriță) poate fi înțeleasă și pe linia conceptualizată de Constantin Noica a „devenirii întru Ființă”, deosebită radical de „devenirea întru devenire” din *O sirenă la Paraggi*¹⁰. Personajele sunt mistuite și la propriu de flacăra idealului, astfel că din perspectiva lor, ca (auto)sacrificați, putem vorbi de latura stenică a tragicului. Sensul general este cel anamnetic, lostrița însăși se întoarce la arche-ul sau (Bistriceanca) de la izvoarele Bistriței.

În prelucrarea lui Gr. Botezatu, *Povestea lui Aliman* se deosebește într-câtva de interpretarea lui Voiculescu. Împrejurările și încercările de soartă sunt tratate în mod deosebit. Însă prezența unui bătrân (vrăjitor sau, pur și simplu, înțelept), a unei persoane care are rolul de îndrumător în viață, este comună. În varianta lui Botezatu se creează o istorie mai puțin tragică, ce se apropie și, totodată, se îndepărtează, în anumit sens, de balada populară *Miorița* (doi trădători), însă are și un final fericit, unde binele și dragostea biruie răul. Deci dragostea este calea „devenirii întru Ființă” și a „devenirii întru devenire”. Dacă o parcurgi în mod corect moral și spiritual, vei fi apreciat și bine răsplătit. Și tot dragostea este devenire și apogeu. Aliman, personajul principal din povestea prelucrată de Gr. Botezatu, în urma încercărilor aduse de soartă, își regăsește femeia iubită, fidelă dragostei lui, și aceasta, chiar și după o despărțire lungă, îl așteaptă cu copilul lor, iar în final ei, toți trei, se vor uni, ceea ce hiperbolizează efectul de final fericit. Așadar, devenirea poate aduce roade bune pentru o ființă.

În ceea ce privește grafica de carte moldovenească, cunoaștem cel puțin șapte ediții ale *Poveștii lui Aliman*. Specialiștii din domeniul istoriei literare o menționează printre primele pe cea scoasă de sub tipar la editura „Lumina” în 1970¹¹. Două dintre ediții sunt practic identice, doar că una dintre ele este în română¹² și alta în engleză¹³. Este vorba de prezentarea grafică a lui V. Ivanov (1910–2007) și F. Hămuraru (1932–2006). Celelalte două sunt realizate de Arcadie Antoseac¹⁴ și Emil Childescu¹⁵. Cunoaștem și cele două ilustrații la *Povestea lui Aliman* publicate în culegerea de povești *La izvoare*, ilustrată de Vasile Movileanu (1955–2011)¹⁶. Toți acești artiști sunt autori de referință în istoria artei naționale, inclusiv în istoria graficii de carte. Mai sunt relevante și soluțiile de design prezentate de Iaroslav Oli-

inik¹⁷. Probabil, ele au fost mai multe decât am reușit noi să depistăm¹⁸. Una dintre primele creații grafice care au servit drept prototip morfologic al *Poveștii lui Aliman* poate fi considerată opera lui Boris Nesvedov (1903–1963). În opinia lui A. Antoseac, Nesvedov este printre primii graficieni care au creat grafică la povestea cercetată¹⁹. Cunoaștem că Nesvedov a ilustrat povești în prelucrarea lui Gr. Botezatu, fapt pe care îl certifică și unele documente de arhivă, imaginile în cauză fiind identificate de către subsemnată²⁰. Fără îndoială, creația lui Nesvedov a servit și continuă să servească drept izvor de inspirație pentru mulți artiști plastici moldoveni. Nesvedov este artistul în a cărui creație descoperim o legătura dintre cele două perioade de dezvoltare a artelor plastice autohtone: interbelică și sovietică. Faptul că artistul a făcut pictură monumentală și a fost preocupat de artă scenografică i-a influențat mult creația în domeniul graficii de carte. Din acest punct de vedere, personalitatea și opera lui Nesvedov prezintă un interes deosebit.

Ca prototipică pentru *Povestea lui Aliman* poate fi analizată grafica lui Nesvedov la povestea lui Emilian Bucov *Andrieș*. Principii similare cu limbajul plastic al acestuia se remarcă în grafica *Poveștii lui Aliman* de Ivanov și Hămuraru, iar anumite trimiteri morfologice le observăm și la V. Movileanu. La fel de expresive sunt ilustrațiile lui B. Nesvedov și la povestea lui Ion Creangă *Harap Alb* (1959), executate în tuș, și la *Andrieș* de Em. Bucov, executate în guașă²¹.

Sub aspectul studierii problemelor specifice artelor plastice moldovenești legate de așa-numitele „comenzi sociale”, care au fost uneori și comenzi din partea guvernului sovietic, un interes deosebit îl prezintă *Expoziția a doua republicană de stampă, dedicată aniversării a 100 de ani de la nașterea lui V. Lenin*, unde observăm o varietate a tematicii și a modalităților de abordare. Autorii reflectă, în majoritatea lor, viața cotidiană. În cadrul acelei expoziții Hămuraru prezentase ilustrații pentru carte (6 ilustrații la *Povestea lui Aliman*, 1966)²². Presupunem că anume ele se păstrează acum în colecția MNAM. Pregătirea de expoziție a trezit un interes deosebit la artiștii plastici pentru genul stampelor. În arta sovietică din acea perioadă, a derivat o nouă etapă în grafică din dezvoltarea extinsă a gravurii de șevalet sau a stampe. Sfârșitul anilor 1950 – începutul anilor 1960 au fost marcați de o adevărată explozie în domeniul stampelor²³. Și la Moscova, și la periferie la acest gen al gravurii au recurs mulți artiști tineri, care au alcătuit o generație întreagă de maestri ai stampe sovietice, dând un număr mare de nume de referință, printre care și pe F. Hămuraru.

Din 1967 până în 2002, Hămuraru a activat ca liber profesionist în domeniul artei monumentale, al picturii și al graficii de șevalet, al scenografiei de teatru și film și ca pedagog pentru mai multe generații de artiști plastici²⁴. Plasticianul nu acorda prioritate doar unei singure tehnici de execuție sau unui principiu plastic, ele completându-se reciproc. În lucrările lui F. Hămuraru grafica de carte și pictura de șevalet sunt pătrunse de elementul monumental, iar unele tablouri picturale și de umor sau caracterul satiric provenite din caricaturile grafice (artistul a colaborat și cu revista *Chipăruș*). Probabil, datorită activității sale de scenograf de teatru și filme, în arta plastică a acestui autor se resimt elemente de dinamism cu forme baroce, rotunjite, contraste între static și dinamic, utilizarea mai multor planuri, imagini și vederi panoramice, multe dintre compozițiile lui fiind exprimate pe un cadru întins, culminarea jocurilor coloristice într-o redare a atmosferei solemnității sau dramatismului (în funcție de subiectul abordat). Pentru accentuarea dramatismului, în unele realizări grafice ale lui F. Hămuraru este prezent și urâtul. Un interes aparte îl prezintă expresia feței personajelor sale, care denotă toate stările, trăirile afective, caracterele și psihologia celor înfățișați.

Spre deosebire de F. Hămuraru, în ambianța artistică autohtonă V. Ivanov nu este cunoscut ca grafician de carte. Această experiență comună este, se pare, unică pentru întreaga lui activitate, el fiind renumit, mai ales, în calitate de maestru al peisajului. Referitor la partea ilustrativă a *Poveștii lui Aliman*, aici toată atenția artiștilor a fost îndreptată, în primul rând, la chipurile personajelor. Acestea, prin diverse aspecte de vestimentație și atribute de anturaj, amintesc de atmosfera Evului Mediu. În plan stilistic, gravurile din carte se apropie de stilul baroc.

Arcadie Antoseac face parte din pleiada de graficieni care, lansându-se în perioada sovietică, au adus în grafica de carte moldovenească din anii 1970 „căutări noi și o cultură artistică”, după cum menționează graficianul Boris Brânzei în lucrarea *Художники молдавской советской книги*²⁵. Anume în anii 1970 în arta plastică moldovenească se vor observa tendințe noi: accentul pe individualitate și pe libertatea de expresie artistică²⁶. Tineretul creator va prelua această idee drept indiciu în creație. A. Antoseac, absolvent al Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin*²⁷ (1960–1966), a studiat trei ani arta teatrală, scenografică la un colegiu similar de la Moscova (Московское Областное Художественное Училище Памяти 1905 года) la Tatiana Serebriakova (fiica Zinaidei Serebriakova). În acea perioadă, cunoscută pentru răspândirea unui stil auster, anumite reminiscențe

ale convenționalului au pătruns și în gândirea artistică a lui A. Antoseac. Apoi artistul va absolvi Universitatea Poligrafică *Ivan Fiodorov* din Lvov (promoția 1978). Primii profesori i-au fost Ernest Simakov, Victor Țehmis-ter, Valeriu Pușcașu și Alexei Vasiliev. A mai studiat și la colegii de breaslă Leonid Nichitin și Oleg Zemțov²⁸. Multe a avut a le însuși din creația lui Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Mihai Grecu. Foarte atent a studiat stilul graficii lui Igor Vieru²⁹. Dar nu a devenit moștenitor și continuator al vreunei școli de creație, ci a căutat să-și creeze propria imagine în artă, propriul stil, ceea ce, în definitiv, i-a reușit.

După absolvirea studiilor, artistul își consacră creația graficii de carte, deși se ocupă în egală măsură și de pictură, precum și de grafică de șevalet³⁰. Prima lucrare de licență, cu titlul *Povestea lui Aliman*, artistul a susținut-o cu brio. Peste un an ea a fost publicată de editura „Literatura artistică”³¹. Ilustrațiile la carte sunt realizate folosind unele stilizări decorative proprii stilului tradițional popular³², însă caracterul spontan al acestora, libera tratare a formelor și a subiectelor, le conferă o anumită modernitate. La fel de curajoase ca și desenele copiilor, foarte original stilizate în aspectul configurării siluetelor personajelor, decorurilor, ușor abstractizate, dar foarte precise în esența lor, sunt și compozițiile ilustrațiilor. Întrucât urma să ajungă și în grădinițele de copii, imaginile de forțat ale cărții sunt realizate într-un stil foarte apropiat desenelor copilărești. Netrivial și extrem de iscusit sunt alese gamele cromatice ale fiecărui desen din carte. Pentru realizarea ilustrațiilor, A. Antoseac, după cum mărturisea, folosind drept exemplu creația lui B. Nesvedov, s-a inspirat din grafica și pictura rupestră a epocii primitive. Desenele de pe forțat cu imaginea multiplicată a unei flori, simbolice în esența lor, le considerăm drept o mare reușită a lui A. Antoseac.

Referitor la temele comune pentru toți acești graficieni, menționați în cadrul articolului de față, vom observa că *tema podului de aur* A. Antoseac o rezolvă într-un mod foarte original. În dreapta imaginii stă în jilț un bătrân, îmbrăcat în haine regale. Figura lui este dominantă în toată compoziția și se prezintă drept camerton pentru toată arhitectonica cărții. Podul de aur este redat printr-o singură trăsătură de penel, accentuând semnificația lui abstractă din poveste. Călărețul este înfățișat pe calul care merge sub pod, copitele lui fiind într-o poziție ireală, ca și cum s-ar ține de partea inversă a podului, astfel figura calului și cea a călărețului sunt reflectate în mod neobișnuit, calul cu capul în jos, călărețul cu capul în sus. Dinamismul mișcării persistă în această imagine, adăugând semnificații suplimentare textului.

O altă temă-cheie este *cea a triadei*. În creația lui A. Antoseac cele două teme au fost unite într-o singură ilustrație, mai exact, o vigneta de la sfârșitul poveștii. Aici sunt reprezentați tatăl cu feciorul său în brațe, feciorul având o floare în mână, iar alături este pictat un mic simbol al podului de aur. Deci triada este reprezentată prin imaginea tatălui, a fiului și cea a podului de aur. Astfel, se creează o trimitere sau o replică la ideea triadei creștine ortodoxe (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh). În compoziție mai sunt prezente alte două flori, pentru echilibru, dar și pentru a accentua ideea de triadă, fiind o repetare într-o altă formă. Floarea este simbolul nemuririi naturii, a nașterii, a morții și a reînvierii. Reînviem, într-un fel, prin copiii noștri, care rămân după noi, ei sunt și florile noastre. O altă variantă a triadei, deosebită de viziunea lui Filimon Hămuraru și Victor Ivanov, dar și de cea a lui Emil Childescu, ilustrează momentul în care Aliman cu paloșul a făcut ca fiecare dintre frații săi să se dividă în câte doi (unul deschis și altul întunecat, „alb” și „negru”)³³.

Cât privește *tema întâlnirii/despărțirii protagonistului de fata frumoasă*, acest grafician, probabil, s-a inspirat din ilustrația lui Nesvedov la cartea *Andrieș* de Em. Bucov, întrucât este redată ca o zână sau ca o zeităate care creează ori luminează cu aurul ei calea lui Aliman, autorul obținând astfel încă o metaforă a podului de aur.

Tema Întâlnirii lui Aliman cu uriașul Antoseac o rezolvă într-un mod, practic, similar cu imaginea creată și de Childescu, alcătuiind, astfel, o imagine unică. Iar Ivanov și Hămuraru o rezolvă în spiritul general promovat de grafica cărții lor, la fel cu tema podului de aur, fiecare protagonist fiind înfățișat, cadrat, într-o imagine separată.

Una dintre ultimele ediții ale *Poveștii lui Aliman* este cea realizată în anul 1992 și ilustrată de Emil Childescu³⁴. De fapt, în arta moldovenească, o atenție deosebită pentru tehnica acuarelei apare încă prin anii 1980. În galeria de tablouri din Tighina, la începutul anilor 1980, va avea loc și *prima expoziție republicană de acuarelă*³⁵. Ilustrațiile executate în tehnica fină a acuarelei pe hârtie denotă înalta măiestrie și talentul lui E. Childescu.

Între anii 1957 și 1959 artistul studiază la Școala Republicană de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău; 1962–1964 – clasa profesorilor Ocușco Rostislav (1897–1969), Gabrikov Radion (1887–1965), Sapalov Nicolai, Vasilev Alexei (1907–1975)³⁶. A absolvit studiile cu elaborarea lucrării de licență *Târgul moldovenesc*, executată în ulei, conducător – A. Vasiliev. În 1957, fiind la anul II de studii, debutează cu compoziția *Călăreții*, la expoziția

40 de ani ai revoluției socialiste din octombrie. În 1958 va participa la expoziția internațională *Художники мира*, Pinacoteca de stat, Vologda. În anii 1964–1974 activează în calitate de grafician militant, angajat la ziarul „Советская Молдавия”, Chișinău. În perioada 1975–1990 este inspector, expert de prima categorie în cadrul Ministerului Culturii al RSSM. Din 1965 este titularizat, membru UAP. Printre multiplele sale premii și distincții menționăm *Premiul Mare* la „Всемирная художественная выставка” (1962), Moscova; *Premiul Național* pentru Artele Plastice din Republica Moldova (1994); *Maestru al Artei din Republica Moldova* (1997); *Medalia M. Eminescu* (1999); *Premiul pentru arta grafică* acordat de UAP din Republica Moldova (1999); *Premiul ONU din Republica Moldova* (2000)³⁷.

Transparența acuarelei și stilizările spontane, orientate spre un decorativism sau chiar un geometrism sculptural, specifice stilului din perioada matură a creației lui E. Childescu se prezintă în toată varietatea lor atenției cititorilor. Povestea „grafică” începe cu o primă imagine a personajului de pe copertă, ilustrează, practic, fiecare scenă din carte și, în sfârșit, se încheie cu imaginea de pe versoul copertii, prezentând în mod scenografic descrierea și toată calea plină de aventuri pe care o parcurge protagonistul. Imaginea stăpânului podului de aur este specifică la Childescu, care îl arată din spate, întreaga lui figură semănând cu un munte, ce poate crea un obstacol în drum, fiind una hiperbolizată și adusă la rang de simbol. Pe când *triada* lui Childescu ia forma a trei călăreți, îmbrățișați de către cel din mijloc, arătați tot din spate.

Ilustrațiile în acuarelă create de Vasile Movileanu³⁸, executate în maniera lui preferată pe foaie umedă, aduc o impresie de spontaneitate și foarte reușit redau măiestria autorului și atmosfera situației, a momentului trecător și irepetabil. Vasile Movileanu este un acuarelist de forță și unul din maeștri ai culorilor. Acuarela cu tehnicile sale diafane în interpretarea artistului creează o atmosferă cu totul deosebită în care spectatorul este tentat să simtă o încărcătură emoțională puternică. În căutările sale artistice, Movileanu a demonstrat profesionalism. El a însușit valorile artei plastice tradiționale și moderne, formându-și un stil inconfundabil și inedit. Treacănd prin perioade de viață dificile, niciodată nu a cedat în fața greutăților și nici pentru o clipă nu și-a pierdut firul evoluției artistice. Cărțile ilustrate de Movileanu fac parte din patrimoniul artistic și cultural al Republicii Moldova și sunt recunoscute nu doar în țară, dar și peste hotarele ei prin premii prestigioase și participări la diferite concursuri internaționale. Între anii 1974 și 1978 artistul a urmat Școala Republicană de Arte Plastice *I. Repin*,

atelierul profesorului M. Proniaev, absolvind-o cu note foarte bune³⁹. Din anul 1981 își face studiile la Institutul Poligrafic din Moscova, Facultatea Grafică de Carte. În timpul studiilor, V. Movileanu a colaborat cu editurile din Chișinău. Din 1979 timp de trei ani lucrează la AȘM ca pictor-șef la Sectorul de Arheologie. A participat la săpături arheologice pe teritoriul Moldovei, unde desena tot ce găseau arheologii. Din 1981 participă la majoritatea expozițiilor republicane din țară și din străinătate, organizate de către Ministerul Culturii și UAP din Moldova. După absolvirea institutului, colaborează cu editura „Literatura Artistică”. A ilustrat multe cărți pentru copii, inclusiv un abecedar. Din 1990 devine membru al UAP din Republica Moldova. Din 1998 este membru al Asociației Internaționale a Artiștilor Plastici UNESCO. În 1992 i s-a decernat *Premiul Gheorghe Asachi* al Ministerului Învățământului și Științei din Republica Moldova, dedicat artei pentru copii. În 1994 este în topul celor mai bune cărți pentru copii ale anului 1993, obținând premiul pentru ilustrațiile la cartea lui Mihail Sadoveanu *Aventurile Șahului*. În 1997, la Salonul de carte pentru copii, i se acordă *Premiul Ilustrație de carte* pentru grafica la cartea L. Granici, T. Guțuțui, V. Movileanu *Clopoțelul*. Anul 1998 îi aduce distincția *Cea mai bună prezentare grafică a anului* la cartea lui Mihail Sadoveanu *Trei Povești Minunate*; tot 1998 – Diploma de Onoare a Asociației Internaționale a Artelor Plastice UNESCO *Pentru merite deosebite în dezvoltarea și promovarea graficii de carte pentru copii și tineret*; 1999 – *Diploma Națiunilor Unite, PNUD* Moldova; 2001 – Bursa Primăriei municipiului Chișinău în domeniul artelor; 2005 – Cartea anului *Salba cu mărgelile care plâng*; 2005 – Bursa de excelență a fundației „Soros – Moldova” pentru Arte Plastice; tot în anul 2005 obține Diploma pentru merite deosebite întru promovarea artei grafice, decernată de UAP din Republica Moldova. În 2009 primește titlul de cetățean de onoare al comunei Secăreni (de unde provine artistul). Din septembrie 2011 gimnaziul din comuna Secăreni, Raionul Hâncești, poartă numele lui Vasile Movileanu. Calea de creație a lui V. Movileanu demonstrează că a fost un artist de mare talent, iar cunoștințele lui plastice i-au permis să aducă o precizie deosebită imaginilor și ilustrațiilor în cărțile ilustrate. Despre aceasta vorbesc și cele două ilustrații la *Povestea lui Aliman, feciorul lui Verde Împărat* care pot fi analizate și drept continuare iconografică a imaginii haiducești din basmul autohton, pornită de către B. Nesvedov.

Iaroslav Oliinik, executând designul cărții antologice *Apa tinereților*⁴⁰, semnificativ prin genericul său, a utilizat doar elementele de decor, fron-tispicii, vignetele etc. Am văzut că Nesvedov adesea unea ilustrația cu de-

corul, iar în grafica lui decorul a servit drept suport pentru imaginea ce reflecta tema centrală a textului. Or, Ia. Oliinik operează doar cu decorul, evitând ilustrațiile, dar accentuând și valorificând decorul primelor cărți religioase moldovenești, care, de fapt i-au inspirat pe toți graficienii de referință.

Așadar, interferențele viziunilor grafice ale artiștilor de carte autohtoni îmbogățesc mesajul de bază al *Poveștii lui Aliman, feciorul lui Verde Împărat*, demonstrând talentul, erudiția și preferințele lor estetice și de gen, derivate și din particularități și tendințe specifice timpului în care au creat.

Abstract. The tale of Aliman in graphic interpretations. In this article we tried to get into an essence of the text and book graphics on the example of *The tale of Aliman* in Grigory Botezatu's processing. The mentioned fairy tale several times was republished in different graphic and design concepts. Parallel studying of book graphics and the text facilitates opportunity to give an assessment to book graphics and printing design. At the same time, it allows to compare various authors' concepts. Practice of reprinting depends on a certain historical stage as each stage, in turn, possessed the specifics formed by tendencies, including the art.

Аннотация. Сказка про Алимана в графических интерпретациях. В данной статье мы попытались проникнуть в суть текста и книжной графики на примере изучения Сказки про Алимана в обработке Григория Ботезату. Упомянутая сказка несколько раз переиздавалась в разных графических и дизайнерских концепциях. Параллельное изучение книжной графики и текста облегчает возможность дать оценку книжной графике и полиграфическому дизайну. В то же время, это позволяет сравнивать различные авторские концепции. Практика переиздания зависит от определённого исторического этапа, так как каждый этап, в свою очередь, обладал своей спецификой, сформированной тенденциями, включая и художественные

Referințe bibliografice și note

¹ В. В. Пахомов, *Книжное искусство*, Книга первая, Замысел оформления, Москва, Государственное Искусство, 1961, 124 p.

² <http://dexonline.ro/definitie/aliman> (vizitat 20 februarie 2014)

³ Ibidem.

⁴ În continuare vom prezenta pe scurt conținutul poveștii în prelucrarea lui Gr. Botezatu.

⁵ Virgil Ardeleanu, *Proza poezilor*, București: Editura pentru Literatură, 1969, 304 p., consultat pe <http://www.studentie.ro/campus/aliman/c-131-a-15465>. Aici

și în continuare, pentru o mai bună înțelegere a tematicii abordate, am prezentat povestea rezumativ.

⁶ Virgil Ardeleanu, *Op cit.*,

⁷ Ion Creangă, *Povestea lui Harap Alb*, Chișinău, Lumina, 1974, 72 p.

⁸ <http://convorbiri-literare.dntis.ro/MUTHU5.htm> (*Două ipostaze ale timpului tragic* de Mircea Muthu, vizitat 20 aprilie 2012).

⁹ *Povestea lui Aliman, fiul lui Verde Împărat*, Chișinău, Literatura artistică, 1967, 28 p.

¹⁰ Citat după: M. Bontempelli, *O sirenă la Paraggi*, București, Editura Pentru Literatura Universală, 1969, vol. 1, 253 p.; Virgil Ardeleanu, *Op. cit.*,

¹¹ A. Hropotinschi, *Grigore Botezatu și folclorul moldovenesc (la jubileul de 80 de ani al scriitorului)*, în *Moldova Mare*. Nr. 43, 27 ianuarie 2009, p. 2. Spre regret, nu am identificat cartea respectivă.

¹² *Povestea lui Aliman, feciorul lui Verde Împărat*. 1967, 28 p.

¹³ *The tale of Aliman*, Kishinev, 1983, 28 p.

¹⁴ *Povestea lui Aliman*, Chișinău, Literatura artistică, 1978, 23 p.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *La izvoare: povești, poezie populară și cercetări de folclor de Grigore Botezatu* (redactor: L. Ababi), Chișinău, Hiperion, 1991, 240 p.

¹⁷ Gr. Botezatu, *Apa tinereților*, Chișinău, Cartea Moldovei, 2004, 264 p.

¹⁸ Gr. Botezatu, *Povești populare din Basarabia*, Chișinău, Prut Internațional, 2005, 402 p.

¹⁹ Arhiva personală A. Antoseac.

²⁰ AOSPRM. Fond R-2906, inv. 3, d. 30, f. 29.

²¹ V. Rocaciuc, *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000*, Chișinău, Atelier, 2011, p. 25. O bună parte din schițe la cartea „Andrieș” se găsesc în colecția MNAM.

²² *II Республиканская выставка эстампа, посвящённая 100-летию со дня рождения Ленина*, Кишинэу, Тимпул, 1970, p. 3–6.

²³ П. А. Павлов, А. М. Журавлёв, А. И. Морозов, А. Т. Ягодковская, И. М. Шмидт, Г. Г. Поспелов, *Очерки истории советского искусства, Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика*, Москва, Советский художник, 1980, p. 229.

²⁴ V. Rocaciuc, *Filimon Hâmuraru (1932–2006)*, în *IV-a Conferință Tehnică Științifică Internațională „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”*, UTM, Chișinău, 13–14 noiembrie 2008, p. 70–75.

²⁵ *Художники молдавской советской книги* / сост. Б. Брынзей/, Кишинэу, Лумина, 1977, p. 12.

²⁶ *Expoziția întâia republicană autumnală a creațiilor artiștilor plastici din Moldova*, Catalog / G. Oprea, M. Neamțu, text introductiv D. Golțov / Chișinău, Timpu, 1982, p. 4.

²⁷ *Художники молдавской советской книги*, p. 16.

²⁸ Arhiva UAP din Republica Moldova. Dosarul personal al lui Arcadie Antoseac.

²⁹ В. Маликова, *Магия графики*, in *Русское слово*, Кишинёв, сентябрь, 2004, p. 4.

³⁰ T. Braga, *Salon*, in *Basarabia*, Chişinău, 2003, nr. 1-3, p. 191.

³¹ *Povestea lui Aliman*, Chişinău, 1978.

³² V. Rocaciuc, *Grafica şi pictura lui Arcadie Antoseac (Oscar Adin)*, in *ARTA*, Chişinău, Notograf, 2011, p. 102-105.

³³ *Povestea lui Aliman*, Chişinău, Literatura artistică, 1978, 23 p.

³⁴ *Povestea lui Aliman*, Chişinău, Hyperion, 1992, 44 p.

³⁵ Первая республиканская выставка акварели / А. Лосев, И. Трубка, вступительная статья Р. Акулова / Каталог, Кишинёу, Тимпул, 1982, p. 1-16.

³⁶ C. Spînu, *Emil Childescu. Grafică, pictură: evoluţii şi sinteze*, Monografie-album, Chişinău, Cartea Moldovei, 2005, 320 p.

³⁷ <http://www.arta.md/cv/childescu-emil.pdf> (vizitat 21 februarie 2014).

³⁸ *La izvoare: poveşti, poezie populară şi cercetări de folclor* de Grigore Botezatu, Chişinău, 1991, p. 14-22.

³⁹ Arhiva familiei Vasile Movileanu.

⁴⁰ Gr. Botezatu, *Apa tinereţilor*, Chişinău, 2004, 264 p.



B. Nesvedov. Schiţa ilustraţiei la *Povestea lui Aliman*. Tema podului de aur. Hârtie, tuş, penel, peniţă. ANRM. F. 3169, inv. 1, d. 61, f. 10



V. Ivanov, F. Hămuraru. *Tema podului de aur*. 1966–1967. Acvaforte/hârtie
A. Antoseac. *Coperta cărţii Povestea lui Aliman*. 1977–1978. Acuarelă, monotipie, hârtie



V. Ivanov, F. Hămuraru. *Tema triadei*. 1966–1967. Acvaforte, hârtie
V. Ivanov, F. Hămuraru. *Stăpânul podului de aur*. 1966–1967. acvaf./hârtie



A. Antoseac. *Tema podului de aur*. 1977–1978. Acuarelă, monotipie, hârtie
A. Antoseac. *Tema podului de aur*, Acuarelă, monotipie, hârtie



A. Antoseac. *Tema triadei*. Vignetă. 1977–1978. Acuarelă, monotipie, hârtie
E. Childescu. *Tema podului de aur*. 1991–1992. Acuarelă, hârtie



E. Childescu. *Stăpânul podului de aur*. 1991–1992. Acuarelă, hârtie
E. Childescu. *Tema triadei*. 1991–1992. Acuarelă, hârtie



V. Movilleanu. *Tema podului de aur*. 1990–1991. Acuarelă, hârtie
B. Nesvedov. *Andrieș la haiduci*, 1949. Ilustrație la cartea *Andrieș* de Em. Bucov. Detaliu. Temperă (guașă), carton. Colecția MNAM



Ștefan POPA

TEORIA SISTEMICĂ – BAZA METODOLOGICĂ APLICATĂ ÎN STUDIUL DESIGNULUI INTERIOR

Pornind de la premisa că „natura este cel mai bun organizator”, savanții biologi au elaborat în prima jumătate a secolului al XX-lea o nouă viziune, o nouă gândire științifică, o nouă metodologie de studiu, denumită sistemică. Ulterior, gândirea sistemică a fost preluată în toate domeniile științei, precum filosofia, logica, matematica, informatica, fizica, electrotehnica, biologia, fiziologia, psihologia, semiotica, pedagogia, filologia, etnologia.

Gândirea sistemică este bazată pe ideea că toate părțile componente ale sistemului pot fi înțelese cel mai bine în contextul relațiilor dintre ele. Tehnicile gândirii sistemice pot fi folosite în studierea oricărui sistem – natural, conceptual, științific, ingineresc, uman¹. Scopul teoriei sistemice este de a dezvălui proprietăți, principii și legi care sunt caracteristice sistemelor în general, independent de natura elementelor lor componente.

Concepția gândirii sistemice a fost înaintată de către celebrul neurofiziolog rus, academicianul P. K. Anohin, și fundamentată în lucrarea sa „Teoria sistemelor funcționale” despre activitatea reflex-condiționată a creierului, în care a formulat „teoria sistemului funcțional” (1935)². În centrul acestei teorii se află conceptul de sistem.

Proiectarea sistemică a activității procesuale umane se realizează într-un mod specific – într-o formă verbală (scrisă sau orală – legenda), în norme și reguli de conduită, în scenarii ale diferitor manifestări. Procesul integrator sistemic de proiectare a conținutului și a formei unui spațiu interior – sau a unui program de activități umane – în aspectul obiectivelor utilitare și estetice, constituie esența designului interior sistemic. Viziunea sistemică prevede intercalarea elementelor-forme și a spațiului, proceselor proiectate, indiferent de natura lor, în mod sistemic. Sistemul este un ansamblu de elemente care se află în relații logic determinate unele față de altele, într-o interacțiune activă și constituie un întreg organizat. Modul de legătură internă a elementelor unui sistem, de organizare a relațiilor dintre ele, constituie structura sistemului. Comportarea, acțiunile

realizate de sistem, ca răspuns la solicitările spațiului interior, constituie funcția sistemului. Mecanismul de coechilibrare dinamică a sistemului cu spațiul interior presupune și acțiunea inversă, opusă, a spațiului interior orientată asupra sistemului.

Orice sistem poate fi apreciat în două aspecte: aspectul funcțional și cel structural. Sistemul, structura și funcția se determină reciproc. Această triadă conceptuală a teoriei generale a sistemelor este aplicată în metodologia designului interior: orice spațiu interior proiectat prezintă un sistem – o totalitate integră de elemente, care are o anumită funcție și o anumită structură³.

Structura este instrumentul principal de materializare a ideii constructive. Conceptul noțiunii *structură* este multiaspectual. Procesul de structurare, adică de constituire a structurii, include cinci tipuri de mijloace constructive:

- *material* – acest element (materie brută, semifabricat) prezintă momentul incipient al structurării;
- *tehnologic* – mecanismul de „construire” a formei, în care se exprimă, se materializează funcția;
- *ergonomic* – dimensionarea formei în conformitate cu principiile de comodatitate, protejare, igienă;
- *estetic* – realizarea artistică a formei;
- *semiotic* – realizarea caracteristicilor informative, semnificative, simptomatice ale formei – constituirea și prezentarea limbajului său.

Principiul sistemicității reprezintă nucleul conceptual al teoriei generale a sistemelor, elaborată în 1968 de biologul austriac L. von Bertalanffy⁴. Conform acestuia, sistemul este un ansamblu de elemente (forme, reguli, principii), cu anumite trăsături comune, aflate într-o interacțiune activă, ce constituie un tot organizat. Componentele definitorii ale sistemului sunt la rândul lor subsisteme. În cadrul subsistemelor, legile întregului nu sunt identice cu cele ale sistemului.

Sistemul constituie un întreg organizat, cu proprietăți specifice și funcții proprii, deosebite de cele ale elementelor care îl compun, o formațiune distinctă și relativ autonomă în raport cu mediul înconjurător, și care poate fi identificat în orice domeniu – fizic, biologic, social. Sistemul și structura se determină reciproc. Structura (*lat.*: construcție, ordine, organizare) reprezintă modul de organizare, de asociere internă a elementelor în cadrul unui sistem. Structura este proprie tuturor sistemelor materiale

și ideatice, de la cele mai simple până la cele mai complexe. Scopul designului interior este valorificarea optimă – efectivă și creativă, a spațiului interior concret prin integrarea tuturor elementelor componente într-un sistem unic încheiat. În designul interior categoriile *sistem* și *concepție sistemică* sunt legate nemijlocit de categoria *structură*, deoarece orice sistem se constituie din elemente structurate într-un anumit mod, iar structura joacă un rol important în determinarea sistemului.

La sfârșitul anilor 1950 – începutul anilor 1960, teoria sistemică a fost aplicată în școala de Design din Ulm, Germania (Hochschule für Gestaltung – HfG Ulm: 1953–1968), în procesul de predare/studiere a designului interior. Metodologia bazată pe studiul teoriei sistemice a devenit cunoscută sub numele de „modelul Ulm” și s-a răspândit ulterior în Europa și în Statele Unite ale Americii, în contextul activității lor profesionale și de predare.

La începutul anilor 1960 în Anglia s-au format trei concepte, trei direcții, care au pornit să investigheze lucrul inițial în metodele de proiectare, care vizau metodologia proiectării artistice în design:

- *Behaviorism* – interpreta metodele de proiectare ca o modalitate de a descrie comportamentul uman în raport cu mediul construit. Abordarea sa clinică a avut tendința de a se baza pe procesele de comportament uman (activități taxonomice);
- *Reductivism* – fragmenta metodele de proiectare în părți, în componente mici. Această abordare științifică tindea să se bazeze pe raționalism și pe procesele obiectuale, cum ar fi activități epistemologice (simplificare extremă, reducerea la un minim, nu se axa pe esențial, conținut);
- *Fenomenologic* – aborda metodele de proiectare de la o interpretare experimentală (experiența umană și percepția)⁵.

Fenomenologia modernă își are rădăcinile în psihologia descriptivă a lui Franz Brentano și se bazează în mare măsură pe concepțiile lui Husserl, expuse mai ales în opera sa capitală „Idei pentru o fenomenologie pură și pentru o filosofie fenomenologică” (1913). Fenomenologia a fost ulterior dezvoltată de Martin Heidegger în Germania și de Maurice Merleau-Ponty și Jean-Paul Sartre în Franța, ceea ce a determinat apariția existențialismului.

