

Doctor în studiul artelor la Facultatea Istoria și Teoria Artei a Academiei de Arte „Nicolae Grigorescu” din București. Conferențiar la Catedra Pictură a Facultății Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău. Domenii de preocupare: pictura, grafica etc.



Rodica URSACHI

## SPECIFICUL CROMATICII ÎN PICTURA NAȚIONALĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ (1918–1940)

Pictura națională a fost supusă cercetării și analizei sub diferite aspecte – istoric, stilistic, tematic etc., au fost scrise monografiile și studii cu referință la anumite particularități de gen (portret, compoziție de gen, imagine figurativă în pictura de șevalet etc.), s-a descris creația unor artiști etc., dar mai puțin s-a abordat problema culorii, a specificului ei în pictura națională din diferite segmente cronologice. În demersul propus, autorul a încercat să releve unele aspecte ale culorii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940), în funcție de viziunile estetice ale artiștilor, să urmărească direcțiile de influență, să depisteze dominantele cromatice ș.a., deoarece culoarea constituie veriga centrală în perceperea vizuală a obiectelor și, totodată, în formarea atmosferei emotive a imaginii. Numărul redus de lucrări păstrate până în prezent, lipsa documentelor ce ar putea elucidă fenomenul în cauză fac însă dificilă reconstituirea particularităților coloristice ale picturii din etapa respectivă.

Înainte de a focaliza atenția asupra problematicei culorii în pictura națională, considerăm că ar fi binevenite câteva repere istorice care

ar facilita înțelegerea cauzelor constituirii și menținerii unei anumite tipologii cromatice în pictură, în anumite perioade. S-ar putea crede că, o dată cu schimbările de ordin social-politic și cultural ce au avut loc în Basarabia în 1918, arta care exprimă și răspunde imperativelor timpului ar trebui să fie și ea mai receptivă la reflectarea acestor modificări. Dar cercetarea raportului cromatic în pictura basarabeană din perioada 1918–1940 întrevește o poziție aproape constantă a acestuia față de etapa cronologică precedentă (până în 1918). Acest fapt se datorează, în parte, menținerii vechiului grup de plasticieni cu studii în marele orașe ale Rusiei și Ucrainei (Sankt Petersburg, Moscova, Kiev ș.a.), care reprezintă, de regulă, orientări uneori diametral opuse ale artei ruse. Una se baza pe principiile artei realiste a „peredvijnicilor”, iar alta corespundea realizărilor asociațiilor „Мир искусства” („Lumea artei”) și „Бубновъй валет” („Valetul de caro”) cu puncte de tangență în curentele artistice europene.

Rectificările introduse după 1918 în procesul de instruire în domeniul artelor plastice, permit noilor generații de plasticieni să-și con-



Fig. 1. P. Piscariov. *Peisaj cu drum*, 1904. Foto autor.

tinue studiile în marele centre ale Europei (Paris, Bruxelles, München ș.a.) și în orașele României (București, Iași) [17, p. 8]. În fond, pictura basarabeană până în 1940 va rămâne axată pe coexistența influenței artei moderne, răspândită, în parte, prin intermediul creației rusești și, în paralel, prin adoptarea tendințelor artei realismului românesc.

Încercarea de a contura unele aspecte referitor la problema culorii în pictura basarabeană întâmpină dificultăți din cauza numărului extrem de redus al operelor picturale păstrate în contextul dispariției colecției Pinacotecii orașenești în timpul celui de al Doilea Război Mondial și a inaccesibilității lucrărilor ce se păstrează în colecțiile particulare din Sankt-Petersburg. [13, p. 26]. Cele câteva lucrări păstrate în colecția Muzeului Național de Artă a Moldovei ne oferă o idee vagă și neconcludentă și nu ne permite înfăptuirea unei cercetări mai ample a acestei probleme.

