Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”
Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte
a Academiei de Științe a Moldovei
Universitatea de Stat din Moldova

DIALOGICA

REVISTĂ DE STUDII CULTURALE ȘI LITERATURĂ

Anul IV, nr. 1, ianuarie-aprilie 2022

Dialogica

Revistă de studii culturale și literatură

Revista noastră vizează fenomenul cultural contemporan ca produs al gândirii și creativității și se manifestă în planul științelor socioumane și în cel al artei. Prin urmare, ne vedem încadrați în paradigma dialogului interdisciplinar, al relațiilor între abordările diferitor discipline. Vom înlesni articolele cu preocupări teoretice și interpretative din aria studiilor culturale, unde literatura, spre exemplu, e un fenomen cultural ca oricare altul în contextul timpului său. Totuși, pentru a crea un pandant la reducerea numărului de studii literare, care au generat prin transformare de sine și împrumut de metode noua și extrem de prolifica direcție de cercetare, am rezervat un loc aparte, în titlul revistei și în spațiul unor rubrici, literaturii și promovării ei. Promitem să facem gesturi similare și în cazul celorlalte arte.

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul IV, Nr. 1, 2022

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

Aliona GRATI, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Natalia PROCOP, doctor în studiul artelor și culturologie, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Ghenadie SÎRBU, doctor în istorie, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Ludmila ȘIMANSCHI, doctor în filologie, conferențiar cercetător, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Diana DEMENTIEVA, secretar de redacție, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Liliana CONDRATICOVA, doctor habilitat în istorie și studiul artelor, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău.

Bogdan CREȚU, doctor în filologie, profesor universitar, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", Academia Română, Filiala Iași, România.

Aurelian DĂNILĂ, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, doctor habilitat în studiul artelor, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Inga DRUȚĂ, doctor habilitat în filologie, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Chișinău.

Nicolae ENCIU, doctor habilitat în istorie, cercetător științific principal, Institutul de Istorie, Chișinău.

Aurelia HANGANU, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Mariana HARJEVSCHI, doctor în științele comunicării, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu", Chișinău.

Adrian-Silvan IONESCU, doctor în științe istorice, cercetător științific gradul I, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", București, Academia Română.

István KIRÁLY V., doctor în filosofie, conferențiar, Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj, România.

Lidia KULIKOVSKI, doctor în pedagogie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu".

Mircea MARTIN, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.

Victor MORARU, membru corespondent, doctor habilitat, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Gheorghe MUSTEA, academician, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Ioan OPRIȘ, doctor în științe istorice, profesor, Universitatea „Valahia" din Târgoviște, România.

Ion SIMUȚ, doctor în filologie, profesor, Universitatea din Oradea, România.

Mariana ȘLAPAC, membru corespondent, doctor habilitat, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Răzvan THEODORESCU, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.

Alina TOFAN, doctor în filologie, Institutul de Romanistică, Universitatea din Leipzig, Germania.

Elena UNGUREANU, doctor habilitat în filologie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu", Chișinău.

Cornel UNGUREANU, doctor în filologie, profesor, Universitatea de Vest din Timișoara, România.

Nicoleta VORNICU, doctor habilitat în arte vizuale, cercetător științific gradul I, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România.

Diana VRABIE, doctor în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți.

Tudor ZBÂRNEA, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău.

Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: *Chișinăul*, 2015, autor Victoria COZMOLICI.
Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
Revista este editată în cadrul proiectului 20.80009.0807.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii.
tel.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, site-ul web: http://dialogica.asm.md

Dialogica

Cultural Studies and Literature Journal

Our jurnal focuses on the contemporary cultural phenomenon as a product of thought and creativity and manifests itself in the field of socio-human and art sciences. We see fit in the paradigm of interdisciplinary dialogue, of the relationships between approaches of different disciplines. We will, therefore, facilitate articles with theoretical and interpretative concerns from the area of cultural studies, where literature, for example, is a cultural phenomenon like any other in the context of its time. However, in order to create a pendant in reducing the number of literary studies that generated self-transformation and loan of new and extremely prolific research methods, we reserved a special place in the title of the journal and in the space of some columns, for literature and its promotion. We promise to make similar gestures and for other arts.

APPEARS THREE TIMES A YEAR
Year IV, No. 1, 2022

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

Aliona GRATI, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chișinău.

EDITORIAL BOARD

Natalia PROCOP, PhD in the Study of Arts, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Ghenadie SÎRBU, PhD in History, Moldova State University, Chișinău.
Ludmila ȘIMANSCHI, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chișinău.
Diana DEMENTIEVA, editorial secretary, PhD in Philology, Moldova State University, Chișinău.

SCIENTIFIC BOARD

Liliana CONDRATICOVA, PhD in History and the Study of Arts, Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Bogdan CREȚU, PhD in Philology, professor, Institute of Romanian Philology "A. Philippide", Romanian Academy, Iasi Branch, Romania.
Aurelian DĂNILĂ, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, PhD in the Study of Arts, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Inga DRUȚĂ, PhD in Philology, "B. P.-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău.
Nicolae ENCIU, PhD in History, scientific researcher, Institute of History, Chișinău.
Aurelia HANGANU, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chișinău.
Mariana HARJEVSCHI, PhD in Sciences of Communication, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chișinău.
Adrian-Silvan IONESCU, PhD in Historical Sciences, professor, "George Oprescu" Institute for Art History, Bucharest, Romanian Academy, Romania.
István KIRÁLY V., PhD in Philosophy, associate professor, Babes-Bolyai University, Cluj, Romania.
Lidia KULIKOVSKI, PhD in Pedagogy, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chișinău.
Mircea MARTIN, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania.
Victor MORARU, correspondent member of the ASM, PhD in Social Sciences, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Gheorghe MUSTEA, academician, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Ioan OPRIȘ, PhD in Historical Sciences, professor, "Valahia" University of Targoviste, Romania.
Ion SIMUȚ, PhD in Philology, professor, University of Oradea, Romania.
Mariana ȘLAPAC, correspondent member of the ASM, PhD in Social Sciences, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chișinău.
Răzvan THEODORESCU, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania.
Alina TOFAN, PhD in Philology, Institute of Romance, University of Leipzig, Germany.
Elena UNGUREANU, PhD in Philology, scientific researcher, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chișinău.
Cornel UNGUREANU, PhD in Philosophy, professor, West University of Timisoara, Romania.
Nicoleta VORNICU, PhD in Visual Arts, scientific researcher, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania.
Diana VRABIE, PhD in Philology, professor associate, "Alecu Russo" State University, Bălți.
Tudor ZBÂRNEA, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, National Art Museum of Moldova, Chișinău.

Bookbilding's conception: N. PROCOP; Painting: *The Chișinău*, 2015, author Victoria COZMOLICI.
The authors hold sole responsability for the views expressed in their texts.
The jurnal is edited in the frame of the project 20.80009.0807.19 The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through the prism of art and mythopoetics.
Phone.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, web site: http://dialogica.asm.md

Cuprins

Dialog
Aliona GRATI, Iulian BOLDEA „Orice revistă de cultură are un rost propedeutic și paideic, o funcție formativă, modelatoare” 6

Intertext
Adrian-Silvan IONESCU Silvan, tatăl meu sau despre un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX 13
Ecaterina FOGHEL Considerații asupra problemei autenticității și modei în literatura franceză a secolului al XX-lea 27

Acentrice
Tudor STAVILĂ Arta pentru popor sau „realismul socialist” din anii 1944–1991 34
Elena MUSTEAȚĂ Valențe artistice moderniste în desenele lui Alexandru Plămădeală 47
Liliana PLATON Căutări experimentale în imaginea figurativă a picturii moldovenești din anii 1975–1980 55

Liantul social
Valentin ARAPU „Atlantida românească”: cazul satului Costești în contextul construcției Nodului Hidrotehnic Stânca-Costești (preliminarii istorice și memorialistice) 64
Mihaela ENI Organizarea informațională a discursului academic în perioada pandemiei COVID-19 74

ORAȘUL MEU
Liliana CONDRATICOVA Orașul Chișinău – centru al dezvoltării și afirmării artei metalelor 81
Mariana ȘLAPAC, Alla CEASTINA Sistemul de alimentare cu apă a Chișinăului în secolul al XIX-lea 91
Alina OSTAPOV Elemente decorative în arhitectura „stalinistă” a RSSM de la schiță la realizare 106

Giuvaiere culturale
Iraida CIOBANU Viziunea și stilul artistei Victoria Cozmolici 119

Imaginarul literei
Valentina IOFE *Face of the Saint, The Prophet Prepares Fate for You, When the Moon Becomes Full, Whisper Runs on Silent Street, Standing on the Edge* 127

Cuvântul celuilalt (ancheta revistei)
Svetlana MELNIC Alexei Marinat – un adevărat martir al istoriei 129

Abajur pentru o bibliotecă
Maxim Melinti, *Fiodor Uspenski și Institutul Arheologic Rus din Constantinopol;* Nicolae Roșca, *Mușuroiul;* Valentin Arapu, *Relațiile comerciale dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea;* Болюк Олег, *Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України);* Olga Căpățână, *Dincolo de beznă* 133

Content

Dialogue

Aliona GRATI, Iulian BOLDEA "Any culture magazine has a propaedeutic and paideic purpose, a formative, shaping function" 6

Intertext

Adrian-Silvan IONESCU My Father or a Portraitist between Literati, Musicians and Actors of the Twentieth Century 13

Ecaterina FOGHEL Some Considerations on the Problem of Authenticity and Fashion in the XXth Century French Literature 27

Acentrics studies

Tudor STAVILĂ Art for the People or "Socialist Realism" from 1944–1991 34

Elena MUSTEAȚĂ Modernist Artistic Values in Alexandru Plamadeala's Drawings 47

Liliana PLATON Experimental Searches in the Figurative Image of Moldovan Painting from 1975–1980 55

THE SOCIAL LIANT

Valentin ARAPU "Romanian Atlantis": the Case of Costești Village in the Context of the Construction of the Stânca-Costești Hydrotechnical Node (Historical and Memorialistic Preliminaries) 64

Mihaela ENI Informational Organization of Academic Discourse in the Pandemic Period COVID-19 74

MY CITY

Liliana CONDRATICOVA The City of Chișinău – Center of Development and Affirmation of the Art of Metals 81

Mariana ȘLAPAC, Alla CEASTINA Chișinău Water-Supply System in the 19th Century 91

Alina OSTAPOV Decorative Elements in the "Stalinist" Architecture of the MSSR. From Sketch to Realization 106

CULTURAL JEWELS

Iraida CIOBANU The Vision and Style of the Plastic Artist Victoria Cozmolici 119

IMAGINARY OF THE LETTER

Valentina IOFE *Face of the Saint, The Prophet Prepares Fate for You, When the Moon Becomes Full, Whisper Runs on Silent Street, Standing on the Edge* 127

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Svetlana MELNIC A True Martyr of History 129

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Maxim Melinti, *Fyodor Uspensky and the Russian Archaeological Institute in Constantinople;* Nicolae Roșca, *Anthill;* Valentin Arapu, *Trade Relations between Moldova and Poland in the Second Half of the 18th Century;* Bolyuk Oleg, *Artistic Wood in the Church (based on materials from the western regions of Ukraine);* Olga Căpățână, *Beyond the Darkness* 133

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6507951
CZU: 008(05)(047.53)
Orcid ID: 0000-0003-4289-2054
0000-0002-3057-2769

Dialog

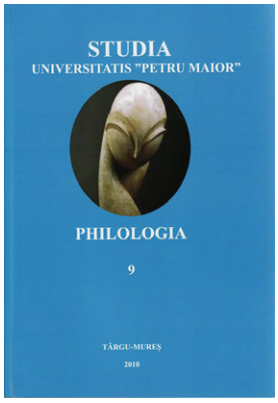
Aliona GRATI

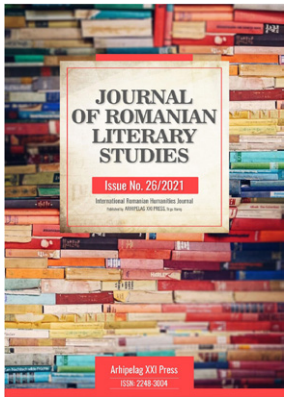
Iulian BOLDEA

„ORICE REVISTĂ DE CULTURĂ ARE UN ROST PROPEDEUTIC ȘI PAIDEIC, O FUNCȚIE FORMATIVĂ, MODELATOARE”

AG: Domnule profesor Iulian Boldea, sunteți redactor-șef al revistei de cultură *Vatra* și conduceți câteva importante publicații academice (revistele *Studia Universitatis „Petru Maior”*. Seria *Philologia*, *Acta Marisiensis. Philologia*, *Journal of Romanian Literary Studies*) publicații indexate în mai multe baze de date internaționale. Între 1986–1989 ați fost redactor și redactor-șef adjunct al revistei *Echinox*, apoi redactor-șef-adjunct al publicației culturale *Târnava*, o revistă de filosofie și literatură. Faceți parte, de asemenea, din colegiul de redacție al revistelor *Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai”* al Academiei Române din Târgu-Mureș, *Limba română*, revistă de cultură din Chișinău, *Libraria*, publicație a Bibliotecii județene Mureș, *Analele Universității din Oradea*, *Limba și Literatura Română* (ALLRO), revista lunară de cultură *LitArt* din Târgu-Mureș. Este impresionantă această experiență și, desigur, sunteți în măsură deplină să judecați în privința rolului publicațiilor de cultură la începutul anului 2022. Căci pe marginea acestei teme vă rog frumos să vă expuneți părerile.

Întrebările mele nu vor fi originale; noi sunt societatea, locul nostru în istorie și, prin urmare, unghiul de vedere, iar acest lucru contează. Deja de mult timp se vorbește, în contextul unei discuții mai ample despre criza literaturii și a cărții, despre diminuarea rolului publicațiilor de cultură. Revistele și-au pierdut puterea și măreția de altă dată, fiind concurate de canale de informare mai la îndemână, cum sunt blogurile și rețelele de socializare. De cele mai multe ori ideea de criză este legată de faptul că nu se mai citesc nici cărțile, darămite revistele. Oamenii au tot mai puțin timp pentru lectură și preferă ofertele audio-vizuale ale televizorului și telefoanelor mobile cu internet. Și atunci la ce folosesc atâtea reviste de cultură pe hârtie și electronice? Cui sunt adresate? Nu riscă acestea să predice în pustiu?





IB: E adevărat, trăim într-o lume a tehnologiei informatice, a blogurilor și rețelelor de socializare, o lume ce pare să se fi eliberat de deprinderile modelatoare ale lecturii. Revistele de cultură se adaptează, multe dintre ele, la această stare de lucruri, adoptând, alături de formatul tipărit, și un format online, ce asigură un acces mai rapid și mai amplu. Nivelul de receptare a culturii de către publicul cititor este, într-adevăr, diminuat, din diferite motive. Cert este că articolele și cărțile cu adevărat importante sunt citite, sunt citate, intrând în circuitul lecturii și al cercetării, dincolo de semnele de apreciere și de recunoaștere exprimate prin cronici literare, recenzii sau premii oferite de diferite organisme, asociații sau instituții academice. Literatura și, desigur, critica literară difuzată de publicații de cultură suferă, cred eu, de fragmentare și de partizanat, în măsura în care criticii literari de la unele reviste nu citesc și nu comentează cărțile scrise de așa-numiți oponenți, existând, în cultură, prea multe tabere literare, un partizanat ce influențează negativ actul autentic de receptare a literaturii, receptare care este destul de precară. Pe de altă parte, revistele de cultură cu adevărat relevante sunt cele coordonate de critici literari. Există, astfel, critici de mare calibru, care au, în afară de competență hermeneutică și de atitudinea exigentă, o vocație teoretică riguros articulată, un orizont teoretic amplu și o percepție nuanțată a fenomenului literar. Sunt critici care nu percep literatura doar în alb și negru, sesizând cu acuitate nuanțele textului, critici care nu se lasă influențați de conjuncturi, de contexte și de fluctuațiile modei literare (Eugen Simion, Mircea Zaciu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Mircea Martin, Nicolae Manolescu, Ion Pop, Al. Cistelecan ș.a.).

În definiția corectă a receptării literaturii esențială este judecata echilibrată, obiectivă, imparțialitatea de viziune și de gust, iar revistele de cultură cu adevărat de valoare sunt cele care pun între paranteze interesele de orice fel (de la cele generaționiste la cele mult mai concrete – accesul la funcții, premii, sau alte beneficii), pentru a se dedica în exclusivitate valorizării operelor literare cu adevărat importante. Una dintre gravele erori care s-au comis și se mai comit încă în privința evoluției revistelor de cultură este supralicitarea unor opere mediocre sau subevaluarea unor cărți importante, erori ce se datorează funcționării unor criterii extraestetice, a căror prezență în spațiul comun al receptării este cu totul nefastă. Opera literară, o spunea Kogălniceanu în anul 1840, iar mai târziu Maiorescu, trebuie să fie judecată în arhitectura sa intrinsecă, în funcție de valențele sale estetice, făcându-se abstracție de contextul social-istoric, de persoana biografică a scriitorului, de anumite conjuncturi ce pot influența negativ receptarea adecvată, optimă a textului literar. Memoria receptării unor opere ale trecutului relevă faptul că valorizările conjuncturale s-au destrămat în timp, și-au dovedit inconsistența, irelevanța, lipsa de semnificație axiologică.

AG: În 2005 v-a apărut o carte intitulată *Vârstele criticii*. Au trecut ani de atunci. Puteți spune că parcurgem o nouă vârstă a criticii literare care nu doar că și-a lărgit spațiul de co-

municare în sfera internetului, dar care lucrează acum și cu un material literar digital, susținut de TIC? Cum se reflectă această eventuală nouă critică în revistele pe care le gestionați și cu care colaborați?

IB: E greu de spus care ar fi dimensiunile de noutate, de inovație pe care tehnologiile informatice noi, aflate într-o spectaculoasă dezvoltare, le conferă actului critic. În structura metabolismului meu creator, critica literară se împletește cu ispita creației literare, astfel încât e greu de spus care este latura creatoare cea mai adecvată temperamentului meu, căci am rămas de multe ori captiv între două lumi, cea a poeziei și cea a reflecției despre literatură. Fizionomia mea identitară definitorie aceasta este, de *poet* și de *eseist*, de *critic literar* și de *profesor* sau *cercetător*. Cu toate acestea, oricâtă noblețe ți-ar acorda starea de poezie, ea este intermitentă căci, în cazul meu, cărțile de poeme publicate sunt încadrate de mult mai multe cărți de critică și de istorie literară, de la *Metamorfozele textului*, *Fața și reversul textului (I.L. Caragiale și Mateiu Caragiale)*, *Timp și temporalitate în opera lui Mihai Eminescu*, *Vârstele criticii*, *Poeți români postmoderni*, *Scriitori români contemporani*, la *Istoria didactică a literaturii române, Teme și variațiuni*, *Aproximații*, *Critici români contemporani*, *De la modernism la postmodernism* sau *Modernism and Postmodernism in Romanian Poetry. A Brief Outline*. În aceste condiții, cele două vocații, critică și poetică, se află într-un dialog deschis și privilegiat, exprimându-se, frecvent, un fel de revoltă a fondului meu liric în textele critice, în care infuzia de elevație calofilă, de lirism livresc nu se lasă controlată cu totul de reflexele rațiunii, de interogațiile intelectului sau de timbrul cartezian al enunțului. Pe de altă parte, una dintre cele mai provocatoare condiții e aceea de profesor de literatură. Cum poți să „predai" ceva care nu se lasă fixat în enunțuri conceptuale, ceva inefabil precum lirismul? Cum poți să transpui în cuvinte formele paradoxale ale unor trăiri de dincolo de cuvinte? Este ceea ce am încercat să realizez, ca profesor de literatură, orientând mințile celor tineri în spațiul de transparențe și fervori al culturii și al literaturii.

AG: Trebuie să recunosc faptul că mă interesează mai ales activitatea revistelor științifice. Numărul acestora crește în continuare, iar cele electronice au capacitatea să găzduiască mii de pagini de text scris în stil academic, considerat greoi. Le citește cineva? Aveți date în privința frecventării paginilor electronice? Cine sunt cititorii revistelor *Acta Marisiensis. Philologia* și *Journal of Romanian Literary Studies*? Sunt cititori din România sau de peste hotare? Sunteți preocupat de audiența revistelor dumneavoastră? Poate ratingul să dea seama de calitatea unei reviste?

IB: Am încercat și, în mare măsură, am reușit să indexez revistele pe care le conduc (*Vatra*, *Acta Marisiensis. Philologia*, *Journal of Romanian Literary Studies*) în baze de date internaționale (*CEEOL, Proquest, Index Copernicus* etc.). De asemenea, aș dori să subliniez că toate aceste reviste sunt prezente online (*open source*) pe siteuri proprii, dar și pe pagini ale unor rețele de socializare. În ceea ce privește cititorii revistelor pe care le coordonez, bătălia pentru vizibilitate, pentru atenție și notorietate se dă în rândul segmentului cel mai tânăr, care a fost socializat sau socializează tot mai mult „online" și căruia începe să îi lipsească deja deprinderea de a citi presă scrisă. Și aici, atenția acestei categorii de cititori poate fi stimulată prin abordarea unor teme de actualitate, prin propunerea unor dosare tematice de interes și printr-un design îmbunătățit, atât al revistelor tipărite cât și al siteurilor publicațiilor. Mi-am propus diversificarea structurii serviciilor culturale oferite prin aceste reviste: domenii, rubrici și arii tematice noi și incitante, precum și o vizibilitate sporită în noile media. Creșterea gradului de vizibilitate al revistelor pe care le conduc este asigurată printr-o colaborare cu parteneri din mediile de informare, precum și printr-o prezență constantă a revistelor în cadrul unor conferințe, mese rotunde, simpozioane, sau întâlniri cu cititorii. Aș sublinia, în acest context, al vizibilită-

ții, faptul că am reușit digitizarea tuturor numerelor revistei *Vatra*, din anul 1971 până în anul 2021 și, de asemenea, am editat o *Bibliografie* a revistei cuprinzând toate titlurile publicate în perioada 1971 și 2021. În acest fel, cercetători, doctoranzi, cadre didactice universitare vor putea avea acces la o bază de date utilă cercetării literaturii române contemporane.

AG: În condițiile în care se vorbește despre o criză a teoriei literaturii și a metodologiei în studiul literaturii mai este nevoie de publicații cu studii literare? Filosoful american de origine germană și teoreticianul literaturii Hans Ulrich Gumbrecht susținea în 2011 că știința, de fapt critica literară ca știință, va intra în curând într-o fundătură și că ar trebui să se renunțe la metodele tradiționale de analiză în favoarea unei „lecturi pentru dispoziție" (Stimmung). S-a adeverit viziunea lui Gumbrecht? Putem utiliza astăzi conceptul de știință a literaturii? Mai justifică această disciplină menținerea unor publicații dedicate în exclusivitate studiului literaturii?

IB: În contextul acestei crize a teoriei și metodologiilor din sfera studiului literaturii, aș dori să mă refer, succint, la două dimensiuni ale criticii literare, distincte: critica de întâmpinare și critica academică, dimensiuni între care există disjuncții, dar și confluențe, corespondențe, intersectări. Opoziția între cele două tipuri de critică literară reiese din gradul de aproximare sau aprofundare a structurilor și semnificațiilor operelor, dar și din notorietatea, reală sau subînțeleasă, ce li se atribuie. Din unghiul vizibilității, critica de întâmpinare, foiletonistică, ilustrată în reviste literare sau în suplimentele unor cotidiane, deține o cotă de public sau de imagine mult mai semnificativă, în comparație cu critica universitară, publicată în volume docte, masive, în reviste „cotate CNCS" sau indexate BDI și, mai puțin, în revistele de cultură, forme publicistice receptate cu parcimonie de publicul cititor. Din perspectiva formei și expresiei, foiletonismul critic se distinge printr-o alură mai degajată, un aer dezinvolt și o naturalețe a frazării, în timp ce demersul criticii universitare se impune prin sobrietate, spirit metodic, ținută raționalizantă, repudiind digresiunile eseistice, enunțul seducător sau cuvântul cu cromatism calofil. Demersul critic universitar este, în același timp, mult mai atras de conceptualizare, de problematizare, de excurs teoretizant, decât discursul criticii foiletoniste, mai rapid, mobil, rezumativ, lipsit de complexe în fața antinomiilor și aporiilor textului literar. În același timp, discursul critic universitar se definește prin modestie expresivă, asumându-și neutralitatea expresiei ca o condiție *sine qua non* a eficienței „științifice". Aplicat, metodic, revelator prin ispita profunzimii, discursul critic universitar tinde, uneori, să devină plat, mecanic și să opacizeze sensurile operei, în loc să le exprime transparența. În acest mod, o carte despre un scriitor clasic scrisă în spirit rigid academic are toate șansele să plictisească, să aplatizeze arhitectura simbolică a operei, să obnubileze ceea ce e limpede, să complice inefabilul operei, să transforme în enunț tern fascinația și expresivitatea textului. Neîncrederea în resursele și în instrumentele criticii universitare provine din mască academică, din replierea expresiei în ținută erudită, în rigiditate metodologică și lipsă de suplețe a interpretării. Pe de altă parte, opinia mea este că studiul literaturii nu este deloc într-un impas al evoluției și eficienței sale, iar revistele de cultură și cele academice mai dețin încă multe resurse metodologice sau hermeneutice.

AG: Au publicațiile științifice socio-umaniste un rol în modelarea profilului moral al oamenilor sau funcția lor este în exclusivitate de cunoaștere?

IB: Publicațiile științifice, în măsura în care își asumă obiectivul receptării autentice, corecte, adecvate a literaturii, posedă și un rol educativ, căci există în arhitectura oricărei publicații științifice un fel de pedagogie intrinsecă, o didactică superioară ce pornește din cunoașterea lumii, a culturii și a profilului moral al omului contemporan, asediat din ce în ce mai mult de spectaculoase inovații în sfera tehnologiei sau de dinamica unei globalizări accelerate. Ori-

ce revistă de cultură are un rost propedeutic și paideic, o funcție formativă, modelatoare. Pe de altă parte, dacă privim retrospectiv cultura românească, am putea spune că primii anii de după 1989 nu au fost prea favorabili receptării critice a literaturii, din cauza manifestărilor abundente ale unei publicistici cu statut efemer și senzațional, în care oamenii de litere au resimțit fervoarea spațiului public și fascinația ideologiei, părăsindu-și uneltele și învestiturile creatoare pentru a se dedica unor proiecte politice și spiritului civic, din considerentul că, mai ales în epocile de efervescență istorică și socială, creatorul nu trebuie să se izoleze în turnul de fildeș. Desigur, „trădarea cărturarilor" (Julien Benda) are motivațiile ei, în măsura în care, prin cuvânt, acțiune și faptă civică, intelectualii pot încerca să schimbe ceva, să conducă la clarificarea unor confuzii din sfera publică, orientând în mod adecvat pasiunile, gândurile și opțiunile semenilor. Din păcate, acțiunea intelectualilor români a fost încununată de un succes parțial, ca să nu zicem altfel, și asta nu numai din vina lor. Revizuirile acelor ani au fost necesare, cu toate excesele inevitabile produse prin discreditarea unor scriitori importanți sau prin încercarea de impunere a unor scriitori fără valoare estetică. Exagerările, ca și excesele, au condus la un apel la normalitate, la un „calm" al valorilor ce au favorizat clarificări estetice, readucerea scriitorilor și a operelor importante la cota de încredere meritată. Dezbaterile despre restructurările canonice, despre rolul revizuirilor în literatură, despre ideologia *est-etică* s-au intensificat în anii '90, când, ca și acum, existau centre de putere culturală, în jurul cărora gravitau scriitori, critici literari, intelectuali de diverse calibre, după cum a existat, există și va exista mereu o tensiune între *centru* și *margine*, între capitală și periferie, geografia literară, cu accidentele ei, cu fizionomia sa contorsionată fiind influențată, într-o măsură mai mică sau mai mare, de reactivitatea polilor de putere, de fascinația „idolilor forului" și de predispozițiile umorale ale criticii literare.

AG: Orice publicație științifică care se respectă are un mecanism de selecție a articolelor, un proces de evaluare colegială care este menit să corecteze ceea ce este de corectat sau să respingă articolele de proastă calitate. Este suficient acest mecanism pentru a asigura calitatea materialelor dintr-o revistă sau se recurge și la redactare. Pe timpuri, redactorii aveau puterea să modeleze un scriitor. Un accent bine pus sau excluderea unor pasaje proaste transformau un text mediocru într-unul de apreciat. Dumneavoastră redactați articolele în redacție înainte de a le publica? Trebuie să se facă așa ceva sau lăsați toată responsabilitatea pe autor și evaluatori?

IB: În privința evaluării articolelor care ni se transmit în vederea publicării, dacă e vorba de autori consacrați, de colaboratori permanenți, nu se pune problema unei evaluări sau revizuiri a textelor înainte de a fi publicate. Textele autorilor cu mai restrânsă notorietate sunt supuse unei lecturi atente (*peer review*) și, dacă ele nu întrunesc standardele de calitate și de exigență, sunt returnate autorilor cu sugestii de corectură, urmând ca aceste articole să fie retrimise în urma corecturilor efectuate. Din această perspectivă, a receptării competente a literaturii, critica literară înseamnă aptitudinea de a *citi* competent texte, printr-un instrumentar conceptual și hermeneutic adecvat, care trebuie să faciliteze înțelegerea operei literare, nu să îi oculteze înțelesurile printr-un limbaj excesiv de erudit și de livresc, lipsit de claritate și naturalețe. Limpezimea în gândire și exprimare trebuie să fie una dintre calitățile esențiale ale textelor critice, în măsura în care eseistica, articolul critic, critica literară în general reprezintă forme ale metaliteraturii, ale expresivității literare, atunci când se întrupează în texte sugestive, rafinate, cu înțelesuri și subînțelesuri nuanțate, cu racorduri erudite spre spații literare diverse, cu racursiuri și reverii exegetice ce denotă temperamentul și talentul criticului, care exprimă nu doar concepte, ci și reverii și melancolii, în texte evocatoare, cu o emblematică forță de sugestie a cuvântului și cu o revelatoare știință a textului.

AG: Știu că una din cerințele față de revistele care intră în bazele de date importante

este diversitatea autorilor. Nu se mai pune, ca în revistele obișnuite de cultură, problema unității de atitudine și de viziune asupra literaturii a unui grup de personalități care reprezintă o publicație. Cum schimbă această viziune ideea de revistă? Poate că limba română ar trebui să găsească o altă denumire pentru acest loc în care publică cercetători de pe întreg globul, de diferite naționalități și gusturi?

IB: Revistele care își doresc să fie indexate în bazele de date importante trebuie să respecte, într-adevăr, această cerință a diversității, cu alte cuvinte trebuie să dovedească o selecție cât mai largă a autorilor, în plan național și internațional. Tocmai de aceea, diversitatea autorilor determină cu necesitate o diversitate a opiniilor cu privire la o anumită temă, cu privire la un anumit subiect dezbătut. Acest fapt conduce, poate, și la o anumită detașare hermeneutică, la un discurs echilibrat, raționalist, la o temperanță programatică a judecății critice, ce cultivă o abstragere de la jocurile mai radicale ale arenei literare. Selecția autorilor ar trebui să fie una valorică, spre o evaluare matură și lucidă a condiției culturii contemporane.

AG: Se zice că în secolul al XXI-lea, nu țările cu economie puternică sau cu armă nucleară vor alcătui forțele de putere în lume, ci acelea care vor deține multă informație. Vor avea un cuvânt de spus bazele de date și cataloagele internaționale, unde se stochează contribuțiile științifice, pentru a modela lumea sub aspectul cultural, etic sau economic? Ce beneficii vor avea în urma acestei influențe cei care și-au oferit gratuit rezultatele cercetărilor? De pildă, o revistă culturală/literară de limbă română adună informații care alimentează istoria unei culturi/literaturi naționale. Ce vor alimenta bazele de date internaționale?

IB: Informația este vitală, esențială pentru o literatură, pentru viitorul unei națiuni, pentru zestrea literară a unei țări. În acest context, bazele de date în care este acumulată cunoașterea, știința, cultura reprezintă forme de supraviețuire într-un viitor tot mai incert, reprezintă resurse ale modelării estetice și etice, modalități de resuscitare a culturii naționale, iar revistele de cultură, publicațiile științifice și academice sunt motoarele acestor baze de date ce asigură funcționalitatea metabolismului omenirii. În același timp, aș spune că viitorul literaturii nu poate fi cu mult diferit de viitorul omenirii, astfel încât, dacă omenirea se îndreaptă spre o perfecționare accelerată a tehnicilor informaționale, statornicindu-se astfel modalități tot mai rafinate și mai eficiente de comunicare între oameni, ea se îndreaptă și spre o diminuare a spațiului emoției și al reveriei. Literatura poate avea șansa, într-o astfel de ambianță a realității proiectate online, într-o competiție cu lumile virtuale programate de computere, să își nuanțeze mesajul, să își radicalizeze sau să-și simplifice limbajul, să devină mai autentică prin apropierea de cititori. Nichita Stănescu scria, în 1982, referindu-se la viitorul literaturii într-o lume copleșită de tehnică: „Viitorul literaturii sunt convins că va coincide cu viitorul omului. Nu împărtășesc câtuși de puțin pesimismul panicard al celor care cred că tehnica va desființa interesul față de literatură. Dimpotrivă! Nu cred, de asemenea, că literatura va putea fi fabricată de computere. Este adevărat că, cel puțin în principiu, un computer poate să facă un sonet de Shakespeare. Da, dar aceasta cu condiția să se fișeze opera shakespeariană și să se programeze în computere structura sonetelor lui Shakespeare. De altfel, computerele și în știință au rolul de a soluționa, iar nu acela de a crea. Cui i-a dat vreodată prin cap și cine și-ar putea imagina vreodată că prin crearea unui ceas perfecționat se poate crea și timp?". Sunt convins că literatura își va restructura și își va rafina mecanismele și expresivitatea, nuanțându-și componenta comunicațională, fără să renunțe la capacitatea de a transmite frumusețe afectivă, tensiune emoțională, conservându-și, totodată, frumusețea estetică, rezonanța expresivă, care îi conferă relevanță identitară.

AG: Domnule profesor Iulian Boldea, vă mulțumesc.

„Orice revistă de cultură are un rost propedeutic și paideic, o funcție formativă, modelatoare”

Rezumat. Dialogul cu Iulian Boldea, poet, critic și istoric literar, eseist, doctor, profesor la Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș, România, redactor-șef al mai multor publicații periodice, abordează un șir de aspecte legate de revistele de cultură și cele științifice. Se discută despre diminuarea rolului publicațiilor de cultură în contextul dezvoltării blogurilor și a rețelelor de socializare, despre impactul internetului asupra criticii literare, despre activitatea revistelor științifice, despre menținerea revistelor dedicate în exclusivitate studiului literaturii, despre rolul publicațiilor științifice în modelarea profilului moral al oamenilor și de promovare a culturii române în spațiul global.

Cuvinte-cheie: reviste de cultură, publicații științifice, bloguri, baze de date, funcție modelatoare.

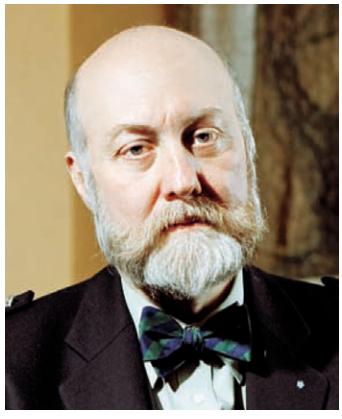
“Any culture magazine has a propaedeutic and paideic purpose, a formative, shaping function”

Abstract. The dialogue with Iulian Boldea, poet, literary critic and historian, essayist, doctor, professor at the University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology “George Emil Palade” in Târgu Mureș, Romania, editor-in-chief of several periodicals, addresses a series issues related to cultural and scientific journals. It’s being discussed about diminishing the role of cultural publications in the context of the development of blogs and social networks, about the impact of the Internet on literary criticism, about the activity of scientific journals, about maintenance of journals dedicated exclusively to the study of literature, about the role of scientific publications in shaping the moral profile of people and by promoting of Romanian culture in the global space.

Keywords: culture magazines, scientific publications, blogs, databases, modeling function.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6507989
CZU: 75.041.5.071.1(498)(092)
Orcid ID: 0000-0002-2428-7187

Intertext



Adrian-Silvan IONESCU

Critic și istoric de artă, doctor în științe istorice – specialitatea istorie modernă universală; asociat, profesor universitar la Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Arte Plastice (FAP), Departamentul Imagine Dinamică și Fotografie, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România, membru în Consiliul Internațional al Muzeelor (ICOM), membru în Comisia Națională a Muzeelor, membru în London Press Club, membru în European Society for the History of Photography, membru în Société Française de Photographie, directorul revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Domenii de specializare: istoria artei românești și universale, sec. XIX, etnografie și artă populară românească (icoane pe sticlă și pe lemn, recipiente pentru praf de pușcă, ceramică), etnografie extra-europeană (Africa, America de Nord), istoria costumului civil și military, istoria fotografiei și a cinematografului. Cărți publicate: *Balurile din secolul al XIX-lea* (București: Fundația „D'aleBucureștilor", 1997), *Moda românească, 1790–1850. Între Stambul și Paris* (București: Ed. Maiko, 2001), *Modă și societate urbană în România modernă* (București: Ed. Paideia, 2006), *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (București: Ed. Noi Media Print, 2008), *Regina Maria și America* (București: Ed. Noi Media Print, 2009) și multe altele.

SILVAN, TATĂL MEU SAU DESPRE UN PORTRETIST ÎNTRE LITERAȚII, MUZICIENII ȘI ACTORII SECOLULUI XX

Silvan Ionescu s-a născut pe 30 iulie 1909 în satul Dobrun, Județul Romanați (azi Județul Olt), unde mama sa, Teodora, poseda o moșie. Tatăl era inginer petrolist, cu studii la München. Copilăria i-a fost voioasă, fără griji, așa cum sunt toate copilăriile petrecute la țară, într-un conac spațios și în mijlocul unui peisaj mirific. S-a obișnuit de mic să călărească având mai mulți cai în grajdul familiei, atât pentru tracțiune, cât și pentru echitație. Din acest motiv picioarele i-au fost strâmbe, fapt ce l-a afectat întreaga viață, mai ales după ce nu a mai avut bidivii cei focoși pe care era obișnuit să încalece.

Izbucnirea Marelui Război a fost un șoc pentru micul viitor artist. Tatăl plecase pe front, ca ofițer de rezervă. Rămași la moșie împreună cu mama, cei trei frați nevârstnici s-au simțit în pericol la intrarea trupelor germane în Oltenia. Și, ca în vremurile de demult, când ținutul era cotropit de armate străine, fie ele otomane, fie rusești sau austriece, mama și câțiva vecini au decis să pornească în bejenie, au încărcat într-o căruță tot ce aveau mai bun și putea fi transportat, iar familia s-a urcat în trăsura elegantă și au pornit în pribegie. Dar, după câteva zile și-au dat seama că nu au unde să se refugieze, căci totul era deja în mâna inamicului, satele și orașele ruinate, populația în degringoladă și nici un loc potrivit a oferi o minimă siguranță. Așa că s-au întors acasă, găsind conacul devastat – nu se știe dacă de invadatori sau de țăranii rămași în sat, care știau ce exista în acea casă și și-au făcut parte din avutul boierilor... Cum școlile nu au funcționat în primul an de război, Silvan nu a putut fi înscris în cursul primar decât în 1918, când avea deja 9 ani. A fost trimis la școala din satul Redea, unde era casa și moșia bunicii paterne. Acolo se simțea străin, singur și

părăsit. „Muica” era aspră și nu-i arăta dragoste. Școlarul tânjea de dorul mamei și al casei natale. Se ducea la capul satului și privea în lungul șoselei spre Caracal, în direcția satului de baștină, Dobrun, aflat la 4 km distanță, sperând că o va vedea venind pe mama sa iubită. Dar ea nu venea! Băiețelul firav, cu păr blond ca paiul, nu se putea dezlipi din acel loc, așteptându-și mama. Dar sentimentul că va veni îi dădea o mare mângâiere sufletească și uita de singurătate.

În Oltenia a urmat primii doi ani de școală, restul claselor primare le-a făcut la Băicoi și Câmpina, unde se mutase familia după revenirea tatălui de pe front și reluarea activității ca inginer petrolist, la sondele din Județul Prahova. Și-a desăvârșit educația la celebrul Liceu Sfinții Petru și Pavel din Ploiești unde și-a luat bacalaureatul în anul 1929. Acolo a avut colegi de serie, nu de clasă, pe câțiva dintre viitorii oameni de artă care aveau să se afirme, cu pregnanță, la maturitate: criticul de artă Aurel Broșteanu (1904–1984), compozitorul Paul Constantinescu (1909–1963) și actorul Fory (Cristofor) Etterle (1908–1983).

De la acea vârstă, Silvan concheta cu artele: îi plăcea teatrul și organizase o echipă de colegi talentați cu care interpretau diverse piese la serbările școlare, era foarte îndemânatic la desen și-i plăcea să picteze, în special peisaje și apusuri de soare. Șansa a făcut să-l cunoască pe gazetarul și compozitorul Ionel Fernic (1901–1938) care improviza la pian asigurând fondul muzical în cinematograful local, „Modern”, unde rulau filme mute. Simțindu-se admirat de liceanul care se zgâia la el în fosă, aplecat peste balustradă, pianistul a intrat în vorbă cu el și l-a întrebat dacă-i place muzica și dacă știe să cânte la vreun instrument. Silvan i-a răspuns că a învățat vioara, dar preferă să deseneze. Așa s-a legat între ei o prietenie sinceră și trainică în pofida diferenței de vârstă, Fernic fiind cu o generație mai vârstnic decât el. Fernic i-a comandat portretul caricatural al unui avocat veros al Ploieștilor, pe care l-a publicat în revista umoristică și de scandal pe care o edita, *Să nu te superi că te'njur*. Era în anul 1927. Silvan debutase! Totdeauna a povestit că atunci când a văzut în chioșcul de ziare respectivul periodic care reproducese schița sa chiar pe copertă, la dimensiune apreciabilă, iar în jur fuseseră inserate niște rime caraghioase plăsmuite de compozitor, liceanul a trăit cea mai fumoasă zi a vieții sale: a simțit că i-au crescut aripi! După câtva timp, revistei i s-a schimbat titlul în *Să nu te superi că glumesc* și, în cele din urmă, *Să nu te superi*. Modificarea se făcuse la protestele autorităților locale și politice, care erau crunt înjurate de Ionel Fernic, gazetar talentat, dar colțos. Întreaga viață i-a purtat o adevărată venerație compozitorului, gazetarului și aviatorului Fernic pentru faptul că sesizase în el scânteia talentului, îl încurajase și-i publicase primul desen. În notele sale memoiralistice inedite îl prezenta în tonuri strălucitoare: „Era înalt, bine legat, cu un corp sportiv, pe care stăteau bine hainele, chiar dacă nu erau călcate. Mers sigur, fredonând sau pufțin îngândurat, purtând mereu un baston destul de gros pe brațul stâng. Profil cu nasul nobil,

Fig. 1. *Autoportret*.

fruntea mare, transpirată, părul dat peste cap și culoarea feței roșiatică, cum se vede la cei ce le place vinul roșu, [mergând] grăbit spre țintă. Era o figură ieșită din comun pentru atmosfera provincială a Ploieștiului. În cursul dimineții, Fernic era văzut în grădina terasă Obrenovici, așezat la pian, compunând. Muncea mult, relua de nenumărate ori de la început o nouă romanță, până i se părea că e reușită! A doua zi, aceeași lucrare era modificată. Dimineața, venind dinspre strada Franceză sau din Piața Unirii, prin pasajul cooperativei, și intrai în grădina de vară a berăriei Obrenovici, nu vedeai decât scaunele suite pe mese și pe Ionel Fernic la pianul orchestrei care, seara, delecta publicul ploieștean fără ca Fernic să facă parte din ansamblu. La ora 12, ora aperitivelor, Ionel Fernic închidea pianul, își lua bastonul și pornea, fredonând, spre bodega Ghiculescu, din piață, sau alta mai mică, unde știa un vin bun."

Fig. 2. *Tudor Arghezi.*

În toamna anului 1929, după ce își luase bacalaureatul, tatăl său, văzând că absolventul era înclinat să se înscrie la Conservatorul de Artă Dramatică, să se facă actor, sau să urmeze Academia de Belle-Arte, spre a ajunge pictor – ambele considerate de o familie așezată de la începutul secolului XX ocupații neserioase și cu scăzut potențial financiar – l-a trimis în Germania, să studieze, la fel ca și el, la o universitate tehnică. După un an de practică, ca simplu muncitor, la Fabrica de materiale pentru sondaje (utilaje petroliere) „Alfred Wirth", în orașul Erkelenz, la granița cu Olanda, în 1930 s-a înscris la Technische Hochschule din Berlin-Charlottenburg, secția Arhitectură. Anul de practică în producție era obligatoriu pentru viitorii studenți ai politehnicii. Însă era și un bun mijloc pentru cei care încă nu stăpâneau limba germană să o învețe mai ușor, prin comunicare directă cu localnicii. La recomandarea profesorului de modelaj de la Politehnică, Hermann Hosaeus (1875–1958) – important sculptor german, autor al unor memorabile monumente de for public dedicate Marelui Război – care îi observase dotarea pentru plastică, a fost admis, ca audient, la Kunstakademie din Berlin. Acolo a urmat cursul de anatomie și desenul după model viu, care i-au fost foarte utile mai târziu, fiind deprins, de acolo, cu crochiul rapid și surprinderea unei expresii sau unei gestici fugare.

În 1936 a absolvit Politehnica berlineză cu diplomă de inginer-arhitect și a revenit în țară. Au urmat anii în care a împletit activitatea diurnă de arhitect angajat la divese institute de proiectare cu aceea nocturnă, de plastician, portretist și ilustrator al diversor periodice de cultură, o existență voioasă și recompensantă prin prieteniile ce le lega în sânul inteligheției naționale.

Dar norii războiului pluteau peste omenire. Tânărul arhitect a petrecut multe luni insipide concentrat la un regiment de geniu apoi, la izbucnirea conflagrației, anii de front, chiar pe granița de est, în nordul Moldovei, cu misiunea de a distruge poduri, șosele, gări și obiective industriale ce nu trebuiau să cadă în mâna inamicului roșu. Dar a continuat să deseneze, să aibă legături cu oamenii de cultură, fie ei temporar în uniformă (la fel ca el), fie în civil.

La revenirea păcii s-a întors la vechiile sale ocupații pe care le-a continuat, fără întrerupere, tot restul vieții, în pofida schimbărilor dramatice din viața politică, socială, economică și culturală a țării. Astfel, Silvan a lăsat o panoramă vie

Fig. 3. *Ion Minulescu*.

a vieții artistice românești – și universale putem spune, datorită turneelor unor mari muzicieni și compozitori, a unor actori sau trupe de teatru ori a vizitelor unor oameni de cultură străini – întinsă pe o perioadă de peste 70 de ani.

Om cu vaste lecturi – unele inclusiv în original, pentru că stăpânea bine limba germană și-i făcea mare plăcere să citească beletristică nemțească – Silvan era foarte dotat pentru literatură și avea pasiune pentru memorialistică. În tinerețe scrisese nuvele și își încercase condeiul în stilul cronicăresc. La dispariția complexului creator de la mijlocul secolului al XX-lea – literat, om de teatru, grafician și colaborator al lui Dimitrie Gusti la organizarea Muzeului Satului – Victor Ion Popa (1895–1946), de care se simțea apropiat și pe care îl stima fără rezerve, Silvan a semnat un material în care îi elogia caricaturile și sclipitorul umor, benign, fără sarcasmul mușcător al altor desenatori satirici ai vremii: *Victor Ion Popa, caricaturist*, în *Bis* nr. 151/6 aprilie 1946, p. 5.

Când avea câte o vizită – destul de rar, ce-i drept, pentru că locuința modestă nu prea permitea asemenea desfătare – ori când se întâlnea cu prietenii la Casa Scriitorilor, îi plăcea să depene amintiri despre oamenii iluștri pe care-i cunoscuse. Le relata cu har și cu haz, el fiind cel dintâi care râdea de cele spuse. De multe ori s-a apucat să le aștearnă și pe hârtie. Dar niciodată în mod sistematic sau cu vreo intenție de publicare. Era mult prea atras de desen, de exercițiul zilnic. Caietele sale de note zilnice sau de confesiuni biografice erau presărate, adesea, cu schițe, portrete din amintire, autoportrete, relevee de construcții tradiționale românești, compoziții cu personaje din piese de teatru de demult, sau crochiuri fugare luate, pe viu, după imaginile derulate pe ecranul televizorului. Așa i-a surprins pe Luciano Pavarotti sau Placido Domingo, sau pe câțiva oameni politici la modă (care, însă, nu-i erau simpatici și nu-i lucra cu prea mare drag, ci mai degrabă, pentru un exercițiu al mâinii…). Aceasta o făcea mai ales în ultimii ani de viață, când nu ieșea prea des din casă și petrecea mult timp în fața micului ecran, pentru că doar din 1993, familia noastră a avut un televizor personal nu neapărat dintr-o jenă financiară ci, mai precis, din considerente educative și fizico-morale – spre a nu pierde eu, tânăr în formare, timpul de studiu și a deveni cu toții dependenți de programele derulate constant – cât și pentru a nu ne eterniza pe scaune, fără a face mișcarea necesară sănătății. Până atunci, serialele polițiste, Tele-Enciclopedia, Tele-Cinemateca sau meciurile importante din Campionatul Mondial de fotbal (acestea în special pentru tata, căci eu nu am fost vreodată microbist), erau vizionate fie la Casa Scriitorilor, la aparatul plasat în amplul și elegantul hol de intrare la restaurant, fie la niște prieteni ce nu locuiau prea departe de casa noastră.

Cum lucra Silvan

Încă de la apariția lor constantă pe piață, fie ca foi volante, litografiate, fie în presa ilustrată a secolului al XIX-lea, portretele umoristice – nu spun caricaturale, pentru că Silvan nu făcea tocmai o șarjă sarcastică – au fost desconsiderate și etichetate drept gen ușor, admis cu oarecare greutate alături de grafica de șevalet spre a nu

mai vorbi despre genurile majore ca pictura și sculptura. Dar numai acela care practică acest gen de portret știe cât de dificil este să atingi sintetismul, să surprinzi caracteristicile fizionomice și psihologice ale unui personaj. Se ajunge acolo după o temeinică educare a privirii spre a observa rapid specificul modelului și cu un exercițiu constant, după mii și mii de schițe.

Silvan nu a avut vreodată un atelier. Atelierul său era propria cameră sau, mai degrabă, patul în care dormea. Om comod și aparent leneș din fire, dimineața, după ce-și lua micul dejun (de obicei tot în pat), se ridica în capul oaselor și, sprijinit de o pernă lipită de perete, lua pe genunchi planșeta și desena. Folosea creioane moi, de la 3B până la 8B, în special marca Kohi -Noor. Casa era plină de acele creioane galbene, elegante. Nu-i plăcea să folosească ascuțitoarea pentru a obține un vârf fin, ci și le ascuțea cu un briceguț sau cu o lamă de ras. Totdeauna partea conică a lemnului ce avansa spre vârful de grafit era foarte lungă, ca o țeapă bine cioplită.

Când părăsea casa, în haine avea totdeauna câteva cioturi de creioane cu mină moale ce, prin îndelungată folosință, fuseseră reduse în dimensiune și puteau fi purtate fără teamă că ar perfora buzunarul. În celălalt buzunar avea coli de hârtie împăturită în patru, spre a se potrivi acolo și a le avea oricând la îndemână. Astfel, în orice situație, când apărea un model atractiv, era pregătit să schițeze.

Atunci când o redacție îi comanda portretul unui dirijor sau solist ori al uni actor celebru, Silvan mergea la sala de concert sau de spectacol teatral și se așeza totdeauna pe scaunul de la capătul primului rând (dacă acesta era liber). De acolo putea să studieze în bune condițiuni fizionomia protagonistului. Executa schiță după schiță, într-un ritm uluitor.

Lucra rapid, cu linii largi, continue. Avea maximă siguranță în așternerea conturului. Părea că linia nu se năștea din vârful condeiului ce atingea hârtia, ci luase formă din minte, după multă gândire. Își cunoștea atât de bine modelele preferate, încât lucra din imaginație, stilizând într-una, renunțând la anumite tușe inutile și reducând portretul la esență. Dar ce esență! L-a

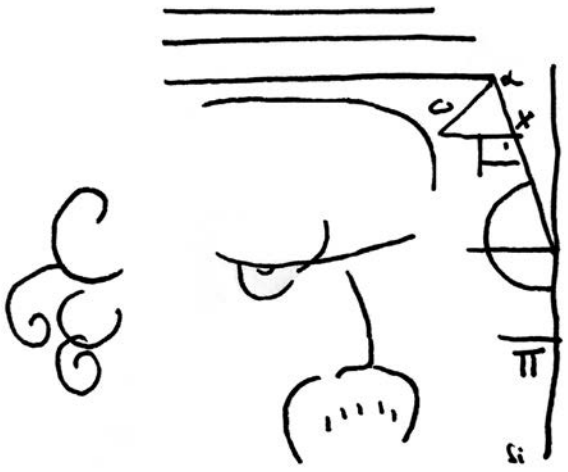


Fig. 4. *Ion Barbu*.

imortalizat pe Eugen Jebeleanu din câteva trăsături: pe o coală apăreau doar niște sprâncene stufoase, un nas fin și o mustăcioară. Atât! Dar acela era Jebeleanu! De unde ar fi fost privit, era recognoscibil poetul militant, autorul lui *Lidice* și al *Surâsului Hiroshimei*.

Silvan avea mai multe chipuri preferate asupra cărora revenea adesea. Proveneau în special din lumea literară, oameni pe care-i cunoscuse bine, îi îndrăgise și-i stima: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, George Bacovia, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Ion Minulescu, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Marin Sorescu. Dar și printre muzicieni avea preferințe, revenind adesea asupra trăsăturilor lui George Enescu, George Georgescu, Ion Voicu, Herbert von Karajan (cu care se cunoștea și se împrietenise încă din tinerețe, din perioada studiilor în Germania), Sviatoslav Richter, David Oistrach, Lola Bobescu, Cella Delavrancea, Virginia Zeani, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Sir John Barbirolli, Sergiu Celibidachi, Yehudi Menuchin, Dan Grigore. Cred că în acest caz acționau și afinitățile elective și trăirile estetice pe care acești mari interpreți sau dirijori i le suscitaseră.

Unele imagini dau impresia de animație. Cel mai bine sunt surprinse gesturile elegante ale dirijorilor: Sir John Barbirolli are o multiplicare a degetelor de la mâna stângă pentru a evoca comandarea unui vibrato din partea orchestrei, sau George Georgescu impunând un lento, sau un largo la Ghenadi Rojdestvenski,

sau Lorin Maazel cu un fortissimo. Și la alți muzicieni este sugerată velocitatea interpretării, mișcarea arcușului la Ion Voicu, David Oistrach și Yehudi Menuhin sau pasionala aplecare asupra clapelor la Sviatoslav Richter și Arthur Rubinstein.

Nu-i plăcea să execute portrete după fotografie. Dacă redacția vreunei reviste îi trimitea, prin curier, câteva poze ale unui autor debutant sau deja celebru, Silvan refuza comanda și cerea să-l întâlnească pe respectivul model, nu conta ora sau locul. De multe ori poeții sau romancierii ori actorii veneau chiar la noi acasă, în modesta locuință de două camere din Str. Sevastopol nr. 20. Așa ne-au vizitat Victor Rebengiuc prin 1965, după succesul din filmul „Pădurea spânzuraților", Mihnea Gheorghiu, Dan Hăulică, Valeriu Râpeanu, Mircea Horia Simionescu, Petre Pandrea, C. Cristobald, Mircea Zaciu, Petru Popescu – după debutul său cu romanul *Prins* din 1969 și apoi, revenind cu o vizită în 1970, la apariția următorului titlu de succes, *Dulce ca mierea e glonțul patriei* –, Marin Sorescu (care ne era chiar vecin locuind, o vreme, la două case de noi) și mulți alții pe care nu mi-i mai amintesc. Cu Sorescu (1936–1996) se cunoștea atât de bine, se vizitau adesea, iar poetul, la începuturile sale modeste, îl stima fără rezerve pe artist încât Silvan își permitea să-l ironizeze, cu bunătatea părintească, modelul fiind mult mai tânăr decât el. Aceasta până când poetul a devenit membru corespondent al Academiei Române (1991), apoi membru plin (1992) și Ministru al Culturii (1993–1995) când a devenit intangibil... L-a imortalizat mâncând ciorbă și picurându-i un strop din lingura dusă spre gură sau i-a surprins mersul ridicol, cu picioarele crăcănate și vârfurile pantofilor în afară, ca suferinzii de platfus.

Pentru că lucra exclusiv după natură, portretele sale par atât de vii, de elocvente pentru privitor. Marele critic și istoric literar Șerban Cioculescu (1902–1988), apare în 4 ipostaze, executat la date diferite. Într-una, academicianul și respectatul director al Bibliotecii Academiei Române este surprins în plină dizertație, schițând un rânjet cinic și ridicând, interogativ, degetul. Un alt instantaneu îl surprinde la senectute, cu barbă și o privire întrebătoare, trimisă parcă din altă lume. Celălalt istoric literar de mare valoare, George Călinescu (1899–1965) apare retoric, cu o mână ridicată, ca oratorii din Agora. Literatul și gazetarul polemist Tudor Arghezi (1880–1967) te străpunge cu ochii săi sfredelitori chiar dacă are în mână o sapă și se pregătește să plivească grădina de la Mărțișor. Poetul George Bacovia (1881–1957), costeliv și dramatic, este epuizat, copleșit de viață și de angoasele sau nervii săi de primăvară sau din întregul an. Cele două portrete amintite sunt și unele dintre puținele pe care este aplicată și culoare (acuarelă sau guașă). Bacovia este plumburiu și violet – nuanțe caracteristice pentru versurile sale –, Arghezi este lucrat în acorduri primăvăratice, de galben, albastru și verde. Un alt chip colorat în tonuri calde (galben, oranj, ocru) este al romancierului Liviu Rebreanu (1885–1944). Sadoveanu (1880–1961) este prezentat încântat de persoana sa, sigur pe sine, cu mâinile în buzunare și capul dat pe spate, cu mândrie și aroganță sau preocupat de jocul de șah or agil ca o pasăre de pradă, cu nasul său vulturesc și privirea rece, necruțătoare de sub sprâncene-

Fig. 5. *Bacovia*.

le încruntate. Poetul și romancierul cu fumuri aristocratice, Mateiu Caragiale (1885–1936), suficient și distant, apare obosit și plictisit, cu o țigaretă ținută neglijent în colțul gurii.