Herbert A. Simon, laureat al Premiului Nobel, a propus în 1968, în cadrul metodelor de proiectare artistică, exploatarea metodelor științifice pentru a explora lumea de către ființa umană – lucrurile (artificiale). El a

pus accentul pe analiză (observare) și sinteză (a face), drept un proces de creare a răspunsurilor omului al lumii, care interacționează cu ea. Valoroase au fost concepțiile sale de „raționalizare delimitată” și „satisfacere”. Aceste idei au generat o dezbatere internă, referitor la posibilitatea de a folosi ideile științifice în design. Designul ar putea/ar trebui să fie exprimat și practicat ca un tip de știință, cu reducerea accentului pe intuiție.

Nigel Crucea a fost mai prolific în articularea problemelor legate de metodele de proiectare și de cercetare-proiectare. El consideră originale discuțiile în cadrul conferințelor privind metodele de proiectare dintre anii 1962 și 1966, ca fiind o modalitate de a integra metodele obiective și raționale în practica de proiectare. Metoda științifică a fost interpretată ca un cadru, iar termenul de „știință de design” a fost fundamentat în anul 1966 la cea de a II-a Conferință Internațională, axată pe metodele de proiectare, concentrându-se pe o abordare sistemică a practicii de design. „Știința de design”, în opinia lui N. Crucea, necesită crearea unui grup de specialiști din diverse domenii, care pot contribui la o mai bună înțelegere a metodelor de proiectare și mai important, că metodele de proiectare nu necesită să fie o alegere binară între știință și artă⁶.

Prima încercare de aplicare a metodologiei sistemice în proiectarea artistică a spațiului interior îi aparține inginerului britanic Leonard Bruce Archer (1922–2005), profesor de design la Colegiul Regal de Artă, care a contribuit la afirmarea designului în calitate de disciplină academică, iar conducând o echipă multidisciplinară de specialiști, a promovat utilizarea metodei sistemice în proiectarea artistică și în aspect teoretic, și în aspect practic. Potrivit lui L. B. Archer, soluționarea optimă a proiectării artistice se desfășoară în două faze – proiectul și realizarea lui.

Morfologia acestui fenomen poate fi reprezentată în următoarea schemă, care include câteva faze:

1) Identificarea și cercetarea intereselor și necesităților comanditarilor și corelarea lor cu interesele estetice și economice, identificarea necesității în efectuarea proiectării;

2) Definirea obiectivelor proiectării, reieșind din informațiile referitoare la procesele desfășurate în spațiile interioare, componentele estetice ale spațiului interior;

3) Programarea, elaborarea detaliată a conținutului viitoarei activități;

4) Proiectarea propriu-zisă;

Principalul mod de abordare științifică a designului interior este principiul de sistem, ceea ce se motivează prin complexitatea, caracterul de sin-

teză a fenomenului design interior:

– Designul interior asamblează multiple domenii de activitate – proiectare artistică, artă plastică, economie, marketing, sociologie, psihologie, legislație, servicii publice etc.

– Conținutul proiectării artistice este bazat pe sinteza mai multor domenii de știință;

– Obiectivele proiectării artistice au un dublu scop (destinație):
a) practico-utilitarist și b) estetic;

– Desfășurarea procesului de proiectare se realizează în mai multe faze și etape;

– Realizarea procesului de proiectare artistică necesită efortul a unei echipe de specialiști cu diverse profiluri;

– Succesul proiectării artistice este dependent de două grupuri de factori – obiectivi (caracteristicile și parametri tehnici ai materialelor) și subiectivi (caracteristicile antropomorfe și biosociale)⁷.

Toate acestea implică necesitatea aplicării în activitatea de design interior a unei viziuni și metodologii sistemice.

Designerul de interior desfășoară o activitate complexă, care se manifestă în cadrul procesual și include mai multe aspecte:

– aspectul analitic: studierea motivului necesității proiectării spațiului interior respectiv, studierea exigențelor economiei de piață (în scopul obținerii cu investiții minime a unor beneficii importante);

– aspectul constructiv: soluționarea realizării structurale a viitorului spațiu interior în corespundere cu funcția sa;

– aspectul estetic: crearea imaginii artistice a viitorului spațiu interior, elaborarea unei viziunii proprii, individuale a principiilor compoziționale, tectonice, spațial-volumetrice⁸.

Orice spații de existență și activitate umană sunt subordonate unor legi și principii speciale de proiectare și modelare. Aceste legi și principii constituie conținutul de bază al unuia din domeniile principale ale designului – designul interior. Astfel, în conformitate cu principiul sistematicității, designul interior, conceptualizează și elaborează spațiul interior pe interrelațiile obiectelor care-l formează, calitățile, mijloacele și efectele care îl caracterizează.

Abstract. Systematization theory as methodological basis in design study.

The theory of systematization represents the basis of applied methodology in design study. Using systems theory involves optimally using, effective and creative,

of a concrete interior space by integrating all components into a single system. In the interior design – system and systemic concept categories are directly related to the category of structure, as any system consists of structured elements in a certain way, and structure plays an important role in determining the system. Interior design, according to the principle of systematization, conceptualize and develop interior space on the interrelations of objects which forms it, qualities, means and effects which characterize it.

Аннотация. Теория систематизации – методологическая основа изучения дизайна интерьера. Теория систематизации формирует основу методологической концепции в изучении дизайна интерьера. Использование данной теории путем интеграции всех элементов в единую систему предполагает оптимальное и эффективное решение интерьера. В его дизайне категории системы и системной концепции непосредственно связаны со структурой, которая играет важную роль в определении самой системы, состоящей из структурированных элементов. В соответствии с принципом систематизации, дизайн интерьера концептуально связывает элементы, которые его образуют, учитывая характерные для него связи, качества, средства и эффекты.

Referințe bibliografice

¹ А. И. Уемов, *Системный подход и общая теория систем*, Москва, Мысль, 1978, 272 р.

² П. К. Анохин, *Узловые вопросы теории функциональной системы*, Москва, Наука, 1980, 197 р.

³ Н. П. Абовский, *Творчество: системный подход, законы развития, принятие решений*, Москва, Из-ство СИНТЕГ, 1998, 312 р.

⁴ Karl Ludwig von Bertalanffy, *General System theory: Foundations, Development, Applications*, New York, 1968; Л. фон Бергаланфи, *Общая теория систем – Критический обзор*, in *Исследования по общей теории систем*, Москва, Прогресс, 1969.

⁵ В. Б. Устин, *Композиция в дизайне*, Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве, Учебное пособие, 2-е изд., уточненное и доп. / В. Б. Устин, Москва, Из-ство АСТ Астрель, 2006, 239 р.

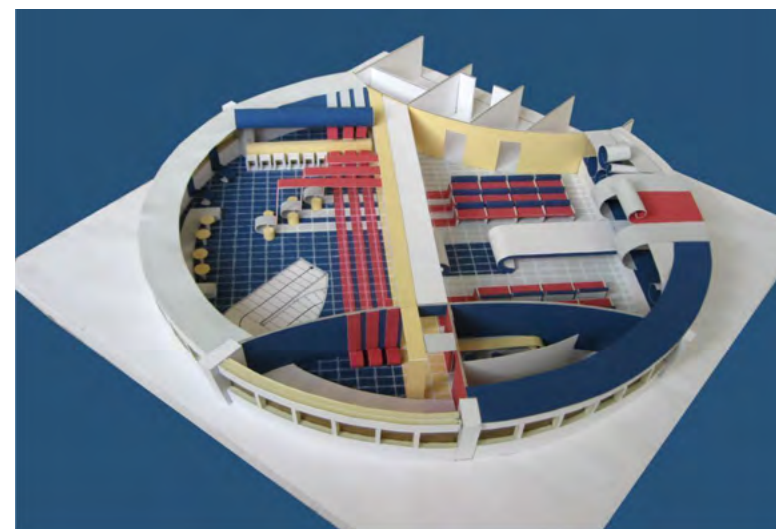
⁶ А. Оroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Meridiane, 2000, 347 р.

⁷ C. Mihali, *Inventarea spațiului: arhitecturi ale experienței cotidiene*, București, Ed. Paideia, 2001, 234 р.

⁸ Jones Christopher J., *Design: Metode și aplicații*, București, Editura Tehnică, 1975, 336 р.



Curteanu Olesea, Spațiu interior de distracție „Zebra PUB”



Moroșan Veronica, Spațiu interior public „Centru de modă”

ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ, ОБРАЗОВАНИЯ И ПРОИЗВОДСТВА В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ ОДЕЖДЫ

Одной из основных проблем развития современного общества является разрыв между уровнем знаний, с которыми вступают в трудовую деятельность выпускники вузов и задачами, с которыми они сталкиваются на современном производстве. В рамках вузов студенты в основном приобретают знания, умения навыки применения типовых технологий и методов решения задач в типовых ситуациях. Нестандартные ситуации делают их беспомощными и неуверенными в себе. Помимо этого в последнее время наблюдается ускорение морального износа знаний, обусловленное стремительным развитием экономики, модернизацией производства, появлением новых технологий. Подсчитано, что ежегодно обновляется 5% теоретических и 20% прикладных знаний. Такой объем знаний усвоить, даже частично, не по силам любому участнику образовательного процесса, будь то студент или преподаватель. Однако, следует отметить, что в настоящий момент обществом востребованы специалисты уже не столько знающие что-то, сколько понимающие, что нужно знать для решения той или иной проблемы, умеющие находить различные варианты ее решения, задействуя, при этом, свои творческие способности или умение самостоятельно добывать знания.

Современная же система образования ориентирована, в основном, на передачу профессиональных знаний, хотя профессиональная состоятельность специалиста, по данным исследований, лишь на 15% обусловлена его профессиональными знаниями и на 85% – его способностями (компетенциями) и личными качествами. По результатам международных педагогических исследований, выпускники, обладая энциклопедическими знаниями, имеют низкие показатели по применению этих знаний в стандартных ситуациях и практически нулевые по решению нестандартных задач. Наряду с этим усвоение накопленного другими опыта и знаний становится почти бесполезным во многих профессиональных областях.

Прежде чем говорить о том, как учить и чему учить будущих специалистов, необходимо получить ответ на вопрос „Какой специалист нужен современному производству?”

Основной целью любого производства является добиться успеха, как на внутреннем, так и на внешнем рынке. Успех этот обусловлен уровнем развития производства, высокой степени которого в сформировавшихся экономических условиях можно достигнуть только на основе новых технологий и инноваций. Ведущий французский специалист по социологии организаций М. Крозье отмечал, что „... в современной конкурентной борьбе, в первую очередь борьба идет не за обладание ресурсами, материальными ценностями, а за способность к нововведениям”.

Формирующаяся инновационная экономика „стоит на трех китах”: отечественной научной школе, гибкой образовательной системе и мобильном производственном секторе. Данный факт и приводит к необходимости подготовки специалистов, готовых к инновационной инженерной деятельности.

Н. И. Наумкиным была высказана гипотеза о том, что у подготовленного к инновационной инженерной деятельности студента должны быть сформированы такие компетенции и умения, как: владение общетехническими и междисциплинарными знаниями, технологией производства и методами решения задач; умение выявлять проблемы и ставить задачи; способность решать инженерные и творческие задачи, проектировать и изобретать¹. Все большее предпочтение отдается уровню социальных компетенций специалиста: рынку нужны не только хорошие профессионалы, но и хорошие сотрудники, обладающие такими качествами как ответственность, умение работать в команде, адекватная самооценка своих качеств, самостоятельность в принятии решений, готовность к перегрузкам и стрессовым ситуациям.

Эту гипотезу подтверждает проведенный анализ требований², предъявляемых работодателем к дизайнерам одежды, который позволил выявить ряд наиболее значимых компетенций и умений, которыми должен обладать современный специалист. Наиболее существенными из них являются: умение работать в графических программах, таких как AdobePhotoshop, CorelDraw и т.п. (58,1%); высшее профессиональное образование (53,5%); владение общетехническими и междисциплинарными знаниями, такими как материаловедение, промышленное проектирование и технология одежды (34,9%). Немаловажное значение играют умение выявлять проблемы, способности ставить и решать инженерные и творческие задачи, креативность, хороший вкус, креативное мышление (32,6%). Все большее предпочтение отдается уровню социальных компетенций специалиста: рынку нужны не только хорошие профессионалы, но и хорошие сотрудники, обладающие такими качествами как самостоятельность в принятии решений (20,9%); коммуникабельность, неконфликтность (18,6%); высокая степень самоорганизации и внимательность (18,6%) и другие.

Инновационная инженерная деятельность включает в себя проектную, производственную, исследовательскую и предпринимательскую составляющие, что также подтверждается проведенным исследованием, позволившем выявить ряд обязанностей, которые возлагают работодатели на современного дизайнера одежды:

- разработка художественных и технических эскизов моделей одежды в рамках ассортиментной политики предприятия, выполнение эскизов в графических программах – 86%;
- подбор ассортимента тканей, фурнитуры и прикладных материалов, определение цветовых решений коллекции в соответствии с тенденциями моды, разработка конфекционной карты – 55,8%;
- составление и оформление технической документации по моделям – 53,5%;
- сопровождение изготовления модели от эскиза до готового образца (взаимодействие с другими специалистами производства, контроль качества) – 41,9%;
- отслеживание новых тенденций, оценка приемлемости их для массового рынка, адаптация к его потребностям – 30,2%;
- работа с тканями, разработка раппортов тканей для коллекций и производства, разработка электронных эскизов декоративных элементов одежды (принтов, вышивки, нашивок и маркировки) – 27,9%;
- разработка концепции презентаций и участие в них, участие в подготовке каталогов и прочей графической информации по коллекциям, участие в разработке фирменного стиля – 25,6%;
- отшив опытных образцов, проведение примерок – 23,3%;
- составление графической концепции дизайна упаковки и этикеток, участие в разработке фирменного стиля, участие в подготовке каталогов и прочей графической информации по коллекциям – 14%;
- формирование коллекции по капсулам, линиям, по принципу объединения единой темы, цветового решения, принта – 9,3%;
- грация лекал – 9,3%;
- консультирование клиентов о всех товарах и услугах, предоставляемых организацией – 2,3%.

Для осуществления инновационной деятельности требуются специалисты со сформированным инновационным мышлением, необходимость формирования которого сказывается на реорганизации процесса профессиональной подготовки и переопределении основных задач технического ВУЗа. Одной из основных задач современного образования является формирование у студентов системного мышления, то есть способности видеть изучаемый предмет с разных позиций и умении решать задачи творчески, самостоятельно, на уровне комплекс-

ных связей и взаимоотношений. Все это подразумевает необходимость укрепление связей между фундаментальной и прикладной наукой, между образованием, наукой, производством и рынком. Другими словами основным приоритетом подготовки высококвалифицированных и компетентных специалистов в условиях становления и развития инновационной экономики является интеграция науки, образования, производства и бизнеса, предполагающая:

- вовлечение производственных предприятий, компаний в формирование и модернизацию учебных планов и программ, в организацию и проведение учебного процесса, направленного на формирование профессиональных компетенций студентов, востребованных на рынке труда, а также в разработку инновационных образовательных траекторий развития студентов;
- проведение совместных научно-исследовательских работ по различным инновационным направлениям, выполнение курсовых, дипломных и магистерских проектов по заказу предприятий, а также совместное решение образовательных и производственных задач, способствующих опережающей практике;
- выделение дополнительных стипендий и грантов, как для студентов, так и для преподавателей, принимающих непосредственное участие в интеграционном процессе, организация стажировок, обеспечение вузов диверсифицированными источниками финансирования и эффективной системой фандрайзинга³;
- диагностика профессиональной готовности студентов к будущей профессиональной деятельности, трудоустройство молодых специалистов и формирование социальных и материальных условий для их адаптации и закрепления на производственных предприятиях. Интеграция образования и производства позволит решить следующие проблемы профессионального образования: несогласованность рынка труда и рынка образовательных услуг; обеспечение рынка труда квалифицированными кадрами, обладающими высоким уровнем профессиональной мобильности; сокращение периода профессиональной адаптации специалиста и длительность его закрепления на рабочем месте; отсутствие эффективного взаимодействия между системой профессионального образования и производственной сферой; несоответствие учебно-материальной базы образовательных учреждений современным технологиям производства.

Как отмечает О. Н. Загора, «... интеграция учебной и практической деятельности студентов будет способствовать повышению их профессиональной компетентности, если будет реализован комплекс следующих педагогических условий: актуализации мотивации на про-

фессиональное становление; внедрение содержательно-организационных компонентов профессиональной деятельности в учебный процесс; адаптивность интеграционной системы профессионального обучения к изменяемым обстоятельствам производственной среды⁴.

В экономически развитых странах еще в конце прошлого столетия столкнулись с проблемой „вакуума” между образованием и производством. В образовательных учреждениях этих стран внедряются программы интеграции студентов в производство, подразумевающие⁵:

- разработку концепции проекта от его критического анализа до промышленной реализации и продвижения;
- включение в образовательные программы дисциплин, позволяющих моделировать процессы модной индустрии: проектирование коллекций, составление альбомов тенденций, маркетинг и коммуникации в моде;
- обучение на реальных примерах работы международных партнеров в области дизайна, производства и реализации, интеграция в профессиональное сообщество и подготовка совместных проектов с работающими в индустрии специалистами, развитие профессиональных связей, формирование портфолио;
- привитие навыков исследований в области моды, одежды и декоративно-прикладного искусства, развитие личных исследовательских качеств, подготовка эссе, посвященных вопросам моды и дизайну одежды;
- развитие умений через создание новых форм, использования новых материалов, новых производственных технологий, учет возможностей их применения в рамках промышленного производства;
- создание брендов с использованием методов и приемов графического дизайна, фотографии, рекламы, мерчандайзинга и дизайна торговых пространств.

Будучи задействованными в таких программах студенты учатся:

- 1) **исследовать**: подбирать информацию, анализировать источники и получать необходимые данные, устанавливать личные контакты, определять свой уровень знаний и оценивать его у других и т. д.;
- 2) **развивать**: содействовать расширению собственного творческого потенциала, изучать и оценивать идеи и т. д.;
- 3) **создавать**: реализовывать свои творческие способности в рамках существующих ограничений (сроки, ресурсы, возможности производства), работать в коллективе, организовывать свое время и планировать деятельность, быть надежными в работе и пр.;
- 4) **воплощать идеи в материале**: изготавливать макеты, используя разные материалы, технологии, инструменты, оборудование.

П. Грин, ректор педагогического факультета Колледжа искусств

Хорнси (Великобритания) писал еще в 60-е годы: „Никакое персональное развитие невозможно при занятии надуманными проектами. Искусственные проблемы лишены всякой ценности. Планируемый нами курс дизайн-образования не допускает и мысли о том, чтобы дети играли в промышленных дизайнеров, то есть проектировали изделия, которые никто не будет изготавливать. И без того уже слишком много занятий искусством сводится к игре, ничуть не помогающей молодежи вырабатывать критический подход и самостоятельные решения, не зависящие от того, что навязывает ей масс-медиа или мода...”. Обучающиеся, по мнению автора, нуждаются „...в умении справляться с меняющимися условиями сегодняшнего мира, осознавать давление торговой рекламы и лучше понимать причины уродливости и функционального убожества большей части его окружения”. А также, обучающиеся „...быстро теряют интерес к гипотетическим проблемам... курс дизайна должен приносить какой-то эффект в их непосредственное окружение, иначе он становится одной лишь теорией”.

Таким образом, реалистичность учебных проектов, возможность реализовать их и даже внедрить в производство является обязательным условием дизайнерского образования студентов.

В ряде государств постоянно увеличивается удельный вес финансирования промышленностью исследований в рамках образовательных учреждений, который составляет 8-14% (Канада, Бельгия, Венгрия, Германия), 15-23% (Корея, Турция), в Китае он достигает 37%.

В нашей стране на сегодняшний день интеграция образования и производства слабая, связи с предприятиями носят временный, обычно разовый характер. В ходе реализации производственных практик возникают трудности кадрового характера, с одной стороны – это недостаток преподавателей, знающих производство, и вместе с тем заинтересованных в направлении учебного процесса на формирование опережающих знаний⁶ у студентов, с другой стороны – персонал предприятий также проявляет малую заинтересованность и участие в проведении практик. Существующие формы интеграции испытывают кризис, связанный с борьбой промышленных предприятий за собственную выживаемость на рынке, что привело к их полному отказу от финансирования совместных проектов, к сокращению заказа на подготовку, переподготовку и повышение квалификации специалистов.

Все это приводит к необходимости поиска новых форм интеграции образования производства. В современных вузах за рубежом для усиления связи образования и производства используются такие инновационные способы как „круглый стол” с руководителями предприятий или „модельная площадка” (технопарк, технологический центр, инкубатор технологий и т.д.).

Модельная площадка представляет собой специализированный учебно-научно-производственный комплекс, который позволяет создать единую творческую среду для студента, магистранта, аспиранта, преподавателя и специалиста производства, в рамках которой все они могут выполнять реальные научно-исследовательские работы в интересах производства. В рамках такого комплекса реальна целевая подготовка специалистов для промышленных предприятий, а также появляется возможность выхода на качественно новый уровень подготовки специалистов, научных и научно-педагогических кадров.

Наряду с новыми формами обучения необходимо пересмотреть и методы обучения, отдавая предпочтение таким из них как нахождение новых идей (дивергенция, трансформация, конвергенция); конструирование теорий; использование поисковых лабораторных работ; решение ситуационных производственных задач; метод коллективной генерации идей, основанный на стимулировании творческой деятельности специалистов в процессе обсуждения конкретной проблемы.

Использование новых методов и форм обучения, направленных на реализацию концепции интеграции науки, образования и производства способствуют формированию у студентов таких качеств как ответственность, дисциплинированность, творческая активность, умение взаимодействовать с коллективом, генерировать идеи, воспринимать чужие идеи, принимать общее решение и др.

В заключение можно отметить, что интеграция образования и производства способствует:

- В организационном плане: усилению связей образовательных учреждений с работодателями, привлечению их к разработке профессиональных и образовательных стандартов, формированию систем корпоративной подготовки кадров, созданию системы эффективной целевой подготовки будущих специалистов.
- В содержательном плане: организация образовательного процесса, ориентированного на решение единых целей и задач; усиление практической составляющей обучения; обеспечение преемственности, вариативности и гибкости учебных программ; реализация эффективных путей и способов интегрирования.
- В личном плане: обеспечение становления профессионала как целостной личности, способной решать профессиональные задачи и жизненные проблемы; формирование у будущего специалиста интегральных характеристик мышления и деятельности.

Abstract: *Integration of Science, Education and Production in the context of Vocational Education of the fashion designers.* One of the main problems of modern society is the gap between the level of knowledge, which comes into work graduates and challenges they faced in the modern workplace in actual practice of formation and development of innovation economics. The main priority of highly skilled and competent authority training at this juncture is the integration of science, education, manufacturing and business, which contribute to consolidation of links between the educational institutions and the employers; organization of educational process directed to common aims and tasks solution; consolidation of the practical constituent of education; the establishment of a professional as a whole person, able to solve the professional and social problems; building a future specialist integral characteristics of thought and action.

Rezumat: *Interconexiunea științei, învățământului și a producerii în contextul pregătirii profesionale a designerilor vestimentari.* Una din principalele probleme ale învățământului în societatea modernă este discrepanța dintre nivelul de competențe, pe care le posedă absolvenții instituțiilor de învățământ superior la începutul activității profesionale și capacitatea de soluționare a sarcinilor, cu care se confruntă aceștia la întreprinderi în condițiile actuale, de formare și dezvoltare a economiei inovaționale. În acest context, prerogativa de bază în pregătirea specialiștilor înalt calificați constă în interconexiunea științei, învățământului, producerii și a mediului antreprenorial. Fapt, care contribuie la: intensificarea legăturilor dintre instituțiile de învățământ și angajatori; organizarea procesului de instruire, orientat spre rezolvarea obiectivelor și sarcinilor conexe; intensificarea componentei aplicative a procesului de instruire; formării profesionistului ca o personalitate unitară, capabilă să rezolve diverse probleme de ordin profesional și social; formarea la viitorii specialiști a caracteristicilor integrale ale gândirii și activității profesionale.

Ссылки и примечания

¹ Н. И. Наумкин, *Методическая система формирования у студентов технических вузов способностей к инновационной инженерной деятельности*: моногр. / Н. И. Наумкин; под ред. П. В. Сенина, Л. В. Масленниковой, Д. Я. Тамарчака; Москва, пед. ун-т. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008, 172 с.

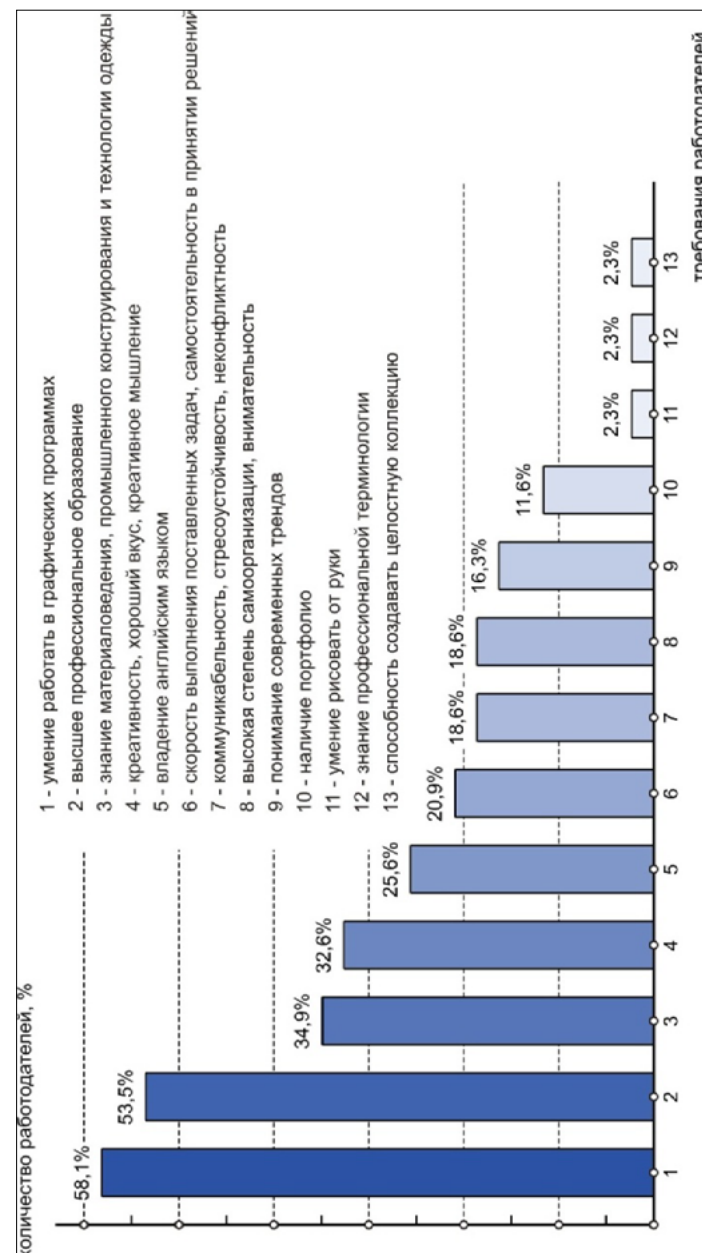
² Был проведен анализ требований 43 отечественных и зарубежных производственных предприятий.

³ Фандрайзинг (англ.: *Fundraising*) – процесс привлечения денежных средств и иных ресурсов организацией (преимущественно некоммерческой) с целью реализации, как определенного социального проекта, так и серии проектов, объединенных одной общей идеей.

⁴ О. Н. Загора, *Интеграция учебной и практической деятельности как фактор повышения профессиональной компетентности студентов заочников в колледже*: Дис. ... канд. пед. наук: Магнитогорск, 2000, 179 с.

⁵ Были проанализированы учебные программы следующих школ дизайна: NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) – новая академия изящных искусств, Милан; IED (Istituto Europeo di Design) – Европейский Институт Дизайна, сеть школ дизайна в Италии, Испании, Бразилии; Istituto Marangoni – ведущий европейский институт моды и дизайна, имеющий представительства в Милане, Лондоне, Париже; ISEM (Institut Supérieur Européen de la Mode) – высший европейский институт моды; IADT (International Academy of Design and Technology) – международная академия дизайна и технологий; ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) – высшая школа промышленного дизайна, Флоренция; SPD (Scuola Politecnica di Design) – политехническая школа дизайна, Италия; ECSCP (Ecole de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne) – школа палаты швейного профсоюза Парижа; Cambridge School of Art & Design – Кембриджская школа искусства и дизайна; Fashion Institute of Technology, США; Fashion Academy Up To Date, Милан; Domus Academy, Милан.

⁶ Под опережающими знаниями понимаются знания, полученные из публикаций научных журналов, конференций, семинаров, докладов, Интернет, которые еще не нашли своего применения в производстве и не изложены в учебно-методической литературе.



Анализ требований, предъявляемых к дизайнеру одежды современными работодателями

**ELITA BASARABEANĂ: FARMECUL BIJUTERIILOR
ȘI ELEGANȚA VESTIMENTAȚIEI. SURSE DE CERCETARE**

Bijuteriile de lux și piesele vestimentare, purtate de către crema societății într-o anumită perioadă de timp, suscită dintotdeauna un deosebit interes în mediul cercetătorilor și presupune o studiere detaliată, în asociere cu alte domenii (economie, politică, demografie), întregind astfel tabloul evoluției istorice a unui popor¹.

Moda totdeauna a fost și rămâne a fi o reflectare a situației din țară/regiune în anumite perioade de timp. Un fel de indicator al mediului psihologic, social-politic și al stabilității sau dimpotrivă, a instabilității. A fost și continuă să fie o reacție la unele evenimente din țară și peste hotare, a susținut anumite persoane și manifestări, a fost și este promovată de reprezentanții societății etc. În acest context se înscrie, de exemplu, folosirea culorilor revoluției franceze ca culori primare ale vestimentației drept dovadă a susținerii evenimentelor în cauză; portul hainelor naționale în perioada interbelică chiar de fețele încoronate ca modalitate de căutare și promovare a identității naționale a poporului; folosirea culorilor drapelului național în vestimentația de la jocurile olimpice. Sunt elocvente în acest sens ecourile din perioada redeșteptării naționale în spațiul românesc, atunci când culorile tricolorului erau explorate în realizarea brățărilor atât pentru doamne cât și pentru bărbați, a bentițelor pentru înfrumusețarea coafurii etc.

Aparte pot fi catalogate *migrațiile* unor anume piese vestimentare de la o stare socială la alta. Astfel, mantoul, care mult timp fusese considerat drept o piesă specifică doar muncitorilor, a fost împrumutat inițial în portul bărbătesc, pentru a deveni, astăzi, una din cele mai solicitate piese vestimentare în ținuta doamnelor, găsindu-și locul binemeritat în colecțiile marilor creatori de modă. În aceeași ordine de idei se înscriu și

¹ Comunicarea „Elita basarabească: farmecul bijuteriilor și eleganța vestimentației” a fost prezentată în cadrul ședinței plenare a conferinței științifice internaționale „Elitele social-politice și economice ale Basarabiei (1812–1918)”, Institutul de Istorie al AȘM, Chișinău, 2 decembrie 2013.

unele articole de bijuterie. Diademele și coronițele, purtate pe timpuri în exclusivitate de persoanele încoronate, au devenit astăzi un accesoriu important nu numai în portul festiv nupțial, dar și pentru decorarea coafurii la diverse ceremonii, serate, manifestări. Exemple pot fi aduse o multitudine, subliniind strânsa interdependență a ambianței cu tendințele artistice, cu moda vestimentară și cea a bijuteriilor.

Studiul modei ca fenomen al culturii umane a fost inițiat încă la finele secolului al XVIII-lea, moda fiind tratată ca un fenomen estetic, legat, în primul rând, de modificările gusturilor estetice în domeniul artelor și costumului. Moda accesoriilor și a vestimentației a fost studiată de către cercetătorii din secolele XIX–XX din punctul de vedere al psihologiei sociale și analizei psihologice, economiei și culturologiei, de fiecare dată fiind o componentă principală a societății umane, care determină dinamica evoluției sale. Tendințele în vogă și predilecțiile pentru costum, podoabe, idei și chiar concepte reprezintă una din formele de conduită în masă a societății, fiind *dictate*, în mare parte, de reprezentanții elitei, care aveau o pondere deosebită în societate, inclusiv cea basarabească. E vorba de negustorii care dețineau diferite afaceri, meșteșugarii înstăriți, tinerii plecați la studii în țările europene sau pelerinaje.

De rând cu obiceiurile și instituturile sociale, tendințele în vogă devin un indicator social de reglare a comportamentului. Ca finalitate, moda înseamnă nu numai veșminte și accesorii, dar și mentalitate, idei, poziții în societate, determinând schimbul periodic și caracterul ciclic al comportamentului societății. Costumul reflectă dorințele și aspirațiile purtătorului, reprezentările despre sine însuși și atitudinea față de lumea înconjurătoare, la fel statutul social și economic ocupat în societate. Din aceste considerente putem defini ansamblul vestimentar al omului drept o continuare a esenței umane. Anume aceste metamorfoze, deseori fundamentale în lumea modei bijuteriilor și a vestimentației (cum ar fi eliberarea femeii de corsetul sufocant, portul pieselor specifice costumului bărbătesc în care a excelat Marlene Dietrich sau a unei diademe regale la cununia religioasă), au condiționat elaborarea prezentului studiu. Problema evoluției costumului și accesoriilor în spațiul românesc a fost pe larg tratată de specialiștii în domeniu, publicațiile semnate de Corina Nicolescu¹, Adina Nanu², Al. Alexianu³, Constantin Oros⁴, Adrian-Silvan Ionescu⁵, Rucsandra Unda Popp⁶, prezentând suportul teoretic al cercetărilor noastre. Cât privește ansamblul vestimentar din Basarabia, suntem la etapa tatonării problemei,

fiind folosite toate sursele posibile – dosarele de arhivă, literatura de specialitate, opere ale artiștilor plastici, iar odată cu apariția fotografiei, se apelează la analiza costumului și accesoriilor pe baza fotografiilor depistate.

În categoria surselor de studiere a articolelor de bijuterie și vestimentație operele marilor artiști plastici ai vremii ocupă un loc aparte. Ele ne înfățișează în diferite ipostaze reprezentanți ai nobilimii locale, negustori, meșteșugari, scriitori – portretul lui Gheorghe Asachi de pictorul și gravorul român Constantin D. Stahi, portretele logofătului Alexandru Ghica de Schoefft, Livaditi și Stawski, din colecțiile din București și Iași⁷, portretele lucrate de pictorul Giovanni Schiavoni: *Portretul Mariei Burada-Isăcescu*, *Portretul lui Gheorghe Asachi*, *Doamna Constantiniu*, *Tânăra doamnă*⁸ ș. a. În acest context vom aminti doar câteva din cele mai reprezentative opere ale pictorilor din spațiul românesc, precum Eustație Altini (*Portret de femeie*), Giovanni Schiavoni (*Vornicesa Burada*), Nicollo Livadatti (*Iancu și Anica Manu*), Constantin Lecca (*Familia Artistului*, *Portretul Mariei Maiorescu*, *Portret de femeie*), Carol Popp de Szathmary (*Portretul Elenei Cuza*), Anton Chladek (*Portret de femeie cu rochia albastră*), Nicolae Vermont (*Femeie cu umbrelă roșie*, *Portret de femeie*), Theodor Aman (*După bal*, *Mărioara*, *Femeie în interior*, *Tudor Vladimirescu*, *Cântăreața cu lăuta*, *Portret de femeie*), Ion Andreescu (*Portret de femeie în costum de epocă*, *Țărancă cu broboadă verde*, *Țărancă cu traistă*), Ștefan Luchian (*Portret de femeie*), Camil Ressu (*Țărânci în biserică*, *Veturia Goga*), Nicolae Grigorescu (*Portret cu fundă roșie*), Gheorghe Tătărescu (*Soția pictorului cu fiul*, *Maternitate*), completate de celebrele realizări ale plasticienilor din Basarabia – Eugenia Malesevschi (*Interior*, *Franțuzoaică*, *Portretul mamei*, *Autoportret*), Lidia Arionescu (*Portret de femeie*), Grigore Fiurer (*Portret de femeie*), Șneer Cogan (*Portret de model*), Teodor Kiriakoff (*Schiță de costum de boier*), Dimitrie Sevastianov (*Odalisce*).