După cum s-a subliniat, „imitarea”, în linii mari, a picturii ruse menține arta basarabeană în coordonatele unor principii și concepții comune în problemele de tratare cromatică. Inițial, se va analiza direcția de influență cu impact mai redus asupra picturii basarabeane, și anume cea care ține de redarea realistă a imaginii artistice. Ea a fost influențată, în mare parte, de pictura „peredvijnicistă”, ce a jucat la începutul secolului XX un rol important în formarea ambianței artistice din Basarabia [17, p. 16, 22]. O privire de ansamblu asupra lucrărilor create în cadrul

acestei tendințe ne dezvăluie o desfuncționalizare voită a culorii, care îndeplinește doar un rol auxiliar de informație textuală. Adepții acestei formații – Nicolai Gumalic (1867–1959), Vasilii Blinov (1865–1944), Vladimir Doncev (1876–1941), Pavel Piscariov (1875–1949), Vladimir Ocușco (1862–1919), Alexandru Climașevschi (1878–1971) ș.a. – subordonează culoarea tematicii și o redau în tonuri mate și opace, conferindu-i astfel, un aspect reținut și grav (*Drumuri defundate* (1906, 70×140, MNAM), P. Piscariov, *Arătură* (1901, 22×33, MNAM), V. Ocușco ș.a.). Însă grație înrăuirii paralele a artei ucrainene, în special, prin intermediul artiștilor din Odessa din Societatea Pictorilor din Sudul Rusiei care expuneau alături de pictorii ruși [3, p. 100], monocromia tablourilor basarabene dispare și este înlocuită treptat cu o gamă coloristică mai variată și sonoră, caracteristică, în parte, picturii de plein-air (*Curte* (1910, 15×20, MNAM), *Nistru la Criuleni* (1906, 56×130, MNAM), *Orfana* (1908, 45×37, MNAM), P. Piscariov, *Cărârăușă în pădure* (anii '30, 25×19, MNAM), *Zi de iarnă. Promoroacă* (anii 1910), A. Climașevschi ș.a.).

Din lipsă de lucrări din perioada studiată, s-a apelat la câteva picturi din perioada precedentă care, după părerea noastră, elucidează mai elocvent trăsăturile caracteristice ale acestei orientări.

Pictura acestei perioade se particularizează printr-un raport de contrast tonal, coloritul fiind redus în mare măsură la tonuri intermediare, aproape monocrome ce sunt de multe

ori subordonate unei lumini reci abia perceptibile și impun spectatorului o stare de introversiune emoțională: *Peisaj cu drum* (1904, 94×139, MNAM) (Fig. 1), *Autoportret* (1915, 38×39, MNAM), P. Piscariov, *Autoportret* (anii '1910, 49×34, MNAM) (Fig. 2), E. Maleșevschi (1868–1940) ș.a.

Cea de-a doua direcție apare într-un raport preponderent față de arta „realistă” a formației peredvijniciste. Pictura acestei direcții reprezintă ecoul unor influențe artistice ce aparțin diferitor orizonturi stilistice, preluate și adaptate la mediul lor cultural de către membrii primei generații de plasticieni basarabeni. Dintre asociațiile artei ruse, influența cea mai mare a avut-o „Мир искусства” și „Бубнновъй валет”, a căror înrâuriri se sesizează în operele plasticienilor Pavel Șilingovski (1881–1942), Lidia Arionescu-Baillayre (1880–1923), August Baillayre (1879–1961) ș.a. Acestei orientări i se atașează și o parte dintre foștii aderenți ai artei peredvijniciste a căror creație se metamorfozează pe parcurs (Eugenia Maleșevschi). Ca și „mir-iskusstnicii”, adepții acestei societăți se interesează de idealurile estetice ale frumosului și transformă arta într-un instrument al exprimării Eu-lui personal, refugiindu-se în lumea fantasticului și mitologiei. Devenind foarte receptivi la sugestiile venite din Occident (prin intermediul artei ruse și a călătoriilor efectuate în Europa), ei utilizează procedee caracteristice orientărilor europene ce se referă atât la tematica abordată, cât și la mijloacele plastice folosite. Pentru redarea atmosferei psihologice, în această perioadă se practică tot mai des un limbaj plastic cu nuanță simbolică.

Fiind un fel de „ecou” al „curentului rus”, arta basarabeană totuși diferă ușor de arta rusă și se arată a fi mai puțin receptivă la similitudinile de ordin cromatic. Spre deosebire de pictura basarabeană, unde culorile au, de cele mai multe ori, o funcție pur decorativă, curentul rus propriu-zis mizează aproape întotdeauna pe rolul lor simbolic. Influențați într-o oarecare măsură de simbolismul literar, artiștii ruși preferă anumite culori care, în opinia lor, ajută la îmbrăcarea idealurilor în forme sensibile. Cea mai



Fig. 2. E. Maleșevschi. *Autoportret*, 1910.  
Foto autor.