Portretele lui Silvan trebuiesc citite, uneori, și în cheie anecdotică atunci când sunt cunoscute detaliile legate de amiciţiile sau inamiciţiile dintre anumite personalităţi ale condeiului. La Café de la Paix se derulau zilnic mici drame pe care artistul le surprindea și le consemna. Așa era dușmănia profundă dintre nuvelistul Alexandru Cazaban (1872–1966) și poetul simbolist Alexandru Stamadiad (1885–1955), desenați stand la mese spate în spate, dar spionându-se cu coada ochiului. Sau, o imagine aproape identică, în care protagoniști sunt dramaturgul Mihail Sorbul (1885–1966) și, din nou arțăgosul Alexandru Cazaban, la Capșa, în 1937.

Silvan a fost și prietenul actorilor. L-a cunoscut și portretizat, la Berlin, pe Constantin Tănase, inspiratul creator al spectacolelor de revistă și al Teatrului Cărăbuș, când acesta venise să toarne comedia „Visul lui Tănase", în 1932. Pe atunci tânărul artist era încă student la Politehnică. În 1942, fiind o vreme desconcentrat din armată, s-a înscris la Școala de Cinema a lui Jean Georgescu (1904–1994), marele regizor român. Acolo i-a cunoscut pe actorii Alexandru Giugaru (1897–1986) și Radu Beligan (1918–2016), protagoniști ai peliculei de mare succes „O noapte furtunoasă" (1943) în care portretistul a interpretat un rol episodic la Grădina Union. Era atât de apropiat de marele tragedian George Calboreanu (1896–1986) – neuitatul interpret al lui Ștefan cel Mare din piesa „Apus de Soare" de Barbu Ștefănescu Delavrancea – încât actorul i-a fost martor lui Silvan la cununia civilă, în 1948. Alte și alte nume de mari personalităţi ale teatrului românesc s-au adăugat în mapele artistului: Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Clody Berthola, Iancu Brezeanu, Fory Etterle, Miluță Gheorghiu, Ion Finteșteanu, Costache Antoniu, Grigore Vasiliu Birlic, Irina Răchițeanu, Aura Buzescu, Carmen Stănescu, Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Irina Petrescu, Amza Pellea, Florin Piersic, Dem Rădulescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila.

Fig. 6. *G. Călinescu.*

În perioada interbelică a colaborat cu portrete la publicațiile *Universul Literar, Cuvântul, Ordinea, Viața, Bis, Vremea, Cortina, Spectator, Scena,* iar, după 1950, la majoritatea periodicelor de cultură precum *Gazeta Literară* (devenită ulterior *România Literară*), *Contemporanul, Luceafărul, Teatrul, Muzica, Secolul 20, Manuscriptum, Neue Literatur, Amfiteatru, Viața Studențească, Săptămâna culturală a Capitalei*, *Cronica* (Iași), *Ramuri* (Craiova), *Ateneu* (Bacău), *Tribuna* (Cluj), *Argeș* (Pitești), dar și în cotidiene precum *Scânteia*, *Informația*, *Neuer Weg* etc. A contribuit și la *Almanahul Literar* și la alte publicații anuale de același fel. Începând cu anul 1990, după marile schimbări sociale și politice din România, și-a început colaborarea la noi periodice precum *Moftul român, Dilema, Cotidianul, Literatorul* și a continuat-o la *România Literară*. Pe lângă multe volume pe care le-a ilustrat, a publicat și două albume sub nume propriu: *Portrete de scriitori* (Ed. Eminescu, București, 1982) și *Mari muzicieni ai lumii în România* (Ed. Globus, București, 1995). Avea pregătit un al doilea volum cu chipurile literaților români din ultimele generații, „optzeciștii" și un altul cu actori, pe care nu le-a

mai putut vedea tipărite din cauza indiferenței editurilor la propunerile sale.

Artistul avea o semnătură inconfundabilă, suplă și elegantă, totdeuna așezată la baza desenului: începea cu *Sil*, urmată de o linie lungă care se unea cu ultimele litere ale prenumelui, *van*. Aceasta ieșise dintr-o necesitate: pentru că, de multe ori, zețarii îi paginaseră greșit desenele, recursese la această lungire a semănturii pentru a fi clar pentru aceștia unde este baza lucrării ce urma să fie reprodusă și a nu o plasa oblic sau altcumva.

La redacțiile periodicelor, Silvan nu trimitea desenele în creion care ar fi fost mai dificil de reprodus, la zincografie, prin variația de duct și imposibilitatea redării griurilor. Schițele pregătitoare, în creion, erau trase în tuș, pe hârtie de calc. Dacă era un desen de mici dimensiuni, cât jumătate de coală ministerială (A4), peste aceasta prindea, cu agrafe, o bucată de calc sau pelur și, lipind-o de fereastră, într-o dimineață însorită sau cu suficientă lumină naturală, trasa cu mare dexteritate conturul, stând în picioare, într-o poziție cam incomodă, presând cu degetele mâinii stângi coalele de geam. Dacă, însă, desenul era mai mare și predarea urgentă, trebuind să lucreze noaptea, își făcuse un sistem foarte simplu și ușor de montat sau demontat cu care se ajuta: pe spătarele a două scaune de aceeași înălțime așeza o bucată de geam rămas de la înrămarea unor lucrări, iar dedesubt plasa o veioză aprinsă. După care proceda la copierea desenului ca mai sus.

În casă erau răspândite, peste tot, sticluțe de tuș și tocuri fine, cu penițe minuscule. Avea niște penițe speciale, de cartograf, nu folosea penițele banale cu care învățasem eu să scriu „frumos" la orele de caligrafie din clasa I-a, în anul 1959, și cum învățaseră generații înaintea mea și destul de puține după mine, până la dispariția acestei arte odată cu răspândirea/democratizarea stiloului și, mai ales, a pixului cu bilă, umplut cu pastă. Pentru anumite lucrări unde simțea nevoia să folosească o linie mai groasă, mai puternică, își confecționa singur ustensila necesară dintr-o pană de gâscă sau din tuburi de trestie procurate de pe malul vreunei bălți sau a lacului de la Mogoșoaia, unde se afla Casa de Creație.

Fig. 7. *Ion Voicu*.

Silvan avea și penițe „redis", cu vârfuri de diferite dimensiuni, pe care le folosea uneori spre a scrie titluri de cărți, frontispicii de reviste ori pentru a executa gazete de perete pentru școala mea sau pentru diverse instituții la care mai avea colaborări. Acele penițe erau obținute cu destul de mare greutate, din străinătate. Pe atunci se pleca extrem de dificil peste hotare și când afla că vreun scriitor sau gazetar are o deplasare în exterior, îl ruga să-i aducă penițe, creioane bune sau un flomaster (o noutate absolută pentru România anilor '60–'80). Iar, pentru acest modest comision, tata se onora cu câte un portret.

Silvan era atât de stăpânit de duhul creației, de imboldul de a desena, încât suportul nu-l interesa. Putea așterne schița pe orice suprafață îi era la îndemână: pe un șervețel de la restaurant, pe o invitație de expoziție sau de spectacol, pe spatele programelor de teatru sau de concert, pe marginea albă a paginii de ziar sau revistă, chiar și pe un bilet de tramvai! Cred că dacă s-ar fi aflat într-o zonă naturală, izolată, în pădure, pe câmp sau pe munte și nu ar fi avut un petic de hârtie, ar fi desenat pe o frunză de brusture sau de strejar…

Nu a lucrat prea des în culoare, deși îi plăcea. Dar, solicitările prea imperative ale presei culturale din acele vremuri – care încă mai prețuiau portretul de artist celui produs de aparatul fotografic – nu-i prea permiteau să se consacre

culorii. Totul era alb/negru pentru că totul era comandat de azi pe mâine și cererea trebuia onorată prompt, altfel nu s-ar mai fi apelat la el și altul i-ar fi luat locul. Dar, când nu se afla sub presiune, când își permitea să lucreze pentru proprie plăcere, își scotea acuarelele și începea să completeze, cu tușe largi, diferite portrete dragi, care îl urmăreau până la obsesie (Bacovia, Arghezi, Minulescu, Rebreanu, Voiculescu, Barbu, Sadoveanu, Agârbiceanu). La un moment dat a făcut rost de o impunătoare trusă de pasteluri fine, Lefranc. Nu știu dacă i-o dăruise un alt artist sau dacă o cumpărase. Eu reținca fiind parțial întrebuințată, micile batoane de cretă fiind uneori uzate cam până la jumătate. Cu aceste pasteluri îi plăcea cel mai mult să coloreze. Lucra plat, nu căuta modeleul anatomic. Desena uneori direct în culoare, fără o schiță prealabilă în creion.

Cel mai des se preocupa de chipul lui George Bacovia pe care îl trata în nuanțe de violet cu unele accente de verde și o mare varietate de tonuri de gri plumburiu. Pe Rebreanu îl trasa în galben auriu. La Minulescu folosea multe culori pentru a revela cromatica strălucitoare a versurilor acestuia. Voiculescu era în ocru și oranj roșcat, tonalitățile părului și bărbii sensibilului medic și poet mistic.

Nu era exclusivist în privința modelelor și nu se concentra doar asupra personalităților culturale. Orice model i se părea atractiv și în mapele sale s-au păstrat cele mai diverse chipuri, din cele mai depărtate și divergente straturi ale societății românești: pescarii din Deltă unde a făcut sistematizări, ca arhitect, în 1956, țărani de prin satele străbătute în delegații, gazdele din timpul vilegiaturilor, convivii de la mesele vecine din restaurantul de la Breaza sau de la Slănic Prahova unde luam prânzul când ne petreceam verile în acele stațiuni, la ultima pentru a se trata el de reumatism la băi calde, iar eu și mama pentru a face plajă și a ne bălăci în lacurile sărate de la Baia Verde și Baia Roșie. Cu acele ocazii executa și peisaje, fie doar în creion sau peniță, fie în acuarelă.

În timpul verilor din deceniile șapte și opt ale veacului XX, după ce ieșise la pensie,

Fig. 8. *C. Tănase*.

Fig. 9. *Al. Giugaru*.

Fig. 10. *Grigore Vasiliu Birlic*.

participa câteodată, la tabere de creație organizate de Uniunea Artiștilor Plastici, atunci când se ivea câte un loc liber pentru graficieni. Și acolo se deda peisajării în culori de apă, așa cum numai arhitecții știu să trateze natura în această tehnică. Dar executa și multe portrete ale celorlalți participanți între care se simțea foarte bine și care îl adoptau, cu admirație și venerație, pentru felul său hâtru și comunicativ de a fi. Așa cum deja am spus-o, era un izvor nesecat de relatări legate de oamenii celebri pe care îi cunoscuse, de intelighenția țării și a străinătății. Iar aceste amintiri cu aura lor de autenticitate pentru că veneau dintr-o experiență personală, foarte bogată, erau ascultate cu mare interes de ceilalți plasticieni, tovarăși de tabără și unii mult mai tineri decât maestrul.

Amici și inamici

Din motive pe care nu le-am putut decela, Silvan nu era în relații amicale cu mai toți colegii graficieni. Bănuiesc că la mijloc era o inamiciție de breaslă împotriva sa, foarte răspândită între noi, românii...

Silvan era un om onest, foarte corect și punctual, respectând promisiunile date redactorilor și directorilor de edituri care-i solicitau colaborarea. Deși deosebit de modest în comportament și în aspectul exterior, sub haina sa jerpelită ascundea o inimă mândră, de om orgolios, care își cunoștea foarte bine forțele și valoarea, știindu-se fără egal între ceilalți portretiști de presă.

Poate tocmai din aceste cauze fusese admis cu mare dificultate și după multe încercări ca membru definitiv în Uniunea Artiștilor Plastici, deși îndeplinea toate condițiile necesare și avea un palmares bogat și recunoscut de participări la expoziții. Mereu se opuneau la admiterea sa alți caricaturiști precum I. Ross (1899–1976), Eugen Taru (1913–1991), Cik Damadian (1919–1985) sau Gion Mihail (1912–1993), ori graficieni neinteresați și nepracticanți ai caricaturii, dar bine ancorați (sau implicați de la distanță) în conducerea și destinele organizației, ca Vasile Kazar (1913–1998), Gheorghe Ivancenco (1914–1979) și Marcel Chirnoagă (1930–2008), chiar dacă, pe față, se arătau foarte prietenoși la adresa lui... Opoziția era nemotivată pentru că, în afara lui Ross, Gion și Damadian, care se aplecau asupra portretului satiric al intelighenției naționale, ceilalți nu abordau acest gen și nu

aveau temeiuri serioase de a-l ostraciza pentru a elimina concurența. Abia în 1964, prin intervenția energică a lui Dan Hăulică (1932–2014), a putut deveni membru al U.A.P. Dar și după aceea a fost tratat cu rezervă. Prima expoziție personală într-un spațiu al U.A.P. a avut-o în 1968, la sala de pe Calea Victoriei nr. 132 ce, mai târziu, va primi numele de Galeria Galateea (cunoscută printre plasticieni și drept „Submarinul galben" din cauza ușii pictată în această nuanță ce avea în mijloc o fereastră circulară ca un hublou de navă – modificată, din păcate în anii din urmă). Aceea a fost singura dată când a putut să se desfășoare pe toată simeza pentru că, în următoarele două expoziții ce i-au fost aprobate de conducerea Secției de Grafică, în 1972 și, respectiv, 1976, la Galeria Simeza de pe Bulevardul Magheru nr. 20, a trebuit să împartă spațiul cu alte practicante ale artelor grafice, lui revenindu-i doar una dintre săli, iar cealaltă fiind ocupată în primul caz de Eva Cerbu și în al doilea de Ana Iliuț, ambele foarte depărtate ca tehnică și tematică de ceea ce făcea Silvan.

Din acest motiv, Silvan a preferat să expună în provincie, la Cluj, Craiova, Ploiești sau în spații neconvenționale precum holurile caselor de cultură din Slănic-Prahova, Sinaia și Vălenii de Munte. Ultima expoziție personală avea să și-o organizeze, în 1980, la Galeriile de Artă ale Municipiului București, spațiu ce nu aparținea U.A.P., ci Primăriei Generale a Capitalei și unde nu mai trebuia să treacă pe sub furcile caudine ale confraților.

La expoziția din 1972 de la Simeza, la sfatul meu, a panotat pe peretele de lângă vitrină, care se vedea bine din stradă, două foarte expresive portrete ale lui Ion Țiriac care era pe atunci unul dintre star-urile internaționale ale rachetei de tenis. Mă gândisem că, prin acest mijloc, ar putea fi atras un public mai larg nu doar acela al obișnuiților galeriilor de artă. Și nu mă înșelasem. Caietul său de impresii a fost „îmbogățit" cu păreri și laude ale unor vizitatori care nu aveau nici o legătură cu plastica, dar aveau sigur cu stadionul... Lectura unui caiet de impresii ale unei expoziții sau muzeu oferă măsura culturii – sau inculturii – publicului!

Fig. 11. *Fory Etterle.*

Fig. 12. *Adrian-Silvan Ionescu văzut de tatăl său, 1986.*

Silvan petrecea mult timp în sala de expoziții. Aceasta nu pentru că nu ar fi existat supraveghetori (ca astăzi când personalul insuficient impune ca galeriștii să facă un du-te vino între săli pentru a asigura permanența), ci pentru dorința de a-și întâmpina publicul și a sta de vorbă cu aceia care se arătau interesați de opera sa. Și nu în ultimul rând de a putea să vândă câte ceva amatorilor căci angajata ce răspundea de sală nu se ocupa de asemenea tranzacții. Dar, nu a prea avut norocul să aibă clienți chiar dacă, om modest, ar fi perceput prețuri modice. O singură dată, în sală au intrat niște vizitatori, un domn și o doamnă, care s-au arătată interesați de un portret al Mariei Tănase. I-au spus expozantului că sunt români plecați în Statele Unite care au venit să își vadă rudele și doresc să ia cu ei ceva autentic românesc și, cum marea cântăreață de muzică populară le era foarte cunoscută, își opriseră alegerea asupra ei. Tata era foarte emoționat. Devenise excesiv de curtenitor și de locvace, povestindu-le cum fusese el prieten cu celebra interpretă și cum participase la turnee ale ei prin țară. Când au discutat prețul tata a cerut, dacă îmi amintesc bine, vreo 300 sau 400 de lei, ceea ce era extrem de puțin. Dar vizitatorii au zis că nu au la ei decât moneta noii lor țări și cred că i-au oferit 200 de dolari, ceea ce era un preț foarte frumos pentru acea dată, însă tata a refuzat categoric, de teama problemelor inerente cu valuta, pe care un cetățean român nu avea dreptul să o posede și trebuia să o declare și să o predea la bancă. I-a invitat pe cei doi să vină a doua zi cu suma solicitată, în lei, dar ei au spus, cu regret, că a doua zi pleacă din țară. Crezând că artistul nu este mulțumit cu oferta lor, au mărit-o, pentru că își doreau tare mult acea lucrare. Dar tata a rămas neclintit în decizia sa de a nu primi valută, iar ei au părăsit sala, foarte triști. După plecarea lor tatei i s-a făcut milă de sfâșietorul regret al celor doi și s-a arătat dispus să le-o dea cadou trimițându-mă pe stradă să-i caut. Dar ei dispăruseră! Așa s-a făcut că Maria Tănase nu a mai putut traversa, încă odată, postum, ca un chip încadrat într-o ramă, oceanul...

Adesea veneau la expoziție prieteni, colegi de birou, rude sau parte dintre cei portretizați, ocazie ca Silvan să se întrețină cu ei. Uneori avea vizite foarte recompensate. Într-o seară, când mă aflam și eu în galerie, a venit poetul Tudor George, poreclit Ahoe pentru strigătul cu care se identificase, pe care îl scotea, adesea, în timpul bahanalelor sale de la Casa Scriitorilor. Era un literat extrem de talentat, dar care ducea o viață boemă, stăpânită de alcooluri. Nu cu mult timp în urmă, în restaurantul de la Scriitori – pe care îl frecventa cu asiduitate și unde producea adesea scandaluri, ironizându-i pe unii și pe alții dintre comeseni – avusese loc un diferend în care îl jignise pe tata. Iar tata era supărăcios din fire și ierta cu greu ofensele. Tudor George-Ahoe (1926–1992), om masiv, fost jucător de rugby, cu o barbă scurtă și deasă, încărunțită, cu o șapcă neagră sau un basc cam decolorat pe cap și îmbrăcat într-o haină de piele neagră, lungă, ca un comisar al poporului din timpul revoluției bolșevice din octombrie 1917, părea că a umplut sala când a intrat. Era, ca de obicei, sub influența băuturii, dar nu era nici agresiv, nici cinic, cum era de obicei, ci avea o dispoziție lirică, înduioșătoare. Fără vreo introducere, i s-a adresat tatei în versuri susținând, timp de vreo 8 sau 10 minute, un elogios monolog în rime potrivite. Era o improvizație spectaculoasă prin care îi lăuda artistului harul și-și punea cenușă în cap pentru faptul că-l supărase, cerându-și iertare. Totul în rime foarte săltărețe. La un asemenea spectacol insolit, inima tatei s-a muiat și, descrețindu-și fruntea și sprâncenele încruntate de sub care îl săgetase, la început, pe poet, a venit spre Ahoe cu brațele deschise. S-au îmbrățișat, s-au sărutat. Ahoe și-a încheiat poemul ciocănindu-l ușor pe tata în frunte cu degetele sale groase și a pronunțat, grav și apăsat: „...Să știți că aici este un soare...” Cum puteai să te superi pe un asemenea poet, pe un asemenea original? Regret că nu am putut reține toate versurile și nici nu am putut să fac o fotografie bună a acestei epocale întâlniri dintre rimă și peniță, în sală lumina fiind neîndestulătoare pentru așa ceva.

Silvan avea incomparabil mai mulți prieteni și admiratori între literați și critici literari sau de artă decât între confrați. A fost apropiat de George Bacovia, Tudor Arghezi, Ștefan

Augustin Doinaș, Miron Radu Paraschivescu, Marin Preda, Marin Sorescu, Cornel Regman, Edgar Papu, Petre Țuțea, Valeriu Râpeanu, Barbu Brezianu (fiind născuți în același an), Ion Frunzetti – pe care îl cunoștea din tinerețe deși, ca vârstă, îi despărțea o generație, Horia Horșia, Dan Hăulică. Cel din urmă a fost legat de Silvan cu o caldă și îndelungă prietenie de pe vremea când abia venise de la Iași la București și bătea la porțile afirmării. Acest tânăr cu trăsături plăcute ce purta o căciulă albă, de oaie, și un cojoc cu blană pe margini ne vizita, frecvent, în minuscula noastră locuință din Str. Sevastopol și avea lungi conversații cu tata. Mama îl servea cu prăjituri cu mere sau alte fructe, făcute chiar de ea. Iar oaspetele rostea, cu glas dulce, încărcat de uimire, admirație și de poftă stârnită de mirosul de vanilie și scorțișoară și, poate, de nostalgia căminului familial părăsit de ceva vreme: „Vaaai! Prăjituri de casă!" Iar mama îi făcea și un pachețel, cu câteva bucăți, să le ia cu el pe unde se ducea. Tata i se adresa familiar, chiar cu părintească tandrețe, cu Dănuț, iar el folosea tot prenumele la care adăuga și Domnu Silvan. Era pe vremea când Hălică nu era încă HĂULICĂ, și nu-și statuase prestigiosul nume în critica de artă și ca director al revistei *Secolul 20*. La apariția primei sale cărți majore, o culegere de cronici și eseuri intitulată *Critică și cultură* (Editura pentru Literatură, București, 1967), Hăulică i-a scris o dedicație care spune multe despre relația dintre ei: „Domnului Silvan Ionescu, în semn de prietenie și de statornică prețuire". Când Dănuț a făcut o călătorie în Germania, în 1968, i-a trimis tatei o carte poștală ilustrată cu chipul lui Carol Quintul de Titian, achiziționată la München, de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Tata a fost extrem de mișcat de acest gest de mare sensibilitate și de prețuirea ce i-o arăta în cele câteva rânduri așternute cu slovă mică, înghesuită în care își mărturisea bucuria de a vedea opere de artă pe care nu le știa decât din cărți: „26 VI 68/ O amintire de pe meleaguri germane, de la München, unde m-am bucurat să găsesc tablouri minunate, pe care le știam numai din cărți. Asta, bine înțeles, pe lîngă enorm de multe producții contemporane, pop-art, op-art, sub-art și altele, care ni se arată cu prioritate. Înfățișarea orașelor e într-o febrilă transformare, se construiește foarte mult, încît nu știu dacă ai mai recunoaște Münchenul. Respectuoase salutări Doamnei. Cu drag, Dan Hăulică." Părintele meu a ținut multă vreme, pe noptieră, acea imagine încărcată de seminficații. Pentru suplimentul din 1967 al periodicului *Secolul 20*, *Omagiu George Enescu*, ocazionat de Festivalul Internațional „George Enescu", Hăulică – mare admirator al stilului portretistic al tatei – i-a solicitat lui Silvan o selecție din desenele sale reprezentative cu interpreți, dirijori și compozitori atrași la București de însemnatul eveniment muzical (Claudio Arrau, Sir John Barbirolli, Zubin Mehta, Carlo Zecchi). Colaborarea tatei la *Secolul 20* a fost lungă și fructuoasă.

Și cu Frunzetti era apropiat, se felicitau reciproc de sărbători, iar când se întâlneau, totdeauna se așterneau la vorbă, glumeau și râdeau la amintirea vremurilor de demult. Tata a păstrat o carte de vizită cu urările pentru anul 1976 „și întreg secolul ce vine" de la subtilul și informatul critic de artă, de la sensiblul poet și savantul profesor universitar de la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu".

Toți cei menționați au scris despre el, i-au analizat opera, i-au decelat și apreciat investigarea psiholigiei modelelor.

*

Într-o viață de 90 de ani, o lună și o săptămână, încheiată pe 7 septembrie 1999, matematic și corect, ca un riguros proiect de arhitect, așa cum a știut să și-o ducă, după principii stricte, severe, care nu lăsau loc la regrete și reproșuri, a realizat o sumă impresionantă de desene ce nu au fost vreodată numărate. În ele a fost concentrată viața cultural-artistică a unei Românii în constantă transformare de la regat la republică populară apoi socialistă și până la structurile democrației contemporane: literați de toate felurile – poeți, romancieri, dramaturgi –, critici și istorici, filosofi, muzicieni, actori, plasticieni.

Din acest tezaur de cultură națională am făcut o selecție reprezentativă de chipuri ale personalităților ce și-au adus o însemnată con-

tribuție la edificarea ei și le-am donat, în anul 2019, Muzeului Național de Artă al Moldovei, pentru a-i îmbogăți patrimoniul cu o suită de lucrări originale ale unui mare portretist român.

Cu ochi versat și mână alertă, obișnuită să surprindă orice gest sau expresie caracteristică modelelor, Silvan a parcurs mare parte din secolul XX cu carnetul de schițe la îndemână, oricând gata să creioneze pe oricine se dovedea a fi cineva în arena culturală a epocii.

Referințe bibliografice:

1. Anghelescu, Victoria (coordonator). *Silvan Ionescu și muzicienii lumii*, catalog de expoziție, Filarmonica Sibiu, 2007.

2. Barbosa, Octavian. *Dicționarul artiștilor români contemporani*, București: Ed. Meridiane, 1976.

3. Carandino, N. *Actori de ieri și de azi*, cu desene de Silvan, Cluj: Ed. Dacia, 1973.

4. Carandino, N. *Nopți albe și zile negre. Memorii din închisorile și lagărele comuniste*, ediție îngrijită de Paul Lăzărescu. Ilustrat cu 10 portrete de Silvan, București: Ed. Fundația Academia Civică, 2017

5. Cruceru, Florica; Postolache, Dana; Darida, Ioan. *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1700-1920*, București: Ed. ACS, 2019.

6. Ionescu, Silvan. *Portrete de scriitori*, cu o prefață de Valeriu Râpeanu, București: Ed. Eminescu, 1982.

7. Ionescu, Silvan. *Mari muzicieni ai lumii în România*, cu o prefață de George Sbârcea, București: Ed. Globus, 1995.

8. Ionescu, Adrian-Silvan (coordonator). *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, București: Ed. Muzeul Național Cotroceni, 2021.

9. Râpeanu, Valeriu. *O antologiei a dramaturgiei românești 1944–1977*, cu ilustrații de Silvan, București: Ed. Eminescu, 1978.

10. Rogneanu, Florin; Crăciunoiu, George (coordonatori). *Portrete și măști, Silvan Ionescu 1909–1999*, Muzeul de Artă, Craiova, 2006.

11. Săceanu, Amza. *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, cu ilustrații de Silvan, București: Ed. Eminescu, 1974.

12. Sbârcea, George. *Orașele muzicii*, cu ilustrații de Silvan Ioenscu, București: Ed. Muzicală, 1976.

13. Sfetca, Petru. *Agora*, cu câteva desene de Silvan, Timișoara: Ed. Facla, 1985.

14. *Silvan: Portretistul/ The Portrait Artist*, Introducere, cronologie și selecția lucrărilor de Adrian-Silvan Ionescu, București: Ed. I.C.R., 2011.

15. Zamfirescu, Ion. *O antologie a dramei istorice românești. Perioada contemporană*, cu ilustrații de Silvan Ionescu, București: Ed. Eminescu, 1986.

Silvan, tatăl sau despre un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX

Rezumat. În acest articol istoricul și criticul de artă Adrian-Silvan Ionescu prezintă viața și activitatea tatălui său, portretistul Silvan Ionescu. Într-o viață de 9 decenii, cuprinsă între anii 1909 și 1999, Silvan Ionescu a reușit să creioneze și, astfel, să imortalizeze viața cultural-artistică a României din secolul XX. În nenumăratele sale desene sunt reprezentați toți cei care se dovedeau a fi cineva în arena culturală a epocii: literați, critici, istorici, filosofi, muzicieni, actori, plasticieni. Asupra anumitor chipuri Silvan Ionescu revenea adesea: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, George Bacovia, Mihail Sadoveanu, George Călinescu ș.a. Portretistul a colaborat cu numeroase publicații din diferite perioade: *Universul Literar, Contemporanul, Luceafărul, Secolul 20, Cotidianul, România Literară*. Pe lângă multe volume pe care le-a ilustrat, a publicat și două albume sub nume propriu: *Portrete de scriitori* (1982) și *Mari muzicieni ai lumii în România* (1995). Cu ochi versat și mână alertă, Silvan Ionescu și-a trăit viața cu carnetul de schițe la îndemână. Portretizând numeroase personalități marcante ale veacului trecut, a contribuit indubitabil la edificarea culturii naționale.

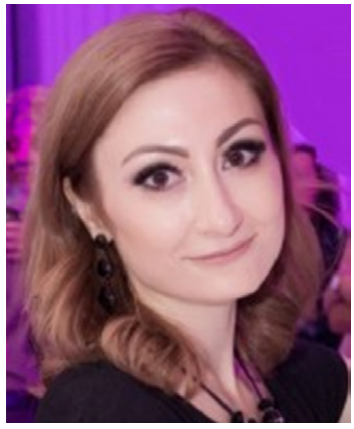
Cuvinte-cheie: portretist, portret, carnet de schițe, peniță, modele, literați, muziciei, actori.

Silvan, My Father or a Portraitist between Literati, Musicians and Actors of the Twentieth Century

Abstract. In this article, art historian and critic Adrian-Silvan Ionescu presents the life and work of his father, portraitist Silvan Ionescu. In a life of 9 decades, between 1909 and 1999, Silvan Ionescu managed to draw and, thus, to immortalize the cultural-artistic life of Romania in the 20th century. In his countless drawings are represented all those who proved to be someone in the cultural arena of the time: writers, critics, historians, philosophers, musicians, actors, artists. Silvan Ionescu often returned to certain faces: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, George Bacovia, Mihail Sadoveanu, George Călinescu and others. The portraitist has collaborated with numerous publications from different periods: *Literary Universe*, *Contemporary*, *Morning Star, 20th Century*, *Daily*, *Literary Romania*. In addition to the many volumes he illustrated, he also published two albums under his own name: *Portraits of Writers* (1982) and *Great Musicians of the World in Romania* (1995). With a wide eyes and an alert hand, Silvan Ionescu lived his life with a sketchbook at hand. He undoubtedly contributing to the building of national culture by portraying many prominent personalities of the last century.

Keywords: portraitist, portrait, sketchbook, pen, models, writers, music, actors.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6507993
CZU: 821.133.1.09



Dontoranda Școlii Doctorale Filologie, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți. Domenii de interes: conceptologie, lingvistică, filozofia limbajului, literatura franceză. Autoarea cărții *Le Concept de vertu pratique dans les romans de Madame de Genlis*. Saarbrücken: Editions Universitaires Européennes, 2017.

Ecaterina FOGHEL

CONSIDERAȚII ASUPRA PROBLEMEI AUTENTICITĂȚII ȘI MODEI ÎN LITERATURA FRANCEZĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

Unul dintre produsele lingvo-culturale în care se reflectă realitatea socială și se fixează coordonatele identității crono-topologice și ideologice ale unei etape de dezvoltare a omenirii este literatura. Relația existentă între opera literară și societate este una firească și inevitabilă, care apare la etapa de producere a primei și se menține atât de-a lungul difuzării, cât și receptării acesteia. Din perspectiva analizei sociocritice sau socioistorice a diverselor creații literare, se desprinde ideea că concordanțele dintre literatură și societate nu se manifestă doar la nivel de identificare și recunoaștere a unor fapte sociale reale ce se infiltrează în text, ci pot fi interpretate la nivel mai profund, cu aplicarea unor abordări de ordin antropologic, psihanalitic, semiologic, lingvistic etc.

Opera literară ar fi, astfel, un artefact rezultat din activitatea senzorial-obiectivă a individului social, care observă, apoi trece prin conștiința proprie, preschimbă și dă formă expresivă concretă unor reflecții despre obiecte, fapte și evenimente din realitatea cu care acesta fie contactează direct, fie stabilește doar un contact mediat. Cât de sugestiv și convingător nu ar fi un text artistic, el rămâne totuși un produs ideal al muncii sau efortului intelectual al individului uman. Iar idealul, în opinia lui V.I. Dubrovski, nu e altceva decât o ipostază a informației în stare pură, susceptibilă de a fi procesată cu un înalt grad de arbitraritate. Elementele din lumea obiectivă exterioară sunt transfigurate în cadrul realității subiective interioare, care se generează în urma interacțiunii sistemelor cerebrale neurodinamice din egostructura cerebrală a personalității [1, p. 264]. „Libertatea" sau capacitatea de autoreglare și autodeterminare funcțională a acestor sisteme dă naștere creativității. Creativitatea, la rândul ei, este facultatea de a modifica, în mod voluntar, configurația realității subiective, de a crea noi asociații, de a integra noi imagini, de a prefigura noi idei.

În așa fel, căutând să reflecte în opera sa realitatea obiectivă care îl înconjoară, scriitorul ilustrează, de fapt, o viziune proprie despre aceasta. Chiar și în operele realiste sau memorialistice, unde convenția veridicității și fidelitatea relatărilor față de faptele reale sunt de o importanță crucială, scriitorul se află în planul ontologic al operei sale și de aceea este, în fiecare caz, sursa și garantul autenticității acesteia. Chiar dacă, în baza reflecțiilor lui Roland Barthes din lucrarea „La Mort de l'Auteur" ideea extrapolării în interpretarea sensului unei scrieri literare și a necesității considerării receptorului (cititorului) în descifrarea mesajului artistic, este una notabilă, rolul Eu-lui creator nu poate fi desconsiderat. Felul în care împre-

jurările sunt prezentate în textele narative este influențat de estetica literară, de modalitățile narative adaptate și de intențiile autorului cu privire la finalitatea actului creator [2, p. 1].

Punctul de plecare al narațiunii literare poate fi una și aceeași porțiune a realității obiective, unică și detașată de orice impresii individuale, însă amprente de stil mai mult sau mai puțin specific și original al autorului sunt de găsit atât la nivel de formă, fapte intrinseci (nivel semantic, sintactic, narativ), cât și în alegerea unor componente de conținut și în analiza unor fapte extrinseci ale textului (ideologie, sociogramă, discursuri și câmpuri sociale) [3, p. 4]. Totodată, la o considerare panoramică din perspectivă diacronică a uriașului tezaur literar al omenirii, se constată faptul că realitatea obiectivă extrinsecă textului și realitatea subiectivă intrinsecă lui, se influențează reciproc și prezintă o infinitate de combinații irepetabile, de variante de input și output care se conjugă după anumite legități și se conformează unor anumite principii social determinate, care reflectă ceea ce putem numi „modă" sau gust artistic.

O paralelă extravagantă, la prima vedere, între modă și limbaj a fost trasată de către același Roland Barthes în lucrarea sa „Sistemul modei" (*Système de la Mode*). Teoreticianul francez raportează conceptele saussuriene de *limbă* și *vorbire* la sistemul modei vestimentare. În această paradigmă, vestimentația, în general, corespunde fenomenului de limbaj, constituind și ea un mijloc de comunicare, de exprimare a anumitor mesaje sau informații despre subiectul său. Similar cu logica descompunerii limbajului în cele două componente constitutive și complementare – limbă și vorbire –, Barthes stabilește o omologie argumentată între limbă și costum (*langue et costume*), pe de o parte, și vorbire și ținută (*parole et habillement*), pe de altă parte. La fel ca limba, costumul, adică felul de a se îmbrăca, poate fi specific locuitorilor unei regiuni sau unei țări. Reiese că ar fi consecvent să vorbim despre costumul național în analogie cu limba națională. În cazul omologiei dintre vorbire și ținută, ambele realități se raportează la manifestări individuale, rezultate din alegeri, combinații și exprimări personale.

Cele trei analogii descrise de către Barthes (*limbaj-vestimentație, limbă-costum, vorbire-ținută*) ilustrează și justifică fenomenul de gust colectiv sau preferințe sociale periodice în domeniul lingvistic. Moda lingvistică afectează, în primul rând, lexicul, dar și sintaxa, și uneori chiar și ortografia. La un moment dat, popularitatea și recurența unui lexic, ale unor structuri sintactice, apariția clișeelor, afirmarea unor formule stilistice, banalizarea unor expresii, demodarea sau căderea în desuetudine a altor gloseme, sintagme, construcții, reflectă o evoluție corespunzătoare a ceea ce am putea numi modă lingvistică.

Factorii motivanți de la originea analizei, trierii și acordării întâietății unei anumite opțiuni dintr-o serie de posibilități similare din oricare sferă de interacțiune socială, trebuie căutați la nivel de decizii intuitive care pot fi mai mult sau mai puțin influențate de bunul simț (*sens commun* sau *bon sens*), acesta participând la validarea a ceea ce corespunde criteriilor comune de apreciere de moment, adică este în vogă. De cele mai dese ori, un mesaj verbal, fie el oral sau scris, este implicit adresat unui receptor contemporan cu producătorul mesajului în cauză. Percepția și interpretarea mesajului, precum și realizarea funcțiilor fatică și estetică a limbajului sunt înlesnite în cazul operării cu unități lexicale, construcții sintactice și inflexiuni ușor recognoscibile și evaluate favorabil în comunitatea socială de moment. Unele cuvinte sunt de „bon ton" și semnalează chiar un statut intelectual superior la cel ce le utilizează, generând, astfel, o tendință de preluare și de repetare intenționată a acestora.

Fenomenul de modă, inclusiv când se vorbește despre cea lingvistică ce ține de procesele de dinamică a limbii, poate fi raportat la două planuri de analiză: cel sincronic și cel diacronic. Antropologul Alfred Louis Kroeber afirma că există o anumită regularitate în ritmul de schimbare a modei vestimentare și formele acesteia tind să fie alternate conform unei or-

dini raționale [4, p. 93]. Se încearcă chiar să se stabilească periodicitatea și amplitudinea variațiilor formelor și dimensiunilor în moda vestimentară care se reiau cu o regularitate demonstrabilă în plan diacronic.

Cuvintele și sintagmele se pot înscrie și ele pe traiectorii variabile, uneori oscilante, cu perioade de glorie, căderi în anonimat, schimbări ale regimului stilistic etc. [5, p. 41] Din perspectivă diacronică, aceste fenomene se pot cerceta lesne în baza textelor literare care reprezintă niște proiecții gloto-grafice particulare ale stării, fazei de dezvoltare și formelor limbajului de la un anumit moment reperabil și în legătură cu o anumită categorie sau grup social.

Raportată la limbaj, evoluția modei este totuși anarhică, căci cazurile de reanimare a unor unități glotice sau formule sintactice din segmentul arhaic al limbii sunt neordonate și aciclice, iar prezicerea duratei unui sau altui trend lingvistic este practic imposibilă. Se întâmplă ca cuvinte ce au stat cuminte decenii bune în dicționare cu ștampila „livresc" sau cu statut de cuvânt de lux să ajungă, la un moment dat, în sectorul cel mai solicitat al limbii, și invers, gloseme și expresii care puteau fi auzite pretutindeni altădată să bată în retragere și să cedeze pozițiile unor unități alternative care corespund mai mult cerințelor și gusturilor locutorilor în plan sincronic.

În acest context, gramaticianul român Gligor Gruiță vorbește despre unități *promovate* și unități *altoite*. În prima categorie putem include acele unități glotice la care, sub influența anumitor circumstanțe exogene, se face apel extrem de des și insistent, uneori chiar în exces sau inadecvat. Acest fapt se poate observa inclusiv și în scrierile literare sau ziaristice de la o anumită etapă a istoriei. Glosemul *vertu*, bunăoară, este marca distinctivă a discursurilor filozofice, politice și religioase de la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea în societatea franceză. Lexia *révolution* îi ia locul în a doua jumătate a secolului al XIX-lea etc.

În aceeași ordine de idei, unitățile altoite se prezintă ca termeni care au funcționat până la un anumit moment, având un anumit conținut, dar care au suferit o glisare de sens sub influența a diverși factori intra- sau extralingvistici. Această migrare de sens se produce în acord cu anumite tendințe de modă lingvistică, menite să consolideze anumite concepții sau orientări ideologice. Astfel, verbul francez *abuser* este atestat pentru prima dată încă la începutul secolului al XIV-lea, fiind folosit cu sensul de „a nu se folosi bine de un lucru, a profita de ceva în mod exagerat, a face abuz" [6, p. 38]. În secolul al XIX-lea, pentru verbul respectiv, este împrumutată din engleză accepția de „a agresa, a viola" aceasta devenind treptat semnificație dominantă a unității în cauză.

Totodată, dacă ne întoarcem la sistemul lui Barthes, componentele de ținută (*habillement*) care ar corespunde vorbirii (*parole*) cuprind caracteristicile individuale ale îmbrăcămintei și, respectiv, a felului de a vorbi. Printre aceste componente se găsesc anumite caracteristici transversale, de felul gradului de uzură sau banalitate, eventuale carențe parțiale ale elementelor cu care se operează, aspecte de originalitate sau improvizație ca răspuns la anumite circumstanțe, alegerea nuanțelor/culorilor etc. Toate aceste trăsături țin de manifestări concrete și direct observabile [4, p. 90].

Pe de altă parte, când e vorba despre costum (*costume*) trebuie considerate fapte abstracte, susceptibile de a fi descrise verbal sau schematic, cuprinzând un repertoriu întreg de variante de forme, substanțe, culori, tipare fixe, gesturi stereotipice, elemente sau unități accesorii, reguli implicite de congruență sau incompatibilitate de piese, norme de combinare a pieselor interne și a celor externe etc. [4, p. 90] Respectiv, toate aceste componente sunt metaforic transferabile și în planul limbii (*langue*), unde își regăsesc corespondențele în unități și reguli gramaticale: morfologice, sintactice sau de alt tip.

Elementele din diadele limbă-vorbire și costum-ținută sunt strâns interdependente și admit o dinamică dialectică reciprocă, fiecare dintre ele constituind, mai degrabă, un concept bicefal, decât două concepte strict diferite.

Elementele limbii sunt combinate, activate și actualizate în vorbire, iar fapte individuale de vorbire se pot statornici în limbă, căpătând statut de normă generală. În mod similar, are loc interacțiunea dintre variantele de costum care devin ținute la defileuri de modă, în reviste specializate etc., și invers, ținutele individuale pot fi imitate colectiv, incorporându-se, astfel, costumului general.

Admiterea similitudinilor principiale, evidențiate de Roland Barthes, justifică ideea dinamicii social determinate a fenomenelor de limbaj și delimitarea variațiilor diacronice, atât uzuale, cât și de sistem. Procesele respective pot fi influențate de o serie de factori de ordin estetic, ideologic, practic etc.

Faptele și evenimentele sociale de macronivel instaurează o anumită ordine colectivă a lucrurilor și repere valorice actuale, în conformitate cu care se efectuează trierea faptelor de comunicare: în sensul izolării formelor, tehnicilor și ideilor celor mai oportune și relevante pentru conjunctura dată. Astfel, se poate spune că fiecare secol își are propriile obsesii majore care determină direcțiile de dezvoltare generală multidimensională a omenirii, atât la nivel de grup, cât și la nivel de personalitate, fapt ce își găsește o reflecție promptă și în limbaj. Secolul al XVIII-lea este cunoscut ca Epoca Luminilor datorită gustului general pentru depășirea dogmelor și preconceputelor prin iluminarea spiritelor cu reflecții raționale și noi cunoștințe în vederea atingerii adevărului și fericirii absolute. Secolul al XIX-lea – perioada revoluțiilor și a progresului tehnic fără precedent, la capitolul istorie de idei este deseori caracterizat ca fiind marcat de gustul și exaltarea suferinței și a tumultului interior, precum și de o predilecție pentru exotism, misticism și utopii romantice.

În secolul al XX-lea, ritmul istoriei se accelerează simțitor. În limitele acestui secol agitat, au încăput două războaie mondiale, multiple crize economice, politice și sociale, presiuni ale regimurilor totalitariste (cel fascist și cel comunist), recroiri capitale ale hărții politice a lumii, dar și a percepțiilor și concepțiilor omenești care se reflectă în filozofie, în artă, în ideologie etc. Domeniul literar este și el direct marcat de schimbările de paradigmă socială. În Franța, ca și dincolo de hotarele ei, principiile tradiționale ale genurilor, limbajului și chiar ale gândirii au fost puternic zdruncinate. Se intensifică influența filozofiei asupra literaturii, se afirmă grija căutării de profunzime, de esență în tot ceea ce ambiționează să completeze fondul literar modern (poezia pură, romanul pur etc.), se revine la inventarierea valorilor artistice și etice, moștenite de la generații de artiști creștini, umaniști, moraliști etc. [7, p. 4]

Modul de gândire, de exprimare, și ca urmare și cel de creație literară de la începutul secolului al XX-lea au fost marcate de diverse crize, rezultate din dileme morale care au problematizat, au revoltat și au întărâtat o lume întreagă. Retorici antisemite care au luat amploare în toată Europa, ieșind la iveală în cadrul afacerii lui Dreyfus (1903), separarea bisericii de stat în Franța (1905), numeroasele proteste și conflicte sociale ce traversau întregul continent, au contribuit nemijlocit la fasonarea a ceea ce poate fi numit „modern style" în literatură.

Experimente, inovații și rebeliuni intelectuale se succed și se împletesc, proiectând pe canavaua artistică idei, opinii și aspirații care domină sfera politică, științifică și socială din perioada dată. Niciodată nu s-a mai atestat o vehiculare atât de intensă de gloseme formate prin derivare cu ajutorul sufixului *-ism* [7, p. 8]. Surrealism, existențialism, unanimism, dadaism, expresionism, cubism, feminism etc., sunt doar câteva dintre noile curente ideologice sau școli, fiecare cu un manifest al său, cu promotori înflăcărați și entuziaști, cu reviste proprii și cu principii estetice originale, dar deseori efemere și devenite perimate în foarte puțin timp.

Elemente de modă lingvistică derivă din așa-numitul proces de „americanizare" generală, ce se produce mai ales după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Admirația față de modul de viață și valorile americane crește treptat, tot mai multe anglicisme/americanisme pătrund și se fixează în lexicul limbilor naționale din spațiul european și de dincolo de acesta.

Dezvoltarea și răspândirea largă a realizărilor științei și tehnicii au dus la apariția unor

termeni specializaţi absolut noi, meniţi să denumească noile invenţii şi construcţii, care s-au integrat în viaţa cotidiană a oamenilor. Aceşti termeni au format o nişă lexicală aparte şi au pătruns inevitabil în limba literară, limba operelor artistice, configurând noi algoritme asociative, lărgind diapazonul de glisare de sens al unităţilor din cadrul tropilor, extinzând sfera generatoare de imagini şi reprezentări artistice.

Afirmarea insistentă a mişcării şi a ideilor feministe a dus la o feminizare consecventă şi îndrăzneaţă a lumii literare, mai ales în perioada de după 1950. Marguerite Yourcenar, Françoise Mallet-Joris, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras şi alte colege care li s-au alăturat au mers deschis împotriva prejudecăţilor şi tabuurilor, preocupându-se, mai întâi de toate, de căutarea identităţii şi preţiozităţii feminine. Autoarele, în mod mai discret decât autorii, manifestă o atitudine de non-conformism senin [7, p. 792], precum şi o voinţă estimabilă de a rămâne obiective în orice circumstanţe. Recurgerea la monologul interior, la introspecţia lucidă ca manifestare a unei sete invincibile de sinceritate şi autenticitate reprezintă unul dintre marcajele distinctive ale stilului caracteristic operelor literare franceze din secolul al XX-lea semnate de scriitoare, de rând cu eleganţa limbajului şi dezinvoltura tonalităţii naraţiunii.

Procesul istoric de decolonizare, adică dizolvarea Imperiului colonial francez, începând cu anii ’50 ai secolului al XX-lea, a reconfigurat fără îndoială aspiraţiile de viitor a sute de mii de oameni, dar nu a putut opri, momentan, răspândirea mondială a limbii franceze. Dezvoltarea şi amplificarea literaturii francofone ce reuneşte scrierile în limba franceză a unor autori de alte naţionalităţi decât cea franceză contribuie la transformarea specifică a limbii, a spectrului de teme abordate, a criteriilor de apreciere a literaturii moderne. Scriitorii francofoni sunt cei care provoacă metamorfoze importante în limba franceză din secolul al XX-lea, aducând în ea inflexiuni ale limbilor lor indigene şi ale imaginarului colectiv specific din care provin. Prin intermediul literaturii, amalgamarea limbii coloniştilor cu cea a autohtonilor, atât la nivel de formă, cât şi la nivel de conţinut, depăşeşte stadiul de stângăcie accidentală, căpătând un caracter oficial şi o valoare expresivă recunoscută.

În toată această diversitate şi abundenţă de idei s-au evidenţiat personalităţi de seamă, ale căror geniu creator a ieşit în vileag şi a dictat tendinţe evolutive literare şi filozofice solide. Au devenit generice nume ca Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Albert Camus, Jean-Paul Sartre ş.a., fiecare dintre ei revelând lumii un univers al său. Cu toţii se referă la unele şi aceleaşi tematici: dragoste, natură, căutarea sinelui, gustul pentru nou, războiul, scurgerea timpului etc., dar încearcă să găsească forma, expresia şi tonalitatea autentică unică care să răzbată la suflet şi să trezească sensibilitatea publicului. Astfel, Apollinaire exersează în caligrame şi evită sau reduce la minimum punctuaţia în versurile sale; Proust ondulează meandrele frazei sale inimitabile, descoperind secretul timpului regăsit; Camus tinde să depăşească absurdul prin revoltă, narează fapte comune prin prisma conştiinţei individuale, nobile, lucide şi exigente; Sartre promovează ideea supremaţiei existenţei şi caută să demonstreze suveranitatea conştiinţei prin formule filozofice frapante cu care îşi presară romanele, piesele de teatru şi eseurile.

În materie de modă literară, lucrurile au fost foarte instabile şi intens variabile pe parcursul întregului secol. Numărul cărţilor şi operelor editate a crescut atât de considerabil, încât a devenit extrem de dificil să fie clasat şi sistematizat acest flux literar abundent. Convenţional, se vorbeşte despre câteva perioade importante în literatura franceză a secolului al XX-lea [7, p. 8], şi anume:

1. Cea dinainte de 1914, când literatura era încă puternic marcată de estetica realistă a secolului al XIX-lea, însă limbajul poetic reformat şi discursul liric nestânjenit de punctuaţie al lui Guillaume Apollinaire, ironia umanistă a lui Anatole France, ficţiunea de introspecţie şi romanul fluviu ale lui Marcel Proust constituie nişte marcaje distinctive ale perioadei, care au avut un impact indiscutabil asupra predilecţiilor artistice ale generaţiilor următoare de literaţi;

2. Cea din 1914 până în 1939, când Primul Război Mondial bulversează conștiința oamenilor de artă, apar multiple întrebări noi în esență, experimentele de avangardă nu mai sunt atât de atractive. Semnele vechii culturi nu numai că nu mai sunt la modă, ele sunt refuzate deschis, crezându-se că ar purta responsabilitate pentru masacrul inuman prin care a trecut Europa în acea perioadă. Comunitatea artistică se reunește pentru a afirma măreția creației literare. De analiza actului de creație s-au preocupat André Gide, Paul Valéry, André Breton etc. Tot Breton se numără printre fondatorii suprarealismului, curent cultural important care promova exprimarea liberă a funcționării efective a gândirii în orice formă de artă, în absența oricărui control exercitat de rațiune.

3. Cea între 1940 și 1960, când mutațiile sociale profunde din urma războaielor sângeroase (cel de-al Doilea Război Mondial, războaiele coloniale) și expansiunea comunismului îi determină pe scriitori să renunțe la neutralitatea politică. În această perioadă, mulți dintre literați promovează conștient un mesaj politic transparent în operele lor, deschizând noi polemici în jurul întrebării despre funcțiile literaturii în societate. Literatura angajată se dezvoltă în paralel cu filozofia absurdului și tezele existențialiste. Intră în vogă dezbaterea problemei condiției umane, a supraviețuirii pe timpuri de criză, a revoltei împotriva morții și a altor pericole. Anume aceste preocupări le găsim în operele lui Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Claude Simon etc.

4. Cea între 1960 și 1985, când expansiunea literaturii realiste pentru clasele de mijloc continuă și cărțile se transformă tot mai mult în obiecte de consum. Publicul se schimbă, elemente ale culturii anglo-saxone devin tot mai populare, limba franceză este invadată de anglicisme. Se afirmă tot mai mult literatura feminină și revendicările feministe, operele autobiografice sunt și ele la modă în această perioadă;

5. Cea după 1985, când literatura franceză se caracterizează prin tendința de revenire la formele și canoanele tradiționale. Autoficțiunea, ca sinteză dintre autobiografie și ficțiune, reprezintă unul dintre genurile de succes din perioada dată. Serge Doubrovsky, Annie Ernaux, Christine Angot sunt câțiva dintre romancierii ce au provocat cititorii să distingă între valorile factuale și valorile fictive din scrierile lor.

Chiar dacă periodizarea de mai sus este mult prea generală, ea ne permite totuși să constatăm o dată în plus că interconexiunea dintre dinamica evoluției istorice a societății și producția literară ca indicator cultural este un fapt sine-qua-non. Ca efect al acestei interconectări imediate, cantitatea și diversitatea genurilor, tehnicilor, doctrinelor și paradigmelor literare se lărgește continuu și tinde spre infinit.

În concluzie la această cercetare, menționăm că fiecare generație de literați proiectează pe banda virtuală a memoriei colective secvențe subiectiv remaniate ale realității obiective contemporane lor. Această proiecție este cu atât mai autentică și istoric relevantă, cu cât în ea se respectă și se transmit aspirațiile, tendințele, năzuințele și flerul caracteristice gustului sau modei de moment, contemporane fiecărei dintre aceste generații. Conceptul de modă nu numai că este compatibil cu domeniul lingvistic și literar, ci se numără printre factorii care prefigurează trăsăturile și determină direcțiile de evoluție a acestuia la nivel lexical, morfosintactic, stilistic. Autenticitatea literară, așadar, presupune atât originalitatea și felul specific de a relata idei și întâmplări, cât și sezisarea și comunicarea abilă a predilecțiilor colective actuale, constituind un amalgam de invenție și imitațiune.

Referințe bibliografice:

1. Дубровский, Д.И. *Проблема идеального. Субъективная реальность*. – М.: Канон+, 2002.

2. Stănică, L. *Modul în care se reflectă Realitatea în textul literar / nonliterar*. In: Scribd. 2019 [online]. [Accesat: 9.01.2022]. Disponibil la adresa: https://www.scribd.com/document/409635754/Modul-In-Care-Se-Reflect%C4%83-Realitatea-In Textul-Literar

3. Popa, O. *Textul literar ca discurs al societății. Sociocritica franceză*. Autoref. tezei de dr. filologie. Chișinău, 2018.

4. Burgelin, O. *Barthes et les vêtements*. In: „Communications", 1996, nr. 63, p. 81-100 [online]. [Accesat: 11.01.2022]. Disponibil la adresa: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1958

5. Gruiță, G. *Moda lingvistică 2007. Norma, uzul si abuzul*. Pitești: Paralela 45 – Compact, 2006.

6. Dragomirescu, A.; Nicolae, A. *101 greșeli de lexic și de semantică: cuvinte și sensuri în mișcare*. București: Humanitas, 2011.

7. Lagarde, A.; Michard, L. *XX^e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 1989.

Considerații asupra problemei autenticității și modei în literatura franceză a secolului al XX-lea

Rezumat. Literatura, ca activitate socială, comportă neapărat semnele unui mediu cultural, politic, economic, aflându-se în rezonanță cu spiritul epocii în care a luat naștere. Opera literară, fiind rezultatul actului creator al autorului său, conține trăsături specifice de stil, ideologie, cunoștințe și atitudini subiective ale scriitorului, prin care aceasta devine autentică, originală și autotelică. În același timp, activitatea artistică nu poate fi concepută în afara societății, ceea ce face ca instituțiile, mentalitățile și gusturile sociale colective să influențeze inevitabil alegerile autorului la nivel de lexic, sintaxă, ortografie etc. În acest context este justificat să vorbim despre fenomenul de „modă" în raport cu limba și literatura. În prezentul articol, se propune o reflecție sintetică despre confluența vocilor autentice ale autorilor și a dezideratelor modei lingvistice ale timpului în cadrul operelor literare franceze din secolul al XX-lea.

Cuvinte-cheie: literatură, societate, modă, modă lingvistică, autenticitate, literatura franceză, literatura secolului al XX-lea

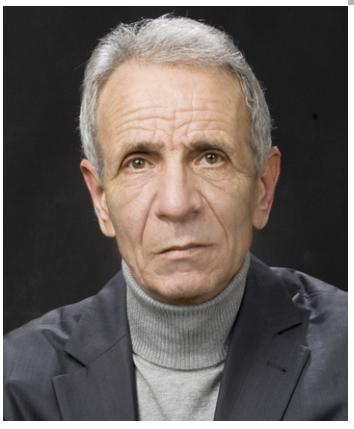
Some Considerations on the Problem of Authenticity and Fashion in the XXth Century French Literature

Abstract. Literature, as a social activity, necessarily implies certain marks of a definite cultural, political and economic environment, reflecting the spirit of the epoch that engendered it. Resulting from the creative act of its author, the literary work inherits specific features of the style, ideology, knowledge and personal attitudes of the writer, thing that makes the work authentic, original and autotelic. At the same time, the artistic activity is inconceivable out of the society, so that the social institutions, mentalities and collective preferences influence the author's choices in matters of vocabulary, syntax, spelling etc. Thus, it is legitimate to speak about a "fashion" phenomenon related to language and literature. This article offers a reflection on the confluence of the authors' authentic voices and the language trends desideratum within literary works of the XXth century French Literature.

Keywords: literature, society, fashion, language trend, authenticity, French literature, XXth century literature.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508003
CZU: 73(478)"1944-1991"
Orcid ID: 0000-0002-5901-1498

Acentrice



Tudor STAVILĂ

Doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal în cadrul Centrului de Cercetări Filologice „E. Coșeriu", Universitatea de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*. Domenii de preocupare: istoria artelor basarabene, secolele XIX–XX. Cărți publicate: *Arta plastică modernă din Basarabia*; *Icoane vechi din colecții basarabene* (2000, împreună cu C. Ciobanu); *Icoana basarabeană din secolul XIX* (2011); *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (2014, împreună cu C. Ciobanu); *Artele frumoase din Basarabia în secolul XX* (2019); *Confluențe. Artele plastice din Republica Moldova* (2021).

