

CRITERIUL FINALITĂȚII ÎN ARTA PLASTICĂ MOLDOVENEASCĂ (1940—1990)

CRITERION OF FINALITY IN MOLDOVAN FINE ART (1940—1990)

VICTORIA ROCACIUC,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Academia de Științe a Moldovei

Cercetarea este consacrată unuia dintre cele mai importante criterii de apreciere ale operelor de artă plastică din fosta RSS Moldovenească. În perioada secolului XX, în istoria artelor problema finalității a fost foarte populară. Între anii 1940—1990 în teoria artelor au fost definite mai multe criterii ale finalității. Obiectivul articolului este a studia acest fenomen.

Cuvinte-cheie: operă, artă plastică, criteriu, apreciere, finalitate, expoziție, realismul socialist.

This investigation is dedicated to one of the main criteria of appreciation of fine artworks in the former Soviet Socialist Moldavian Republic. In the history of arts the problem of finality was very popular during the 20th century. So, between the 1940s-1990s in the theory of arts there were different criteria of finality. The aim of this article is to explore this phenomenon.

Keywords: opera, fine art, criterion, appreciation, finality, exhibition, socialist realism.

În cadrul studierii proceselor-verbale și materialelor documentare de arhivă consacrate dezbaterilor și discuțiilor expozițiilor de artă plastică moldovenească din perioada realismului socialist, am avut posibilitate să observăm că la suportul și criteriile estetice specifice timpului se mai adauga încă o cerință deosebită: *criteriul finalității*.

Noțiunea *finalitate* (din franceză *finalité*) înseamnă scop în vederea căruia are loc o activitate. Or, în a doua accepție a termenului, este vorba de o tendință sau o orientare a cuiva sau ceva spre un anumit scop [1, p. 380].

În tratarea etimologică a cuvântului, *finalitatea* nu trebuie confundată cu *finalizarea* — acțiunea de a finaliza și rezultatul ei [1, p. 380]. Însă ele sunt foarte apropiate și pot să se completeze reciproc. De fapt, întru atingerea finalității pot exista mai multe scopuri și mijloace, iar *finalizarea* formează unul dintre acestea. Deci, *finalitatea* este o noțiune mai largă care, spre exemplu, în arta plastică cuprinde mai multe aspecte (criterii și principii).

În prezenta investigație ne vom opri nu atât asupra scopurilor pe care le urmau artiștii plastici creând operele lor, cât asupra tratării teoretice și practice a acestora în contextul artelor plastice moldovenești sovietice.

La nivel teoretic, drept sursă de referință ne-a servit lucrarea lui Otar Piralișvili *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория „NON-FINITO“*. Această monografie reflectă destul de amplu viziunea autorului în raport cu mai multe criterii ale finalității, inclusiv și analiza istorică a fenomenului menționat. Însă ea poartă amprenta considerabilă a mentalității și ideologiei timpului în care a apărut. Autorul aduce exemple din arta renascentistă și accentuează aspectul nefinalizării principiale în operele din perioada respectivă. Piralișvili își propune drept teme de cercetare *esența ideatico-afectivă a indicilor exteriori ai finalității, geneza lipsei de finalitate în pictură (живописная незавершенность), problema „utilului“ și „inutilului“ în acest aspect, dialectica integrității interioare și cofinalității infinite (бесконечная „созавершенность„) în operele de artă etc.* [2, p. 1-201]

Scopul nostru nu constă în polemizarea cu teoriile menționate, ci în stabilirea genezei *criteriului finalității* și aspectelor sale pentru arta moldovenească.

În acest context, trebuie să remarcăm că nu atât lipsa *finalității* a servit drept scop, cât realitatea constatată în urma multor expoziții de referință și, desigur, a marcat forma non-valorii în estetica sovietică. Totuși, acest aspect a servit celor mai contradictorii tratări de analiză a operelor și avea o evoluție specifică.