îndrăgită era culoarea roșie, care în viziunea lor declanșa sentimentul neliniștii (de exemplu, lucrarea lui Kazimir Petrov-Vodkin *Scăldatul calului roșu*, 1912) sau putea semnifica, alături de galben și liliachiu – idealism, materialism ori pesimism [19, p. 33].

Indiferent de funcția și forma de prezentare a culorii în pictură, ea corespunde întotdeauna parametrilor estetici ai curentului respectiv. Plasticienii tind, prin decorativitatea culorii, uneori exagerată și contrastantă, să exprime imagini cu caracter atemporal. O predilecție pentru exotic și neobișnuit este atestată în lucrările lui P. Șilingovski *La treierat* (1922, 65×89, MNAM) (Fig. 4), *Sărbătoare* (1922, 88×123), preferință insuflată de asociația „Мир искусства” și întâlnită încă în 1911 în tabloul *Basarabia. Ghicitul* (155×293, MNAM) (Fig. 3).

Aceeași preponderență pentru arabescul decorativ și pentru grotesc o întâlnim și în cele câteva lucrări ajunse până în prezent ale Eugeniei Maleșevschi – *Primăvara* (1915, 79×177, MNAM), *Tristețe*, *Viața haremului turcesc* ș.a. (anii 1920–1930). Influențată, în faza de debut,



Fig. 3. P. Șilingovski. *Basarabia. Ghicitul*, 1911. Foto autor.

de principiile artistice ale picturii peredvijniciste tardive – *Autoportret* (1910) (Fig. 2), *Natură statică* (1912, 50×76, MNAM ș.a.) –, pictorița își modifică pe parcurs caracterul creației sale, grație unui șir de călătorii și a studiilor efectuate peste hotare [14, p. 11] (*Franțuzoaica* (anii 1910, 170×73, MNAM) (Fig. 5) ș.a.).

Interesul sporit pentru imaginea simbolică, a fabulosului și misticului, E. Maleșevski îl exprimă prin fine nuanțări coloristice ce înclină spre zona rece a spectrului cromatic. În asemenea lucrări, imaginea (feminină) este penetrată de esența unui simbol codificat și exprimă fie o idee, fie o alegorie, stare sau gând (*Primăvara* (1915, 79×177, MNAM) ș.a.).

Analiza celor câteva picturi ajunse până în prezent relevă tendința plasticienilor către o paletă complexă de culori palide și mate, forme difuze, ce plasează arta basarabeană în sfera largă a stilului modern al „Artei 1900”, cu care ei s-au familiarizat în timpul expozițiilor mixte ruso-franceze organizate la Moscova în 1908–1909 [5, p. 427] (*Basarabia. Nistrul* (1910, 38×56, MNAM), *Peisaj cu drum* (1914, 52×69, MNAM), *Cireadă de vaci* (anii 1920, 63×84, MNAM), P. Șilingovski ș.a.).

Prin prisma acestui curent este percepută și creația pictorului basarabean A. Baillayre (maturizat ca profesionist în atelierul principesei Te-

nișeva ce patrona societatea „Мир искусства”) [5, p. 411; 17, p. 38], care nu este scutită și de influența postmodernismului francez (*Natură statică cu pești* (1927, 94×56, MNAM) (Fig. 6), *Natură statică cu agavă* (1920, 106×73, MNAM), *Omagiu lui Goya* (1945, 89×56, MNAM) ș.a.).

În scopul redării stării psihologice sau „dispoziției” obiectului ori acțiunii în tratarea coloristică a lucrărilor, pictorul mizează cu precădere pe valoarea senzațiilor individuale (*Portretul fiicei cu păpușa* (1922, 99×60, MNAM), *Orfani* (Familia artistului) (anii 1920, 109×92, MNAM) ș.a.). Un exemplu concludent poate fi lucrarea *Portretul soției* (1921, 95×80, MNAM) (Fig. 7). Paleta reținută, surdinizată de tonuri delicate de gri-verzui și ocru pale, evocă complexitatea trăirilor sufletești ale personajului. Orientându-se spre zona mijlocie a energiei cromatice (verde, ocru), plasticianul atribuie coloristicii tabloului o formă voalată ce îndreaptă spectatorul spre meditație. Voind să exprime starea de spirit a personajului, pictorul reduce intenționat registrul cromatic la câteva culori discrete. Nuanțele pale și reci, subtil incluse în lucrare, determină o dispoziție de tristețe, un subtext emoțional pesimist și redau sugestiv impresia stagnării și abolirii timpului. Combinația tonurilor stinse de culori concentrice corespund stării de detașare a figurii reprezentate față de lumea reală, a