Ample informații privind costumele istorice și portul bijuteriilor de către doamnele din Moldova sunt selectate din studiul renumitului savant Nicolae Iorga⁹.

Totodată, sursele plastice oferă informații și la capitolul vestimentația și accesoriile copiilor, care deseori sunt o reprezentare în miniatură a portului adulților – *Portret de copii*: Nicolae Catargi-Callimachi, Gheorghe Rosetti-Roznovanu, sora sa Adela Rosetti-Roznovanu, Teodor Callimachi și sora sa Smaranda Callimachi¹⁰, Francisc Șirato (*Fetița cu rochie albastră*, *Fată citind*), Nicolae Tonitza (*Fetița pădurarului*, *Fetița cu batic înflorat*),

Octav Băncilă (*Copiii pictorului*), Ștefan Dimitrescu (*Mama cu copii*).

Totodată, creațiile marilor artiști plastici ai vremii reflectă diverse manifestări și evenimente, care prezintă la fel o sursă indirectă de studiu al ansamblului vestimentar și al podoabelor asociate – *Proclamarea Unirii*, *Petrecere cu lăutari*, *Petrecere în grădină* de Theodor Aman, *Ceremonie la Academia Mihăileană* (8 noiembrie 1837) de Giovanni Schiavoni.

Un loc aparte posedă schițele realizate de artiștii plastici ale însemnelor regale. Astfel, Nicolae Grigorescu a creat schițele pentru coroana reginei Elisabeta, executată în atelierul bijutierului Iosef Resch din București. Theodor Aman a realizat schițele în tuș pentru coroana și sceptrul regelui Carol I, păstrate actualmente la Muzeul *Theodor Aman* din București; tot Theodor Aman îi aparține schițele pentru Ordinul „Coroana României”. Se știe că coroana a fost executată în atelierele Arsenalului Armatei, din oțelul unui tun, capturat de la turci în anul 1877¹¹.

De fiecare dată, aceste opere de artă reprezintă un inestimabil izvor de cercetare, înfățișând doamne și domni în costume și accesorii caracteristice unei anumite epoci, completând cunoștințele noastre despre predilecțiile aristocrației față de anumite bijuterii, stoffe, croieli și coafuri, dantele, poșete, umbrele, decor al casei și piesele de feronerie de epocă (seturi de birou, sfeșnice pe fundal, fragmente de scară și alte detalii, care pot fi citite cu ușurință în tablourile realizate de artiștii plastici ai vremii).

O sursă sigură de cercetare rămân a fi foile de zestre, în care foarte minuțios se cataloghează fiecare piesă inclusă în dotă. În această ordine de idei amintim, de exemplu, foaia de zestre a Catrinei Pascal sau a Zoiței Melegghi, în care sunt înșiruite următoarele obiecte: o păreche de sărji de aur cu mărgăritare, două inele și o păreche paftale de argint cu colan, 12 șiruri de mărgăritare (300 lei), un harhar de aur tot cu diamanturi și cu leftul lui, iar cu diamanturi (170 lei), un left de chipt cu tot felul de pietre adică cu zamfir și cu diamanturi și cu alt fel de pietre (200 lei), o păreche de cercei cu smaranduri și cu diamanturi (120 lei), o păreche de cercei cu balas și cu diamanțele (50 lei), o păreche de cercei tij cu diamanturi și cu rubinuri (40 lei), o păreche brățări cut cu 8 rubinuri una și cu diamanturi (200 lei), un inel cu diamant (150 lei), un inel cu zamfir albu (30 lei), 2 inele cu diamanțele (50 lei), un inel cu zamfir (30 lei), un inel cu matustat, o salbă de 40 galbeni, o păreche de paftale de argint poleite, o păreche tij sade de argint¹². O altă foaie de zestre eliberată în ținutul Soroca este mult mai modestă și aparține Zoiței Melegghi măritată cu Panaite Grecul și

includea o păreche de sărji de aur cu mărgăritare, două inele și o păreche paftale de argint cu colan. Asemenea foi de zestre erau un lucru firesc pentru spațiul românesc, reprezentanții elitei transmițând astfel averea pregătită în dar fiicei la celebrarea căsătoriei. Subliniem că în familiile înstărite din Basarabia în loc de frunte în aceste zestre revine șiragurilor de coral, care se considerau un indice al bunăstării și al poziției familiei în societate. Cele mai scumpe se considerau măregele de dimensiuni mici, identice, de formă cilindrică regulată, de culoare portocaliu. Asemenea șiraguri de mărege de coral, purtate în câteva fire, puteau să ajungă în secolul al XIX-lea la prețul unui bou, fiind considerată una dintre podoabele preferate ale femeilor înstărite mai ales din nordul Basarabiei, în satele din raionul Camenca, dar și în sudul Basarabiei, în zonele populate de bulgari, găgăuzi.

Nu mai puțin valoroase sunt relatările, de fapt, adesea destul de subiective, ale călătorilor străini care au vizitat Moldova. Anume călătorii și pictorii străini au fost cei care au remarcat în scrierile, acuarele sau schițele sale atât nobili și soțiile lor înveșmântate după ultimele tendințe ale modei, demonstrând un mixaj palpabil al costumului european și cel oriental, cât și costumul național al populației din spațiul românesc.

Astfel, trecând prin Iași între anii 1633 și 1639, călătorul italian Nicolo Barzi amintește buzdușanul lui Vasile Lupu „de aur curat, harnașamentul cailor bătut cu pietre prețioase și mărgăritare, giuvaieră de diamanturi, rubine de mare preț purtate de către domn”¹³.

Un alt călător, Bandini, notează despre V. Lupu că la Bobotează „domnul avea la haină nasturi în valoare de 100 000 de aurei, iar Doamna purta brățări, inele și coliere strălucind de mărgăritare mari și rubine, valorând mai bine de 400 000 de aurei. Iar la nunta domniței Maria cu cneazul Radziwil din 1645 Lupu purta podoabe de 40 000 taleri”¹⁴. Costumul miresei, domnița Maria, consta din agrafe de aur, la gât – lungi coliere de perle și lanțuri de aur, care ajungeau mai jos de talie și se purtau încrucișate pe corp, iar pe cap purta o diademă din pietre scumpe și mărgăritare cu surguci și pene de struț¹⁵.

Francezul I. L. Carra prezentase și el imaginea femeilor de la finele secolului al XVIII-lea, subliniind îmbrăcămintea femeilor, arătând că ele poartă o rochie lungă care se lipește de trup „astfel încât această frumoasă parte să apară ochiului curios al privitorului în toate rotunjimile sale”. Deasupra rochiei poartă o scurteică. Mai observă că „femeile și fetele fac deosebite împletituri din părul lor pe care câte odată le lasă să atârne sau

pe care le leagă într-o basma împrejurul capului în forma unei căsci; ele adaugă la această găteală fulii de diamant sau alte pietre. Țărâncile se mulțumesc a-și împleti părul împrejurul capului în lipsă de coroană”¹⁶.

În același context reproducem relatările Dorei d'Istria despre femeile din Transilvania: „Româncele (...) au un simțământ înăscut de eleganță și se îmbracă, în genere, cu o cochetărie ingenioasă. În Transilvania fetele își împletesc părul într-o coadă groasă care se termină cu o panglică sau cu o monedă. Își pun în păr flori, monede sau pene de păun și câteodată pe frunte o diademă pe care strălucesc măregele și hurmuzuri. Marama cu care se împodobesc femeile măritate e în formă de turban, prin localitățile de miazăzi a provinciei și aiurea are forma unui vâl. Nimic nu prinde așa de bine ca frumoasele lor cămăși țesute și catrința, împodobită cu vârgi viu colorate. Româncele din multe sate poartă opinci în loc de ciubote roșii sau galbene (...) Muntencele de la Zlatna par să sfideze prin bogăția îmbrăcăminții lor pe săsoaicele avare și melancolice (...) Cât de bine le prinde colanurile de măregele, cămășile cu mâneci lungi și largi, cu cusături roșii la mânecute, corsajuri de piele, tăiat pe piept și prins cu o cingătoare de diverse culori, de care sunt aninate ambele fote vârgate!”¹⁷.

În anul 1805, un oarecare Andreas Wolf din Sibiu nota că „boierii localnici își cheltuiau averea pe un lux inutil, ca exemplu obiecte de podoabe etc. Juvaerurile de pe degete și din pieptănătura unor femei, juvaeruri lucră de meșteri evrei, imigrați, costau o adevărată avere”¹⁸.

O altă sursă valoroasă, pe lângă portretele și fotografiile de epocă, reprezintă publicitatea: meșterii plasau publicitatea privind prestarea serviciilor (realizarea articolelor de bijuterii sau a pieselor vestimentare), de regulă, în cele mai solicitate publicații periodice. Pentru începutul secolului al XX-lea au fost analizate detaliat calendarele orașului Chișinău, editate anual, ziarul *Bessarabscaia jizni*, iar posibilitatea de a face cunoștință cu noile modele era oferită prin circulația revistelor străine.

Amintim în acest context că costumul de lux, bijuteriile și încălțăminte erau o prioritate distinctă a cercurilor aristocratice, iar lipsa revistelor speciale de modă a creat impedimente serioase în dezvoltarea acestui domeniu. Prima revistă în domeniul modei, *Cabinet des Modes*, își face apariția la Paris, în anul 1785. Din 1786 apare revista anuală cu coafuri. Revistele de modă erau de mare căutare și la Chișinău, întrucât se știe cu certitudine că aici activau nu numai bijutieri, dar și modiste, croitorese, care încercau să ridice simplul meșteșug de confecționare a hainelor la nivelul artei

vestimentare. Istoria ne-a păstrat și câteva nume, care la început de secol XX îndestulau elita basarabeană, preponderent din Chișinău, cu diverse piese vestimentare, cusute la comandă, după modele propuse de doamne sau de croitorese: atelierul doamnei Carmanova de pe str. Pușkin, croitorul pentru bărbați Furman (originar din Anglia), atelierul-salon al lui Olșanețki de pe str. Pușkin, articolele din blănuri erau comandate și procurate în salonul lui Beloțercovschi. La Bălți funcționau casele comerciale „С. Ландау”, „Г. Пономаренко”, „Р. Лернер”, „Х. Бернштейн и сыновья” cu filiale în or. Movilău. Încălțăminte din Varșovia se putea procura la Chișinău, în salonul ce aparținea lui Galper¹⁹.

Elita basarabeană tindea să fie în pas cu moda, să folosească inovațiile în materie de port vestimentar sau accesorii, însă situația economică într-o țară preponderent agrară nu permitea totdeauna să fie îndestulate capriciile domnițelor și doamnelor. Totodată, la fel din cauza situației economice și politice, moda în Basarabia ajungea cu întârziere de câțiva ani sau chiar decenii. Nu e chiar o problemă majoră, luând în considerare că creațiile renumitului croitor englez, stabilit în Franța, Charles Wort (1825–1895), ajungeau pe continentul american peste 1,5–2 ani după lansare²⁰. De menționat, și Charles Wort fusese un simplu croitor, dar meritul său incontestabil a fost ridicarea statutului croitorului la cel mai înalt rang al creatorului de modă, prin contribuția sa la dezvoltarea modei înalte considerându-se fondatorul *haute-couture*.

În concluzie vom menționa că sursele de cercetare a bijuteriilor și ansamblului vestimentar al elitei naționale din secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului XX sunt foarte diverse: de la dosare de arhivă, foi de zestre și spoturi publicitare la mostre de podoabe și piese vestimentare, păstrate în colecțiile muzeale sau cele private, la care se adaugă operele artiștilor plastici, fotografiile de epocă. Aristocrația locală era și ea dornică de a fi în pas cu moda, de a-și etala veșmintele inspirate din moda europeană și cea orientală, un mixaj al tendințelor, al pieselor purtate în cadrul diverselor ceremonii, recepții, baluri, plimbări prin parc sau stând la un ceai la balconul conacului soțului, reprezentant de vază al unei vițe nobile. Elita autohtonă s-a aflat și continuă să oscileze și la etapa actuală între Est și Vest, preluând influențe din ambele culturi, cumulând tendințe și experiențe, care au marcat domeniul, conferindu-i originalitate și farmec. Prezența bijuteriilor și a creației lor este un indice important pentru stabilirea locului și rolului podoabelor în arta decorativă națională și eu-

ropeană. Elita autohtonă, în speranța de a urma toate tendințele în vogă în materie de costum și bijuterie, a condiționat în mare parte evoluția portului vestimentar și al bijuteriilor în Basarabia.

Abstract. Jewelry and costume of Moldovan elite in the context of European culture. Research sources. The main goal of this article are research sources of Jewelry and costume of Bessarabian elite in the context of European culture such as fashionable magazines, artistic pictures, photos of the period of time and etc. Artistic sources with some data from archival documents, museum collections and literature allow to create panoramic survey of Jewelry and costume development from the XIX to the first half of the XX centuries and to do comparative analysis with the progress of these fields.

Аннотация. Ювелирные украшения и костюм бессарабской элиты в контексте европейской культуры. Источники исследования. Цель данной статьи – исследование источников, связанных с ювелирными украшениями и костюмом элиты Бессарабии в контексте европейской культуры. Это – модные журналы, художественные картины, фотографии определенного периода и др. Художественные источники, дополненные сведениями из архивных документов, музейных коллекций, литературы, позволяют создать панорамный обзор эволюции ювелирного искусства и костюма в XIX – первой половине XX века и провести сравнительный анализ о развитии этих областей.

Referințe bibliografice

¹ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române secolele XIV–XVIII*, București, 1970, 305 p.

² Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, București, Meridiane, 1976, 215 p.

³ Al. Alexianu, *Modă și veșminte din trecut: cinci secole de istorie costumară românească*, București, Meridiane, 1987, vol. I, 399 p.

⁴ Constantin Oros, *Pagini din istoria costumului*, Cluj Napoca, Dacia, 1998, 280 p.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Moda românească 1790–1850 între Stambul și Paris*, București, 2001, 153 p.; idem, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, București, Paideia, 2006, 626 p.

⁶ Rucsandra Unda Popp, *Performingul de costum: de la costumul de spectacol la spectacolul de costum*, București, 2004, 176 p.

⁷ S. Iftimi, *Portretele logofătului Alexandru Ghica aflate în colecții din București și Iași*. Schoefft, Livadati, Stawski, in *Buletinul Muzeului Național de Istorie a Moldovei „Ioan Neculce”*, Iași, 2011, vol. XIII–XV, p. 203–216.

⁸ S. Iftimi, *Pictorul Giovanni Schiavoni și activitatea sa din Moldova (1837–1844)*, în *Cercetări istorice*, vol. XXVII–XXIX, Iași, 2011.

⁹ N. Iorga, *Portretele doamnelor române*, București, 1937.

¹⁰ S. Iftimi, *Giovanni Schiavoni – portretul copiilor din familiile Callimachi, Rosetti și Catargi*, în *Cercetări istorice*, vol. XXVII–XXIX, Iași, 2011.

¹¹ <http://romaniaregala.wordpress.com/2013/06/29/in-vremea-regilor-cei-mai-buni-ani-din-istoria-romaniei/> (vizitat 16.06.2014)

¹² Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, Iași, 1914, Vol. IX, p. 274–275; Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade, Documente basarabene*, Iași, 1922, Vol. XI, p. 135.

¹³ A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 12.

¹⁴ *Călători străini despre țările române*, București, 1973, vol. V, p. 338.

¹⁵ A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, p. 75.

¹⁶ http://ebooks.unibuc.ro/istorie/ciupala/imaginafemeii.htm#_ftnref, (vizitat 30 noiembrie 2013); Vasile Panopol, *Române văzute de străini*, București, Editura Cartea Românească, 1943, p. 31.

¹⁷ C. Pirotici, *Imaginea femeii române în scrierile călătorilor străini din prima jumătate a secolului al XIX-lea*. <http://www.scriub.com/istorie/Imaginea-femeii-romane-in-scri1321123109.php> (vizitat 29 noiembrie 2013)

¹⁸ C. Cihodaru, G. Platon, *Istoria orașului Iași*, Iași, 1980, p. 408.

¹⁹ Л. Кондрати́кова, *Костюм и украшения населения Молдовы XV–XX вв. Основные источники исследования*, în *Интеграция археологических и этнографических исследований: сб. науч. тр. / Казань, Омск: 2010. ч. 1*, p. 328–332; *Адресной календарь 1913 г.*, Кишинев, 1912; *Адресной календарь 1914 г.*, Кишинев, 1913 г.

²⁰ *Мода и стиль, Современная энциклопедия*, Москва, Аванта, 2002, p. 222.

Vitalie MALCOCI

ARMONIZAREA SPAȚIULUI AMBIENTAL DIN INTERIORUL LOCUINȚEI ȚĂRĂNEȘTI

Interiorul locuinței tradiționale este un ansamblu care constituie cea mai sugestivă expresie a modului de viață și a spiritualității unei vieți familiale în mediul rural. Habitatul uman reprezintă un spațiu bine organizat, echilibrat și unitar al condițiilor de trai indispensabile omului. Acest ansamblu este alcătuit din totalitatea mijloacelor ce determină modul de existență și caracterul socio-cultural al familiei. În funcție de particularitățile mediului și modului de existență, habitatul poate oferi o diversitate de expresii culturale, ultimele reprezentând adevărate valențe ale geniului creator uman, formate ca rezultat al interacțiunii multimi-lenare dintre om și natură. Prin cultura sa tradițională, interiorul casei țărănești, evoluat și dezvoltat pe fondul unei îndelungate datini de ordin funcțional și estetic, a fost supus unei structurări spațiale, compartimentându-se în câteva elemente de bază, care în definitiv reprezintă unitatea de legătură între cele trei zone geografice din Moldova.

În una din publicațiile anterioare au fost descrise tipurile de locuință păstrate în memoria satului, începând cu bordeiul monocelular, urmat de construcțiile vechi, menționate de asemenea în scrierile și documentările călătorilor străini din secolul al XVII-lea¹. Ulterior, în urma tipului de case alcătuite din două încăperi, se stabilește tipul de „casele construite în mod tradițional în satele Moldovei, în forma lor evoluată – tricamerală”². Acest tip prevede trei odăi, unde tinda este amplasată, de regulă, în centru. Una din camere poartă denumirea de *cămară* și cealaltă constituie *Casa Mare*.

Evoluția și diversificarea interiorului țărănesc au fost determinate de următorii factori: necesitatea de confort care a condiționat mărirea spațiului de locuit (prin construirea încă a unei încăperi, prin transformarea tindei sau a cămării în odăi de preparat bucatele etc.), îmbunătățirea condițiilor de somn/odihnă și de servit masa (introducerea patului cu saltele și a mesei dreptunghiulare înalte în locul celei rotunde joase), influența arhitecturii laice, religioase.

Factorii care determină structura și evoluția interiorului locuinței sunt, în general, de natură antropică și istorică. Umană, pentru că modul de organizare a interiorului reflectă totdeauna condițiile de viață a comunității, a individului (situația socială și materială, categoria de vârstă, predilecția din totdeauna a omului pentru frumos). Formele de organizare a interiorului locuinței cunosc și o evoluție istorică, fiindcă oricare ar fi latura umană pe care o exprimă un aranjament al locuinței, acesta nu poate fi judecat decât în cadrul epocii în care a fost realizat și s-a dezvoltat, în cadrul stilului acceptat de societatea respectivă, stil care, deseori, a fost predominant pentru o anumită etapă istorică.

Concepția estetică cu privire la locuință s-a dezvoltat sub dubla influență a cerințelor istorice și a factorilor personali. Privit din acest punct de vedere, interiorul locuinței exprimă, pe de o parte, condițiile social-economice și istorice în care se conturează un anumit tip de aranjament, iar pe de altă parte – concepția estetică a societății și simțul estetic, în ultima instanță preferințele celui care l-a aranjat.

Interiorul locuinței țărănești a fost condiționat de mediul natural, de ocupații, de stadiul dezvoltării tehnice, de schimbările culturale. În strânsă legătură cu funcția de adăpost împotriva intemperiilor, este diferită și dotarea interiorului. Echipamentul de încălzit, ținuturile de interior sunt influențate de mediul natural.

Practicarea anumitor ocupații determină nemijlocit modul de organizare a gospodăriei și a locuinței. Din inventarul casei, din prezența ori lipsa unor categorii de obiecte, se pot desprinde concluzii cu privire la ocupații și la modul în care acestea au influențat organizarea interiorului. Soluțiile adoptate pentru repartizarea spațiului și pentru organizarea diferitelor obiecte legate de desfășurarea vieții gospodărești ilustrează și modul specific de organizare a familiilor și, în același timp, spiritul lor inventiv.

Factorul determinant în organizarea interiorului locuinței a fost situația social-economică a populației. În secolele XVIII–XIX interiorul locuinței prezenta o mare unitate, confirmată prin prezența unor elemente componente în tot spațiul românesc, explicate prin fondul cultural străvechi, care și-a lăsat amprenta pe întregul ansamblu de manifestări de cultură și civilizație. Pe acest fond unitar, ca urmare a condițiilor social-economice și istorice diferite, a orientării schimbărilor culturale în direcții deosebite în cadrul provinciilor istorice, s-au cristalizat „stilurile zonale”, pe care le

întâlnim și astăzi în locuința țărănească. Unitatea interiorului locuinței țărănești se manifestă atât în elementele de bază, numărul și destinația încăperilor, sistemul de încălzit, așezarea lavițelor, a patului și a mesei în raport cu intrarea, cât și în domeniul decorativ – înfrumusețarea interiorului cu scoarțe, ștergare, ceramică, icoane, mobilier decorat.

Intervențiile survenite în organizarea interiorului locuinței au fost determinate de cerințele stringente de viață, care au constrâns omul să găsească soluțiile cele mai bune. Asupra moștenirii străvechi în organizarea interiorului, o deosebită influență au exercitat legăturile cu unele instituții feudale: mănăstiri, curți boierești și chiar domnești, care aduceau pe diferite căi elemente noi în casa țărănească.

Un rol deosebit l-au avut, de asemenea, târgurile. Aici sătenii intrau în contact cu negustorii autohtoni și cei străini, care comercializau tot felul de obiecte: lână prelucrată industrial, bumbac, covoare, postavuri fine. Motive decorative diferite, o cromatică deosebită, forme și compoziții noi, văzute cu aceste ocazii, erau înregistrate și adaptate apoi cerințelor și gusturilor locale. Ideea despre confort, despre viață, s-a transformat în același timp în ideea de frumos, conturându-se în cadrul locuinței țărănești cu trăsăturile proprii poporului român.

Privit în ansamblu, procesul de transformare continuă a interiorului locuinței țărănești nu are ca rezultat o diversificare a unității, ci un proces de generalizare a unor forme particulare la un alt nivel, conform cerințelor vieții moderne.

Unitatea interiorului locuinței se manifestă pregnant în câteva elemente constitutive: planul și numărul încăperilor, structura interiorului, instalațiile pentru prepararea bucatelor și pentru încălzit, mobilierul, ținuturile, ceramica cu caracter ornamental. În secolul al XIX-lea, planurile locuințelor care cuprindeau în medie una, două și trei camere de locuit, constituiau un procent preponderent. Funcțiile încăperilor, strâns legate de numărul lor, determină conținutul și modul de organizare atât a obiectelor cu caracter funcțional cât și a celor cu caracter decorativ.

Casa veche țărănească se caracterizează prin existența unei vetre unice în camera de locuit, la care s-au adăugat ulterior și alte încăperi. Privite sub aspect funcțional, încăperile locuinței tradiționale se grupează în câteva categorii: încăperi de trecere (tinda), camera de locuit, camera de oaspeți, camera pentru depozitare (cămară, pod, pivniță). În locuințele din secolele XVIII–XIX fiecare încăpere îndeplinea, în cele mai dese ca-

zuri, mai multe funcții. În stabilirea tipului de organizare în cadrul diferitelor planuri de locuință, câteva elemente cu caracter fix constituie structura: sistemul de încălzire, patul, lavițele, în funcție de amplasarea altor obiecte din încăperea.

Structura interiorului locuinței românești, caracterizată printr-o mare unitate, permite încadrarea în câteva tipuri:

1) casă cu vatră sau cuptor în camera de locuit, pat lângă peretele din spate al încăperii și lavițe dispuse în unghi, așezate în colțul opus sobei;

2) casă cu vatră în tindă, sobă în camera de locuit, paturi așezate în unghi în colțul opus intrării;

3) casă cu vatră în tindă, sobă în camera de locuit, paturi așezate paralel pe lângă pereții longitudinali și masă între ele.

Primele două tipuri au existat concomitent, pe când al treilea tip reprezintă un stadiu evoluat, care le-a succedat pe primele două.

Aspectul decorativ al interioarelor țărănești apare foarte variat, datorită unei game bogate de motive ornamentale și a unei palete cromatice deosebite. Din punctul de vedere al categoriilor de obiecte cu caracter ornamental și al locului pe care îl ocupă, ansamblul decorativ al interiorului se prezintă mult mai unitar, lucru ce permite încadrarea lui în trei tipuri:

1) interior caracterizat prin folosirea scoarțelor pe perete;

2) interior caracterizat prin folosirea lăicerului împrejurul pereților;

3) interior caracterizat prin folosirea ceramicii și icoanelor în scopuri decorative.

La origine, fiecare obiect și amplasarea lui în cadrul interiorului locuinței, a avut o semnificație aparte, fiind privit ca o parte componentă a ansamblului în care se desfășoară viața familială. Reședință permanentă a grupului familial și cămin, în jurul căruia se organizează viața cotidiană, locuința este de asemenea locul unde se practică diferite activități economice. Interiorul locuinței țărănești, prin modalitatea de amenajare, denotă particularitățile și specificul relațiilor pe care familia le are cu ambientul natural și social. Prin aspectul său, interiorul indică rangul celui care o locuiește și funcția pe care acesta o ocupă în societate.

Sociabilitatea comunitară se desfășoară aproape în întregime în limitele spațiului construit. Spațiul restrâns din interiorul locuinței tradiționale românești a făcut imposibilă stabilirea unei frontiere între viața comună și viața intimă, ambele petrecându-se în cadrul aceleiași locuințe. În condițiile oferite cu prilejul importantelor momente ale existenței –

naștere, căsătorie, moarte – întreaga gospodărie era folosită, indiferent de funcțiile cotidiene ale spațiului existent.

Abstract. Harmonization of ecological area of peasant house. The article discovers one of the most impressive departments connected with the organization of inner area of popular dwelling. The author describes an interior of a house in combination with conventional style of living and spirituality of family life, and also its role in traditional Romanian culture.

Аннотация. Гармонизация экологического пространства крестьянского дома. В данной статье рассматривается один из самых интересных разделов, связанных с организацией внутреннего пространства народного жилища. Автор описывает интерьер дома в сочетании с традиционным образом жизни и духовностью семейной жизни, а также его роль в традиционной румынской культуре.

Referințe bibliografice

¹ Молдаване, Chișinău, 1977, VI, p. 159.

² T. Nesterov, *Cu privire la mărimea formei arhitecturale a casei de locuit din microzona Orheiul Vechi*, in *Diversitatea expresiilor culturale ale habitatului tradițional din Republica Moldova*, Materialele conferinței internaționale, Chișinău, 2-4 august 2007, Chișinău: Cartdidact, p. 31.

PLASTICIENI AI ARTEI TEXTILE FORMAȚI ÎN CADRUL ȘCOLII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Unul din domeniile artelor decorative – *artele textile* (lat. *textilis*, fr. *art textile*¹, it. *arte tessile*, engl. *textile art*, sp. *el arte textile*, germ. *Textil kunst*², a excelat prin folosirea fibrei textile, manifestându-se în tapiserie, batic, broderie, tricot.

Creația artistică a autorilor M. Saka-Răcilă, E. Rotaru, L. Odainic, S. Vrânceanu, C. Golovina, L. Boico-Ceban, L. Cornienko, E. Șugjda ș. a. din anii '70 ai secolului XX fost marcată de abordarea motivelor populare. Compozițiile acestora se caracterizează prin reprezentarea imaginilor nupțiale sau pastorale, simboluri tradiționale precum pomul vieții. Au fost utilizate și motivele fitomorfe și avimorfe (păsări), zoomorfe (căluți) sau cele social-politice, specifice perioadei (comsomol, soldați, război). Până la sfârșitul anilor '70, aflate sub influența imperativelor sociale și estetice, artele textile din RSSM parcurg o nouă etapă caracterizată prin sinteza dintre stilul popular și cel contemporan.

Dacă în anii '80 ai secolului XX în RSSM în domeniul artei textile activau artiști plastici școliți în instituțiile superioare de profil din marele centre culturale (A. Negură – Budapesta, V. Avrușevici, V. Grama – Moscova, V. Damir – Sankt Petersburg, I. Baba, L. Șevcenko, O. Diacenco, L. Tihonciuc – Tallinn, L. Cravcenko – Vitebsk), care au contribuit la fondarea catedrelor de arte textile în instituțiile de învățământ specializat, atunci anii '90 ai aceluiași secol se caracterizează prin formarea unei noi generații de plasticieni cu studii la instituțiile superioare din Chișinău. Printre artiștii anilor '90 cu elan creativ vom menționa pe cei formați în cadrul UPS *I. Creangă*, Academia de Teatru, Muzică și Arte Plastice (AMTAP) și Universitatea Tehnică a Moldovei (UTM) – Ecaterina Ajder, Dmitri Harin, Ala Uvarova, Elvira Cemortan-Voloșin, Tatiana Trofimov, Olimpiada Arbuz, Angela Doina-Bezuțchi, Violeta Dodon-Buga, I. Lupu, Igor Svernei, Florentin Leancă, Ala Leancă-Lupu, Irina Leahu, Anastasia Poneatovskaia, Veronica Toca. Acești autori au abordat cu predilecție tapiseria, baticul

și designul vestimentar. În continuare, vom prezenta câteva din cele mai reprezentative creații ale artiștilor din domeniul artelor textile.

Prin intermediul posibilităților plastice în realizarea tapisierilor artista Ecaterina Ajder își exprimă atașamentul față de tradițiile populare, reflectate în *Casa mare* (1987), *Veronica* (1988), *Zestre* (1991), *Zestre* (1999), renunțând concomitent la complexitatea structurilor compoziționale. Seria de tapiserii *Nostalgii arhaice*, inspirate din ceramica culturii Cucuteni-Tripolie, menține autoarea în arealul aceleiași tematici. În tripticul *A venit, a venit Toamna ...* „ritmurile melodios găsite creează o armonie poetică integră a toamnei”³. Iar „Utilizarea eficace ale unor valențe policrome și a elementelor stilistice parvenite din faimoasele scoarțe vechi basarabene, imprimă operelor modernitate”⁴.

Despre „modalitatea inedită de esențializare a formelor” ne vorbește și C. Prut⁵, iar C. Spînu, apreciind creația artistei, a menționat că „opera Ecaterinei Ajder este ca o materializare a emotivității primare...”⁶. Capacitatea Ecaterinei Ajder „de a concepe arta textilă ca o specie a picturii” a fost subliniată și de Eleonora Barbas-Brigalda. În anii 2000 E. Ajder pledează mai mult pentru arta modernă, abordând astfel tehnica picturii mixte.

În contextul evoluției baticului din Republica Moldova din anii '90, creația plasticianului Dmitri Harin se evidențiază prin originalitatea valorificării unor lumi ascunse, pe care le așează în construcții distinctive. Lucrările sale, veritabile simboluri încifrate pe suprafața planimetrică a pânzei, reprezintă universurile într-un timp al proliferării sale spirituale. În lucrările artistului, sensibilitatea și cunoașterea estetică a formelor generează noutatea suprafețelor. În construcția formală artistul își îndreaptă atenția spre rațiunea structuralistă, manierismul stilistic și jocul cu simbolul și semnificația acestuia. Astfel, baticurile figurative ale lui D. Harin au la baza elaborării concepția alegorică, stilizarea formei fiind realizată în urma unor sintaxe inedite.

Un capitol aparte în creația artistului îl ocupă peisajul, în special vegetația, locuința, care reprezintă simboluri de o profundă semnificație. Motivele principale sunt amplasate în centrul compoziției, pe un fundal decorativ tratat uniform, aproape plat. Atât din punctul de vedere al formelor cât și cel cromatic, baticurile sunt realizate în contrast cald-rece. Expresia inedită a lucrărilor pictorului este asigurată de un contrast al formelor ondulate și al liniilor – orizontale și diagonale. Analizând lucrările lui Dmitri Harin, descoperim latitudinea sa față de compozițiile deschise.

Lucrarea *Compoziție* (1998), executată în tehnica baticului rece, amintește de curentul modern în pictură – arta cinetică, adică realizarea iluziei mișcării prin procedee optice⁷. Motivul artistic este un triunghi în mișcare, de nuanțe fine galben-albastru. Compoziția este lucrată volumetric, fundalul fiind împărțit în două planuri, sugerând linia orizontului. Se creează impresia prezenței unui peisaj cu lanuri și câmpii. Autorul recurge la pete mari, plate, în combinație cu cele mici, foarte expresive, de diferite forme. Liniile sugerate de orizont și numeroasele contururi de diverse culori dau un surplus de dinamism compoziției, iar triunghiul echilateral alb, situat în centru, fiind și centrul de interes, este unica pată statică din compoziție. Triunghiul în mișcare – prisma – reprezintă obiectul prin care este privit universul. Un rol important îl are aici și simbolul transcendenței, frecvent întâlnit în mai multe creații artistice.

Prin opțiunea pentru decorativismul pictural, simțul sintezei marchează calitativ baticurile și tapiseria regretatei Allei Uvarova. În creația artistei atestăm lucrări preponderent abstracte: *Hotarul luminii* (1998), *Aripile universului*, *Aripa timpului* (1989), *Vise argintii* (1989), *Plase aeriene* (1989), *Oraș în zbor* (1998), *Spații muzicale* (1998), *Display* (1998), *Florile mării* (1999), *Corabia visurilor* (2001), *Enigma universului* (2001), *Jazz*, *Aisberg floral* (2005), *Blues* (2007) sau inspirate din *Pomul vieții* al covorului moldovenesc *Amintiri* (1995).