ARTA PENTRU POPOR SAU „REALISMUL SOCIALIST" DIN ANII 1944–1991

Arta a reflectat, în permanență, existența unor evenimente specifice pentru anumite epoci înfloritoare sau degradante, democratice sau autoritare, operele de artă ilustrând elocvent sistemul care le-a creat și promovat. Fiecare etapa din evoluția artei se distinge prin anumite particularități care, examinate atent și apreciate la modul obiectiv, servesc la o mai bună stabilire a raportului dintre valoare și nonvaloare. Depistate corect, ele sunt o premiză importantă în încercarea de a evalua realizările constituite în perioada precedentă.

Timpul de astăzi nu este o excepție. Schimbările ce au survenit în ultimii ani în societatea noastră au exclus din ambianța artistică principiile ideologico-estetice ale realismului socialist ca unică metodă admisă și recomandată insistent în artă.

Analiza comparativă a două epoci succesive în dezvoltarea artei autohtone – perioada Basarabiei interbelice și cea care a urmat după a doua conflagrație mondială – în RSS Moldovenească, este de natură sa ne ofere reperele ce ar confirma, în buna parte, evoluția artelor plastice în viitorul apropiat.

Din punct de vedere istoric, s-au constituit câteva forme principale care au stimulat în permanență activitatea artistică, presupunând existența unei palete de valori în cadrul căreia are loc circuitul operelor de artă. În interior, ea se divizează, având următoarea structură: pictorul, comanditarul și colecția, dar, în esența, acest coraport este mult mai simplu și banal, referindu-se doar la relațiile dintre artist și mecenat. Referindu-ne la ultimul, am putea conchide că Chișinăul antebelic nu a prea beneficiat de existența lor.

În cunoscutul articol al sculptorului Alexandru Plămădeală *Artiști plastici basarabeni – scurt istoric* [1, p. 47-55] sunt menționate colecțiile lui Aristide Casso și a inginerului Drăgoiu, constituite la începutul secolului XX. Alte două colecții s-au constituit în deceniile următoare și au aparținut, una – istoricului Gheorghe Bezviconi, alta – cunoscutului om politic Pantelimon Halippa, care se consideră dispărute.

În perioada interbelică, rolul hotărâtor în achiziția operelor de la artiști î1 aveau reprezentanții păturilor medii ale populației, pentru

Gheorghe Juster. *Întâmpinarea învingătorului*, 1945. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

care a fi posesorul unei lucrări de artă era un lucru de prestigiu. Tablourile erau comandate unor artiști care se bucurau de popularitate, cum ar fi cazul Eugeniei Malesevschi și Nicolae Gumalic, sau achiziționate de la expoziții, cum se proceda în majoritatea cazurilor.

De obicei, gusturile orășenilor nu se prea deosebeau prin rafinament sau anumite subtilități. Cel mai apreciat în epoca menționată a fost Nicolae Gumalic, autor al unor portrete și scene de vânătoare pictate după fotografii.

Oricum, în arta basarabeană s-au constituit anumite forme de activitate care permiteau pictorilor să-și vândă parțial lucrările. În acest sens, cel mai important rol l-au avut saloanele Societății de Belle-Arte care s-au desfășurat periodic la Chișinău, începând cu anul 1921, fiind considerate destul de prestigioase. Anume aceste vernisaje le permiteau multor pictori basarabeni sa-și câștige mijloace pentru existență, majoritatea fiind salariați ai diverselor instituții de învățământ.

Comenzile publice sau achizițiile pentru colecțiile statului erau manifestări foarte rare în acele timpuri și de asemenea favoruri au avut parte puțini pictori. În Basarabia, de exemplu, o situație comparativ mai favorabilă a cunoscut-o sculptorul Alexandru Plămădeală care a executat diverse comenzi particulare sau comenzi de stat după câștigarea unor concursuri, cum a fost și cazul cu monumentul lui Ștefan cel Mare din Chișinău. Tot o excepție poate fi considerată și achiziționarea lucrărilor pictorilor din Basarabia pentru colecțiile statului, în 1922, cu ocazia primei expoziții organizate la București. Dar, și în acest caz, puțini au beneficiat de ocazie. Atunci au fost achiziționate lucrări aparținând lui Alexandru Plămădeală (*Dispe-*

Alexandr Gherasimov. *Iosif Stalin pe fondalul Kremlinului*, 1946.
Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Iacob Parovicenco. *Bustul lui Iosif Stalin*, anii 1950.
Muzeul Național de Artă al Moldovei.

rarea – 12.000 lei), Auguste Baillayre (*Țăran basarabean* – 8.000 lei), Sneer Cogan (*Scuarul Alexandru cel Bun* din Chișinău – 2.000 lei), Theodor Kiriakoff (*Case din Chișinău* – 500 lei), Vladimir Doncev (*Pod în Florența* – 2.000 lei), Mihail Saharov (*Proiecte decorative* – 1.200 lei), G. Cioflec (*Flori* – 800 lei), Nadejda Ivanov (*Pe balcon* – 200 lei) și Gavriil Remmer (*Interior de odaie basarabeană* – 1.500 lei) [2, p. 4].

Oricum, pentru pictorii basarabeni lucrările proprii nu au fost o sursă de existență, ci, mai curând, o modalitate de afirmare prin creație. Elocventă în această privință este înființarea Pinacotecii Municipale în anul 1939, constituită integral din donațiile artiștilor, câteva opere din colecțiile statului și ale unor persoane particulare, care, în același timp, a fost și ultima manifestare cultural-artistică de amploare a plasticienilor basarabeni.

Realismul socialist a început să fie promovat în Basarabia chiar în primele luni de instaurare aici a puterii sovietice. Grupul lui Nicolae Gumalic a organizat cu această ocazie, în Oranjeria Grădinii Publice, prima expoziție-model, la care au participat Vasile Blinov, Mihail Berezovschi și alți membri ai grupului lui Iurie Bulat. Locul principal în centrul expoziției a fost ocupat de portretul lui I.V. Stalin pictat de Nicolae Gumalic, care poate fi considerat primul plastician care a înțeles „just" principiile „realismului socialist", însușite ulterior de majoritatea artiștilor plastici din Basarabia, devenită parte componentă a Moldovei Sovietice.

În perioada destul de scurtă de până la începutul războiului (iunie 1940 – iunie 1941) Basarabia a fost ocupată de armata sovietică și la Chișinău este trimis Alexei Vasiliev cu scopul de a organiza pe teritoriul „eliberat" o uniune a artiștilor plastici de tip sovietic. Prima acțiune a emisarului moscovit promovată în acest răstimp a fost organizarea unei expoziții pentru care s-au adunat lucrările pictorilor din Tighi-

Grigori Popov. *Întâlnirea învingătorului*, 1947. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

na și Chișinău. Până la urmă, vernisajul așa și nu a mai avut loc, iar operele s-au pierdut în timpul războiului.

În anii 1941–1944, din fosta Societate de Arte Frumoase din Basarabia nu a mai rămas aproape nimeni. Unii plasticieni au fost duși în spatele frontului, participând la construcțiile defensive, de unde nu s-au mai întors (este elocventă în acest sens soarta lui Nichita Fedinchin), alții au plecat peste hotare, însă majoritatea plasticienilor s-au refugiat în România, temându-se de represaliile comuniste (presa basarabeană din anii '40 a reflectat destul de amplu procesele „dușmanilor poporului" care aveau loc în Uniunea Sovietică). Astfel, în perioada amintită, în România s-au stabilit Auguste Baillayre, Nicolae Gumalic, Victor Rusu-Ciobanu, Anatolie Cudinoff, Natalia Brăgalia, Elena Barlo ș.a., la Chișinău reîntorcându-se Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi, Moisei Gamburd, Dmitri Sevastianov, cărora li se alătură Boris Nesvedov, Vladimir Dobroșinschi, Leonid Fitov, Serghei Ciocolov și Ioachim Postolachi rămași în Chișinău.

În același timp revine la Chișinău, în RSSM, și Alexei Vasiliev împreună cu Anatol Șubin, Constantin Kitaika, Ivan Erșov, Boris Șirocorad și mulți alții, scopul urmărit de ei constând în dezrădăcinarea în artă a formalismului burghez și implementarea *metodei realismului socialist*. În acest sens, ideologul principal pe parcursul a câtorva decenii a devenit Alexei Vasiliev.

În articolul său scris în anii 1970 (rămas nepublicat), emisarul își formulează astfel cerințele față de problemele artei: „...Realitatea ne convinge că, azi, procesul de internaționalizare a culturii artistice a popoarelor din URSS devine un suport puternic în schimbul reciproc

Serghei Soloviov. *Portretul lui V. Molotov*, anii 1950. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

de valori...” [3, p. 21]. Iar în continuare, referindu-se la activitatea pictorilor basarabeni, autorul afirmă: „...Pentru ei, pericolul esențial se referă la o creație limitată din punct de vedere social, înstrăinarea față de viața țăranilor basarabeni și lipsa unei teme de rezistență socială...” [3, p. 22].

În consecință, începând cu anul 1944, se restructurează ambianța artistică basarabeană, apar comisiile de experți și achiziții, se repartizează comenzi în cadrul noii Uniuni a Artiștilor Plastici și, desigur, se „luptă” consecvent împotriva oricăror abateri de la principiile artei socialiste.

Printre primii plasticienii basarabeni care transpun în practică principiile realismului socialist sunt Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizev, Moisei Gamburd, Dmitri Sevastianov, Vladimir Dobroșinschi ș.a.

Moisei Gamburd, de exemplu, care în perioada interbelică se făcuse remarcat în cercurile bucureștene ca autor al unor picturi originale din viața rurală basarabeană și care reflectau potențialul lui profesional de a realiza opere monumentale și epice, pictează la comanda guvernului RSSM, aflat încă în emigrație la Moscova, tabloul *Partizanii Moldovei* (1941) – o temă actuală pentru Rusia, Ucraina sau Belarus, dar nu și pentru Basarabia.

Lazăr Dubinovschi, mai puțin cunoscut, dar sosit de curând de la Paris, creează de asemenea, la comandă, un ciclu de sculpturi cu genericul *Moldova în luptă* – (*Zboară inamicul, Acolo, pe unde au trecut fasciștii, Mânați în robie* și *Ultima grenadă* (1943) – toate inspirate din lucrările unor plasticieni ruși. Comparativ cu operele anterioare ale sculptorului, în cele amintite mai sus există o anumită practică profesionistă în ceea ce privește prelucrarea lemnului, care salvează cumva compoziția de elemente pur declarative (poze și gesturi artificiale), lipsește, însă, integritatea ciclului, care are un caracter de patos exagerat. În sculptură, pictură și grafică, inclusiv în arta decorativă, motivele principale se constituie în jurul unor teme ce țin de transformarea socialistă a realităților basarabene: pionieri cu cravate roșii, eroi ai muncii socialiste, brigadieri cu spicul în mână etc.

Însă opera principală, de program, a realismului socialist poate fi considerată pânza de dimensiuni considerabile a lui Moisei Gamburd – *Blestemul* (1945), care conține toate criteriile și elementele noii metode de creație. Tabloul, monumental și panoramic ca mod de tratare, amintește de creația peredvijnicilor. Fiind narativ, el este supraîncărcat de figuri, pictat detaliat, redând iluzoriu acțiunea și ambianța, acestea având ca reper efecte exterioare, poze și gesturi pseudo-dramatice de un dinamism compozițional exagerat. În același timp, detaliile și elementele abundente ale tabloului, redate în mod aproape naturalist, sunt amplasate în același plan cu figurile principale ale compoziției.

Comparativ cu creațiile din perioada interbelică ale lui Moisei Gamburd, ce reprezentau acțiuni pornite din interiorul structurii tabloului și erau monumentale datorită tratării și nu al dimensiunilor, lucrările noi ale artistului, marchează elocvent distanța dintre operele realizate în medii absolut diferite. Critica sovietică, însă, a calificat operele pictorului din anii ’40 drept formaliste, reieșind din faptul că, în pictură au

Constantin Kitaika. *Grigori Kotovski*, 1947. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

fost deformate proporțiile și s-a utilizat un colorit decorativ.

Consecințele implementării realismului socialist în Basarabia s-au conturat definitiv în cadrul expozițiilor din anii 1947–1948: o parte din operele prezentate au avut ca tematică istoria (denaturată) Moldovei; altă parte s-au grupat în jurul temei luptei revoluționare și a celei consacrate războiului. De menționat că, de acum înainte, toate expozițiile vor fi tematice, iar periodicitatea organizării lor va fi destul de frecventă.

Astfel, Dmitri Sevastianov cu tabloul *Ștefan cel Mare în lupta de lângă Bârlad*, urmat de Boris Nesvedov (*Jurământul lui Ștefan cel Mare*) și Pavel Piscariov (*Ștefan cel Mare în lupta de la Bârlad*) – toate realizate în 1947 – participă la un experiment care nu este legat atât de istoria Moldovei medievale cât se află în legătură directă cu cultul personalității lui Stalin și avea, mai degrabă, menirea să sublinieze continuitatea firească a proceselor istorice.

Încă o prioritate a timpului devin lucrările consacrate patriotismului sovietic. Lui Rostislav Ocușco, de exemplu, i se comandă o lucrare întitulată *Atacul*, lui Pavel Piscariov – *Trupe aeropurtate la Akkerman* (ambele datând din 1945), lui Ioachim Postolachi – *Execuția*, Valentina Rusu-Ciobanu realizează tabloul *Întoarcerea soldatului demobilizat,* iar Glebus Sainciuc pictează *Scrisoare de pe front* – pânze despre care nu se mai cunoaște nimic.

Și mai abundente apar aceste subiecte în sculptură. Vladimir Dobroșinschi este auto-

Anatol Șubin, Anton Mater, Leonit Grigorașenco. *Primirea Moldovei în componența URSS*, 1949. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

rul unui portret naturalist, cel al *Partizanului Kaciukovski*, Leonid Fitov realizează busturile lui *Boris Glavan* și *Serghei Lazo*, Lazăr Dubinovschi – bustul lui *Grigore Kotovski*, fiind, concomitent tirajate în serii busturile lui Lenin, Stalin, Dzerjinski etc.

Libertatea manifestării artistice în această epocă se limitează la teme și subiecte considerate de importanță socială, declarative în permanență, cu restricții dure în ceea ce privește tratarea formei, coloritului, compoziției și, în general, a procedeelor plastice. Pentru plasticienii basarabeni aceste modalități de interpretare a creației au avut cele mai dramatice consecințe. Comparativ cu realizările lor din perioada interbelică, lucrările realizate în anii postbelici sunt, incomparabil, mult mai modeste.

În sumedenia de lucrări apărute între anii 1944–1960 puține corespund criteriilor unor opere de artă autentică, ultimele fiind, de regulă, o excepție în acest sens. Lucrările lui Lazăr Dubinovschi (*Strâmbă-Lemne, Mihai Eminescu,* 1949), ale Claudiei Cobizev (*Portret de moldoveancă*, 1947), ilustrațiile lui Boris Nesvedov la cartea lui Emilian Bucov *Andrieș* (1949) sunt opere reprezentative, de valoare, realizate în afara oricăror angajări, într-o ambianță destul de specifică.

Însă majoritatea lucrărilor apărute în primii ani postbelici, denotă faptul că unii plastici-

Dmitri Nalbadean. *Iosif Stalin și Maxim Gorki*, 1949. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

eni și-au ratat creația, aceasta constituindu-se, mai curând, într-un document istoric, caracteristic acelor timpuri.

În sistemul artei angajate din RSSM rolul hotărâtor în dirijarea procesului artistic l-au avut comisiile de experți de pe lângă ministerul culturii care aprobau temele și achiziționau lucrările pentru colecțiile statului. Pe parcursul celor cinci decenii de activitate a acestor consilii, fondurile muzeale reprezintă azi un depozit de lucrări pe teme dintre cele mai variate (de la *Tipografia „Iskra" la Chișinău* (Moisei Gamburd) până la tripticul *Libertate* de Vladislac Obuh) și care constituie circa 50% din patrimoniul artei contemporane moldovenești.

În perioada Independenței republicii au dispărut lucrările la comandă, au fost desființate comisiile ministeriale, iar achizițiile pentru colecțiile de stat sunt mai mult sporadice. Arta și-a redobândit autonomia râvnită față de stat și exprimarea liberă a experimentului, care era imposibil cu 30 de ani în urmă.

Una dintre primele ediții consacrate colecției Muzeului Republican de Arte Plastice al RSSM, tipărit la Chișinău în 1953, avându-l în calitate de alcătuitor pe Matus Livșiț, iar ca redactor științific – pe Alexei Vasiliev, demonstrează cu prisosință acest lucru [4].

Pe prima pagină, în reproducere, este prezent bustul lui I.V. Stalin, cu pânza cunoscută a lui Moisei Gamburd *Blestemul* pe fundal, *Piața Roșie din Moscova* etc. În textul introductiv, în prim plan, se amintesc cele mai „prețioase valori" ale Muzeului – busturile lui *Lenin* și *Stalin* de sculptorul Ivan Parovicenko, pictura lui Dmitri Nalbandean *Stalin și Gorkii*, *Stalin pe fundalul Cremlinului* de Alexandr. Gherasimov, oprindu-se mai detaliat la pânza lui Victor Panfilov *I.V. Stalin la lucrările de apărare de lângă Moscova*. Printre lucrările menționate mai figurează opere de Vera Muhin (*Generalul Korneev*), Ucea Japaridze (*Apelul rănitului*), în

Ion Jumati. *Întâlnirea medaliaților*, 1949. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

total 72 de lucrări, toate despre liderii revoluției, stahanoviști, despre pace și „realizările socialismului", aceste „capodopere" ale artei ruse postrevoluționare fiind cuprinse de un patos exagerat, triumfător care are puține tangențe cu arta, dar mai ales cu soarta umană. E firesc că catalogul include și lucrările pictorilor moldoveni, majoritatea reflectând aceeași tematică și aceeași tratare.

Colecția Muzeului Național de Artă din perioada sovietică este cea mai numeroasă (dar nu și cea mai calitativă) subdiviziune a fondului de artă rusă. Transferate Chișinăului prin intermediul comisiilor de achiziție ale Fondului de Arte Plastice din Moscova, care repartizau lucrările achiziționate de la expozițiile unionale în toate muzeele teritoriilor controlate. Astfel în capitala Moldovei au ajuns lucrările pictorilor din majoritatea republicilor sovietice, create în perioada de după război, după principiile „realismului socialist".

În totalitatea operelor din colecție nu există, totuși, o unitate tematică sau stilistică în lucrările din anii 1920, trecute prin vechea școală a *Lumei Artelor* sau a *Valetului de Caro* în care se mai simt reminiscențele impresioniste și cezaniste, „burgheze", care dispar simultan după 1932, când se lichidează toate asociațiile artistice și unificate sub titulatura „Uniunii artiștilor plastici din URSS". Anume din acest moment își stabilește prioritățile „realismul socialist", cu o artă „pentru popor" și o artă care consfințește „construcția socialismului". În general, arta devine o comandă de stat, cu limbajul plastic al peredvijnicilor ruși din secolul XIX, dar cu o nouă tematică, cu liderii revoluției bolșevice, cu realizările socialiste în economie și industrie, cu deciziile „călăuzitoare" ale PCUS etc.

Implementarea realismul socialist din perioada imediat postbelică în RSS Moldovenească (anii 1945–1960) coincide cu deportările și foametea din Basarabia sovietică, cu închiderea bisericilor și a mănăstirilor, momente care vor fi excluse din tematica expozițională, în schimb vor promova „viața fericită a basarabenilor și reunirea cu patria mamă".

Toate acestea durează până în anii 1960, când, după o perioadă de stagnare, evenimente-

Ivan Erșov. *Sărbătoarea roadei în Moldova*, 1949. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

le din domeniul artelor se mai schimbă, făcându-și apariția stilul auster, tendințele romantice sau personalizate ale pictorului și care au puține tangențe cu valorile „realismului socialist". În acest sens, la noi, pentru perioada dată, pot servi exemplu operele lui Mihail Grecu, Andrei Sârbu sau Valentina Rusu-Ciobanu. Dar direcția generală continuă să fie promovată insistent prin tematică, la fel și evenimentele expoziționale care se schimbă abia după anii 1990.

Pentru a recunoaște „opera realismului socialist" e suficient să cunoști subiectele tipice ale acestei metode: muncitori din mine și uzine în procesul lucrului, colhoznici fericiți pe fundalul roadei îmbelșugate, paradele de 1 mai, pionieri sau întâlnirile populației cu liderii partidului etc. Pictorii parcă desenau cadre din filmele sovietice, cu o muncă răsplătită cu diplome și locuri pe panourile de onoare, cu imagini pseudo-realiste, fără metafore sau stilizare.

În colecția muzeului se află mai multe lucrări ale pictorilor ruși, belaruși, ucraineni, armeni, georgieni, uzbeci și mai rar – ale reprezentanților din Țările Baltice. Aceste tablouri se includ în limitele temporale al anilor 1920–1990 și reflectă arta sovietică în diverse etape ale existenței.

Lucrările anilor 1918–1932, considerată perioada de tranziție, au fost influențate de societățile artistice *Lumea artei, Valetul de Caro* și *Asociația pictorilor din Rusia revoluționară*. Operele lor mai poartă amprenta experimentelor de la începutul secolului XX, moment vizibil în naturile statice ale lui Vladimir Lebedev (*Natură statică*, 1920, *Natură statică cu garafă*, 1930), Leonard Turjanskii (*Amurg*. Moscova, 1920), Constantin Yuon (*Șantier naval*, anii 1930), Leonid Pasternac cu un excelent *Portret de bărbat*, pictat înainte de 1921, când a emigrat în Germania. Majoritatea pictorilor nominalizați mai sus au fost și membri ai *Asociației Lumea Artei*. Un loc aparte în această galerie îl ocupă Vasili Svarog cu *Portret de femeie* (1923), unicul reprezentant al *Asociației pictorilor din Rusia revoluționară*. Poate din această cauză după 1932 el devine unul dintre pictorii ruși care realizează mai multe portrete ale lui V. Lenin, I. Stalin, K. Voroșilov ș.a.

Situația s-a schimbat radical după 1932, când au fost lichidate și unificate uniunile de

Dmitri Sevastianov. *Transmiterea în folosință veșnică a pământului*, 1954. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

creație existente până atunci. Din viața artistică rusă au fost excluși cei care au emigrat în Europa, iar cei rămași nu erau decât reprezentanți fideli ai peredvijnicilor. Din această cohortă fac parte Piotr Kelin (*Portret de femeie,* 1934), Vladimir Meșkov (*Aleie în Kislovodsk,* 1938), Boris Iakovlev (*Vinuri sovietice,* 1939), Iurii Pimenov (*În câmp,* 1945), Vartkes Agababean (*Strângerea recoltei*, 1948), Fiodor Maslov (*Pământ desțelenit*, 1954), Gavriil Vașcenko (*Tunderea oilor*, 1959), Alexandr Pascenko cu *Construcția Hidrocentralei pe Nipru* (1960).

O excepție a acestei perioade o constituie Igor Grabar cu *Zi de februarie* (1941), fiind una dintre puținele lucrări tardive ale pictorului, care a excelat în domeniul peisajului. Pe el l-au interesat, în special, anumite stări specifice ale naturii, momentele trecerii de la un anotimp la altul. Igor Grabar a fost și un adevărat întemeietor al școlii științifice de restaurare a frescelor și a icoanelor medievale, un important critic și istoric de artă, care după prigonirile staliniste a plecat din toate posturile oficiale. Celebra *Istorie a artei ruse* în 6 volume, redactată de Grabar, a apărut încă până la revoluția din 1917.

În egală măsură aceeași cale o parcurge și Piotr Koncialovski cu studii pariziene (*Natură statică*, 1951), fondatorul Asociației *Valetul de caro*, fiind unul dintre puținii profesioniști care a refuzat să-l imortalizeze pe I. Stalin.

Treptat, situația în arta de după 1960 se schimbă, apar noi tendințe care lasă în urmă limbajul anacronic al peredvijnicilor, apelând la romantismul stilului auster, la forme decorative sau stilizate și doar tematica rămâne aceeași. Acest lucru mai vizează și apariția școlilor de artă naționale, dezvăluind plenar unele aspecte ale tradițiilor populare sau peisajele pitorești ale locurilor natale.

Printre reprezentanții acestor timpuri, nume de rezonanță în ambianța sovietică, figurează Martiros Saryian *(Portret de femeie,* 1965) din Armenia, Eduard Kalnânș (*La mare,* 1969) din Letonia, Ural Tansâkbaev (*Lacul Kara-Kul,* 1966) din Uzbekistan, Arakelean Aracas (*Toamnă în munți,* 1962) din Armenia, Otari

Mihail Rasneanski. *Nichita Hrușciov înmânând ordinul Lenin RSS Moldovenești*, 1961.
Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Kandaurov (*Ana Ahmatova,* 1960) din Rusia, Iacob Rimen (*Ludmila,* 1973) din Ucraina, Otar Sulava (*Dispoziție,* 1974) și Nicolai Metonidze (*Ritm,* 1978) din Georgia.

În linii generale realismul socialist de tip sovietic trebuia să corespundă celor trei principii de bază: să fie accesibilă și înțeleasă de masele populare; ideologic să reprezinte eroismul muncii cotidiene pentru construcția viitorului luminos și caracterul concret al imaginii, fără metafore, doar rectiliniu, pe linie dreaptă și fără simboluri.

Astfel, realismul socialist se configurează ca o variantă a culturii în masă (Kitch) în condițiile socialismului represiv, adresat maselor și inventat pentru ele, acesta a devenit o artă a anonimatului, unde rolul pictorului a fost diminuat complet. În acest sens vom aminti că cele mai monumentale tablouri și sculpturi sunt realizate de brigăzi întregi de artiști plastici, însăși opera realismului socialist fiind, de la bun început, concepută pentru tirajare și multiplicare. Ca metodă sau stil el rămâne, în esență, lipsit de expresivitate, orientat spre „comanda socială" promovată și finanțată de stat, „umanismul critic" al peredvijnicilor fiind înlocuit cu „umanismul socialist".

Pronunțându-ne pentru libertatea creației, ar fi naiv să presupunem că, în perioada independenței, statul și în continuare va face achiziții ca în timpurile totalitarismului. În consecință, fiecare plastician și-a ales conștient profesia de artist, care constituie întotdeauna un risc în existența sa. De aceea a mai miza pe suportul financiar al statului ar fi o iluzie, artiștii plastici, având în față două opțiuni: să-și afle o nouă patrie, unde din creație să-și poată duce existența, aflându-se astăzi în Finlanda, Germania, Franța, Canada, Italia și alte țări sau – dintre cei rămași – să facă „tur-returul" Europei cu tablourile, realizându-și operele la un preț derizoriu. Alții realizează lucrări la nivelul cerințelor înaintate de comanditarii din anturajul piețișoarei de lângă Sala cu Orgă din Chișinău, sau mai nou – cea de lângă Catedrală. Însă majoritatea artiștilor

continuă să aştepte reîntoarcerea timpurilor cu achiziţii garantate – aşteptare care nu este decât o iluzie.

Referinţe bibliografice:

1. Alexandru, Plămădeală. *Artişti plastici basarabeni – scurt istoric.* În: „Viaţa Basarabiei", 1933, nr. 11, p. 51-55.

2. Victor Ion Popa. *Salonul basarabean. Expoziţie colectivă*. În: „Adevărul", 18 octombrie 1922, p. 4.

3. Алехей Васильев. *Некоторые вопросы становления и развития изобразительного искусства Молдавии.* Рукопись, 1974, с. 21/Aleksei Vasilev. Nekotorye voprosy stanovleniya i razvitya izobrazitelnogo isskustva Moldaviy. Rukopis, 1974, s. 21-22.

4. Республиканский художественный музей МССР. Путеводитель. Государственное издательство Молдавии, 1953, 89 с./ Respublikanskiy khudojestvennyy muzey. Putevoditel. Gosudarstvennoe izdatelstvo Moldaviy, 1953, 89 s.

* Foto Iurie Foca

Arta pentru popor sau „realismul socialist" din anii 1944–1991

Rezumat. Articolul respectiv este o încercare de a face legătură între două perioade distincte ale artei basarabene – cea din vremea interbelică şi cea din timpurile postbelice. Aceste etape s-au manifestat în cultura şi arta noastră ca surse diametral opuse. Opţiunile pentru o libertate a creaţiei, pentru valoarea artistică a operelor au fost un deziderat al plasticienilor basarabeni, tentaţi să accepte orişice stil sau manieră individuală de exprimare, indiferent de conjunctura politică sau economică. După anii 1940 artele plastice au fost influenţate de sistemul ideologic prin tendinţa „realismului socialist" care era considerată unica metodă de creaţie a artiştilor plastici. În acest sens în Basarabia sovietică au fost invitaţi specialişti din alte republici, scopul cărora a fost de ai influenţa şi educa pe plasticienii autohtoni împotriva artei formaliste şi non-burgheze. Timp de cinci decenii, în RSS Moldovenească, pe fundalul deportărilor şi a foametei, realismul socialist şi comanda de stat au creat o artă iluzorie a realităţii înconjurătoare, în care au fost implicaţi, aproape fără excepţie, mulţi dintre artiştii plastici de la noi.

Cuvinte-cheie: artă interbelică, valoare artistică, libertatea creaţiei, realism socialist, deportare, cenzură.

Art for the People or "Socialist Realism" from 1944–1991

Abstract. This article is an attempt to link two distinct periods of Bessarabian art – the interwar period and the postwar period. These stages manifested themselves in our culture and art as diametrically opposed sources. The options for a freedom of creation, for the artistic value of the works were a desideratum of the Bessarabian plastic artists, tempted to accept any style or individual way of expression, regardless of the political or economic conjuncture. After the 1940s, the visual arts were influenced by the ideological system through the trend of "socialist realism" which was considered the only method of creation of visual artists. In this regard, specialists from other republics were invited to Soviet Bessarabia, whose purpose was to influence and educate local artists against formalist and non-bourgeois art. For five decades, in the Moldovan SSR, against the background of deportations and famine, socialist realism and state command created an illusory art of the surrounding reality, in which many of our visual artists were involved, almost without exception.

Keywords: interwar art, artistic value, freedom of creation, socialist realism, deportation, censorship.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508010
CZU: 73.071.1(478)(092)

Cercetător științific, Centrul de Cetări Filologice „E. Coșeriu”, Universitatea de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*. Domenii de preocupare: grafică, design grafic, istoria și teoria artelor vizuale.

Elena MUSTEAȚĂ

VALENȚE ARTISTICE MODERNISTE ÎN DESENELE LUI ALEXANDRU PLĂMĂDEALĂ

Reputatul artist plastic Alexandru Plămădeală s-a născut la 9 octombrie, anul 1888, în satul Buiucani, județul Chișinău, într-o familie numeroasă, el fiind penultimul din cei optsprezece copii ai lui Mihail Plămădeală, paroh al bisericii „Arhanghelul Mihail” și ai Ecaterinei Stratan.

La vârsta de nouă ani a fost dat la *Școala Parohială de Băieți* după care, în perioada anilor 1904–1911, a urmat studiile la *Seminarul Teologic din Chișinău*. În cadrul *Seminarului* a început, propriu-zis, activitatea de creație a lui Alexandru Plămădeală. Timp de doi ani, împreună cu un grup de seminariști, el a elaborat revista satirică „Satana”. Desenele caricaturiste ale revistei erau executate de Al. Plămădeală, acesta fiind considerat unul dintre cei mai buni desenatori ai cursului [5, p. 8]. Paralel cu studiile de la Seminar, tânărul Alexandru a frecventat cursurile serale ale *Școlii Comunale de Desen* aflată sub diriguirea directorului școlii Vladimir Ocușco. Mediul cultural-artistic al timpului, creat, în mare parte, de *Societatea Amatorilor de Arte Plastice din Basarabia,* l-a influențat pe tânărul Alexandru, determinându-l, eventual, să plece după absolvirea *Seminarului Teologic* în 1911 la Moscova, pentru a urma *Școala Superioară de Pictură, Sculptură și Arhitectură*. Este admis la studii la renumita școală moscovită, însă, în următorul an (nu a trecut proba de admitere din primul an), în clasa sculptorului Serghei Volnuhin, cu care a avut, între timp, o frumoasă relație de prietenie și de al cărui sprijin s-a bucurat. La Moscova, a căpătat o experiență primară de lucru cu bronzul, a fost nevoit, pentru a se întreține, să se angajeze ca muncitor la Turnătoria „Carlo Robecchi” a sculptorului Pavel Trubețko. În perioada studiilor Alexandru Plămădeală a creat mai multe lucrări originale, unele dintre sculpturile artistului fiind expuse la evenimentele culturale organizate de *Societatea Amatorilor de Arte din Moscova*.

După absolvirea școlii a plecat la Petrograd, unde s-a angajat în calitate de medalier-gravor la *Curtea Imperială de Monetărie.* Aici a lucrat până în martie 1918, când, din cauza evenimentelor revoluționare, *Monetăria* a fost evacuată. Disponibilizat, artistul plastic a fost nevoit să se întoarcă la baștină.

La Chișinău, Alexandru Plămădeală s-a angajat, mai întâi, în calitate de profesor de desen și caligrafie la *Școala Spirituală „Gavriil Bănulescu-Bodoni”*. După decesul directorului *Școlii Municipale de Desen*, Vladimir Okușko, i s-a propus să preia conducerea instituției. Acceptă oferta, fiind numit în 1919 director al școlii.

Este necesar de menționat că Alexandru Plămădeală a avut un rol imens în restructu-

Fig. 1. Desene de model femenin nud, hârtie, cărbune/creion grafit/ sanguină, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 30/34/33].

rarea și dezvoltarea *Școlii Municipale de Desen* într-o instituție progresivă de învățământ artistic cu denumirea de *Școala de Belle-Arte* (actualmente *Colegiul republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală"* din Chișinău), pe care a condus-o timp de 20 de ani (1919–1938) și care a devenit un centru important de instruire artistică a timpului. Indubitabil, Al. Plămădeală a contribuit substanțial la formarea școlii naționale de artă, adunând în jurul său artiști plastici marcanți și creând un mediu artistic relevant, cultivând tinere talente și promovând acțiuni și evenimente cultural-artistice de anvergură. Astfel, în această perioadă s-a format o pleiadă întreagă de artiști plastici de forță, printre care pot fi nominalizați: Claudia Cobizeva, Vladimir Dobroșinschi, Leonid Fitov, Lev Averbuh, Moisei și Eugenia Gamburd, Valentina Neceaeva, Liubomir Sobolevschi, Valentina Poleacova, Petru Țurcan ș.a.

În aceeași ordine de idei, menționăm aportul incontestabil al lui Alexandru Plămădeală la formarea, în albiile *Școlii de Belle-Arte din Chișinău,* a unui centru cultural-artistic progresiv, care întrunea reprezentanți de vază din domeniile: arte plastice, arhitectură, teatru, muzică, literatură. Or, în 1921 la inițiativa lui Alexandru Plămădeală și a unui grup de oameni de cultură – precum August Baillayre, Șneer Kogan, Vladimir Doncev, Alexandru Tarabukin, Nikolai Țîganco ș.a. – a fost fondată *Societatea de Belle-Arte din Basarabia*. Sculptorul a reușit să creeze în cadrul Societății de Belle-Arte o ambianță distinctă, creativă. Artiștii plastici se adunau pentru discuții și pentru a exersa desenul, pictura și compoziția; organizau expoziții de artă și participau activ la diverse manifestări cultural-artistice.

Cu certitudine, Alexandru Plămădeală a jucat un mare rol la formarea și dezvoltarea școlii naționale de artă, cât și a mediului cultural-artistic în Chișinăul interbelic. Însă, o moștenire deopotrivă valoroasă reprezintă creația artistului în genurile: sculptură, desen, grafică, pictură. Și deși sculptura – monumentală, de șevalet și cea miniaturală – este domeniul artistic, în care s-au conturat cel mai mult talentul și calitățile profesionale elevate ale lui Alexandru Plămădeală, desenele lui reprezintă, eventual, acel pilon al creației sale, fără de care opera sculpturală a maestrului nu ar fi căpătat finalitatea și valențele artistice existente.

După cum a fost menționat mai sus, Alexandru Plămădeală a creat în cadrul *Școlii de Belle-Arte* o ambianță distinct creativă, unde artiștii plastici se adunau seral pentru a discuta probleme de domeniu și pentru a exersa desenul, compoziția. Sculptorul acorda, în acest

Fig. 2. Desen de model femenin nud, hârtie, creion grafit, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 33].

Fig. 3. Tors de femeie, 1922, ghips, MNAM.

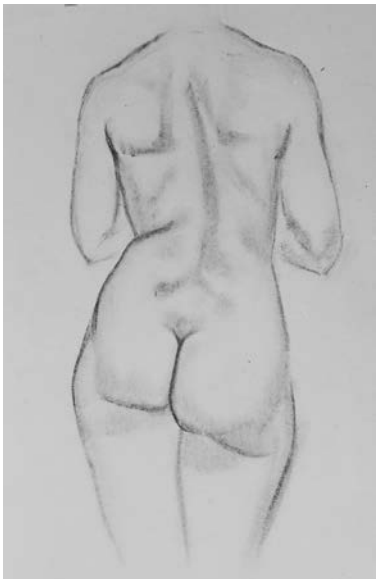


Fig. 4. Desen de model femenin nud, hârtie, cărbune, MNAM.

context, multă atenție studiului modelului feminin și celui portretistic – fapt, care-l atestă numeroasele desene în cărbune, creion sau sanguină ale maestrului, păstrate în colecția Muzeului Național de Artă a Moldovei și în fondurile Arhivei Naționale a Republicii. Aceste lucrări vădesc cultura artistică înaltă a plasticianului, manifestată atât prin maniera de compunere a desenului în foaie, cât și prin realizarea grafică a lor. Chiar și schițele, ce conțin doar o reprezentare liniar-constructivă a figurii umane, par a fi lucrări finisate grație expresiei de plasticitate și spațialitate, voluptate și mișcare internă a formei artistice.

Desenele nudurilor feminine, reprezentate în diverse racursiuri, se caracterizează prin modelare plastică a formei prin intermediul liniilor – clare, prompte, uneori constructive. Acestea descriu relieful muscular al modelului printr-un contur plastic vibrant, ce induce spațialitate și volum conținutului formal. Și dacă forma este redată prin intermediul vibrației plastice a liniei de contur, atunci volumul acesteia este sugerat de tonul laconic, aplicat preponderent pe suprafețele umbrei majore. După cum menționa criticul de artă Tudor Braga, „maestrul prefera să reprezinte figura umană cu ajutorul unei liniarități bine ordonate prin intermediul haşurei, fapt care face posibilă separarea unor spații diferite, subiectul propriu-zis fiind astfel delimitat de celelalte elemente ale câmpului artistic.” [2, p.34]

Fig. 5. *Fată cu cerc*, 1927, ghips, MNAM.

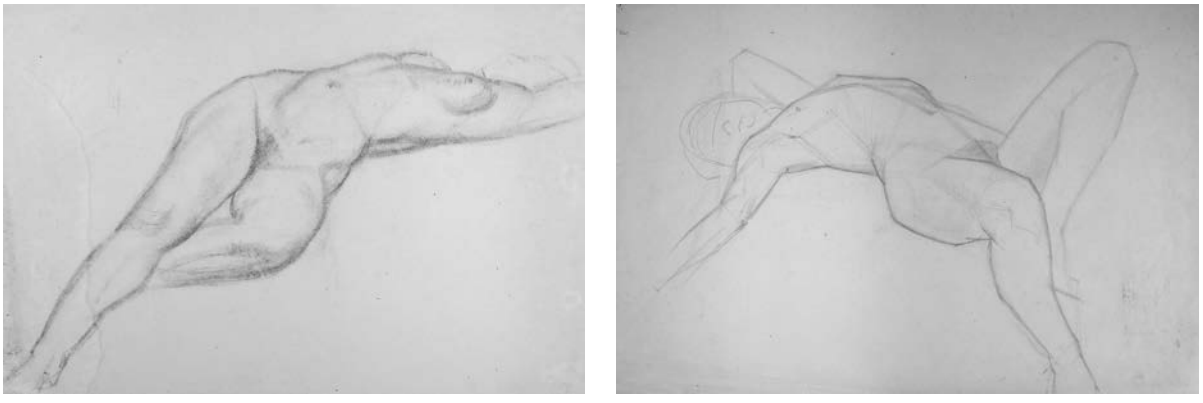


Fig. 6. Desene de model femenin nud, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 30/33].

Or, desenele nudurilor realizate de Al. Plămădeală se percep, deseori, ca o construcție liniară vibrantă, desemnată de expresia ductului grafic, ce figurează într-un mod diafan relieful muscular al modelului. Și deși o mare parte dintre desene sunt figurate ușor, în mod schițat, creând impresia unui studiu lapidar – acestea ilustrează, într-un fel, gândirea creativă a artistului. De fapt, este o parte indispensabilă a procesului de creare a formei volumetrice, sculptura reprezintând finalitatea materializată a acestei gândiri. De remarcat că în unele cazuri desenele figurativului sau cele de portret vădesc aceleași caracteristici formale, proporții sau racursiuri ca și operele sculpturale ale maestrului. Comparând sculpturile și desenele lui Al. Plămădeală, remarcăm acea dinamică, tensiune internă a formei, pe care artistul tinde să o surprindă în desenelor nudurilor și pe care cu excelență o transpune în formele sale tridimensionale. Elocvente, în acest sens, sunt compozițiile sculpturale, întitulate: *Tors de femeie* (1922, ghips), *Fată cu cerc*, (1927, ghips), *Stânca* (1928, ghips patinat). În unele desenele de model feminin se intuiește cu claritate aceeași mișcare internă a formei (Fig. 2, 4).

Fig. 7. *Stânca*, 1928, ghips patinat, MNAM.

Un interes deosebit prezintă portretele lui Alexandru Plămădeală. Spre deosebire de desenele nudurilor executate de plastician, acestea vădesc o eleganță distinctă și un nivel mai avansat de executare grafică a conținutului formal. Lucrările pun în evidență sensibilitatea artistică a plasticianului în vederea redării trăsăturilor individuale de caracter, cât și a stărilor emotive subtile ale personajelor reprezentate. În portretele executate cu măiestrie – în cărbune, creion sau sanguină; schițate ușor, liniar sau cu o tratare expresivă a clarobscurului – sculptorul reușește să surprindă alura interioară a celui portretizat.

Astfel, printr-o bună realizare artistică se remarcă: *portretul Claudiei Juskova* (1931) și cel al *Olgăi Țurcanu-Mironescu* (1933), *portretul soției, Olga Plămădeală* (1933) și seria de *portrete de femeie,* executate în anii 1930. Liniile plastice moi, utilizate la redarea conturului formelor și tonalitatea expresivă, uneori chiar contrastantă a imaginii plastice conlucrează efectiv

Fig. 8. Portretul Elenei Maslovskaia, 1939, hârtie, cărbune, MNAM.

Fig. 9. Portretul Olgăi Țurcanu-Mironescu, 1933, hârtie, cărbune ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 25].

Fig. 10. Portretul Valentinei Tufesco-Poleakova, 1933, hârtie, cărbune, MNAM.

Fig. 11. Portretul Claudiei Juskova, 1931, hârtie, cărbune, MNAM.

în vederea formării tipajului psihologic distinct al persoanelor reprezentate.

Totodată, unele portrete ca, spre exemplu, *Portretul arhitectului Nicolai Tîganko* (mijlocul anilor 1920), *Portretul Anastasiei Sucevan* (sfârșitul anilor 1920), *Portretul lui Moisei Kogan* (1932) sau *Portretul lui Miriam Sadagurskaia* (1933) – denotă elemente de caracter modernist în maniera stilistică de reprezentare a formei artistice.

Deosebit de interesante sunt lucrările în care compoziția dinamică a formelor, cât și modalitatea de soluționare grafică a spațiului vizual atestă tendințe stilistice orientate spre romantism. Astfel, lucrările: *Portretul Elenei Danilcenko* (1933), *Portretul Elenei Maslovskaia* (1939), *Fată cu pălărie* (anii 1930), *Portretul Valentinei Tufesco* (începutul anilor 1930), *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922) ș.a. se caracterizează prin maniera „grațioasă", elegantă de tratare grafică a imaginii artistice, prin sensibilitate și expresivitate accentuată în redarea detaliilor feței.

Semnificativ este faptul că, ca și în cazul desenelor nudurilor, studiile portretistice în desen ale artistului atestă aceleași căutări ale plasticii și sugestivității formei reprezentate. Exemplu elocvent servesc desenele *Portretul intrepretei S. Aivaz* (1920, hârtie, cărbune, MNAM) și *Portretul Anastasiei Sucevan* (sfârșitul anilor 1920, hârtie, cărbune, MNAM), care vădesc similitudini uimitoare ale caracterelor portretistice distincte cu cele redate în sculptura miniaturală (Fig. 16-19). Or, sculpturile *Portretul intrepretei S. Aivaz* (1920, lemn, miniatură) și *Portretul*

Fig. 12. *Portretul lui Moisei Kogan*, 1932, hârtie, cărbune, MNAM.

Fig. 13. *Portretul inginerului Nicolae Tiganco*, mijlocul anilor 1920, hârtie, creion grafit, MNAM.

Fig. 14. *Portretul Elenei Danilcenko*, 1933, hârtie, cărbune, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 25].

Fig. 15. *Portretul lui M. Sadagurskaia*, 1933, hârtie, cărbune, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 25].

Fig. 16. *Portretul intrepretei S. Aivaz*, 1920, hârtie, cărbune, MNAM.

Fig. 17. *Portretul intrepretei S. Aivaz*, 1920, lemn, miniatură.

Fig. 18. *Portretul A. Sucevan*, sfârșitul anilor 1920, hârtie, cărbune, MNAM.

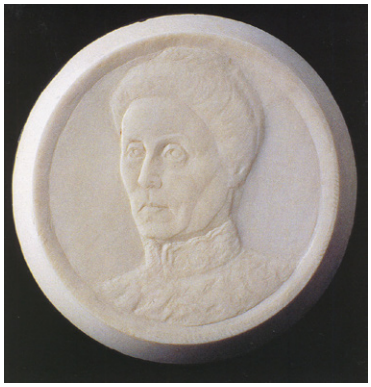


Fig. 19. *Portretul A. Sucevan*, 1927, fildeș, miniatură, MNEIN.

A. Sucevan (1927, fildeș, miniatură) impresionează atât prin plastica elegantă a reliefului de factură clasică, cât și prin echilibrul cumpătat și măreția nobilă a chipurilor.

Pe lângă desene de studiu a figurii umane și portrete, se remarcă compozițiile peisajere ale lui Alexandru Plămădeală care, deși sunt puține la număr, vădesc calitățile elevate de desenator ale plasticianului. În cazul lucrărilor grafice realizate în tehnica tuș, peniță, întitulate: *Noapte* (sfârșitul anilor 1910), *Basarabia* (1912), *Amurg. Punct de fugă spre Chișinău de pe șoseaua Costiujeni* (1918) elementul principal al limbajului vizual este linia (Fig. 20-22). Aplicată în haşură măruntă, cu expresii de textură grafică rafinată, proprie gravurii tip ac sec sau acvaforte – ea (linia) devine mijlocul principal în redarea valorației clarobscurului și modelarea sugestivă a formei, în crearea suprafețelor integre, generalizate ale planului și spațiului compozițional.

Diferite sunt peisajele lui Alexandru Plămădeală executate în cărbune. Printre puținele lucrări, ajunse până în zilele noastre, se remarcă două schițe ale mănăstirii Curchi, realizate la începutul anilor 1930 (Fig. 23-24). Artistul desemnează într-o ipostază panoramică pitorescul localității Curchi, soluționând compoziția spațiului plastic prin intermediul petelor grafice generalizate și plasând în evidență calitățile valorației tonale ale imagisticului. Ca și în cazul desenelor nudurilor sau portretelor executate în cărbune, autorul mânuiește cu măiestrie materialul plastic, însă cu o expresivitate mai vastă în ce privește contrastul tonal și cel textural al suprafeței grafice.

În mod generalizator menționăm că creația artistului plastic Alexandru Plămădeală în domeniul graficii de șevalet merită o atenție aparte. Lucrările plasticianului vădesc o înaltă cultură artistică, manifestată atât prin maniera de compunere a desenului în foaie, cât și prin interpretarea grafică a imagisticului. Realizate în creion, cărbune, sanguină sau tuș, peniță – acestea pun în evidență sensibilitatea artistică a autorului în vederea valorificării expresiilor formale în desenele nudurilor sau în redarea trăsăturilor individuale de caracter, a stărilor emotive subtile ale personajelor reprezentate în portetele sale.

Alexandru Plămădeală a trecut în neființă la 15 iunie 1940 (la Chișinău, în casa sa de pe str. Ion Brătianu, nr. 52), lăsând ca moștenire opere de artă de valoare, ce întregesc cu demnitate patrimoniul artistic al țării. Personalitate semnificativă a spațiului interbelic, el a contribuit, incontestabil, la formarea și dezvoltarea școlii naționale de artă, cât și la promovarea valorilor cultural-artistice moderniste, participând la cultivarea profesională a unei pleade întregi de plasticieni, care au manifestat prestanță și au germinat stiluri și curente ale artei naționale contemporane.

Fig. 20. *Noapte*, sfârșitul anilor 1910, hârtie, tuș, peniță, MNAM.

Fig. 21. *Basarabia*, 1912, hârtie, tuș, peniță, MNAM.

Fig. 22. *Amurg. Punct de fugă spre Chișinău de pe șoseaua Costiujeni*, 1918, hârtie, tuș, peniță, MNAM.

Referințe bibliografice:

1. *Alexandru Plămădeală. Un promotor al frumuseții clasice.* //Seria Personalități notorii. Selecție, prefață, tabel cronologic și coordonare de Vasile Malanețchi. Chișinău: Știința, 2020, 320 p.

2. Braga, Tudor. *Alexandru Plămădeală.* //Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007, 96 p.

3. Bobernaga, Sofia. *Privire de ansamblu asupra creației lui Alexandru Plămădeală*. În: „Revista Moldovei", nr. 10-12 (15-17), octombrie-decembrie 1998.

4. Bobernaga, Sofia; Plămădeală, Olga. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău: Editura „Literatura artistică", 1981, 76 p.

5. Cîndea, A. *Alexandru Plămădeală. Schiță biografică*. Chișinău: Editura de Stat „Cartea Moldovei", 1965, 52 p.

6. Colesnic, Iurie. *Alexandru Plămădeală și lecția de veșnicie*. Chișinău: Cartier, 2021, 380 p.

7. Osadcii, E. *Respublicanscoe hudojestvenno-pedagoghicescoe ucilișce imeni I.E. Repina*. Chișinău, Editura „Literatura artisitică", 1987. [Осадчий, Е. *Республиканское художественно-педагогическое училище имени И.Е. Репина*. Кишинэу, Литература артистикэ, 1987.]

8. Plamadeala, O. *A.M. Plamadeala. Jizni i tvorcestvo (vospominaniia)*, Chișineov: Cartea moldovenească, 1965. [Пламадяла, О. *А.М. Пламадяла. Жизнь и творчество (воспоминания)*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1965.]

9. Stavilă, Tudor. *Alexandru Plămădeală în istoria artelor plastice basarabene*. În: „Revista Moldovei", nr. 5, mai 2019.

10. Stavilă, Tudor. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, 160 p.

Fig. 23. *Mănăstirea Curchi*. Schiță, 1930, hârtie, cărbune, ANRM [F. 2114, inv. 1, d. 28].

Fig. 24. *Mănăstirea Curchi*, 1932, hârtie, cărbune, MNAM.

Valenţe artistice moderniste în desenele lui Alexandru Plămădeală

Rezumat. Alexandru Plămădeală (1888–1940) este una dintre personalităţile marcante care a contribuit, incontestabil, la promovarea valorilor cultural-artistice moderniste, cât şi la formarea şi dezvoltarea şcolii naţionale de artă.

O moştenire valoroasă reprezintă creaţia plastică a artistului în genurile: sculptură, desen, grafică, pictură. În articolul de faţă tindem să prezentăm creaţia maestrului Al. Plămădeală în domeniul graficii de şevalet. Colecţia Muzeului Naţional de Artă a Moldovei şi fondurile Arhivei Naţionale a Republicii deţin numeroase desene de studiu a figurii umane, câteva zeci de portrete şi doar câteva compoziţii peisajere. Lucrările vădesc înalta cultură artistică a plasticianului, manifestată atât prin maniera de compunere a desenului în foaie, cât şi prin interpretarea grafică a imagisticului. Realizate în creion, cărbune, sanguină sau tuş, peniţă – acestea pun în evidenţă sensibilitatea artistică a autorului în vederea valorificării expresiilor formale în desenele nudurilor sau în redarea trăsăturilor individuale de caracter, a stărilor emotive subtile ale personajelor reprezentate în portetele artistului.

Cuvinte-cheie: şcoala naţională de artă, grafică de şevalet, desenul modelului nud, portret, compoziţie peisajeră, mijloace de expresie grafică.

Modernist Artistic Values in Alexandru Plămădeală's Drawings

Abstract. Alexandru Plămădeală (1888–1940) is one of the most outstanding personalities, who undoubtedly contributed to the promotion of modernist cultural-artistic values, as well as to the formation and development of the national art school.

A valuable heritage is the artist's plastic creation in the genres: sculpture, drawing, graphics, painting. In this article we tend to present the creation of master Al. Plămădeală in the field of easel graphics. The collection of the National Museum of Art of Moldova and the funds of the National Archive have numerous study drawings of the human figure, several dozen portraits and just a few landscape compositions. The works show the high artistic culture of the plastic artist, manifested both by the manner of composing the drawing on the sheet, and by the graphic interpretation of the imaging. Made in pencil, charcoal, sanguine or ink, pen – these highlight the artistic sensitivity of the author in order to capitalize on formal expressions in nude drawings or in rendering individual character traits, subtle emotional states of the characters represented in the artist's portraits.

Keywords: national arts school, easel graphics, nude model drawing, portrait, landscape composition, graphic expression.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508016
CZU: 75.03(478)"1975-1980"
Orcid ID: 0000-0002-8458-1601

Liliana PLATON

Doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, secția Pictură. Domenii de preocupare: pictura, design, istoria și teoria artelor vizuale.

CĂUTĂRI EXPERIMENTALE ÎN IMAGINEA FIGURATIVĂ A PICTURII MOLDOVENEȘTI DIN ANII 1975–1980

De la mijlocul anilor '70, pictura figurativă moldovenească continuă traseul de tratare națională a formei, prin căutări experimentale de un caracter progresiv, ce se afirmă treptat în ambianța „încordată" a timpului [1, p. 106-108]. Asemeni perioadelor anterioare, pictura figurativă moldovenească este receptivă la tendințele moderne ale picturii ruse și țărilor baltice, care avansează de la „stilul auster" la „stilul metaforic" [2, p. 8], dar și cele ale picturii românești, interesate de „preluarea neoavangardelor" într-un spirit nou „postmodern" [3, p. 96]. Intențiile creative sunt consecutiv prezentate în expozițiile din țară [4, p. 116]: „URSS-Patria noastră" 1976; „Tinerețea țării" 1976; expoziția închinată celor „60 de ani ai Miliției Sovietice" 1977; expoziția închinată adoptării „noii Constituții a URSS" și „celor 60 de ani de la Revoluția din Octombrie" 1977; „Sportul – tinerețea lumii" 1977; „Pe calea leninistă" 1977; „La straja patriei" 1978; „Căile senine ale patriei" 1978; „Expoziția unională pentru tineret" 1979; dar și de peste hotare: expoziția în cinstea celui „de-al 10-lea cincinal" 1980; „Noi construim comunismul" 1980 ș.a. Genericul expozițiilor menționate atestă o ușoară polivalență tematică, care constată includerea treptată a noilor viziuni creative manifestate în mare parte prin tânăra generație de artiști din țară.

În cadrul acestor expoziții, pictura figurativă pare a fi pătrunsă de un șir de emoții, proeminente prin: scăderea optimismului, „setea" de independență și atracția pentru fenomenele necunoscute ale cotidianului. Abordarea plastică mai păstrează în continuare predilecțiile austere din anii '60, la care adaugă un modelaj naiv sau intens decorativizat, tratat printr-o pensulație răzleață. Intențiile plastice urmăresc reproducerea metaforică a chipului, ca o „figură de stil" reprezentativă a unei idei, trăiri sau expresii. Noile soluții plastice se pronunță ușor în imaginea figurativă a tablourilor: „Sărbătoare la Cojușna" (1976) de Sergiu Cuciuc; „Ajutor în timul inundațiilor" (1977) de Filimon Hămuraru; „Femeile din nordul Moldovei" (1977) de Ada Zevin; „Jocul în șah" (1977) de Igor Vieru; „Acasă" (1977) de Gheorghe Muntean ș.a. În imaginea plastică se evidențiază dominația plasticii liniare și sensibila corelație a acesteia cu realitatea perceptivă, dar într-un raport infidel, „afectat" de decorativizmul superficial. Cadrajul plastic pare văzut prin prisma „observatorului întâmplător" sau fotografului ce surprinde sporadic „reportajul" cotidian, căutând să descopere autenticitatea gesturilor pure, care păstrează „valorile universului interior" al omului [5, p. 158].

Fig. 1. Cuciuc Sergiu, *Consăteni*, 1978, ulei, pânză, 106×160 cm, MNAM.

În altă serie de lucrări: „La patroni" (1977) de Mihail Lepădatu; „La uzina de ciment din Râbnița" (1977) de Victor Bahcevan; „Prima piesă" (1977) de Gheorghe Jancov; „Producătorii de zahăr din Gârbovăț" (1977) de Valentina Bahcevan ș.a. formula plastică amintește de constructivism industrializat (1970–'75), ușor schematizat și decorativizat. În tabloul „Prima piesă" artistul Gheorghe Jancov (1921–1984) redă prin combinația tehnică a „temperei, uleiului, creionului, cariocii, lacului și emailului" [6, p. 13] decorativismul factural de o textură „metalizată", intensificat până la „automatism psihic pur" [5, p. 465].

Prin diferite facturi plastice, se caracterizează cadrele vizuale combinate contrastant în compoziția „Milițianul de sector" (1977) de Sergiu Cuciuc. Unul, intens luminat, include scena figurativă redată neobiectiv, iar altul – peisajul, redat printr-un modelaj factural aspru, întunecat de un caracter grotesc. Alăturarea contrastantă a facturilor suscită în imaginea figurilor o tensionare profundă cu o valorizare dramatică a trăirilor emoționale, iar cadrul luminat din jurul figurilor incită sensația de „taină", frică, mister și ambiguitate, preluat, de altfel, din factura grotească a spațiului întunecat.