Fig. 4. P. Șilingovski. *La treierat*, 1922. Foto autor.

retragerii în adâncurile universului său spiritual și a îndepărtării față de spectator. Este dificil de apreciat motivul acestei preferințe cromatice. Se poate presupune că plasticianul miza pe predilecția intuitivă, dar relațiile (înainte de perioada la care ne referim – 1910–1914), cu K. Petrov-Vodkin [15, p. 14], pentru care culoarea purta o tensiune înaltă de conținut în construcția unei lucrări conceptuale, scot în evidență intervenția rațiunii logice. Dacă privim întreaga construcție cromatică a tabloului din acest unghi de vedere, vom observa cum culoarea capătă o nuanță cerebrală, ce poartă o informație concretă. Baillayre folosește tonuri stinse și opace de bleu-ciel, gri Marmara, ce semnifică frăgezimea, melancolia și delicatețea [9, p. 302]. S-ar putea presupune că draperia de un verde heliogen pastelat a fost plasată deliberat în cadrul lucrării, pentru a accentua starea de liniște [7, p. 40] a personajului, căruia i-a mai rămas doar speranța [4, p. 437]. Această semnificație, alături de motivul așteptării, constituia temacheie în arta rusă [20, p. 191; 15, p. 13, 15], mediu în care Baillayre a activat până în 1919. Însă, această stare poate fi percepută, citându-l pe V. Kandinsky, doar atunci: „...când spiritul asupra căruia acționează culoarea este cultivat, atunci și emoția pe care această acțiune o provoacă în suflet este mai profundă” [8, p. 17].



Fig. 5. E. Maleșevski. *Frânțuzaica*, anii 1910. Foto autor.



Fig. 6. A. Bailayre. *Natură statică cu pești*, 1927.  
Foto autor.

Așadar, putem conchide că mesajul acestei lucrări urmează două căi de descifrare: una ce ține de domeniul raționalului și impune receptorului un anumit grad de competență în problema semanticii culorii și, cea de a doua, de ordin intuitiv, care se bazează pe efectul psihologic al nuanțelor coloristice asupra spectatorului.

În aceeași cheie a procedeele plastice sunt realizate și lucrările *Natură statică* și *Natură statică cu vas de metal* (ambele datate 1920), al căror colorit devitalizat ne conduce la depistarea rezonanței unei alte grupări din arta rusă de la începutul secolului al XX-lea – „Голубая роза” („Trandafirul albastru”) – cu membrii căruia A. Baillayre a activat un timp, dar deja în cadrul altei asociații („Союз молодёжи” („Uniunea tineretului”)) [15, p. 14]. În lucrarea *Natură statică cu floarea-soarelui* (1939) (Fig. 8), artistul recurge la contrastul simultan al complementa-



Fig. 7. A. Bailayre. *Portretul soției*, 1921. Foto autor.

relor care, în cazul nostru, ar putea duce la idei venite din perioada „Decadei mov”, când culorii i se atribuia o valoare simbolică. Astfel, galbenul expansiv, deși reținut și pal, sugerează lumina și viața, iar floarea-soarelui dublează această semnificație. Transpus pe fundalul de tentă gri-albastru, galbenul ar putea semnifica, ținând cont de contextul istoric când a fost realizată lucrarea, credința și speranța într-un viitor mai bun. Deși, culoarea fondalului de nuanțe gri care, după cum se știe, atenuază orice culoare din apropiere și îi scade din puritate, „stinge” luminozitatea galbenului, atribuindu-i un rol pasiv. Această abordare cromatică „conceptuală” a lucrării denotă prezența unei viziuni pesimiste a autorului asupra realității la acel moment.