Spre exemplu, în 1952 s-a desfășurat *expoziția de primăvară a creației artiștilor plastici moldoveni* [3, p. 1-29]. În cadrul ei au fost expuse lucrări de artă plastică realizate de la sfârșitul anului 1951 până în mai 1952, și n-au fost etalate ca opere de valoare. Numeroase exponate erau în stadiul de lucru, schițe la tablouri, grafică sau sculptură etc. Din cele 10 lucrări reproduse în catalogul expoziției, cel mai bine este reflectat domeniul graficii (afișe, ilustrații la cărți realizate de Boris Șirokorad, Evgheni Merega și Leonid Grigorașenko și *Portretul stahanovistului* de Vladimir Moțkaniuk). În domeniul picturii drept cele mai reușite au fost apreciate studiile *Cu susținerea excelentă a examenului* de Ivan Erșov și *Înainte de examene* de Nikolai Gorșkov. Sculptura a fost prezentată de lucrarea *Pomicultura* (basorelief din seria *Moldova Sovietică*) de Claudia Cobizev și *Bustul pietrarului fruntaș Smirnov* de Lev Averbuh. Toate lucrările nominalizate servesc drept exemple elocvente ale caracterului *naturalist* specific artei plastice sovietice moldovenești din acea perioadă. Dacă e să analizăm respectivele lucrări prin prisma realității actuale, atunci ele ne vor părea finisate. Deci, naturalismul și redarea realistă a imaginii nu reprezentau unicul aspect al finalității.

La 3 decembrie 1952 a avut loc o discuție de analiză a expoziției republicane de artă plastică [4, F. 1-140]. Presupunem că este vorba despre expoziția remarcată mai sus. În cadrul discuției s-a constatat că natura statică în expoziție se dovedește a fi un gen neglijat, și a fost reprezentat în expoziție doar prin două tablouri, autori fiind Foinițki și Dațko. Ambelor lucrări li s-au găsit anumite cusururi: în cea a lui Foinițkii lipseau mijloacele decorative, iar lucrarea lui Dațko avea un neajuns de ordin tematic: „... *Pictorului i s-a părut că natura statică nu are conținut, iar natura statică trebuie să aibă și are conținut tematic...*“. La expoziție s-a bucurat de succes tabloul consacrat tematicii copiilor *La poiană*, creat de pictorița Ana Baranovici. Însă specialiștii nu puteau ajunge la un numitor comun, în cadrul analizării acestei lucrări: „*Dacă o vom considera drept operă finisată — am putea să o supunem unei critici categorice, pentru că tabloul are multe neajunsuri; dacă o vom lua drept schiță (studiu) pentru viitorul tablou — lucrarea conține multe lucruri bune*“ [4, F. 37].

Întru aprecierea finalității serveau și *reflectarea originală a tematicii sovietice*, și *nivelul de pregătire al artiștilor plastici, neajunsuri de ordin diferit* și un șir de alți *factori socio-culturali*.

De fapt, obiectivele trasate în fața domeniului grafică se deosebeau de cele puse în fața picturii. Tabloul pictural presupunea o studiere de lungă durată, în care artistul sintetiza viziunile sale, redându-le potrivit tematicii alese. Grafica însă era menită să reflecte mai operativ totul ce propunea realitatea sovietică. Așadar, graficienii aveau acces la temele pe care pictorii nu le abordau. Totuși, grafica sovietică moldovenească a fost apreciată drept restanțieră la capitolul progres: „...*graficienii noștri au o evoluție mai lentă decât pictorii noștri, sculptorii și artiștii aplicaționiști*“ [4, F. 41]. Din cele 150 de lucrări în expoziție, doar 5 erau din domeniul graficii de șevalet, nivelul de realizare al acestora nefiind apreciat, printre care: *Motociclista* de Vladimir Moțkaniuk, *Parcul „Alexandr Pușkin“* de Grigore Furer. A fost criticată creația lui Evgheni Meregă. Atenția criticilor au atras-o lucrările lui Ghenadi Zâkov, datorită desenului scrupulos, susținut de o tehnică aleasă. În sculptura de atunci, pe primul loc se posta imaginea omului, astfel concepându-se toată tematica în domeniu: „... *în afara omului, nu există temă pentru sculptură, în ansamblu*“ [4, F. 41]. Acestor exigențe corespundeau *Portretul cântăreței Botezat* și *Voi deveni aviator* de Vladimir Dobroșinski. Prima lucrare a fost considerată mai reușită: „*Fără accesorii și tot felul de inscripții, recunoaștem în sculptură omul muncii creatoare, o cântăreață ... , dar această persoană concretă nu este tipică pentru popularizare, fapt care nu permite ca lucrarea lui Dobroșinski să fie apreciată la înălțimea calităților ei plastice*“ [4, F. 54]. Conform criteriilor din acea perioadă, *Cultivatoarea de bumbac Nour*, executată de același autor, nu a redat în nici un fel *starea psihologică a Eroului Muncii Socialiste*. Protagonista lucrării nu arăta deloc învingătoare, și nici nu semăna deloc cu chipul real al colhozniceii, corpolente și puternice. La fenomenele pozitive în sculptură se refereau *Pietrarul Smirnov* și *Bustul lui Vladimir Lenin* de Lev Averbuh, pe când *Bustul colhoznicului* de Claudia Cobizev nu a fost apreciat pozitiv din cauza că „...*el a fost conceput ca imagine concretă a frunzașului Muncii Socialiste, însă nu a rămas decât să-l numim „Bustul colhoznicului”, fiindcă el nu este suficient pentru portret*“ [4, F. 54]. Autoarea nu a acordat atenția cuvenită *imaginii simple generale*, și a lucrat asupra calităților *individuale* proprii celui întruchipat. În cadrul discuției s-au lansat diferite păreri despre calitatea operelor expuse. Spre exemplu, Claudia Cobizev considera că una dintre cele mai bune lucrări sculpturale în expoziție este *Maiakovski la tribună* de Iosif Cheptenaru, care reda imaginea generală a poetului. Alt fenomen pozitiv a devenit vernisarea în expoziție a covoarelor realizate de Valentina Neceaev și Ioachim Postolachi. „*Păstrând particularitățile stilistice de bază, ei au reușit să redea conținutul tematic, completat de anumite subiecte clare*“ [4, F. 59]. Acest factor era perceput drept valorificare a tradițiilor artei populare, cu toate că linia tematică nu a fost niciodată proprie covoarelor moldovenești. Persista părerea că imaginile realiste vor conferi mai mari posibilități pentru abordarea unor *teme majore* și tratarea lor la un nivel cu adevărat artistic. Domeniul ceramicii a fost prezentat de lucrările lui Pavel Bespoiasnii, Tatiana Kanaș, Valentina Neceaev și Tatiana Ciucurean. Însă, examinate mai atent, se atestă anumite lacune: unele ornamente diferă de stilul moldovenesc, vasele fiind realizate în forma caracteristică celor din sudul Rusiei. Luând în considerare faptul că această ceramică era doar la începuturi, experiența, cu toate erorile comise, a fost considerată salutară.