Lucrarea A. Uvarova *Hotarul luminii* (1998) reprezintă un batic executat în gama rece de culori. Dominarea liniilor calde, combinate cu cele reci, exclud monotonia în compoziție. Principiul dinamicii este accentuat prin liniile oblice, pe baza căruia și este construită plasa compozițională. După cum este specific pentru tehnica baticului rece, A. Uvarova lucrează pe straturi, folosind rezerve colorate, obținând astfel nuanțări cromatice. Denotă similitudini cu această lucrare și compoziția *Aisberg floral* (2005)⁸, executată în tehnica rece pe mătase, autoarea subliniind întreaga finețe a acestui gen de artă decorativă. Compoziția se desfășoară pe diagonală, imprimând dinamică lucrării care, totodată, este perfect echilibrată. Autoarea plasează accentul pe activizările grafice, ce subliniază desfășurarea compoziției pe diagonală. Executată cu predominarea gamei calde, lucrarea transmite un sentiment de frumusețe și vivacitate deosebită, iar petele fin nuanțate oferă expresivitate sugestivă. Pentru lucrarea *Corabia visurilor*, autoarei i-a fost conferit în anul 2001 titlul de Laureat al Premiului pentru *Tineret în Domeniul Literaturii și Artelor*⁹. Lucrarea reprezintă o

compoziție alegorică, de o profunzime melancolică, sugerată de liniile calde, susținute și prin gama cromatică rece, cu nuanțe de un albastru calm. Compoziția perfect echilibrată este realizată după principiul dinamicii liniilor continue. Prezența elementelor grafice-decorative îmbogățesc centrul de interes, care este evidențiat și prin contrastul cromatic (albastru-oranj). Ceea ce o deosebește pe A. Uvarova de alți artiști plastici, este obținerea tridimensionalului în compozițiile plane. Or, se știe că obținerea volumului în pictura pe mătase este mai greu de menținut, întrucât pe parcursul lucrului pot apărea efecte spontane.

Realizate pe straturi suprapuse prin nuanțări, lucrările se deosebesc grație tehnologiei executării, A. Uvarova rămânând astfel a fi unul dintre cei mai importanți artiști plastici autohtoni ai ultimului deceniu din domeniul baticului și al tapiseriei din Republica Moldova.

Elvira Cemortan-Voloșin face parte din generația artiștilor plastici, care s-au aprofundat în curentele artistice moderne, contemporane pentru a-și exprima viziunea, concepția în limbaj plastic. Convinșă de importanța și forța lucrărilor în care improvizația este rezultatul unui îndelungat și permanent exercițiu, E. Cemortan-Voloșin impresionează prin originalitatea și combinarea diverselor tehnici, prin gama cromatică, utilizată cu un pronunțat gust estetic. Lucrările, indiferent de subiectele abordate, fie tematice, fie naturi moarte sau peisaje, se înscriu perfect în regimul armoniei structurii compoziționale și al raporturilor fine ale gamei cromatice. Rezumându-se cromatic la două-trei culori, autoarea pune accent pe compoziție, construind-o prin pete mari decorative, în contrast cu elementele grafice minuțios prelucrate, amplasate perfect în cadran. Subiectele lucrărilor impresionează prin originalitate și stilul modern.

Punctul forte al autoarei sunt compozițiile aeriene, obținute prin intercalarea diverselor tehnici inedite, combinate cu o deosebită inteligență. „Imaginea plastică este obținută datorită căutărilor și experimentelor după starea autentică și plină de pasiune a artistei”¹⁰. Comunicarea cu artiștii plastici din cadrul numeroaselor tabere de creație, simpozioane (în Republica Moldova, România, Polonia, Ungaria, Bulgaria, Belarus) se regăsește în lucrările sale, deosebind-o de ceilalți artiști prin îndrăzneala procedeele plastice.

În perioada timpurie a creației sale, ea realizează tapiserii de dimensiuni mari, în nuanțe de bej, gri cu multiple nuanțări (*Amintiri. Muntenia, Arboarele veșniciei, Norocul, Speranța*)¹¹. O îmbinare organică a tradițiilor nați-

onale cu experiențele culturii artistice moderne demonstrează lucrările E. Cemortan-Voloșin din domeniul tapiseriei și al baticului. Tripticul *Floarea cerului* (2007) cucerește prin perfecțiunea compozițională, originalitatea tehnologică și gustul elevat al artistei. Motivul, de o finețe deosebită, este înnobilit și prin liniile grafice, datorită cărora compoziția devine mai aeriană. În lucrarea *Floarea cerului*, E. Cemortan-Voloșin, experimentând mult asupra tehnicii executării, recurge la crearea unui colaj din mătase, pictat inițial în tehnica baticului¹². Executată în tehnică mixtă, lucrarea prezintă o realizare tehnologică de pionierat. E. Cemortan-Voloșin îmbogățește lucrarea prin diverse facturi, fiind executată doar în auriu, albastru, negru. Nuanțele de auriu ne dirijează spre spiritual. Iar titlul tripticului – *Floarea cerului* – fiind o metaforă, predispune spre meditație. Este în permanentă căutare în abordarea acestui curent artistic prin noi modalități de expresie.

Merită atenție compozițiile diafane, obținute prin intercalarea diverselor tehnici inedite, combinate cu o deosebită inteligență. Din această categorie fac parte lucrările *Compoziție* 2006, tripticul *Golden night* 2007, tripticul *Trecerea timpului* 2007). Lucrările sunt caracterizate prin utilizarea pânzei, plasei, lânii, hârtiei, combinate cu iscusință și viziune artistică modernă, punându-se accent pe expresivitate, obținută prin intermediul facturii și gamei cromatice¹³.

Tatiana Trofimov este un artist plastic care s-a impus activ în viața artistică a republicii de la sfârșitul anilor '90, dovadă fiind numeroasele baticuri: *Depart* (1999), *Oraș 1* (1999), *Oraș 2* (1999), *Oraș 3* (1999), *Libertate* (1999), *Labirint* (1999), *Alte traume* (1999), *Atlanti* (1999), *Joc 2* (1999), *Pietre* (1999), *Zbor* (1999), *Tunica* (1999). *Curenți și munți, departe de realitatea lumească* (1998), semnată de Tatiana Trofimov, este o lucrare meditativă, aluzie a picturii peisagiste a romantismului din Germania. Am putea admite că autoarea a avut intenția de a prezenta secvențe din repertoriul peisajului montan, teme întâlnite frecvent la pictorii germani (Johann Christian Reinhardt *Priveliștea în Tivoli*, Friedrich Von Oliver *Paysage pour Elias*, Caspar David Friedrich *Două persoane privind la răsăritul lunii, Dimineața*). Culoarea cafenie este elementul fundamental, ce oferă integritate tabloului. I se subordonează petele de alb, gri, bine așezate într-o frumoasă ierarhie a valorilor. În câmpul tabloului persistă un fel de pulsație, sugerată de topirea contururilor, transformarea desenului în marginile fluide și vibrante ale unei suprafețe, ce încorporează o culoare de o anumită calitate valorică. În general, în cazul lucrării *Curenți și munți*,

departe de realitatea lumească, nu vom observa preocuparea expresă a artistei pentru compunerea spațiului tabloului, lăsând această problemă pe seama intuițiilor directe și acțiunii simțului echilibrului, specific oricărui pictor, în a aproxima repartizarea elementelor în pagină. O abordare deosebită pentru baticul de la finele anilor '90 este lucrarea *Tunica* – o bluză feminină încadrată pe umerare în ramă. Compoziția dinamică a baticului realizat în gamă cald-rece cu predominarea culorilor galben-albastru, cu certitudine poate pretinde de a fi expusă și la expoziții de design vestimentar. Plecată din anul 2000 din Republica Moldova, la etapa actuală T. Trofimov se aprofundează în arta graficii și a artei contemporane.

Florentin Leancă face parte din categoria plasticienilor care participă activ la viața artistică a republicii. În tehnica batik-ului sunt realizate *Amintiri despre baroc* (1998), *Compoziție* (2000), *Pierderea centrului I* (2006), *Pierderea centrului II* (2006), *Compoziție* (2008). Lucrarea *Compoziție* este realizată în tehnica combinată cu preferința batik-ului fierbinte. Aceasta este o compoziție abstractă, cu predominarea gamei calde de culori, a cărei profunzime este accentuată de un galben și un turcoaz complicat. Întreaga gamă cromatică este foarte expresivă, simțindu-se siguranța autorului în mărirea acestei tehnici. Centrul compozițional este evidențiat prin gama și petele de culoare care sunt atenuate spre marginea compoziției. Lucrările lui F. Leancă au fost înalt apreciate de criticul de artă Tudor Braga, care le consideră „opere în care caută armonia – de la forme abia șoptite până la forme care se vor expresia desăvârșirii”¹⁴.

Începând cu anul 1999, Anastasia Poneatovskaia experimentează tehnica baticului rece, fierbinte, batic dezlegat, tehnica liberă, mixtă¹⁵. Lucrările sale – *Spirite* (2000), *Floare* (2002), *Floare* (2003), *Dumnezeul mexican al dragostei* (2004), *Biserică*, diptic (2005), *Elefanți* (2007), *Fantezia motivelor grecești* (2007), *Motive grecești* (2007), *Oameni* – sunt caracterizate printr-o expresivitate cromatică și compoziții dinamice. A. Poneatovskaia se inspiră din cultura diferitor popoare, care îi oferă descoperirea formelor noi și a expresiei plastice. Autoarea a fost influențată de creația pictorului simbolist rus M. Vrubel și a adeptului curentului *Art Nouveau* G. Klimt. Actualmente este stabilită în SUA și alte detalii despre creația artistei nu sunt cunoscute.

Printre batik-urile Irinei Leahu, executate în tehnica rece, putem menționa *Între spațiu* (2001), *Arbore* (2001), *Așteptare* (2002), *Grădina* (2002), *Ei* (2002). Autoarea abordează compoziții cu predominarea celor deschise,

realizate în linii reci – *Așteptare, Grădina sau linii calde – Între spațiu, Arbore, Ei* etc. Din punct de vedere cromatic, I. Leahu utilizează gama contrastantă *Între spațiu, Arbore, Așteptare* sau cu predominarea extracțiilor de ocru – cenușiu, precum *Grădina, Ei*. Plecată și ea din Republica Moldova, I. Leahu nu-și expune lucrările începând cu anul 2002.

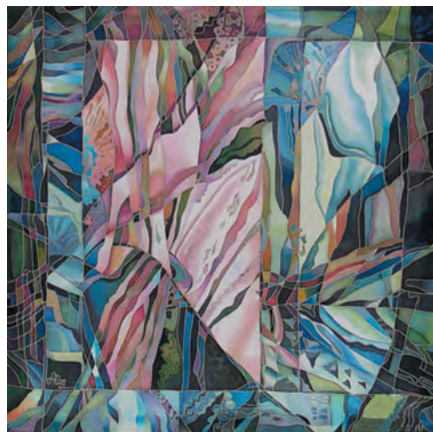
O altă artistă plastică, Veronica Toca-Tarasenco, pe parcursul activității sale se regăsește în design vestimentar și batic. Din 2000 începe activitatea expozițională, deja în anul 2007 obținând, în cadrul expoziției *Black latex*, organizată la MoldExpo, premiul pentru cea mai bună lucrare în tehnica baticului. Una dintre tematicile abordate de autoare sunt irișii. În mitologia greacă *Iris* este zeița mesageră a iubirii, iar etimologia acestui cuvânt este *curcubeu*¹⁶. În lucrările artistei irișii sunt realizați în diverse combinații coloristice: albastru și mov, alb și galben, roz și portocaliu, brun și roșu sau chiar negru. Continuând tradițiile artei locale, totodată spărgând tiparele acesteia, autorii din domeniul artei textile reușesc să mențină Republica Moldova în pas cu arta mondială, participând la diverse tabere sau simpozioane internaționale de creație. La studierea mai profundă a individualității artistice a unor plasticieni și la depistarea noilor tendințe în dezvoltarea artei contemporane, un rol important îl are interferența genurilor, dorința și capacitatea artiștilor de a cunoaște mai multe tehnologii de lucru și de a profesa mai multe genuri ale artelor plastice. În ultimele decenii se observă tendința trecerii artiștilor plastici de la practicarea tapiseriei și a baticului, apropiindu-se mai mult de pictură și tehnici mixte, fiind mai accesibil în realizare. În pofida acestui fapt, la etapa actuală avem lucrări ce atestă o prezență profesionistă în vederea atingerii valorilor estetice.

Abstract. Artists of textile art studied in some institutes of higher education of Moldova. The article tells about the generation of painters that graduated for the 90th of XX century from the institutes of higher education in Kishinev (The State Teachers'-training University by name „I. Creanga”, Academy of the Theatre, Music and Art, Technical University). Among some authors we can mention the next artists: E. Ajder, D. Harin, A. Uvarova, E. Chemortan-Voloshin, T. Trofimov, O. Arbuz, A. Doina-Bezutski, V. Dodon-Buga, I. Lupu, I. Svernei, F. Leanka, A. Leanka-Lupu, I. Leahu, A. Poneatovsky, B. Toka-Tarasenko.

Аннотация. Художники текстильного искусства, обучавшиеся в высших учебных заведениях Молдовы. В статье говорится о поколении художников, которые в 90-х гг. XX века получили художественное образование в Кишиневских высших учебных заведениях (ГПУ И. Крянгэ, Академия Театра, Музыки и Искусств, Технический Университет Молдовы). Автор рассматривает творчество таких авторов как Е. Аждер, Д. Харин, А. Уварова, Е. Чертан-Волошин, Т. Трофимов, О. Арбуз, А. Дойна-Безуцки, В. Додон-Буга, И. Лупу, И. Сверней, Ф. Лянкэ, А. Лянкэ-Лупу, И. Ляху, А. Понятовская, В. Тока-Тарасенко.

Referințe bibliografice

- ¹ *Dictionarul limbii române moderne*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958, p. 858.
- ² Fiebert Ingeborg, *Die kunst des batikens*, Leipzig, Veb Verlag der Kunst Dresden, 1963, p. 18.
- ³ Iraida Ciobanu, *Transfigurări moderne în creația Ecaterinei Ajder*, in *La liberté de la création au féminin, În Honorem Ana Guțu*, Chișinău, Université Libre Internationale de Moldavie, 2012, p. 418-421.
- ⁴ Gheorghe Mardare, <http://ajder.arta.md/ro/cv> (vizitat 21 februarie 2014).
- ⁵ Constantin Prut, <http://ajder.arta.md/ro/cv> (vizitat 21 februarie 2014).
- ⁶ Pliant, *Ecaterina Ajder*, Aut. articolului C. Spinu, Chișinău, 1995.
- ⁷ Carrassat Patricia, Marcadé Isabelle, *Curențe în pictură*, Oradea, Aquila '93, 1993, p. 168.
- ⁸ *Catalog, Bienala Internațională de Artă Decorativă*, Cuvânt introductiv Ana Simac, Tudor Braga, Chișinău, Iunie Prim, 2010, p. 85.
- ⁹ Arhiva UAP. Dosarul Uvarova Alla.
- ¹⁰ Pliant, *Elvira Cemortan-Voloșin*, Aut. articolului Aurel Stanciu, Chișinău, 2011.
- ¹¹ Arhiva UAP. Dosarul Cemortan-Voloșin Elvira.
- ¹² Natalia Procop, *Création de l'école nationale du batik et de tapisserie*, in ARTA. Chișinău, Notograf, 2011, p. 106-113.
- ¹³ Natalia Procop, *Tendințe noi în batik-ul și tapiseria contemporană din Republica Moldova*, in ARTA, Chișinău, Garomont, 2012, p. 114-120.
- ¹⁴ Tudor Braga, <http://www.leanca.arta.md> (vizitat 15 februarie 2014).
- ¹⁵ Татьяна Мигулина, *Обжигающий батик*, in *Экономическое обозрение*, 2003, №. 16 (512), p. 30.
- ¹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, București, Editura Artemis, 1995, Vol. III. A-D., p. 159.



Alla Uvarova, *Jazz de coral*, anii 2000, batic, 90×90 cm



Alla Uvarova, *Oraș în zbor*, tapiserie



Alla Uvarova, *Amintiri*, 2005, batic, 90×110 cm



Ecaterina Ajder, *Nostalgie arhaică*, 2000, diptic, lână, sizal, tehnica mixtă, 17000×1000 cm



Florentin Leancă, *Compoziție*, 2000, batic, 120×60 cm



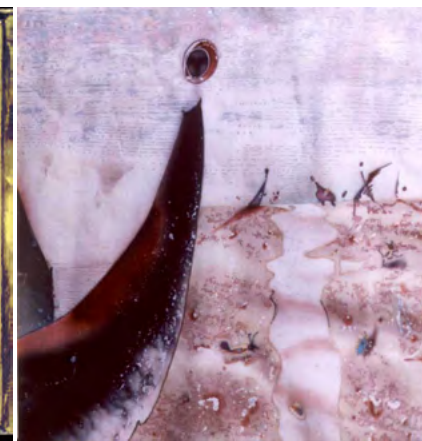
Florentin Leancă, *Sărbătoare*, 2016, batic



Florentin Leancă, *Ochiul lui Zalmoxis*, 2014, batic



Tatiana Trofimov, *Tunica*, 1998, batic, 120×90 cm., colecția autorului



Anastasia Poneatovskaia, *Oameni*, anii 2000, cotton, batic, 80×70 cm



Veronica Toca-Tarasenco, *Seria Iriși*, 2006, batic, 30×30 cm. Colecția autorului



Irina Leahu, *Între spațiu*, 2001, batic

CETATEA BRAȘOVULUI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XV-LEA

Întemeiat de coloniștii sași în anul 1212 sau 1213¹, Brașovul este atestat documentar pentru prima oară în anul 1235, sub numele de Corona². Având statut de oraș liber regesc, așezat în Țara Bârsei, la întretăierea drumurilor comerciale dinspre Europa, Moldova și Țara Românească, Brașovul era, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, unul dintre principalele orașe ale Transilvaniei. În tipologia localităților urbane din Transilvania, stabilită în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cetatea Brașovului se încadrează, ca și Sibiu, Mediașul sau Sebeșul, tipului de oraș săsesc unicentric, dezvoltat independent de intervențiile statului sau ale instituțiilor feudale³.

Conform celor mai vechi liste de impozite păstrate, care datează din anul 1475⁴, Brașovul era împărțit în patru cvartale de impozite: *Quartale Porticae* (1475), *Quartale Corporis Christi* (1480), *Quartale Catharinae* și *Quartale Petri* (1486)⁵, care cuprindeau atât părți din interiorul zidurilor orașului (*Cetatea*) cât și din afara lor⁶, așa numitele suburbii. Tipologia cetății este comună cu aceea a orașelor germane din Europa epocii și a celor din Transilvania, în secolele XIV–XV definitivându-se urbanistica orașelor medievale transilvănene și statornicindu-se silueta lor prevalent gotică⁷, compoziția sa urbanistică, păstrată și astăzi, reflectând organizarea caracteristică orașelor medievale închise⁸.

Planul Cetății, aproximativ de forma unui trapez cu axele orientate în direcțiile N-E și S-V, este rezultatul adaptării la teren a principiilor de apărare, circulație și igienă urbană. Nucleul cetății era *Piața* (astăzi Piața Sfatului) dominată de Biserica Neagră, aflată în imediata apropiere. Din această piață, zona cea mai veche a Cetății, porneau arterele principale: *Strada Porții* (*Purzengasse*) și *Strada Mănăstirii* (*Klostergasse*). Trama stradală, păstrată până astăzi, se va dezvolta în secolele următoare urmând direcția zidurilor cetății: arterele principale sunt paralele cu zidurile laturilor lungi ale cetății și relativ paralele între ele, iar arterele secundare, care le unesc pe cele principale, sunt relativ paralele cu zidurile laturilor scurte ale cetății. Pe parcelele dintre străzi, în general înguste și adânci, dat fiind

spațiul limitat, casele erau construite cu fațada pe latura mică. Fortificațiile Cetății Brașovului la sfârșitul secolului al XV-lea prezentau toate elementele componente ale arhitecturii de apărare orășenești medievale. În exterior, ele implicau turnuri de veghe, șanț și val de pământ. Incinta propriu-zisă, înconjurată de un zid din piatră cu drum de strajă și guri de tragere, și turnuri, iar accesul se făcea prin câteva porți, care aveau și ele turnuri.

Fortificarea Brașovului se înscrie în acțiunea principalelor orașe din Transilvania, care își încep organizarea sistemului defensiv încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, înconjurând așezările cu centuri de ziduri prevăzute cu drumuri de strajă și întărite cu turnuri⁹. Începutul ridicării primei incinte a zidurilor orașului Brașov datează din acest secol¹⁰. Acum se construiește cel puțin zidul interior din colțul de nord al fortificațiilor, între viitorul Bastion al Curelarilor și Poarta Străzii Vămii¹¹ și începe întărirea zonei numită mai târziu *După Ziduri*, prin ridicarea unui turn de veghe pe dealul Warthe (*Turnul Negru*) și amenajarea canalului artificial *Graft*, la poalele dealului, care să colecteze surplusul de apă ce venea din Schei. La sfârșitul secolului al XIV-lea, s-au întrerupt temporar lucrările la Biserica Neagră, care începuseră în anul 1383, pentru a se da prioritate apărării, după ce, în anul 1395, Sigismund de Luxemburg reînnoiește un ordin anterior al lui Ludovic I dat locuitorilor Țării Bârsei ca brașovenii să fie ajutați cu transportul de provizii de pietre și nisip, „pentru ca să își împodobească orașul cu ziduri și alte clădiri”¹².

În cursul secolului al XV-lea, nevoia constituirii sistemelor de autoapărare a fost permanent pusă în evidență de atacurile otomane, care s-au repetat cu tot mai multă violență. În anii 1421, 1432, 1436, 1438, 1442, 1444, 1493 turcii revin sistematic, distrugând numeroase sate din sudul Transilvaniei. La începutul secolului al XV-lea, cetatea perimetrală a Brașovului, concepută cu plan patruleter neregulat, se înălța. În anul 1415 se construia *Bastionul Țesătorilor*¹³, iar în anul 1416 se lucra la ziduri, o cronică menționând faptul că în acest an se ridicau, încetul cu încetul, zidurile interioare din jurul orașului și cele exterioare¹⁴. Fortificarea cetății nu se încheiase încă atunci când a avut loc prima invazie turcească din anul 1421. Aceasta a distrus în cea mai mare parte orașul, care, la acea dată, nu dispunea decât de o incintă de piatră parțială, laturile mai puțin expuse fiind apărate doar prin val de pământ și palisade¹⁵. Întărirea zidurilor a continuat, astfel că la următoarea invazie a turcilor din anul 1432, orașul a fost mai bine apărat. Dintr-un document datând din anul 1434, aflăm pentru prima oară de un turn în apropierea mănăstirii dominicană, din care se poate trage concluzia

că zidurile ce formau centura interioară, împreună cu turnurile aferente, datează din această perioadă¹⁶. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, fortificațiile Brașovului au fost întreținute și întărite¹⁷. Între anii 1448 și 1453, din ordinul guvernatorului Ioan de Hunedoara, cetatea Brașovia de pe muntele Tâmpa a fost demolată¹⁸, materialul rezultat fiind folosit la construirea unei părți din zidul orașului¹⁹. Într-o cronică a Brașovului există mențiunea că între anii 1454 și 1455 „se pare că a fost construit și zidul de la Bastionul Țesătorilor până la Poarta Străzii Porții, în același timp cu așa numitul Graft”²⁰. În anul 1485, regele Matei Corvin a emis un ordin către magistratul din Brașov ca să întrețină fortificațiile, armele și munițiile mereu în stare de pregătire, dat fiind pericolul turcesc²¹. A existat, de asemenea, un regulament pentru apărarea Brașovului, din anul 1491, care stabilea măsurile de luat în cazul unui atac al dușmanilor²².

Zidurile primei incinte a orașului erau construite din piatră de carieră întărită cu mortar de var și erau prevăzute cu drum de strajă din lemn, cu acoperiș din șindrilă. În unele locuri acesta era susținut de stâlpi de lemn și ulterior de arcade, în altele era în consolă. Circulația de la pământ și de la un etaj la altul se făcea pe trepte din bușteni²³. În fața zidurilor, în exterior, sistemul defensiv se continua cu șanțuri și valuri de pământ. Șanțurile erau uscate și puteau fi inundate la nevoie. În cetate, de-a lungul zidului interior, era un drum ce asigura accesul la punctele importante ale zidului. Părți ale acestui drum au devenit ulterior străzi, care au fost numite după vecinătatea cu acesta: *Hinter der Mauer (După Zid)*²⁴.

Fortificațiile Brașovului au avut trei tipuri de turnuri, al căror rol era acela de supraveghere și apărare: turnuri de veghe, turnuri de poartă și turnuri adosate zidului de incintă.

Turnurile de veghe erau amplasate pe înălțimi, în afara zidurilor, la distanță de acestea: *Turnul Negru* și *Turnul Alb*, construite în secolul al XV-lea, care mai există și astăzi, străjuiau cetatea pe latura de sud-vest, de pe dealul Raupenberg. *Turnul Negru*, a cărui culoare și denumire se datorează faptului că a fost lovit de un trăsnet în anul 1559²⁵, construit în secolul al XIV-lea, odată cu ridicarea primei incinte a zidurilor orașului²⁶, are plan pătrat, cu latura de cca 7 m. În interior, turnul era prevăzut cu galerii pe trei etaje, la fiecare etaj existând, pe fiecare latură, câte două guri de tragere²⁷. Spre exterior, la nivelul etajului superior, exista o galerie de lemn, unde își făceau serviciul paznicii, care vegheau de aici asupra siguranței orașului, dând alarma în caz de pericol sau de incendiu²⁸. Intrarea era pe latura dinspre oraș, la cca 2 m deasupra solului, accesibilă cu o scară mobilă, iar

legătura cu fortificațiile orașului, de care turnul se afla la 31 m. distanță, se realiza printr-un pod mobil²⁹. Conform unei cronici, la 23 iulie 1559 turnul a fost lovit și incendiat de un trăsnet, de unde, se spune că a primit culoarea și numele de „Turnul Negru”³⁰. *Turnul Alb*³¹, construit în anul 1494³² sau 1460³³, se afla la cca 60 m distanță și la peste 30 m diferență de nivel față de zidurile orașului. Cu o grosime a zidurilor de 4 m la bază, turnul avea în interior galerii de lemn, care erau prevăzute spre exterior cu guri de tragere.

Zidul interior al cetății era prevăzut, la anumite distanțe, cu turnuri decroșate cu plan pătrat și acoperiș în patru ape, al căror scop principal era supravegherea și apărarea acestuia. Deși se mai păstrează câteva doar pe doua dintre laturile cetății, este de presupus că ele existau și pe celelalte laturi. O dovedește și planul fortificațiilor Brașovului făcut de Giovanni Morando Visconti în anul 1699, pe care turnurile apar pe toate laturile cetății (opt pe latura de nord-est, dintre ele trei erau turnuri de poartă – nu se mai păstrează nici unul; șase pe latura dinspre Graft, dintre care se mai păstrează trei; unul pe latura de sud-vest, care nu se mai păstrează și unsprezece pe latura dinspre Tâmpa, dintre care se mai păstrează două). Opțiunea pentru turnurile de plan pătrat sau poligonal este caracteristică pentru cetățile transilvănene, spre deosebire de cele occidentale, la care, în mod preferențial, au fost construite turnuri cilindrice³⁴. Construite în întregime din piatră, odată cu partea inferioară a zidului principal, ele aveau laturile de 7,70 × 7, 40 m și o grosime a zidului de 1,80 m³⁵. Accesul în ele se făcea de la parter, prin gangul zidului de apărare.

Orașul avea în secolul al XV-lea trei porți importante amplasate pe latura de nord-est, la capetele celor trei străzi principale: *Poarta Străzii Porții*, *Poarta Străzii Mănăstirii* și *Poarta Străzii Negre*, prevăzute cu turnuri de poartă. Ulterior, acestea vor fi amplificate cu bastioane în formă de potcoavă, care vor ieși mult în afara zidurilor.

Poarta Străzii Porții, cea mai importantă poartă a Brașovului în evul mediu, ridicată mai întâi în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, odată cu construirea primei incinte a zidurilor orașului³⁶, era construită la capătul străzii principale, căreia i-a dat și numele: *strada Porții* (astăzi Republicii). Suportând de-a lungul timpului incendii și cutremure, refăcute de mai multe ori, poarta și fortificațiile sale au fost demolate în anul 1857³⁷.

Poarta Străzii Mănăstirii, principala intrare în Cetate pentru negustorii din Valahia, se afla la capătul Străzii Mănăstirii, care a primit numele de la mănăstirea dominicană întemeiată la capătul său în secolul al XIV-lea. Din acest secol datează partea ei cea mai veche, puternicul turn³⁸ aflat pe

linia zidurilor de incintă ale orașului. Ca și Poarta Străzii Porții și aceasta va fi amplificată ulterior cu un bastion puternic. Avariata de un cutremur în anul 1738, poarta a devenit o piedică pentru circulația tot mai intensă, astfel că a fost demolată în anii 1835–1836, în locul ei construindu-se, în anul 1838, o nouă poartă, în stil neoclasic, de către maistrul constructor Andreas Dieners³⁹. Aceasta a fost, la rândul ei, dărâmată în anul 1891 pentru a face loc tramvaiului cu aburi.

Menționată documentar pentru prima dată în anul 1464, odată cu Strada Neagră⁴⁰, *Poarta Străzii Negre* se afla aproximativ la capătul Străzii Negre. Mai târziu, poarta a fost zidită, fiind redeschisă în anul 1785, funcționând, împreună cu bastionul ei, construit ulterior, până în anul 1873, când au fost demolate⁴¹.

Ca și în orașele din Europa medievală, fortificațiile brașovene au fost ridicate prin conlucrarea și contribuția tuturor cetățenilor, breslelor meșteșugărești revenindu-le și datoria de a le întreține, de a le repara și de a asigura în permanență apărarea lor, de unde și denumirile acestora. Brașovul dispunea de zidari localnici, aici consemnându-se în secolul al XV-lea existența unui veritabil centru de pietrari și constructori⁴².

Faptul că la sfârșitul secolului al XV-lea orașul era bine întărit este dovedit de următoarele: ca urmare a invaziei turcești din octombrie 1493, se confirmă vechiul drept al boierilor munteni ca, în cazul invaziilor turcești, să își poată adăposti „în siguranță” bunurile în orașul Brașov⁴³. Lucrările de fortificare a Brașovului vor continua și în secolele XVI–XVII, prin dublarea și, pe alocuri, triplarea centurii de ziduri pentru ca două sute de ani mai târziu, să înceapă operația inversă: demantelarea fortificațiilor devenite anacronice⁴⁴.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, în Cetatea Brașovului existau mai multe edificii de cult – capele, biserici și mănăstiri – majoritatea ridicate în secolul anterior. În vecinătatea bisericii parohiale erau *Capela Sf. Ecaterina*, subordonată originar mănăstirii cisterciene Cârța⁴⁵, capelele *Corporis Christi*⁴⁶, *Sf. Laurențiu*⁴⁷ și a *Tuturor Sfinților*, mai târziu demolate. Mănăstirea dominicană *Sfinții Petru și Pavel*, „de întindere mare și cu multe acareturi”⁴⁸, întemeiată în anul 1342⁴⁹, era la capătul străzii căreia îi va da numele de Strada Mănăstirii (Klostergasse). În cronici se menționează faptul că frumoasa boltă a bisericii ei a fost terminată în anul 1494⁵⁰. Din secolul al XIV-lea datează și Biserica Spitalului, aflată la capătul străzii Spitalsneugasse și spitalul de lângă ea⁵¹. Ambele au ars în anul 1689. Începând cu anul 1486⁵² figurează în documente, pe actuala stradă Sf. Ioan, Mănăs-

tirea de călugărițe franciscane, a cărei biserică, cu hramul Sf. Ioan, a dat și numele străzii pe care se afla: Nonnengasz (1486), Nonnengasse (1490)⁵³. Dar edificiul de cult cel mai important din oraș, în care s-a investit într-o perioadă când interesul constructiv era orientat cu precădere spre fortificații și care a devenit prin excelență simbol al goticului transilvănean, este *Biserica Parohială Catolică Sf. Maria*, începută în anul 1383⁵⁴, devenită în secolul al XVI-lea evanghelică și cunoscută, după marele incendiu din anul 1689, sub numele de *Biserica Neagră*. După ce la sfârșitul secolului al XIV-lea s-au întrerupt temporar lucrările pentru a se da prioritate șantierelor fortificațiilor orașului, acestea au fost reluate la începutul secolului al XV-lea. Un document din anul 1410 menționează faptul că „Biserica Brașovului a fost terminată în parte și a fost numită Biserica Mariei”⁵⁵. La Biserica Neagră se află cel mai important ansamblu de sculpturi din prima jumătate a secolului al XV-lea din Transilvania⁵⁶. Portalurile executate către și după mijlocul secolului al XV-lea, de o deosebită bogăție decorativă, reprezintă un moment de vârf al goticului flamboiant din zona de centru-răsărit a Europei. Terminată în anul 1477⁵⁷, biserica a avut de suferit în repetate rânduri din cauza cutremurelor, incendiilor și inundațiilor. În anul 1689 a căzut pradă incendiului care a devastat orașul și de atunci poartă numele de Biserica Neagră. Atunci i s-a prăbușit și bolta, biserica stând apoi descoperită aproape o sută de ani. Niciodată terminată, mereu rănită și refăcută, Biserica Neagră își păstrează în continuare locul de cea mai mare biserică gotică din sud-estul Europei.

Casele din cetatea Brașovului nu difereau de casele epocii din orașele Transilvaniei sau ale Europei centrale. Ele erau unifamiliale⁵⁸, cu un singur nivel, realizate, în majoritate din lemn (piatra fiind acum necesară construcției fortificațiilor și Bisericii Negre), acoperite în majoritate cu șindrilă. Așa se și explică faptul că marele incendiu din 21 aprilie 1689 a avut urmări catastrofale, distrugând aproape în întregime orașul. Deoarece trauma stradală din cetate a rămas și astăzi aceeași, se poate deduce așezarea lor pe parcela după aceea a caselor de astăzi: casa dezvoltată pe lungime, cu fațada pe latura mică. Lipite una de alta, asemănătoare, cu acoperiș în două ape, ele se aliniau cuminți și solidare într-un front ordonat. Deoarece Brașovul era un oraș de meșteșugari, casele din cetate, mai ales cele din Piață, aveau arcade deschise și galerii în care erau prăvălii și ateliere. Resturi ale acestora se mai puteau vedea încă în secolul al XIX-lea⁵⁹. Culoarea se pare ca era prezentă atât pe case, cât și pe fortificații, o cronică brașoveană menționând faptul că, în anul 1416, regele Sigismund era pictat pe

Poarta Mănăstirii⁶⁰ cu coroană, sceptru și globul puterii⁶¹. Cadrul natural în care era așezată, robustețea fortificațiilor, siluetele elansate ale multelor turnuri cu acoperișuri ascuțite și a Bisericii Negre, care se înălța deasupra tuturor, trebuie să fi dat o anumită semeție și măreție cetății, care stârnește admirația călătorilor străini.

