

## CONSIDERAȚII PRIVIND LIMBAJUL SPAȚIULUI DECORATIV AL ORNAMENTICII MARITÿR

Natalia PODLESNAIA

### Rezumat

*În articol este analizat limbajul spațiului decorativ al ornamenticii Maritÿr – atât din punct de vedere al morfologiei și sintaxei imaginii-ornament, cât și din perspectiva abordării acestuia ca simbol. Analiza este efectuată în baza unui album cu materiale didactice, din perioada anilor 1939-1941, ce conține 96 de compoziții ornamentale transpuse pe hârtie milimetrică în scara 1:1, efectuate de către și sub conducerea Antoninei Budekina în cadrul Școlii Profesionale „8 martie” din Ioșcar-Ola, Republica Autonomă Mari-Eli, Federația Rusă.*

Decodificarea și interpretarea semanticii ornamentului este mereu actuală, grație complexității sale și continuă să atragă atenția cercetărilor din domeniul istoriei și teoriei artelor, al studiului artei populare. Ornamentul, ca formă de comunicare, ca sistem de semne, ca limbaj ce codifică sensuri profunde<sup>1</sup>, în tradiția broderiei Mari-Eli, prezintă interes ca o etapă de mult depășită de alte ornamentici etnoculturale tradiționale. Astfel, studiul motivelor ornamenticii Mari-Eli de pe pânzele populare relevă analogii cu structura limbajelor, prin combinarea motivelor elementare, în cadrul unui număr finit de reguli, oferind posibilitatea descrierii „mesajului” artistic în maniera gramaticală.

Analiza lucrărilor, la o distanță de 70 de ani denotă că astăzi există posibilități mult mai mari decât în trecut de a cunoaște și de a păstra tezaurul folclorului plastic, de a-l feri de denaturare ca un bun artistic al umanității. Descoperirea unui album la Chișinău, realizat de profesoara Antonina Budekina în anii 1939-1941, a adus în primul plan problematica teoretică a limbajului plastic al ornamentului.

Cercetarea lucrărilor din acest album mai este relevantă și din considerentul că bogăția tradiției ornamentale a acestui popor, exprimată prin broderii, permite să cunoaștem o etapă foarte valoroasă a dezvoltării artei populare. La etapa creării albumului motivele ornamentale aveau profunde semnificații. Ele reflectau prin imagini idei privind lumea, omul, cosmosul. La fel, prin album putem cunoaște aspecte importante din experiența școlilor de meserii în aceea perioadă. Interesul intelectualilor, în primul rând al profesorilor, era sporit pentru arta populară afectată de transformările sociale.

Budekina Antonina Alexei, în căsătorie Suslova, născută la 12 decembrie 1918, în localitatea Popovskoe, raionul Bejețk, regiunea Moscova (actualmente Tver), își face studiile profesionale la Moscova, în cadrul Colegiului de Arte Promcooperația (1934-1939). Specializându-se ca pictor-tehnolog de broderii, ea a fost repartizată la lucru în Ioșcar-Ola. În februarie anul 1939 (conform carnetului de muncă) Antonina, în vârstă de 20 ani, intră în funcția de pictor-tehnolog de broderii și profesor la disciplinele artistice la Școala profesională „8 martie” din Ioșcar-Ola. (Марпрофтехшкола им.

8-го марта). Aici, în capitala Republicii Mari-Eli, Antonina Budekina face cunoștință cu arta broderiei tradiționale (Maritÿr) ca expresie a culturii și a tradiției locale și descoperă în ea o lume plină de sensuri și armonie.

Remarcă bogăția mijloacelor plastice utilizate de brodeze, devine martora ieșirii din uz a vechilor obiecte brodate, constată insuficiența literaturii speciale pentru studi-erea acestei tehnici tradiționale, a procedeeleor de executare, factori care au influențat-o să înceapă activitatea sa de salvagardare a artei broderiei, deja semiuitate.

Studiază operele originale ale timpului, interesându-se îndeosebi de spațiul decorativ al acestora, de coloritul național. Lansează acțiunea de salvagardare a artei broderiei la nivel de școală profesională<sup>2</sup> în scopul de a fixa schemele ornamentale: ca desen, formă, culoare și compoziție, pentru a transmite și perpetua această moștenire culturală generațiilor următoare.

În acest context, trebuie menționată participarea cu scopul promovării broderiei tradiționale Mari-Eli, la *Prima expoziție unională de la Moscova*, organizată în anul 1940, cu lucrările de diplomă ale absolvenților Școlii Profesionale „8 martie” din Ioșcar-Ola, efectuate sub conducerea profesoarei Antonina Budekina. Acest fapt este confirmat atât prin „Diploma de onoare” personală, găsită împreună cu albumul, cât și prin mențiunea sa de pe ultima pagina a acestui album.