Lucrarea lui Mihai Greu *La țelină* a fost considerată drept nefinisată, însă în tablou se accentuau trăsăturile *poetico-romantice* de traducere în viață a planurilor de avansare a economiei sătești.

La 23 decembrie 1953 a avut loc discuția *cele de-a VIII-a expoziții republicane a artiștilor plastici din RSS Moldovenească* [5, F. 1-55]. Era timpul în care realizatorilor artei sovietice li s-au formulat sarcini, în lumina Congresului al XIX-lea al PCUS: „*Tezele lui Malenkov privind tipicul ca sferă de manifestare a partinității în arta realistă, criticarea de către el a conferirii obiective a tipicului ca una des întâlnită, i-au înarmat pe lucrătorii artelor cu noua armă teoretică în lupta pentru crearea frumoaselor opere demne de societatea comunistă*“. Din cauza plecării multor membri UAP a RSSM în tabăra de creație de la Moscova, majoritatea participanților în expoziție o constituia tineretul. În cadrul discuției pe marginea expoziției s-au pronunțat mai mulți critici și artiști plastici: Kir Rodnin, Alexei Vasilev,

Matus Livșiș, Serghei Ciokolov etc. Dar cel mai precis și mai detaliat a analizat lucrările vernisate criticul Ada Mansurova (Zevin). Ea a menționat reușita compozițională a portretului creat de Valentina Rusu-Ciobanu. „*Însă portretul nu este finisat și imaginea rămâne nedefinită. Autoarei nu i-a ajuns iscusință, mijloace. Prost este reflectată umbra feței, nu sunt ajustate formele torsului, iar mâinile nu sunt realizate deloc — culorile roșu și gri nu sunt armonizate între ele. Cu toate intențiile conceptuale, momentele date zădărnicesc realizarea lor*“, considera criticul. În opinia Adei Zevin, Gheorghe Jankov, într-o măsură și mai mică conștientiza sarcinile portretului: „*Abordarea artistului este destul de originală, însă plăsmuirea portretului — primitivă. Lipsește desenul, fixarea figurii așezate, nu este înțeleasă masivitatea excesivă a capului și nu este respectată pictarea feței în raport cu lumina-umbră*“ [5, F. 3-4]. Totodată, se atestau și momente aparte care denotau abilitățile și măiestria autorului (*Portret de fată*). Similitudini cu portretul lui Jankov se remarcă și în tratările lui Șilkov și Dațko, în particular, specificul coloristic în creațiile lui Dațko, simplitatea și claritatea structurilor picturale ale lui Șilkov. Însă la ambii lipsea omogenitatea ideilor, ceea ce imprima lucrărilor deficiențe esențiale. În lucrările lui Fokin s-a relevat mai multă iscusință și dexteritate profesională. Mai slabe decât la ceilalți arătau abordările lui Anikiev: „*Artistul deloc nu meditează asupra ideii, nu este limpede ce anume dorește el să comunice despre om, pictează cu indiferență, dezlânat, plat. Integritatea aparentă este atinsă prin uniformitatea tușelor și raportul coloristic apropiat. Figurile nu sunt plăsmuite perfect, abundența petelor de lumină aglomerează suprafața feței, broboada se desprinde*“ [5, F. 3-4]. În portretul lui Moisei Gamburd, de rând cu realizarea convingătoare a imaginii, s-a menționat *caracterul convențional al ținutei* [5, F. 5].