De-a lungul timpului, numeroase cutremure, inundații și incendii au provocat stricăciuni mai mici sau mai mari zidurilor orașului, bisericilor și caselor din cetate⁶². Cel mai vechi cutremur din Brașov este consemnat în analele mănăstirii Melk din Austria: în ziua de 29 august 1473, la ora 11, „a fost un cutremur mare, încât aproape toate casele și coșurile s-au prăbușit și chiar o bună parte din zidurile orașului, astfel că mulți s-au gândit că a venit sfârșitul lumii”⁶³. Un alt document descrie cutremurul, care ar fi avut loc în anul 1471, în felul următor: „În ziua Tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul [=29 august] s-a întâmplat un mare cutremur la Brașov, astfel că au fost mișcate toate clădirile, dealurile și văile. În biserica parohială a căzut cheia de boltă de deasupra altarului purtând stema <Ungariei>, celelalte steme au rămas nevătămate. Turnul acelei biserici s-a înclinat de parcă ar fi vrut să se prăbușească. [...] o mare parte din zidurile orașului s-au prăbușit, multe turnuri au crăpat și acoperișurile lor s-au prăbușit, multe acoperișuri ale turnurilor și clădirilor s-au prăbușit. Oamenii au fugit de la mese pe stradă ca nebunii și au pălit ca morții. Multe ziduri despărțitoare ale caselor au crăpat, iar la sate s-au prăbușit multe frontoane ale caselor [...]”⁶⁴. La aceste distrugerii se adaugă și efectele catastrofale ale marelui incendiu din anul 1689, când a ars aproape toată cetatea. Nu în ultimul rând, trebuie menționată acțiunea de demantelare a vechilor ziduri de pe laturile de nord și de sud, care a avut loc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, datorită statutului lor considerat în epocă anacronic și dorinței de modernizare urbană⁶⁵. Iată de ce Brașovul păstrează atât de puțin din ceea ce era construit în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Ceea ce se mai păstrează din vechea cetate a suferit de-a lungul timpului numeroase refaceri și reparații, dintre care unele sunt menționate în cronici și alte documente. În ultima sută de ani, după acțiunea secolului al XIX-lea de demantelare a vechilor fortificații, au apărut preocupări pentru protejarea și restaurarea acestora. Dacă în anul 1827 propunerea lui Johann Birlhelmer de a se repara acoperișul Turnului Negru, „vechi monument al strămoșilor” este respinsă de Magistratul orașului cu motivația că „turnul în cauză nu aduce orașului nici un venit”⁶⁶, în anul 1900 problema restaurării acestuia este reluată, în anul 1901 efectuându-se o consolidare a zi-

durilor la partea lui superioară⁶⁷. Turnul a mai fost restaurat în anul 1996, când a primit un acoperiș de sticlă impropriu. Turnul Alb, care a suferit mari stricăciuni în urma incendiului din anul 1689, a fost reparat în anul 1723⁶⁸. Această reparație a fost urmată de o restaurare în anul 1902⁶⁹ și de alta în anii 1974–1975, coordonată de arhitectul Günther Schuller⁷⁰. În anii 1968–1969 a fost restaurată și porțiunea vechilor fortificații „După Ziduri”, pe lângă ea amenajându-se un drum de plimbare⁷¹. Pe laturile de nord-vest și de sud-est ale cetății, zidurile se păstrează încă. Zidul de pe latura de sud-est, sub Tâmpa, a fost restaurat parțial în 1962–1964. Din opt turnuri de apărare existente aici odinioară, se mai păstrează două⁷².

Summary. Citadel of Brașov in the Second Half of the XV Century. The study presents the citadel of Brașov in the second half of the XV century, regarding to its architecture. It deals with the elements which give the medieval character: the plan, the streets, the fortifications, the market, the churches and the houses. All of them give the image of a beautiful and rich city, as the writings of the foreign travelers prove.

Аннотация. Крепость Брашова во второй половине XV века. В данном исследовании автор рассматривает архитектурную часть крепости Брашова второй половины XV века. Особое внимание уделяется элементам, свойственным средневековой архитектуре: план, улицы, укрепления, рынок, церкви и дома. Вместе взятые, эти элементы свидетельствуют о развитии красивого и богатого города, что подтверждают труды иностранных путешественников.

Referințe bibliografice

¹ Gernot Nussbächer, *Din cronici și hrisoave*, București, Ed. Kriterion, 1987, p. 26 (în continuare, *Din cronici*). Potrivit unei cronici, orașul ar fi fost construit în anul 1203, cf. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brasso (Kronstadt)*, IV, Brașov, 1903 (în continuare, *Quellen Kronstadt*), p. 11. Cercetătorul Gernot Nussbächer precizează că în cronicile brașovene din secolele XVI–XVII se întâlnesc mai multe date eronate pentru evenimentele de până la 1350, datorate, probabil, unor surse vechi, o cronică sau anale care au fost parțial deteriorate, cf. Gernot Nussbächer, *Op. cit.*, p. 25.

² Gernot Nussbächer, *Cronologie*, în Dana Jenei, Anca Maria Zamfir, Grăia Hilohi, Gernot Nussbächer, *Brașov. Scurtă istorie a evoluției urbane*, Brașov, Ed. Reform V, 2003, p. 33 (în continuare, Gernot Nussbächer, *Cronologie*).

³ Theodor Octavian Gheorghiu, *Arhitectura medievală de apărare din România*, București, Ed. Tehnică, 1985.

⁴ Gernot Nussbächer, *Cronologie*, p. 33.

⁵ Cf. Erich Jekelius, *Kronstadts Gassen und Plätze* (în continuare, *Kronstadts Gassen*), în *Das Burzenland*, III – *Kronstadt*, I Teil, Herausgegeben von Erich Jekelius, Kronstadt, 1928, p. 22-23 (în continuare, *Kronstadt III*). Anii menționați reprezintă data celor mai vechi mențiuni documentare ale numelor cartierelor, descoperite de E. Jekelius.

⁶ Ibidem, p. 22-24; Gernot Nussbächer, *Caietele Corona* 5, p. 27.

⁷ Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, Meridiane, 1979, p. 92-93.

⁸ Ibidem, p. 93.

⁹ Ibidem, p. 118.

¹⁰ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 106; Gernot Nussbächer, *Die mittelalterlichen Befestigungsanlagen Kronstadts* (în continuare, *Die Befestigungsanlagen*), în Harald Roth (Hrsg.), *Kronstadt, Eine siebenbürgische Stadtgeschichte*, München, Universitas, 1999, p. 144.

¹¹ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 110.

¹² Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 138 – 139.

¹³ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 174.

¹⁴ Ibidem, p. 99.

¹⁵ *** *Istoria artelor plastice în România*, București, Meridiane, 1968, vol. I, p. 210.

¹⁶ Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 138-139.

¹⁷ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 25.

¹⁸ Gernot Nussbächer, *Cronologie*, p. 33.

¹⁹ Friedrich Philippi, *Aus Kronstadt's Vergangenheit und Gegenwart*, 1874, p. 31.

²⁰ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 174.

²¹ Ibidem, p. 52.

²² Ibidem, p. 52.

²³ Ibidem, p. 63.

²⁴ Ibidem, p. 26.

²⁵ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 174.

²⁶ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 106.

²⁷ Ibidem, p. 106.

²⁸ Gustav Treiber, *Op. cit.*, p. 75-76 și Hans Goos, *Die Baugeschichte der Befestigungswerke*, în Erich Jekelius (ed.), *Kronstadt III*, p. 100-01, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 106-107.

²⁹ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 107.

³⁰ Ibidem.

³¹ Numele primit de la tencuiala sa de culoare deschisă.

³² *Quellen Kronstadt*, IV, p. 99, 153, 174.

³³ Ibidem, p. LXXVII.

³⁴ Vasile Drăguț, *Op. cit.*, p. 88.

³⁵ Cf. planurilor executate de Gustav Treiber, în *Kronstadt III*, p. 67.

³⁶ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 115-116.

³⁷ Hans Goos, *Op. cit.*, p. 82-83, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 115-116 și Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 144.

³⁸ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 113.

³⁹ Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 143.

⁴⁰ Gernot Nussbächer, *Cronologie*, p. 33.

⁴¹ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 116-117.

⁴² Vasile Drăguț, *Op. cit.*, p. 99.

⁴³ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 25.

⁴⁴ Zezi Anca Maria Zamfir, *Un posibil model vienez pentru Brașovul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea*, în *Cumidava*, XXII-XXIV, 1998-2000, p. 321-360.

⁴⁵ Maja Philippi, *Die Bürger von Kronstadt im 14. und 15. Jahrhundert*, București, Kriterion, 1986, p. 313.

⁴⁶ Capela va da numele străzii învecinate: *Des heligleichmes gasz* (1488), *des heyligen lichnames gasz* (1494), cf. Erich Jekelius, *Kronstadts Gassen*, p. 23; mai târziu, strada se va numi *Heiligleichnamsgasse*.

⁴⁷ Capela va da numele străzii învecinate: *Sent Lassels gasz* (1480, până în 1484), cf. Erich Jekelius, *Kronstadts Gassen*, p. 23.

⁴⁸ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 99.

⁴⁹ Dana Jenei, *Brașov*, p. 4.

⁵⁰ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 99.

⁵¹ Strada pe care se aflau spitalul și biserica lui se numea în anul 1475 *Nova Platea*, iar mai târziu, în 1541, apare cu denumirea de *Spytals Nay gasz*. (cf. Burz. 32).

⁵² Dana Jenei, *Brașov*, p. 4.

⁵³ Erich Jekelius, *Kronstadts Gassen*, p. 32.

⁵⁴ Gernot Nussbächer, *Cronologie*, p. 33.

⁵⁵ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 98.

⁵⁶ Ibidem, p. 286.

⁵⁷ Gernot Nussbächer, *Cronologie*, p. 33.

⁵⁸ Erich Jekelius, *Kronstadts Gassen*, p. 34.

⁵⁹ Ibidem, p. 28.

⁶⁰ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 99.

⁶¹ Gustav Treiber, *Op. cit.*, p. 75.

⁶² Zezi Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 54-58.

⁶³ Georgius Heinricus Pertz, *Monumenta Germaniae Historica Scriptorum Tomus IX*, Hannover, 1851, p. 522 (*Annales Mellicenses*), *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 25.

⁶⁴ Cf. *Urkundenbuch*, VI, nr. 3901, p. 516-517, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 232.

⁶⁵ Vezi Anca Maria Zamfir, *Op. cit.*, p. 321-360.

⁶⁶ Arh. St. Braşov, fond Primăria Braşov, seria Actele Magistratului Braşov, Anul 1827, nr. 2191, 2360, 2627, 2827, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 107.

⁶⁷ Arh. St. Braşov, fond Primăria Braşov, seria Actele Magistratului Braşov, Anul 1900, VI/128, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 107.

⁶⁸ *Quellen Kronstadt*, IV, p. 176.

⁶⁹ Arh. St. Braşov, fond Primăria Braşov, seria Actele Magistratului Braşov, Anul 1900, VI/128, *apud* Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 110.

⁷⁰ Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 142.

⁷¹ Gernot Nussbächer, *Din cronici*, p. 107-108.

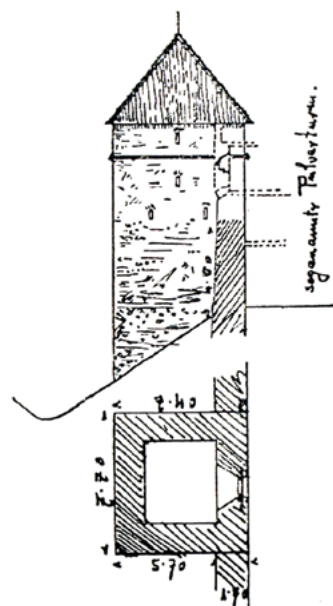
⁷² Gernot Nussbächer, *Die Befestigungsanlagen*, p. 147.



Vedere de ansamblu a centrului vechi al Braşovului, cuprins între zidurile Cetăţii, cu formă aproximativ trapezoidală. În afara zidurilor cetăţii se văd cele două turnuri de strajă: Turnul Negru (în stânga) şi Turnul Alb (în dreapta)

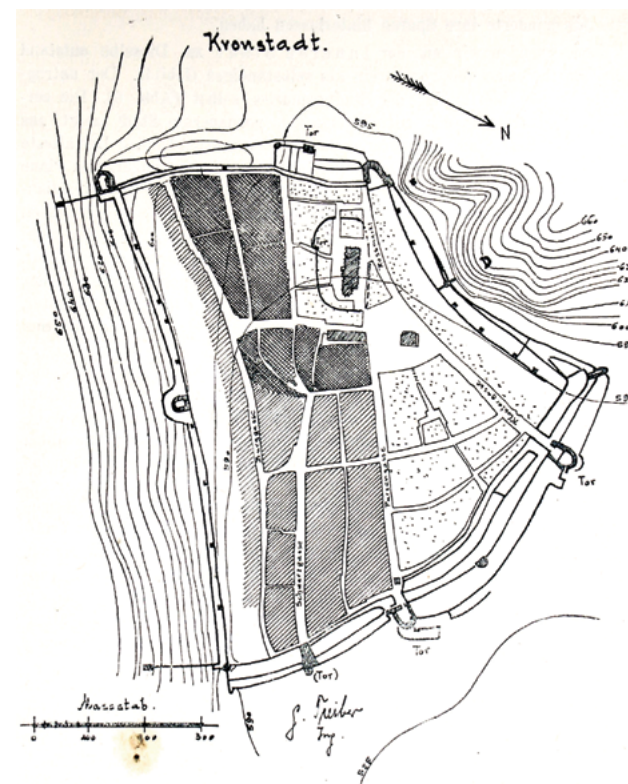


Primul plan al cetăţii Braşovului, care apare pe harta lui Giovanni Morando Visconti, 1699. Se observă prima centură de ziduri a cetăţii datând din secolele XIV–XV (amplificată ulterior), cu turnurile aferente, cele patru turnuri de strajă din exteriorul zidurilor cetăţii, Biserica Sf. Maria (Biserica Neagră) şi Piaţa, în mijlocul căreia se află Casa Sfatului, al cărei nucleu datează din secolul al XV-lea



Turn-fațadă, secțiune și plan executate de Gustav Treiber. (După Kronstadt III, p. 67.)

Unul dintre turnurile Cetății și o parte din zidul primei incinte, așa cum se păstrează astăzi. În fața lor se vede zidul care a dublat ulterior această latură a Cetății



Planul cetății Brașovului, cu etapele dezvoltării urbane, executat de Gustav Treiber (După *Kronstadt III*, p. 54.)



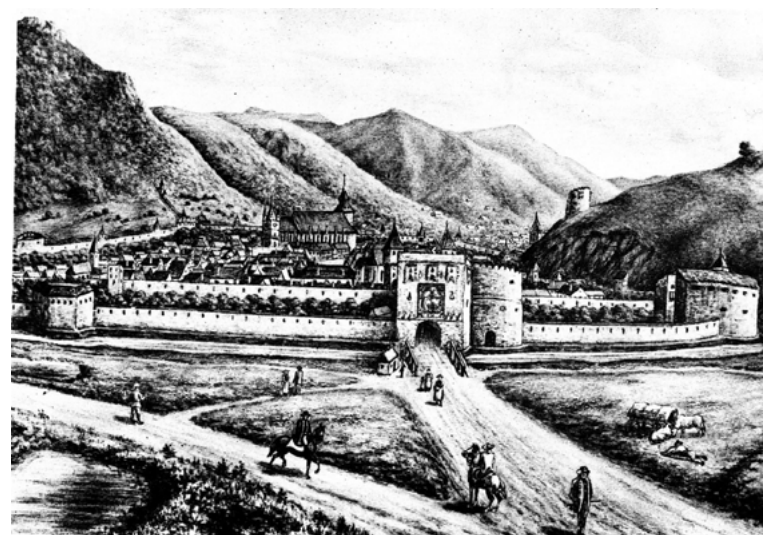
Zidul de pe latura de est a cetății, înspre Tâmpa, cu unul dintre turnuri. (După *Kronstadt III*, il. 118.)



Turnul Porții Străzii Negre, care se afla pe linia primului zid de incintă al cetății. A fost demolat în anul 1873 (După Kronstadt III, il. 122.)



Nucleul cetății Brașovului constituit din Piața Ring (astăzi Piața Sfatului), cu cele două clădiri dominante: Biserica Sf. Maria (Biserica Neagră) și Casa Sfatului



Imagine a Cetății Brașovului anterioară anului 1689. Se observă prima centură de ziduri cu turnurile sale, Turnul Alb și Turnul Negru (în stânga), Biserica Sf. Maria (Biserica Neagră). Zidul exterior din primul plan și bastioanele datează din secolele XVI–XVII. În spatele bastionului porții Mănăstirii se observă vechiul turn al porții, din secolul al XV-lea



Zidul și unul dintre turnurile de pe latura de nord-vest a cetății

АРХИМАНДРИТ АРХИТЕКТОР ИОАННИКИЙ (1777–1851)

Прошло 200 лет со дня создания Кишиневской Митрополии и Духовной семинарии, здания которых проектировал искусный архитектор Иоанникий. По сведениям формуляра Архимандрит Иоанникий «...из великороссов, купеческий сын, женат не был, в мире называли Иваном, по прозванию Шиков»¹.

Хотя согласно другим архивным источникам, он был сыном купца Черниговской губернии, слободы Климовой Феодора Щапова и матери Матроны, «в светском звании именовался Иоанном»².

Родился в 1777 (1776) г. Самостоятельно обучился российской грамматике, географии, рисованию, гражданской архитектуре и таким наукам, как перспектива, основы латинского языка и партикулярные дисциплины. «В 1796 г. перешел в Молдавию, в надежде на получение монашества»³. 23 июня 1798 г. постригся в монахи, находясь в Молдавском Нямецком монастыре. Там же, будучи в монашеском чине, занимался перепискою отеческих книг, переводимых старцем Паисием, с единогогреческого на славянский язык. В 1801 г. Иоанникий был на Афонских горах. Затем, через год, в Цареграде был принят в число певчих, где в течение трех лет местный архимандрит обучал его грамматике, теории, математике и искусству рисования.

В 1805 г. в ноябре определен в Санкт-Петербургскую Александроневскую лавру, где был принят митрополитом Амвросием на службу и 27 мая 1807 г. «рукоположен в иеродьякона преосвященным Амвросием митрополитом Новгородским и Санкт-Петербургским. Там же, в Лавре, Иоанникий продолжил обучаться «гражданской архитектуры перспективам от вольных учителей»⁴. С 5 сентября 1810 г. согласно отношению Преосвященного митрополита Гавриила к митрополиту Амвросию Новгородскому и Санкт-Петербургскому переведен в Яский штат и назначен Ризничим.

Известно, что 16 мая 1812 г. в результате русско-турецкой войны 1806–1812 гг. был заключен Бухарестский мирный договор, согласно которому новоприобретенная, будущая Бессарабская область была присоединена к России. Одним из главных вопросов стало создание

Кишиневской епархии. Митрополит Гавриил Бэнулеско-Бодони представил доклад в Священный Синод «о знатном» количестве церквей в этой области, «об отдаленности ее от других российских епархий, о разности языка и обычаев, обитающих в ней народов, о возможности найти местные средства для содержания лиц церковной администрации»⁵. Более того, «просвещение в к. 18 и н. 19 вв. в Молдавии и Бессарабии вообще, в среде духовенства в частности, находилось в весьма плачевном состоянии»⁶.

Поэтому после переезда преосвященного экзарха в Кишинев, в связи с созданием новой епархии и открытием здесь в 1813 г. Духовной семинарии Иоанникий был отозван из Ясс и сразу же определен «крестовым иеродьяконом домашней Митрополитанской преосвященной церкви»⁷. А в 1814 г. Иоанникий становится семинарским учителем рисования, позднее – учителем арифметики. «В нем экзарх нашел незаменимого труженика с несомненно большими дарованиями»⁸.

В это время остро встает вопрос о строительстве нового каменного здания для этого первого учебного заведения, т.к. первоначально семинария находилась в церковном доме Архангело-Михайловской церкви, известной под названием старого собора. Но данное помещение не удовлетворяло растущим потребностям семинарии, ведь ежегодно количество учащихся и классов увеличивалось. Более того, митрополит Бэнулеско-Бодони хотел, чтобы Духовная семинария заняла достойное место в Бессарабском крае. Ведь на тот период там обучались дети не только духовенства, но и светские юноши, дети купцов и дворян. «Семинария сия, писал он в 1815 году, будучи смежна с Молдавиею, Болгариею и Австрийскими пределами, должна иметь вид привлекательный и делающий честь попечению Российского правительства о просвещении»⁹.

Из обширной площади 130+130 сажен, занятой под строительство митрополитанских и духовных учреждений, митрополит Гавриил «отделил для семинарии северную часть 130 сажен длины по Семинарской улице и 35 сажен ширины по Московской улице. Семинарские здания начали строить в 1813 году. Автором проекта был архитектор Иоанникий.

В Российском Государственном Историческом Архиве г. Санкт-Петербурга хранится дело Святейшего Правительствующего Синода за 1814 г. об устройении зданий для Кишиневской Митрополии¹⁰. В рапорте Митрополит Кишиневский и Хотинский Гавриил от 18 ноября

1814 г. сообщал в Святейший Синод об окончании строения Кишиневской Митрополии, а именно:

1) Корпус – для Архиерейского жилища о 13 покоях, прилично меблированных, где тогда проживал преосвященный викарий епископ Димитрий. При этом же корпусе выстроена церковь во именование Покрова Пресвятой Богородицы, довольно вместительная, с пономарней и отделением для ризницы наверху. Церковь была украшена приличным деревянным иконостасом, стены и свод были расписаны живописью. Четыре колокола, сосуд и необходимое количество книг – все это дополняло инвентарь новопостроенной церкви, которая была освящена митрополитом Гавриилом 12 ноября 1814 г.

2) Вне этого корпуса с северной стороны был построен флигель, состоящий из 12 комнат, в котором были расположены Дикастерия с канцелярией и Архивом, охраной, икономическое правление.

3) На той же линии, отдельно расположился амбар с погребом.

4) Кухня с ледником для Архиерейского стола.

5) С южной стороны – флигель, состоящий из 6 келий для ризничих и других монахов.

6) На той же линии расположился амбар с погребом для кухни братской трапезы, а за ним.

7) Здание, состоящее из 6 комнат для духовных и др. священнослужителей.

8) С запада к южной стороне был построен корпус для типографии с большим залом для станков и тиснения с кельями и кладовой.

9) На той же линии, расположилась во дворе братская трапеза и кухня с пекарней и другими службами.

10) За этим зданием была построена конюшня, а за ней:

11) Сарай для экипажа. А затем:

12) Еще одно строение для рабочих. Все эти постройки были каменные, некоторые покрыты черепицей или гонтом. Двор, в котором были все эти строения, с трех сторон окружала каменная стена с воротами к Архиерейскому дому, а с четвертой стороны стена примыкала к новому фруктовому саду. В ограде по обе стороны были сделаны два колодца с хорошей питьевой водой. «План новопостроенной Кишиневской Митрополии чертил Кишиневской семинарии арифметики и рисовального класса учитель Иеродьякон Иоанникий»¹¹. Он участвовал и при постройке в Кишиневе «древней огромной каменной церкви и нового Архиерейского дома.»¹². Согласно формулярной

ведомости об учителях Кишиневской семинарии за 1815 г. имеются сведения, что учитель арифметического и рисовального классов Иеромонах Иоанникий «при постройке новой митрополии был употреблен по части Архитектуры»¹³.

Согласно Рапорта Митрополита Гавриила, 2 февраля 1814 г., закончив строительство Кишиневского Митрополитанского дома со всеми принадлежащими к нему зданиями, он отправил план в Святейший Правительствующий Синод и одновременно с этим писал о Семинарии, как построенном «на средства «доброхотных дателей, более же иждивением митрополитанских доходов, при крайнем ограничении себя и штата»¹⁴ его священнослужителей. Для завершения строительства духовной семинарии кроме своих личных сбережений митрополиту Гавриилу пришлось одолжить 30000 левов из местной казны с обязательством выплачивать по 5 тыс. ежегодно из доходов Кишиневской митрополии.

В 1817 г. «рядом с митрополитанской усадьбой выросло каменное, капитальное, двухэтажное здание с мезонином, обращенной фасадом на Александровскую, тогда Московскую улицу, в 3 саж длины, и 7 сажень $\frac{1}{2}$ аршина ширины, высотой с фронтоном и крышей в 6 сажень и 2 аршина»¹⁵.

Главный корпус семинарии был выполнен по образцам классических русских учебных зданий. Расположение помещений, как в верхнем, так и в нижнем этаже было одинаковым. «Посередине здания, во всю его ширину находились в обеих этажах залы. «В верхнем – парадный зал с хорами для публичных собраний при годичных испытаниях»¹⁶. Окна которых (по 3 в каждой зале) выходили на Александровскую улицу; по обеим сторонам зал, справа и слева, по фасаду и со двора в каждом этаже было по четыре просторные комнаты: по две комнаты с тремя окнами в каждой, с фасада здания и по две таких же комнаты с противоположной фасаду стороны»¹⁷. В зале нижнего этажа, который по своей высоте уступал верхнему, были устроены 4 массивные каменные колонны. «Первый этаж состоял из помещений столовой и четырех классных комнат, на втором над столовой размещались зал для прогулки учеников и еще четыре таких же класса для занятий»¹⁸. Над залой верхнего этажа был устроен невысокий мезонин с тремя окнами по фасаду здания, в котором впоследствии помещалась семинарская библиотека. Справа и слева от двухэтажного корпуса, на небольшом расстоянии от него с юга и с севера, вдоль двора

разместились каменные флигели, которые были предназначены для ректора, инспектора, учителей, учащихся или бурсаков и др. вспомогательных служб.

Так, с восточной стороны во двор выходил флигель, состоящий из 12 комнат и предназначенный для преподавателей из семинарского правления. С западной стороны во двор выходил флигель из шести комнат, в котором жили благородные пансионеры на основании Указа Святейшего Синода об открытии Благородного Пансиона для светских детей в 1816 г. А рядом был другой флигель, предназначенный для бедных воспитанников и содержавшихся за счет семинарии. Далее – флигель, состоящий из трех отделений: посередине – трапеза для бедных, и по сторонам: пекарня, и поварня. Недалеко от этих флигелей была построена семинарская больница для учеников. Затем – амбар, погреб на т.н. черном, втором дворе – сарай для семинарских экипажей, конюшня, служебная изба и баня для семинаристов. А далее – сад, имевший в длину 55 саж. и в ширину 35 саж. Все строения, кроме бани, были каменные, покрытые гонтой. Двор был обнесен с трех сторон каменной оградой, а с четвертой стороны, примыкал к семинарскому саду. Въезд в усадьбу Кишиневской Митрополии был со стороны центральной Московской улицы (сегодня бд Штефан чел Маре). Таким образом, 26 сентября 1817 г., семинария перешла в законченные строительством помещения». И к середине XIX в. все эти здания стали неотъемлемой частью комплекса сооружений нового городского центра. Планы Духовной семинарии г. Кишинева, которые проектировал архитектор Иоанникий, сегодня хранятся в Российском Государственном Историческом Архиве г. Санкт-Петербурга¹⁹.

Возвращаясь к деятельности Иоанникия, следует отметить, что с 1817 г. он становится учителем математики, алгебры и математической географии. 23 августа 1817 г. был произведен в игумена Городишского Успенского монастыря, расположенного в Оргеевском уезде на правой стороне Днестра. Согласно документам личного архива Архиепископа Дмитрия Сулимы: «высокоподнимающийся над уровнем воды, устроенный внутри почти отвесной каменной скалы, представляет собой замечательный предмет церковной древности, заслуживающий внимания и изучения»²⁰. С 1776 года начинается период расцвета и расширения монастыря. Скальная церковь была разделена на большие помещения, отделяемые друг от друга массивными колоннами. Именно там Иоанникий прослужил несколько лет.

Кроме этого, он способствовал зарождению типографии. Проявляя искусство в рисовании, умело занимался гравировкой, при этом, выполнял разного рода механические и типографические работы.

4 мая 1818 г. за свою плодотворную деятельность Иоанникий был награжден наперстным крестом. В 1819 г. его определили на должность библиотекаря в Кишиневской Духовной семинарии.

17 марта 1820 г. Полномочный наместник Бессарабской области генерал-лейтенант Бахметьев рассказал митрополиту Гавриилу о превосходном методе взаимного обучения простого народа. Начиная с 1822 г. в Бессарабской области начинают открываться ланкастерские школы или «училища взаимного обучения»²¹. В напечатании таблиц для таких школ особенно проявил себя «искусный благонадежный гравировщик, Кишиневской семинарии математический и физический учитель»²², Иоанникий.

5 марта 1822 г. по указу Святейшего Синода Иоанникий был произведен в Архимандриты Преосвященным Дмитрием Кишиневским и Хотинским архиепископом. За труды в напечатании таблиц взаимного обучения по методу Ланкастера 23 мая 1823 г., архимандрита Иоанникия наградили почетным орденом Св. Анны 2-й степени. В 1824 г. Архиепископ Кишиневский и Хотинский, Преосвященный Дмитрий назначил Иоанникия на должность благочинного ревизора ланкастерских школ. 12 января 1828 года был определен «благочинным над монастырями и скитами»²³ Бессарабии.

Впоследствии архитектор Иоанникий был назначен присутствующим Кишиневской Духовной Консистории, затем настоятелем, как говорилось ранее, сначала, Городишского, а потом Гербовецкого монастырей. Как архитектор, он готовил проекты, наблюдал за «верностью производства всех по строительной части работ»²⁴, а также участвовал в построении каменных церквей в Киприяновском, Гербовецком монастырях. С 1835 г. по распоряжению духовного руководства, Архимандрит Иоанникий в качестве архитектора занимался как составлением плана и фасада, так и строительством нового каменного здания Кишиневской Духовной Консистории.

С 1837 по 1841 гг. «был постоянным первым членом во временном ревизионном комитете, учрежденным для проверки отчетов Кишиневской семинарии и низших училищ»²⁵. В 1839 г. был назначен членом Строительного Комитета для исправления и ремонта здания Кишиневской Духовной Семинарии. Почти четверть века архимандрит

Иоанникий провел в Гербовецком Свято-Вознесенском монастыре и был достойным преемником архимандрита Серафима, человек ученый. Согласно описанию: данный монастырь, состоял в Кишиневской епархии, находился в Оргеевском уезде, в 40 верстах от Оргеева и в 50 от Кишинева²⁶.

До 1812 года монастырь трижды был разорен и сжигался турками и татарами, вследствие чего погиб весь архив обители. В монастыре – каменная церковь, во имя Успения Божией Матери (до 1812 года было 2 деревянных), построенная в 1816 году бывшим кишиневским полицмейстером Степаном Луповым (впоследствии Серапион), его женою Еленою (урожденною Браеско, впоследствии – монахиня Таборского скита) и гербовецким архимандритом Серафимом.

Архимандрит Иоанникий «в продолжение 25 летнего настоятельства в Гербоцце, улучшив хозяйственную часть монастыря, построил каменные здания, обновил церковь (построенные совместно с Луповым архимандритом Серафимом) – каменную монастырскую церковь и расширил фруктовый сад»²⁷, а именно, посадив «в нем много деревьев лучших сортов. Строения в нем – каменная церковь (покрытая гонтою, с достаточной в ней утварью, каменный флигель с настоятельскими кельями довольно красивый и просторный, каменный флигель с братскими кельями, каменный большой амбар с обширным под ним каменным винным погребом, каменная кухня, деревянный флигель с братскими кельями и небольшой гостиницей, деревянная братская трапеза и проч»²⁸. При монастыре также были три мельницы – водяная, ветряная и конная. При нем также были построены настоятельский дом, братские кельи, где позднее помещалась школа и другие важные монастырские здания.

Согласно одним данным, архимандрит Иоанникий скончался в 1845 г.²⁹ По другим сведениям, он умер в 1851 г. на 73 году жизни и «погребен за алтарем Успенской церкви подле Серафима»³⁰ Гербовецкого монастыря. «Яко искусный архитектор, нес и сию должность, составляя планы, фасады и наблюдая за верностью работ»³¹, – так характеризовал его преосвященный Димитрий Сулима. Как при строительстве зданий митрополии, «бурсы», так и при реставрации каменной церкви Киприяновского монастыря и других объектов, «этот муж – памятный в Бессарабской епархии своею службою архиерейскому дому, консистории и семинарии, своею многосторонней образованностью и практически сведениями в архитектуре, по садоводству, вообще, по хозяйству и

даже по медицине»³² оставил достаточно яркий след в истории Бессарабии I половины XIX века.

Summary. *Archimandrite architect Ioannicius (1777–1851).* This article is devoted to Bessarabian talented architect, Archimandrite Ioannicius (1777–1851), who in 1813 has designed the buildings of Kishinev Metropolitan see and seminary. Born in Chernigov province at the merchant's family he became John with such secular name. Still, 1798 he was taken the monastic vows in the Moldovan Neamt monastery. The Metropolitan of Kishinev and Khotin Gabriel Banulescu Bodoni first, had called Ioannicius from St. Petersburg to Jassy, and then in Kishinev the Crusade hierodeacon was appointed as a teacher of drawing and arithmetic. Also he made engraving and printing of religious literature. In 1822 Ioannicius was promoted to the rank of Archimandrite. The first he became the father superior of Ghorodishte monastery and some later Gherbovets one. As an architect Ioannicius has projected and overseen “the faithfulness of all construction works”. And he took part in the building stone churches in Kipriany and Gherbovets monasteries. It was known, that Archimandrite Ioannicius had been spent as an abbot in Gherbovets monastery during 23 years last old of his life. He passed away in 1851 and was buried behind the altar of the Assumption church of that monastery, leaving enough bright trace in the Bessarabian history for the first half of XIX century.

Rezumat. *Arhimandritul arhitect Ioanichie (1777–1851).* Articolul este consacrat unui talentat arhitect basarabean, arhimandritul Ioanichie (1777–1851), care în anul 1813 a proiectat clădirea Mitropoliei din Chișinău și cea a Seminarului Teologic. Este născut în gubernia Cernigov, într-o familie de negustori, cu nume mirean de Ioan. A fost tuns în călugărie încă în anul 1798 la mănăstirea Noul Neamț. Mitropolitul de Chișinău și Hotin, Gavriil Bănulescu-Bodoni l-a invitat pe Ioanichie din orașul Sankt Petersburg inițial în Iași, iar ulterior la Chișinău, unde ierodiaconul Ioanichie a fost desemnat în calitate de profesor de aritmetică și desen. De asemenea, se ocupa de gravare și tiparul literaturii teologice. În anul 1822 Ioanichie a fost ridicat în rangul de arhimandrit. Inițial a fost numit stareț la mănăstirea Horodiște, după care transferat la mănăstirea Hârbovăț. În calitate de arhitect, Ioanichie a proiectat și a urmărit „corectitudinea îndeplinirii tuturor lucrărilor de construcție”, de asemenea, a participat la edificarea bisericilor de piatră din mănăstirile Căpriana și Hârbovăț. Se știe că arhimandritul Ioanichie și-a petrecut în calitate de stareț la mănăstirea ultimii 23 de ani din viața sa. A decedat în anul 1851 și a fost înmormântat după altarul bisericii Adormirea Maicii Domnului a acestei mănăstiri, având o deosebită contribuție în istoria Basarabiei și arhitecturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ссылки

¹ Труды Бессарабского церковного историко-археологического общества, 5 выпуск, Под ред. Василия Курдиновского, Кишинев, Епархиальная типография, 42, 1910, с. 91.

² НАРМ, Ф. 205, оп. 1, д. 828, л. 4.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, л. 4 об.

⁵ П. А. Лотоцкий, История Кишиневской Духовной Семинарии, Кишинев, Тип. Бессарабского губернского правления, 1913, с. 1, 2.

⁶ Ibidem, с. 7.

⁷ НАРМ, Ф. 205, оп. 1, д. 828, л. 2.

⁸ Труды Бессарабской губернской ученой Архивной комиссии под ред. И. Н. Халиппы, т. 2, Кишинев, паровая типолитография Ф. И. Кашевского 1902, с. 145.

⁹ И. М. Пархомович, Духовно-учебные заведения Кишиневской епархии. Краткий очерк к столетию ее 1813–1913 гг., Кишинев, Епархиальная типография, 1913, с. 10.

¹⁰ РГИА, Ф. 796, оп. 95, д. 1123.

¹¹ РГИА, Ф. 796, оп. 95, д. 1123, л. 17.