După anii 50-60, mai ales în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, această tehnică a început să fie revitalizată pe plan național la scară largă. Cel mai de vază reprezentant al broderiei naționale era atunci Lilia Orlova<sup>3</sup>.

Broderia poporului Mari este numită *tÿr*. Respectiv *Maritÿr* – este numită arta broderiei – fiind cel mai original fenomen în cultura materială și spirituală a acestui popor. Arta broderiei s-a dezvoltat în cadrul vieții cotidiene a poporului în strânsă legătură cu obiceiurile și ceremoniile lui, munca și credința despre natură. Ornamentul, compoziția, combinarea și semnificația cromatică, ritmul desenului, abundența ornamentelor brodate mărturisesc despre gusturile și tradițiile poporului Mari, vorbesc despre un nivel înalt de înțelegere și percepere a frumuseții și armoniei. Acest gen, tipic pentru lucrul manual practicat de femei, este rezultatul creației multor generații de brodeze din Republica Mari-Eli. Broderia, fiind genul cel mai specific al activității creative a femeilor Mari, ocupă locul principal în decorul costumului național și demonstrează astfel posibilitățile omului de a transforma pânza simplă în operă de artă<sup>4</sup>.

În tradiția Mari fetițele începeau a învăța arta broderiei la vârsta de 6 ani și până la majorat ele trebuiau să-și finiseze zestrea. Meșterițele transmiteau iscusința generațiilor următoare, nemijlocit prin contactul meșter-elev, folosind experiența personală. Acest mod de transmitere a tehnicii de broderie și a vechilor modele duceau la conștientizarea filosofică a ornamentului pe parcursul a mai multor secole de-a rândul.

În anii 40 ai sec. XX poporul Mari credea că ornamentele tradiționale ale hainelor pe lângă faptul că codificau *mesaje* sociale mai posedau și *puteri miraculoase*. Etnograful regiunii Mari-Eli, Timofei Evseev, la începutul secolului XX a înregistrat o legendă privind rosturile apotropaice ale motivelor brodate. În vechime, ieșind pe câmpul de luptă, ostașul acoperea scutul său cu pânza pe care era brodat ornamentul sfânt – *tamgaua* – și acesta îl proteja<sup>5</sup>.

Simbolul, semnul ornamental numit – *tamga*, constituie o particularitate pentru broderia Mari-Eli. Semnele brodate erau folosite la garnisirea cămășilor, acoperind gulerul, tăietura de la piept, umerii, lungimea și manșeta mânicilor, spatele, regiunea poalelor etc. Această topografie a ornamentației brodate era legată de credințele străvechi ale poporului Mari – că toate deschizăturile și marginile hainelor trebuiau să fie protejate, ocrotite contra bolilor și de deochi (Fig. 1-3.).

Religia tradițională Mari venerează spiritele naturii. Oamenii Mari credeau în puterile miraculoase ale apei, pământului, soarelui etc., ce transmiteau energia vitală omului<sup>6</sup>. Analizând câteva elemente-simboluri de pe cămașa tradițională fixate în album, constatăm că acestea în dependență de locul amplasării, se numeau diferit, însă toate îndeplineau funcții apotropice și regeneratoare și erau în legătură cu forțele miraculoase ale naturii. De exemplu, între ornamentul ce înconjoară tăietura de pe piept și ornamentul ce începea de la umăr, coborând în jos pe partea exterioară a mâinii, se afla rozeta numită *ciîzorol* (чызорол), menționată adesea de cercetători<sup>7</sup>, care semnifică *paznicul pieptului*. Ciîzorol putea fi în forma unei benzi diagonale (vezi fig. 4.), sau a unui unghi ascuțit. Prezența acestui tip de ornament pe cămașă demonstrează maturitatea femeii, fiind simbolul căsătoriei și maternității, protejând sănătatea femeii-mame, ce trebuia să nască și să crească copiii sănătoși, continuatori ai tradiției și culturii acestui popor. La baza desenului erau elemente geometrizate ale motivului vegetal: flori și petale.

În decorarea cămășilor pentru bărbați era utilizat ornamentul numit *pondașîrtur* (пондашйртур), în traducere – *broderia în jurul bărbiei*<sup>8</sup>, – și se broda pe pieptul cămășilor bărbătești. Broderia forma o compoziție ornamentală cu colț pe mijloc, și câteva colțuri mai mici situate pe părțile laterale ale acesteia care apoi se ridicau spre umeri pe ambele părți ale tăieturii de pe piept. (Fig. 5.) Broderia densă era acompaniată de o broderie ușoară, formându-i conturul. *Vacium-baltur* (вацым-балтур) semnifică *broderia de pe umeri*<sup>9</sup>, și se broda pe partea de sus a umerilor. Desenul era format din ornament, situat pe axa umărului și se juxtapunea cu broderia de pe piept în partea ei de sus, semnificând *labe de cioară*. (Vezi fig. 6.) Ornamentul, ce amintește de o compoziție pentru bordură, situat pe toată lungimea mâncii constituie *talismantul umerilor lați*, simbolul corpului bărbătesc și a puterii fizice a stăpânului cămășii (Vezi fig. 7). Altă compoziție ornamentală este numită *tuporol* (тупорол) – *paznicul spatelui*<sup>10</sup>. Însăși denumirea acestui ornament vorbește de destinația sa – de a proteja stăpânul cămășii din spate.