La 9 ianuarie 1962 a avut loc discuția expoziției lucrărilor prezentate la concursul *Contemporanul nostru* [6, F.1-3]. Din comisia de jurați ai concursului făceau parte reprezentanții UAP din URSS, Ucraina, Letonia, Lituania și Moldova: Osenev, Pimenov, Volodin, Porhailo, Todorov, Pricepa, Petru-lis, Dișler, Corobceanu, Bogdesco, Rodnin etc. În total, pentru concurs au fost înaintate 67 de lucrări. Din domeniul picturii au fost remarcate portretele create de către Varvara Sadovskaia, Olga Orlov, Iuri Șibaev, Igor Vieru; din cel al sculpturii — lucrările lui Naum Epelbaum și Claudia Cobizev. În pictura de gen au fost apreciate drept cele mai reușite tablourile lui Mihail Reasneanski *Împărâteasa câmpii-lor* și al Serafimei Senkevici *Vânzătoarea*. Ultima a fost tarată drept episodică, spontană, de studiu, același lucru fiind remarcat și în portretele *Vinificatorul* de Reasneanski și *Pensionarul* de Proneaev. Aspectul negativ al acestora consta în preocuparea exclusivă a artiștilor de reflectarea exterioară, fotografică a personajului, neglijindu-se esența spirituală, starea psihologică a prototipului. Același cusur — concentrarea asupra detaliilor și particularităților individuale, în lipsa anumitei generalizări, potrivit criticului Rodnin, era propriu portretului executat de Glebus Sainciuc: „*Este desigur o căutare, dar, totuși, rămâne deocamdată doar o căutare*“ [6, F. 2]. Lucrările Valentinei Rusu-Ciobanu au fost atestate drept rezolvări reci, ilustrative. Portretele lui Arnautov și Gușanov au fost considerate drept studii nefinisate. „*Trebuie să le spunem acestor tovarăși, ca și altor, să le sugerăm să creeze imaginea contemporanului și să facă aceasta prin mijloace plastice*“, remarca criticul Rodnin [6, F. 2]. Despre lucrările lui Jankov și Neforosov s-a spus: „*Ideile, imaginile oamenilor concreți sunt șterse, s-au pierdut pe undeva, și străduințele, chiar foarte energice, n-au adus rezultate pozitive*“ [6, F. 2]. Drept schiță fugitivă a fost tratată lucrarea *Cap de femeie* de Iakov Averbuh: „*Însă schița deocamdată nu este un portret. Zâmbetul, tristețea, jalea sunt moduri de abordare pentru crearea portretului. Ele sunt foarte necesare, dar aceasta nu constituie calea de căutare și de rezolvare plastică a conținutului calităților interioare ale omului. Același lucru poate fi spus despre linogravura lui Kolosov „Constructorul“ și „Portretul băiatului țăran“ de Novak*“, s-a subliniat în cadrul dezbaterilor de analiză [6, F. 2]. În încheierea discuției, s-a accentuat problema perfecționării profesionale a artiștilor plastici.