¹² Труды Бессарабского церковного историко-археологического общества, 5 выпуск, с. 92.

¹³ НАРМ, Ф. 1862, оп. 9, д. 640, л. 7 об. - 8.

¹⁴ РГИА, Ф. 796, оп. 95, д. 1123, л. 24.

¹⁵ И. М. Пархомович, Духовно-учебные заведения Кишиневской епархии, с. 13.

¹⁶ РГИА, Ф. 796, оп. 95, д. 1123, л. 23.

¹⁷ И. М. Пархомович, Духовно-учебные заведения Кишиневской епархии, с. 13.

¹⁸ В. М. Боровский, История молдавской архитектуры, Учебное пособие, Кишинев, КПИ им. С. Лазо, 1987, с. 29.

¹⁹ РГИА, Ф. 835, оп. 1, д. 246.

²⁰ Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 34-35, 1910, с. 1251.

²¹ Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 23, 1877, с. 998.

²² Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 23, 1877, с. 1005.

²³ Кишиневские Епархиальные Ведомости, №№ 34, 35, 1910, с. 39.

²⁴ Труды Бессарабской губернской ученой Архивной комиссии. Т. 2, Под ред. И. Н. Халиппы, 1902, с. 145.

²⁵ Кишиневские Епархиальные Ведомости, №№ 34, 35, 1910, с. 39.

²⁶ Бессарабские областные ведомости, № 42 от 15 октября 1860 г., с. 396.

²⁷ П. А. Крушеван, Бессарабия, Москва, Типография А. В. Васильева, 1903, с. 159.

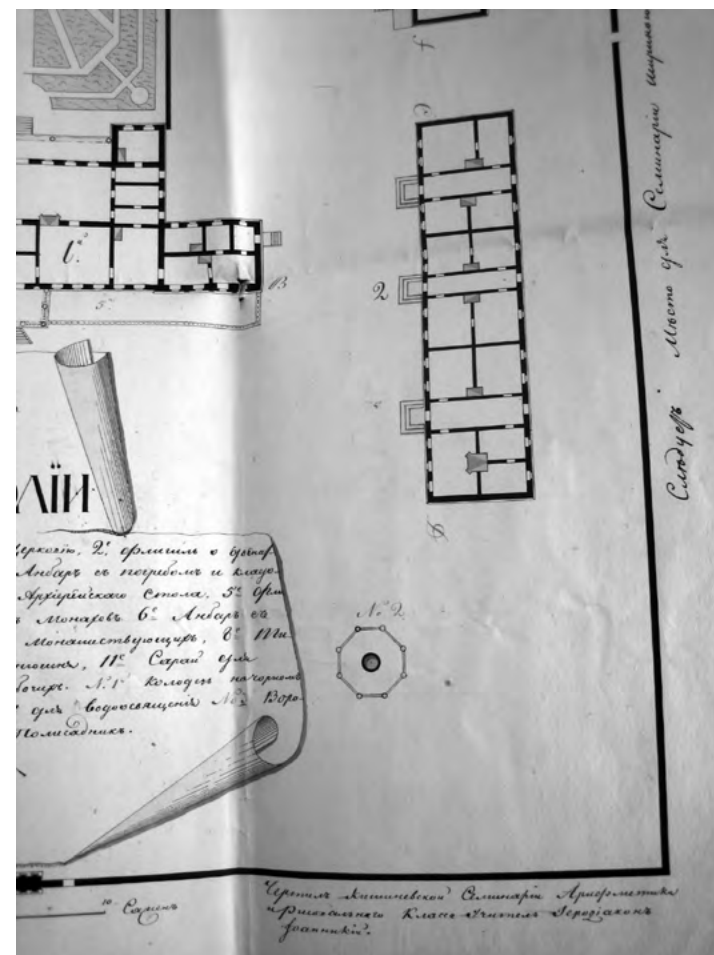
²⁸ Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 2, 1882, с. 94.

²⁹ П. А. Лотоцкий, История Кишиневской Духовной Семинарии, с. 58.

³⁰ Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 14, 1874, с. 531.

³¹ Труды Бессарабской губернской ученой Архивной комиссии. Т. 2, И. Н. Халиппы, с. 145.

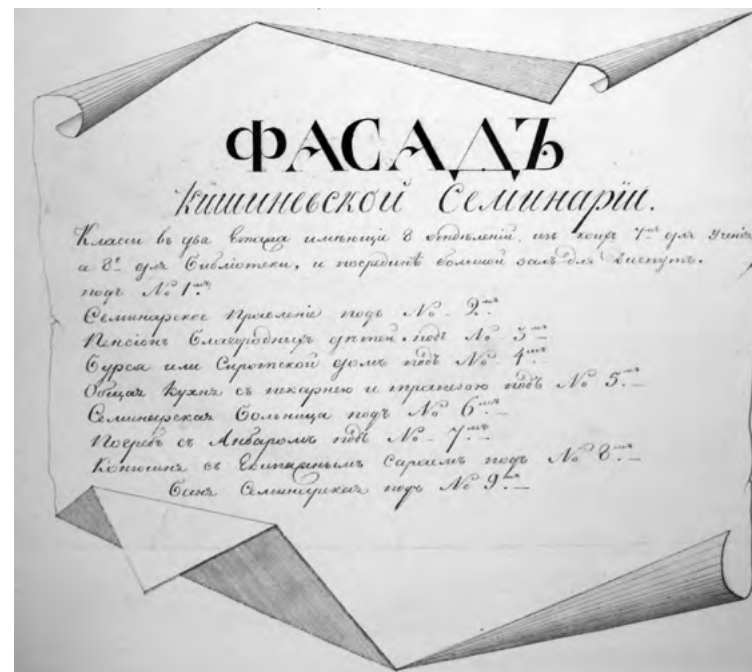
³² Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 2, 1882, с. 93.



Подпись Иеродьякона Иоанникия, автора проекта Митрополии



Часть плана Кишиневской Митрополии, построенной в 1814 г.



Часть плана Кишиневской семинарии. 1817 г.



Наталья ЮРЧЕНКО

ВТОРИЧНОСТЬ ИСТИНЫ ИЛИ „НАХОДКИ” В ИЗУЧЕНИИ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КИШИНЕВА

Коварная штука интернет. Вместе с радостью быстрого поиска сведений он способен, однако, увлечь в пучину информации и довольно сомнительного научного свойства. Распознать ее без определенной подготовки бывает, порой, непросто. Особую же „радость” вызывают „открытия”, сделанные в той сфере интересов, которой посвятил не один десяток лет. И совсем не ожидаешь обнаружить собственные изыскания, опубликованные еще в конце прошлого столетия, вдруг на просторах интернета, да не просто в вольном пересказе и без ссылок на оные, а, подчас, с акцентами, диаметрально противоположными сути взятых за основу документов. В данном, конкретном, случае речь пойдет о плане Кишинева 1817 года, как оказалось, достаточно востребованном любителями истории и архитектуры нашего города. План этот впервые обнародованный автором представляемой статьи, увидел свет еще в 1997 году в альбоме „Moldova”, вышедшем в Италии¹.

Спустя пять лет он был замечен исследователем-пушкинистом Виктором Кушниренко, который опубликовал свой комментарий к нему в газете „Независимая Молдова”², указав лишь на издание, где он был им обнаружен, и на имя его автора-составителя. Обвинить в подобной некорректности исследователя вряд ли возможно, поскольку причастность автора статьи к изложенному материалу была обозначена в конце книги в своеобразной форме³.

Любопытно, что при напечатании в 2005 году Амедео Карроччи альбома уже с другим названием „Chişinău”⁴, но с публикацией того же плана⁵ и той же статьи о нем⁶, фамилия автора последней не была указана вовсе. К сожалению, в материал В. Кушниренко вкралась досадная ошибка прочтения экспликации⁷ плана (поскольку считывался он, что очевидно, с его уменьшенной фотокопии)⁸. В результате, называя количество построенных к 1817 году в Кишиневе обывательских домов, он вместо цифры 2129 указал 2199.

Далее статья с информацией о плане Кишинева 1817 года перекочевала в интернет вообще без какой-либо ссылки на первоисточник

© Natalia Iurcenco

публикации, разошлась по многим форумам, посвященным истории города и, как обычно бывает, обросла своими собственными толкованиями, комментариями и даже консультантами.

Из этих интернет-статей узнаем, например, что Кишинев „строили, как Петербург”. Что „одну из схем” (словосочетание взято из моей статьи), „по которой строили Петербург, положили в основу первого плана Кишинева 1817 года. И разработали ее петербургские архитекторы”⁹. За этими словами следует следующее утверждение: „Между прочим, план не был навязан горожанам: они приняли его после долгих дискуссий, и пожелания населения города при строительстве были учтены”¹⁰.

Следует напомнить, что это был 1817 год. Кишинев еще только формировался как город. Мнение какого населения и в ходе каких дискуссий было учтено, если план нового, так называемого „верхнего города” (от нынешней ул. Александру чел Бун (быв. Золотой) до ул. Матеевича (быв. Садовой) разрабатывался исключительно для незастроенной территории. Последняя была решена в соответствии с функционально-рационалистическими концепциями русского градостроения эпохи классических регулярных схем.

Составлен план 1817 года был первым бессарабским архитектором и землемером Михаилом Озмидовым на основе одной из классических схем, разрабатывавшихся, в том числе архитектором-градостроителем В. И. Гесте, служившим в петербургском „Комитете для строений и гидравлических работ”, откуда подобные схемы распространялись (для внедрения на местах) по всем городам Российской империи. Именно предположение, а не утверждение, что план 1817 года был выстроен с учетом градостроительных схем, к созданию которых был причастен опытный петербургский архитектор В. И. Гесте, выдвинуто было автором данной статьи. „Развернутые” же фантазии на тему, что план Кишинева 1817 года проектировали петербургские архитекторы, не только не верны в подобном изложении по сути, но и не имеют под собой прямой научной доказательной базы.

Что же касается плана 1817 года как такового, то он, действительно, является прогрессивным, первым, давшим толчок развитию Кишинева как делового по духу европейского города. Именно в нем оказались предусмотрены все основные особенности будущего генерального плана, утвержденного позже, в 1834 году.

И по сей день Кишинев сохраняет в своем, ныне историческом, ядре планировочную структуру и городской центр, заложенные в 1817 году.

Abstract. The secondary nature of truth or „finds” in the study of the architectural heritage of Chisinau. In the article is opened up the problem of using the Internet in searching of scientific data, related to the evidence and study of the architectural heritage of Chisinau.

In particular, is studied the question of interpretation of the information about the first regular plan of Chisinau from 1817, about the danger of the presence on various „historical” forums not only incorrect data, factual inaccuracies, but also the false terms and wording.

Rezumat. Adevărul secundar sau „descoperirile” în studiul patrimoniul arhitectural al Chișinăului. În articol este reflectată problema utilizării internetului pentru căutarea informațiilor științifice privind studierea patrimoniului arhitectural al orașului Chișinău.

În particular, este analizată problema tratării informațiilor despre primul plan general al Chișinăului din anul 1817, despre pericolul descoperirii în resursele web, pe diverse forumuri „istorice”, nu numai a datelor eronate, factologiei greșite, dar și a unor formulări falsificate intenționat.

Ссылки

¹ Н. А. Юрченко, *Малоизвестная страница градостроительной истории Кишинева*, в: Amedeo Carrocci, „Moldova”, Graficart, Italia, 1997, с. 96-100.

² В. Кушниренко, *План старого Кишинева...*, в *Независимая Молдова*, 2002, 11 октября, с. 5.

³ „Особая благодарность искусствоведу Наталии Юрченко (с. 97-100)”, – Amedeo Carrocci, „Moldova”, Указ. соч. с. 104.

⁴ Amedeo Carrocci, *Chișinău*, Chișinău, 2005.

⁵ План воспроизведен на этот раз с отрезанным служебным штампом: „Академия Наук Молдавской ССР, 15 ноября 1982 г.” (на чем я настаивала первоначально), засвидетельствовавшим получение заказанной мной его фотокопии из Российского Государственного Военно-исторического архива (РГВИА, Москва, Ф. ВУА, д. 2203).

⁶ Amedeo Carrocci, pp. 7-12.

⁷ Экспликация (лат.) – объяснение условных обозначений, употребляемых на планах, картах и пр.

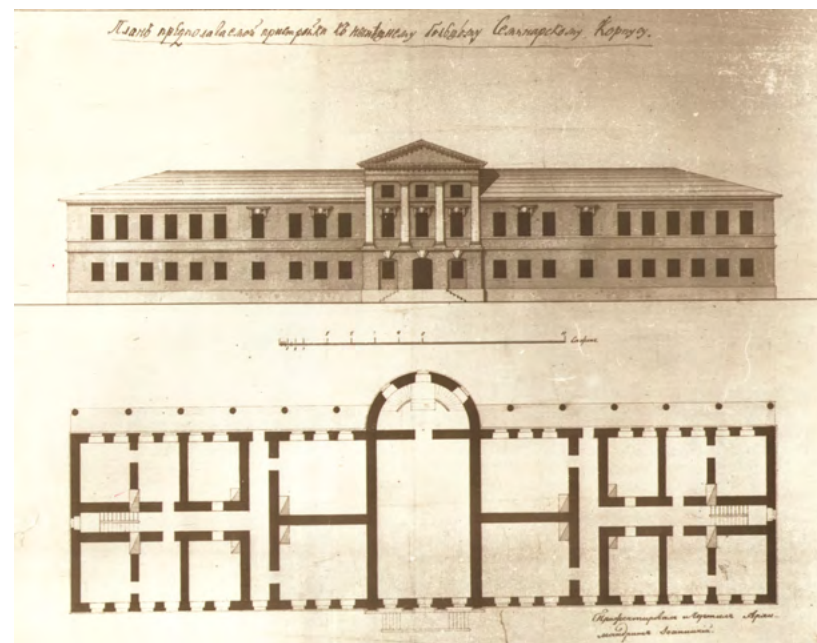
⁸ На что автор газетной публикации сам справедливо указывает: „То, что опубликовано в альбоме прочитывается с трудом”. См.: Кушниренко В., Указ. соч., с. 5.

⁹ В военно-историческом архиве Москвы был обнаружен первый план развития столицы Молдовы, в *Комсомольская правда в Молдове*, 2005.05.03, <http://old.kp.md/freshissue/culture/177351/>.

¹⁰ Там же.



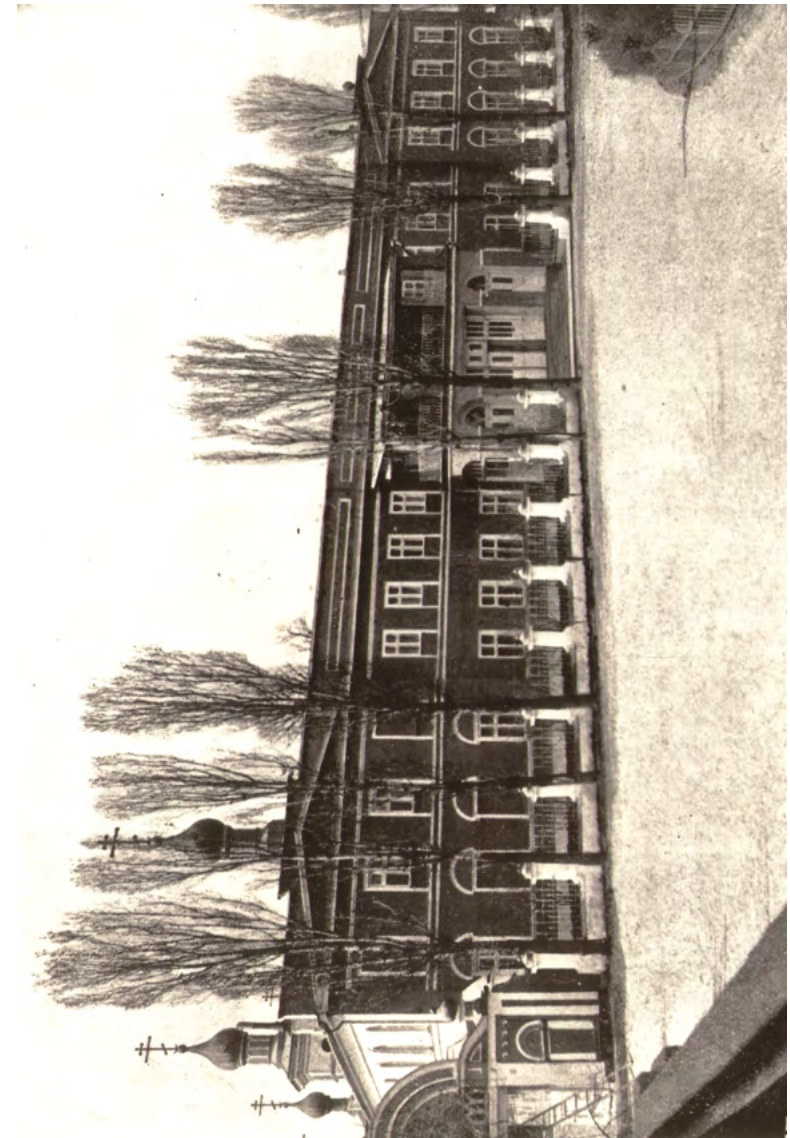
Так-называемый 2-й дом Е. К. Варфоломея, 1828–1829 г.г.
(не сохранился)



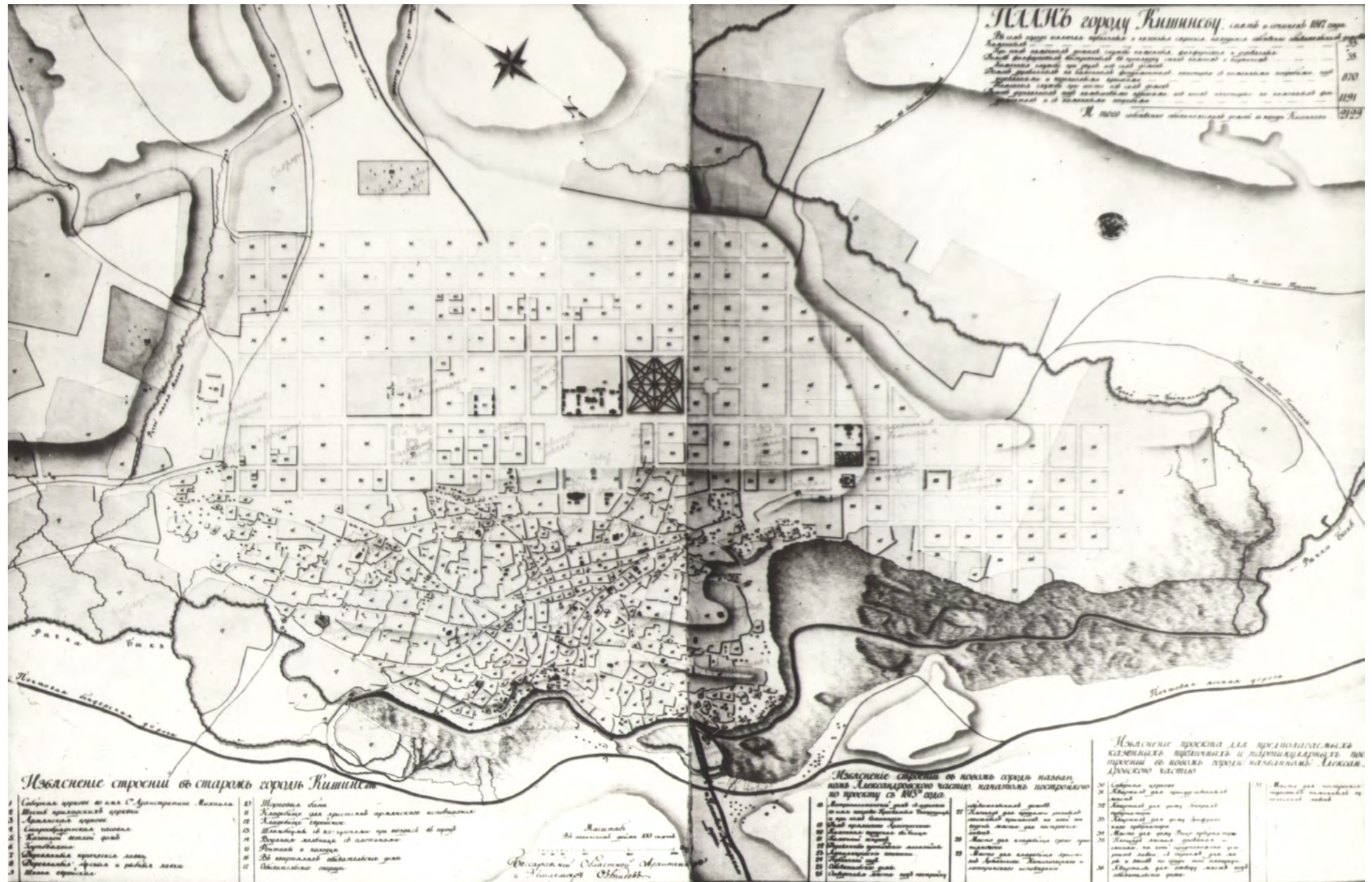
Проект пристройки к семинарскому корпусу. Архитектор архим. Иоаникий. Публикуется впервые



Дом Т. Крупенского, в котором помещался первый в Кишиневе театральный зал. Построен до 1820 года. Снимок 1980-х годов (не сохранился)



Здание Митрополии, «начато постройкою по приказу с 1813 года» (не сохранилось). Домовая церковь Покрова Пресвятой Богородицы, возведена до 1817 года



ABORDĂRI TEORETICO-CONCEPTUALE ALE INTERCULTURALITĂȚII

În contextul globalizării și integrării devin tot mai vizibile tendințele de interdisciplinaritate, interculturalitate, spre o metaștiință, o sinteză metodologică, gândire spectrală¹, limbaj universal, impulsionate fie de necesitatea privirii în ansamblu, fie datorită crizei de gândire și reprezentare caracteristice secolelor XX–XXI.

Definirea contururilor interculturalității a început să se profileze la începutul anilor '90 ai secolului XX, fiind indusă de procesele socio-culturale determinate de extinderea lumii economice – a *economiei fără frontiere*, de creșterea mondializării și a fluxurilor migratorii internaționale. Conceptul în cauză presupune respectarea diversității, dar, în același timp și păstrarea valorilor distincte, favorizând procesul de inter-relaționare și dialog.

Fenomenul interculturalității a căpătat o răspândire relativ recentă nu în ultimul rând grație vehiculării intensive în special de reperele de conducere ale politicilor europene, însă reliefarea conceptuală a acestuia a fost anticipată și proiectată de transformările esențiale, de re/definire și re/problematizare, a însuși conceptului *cultură*.

Cultura, de la o epocă la alta, a cunoscut diverse metamorfoze, fiind privită din perspective multiple, descrisă din perspectiva behavioristă, din cea a unui spectru de acțiuni, a produselor culturale, miturilor, ideilor și valorilor, formând o paradigmă de preocupări. În funcție de prisma abordării, fie antropologică, sociologică, psihologică, axiologică, filozofică sau simbolică, se explică și diversitatea bogată a definițiilor de „cultură” care ocupă segmente variate în aria semantică. Pornind de la viziunile antropologilor, a formulării clasice de impact a lui E. B. Tylor (1871), care realizează o generalizare considerând cultura un „complex ce include cunoștințe, credințe, arta, morala, legi, obiceiuri și alte capacități și deprinderi achiziționate de oameni ca membri ai societății”² sau a definirii culturii în perioada postbelică *ca parte a mediului realizată de om* (M. J. Herskovits, 1948)³, conceptul a cunoscut o adevărată proliferare de revizui, reelaborări și distincții, o tentativă de a sistematiza definițiile culturii fiind rea-

lizată de Kroeber și Kluckhohn în 1952, care au elaborat o definiție proprie⁴. Dimensiunea istorică accentuează importanța axiologică, transmisă sau moștenită din generație în generație. A. Gavreliuc califică cultura ca „o entitate abstractă, implicând o serie de artefacte colectiv-împărtășite, tipare comportamentale, valori sau alte concepte artificiale care, luate împreună, formează ansamblul cultural”⁵.

Dacă primele formulări se refereau mai mult la sfera activităților și credințelor, manifestări interioare și exterioare, conform perspectivei simbolice, în viziunea lui Geertz (1966) cultura desemnează „pattern-ul transmis istoric al înțelesurilor întrupate în simboluri”⁶, or, autorii ce fac parte din școala de cercetări de pedagogie interculturală de la Geneva, califică cultura ca „un ansamblu moștenit social și transmis de conduite și simboluri purtătoare de semnificații, un sistem de reprezentări și un sistem de limbaj care se exprimă sub forme simbolice, un mijloc prin care oamenii comunică, își perpetuează și dezvoltă cunoștințele și atitudinile față de viață”⁷. Astfel, această direcție pune accent pe dimensiunea comunicativă a ansamblurilor de limbaje și coduri care se transmit și sunt receptate. Vectorul structuralist, în care cultura este tratată ca sistem semiotic vast, este fundamentat de Claude Lévi-Strauss, care afirmă că cultura este „un ansamblu de sisteme simbolice: limbajul, regulile matrimoniale, relațiile economice, arta, știința, religia. Dintr-o perspectivă dinamică, cultura rezultă din suma experiențelor cotidiene prin care membrii societății fac apel la simboluri culturale pentru a-și exercita statutul de ființe sociale”⁸, mai apoi U. Eco, considerând că „întreaga cultură ar trebui studiată ca un fenomen de comunicare bazat pe sisteme de semnificare”⁹ – abordări prin care cultura este privită drept text sau limbaj.

Conceptul culturii a evoluat sub aspect filozofic, generând o multitudine de interpretări, a aspectelor de spațiu și timp, a celor axiologice, în dimensiunile inconștientului, misterului și revelației. „Prin încercările sale revelatorii, – afirmă L. Blaga – omul devine însăși creator de cultură (...) cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenței umane, ca atare, care este existență într-un mister și pentru revelație”¹⁰.

Specificul culturii este desemnat de Blaga prin conceptul de „matrice stilistică”, fiind un set de categorii abisale ale inconștientului spațial și temporal, proiectat pe o zonă geoculturală, o epocă, o națiune sau un om. Revenind la ideea blagiană a omului-făuritor se profilează și o altă direcție de tratare, în care „Cultura ne modelează pe noi, dar noi la rândul nostru

remodelăm cultura, nu suntem receptori pasivi, ci reconstruim mediul în funcție de interesele și valorile noastre¹¹ – o tratare care identifică oamenii nu doar drept actori-consumatori pasivi, ci creatori, făuritori activi ai culturii.

Perspectiva comunicării sociale, menționată de U. Eco, sugerează studiarea „proceselor culturale ca procese de comunicare. Și totuși, fiecare dintre aceste procese pare să subziste doar pentru că dincolo de ele se statornicește un sistem de semnificare¹² și de A. Moles, care propune o reinterpretare a culturii „Fiecare dintre noi purtăm în structura psihică, în spiritul nostru un „tablou al lumii”, format din cunoștințe, idei, opinii, credințe, reprezentări, valori, norme, atitudini etc., toate alcătuiind „imaginea” noastră asupra lumii¹³.

La o altă extremă se situează tratările ce țin de teoriile câmpului informativ, în care cultura este văzută ca informație de cercetătorii Richerson și Boyd¹⁴. În funcție de focusul ales, fie behaviorist, materialist, psihologic, structuralist, fie informativ, de perspectiva interioară sau exterioară, colectivă sau individuală, diferă și concepțiile despre cultură și respectiv direcțiile de cercetare, iar existența unei definiții universale pare a fi problematică.

În dicționarul Oxford *cultura* cuprinde mai multe definiții:

- artele sau alte manifestări ale dezvoltării intelectuale umane privite în mod colectiv ;
- ideile, obiceiurile, comportamentele sociale ale unui anumit popor sau ale unei anumite societăți¹⁵.

În 1982, UNESCO propune o definiție, unde cultura este „Ansamblul complex de elemente spirituale, materiale, intelectuale și emoționale, care caracterizează o societate sau un grup social. Include nu numai produse artistice sau literare, dar și modele de viață, drepturi fundamentale ale ființei umane, sisteme de valori tradiții și credințe¹⁶. Această perspectivă își va găsi ecou în discursurile europene contemporane, unde pe aceeași poziție cu drepturile omului, se identifică și este promulgat dreptul la cultură.

În 1995, un studiu UNESCO subliniază aspectul diversității – „Diversitatea și pluralitatea culturilor are beneficii comparabile cu acelea ale biodiversității. Pluralismul are avantajul că dă atenție tezaurului acumulat al întregii experiențe, înțelepciuni și conduite umane. Orice cultură poate beneficia prin comparație cu alte culturi, ceea ce îi dezvăluie propriile idiosincrazii și particularități. Aceasta nu implică relativism cultural: e în

întregime comparabilă cu afirmarea validității unor standarde absolute¹⁷. Diversitatea este condiția de manifestare firească a culturii. Potrivit teoriei blagiene: cultura e terenul de intersecție dintre unitate și diversitate, dintre universal și specific, ideea ce a găsit ecou în concepția europeană de unitate și diversitate. Diversitatea culturilor umane se află înapoia noastră, în jurul nostru și în fața noastră – constată C. Levi-Strauss¹⁸. Mai multe investigații științifice sunt centrate pe explicarea modului în care funcționează transmiterea culturală: genetic, social, prin învățare, imitare ș.a. Un element indispensabil în transmiterea culturii este comunicarea. Procesele culturale și cele comunicative sunt interdependente în dimensiunea culturii de azi, o cultură a maselor, unde atât cultura nu poate fi privită aparte comunicare sub forma de limbaj, psihologic, mediatic, TV, internet, cât și comunicarea nu poate fi analizată în afara culturii.

Multă vreme *Cultura* și *comunicarea* au fost studiate de teoreticieni separat, în paralel: „Cultura era legată de valori, credințe, atitudini, idei și structuri cognitive, iar comunicarea de forme, expresii, manifestări, mijloace de transmitere și difuzare¹⁹. Însă anume în contextul actual contopirea organică dintre cultură și comunicare a devenit firească, după Lotman, cultura este un sistem de coduri și de mesaje²⁰, iar D. Bounoux afirmă că orice comunicare presupune înțelegerea contextului și a codurilor folosite de participanți în procesul comunicării²¹.

Asocierea și fuzionarea celor două concepte strategice, care anterior erau în vizorul filosofiei și antropologiei culturale – cultură și comunicare – vizează problematica unei noi discipline – *comunicare interculturală*. Aceasta s-a constituit ca un domeniu științific relativ nou, cu un caracter interdisciplinar, care în scurt timp a beneficiat de reviste, publicații științifice, manuale, dicționare, congrese, asociații și centre de cercetare.

Procesele culturale și cele comunicative sunt interdependente în dimensiunea culturii de azi văzută ca *neo cultură*, *cultura maselor* și cultura mass-media. Se constată necesitatea redefinirii însuși a conceptului culturii, elementului comunicării având un impact considerabil în restructurarea matricei culturale a societății post/moderne, de reconfigurare a universului cultural – în tranziția de la „paradigmă disjunctivă” spre o „paradigmă conjunctivă”, unde interculturalitatea își redefineste contururile, devenind un concept operativ și convergent. Potrivit lui Noica, cultura este factorul care înalță un popor la conștiința de sine și îl transformă în națiune modernă²².

Abstract. Conceptual-theoretical interpretation of cross-cultural interconnections. Intercultural phenomenon has gained recent widespread, not least thanks to the intensive promotion and support particularly by European policies and other organs e.g. Unesco, United Nations, however its conceptual highlighting was anticipated and projected by the sentiment of transformation, of re-defining and re-questioning the concept of culture itself. According to the chosen focus, either behaviorist, materialistic, psychological, structuralist or informational, of internal or external perspective, collective or individual, the conceptions and research directions of culture differs, hence the existence of a universal definition seems problematic.

Аннотация. Концептуально-теоретическая интерпретация межкультурных взаимосвязей. Феномен межкультурных взаимосвязей получил относительно недавно распространение благодаря европейской политике, однако его концептуальная значимость была предопределена и спроецирована основными трансформациями, связанными с необходимостью дать новое определение, очертить проблематику и саму концепцию культуры. В зависимости от выбранного фокуса, будь то *behavior*-исторического, материалистического, психологического, структурологического, или информативного, внутренней так и внешней перспективы, коллективной или индивидуальной, отличаются и различные концепции культуры и соответственно различные направления исследования, а существование универсального определения представляется проблематичным.

Referințe bibliografice

- ¹ C. Torch C., *In-between spaces*, in *Entrepreneurship and Education in Cultural Life*, 15th Annual Conference in Western Sweden, 2008, p. 33.
- ² E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London, John Murray. vol. I, 1871, p. 1.
- ³ M. J. Herskovits, *Man and his Works*, The Science of Cultural Anthropology, New York, Knopf, 1948, p. 17.
- ⁴ A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Peabody Museum, Cambridge, MA. Harvard University Press, 1952, Vol. XLVII, N. 1, 448 p.
- ⁵ A. Gavreliuc, *Psihologie interculturală: repere și diagnoze românești*, Iași, Polirom, 2011, p. 24.
- ⁶ C. Geertz, *Religion as a cultural system*, in *The interpretation of cultures*, Selected Essays, New York, Basic Books, 1973 [1966], p. 89.
- ⁷ P. Dasen, C. Perregaux, R. Micheline, *Educația interculturală*, Iași, Polirom, 1999, p. 85.

- ⁸ Gh. Drăgan, *Modele culturale comparate*, Iași, Institutul European, 2005, 280 p.
- ⁹ U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982, 446 p.
- ¹⁰ L. Blaga, *Trilogia Culturii*, in *Opere*, București, Editura Minerva, 1985, vol. 9, p. 349-365.
- ¹¹ R. A. Shweder, M. A. Sullivan, *The semiotic subject of cultural psychology*, în: L. A. Pervin (ed.), *Handbook of personality theory and research*, New-York, Guilford, 1990, p. 399-416.
- ¹² U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, 446 p.
- ¹³ A. Moles, *Sociodinamica culturii*, București, Editura Științifică, 1974, p. 45.
- ¹⁴ P. J. Richerson, R. Boyd, *Not by Genes Alone*, How Culture Transformed Human Evolution, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2005, 342 p.
- ¹⁵ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/culture?q=Culture>, 10 february 2014
- ¹⁶ Declarația de la Mexico, 1982, p. 200.
- ¹⁷ <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf>
- ¹⁸ C. Levi-Strauss, *Antropologie structurală*, București, Editura Politică, 1978, p. 430.
- ¹⁹ Gr. Georgiu, *Comunicare interculturală. Probleme, abordări, teorii*, București, Comunicare.ro, 2010, p. 94.
- ²⁰ I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, București, Univers, 1974, 120 p.
- ²¹ D. Bougnoux, *Introducere în științele comunicării*, Iași, Editura Polirom, 2000, 160 p.
- ²² C. Noica, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993, 187 p.

**FACTORII ESENȚIALI CE AU DETERMINAT PROCESUL
MIGRĂRII ARTIȘTILOR LIRICI BASARABENI LA OPERELE
DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ**

Fenomenul migrării din rândul păturii intelectuale basarabene, și inclusiv a tinerilor artiști în diverse centre culturale prestigioase din Rusia și din Europa, a cunoscut un proces îndelungat, debutul său având rădăcini chiar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹. Printre cauzele primordiale ale acestui proces se pot enumera, în primul rând, potențialul uman, pe care l-a avut Basarabia în acea perioadă, și nu în ultimul rând, dificultățile de ordin politic, cultural-spiritual, cât și lipsurile organizatorico-instituționale, cu care se confrunta Basarabia în acea perioadă.