În album sunt reprezentate două acoperăminte pentru cap, ambele considerate obiecte de ritual. Colțul primului tip de acoperământ, *batistă – vurgenciic* (вургенчык), era decorat cu motivul crucii, care trebuia să protejeze tânăra femeie de deochi. Ornamentul *cruce* simbolic se numea *paznicul casei* (Fig. 10). Pătrarul din centru semnifică pământul, locuința (casa în care se trăia) sau *casa sufletului stăpânului*. Crucea despică și neutraliza orice neplăcere, protejând „casa”.

Al doilea tip de acoperământ – *șimakș* ne atrage atenția, prin originalitatea și frumusețea ornamentului brodat. (Fig. 11). *Șimakș* este unul dintre cele mai vechi acoperăminte pentru cap a poporului Mari, fiind utilizat atât de femei, cât și de bărbați.

*Șimakș* era o pânză de forma dreptunghiului (55 x 20 cm), capătul de sus al căreia era cusut în formă de con, ascuțit la capăt<sup>11</sup>. Tot spațiul *șimakș*-ului era bogat brodat cu motive ornamentale, decorul fiind împărțit în trei registre. Registrul de sus, cu alte cuvinte vârful acestui acoperământ, era brodat cu o compoziție ornamentală din trei rozete. Ornamentica acoperământului era formată din desen umplut cu motive în forme de cruce cu capetele îndoite, iar însăși decorul ornamental era conceput ca reprezentarea șarpelui. (Fig. 13). Pentru registrul inferior vezi fig. 12.

Ornamentul tradițional oglindea un sens adânc ritual ca parte a concepției asupra lumii. Cercetătorul de la începutul sec. al XX P. Znamenskiî scria despre poporul Mari că „pădurea lăsa o amprentă specifică în concepția sa asupra lumii”<sup>12</sup>. Varietatea cromatică a ierburilor, a florilor de pe câmp și din pădure (Fig. 14) a cerului de iarnă azuriu, varietatea formelor și structurilor fulgilor de nea (Fig. 16) etc. – cu alte cuvinte natura devine izvorul fanteziei creatoare a femeilor Mari și reprezentările despre ea erau cele mai răspândite. Reprezentarea animalelor și păsărilor în ornamentica broderiei Mari se explică prin rolul lor în gospodăria omului din diferite perioade istorice. Cultul cerbului de exemplu, se trage din timpuri străvechi când majoritatea oamenilor erau vânători. (Fig. 15). Iar reprezentarea calului în calitate de simbol protector apare mai târziu când economia era dominată de creșterea vitelor (Fig. 18). În broderia Mari erau foarte răspândite motive ca „labela raței”, „coarnele cerbului”, „capul ursului”, „urma melcului”, „creasta cucoșului”, „urma găștei” (Fig. 6, 8, 9). Păsările simbolizau legătura obiectului cu apa. Ornamentul cu reprezentarea cailor și păsărilor, imaginea femeii cu mâinile ridicate (oranta) era percepută ca talisman al vieții țărănești (Fig. 19). Alt exemplu este compoziția simetrică cu figuri de animale (cai), simbolizând sprinteneala corpului, rapiditatea mișcării. Utilizând aceste simboluri se consideră că se transmitea stăpânului energia și trăsăturile animalului. (Fig. 18).

Ornamentul se broda fără mijloace auxiliare, utilizând canava sau desen pregătit transpus pe pânză, ci numai cu ajutorul numărării firelor de urzeală a pânzei. Tehnicile de broderie mai frecvent utilizate erau cheiță piezișă, bătut numărat, pieziș numărat, cruciuliță etc. Adesea broderia era pe două părți.

Ornamentul de tradiție Maritîr era format din motive geometrice și geometrizate, cele vegetale și zoomorfe, mai rar antropomorfe. Aceste motive erau construite din linii drepte, linii frânte, linii subțiri înclinate, mai rar – din cercuri și ovale, într-o simetrie verticală și/sau orizontală, adesea în compoziții zig-zag, formând triunghi. Aceasta tehnică era condiționată de metoda de interpretare a desenului, executat prin numărarea firelor de canava, capătă aspect geometrizat, ceea ce influența stilistica broderiei, inclusiv amplasarea motivelor ornamentale și ornamentarea în general.