În expozițiile din preajma anului 1978, tot mai mulți artiști se „prezintă cu lucrări „experimentale", care tind spre „underground" [7, p. 56]. Această intenție, percepută ca un manifest artistic, este sesizată și în pictura țărilor sovietice „la început printr-o imagine ascunsă" care sugera „neformalismul, neoficialismul și nonconformismul" artiștilor [2, p. 35-36]. Aceste intenții se impun și în pictura românească, printr-o producție de „artă cu caracter subversiv" contra „culturii de stat" [3, p. 116].

Noua viziune modifică în pictura figurativă moldovenească raportul obișnuit dintre imagine și idee, optând pentru „formalizarea legăturilor dintre componente-semne simbolice" [8, p. 6], combinate și legate artificial. Scopul și rezultatul acestora se întrevede în imaginea tablourilor: „Consăteni" (1978) de Sergiu Cuciuc; „Citate din istoria artei" (1978) de Valentina Rusu-Ciobanu; „Zi de naștere" (1977) de Dumitru Peicev; „Lecție de desen" (1978) de Valentina Bahcevan ș.a.

Pornind de la ideea tematică „modul de viață și timpului liber", imaginea figurativă din tabloul „Consătenii" (1978) (Fig. 1) de Sergiu Cuciuc înfățișază un cadru imaginar al cotidianului, compus din fragmente sau selecții spora-

Fig. 2. Rusu-Ciobanu Valentina, *Citate din istoria artelor*, 1978, ulei, pânză, 68,5×113,5 cm, MNAM.

dice, neidealizate, dar incadrate după principii firești în mediul natural al spațiului. În urma acestei asocieri compoziționale, fiecare figură se află în desuetudine și noncolaborare. Însă, prin această „rupere" sau decupare din realitatea cotidianului, figurile își păstrează intact sesizabilitatea portretistică, spiritual-afectivă și rațională a chipurilor. Contrapunerea directă a imaginilor conduce sesizarea particularităților calitative ale figurilor, prin metoda comparativă sau a contrastului, la depistarea sau observarea profundă a diferențelor conținutului. În această contrapunere, fiecare figură își dezvăluie discret „valorile universului interior, care devin prioritare față de realitățile observate" [5, p. 158]. Astfel, imaginea figurativă își păstrează arhaismul și sensibilitatea pură, neinfluiențată de factorii mediului ambiental, iar includerea sa directă în cadrul plastic, produce o percepție metaforică a chipului, stării sau trăirii, sesizată doar în colaborare cu alte date tipologice.

La exprimare metaforică tinde și imaginea figurativă din tabloul „Zi de naștere" (1977) de Dumitru Peicev, incluzând artificial portretele, aparent decupate din vederile fotografice de cândva, într-un anturaj iluzionist modelat prin facturi experimentale. Dispunerea contrastantă a portretelor cu vestimentația și anturajul spațial produc o percepție metaforică a sentimentului deja-vu, derivat din amintiri și imaginații legate de ideea subiectului.

Printr-o combinație neordinară se asociază imaginile figurative din scena tabloului „Citate din istoria artelor" (1978) (Fig. 2) de Valentina Rusu-Ciobanu, asociând două cadre ale diferitor lumi, categorii tipologice, medii cultural-valorice și spațial-temporale. Artista „…abordează procedee convenționale" care „demistifică stereotipirile privind realitatea ce o înconjoară și recurge la procedee cinematografice de montaj, ce tind spre idei și nu spre simple impresii" [9, p. 101]. Procedura „de montaj" asigură contrapunerea celor două sfere valorice ale conținutului general uman, pentru valorizarea calitativă a acestora prin contrast. Astfel, secvența imaginii contemporane a figurilor este suprapusă sau alăturată „analogic" cu cea renascentistă. Alăturarea acestora scoate intenționat în vizor unele asocieri – aparent cu aceleași raporturi interfigurative (bărbat – femeie), ati-

tudini sau vârste – dintre figurile din prim-plan și cele din fondal, focusate la mijlocul cadrului, descrise prin dimensiuni destul de mici. Intenția sporește și mai mult diferențele calitative și valorice dintre figuri, prin care se urmărește o expunere critică și constatativă a valorilor contemporanietății, atât sub aspect plastico-stilistic, cât și sub aspect moral. În acest raport, imaginea obișnuită a figurilor, acceptată și considerată modernă în ambianța contemporană, pare total deplasată de la normele etice, estetice și culturale clasice, doar în contrapunere directă cu modelele propriu-zise clasice. Imaginea contemorană se exprimă printr-un caracter destul de robust, greoi, arogant, pragmatic și materialist, susținut și prin abordarea plastică, care dispune figurile la dimensiuni extrem de mari, într-un unghi de privire jos, ce sporește privirea directă a aspectului plastic, fără indicii afectiv-spirituale. Direcționarea vizorului plastic spre calitățile estetice ale tipajului portretistic cu poziția, gestul și relația „de serviciu" a figurilor subliniază interesul de tipologizare a mediului social în general, care capătă în tablou o expunere metaforică, ușor reconoscibilă, specifică spațiului și timpului său. Contrapunerea acestor cadre scot în vizor un paradox al evoluției vieții și al existenței umane, pe care artista, conștietizându-l, tinde să-l parafrazeze prin sugestii fantastico-iluzorii, aparente în conținutul plastic, una din acestea ar fi chipul iconografic al capului lui Ioan Botezătorul și scrierea de pe fondalul tabloului, care „trebuie citită la nivelul conexiunilor semantice dintre citate și imaginile originale ale figurilor" [10, p. 41].

Printre tendințele experimentale din pictura moldovenească se includ și unele căutări în aria expresionismului romantic și suprarealismului irațional, care se pronunță treptat în imaginea operelor. Intențiile crează unele „punți" asociative cu arta românească din acea perioadă, care pretinde la o „apropiere stilistică «estetizantă»… de modernismul ultimelor curente neoavangardiste" [3, p. 97] și cu cea rusă (Moscova, Leningrad și Țările Baltice), care „estetizează adevărul realității" [11, p. 22] și „a noii structuri intelectuale" [12, p. 51], prin reprezentări simbolico-metaforice. Tendințele progresive conduc la depășirea treptată a subiectelor interdisciplinare propuse și a genurilor tradiționale [13, p. 1], motivate prin interesul de descoperire a adevărului brut și frumosului estetic pur.

Intențiile expresionismului romantic se includ ușor în imaginea figurativă din tablourile: „Tinerii actori" (1978), „Lecție de desen" (1978) de Valentina Bahcevan; „Tineri Învățători" (1978) de Ludmila Țonceva; „Nunți komsomoliste" (1978) de Filimon Hămuraru, „În zi de duminică" (1978–'79) de Sergiu Galben; „Tinerețe" (1978) de Nadejda Rotaru ș.a. Prin imaginea pozitivă, meditativă și romantică a figurilor se ivește și o notă poetică care pronunță „bucuria de a trăi" și frumusețea cotidianului. Acestea intervin în tabloul „Lecție de desen" de Valentina Bahcevan (1948) prin starea afectiv-emoțională și dispoziția mistico-romantică a figurilor, dispuse printr-o alură teatrală, exprimată metaforic.

Spiritul mistico-romantic pătrunde și în imaginea figurativă a compoziției „În zi de duminică" de Sergiu Galben, sugerând o incursiune spre romantismul liric impresionist, căzut în desuetudine și readus metaforic în imaginea contemporană cu trăiri retrospective. Sugestiile impresioniste sunt adaptate modelajului experimental schematizat și decorativizat, inițiind un proces al „dematerializării materiei" [8, p. 6], care scoate în vizor doar ideea metaforică a formei, semnificațiilor sau sensațiilor, excluzând aproape în totalitate legăturile reale cu spațiul și mediul aprioric.

Experimentul cu factura plastico-coloristică sporește percepția dematerializată a imaginii figurative din tabloul „Tineri învățători" de Ludmila Țonceva, redusă la stilizări decorative și laconizări naive. Rezoluția plastică a imaginii figurative tinde să ajusteje sensibilitatea afectivă a mediului contemporan cu predilecțiile cultural-intelectuale ale tinerei generații, la o imagine metaforică asociată spiritului „șaptzeciștilor" sovietici [14, p. 14]. Urmând acest concept ideatic, figurativul renunță la detalizare și concretitudine plastică a formelor, estompându-le

Fig. 3. Cuciuc Sergiu, *Ploaie de primăvară*, 1978, ulei, pânză, 150×165 cm, MNAM.

ușor în fondal printr-un „filtru" de nuanțe albastre ce omogenizează și apaltizează imaginea plastică, reanimată prin ușoara proeminență a petelor generale.

La finele anilor '70, figurativul tinde spre o „tratare... extrem de rigidă a caracterului grafic", care pare atașat ideii de concentrare pe imaginea „știută... concretă și nu aparentă" a lumii [14, p. 34]. Procedeul grafic caută modalități unice, originale de integrare a formelor reale, optând la modelări intens schematizate și decorativizate, ca în tablourile: „Ploaie de primăvară" (1979), „Focul olimpic" (1979) de Sergiu Cuciuc; „Dimineața" (1979) de Valentina Rusu-Ciobanu; „Învingătoarea" (1979), „Livezi în floare" (1979–'80) de Vilhelmina Zazerscaia; „Minge nouă" (1979) de Elena Bontea; „Scrimeri" (1979–'81) de Ada Zevin ș.a. În cadrul acestor lucrări, figurativul tinde la unele expresii spectaculoase, redate atât prin schematizarea convențional-decorativă a formelor, cât și prin regizarea specifică a expresiilor emoționale.

Prin aceste intenții se formulează imaginea figurativă din tabloul „Ploaie primăvăratică" (1979) (Fig. 3) de Sergiu Cuciuc, dispusă într-o constructivitate rigidă geometrizată și ușor decorativizată. Rezoluția plastică a figurilor face asocieri cu caracterul industrial al mediului din acele timpuri și cu tendințele plastice a „șaptzeciștilor". Scena figurativă este intenționat neutralizată prin valențe coloristice opace și decentrată spre marginea de jos a tabloului, demonstrând, prin implicarea sa modestă, medierea expresionismului romantic: prin sensația trăirilor emoționale, deduse din ambianța locului și timpului sugestiv.

O combinație a constructivității schematice cu expresionismul romantic sau senzațional al figurii se pronunță în tabloul „Focul olimpic" (1979) de Sergiu Cuciuc, unde întregul concept

Fig. 4. Zazerskaia Vilhelmina, *Învingătoare*, 1979, ulei, pânză, 137×130 cm, MNAM.

constructiv geometrizat al compoziției este gestionat prin expresivitatea figurii mici a sportivului, aducând un caracter somptuos, solemn și eroic subiectului.

Aceleași principii plastico-expresive se întâlnesc și în imaginea figurativă din tablourile „Învingătoarea" (1979) și „Livezi în floare" (1979–'80) de Vilhelmina Zazerscaia, dar evoluând spre un caracter decorativ pronunțat prin textura facturilor grafice a formelor. Schema constructivă a imaginii figurative din compoziția „Învingătoare" (Fig. 4) se inspiră de la o secvență reală a competițiilor sportive și avansează la o sintaxă decorativă perfect echilibrată și armonizată prin plastica fiziologică a figurilor. Recompunerea structurală a imaginii urmărește crearea metaforică a laitmotivului legat de subiect. Aceeași predilecție expresivă o manifestă și imaginea figurativă a compoziției „Livezi în floare", adăugând expresii poetico-romantice prin sugestiile bucolice ale caraterului figurativ.

Printr-o viziune total diferită este expus expresionismul romantic al figurii din scena tabloului „Dimineața" (1979) (Fig. 5) de Valentina Rusu-Ciobanu, care emite profunzimea gândului și valențelor spiritual-afective, prin sugestii plastice inversate, prezentate în descrieri neoobiective, adecvate realității știute, dar cu conexiune senzitivă la imaginarul perceptiv. Prezența enigmatică a figurii feminine sugerează prin starea sa meditativă un monolog neobișnuit, ce se face „auzit" prin descrierile formelor metaforice din jur, cu ecoul afectiv emanat de acestea. Valența datelor informaționale de la sugestiile plastice din preajma figurii sunt atât de active încât conduc spre o teleportare a gândului (mesajului) în timpul nu demult trecut – intenționând a „transmite centrul semantic

Fig. 5. Rusu-Ciobanu Valentina, *Dimineața*, 1979, ulei, pânză, 125×120 cm, MNAM.

de la configurarea evidentă la «sensul invers» percepția vizuală" [15, p. 43] – pentru cercetarea și înțelegerea semnificațiilor acestora. Teleportarea discursului semantic în trecut oferă o inversare sau reiterare a acțiunilor petrecute până la momentul prezentat în scenă, prin care se deslușește motivația sau cauza emotivității incerte din scenă. Inițiatorul acestei incursiuni este figura femeii, descrisă printr-o configurare imobilă, aparent glaciară și aridă, ce sporește o sensibilitate misterioasă care incită interesul dezlegământului semantic prin multiplele legături cu semnele din jurul său. Acestea sunt dotate cu semnificații specifice ce aduc sensația deja-vu a unor evenimente sensibilizate, anume prin: imaginea scaunului așezat la masă, țigara aprinsă, dejunul neservit, ziarul aparent lăsat în grabă și cele două flori de narcisă..., care „vorbesc" despre o a doua persoană, prezența căreia rămâne profund resimțită și așteptată, iar lipsa ei condiționează neliniștea spiritual-emoțională din conștiința figurii feminine prezente. De aici se înțelege că, imaginea figurativă evidentă își manifestă expresia afectiv-emoțională prin semnele aluzive din jur, care completează indirect conținutul semantic al narațiunii figurative și readuce prezența interlocutorului invizibil prin „percepția vizuală". Dialogul presupus al figurilor se întregește iarăși prin indiciile sugestive din jur, care insuflă decizii expromte, grăbite și ușor nervoase, care completează și argumentează alura semantică a subiectului cu mesajul expresiv-romantic al figurativului.

Combinația experimentală a constructivismului schematic și expresionismului romantic ajunge la o formulă progresivă în tabloul „Balada Miorița" (1977) de Elena Bontea. Imaginea figurativă reduce datele știute la un schematism pur, intens regizat după o dramaturgie teatrală, ce sporește percepția metaforică a spiritului popular-baladic. Procedeul plastic radical stilizat și schematizat se asociază semnificativ cu tipologia bucolico-pastorală a imaginii folclorice naționale, dezvoltând „o structură plastică poetică" [8, p. 6], care sensibilizează expresia emoțională a motivului cu temperamentul arhaic al

limbajului învolburat, pătruns de dramatism, sentimentalism și afecțiune. Prin acest experiment, figurativul „trece de la studii de atmosferă cu retrăirea rafinată a stării naturii la chipuri abstracte…, doar cu iluzie la realitate…" [16, p. 171], păstrându-le esențele valorice ale expresiei spiritual-afective. Conceptul plastic formează o imagine derivată din memoriile istorice și din tradiția folclorică, întruchipând o exprimare metaforico-simbolică a imaginii și destinului poporului moldav. Imaginea figurativă, de această dată, depășește intenția de descriere a caracterului etnografic național în favoarea unor sugestii expresive ce sincronizează experimentul plastic cu sensibilitatea datelor știute, provenite atât din sfera imaginară, cât și din cea cognitiv-rațională.

Concluzii. Șirul implementărilor noi ce se pronunță expresiv în imaginea picturii figurative moldovenești din a doua jumătate a anilor '70 conturează cea de-a patra și ultima filă în evoluția etapei generale de tratare națională a formei din pictura anilor 1960–1980. Pronunțarea sau limitarea subetapei date este asigurată prin schimbările noi din substratul plastic și semantic al operelor, manifestate între anii 1975–1980.

Astfel, prin forma plastică a imaginii figurative se include: structurarea compozițională prin conexiuni artificiale, hazardice sau contrastante, asociate experimental, lipsite de legături intercomunicative sau ambientale; dramaturgia plastică suprapune contrastant diverse calități și caractere, cu scop de valorificare a acestora; tehnica și stilul include combinații experimentale a diverselor facturi și caractere plastice, modelate spontan; caracterul și tipologia figurativă sporește pronunțarea brută, știută, memorată sau surprinsă întâmplător prin reflecții izolate.

În același timp, mesajul semantic al figurativui implică: tema cotidianului, cu reflecția imaginii știute, văzute, trăite, analizate sau conștientizate din mediul social comtemporan; interpretarea semantică tinde la discursuri analitice despre realitate și condițiile vieții, prin sugestii complexe sau aparent incerte, care implică percepția intuitivă în dezlegământul subiectului; profunzimea conținutului absoarbe multiple ecouri ale frământărilor și trăirilor afectiv-emoționale a contemporanului, sugerate deseori prin percepții sau sugestii inversate; sensibilitatea figurativă oglindește latura ascunsă, incertă sau neânțeleasă a universului lăuntric uman, pătruns de expresionism romantic, misticism și ambiguitate.

Referințe bibliografice:

1. Rocaciuc, Victoria. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000*. Chișinău: Atelier, 2011. 273 p.

2. Дмитренко, Анатолий. *Отечнственная живопись 1960–1980-х годов. Основные тенденции развития. Учевное пособие*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная Академия им. Штиглица, 2007. 162 с. / Dmitrenko, Anatolii. *Otecestvenaia jîvopis 1960–1980-h godov. Osnovnîe tendenții razvitia. Ucebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskaia Akademia im. Știglița, 2007. 162 s.

3. Cârneci, Magda. *Artele plastice în România 1945-1989*. București: Polirom, 2013. 211 p.

4. AOSPM. F. R-2906. inv. 1. d. 380. UASM. Chișinău, 1973. 173 p.

5. Prut, Constantin. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. Iași: Polirom, 2016. 529 p.

6. Пономариова, Надежда; Георгий Жанков. *Монографие-албум*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1987. 28 п., 38 ил. / Ponomariova, Nadejda; Gheorghii Jankov. *Monografie-album*. Chișinău: Literatura artistică, 1987. 28 p., 38 il.

7. Toma, Ludmila. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: „Arta" 2005. Chișinău: ISA al AȘM, 2005, p. 55-64.

8. Spînu, Constantin. *Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60–'80*. În: „Literatura și Arta", nr. 13. Chișinău, 1993.

9. Barbas-Brigalda, Eleonora. *Aspecte ale dezvoltării picturii de gen în Moldova (anii 1970–'80)*. În: „Arta" '93. Studii, cercetări și documente. Chișinău: Litera, 1993, p. 90-109.

10. Ciobanu, Constantin Ion. *Valentina Russu-Ciobanu*. Colecția: Maieștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: ARC, 2004. 151 p.

11. Дехтярь, Ана. *Молодые живописцы 70-х годов*. Альбом. Москва: Советский художник, 1979, 32 с., 177 ил. / Dehtear, Ana. *Molodîe jîvopiștî 70-h godov*. Albom. Moscva: Sovetskii hudojnik, 1979, 32 s., 177 il.

12. Халаминская, Маргарита. *Живопись народов СССР*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997, 216 с. / Halaminskaia, Margarita. *Jivopis narodov SSR*. Sbornik *Jivopis narodov SSSR*. Moscva: Sovetskii hudojnik, 1997, 216 s.

13. Barbas-Brigalda, Eleonora. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945–2000)*. Monografie. Chișinău: Știința, 2002, 111 p.

14. Сысоев, Владимр. *Искусство молодых художников*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1980, 41 с., 169 ил. / Sîsoev, Vladimir. *Iskustvo molodîh hudojnikov*. Albom. Moscva: Izobrazitelinoe iskustvo, 1980, 41 s., 169 il.

15. Сысоев, Владимр. *Молодые советские художники*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1982, 52 с.,121 ил. / Sîsoev, Vladimir. *Molodîe sovetskie hudojniki*. Albom. Moscva: Izobrazitelnoe iskustvo, 1982, 52 s., 121 il.

16. Toma, Ludmila. *Calea de creație a Elenei Bontea*. În: „Arta" '93. Studii, cercetări și documente. Chișinău: Litera, 1993, p. 164-175.

Căutări experimentale în imaginea figurativă a picturii moldovenești din anii 1975–1980

Rezumat. Pictura figurativă din anii 1975–1980 conturează cea de-a patra și ultima filă în evoluția etapei generale de tratare națională a formei. Perioada înscrie o nouă subetapă cu un caracter unic, specific mediului socio-cultural al timpului. Artiștii imprimă o serie de noi implementări creative care modifică formula plastică și semantică a operelor printr-o abordare experimentală. Caracterul plastic și semantic al picturii figurative capătă o serie de particularități distincte, interesate de căutări în aria expresionismului romantic și suprarealismului irațional, optând treptat la modelări schematizate ce avansează spre o sintaxă decorativă. Totodată, experimentul cu factura plastico-coloristică sporește percepția dematerializată a imaginii figurative, ajustând astfel sensibilitatea afectivă a mediului contemporan la o imagine metaforică asociată. În același timp, mesajul semantic se concentrează pe sesizarea particularităților calitative a figurilor și pronunțarea valorilor universului interior al omului. Uneori mesajul emite profunzimea gândului și valențelor spiritual-afective prin sugestii plastice inversate, cu conexiune senzitivă la imaginarul perceptiv. Noile intenții predispun pictura figurativă la un proces de reanaliză a raportului obișnuit dintre imagine și idee, în intenția de exprimare a valorilor pure neidealizate și neredactate ale mediului social. Acestea reduc datele știute ale formei la un schematism pur, intens regizat după o dramaturgie teatrală, în scopul obținerii percepției metaforice a subiectului. Prin aceste implementări, pictura figurativă moldovenească reușește să depășească etapa de tratare națională a formei, plasându-se pe platforma cursului modern al picturii internaționale.

Cuvinte-cheie: figurativ, formă, mesaj, structură, experiment, percepție, conținut, sintaxă decorativă.

Experimental Searches in the Figurative Image of Moldovan Painting from 1975–1980

Abstract. The figurative painting from 1975–1980 outlines the fourth and last tab in the evolution of the general stage of national treatment of form. The period marks a new sub-stage with a unique character, specific to the socio-cultural environment of the time. Artists print a series of new creative implementations that change the plastic and semantic formula of works through an experimental approach. The plastic and semantic character of figurative painting acquires a series of distinct peculiarities, interested in searches in the area of romantic expressionism and irrational surrealism, gradually opting for schematic modeling that advances towards a decorative syntax. At the same time, the experiment with the plastic-coloristic invoice increases the dematerialized perception of the figurative image, thus adjusting the affective sensitivity of the contemporary environment to an associated metaphorical image. At the same time, the semantic message focuses on noticing the qualitative features of the figures and pronouncing the values of the inner universe of man. Sometimes the message emits the depth of thought and spiritual-affective valences, through inverted plastic suggestions, with a sensitive connection to the perceptual imaginary. The new intentions predispose the figurative painting to a process of reanalysis of the usual relationship between image and idea, in the intention of expressing the pure unidealized and unwritten values of the social environment. These reduce the well-known data of the form to a pure schematism, intensely directed after a theatrical dramaturgy, in order to obtain the metaphorical perception of the subject. Through these implementations, Moldovan figurative painting manages to overcome the stage of national treatment of form, placing itself on the platform of the modern course of international painting.

Keywords: figurative, form, message, structure, experiment, perception, content, decorative syntax.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508024
CZU: 627(478+498)(091)
Orcid ID: 0000-0002-1103-9758

Valentin ARAPU

Doctor în istorie, cercetător științific la Secția „Etnologie românească”, Centrul de Etnologie, Institutul Patrimoniului Cultural, MEC; Cercetător asociat la Centrul de Istorie și Civilizație Europeană în cadrul Filialei din Iași a Academiei Române. Preocupări științifice: Conceptualizarea și valorificarea patrimoniului medical din spațiul românesc prin cercetarea multidimensională a fenomenului Ciumei și al epidemiilor: abordări și interferențe interdisciplinare și pluridisciplinare; Relațiile comerciale dintre Țara Moldovei și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; Comunitatea armenilor din spațiul românesc în cadrul raporturilor economice dintre Țara Moldovei și Polonia (secolele XV–XVIII); Războaiele antiotomane ale albanezilor de sub conducerea lui Skanderbeg; Abordări numismatice în istoria medievală și modernă timpurie a Țării Moldovei; Satul basarabean în primii ani postbelici: memorii și studii de caz; Frontiera de la Prut în perioada postbelică: abordări istorice și etnologice. Editor: *In Memoriam Gheorghe Palade (1950-2016)*. Chișinău: Bons Offices, 2018 (co-editori: Anatol Petrencu, Corneliu Ciucanu). Autor: *Relațiile comerciale dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, Colecția: *Românii în istoria universală / The Romanians in world history* (Vol. 442). București: Editura Eikon, 2021.

„ATLANTIDA ROMÂNEASCĂ”: CAZUL SATULUI COSTEȘTI ÎN CONTEXTUL CONSTRUCȚIEI NODULUI HIDROTEHNIC STÂNCA-COSTEȘTI (PRELIMINARII ISTORICE ȘI MEMORIALISTICE)*

„Doi bâlbâiți, doi dictatori, Brejnev și Ceaușescu / dar și câțiva dintre ciracii lor / au hotărât soarta Șarbacăi, vechei așezări de oameni gospodari. (...) Au șters satul de pe fața pământului.”
Dumitru Matcovschi [1, p. 5]

Actualitatea. În ultimul deceniu problema prioritară a Republicii Moldova a devenit criza demografică, amplificată de exodul masiv al populației apte de muncă peste hotare, de îmbătrânirea populației rămase la baștină și de o rată scăzută a natalității. În consecință, are loc un proces de depopulare a satelor și de dispariție totală de pe harta administrativă a zeci și chiar sute de localități [2]. Este un fenomen dramatic, incomparabil, după efectele dezastrului său, chiar cu perioadele mult mai dificile din timpul războaielor și a calamităților naturale. O situație asemănătoare de depopulare și de dispariție a unui număr însemnat de localități rurale este atestată și în România [3]. Dispariția actuală a satelor este explicată prin raportare la diferiți factori, în special de ordin economic și social. Totodată, în perioada comunistă, pe ambele maluri ale Prutului au dispărut numeroase sate, dar cauzele dispariției lor au fost de altă natură, implicit de ordin politic și ideologic. Regimurile comuniste de la București și Moscova au recurs la măsura de inundare a unui număr însemnat de sate de pe ambele maluri ale Prutului de dragul implementării unui proiect hidroenergetic de amploare fără a consulta părerea celor care erau vizați direct, a sătenilor din vechile vetre, care de secole își duceau traiul în armonie cu tot

ceea ce le oferea natura, inclusiv cu inundațiile de primăvară ale Prutului care le aduceau din belșug pește, cantitatea impresionantă a căruia le asigura necesitățile alimentare până la următoarea revărsare a râului.

Mega proiectele din perioada comunismului vizau mai toate domeniile economiei, prioritară fiind industrializarea, domeniu care necesita și o cantitate enormă de energie electrică. De dragul acestui deziderat, nomenclaturiștii de partid erau dispuși să facă orice sacrificiu, inclusiv strămutarea unor orașe și sate din preajma unor artere fluviale, cu scopul construirii unor hidrocentrale de capacitate maximă. În țările lagărului socialist au fost implementate numeroase proiecte hidroenergetice, soldate cu sute de localități înghițite de ape. În România au fost consemnate într-o manieră publicistică și simbolică mai multe „Atlantide" mai mari sau mai mici, printre care: inundarea insulei Ada Kaleh în 1970 de apele lacului de acumulare al hidrocentralei Porțile de Fier I [4, p. 33, 184]; dezafectarea satului Plăiețu din Prahova (1980), pe locul căruia a fost edificat lacul de acumulare și barajul Maneciu, numit și barajul de pe râul Teleajen, din vechea vatră fiind strămutați circa 500 de locuitori [5, p. 64, 66].

Autoritățile sovietice erau bântuite de tot felul de proiecte de amploare care aveau menirea să „îmblânzească" natura, fiind construite multiple stații hidroelectrice, canale de irigare și alte complexe gigantice care au perturbat modul firesc de trai, tradițional de secole, al locuitorilor din satele de pe malurile marilor fluvii. În urma implementării unor astfel de proiecte în URSS au fost înghițite de ape mii de sate și chiar unele orașe. Printre localitățile înecate de sovietici au fost orășelele: Korceva, Vesiegonsk și Kaleazin (inundat în proporție de 2/3), toate fiind din regiunea Tver; orașul Stavropol-pe-Volga din regiunea Samara; orașul Mologa din regiunea Iaroslavl, supranumit și „Atlantida rusă" [6, p. 27-28].

Pe râul Prut, în preajma satelor Costești și Stânca, autoritățile comuniste de la București și cele de la Moscova au convenit în anul 1971 să construiască un nod hidrotehnic [7, p. 6]. Deși propaganda de epocă elogia această colaborare româno-sovietică, în esența sa erau vizate localitățile istorice românești de pe ambele maluri ale Prutului. Integral sau parțial au fost strămutate 22 de sate, inclusiv Ripicenii Vechi, Bold, Movilă Ruptă, Popoaia, Cinghiniia, Lehnești, Rașca – de pe malul drept al Prutului și Costești, Șerbaca, Dumeni, Proscureni, Corpaci, Cuconeștii Vechi – de pe malul stâng [8, p. 3].

Procesul de strămutare a satelor a fost similar pe ambele maluri ale râului, pricinuind pierderi irecuperabile locuitorilor. De fapt, sătenii au fost lipsiți de tot ceea ce constituia microcosmosul lumii în care trăiau, rămânându-le doar amintirea acelor timpuri când existau casele lor cu fântâni la poartă, grădinile și livezile îmbelșugate, bisericile din vatra satului străbun – un sat care a rezistat de secole în fața intemperiilor și care a fot înghițit de ape în doar câteva zile la ordinul nomenclaturiștilor comuniști de la București și Moscova, aceștia fiind asistați cu obediență de politrucii de la Chișinău. Satele de sub apele Prutului din proximitatea localităților Stânca și Costești, din punct de vedere simbolic și imagologic, reprezintă „Atlantida românească" – o lume dispărută în mod dramatic, chiar tragic, dar relevantă prin mesajul profund, transmis de băștinașii din vechile vetre generațiilor care s-au născut deja în noile așezăminte.

Repere istoriografice. În perioada sovietică interesul față de Nodul hidrotehnic de la Stânca-Costești se rezuma, ca regulă, la parametrii tehnici ai debitului de apă care trebuiau corelați cu anumiți factori sezonieri [9, p. 18, 157, 188]. Indicatorii tehnici de exploatare în comun cu partea română a barajului Stânca-Costești sunt invocați de către Orest Melniciuk și Anna Kișciuk [10, p. 164-167].

Un alt aspect cercetat în acea perioadă era valorificarea resurselor naturale din preajma nodului hidrologic. I.A. Krupenikov argumenta că barajul de la Stânca-Costești a fost construit pentru a preîntâmpina inundațiile devastatoare (ultimele fiind cele din anii 1955 și 1970) și pentru a contracara blocajele de gheață primăvara în cursul inferior al Prutului. Apa din lacul de acumulare ar permite irigarea a 70 de mii de

hectare de pământ pe ambele maluri ale Prutului. Apa din Prut este potabilă, iar conform percepțiilor populare are și calități curative. Mihail Sadoveanu glumea că apa din Prut este mai folositoare ca vinul, dar moldovenii o preferă pe cea de-a doua. În anii 1964-1965 a fost organizată o expediție comună româno-sovietică pe Valea Prutului, astfel, în urma multiplelor analize biologice și chimice, membrii acestei expediții au constatat că Prutul este cel mai curat râu din Europa meridională [11, p. 74].

După darea în exploatare a barajului Stânca-Costești autoritățile sovietice efectuau controale riguroase a stării funcționale a întregului complex. O.N. Cernâh își amintește că în anii '80 ai secolului trecut a venit în RSSM împreună cu profesorul N.P. Rozanov, inginer-hidrotehnic, doctor în științe tehnice, în componența unei comisii formate de „Gosstroi" și „Gosplan" pentru a expertiza siguranța barajului de la graniță – Stânca-Costești, în eventualitatea unor situații de avarii. O.N. Cernâh remarcă unele detalii subtile ale activității acestei comisii: unii experți și-au permis să îmbine munca cu odihna, desfășurându-și „activitatea" mai mult prin cabane vânătorești și în unele localuri de agrement din Chișinău. Pe când O.N. Cernâh l-a asistat în activitățile de expertiză pe N.P. Rozanov, munca durând, după mărturiile ei, până la orele dimineții [12, p. 132].

Proiectarea și construcția. Proiectul de construcție a Nodului hidrotehnic Stânca-Costești a fost elaborat de către biroul specializat SPKTB „Zaporojstali" [13], organizația fiind fondată în 1944 cu scopul reconstruirii centralei hidroelectrice de pe Nipru. În perioada anilor 1975-1984 această organizație a proiectat baraje, noduri hidrotehnice, centrale hidroelectrice în Ucraina, Bielorusia, Rusia, Kârgâzstan, Kazahstan, Turkmenistan, Uzbekistan, Azerbaidjan, Georgia, Armenia, Tadjikistan, Siria, Somalia, Tunisia, Afganistan și Irak. În RSSM biroul specializat SPKTB „Zaporojstali" a elaborat documentația de proiectare pentru sistemul de irigare a terenurilor cu apa din lacul Ialpug și crearea lacului de acumulare în Taraclia [14, p. 3, 12, 17].

Lucrările de construcție ale nodului hidrotehnic au fost efectuate de întreprinderea „Ghidromontaj", specializată în proiectarea complexelor industriale, montarea și deservirea construcțiilor hidrotehnice. Relevant este faptul că până astăzi construcția Nodului hidroenergetic Stânca-Costești reprezintă un prilej de mândrie și de trecere în revistă a celor mai reușite proiecte, transpuse în viață de compania „Ghidromontaj" și de succesoarea acesteia AO „Trest Ghidromontaj". Directorul companiei Serghei Ianson a enumerat în acest sens Nodul hidrotehnic Stânca-Costești de pe Prut, stația hidroelectrică Porțile de Fier (*Ђердапска клисура*) de pe Dunăre, barajul Assuan din Egipt, canalele de navigație Nipru-Donbas și Irtâș-Karaganda [15, p. 2-3].

Actualmente, Nodul hidrotehnic Stânca-Costești constituie un complex de instalații inginerești din care fac parte următoarele componente: barajul principal, barajul deversor, barajul de închidere, consolidare mal drept, barajul din carieră, priza de apă, centralele hidroelectrice, lacul de compensare, stăvilarul lacului de compensare, drumuri de acces [16, p. 8-9]. Lacul antropic Stânca-Costești este cel mai mare lac de acumulare din Republica Moldova, având un volum total de 735,0 mil. m^3, suprafața oglinzii apei reprezentând 59,0 km^2 cu o adâncime medie de 12,5 m și cea maximă de 34,0 m [17, p. 44].

Propaganda moscovită. Construcția și darea în exploatare a Nodului hidrotehnic Stânca-Costești a fost reflectată destul de modest în presa unională de la Moscova. În ziarul „Pravda" [18] corespondenții speciali F. Angheli și B. Evladov, în articolul cu titlul „Prin eforturi comune", au accentuat că darea în exploatare a complexului energetic Costești-Stânca a fost prilejuită celei de-a 61-a aniversări a Revoluției din Octombrie. Locul ales pentru construcția nodului hidrotehnic include proximitatea satelor Costeștii Vechi și Stânca, iar barajul are menirea de a stăpâni „râul capricios". Autorii acestui material accentuează că la această construcție au participat atât veteranii unor astfel de proiecte implementate în URSS și RSR, cât și mulți tineri, inclusiv din mediul rural. De asemenea, la construcția nodului

hidrotehnic au fost chemați specialiști și muncitori din republicile frățești din cadrul URSS. Este elogiat și rolul conducătorilor de partid din județul Botoșani și din RSSM în gestionarea problemelor șantierului, relevant în acest sens fiind exemplul primului secretar al comitetului raional de partid Râșcani – I.C. Urzica. Iar, șeful șantierului, responsabil de segmentul românesc al nodului hidrotehnic, M. Rusu a declarat următoarele: „Colectivul nostru se mândrește [cu faptul], că împreună cu muncitorii și inginerii sovietici, le-a fost încredințată construcția nodului hidrotehnic «Costești-Stânca», fiind o mărturie relevantă a prieteniei frățești dintre popoarele RSR și a URSS". Prietenia dintre părți era însoțită și de o competiție de producție, astfel una dintre turbinele complexului a fost fabricată înainte de termen la o uzină specializată din Harkov, iar turbina a doua a fost fabricată de către colegii români la uzina din Reșița. Pe final, jurnaliștii nuanțează faptul că pe data de 5 noiembrie a avut loc mitingul de inaugurare a Nodului hidroenergetic Costești-Stânca la care I.I. Bodiul ia felicitat pe constructori, transmițându-le salutul de felicitare din partea Secretarului general al PCUS – L.I. Brejnev. La festivitate a participat Ion Iliescu, candidat la funcția de membru al executivului politic al CC al PCR [19, p. 2].

Corespondentul ziarului „Trud" [20], P. Rașkov a trecut în revistă câteva cauze ale necesității de a construi barajul cu o lungime de 2 km, subliniind în mod special impactul devastator al inundațiilor Prutului. După care, autorul a accentuat rolul noii construcții pentru economia RSS Moldovenești și cea a României, fapt care „constituie un exemplu relevant de integrare socialistă". Ziaristul încearcă să fie și vizionar, afirmând că noua realizare hidrotehnică va contribui pe viitor la dezvoltarea navigației și a producției piscicole [21, p. 1]. Realmente, autorul a trecut cu vederea faptul existenței unui regim foarte rigid de frontieră cu România pe segmentul granitei de pe Prut, situația respectivă nepermițând dezvoltarea navigației și a pisciculturii la scară industrială.

Ziaristul moscovit elogiază construcția în termen de 5 ani a orășelului Costești care cuprindea blocuri locative, școli, grădinițe, cinematografe, un centru comercial și o Casă de Deservire Socială. De asemenea, sunt înalt apreciate realizările muncitorilor și inginerilor antrenați în construcția nodului hidrotehnic, fiind scoși în evidență fruntașii întrecerii socialiste: Mihail Straciuk – sudor electric; Anatolii Zubeț – montor electric; Lucia Țurcan – operator la uzina de beton; Alexandr Garbuz – tâmplar; Nina Gheorghișteanu – betonistă [21, p. 1].

Pe paginile ziarului „Izvestia" [22], în articolul întitulat „Apele dătătoare de viață ale Prutului", sunt enumerate realizările tehnice ale nodului hidrotehnic care este amplasat pe un dig cu lungimea de 3 km. Urmează o trecere în revistă a avantajelor economice ale noii instalații: producerea anuala a circa 130 mil kWh; irigarea a câte 70 mii ha de terenuri agricole de pe ambele maluri ale Prutului; îmbunătățirea navigației pe Prut și asigurarea cu apă potabilă a localităților din apropierea lacului de acumulare. În continuare este descris succint mitingul de inaugurare a nodului hidrotehnic cu invocarea numelor înalților demnitari de stat din ambele state: I.I. Bodiul și Ion Iliescu. Întreaga construcție este încununată cu ideea de frăție dintre oamenii muncii din cele două țări, expusă la miting de către același prim-secretar de partid al raionului Râșcani – I. Urzica [23].

Propaganda din RSSM. Presa din Chișinău, în comparație cu cea din Moscova, a reflectat cu mult mai amplu evenimentul, fiind invocate informații suplimentare de ordin tehnic, energetic, economic, social și ecologic. În ziarul „Sovetskaia Moldavia" [24] a fost publicat un material amplu dedicat inaugurării Nodului hidrotehnic Costești-Stânca. Editorialul a apărut în ziua de marți, 7 noiembrie, ziarul fiind dedicat totalmente aniversării Revoluției din Octombrie. Autorii, corespondenții speciali A. Dubovik și V. Uleatovski, au formulat următorul titlu – „Victoria rațiunii, muncii și prieteniei: Mitingul festiv dedicat inaugurării Nodului hidrotehnic „Costești-Stânca" [25, p. 2]. Important este faptul că acest material, preponderent propagandistic, a fost republicat *mot à mot* și în alte ziare ale timpului, inclusiv în

„Moldova Socialistă", „Literatura și arta", „Viața satului" [26, p. 3], „Tinerimea Moldovei" [27, p. 3-4] și „Molodioji Moldavii" [28, p. 3].

În majoritatea ziarelor republicane a fost publicat integral discursul lui I.I. Bodiul, care s-a adresat participanților cu următoarea formulă de salut: „Stimați prieteni români! Dragi tovarăși! Astăzi la granița celor două state socialiste frățești e o mare sărbătoare". După care, demnitarul de partid a menționat „râul îndărătnic" care „s-a supus voinței omului" și formarea unei mări artificiale. I.I. Bodiul i-a felicitat pe toți acei care au participat la marea realizare, contribuind astfel la „întărirea unității internaționaliste a popoarelor Uniunii Sovietice și a Republicii Socialiste România". A urmat o incursiune în istorie în care a fost invocat rolul multimilenar al Prutului în apele căruia este oglindită „viața triburilor și popoarelor ale căror destine s-au împlinit pe malurile lui". Vorbitorul a legat Prutul de începuturile eliberării „popoarelor din Balcani", de „actul de răzbunare asupra fascismului în operația Iași–Chișinău", „iar acum" Prutul „a devenit o graniță a prieteniei, încrederii reciproce și colaborării rodnice". Multiple laude au fost aduse constructorilor din ambele state, care, înfruntând multiple impedimente, „au devenit mai curajoși, li s-a călit voința, li s-a întărit încrederea în forțele titanice ale prieteniei și frăției dintre cele două țări". Lacul de acumulare format urma să contribuie la irigarea a circa 140 mii ha de terenuri agricole, la dezvoltarea industriei, a orașelor și satelor, la „organizarea odihnei oamenilor muncii și a turismului". Oratorul a accentuat „însemnătatea social-politică a acestui șantier" prin contribuția adusă la „integrarea economică socialistă" a „țărilor noastre". Punctul culminant al elogiului său I.I. Bodiul l-a atins prin afirmația că Nodul hidrotehnic Costești-Stânca a fost edificat „la granița prieteniei și frăției celor două țări", fiind și „un simbol viu al forței de nezdruncinat a comunității socialiste", subliniind necesitatea coordonării „planurilor economiilor naționale ale țărilor membre ale CAER". Ajustarea dării în exploatare a nodului hidrotehnic la data de sărbătorire a aniversării a 61-a a Revoluției din Octombrie a fost motivată prin „avantajele societății socialiste asupra celei capitaliste", inclusiv prin „fapta sa de eroism în lupta împotriva fascismului" [29, p. 2].

Pe paginile ziarului „Literatura și arta" jurnaliștii A. Dubovik și V. Uleatovski și-au intitulat materialul „Rod al rațiunii, muncii și prieteniei. Inaugurarea Nodului hidrotehnic Costești-Stânca". În prolog sunt invocate „apele îndărătnicite ale acestui râu" care în fiecare primăvară și vară „au pricinuit multe daune locuitorilor din regiune", fiind inundate „zeci de mii de hectare de pământ". Din această cauză „s-a hotărât ca râul să fie *înfrânat*, să fie pus mai bine în slujba oamenilor". Autorii accentuează că a fost ales cel mai prielnic loc pentru un astfel de baraj, fiind descris relieful local, iar proiectul a fost elaborat de specialiștii de la Moscova (Institutul „Ghiprovodhoz") și București (Institutul de Cercetări Ameliorative). Urmează o prezentare cronologică a etapelor „șantierului republican comsomolist de șoc" numit și „șantier al prieteniei sovieto-române", fiind invocați fruntașii muncii socialiste: escavatoristul G. Palamarciuk, șoferul A. Poliakov, „lăcătușii montori din brigada condusă de comunistul V.G. Simonenko", „mecanicul de escavator G.A. Gațapuk, membru al PCUS" [30, p. 7].

Nodul hidrotehnic este prezentat ca cel mai „bun dar în cinstea aniversării Marelui Octombrie", iar performanțele sale sunt exprimate în: „investiții capitale în sumă de 36 milioane de ruble"; „200 mii metri cubi de beton monolit" turnat în baraj; „opt mii tone de beton armat prefabricat"; „zece mii tone de armătură pentru construcții" montate; „peste două mii tone de construcții metalice". Într-un final „râul a fost stăvilit" de barajul care avea „înălțimea unei case cu 14 etaje" [30, p. 7].

Autorii relevă la superlativ despre strămutarea satelor înghițite de apele Prutului, accentuând că locuitorii „s-au mutat din zona inundațiilor în sate noi și bine amenajate", cel mai relevant fiind exemplul localității de tip urban Costești, construită „într-un termen-record" [30, p. 7].

Pentru ziariștii A. Dubovik și V. Uleatovski, apogeul acestei pledoarii propagandistice o constituie „ziua solemnă de dare în exploatare

a Nodului hidrotehnic Costești-Stânca care s-a desfășurat pe fundalul „culorilor aurii ale toamnei, care s-a lăsat pe malurile Prutului cărunt" [30, p. 7].

Solemnitatea s-a desfășurat sub drapelele oficiale ale URSS, RSSM și RSR. Cronicarii ziarului republican remarcă că la „marele miting" s-au adunat numeroși muncitori, colhoznici și „reprezentanții obștimii din orașele și satele RSS Moldovenești și României", fiind întâmpinați cu lozinci propagandistice: „Trăiască prietenia sovieto-română!"; „Slavă lui Octombrie!"; „Mulțămim PCUS și Guvernului Sovietic pentru grija față de propășirea poporului moldovenesc!"; „Vă felicităm cu prilejul victoriei, constructori ai nodului hidrotehnic!". La tribuna oficială au fost prezenți înalți demnitari de partid și de stat, implicit: I.I. Bodiul (prim-secretar al CC al PCM), P.S. Neporojnii (ministrul energeticii și al electrificării al URSS), V.I. Drozdenko (ambasador extraordinar și plenipotențiar al URSS în România), P.A. Polad-Zade (prim-locțiitor al ministrului ameliorărilor și gospodăriei apelor al URSS), V.N. Oleksici (ministru al ameliorărilor și gospodăriei apelor al RSSM, președinte al părții sovietice a comisiei mixte sovieto-române pentru Nodul hidrotehnic „Costești-Stânca"), I.C. Urzica (prim-secretar al comitetului raional de partid Râșcani), A.T. Bondari (prim-secretar al comitetului raional de partid Edineț), I. Iliescu (conducătorul delegației române, candidat în membrii Comitetului politic executiv al CC al PCR, prim-secretar al comitetului județean Iași al PCR), T. Cocârlă (membru al CC al PCR, ministru al industriei electroenergetice al RSR), G. Badrus (membru al CC al PCR, ambasador extraordinar și plenipotențiar al RSR în URSS), F. Iorgulescu (președinte al consiliului național pentru gospodăria apelor a RSR), H. Alexa (prim-secretar al comitetului județean Botoșani al PCR), G. Micu (consilier la ambasada RSR în URSS), A. Ungur (consul general al RSR la Kiev), I. Teodorescu (șeful inspecției apelor al consiliului național pentru gospodăria apelor a RSR, președinte al „părții române a comisiei mixte sovieto-române pentru nodul hidrotehnic") [30, p. 7].

Scenariul după care s-a desfășurat solemnitatea a demarat cu intonarea imnurilor RSR, a URSS și a RSSM după care „pionerii sovietici și români au oferit membrilor delegațiilor și oaspeților buchete de garoafe roșii...". În cuvântarea sa I.I. Bodiul a subliniat că „nodul hidrotehnic de pe Prut este creație a frăției, un simbol viu al forței de nezdruncinat a comunității socialiste, un strălucit exemplu al intensificării integrării socialiste". Din partea delegației RSR a ținut un discurs T. Cocârlă. În spiritul epocii de atunci cuvântările au fost însoțite „în repetate rânduri cu aplauze și cu aclamații în cinstea PCUS, a Guvernului Sovietic, a prieteniei popoarelor, a colaborării sovieto-române" [30, p. 7].

Materialele propagandistice scrise sunt fortificate cu mai multe fotografii (realizate de Ion Chibzii) care oglindesc componentele tehnice ale complexului energetic, edificiile comunitare ale orășelului Costești și secvențe de muncă „la tabloul de comandă" ale „inginerului de serviciu sovietic Nicolae Chiper" și a „inginerului român Ion Bârsan". Cireașa de pe tortul propagandistic o reprezintă fotografia colectivă în ziua „nunții tinerilor însurăței Galina și Mihail Ciumac, muncitori la direcția de construcții a nodului hidrotehnic", solemnitatea respectivă „a coincis cu darea în exploatare a barajului" [30, p. 7].

În ziarul „Scânteia" – „organul comitetului raional Râșcani al PC al Moldovei și al Sovietului raional de deputați ai norodului" – a fost publicat un succint material cu genericul „Șantierul prieteniei de pe Prut". Formulele de exprimare, în mare parte, au fost preluate din presa de la Chișinău, persistând astfel repere despre „cursul îndărătnic al acestui râu" care „a fost pentru prima dată reglat de un baraj". Colaborarea „rodnică" dintre URSS și RSR permite soluționarea a multiple probleme energetice și economice (irigarea terenurilor, alimentarea cu apă, dezvoltarea pisciculturii și navigației). De asemenea, de inundații vor fi salvate anual „circa 40 de mii de hectare pe teritoriul RSS Moldovenești și peste 60 de mii de hectare în România". Apa din lacul de acumulare va permite irigarea suplimentară a câte „70 mii hectare de

imașuri pe ambele maluri ale râului". O altă realizare a complexului energetic este că centrala hidroelectrică „va asigura în întregime cu energie electrică raioanele și județele riverane din RSS Moldovenească și România" [31, p. 1].

Implicarea arheologilor. În timpul strămutării locuitorilor satului Costești, în preajma localității erau efectuate săpături arheologice de către câteva expediții din RSSM, Moscova și Leningrad. Printre membrii acestor expediții se afla Serghei Agulnikov, pe atunci student la Facultatea de Istorie a Universității de Stat din Moldova. Cu trecerea anilor, deja arheologul S. Agulnikov mărturisește următoarele: „Tempoul construcțiilor determina și viteza lucrărilor de salvgardare. Se săpa mult, repede și pe diferite sectoare. Fiecare zi era marcată de descoperirea a noi vestigii interesante, erau scoase la iveală culturi arheologice noi, necunoscute până atunci. Autoritățile erau preocupate de strămutarea oamenilor din zonele care urmau a fi inundate, dar, pe neașteptate, a apărut o problemă și anume cum urmează de procedat cu morții? În conformitate cu planul [nodului hidrotehnic] cimitirul urma să fie acoperit de ape. A fost luată decizia de reînhumare [a răposaților], sovietul sătesc oferind câte 45 de ruble pentru transferarea fiecărui mormânt, de altfel o sumă decentă pentru acele timpuri.

Inițial lucrurile au mers destul de bine, autoritățile angajau muncitori sezonieri [32] care s-au pornit cu mare râvnă să sape pentru a dezgropa sicriele care s-au păstrat destul de bine în solul argilos și nisipos. Dar, săparea gropilor la o adâncime de doi metri (în nordul Moldovei sicriele sunt îngropate adânc) s-a dovedit a fi dificilă, pe lângă toate și sovietele sătești au stopat plățile banilor «de sicriu». Dificultăți suplimentare apăreau și în legătură cu faptul că pe locul nou [de înmormântare] urmau a fi săpate morminte de aceeași adâncime. Astfel, în scurt timp, muncitorii sezonieri au dispărut [din localitate], dar apa se apropia din ce în ce mai mult de cimitir... Sătenii au decis să se adreseze nouă [arheologilor]. Într-o seară de toamnă, în școala în care era cazată expediția noastră, s-a prezentat un grup de oameni în etate. Au adus cu ei [câteva] bute cu vin și rachiu („samogon") după care au înșirat pe masă produse simple țărănești: brânză, mămăligă, roșii, ceapă.

«– Ajutați-ne, este un lucru sfânt, noi nici nu avem pe cine ruga», s-a adresat unul dintre bătrâni. «– Voi doar sunteți deprinși de a avea afacere cu morții. Nu vă e teamă de ei, pe când noi nu prea... În scurt timp mormintele vor fi inundate de ape, iar muncitorii sezonieri au dispărut. Vă rugăm, vă oferim și banii proprii». Bătrânul a povestit că împreună cu consătenii a urmărit cum curățam cu lopețile, cuțitele și pensulele scheletele din vechile înmormântări din tumuli și cavouri: «Ne-am convins de atitudinea voastră personală în raport cu «lumea cealaltă»".

Șefii [expediției noastre] i-au refuzat pe bătrâni, motivând că conducerea de la academie nu va agrea o astfel de implicare. Dar, [șefii] totuși au băut câteva pahare [de alcool], au mâncat și au mers la culcare. Am rămas noi tinerii – laboranți, studenți de alde mine, pictorii moscoviți de la școala Stroganov, Jora – șoferul și Pașa – buldozeristul de la asociația raională «Selhoztehnica» din Lipcani. Și-au jucat rolul băutura, banii și voluntariatul îmbinat cu grija față de sătenii aflați în etate. Inițial am refuzat să luam bani, fiind de acord să lucrăm pentru «mohorici» [33]. Totuși, cu timpul, am fost nevoiți să acceptăm și bani deoarece conform obiceiurilor locale groparii trebuie plătiți, respectiv este un mare păcat să refuzi astfel de plăți." [34]

Grupul de arheologi care au acceptat să ajute sătenilor la reînhumarea defuncților din cimitir, acționa, ca regulă, după desfășurarea săpăturilor planificate. După orele prânzului șefii expediției plecau la odihnă, iar studenții mergeau la cimitir să ajute localnicii. S. Agulnikov relevă că „se lucra după metoda săpăturilor arheologice. Mai întâi oamenii din partea locului scoteau de pe movilițe crucile de lemn înnegrite și *piramidele* modeste. Apoi marcau cu țăruși *traseul* pentru pătrunderea buldozerului. Ținând cont de faptul că în cimitirele contemporane mormintele sunt amplasate în rânduri drepte, fiind orientate liniar pe direcția est-vest, buldozerul surpa straturi egale ca lungime și

lățime, adâncindu-se treptat într-o groapă de fundație. La adâncimea de aproximativ 2 m în stratul de lut și nisip ieșeau la vedere capacele sicrielor. Apoi, sub monitorizarea localnicilor, își începeau activitatea săpătorii profesioniști. Fiecare sicriu era curățat cu acuratețe și ridicat în sus cu mare grijă. Sicriele erau așezate în rânduri ordonate în camionul din dotarea expediției. Pentru a evita confuzii cu răposații, rudele marcau cu semne [sicriele]. Din cauza încordării psihologice, periodic lucrările erau întrerupte, situația fiind degajată prin consumul moderat de alcool. Urmează de accentuat că sicriele s-au păstrat destul de bine în solul nisipos. În imediata apropiere se afla un preot care citea rugăciuni asupra fiecărui răposat, deranjat de «marele șantier». Prezența preotului era acceptată chiar și de organizatorul pe linie de partid. Osemintele erau transportate la locul nou unde după o scurtă panahidă erau înhumate (...). Nu toți «locuitorii» cimitirului s-au bucurat de acest tratament. Multe dintre rude au refuzat să transfere defuncții la locul nou, iar alții [dintre cei morți] din cauza vechimii anilor nu mai aveau rude [în viață]. În scurt timp mormintele părăsite au dispărut sub ape." [35]

Concluzii. În cadrul țărilor lagărului socialist au fost implementate un șir de proiecte hidrotehnice care, pe lângă componentele lor energetice, au avut un impact major asupra populației din localitățile amplasate de secole, iar unele chiar de milenii, în imediata apropiere de arterele fluviale vizate în proiecte. Majoritatea populației a fost strămutată din vechile vetre, iar tragedia acestor localnici a fost reflectată în mod distorsionat în presa comunistă propagandistică a timpului. În cazul Nodului hidrotehnic Stânca-Costești editorialele propagandistice de la Chișinău și Moscova au elogiat la cote maxime rolul partidelor comuniste sovietic și român, prietenia între cele două popoare și contribuția muncitorilor care au participat la marele șantier. Abia după căderea comunismului au fost elucidate problemele majore cu care s-au confruntat sătenii din localitățile înghițite de apele Prutului, astfel, în multiple publicații, în special publicistice, fiind vehiculată sintagma „Atlantida românească" ca reper simbolic și imagologic față de zecile de localități rămase sub ape pe ambele maluri ale Prutului, în proximitatea Nodului hidrotehnic Stânca-Costești. De altfel, în întregul spațiul românesc sunt consemnate mai multe „Atlantide", mai mari sau mai mici, dispariția cărora continuă să alimenteze în continuare nu doar imaginația publicului larg, dar și interesul științific al specialiștilor din variate domenii conexe istoriei.

Note și referințe bibliografice:

1. Stici, Ion. *Șarbaca – satul de sub apă*. Chișinău: „Tipografia Centrală", 1999.

2. *Între două recensăminte au dispărut 150 de sate*, 31 decembrie, 2019 [online]. [Accesat: 16.07.2021]. https://www.ipn.md/ro/intre-doua-recensaminte-au-disparut-150-de-sate-7978_1070592.html

3. *Satele dispărute ale României,* 17 ianuarie 2018 [online]. [Accesat: 16.07.2021]. https://www.lumeasatului.ro/articole-revista/4389-satele-disparute-ale-romaniei.html

4. Popescu, Eugen Costel. *De la Atlantida la calendarul Geto-Dacic*. Ediția revizuită și adăugită. Craiova: Editura MJM, 2010.

5. Ivanov, Elena-Alexandra. *Relația dintre geomorfologie și planificarea teritoriului în comuna Măneciu, județul Prahova.* În: „Analele Asociației Profesionale a Geografilor din România". Vol. X, nr. 10, 2019.

6. *Молога.* // «Русская Атлантида. Путеводитель по затопленным городам Верхней Волги». Рыбинск: Формат-принт, 2005.

7. *Acordul între guvernul Republicii Socialiste România și guvernul Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste privind construirea în comun a Nodului hidrotehnic Costești-Stânca de pe râul Prut, precum și stabilirea condițiilor de exploatare a acestuia. Publicat în Buletinul Oficial nr. 124 din 19.11.1972*. În: „Costești pe Prut". Buletinul nr. 19, Asociația Costicenilor de pe Prut, ianuarie 2018.

8. *Barajul de la Costești. 35 de ani de la inaugurarea oficială*. În: „Costești pe Prut". Buletinul nr. 9, Asociația Costicenilor de pe Prut, septembrie 2013.

9. Вуглинский, В.С. *Водные ресурсы и водный баланс крупных водохранилищ СССР*. Ленинград: Гидрометеоиздат, 1991.

10. Мельничук, Орест; Кищук, Анна. *Анализ катастрофического наводнения на реке Прут летом 2010 года.* // «Академику Л.С. Бергу – 135 лет: Сборник научных статей = Academician Leo Berg – 135: Collection of Scientific Articles». Bendery: Eco-TIRAS, 2011.