Schimbările social-politice care au avut loc în Rusia începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și a apoi în debutul secolului XX, au avut o reflectare directă pentru atmosfera socială și implicit cea culturală în Basarabia. Din alt punct de vedere, al migrației umane, Primul Război Mondial a fost unul dintre cele mai importante evenimente ale epocii contemporane. În urma conflagrației mondiale (1914–1918), lumea a cunoscut o nouă și puternică revoluție economică și demografică, iar un număr impresionant de oameni și-au căutat siguranța, prosperitatea și fericirea în alte țări. Exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică, având ca destinație Clujul sau Bucureștiul, a fost cauzat de mai mulți factori importanți, dintre aceștia regăsim factori de ordin: social, economic, politic și cultural. Elementul esențial, care a făcut posibil acest fenomen al migrației forțelor artistice, nu doar la Cluj și București, dar și în toată România, a fost în primul rând actul unirii Basarabiei cu România din anul 1918.

Fenomenul migrării artiștilor basarabeni din perioada interbelică trebuie privit în contextul social-politic și economic, în care apare Basarabia din acea perioadă. Schimbările, în special cele de factură politico-economice, determină în Basarabia transformări radicale: în sectorul economic, cultural, și nu în ultimul rând, în învățământ. Pe de altă parte, actul unirii

Basarabiei cu România a determinat încetarea legăturilor pe care le-a avut Basarabia cu Rusia. Multe din societățile sau instituțiile de odinioară s-au autodesființat sau au suferit transformări radicale. Un exemplu elocvent în acest sens poate fi Secția Societății Muzicale Ruse de la Chișinău, Societate, care după unirea Basarabiei cu România, a încetat să mai primească subsidii din partea Rusiei, de altfel ca și din partea autorităților locale. Acest fapt a determinat procesul de autodesființare a unei societăți cu o activitate culturală importantă pentru viața muzical-artistică din Chișinău la începutul secolului XX.

Un alt factor determinant, poate mai mult de factură psihologică, a fost destrămarea „Operei basarabene” de la Chișinău, un proces suprapus cu înființarea teatrelor de operă la Cluj și București. Astfel, mai multe forțe artistice de la Societatea de operă din Chișinău, au căutat atunci să-și continue activitatea la alte instituții de operă. În acest sens, ar fi interesant să urmărim cauzele esențiale ce au determinat desființarea antreprizei de operă din Chișinău, societate ce reunea un număr mare de talente, ce au fost nevoiți să se refugieze pe scenele din Cluj și București. Printre acestea, regăsim următoarele:

1) Lipsa subvenției și impunerea unor taxe exagerate din partea autorităților de la București: cu tot succesul de care s-au bucurat spectacolele de operă în rândul publicului, cu toată aprecierea elogioasă a criticii, la 25 aprilie 1919 ministrul Ciugureanu, delegat al Guvernului central pentru Basarabia, semnează Ordonanța nr. 18, în care se spune că, începând cu 15 aprilie 1919, teatrele din Basarabia sunt supuse impozitelor conform articolului 43 din Legea privind organizarea și administrarea teatrelor. Pentru tânăra Operă basarabeană acest lucru constituia o nouă povară².

2) Orgoliile artiștilor și atmosfera profesională din interiorul societății basarabene de operă: după părerea ziaristului de la publicația *Bessarabia* din 6 septembrie 1920, societatea a fost „ucisă de ambiții artistice, de antagonismul acut, când „toți” se uitau chiorăș unul la altul, se separau în grupuri”.

3) Plecarea unor nume importante din cadrul antreprizei de operă: Opera s-a menținut la un înalt nivel artistic datorită unor artiști talentați precum Lucezarscaia, Lipcovscaia, Dicescu, Nagacevschi, ceea ce încuraja și pe alți interpreți de prestigiu să se producă pe scena Teatrului Liric din Chișinău. Dar odată cu plecarea acestora scade nivelul spectacolelor³.

4) Lipsa costumelor, decorurilor, partiturilor, și nu în ultimul rând lipsa spațiului, clădirea teatrului din Chișinău fiind de multe ori cedată, pentru perioade mai lungi, colectivelor venite în turneu. „Nenorocirea pentru operă, scria *Bessarabia* (1921, 20 februarie), este faptul că ea reușește cu multă greutate să recapete zile de la direcția teatrului, iar uneori nu poți fi sigur că ziua acordată nu va fi luată”. De altfel, problemele materiale afectau și calitatea spectacolelor⁴.

Un alt aspect determinant, ce a favorizat în perioada interbelică exodul artiștilor lirici basarabeni, a fost înființarea teatrelor de operă la Cluj și București. Operele din Cluj și București prezentau în acea perioadă unice și adevărate ateliere de creație și de promovare a spectacolului liric din România. Aceste instituții ofereau artiștilor nu doar o satisfacție profesională, dar și o siguranță financiară, care să le permită un trai decent. Interesul Operelor din Cluj și București a fost suscitât de potențialul vocal extraordinar pe care îl avea Basarabia în acea perioadă. Drept dovadă, poate servi faptul că, directorul Operei Române din Cluj, D. Popovici-Bayreuth, a venit personal la Chișinău pentru a selecta artiști lirici pentru corul Operei din Cluj. Ulterior jumătate din acest compartiment al teatrului liric clujean a fost completat cu cântăreți din Basarabia.

De asemenea, o dovadă în acest sens, poate servi și mărturia lui George Breazu. Într-un articol din revista *Gândirea* din anul 1938, renumitul muzicolog român făcea unele afirmații la adresa vieții muzicale în Basarabia. Printre altele, acesta spunea că, încă de la primul contact cu viața muzicală basarabeană, se putea vedea bogăția neasemuită de daruri vocale innăscute, pe care o purta această regiune. De altfel, în viziunea lui G. Breazu, Basarabia constituia în acea perioadă un rezervor de forțe vocale, care ar fi putut alimenta și satisface toate nevoile Operelor de Stat din Cluj și București⁵.

Un factor important regăsim și în faptul că, în perioada 1918–1923, când mai mulți artiști români făceau parte din Societatea de operă basarabeană, organizată la Chișinău, această colaborare a însemnat, nu doar un proiect cultural prodigios desfășurat la Chișinău, dar a și generat mai multe legături profesionale și de amicitie, care ulterior s-au regăsit și reluat la Operele din Cluj și București. Activitatea desfășurată la Chișinău, în cadrul Operei basarabene, a servit mai târziu ca și o bună recomandare pentru mulți dintre artiștii lirici basarabeni, invitați să cânte la Cluj și București.

Vorbind despre factorii care au determinat procesul migrării, trebuie să amintim și de o altă formă a acestui fenomen, și anume, cea prin care

mai mulți dintre tinerii artiști basarabeni, care și-au perfecționat studiile la Academii de muzică din Iași, Cluj sau București, au rămas și s-au angajat ulterior la Operele din Cluj și București. De asemenea, nu trebuie omis faptul că, mulți dintre acești studenți în trecut au studiat și la Conservatorul *Unirea* din Chișinău⁶. Dacă unii au ales să plece la Cluj, București, Iași, sau în multe alte centre culturale din Europa, reușind astfel să contribuie la afirmarea tradițiilor vocale basarabene pe scene lirice importante, totuși am dori să îi amintim și pe cei care s-au întors la baștină, încercând astfel, în continuare, să promoveze arta spectacolului de operă la Chișinău. Printre acele personalități, care au inițiat și au format tinere pleiade de artiști lirici basarabeni, dorim în mod special să amintim de N. Nagacevschi, I. Gorski, A. Dicescu, L. Lipcovscaia, M. Tobuc-Cercas sau Z. Radzilovschi, toți cântăreți de mare valoare, care au strălucit pe scenele Operelor din Cluj și București.

În concluzie, urmărind și analizând evenimentele care au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București, putem constata că, acest fenomen nu a fost unic în felul său, și că a fost generat de anumiți factori importanți, care s-au desfășurat într-o perioadă mai lungă de timp, pe care trebuie să o privim într-un anumit context social-politic și cultural. Conjunctura social-politică și culturală creată în anii '20 ai secolului XX în Basarabia, cât și cea de până atunci, a favorizat exodul artiștilor lirici basarabeni la Cluj și București, dar și în multe alte centre culturale din Europa. Dezinteresul autorităților din Chișinău, dar și a celor de la București, abilitate în a susține și a promova activitatea artiștilor autohtoni în Basarabia, a condus la falimentul economic, care în cele din urmă, a determinat desființarea mai multor societăți culturale, printre care și cele de operă basarabeană, organizate în perioada 1918–1923.

Abstract. *The essential factors that determined the migration process of bessarabian lyrical artists to the opera theaters in Cluj and Bucharest during the interwar period.* The massive exodus of Bessarabian lyrical artists from the interwar period, having as their destination Cluj or Bucharest, was caused by several important factors, among them we find social, economic, political and cultural ones. The essential element that made this phenomenon of the migration possible, not only in Cluj and Bucharest, but also throughout Romania, was primarily the act of the union of Bessarabia with Romania in 1918. The disinterest of the authorities from Chisinau, also from Bucharest, those who was in charge of sup-

porting and promoting the activity of native artists in Bessarabia, led to the economic bankruptcy, which determined the dissolution of several cultural societies, including the Bessarabian operas ones, organized in 1918–1923.

Rezumat. Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București în perioada interbelică. Exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică, având ca destinație Clujul sau Bucureștiul, a fost cauzat de mai mulți factori importanți, dintre aceștia regăsim factori de ordin: social, economic, politic și cultural. Elementul esențial, care a făcut posibil acest fenomen al migrației, nu doar la Cluj și București, dar și în toată România, a fost în primul rând actul unirii Basarabiei cu România din anul 1918. Dezinteresul autorităților din Chișinău, dar și a celor de la București, abilitate în a susține și a promova activitatea artiștilor autohtoni în Basarabia, a condus la falimentul economic, care în cele din urmă, a determinat desființarea mai multor societăți culturale, printre care și cele de operă basarbeană, organizate în perioada 1918–1923.

Referințe bibliografice

¹ I. Jarcuțchi, *Comisia gubernială științifică a arhivelor din Basarabia (sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX)*, Chișinău, Institutul de Studii Enciclopedice, 2011, p. 17-42.

² A. Dănilă, *Opera din Chișinău, privire retrospectivă*, Chișinău: Prut Internațional, 2005. p. 23.

³ Ibidem, p. 38.

⁴ Ibidem, p. 41.

⁵ G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)*, Chișinău, Grafema Libris, 2005, p. 94.

⁶ G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Mihail Bârcă, compozitor și dirijor*, Chișinău, Știința, 1995, p. 94.



Lidia Lipkowska, *Violetta*

Grigore Melnik



Clădirea Operei Române din Cluj

Светлана БЕЛЯЕВА
Светлана РЯБЦЕВА

СЛАДКОГЛАСНЫЕ ДЕВЫ-ПТИЦЫ. АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ХРИСТИАНСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

О сладком пенье полудев-полуптиц повествуют Гомер, Овидий, Аполлодор и другие античные авторы¹. Первые упоминания о сиренах (Σειρῆνες) приводятся в „Одиссее” Гомера. Две сирены чарующими песнями заманивали плывущих мимо путников, которые, забыв обо всем на свете, подплывали к волшебному острову и погибали вместе с кораблями. „Прежде всего, ты сирен повстречаешь, которые пеньем всех обольщают людей, какой бы ни встретился с ними. Кто, по незнанию приблизившись к ним, их голос услышит, тот не вернется домой никогда”². Аполлоний Родоский (III в. до н. э.) повествует уже о большем количестве сирен „одной половиной тела пернатых напоминают оне, другой были с девами схожи”³. Во время путешествия мимо острова сирен Орфей заглушил их голоса своим пением и игрой на лире. Один из путешественников – Бут бросился на их зов в море, но был спасен Афродитой, поселившей его в Лилибее⁴. Сирены изображались в образе крылатых дев, или женщин с рыбьим хвостом, или дев с птичьим телом и куриными ногами. Такие атрибуты они получили, чтобы им было легче разыскивать свою пропавшую подругу Персефону⁵. Сиренам было предсказано, что они погибнут, когда кто-либо из путников пройдет мимо их острова, не поддавшись искушению. Когда мимо них проплыл корабль Одиссея, они бросились в море и обратились в утесы⁶. Остров сирен располагался, по преданию, неподалеку от Сицилии⁷.

В период средневековья образ сирены был широко известен от Северной Индии и Афганистана до Средней Азии. На Востоке это – вещая птица-дева, приносящая счастье⁸. В официальном искусстве Западной Европы преобладает отрицательное восприятие образа сирены⁹. Античный негативный образ накладывается на католическое мировосприятие. Средневековые проповедники отождествляли сирен с Любостижанием, Высокомерием и Слостолю-

бием. И „Физиолог”, и „Бестиарии” описывают сладкозвучие сирен, сравнивая их с театральными действиями, которые погружают души в глубокий сон, делая их легкой добычей дьявола. В соответствии с бестиариями XI–XII вв. изображали сирену-птицу или сирену-рыбу (встречаются как мужские, так женские образы). Зачастую сиренам сопутствуют кентавры, являвшиеся одним из воплощений дьявола, олицетворением двудушных людей, еретиков. Подчас фантастические существа участвуют в своеобразных концертах (кентавры аккомпанируют пляске сирен)¹⁰.

В Византии образ сирены носит двойственный характер, к нему прослеживается как негативное, так и позитивное отношение. В Восточной церковной традиции при восхвалении церковных псалмопевцев их превозносили над мифическим Орфеем, гомеровской музыкой или лживыми песнями сирен. В византийских же романах XII в. встречаются реминисценции античного представления о сиренах, связанных с любовными песнями. Образ сирен принадлежал, по всей видимости, к кругу элитарных, в произведениях народной культуры встречается редко. Изображения сирен представлены на роскошных серебряных чашах¹¹. На сосудах встречаются как парные образы адарирующих у крина (лилии) сирен, так и одиночные фигуры птиц-дев¹². На чаше из с. Вильгорт (Россия) переданы сирены с длинными вьющимися волосами. Шеи сирен украшены шейными гривнами. Их образы практически повторяют черты лица центрального персонажа – Евдокии, внимающей сладкому пению возлюбленного Дигениса, являясь поэтическим олицетворением этой пары¹³.

Известны изображения сирен и на византийских серебряных браслетах. От плоских древнерусских образцов они отличаются рельефностью чеканных изображений, стилем и формой обрамлений в виде сплетающихся медальонов в отличие от арок или прямоугольных клейм на древнерусских браслетах¹⁴.

На Руси изображения сирен (сиринов)¹⁵ встречаются чаще, чем в Византии. Распространенный на Руси образ сирен ближе к византийскому благожелательному значению. Однако, иконография птиц-дев, одетых в головные уборы, близка к образцам, представленным в восточном изобразительном искусстве. По мнению А. Л. Якобсона, образ сирены пришел на Русь через Херсонес и города Таврии, где подобные сюжеты часты на поливной керамике. Изо-

бражения же сирен на херсонесских поливных блюдах восходят, в свою очередь, к армяно-персидским прототипам¹⁶. Именно связь с персидскими образцами объясняет, по всей видимости, то, что на древнерусских изделиях сирены изображены в головных уборах, а не простоволосыми, как на византийских чашах XII в. (где лишь в одном случае изображены небольшие конические шапочки)¹⁷.

Украшения с изображением сирин входят в круг наиболее престижных предметов парадного убора Киевской Руси. В подавляющем большинстве они представлены в кладах Киева, и отдельными образцами с территории Киевского и Галицкого княжеств. Благодаря фундаментальным исследованиям Н. П. Кондакова была получена информация о местонахождении и составе кладов, известных к концу XIX в., проведен сравнительный анализ не только древнерусских и византийских произведений, но и образцов малоазийского и европейского декоративного искусства. Этому способствовали результаты изучения истории византийской эмали, полученные Н. П. Кондаковым в предшествующие годы. Несомненно, они подготовили почву для анализа состава изделий и художественных характеристик русских кладов, заложили основу для их всестороннего изучения, и в значительной мере не утратили своего значения до сегодняшнего дня. Среди перечня составных элементов кладов автором были подробно описаны украшения с изображением сирин, цветовая гамма эмали, особенности стиля. Также было обращено внимание на соответствие некоторых деталей малоазийским атрибутам, в особенности головного убора, высказаны некоторые существенные замечания относительно типажа лиц на разных экземплярах одного и того же типа украшений. Именно благодаря исследованиям Н. П. Кондакова, изучение развития художественной школы Руси получило дальнейшие перспективы¹⁸.

В последующих разработках в различных областях декоративного искусства, существенное место занимали исследования в области русского ремесла, новым этапом в исследовании русских кладов X–XIII вв. стала монография Г. Ф. Корзухиной¹⁹. До сих пор периодизация групп кладов Г. Ф. Корзухиной остается основополагающей в исследовании ювелирного дела Древней Руси. Археологические изыскания второй половины XX в. существенно дополнили перечень древнерусских кладов, в том числе находками в Киеве, Чернигове,

Звенигороде, городах Северо-Восточной Руси, и дали основание подтвердить некоторые наблюдения Г. Ф. Корзухиной, относительно хронологической периодизации и составов кладов каждого из периодов.

Украшения с изображением сирин представлены в четвертой группе кладов, которые по периодизации Г. Ф. Корзухиной были зарыты между 70-годами XII в. и 1240 г. (нашествием монголов)²⁰. В территориальном отношении они встречаются преимущественно в Верхнем городе Киева. Речь идет о буквально небольшом сосредоточении кладов, зарытых около Десятинной церкви, Софийского собора, Михайловского Златоверхого монастыря, то есть района, где проживали наиболее знатные представители княжеско-боярских родов. Помимо Киева, экземпляры с изображением сирин представлены в отдельных кладах южнорусских земель, таких как Миропольский клад на Житомирщине, городище Девичья гора близ с. Сахновка на Черкащине, и наиболее отдаленный от центра клад – в юго-западном регионе (близ с. Залесье) у Каменца-Подольского. Изображения сирин характерны для нескольких типов украшений: золотых и серебряных колтов и в меньшей мере серебряных пластинчатых браслетов²¹.

Анализируя интересные наблюдения Н. П. Кондакова и коллекцию изображений сирин на древнерусских украшениях отметим, что изображения сирин не однолики, а представлены разными чертами внешности, выражения лиц, прическами и цветом волос, ракурсом поворота головы и туловища. Сирины выполнены мастерами в различных головных уборах, отличающихся по форме, декоративному оформлению и цветовой гамме. Обратные стороны колтов с сиринками также различаются по орнаментальному ряду и колориту. Несмотря на кажущуюся тождественность, колты несколько разные по размерам и весу. Стилиевое отличие изобразительного ряда и формальных особенностей, отражающих, возможно, и некоторые характерные этнические проявления: форма носа, разрез глаз, цвет бровей и волос, цвет кожи, и в значительной степени различия в типах и дизайне головных уборов, отмеченные Н. П. Кондаковым²², позволяют высказать предположение о разном происхождении мастеров-изготовителей колтов.

Г. Ф. Корзухина при датировке колтов опиралась на сформулированный ею принцип последовательной смены ряда древнерусских

металлических уборов. Исследовательница выделила два стилистически целостных убора, в которые входили колты²³. По ее мнению, в XII–XIII вв. сложился роскошный парадный убор, состоявший из золотых, украшенных эмалями вещей — колтов, рясен с круглыми и квадрифолийными бляшками, диадем и ожерелий-барм. В середине XII в. появился аналогичный убор, выполненный в серебре и украшенный чернью.

Т. И. Макарова при построении своей типологии колтов основывается на особенностях формы и декора украшений. Исходя из различий в цветовой гамме колтов с эмалями, исследовательница выделила несколько древнерусских ювелирных мастерских. Она предложила несколько иные датировки для этого типа украшений: золотые с эмалями колты датируются Т. И. Макаровой второй половиной XI–XIII вв., а серебряные с чернью — концом XI–XIII вв.²⁴

По мнению Г. Н. Бочарова, русские эмальерные изделия (в том числе и колты), развивались не от простого к сложному, а от сложного к простому, а уж затем от простого вновь к сложному²⁵. То есть русские мастера, заимствуя форму украшений и особенности декора у византийцев, первоначально упрощали их и схематизировали, а затем на их основе создавали своеобразные варианты этих украшений.

Н. В. Жилиной выделены стилистические линии развития древнерусских украшений, рассмотрено соотношение типов головных уборов и ювелирных изделий. Исследовательница отмечает, что „с конца XI в. в уборе проявилось византийское влияние, связанное с принятием Русью христианства. На рубеже XI–XII вв. основным элитарным убором на Руси становится эмалевый”²⁶. По ее мнению, во второй половине XII – первой трети XIII в. (время наивысшего развития древнерусского ювелирного ремесла) происходит типологическое и стилистическое сближение уборов, декорированных в различных техниках, появление гибридных форм украшений. Интересующие нас типы колтов укладываются в два художественных стиля, выделенных Н. В. Жилиной. Первый – „аскетически-сакральный”, отличающийся геометризацией изображений и основанный на византийской эстетике²⁷. Исследовательница прослеживает два направления внутри этого стиля – сакральное (с преобладанием христианских сюжетов) и светское (с использованием зооморфных и фантастических образов). Произведения этого стиля отнесены к

концу XI – середине XII в. Второй стиль определен как „кринообразный”. Криновидный стиль получает дальнейшее утрированное развитие и бытует вплоть до первой трети XIII в. Тип эмалевого колта с жемчужной обнизью является господствующим в обоих стилевых направлениях. Эмалевый убор оказывает влияние и на черневой, первоначально, развивавшийся с ним параллельно, но постепенно дающий больше вариантов декоративного оформления украшений (например, это касается как обниси колтов, так и декора их щитков)²⁸.

Рассмотрим характерные черты образов сирин на парадных украшениях Древней Руси. К настоящему времени сложилось ясное представление об особенностях киевской ювелирной эмальерной школы домонгольского времени. По мнению Т. И. Макаровой и С. А. Плетневой, „ни разница сюжетов, ни разница в мастерстве не нарушают стилистического единства вещей, вышедших из мастерской киевских эмальеров. Особенно ярко это единство выражается в цветовой гамме эмалей киевской школы. Для киевских эмалей характерен резкий синий цвет, несвойственный, по мнению Н. П. Кондакова, для византийских эмалей. Он встречается на всех киевских вещах с эмалью”²⁹. Кроме того, в цветовой гамме киевских эмальеров господствует красно-бордовый (85% вещей) и белый (72% вещей), а также зеленый, бирюзовый, желтый, черный и др. Подобная „пестрота” может считаться специфической для работы киевских мастеров³⁰. Достаточно своеобразны и наборы сюжетов, характерные для древнерусских украшений с эмалями³¹.

В настоящее время есть сведения о чуть более чем 100 золотых колтах, декорированных эмалями (в музеях Восточной Европы хранятся 43 золотых колта – 17 парных и 9 одиночных) и о примерно таком же количестве серебряных черневых колтов³². Изображения сирин представлены на гладких золотых колтах с композиционным центром, выделенным только орнаментально (заклученным в круг изображением). Такие колты состоят из двух выпуклых половинок, соединенных боковой пластинкой – желобком. К этому желобку припаивались петельки, фиксирующие проволочную ниточку с нанизанными на нее жемчужинами. Подобные украшения декорировались также изображениями птиц, святых, женских ликов, растительно-геометрическими композициями, фигурками грифонов (пока известна лишь одна находка). Изображения сирин встречаются и на серебря-

ных колтах с обнизью из крупных тисненых шариков. Подобные сферы припаивались к колту или при помощи металлических трубочек, или напрямую, в ряде случаев шарики дополнительно укреплялись металлической нитью (как жемчуг на нити)³³.

Сохранилось 15 золотых колтов с изображениями сиринов (6 пар и три одиночных), в той или иной мере представленных в литературе³⁴. Фигурки сирина переданы шагающими в профиль, лицо обращено к зрителю в фас. Поднятое крыло практически всегда отделено от тела, опущенное крыло, расположенное на переднем плане – прижато. Длинные хвосты значительно отличаются от хвостов птиц на аналогичных изделиях. Они заканчиваются тремя или двумя криновидными завитками. Хвосты длинные (сложенные павлиньи или несколько напоминающие рыбы). Между сиринами всегда крин – или маленький в круге или более высокий побег. На головах круглые или треугольные шапочки с ясно переданными вставками каморами, из-под них выбиваются недлинные волнистые волосы. Головы окружены нимбами (рис. 1, 1-4, 6, 9). Птичье тело богато украшено эмалевыми вставками – кружки, капли, крины, имитация проработки перьев. Схема декорирования близка к аналогичной, представленной на колтах с птицами этого же круга, но более разнообразная. У птиц отсутствуют пояски из перьев на груди. На обороте колтов с сиринами – растительно-геометрическая композиция. Как правило, птицы и сирины не встречаются на одном колте. Исключение – колт из клада 1842 г. в Киеве (Макарова, 2008, 18. таб. 2). У сиринов, изображенных на нем, более широкое туловище и короткие лапки. На обороте колта нестандартная композиция с птицами – две маленькие шагающие профильные птички (отличающиеся от традиционных более крупных и статичных птиц с повернутой назад головой и переданными двумя крыльями). Птицы обрамлены сверху и снизу необычной композицией из растительных побегов.

Интересно, что аналогичная ситуация представлена и на колтах с птицами. У традиционных серийных колтов с устоявшейся иконографией сопоставленных у крина птиц, обернувшихся в сторону обратную движению (как бы смотрящих на крин) на оборотной стороне расположена или растительно-геометрическая композиция, или женская головка в круге, обрамленная растительными побегами. У необычной пары колтов из киевского клада 1824 г., найденного у Михайловского Златоверхого монастыря³⁵, на одной стороне изображе-

на своеобразная идущая профильная птица с раскинутыми крыльями, а на другой – в той же манере – шагающий грифон. В кладе 1896 г. с Княжой горы найден колт, на одной стороне которого размещена изящно проработанная одна идущая профильная птица, а на другой – павлин с раскинутыми крыльями³⁶. И павлин, и грифон на древнерусских колтах с эмалями встречены всего по одному разу. Таким образом, мы сталкиваемся как с уникальными сочетаниями композиций, так и с примерами устоявшейся серийной иконографии.

Т. И. Макарова древнерусские колты с сиринами относит к наиболее ранним киевским изделиям с эмалями и датирует их появление второй половиной XI в. Исследовательница подметила в исполнении сиринов из киевского 1887 г. клада полосу из красной эмали, обрамляющую фигурку (рис. 1, 3). Подобный „эмалевый бордюр” – характерная черта византийской эмали, упоминаемая Теофилом³⁷. По мнению Т. И. Макаровой, к работе автора этой пары колтов принадлежат еще 2 пары изделий, найденных в киевских кладах (1880 и 1885 г.), а также пара из сахновского клада 1990 г.

Кроме того, исследовательницей было выделено несколько пар колтов, принадлежавших, вероятно, другому мастеру (мастерам), копировавшему более совершенные образцы, но не владевшему на таком уровне ни техникой исполнения, ни навыками построения композиции. Причем, в случае с упомянутыми выше колтами из киевского клада 1842 г. было отмечено отсутствие напаянных перегородок под эмаль. Перегородки выполнены путем тиснения лотка, но получились очень низкими, и эмаль почти выкрошилась³⁸.

Еще один мастер, выделяемый Т. И. Макаровой, может быть определен как „мастер миропольского клада” (рис. 1, 2)³⁹. Его произведения выполнены на столь же высоком уровне, как и у первого мастера, но несколько отличается композиционное решение (фигурки более крупные относительно размеров колта) и декоративная разработка фигур. Только на этих колтах поднятое крыло не отделено от фигурки сирина. По мнению исследовательницы, колты с сиринами и птицами относятся к наиболее совершенным образцам древнерусских украшений с эмалями, к этой же группе древностей отнесены и рясна с круглыми бляшками, отличающиеся сходной системой декора и цветовой гаммой эмалей (рис. 1, 7). Эта система образов сложилась в недрах ранней ювелирно-эмальерной ма-

стерской, которая была определена как греко-русская. По мнению Т. И. Макаровой, производство подобных вещей прерывается достаточно быстро и на смену сиринам, павлинам и грифонам приходят изображения христианских святых, которые становятся программными в условиях борьбы церкви с язычеством и формированием новой элиты христианского государства⁴⁰.

К концу XI – началу XII в. отнесла золотые колты с сиринами и Л. В. Пекарская, отметившая, что они принадлежат к числу совершеннейших и своеобразных произведений киевских ювелиров. Исследовательница проанализировала эту группу украшений, а также ввела в научный оборот пару колтов с сиринами, происходящих из частной коллекции и известных до сих пор лишь по кратким упоминаниям. Представляется весьма важным, что Л. Пекарская выделила 8 вариантов головных уборов сиринов – 5 круглых и 3 „треугольных”. Причем один из треугольных снабжен подвесками наподобие византийских препендулий⁴¹. Придерживаясь мнения о персидском или египетском происхождении образов сиринов, исследовательница считает, что киевские ювелиры соединяли восточную и греческую традиции, а образ самих сиринов на их произведениях был наполнен благожелательным смыслом⁴².

Наиболее позднее эмалевое изображение сиринов представлено на предмете литургического облачения. Саккос митрополита Алексея декорирован целым набором бляшек с эмалевыми изображениями – сиринов, птицы у древа, орел в геральдической позе, крины, побеги, крестики. Фигурка сиринов представлена на тисненой квадрифолийной бляшке (рис. 1, 9). Две подобные нашивки крепились к спинке саккоса. Упрощенные изображения и цветовая гамма эмалей позволили датировать эти произведения достаточно поздним временем, однако, по всей видимости, в пределах XIII в.⁴³

Что касается серебряных колтов с чернью, то известен один экземпляр с сиринами. Прекрасное фантазийное изображение одной фигурки деви-птицы в треугольном головном уборе, занимающее практически все пространство колта значительно отличается от других колтов с эмалью (рис. 1, 5). Колт был найден в составе Залесскогоклада и, по всей видимости, может быть отнесен к XIII в.⁴⁴. Что касается изображений сиринов на широких серебряных створчатых браслетах-наручах, они представлены всего тремя вариантами изо-

бражений, причем одно из них весьма близко к образу „змееной богини”⁴⁵. В целом, все ювелирные изделия с изображениями сиринов относятся к лучшим образцам древнерусских ювелирных украшений. С XV в. и далее в русском прикладном искусстве, в том числе крестьянском, получает распространение иконография сиринов с рыбьим или змеиным хвостом и птичьими крыльями.

Древнерусский набор фантастических образов, так же как и в Византии, ограничивается четырьмя персонажами – наиболее популярны грифон (рис. 1, 6), реже встречаются дракон и сиринов, наиболее редко – кентавры⁴⁶ (причем, также как на византийских произведениях, например, чаще из Вильгорт, они имеют зачастую не конские, а львиные крупы). В отличие от византийских произведений, проникнутых античной реалистичностью и пластикой, древнерусское искусство создает свой набор символических образов, базирующийся на традициях народов Востока и населения византийских провинций⁴⁷. По мнению Б. А. Рыбакова, изображение сиринов, фиксируемое в светском искусстве Древней Руси, связано с сохранением древнерусских языческих верований⁴⁸.

При изображении сиринов древнерусские ювелиры не копируют образцы, представленные, например, на византийских чашах, но при этом головные уборы, в которые облачены деви-птицы на древнерусских колтах выполнены в византийских канонах. Головные уборы сиринов зачастую повторяют те, что мы видим на женских головках, представленных на древнерусских золотых колтах с жемчужной или многолучевой обнизью. При этом, треугольные головные уборы, подчас с шариками на трех верхних „углах”, изображаемые и на золотых и на серебряных колтах с сиринами, находят самые близкие аналогии в византийском головном уборе. Подобные головные уборы мы видим как в облачении Дигениса, так и Александра Македонского или императриц Зои и Феодоры⁴⁹. Аналогии другому типу головного убора сиринов – сочетание круглой шапочки и диадемы с невысокими выступами и драгоценными камнями, представлено, например, на известном изображении Десиславы из Боянской церкви в Болгарии⁵⁰. Казалось бы – на Руси была воспринята восточная версия изображения сиринов – в головном уборе, но головной убор при этом так близок к византийскому. Таким образом, это сочетание двух традиций – византийской и в широком смысле „восточной” лишний раз подчерки-

вает синкретичность образа сиринов. На Руси представление о птице сирийский близко не только к образу райских птиц, но и серафимов, и херувимов, соединяющих антропоморфное и птичье начало. Выступает образ сирина и в значении, символизирующем праведника, тогда он носит исключительно благожелательное значение⁵¹. Вероятно, именно поэтому он был использован для декорирования священнического облачения.

Abstract. *The sweet voices of birds virgins. Antique reminiscences in the Christian art tradition.* The article is devoted to the comparative analysis of the images of siren in the Byzantine and Old Russ traditions. The main attention was given to the study of the interaction between Old Russ and Byzantine Applied Art. The combination of two traditions-Byzantine and Oriental was adopted in the Old Russ art. As opposite to Byzantine, at Rus the image of siren is close to the Armenian Christian art and Muslim art, which understand the image of siren as the bird of paradise, with the nimbus, surrounded there heads. Furthermore, according to the Old Russ semantic, the siren is very close with images of seraphim's and a cherub's, connecting an anthropomorphic and bird essence.

Rezumat. *Păsările-femei cu vocile fermecătoare. Reminiscențe antice în tradiția artistică creștină.* Acest articol este dedicat analizei comparative a imaginilor păsărilor-sirene în Bizanț și Rusia Veche. O atenție deosebită este acordată interacțiunii artei aplicate bizantine și celei vechi din Rusia. Pentru arta veche rusă este caracteristică o combinație de două tradiții – cea bizantină și, în sensul mai extins „orientală”. Spre deosebire de Bizanț, în Rusia imaginea sirenei este apropiată de aceeași imagine din arta armenească, precum și din arta musulmană, unde sunt reprezentate ca păsări ale paradisului, purtând un nimb. Mai mult decât atât, în interpretarea veche rusească, sirena se apropie ca imagine de chipurile serafimilor și heruvimilor, care fac conexiunea între originea antropomorfă și cea a păsărilor.

Ссылки и примечания

¹ О. Г. Хачикян. *Образ человека-птицы в искусстве Древней Греции*, в *Вестник общественных наук НАН Армении*, 2007, № 3, с. 120.

² Гомер. *Одиссея*. Москва, 1965, с. 557, песнь 12-я, 39-47.

³ Аполлоний Родосский. *Аргонавтика*. Тбилиси, 1964, с. 257, 900-901.

⁴ Ук. соч., с. 257, 913-921.

⁵ О. Хачикян. Ук. соч., с. 195.

⁶ Р. Грейвс. *Мифы Древней Греции*. Москва, 1992, с. 541.

⁷ О. Хачикян. Ук. соч., с. 121.

⁸ А. Л. Якобсон. *Средневековый Херсонес (XII – XIV вв.)*. Москва-Ленинград, 1950, с. 207-212.

⁹ К. М. Муратова. *Средневековый бестиарий*. Москва, 1984, с. 78.

¹⁰ В. П. Даркевич. *Народная культура Средневековья; светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв.* Москва, 1988, с. 204-206.

¹¹ В. П. Даркевич. *Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв.* Москва, 1975, с. 195.