În ornamentele geometrizate intrau organic reprezentările convenționale, ce transmiteau în linii mari reprezentările animalelor, vegetației și a figurilor umane. Elementele ornamentului geometric, la fel și cel zoomorf și cel vegetal, oglindeau reprezentările cosmogonice și mitologice a poporului Mari, erau ca niște legende înscrise pe pânză, jucând rolul unui „talisman” sau simbol ritual, transmiteau concepția despre fenomenele concrete. Ornamentul de contur se broda în forma de scări. În așa fel (vezi fig. 1 H și fig. 2 H.) ornamentele de pe marginea de jos, inferioară, a cămășii femeiești,

semnificau „pădurea de conifere” personificând însuși *natura*. În trecut semnul-simbol în formă de linie orizontală era asociată *apa*, linie ondulată – *pământul*, cerc sau pătratul semnificau focul ceresc – *soarele* (Fig. 20).

Populația Mari credea că ornamentul creat de ea și cromatica lui, au legătură directă cu stabilitatea și bunăstarea vieții purtătorilor de haine. Tipică pentru broderia Mari era și gama cromatică. Culoarea tradițională preferată este *albul*. Albul hainelor simboliza puritatea gândurilor. Iarna și vara omul Mari îmbrăca caftan alb, sub caftan – cămașă de in albă, pe cap căciulă din pâslă albă. Și numai ornamentele de culoare roșu-închis, brodate pe marginile cămășii, pe marginea inferioară a caftanului, introduceau – diversitate și o particularitate specifică în culoarea albă a fundalului, a ansamblului vestimentar<sup>13</sup>. Culoarea dominantă a ornamentului, roșul – de diferite tonalități, nuanțe și intensități – era acompaniată de cele secundare: verde, albastru, galben, oranj, introduse prin câteva linii, mai rar prin pete în fundalul de bază (roșul) al broderiei, completând expresivitatea cromatică. Roșul este culoarea focului și a soarelui. Din perspectiva simbolică era legat de izvorul vieții, de noțiunile vitale: bunăstarea și bucuria. În conștiința brodezelor populare această culoare era asociată cu lumina focului, ce arde în căminul casnic, cu razele soarelui răsărit care este dătător de viață a tot ce este viu. În mitologia poporului Mari se amintește despre Fiica Soarelui care, căsătorindu-se cu fiul unui simplu vânător, a coborât pe Pământ și a învățat pe prietenile pământene arta broderiei<sup>14</sup>. De la ea se trage tradiția ornamentului popular. În vechime se credea că omul, care a băut „apă vie” din izvorul miraculos, devine protejat de toate infecțiile, de toate vicisitudinile vieții. Brodezele redau prin linia bleu *apa vie* (Fig. 20).

Pronunțându-și scopul de a studia și de a păstra compozițiile ornamentale de unicat, pentru că fiecare exemplu în parte de broderie era o soluție individuală a compoziției ornamentale, niciodată nu se repetau identic, fiind rezultatul multor generații de brodeze Mari, Budekina Antonina le transpune pe hârtie milimetrică în scara 1:1. Excepție fac 6 desene executate în scară mai mică, fixând forma și topografia ornamentelor pe cămăși (3 desene) și pe acoperăminte pentru cap: *vurgenciic* – 2 desene și *șimakș* – 1 desen.

Materialul din albumul executat sub conducerea profesoarei Antonina Budekina prezintă total 96 de compoziții ornamentale de broderii ale regiunii Mari-Eli dintre care au fost identificate: 1 – compoziție ornamentală de tip *șimakș* și 9 – fragmente a acestui tip de acoperămînt, 2 – compoziții ornamentale de tip *vurgenciic* și 2 – fragment al acestui tip, 7 – fragmente de compoziții ornamentale ce înconjoară *tăietura de la piept* de tip feminin împreună cu *cizorol*, 6 – fragmente de *pondașuirtur* (de tip masculin), 5 – fragmente de *ornamentul umerilor lați*, 3 – compoziții ornamentale de tip *vacium-baltur*, 1 – compoziție ornamentală pentru față de masă, 3 – imagini cu cămăși, (cu mențiunea regiunilor de unde sunt colectate: 2 – din raionul Ioșcar-Ola și 1 – din raionul Zvenigovsc) 35 – fragmente de frize ornamentale, 22 – alte compoziții ornamentale (neidentificate cărui tip de ornament aparțin).

La fel de important este faptul că materiale de studiu erau colectate personal de profesoara de pe teren: atât de la oameni de pe acasă cât și de la Baza de reciclare a

textilelor. Această practică este menționată de autoare pe ultima pagină din albumul său. Ceea ce demonstrează că la momentul alcătuirii albumului aceste compoziții ornamentale erau deja foarte vechi, fiind ieșite din uz.

Analizând compozițiile ornamentale bidimensionale și topografia acestora în spațiul decorativ al cămășilor, al acoperămintelor pentru cap, constatăm că acest gen de compoziție se bazează pe *repetiție* și *alternanță*. Registrul ornamental dominat de o viziune geometrizată intră foarte vibrant, foarte concret, pronunțat în pauza fundalului alb.