11. Крупеников, И.А. *Дорогая природа Молдавии*. Кишинев: «Картя Молдовеняскэ», 1982.

12. Черных, О.Н. *Памяти Николая Павловича Розанова*. // «Николай Павлович Розанов 1912-1994. В Воспоминаниях современников». Второе дополненное издание. Москва: МГУП, 2012.

13. СПКТБ «Запорожгидросталь» – Biroul specializat de proiectare și construcții tehnologice.

14. *Специальное проектное и конструкторско-технологичное бюро СПКТБ Запорожгидросталь, основано в 1944*. Запорожье: S. n. [online]. [Accesat: 07.07.2021]. http://hydrosteelproject.com/files/prospect-ru.pdf

15. «Гидромонтаж» a fost fondată în anul 1935, asigurând construcția tuturor centralelor hidroelectrice din URSS și a instalațiilor energetice în circa 52 de țări peste hotare (*Открытое Акционерное Общество «Трест ГИДРОМОНТАЖ», инжиниринг, проектирование, производство, монтаж, сервисное обслуживание)*. Москва: S. n. [online]. [Accesat: 08.07.2021]. https://docplayer.ru/42047853-Otkrytoe-akcionernoe-obshchestvo-trest-gidromontazh-inzhiniring-proektirovanie-proizvodstvo-montazh-servisnoe-obsluzhivanie.html

16. Schipor, Petru. *Conceptul de amenajare a râului Prut*. Prut Ekkou, 2015.

17. *Republica Moldova*. Chișinău: Ediția Enciclopedică, 2012.

18. *Правда* („Pravda") în traducere „Adevărul".

19. Ангели, Ф.; Евладов, Б. *Совместными усилиями*. // «Правда», nr. 310 (22010), 6 ноября, 1978.

20. *Труд* („Trud") în traducere „Muncă".

21. Рашков, П. *Гидроузел на реке Прут*. // «Труд», nr. 259 (17607), 10 ноября, 1978.

22. «Известия» („Izvestia") în traducere „Știri".

23. «Известия», nr. 262 (19022), miercuri, 8 noiembrie, 1978.

24. «Советская Молдавия» („Sovetskaia Moldavia") – „Moldova sovietică".

25. Дубовик, А.; Улитовский, В. *Победа разума, труда и дружбы. Торжественный митинг, посвящённый открытию гидроузла «Костешти-Стынка»*. // «Советская Молдавия», nr. 256 (13615), вторник, 7 ноября, 1978.

26. Dubovik, A.; Uleatovskii, V. *Rod al rațiunii, muncii și prieteniei. Mitingul solemn consacrat inaugurării nodului hidrotehnic „Costești-Stânca"*. În: „Viața satului", nr. 133 (3960), marți, 7 noiembrie, 1978.

27. Dubovik, A.; Uleatovskii, V. *Rod al rațiunii, muncii și prieteniei. Mitingul solemn consacrat inaugurării nodului hidrotehnic „Costești-Stânca"*. În: „Tinerimea Moldovei", nr. 133 (6226), marți, 7 noiembrie, 1978.

28. Дубовик, А.; Улитовский, В. *Победа разума, труда и дружбы. Торжественный митинг, посвящённый открытию гидроузла «Котешты-Стынка»*. // «Молодёжь Молдавии», № 133 (4101), вторник, 7 ноября, 1978.

29. Dubovik, A.; Uleatovskii, V. *Rod al rațiunii, muncii și prieteniei. Mitingul solemn consacrat inaugurării nodului hidrotehnic „Costești-Stânca"*. În: „Moldova Socialistă", nr. 256 (13964), marți, 7 noiembrie, 1978.

30. Dubovik, A.; Uleatovskii, V. *Rod al rațiunii, muncii și prieteniei. Inaugurarea nodului hidrotehnic „Costești-Stânca"*. În: „Literatura și arta", nr. 46 (1788), 16 noiembrie, 1978.

31. *Șantierul prieteniei de pe Prut*. În: „Scânteia". Anul XVII, nr. 134 (2572), marți, 7 noiembrie, 1978.

32. «Шабашники» („șabașniki") – termenul desemna grupuri de muncitori care se angajau pentru o anumită perioadă să efectueze anumite lucrări de construcție, reparație sau alte munci, achitate de autoritățile locale, întreprinderi industriale sau cooperative agricole. Ca regulă, acești muncitori, în căutarea unor oferte mai avantajoase de muncă, traversau în lung și în lat teritoriul fostei URSS.

33. „Mohorici" („mogorici") – aldămaș, adică băutură și mâncare oferite după încheierea unei tranzacții sau a unor servicii drept cinste.

34. Менюк, Николай. *Кладбище под водой*, 15.05.2013. // «Молдавские ведомости», № 45(2245) [online]. [Accesat: 09.07.2021]. http://www.vedomosti.md/news/Kladbishche_Pod_Vodoi

35. Strămutarea și reînhumarea osemintelor defuncților din cimitirul satului la locul nou s-a lăsat cu repercusiuni profunde în timp, atât pentru localnici, cât și pentru arheologii care au participat la această procesiune funerară impusă de politrucii de pe ambele maluri ale Prutului. Cu trecerea anilor Serghei Agulnikov se confesează că acele evenimente l-au marcat profund, respectiv, când a fost invitat într-un weekend să pescuiască pe malul lacului de acumulare de la Costești a refuzat categoric deoarece „nu-i dispar din memorie amintirile despre cimitirul scufundat" sub ape [34].

Notă: *Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului științific 20.80009.1606.02 *Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale.*

„Atlantida românească”: cazul satului Costești în contextul construcției Nodului Hidrotehnic Stânca-Costești (preliminarii istorice și memorialistice)

Rezumat. Proiectele hidrotehnice din epoca comunistă au fost însoțite de strămutarea și inundarea a sute de localități. În urma construcției Nodului hidrotehnic Stânca-Costești au fost înghițite de ape mai multe localități de pe ambele maluri ale Prutului, fiind ștearsă de pe hartă o comunitate de sate numită simbolic „Atlantida românească”. Drama locuitorilor strămutați din vechile vetre nu a fost reflectată deloc în ziarele propagandistice ale timpului care au preferat să elogieze avantajele economice și energetice ale șantierului socialist. După căderea comunismului în sursele memorialistice ale arheologilor, care au efectuat săpături pe moșiile satelor ce au fost ulterior inundate, sunt relevate aspecte tragice ale acestui eveniment din trecut.

Cuvinte-cheie: „Atlantida românească”, Costești, Stânca, nod hidrotehnic, propagandă, memorialistică.

“Romanian Atlantis”: the Case of Costești Village in the Context of the Construction of the Stânca-Costești Hydrotechnical Node (Historical and Memorialistic Preliminaries)

Abstract. The hydrotechnical projects from the communist era were accompanied by the displacement and flooding of hundreds of localities. Following the construction of the Stânca-Costești Hydrotechnical Node, several localities on both sides of the Prut were swallowed by water, and a community of villages symbolically called “Romanian Atlantis” was erased from the map. The drama of the displaced inhabitants of the old hearths was not reflected at all in the propaganda newspapers of the time who preferred to praise the economic and energy advantages of the socialist construction site. After the fall of communism in the memorial sources of the archaeologists, who carried out excavations on the estates of the villages that were later flooded, tragic aspects of this past event are revealed.

Keywords: “Romanian Atlantis”, Costești, Stânca, hydrotechnical node, propaganda, memorialistic.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508034
CZU: 81'42:001:004

Mihaela ENI

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umanistice, program de doctorat: 621.05 Semantică, semiotică, pragmatică; cercetător științific stagiar în cadrul Centrului de Cercetări Filologice „E. Coșeriu", Universitatea de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

ORGANIZAREA INFORMAȚIONALĂ A DISCURSULUI ACADEMIC ÎN PERIOADA PANDEMIEI COVID-19

Introducere

Pandemia COVID-19 a influențat toate sferele de activitate a societății. Comunitatea academică a fost nevoită să se adapteze în timp limitat la noile condiții impuse și restricțiile cauzate de pandemie. Atât la nivel național, cât și la nivel internațional, oamenii de știință au fost implicați activ în gestionarea situației, prin informarea și răspândirea rezultatelor obținute în știință, de asemenea se atestă întruniri și discuții privitor la subiectul organizării comunicării academice și adaptării acesteia la noile cerințe și condiții – și anume, comunicarea academică în mediul online [1]. Comunicarea eficientă și legătura stabilită de mediul academic cu publicul larg au fost și sunt esențiale în depășirea situației. Constatăm că mediul online a devenit principala metodă de organizare a evenimentelor și manifestărilor științifice, platformele electronice (Zoom, Google Meet ș.a.) fiind singura modalitate de comunicare între mediul academic și societate. O provocare deosebită pentru cercetători este și organizarea evenimentelor în format mixt, cu prezență fizică și online. Totuși, comunitatea academică încearcă să participe activ la asigurarea eficienței procesului de informare și dezvoltare a științei. În acest context, modul în care rezultatele cercetătorilor sunt expuse și oferite publicului, au un rol major la înțelegerea și funcționarea limbajului specific. În funcție de domeniul de activitate, discursul cercetătorilor este caracterizat de un limbaj științific specializat, cu anumite trăsături distinctive la nivel lexical, morfologic și sintactic. Astfel, ne propunem să identificăm trăsăturile distinctive ale limbajului științific la toate nivelurile, rolul conectorilor pragmatici și modul de organizare a structurii informaționale la nivelul enunțului și la nivelul textului a discursului academic.

Aspecte teoretice privind trăsăturile limbajului științific

Pornim de la definirea termenului *discurs* de către marele lingvist Eugen Coșeriu, conform căruia discursul este un act lingvistic individual, iar textul este conceput ca produsul actului respectiv, obținut prin intervenția competenței expresive a locutorului [2]. În funcție de sfera de utilitate, de activitatea profesională desfășurată, specialiștii folosesc sisteme lingvistice proprii, astfel, discursul este încadrat într-un anumit tip, cu caracteristici proprii.

Discursul academic are loc într-un spațiu formal în care este utilizat un limbaj științific specific domeniului, uniform, cu o anumită rigiditate și rigurozitate, cu receptori inițiați în su-

biectul abordat, dar nu neapărat. Astfel, discursurile academice sunt rostite în mediul academic făcând parte din sfera științifică și comunicativă [3], iar în funcție de limbajele științifice specializate sunt clasificate conform domeniilor (științe medicale, științe economice, științe umanistice etc.) [4]. Pentru toate discursurile academice este caracteristică aceeași structură: formula de adresare, introducerea, conținutul, concluziile, feedbackul; și aceleași trăsături distinctive: informativitate, argumentativitate, obiectivitate, accesibilitate. După cum am menționat, discursul academic are o structură bine determinată, un limbaj specializat, un scop bine definit de a influența, în unele cazuri – de a persuada auditoriul. Emițătorul mesajului științific trebuie neapărat să fie specializat (specialist în domeniu), pe când receptorul acestui mesaj poate fi atât specializat, cât și nespecializat, deoarece funcția acestui mesaj este, întâi de toate, de a informa un fapt științific și de a educa receptorul. Pentru a fi considerat un discurs academic eficient acesta trebuie să fie caracterizat de coerență și coeziune, elemente esențiale în organizarea discursului. Pentru exprimarea coerentă și coezivă emițătorii trebuie să țină cont de organizarea informațională a discursului, și anume, în discurs informația trebuie prezentată de la cunoscut spre necunoscut, respectându-se segmentarea comunicativă *temă-remă* [5]. Importanța respectării, în perioada pandemiei, a structurii organizaționale în discursurile academice este dictată de înțelegerea acestora de către publicul larg. Prezentarea informațiilor și a cunoștințelor, dobândite sau recent descoperite, într-un mod accesibil publicului este rezultatul final al unui discurs academic. Scopul unui astfel de discurs este de a exprima și analiza o idee într-un mod succint, cu un limbaj lipsit de afectivitate, fără a impune o convingere, dar cu argumente obiective și logice, trăsături specifice limbajului științific. Sinteza caracteristicilor limbajului științific, la toate nivelurile limbii, a fost realizată de G. Pleșca [6], astfel, vom readuce în atenție principalele trăsături ale limbajului științific:

La nivel lexical limbajul științific este caracterizat: de un bogat vocabular specializat, bine elaborat, diversificat, inovativ; univocitate semantică – predomină „termenii specializați", cuvinte monoreferențiale care au un singur sens; sunt utilizate cuvinte cu sens propriu, denotativ, lipsit de vreo încărcătură afectivă, cuvinte formate cu pseudoafixe de origine greacă și latină; sunt formate cuvinte noi pentru a reflecta exigențele progresului tehnologic și științific adesea utilizând împrumutul ca sursă principală; sunt evitate sinonimele, fiecare cuvânt are o definiție univocă;

La nivel morfologic se atestă o mare frecvență: a substantivelor deverbale (provenite de la infinitive lungi) și a celor abstracte; a pronumelor relative sau adverbialelor; a cuvintelor de legătură, ca: prepoziții, conjuncții, adverbe; a formelor verbale la prezent sau conjunctiv; a cuvintelor derivate cu prefixoide și sufixoide savante (macrobiotic, microcosmos etc.); a folosirii la persoana I plural în loc de I singular.

Nivelul sintactic și discursiv sau textual este caracterizat de următoarele aspecte: relația în cadrul enunțului este una de cauză-efect; construcțiile sintactice au funcția de depersonalizare a limbajului, cunoscut și ca obiectivizarea limbajului; subiectul este apersonal sau nonpersonal precedat de un verb copulativ. Se cere utilizarea pe larg a verbelor copulative și diateza reflexivă cu valoare impersonală; se folosesc predicate complexe cu participiu sau supin; construcții absolute gerunziale și infinitivale; se observă tendința nominalizării, adică se preferă substantivele în locul verbelor; se utilizează formele pasive și impersonale, precum și fraze lungi, cu structuri interne complexe bazate pe structurile nominale.

Respectarea trăsăturile limbajului științific asigură eficiență discursului din mediul academic, încadrându-l în sfera științifică. Un rol important în organizarea discursului științific îl au și conectorii pragmatici care sunt văzuți ca elemente complexe care conectează discursul la toate nivelurile lui, care pot să angreneze mai multe niveluri ale enunțurilor prin faptul că „leagă" informațiile: la nivelul sintactic, semantic și pragmatic. Orice jonctiv al limbii naturale are active, în proporții variate, o componentă sintactică, una semantică și alta pragmatică cu care

operează la niveluri multiple ale enunțului. Conectorii sunt elemente care dau indicații despre cum trebuie și la ce nivel trebuie interrelaționate informațiile relevante. Cu alte cuvinte, sensul conectorilor este predominant procedural [7]. Prezența acestora în discursul academic se atestă frecvent, fapt observabil în discursurile analizate.

Aspectul pragmatic al discursurilor academice – organizarea informațională

Pornind de la etimologia cuvântului *academic*, vom defini termenul *discurs academic* conform „Micului dicționar îndrumător în terminologia literară": specie a elocinței academice, discurs cu conținut literar, științific, filozofic, rostit în cadrul Academiei sau al unei societăți literare [8]. Analizând din perspectiva pragmatică unele discursuri academice cu tematică virusul COVID-19 pentru a transmise informații și cunoștințe obținute în urma cercetărilor efectuate, oamenii de știință au încercat a expune informația și cunoștințele în mod coerent, obiectiv și argumentat, ținând cont de organizarea informațională a unui discurs academic, indiferent de metoda expunerii. În scopul identificării structurii informaționale a discursului academic și determinarea rolului conectorilor pragmatici au fost selectate câteva discursuri de la unele manifestări științifice organizate de Academia de Științe a Moldovei (AȘM). Primul discurs este unul de salut, din cadrul unei conferințe științifice (emițătorul cu prezență fizică în sală) [9] și al doilea discurs din cadrul unei lecții publice (cu prezența emițătorul în regim online) [10]. Evenimentele științifice s-au desfășurat în format cu prezență fizică și online, datorită platformei Zoom. În acest context, vom reda unele secvențe din discursul de salut în cadrul conferinței științifice. Caracteristic discursurilor academice sunt formulele de salut, cu caracter solemn, adresate comunității academice și întreg publicului:

Vă mulțumesc Stimată dnă academician,
Onorată asistență,
Stimate dl Rector,
Distinși cercetători!

Discursul emițătorului prezintă un interes deosebit prin subiectul adus în discuție, în perioada pandemiei COVID-19, dar și prin construcția acestuia din punct de vedere lingvistic, la nivel pragmatic; acesta nu este un simplu mesaj de salut, dar a fost un discurs integru, redactat din timp, înregistrat pe hârtie. Remarcăm faptul că o parte a discursului a fost pregătită din timp, iar unele secvențe au fost improvizate, prin exemplul adus sau îndemnul către cetățeni. Discursul rostit și-a păstrat firul logic și coerent în expunerea ideilor, iar micile intervenții au asigurat eficiența discursului. Vom reda aici o parte din discurs care a urmat după formula de salut, pentru a observa organizarea informațională a discursului la nivelul enunțului, dar și al textului, conform principiului segmentării temă-remă și a conectorilor pragmatici care au rolul de a asigura coeziunea discursului, trăsătură specifică limbajului științific.

Un număr mai mic în sala Azurie a AȘM și un număr mult mai mare în spațiul virtual.

În primul rând, în numele conducerii AȘM, Vă felicit cu deschiderea conferinței științifico-practice... Este un eveniment important, și în context menționez că AȘM s-a implicat în procesul de organizare a diferitor evenimente, mese rotunde, conferințe chiar din primele zile când am aflat de extinderea sau invazia coronavirusului. La 6 februarie 2020, în sala mică a AȘM, deja am organizat prima discuție serioasă despre coronavirus... La 11 martie 2020 a fost declarată pandemie.

Vreau să vă atrag atenția la faptul că foarte multă informație este distribuită în mediul online, în spațiul virtual, rețele sociale și nu toată informația corespunde adevărului și de aceea mulți cetățeni nu cred în existența acestui pericol și procesul de vaccinare decurge foarte lent. Chiar ieri pe site-ul Academiei de Științe a Moldovei a fost plasat un material Informații cu privire la vaccinuri și procesul de vaccinare anticovid... Eu vă îndemn să accesați site-ul AȘM, să faceți cunoștință cu aceste surse credibile cu privire la vaccin și vaccinare, o să vedeți acolo și harta vaccinării la scară globală, lucruri foarte interesante.

Un alt aspect, care vreau să îl ating este implementarea inteligenței artificiale și iată și în contextul pandemiei sunt deja primele informații că inteligența artificială va fi tot mai mult utilizată la testarea COVID, inclusiv a călătorilor, chiar în revista „Nature" a apărut un articol.... Grecia a început să implementeze inteligența artificială în procesul de testare a călătorilor la COVID.

În această secvență observăm respectarea structurii informaționale atât la nivelul enunțului, cât și la nivelul textului. În enunțuri informația este structurată conform principiului segmentării comunicative temă-remă. Începutul aliniatului este marcat de sintagma *în primul rând* care semnifică expunerea în ordine a ideilor, indicarea unor operații de organizare și de semnalizare a unei secvențe mai lungi de raporturi argumentative (raporturi privitoare la ierarhizarea informațiilor) și expunerea unei idei, de asemenea, se atestă respectarea ordinii cronologice la nivelul alineatului. În următorul aliniat sintagma *un alt aspect* asigură continuitatea – caracteristica de bază a limbajului științific.

Conectorii îndeplinesc (*și, în acest context, deja* ș.a) pe lângă un rol coeziv (coordonare, subordonare, supraordonare sintactică) și rolul de structurare discursivă, cât și acela de reconfigurare a sensului enunțului prin declanșarea uneia sau mai multor inferențe sau prin formarea unei înlănțuiri argumentative, îndeplinesc funcționalități importante în ceea ce privește coerența globală a frazei, a enunțului și chiar a ansamblului discursiv.

În următoarea secvență emițătorul încearcă să explice problema științifică, utilizând un limbaj științific, dar în același timp, accesibil publicului, fiind conștient de diversitatea publicului, gradul de pregătire și importanța subiectului abordat, scopul final fiind informarea receptorilor.

Trăim într-o lume foarte dinamică, lucrurile nu se schimbă, știți cum era înainte pe decenii, și nu pe ani, acum se schimbă în funcție pe săptămâni și degrabă se va schimba în funcție de zile (T) *și de aceea trebuie să urmărim acest flux de informație* (R), *să învățăm arta de a identifica acele surse care într-adevăr sunt veridice* (R), *asta este foarte important, sursele care au la bază o abordare științifică că de altfel riscăm să fim informați greșit* (R) .... *și referitor la coronavirus și pandemie salvarea noastră este în efort comunitar* (R). *Noi trebuie împreună să întreprindem un efort pentru a ne salva. Aici la AȘM de mai multe ori am adus exemplu, furnicile de foc care în timpul inundațiilor se salvează pur și simplu interacționând între ele* (T). *Ele formează o plută și se salvează în timpul inundațiilor, orice furnică individual cade în apă, moare, nu are șanse, nu poate înota, iată în așa situație suntem noi* (R)...

Chemarea mea este să întreprindem acest efort comun (T), *aduc mulțumiri dnei acad. .... Evenimentul de astăzi va contribui la o înțelegere mai profundă a acestei probleme și vom găsi soluții la unele probleme științifice ce țin de pandemie și coronavirus de tip nou* (R). *Succes și multă sănătate tuturor.*

Vă mulțumesc!

Limbajul științific utilizat de emițător este accesibil publicului larg și, astfel, acest discurs de salut a căpătat forma unui discurs academic informativ. Prin modul de organizare, discursul este caracterizat de continuitate, argumentativitate și coerență.

În continuare, ne propunem să analizăm discursul rostit în cadrul unei prelegeri publice organizată de AȘM. Evenimentul a fost organizat în format mixt, o parte din public a participat cu prezență fizică, iar emițătorul în regim online. Organizarea în acest mod a evenimentelor științifice este o adevărată provocare la care membrii comunității academice încearcă să facă față. Discursurile rostite în mediul online prezintă aspecte atât pozitive, cât și negative. Printre aspectele pozitive putem remarca faptul că emițătorul se simte mai în siguranță, deoarece în timpul comunicării contactul fizic fiind limitat îi poate crea acestuia un mediu mai favorabil și în siguranță, de asemenea nu

se adresează multe întrebări, astfel, emițătorul/cercetătorul fiind mai sigur pe sine. Dintre aspectele negative constatăm necesitatea sporită de a capta atenția și a o menține, emițătorul având nevoie și de o prezentare PowerPoint deosebită, care să nu obosească publicul și să nu depășească timpul limită stabilit. Deseori, prezentările PowerPoint conțin unele greșeli fie tehnice sau gramaticale, un alt aspect negativ.

În discursul propus spre analiză [10] am remarcat organizarea eficientă a acestuia, prin limbajul științific utilizat, dar totodată accesibil publicului, mesajul fiind structurat coerent și prezentat publicului într-o manieră științifică, provocând interes. Prezentarea PowerPoint a emițătorului a fost elaborată atent, constând din diferite scheme, imagini, care au fost comentate, un mod foarte eficient de expunere asupra acestei probleme de interes nu doar național, dar și internațional.

Vom reda câteva secvențe din acest discurs pentru a observa dimensiunea pragmatică în organizarea informațională a discursului la nivelul enunțului și a textului. Atestăm și aici formula caracteristică de salut: *Stimați colegi!*

În continuare emițătorul și-a structurat informația pe capitole, fiecare capitol cu paragrafele sale, începând de la Informațiile generale despre structura virusului; genealogia; pătrunderea și multiplicarea în organism; leziunile secundare ale organelor, induse de răspunsul imun. Observăm conform structurării mesajului, informația reiese una din alta. Emițătorul păstrând legătura și reluând informația din pagina anterioară, cu informații noi în cea curentă. Fiecare pagină conține imagini/scheme care sunt comentate de emițător într-un limbaj științific, dar accesibil publicului. Expunerea informațiilor păstrează firul logic, este comentată și argumentată conform surselor științifice, după cum menționează însuși autorul. Vom evidenția o secvență în care emițătorul face o divizare foarte clară, argumentată prin expunerea unei variante pozitive și una negativă, explicând fenomenul abordat prin reluarea informațiilor în enunțul următor apoi în pagina următore. Exemplu adus de emițător în acest context este foarte elocvent, fiind folosit în calitate de argument într-u explicarea fenomenului pe înțelesul tuturor, totuși emițătorul face o paralelă cu un fapt istoric, receptorul având nevoie de unele cunoștințe suplimentare.

Aici apar 2 ramificări sau 2 scenarii posibile: este ramificarea pe care merge majoritatea absolută a populației cca 80% și ceva care face un răspuns imun considerat a fi echilibrat, sănătos și infecția este localizată, inflamația este localizată și imunitatea îți face treaba, bolnavii suferind o boală care nu necesită spitalizare. În scenariul negativ, această inflamație nu mai poate fi controlată, în parte, deoarece virusul blochează mecanismele de inhibiție a răspunsului imun, și pe de altă parte, se disfuncționează și celelalte mecanisme ale răspunsului imun. Aici apare o situație, cea mai bună analogie care eu pot să fac acum este armata afganeză, care a fost pregătită foarte bine, extraordinar de bine dotată, era cotată la o putere militară cam în primele 40 de țări ale lumii, dar vedeți a cedat extrem de rapid printr-un mecanism de disfuncție. Tot așa se explică și faptul că persoanele cu imunitate foarte bună, cu tratament cu vitamine, cu microelemente, cu imunodulatoare pot face disfuncții care vor duce la o reacție hiperactivă.

În continuare emițătorul trece la cel de-al doilea capitol al prezentării *Cum se dezvoltă un vaccin contra Sars-cov*, în care sunt explicate mecanismele de obținere a vaccinurilor și care este rolul acestora. Informația prezentată și în cea de-a doua parte a comunicării, la fel, este caracterizată de coerență și prezentarea după principiul temă-remă.

Menționăm că una din caracteristicile discursului academic este pregătirea din timp a acestuia și înregistrarea lui, fapt care și determină timpul de expunere a acestuia atestându-se o mare diferență între discursurile academice redactate din timp și cele improvizate. Discursurile redactate din timp sunt mai lungi, datorită acestui fapt putem observa construcția acestuia la toate nivelurile limbii, ca în exemplul de mai sus.

Comunicarea în mediul academic este esențială, datorită rolului științei în societate. Comunicarea științifică conform principiului *Progresul validat* (unul din cele 12 principii din setul de recomandări elaborate de un grup de experți care să îmbunătățească comunicarea academică la nivel internațional, cunoscute ca *Principiile de la Viena* (The Vienna Principles)) trebuie să promoveze atât producția de noi cunoștințe, cât și să valideze cunoștințele existente. Pentru ca știința să progreseze, este nevoie de cercetări originale care să contribuie cu rezultate noi aduse în corpul cunoașterii. Un sistem de comunicare științifică ar trebui să identifice lacunele în materie de cercetare și să evidențieze domenii care necesită angajare și contribuții, iar incertitudinea și asumarea riscurilor ar trebui acceptate pentru a încuraja testarea metodelor și a teoriilor neobișnuite. Comunicarea științifică ar trebui, de asemenea, să promoveze reproducerea și validarea continuă a cunoștințelor existente. Cele două funcții urmează să fie echilibrate pentru a obține progrese validate [11, p. 18].

Concluzii

Perioada pandemică a adus schimbări în toate domeniile de activitate. Comunicarea în mediul academic, îndeosebi, a fost supusă unei provocări neașteptate. Mediul academic (științific, didactic universitar, pedagogic) a schimbat în timp record modul de organizarea a manifestărilor, evenimentelor științifice și a lecțiilor (prelegeri, seminare, lecții). Organizarea acestor întruniri în format online (la început de pandemie) și în format mixt (în timpul pandemiei) a creat dificultăți atât pentru emițători cât și pentru receptori. În discursurile academice (științifice) analizate în perioada pandemiei COVID-19, având aceeași temă (virusul SARS-COV-19) organizarea informațională la nivelul enunțului și al textului s-a păstrat poate mai bine decât în alte perioade, deoarece emițătorii erau supuși unei provocări duble, în format online, informația trebuie prezentată într-un mod deosebit, succint pentru a păstra atenția receptorilor mai mult timp, de aceea informația a fost structurată succint, cu explicații și argumente construite logic de la informația cunoscută spre necunoscut pentru a fi cât mai accesibilă. Acest principiu fiind cheia de succes a unui discurs eficient și bine organizat, la care comunitatea științifică, ca de obicei, a înregistrat succese. Dacă anterior evenimentele științifice erau înregistrate având scopul de popularizare a științei, în prezent aceasta este unica modalitate de participare la evenimentele științifice.

Prin organizarea unor astfel de evenimente, Academia de Științe a Moldovei a devenit un edificiuu-cheie în orașul Chișinău pentru sfera de cercetare, influențând și promovând știința în Republica Moldova, creând o imagine intelectuală a orașului Chișinău în societate.

Referințe bibliografice:

1. *Communicating science in times of COVID-19*. Disponibil: https://www.cost.eu/news/general/ communicating-science-in-times-of-covid-19/?fbclid=IwAR2aaqVsIvBlBOHDVL2hn84v7zJVo1Zy_9eK9T-DIIg9lEqbzEND8RHH6xRc [Accesat: 05.11.2021].

2. Coșeriu, E. *Lecții de lingvistică generală*. Chișinău: ARC, 2000.

3. Кравцова, Е.В. *Научный дискурс: универсальное и культурно-специфическое (на материале жанра «научная рецензия»): дис. канд. филол. наук* / Е.В. Кравцова. Челябинск, 2016. 185 с. / Kravțova, E.V. Naucinîi diskurs: universalnoe i kuliturno-spețificeskoe (na materiale janra „naucinaia rețenzia"): dis. kand. filol. nauk / E.V. Kravțova. Celiabinsk, 2016. 185 s.

4. Соловьянова, Е. *Агональность в академическом дискурсе. Диссертация кандидата филологических наук*. Воронеж, 2020, 468 с. / Solovianova, E. Agonalnost v akademiceskom diskurse. Disertația kandidata filologhiceskih nauk. Voronej, 2020, 468 s.

5. Bărbuță, I. *Structura pragmasemantică a enunțului în limba română*. Chișinău: Institutul de Filologie al AȘM, 2012.

6. Pleșca, G. *Caracteristicile generale ale limbajului științific*. În: „Studia Universitatis Moldaviae", seria Științe Umanistice. Chișinău, 2016, nr.4(94) p.121-123.

7. Ștefănescu, A. *Conectori pragmatici*. Disponibil: https://www.academia.edu/34925517/CONECTORI_PRAGMATICI [Accesat: 13.10.2021].

8. Fierescu, C.; Ghiță, Gh. *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*. Editura Ion Creangă, 1979. Disponibil: https://dexonline.ro/sursa/terminologie-literara [Accesat: 05.11.2021].

9. Conferință științifico-practică a Academiei de Științe a Moldovei și USMF „Nicolae Testemițanu" cu

participare internațională „Malformațiile congenitale la copii – prognosticul impactului evolutiv al infecției COVID-19, efectele și siguranța imunoprofilaxiei" din 30 septembrie 2021. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=XxEOMNbK4cM [Accesat: 08.10.2021]

10. *Infecția COVID-19 la pacienții critici: Capcanele diagnosticului și tratamentului*. Lecție publică. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=-8GYZPX Vk4BU&t=2236s [Accesat: 29.12.2021].

11. Hanganu, A. *Comunicarea științifică în contextul Științei Deschise*. În: „Akademos", nr. 4(47), 2017, p. 15-19. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Comunicarea%20stiintifica%20in%20contextul%20Stiintei%20Deschise.pdf [Accesat: 05.11.2021].

Organizarea informațională a discursul academic în perioada pandemiei COVID-19

Rezumat. Organizarea informațională a discursului academic generează interes din punct de vedere lingvistic, dar, totodată, acest segment nu este pe deplin cercetat. Dimensiunea pragmatică a discursului academic a fost reliefată în perioada pandemiei COVID-19, când s-a accentuat rolul științei în societate și necesitatea prezentării cunoștințelor, cercetărilor efectuate de specialiști din diverse domenii. Discursul academic ca produs poate utiliza diferite limbaje științifice specializate, în funcție de sfera de activitate. Limbajul științific utilizat de mediul academic în expunerea cunoștințelor și informațiilor dobândite are trăsături specifice, analizate în acest articol. De asemenea, modul de organizarea a evenimentelor științifice și structura discursurilor rostite în cadrul acestor evenimente, deocamdată nu a fost supusă atenției cercetătorilor din domeniu. Discursul academic din această perioada este caracterizat de unele trăsuri distinctive, specifice, pe care ne propunem să le identificăm și să le analizăm în acest articol.

Cuvinte-cheie: discurs academic, comunicare științifică, limbaj specializat, segmentare comunicativă, platformă electronică, COVID-19.

Informational Organization of Academic Discourse in the Pandemic Period COVID-19

Abstract. The informal organization of the academic discourse generates interest from a linguistic point of view, but this side of the discourse has not been fully studied. The pragmatic dimension of the academic discourse was highlighted during the COVID-19 pandemic, when the role of science in society was emphasized and the need to present knowledge, research conducted by specialists in various fields. Academic discourse as a product can use different specialized scientific languages, depending on the field of activity. The scientific language used by academic area in presenting the acquired knowledge and information has specific features, analyzed in this article. Also, the way of organizing the scientific events and the structure of the speeches delivered during these events has not yet been submitted to the attention of researchers in the field. The academic discourse of this period is characterized by some distinctive, specific features, which we intend to identify and analyze in this article.

Keywords: academic discourse, scientific communication, specialized language, communicative segmentation, electronic platform, COVID-19.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508048
CZU: 739(478-25)(091)
Orcid ID: 0000-0002-8735-3364

Orașul meu

Liliana CONDTRATICOVA

Doctor habilitat în istorie și în studiul artelor și culturologie. Secretar științific general al Academiei de Științe a Moldovei. Domenii de preocupare: istorie, arheologie, arhitectură, studiul artelor. Cărți publicate: *Arta metalelor din Basarabia*. Chișinău (Tipar: Grafema Libris), 2017; *Destinul giuvaiergiului. Alexei Marco*. Chișinău (Tipar: Notograf Prim), 2017; *Bocancea. Mănăstire de călugări cu hramul Sf. Ap. Petru și Pavel*, Chișinău (Tipar: Tipografia Centrală, 2014; *Ювелирное искусство Бессарабии в первой половине XX века*. Saarbruecken, 2013; *Alexei Marco. Destinul unui bijutier din Moldova*. Iași: LUMEN, 2011; *Arta bijuteriilor din Moldova*. Iași: LUMEN, 2010; *Arta giuvaiergeriei: pietre prețioase și metale nobile. Îndrumar în studiul artei giuvaiergeriei*. Chișinău: Editura GraficDesign, 2008.

ORAȘUL CHIȘINĂU – CENTRU AL DEZVOLTĂRII ȘI AFIRMĂRII ARTEI METALELOR

În dezvoltarea artei metalelor nobile și comune un loc aparte l-a avut întotdeauna orașul Chișinău, devenind cu timpul un veritabil centru de funcționare a atelierelor, de activitate a giuvaiergiilor, bijutierilor, ceasornicarilor, un centru al dezvoltării prelucrării artistice a metalelor, a excelenței în domeniul confecționării articolelor de bijuterie. La Chișinău se desfășura din plin activitatea expozițională a meșterilor de artă decorativă, se aflau principalele saloane de comercializare a bijuteriilor. Chișinăul, pe bună dreptate, a fost și rămâne nucleul dezvoltării artei metalelor din spațiul actual al Republicii Moldova, bijutierii desfășurându-și, în mod firesc, activitatea în capitală ca fiind cel mai mare și dezvoltat oraș. Sub aspect cronologic, am conturat câteva etape de dezvoltare a urbei din perspectiva artei metalelor, care și vor fi reflectate în studiul de față. Totodată, atât artiștii plastici cât și cei care profesau arta metalului, au privit Chișinăul nu doar ca centru socio-economic și cultural, dar și în calitate de sursă de inspirație pentru a aduce un omagiu binemeritat orașului, fapt reflectat în câteva piese ale bijutierilor autohtoni.

Prima etapă de formare a orașului Chișinău ca centru al artei metalelor se raportează la secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, având câteva subetape. În anii 1812–1828/1830 a fost înființată Eparhia Chișinăului și Hotinului (1813) și lichidată autonomia Basarabiei (1828). În domeniul prelucrării artistice a metalului a fost oficializată juridic breasla aurarilor și argintarilor, au fost adoptate majoritatea instrucțiunilor și regulamentelor privind utilizarea materiei prime, confecționarea și întrebuințarea pieselor de cult. Prin decizia guvernatorului Basarabiei din 12 mai 1817, aurarii și argintarii din Chișinău au fost asociați într-o breaslă. O altă breaslă ținea de activitatea fierarilor, lăcătușilor, a celor care lucrau metalele comune. Confirmarea oficială a breslelor meșteșugărești din orașul Chișinău a avut loc la 2 august 1817, fiind înregistrate nouă bresle meșteșugărești, inclusiv cea a fierarilor și lăcătușilor și cea a aurarilor și argintarilor [1, p. 79-80]. În 1819–1821, la Chișinău activau 47 de aurari și argintari care lucrau metalele, dintre care 46 de erau supuși ai Imperiului

Austriac; un meșter era supus al Sublimei Porți, de asemenea activau trei ceasornicari și patru fierari, la fel supuși ai Imperiului Austriac (din numărul total de 258 de meșteri) [2]. Argintarul evreu din or. Umani (Podolia) Leiba Berg stabilit la Chișinău, a executat, între anii 1815 și 1819, la comanda Dicasteriei din Chișinău, inventarul prețios pentru locașurile de cult basarabene. În așa fel, încă de la începutul secolului al XIX-lea la Chișinău au fost documentați mai mulți aurari și argintari, confirmând ocupația lor de bază – prelucrarea artistică a aurului sau a argintului pentru confecționarea preponderent a pieselor de orfevrărie bisericească, care erau solicitate de bisericile și mănăstirile din întreg spațiul basarabean.

În anii 1831–1868/1873 Chișinăul fusese inclus în sistemul pieței interne ruse, sunt consemnate schimbări în modul de viață și în mentalitatea nobilimii basarabene, principalii comanditari ai pieselor de lux. În capitala Basarabiei, la mijlocul secolului al XIX-lea, a fost instituit primul Birou de marcare a pieselor din metale nobile cu un oarecare meșter marcator Bobkov, în anii 1858–1859 a fost fondat atelierul argintarilor și ceasornicarilor din Chișinău care a avut o deosebită pondere în dezvoltarea acestui domeniu.

Schimbările de ordin calitativ în cadrul societății basarabene, pierderea statutului economic, social, politic și juridic de regiune al Basarabiei sunt specifice perioadei anilor ’60–’70 ai secolului al XIX-lea – 1917. În domeniul artei metalelor a crescut numărul artizanilor care lucrau metale nobile și comune. Mai multe ateliere, saloane de comercializare au devenit cartea de vizită a orașului (proprietarii: D.F. Cara-Stoinov, Spânulov, Țalik Grobdruk, argintarul David Bein din orașul Balta care a obținut la Chișinău, în 1913, certificatul de bijutier). La fel funcționează turnătoriile de fontă, produsele cărora care au lăsat o amprentă specială asupra imaginii mai ales a centrului istoric al orașului Chișinău (turnătoria lui Serbov, Krimarjevski).

Către 1911 în Chișinău au fost fondate Atelierele Arhiepiscopiei Chișinăului, care erau dotate din punct de vedere tehnic cu utilaj performant și automatizat. La începutul anilor 1920, „Magazinul și atelierul de odoare bisericești ale preoțimii ortodoxe române din Basarabia” era situat în Casa Preoțimii [3]. În atelier se puteau comanda cruci din metal și lemn, crucifixe, icoane, catapetesme, alte obiecte pentru împodobirea bisericilor. Unul dintre puținii meșteri documentați care au lucrat în acest salon, Gheorghe Nesvedov (n. 1864, Ucraina), a activat în Magazinul de obiecte bisericești ce aparținea lui D.F. Cara-Stoianov, fiind stabilit în Basarabia din 1911. În atelierele Arhiepiscopiei Chișinăului a activat Maria Nesvedova (Șișcan), mama regretatului scriitor și doctor în studiul artelor Constantin Șișcan. Ea a profesat forjarea pieselor de metal, aurirea icoanelor, alte operațiuni legate de prelucrarea artistică a metalelor și confecționarea odoarelor de cult. A practicat acest domeniu și Ana Nesvedova (Coban în căsătorie), confecționând piese de cult în cadrul Atelierului Arhiepiscopiei Chișinăului. Ana Coban a activat în Atelier până în anul 1940, fiind evacuată odată cu cea de-a doua conflagrație, împreună cu atelierul, la București, unde a practicat în continuare confecționarea podoabelor bisericești, deja în cadrul atelierelor Arhiepiscopiei Bucureștiului. După 1945, nici Ana Coban, nici Maria Nesvedova nu au profesat prelucrarea artistică a metalelor, fiind închise atelierele Arhiepiscopiei Chișinăului și interzise confecționarea odoarelor de cult [4]. Din păcate, după al doilea război mondial Atelierele Arhiepiscopiei nu au fost restabilite, mai mulți bijutieri au plecat la București. Cei rămași au fost impuși de a-și schimba ocupația din motivul că noua guvernare a Basarabiei ducea o luptă aprigă cu Biserica, urmărind lichidarea locașurilor de cult și interzicerea confecționării odoarelor bisericești.

Cea de-a doua etapă, anii 1918–1940, este caracterizată prin unirea Basarabiei cu România, racordarea legislației în domeniul artei prelucrării metalelor la legislația românească. În noile realități culturale, crește numărul argintarilor, ceasornicarilor, fierarilor, arămarilor, care dețin în proprietatea sa ateliere plasate pe arterele principale ale Chișinăului, îndeplinind comenzi pentru elita orășenească și Biserica

ortodoxă. Având în vedere dimensiunea laică, precizăm că în perioada interbelică funcționau un șir de ateliere în care erau confecționate articole din metale nobile, lucrau bijutieri profesioniști, deseori asociați în ateliere comune cu ceasornicarii din cauza tehnicilor de lucru comune și a materiei prime folosite. Doar într-un singur an, 1930, documentele de arhivă certifică prezența la Chișinău a circa 90 de giuvaiergii care lucrau bijuterii din aur, platină, înfrumusețate cu diamante și alte pietre prețioase [5]. Prezența unui număr impunător de giuvaiergii în capitala Basarabiei arată interesul autorităților laice și bisericești pentru dezvoltarea prelucrării artistice a metalului, exprimă, totodată, o anumită stabilitate economică în regiune și nivelul de bunăstare a populației disponibilă de a comanda și procura bijuterii de preț. Sortimentul pieselor era diversificat – de la odoare bisericești până la articole personale din metale nobile pentru a sublinia statutul purtătorului și a satisface preferințele celor mai rafinați comanditari. Din păcate, practic nu s-au păstrat articolele acelor timpuri pentru a fi descrise, cu excepția unor cataloage ale odoarelor bisericești (Catalogul Arhiepiscopiei editat în anul 1941) sau piese păstrate în colecții private. Printre cei mai cunoscuți giuvaiergii din Chișinăul interbelic se cunosc Alucher Ș. (cu atelier pe str. Șmidt nr. 102), Bergher H. (str. Pușkin nr. 52), Copan și Salita (str. Haralambie nr. 83), „Decadens" (str. Pușkin nr. 27), Hamidus (str. Armenească), Lerner (str. Ștefan cel Mare, colț cu str. Pușkin), Manțovici M. (str. Haralambie nr. 88), Manțovici (str. Catargi, nr. 8), Procupeț (str. Șmidt nr. 109), Pezenson (Palatul Primăriei), Vaizer A. (str. Ștefan cel Mare nr. 98) [6]. Majoritatea meșterilor lucrau în atelierele plasate pe străzile centrale: Alexandru cel Bun, Regele Carol I, 27 Martie, Ștefan cel Mare, Șmidt, fapt atestat și în Chișinăul de azi, pe artera principală, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, fiind plasate cele mai mari și importante saloane de giuvaiergerie – *Aureola*, *Paradis*, *Brasco*, *Onix* ș.a.

Ceasornicarii din Chișinău conlucrau cu giuvaiergiii și executau articole finisate și diverse operații de reparație a articolelor. Unul dintre cele mai renumite saloane de ceasornicărie din Chișinăul interbelic aparținea lui A. Nemirovschi (str. Alexandru cel Bun, lângă Pasaj), propunând un mare sortiment de articole de aur, argint, diamante, ceasuri. Printre ceasornicarii activi în Chișinău îl amintim pe Iacov Kleitman, care la vârsta de 9 ani a fost luat în ucenicie de ceasornicarul și giuvaiergiul Hapior (Tapior) Benție, activând și în atelierul din clădirea Pasajului. Iacov Kleiman a lucrat ceasornicar (prestând la fel servicii de reparație, confecționare a bijuteriilor) și după 1945, fiind angajat al atelierului Casei de deservire socială de pe strada Armeană, or. Chișinău [7].

Următoarea, cea de-a treia etapă, în dezvoltarea Chișinăului ca centru al artei metalelor se referă la perioada sovietică (1945–1991). După cel de-al Doilea Război Mondial situația în domeniul artei metalului a deviat substanțială, prelucrarea artistică a metalului nu se regăsea printre obiectivele dezvoltării societății în perioada sovietică, care fusese axată pe democratizarea bijuteriilor, uniformizarea lor și pierderea individualității. Și în acest context putem identifica două subetape distincte. Anii 1945–1973 sunt marcați de funcționarea unor arteluri, ateliere de confecționare a articolelor decorative. O radiografie a dezvoltării domeniului confecționării articolelor de bijuterie în RSSM a dus la identificarea principalelor întreprinderi, de regulă funcționale în Chișinău, în care fusese deschise secții de fabricare a bijuteriilor. În anul 1958, la fabrica „Progress" din Chișinău a fost deschis un sector de confecționare a bijuteriilor de aur. Începând cu 1956, în Chișinău se deschisese chiar un atelier în care se lucra osul. Ce e drept, acest atelier se afla în cadrul Combinatului de carne din Chișinău, însă figurinele mici de os erau comercializate în secția de suvenire a Magazinului Universal din capitală. Am identificat și unele specialiste în prelucrarea artistică a osului, active la acea vreme – Ecaterina Putințeva și Lidia Sandler [8]. Mai mulți artiști plastici își încearcă puterile în confecționarea podoabelor din ceramică sau lemn, precum și lucrarea plăcilor forjate din metal, care erau solicitate având o diversă tematică. Asemenea piese au

devenit cunoscute grație cataloagelor expoziționale ale vremii, unele plăci forjate având o tematică profund ideologizată, realizate cu ocazia unor evenimente majore din spațiul sovietic sau preamărind fericita viață din colhoz.

În anii 1953–1965, în Chișinău funcționau mici ateliere de bijuterii și sectoare specializate în cadrul unor uzine și fabrici ce reprezentau sectorul industrial de stat, printre care întreprinderea „Moldvesoremtrest", fabrica „Metallobytremont", Întreprinderea de producere „Vesomerpribor", Uzina Experimentală din Chișinău, Uzina Mecanică Experimentală, Uzina „Elektroshirpotreb", Fabrica de articole de metal și reparație și Fabrica „Elektrometalloremont", întreprinderea republicană „Universal" [9, p. 147], culminând cu activitatea, în anii 1966–1972, a Atelierului de confecționare a articolelor de bijuterii din Chișinău [10, p. 289-298], care a stat la baza formării, în 1972, a Fabricii de Bijuterii din Chișinău [11, p. 31-34]. De-a lungul anilor, la această fabrică au activat maeștri recunoscuți: David Șofeli, Fred Taxir, Liubovi Teslaru, Olga Evodianova, Iuri Kupriușin, Vladimir Vasilkov, Victor Alexeiko, Iuri Pavlov, Vladimir Emanov, Vasili Șochin, Alexandr Macarov, Efim Șteinvarț, Vladimir Știn, Vasili Voronțov, Vasili Garașcenco și Valentina Garașcenco, Elena Panfili, Ghenadie Pânzari, Inesa Russu, Liubovi Agatieva, Iuri Leonov, Ghenadie Palii, Ludmila Cucera, Vladimir Fomin, Ludmila Șașina, Serghei Pavlov ș.a. Dintre bijutierii originari din RSSM, doar V. Garașcenco și V. Șochin făcuse studiile la școala specializată și cea mai bună din spațiul sovietic, cea de la Krasnoe Selo, Rusia, implementând ulterior cunoștințele la Fabrica de Bijuterii sau la întreprinderea republicană de deservire a populației „Universal" din Chișinău. În atelierul de giuvaiergerie al acestei întreprinderi au trecut cu activitatea mai mulți meșteri de la fabrica din Chișinău, fiind atrași prin procentul obținut de la realizare și un grafic flexibil de lucru. Bijuteriile confecționate la Chișinău se comercializau cu succes în magazinele din tot spațiul sovietic. În anul 1975, la Chișinău a fost instituit primul Birou de marcare a articolelor de bijuterie și de verificare a titlului bijuteriilor, până atunci certificarea finețiii metalului efectuându-se la Camera de Marcare din Odesa, Ucraina.

Cea de-a doua subetapă, anii 1972–1991, este marcată de două mari evenimente ale vremii: fondarea Fabricii de Bijuterii din Chișinău (1972) și deschiderea Atelierelor de giuvaergerie ale Fondului Plastic al UAP (1973). În pofida dezvoltării direcției industriale în domeniul confecționării bijuteriilor – odată cu fondarea în anul 1972 a Fabricii de Bijuterii din Chișinău –, în RSSM se conturase astfel aspectul artistic al acestui domeniu, fiind identificați plasticieni care au creat formidabile articole de bijuterie de autor. După 1973, în Chișinău își încep activitatea Atelierele de giuvaiergerie, în care activează mai mulți artiști plastici și meșteri de artă decorativă de renume – Alexei Marco (1935), Vladimir Vasilkov (1941), Gheorghe Cojușnean (1946), Victor Rotari (1956) care prefera să lucreze plastica de forme mici (actualmente stabilit în Germania), meșterul popular Ovidiu Alexeenco (1935), Iuri Pavlov (1952–1996) și Vladimir Kalașnikov (n. 1946) maeștri ai filigranului, Vladimir Știn (1954) care și-a început activitatea la Fabrica de Bijuterii din Chișinău, Viktor Alekseiko (1948–2002). Dintre meșterii enumerați, Gh. Cojușnean, O. Alexeenco și V. Kalașnikov erau autodidacți în domeniul artei metalului.

În procesul de colaborare între bijutierii profesioniști de la Fabrica din Chișinău și artizanii Atelierului de Giuvaiergerie se făcea schimb de opinii și de experiență. În atelier se executau articole din metale comune (alamă, alpaca, tombac, nichel), dat fiind faptul că în perioada respectivă meșterii nu dispuneau de posibilități de a crea articole din metale nobile, aceasta fiind o prerogativă a uzinelor mari și a specialiștilor cu renume. Totodată, artiștii nu ezitau în fața posibilităților de a crea articole din argint, lucrate, de regulă, la comandă. Din categoria pietrelor accesibile se foloseau preponderent cele fine și ornamentale, unele pietre organice (chihlimbarul).

Crearea bijuteriilor în cadrul Atelierului de Giuvaiergerie din Chișinău parcurgea mai multe

Vladimir Vasilkov. Set Oficiul stării civile, Chișinău.

etape: elaborarea schiței, a modelului viitorului articol, alegerea și selectarea materiilor prime de lucru. Schițele elaborate erau minuțios examinate, discutate și ulterior aprobate la Consiliul Artistic al Fondului Plastic, care și decidea producerea bijuteriei conform prototipului aprobat într-un număr limitat, de 25-50 de exemplare sau realizarea ei într-un singur exemplar.

Atelierul de Giuvaiergerie al Fondului Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici a RSSM a funcționat până la începutul anilor 1990, aici activând, de regulă, 4-5 persoane, după care a fost desființat din mai multe considerente economico-financiare și nu a mai fost reactivat. Artizanii au fost impuși de a se conforma noilor condiții de viață și de lucru în perioada de tranziție care cam durează în timp. Și-au deschis ateliere particulare, au plecat peste hotarele țării sau au ales alte domenii de activitate.

Etapa recentă în dezvoltarea Chișinăului ca oraș al excelenței în domeniul artei metalelor începuse odată cu proclamarea independenței Republicii Moldova (1991). După destrămarea URSS producătorul autohton – atât în sectorul de stat cât și în cel artistic – nu era pregătit pentru concurența acerbă pe piața bijuteriilor. Primii ani ai secolului al XXI-lea sunt marcați prin complexitate și extravaganță, destrămarea hotarelor geografice, spațiale, temporale și evidențierea bogăției stilurilor și trăsăturilor indi-

Alexei Marco. *Biserica Măzărache*, placheta emailată, 1988.

viduale. De asemenea, este perioada revenirii la confecționarea pieselor de cult pentru bisericile din Republica Moldova, realizarea pandantivelor religioase, a cruciulițelor de botez, a medalioanelor-diptic cu subiecte creștine. La hotarul secolelor al XX-lea și al XXI-lea saloanele de bijuterie din Republica Moldova fusese invadate de articole ieftine, de producere necalitativă, aduse din Turcia, China, Italia, Rusia, Ucraina, Israel, care au luat locul articolelor de bijuterie produse la fabricile unionale și comercializate la Chișinău prin sistemul de magazine „Aureola".

La începutul secolului al XXI-lea în arta metalelor se manifestă artiști plastici care activează pe cont propriu și pătrund tainele meșteșugului artistic în calitate de membrii ai Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova fără a fi încadrați într-un atelier aparte. În arta metalelor din Republica Moldova se fac cunoscuți prin activitate expozițională bijutierii: Vasili Șochin, Natalia Vavilina, Ludmila Kucera, Olga Tiron. Realizarea articolelor decorative și turnarea clopotelor ajunge în atenția meșterilor Vasili Șochin, Vladimir Kantor și, respectiv, Iuri Terehov. Este perioada căutărilor, a speranțelor și a dezamăgirilor, cu atât mai mult că direcția industrială în domeniul artei bijuteriilor a luat sfârșit, unica Fabrica de Bijuterii din Chișinău fiind recent închisă din cauza împrejurărilor financiar-economice. S-au extins și posibilitățile de a deveni designer și creator de bijuterii, făcându-și apariția specializările la facultățile de artă plastică

Alexei Marco. *Colț de stradă*, 1961, u/p.

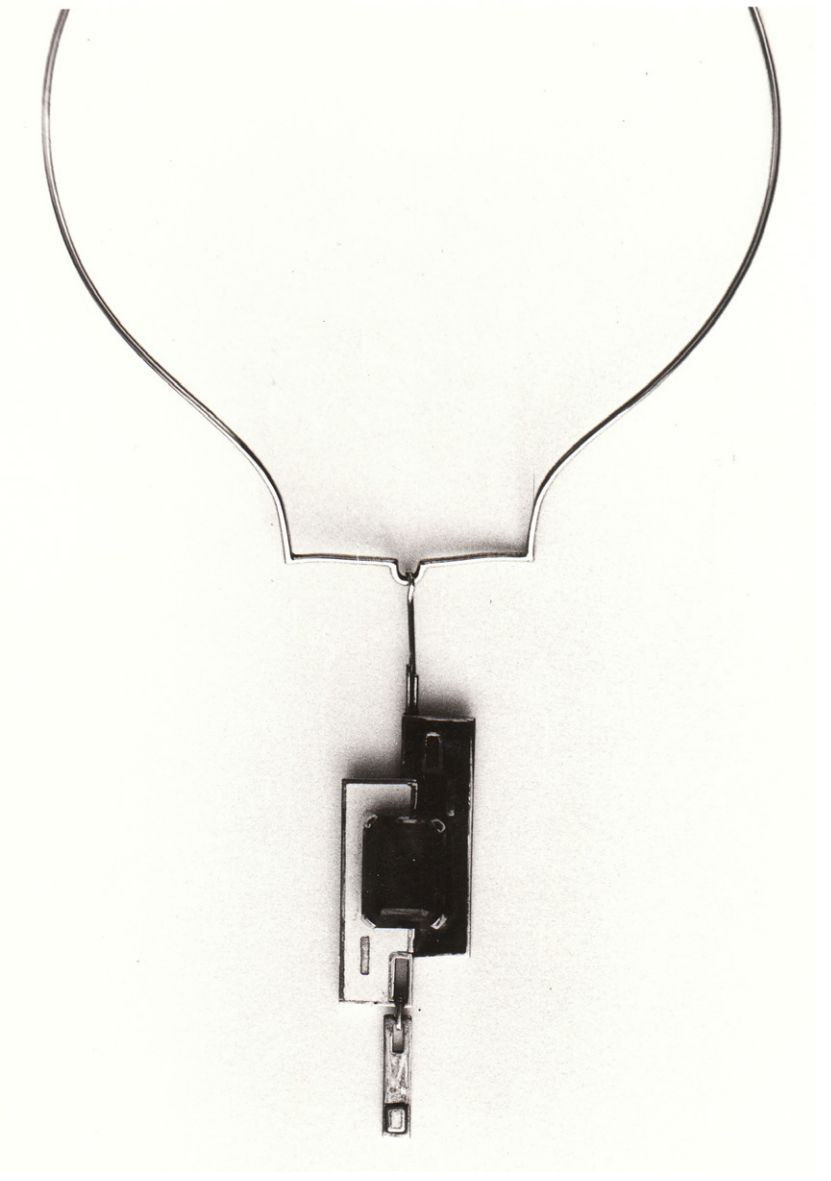
Alexei Marco. Cub emailat *Plai natal*, 1992.

și design de la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, la care se adaugă instruirea în cadrul Fabricii de Bijuterii „Giuvaier" din Chișinău și în cadrul atelierelor din republică, dar și formarea unor dinastii la acest capitol (familiile Evodianov, Pavlov ș.a.).

După cum am menționat în debutul articolului, în creația artiștilor de artă decorativă s-a regăsit loc și pentru unele obiective ale orașului Chișinău, pe care am considerat important de a le pune în evidență în studiul de față. Spre finele vieții, căutările în creație l-au adus pe bijutierul Alexei Marco spre tematica religioasă. Datată în anul 1988, placheta emailată *Biserica Măzărache* reprezintă un edificiu de cult emblematic pentru țara noastră. Biserica Măzărache este cea mai veche biserică creștină din Chișinău, indiscutabil simbol al capitalei, o capodoperă de o deosebită valoare istorică, artistică și arhitecturală. Biserica Măzărache, care constituie centrul compozițional al plachetei, abundă în verdeața din proximitate, lucrarea fiind încadrată într-o ramă lată de aramă forjată. Deși încercuită de clădirile înalte ale urbei și de cerul albastru-plumburiu, biserica rămâne puternică, înălțând mândru spre ceruri cele trei cruci. Aparent un peisaj citadin, placheta vine să confirme ideea la care a ajuns A. Marco în creația sa tardivă – prevalarea, rezistența credinței, a Bisericii. A fost o luptă internă dură, dusă de mai mulți creatori și oameni simpli – după ani de ateism să revină la credință. Au fost primii germeni de renaștere a poporului, primele semne ale restructurării gorbacioviste, fapt care nu a putut să nu fie reflectat în creație de Alexei Marco, care a fost totdeauna sensibil la evenimentele din țară.