¹² Все металлические сосуды относятся к одному типу чаш, обычно с крышкой, повторяющей форму чаши. Прием украшений чаши – рельефные лопасти-медальоны, известный еще со времен ахеменидского Ирана, и характерный для многих видов прикладного искусства мусульманского мира (В. Даркевич. Ук. соч., с. 127). Сирины не занимали главные сюжетные позиции в изобразительном поле чаш и лишь служили дополнением в достаточно обширном составе бестиария, растительных и геометрических орнаментов, в значительной мере связанных с ориентализацией искусства Византии к XII ст.

Так, Чаша № 1, найденная близ с. Вильгорт в Приуралье, декорирована 12 медальонами, окружающими центральное изображение, расположенное на дне чаши (юноша-арфист и девушка у него на коленях). Парное изображение сирийский занимает первый и седьмой медальоны.

Чаша № 2 из раскопок богатой княжеской усадьбы Чернигова почти тождественна чаше из Вильгорта, но отличается несколько более грубой работой и некоторыми второстепенными деталями. Композиция с сиринами также помещена на первом и седьмом медальонах чаши и почти идентична изображениям предыдущей чаши (В. Даркевич. Ук. соч., с. 48, 54). По мнению В. П. Даркевича, сирины на этих чашах близки к образам греческой мифологии, их можно рассматривать в качестве символа любовной пары, изображение которой является главным сюжетом этих чаш. Еще на одной чаше, найденной в Березовой в Зауралье (№ 4 по нумерации В. П. Даркевича), отличающейся по композиции от ранее упомянутых, сирины расположены попарно в клеймах второго пояса поддона, занимая второстепенное место среди других изображений (См. Даркевич В. Ук. соч., с. 79-93).

¹³ В. Даркевич. Ук. соч., с. 195.

¹⁴ Ук. соч., с. 274.

¹⁵ В древнерусском языке *сиринъ*.

¹⁶ А. Якобсон. Ук. соч., с. 209-212.

¹⁷ В. Даркевич. Ук. соч., с. 14, 195, рис. 1; Г. Н. Бочаров. *Художественный металл Древней Руси*. Москва, 1984, с. 244.

¹⁸ Н. П. Кондаков. *История византийской эмали*. СПб. 1892; Кондаков Н. П. *Русские клады*. СПб. 1896.

- ¹⁹ Г. Ф. Корзухина. *Русские клады IX–XIII вв.* Москва-Ленинград, 1954.
- ²⁰ Ук. соч., с. 27.
- ²¹ Т. И. Макарова. *Перегородчатые эмали Древней Руси.* Москва, 1975; Т. И. Макарова. *Черневое дело Древней Руси.* Москва, 1986.
- ²² В. Кондаков. *Русские клады.* 1896, с. 130–131.
- ²³ Г. Корзухина. Ук. соч., с. 27–32.
- ²⁴ Т. Макарова. *Перегородчатые эмали Древней Руси*, 1975; Т. Макарова, *Черневое дело Древней Руси*, 1986.
- ²⁵ Г. Бочаров. *Художественный металл Древней Руси*, 1984, с. 42.
- ²⁶ Н. В. Жилина. *История древнерусского металлического убора IX – XIII вв., в Славяно-русское ювелирное дело и его истоки.* Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Галины Фёдоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.). СПб. 2010, с. 188.
- ²⁷ Н. Жилина. Ук. соч., 2010, с. 189.
- ²⁸ Ук. соч., с. 191; Н. В. Жилина. *Теория влияния и своеобразие на примере древнерусского драгоценного убора*, в *Археологические вести*. СПб. 2012, с. 250–280.
- ²⁹ Т. И. Макарова, С. А. Плетнева. *О центрах эмальерного дела Древней Руси* / Т. И. Макарова, С. А. Плетнева. В: *Славяне и Русь*. Москва, 1968, с. 104.
- ³⁰ Т. Макарова, С. Плетнева. Ук. соч., 1968, с. 104.
- ³¹ Т. Макарова. Ук. соч., 1975; Т. Макарова. Ук. соч., 1986; Т. Макарова. Ук. соч., 2008; С. С. Рябцева. *Древнерусский ювелирный узор. Основные тенденции формирования*. СПб. 2005, С. 184–187.
- ³² Г. Корзухина. Ук. соч., 1954; Т. Макарова. Ук. соч., 1975; Т. Макарова. Ук. соч., 1986; L. Pekarska. *Jewellery of Princely Kiev*. The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and related material. London, 2011.
- ³³ Т. Макарова. Ук. соч., 1986, с. 49–62.
- ³⁴ В. Кондаков. Ук. соч., 1896, с. 196, рис. 107, 108; Г. Корзухина. Ук. соч., 1954, с. 107; Б. А. Рыбаков. *Язычество Древней Руси*. Москва, 1987, с. 581; Т. Макарова, Ук. соч., 2008, с. 23; L. Pekarska. Op. cit., 2011, с. 189.
- ³⁵ Н. Макарова. Ук. соч., 1975, с. 25, таб. 2,7–10, кат. 14, 15.
- ³⁶ Ук. соч., с. 27, таб. 3, 8, 9. Кат. 25.
- ³⁷ Т. И. Макарова. *Перегородчатая эмаль в драгоценном уборе Древней Руси*. В: Н. В. Жилина, Т. И. Макарова. *Древнерусский драгоценный узор – сплав влияний и традиций IX–XIII вв. Художественные стили и ремесленные школы*. Москва, 2008, с. 24, рис. 2,2.
- ³⁸ Ук. соч., с. 18. таб. 2.
- ³⁹ Ук. соч., с. 26.

- ⁴⁰ Ук. соч., с. 29.
- ⁴¹ L. Pekarska. *Jewellery of Princely Kiev*. 2011, p. 196.
- ⁴² Ibidem, p. 193–198.
- ⁴³ Т. Макарова. Ук. соч., 1975, с. 84; Т. И. Макарова. *Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV в.* Москва, 1998, с. 6.
- ⁴⁴ Т. Макарова. Ук. соч., 1975, с. 54, 58.
- ⁴⁵ Т. Макарова. Ук. соч., 1986, с. 65; Т. Макарова. Ук. соч., 2008, с. 80, таб. 32. 2–5.
- ⁴⁶ В западной литературе и искусстве известны также гидры, василиски, аспиды, единороги, различные гибриды животных, а также людей и животных.
- ⁴⁷ Т. Макарова. Ук. соч., 2008, с. 82.
- ⁴⁸ Б. Рыбаков. Ук. соч., 1987, с. 580–582.
- ⁴⁹ L. Pekarska. Ibidem, 2011, p. 116, pl. 5.29, 190, 192.
- ⁵⁰ Г. Атанасов. *Инсигните на средновековните български владетели*. Плевен. 1999, с. 240, обр. 82.
- ⁵¹ А. С. Уваров. *Сборник мелких трудов*. Москва, 1910, Т. I, с. 303–305.

Рис. 1. **Изображения на предметах прикладного искусства Руси** (по: Б. Рыбаков, Ук. соч., 1987, с. 581).

1. Изображения на лицевой стороне колта, Киев, клад 1880 г., ул. Житомирская;
2. Изображения и на лицевой стороне колта, Миропольский клад;
3. Изображения на лицевой стороне колта, Киев, клад 1887 г., район Златоверхого Михайловского монастыря;
4. Изображения на лицевой стороне колта, Киев, клад 1885, ус. Есикорско-го, близ Софийского собора;
5. Изображение на лицевой стороне колта, клад из с. Залесье;
6. Изображение сирина на колте, Киев, клад 1880 г., ул. Житомирская;
7. Изображение птицы на ярске с круглыми бляшками, Киев, клад 40-х гг. XIX в. Близ Десятинной церкви;
8. Изображение грифона на диадеме со сценой Вознесения Александра Македонского, клад Сахновка;
9. Изображение сирина на квадрифолийной бляшке саккоса митрополита Алексея.



Tatiana BUJOREAN

**RITMUL ÎN SISTEMUL ORNAMENTAL ȘI CEL STRUCTURAL
AL PORTULUI POPULAR.**

STUDIU DE CAZ: CĂMAȘA FEMEIASCĂ

La începutul secolului al XXI-lea vorbim tot mai des despre ce este globalizarea și ce impact are asupra societății contemporane. Important de reținut este că acest proces generează tendințe, de altfel specifice lui, de reafirmare a problemelor identitare din partea unor comunități și popoare prin intermediul culturii care le reprezintă, prin menținerea tradițiilor în fața uniformizării. Pe parcursul timpului am dezvoltat, ca popor, un volum suficient de simboluri capabile să influențeze în mod constant conștiința și identitatea națională evitând, în acest mod, cultura importată. Din totalitatea componentelor care stau la baza culturii naționale, arta populară, și implicit costumul tradițional, reprezintă coordonata cea mai importantă care ne identifică.

Cultura populară s-a remarcat prin continuitatea tradițiilor, prin spirit creator și este astăzi un domeniu de cercetare interdisciplinară. Studiarea costumului popular moldovenesc — materia primă, țesături, tipuri tradiționale de croială, cromatică, ornamentica, tehnica executării ornamentului, modul de alcătuire a compozițiilor ornamentale — constituie un mijloc de cunoaștere a vieții culturale, economice, sociale și a semnificației multor opere de artă. În asemenea circumstanțe putem considera că acest element identicator, păstrat până în prezent și conservat cu rigoare, produce acțiuni de legătură între trecut, prezent și viitor.

Modul de alcătuire a compozițiilor ornamentale în costumul popular este datorat unei anumite viziuni artistice a creatorului anonim și este descifrat ca element al culturii și al gustului său artistic. A alcătui înseamnă a compune ceva nou, a forma un întreg din mai multe elemente. Baza oricărei compoziții (compuneri) o constituie unitatea indisolubilă dintre toate elementele ei compoziționale pe baza subordonării, interpătrunderii și armoniei lor integrale¹. Adusă la un nivel artistic superior compoziția pe deplin asigură unitatea și integritatea totală fie a liniilor ornamentale analizate separat sau în contextul piesei de port pe care o decorează, fie a

calităților de structură a formei vestimentare. Compoziția cusăturilor ornamentale ajută să deosebim o piesă de port popular moldovenesc de una provenită din zonele învecinate. Și dacă multe dintre motivele decorative se reîntâlnesc și la alte popoare, prin modul de reprezentare ele constituie un specific etnic românesc².

Ornamentul (lat.: *ornamentum*) este detaliu sau obiect adăugat la un ansamblu pentru a-l înfrumuseța, element decorativ folosit pentru a întregi o compoziție și a-i reliefa semnificația³. Tradiția de a exprima natura în motive ornamentale a fost posibilă datorită abilităților strămoșilor de a reduce la geometrie imaginile venite din exterior iar conținutul ornamentului, motivul ornamental, în arta populară este divers și este legat de mai multe semnificații. Pentru noi este importantă cunoașterea și descifrarea particularităților vocabularului plastic și artistic al compozițiilor ornamentale de pe suprafața obiectului nemijlocit al acestui demers, piesă de port popular femeiesc, cămașa. Principiile care stau la baza compunerii ornamenticii pot fi numite norme tradiționale unanim acceptate: ritmul, proporția, simetria, statica și dinamica, echilibrul, repetiția, alternanța, succesiunea, paralelismul, radiația. Schemele registrelor ornamentale prezintă un geometrism figurativ, predominant liniar, static, și dorința de a geometriza motivele inspirate din mediul înconjurător⁴.

Ritmul, ingredientul activ al multor reguli de compunere artistică, este un principiu fundamental în realizarea compozițiilor ornamentale și poate fi surprins în toate piesele de port popular. Ritmul este senzația unei mișcări organizate de repetare regulată, la anumite intervale a acelorași elemente, motive. În cadrul cămășii femeiești principiul ritmului contribuie la crearea unui impact vizual complex legat de unitatea structurală a piesei vestimentare în pofida diversității și bogăției elementelor care o constituie, mai cu seamă la nivelul detaliilor și ornamentației.

În ornamentație ritmul este compus din două calități: elementul plastic (motivul decorativ) și intervalul⁵. Intervalul transmite motivului decorativ senzația de tact ritmic. În continuarea acestei idei menționăm că autorul manualului didactic *Compoziția decorativă frontală*, Ion Daghi, propune o clasificare a legităților de tact ritmic. Astfel autorul precizează că legitatea ritmică cu însușirea ei de repetare a formelor după mărime, caracter, conținut etc. se manifestă conform gradului de complexitate, prin trei scheme de construire compozițională a lucrărilor decorative sau trei aspecte de tact ritmic. Fiecare din aceste scheme ilustrează legea uni-

versală a compoziției – unitatea indisolubilă dintre toate elementele ei⁶.

Prima schemă compozițională, cadența ritmică de tact simplu, conform clasificării propuse de autor, se produce prin organizarea planului cu repetarea unor elemente egale la intervale egale în toate direcțiile suprafeței pe orizontală, verticală și diagonală. Pe lângă elementele plastice, în unele cazuri se mai adaugă o rețea de linii care comunică schemei compoziționale o percepere vizuală mai clară. Acest procedeu ajută la alcătuirea compoziției și la aranjarea elementelor ei pe suprafață. Alcătuirea schemei după un oarecare tact ritmic poate servi ca structură compozițională de sine stătătoare interpretată numai din linii și dungi⁷.

Principiul cadenței ritmice de tact simplu este frecvent regăsit în ornamentica populară mai ales în decorul mânecii la alțiță, încreț și răuri (Fig. 1-2)⁸. Spre exemplu în cămașa încrețită la gât încrețul apare ca un registru integral ce constă dintr-o bandă de motive romboidale⁹.

Cadență ritmică de tact alternativ, cea de-a doua schemă, dispune de două caractere. Primul se manifesta atunci când două elemente diferite alternează pe verticală și orizontală, înlocuindu-se una pe alta la intervale egale; celălalt caracter se manifesta atunci când elementele se schimbă la același interval în toate direcțiile atât pe orizontală și verticală, cât și pe diagonală. Adăugând ulterior printre elementele compoziției întretăieri de linii calde sau reci pe orizontală, verticală, diagonală, compoziția capătă un aspect nou. Utilizând numai dungi și intersecții de linii și fâșii se ivește varianta ce poartă caracterul fâșiilor care, la rândul ei, dă posibilitatea să se inventeze noi aspecte de compoziții¹⁰.

În alte modele alțiță, încrețul și răurile, elemente definitorii în compoziția de ansamblu a mânecii, dar și a cămășii, formează un câmp compozițional integru subordonat unor canoane dictate de schema cadenței ritmice de tact alternativ (Fig. 3-4)¹¹, de obiceiurile și tradițiile artei populare și unde în aceeași cămașă încrețită la gât sau cămașa cu alțiță încrețul apare ca o compoziție din romburi și triunghiuri¹².

Cadență ritmică de tact compus, din cauza complexității, după cum precizează autorul, cuprinde o mai mare diversitate de cadențe, cu mult mai vaste decât aspectele precedente și dispune de trei caractere: caracterul prim, când mai mult de două forme diferite se repetă în toate direcțiile la același interval. La caracterul prim intervalul nu suferă schimbări, e stabil ca și în schemele precedente; caracterul doi, când mai multe forme egale se rânduiesc la diverse intervale, și se schimbă deja intervalul; caracterul trei,

când la intervale diferite se distinge o rânduială variată a elementelor după mărime, înfățișare și grupare. Tot la acest caracter se referă și cazul când se introduce schema compozițională din linii, dungi, fâșii¹³.

Decorul ornamental care poate fi catalogat ca unul subordonat cadenței de tact compus (Fig. 5-6)¹⁴ creează o impresie mai bogată decât ritmarea inferioară și este cel mai des aplicat ornamenticii tradiționale destinate cămășilor de sărbătoare, de ieșit în lume.

Cămașa piesă esențială a portului popular femeiesc, percepută ca formă de manifestare a culturii artistice populare, reprezintă unul dintre exemplele cele mai expresive de frumos. Ea păstrează și astăzi elementele de bază de la care a pornit (croi, ornamentală). Câmpurile ornamentale sunt întotdeauna dispuse pe părțile sale vizibile și ajung să dețină un rol esențial în organizarea compozițională de ansamblu. Spre exemplu cămașa bătrânească, piesă de bază a costumului femeiesc, are benzi ornamentale brodate la deschizătura gâtului, la umeri, la marginea mânecilor și la poale¹⁵, iar la cămașa de sărbătoare apar mai târziu și marginile colorate la gură și la mâneci, iar uneori chiar motive geometrice realizate cu arnici colorat (de obicei roșu și negru), dispuse la gură, la mânecă jos și pe umăr¹⁶. Partea de sub încreț este mâneca în vechea accepție, pe care sunt dispuse în mod oblic sau perpendicular față de banda orizontală a acestuia compozițiile numite răuri¹⁷.

În sistemul structural al cămășii femeiești ritmul implică o mișcare internă bine organizată, repartizată în mai multe direcții ca de exemplu în cazul cămășii de tip bătrânească (Fig. 7-8)¹⁸ unde din punct de vedere structural ritmul este dat de liniile de asamblare din interiorul formei. În acest caz ritmul contribuie activ la realizarea echilibrului și coerenței structurii compoziționale, el face parte din categoria principiilor direcționale deoarece sugerează o anumită mișcare, care are o anumită orientare. Din punct de vedere fizic, el accentuează direcția de-a lungul căreia curge mișcarea, influențând și perceperea dimensiunilor corpului, prin propria mărime, desfășurare și dinamică¹⁹. Aranjarea suprafețelor câmpurilor ornamentale în corelație cu aceste linii structurale ale cămășii influențează în mod direct starea generată de aceasta.

Acest principiu (ritmul), în structura sistemului compozițional al cămășii femeiești, poate fi exemplificat prin dinamica cutelor, care grupate radial la gura cămășii cu altă, numită și cămașă încrețită la gât, oferă privirii efecte puternice de ritm (Fig. 9-13)²⁰ și paralelismul fâșiilor orna-

mentale, prin utilizarea repetată a zonelor ornamentate după scheme predefinite și prin simetria bine citită în toate sistemele de piese vestimentare (Fig. 10-11). Urmarea succesivă și repetată a unor câmpuri de ornamente după altele, într-o anumită ordine, pot fi atribuite mai degrabă ritmului cu un caracter mai sofisticat format din elemente alternate și care conferă piesei vestimentare senzația pronunțată de dinamică (Fig. 12-13). Creșterea sau descreșterea suprafețelor ornamentate în raport cu cele lăsate libere conduc de asemenea spre diferite valențe de ritm. Ansamblurile de cute încrețite de pe partea inferioară a mânecilor completează construcția ritmică a întregii compoziții (Fig. 10, 11, 13).

Observațiile expuse sunt legate de faptul, că analizând informația prezentată, putem spune că cămașa femeiască purtată atât în zilele de lucru cât și în zilele de sărbătoare era alcătuită în principal din aceleași elemente, cu un croi asemănător în toate cazurile, lucrate din aceleași materiale, diferența majoră reprezentând-o ornamentica bogată în cazul pieselor de sărbătoare.

În final, ceea ce se poate remarca este că ornamentul, în funcție de semnificațiile și tectonica obiectului de port, este organizat după un anumit ritm, conform unor canoane unanim acceptate și nu este dispus niciodată la întâmplare. El este subordonat suprafeței pe care o decorează și scoate în evidență funcția și calitățile artistice ale acesteia. Ritmul, ca principiu, este o parte integrantă din unitatea de structură a piesei vestimentare și a câmpurilor ornamentale destinate să o împodobească. El participă activ la incorporarea elementelor ornamentale în sistemele structurale ale cămășii femeiești ceea ce duce neapărat la creșterea valorii sale estetice, ea devenind simbol inconfundabil al culturii care ne reprezintă.

Аннотация. Ритм в орнаментальной и структурной системах национального костюма, женская рубаха. Из всех компонентов, которые лежат в основе национальной культуры и народного искусства, традиционный костюм является самым важным идентификационным элементом. Принципы композиционной организации орнаментальных рядов и структурных систем в молдавском национальном костюме сложились под влиянием этнических особенностей и культурных традиций нашего народа.

Поскольку ритм, в пространственном аспекте, это основополагающий принцип, в частности в декоративной композиции, автор рассматривает его проявления в орнаментальной и структурной системах женской рубахи – основной части женского национального костюма.

Abstract. *Rhythm in the ornamental and structural systems of the national costume, women's shirt.* From all of the components that are a part of the national culture and folk art, the traditional costume is the most important identification element. The principles of compositional organization of ornamental rows and structural systems in the Moldovan national costume were formed under the influence of ethnic features and cultural traditions of our nation.

Since rhythm, in a spatial aspect, is a fundamental principle, in particular in decorative composition, the author considers its manifestations in the ornamental and structural systems of the female shirt – the main part of the female national costume.

Referințe bibliografice

¹ Ion Daghi, *Mijloacele de realizare a compoziției decorative frontale*, Chișinău, Lumina, 1993, p. 6.

² Georgeta Stoica, Elena Postolachi, *De la fibră la covor*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 10.

³ <https://dexonline.ro/definitie/ornament> (vizitat 16 iulie 2017)

⁴ Georgeta Stoica, Elena Postolachi, *De la fibră la covor*, p. 88.

⁵ Ion Daghi, *Compoziția decorativă frontală*, Chișinău, Editerra-Prim, 2010, p. 66.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ <https://semne-cusute.blogspot.md/> (vizitat 20 august 2017)

⁹ Varvara Buzilă, *Costumul popular din Republica Moldova, Ghid practic*, Chișinău, 2011, p. 72.

¹⁰ Ion Daghi, *Compoziția decorativă frontală*, p. 69-71.

¹¹ <https://semne-cusute.blogspot.md/> (vizitat 20 august 2017)

¹² Varvara Buzilă, *Costumul popular din Republica Moldova*, p. 72.

¹³ Ion Daghi, *Compoziția decorativă frontală*, p. 71.

¹⁴ <https://semne-cusute.blogspot.md/> (vizitat 20 august 2017)

¹⁵ Varvara Buzilă, *Costumul popular din Republica Moldova*, p. 71.

¹⁶ Angela Paveliuc Olariu, *Arta populară din zona Botoșanilor, Portul Popular*, Comitetul pentru cultură și educație socialistă al județului Botoșani, Muzeul județean, 1980, p. 14, sursa www.cimec.ro (vizitat 24 noiembrie 2014).

¹⁷ Varvara Buzilă, *Costumul popular din Republica Moldova*, p. 73.

¹⁸ Scheme realizate de autor.

¹⁹ Antonela Curteza, *Design vestimentar: Noțiuni fundamentale*, Iași, Editura Performantica, 2003, p. 193.

²⁰ Fig. 9: Dress; Date: 1800–1945; Culture: Romanian; Medium: cotton; Credit Line: Gift of Mrs. Dudley Wadsworth, 1945; Accession Number: C.I.45.101.3. http://metmuseum.org/art/collection/search/127155?rpp=60&pg=58&ft=*%26wha

t=Dresses&pos=3432

Fig. 10: Dress; Date: 1900–1981; Culture: Romanian; Medium: cotton, metal; Credit Line: Gift of Jack Lenor Larson, 1981; Accession Number: 1981.524.3. <http://metmuseum.org/art/collection/search/127061>

Fig. 11: Ensemble; Date: 19th century; Culture: Romanian; Medium: cotton, silk; Credit Line: Gift of Princesse Serge Wolkonsky, 1954; Accession Number: C.I.54.54a–j. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/127537>

Fig. 12: Blouse; Date: early 20th century; Culture: Romanian; Medium: linen, cotton, beads; Credit Line: Gift of Mrs. Colgate Greble, 1956; Accession Number: C.I.56.55.12. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/127380>

Fig. 13: Blouse; Date: early 20th century; Culture: Romanian; Medium: cotton, metal; Credit Line: Gift of Gregoire Cavafu in memory of his mother Armenouhi Edirnelian-Cavafu, Romania, 1986; Accession Number: 1986.371.2. <http://metmuseum.org/art/collection/search/110485> Sursa: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/127158?img=1>

Ensemble; Date: 19th century; Culture: Romanian; Medium: wool, cotton; Credit Line: Gift of Mrs. Everett Tutchings, 1947; Accession Number: C.I.47.3.4a–d.

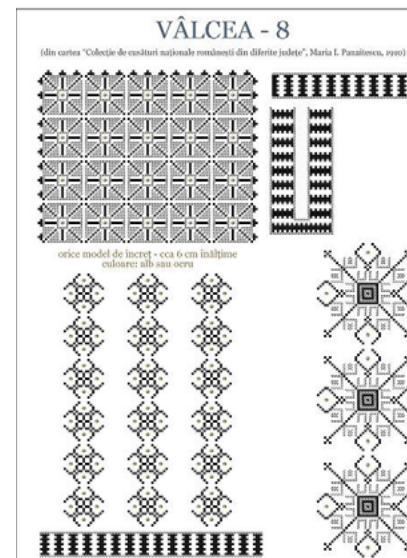


Figura 1

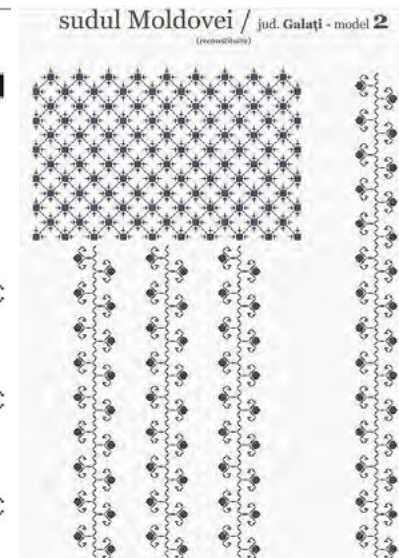


Figura 2

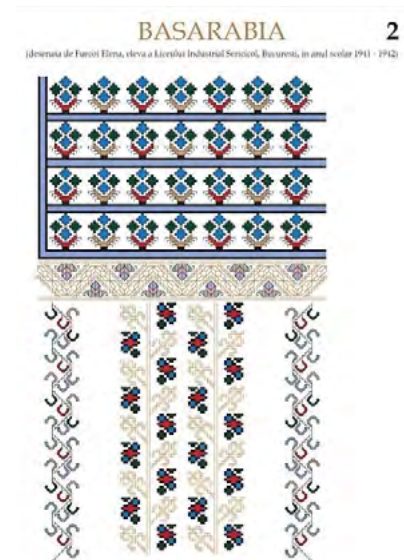


Figura 3

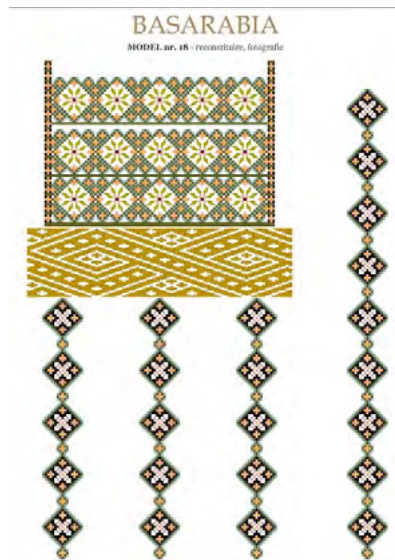


Figura 4

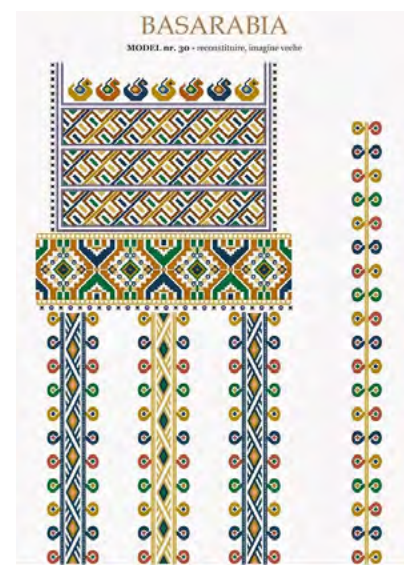


Figura 5



Figura 6

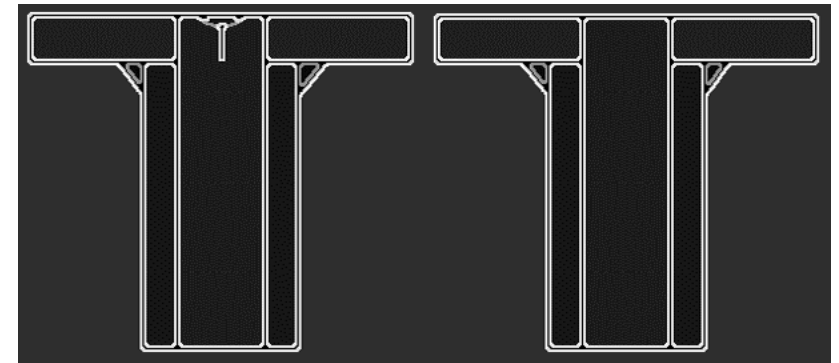


Figura 7

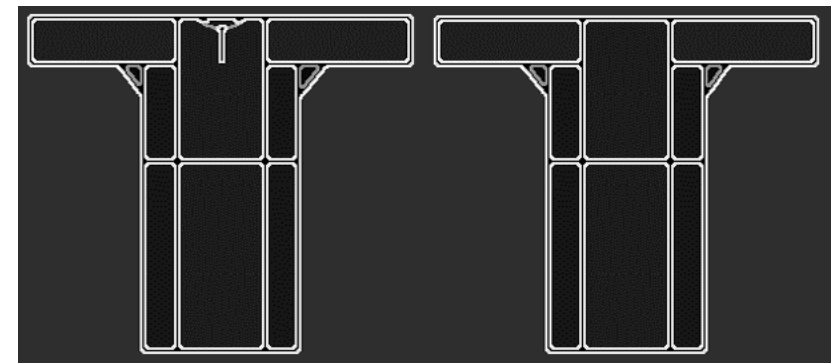


Figura 8



Figura 13



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Valeria BARBAS

**CARMEN-GABRIELA GÎTLAN –
TRĂIRI TUMULTOASE ȘI PASIONATE**

În cadrul Salonului Internațional al Profesorilor de Arte Vizuale, ediția a VI-a (2018), din Republica Moldova, au fost vernisate două expoziții de pictură nonfigurativă semnate de pictorița din Iași, România – Carmen-Gabriela Gîtlan. Prima expoziție a fost vernisată în cadrul Salonului în incinta Centrului Expozițional „Constantin Brâncuși”, iar cea de-a doua a fost deschisă în incinta Bibliotecii Naționale din Republica Moldova, Chișinău.

Carmen-Gabriela Gîtlan s-a născut la 21 iulie 1965, la Hirău, județul Iași, a absolvit Universitatea de Arte „George Enescu”, secția pictură, clasa renumitului profesor Corneliu Ionescu. Debutază în anul 2014, participă la numeroase expoziții colective din țară și din străinătate, lansează expoziții personale în Iași: „Rezonanțe cromatice” (2016); „Volta” (2017); „Pentru tine” (2018).

Unitare prin generic – „Pentru tine” – expozițiile personale ale pictoriței Carmen Gabriela Gîtlan grupează o serie de lucrări realizate în ultimii ani, printre titluri menționăm: Tensiune, Emoție, Art-viziune, Dragobete, Dacia, Iarbă, Rătăcire, Doi sori ș.a. – pânze ce se remarcă prin armonia ansamblului cromatic, prin măreția expunerii, totodată, manifestând o semantică inedită, sensibilă. Coloristă din fire, preocupată de rosturile expresive ale culorii, Carmen-Gabriela Gîtlan profesează arta abstractă de factură expresionistă. Picturile sale frapază prin muzicalitatea rapelurilor, în care culorile trăiesc intens și sunt expansive. Pentru ea contează doar realitatea interioară, emoțiile și sentimentele proprii. Amploarea spațiilor de culoare, contrastul cromatic, alternarea suprafețelor plate și libertatea scriiturii, gestualitatea plastică, provoacă jocul imaginației și profunde reverberații spirituale. Compozițiile abstracte ale artistei Carmen-Gabriela Gîtlan, la fel ca și muzica expresioniștilor A. Webern sau A. Berg transmite semnele unor trăiri tumultuoase și pasionate. Expozițiile personale vernisate în Chișinău de pictorița ieșeană Carmen-Gabriela Gîtlan s-au bucurat de un public numeros și de un interes vădit în rândul vizitatorilor, animând viața culturală chișinăuiană, ceea ce confirmă, încă odată, impactul benefic al schimbului de experiență și al dialogului cultural.

© Valeria Barbă

DATE DESPRE AUTORI

Valeria Barbas, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Svetlana Beleaeva, doctor habilitat în istorie, cercetător științific coordonator, Institutul de Arheologie al Academiei de Științe a Ucrainei (Kiev, Ucraina)

Eleonora Brigalda, doctor în studiul artelor, prof. univ., Facultatea *Arte Plastice și Design*, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”

Alla Ceastina, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, IPC

Liliana Condraticova, doctor habilitat în studiu artelor și culturologie, conf., cercetător științific coordonator, IPC

Aurelia Hanganu, doctor habilitat în filologie, conf., Academia de Științe a Moldovei

Olga Garusova, cercetător științific, IPC

Natalia Iurcenco, cercetător științific, IPC

Vitalie Malcoci, doctor în studiul artelor, conf., cercetător științific coordonator, IPC

Ana Marian, doctor în studiul artelor, IPC

Ana-Maria Plămădeală, doctor habilitat în studiul artelor, conf., cercetător științific principal, IPC

Ștefan Popa, UPS I. *Creangă*, doctor în pedagogie, profesor la catedra *Arte Decorative și Design*, Colegiul Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală”, or. Chișinău

Natalia Procop, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, IPC

Elena Racceeva, lector la catedra *Design Vestimentar*, Facultatea *Industrie Ușoară*, Universitatea Tehnică din Moldova

Svetlana Reabțeva, doctor în istorie, conf., cercetător științific coordonator, IPC

Victoria Rocaciuc, doctor în studiul artelor, conf., cercetător științific superior, IPC

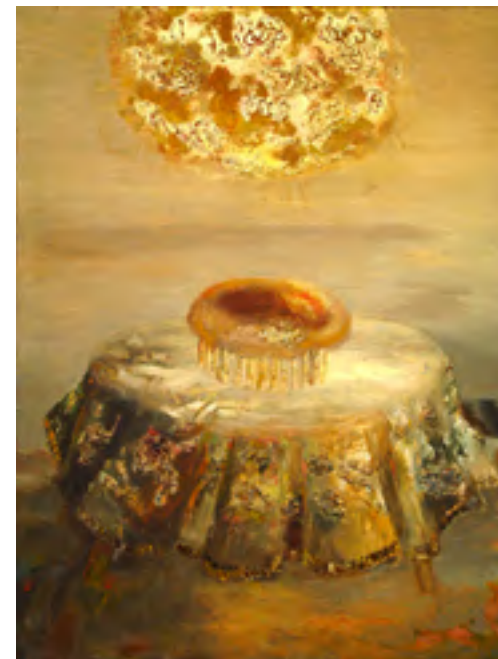
Eleonora Romanescu, Artist plastic, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova

Ludmila Toma, doctor în studiul artelor, conf., cercetător științific coordonator, IPC

Ludmila Țonceva, Artist plastic, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova

Anca Maria Zamfir, istoric și teoretician al artei, critic de artă, muzeolog (Brașov, România).

TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE ÎN ARTELE VIZUALE. STUDII INTERDISCIPLINARE



***Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale și culturologie.
În onoarea doctorului în studiul artelor Ludmila Toma***

Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice naționale.
Supliment al revistei științifice „Authentication and Conservation
of Cultural Heritage. Research and Technique”, Iași, redactor-șef profesor
dr. habil. în studiul artelor Nicoleta VORNICU

Editor, redactor: dr. Liliana Condricova

Iași–Chișinău: 2020. 234 p. ISSN 2558 – 894X