În ornamentele date observăm metode de alcătuire a compoziției ca *juxtapunerea* ornamentului, (fig. 16) – „scrierea” ornamentului se face atât *în pozitiv*, folosind firul colorat peste fundalul alb (fig. 13, 15, 18 (registrul de jos), etc.), cât și „scrierea” *în negativ*, folosind fundalul alb care formează ornament (fig. 4, 9, 10, 18 (registrul de sus), 19, etc.) – poziționarea ornamentului în spațiul decorativ influențează total diferit „citirea” lui, cum ar fi în friza ornamentală din fig. 18 (în registrul de sus vedem clar motive vegetale – brazi înzăpeziți, iar în registrul de jos motive zoomorfe – perechi de cai).

Ca metode de sugerare a spațialității (exemplu fig. 17) sunt folosite (contrar faptului că sunt niște compoziții bidimensionale): a) *densitatea firelor* într-un spațiu brodat ce iese în relief, amintind de țesătura unui covor, astfel obținând b) *reliefarea* ornamentului de pe spațiul plat al compoziției decorative, c) *densitatea ornamentelor* brodate privind compunerea în spațiul pânzei, d) *conturarea*, separarea foarte concretă a compozițiilor ornamentale față de fundalul general, e) *aerarea* ornamentului de pe marginile compozițiilor ornamentale prin elemente mai simplificate, cum ar fi *dinți, crengi și cărlige*, ce creează treptat contopirea ornamentului cu fundalul pânzei, f) *cromatica* ornamentelor pe fundalul de bază, folosind nuanțe, tonalități, intensități a unei și aceleași culoare (Fig. 7, 8, 16).

Broderia de pe marginile pânzei în interiorul spațiului decorativ în mare parte are contururi, executate prin tighel „desen decorativ”, ce se desenează pe fundalul plin, dens al roșu-maroniului printr-o singură linie de culoare neagră, și are adesea formă de cărlige, paranteze etc. (Fig. 21).

Toate aceste tipuri de compoziții ritmice ale broderiei Mari împreună cu destinația și conținutul ornamentelor și motivelor luate aparte, principiile de bază ale compoziției în spațiul pânzei și coloritul ornamentelor relatează despre capacități artistice distincte, despre înalta cultură artistică, despre perceperea frumosului ca o necesitate și păstrare a armoniei între om și natură.

### Concluzii

În articolul dat am urmărit un segment important din istoria broderiei tradiționale Mari, când broderia de tradiție veche ieșea din uz, fiind înlocuită cu una simplistă. Școlile de Meserii au selectat din broderia de altă dată a moștenirii artistice cele mai valoroase broderii și le-au reinclus în circuitul social. Desenele sistematizate, transpuse pe hârtia milimetrică, executate de Antonina Budekina și elevele sale pe parcursul a trei ani, demonstrează particularitățile și stilistica specifică a Broderiei Mari. Se poate

spune că atât activitatea creativă a profesoarei, cât și descoperirea albumului său, capătă o importanță deosebită prin semnificația estetică și culturală a poporului Mari.

Analizând albumul, și în special limbajul spațiului decorativ al ornamenticii Maritîr, atât din punct de vedere al morfologiei și sintaxei imaginii-ornament, cât și semnificația simbolică a acestuia, având funcții apotropaice și regeneratoare, observăm cu certitudine cristalizarea *puterii creatoare* în om.

**Anexe:**  
**ORNAMENTELE CĂMĂȘILOR TRADIȚIONALE**

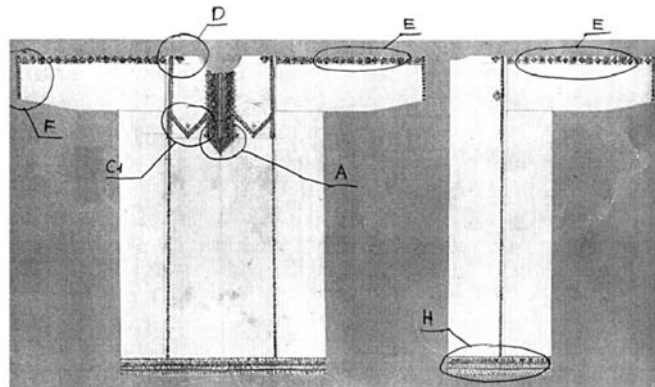


Fig. 1 Tipologia ornamentelor: A - tăietura de pe piept, C1- Cizorul (în formă de unghi), D - Vacium-baltur; E - talismanul umerilor lați, F - broderia manșetelor, H - broderia de pe poale.