Analiza lucrărilor efectuate pe parcursul a două decenii scoate în evidență prevalarea unei game austere și reci, cu precădere a culorii verzi-albăstrui și ocru-gri, de cele mai multe ori bazată pe o variație tonală. Am putea să atribuim această predilecție particularităților psihologice individuale ale artistului, ce țin de temperamentul său și, mai puțin, de factorii socio-culturali condiționați, fără a nega însă complet



Fig. 8. A. Baillayre. *Natură statică cu floarea-soarelui*, 1939. Foto autor.

rolul celor din urmă. Un exemplu concludent, ce nu poate fi trecut cu vederea este, după părerea noastră, activitatea lui A. Baillayre, până în 1913, în gruparea „Треугольник” („Triunghiul”) din Sankt Petersburg, unde, alături de K. Petrov-Vodkin, N. Goncharova, M. Larionov ș.a. [15, p. 14], a realizat ilustrații din eposul indian. De asemenea, a fost ocupația sa de scenograf teatral [20, p. 77; 15, p. 16] care îi impune artistului o viziune cu înclinații mai mult sau mai puțin decorative (*Arlechin* (anii 1940, MNAM) ș.a.). Dar preponderența, cel puțin în lucrările păstrate până în prezent, a culorilor consonante (albastru-verde, verde-galben) ce înclină spre zona medie a spectrului cromatic, relevă că această experiență nu afectează semnificativ viziunea artistului basarabean (*Autoportret cu măști* (anii 1920, 97×71, București, Proprietatea M. Iliescu) ș.a.).

Rămânând la același capitol, se poate considera că această preferință coloristică subiectivă, în viziunea cercetătorilor moderni, pe lângă experiența artistică și gustul estetic, este dirijată de structurile afective și de tipul temperamental



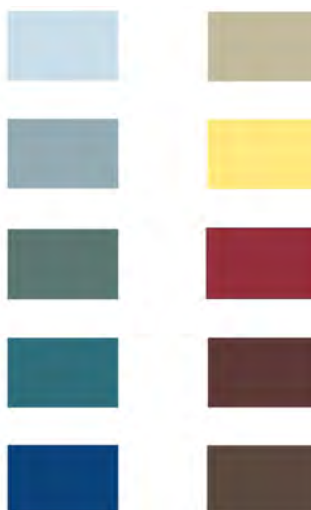
Fig. 9. P. Șilingovski. *Portretul soției*, 1930. Foto autor.

al artistului [11, p. 85]. Deși cercetătorii afirmă atunci când analizează o anumită predilecție cromatică a persoanei, că există întotdeauna o rezonanță psihofiziologică ce primează asupra preferințelor condiționate socio-cultural, în cazul nostru, am putea interveni cu o remarcă. Referindu-ne la arta primei generații de plasticieni basarabeni, cu o viziune estetică corespunzătoare cerințelor noi ale timpului, putem afirma că, indiferent de tematică, coloritul lucrărilor acestor artiști poartă, de cele mai dese ori, amprenta gamei cromatice a stilului „Modern”, devenind, când prea decorativă, când obținând tonuri destul de moderate cu nuanțe reci (*Peisaj cu troiță* (1910, 36×46), *Portretul soției* (1930, 103×67) (Fig. 9), P. Șilingovski, *Natură statică cu vas de metal* (anii 1920, 99×70, MNAM), A. Baillayre, *Autoportret* (1933, 60×60, MNAM), Boris Nesvedov (1903–1963) ș.a.).

Începând cu a doua jumătate a deceniului doi al secolului al XX-lea, culoarea din pictura



Planșa I. Nuanțe de culori întâlnite în pictura din anii 1918–1940 (influența artei peredvijniciste).  
Elaborată de autor.