Interes deosebit prezintă vasele decorative tăiate din pietre ornamentale lucrate de bijutierul Vladimir Vasilkov, asociate în setul confecționat pentru Oficiul Stare Civilă din Sectorul Centru, Chișinău. Setul include o farfurie, un suport pentru două stilouri și două inele, ce simbolizează semantismul profund al căsătoriei.

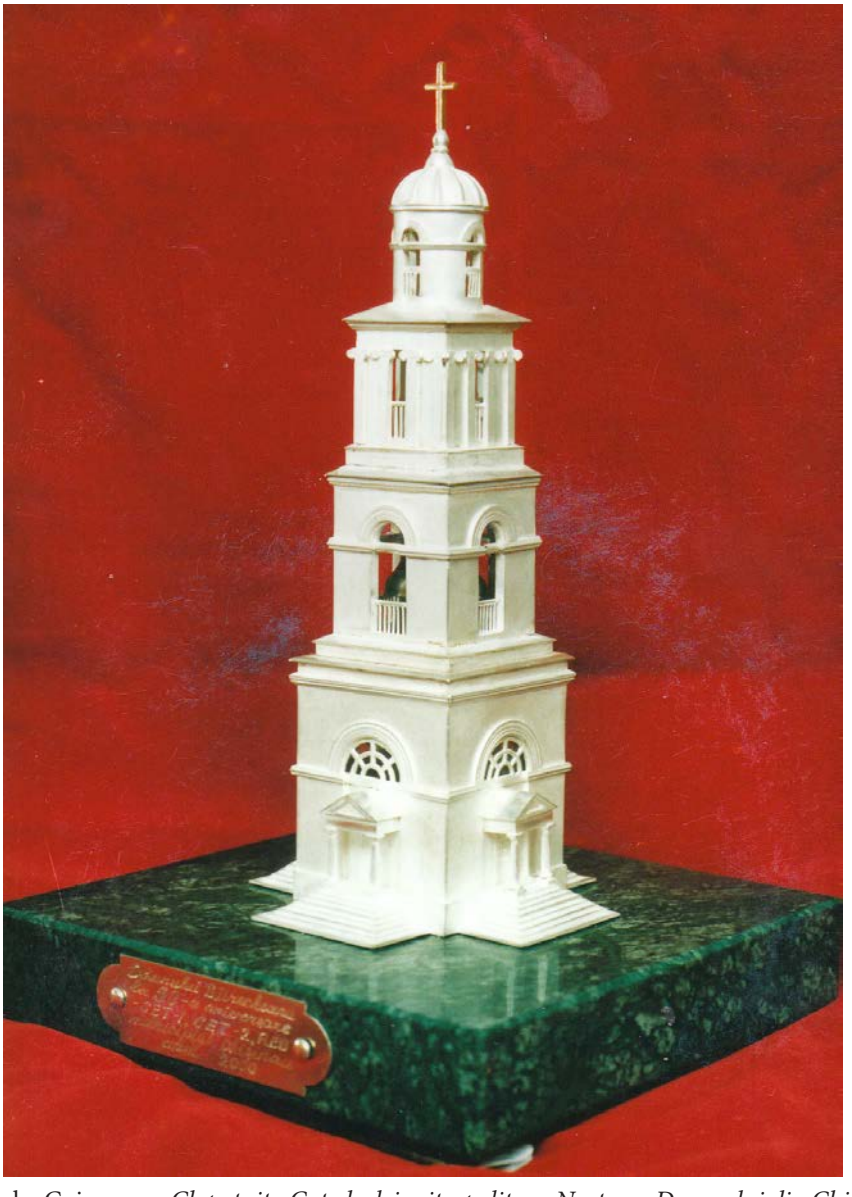
Un simbolism deosebit posedă colierul *Orașul seara*, autor bijutierul autodidact Gheorghe Cojușnean. Realizat dintr-un cerc de alpaca, colierul, la prima vedere simplu, posedă



Gheorghe Cojusnean. Colier cu pandantiv *Orașul seara*.

un superb pandantiv, care ilustrează simbolismul bijuteriei. Elementele decorative de forme geometrice (dreptunghiuri stilizate) reprezintă ferestrele urbei suprasolicitate. Culorile contrastante gri-metalic și negru înfățișează orașul pe înserate, când pe alocuri încep să se aprindă luminile în ferestrele locatarilor blocurilor. Ferestrele-simbol ca o viziune în sine, în interiorul său, dar și spre lumea exterioară, în afara fiecărui om, sunt armonios asociate cu o inserție de topaz șlefuit de autorul bijuteriei. Creațiile lui Cojușnean de fiecare dată obțin denumiri romantice, reflectând multitudinea aspectelor abordate, a problemelor cotidiene (de exemplu, colierul *Orașul seara*), prezența romantismului și a permanentei „viziuni noi" asupra lucrurilor, meșterul fiind de fiecare dată total diferit de lucrarea precedentă, deși prezent cu o tentă specifică creației sale. Deseori, deși poartă amprenta aceluiași artist, colierele diferă esențial între ele, autorul uzitând fie de simboluri floristice și vegetale sau de figuri geometrice, cum observăm în colierul *Orașul seara*.

O superbă realizare a bijutierului Gheorghe Cojușnean este *Clopotnița Catedralei mitropolitane Nașterea Domnului din Chișinău* (2000), o creație miniaturală, cu respectarea fidelă a tuturor proporțiilor și a celor mai mici detalii. Mări-



Gheorghe Cojusnean. *Clopotnița Catedralei mitropolitane Nașterea Domnului din Chișinău.*

mile reduse nicicum nu diminuează din măreția și splendoarea clopotniței, iar posibilitatea de a observa cel mai mic detaliu permite să descoperim valoarea istorică și artistică a acestui monument. Plasată pe un postament de malachit simbolizând puritatea și verdeața orașului Chișinău, clopotnița transpare ca o jucărie din poveste pe care o poți ține în mână și ore în șir să admiri fiecare element arhitectural realizat din marmoră. Poți urca imaginar până sus, să treci de la un nivel la altul, să te uiți prin fereastra miniaturală, ba chiar să încerci să auzi dangătul clopotului. Un veritabil simbol al capitalei, *Clopotnița Catedralei mitropolitane Nașterea Domnului din Chișinău* prezintă o creație a maestrului realizată tehnic și artistic la superlativ, o exemplificare a talentului și maturității creatoare, a posedării tehnicilor de lucru în domeniul prelucrării artistice a metalului și a pietrelor naturale. Lucrarea ar putea deveni, pe bună dreptate, o adevărată carte de vizită a orașului, în cazul lansării unor eventuale cărți poștale sau timbre.

În concluzie vom menționa că niciun domeniu nu se poate dezvolta în lipsa interesului și susținerii statului. Dacă în anii ’30, doar la Chișinău am documentat peste 90 de giuvaiergii, în anii 1975–1990 la Fabrica de Bijuterii din Chișinău funcționau sectoare fiecare cu circa

300 de specialişti care lucrau pietrele nobile şi metalele preţioase, astăzi nu ne putem mândri cu asemenea performanţe. Adevăratele bijuterii de autor au devenit infim de reduse, expuse mai ales în cadrul expoziţiilor de artă decorativă la Centrul Expoziţional „Constantin Brâncuşi" din Chişinău. O lapidară retrospectivă a dezvoltării artei metalelor a demonstrat ponderea oraşului Chişinău în calitate de centru principal în care au excelat bijutieri şi meşteri de artă decorativă. Etapa contemporană impune anumite criterii şi cerinţe riguroase în dezvoltarea artei bijuteriilor, luând în considerare moştenirea culturală şi perspectivele pentru un viitor de model european. Astăzi oraşului Chişinău îi revine un loc de frunte, dictând în mare parte tendinţele artistice cu referire la portul articolelor de bijuterie. Iar arta contemporană a prelucrării artistice a metalelor din Republica Moldova necesită o restructurare din punct de vedere legislativ, economic, dar şi artistic, realizările bijutierilor autohtoni necesitând o racordare la tendinţele europene din domeniu, precum şi identificarea posibilităţilor de participare la expoziţii internaţionale de artă a metalelor.

Referinţe bibliografice:

1. Yubileynyy sbornik goroda Kishineva. 1812–1912, Chişinău, 1914, p. 79-80.
2. ANRM. F. 75, inv. 1, d. 105, f. 1-16.
3. Anuarul Eparhiei Chişinăului şi a Hotinului (Basarabia), Ediţie specială, Chişinău, 1922.
4. Arhiva personală dr. Constantin Şişcan.
5. ANRM, F. 1786, inv. 1, d. 1137.
6. Anuarul Oraşului Chişinău şi al judeţelor din Basarabia şi cu Calendarul pe anul 1924 / Adresno-Spravochnaya kniga „Ves' Kishinev" s uyezdami Bessarabii i Kalendar' na 1924 god, Chişinău, 1924, 374 p.
7. Condraticova, L. *Arta metalelor din Basaraba*. Chişinău, 2017.
8. „Femeia Moldovei", nr. 5, 1956.
9. Condraticova, L. *Arta bijuteriilor din Moldova*. Iaşi: Lumen, 2010, p. 147.
10. Condraticova, L. *Activitatea atelierului de confecţionare a articolelor de bijuterii din Chişinău în anii 1966–1972*. În: Tyragetia, s.n. 2, Vol. III, nr. 2, 2009, p. 289-298.
11. Kondratikova, L. *Stranitsy istorii Kishinovskogo yuvelirnogo zavoda*. În: Yuvelirnoye iskusstvo i material'naya kul'tura. Tezisy dokladov uchastnikov vosemnadtsatogo kollokviuma (19-23 aprelya 2010). Vyp. XVIII, SPb: Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2010, p. 31-34.

Oraşul Chişinău – centru al dezvoltării şi afirmării artei metalelor

Rezumat. Articolul de faţă are ca scop descrierea oraşului Chişinău în calitate de centru veritabil al prelucrării artistice a metalelor. Aici au funcţionat ateliere de confecţionare a bijuteriilor, Fabrica de Bijuterii, Atelierele de Giuvaiergerie al Fondului Plastic, au activat majoritatea bijutierilor notorii. Chişinăul, pe bună dreptate, a fost şi rămâne nucleul dezvoltării artei metalelor din spaţiul actual al Republicii Moldova. Sub aspect cronologic, au fost conturate patru etape de dezvoltare a urbei din perspectiva artei metalelor: 1812–1917; 1918–1940; 1945–1991 şi perioada de după proclamarea independenţei Republicii Moldova. Atât artiştii plastici cât şi cei care profesau arta metalului au privit oraşul Chişinău nu doar ca centru socio-economic şi cultural, dar şi în calitate de sursă de inspiraţie pentru a aduce un omagiu binemeritat oraşului (A. Marco, placheta emailată *Biserica Măzărache din Chişinău*; V. Vasilkov, setul de articole pentru Oficiul Stare Civilă, Sectorul Centru, Chişinău; Gh. Cojuşnean, pandantivul *Oraşul seara* şi sculptura de dimensiuni mici *Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Chişinău*).

Cuvinte-cheie: Chişinău, centru, bijuterie, giuvaiergiu, atelier, fabrică, arta metalului.

The City of Chişinău – Center of Development and Affirmation of the Art of Metals

Abstract. This article aims to describe the city of Chişinău as a true center of artistic metal processing. Here there were jewelry making workshops, the Jewelry Factory, the Jewelry Workshops of Plastic Fund, most of the notorious jewelers worked here. Chişinău, rightly, was and remains the core of the development of metal art in the current space of the Republic of Moldova. From a chronological point of view, four stages of development of the city from the perspective of the metal art were outlined: 1812–1917; 1918–1940; 1945–1991 and the period after the proclamation of the independence of the Republic of Moldova. Both fine artists and those who practiced metal art viewed the Chişinău city not only as a socio-economic and cultural center, but also as a source of inspiration to pay a well-deserved tribute to the city (A. Marco, enameled plaque *Măzărache Church in Chişinău*; V. Vasilkov, set of articles for the Civil Status Office, Central Sector, Chişinău, Gh. Cojuşnean, the pendant *The City in the Evening* and the small sculpture *Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin* in Chişinău).

Keywords: Chişinău, center, jewelry, goldsmith, workshop, factory, metal art.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508056
CZU: 628.1(478-25)"XIX"
Orcid ID: 0000-0002-7288-1252
0000-0003-0904-1610

Mariana ŞLAPAC

Membru corespondent al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător principal, Centrul de Cetări Filologice „E. Coşeriu", Universitatea de Stat din Moldova, proiectul ştiinţific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii oraşelor Republicii Moldova prin intermediul artelor şi mitopoeticii*. Domeniile de preocupare: istoria şi teoria arhitecturii, istoria urbanismului, istoria şi teoria artelor plastice, istoria ştiinţei, heraldica, epigrafica. Cărţi publicate: *Cetăţile bastionare din Moldova (sfârşitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chişinău: ARC, 2016; *Castelologia comparată. Arhitectura de apărare a Ţării Moldovei între Occident şi Orient*. Chişinău: ARC, 2020 ş.a.

Alla CEASTINA

Doctor în studiul artelor, cercetător ştiinţific coordonator, Centrul de Cetări Filologice „E. Coşeriu", Universitatea de Stat din Moldova, proiectul ştiinţific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii oraşelor Republicii Moldova prin intermediul artelor şi mitopoeticii*. Domenii de interes ştiinţific: arhitectură, istorie. Cărţi publicate: *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX века)*, Chişinău: Garomont Studio, 2018.

SISTEMUL DE ALIMENTARE CU APĂ A ORAŞULUI CHIŞINĂU ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

La Chişinău este cunoscută, de mai multă vreme, principala sursă de apă potabilă – Fântâna Albişoara sau Fântâna (numită şi „Fontan" în secolul al XIX-lea), aflată pe malul râului Bâc la poalele dâmbului încălecat de cea mai veche biserică a urbei – biserica Măzărache (Fig. 1). Chişinăuenii luau apa cu căldări sau o cumpărau de la cărăuşi care o transportau în butoaie (Fig. 2). Dar, din moment ce alimentarea cu apă nu era organizată în mod centralizat, orăşenii se confruntau adesea cu lipsa de apă. De obicei, acest lucru se întâmpla în timpul ploilor sau ninsorilor, când drumurile deveneau impracticabile sau când bazinul de apă se înfunda. O asemenea situaţie era folosită de cărăuşi pentru a ridica preţul la apă: pentru un butoi plin ei cereau o rublă sau chiar mai mult. Cărăuşii se bucurau de anumite privilegii, dar când locuitorii urbei se plângeau autorităţilor că a crescut preţul la apă, ei erau lipsiţi periodic de aceste privilegii. „În 1858, de exemplu, au înaintat Dumei o petiţie colectivă, în care, numindu-se «păzitori permanenţi ai oraşului împotriva primejdiilor», au cerut, în calitate de compensare pentru munca lor, restituirea acelor privilegii pe care le-au avut mai înainte…" [1, p. 180].

În 1843, la Chişinău pe lângă sursa principală de apă, mai existau două fântâni, „dintre care una privată, iar în întregul oraş şi în suburbiile sale se găseau numeroase fântâni, care aparţineau, de cele mai multe ori, persoanelor fizice. În aceste fântâni, apa se afla la o adâncime de la două până la 10 stânjeni (1 stânjen = 2,14 m – n.a.). Începând cu anii '30, Duma orăşenească, dorind să paralizeze dominaţia particulară a cărăuşilor, a început să sape fântâni

Fig. 1. Vechea Fântană a Chișinăului, 1899 (foto P. Kondrațki).

în diferite părți ale orașului. S-au păstrat informații că în 1837 au fost construite 12 fântâni în Piața Catedralei, iar în toate celelalte – nu mai puțin de una. În anul 1843 erau 215 fântâni" [1, p. 181].

În 1828, Duma orășenească a creat o comisie specială pentru inspectarea sursei principale de apă și aducerea acesteia în ordine. În raportul comisiei se menționa că Fântâna a ajuns într-o stare foarte degradată: „Din acest izvor apa se ia pentru consum, tot aici se spală rufele, oamenii se spală, iar vitele se adapă" [1, p. 181]. Comisia a considerat că este necesară amenajarea mai multor bazine căptușite cu piatră, aparte pentru băut, spălat ș.a. La începutul anului 1829, din Odesa, a fost invitat un meșter fântânar, cetățean

Fig. 2. Un cărăuș din Chișinău, 1899 (foto P. Kondrațki).

Fig. 3. Arhitectul Alexandru Bernardazzi.

turc, originar din Constantinopol, Ioan Suyolci. În sarcina fântânarului a intrat amenajarea mai multor construcții auxiliare pe lângă principala sursă de apă a Chișinăului, pentru care au fost alocate peste 12077 de ruble. Însă această sumă nu a fost suficientă. După ce Duma orășenească a apelat la contele Voronțov, au fost primite încă 3000 ruble. Ulterior, în colecția de donații deschisă pentru finalizarea Fântânii, au ajuns încă 1039 de ruble și 90 de copeici, dar numai după alocarea a peste 7000 de ruble, cinci ani mai târziu, în 1834, toate construcțiile Fântânii au fost complet finalizate.

Totuși, gura principalei surse de apă era poluată în mod constant. Chișinăuenii depuneau plângeri la Duma orășenească și de fiecare dată șeful poliției trebuia să ia măsuri corespunzătoare. Reparațiile anuale necesitau sume considerabile. „Trebuie de menționat în mod aparte că partea grafică a documentației de proiect a obiectului (desenele tehnice: planuri, fațade, secțiuni) nu a fost identificată, deși au fost întreprinse căutări speciale pe termen lung pentru a identifica tocmai această componentă cea mai importantă a documentației de proiect, ca o dovadă inginerească și tehnică (și arhitecturală) proiectată corespunzător" [2, p. 33]. La 19 octombrie 1861, Comisia de construcții și drumuri din Basarabia a apelat la arhitectul-șef al orașului Alexandru Bernardazzi (Fig. 3) ca „să predea Dumei un calcul exact al cheltuielilor necesare pentru realizarea unei nivelări corespunzătoare a fundului râului Bâc pentru includerea în lista de cheltuieli ale orașului pentru viitorul an 1862" [3]. Acest subiect a fost discutat cu administrația Basarabiei și Comisia de construcții și drumuri din Basarabia. Se cerea eliberarea de fonduri pentru săparea unui canal de scurgere în vederea protejării Fântânii orășenești de inundații [4].

În 1862 a fost pusă problema construcției unui sistem de alimentare cu apă a Chișinăului. Guvernatorul Basarabiei a cerut Dumei să acorde atenție „stării foarte nesatisfăcătoare de alimentare cu apă a orașului și și-a exprimat opinia că instalarea unui sistem de alimentare cu apă va scuti locuitorii de lipsa apei, va reduce semnificativ costul acesteia și, în plus, va asigura orașul cu suficientă apă în caz de incendii" [1, p. 182]. În sarcina inginerului locotenent-colonelul Ludwig Fortini a fost pusă informarea referitor la prețurile instrumentelor, mașinilor și tuturor dispozitivelor necesare pentru construcția unei stații de alimentare cu apă. Având în vedere faptul că era nevoie de o sumă impunătoare de bani, guvernatorul Basarabiei a promis că va rezolva problema împrumutului. Comisia de construcții a propus Dumei orășenești să convoace o ședință la care să-i invite pe inginerul Fortini și arhitectul orașului Bernardazzi, precum și pe alți specialiști în domeniu. În noua comisie au fost incluși trei arhitecți, patru funcționari și zece negustori. La început, a fost planificată crearea unui sistem de alimentare cu apă nu de la Fântână, ci în zona Văii Buiucanilor, săpând acolo două fântâni. Pentru acest lucru Duma orășenească a alocat 1000 ruble. Sondajele au fost făcute de arhitectul Bernardazzi. Se știe că la 27 februarie 1863 arhitectul a informat Duma că la Buiucani, în grădina lui Balș, a fost găsit un izvor și s-a săpat o fântână, dar numărul de căldări cu apă (1400 de căldări pe zi) era foarte nesemnificativ pentru a satisface nevoile orașului, deoarece consumul zilnic de apă depășea 100000 de căldări [1, p. 182-183]. Din păcate, această problemă importantă nu a fost soluționată la timpul cuvenit. De fiecare dată, când Bernardazzi împreună cu membrii comisiei apelau la Duma orașenescă, întrebând

despre progresul proiectului sus-menționat, răspunsurile erau negative. Și numai în 1892, la 30 de ani de la apariția primului proiect, problema în cauză a fost rezolvată.

Amintim că încă în 1869 arhitectul Bernardazzi a consemnat că „principalele motive pentru o stare atât de nesatisfăcătoare a Fântânii sunt digurile morilor și spălătoriilor de lână de pe râul Bâc, aruncarea de către locuitori a apelor uzate și a băligarului în râu... Toate aceste substanțe sunt transportate de pâraie în albie, evacuate de diguri în Fântână și contribuie la poluarea acesteia" [1, p. 183]. La 7 noiembrie 1869, Duma orășenească a stabilit o funcție specială de supraveghetor al fântânilor, numindu-l pe Dobromirov. În același an s-au început noi lucrări la construcția unui bazin de beton sub supravegherea meșterului francez Marcel Sourroubille. „Bazinul construit avea 29 de stânjeni lungime, 18 arșini (1 arșin = 0,71 m – n.a.) lățime si un arșin înălțime și a fost divizat prin pereții despărțitori în patru compartimente. Grosimea stratului de beton a fost de 5 *vershok*-uri (1 *vershok* = 4,45 cm – n.a.)" [1, p. 183]. Însă aceste construcțiii, ca și structurile ulterioare, nu au îmbunătățit prea mult situația Fântânei – ea se polua, iar găurile se înfundau cu nămol și nisip care ajungea aici în permanență.

În 1871, inginerul Von Eltz a propus amenajarea unui sistem de alimentare cu apă la Chișinău în următoarele condiții: „apa se ia din Fântână, dar în cazul în care consumul de apă depășește consumul de 200000 de căldări pe zi, antreprenorul caută izvoare suplimentare din cont propriu; durata concesiunii este de 50 de ani; orasul folosește apa gratis pentru stingerea incendiilor si pentru două fântâni; de la locuitori se iau pentru apă 50 de copeici pentru 100 de căldări cu un consum zilnic de 60000 de căldări. Această taxă se reduce la 25 de copeici pe zi sau în locul unei astfel de reduceri orașului i se oferă posibilitatea participării la veniturile aduse din funcționarea sistemului de alimentare cu apă" [5, p. 1-2]. Concomitent cu Von Eltz, propuneri proprii au fost prezentate Dumei de inginerii Șevțov, Foss, Mets și Kogan. Însă printr-un vot majoritar de 24 „pro" și 18 „contra" problema

Fig. 4. Primarul Carol Schmidt.

alimentării cu apă a rămas deschisă, întrucât mai mulți membri considerau că soluțiile propuse erau foarte costisitoare pentru oraș. Cu toate acestea, în noiembrie 1872, Duma a anunțat că dacă există doritori de a lua în concesiune sistemul de alimentare cu apă, aceștia trebuie să prezinte toate actele până în martie 1873. La licitație au participat cinci antreprenori. Cel mai atractiv proiect pentru oraș a fost propus de antreprenorul Durasov [5, p. 2]. Totodată, antreprenorul trebuia să construiască un depozit și să execute lucrări de nivelare a terenului urban din cont propriu. Durasov a apelat la o firmă engleză, care, după recalcularea costului lucrărilor, a schimbat condițiile, însă Duma orășenească nu a căzut de acord. În cele din urmă, în 1876, antreprenorul a fost nevoit să renunțe la proiectul său de concesiune. După un astfel de fiasco, în următorii cinci ani, problema construcției unei rețele de alimentare cu apă nu a mai fost discutată. Și doar în 1881, inginerii Altuhov și Sîtenko au venit cu noi propuneri pentru a rezolva problema în cauză folosind apa din Fântână. Era necesară o concesiune de 50 de ani și 45000 de căldări de apă pentru consum zilnic cu o plată de 30 de copeici pentru 100 de căldări cu o micșorare treptată a plății până la 18 copeici cu o creștere a consumului de până la 120000 de căldări pe zi. Însă nici aceste propuneri nu au fost acceptate, „deoarece orașul nu a îndrăznit să-și asume din nou o garanție, considerând-o

ca afacere riscantă pentru oraș și spunând, în plus, că «este păcat să vinzi apă»" [5, p. 3].

Totuși grație eforturilor primarului Carol Schmidt (Fig. 4), problema alimentării cu apă a orașului Chișinău a rămas una prioritară. La începutul anilor 1880, probe de apă din Fântână au fost trimise la Odesa profesorului Bronislav Verigo, care a confirmat rigiditatea și caracterul antiigienic al acesteia și nu a recomandat-o pentru consum permanent din cauza excesului de substanțe organice nocive. Alte avize privind calitatea apei din sursa principală au fost depuse la sfârșitul lunii octombrie 1881 la comisia medicală din Chișinău, care, după numeroase discuții, a constatat în unanimitate că apa din Fântână este nepotrivită pentru noul sistem de alimentare cu apă a orașului. La invitația Dumei, profesorul Ivan Sințov din Odesa a realizat cercetări geologice la Chișinău. Au fost confirmate de asemenea proprietățile nocive ale apei din Fântână. Profesorul Sințov a găsit noi fântâni arteziene, care, în opinia sa, puteau nu numai să înlocuiască Fântâna, dar și să îmbunătățească într-o oarecare măsură calitatea apei. De asemenea, nu departe de Fântână, la marginea satului Râșcani, pe moșia lui Purcello, a fost descoperit un izvor de apă curată, care putea fi conectat la Fântână pentru a obține apă de înaltă calitate pentru consumul orășenilor. În același an a fost creată din nou o comisie referitoare la construcția unui sistem de alimentare cu apă. „Devizele și proiectul elaborat de asistentul arhitectului orașului au fost criticate la Filiala Odesa a Societății Tehnice Imperiale. Lucrul s-a încetinit, continuând să fie permanent în câmpul de vedere al Dumei. După numeroase discuții despre metodele de construcție, am ajuns la concluzia că alimentarea cu apă este o afacere profitabilă și nu trebuie dată pe mâini private. Decizia de a lucra fără intermediari a fost o chestiune de principiu. Ori de câte ori a fost posibil, Schmidt a încercat să evite concesiile și a apelat la ele în cazuri extreme, doar când casieria orașului «a suferit de goluri cronice»" [6, p. 108]. În 1882, Duma orășenească a pus în sarcina asistentului arhitectului orașului, Stefanovici, întocmirea proiectului și devizului de cheltuieli privind sistemul de alimentare cu apă. Și deja în martie 1883 proiectul a fost discutat la ședința Dumei. Costul construcției era de 150000 de ruble. S-a propus modernizarea acesteia, folosind presiunea apei din conducte, dar fără turnuri de apă și rezervoare. Și nu pe toată lungimea – doar nouă străzi ale orașului ar fi fost asigurate cu apă, având zece gherete demontabile în diferite locuri. Filiala Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse a criticat acest proiect, recomandând „construcția unui sistem de alimentare cu apă cu rezervoare de rezervă situate pe un loc înalt, deoarece un astfel de sistem asigură mai bine funcționarea corectă a sistemului de alimentare cu apă" [5, p. 5]. Pe un anumit timp, construcția sistemului de alimentare cu apă a fost din nou suspendată.

La 1 martie 1887, primarul Chișinăului, Carol Schmidt, a raportat Filialei Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse că „Duma orașului Chișinău a pus problema creării unui sistem de alimentare cu apă... În prezent, orașul nostru este alimentat cu apă dintr-o sursă, pe care o numim Fântână. Această sursă a fost exploatată încă din anii '20 conform planurilor care s-au pierdut și nu au fost modificate de atunci" [2, p. 33]. Ulterior, a fost elaborat un proiect de inginerul local Leapunov, șeful secției Chișinău a Căilor Ferate de Sud-Vest. Proiectul avea la bază Fântâna ca unică sursă principală de apă. În martie 1890, la Filiala Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse a fost creată o comisie specială, care a ajuns la concluzia că „pentru orașul Chișinău, cel mai potrivit din punctul de vedere al simplității și economiei ar fi un sistem de alimentare cu apă prin turnuri de apă situate în raioanele orașului care îl împart într-un număr cunoscut de așa-numitele „centuri de presiune"..., adică cu alte cuvinte sunt suficiente două turnuri de apă, conectate la conductele de injecție de la pompe și având conducte separate de rezervorul superior pentru părțile mai înalte ale orașului și de cel inferior pentru părțile mai joase ale acestuia. În același timp, turnul inferior ar trebui să aibă două niveluri pentru a putea alimenta diferite părți ale orașului, de asemenea două centuri de presiune [5, p. 14-15]. Turnul superior, cu un singur nivel,

trebuia să fie amplasat „la capătul străzii Galbinskaia (sau Gubernskaia), traversând strada Sadovaia sau în piața aflată mai sus de Școala Reală, iar turnul inferior, cu două niveluri, – la colțul străzilor Kievskaia și Gubernskaia” [5, p. 15]. Comisia a făcut o serie de propuneri pentru îmbunătățirea proiectului lui Leapunov. Concluziile membrilor se refereau atât la părțile tehnice, cât și la cele financiare ale proiectului.

„Suma totală a construcției a fost estimată la 396800 de ruble, în timp ce bugetul mediu anual al orașului a fost de aproximativ 500000 de ruble. În 1890, Chișinăului i s-a permis să emită un împrumut de 6% în valoare de 400000 de ruble pentru construcța unui sistem de alimentare cu apă a cărui rambursare era așteptată în douăzeci și trei de ani și jumătate, cu o plată anuală de 32000 de ruble” [6, p. 108]. După ce a fost identificată sursa finanțării, Schmidt a anunțat la una dintre ședințele Dumei că își va asuma toată povara afacerii. Primarul Chișinăului a ales persoanele răspunzătoare de lucrările de execuție.

La 24 octombrie 1891, administrația Chișinăului a semnat un contract referitor la toate lucrările de construcție a sistemului de alimen-

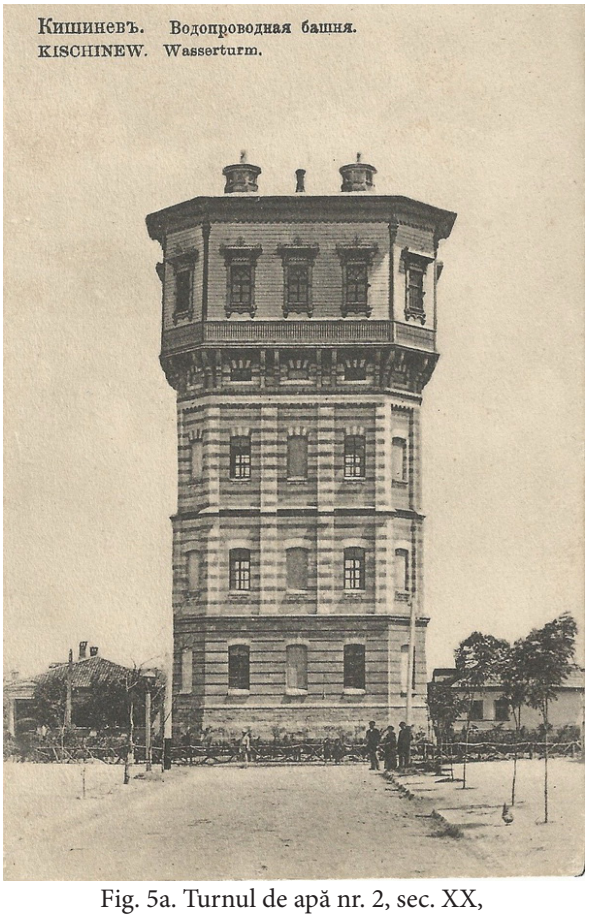


Fig. 5a. Turnul de apă nr. 2, sec. XX, oldchisinau.com.

Fig. 5b. Turnul de apă nr. 2, sec. XX, oldchisinau.com.

tare cu apă cu inginerul englez Edmund Harris [7]. În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează un dosar despre lucrările de construcție în anul 1891 [8]. La 25 februarie 1891, comisia pentru construcția sistemului de alimentare cu apă în orașul Chișinău, condusă de președintele Carol Schmidt, a decis să-l invite pe inginerul Dimitri Diatkov pe un termen de trei ani – din 1891 până în 1894, a cărui sarcină era „executarea, în calitate de inginer-șef al orașului, a tuturor lucrărilor referitoare la sistemul de alimentare cu apă, întocmirea calculelor necesare și a desenelor cu copii" [9]. Ca bază, a fost luat proiectul inginerului N. Leapunov [10]. Nota explicativă a fost semnată de C. Schmidt. Aici erau descrise în detaliu toate etapele construcției, începând cu prezentarea resurselor de apă ale orașului Chișinău, care nu era bună de băut, astfel că locuitorii urbei „folosesc apa din fântâni și din așa-zisa Fântână a orașului, care este o fântână mare, boltită" [10]. În nota explicativă se menționa: „Apa din Fântână este potabilă, deși, din cauza durității sale înalte, ar fi de dorit să fie una mai bună; pe lângă studiul profesorului Verigo pentru folosirea acestei ape în alimentație vorbește faptul utilizării ei timp de mulți ani de către locuitori, fără daune asupra sănătății, sesizabil chiar si de medici (avizul medicilor din Chișinău), si de aceea Fântâna a fost selectată ca sursa de alimentare cu apă la Chișinău, conform proiectului" [11].

Potrivit cercetătorilor, cele două turnuri de apă (castele de apă) situate pe străzile Kupeceskaia și Sadovaia au fost zămislite cu contribuția lui Alexandru Bernardazzi [12] (Fig. 5, 6). Acest fapt poate fi confirmat de următoarele: 1. Alexandru Bernardazzi a participat de la început, cu mult înainte de construcția sistemului de alimentare cu apă, la proiectarea acestuia, după cum reiese din documentele sus-menționate. 2. Toate proiectele elaborate pentru construcția acestui sistem au fost supuse examinării și aprobării de Filiala Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse, a cărei membru era și Alexandru Bernardazzi. Maestrul a fost de asemenea „membru al consiliului, președinte al Secției de arhitectură..., tovarășul președintelui comisiei permanente pentru învățământul tehnic" [13, p. 232-233] al acestei societăți. 3. Și, în final, construcția s-a intensificat și a fost finalizată în timpul tandemul său creativ cu primarul Chișinăului K. Schmidt, pentru care primarul i-a mulțumit arhitectului.

La 3 septembrie 1891, Carol Schmidt a înaintat Secției de Construcții a Direcției Guberniale din Basarabia o serie de desene tehnice referitoare la subiectul în discuție. Totodată, primarul, referindu-se la proiectul aprobat la 19 august 1891 de Duma orășenească, și având în vedere proiectarea sistemului de alimentare cu apă la Chișinău, a solicitat Direcției de Construcții să examineze documentele și să le restituie în scurt timp. Presa basarabeană a scris despre contribuția lui K. Schmidt, care „în intervalul 22 ianuarie – 28 ianuarie, în pofida timpului friguros de iarnă, zilnic de la orele 7 dimineața până la orele 6 ½ seara a fost personal prezent la «Fontan» și a făcut el însuși calcule câte butoaie de apă sunt transportate pe zi de un număr mediu de cărăuși și persoane fizice [14]. Dintr-un dosar de arhivă referitor la eliberarea autorizației inginerului E. Harris pentru amenajarea unui depozit pentru dinamită [15] aflăm că în iulie 1892 acest antreprenor, împreună cu M. Ozemblovski, a informat guvernatorul Basarabiei despre faptul că armata Donskaia a trimis „trei kilograme de dinamită și trei sute de pistoane de dinamită pentru aruncarea în aer a unei fântâni prefabricate, aflate în construcție la «Fontan», pentru sistemul de alimentare cu apă a Chișinăului" [16]. La 4 august 1892, conform rezoluției inginerului inferior Kurkovski, inginerilor E. Harris și M. Ozemblovski, li s-a permis să depoziteze dinamita pe terenul deținut de frații Dobromirov.

La 11 decembrie 1892, inginerul Căilor de Comuncare, consilierul Dimitri Diatkov, șeful supravegherii tehnice a construcției sistemului de alimentare cu apă din Chișinău, a raportat despre finalizarea construcției clădirilor și a rețelei de alimentare cu apă, iar „amenajarea tuturor structurilor a fost făcută, în general, corect și în conformitate cu proiectul Filialei Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse și aprobată de

Comitetul Tehnic și de Construcție al Ministerului Afacerilor Interne" [17]. La 12 decembrie 1892, arhitectul-șef al orașului Leopold Scheidewandt, după examinarea noului sistem de alimentare cu apă, a menționat: „Acesta a fost construit cu toate turnurile sale de apă, fântânile prefabricate și o clădire cu mașini conform proiectului" [18]. La 15 decembrie 1892, inginerul gubernial Karl Gasquet a scris mecanicilor guberniali Levinski și Serbov despre finalizarea construcției sistemului de alimentare cu apă. Prima linie de alimentare cu apă a fost pusă în funcțiune la 20 decembrie 1892. Din scrisoarea lui Carol Schmidt adresată la 31 decembrie 1892 lui Alexandru Bernardazzi aflăm următoarele: „Stimate Domn Alexandru Osipovici, Duma orășenească din Chișinău, în amintirea zilei de deschidere a sistemului de alimentare cu apă din Chișinău, care a avut loc la 20 decembrie anul curent, a hotărât să vă aducă, Milostiv Domn, sincere mulțumiri pentru munca depusă în această chestiune…" [19] Documentul citat confirmă încă odată participarea nemijlocită a lui A. Bernardazzi la construcția sistemului de alimentare cu apă din Chișinău. „Finalizarea acestui proiect municipal a fost desemnată

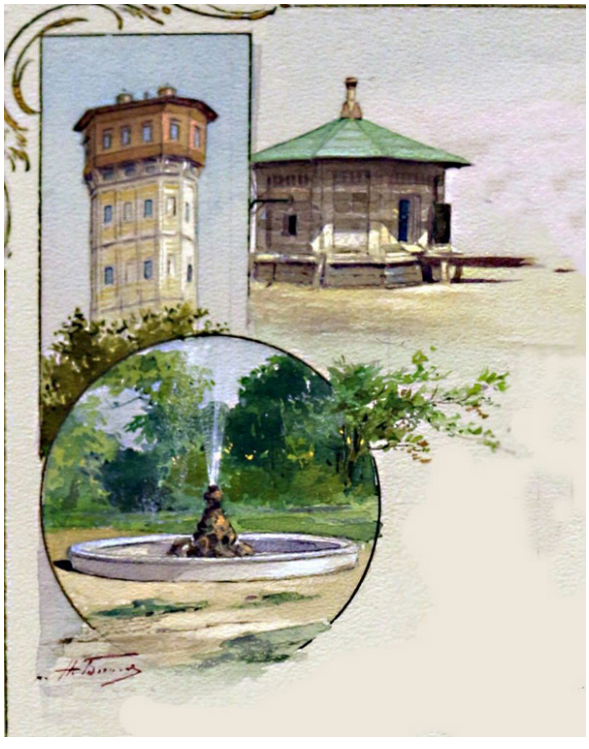


Fig. 6a. Turnul de apă nr. 1, o gheretă de distribuție a apei și un havuz din Chișinău, reprezentate pe o diplomă înmânată în 1897 lui Carol Schmidt.

Fig. 6b. Turnul de apă nr. 1 servind ca foișor de foc în perioada interbelică, oldchisinau.com.

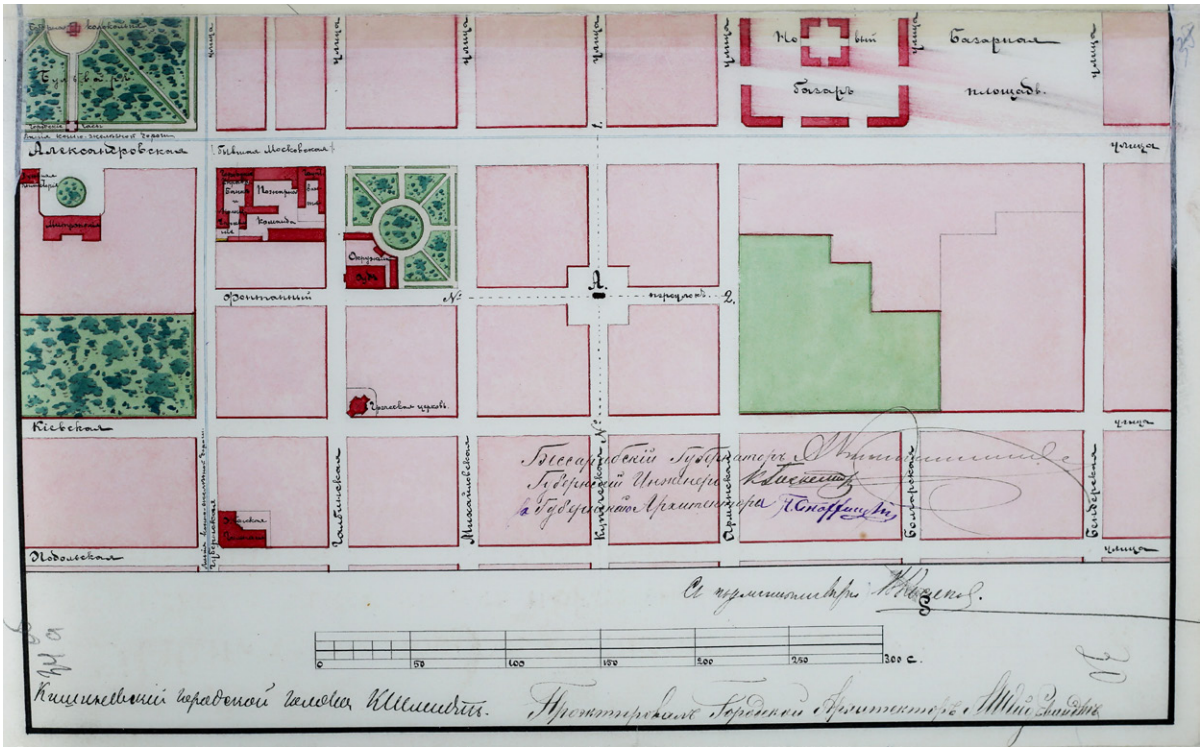


Fig. 7. Planul cartierelor centrale ale orașului Chișinău cu indicarea amplasamentului turnului de apă nr. 2, 1891, ANRM.

drept un eveniment epocal pentru Chișinău și atribuită exclusiv meritului lui Schmidt" [6, p. 108]. În cinstea acestui eveniment, membrii Dumei au avut o cină la clubul Adunării Nobilimii. Și Schmidt, în prima zi de funcționare a sistemului de alimentare cu apă, a alocat câte 500 de ruble pentru trei cantine orășenești cu prânzul gratuit. Sistemul de alimentare cu apă a justificat calculele financiare ale Dumei. În câțiva ani, veniturile din vânzarea apei au acoperit costurile de exploatare, iar apoi au crescut atât de mult încât au început să aducă orașului un profit net [20]. În timpul construcției sistemului de alimentare cu apă, Schmidt a conceput și un plan pentru canalizarea orașului. La indicațiile sale, Harris a examinat în mod privat împrejurimile și pe moșia Munceștilor, în mijlocul câmpului, a găsit un teren potrivit pentru acest scop. Datorită sistemului de alimentare cu apă, starea sanitară și igienica a orașului s-a ameliorat. De asemenea a devenit posibilă plantarea unor noi grădini și parcuri [6, p. 108-109].

Potrivit raportului Dumei orășenești din 9 decembrie 1911 și membrilor comisiei inginerilor I.N. Levandovski și A.H. Hacikianț a fost prezentată „cantitatea medie de apă înregistrată de contoarele de apă consumate de abonați pe parcursul deceniului 1901–1911, egală cu aproximativ 139000 de căldări pe zi" [21]. Datorită faptului că era nevoie de un dispozitiv de canalizare, legat de extinderea sistemului de alimentare cu apă a orașului, care nu a satisfăcut abonații cu un consum zilnic de apă de 504000 de căldări pentru perioada anului 1911, s-a decis construcția a două fântâni arteziene noi, din care fiecare ar putea produce 7500 de căldări de apă pe oră.

La inițiativa primarului Carol Schmidt au fost construite două turnuri de apă identice: turnul nr. 1, situat la colțul actualelor străzi Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni și Alexei Mateevici, și turnul nr. 2, amplasat la intersecția actualelor străzi Vasile Alecsandri și Veronica Micle, astăzi inexistent. În cele două turnuri erau câte două rezervoare mari pentru apă. Aceste amenajări edilitare, edificate de arhitectul Leopold Sheidewandt cu participarea renumitului arhitect Alexandru Bernardazzi, au pus bazele alimentării centralizate cu apă a orașului, devenind primele furnizoare de apă din Chișinău. Împreună

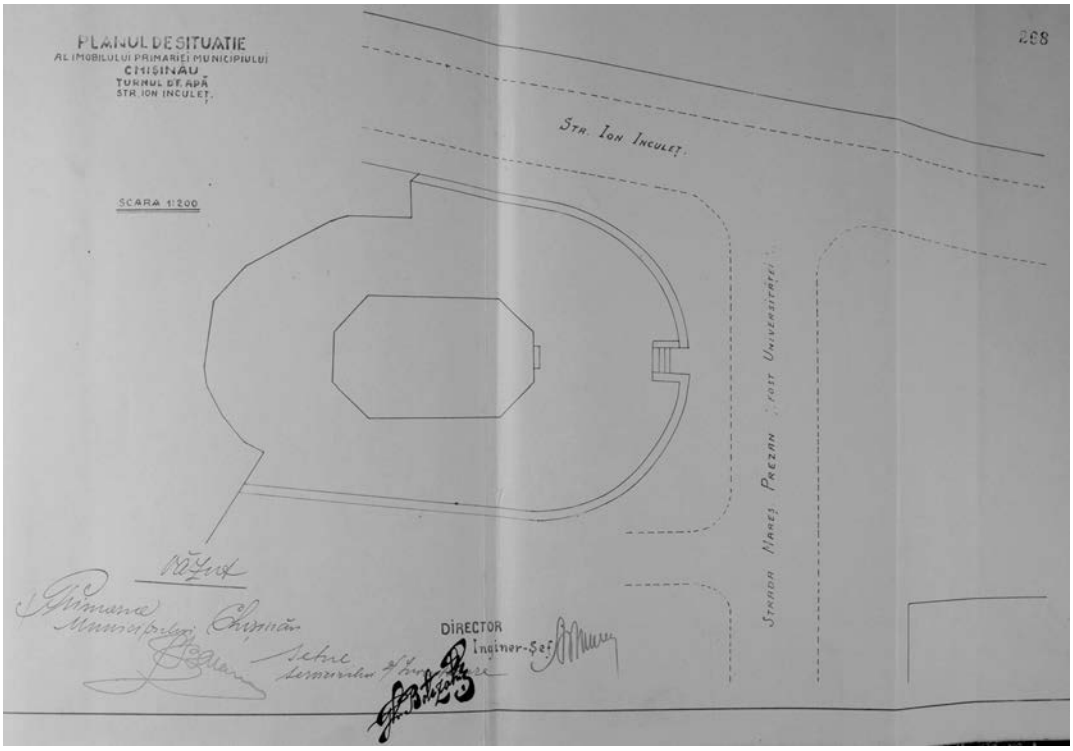


Fig. 8. Planul de situație a turnului de apă nr. 1 în perioada interbelică, ANRM.

cu turnurile de apă gemene au fost construite și primele conducte de apă ale orașului.

În Arhiva Națională a Republicii Moldova este depozitat un set de documente referitoare la cele două castele de apă. „Dosarul despre construcția sistemului de alimentare cu apă în orașul Chișinău" [22], început la 1891 și terminat la 1892, include „Planul cartierelor centrale ale orașului", semnat de arhitectul-șef al Chișinăului Leopold Sheidewandt ș.a. Releveul arată amplasarea turnului de apă nr. 2, marcat pe desen cu litera „A", la intersecția străzii Kupeceskaia cu stradela Fontanului (Fig. 7). Turnul este situat într-o piață pătrată cu latura de circa 32 de stânjeni. Pe altă foaie, semnată de primarul C. Schmidt, arhitectul gubernial K. Gasquet, arhitectul-șef al orașului L. Scheidewandt ș.a., sunt înfățișate profilele străzii Kupeceskaia și ale stradelei Fontanului. În același dosar se află „Planul unei părți a orașului Chișinău…", aprobat la Sankt Petersburg la 31 octombrie 1891 de ministrul Afacerilor Interne, secretarul de stat Durnovo. Pe aceeași foaie este indicat că construcția turnului de apă a fost aprobată de Comitetul Tehnic și de Construcție la 21 octombrie 1891 (Președinte: E. Gilbert, membri: K. Maevski, D. Sokolov, P. Merkulov, A. Noviț-ki, I. Chiper, A. Niuberg).

Următorul dosar ține de perioada interbelică [23]. „Planul de situație al imobilului Primăriei municipiului Chișinău. Uzina de apă" reprezintă clădirile complexului edilitar situat la colțul străzilor Nicolae Bălcescu și Fântâna Blanduziei. „Planul de situație al imobilului Primăriei municipiului Chișinău. Turnul de apă din str. General Brătianu" arată turnul de apă nr. 2, așezat într-un rond circular la intersecția străzilor General Brătianu și Mihail Eminescu. Un alt releveu reprezintă turnul de apă nr. 1, situat la colțul străzilor Ion Inculeț și Mareș Prezan (fosta str. Universității) (Fig. 8). Toate cele trei desene tehnice sunt semnate de Gh. Botezatu ș.a.

Următorul dosar include câteva documente grafice realizate în anul 1947 de angajații Institutului „Moldavstroiproiect": inginerul principal Diomin, arhitectul principal Mednic, proiectant Melnic ș.a. [24] Aici putem vedea fațadele turnului nr. 2 (Fig. 9, 10). Primele trei niveluri ale obiectivului erau construite din piatră, iar cel de-al patrulea reprezenta inițial o suprastructură din lemn. Dacă în primele trei niveluri se resimte influența arhitecturii bizan-

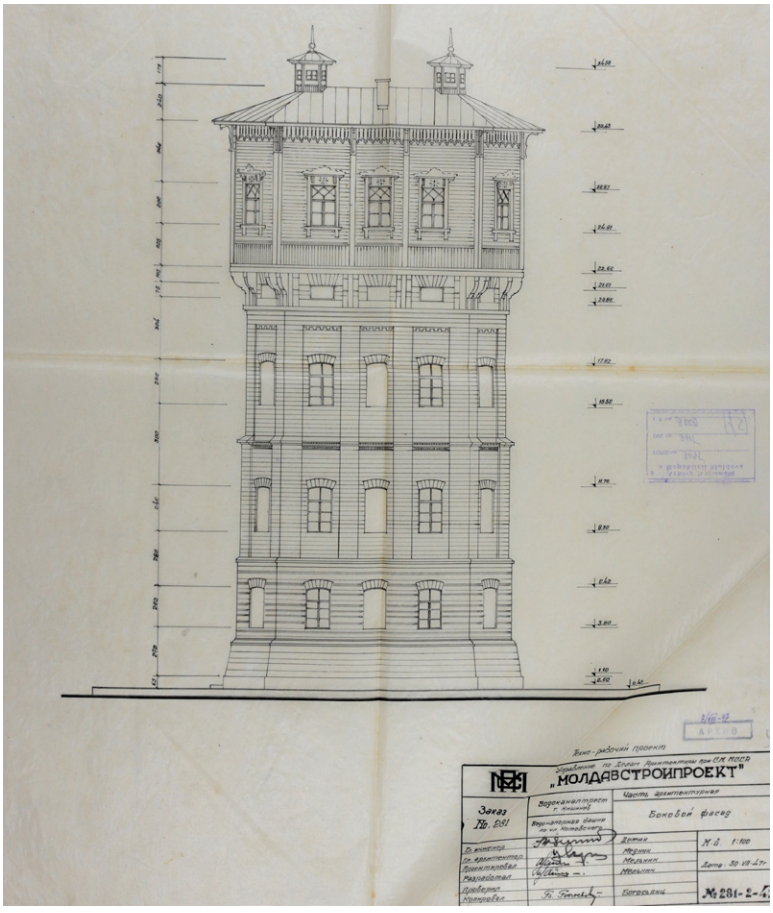


Fig. 9. Faţada principală a turnului de apă nr. 2, 1947, ANRM.

tine (alternarea şirurilor de piatră de calcar de culori mai întunecate şi mai deschise, arhivolte din cărămidă, asize de cărămidă, console profilate ş.a.), atunci în cel de-al patrulea nivel se pot vedea elemente ale arhitecturii vechi ruseşti (ancadramente originale ale ferestrelor, cornişe dantelate, diverse ornamente ş.a.). Aici arhitectul a avut ca model de inspiraţie atât construcţiile bizantine, cât şi locuinţele vechi ruseşti. Aspectul general al turnului se aseamănă într-o măsură oarecare cu cel al culelor balcanice – locuinţe fortificate, cu rol de apărare şi de veghe, edificate în Bulgaria, Serbia, Albania, România ş.a. în Evul Mediu. Situate în locuri stategice, culele jucau rolul unor puncte de semnalizare a pericolelor. Suprastructura din lemn a turnului de apă este acoperită cu o învelitoare în şase ape cu pantă, având două turnuleţe-lucarne simetrice de secţiune hexagonală. Din păcate, acest obiectiv nu a supravieţuit până în prezent fiind aruncat în aer în 1963.

Astăzi turnul de apă nr. 1, situat la colţul actualelor străzi Alexei Mateevici şi Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, care asigura odinioară cu apă Chişinăul, este un monument important de arhitectură industrială şi sediul Muzeului de Istorie a oraşului Chişinău (Fig. 11). Grosimea pereţilor de coteleţ variază de la 2 m la bază până la 0,6 m la etajele superioare. Înălţimea lui până la cornişă este de 22 m. În interiorul turnului s-a păstrat o scară metalică în melc confecţionată la uzina lui Serbinov-Sârbu. În timpul reconstrucţiei de după cutremurul din 1990, când clădirea a fost grav avariată, în interior a fost instalat un ascensor. Din 1892 până în 1940, sediul actual al Muzeului de Istorie a oraşului Chişinău a servit drept turn de apă, iar în perioada interbelică a fost folosit ca foişor de foc. Datorită fundaţiei sale stabile, turnul a rezistat la mai multe cutremure.

În 1980, clădirea a fost reconstruită după proiectul arhitectului Robert Kurţ (Fig. 12). Atunci ultimul etaj şi-a pierdut învelişul originar de lemn fiind reconstruit integral din pia-

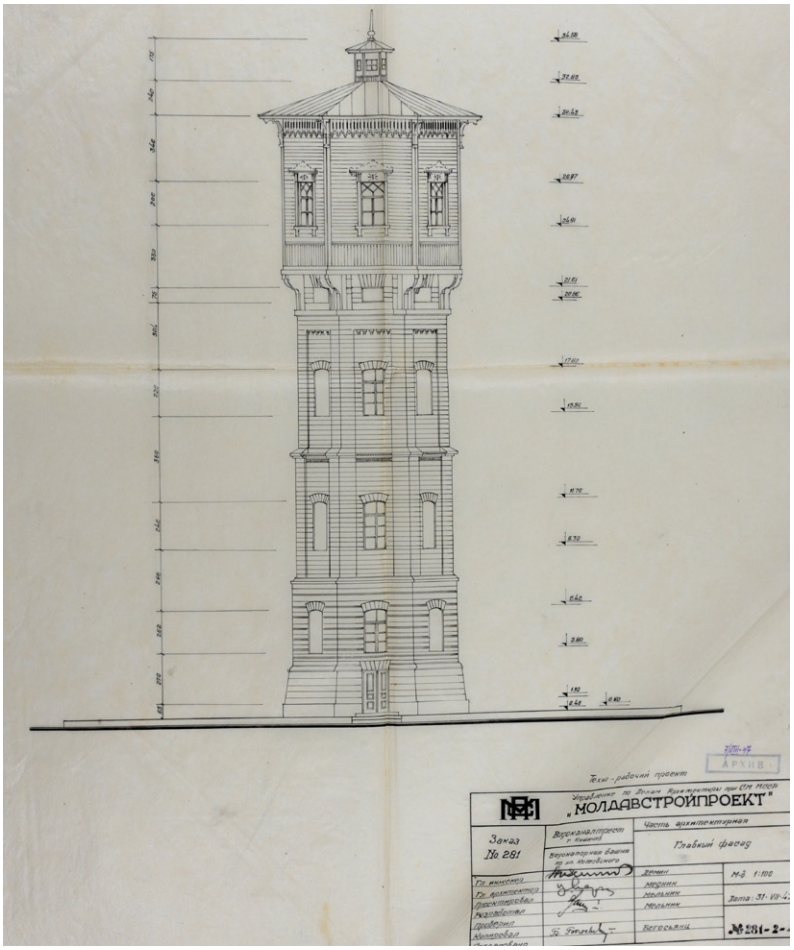


Fig. 10. Fațada laterală a turnului de apă nr. 2, 1947, ANRM.

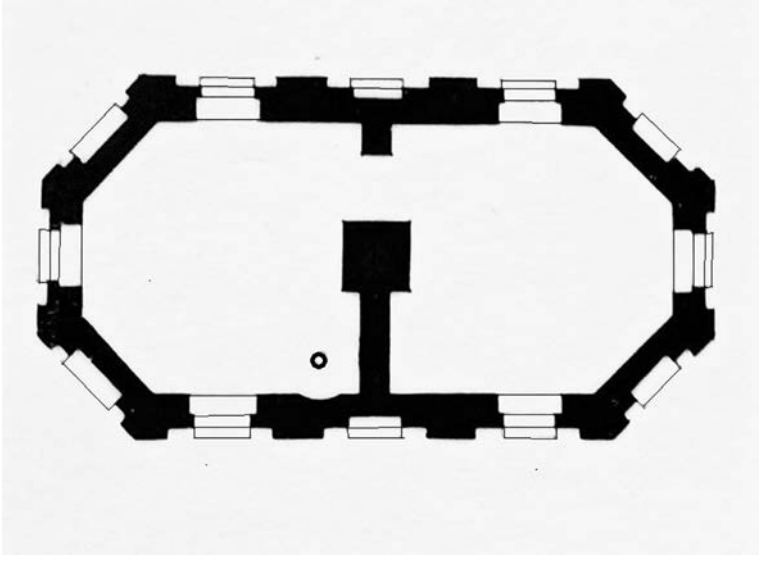


Fig. 11. Planul turnului de apă nr. 1 (după V. Borovski).

tră. Cinci ani mai târziu în turn a fost inaugurat Muzeul orașului.