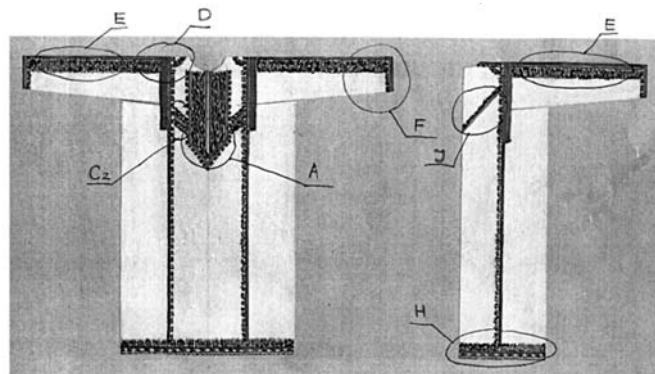


Fig. 2 Tipologia ornamentelor: A - tăietura de pe piept, C2 - Cizorul (în formă de bandă), D - Vacium-baltur; E - talismanul umerilor lați, F - broderia manșetelor, H - broderia de pe poale, J - tuporol.

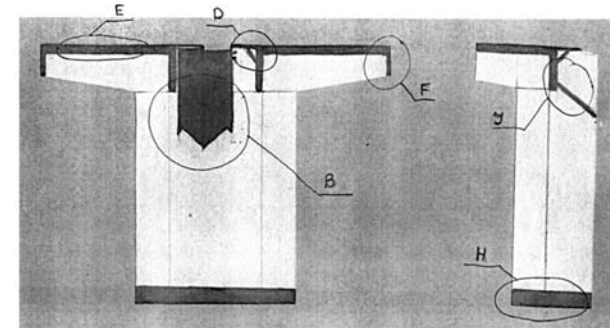


Fig. 3 Tipologia ornamentelor: B-Pondașîrtur; D- Vacium-baltur; E - talismanul umerilor lați, F - broderia manșetelor; H - broderia de pe poale, J - tuporol.

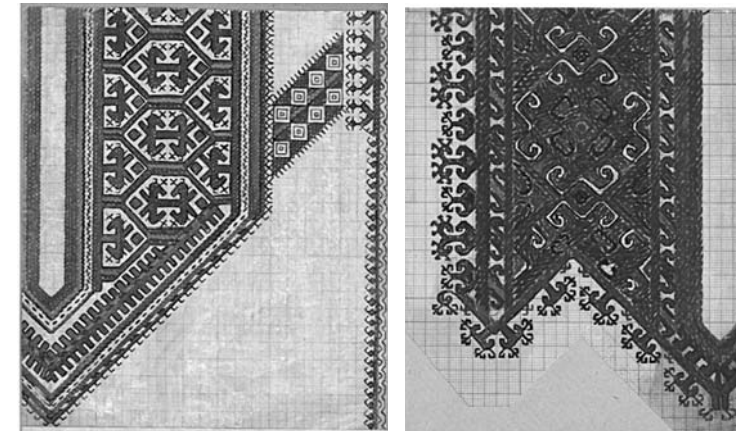


Fig. 4. Broderia tăieturii de pe piept cu cizorol

Fig. 5. Pondașîrtur (fragment)