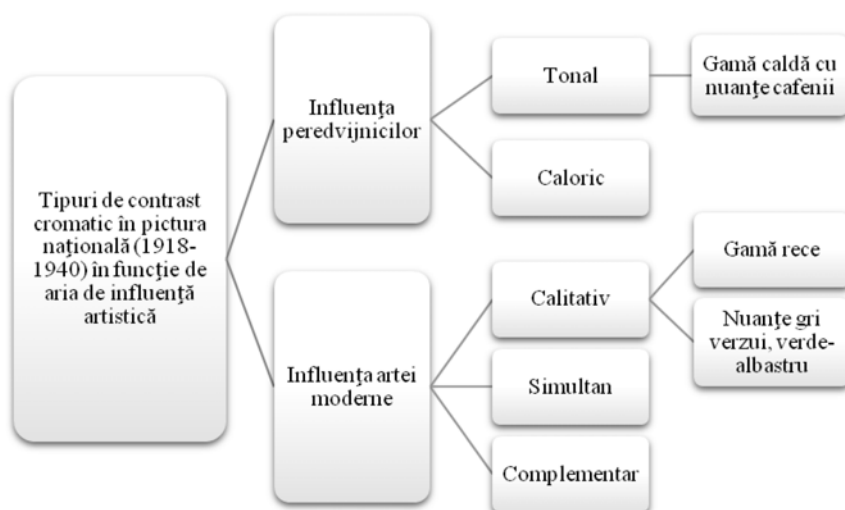


Planșa II. Nuanțe de culori întâlnite în pictura din anii 1918–1940 (influența artei moderne).  
Elaborată de autor.

basarabeană cunoaște un nou salt calitativ ce se datorează, în parte, contactului artei basarabene cu cea românească prin intermediul expoziției „Societății de Arte Frumoase” din Chișinău [20, p. 75] și a experiențelor dobândite de tânăra generație de plasticieni în urma studiilor efectuate peste hotare. În această perioadă culoarea își pierde tot mai mult acea semnificație cu subtext simbolic-asociativ, preferată îndeosebi de reprezentanții primei generații de artiști basarabeni, și se racordează, în mod special, la reprezentarea mimetică a lumii reale. Referindu-ne la lucrările care reflectă mai elocvent această viziune, am putea observa că aceste mijloace de expresie s-au cristalizat în creația lui Moisei Gamburd (1903–1954), într-un vădit caracter

autohton.

Arta lui M. Gamburd bazată, în general, pe un concept de factură realistă, relevă corespondențe stilistice apropiate expresionismului belgian, cu care autorul a fost un timp în contact (în timpul studiilor la Academia de Belle Arte din Bruxelles – 1925–1928) [18, p. 77]. Preocupat în fond de tematica rustică, plasticianul denotă un interes vădit pentru accentuarea expresivității dramatice a existenței țăranului (*Cosașii* (1935), *Țăranii* (1939) ș.a.), pe care pictorul încearcă să o redea cu ajutorul modificărilor de ordin compozițional și stilistic și altor mijloace artistice, precum generalizarea și stilizarea desenului, fragmentarea și tratarea figurii sub aspect monumental etc. M. Gamburd subordonează, de







Planșa III. Raportul culorilor în pictura din anii 1918–1940 (influența artei peredvijniciste).  
Elaborată de autor.



Planșa IV. Raportul culorilor în pictura din anii 1918–1940 (influența artei moderne).  
Elaborată de autor.

cele mai multe ori, atmosfera cromatică structurii desenului rigid, distribuind rațional culorile locale în zone compacte de umbră și lumină. Folosind deseori o paletă simplă și reținută de nuanțe calde de ocru, cafeniu-siena, ultramarin, el recurge la diferite tipuri de contraste (calitativ, cald-rece/ caloric ș.a.) ce condiționează un joc plastic de efecte cromatice în cadrul compoziției și care pun în evidență conținutul psihologic al tabloului (*Familie* (1938, 40×34), *Portretul soției pictorului* (1938, 70×50), *Țărancă* (1938, 45×39) ș.a.).

Creația sa din această perioadă scoate în relief coexistența diferitor tendințe artistice folosite la realizarea plastică a compoziției. Aceasta se manifestă, pe de o parte, prin pledarea pentru un schematism rigid și, pe de altă parte, prin apropierea, poate inconștientă, de arta populară, vizibilă cu precădere în cromatica picturilor sale.

Familiarizarea cu arta românească, ce purta la acea vreme amprenta disputelor dintre noile tendințe artistice, nu aduce schimbări esențiale în gândirea estetică a pictorilor basarabeni, fiecare concepându-și creația după propriile coordonate spiritual-sentimentale.

Pentru elucidarea mai clară a problemei analizate, autorul a încercat o demonstrație cât de cât explicită cu ajutorul a câteva cromograme (cu un caracter relativ și, într-o oarecare măsură, subiectiv), ce vor scoate în relief trăsăturile

coloristice ale picturii basarabene din perioada anilor 1918–1940 (Planșa I-II). În baza rezultatelor obținute în urma efectuării acestor cromograme, se poate relata că în cromatica picturii basarabene din perioada anilor 1918–1940 prevalează, în general, două dominante cromatice – una de nuanțe calde de cafeniu roșcat și brun ce se impun cu aproximativ 52%, și alta de tonalități reci bazate pe nuanțe de verde-albastru, căruia îi revin aproape 48% din spațiul lucrărilor picturale (Planșa III-IV).