Terasa de la ultimul nivel al castelului de apă ofera o priveliste minunată – din acest loc se poate admira panorama Chisinaului. În anul 2011, în jurul turnului au fost instalate opt reflectoare puternice, care își schimbă culoarea la fiecare 10 secunde. O astfel de iluminare a insu-

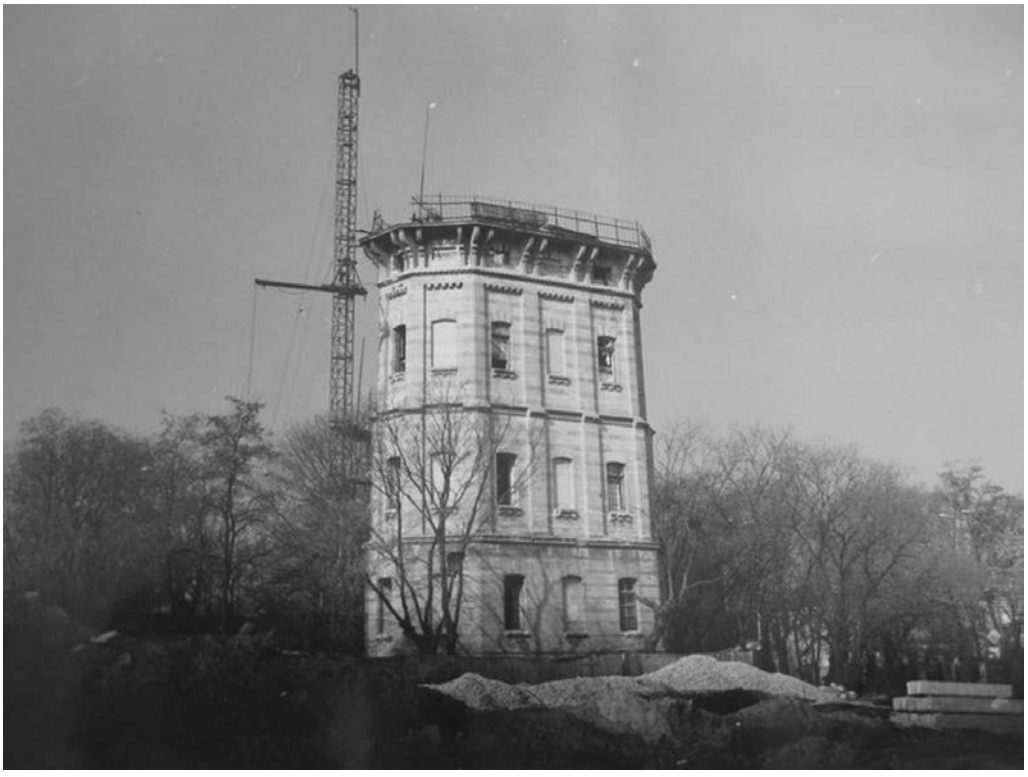


Fig. 12a. Reconstrucția turnului de apă nr. 1, 1980. Arhitect Robert Kurț.

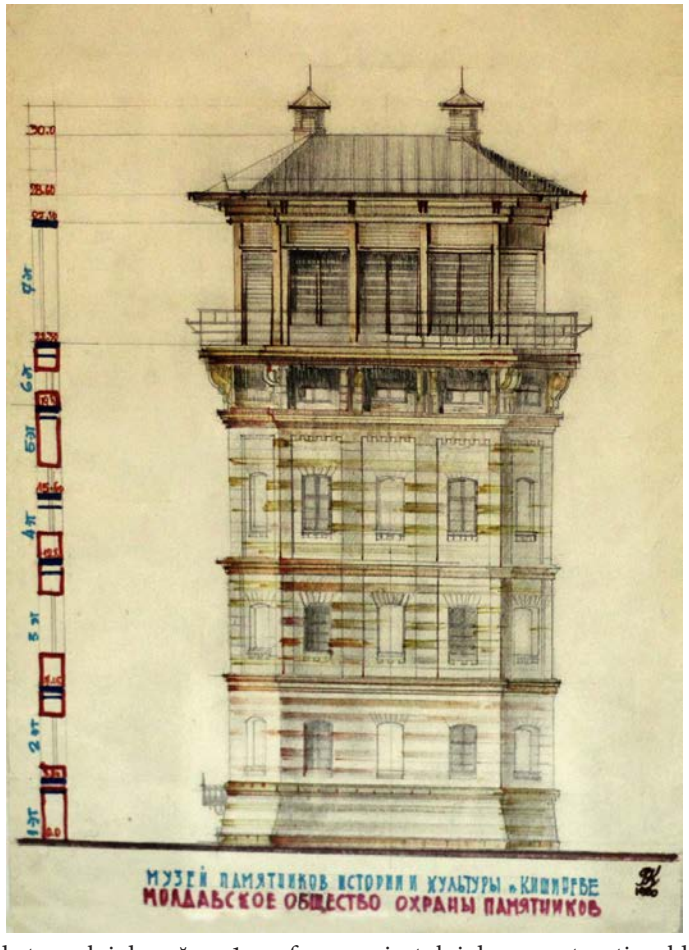


Fig. 12b. Fațada turnului de apă nr. 1 conform proiectului de reconstrucție, oldchisinau.com.

flat o viață nouă vechii construcții, prefăcând-o într-una dintre cele mai frumoase clădiri ale orașului (Fig. 13). După opt ani, când muzeul a fost închis pentru renovare, porțile lui s-au redeschis pe 6 septembrie 2013. Astăzi muzeul dispune de patru săli de expoziție ce prezintă istoria capitalei Republicii Moldova și a turnurilor de apă.

Referințe bibliografice:

1. Юбилейный сборник города Кишинева. 1812–1912. Ч.1. Кишинев, 1912.

2. Коваль, Д. *Водоснабжение города Кишинева в XIX веке. Первое гидротехническое сооружение - городской фонтан*. În: „Identitățile Chișinăului.Ediția a VI-a/ Orașul subteran. Materialele Conferinței Internaționale, 24-25 octombrie 2019". Coordonatorul seriei Sergiu Musteața. Chișinău, 2020.

3. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 75, inv. 1, d. 1984, f. 2.

4. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 75, inv. 1, d. 1984.

5. *О водопроводе в Кишиневе*. Одесса: Типография А. Шульце, Ланжероновская ул., д. Карузо № 36, 1890.

6. Garusov, O. *Karl Schmidt burgermeister von Chisinau 1877–1903*. Chisinau: Cartier, 2014.

7. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 75, inv. 1, d. 15, f. 1.

8. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 78, inv. 1, d. 246.

9. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 78, inv. 1, d. 246, f. 47-48.

10. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 78, inv. 1, d. 246, f. 313.

11. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 78, inv. 1, d. 246, f. 297.

12. Turnul de apă situat odinioară la intersecția actualelor străzi Vasile Alecsandri și Veronica Micle nu s-a păstrat până în prezent.

13. Адрес-календарь Одесского градоначальства на 1893 год. Одесса, 1892.

14. *Nota bene. К вопросу о водопроводе*. În: „Бессарабский вестник". 1892, 23 декабря.

15. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 6, inv. 4, d. 158.

16. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 6, inv. 4, d. 158, f. 1.

17. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 6, inv. 4, d. 144, f. 32-32об.

Fig. 13. Turnul de apă nr. 1, astăzi (foto M. Șlapac).

18. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 6, inv. 4, d. 144, f. 33.

19. *Muzeul Național de Istorie a Moldovei*. F. Bernardazzi, exp. 19939-15. Scrisoarea pe blancheta primarului Chișinăului cu nr. 910 din 31 decembrie 1892 cu mulțumiri pentru jetonul comemorativ în cinstea deschiderii sistemului de alimentare cu apă al orașului.

20. Тень Банко. *Обывательское*. În: „Бессарабский вестник". Одесса, 1892, 20 декабря.

21. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 78, inv. 1, d. 383, f. 1-1 об.

22. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 6, inv. 4, d. 144.

23. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 1404, inv. 1, d. 978, t. 2.

24. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*. F. 3095, inv. 2-нт, d. 2000.

Sistemul de alimentare cu apă a Chișinăului în secolul al XIX-lea

Rezumat. În secolul al XIX-lea problema alimentării cu apă a Chișinăului era una prioritară. Chiar înainte de construcția sistemului de alimentare cu apă, principala sursă de apă era Fântâna orășenească. În 1834, din Odesa a fost invitat meșterul turc Ioan Suyolci care s-a ocupat de construcțiile necesare pe lângă Fântâna orășenească. Totuși la acea vreme toate problemele nu au fost rezolvate, iar gura principalei surse de apă era poluată în mod constant. În 1862 problema construcției sistemului de alimentare cu apă a Chișinăului a fost ridicată la ședința Dumei orășenești. Arhitectul-șef al orașului Alexandru Bernardazzi și inginerul Ludwig Fortini au realizat investigații pentru a găsi noi izvoare în Valea Buiucani. În anii '70 ai secolul al XIX-lea unii meșteri-fântânari și ingineri, printre care: Marcel Sourroubille, Von Eltz, Șevțov, Foss, Kogan, Metz, Durașov ș.a. au elaborat proiecte referitoare la construcția unui sistem de alimentare cu apă la Chișinău. În anii 1880 inginerii Altuhov și Sîtenko au făcut noi propuneri, iar inginerul N. Leapunov și-a prezentat proiectul folosind apa din Fântână.

Și doar datorită eforturilor primarului Carol Schmidt construcția sistemului de alimentare cu apă a Chișinăului cu două turnuri de apă identice a fost finalizată în decembrie 1892, conform proiectului aprobat de Filiala Odesa a Societății Tehnice Imperiale Ruse. Înginerul Căilor de Comunicații Dimitri Diatkov a luat parte la lucrările de proiectare, fiind angajat ulterior ca supraveghetor tehnic. La construcția sistemului de alimentare cu apă au participat de asemenea arhitecții Alexandru Bernardazzi și Leopold Scheidewandt și inginerii E. Harris, M. Ozemblovski, K. Gasquet ș.a.

Până în zilele noastre a ajuns doar clădirea unui singur turn de apă, construită în stil eclectic (la colțul străzilor Alexei Mateevici și Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni), un valoros monument de arhitectură industrială și sediul Muzeul de Istorie al orașului Chișinău.

Cuvinte-cheie: Chișinău, Fântâna, sistemul de alimentare cu apă, turnul de apă, eclectica, Bernardazzi, Schmidt, Harris, Scheidewandt.

Chișinău Water-Supply System in the 19th Century

Abstract. In the 19th century the issue of water- supply system for Chișinău remained a top priority. Even before the construction of the aqueduct, the city Fountain was the main source of water. In 1834, the Turkish master Ioan Suyolci, invited from Odessa, completed the necessary constructions at the city Fountain. However, then all the problems were not solved, and the mouth of the main water source was constantly polluted. In 1862, the city Duma raised the issue of building the Chișinău water-supply line. The city architect Alexander Bernardazzi and the engineer Ludwig Fortini participated in the exploration for the opening of new wells in the Buiucani Valley. In the 70s of the 19th century some fountain masters and engineers, among which were Marcel Sourroubille, Von Eltz, Shevtsov, Foss, Kogan, Metz, Durasov and others, who proposed their projects for the construction of a water supply system in Chișinău. In the 1880s engineers Altukhov and Sytenko made new proposals, and engineer N. Lyapunov presented his project using Fontain's water.

But only thanks to the efforts of the city mayor Karl Schmidt, according to the project approved by the Odessa branch of the Russian Imperial Technical Society, the construction of the Chișinău water-supply system with two identical water towers was completed in December of 1892. The engineer of the Railway Communications Dmitry Dyatkov took part in the work design, later being hired as a technical supervision of its construction. Also, architects Alexander Bernardazzi and Leopold Scheidewandt and engineers E. Harris, M. Ozemblovsky, K. Gasquet and others took an active part in the construction of the water supply system.

At present, one of the two buildings of water towers, built in the eclectic style (at the corner of Alexei Mateevich and Metropolitan Gavriil Banulescu-Bodoni streets), has survived, which today is a valuable monument of industrial architecture and the residence of the Historical Museum of Chișinău.

Keywords: Chișinău, Fountain, water-supply system, water tower, eclecticism, Bernardazzi, Schmidt, Harris, Scheidewandt.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508060
CZU: 72.04(478)(091)

Alina OSTAPOV

Arhitectă, doctorand la specialitatea 651.02 Teoria și istoria arhitecturii, Institutul Patrimoniului Cultural, membru a Uniunii Arhitecților din Republica Moldova, manager comunicare a proiectului transnațional „DANOVA – Servicii inovatoare de transport pentru pasagerii nevăzători și cu deficiențe de vedere din Regiunea Dunării", Universitatea Tehnică a Moldovei. Autoare a publicațiilor științifice axate pe domeniul arhitecturii și urbanismului, cu interes mai sporit asupra cercetării artelor în perioada sovietică. Domenii de preocupare: arhitectură, urbanism, restaurare arhitecturală și alte domenii conexe.

ELEMENTE DECORATIVE ÎN ARHITECTURA „STALINISTĂ" A RSSM DE LA SCHIȚĂ LA REALIZARE

Istoria arhitecturii sovietice moldovenești are mai multe etape de dezvoltare. Aceasta este periodizată de mai mulți specialiști din domeniu. În literatura sovietică arhitecții A.V. Kolotovkin, S.M. Șoihet și I.S. Eltman în volumul «Архитектура Советской Молдавии» (Arhitectura Moldovei Sovietice) din 1987, prezintă trei etape de bază: „din 1944 – etapa de reconstrucție, sarcini prioritare în restaurarea și reconstrucția orașelor și satelor eliberate, distruse în timpul ocupației naziste; din 1955 – restructurarea radicală a direcției creative în arhitectură și trecerea la dezvoltarea în masă a teritoriilor libere, după principiul microzonării, bazat pe dezvoltarea pe scară largă a construcțiilor industriale; din 1970 – căutarea unor soluții de urbanism calitativ noi în combinație cu reconstrucția centrelor și formarea de microraioane, ținând cont de complexitatea dezvoltării și creșterea expresivității artistice a arhitecturii" [1, p. 50]. În literatura contemporană, arhitecta M. Șlapac în lucrarea „Arta Urbanismului în Republica Moldova" din 2008, la fel, prezintă perioada sovietică în trei etape, axându-se pe limitele cronologice propuse anterior. În viziunea mai multor cercetători, aceste trei etape corespund arhitecturii „staliniste", arhitecturii „hrușcioviste" și arhitecturii „berjneviste", datorită liderilor politici de atunci – I.V. Stalin, N.S. Hrușciov și L.I. Brejnev. Adevărat este faptul că arhitectura este o artă relativ dependentă de putere, iar în perioada sovietică este caracteristică prin dependență totală de puterea politică. Liderii politici permanent dirijau și se implicau în formarea imaginii urbane, iar mediul urban se schimba în conformitate cu viziunile acestora. Activitatea arhitecților era coordonată și riguros controlată de instituțiile corespunzătoare, de aceea arhitecții îndeplineau în totalitate directivele politice.

Arhitectura „stalinistă" este perioada caracteristică prin reconstrucție și restaurare, dar și prin monumentalism, clădiri de unicat de o estetică impresionantă, definitorie prin exuberanță decorativă. I.V. Stalin a fost principalul coordonator al acestei perioade, ideile căruia se realizau prin intermediul specialiștilor din domeniu: „arhitectura sovietică este profund ideologică în conținutul său... Drept urmare, inspirați de Partidul Bolșevic și personal de tovarășul Stalin, arhitecții și constructorii sovietici au reflectat măreția epocii staliniste..." [2, p. 3]. Edificiile „staliniste" sunt o remodelare a arhitecturii clasice pe maniera autorităților sovietice. Cele mai reprezentative clădiri sunt situate pe principalele artere ale orașelor și au caracter simbolic.

Fig. 1. Stema. Obeliscul. Sculpturile de pe porticul central. Cartușul.

Grandoarea și expresivitatea clădirilor este rezultată de mai mulți parametri, însă cercetarea se axează pe schițele arhitecților sovietici – elemente arhitecturale decorative, elaborate cu măiestrie, care interpretează valorile politice totalitare. Lucrarea include o mică parte din elemente decorative: frontoane, capiteluri ale colanelor și pilaștrilor, și figuri sculpturale ale „fațadelor de paradă", ale edificiilor din orașul Chișinău, aici fiind situate cele mai importante clădiri ale Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (RSSM). Acestea au imortalizat ideologia autorităților prin „însemne heraldice, de expresie totalitară sovietică, cu elemente utilizate separat sau în grupuri compoziționale. Ele îmbină motive fitomorfe, florale, geometrice abstractizate, uneori împrumutate din ornamentele covoarelor naționale basarabene" [3, p. 319] – creând o imagine sovietică „națională".

Decorul este prezent pe toate suprafe***țe***le vizibile ale fațadei: fronton, cornișă, antablament, parapet, accent al intrării principale, coloane, pilaștri, ancadramentele ferestrelor, balcoane și alte elemente arhitecturale. Asemenea sunt bogat decorate și micile forme arhitecturale aferente edificiilor: vazoanele, stâlpii de iluminare, sculpturile și altele. Principala componentă de reprezentare a puterii sovietice erau frontoanele edificiilor publice și administrative, care erau masive și cuprindeau însemne heraldice, și deseori prin conținutul lor indicau funcțiunea acestora. Azi acestea nu mai sunt autentice celor originare, sunt mutilate, sau chiar eliminate, ceea ce se datorează schimbărilor politice. Masivitatea edificiilor „staliniste" se datorează dezvoltării pe orizontală, cu echilibrare pe verticală prin intermediul ***c***oloanelor și pilaștrilor. Iar unele edificii au fost îmbogățite de figuri sculpturale.

Sediul *Academiei de Științe a Moldovei*, situat pe adresa Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 1, este un edificiu construit inițial pentru Clădirea Sovietului de Miniștri – construcție dominantă atât din punct de vedere a situării urbanistice, cât și din punct de vedere politic. Arhitectura acestui edificiu era dictată de autorități: „...a rezolva arhitectura clădirii în forme monumentale, care reflectă natura clădirii administrative... În rezolvarea compoziției fațadelor, este necesar să se obțină expresivitatea maximă a imaginii unei clădiri publice din epoca sovietică. Arhitectura ar trebui să fie simplă, concisă și în același timp bogată și convingătoare. Este posibilă utilizarea stâlpilor, pilaștrilor și așa mai departe. În interpretarea detaliilor, o atenție deosebită trebuie acordată măiestriei și priceperii în utilizarea motivelor arhitecturii populare și artei aplicate" [4, p. 2]. Conform proiectului, frontonul clădirii are două variante (Fig. 1), ambele prezintă emblema de stat a RSSM, care „este reprezentată de o seceră și un ciocan suprapuse pe un soare, ce răsare, flancate de spice de grâu și știuleți de porumb. Acestea sunt unite în partea lor inferioară printr-o panglică roșie, cu inscripție pe axul central… Mai jos apare o ghirlandă din vrejuri de viță-de-vie, struguri și fructe. În partea superioară a stemei se află o stea cu cinci raze" [3,

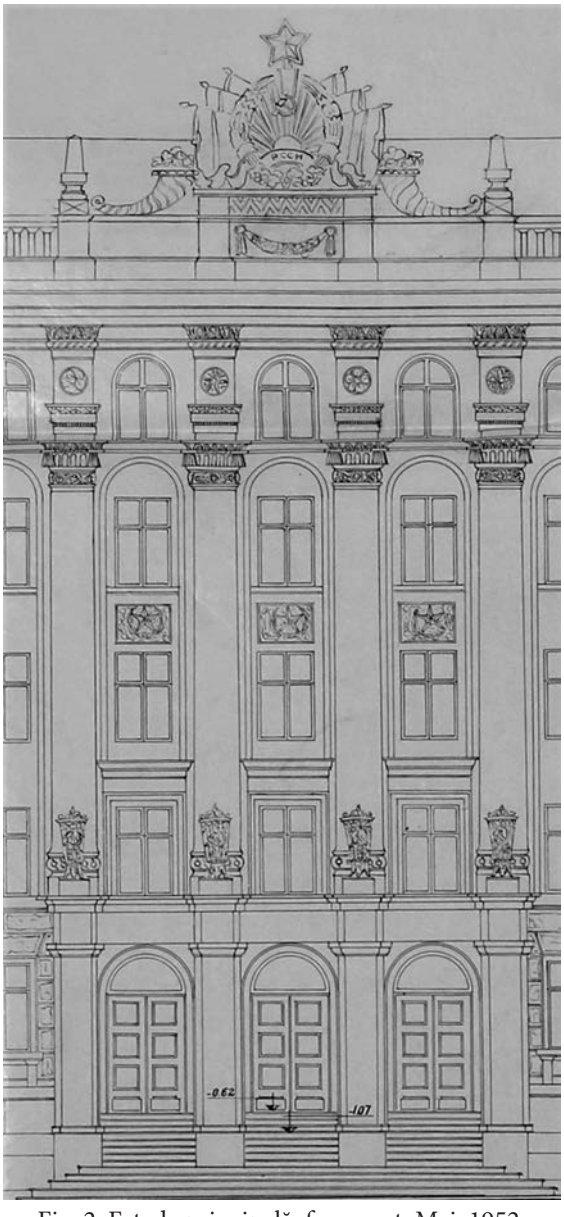


Fig. 2. Fațada principală, fragment. Mai, 1952.

p. 320]. Părțile laterale ale stemei conțin câte trei lance cu ogive în vârf, cu drapele și ciucuri. În una din propuneri (Fig. 2), compoziția integră este flancată de două cornuri ale abundenței și două obeliscuri. Partea inferioară a frontonului conține și o placă cu o linie zigzagată sub care, pe centru, se află un feston (ghirlandă de sărbătoare). Fațada principală, din proiectul elaborat în martie, anul 1952, este încununată și de mici frontoane laterale (Fig. 3), care conțin secera și ciocanul suprapuse, integrate în cerc, flancate cu snopi de spice de grâu. De ambele părți laterale se află câte un obelisc similar frontonului central. Iar sub această compoziție se află o placă dreptunghiulară cu ornament de linie zigzagată. Conform proiectului din anul 1954, pe părțile laterale, de colț ale clădirii se află scuturile cu cartușe (Fig. 1), lateral decorate cu două vrejuri suspendate, iar centrat este indicat anul 1954, astăzi este înserat anul 1955. Aspectul monumental este reprezentat prin îmbinarea pilaștrilor și coloanelor atât pe fațada principală, cât și pe cele laterale. Capitelul pilastrului este decorat cu un ornament floral (Fig. 4), flancat de două volute, dedesubt se află două festoane cu ciucuri, care conțin struguri de viță-de-vie (conform proiectului sunt fructe de măr). Partea inferioară prezintă motive fitomorfe aranjate ritmic. Conform proiectului partea centrală avea un aspect bogat și prin poziționarea a patru pilaștri la porticul central, pe partea superioară a cărora se afla câte o sculptură (de la stânga la dreapta): mecanizatorul,

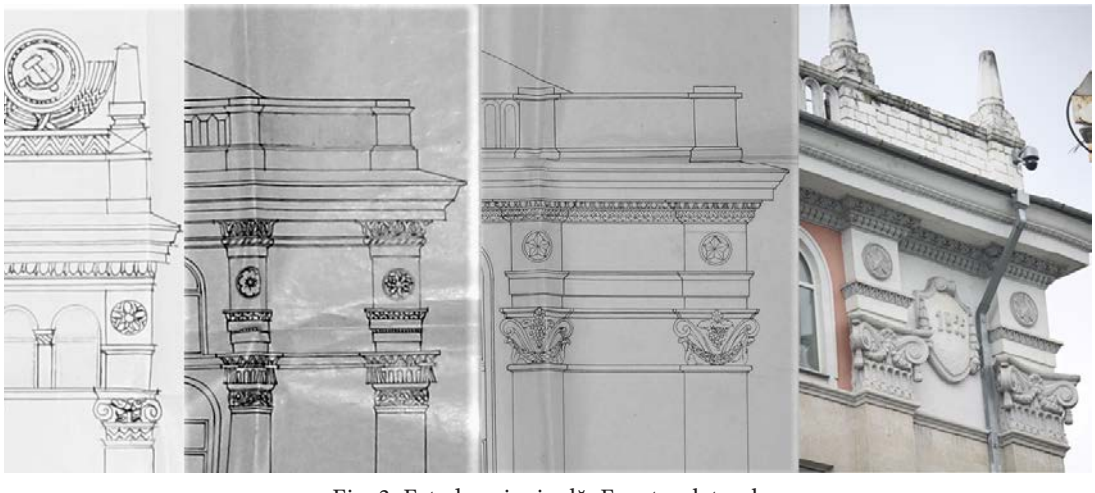


Fig. 3. Fațada principală. Fronton lateral.

Fig. 4. Capitel al pilastrului.

învățătoarea, muncitorul și colhoznica (Fig. 1). În proiectul din anul 1952 partea superioară a pilaștrilor conține vaze, pe fiecare aflându-se secera și ciocanul suprapuse (Fig. 2).

Un alt obiectiv important este sediul *Curții de Conturi*, inițial Ministerul Industriei Ușoare a RSSM, situat pe Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 69. Conform proiectului frontonul acestuia la fel conține stema RSSM (Fig. 5), dezvoltată pe orizontală. Intrarea principală este accentuată de „patru perechi de coloane cu trei sferturi fațetate" [5, p. 76]. Capitelurile acestora au avut câteva etape de dezvoltare, prima variantă are la partea inferioară frunze de acant (Fig. 6), deasupra cărora se află frunze similare celor de stejar, flancate de două volute. Superior se află o serie

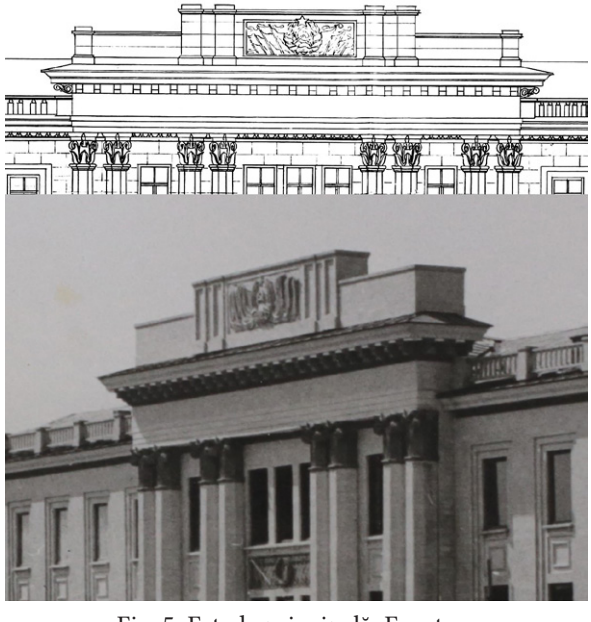


Fig. 5. Fațada principală. Fronton.

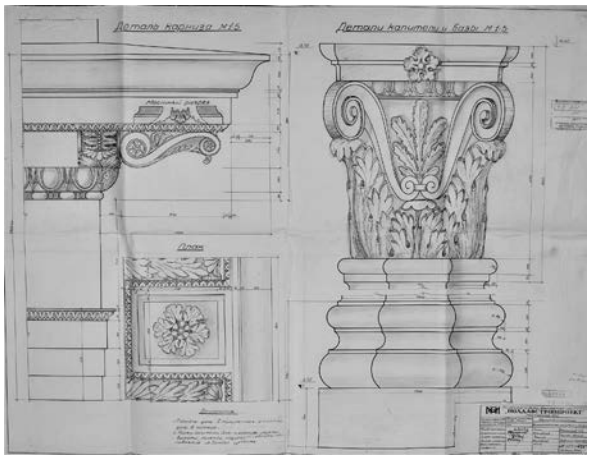


Fig. 6. Capitel.

de ove cu vârfuri de săgeți între ele, iar centrat, deasupra, compoziția este încheiată de un decor floral. Azi capitelurile arată conform variantei a doua de proiectare (Fig. 7). Acestea sunt total diferite de proiectul precedent, atât prin formă, cât și conținut. Lateral se află două volute dezvoltate pe verticală (conform desenelor tehnice, partea superioară a acestora este decorată cu o serie de linii în unghi), iar pe centru se găsește linia în unghi (cu colțul orientat spre partea inferioară), care este metric repetată pe verticală. Pe partea superioară a capitelului, centrat se află steaua cu cinci raze.

Intrarea principală a sediului *Procuraturii Generale*, inițial Ministerul Industriei Alimentare, situat pe Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 73, la fel conține coloane cu capiteluri complicate (Fig. 8). Partea de jos a capitelului este decorată ***cu*** frunze și struguri de viță-de-vie, aranjați ritmic, după care în partea superioară se află flori

Fig. 7. Capitel.

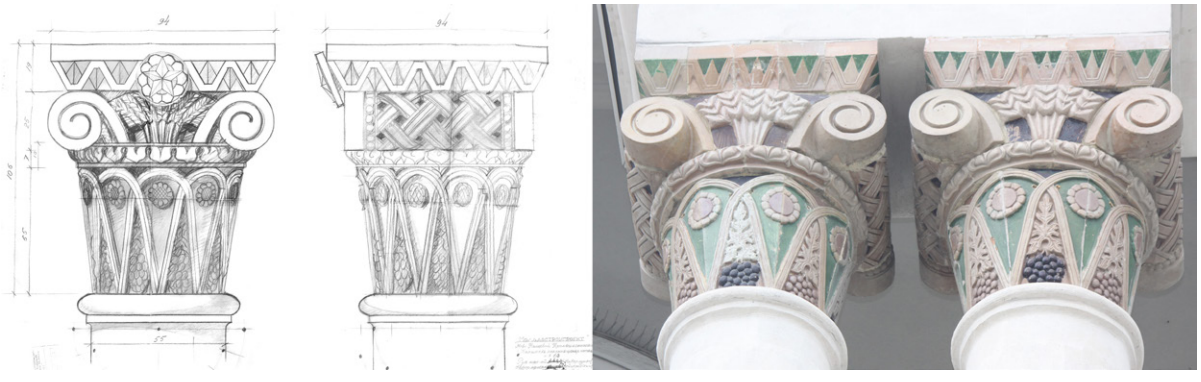


Fig. 8. Capitel.

de floarea soarelui, la fel aranjate ritmic, acestea sunt unite compoziţional prin linie curbă, care se repetă prin suprapunere. Deasupra, se află un rând de motive fitomorfe, iar superior un snop cu spice de grâu flancat de două volute. Compoziţia este încheiată de o bandă, care conţine două linii zigzagate suprapuse, diferite ca formă. Centrat se află steaua cu cinci raze (care la coloana de alături este succedată de secera şi ciocanul suprapuse), integrată în ornament floral. Lateral, capitelul diferă prin ornamentul părţii superioare, acesta fiind similar unei împletituri din patru vrejuri. Baza coloanelor este la fel bogat ornamentată, inferior aceasta conţine linii zigzagate suprapuse, la intersecţia cărora se află o formă geometrică circulară. Mai sus se află o linie zigzagată şi un motiv fitomorf, care se repetă ritmic. Partea superioară a bazei capitelului este formată din linii curbe suprapuse, pe centrul cărora se găseşte un motiv floral cu opt petale (similar floarei-soarelui), iar partea de sus şi de jos a acesteia conţine crini stilizaţi. Această compoziţie este încheiată din ambele părţi de câte un rând de motive fitomorfe, ce amintesc „motivul coarnelor de berbec” [3, p. 322]. Atât baza, cât şi capitelul coloanei conţin detalii elaborate din ceramică glazurată colorată. În faţa rezalitului central al edificiului se preconizau două postamente similare, care conţineau însemne heraldice sovietice, pe care se aflau câte trei figuri sculpturale (Fig. 9): două masculine şi una feminină pe centru, care are mâinile orientate spre cer şi ţine un coş preaplin.

Clădirea actualului *Teatru Naţional „Mihai Eminescu”*, situată pe Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 79, iniţial era începută de români, având funcţie de Filarmonică. În documentele de proiectare sovietice găsim că edificiul acestuia este adaptat pentru sediul Palatului Culturii (1940), apoi este numit Casa de Arte (1946),

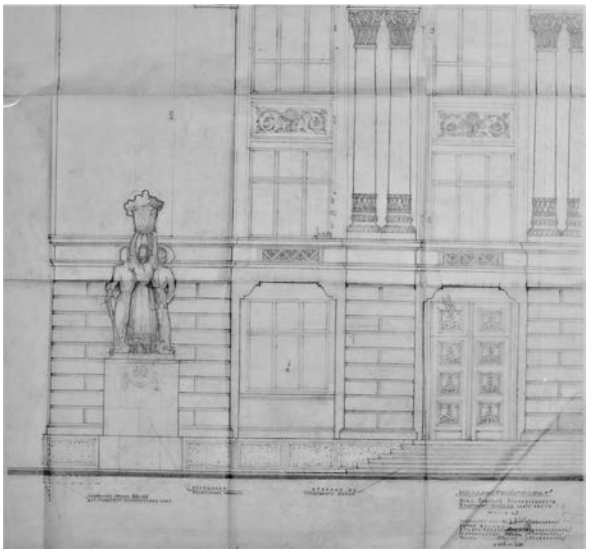


Fig. 9. Sculptură.

după care Teatrul Dramatic de Operă de Stat din Moldova (1953). Conform proiectului, frontonul clădirii conține trei figuri masculine și două feminine (Fig.10). Figurile centrale țin în mâini instrumente muzicale, iar lateral, figurile sunt prezentate cu vazon, prosop (covor) ornamentat și carte. Compoziția conține și motive fitomorfe, și un capitel pe care se află o stea cu cinci raze. Din păcate, frontonul nu a păstrat acest decor în altorelief, care încă mai este întâlnit în imaginile anilor '50. Detaliul de pe arhitrava fațadei principale și de pe fațadele laterale (Fig. 11), în rezalit, la fel conține însemnul secera și ciocanul suprapuse, așezat pe un cartuș, flancat de două vrejuri cu frunze și struguri de viță-de-vie. Frontoanele fațadelor laterale conțin pe centru instrumentul muzical – lira stilizată, mărginită pe dreapta de un vrej cu frunze și fructe de stejar, iar pe stânga, de un vrej cu frunze și fructe de laur (Fig. 11). Deasupra compoziției se află steaua cu cinci raze, situată pe o panglică, iar lateral este flancată de două tulpini spiralate de frunze și struguri de viță-de-vie îmbinate cu alte motive fitomorfe. Intrarea principală este accentuată printr-un portic de coloane și pilaștri, capitelurile cărora sunt clasiciste (Fig. 12), fără adaos de însemne heraldice sau motive „naționale". Capitelurile pilaștrilor de pe fațadă sunt deosebite prin frunze și struguri de viță-de-vie, și motive fitomorfe, și o bandă cu ove. Iar proiectul pilastrului din anul 1946 conține și stele cu cinci raze, și spice de grâu (Fig. 13), ceea ce este total diferit de varianta actuală.

Edificiul *Casei Sovietului Uniunilor Sindicale* (Fig. 14), situat la intersecția străzii Pușkin și Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, alăturat Primă-

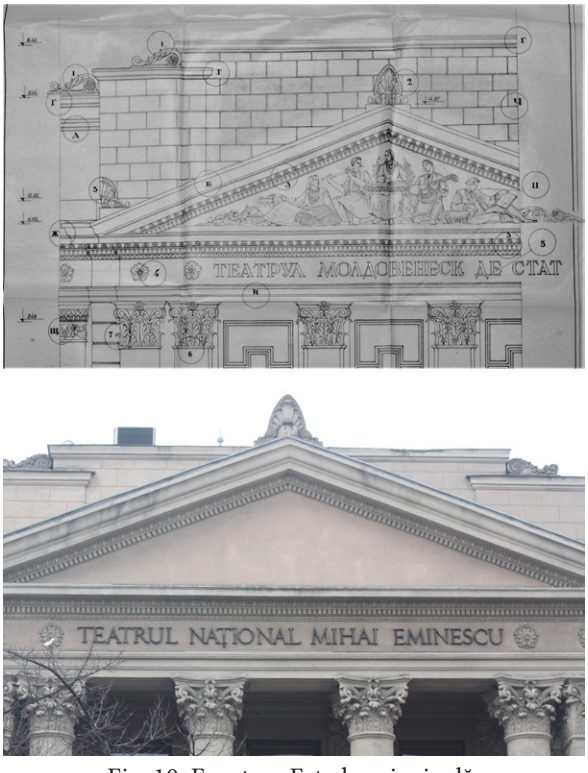


Fig. 10. Fronton. Fațada principală.

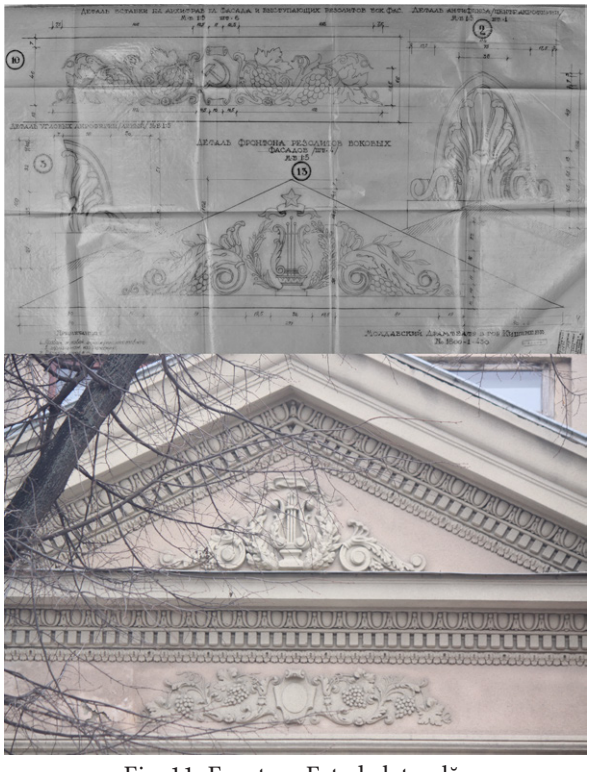


Fig. 11. Fronton. Fațada laterală.

Fig. 12. Capitel al coloanei.

Fig. 13. Capitel al pilastrului.

riei Municipiului Chișinău, azi are mai multe funcțiuni. Fațadele au fost elaborate „cu detalii în stil național moldovenesc" [6, p. 5]. Capitelul pilastrului prezintă patru volute (Fig. 15), așezate pe frunze de acant, centrul cărora ocupă un soare răsare, deasupra căruia se află însemnul sovietic secera și ciocanul suprapuse. În partea superioară compoziția este completată de o floare cu cinci petale.

Alături de această construcție, pe latura străzii Pușkin se situa sediul *Gospodăririi Apelor*. Fațada acestuia a păstrat practic intact frontonul format din secera și ciocanul suprapuse (Fig. 16), așezate pe un soare răsare, situat în interiorul unui cartuș, la baza căruia se găsește o frunză de acant, iar deasupra se află steaua cu cinci raze. Compoziția este flancată de două vrejuri de frunze și fructe de laur, frunze și fructe de stejar. Ca și stema RSSM, compoziția conține lateral câte trei lănci cu ogivă în vârf, cu drapele și ciucuri. Aici fiecare din ogive conține câte un însemn sovietic: ogiva inferioară și de mijloc – steaua cu cinci raze, iar cea superioară – secera și ciocanul suprapuse. Lateral toată compoziția este flancată de câte un corn al abundenței, pline de fructe și struguri de viță-de-vie, îmbinate cu frunze. Fațadele conțin o serie de pilaștri, capitelurile cărora sunt ornate cu frunză și strugure de viță-de-vie (Fig. 17), flancat de două volute, baza cărora prezintă frunze de acant, iar deasupra compoziției se află o floare cu cinci petale.

Sediul *Comitetului Central al Partidului Comunist a RSSM* (blocul nr. 6) situat la intersecția străzilor Pușkin și 31 August 1989, alipit lateral de clădirea Muzeului Național de Artă a Mol-

Fig. 14. Ansamblu de edificii de pe str. Pușkin.

dovei, la fel este bogat în pilaștri decorați. Conform proiectului, capitelul conține două volute (Fig. 18), deasupra cărora, centrat, se află steaua cu cinci raze, iar dedesubt secera și ciocanul suprapuse. Partea inferioară a compoziției este formată din frunze de acant. Azi capitelurile nu conțin însemne heraldice, probabil se datorează decorului în abundență în partea superioară a pilastrului: steaua cu cinci raze flancată de două secere oglindite și suprapuse pe un snop de grâu, care este flancat de frunze și struguri de viță-de-vie (conform proiectului frunze de acant).

Fig. 15. Capitel.

Fig. 17. Capitel.

Fig. 16. Fronton.

Clădirea ocupată azi de *cinematograful Patria „Emil-Loteanu”* situat pe Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 103, a suferit mai multe intervenții de-a lungul timpului: „clădirea «Cinematografului Central» pentru 1000 de locuri a fost proiectată pe sistemul structural neterminat, existent a fostului teatru românesc, a cărui construcție a început în anii 1933–1934, pe locul clădirii existente anterior a «Adunării Nobilimii». În timpul construcției cutiei existente s-au folosit parțial pereții și fundațiile vechi. Construcția a fost oprită în anii 1938–1939” [7, p. 6]. Astăzi clădirea a păstrat parțial ideile din proiect, autorul căruia a fost V. Voițehovschi, care a conlucrat cu mai mulți specialiști din domeniu. Frontonul edificiului (Fig. 19), cuprindea lira situată pe o bază decorată. Pe mijlocul instrumentului se situează steaua cu cinci raze, iar deasupra secera și ciocanul suprapuse. Lira este decorată în partea de jos cu o serie de ove și săgeți, orientate cu vârful în jos, iar lateral conține motive fito-

Fig. 18. Capitel.

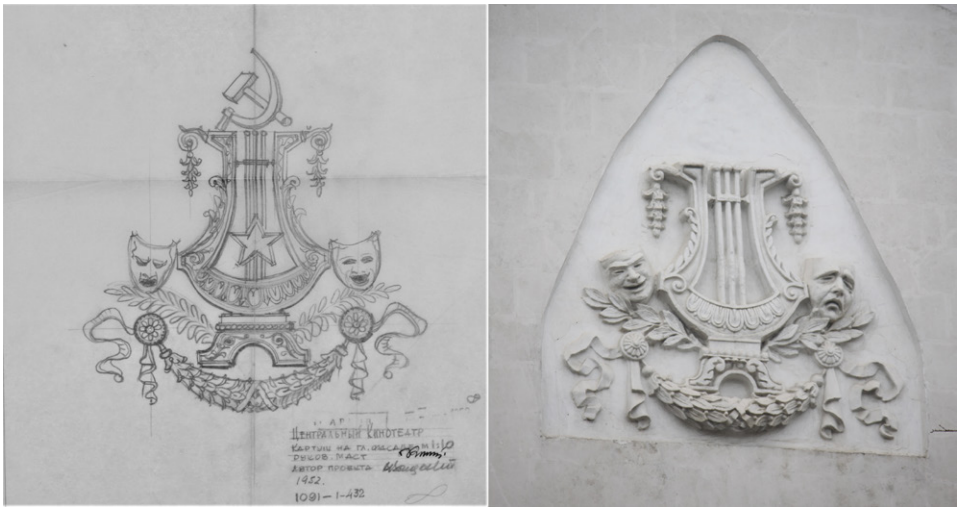


Fig. 19. Decor de pe frontonul faţadei principale.

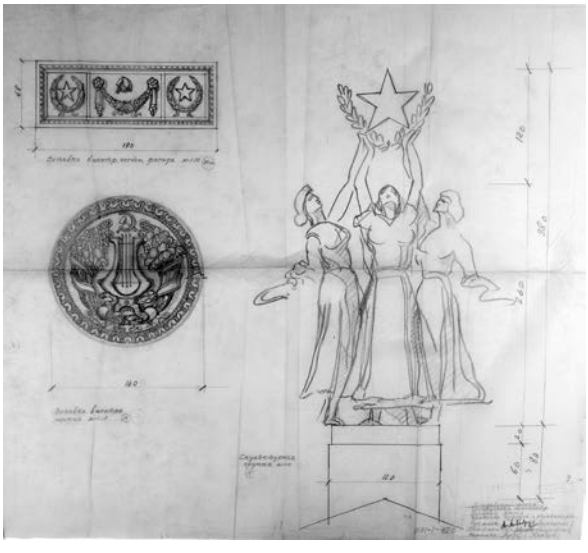


Fig. 20. Sculptură.

morfe, partea superioară a căror este spiralată, cu terminaţii sub formă de motive fitomorfe suspendate. În partea de jos lira este flancată de două măşti: una zâmbitoare, iar cealaltă tristă. Partea de jos a compoziţiei este încheiată de o ghirlandă din frunze, îmbinată cu o panglică, care se dezvoltă de ambele părţi a compoziţiei. Ghirlanda este fixată din două părţi cu flori încadrate în cerc, din care se suspendă ţesătura spiralat organizată. Deasupra acoperişului observăm un ansamblu de sculpturi (Fig. 20), format din trei figuri feminine, care ţin în mâinile întinse spre cer steaua cu cinci raze, flancată de două vrejuri.

Sediul *Serviciului de Informaţii şi Securitate al Republicii Moldova*, situat pe Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 166, este o clădire edificată în perioada postbelică, care nu a păstrat frontonul originar (Fig. 21). Faţadele acesteia sunt aglomerate de coloane şi pilaştri, părţile superioare conţinând steaua cu cinci raze.

Actualul bloc al *Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice*, situat pe strada Alexei Mateevici nr. 87, clădire edificată în secolul al XIX-lea, în perioada sovietică a fost sediu al Casei Sovietelor, de aceea pe frontonul său se afla

Fig. 21. Faţada principală. Fragment.

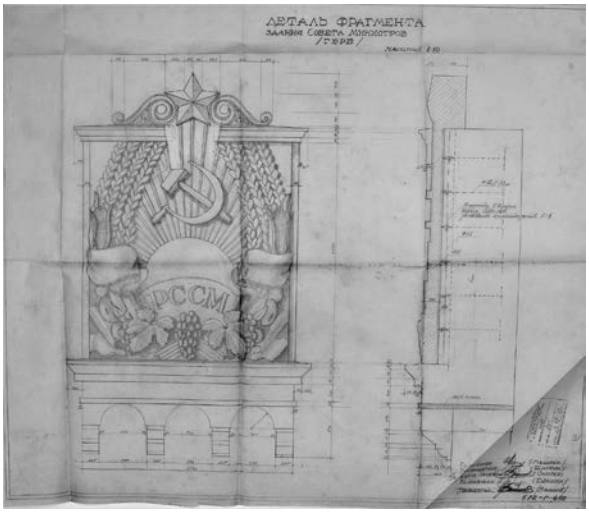


Fig. 22. Stema RSSM.

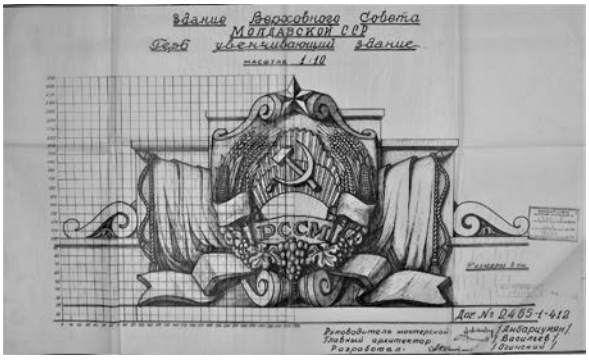


Fig. 23. Stema RSSM.

stema RSSM (Fig. 22). Clădirea a fost restaurată, dar nu a suferit modificări exterioare esențiale.

Asemenea și clădirea *Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM*, situată pe strada București nr. 62, construită în secolul al XIX-lea ca fost conac urban Rîșcanu-Derojinschi, după reconstrucția din perioada sovietică avea frontonul decorat cu stema RSSM (Fig. 23). În sarcina de proiectare din anul 1954 se prevede adăugarea „unei aripi simetrice la clădirea existentă, care ar trebui să găzduiască o sală de ședințe pentru 700 de locuri" [8, p. 8]. Decorul exterior trebuia să repete simetric detaliile arhitecturale a edificiului existent. Azi, monumentul de însemnătate națională nu mai există, ceea ce se datorează „noilor viziuni de dezvoltare imobiliară" în centrul istoric.

Aferent principalelor artere ale orașului Chișinău se află și câteva clădiri rezidențiale, care au fost proiectate pentru colaboratorii instituțiilor administrative.

Clădirea rezidențială cu 120 apartamente, situată pe Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 132, este una din cele mai ornamentate edificii. Fațadele sunt aglomerate de coloane și pilaștri, în perechi sau situate singular, capitelurile cărora conțin pe centru un strugure de viță-de-vie (Fig. 24), cu frunză deasupra, flancat de două volute. Partea inferioară prezintă trei frunze de acant, iar cea superioară un abac concav, pe centrul căruia se află un ornament floral cu cinci petale.

Clădirea rezidențială de pe Bd. Grigore Vieru nr. 19 are detalii de decor similare cu clădirea rezidențială situată pe strada Pușkin nr. 37. Edificiile conțin coloane și pilaștri cu capiteluri (Fig. 25), care sunt „naționale" prin snopul de spice de grâu aflat centrat, deasupra căruia se află o frunză palmat-sectată. Toată compoziția este mărginită de o parte și de alta de două vo-

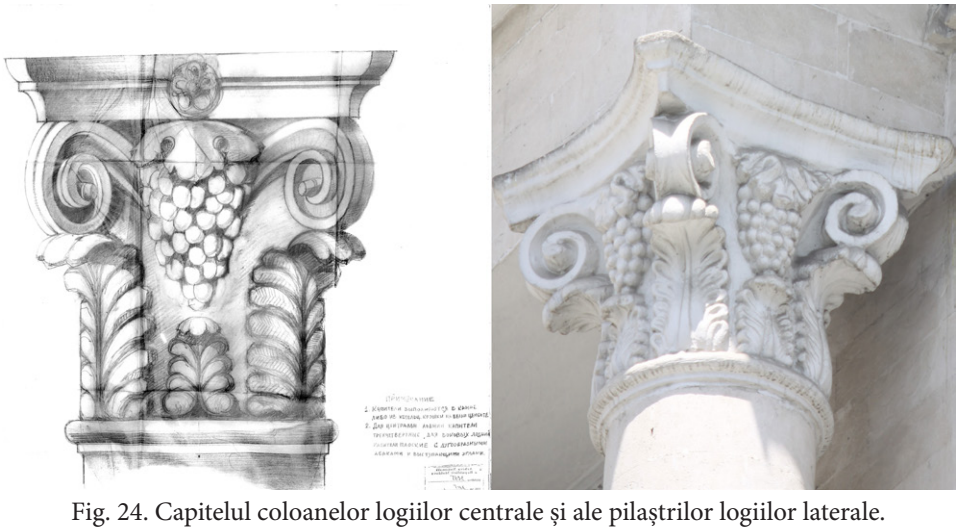


Fig. 24. Capitelul coloanelor logiilor centrale și ale pilaștrilor logiilor laterale.

Fig. 25. Capitel.

Fig. 26. Detaliu capitel.

lute, inferior este terminată de frunze de acant, iar superior de abac concav cu ornament floral din cinci petale pe centru.

Capitelul *clădirii rezidențiale cu 32 apartamente* de pe strada Armenească are un capitel mai compus (Fig. 26). Accentul principal sunt trei spice de grâu unite prin panglică, încadrate într-o formă circulară bogat ornamentată. Dedesubt se află un feston (ghirlandă de sărbătoare) format din fructe de măr în compoziție cu struguri de viță-de-vie, flori – unite prin panglică și fixat de două flori cu șase petale, de la care se suspendă fâșii de țesătură. Dedesubt, pe centru se află un decor fitomorf compus. Inferior compoziția este încheiată de două panglici întrepătrunse, cu forme circulare între ele, aceleași forme rotunde finisează compoziția și în partea laterală, iar superior se găsesc două motive fitomorfe, care se succed ritmic de câteva ori.

Un aspect mai diferit, dar totuși cu aceeași semnificație, au coloanele principalei *clădiri a fostului Stadion Republican*. Fațada orientată spre strada M. Kogălniceanu este decorată cu pilaștri, capitelul cărora are o formă mai deosebită (Fig. 27), pe centru se află steaua cu cinci

Fig. 27. Capitel a pilastrului. Fațada principală.

raze, înconjurată de cinci forme geometrice circulare bombate. Lateral compoziția este flancată de două ciucuri, iar partea inferioară prezintă o tulpină cu frunze și struguri de viță-de-vie. Fațada orientată spre stadion, este rezolvată pe centru în șase coloane, capitelul cărora este practic similar decorului pilaștrilor (Fig. 28), având pe centru steaua cu cinci raze așezată pe frunze și fructe de stejar, flancate de două ciucuri situate în nișele capitelului. În partea inferioară compoziția este terminată printr-un vrej de frunze și struguri de viță-de-vie. Deși frontonul

Fig. 28. Capitel.

nu prezintă funcția edificiului, fațada conține medalioane în altorelief, care reprezintă câteva tipuri de sport: tenis, box, atletism, aruncarea greutății, haltere, fotbal (Fig. 29).

Pavilionul RSSM pentru expoziția agricolă a Uniunii Sovietice (Fig. 30), reprezintă în totalitate îmbinarea cu iscusință a elementelor decorative „naționale" cu însemnele heraldice sovietice, ceea ce a și format imaginea arhitecturii „staliniste" a RSSM.

Exemplele tratate sunt doar o parte din edificiile reprezentative a arhitecturii „staliniste" a RSSM. Acestea celebrează perioada sovietică fiind abundente de însemne sovietice. Doar că nu putem afirma cu certitudine că decorul este unul „național" și autentic doar țării noastre. Motivele agrare utilizate practic în fiecare ansamblu decorativ, ar putea fi atribuite și altor republici componente a Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste.

Studiul însă nu a avut ca scop doar demonstrarea arhitecturii „naționale sovietice moldovenești", ci atrage atenția asupra arhitectului – persoană multidisciplinară, care s-a conformat situației politice pe parcursul unei întregi perioade totalitare și a creat cu iscusință deosebită o istorie fără analogii.

Fig. 29. Medalioane.

Acest model de arhitectură inedită trebuie salvgardat și conservat, deoarece prezintă o memorie istorică, este artă, care a unit specialiști, măiestria și ingeniozitatea cărora merită respect!

Referințe bibliografice:

1. Колотовкин, А.В.; Шойхет, С.М.; Эльтман, И.С. *Архитектура Советской Молдавий. Москва: Editura: Стройиздат*, 1987, 319 p.

2. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova (în continuare AOSPRM). Стенограмма II Съезда архитекторов Молдавской ССР, 1948. F. 2905, inv. 1, d. 49, 332 p.

3. Ostapov, Alina. *Semiotica arhitecturii Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești.* „Simpozionul Internațional Monumentul. Tradiție și Viitor". Ediția XX, Iași, p. 317-335, editura Doxologia 2019. ISSN 1844–9042.

4. Arhiva Națională a Republici Moldova (în continuare ANRM). Строительство здания Кишинёвского Окружкома и Окрисполкома по ул. Ленина и Свечной. Документы по ходу утверждения проектного задания, 1952, 30 p. F. 3095, inv. 2 нт, d. 1443.

5. Ostapov, Alina. *Dominante arhitecturale ale orașului Chișinău edificate în primii ani după cel deal Doilea Război Mondial.* Revista „ARTA". Seria Arte vizuale. Vol. XXX, nr. 1, 2021, p. 69-79. E-ISSN 2537-6136.

6. ANRM. Дом Советов. Документы к проектному заданию, 1953. F. 3095, inv. 2 нт, d. 1466, 13 p.

7. ANRM. Реконструкция и восстановление центрального кинотеатра в городе Кишинёве. Документы по ходу проектирования за 1949–1952 годы. F. 3095, inv. 2 нт, d. 2458, 60 p.

8. ANRM. Проектное задание и пояснительная записка к нему, 1954 г. F. 3095, inv. 2 нт, d. 1423, 18 p.

Elemente decorative în arhitectura „stalinistă" a RSSM. De la schiță la realizare

Rezumat. Îndată cu sfârșitul guvernării lui Iosif Vissarionovici Stalin s-a terminat și perioada arhitecturii totalitare, de tip stalinist. De la monumentalism, estetică și edificii de unicat, arhitectura a trecut la industrializare, prefabricare, proiectare-tip și economicitate, caracteristice perioadei de guvernare a lui Nikita Sergheievici Hrușciov. După monotonie s-a trecut la plasticitate arhitecturală, brutalism și modernism sovietic, caracteristice timpului cârmuirii lui Leonid Ilici Brejnev. Ambițiile creative se schimbă odată cu schimbarea liderilor politici sovietici. Ulterior artele nu au mai cunoscut atâți „dirijori" politici, arhitectura dezvoltându-se mai liber și diversificat.

Cercetarea se axează pe analiza și studiul descriptiv în detaliu a ornamentelor de pe unele componente ale edificiilor „staliniste" din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Autoarea prezintă în premieră schițele originare ale arhitecților. Imaginile reprezintă un colaj al desenelor din trecut și foto-fixărilor din prezent. Un așa mod de abordare permite analiza comparativă vizuală dintre ceea ce a fost propus de autor și ceea ce a fost realizat. Schițele arhitecților permit „citirea" corectă a elementelor decorative, deoarece astăzi clădirile nu mai păstrează varianta inițială. Din păcate decorul clasicismului socialist nu s-a păstrat de-a lungul anilor și, mai mult ca atât, a fost mutilat sau chiar intenționat eliminat.

Cuvinte-cheie: RSSM, arhitectura stalinistă, politici, decor, fronton, capitel, sculptură.

Decorative Elements in the "Stalinist" Architecture of the MSSR. From Sketch to Realization

Abstract. With the end of Joseph Vissarionovich Stalin's governance, the period of totalitarian Stalinist architecture ended. From monumentalism, aesthetics and unique buildings, architecture was oriented to industrialization, prefabrication, project-type and economy, characteristic of the reign of Nikita Sergeyevich Khrushchev. After the monotony, it was passed to the architectural plasticity, brutalism and Soviet modernism characteristic of the time of Leonid Ilyich Brezhnev's rule. Creative ambitions change with the succession of Soviet political leaders. Later, the arts did not know so many political "conductors", the architecture developing more freely and diversified.