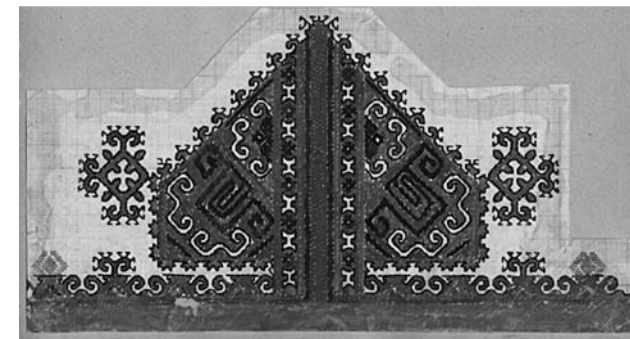


Fig. 6. Vacium-baltur

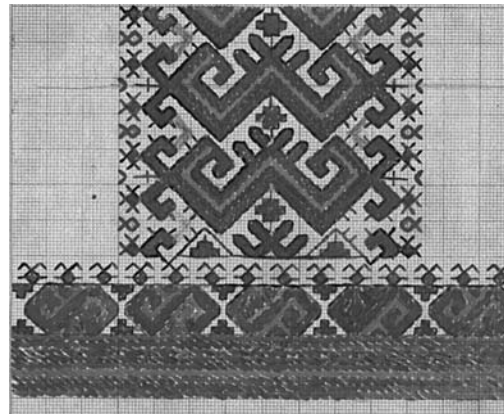


Fig. 7. Talismanul umerilor lați



Fig. 8. Compoziție ornamentală

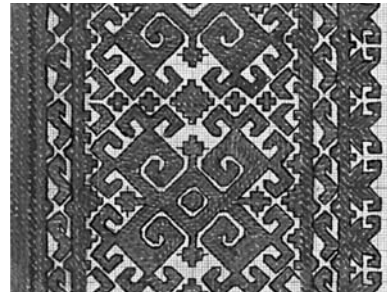


Fig. 9. Compoziție ornamentală

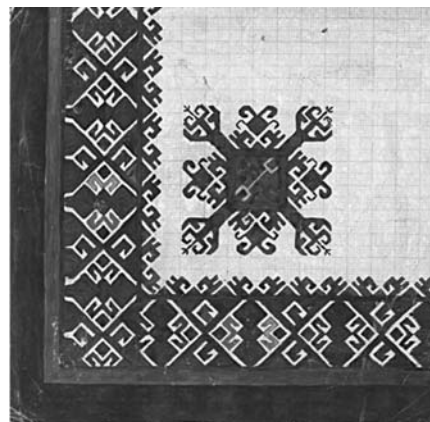


Fig. 10. Vurgenciic cu „paznicul casei”

Fig. 11 Șimaks

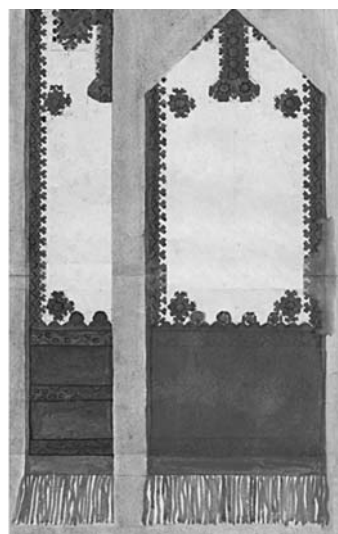


Fig. 12. Registrul inferior al șimaks-ului

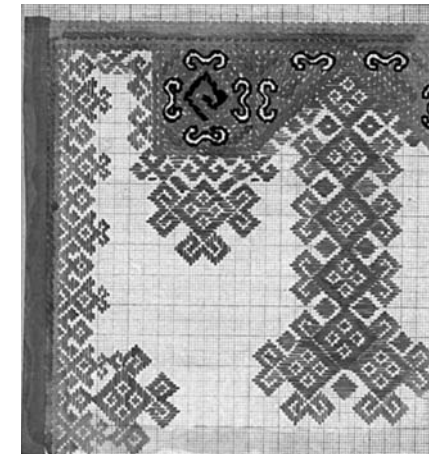


Fig. 13. Registrul de sus al șimaks-ului

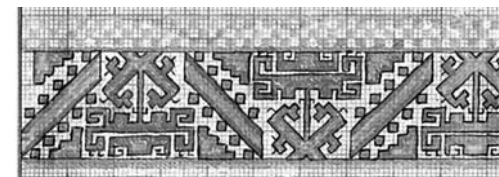


Fig. 14. Compoziție ornamentală din motive vegetale



Fig. 15 Compoziție din motive zoomorfe

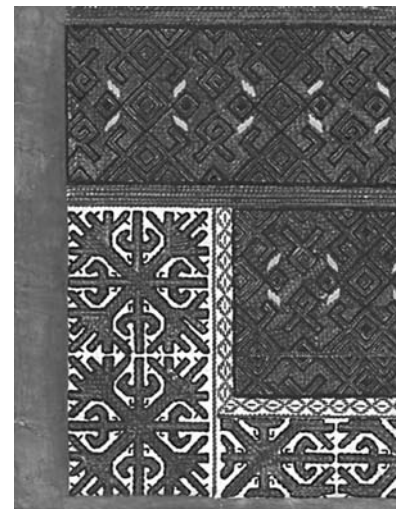


Fig. 16. Compoziție din motivele fulgilor de nea

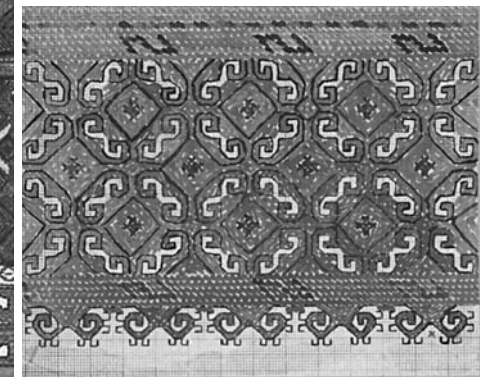


Fig. 17. Compoziție ornamentală

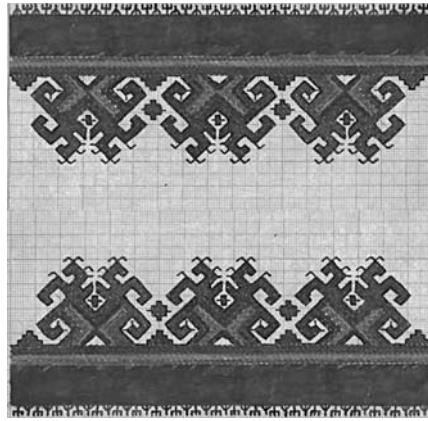


Fig. 18. Compoziție ornamentală

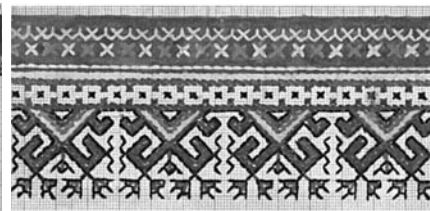


Fig. 19 Compoziție din motive antropomorfe vegetale (registrul de sus) și zoomorfe (registrul de jos)