Rezultatul analizei studiului culorii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940) scoate în relief o modificare a raportului valoric al culorii sub aspect evolutiv. Aceasta se observă în varietatea tentelor utilizate, a tipurilor de contraste, gamei cromatice, raportului de culori în pictura din diferite perioade etc. Studiul comparativ denotă o trecere de la tipul de contrast tonal/valoric și caloric/termic din perioada influenței „peredvijniciste”, la cel de culoare – simultan, complementar, calitativ/de saturație ș.a., în picturile „moderniste”. Acest fapt reprezintă un salt calitativ în materie de culoare și, totodată, îmbogățește semnificativ registrul cromatic al picturilor. Această antinomie cromatică din pictura națională din 1918–1940 este vizibilă prin raportul corelativ al valorațiilor cromatice bazate pe anumite contraste fundamentale: 1) de clarobscur-caloric și



Fig. 10. A. Climașevschi. *Primăvara timpurie*, 1931. MNAM.

2) tonal-cromatic. Totodată, această divergență „cromatică” face deosebirea dintre două sisteme conceptual opuse în viziune artistică și modalitate de tratare plastică.

Concluzii:

În cele mai reprezentative lucrări din această perioadă, culoarea este expusă prin prisma viziunilor proprii ale artiștilor, în conformitate cu principiile estetice practicate în arta rusă și cea europeană. Încă de la începutul secolului al XX-lea, registrul cromatic al tabloului basarabean se bifurcă, fiind influențat, pe de o parte, de pictura „peredvijnicilor”, ce înclină de cele mai multe ori spre zona caldă a spectrului cromatic (ocru-cafeniu, cafeniu roșcat, brun, roșu întunecat ș.a.) și de asociațiile rusești „Мир искусства” și „Бубновый валет” și de Stilul „Modern” ce avea un coraport de prevalare a nuanțelor reci (albastru tuareg, verde etrusc, lila ș.a.), pe de alta. Ambele direcții favorizau de cele mai multe ori gama monocromă, dar cu nuclee cromatice diametral opuse. Dacă în lucrările în care se mai simte încă amprenta artei peredvijniciste, culoarea are rolul de a reprezenta culoarea propriu-zisă a obiectului, în cele cu influențe „moderne”, ea obține un caracter trans-obiectual, având menirea de a exprima mai degrabă energia lui ascunsă. Purtând un

conținut cu semnificații simbolice, culoarea orientării „moderniste” conferă tabloului o semnificație aparte, care poate fi înțeleasă doar grație dispunerii unui grad de competență și inițiere a spectatorului în simbolica culorii, bazată de cele mai multe ori pe asocierea imaginativă.

În același context, putem face afirmația potrivit căreia culoarea, ca valoare abstractă, este expresia transpusă pe pânză a unei intuiții sau activități pur spirituale.

#### Vocabular:

Albastru tuareg – albastru verzui  
 Marmara – cenușiu albăstrui  
 Verde etrusc – verde grizat deschis  
 Verde heliogen – nuanță de verde smaragd (Mureșan 1988: 9)

#### Referințe bibliografice:

1. Brigalda-Barbas, E. *Pavel Șilingovski*. Chișinău: ARC, 2004.
2. Ceza, L. *Moisei Gamburd*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1959.
3. Ceza, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966.
4. Chevalier, J.; Cheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, Vol. III. București: Artemis, 1994.
5. Florea, V. *O istorie a artei ruse*. București: Meridiane, 1979.
6. Florea, V. *Pictorii ruși moderni*. București: Meridiane, 1986.



Fig. 10. M. Gamburg. *Scenă din viața țărănească*, 1932. MNAM.