The research focuses on the analysis and detailed descriptive study of ornaments on some components of "Stalinist" buildings in the Moldovan Soviet Socialist Republic. The author presents for the first time the original sketches of the architects. The images are a collage of past drawings and current photo fixations. Such an approach allows a visual comparative analysis between what was proposed by the author and what was achieved. The architects' sketches allow the correct "reading" of the decorative elements, because today the buildings no longer keep the original version. Unfortunately, the decorum of socialist classicism has not been preserved over the years and it has been mutilated or even intentionally removed.

Keywords: MSSR, architecture, Stalinist, politics, decoration, pediment, capital, sculpture.

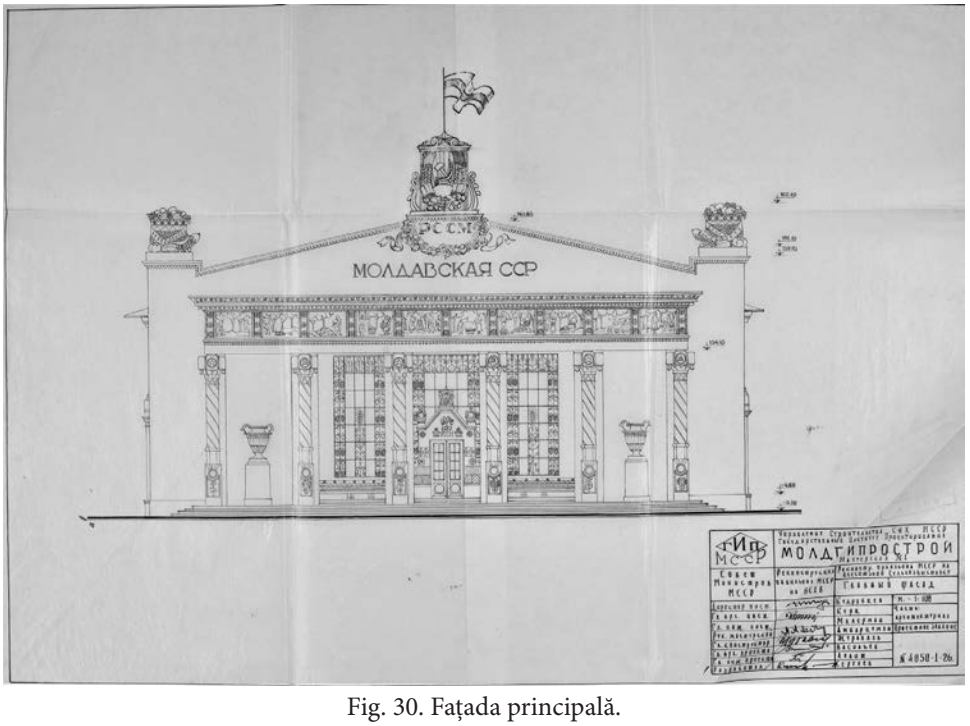


Fig. 30. Fațada principală.

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6508070
CZU: 75.03.071.1(478)(092)

Victoria COZMOLICI

Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Absolventa Liceului de Arte Plastice „Igor Vieru” și a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea Arte Plastice și Design, specialitatea Arte Plastice. Participantă la numeroase tabere de creație din țară și peste hotare, precum și la expoziții în grup și internaționale (România, Serbia, Slovacia, Ungaria ș.a.). Lucrările artistei se află în colecții private din Grecia, Suedia, România, Germania, Moldova, Federația Rusă, Marea Britanie, Australia, Franța, SUA ș.a.

VIZIUNEA ȘI STILUL ARTISTEI VICTORIA COZMOLICI

Stilul ultra postmodernist al talentatei artiste Victoria Cozmolici, fenomen deosebit în artele plastice din Republica Moldova, este cultivat la Liceul de Arte Plastice „Igor Vieru” (1996) și Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea Arte Plastice și Design, specialitatea Arte Plastice (2001). În 2015, Victoria Cozmolici obține Diploma de Master în Management în Arte, Facultatea Arte Plastice și Design în cadrul aceleiași universități. Este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova din 2011. Participă la multiple expoziții de grup și personale, la tabere de creație din diverse țări europene.

Pictorița locuiește într-o zonă veche, partea de jos a orașului Chișinău, așa-numita „fosta Carieră de piatră”, în spatele Circului, nu departe de biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena”, o zonă de case rustice, împânzite de multă verdeață, locuite în mare parte de clasa muncitoare. Aici și-a trăit copilăria, fiind influențată de arhitectura istorică a orașului format în perioada postbelică. Această regiune a orașului cu multe case devine o bogată sursă de inspirație pentru pictura de gen și cea peisajeră a artistei.

Peisajele Victoriei Cozmolici au diferite motive: drumuri rectilinii, cu o perspectivă bine conturată în majoritatea cazurilor, cu multă verdeață pe margini, uneori cu cer senin, nori sau zone muntoase în depărtare; peisaje citadine cu blocuri înalte, pline de transport, după ploaie, sau cu un public grăbit sub o mare de umbrele (*Octombrie*, 50×60 cm); peisaje cu flori de câmp în prim-plan, care uneori ocupă toată înălțimea pânzei, bine detaliate, evidențiate prin tehnica stropirii sau zgârierii (*Ianuarie* 2021, *Amurg* 2021, *Râul* 2021, *Vara*, *Flori de câmp*) [1]; acoperișuri rustice ale clădirilor și căsuțelor vechi, reprezentând diferite anotimpuri.

Spiritul artistic ambițios al pictoriței, ușurința măiestriei le regăsim în compozițiile sale peisajere pictate cu multă dăruire. Vladimir Maslov atenționează că peisajele autoarei „capătă o conotație metafizică, poate chiar metaistorică, deplasând atenția spectatorului către o geometrie a spațiului liber, a unei rațiuni autoritare, ce administrează suprafețele landșaftului național” [2]. Chișinăuiancă fiind, autoarea prinde bine suflul spiritual al capitalei, al vieții cotidiene ce se extinde în tablourile sale des-

Vedere din fereastră, 2015, ulei, pânză, 500×600 mm.

pre Chișinăul de altădată. Luminițe aprinse la geamuri, drumuri deseori întortocheate (*Rainy day*), tulpini de copaci sau crengi suave, idee de gard trasat grafic undeva, accente de culoare – întregesc compozițiile mediului orășenesc specific moldovenesc, prezentat în diferite anotimpuri. Petele de culoare ale caselor, geometrizate laconic, precum și pauzele mari, deseori tratate prin griuri, denotă o tehnică specifică autoarei. Cartierele stilizate, picturale cu tente decorative din pânzele Victoriei Cozmolici reprezintă casele Chișinăului vechi, pictate din diferite unghiuri de vedere, zonă care era pe vremuri centrul capitalei, situată în jurul uneia dintre cele mai vechi biserici din Chișinău – „Sfinții Împărați Constantin și Elena". Autoarea realizează compoziții deosebite cu peisaje cu tentă rustică, monolit pictate, fără prezența figurii umane, acestea fiind doar subînțelese: *Primăvară în sat* (2010), *Oraș* (2014), *Chișinău de seară*, *Case* (2014), *Acoperișuri* (2014), *Case* (2016), *Vedere din fereastră* (2015), *Ianuarie*, *Vedere din fereastră* (2015), *Oraș*, *Orașul vechi*, *Toamna*, *Troleibusul*, *Case vechi* (2018), *Case* (2019), *Toamna* (2021).

Merită menționat tabloul *Terra* (2015, ulei/pânză, 1600×1200 cm), care a fost premiat de Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu", Bacău în cadrul expoziției-concurs „Saloanele Moldovei". Compoziția de dimensiuni considerabile este secționată în două registre. În partea de sus sunt reprezentate tradiționalele acoperișuri pictate în griuri spre maroniu, ocru cu tente de verde crud și doar luminițele galbene din geamuri denotă prezența omului. Registrul de jos – mai laconic, include un copac – cu corona semicerc, bine conturată, oglindită în adâncul terei – pe fundal verde, susținut de griuri închise pe părțile laterale. Cu un concept filozofic, Victoria Cozmolici ne vorbește despre eternitate, simplitatea vieții cotidiene și sensul ei – pomul vieții, metamorfoze, noi încercări și

Ploaia, 2019, ulei, pânză, 500×600 mm.

speranțe... Prin stilistica ce o abordează și accesibilitatea simbolurilor, autoarea se află într-o permanentă căutare a esențelor, făcând din fiecare tablou o temă de reflecție.

Victoria Cozmolici are predilecție și față de alte genuri ale picturii de șevalet: portret de femei și fete tinere, portret cu mâini sau cu întreaga figură. Acestea apar suave și grațioase, făcându-și toaleta, fiind meditative, îngândurate, cu o ceașcă de cafea la o margine de masă sau odihnindu-se lejer într-un fotoliu, într-o stare de relaxare totală, brunete, roșcate sau blonde, uneori chiar cu părul bleu, deseori nud, senzuale și catifelate, uneori tratate doar prin siluetă, astfel, creând o stare de spirit modernă.

Pânzele ei deseori prezintă o interferență a genurilor. Portretele, siluetele figurilor umane ca și motivul peisajer se transformă lent în pictură de gen și invers, în compoziții cu figuri multiple, discutând pe o canapea sau situate fiecare în legea sa într-o matrice complicată, pictate în ulei sau vopsele acrilice, cu coloritul stridendent, alteori prin cromatică cu dominantă caldă a tonurilor al căror principal asociat este lumina, ce le dispersează starea de spirit. Autoarea deseori încearcă să-și modifice tehnica de lucru, impresionând spectatorul prin noi realizări.

Pictura de gen cu figuri umane *Flirt* (2013) este tratată într-o gamă caldă de maroniu închis spre negru în partea de jos a lucrării, spre roz deschis în cadranul de sus al compoziției și doar siluetele figurilor abia vizibile desfășoară subiectul compoziției. În ceea ce privește aspectul cromatic, tehnica executării și prezentarea artistică, tablourile pictate mai târziu sunt diferite: *All about men* (2017) și *Dialog* (2017). Cromatica mai vioaie a prezentării figurilor denotă alt spirit, figuri discutând în poziții statice, dar pline de tensiune interioară.

O altă mare pasiune a artistei este natura statică, reprezentată prin flori de grădină sau de câmp, plasate uneori în vase pe jumătate secționate, evidențiind astfel florile, cu fructe de sezon: cireșe pe draperii croșetate, mere, pere,

gutui. Adesea dovleacul ocupă rolul esențial. De o maximă expresivitate a culorii, printr-o formă sinteză, formă nucleu, specifică doar autoarei, tablourile deseori sunt intercalate cu pauze mari posibile, create prin pete decorative, formate din tușe plate a cuțitului de paletă, deseori trecute prin griuri colorate.

Victoria Cozmolici, pentru valoarea sa profesională, este permanent recompensată prin premiile breslei: Locul ll la „Noi, tineretul creator" 2011, Laureată a premiului onorific „Clipa de Aur" 2011, Premiul mare la Expoziția concurs a Camerei de Comerț și Industrie Moldo-franceză 2013, Premiu pentru pictură acordat de Centrul Cultural și Artă „George Apostu" din Bacău, „Saloanele Moldovei", ediția XXV, 2015, Diplomă de merit la expoziția-concurs „Autumnala" 2015, Diplomă la expoziția-concurs „Saloanele Moldovei", ediția XXVI, 2016.

Victoria Cozmolici este o artistă cu o vocație înnăscută în activitatea profesională și rămâne una din puținele care practică toate genurile picturii de șevalet. Artista încearcă să depășească obiectul, care este doar un punct de plecare pentru a exprima ceea ce vedem noi în el. Are capacitatea de a vedea dincolo de aparența lucrurilor. Totuși, nu renunță la prezența obiectului din creația sa.

Studiind părțile și întregul ajungem la concluzia că tablourile pictoriței sunt riguros ordonate geometric, echilibrul dintre ordine și dinamica formelor este, deseori, obținut prin culori neutre. Unitatea și expresivitatea pânzelor în ansamblul său depinde în mare măsură și de măiestria pictoriței de a aplica contrastul culorilor în sine și acelui simultan, astfel încât griurile colorate prin bogăția lor valorică devin tot atâtea tonuri și nuanțe care se integrează sau temperează suprafețele viguros colorate. Expunând tablourile sale, autoarea convinge de fiecare dată publicul prin conceptul său personalizat, prin viziune și stil.

Referințe bibliografice:

1. Calendar. Chișinău: 2021, Smart credit.
2. Maslov, Valentin. Limba română, nr. 5-6, anul XXVII, Chișinău, 2017, p. 319-325.

Viziunea și stilul artistei Victoria Cozmolici

Rezumat. În articol este prezentată lapidar creația artistei Victoria Cozmolici. Pictorița și-a format stilul propriu în timpul studiilor și al taberelor de creație din diverse țări europene. În creația sa artista denotă predilecție față de toate genurile picturii de șevalet, portrete de femei și fete tinere, naturi statice cu fructe și flori, peisaje urbane. Motivul de bază în peisajele pictoriței este inspirat din zona veche a Chișinăului. Printr-o formă sinteză, formă nucleu specifică doar autoarei, tablourile deseori sunt intercalate cu pauze mari create prin pete decorative, formate din tușe plate a cuțitului de paletă, deseori trecute prin griuri colorate. Victoria Cozmolici expune tablourile sale convingând de fiecare dată publicul printr-un concept original, prin viziune și propriul său stil.

Cuvinte-cheie: pictură, stil, pete decorative, cuțit de paletă, pauză, contrast.

The Vision and Style of the Artist Victoria Cozmolici

Abstract. The article briefly presents the creation of the artist Victoria Cozmolici. The painter formed her style during the studies and creative camps in various European countries. In her creation, the artist shows a predilection to all types of easel painting, portraits of women and young girls, static natures with fruits and flowers, urban landscapes. The basic motif in the painter's landscapes is inspired by the old part of Chisinau. Through a synthetic form, core form specific only to the author, the paintings are often interspersed with large pauses created by decorative spots, consisting of flat touches of the blade knife, often passed through colored grays. Victoria Cozmolici exposes her paintings always convincing the audience with an original concept, vision and his own style.

Cuvinte-cheie: painting, style, decorative stains, palette knife, pause, contrast.

Iraida CIOBANU,
doctor în studiul artelor și culturologie,
artist plastic; lector, Facultatea Arte Plastice și Design,
Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chișinău.

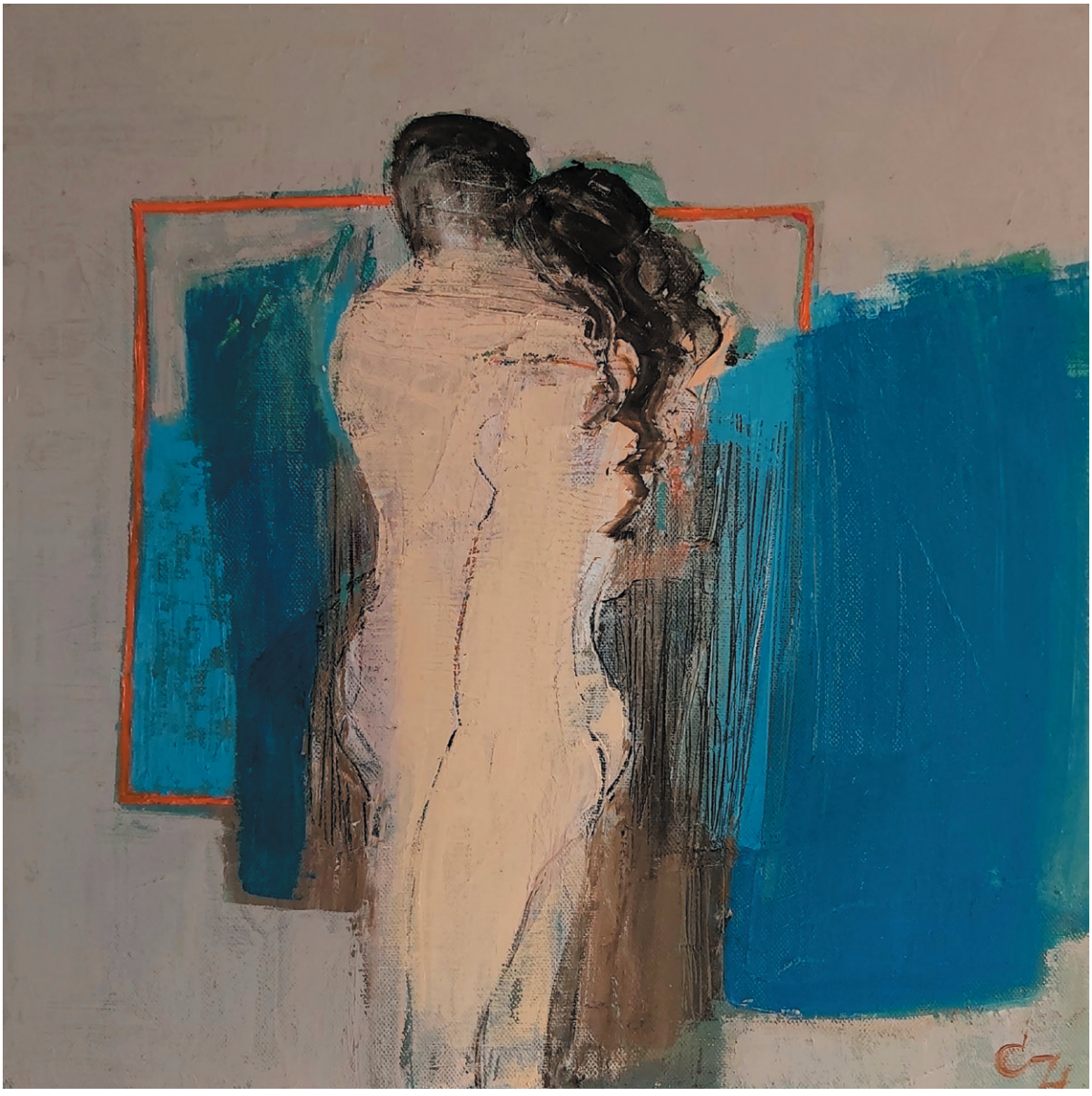
Chișinăul, 2015, ulei, pânză, 600×700 mm, MAI.

Acoperișuri, 2004, ulei, pânză, 900×1200 mm.

Fereastra albastră, 2020, ulei, pânză, 500×500 mm.

Toamna, 2015, ulei, pânză, 600×1200 mm.

E-ISSN 1857-2537



Love, 2020, ulei, pânză, 500×500 mm.

Oraș, 2014, ulei, pânză, 600×1200 mm.

Acoperișuri, 2013, ulei, pânză, 500×400 mm.

Orașul vechi, 2016, ulei, pânză, 700×900 mm.

Valentina IOFE

Actriță, interpretă, poetă, compozitoare, textieră, născută la Chișinău, Republica Moldova. În 2000 a emigrat în SUA. Autoare a celebrului cântec de rugăciune *Standing on the edge*, coloană sonoră a filmului cu același titlu *Standing on the edge*. Cele mai recente creații muzicale în care realizează atât muzică, cât și versuri sunt: coloane sonore de film, opera, jazz, pop, rock și balade.

Laureată a numeroase concursuri și festivaluri internaționale, Valentina, fiind aproape 20 de ani în domeniu, participă și în calitate de membru al juriului la diverse concursuri. Este laureata Premiului de argint la Festivalul „Golden Hit" de la Moghilău.

FACE OF THE SAINT
Gives shoots of life a tree
Fate's violent maiden
Attracts those who are hungry ahead of time
The future has not drunk the cup of destiny yet

The loop gets weaker
On the thin throat of being
The prophet heals from longing
Dividing bliss into pieces

But the face of the saint was recognized
And the fallen soul saved
And here is the soul-stealing thief
He leaves with his eyes downcast

THE PROPHET PREPARES FATE FOR YOU
When in an urge of darkness and passion
The shadow and anger are born
The prophet prepares fate for you
From the blanks of the life of the tree

When with a lost game
Darkness rage comes again
Death comes, fire is given to the hero
His double shadow reappears

But suffocates with time cruelly
And roasted alive in the mind
From the underworld – servants of destiny
Retribution for heartbreak

When hope stretches into eternity
Gritting your teeth confidently
Rotten clothes fall off
Will fall with hard years

WHEN THE MOON BECOMES FULL
The instance when the moon becomes full
And darkness cannot conquer the bright light

This so sharp silver light
Reflects numerous silhouettes of your inner harmony.

Oh! My dearest dream!
Magical moment revives!
The quintessence of your soul
In consciousness of the greatest mind!

Garland of stars crowns your constantly changing image
Which whisper something to you
Fulfilling the universe with
Lightness and craziness

WHISPER RUNS ON SILENT STREET
Whisper runs on silent street
Echo plays your voices beat
Dancing shadows on the wall
Waiting for your promised call

You are, only you my love
Lighting coming from above
Blessing my another day
Life is joyful pf you stay

Yet in another live
Willing me to fight
For my only love
Craving just to have my chances back
Never forget

Look into your eyes
Thinking of your smile
That forever shines
Aching just to have my chances back
Never forget

STANDING ON THE EDGE
Standing on the edge wingless
Knowing that my soul is lost
Greedily crows circling above
Tearing my life into pieces

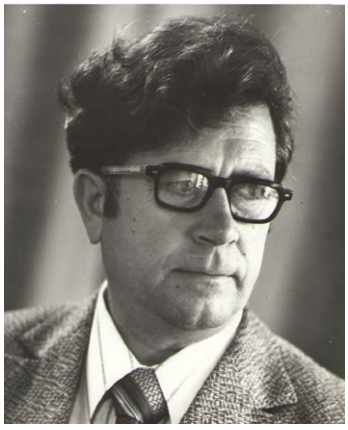
Soulless pain climbing into my heart
And fate is on fire, naughty
Breaking my life with a fine measure
Protect fate with your faith

Standing on the edge fateless
Seeing my death in peace
Greedily crows circling above
Tearing my life into pieces

And prepares death for the slaughter
My affirmation and confession
Wake me up bell ringing
Is this a reality, or a prophetic dream

Andrei Marinat, fiul lui Alexei Marinat, ne-a oferit acest interviu pe 20.12.2019.

Alexei Marinat a fost prozator, scenarist, dramaturg, publicist, diarist, memorialist. Participant la cel de-al Doilea Război Mondial, deținut politic și deportat în lagărele Gulagului (1947–1954), luptător dedicat renașterii naționale (1987–1989, membru al Uniunii Scriitorilor și al Uniunii Jurnaliștilor din Republica Moldova. A debutat cu un volum de povestiri și schițe *Zările ne cheamă* (1959). Este autorul romanelor *Fata cu harțag* (1962), *Urme pe prag* (1966), *Izvoarele fierbinți* (1973), *Mesagerii* (1977), *Grădina dragostei* (1980); al schițelor umoristice *Drob de sare* (1968), *De luni până sâmbătă* (1970), *Căutătorii de noroc* (1983), *La doi pași de fericire* (1989); al prozelor scurte *Venea un om pe drum de țară* (1962), *Vânturi albastre* (1969); al comediilor: *Opriți Planeta* (1966), *Adio, Campanella* (1968), *Dragostea din mai* (1970), *Curajul bărbaților* (1981), al jurnalului *Eu și lumea. Proză documentară* (1999) și al memoriilor *Călătorii în jurul omului* (2004).



Alexei MARINAT

ALEXEI MARINAT – UN ADEVĂRAT MARTIR AL ISTORIEI

SM: Domnule Andrei Marinat, Vă îndemn să vorbim despre destinul tatălui Dvs., scriitorul Alexei Marinat, un adevărat martir al istoriei, care a reușit să consemneze crimele comise de regimul comunist în perioada în care Basarabia a suportat regimul totalitar al Rusiei Sovietice.

AM: Așa este! Alexei Marinat a avut curajul să scrie despre acele timpuri tragice din istoria noastră, tragice pentru un popor întreg, reverberațiile acelui regim se simt și astăzi. Deși cunoscută din ziare, interviuri și filmulețe, istoria vieții tatălui meu trezește mereu interesul publicului, pentru că e aproape de oameni, cred eu, aproape de istoria neamului nostru care a suferit. Și nu a suferit puțin... O asemenea poveste tragică este practic în fiecare a doua familie din Moldova. Poate aveți și Dvs. o asemenea poveste în familie?

SM: Da... avem din păcate, bunicul a fost deportat în lagărele Siberiei. Din afirmațiile bunicii, s-a întors puternic rusificat, familia noastră fiind de origine română. Dar revenind la Alexei Marinat, cum credeți care era cauza adevărată a arestării și deportării tatălui Dvs.?

AM: Desigur nu doar jurnalele pe care le scria zilnic au determinat arestarea lui Alexei Marinat. Așa erau timpurile acele inumane, prietenii se denunțau reciproc, starea psihologică era grea. Bunelul meu a fost primar în Valea Hoțului, satul de baștină a lui Alexei Marinat. El a fost primar pe timpul guvernării române și de aceea a fost considerat ca dușman al regimului sovietic și mai târziu a fost arestat.

SM: Ce informații instigatoare puteau conține jurnalele unui tânăr student, încât au fost considerate periculoase de Serviciul Securității de Stat, KGB pe atunci?

AM: Jurnale descriau foametea, un subiect tabu pe atunci. El a scris despre ororile *golodomorului* din Ucraina din 1932–1933, colectivizarea forțată, uciderea oamenilor de către puterea sovietică și foametea din anii 1946–1947 din Moldova, cum mureau oamenii pe străzile capitalei, cum administrația regimului sovietic trăia bine în comparație cu oamenii de rând, cum a mers în sat iarna și mașina se scutura din cauza bolovanilor înghețați, dar, de fapt, nu erau bolovani, erau oameni morți de foame, căzuți chiar pe șosea. Aceste mărturii au fost publicate mai apoi în cartea „Eu și lumea”... Un coleg de facultate l-a denunțat și el a fost arestat... El a avut mulți colegi buni de facultate (arată o fotografie a scriitorului din timpul

anilor de facultate) cu care a păstrat relații toată viața. A scris despre ei în paginile din jurnal, între 1946–1947. El avea o memorie fenomenală, ținea minte chiar și cele mai mici detalii din viața sa în detenție, cărți citite în timpul studiilor, dar ținea mult să le înregistreze și să le fixeze în memorie. Iată aici (întoarce fotografia) a scris numele colegilor din poză și a însemnat care și în ce rând stă. Era foarte atent la detalii.

SM: Ați aflat vreodată cine din colegi l-a denunțat?

AM: De fapt erau mai mulți colegi... După ce s-a întors din Gulag s-au întâlnit... și-au cerut iertare... Alexei Marinat a aflat că colegii au făcut și câteva fotografii a jurnalului său.

SM: Alexei Marinat v-a povestit cum a fost arestat?

AM: Dacă citim din caiet, vedem că el avea presimțirea că va fi arestat. În ajun a avut un vis înfiorător (citește în limba rusă un fragment nepublicat din jurnalul lui Alexei Marinat care datează din 19 mai 1947). Când eram mici, nici nu știam de experiența Gulagului din familia noastră. Abia tocmai în anii dezghețului sau chiar mai aproape de 1989 am aflat mai multe din această filă de viață a tatălui meu.

SM: Când i-au fost returnate jurnalele?

AM: Primele 2 caiete (din 1946 și 1947) i-au fost restituite scriitorului în 1959. Alexei Marinat a fost avertizat în repetate rânduri să nu trimită aceste caiete peste hotare. A început să le publice la sfârșitul anilor '80 în *Literatura și Arta* și în revista *Codru*. Al treilea jurnal însă, „Pânzala neagră", este ars chiar în cabinetul colonelului securității în 1959 la insistența acestuia, valoarea documentară a jurnalului fiind incontestabilă, pentru că descria crimele și cruzimea bestială a regimului comunist și ar fi putut folosit în calitate de document istoric autentic.

SM: Cum estimați valoarea istorică a arhivei personale a scriitorului Alexei Marinat pe care o păstrați cu grijă?

AM: Dacă observați (arată spre foile jurnalului și alte documente de pe masă) foile documentelor sunt deja îngălbenite de vremuri și chiar se descompun. Aș fi vrut să fie această memorie păstrată în forma sa autentică, însă nici o instituție de aici nu s-a arătat interesată de acest fapt. Recent am fost contactat de Mihail Melnicenco, fondatorul organizației *Прожито*, este și pe Facebook o pagină oficială, care se va ocupa de descifrarea celor două jurnale ale lui Alexei Marinat (deschide și arată pagini întregi din jurnalul scriitorului). Iată aceste pagini, și după cum vedeți nu sunt puține, le-am trimis la descifrare pentru că ele nu au fost publicate, scrisul e mărunt în cerneală, pe alocuri nu se vede nimic, foaia a îngălbenit cu timpul.

SM: Ce amintiri vă copleșesc acum, când țineți aceste foi îngălbenite care poartă fragmente scrise de Alexei Marinat?

AM: Foarte mult țin la păstrarea memoriei și istoriei. Mereu reflectez asupra faptului că Alexei Marinat a luptat mult pentru reanimarea conștiinței naționale și pentru limba română. Îmi amintesc toată amploarea evenimentelor de atunci. Aș vrea să păstrăm adevărul în istorie, să știm numele celor care au luptat pentru independență cu adevărat, cei care au riscat mereu cu propria libertate pentru a reîntoarce limba maternă în țară. Pentru că atunci când Marinat a lansat un apel deschis conducerii cu privire la limba de stat, organele de securitate au încercat să deschidă un dosar penal pe numele lui, să caute noi acuzații sau să le răscolească pe cele vechi... Trist... (oftează). Pentru că Alexei Marinat a fost reabilitat fiind în lagăr și repus în toate drepturile încă în 1954. Apoi i-au fost restituite toate decorațiile și în 1959 devine membru a Uniunii Scriitorilor din URSS. Dar, după cuvântarea rostită cu înverșunare pentru reîntoarcerea la alfabetul latin și pentru reanimarea limbii române în spațiul Basarabiei, i se intentează un dosar la sfârșitul anului 1988, prin care se cere anularea hotărârii din 1954 privind eliberarea din lagăr. Doar că această solicitare către tribunalul din Odessa nu a fost luată în serios de către autoritățile respective... Aceasta filă e isto-

ria Moldovei, ce s-a petrecut zi cu zi în societate, în politică, ea trebuie păstrată!

SM: Considerați oportună digitizarea jurnalului și a întregii arhive a scriitorului?

AM: Desigur! Ce este mai important pentru noi decât să păstrăm istoria! De aceea am și apelat la societatea *Прожито* care ne va ajuta în acest sens. Planificăm să publicăm jurnalul integral, deși în limba rusă inițial... De mulți ani gestionez, de asemenea, pagina oficială a scriitorului, deși până când în mare măsură pe rețele de socializare, cum este Facebook (deschide calculatorul la această pagină oficială). Urmăresc comentariile altor scriitori, istorici, sociologi, care mă bucură. Oamenii îl citesc pe Marinat, el este actual și azi, de exemplu Leo Butnaru scrie: „Andrei, este minunat că întreții vie, activă memoria tatălui tău, a colegului și prietenului nostru Alexei Marinat" (27 martie 2018). Dar, țin să mărturisesc, indiferent dacă considerăm că e necesară sau nu digitizarea scrierilor memorialistice despre Gulagul sovietic, este de datoria noastră să reanimăm trecutul și adevărul istoric! (indică spre o pagină web deschisă care conține informații despre scriitorul și deținutul politic Alexei Marinat – marinat andrei (bessmertnybarak.ru)) Călătorim prin corpul paginilor web pentru ca să ne reîntoarcem la textele scriitorilor-martiri și să-i salvăm de riscurile neantizării!

SM: Care este cea mai mare deziluzie privind valorificarea operei lui Alexei Marinat?

AM: Ceea ce mă întristează foarte mult este că Marinat nici nu este inclus în programul școlar de la noi din țară, în timp ce în Ucraina, opera sa este inclusă în program și citită în școlile cu predare în limba română în clasa a X-a.

SM: Ați mai găsit documente inedite în arhiva tatălui Dvs.?

AM: În primăvara anului trecut am găsit o caracteristică pe numele lui Alexei Marinat de la locul de muncă (Uniunea Scriitorilor) pentru a pleca peste hotarele URSS (arată documentul care datează din 02 octombrie 1981). El era unul din puținii membri ai Uniunii care nu avea carnet de membru al partidului comunist. Dar deoarece tatălui meu îi era interzis să plece undeva din cauza trecutului legat de Gulag, acest document a rămas să stea în sertar. Caracteristica nu l-a ajutat, chiar dacă era cavaler al mai multor ordine și al unei medalii pentru o acțiune eroică de salvare a unui copil de la înec. Tatăl meu așa și nu a mai plecat vreodată nicăieri. Singura excepție a fost în 1958, când el a mers în România la un festival al tineretului.

SM: Sunteți de acord cu afirmația „memoriile lui Alexei Marinat reconstituie și interpretează viață scriitorului în totalitatea sa"?

AM: Astăzi, citind și recitind confesiunile scrise cu atâta grijă de tatăl meu, Alexei Marinat, mă întreb dacă au reușit să încapă în memorii toate suferințele îndurate în Gulagul sovietic, foamea, trădarea colegilor de facultate, pierderea timpurie a mamei, condamnarea tatălui de regimul torționar... Dar, în *Călătorii în jurul omului* descoperim adevărata esență a vieții scriitorului. Uneori fragmentar descrise, mărturiile sunt pestrițe, aș spune eu. Unele dramatice, altele pline de duioșie și bucurie, cum ar fi, de exemplu, paginile care descriu nașterea fiicei și fiului Andrei (adică nașterea mea!). Recitesc și astăzi secvențe din biografia mea: premiera piesei tatălui meu! Eu pentru prima dată la teatrul național! Nemărginita bucurie a lui Alexei Marinat că fiul său a asistat la premiera comediei sale *Dragostea nu-i sfetnic rău*! Apoi, admit că viața scriitorului s-a desfășurat cu pixul în mână, printre texte și memorii, care au reușit să confirme structura intimă a personalității sale. Ziua eliberării din Gulagul sovietic, 5 noiembrie, este și până acum sărbătorită în familia noastră! Este *victoria* scriitorului asupra regimului de tortură, asupra morții!

SM: Memoriile scriitorului Alexei Marinat sunt construite în jurul unor personalități istorice eminente. Cunoașteți mulți din protagoniștii operei?

AM: Cunosc eroii memoriilor – Serafim Saka, Ion Osadcenco, Ion Racul... Dar, alături de alte documente din arhiva tatălui meu, re-

cent am găsit, în debaraua apartamentului părintesc, un dosar cu titlul *Taișet, Ozerlag, lagărul special numărul 7*, care conține notițe, adrese ale deținuților, scenarii de teatru, desene, portretul tatălui meu în interpretarea pictorului Anatol Prihodko din Cernigov (un deținut politic despre care aflăm în carte), partituri muzicale, *Caietul filologic, Caietul muzical*, și chiar documente de ordin intern din lagăr... Emoțiile m-au copleșit în acel moment! Nu am știut de existența acestei adevărate *comori*! Mi-am dat seama că despre acest material documentar Alexei Marinat ne relatează în memorii! Sunt eroii memoriilor! Iacov Goldman, Veaceslav Rihter, Albert Gazenbruc (protagonistul capitolului „Născut în R.S.S. Belgiană"). Aici, dacă îmi permiteți, vreau să vă spun că curiozitatea mea de a afla mai multe detalii autentice despre eroii memoriilor m-au determinat să fac investigații de tot felul. Astfel, pot confirma că am obținut date veridice despre protagonistul Albert Gazenbruc, numele deplin ortografiat corect fiind Albertus Gustavus Franciscus Hasenbroekx, care din 1945 petrece 8 ani de detenție în lagărele de concentrare sovietice, intersectându-se și cu Alexei Marinat. Există chiar și o pagină wikipedia dedicată jurnalistului belgian (deschide sursa Альберт Газенбрукс — Вікіпедія (wikipedia.org)) care confirmă faptul că a lucrat la postul de radio *Ucraina independentă* („Afrodita") din 1943 până în 1945, difuzând programe în limbile franceză și engleză. Păcat însă e că Alexei Marinat nu a aflat despre soarta eroului său, căci abia acum descoperim că Albert Gazenbruc se reîntoarce în Belgia după moartea lui Stalin, este în curând reabilitat și petrece tot restul vieții în țara de baștină. În 2010, conform Decretul Președintelui Ucrainei, este postum decorat cu Ordinul de Merit de gradul I pentru participarea la lupta de eliberare națională.

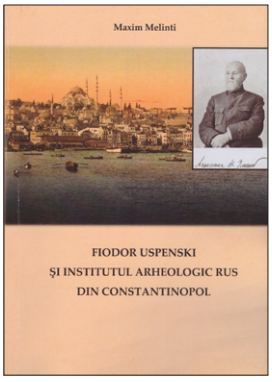
SM: Cât entuziasm și angajament pentru a descoperi detalii autentice referitoare la viața protagoniștilor lui Alexei Marinat! De fapt, dezghiocarea narațiunii autobiografice ne permite o corelare prodigioasă a vieții cu opera.

AM: Cercetările nu au finisat aici! O întâmplare fericită a făcut ca urmașii eroilor din memorii să se intersecteze și să-și împărtășească durerea pierderii părinților-martiri. Este vorba de Ruth Levin, fiica protagonistului povestirii *„El-Zorab" și o chestie delicată*, poetul și compozitorul Leibu Levin, și mine, Andrei Marinat, fiul memorialistului Alexei Marinat, care a dedicat pagini generoase evocării acestei prietenii sincere. Un ex-jurnalist din Moldova ne-a făcut cunoștință prin intermediul rețelelor sociale (Facebook). Era emoționantă până la lacrimi când a auzit numele tatălui său în materialul jurnalistic prezentat de *Europa liberă*. Este cântăreață și locuiește în Israel. Interpretează piese compuse de tatăl său. Poate sună prea melancolic, dar povestirea *„El-Zorab" și o chestie delicată* este sensibilă prin descrierea torturii aplicate de regimul comunist, dar, în același timp, oferă o prezentare nemaipomenită bucuriei cunoașterii – Alexei Marinat fiind încântat de poezia lui George Coșbuc, descoperită pentru prima dată! Vibrantă a fost și întâlnirea mea cu Ruth Levin, încărcată cu întrebări care ne-au măcinat și ne macină până acum!

SM: Domnule Marinat, suntem profund recunoscători pentru suportul Dvs. în cercetarea noastră, pentru acordarea acestui material valoros spre analiză! Vă dorim să realizați frumosul vis de publicare integrală a tuturor volumelor de memorii ale scriitorului Alexei Marinat! Baftă și sănătate!

Interviu realizat de Svetlana MELNIC, dr. în filologie.

Abajur pentru o bibliotecă



Monografia semnată de dr. Maxim Melinti, *Fiodor Uspenski și Institutul Arheologic Rus din Constantinopol* (Chișinău, 2021), dincolo de utilitatea informației structurate și edificator prezentate, ne predispune spre o discuție privind rolul și importanța pe care Rusia țaristă le acorda cercetării istoriei; bineînțeles nu oricărei istorii, ci doar acelui segment al ei care punea în valoare cultura slavilor.

Încă pe la sfârșitul sec. al XVIII-lea, Academia Imperială de Științe din Sankt-Petersburg (fondată în 1724) a înțeles că cercetările în bizantologie se impuneau ca o „necesitate pentru istorici ruși" (Johann Stritter). În scurt timp, s-au făcut cunoscute câteva nume de bizantinologi ruși, printre care și cel al tânărului Fiodor Uspenski. Născut într-o familie de clerici dintr-un sat din gubernia Kostroma și ajuns absolvent al Universității din Sankt-Petersburg, Fiodor Uspenski s-a remarcat încă de la începutul carierei sale de cercetător prin lucrări despre istoria Bizanțului, în mod aparte interesându-l aspectul relației „slavilor de sud" cu acest imperiu. Apreciat fiind pentru ele, tânărul Uspenscki și-a continuat cu asiduitate activitatea științifică, în anii următori având posibilitate să se documenteze în arhivele de la Paris, Londra, Oxford, Roma și Florența. Alte câteva lucrări despre istoria comunităților slave în Imperiul Bizantin l-au făcut creditabil pe Uspenski în fața forțelor de decizie în Rusia în așa măsură încât propunerea lui (pe atunci, cadru didactic la Universitatea din Novorosiisk) privind înființarea unui Institut Arheologic Rus în Constantinopol a fost susținută. Astfel că, printr-un decret al țarului, la 23 mai 1894, acest institut a fost înființat, având drept obiectiv „studierea Orientului creștin", iar Fiodor Uspenski i-a devenit director.

Institutul, a cărui activitate de douăzeci de ani este întreruptă de Primul Război Mondial, este foarte bine dotat financiar, căci, începând cu 1895, dispune de o clădire „confortabilă" în Constantinopol cu o bibliotecă adunând sute de cărți și manuscrise vechi și un cabinet de antichități, transformat ulterior în muzeu. La institut activa un grup de cercetători și se redacta o revistă specializată *Известия Русского Археологического Института в Константинополе*, editată la Odesa și Sofia. Cu timpul, Uspenski a obținut pentru el și pentru cercetătorii institutului posibilitatea de a lucra în arhivele și bibliotecile Constantinopolului și de a participa la unele săpături arheologice în Anatolia, Athos și Atena. De asemenea, ei au reușit să facă expediții științifice în orașele de pe malul Mării Negre: Trapezunt, Kerasun, Samsun și Sipon și din Asia Mică: Efes, Milet și Magnezia. Monografia conține descrierile fiecărei expediții, ale descoperirilor arheologice și ale lucrărilor apărute în rezultatul acestora. De departe, cea mai cunoscută lucrare a lui Fiodor Uspenski (din 1916, academician al Acade-

miei de Ştiinţe din Sankt-Petersburg), sinteză a muncii lui de cercetător, este *Istoria Imperiului Bizantin* apărută la Sank-Petersburg şi Moscova în trei tomuri (1913, 1927 şi 1948).

De menţionat că studiul lui Maxim Melinti porneşte de la un bogat repertoriu documentar, constituit din surse cercetate din arhivele din Sankt Petersburg, Moscova, Istanbul şi Odesa. În plus, trimiterile bibliografice oferă informaţii privind studiile celor mai importanţi bizantinişti ruşi. Prin urmare, această carte trebuie să stea pe masa oricărui specialist, începător sau cu experienţă, în istorie, arheologie şi, în genere, a oricărui intelectual interesat de temă. Mai mult decât atât, este o carte care trebuie să fie cunoscută celor care astăzi iau decizii în privinţa finanţării ştiinţei.

Romanul *Muşuroiul* (Chişinău: Moldova Aeterna, 2020) al lui Nicolae Roşca dezvoltă teme sociale, politice şi existenţiale pe fundalul unei proiecţii artistice a istoriei mai recente a Moldovei dintre Nistru şi Prut. Imaginea „MuşuRoiului", cu accentul pe „R"-eul care indică un alt cuvânt intensificând sugestia agitaţiei inutile (în cazul oamenilor desigur), este menită să reprezinte viziunea globală a autorului privind starea societăţii statului Republica Moldova după trei decenii de „libertate". Prin urmare, putem să presupunem că romanul se prezintă drept triptic şi are o structură din trei părţi în mod deliberat. Această distribuire tripartită lasă mână liberă autorului să creeze un subiect cu deschideri pe mai multe paliere semantice, dar care, în plan abstract, vizează etapele esenţiale ale unei existenţe: naştere, viaţă, moarte.

De altfel, volumul generos (romanul are 880 de pagini) permite atât autorului să se exprime în naraţiuni stufoase, cât şi cititorului să se mişte liber printre nivelurile şi sensurile textului. Ceea ce devine clar chiar de la început este că avem în faţă mai multe alegorii care pot fi interpretate diferit. Deşi se mişcă într-un cronotop recognoscibil: oraşul Chişinău şi împrejurimile lui, Sânpetruţ Apetri, Speranţa, Nostradama (nume abstracte), precum şi Papa de la Aroma, Pontiu Filat, Ghimp, prinţul Klop sau Artemie Lazăr etc. (numele re/deformate care trimit la persoane reale din *establishment*-ul politic, artistic şi academic al republicii suverane) sunt personaje ale unei naraţiuni cu funcţionalităţi vaste. De pildă, trăgându-şi originea dintr-o mamă blândă, dar vulnerabilă şi un tată criminal, Sânpetruţ Apetri poate îndeplini rolul de alegorie a Republicii Moldova. În acelaşi timp, onomastica lui apropiată de apostolul de la poarta Raiului, precum şi însoţirea cu Speranţa, un alt personaj alegoric al romanului, poate oferi prilejuri pentru interpretări în cheia parabolelor biblice.

Cititorul cu imaginaţie luxuriantă şi cultură mai solidă se poate simţi un Dante călăuzit de un Vergiliu (naratorul) prin Infern (Republica Moldova), condus pe cercurile concentrice ale pâlniei (muşuroiul) către Purgatoriu şi Paradis. Mai ales că toate ingredientele epopeii dantești sunt de faţă, de pildă, în materie de personaje alegorice reprezentând lăcomia, prostia, perversitatea, tirania, şiretenia, trădarea şi, ceea ce e mai rău – dezumanizarea, precum şi cele promiţând lumina „cerului înstelat", cum este Speranţa, un fel de Beatrice purtătoare a semnificaţiei *iubirii* „care mişcă sori şi stele".

Aşadar, muşuroiul este spaţiul postsovietic, populat şi controlat încă din plin de oamenii fostului regim. Papa de la Aroma face figura grotescă a unui personaj mizerabil situat în vârful puterii, asumându-şi toate bogăţiile locului şi anihilând orice proiect de normalitate socială. Limbajul de vulpoi hâtru nu-i poate masca fiinţa infectă, detestabilă. Cei care ies din mantaua lui îi continuă faptele diabolice până la limita în care Călăreţul Apocalipsei îşi poate face prezenţa.

Una dintre cele mai viguroase linii de subiect construieşte figura oximoronică a celor două grupuri sculpturale: unul real – Aleea Clasicilor şi unul potenţial, planificat – Aleea Eroilor Neamului (AEN). Aleea Clasicilor, reprezentând reperele autentice ale spiritului naţional, al cărei zeu protector este Artemie Lazăr (înţelege Andrei Lupan), ocupă spaţiul verde al Grădinii Publice care, deşi e pângărit de deputaţii tineri, progenituri ale lui Papa, stă solidă şi dătătoare de speranţă. Al doilea complex cu busturi urmează să ocupe spaţiul cimitirului (!) Armenesc (care şi-a obţinut statutul de spaţiu al memoriei locului), celebrând emfatic, grandoman, prin 101 de sculpturi de „eroi ai neamului" (citeşte impostori) care au contribuit la crearea „Noului Stat Moldovenesc". Între timp, „Parlamentul a şi votat cu majoritate absolută de voturi pentru acest proiect de lege". Cine sunt aceşti „eroi" putem doar bănui, căci printre ei nu se regăsesc nici savanţii autentici, nici scriitorii talentaţi ai perioadei, aceştia fiind aruncaţi de zdrahonul Ţuţu sub zidurile grele ale cimitirului.

Lui Sânpetruţ Apetri, rezultatul unei combinaţii anormale, îi rămâne să aleagă între aceste două dimensiuni ale fiinţei sale. Lungile digresiuni în condiţii de singurătate şi claustrare socială în bordeiul său de la marginea cimitirului Armenesc i se par a fi singurele şanse de salvare. Într-un moment de rugăciune însă Sânpetruţ are o revelaţie – i se arată Speranţa în corpul unei femei tinere cu glas frumos. Aceasta are rolul să-i lumineze calea prin bălăriile societăţii chişinăuiene şi să-l scoată sub „cerul înstelat", în preajma unui codru cu stejari („falnicul sthagara", un alt simbol al poveştii) până la intrarea în localitatea Firava (simbolizând inocenţa începutului).

Dincolo de dezbaterile mai mult sau mai puţin atractive pe marginea unor teme sociale, politice, morale sau filosofice, romanul trebuie apreciat şi pentru variatele forme ale scriiturii, care se manifestă de la reportaj la ficţiunea cea mai neaşteptată, vecină cu distopia uneori, de la discursul sentenţios la parodierea jucăuşă şi maliţiozitatea invectivei. Despre trimiterile intertextuale şi încărcătura livrescă am mai pomenit. În fine, romanul va crea prilejuri pentru plăceri estetice variate oricui găseşte timpul să-l citească.

Aliona GRATI

Publicarea unei monografii dedicate unei probleme complexe în istoriografie constituie un prilej de evaluare a aportului adus de către autor în istoriografie pe dimensiunile științifică și metodologică. Lucrarea istoricului Valentin Arapu, *Relațiile comerciale dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea,* /Colecția: *Românii în istoria universală* / *The Romanians in world history* (Vol. 442), București, Editura Eikon, 2021, 398 p. ISBN 978-606-49-0581-9, constituie un demers apreciabil pe dimensiunea cercetării comerțului în plan metodologic și conceptual, având ca repere geografice și temporale Țara Moldovei și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Structura lucrării cuprinde „Abrevieri" (p. 10-11); „În loc de prefață" (p. 13-18); „Introducere" (p. 19-27); patru capitole (p. 29-317); „Concluzii" (p. 319-324); „Bibliografia" (p. 325-374); „Anexa" (p. 375-397).

În primul compartiment – „În loc de prefață" – autorul a nuanțat principalele etape ale cercetării realizate prin prisma punerii în valoare a personalităților și instituțiilor care i-au facilitat accesul la arhive și biblioteci. Scopul și obiectivele de cercetare sunt formulate în partea introductivă, autorul reușind să elucideze în mod convingător și bine argumentat limitele cronologice și cadrul geografic al cercetării.

În primul capitol – „Repere conceptuale, surse istorice și abordări istoriografice în problema relațiilor comerciale dintre Moldova și Polonia, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea" – sunt expuse principalele teorii ale comerțului, fiind analizate sursele istorice și istoriografia problemei abordate. Elucidarea reperelor conceptuale ale comerțului este fortificată prin abordările interdisciplinare și diversitatea metodologică, aplicată în cercetările istorice și economice. În abordările economice, după cum constată autorul, se păstrează în continuare multiple postulate marxiste în privința diviziunii muncii și a conceptului privind modul de producție feudal și capitalist. Noile repere conceptuale în domeniul comerțului aparțin istoricilor Nistor Ciocan și Bogdan Murgescu care sparg tiparele dominante în istoriografie în privința existenței unui monopol otoman asupra comerțului exterior al Țărilor Române, în realitate, fiind atestate doar unele măsuri de monopolizare a comerțului exterior pe durata unor perioade scurte de timp, marcate de crize și războaie.

În capitolul II al lucrării – „Moldova și Polonia în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, în contextul evoluției comerțului (caracteristici generale)" – este analizată evoluția socială și economică a Țării Moldovei și a Republicii Nobiliare. Pe dimensiunea politică sunt elucidate cele trei împărțiri teritoriale ale Poloniei. În mod reușit, autorul a evaluat impactul procesului de modernizare asupra societății în ansamblu și a unor ramuri ale economiei în mod particular. Prin aplicarea metodologiei istoriei comparate, sunt invocate reformele promovate în domeniul comerțului ca factor determinant în consolidarea pieței naționale polone.

În Capitolul III al lucrării, cu titlul „Raporturile economice dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a sec. al. XVIII-lea" este investigat cadrul juridic al raporturilor economice moldo-polone, căile de comunicație și vămile, exporturile și importurile de mărfuri și litigiile comerciale dintre Moldova și Polonia. Autorul a argumentat locul relațiilor

comerciale moldo-polone în contextul general al comerțului exterior al Moldovei și Poloniei, precum și al economiei-univers europene.

În Capitolul IV, intitulat „Rolul negustorilor în procesul de extindere a relațiilor comerciale moldo-polone în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea", este elucidată ponderea păturii negustorești în cadrul schimburilor bilaterale. În acest context sunt invocate activitățile comerciale practicate de negustorii moldoveni, armeni și evrei.

În Concluziile finale, autorul rezumă principalele constatări care sunt complexe și argumentate temeinic. Concluziile sunt fortificate prin cele 13 tabele, alcătuite în baza unor documente istorice.

Monografia elaborată de către istoricul Valentin Arapu este una originală, bazată pe abordările pluridisciplinare și interdisciplinare. Lucrare este complexă, dispune de un aparat științific și metodologic temeinic, respectiv, abordarea conceptuală a raporturilor economice dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea prin prisma pluridisciplinarității și interdisciplinarității prezintă interes atât pentru specialiști cât și pentru toți cei interesați de istorie.

Ion GUMENÂI

Болюк Олег. *Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України)*. Львів: ІН НАНУ, 2020. 520 с.

Regiunile de vest ale Ucrainei se pot mândri cu numeroase biserici, iar lemnul din care au fost lucrate majoritatea pieselor de cult a devenit obiect de cercetare pentru doctorul în studiul artelor Oleg Bolyuk, cercetător științific la Institutul de Etnologie din or. Lvov al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei. Volumul de față a stat la baza susținerii tezei de doctor habilitat în studiul artelor, în august 2021, autorul având în palmaresul său o serie de lucrări consacrate repertoriului pieselor de cult lucrate din lemn, devenind cunoscut și specialiștilor în domeniul patrimoniului din Republica Moldova prin participarea la lucrările conferinței internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine", edițiile anilor 2019–2022).

Fenomenul lemnului artistic din bisericile ucrainene reprezintă o parte substanțială a patrimoniului cultural al țării, cu atât mai mult că în anul 2013 bisericile de lemn din Carpați au fost incluse pe lista Patrimoniului cultural UNESCO, protejat prin *Convenția privind Protecția Patrimoniului Mondial Cultural și Natural*, aprobată în anul 1972. În monografie au fost examinate, descrise, repertoriate piesele de lemn colectate de autor pe parcursul anilor 1995–2016. Lucrarea este prefațată de academicianul Stepan Pavliuk, director al Institutului de Etnologie din Lvov, care este și redactorul științific al volumului.

Monografia este compusă din șase capitole foarte consistente, în care sunt abordate asemenea probleme precum arta lemnului în surse de cercetare și literatura de specialitate, metodologia de studiere a pieselor de cult lucrate din lemn, evoluția decorului din lemn și a interiorului bisericilor, structura și construcția bisericilor în care au fost atestate piesele de lemn ș.a.

În opina noastră, cele mai valoroase sunt capitolul 5 „Morfologia pieselor de lemn" și capitolul 6 „Decorul de lemn al bisericilor", care reprezintă o descriere exhaustivă a tuturor pieselor din lemn întâlnite în decorul interior și exterior al locașurilor de cult din Ucraina. Autorul, fundamentându-se pe materialele colectate pe durata a două decenii, a venit cu un repertoriu al pieselor de lemn, argumentând în termen expliciți originea pieselor, importanța lor, decorul folosit, materia prima, tehnicile și tehnologiile de lucru și de înfrumusețare, subliniind importanța estetică, educațională a lemnului artistic în biserică. Lucrarea conține și un glosar, o listă a localităților unde au fost efectuate cercetările, tabele și diagrame, fiind bogat ilustrată pentru a întregi tabloul general al evoluției prelucrării artistice a lemnului și utilizarea lemnului artistic în decorul interior și exterior al bisericilor și mănăstirilor din regiunile de vest din Ucraina.

Considerăm că monografa dr. hab. Oleg Bolyuk completează un hiat considerabil în istoriografia nu doar a Ucrainei, dar și a Republicii Moldova, unde există doar publicațiile fragmentare ale lui I. Taras, M. Livșiț, D. Goberman, E. Bâzgu, V. Malcoci, fără a exista un studiu complex și multilateral despre arta prelucrării lemnului în spațiul nostru.

Monografa autorului Oleg Bolyuk devine un suport teoretic și aplicativ pentru cercetători, muzeografi, restauratori, specialiști în domeniul patrimonializării.

Liliana CONDRATICOVA

Cartea *Dincolo de beznă* (Chișinău: ARC, 2021), semnată de Olga Căpățână, se individualizează printr-o construcție narativă inedită. Precizia, rafinamentul metodic și rigoarea – sunt atributele majore ale romanului. De asemenea, o suită de repere onomastice, geografice și istorice punctează armonios și sugestiv diegeza. Se va observa că, din punct de vedere al perioade istorice, evenimentele relatate ajung până în zilele noastre, anul 2021.

Întâmplările nu sunt prezentate în ordinea lor reală, subiectul începe cu intriga, după modelul romanului polițist. Așadar, în așteptarea deznodământului, cititorul este menținut, strategic, într-o stare de suspans continuă. Lectorul este surprins mereu de semne de avertizare, anticipatoare, cărora ajunge să le dea o semnificație relativ corectă mult mai târziu, înaintând în lectură. În această lume amețitoare certitudinile sunt firave, mai ales că la nivelul discursului narativ tensiunea vine și din intercalarea planurilor temporale. Prin numeroasele momente de retrospectivă, scriitoarea pune la dispoziția cititorului un tablou în cele mai mici detalii, care vine, într-un fel oarecare, să justifice faptele și deciziile personajelor, dar și felul în care se desfășoară acțiunea și cauza conflictului. Toate acestea însă nu sunt declarate ca atare, lectorul are libertatea de interpretare și este pus în situația de a analiza la orice pas, reflecțiile ajung să se răsfrângă asupra propriei condiții umane.

Din punct de vedere tematic, neconformismul relației dintre mamă și fiică frapează cititorul până la revoltă, acesta fiind obișnuit să interpreteze cuplul mamă-copil în termenii dragostei, protecției, dăruirii de sine, jertfirii materne etc. Însă Angela, protagonista romanului, pare condusă de un demon lăuntric ce o poartă pe cele mai întunecate căi, inclusiv împotriva fiicei sale mai mari Gabriela.

Printre problematica relațiilor părinți-copii, soț-soție, om-societate, cartea tratează și tema curentă a pandemiei de Covid-19. Eroina romanului ajunge să-și conștientizeze deșertăciunea doar după ce se îmbolnăvește de Covid-19. „Angela… a început să perceapă masa umană din jurul ei ca fiind ceva ostil, gri, care voia să o înghită și să o mestece…” (p. 221) Mesajul este mai mult decât sugestiv: tot ceea ce trăim este o lecție ce trebuie însușită. De altfel, romanul poartă în ansamblul său amprenta unei lecții de viață, de moralitate.

Dincolo de beznă este genul de roman care extrage cititorul din centrul existenței pe care o trăiește chiar în momentul lecturii și îl plasează în rol de observator neimplicat al lumii la care se raportează. O privire detașată asupra propriei condiții umane nu poate rămâne fără efecte imediate în conștiința receptorului.

Olga Căpățână se numără printre scriitorii care-și trăiesc istoria eroilor săi, mai bine spus: eroi trăiesc experiența ficționalizată a autoarei. Prin aceasta se anulează limitele temporale și spațiale concrete, trecându-se în sfera atemporală a filosofiei vieții, comună tuturor epocilor și societăților.

Diana DEMENTIEVA

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati, Chișinău: Tipografia Centrală, 2022. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul IV, nr. 1, 2022, 140 p.

Tiraj 50 ex.