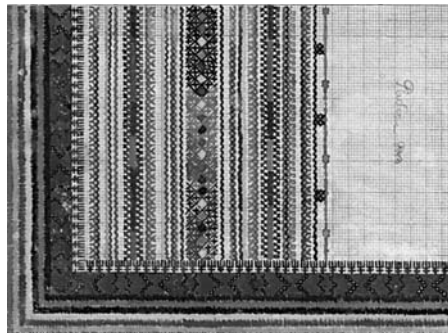


Fig. 20. Compoziție ornamentală



Fig. 21. Compoziție ornamentală

#### Note și referințe bibliografice

<sup>1</sup> GEORGHIU Grigore. – **Cultura și comunicarea**. București, 2008; <http://www.scribd.com/doc/12408390/cultura-si-comunicare>.

<sup>2</sup> Pe partea opusă a foii a câteva lucrări de ornamente din album am putut identifica numele executanților-ucenici, acestea sunt: Babina Maria Ivan - 2 lucrări, Vinocurova P.I. - 3 lucrări, Guseva A. I. - 2 lucrări, Gavrilova Anna - 2 lucrări, Dolgușeva - 6 lucrări, Efimova - 1 lucrare, Ivanova Tatiana - 1 lucrare, Kașocurova - 1 lucrare, Moinova E.E. - 4 lucrări, Petrova Anastasia - 6 lucrări, Rușeneeva Maria Vasile - 6 lucrări, Râbacova - 2 lucrări, Sorokina - 4 lucrări, Urațova - 1 lucrare. La fel sunt identificate câteva date privind primirea lucrărilor (analiza desenului tehnic al ornamentului, după cum notează autoarea albumului, ... ): 4 II 40; 31 III 40; 17 IV 40; 23 IV 40; 10 IX 40, 27 XII 40.)

<sup>3</sup> МОЛОТОВА Т. Л. – **Этнография марийского народа**. Йошкар-Ола, 2001; <http://luiza-m.narod.ru/smi/ethnic/mari.htm> Одним из интереснейших художников по вышивке в многонациональном искусстве РСФСР признана Лилия Александровна Орлова, заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств и лауреат Государственной премии МАССР).

<sup>4</sup> СТЕПАНОВА И. А. – **Маритȃр: Встречи с марийской вышивкой**. Йошкар-Ола, Марийское книжное издательство, 2005. – С. 24.). (Каждая деталь костюма и каждая разновидность вышивки имели свой орнамент, который не мог использоваться в вышивке других этнических групп) // <http://luiza-m.narod.ru/smi/ethnic/mari-tyr.htm>.

<sup>5</sup> МЕДЖИТОВА Э. Д. – **Марийское народное искусство // Марий калык искусство**. Йошкар-Ола, Марийское книжное изд-во, 1985 г. – С. 34

<sup>6</sup> КРЮКОВА Т. А. – **Марийская вышивка**. Ленинград, 21 Типография имени Ивана Федорова, 1951 г. – С. 21 (Им также были известны каналы притока энергии в человеческое тело. Через определенное состояние духа и произносимые слова молитвы предки умело пользовались такими силами.).

<sup>7</sup> СОЛОВЬЕВА Г. И. – **Орнамент марийской вышивки**. Йошкар-Ола, Марийское книжное издательство. 1982. – С. 19.

<sup>8</sup> СОЛОВЬЕВА Г. И. – *Op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>11</sup> КРЮКОВА Т. А. – *Op. cit.*, p.138

<sup>12</sup> СОЛОВЬЕВА Г. И. – *Op. cit.*, p. 52

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>14</sup> <http://costumer.narod.ru/text/mari-vysh.htm>

#### SOME IDEAS REGARDING THE LANGUAGE OF DECORATIVE SPACE OF MARITȃR ART ORNAMENT

##### Abstract

In the article it is analyzed the language of decorative space of Marytir ornaments, both from the point of view of morphology and syntax of the image of ornament, and the perspective of its interpretation as a symbol. The analysis it is made in base of an album with didactic materials from the period during 1939-1941. It contains (the album) 96 ornament compositions transposed on millimetric paper (1:1) that have been effectuated by and under the leadership of Antonina Budekina in „the Professional School the 8 of March” in Ioșcar-Ola, the Autonomous Republic Mari-Eli, Russian Federation.

Lector superior,  
Universitatea Tehnică din Moldova  
natacp2000@yahoo.com