De remarcat și *prima expoziție republicană a artiștilor de teatru și cinema* [7, p. 3-52]. Exponatele acesteia au fost create în perioada anilor 1958—1966. În timpul respectiv, se impune necesitatea creării unor schițe de decor în formă de opere finisate, care ar fi prelungit existența lor și după lansarea spectacolului sau apariția filmului și ar fi putut fi vernisate în cadrul expozițiilor republicane și

unionale. Această condiție favoriza optimizarea nivelului artistic. Au fost expuse lucrările artiștilor renumiți, precum Constantin Lodzeiski, Anatoli Șubin, Anton Mater, Sulamita Cervinskaia, Nikolai Alentiev. S-au manifestat și mai puțin cunoscuții până atunci Aurelia Roman, Stanislav Bulgakov, Vasili Kovriga, Filimon Hămuraru, aducând un suflu nou prin creația lor. Cele mai reușite lucrări au fost selectate pentru expoziția unională la Moscova. Atunci exista părerea că la executarea schițelor și decorului vectorul principal ar fi: „cu cât mai tradițional este spectacolul, cu atât mai neobișnuită trebuie să fie realizarea scenografică a lui“ [8]. Artiștii plastici se aflau în permanenta căutare a noilor forme și mijloace de expresie.

Firește, schimbările anumite (decorativismul și stilul auster, care au atins apogeul lor în arta plastică moldovenească din perioada anilor 1970—1980) nu au fost deloc întâmplătoare. Drept *premise* au servit și dezvoltarea activității expoziționale: dacă ne vom referi la anii '40, după cum am constatat, atunci au avut loc numeroase *expoziții* ale *schițelor de tablouri* etc. Impunerea creșterii numărului de expoziții, de asemenea, a jucat un rol distructiv pentru studierea și utilizarea așa-numitei *metode a realismului socialist* și, respectiv, a *finalității*. Conform cerințelor anilor 70, artiștilor plastici li se pretindeau doar lucrări serioase, opere finisate. Atunci a și apărut problema abordării și conștientizării concepției, în aspect plastic. În lucrul asupra schițelor, de regulă, se accepta și o anumită *stilizare*. Cât privește *metoda realistă* sau *academică*, aceasta presupune o *generalizare* de altă natură. În acest sens, drept exemplu de excepție în stăpânirea stilului *realist* (academic) în țara noastră, servesc operele și schițele lui Leonid Grigorașenko, care nu și-a schimbat metoda de creație.

Deși în perioada anilor 1970—1980 se pune accentul pe reînnoirea mijloacelor artistice, utilizarea materialelor noi, fără crearea noilor tendințe și genuri, lucrul acesta ar fi fost imposibil de realizat, pur tehnic. Valoarea estetică a operelor depindea, în mare parte, de măiestria și de talentul autorului și, mai ales, de cunoașterea și înțelegerea subtilităților timpurilor de atunci.

Drept rezultat al cercetărilor, avem posibilitate să constatăm că în perioada secolului XX, în istoria artelor moldovenești problema finalității a fost foarte populară, iar în secolul XXI ea pare deja nu atât de importantă. Deși aceasta nu înseamnă că situația s-a precizat. Și în prezent, în culoarele artistice finalitatea unor opere continuă a fi discutată. Aceasta va dicta studierea și elaborarea noilor criterii ale finalității, actuale și contemporane.

În concluzie, analizând multitudinea aprecierilor și atitudinilor față de operele create în perioada sovietică, menționăm că finalitatea se află în dependență directă nu atât de criteriile sale, precum menționa Otar Piralishvili, cât de factorii viabili care servesc diverselor interpretări. Printre cele de bază evidențiem, în primul rând, *factorul psihologic* și *socio-cultural* care, de regulă, conduceau la *schimbări* în domeniul esteticii.

Referințe bibliografice

1. COTEANU, I.; SECHE, L.; SECHE M. *Dicționar explicativ al limbii române*. București: Univers enciclopedic, 1998.
2. ПИРАЛИШВИЛИ, О. *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория „NON-FINITO“*. Тбилиси: Хеловнеба, 1973.
3. *Весенняя выставка произведений художников Молдавии*. Chișinău: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952.
4. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма собрания, посвященного обсуждению республиканской художественной выставки 1952 года (от 3 декабря 1952 г.). AOSPRM. F.2906. Inv. 1. D.83. F.1-140.
5. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма обсуждения выставки от 23 декабря 1953 года. AOSPRM. F.2906. Inv.1. D.101. F. 1-55.
6. Союз Художников Молдавской ССР. Протоколы выставки работ поступивших на конкурс „Наш современник“ и выставки работ Ершова И. (от 12 января 1962 г.). AOSPRM. F.2906. Inv.1. D. 250. F.1-3.
7. РОДНИН, К. *Каталог первой республиканской выставки художников театра и кино*. Chișinău: Молдреклама, 1967.
8. Союз Художников Молдавской ССР. Стенограмма XI Съезда художников Молдавии (от 28-29 февраля 1968 года). AOSPRM. F. 2906. Inv.1. D. 325. F. 274.