7. Golu, M.; Dicu, A. *Culoare și comportament*. Craiova: Scrisul românesc, 1974.
8. Grigorescu, D. *Vasilii Kandinsky*. București: Meridiane, 1980.
9. Havel, M. *Tehnica tabloului*. București: Meridiane, 1980.
10. Lapșina, N. *Mir iscusstva*. București: Meridiane, 1980.
11. Mureșan, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Editura Ceres, 1988.
12. Stăvilă, T. *Arta Plastică din Basarabia la sf. sec. XIX-încep. sec. XX*. Chișinău: Literatura artistică, 1990.
13. Stăvilă, T. *Risipitori de comori*. În: *Moldova*, 1990, Nr. 11, p. 26.
14. Stăvilă, T. *Arta plastică din Basarabia. Influențe germane*. În: *Știința*, 1992, 30 noiembrie, p. 11.
15. Stăvilă, T. *August Baillayre. Pictorul și epoca sa*. În: *Arta'94. Seria Arta plastică*. Institutul de Istoria și Teoria Artei. Chișinău: AȘM, 1994, p. 12-19.
16. Stăvilă, T. *Interferențe europene în arta plastică din Basarabia*. În: *ARTA, 1999-2000. Arte Plastice, Arhitectură, Muzică, Teatru, Cinema*. Chișinău: AȘ a RM. Institutul Studiul Artelor, 2000, p. 45-53.
17. Stăvilă, T. *Arta Plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000.
18. Toma, L. *Etapele creației lui Moisei Gamburg*. În: *Arta'94. Seria Arta plastică*. Institutul de Istoria și Teoria Artei. Chișinău: AȘM, 1994, p. 76-85.
19. Долинский, М. *Искусство и А. Блок*. Москва: Советский художник, 1985.
20. Плэмэдялэ, О. А. М. *Плэмэдялэ. Жизнь и творчество*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1965.
21. Сарабьянов, Д. *Русские живописцы начало XX века*. Ленинград: Аврора, 1973.

### **Specificul cromaticii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940)**

**Rezumat.** În prezentul articol este caracterizat specificul culorii în pictura națională din perioada anilor 1918–1940, sunt identificate traseele de influență artistică ale plasticienilor basarabeni și sunt menționate reperele stilistice ale unor pictori renumiți ș.a. Printre artiștii care au activat în acest segment cronologic sunt N. Gumalic, P. Piscariov, V. Ocușco, A. Climașevschi, P. Șilingovski, L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, E. Maleșevschi ș.a. Activitatea lor este influențată de diverse direcții artistice – arta realistă rusă și arta modernistă europeană – cu care ei s-au familiarizat în timpul studiilor și călătoriilor.

Autorul a determinat raportul culorilor în pictura din perioada cercetată în funcție de orientarea artistică, care se bazează pe tonalități calde de cafeniu, brun, în cazul influenței artei ruse de factură „peredvijnicistă”, și pe tente de verde-albastru, gri verzui, în cazul influenței artei moderne europene. Din studiul comparativ se observă o trecere de la tipul de contrast tonal și caloric din perioada influenței „peredvijniciste”, la cel de culoare – simultan, complementar, de saturație ș.a., în picturile „moderniste”. De asemenea, este evidențiat caracterul informativ al culorii din unele lucrări, bazat pe valențe simbolice inspirate din literatura și pictura rusă de la hotarul secolelor XIX–XX.

**Cuvinte cheie:** culoare, pictură, contrast cromatic, valoare, arta rusă, artă modernă.

### **The specifics of chromatics in the national painting of the interwar period (1918–1940)**

**Abstract.** This article characterizes the specifics of color in the national painting in the period 1918–1940, identifies the paths of artistic influence of Bessarabian artists, mentions the stylistic landmarks of their creation etc. Among the artists who worked in this chronological segment are N. Gumalic, P. Piscariov, V. Ocushco, A. Climashevschi, P. Shilingovski, L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, E. Maleshevschi and others. Their activity is influenced by various artistic directions – Russian realistic art and European modernist art with which they became acquainted during their studies and travels.

The author determined the color ratio in the painting from the researched period according to the artistic orientation, which is based on warm shades of pale brown (fawn), brown in the case of the influence of Russian art of „peredvijnicist” nature, and shades of green-blue, greenish gray, in the case of the influence of modern European art. From the comparative study, a transition is observed from the type of tonal and caloric contrast from the period of „peredvijnicist” influence, to the one of color – simultaneously, complementary, saturation etc., in „modernist” paintings. Also the informative character of the color in some works is highlighted, based on symbolic valences inspired by Russian literature and painting from the border of the XIX–XX centuries.

**Keywords:** color, painting, color contrast, value, Russian art, modern art.