UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
ȘCOALA DOCTORALĂ ȘTIINȚE UMANISTE ȘI ALE EDUCAȚIEI

CONSORŢIU: Universitatea de Stat din Moldova (USM), Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți (USARB), Universitatea de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul (USC)

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 741(478)″18/19″(043.3)

ȘIBAEV DMITRI

DESENUL ARTISTIC ÎN CADRUL EVOLUȚIEI ARTELOR PLASTICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA (SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA - SECOLUL AL XX-LEA)

611.07 – ISTORIA ŞTIINŢEI ȘI TEHNICII (ARTE VIZUALE)

Teză de doctorat în istorie

Autor: Șibaev Dmitri

Conducător ştiinţific: Mariana Şlapac,
membru corespondent,
dr. hab., conf. cercetător

CHIȘINĂU, 2025

©Şibaev Dmitri, 2025

CUPRINS

ADNOTARE (română, rusă și engleză)……....….....5

LISTA ABREVIERILOR……..….….....8

INTRODUCERE……..….....9

1. DESENUL ARTISTIC CA OBIECT DE INVESTIGAŢIE DIN PERSPECTIVĂ ISTORIOGRAFICĂ ŞI A LITERATURII DE SPECIALITATE……..17

1.1. Consideraţii generale asupra desenului artistic.....17

1.2. Desenul artistic în istoriografia și literatura de specialitate universală…….....21

1.3. Viziuni asupra evoluției desenului artistic în publicaţiile ştiinţifice sovietice….....35

1.4. Desenul artistic ca obiect de cercetare în lucrările ştiinţifice din România şi Republica Moldova…….....39

1.5. Sursele de cercetare.....43

1.6. Concluzii la capitolul 1.....45

2. SPECIFICUL DESENULUI ARTISTIC ÎN BASARABIA ANILOR 1891-1940…….47

2.1. Creaţia desenatorilor în contextul artelor plastice din anii 1891-1918.....47

2.2. Desenul artistic în cadrul artelor plastice din anii 1918-1940……52

2.3. Concluzii la capitolul 2.....77

3. PARTICULARITĂŢILE DESENULUI ARTISTIC ÎN RSS MOLDOVENEASCĂ ŞI REPUBLICA MOLDOVA ÎN ANII 1944-2000……79

3.1. Desenatorii primei generaţii postbelice (anii 1940-1950).....79

3.2. Tendinţele de dezvoltare a desenului artistic în anii 1960-1980.....92

3.3. Arta desenului în ultimul deceniu al secolului al XX-lea.....133

3.4. Concluzii la capitolul 3…….…….....…...144

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI…….....…….....146

BIBLIOGRAFIE…….…….…….…..150

ANEXĂ……..……..…….....169

DECLARAŢIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII……..……..294

CV-ul AUTORULUI…….…….....295

ADNOTARE

Șibaev Dmitri. Desenul artistic în cadrul evoluției artelor plastice în Republica Moldova (sfârșitul secolului al XIX-lea – secolul al XX-lea). Teză de doctor în istorie. Chișinău, 2025.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale şi recomandări, adnotări în limbile română, rusă şi engleză, bibliografie din 260 de titluri, 141 de pagini de text de bază și anexă.
Cuvinte-cheie: desen, istoriografie, grafică de șevalet, pastel, creion, tuș, schiță, crochiu, publicații, catalog, grafică, jurnal, realism socialist, portret, autoportret, materiale grafice, document.
Domeniul de studiu: 611.07 – Istoria ştiinţei şi tehnicii (Arte vizuale).
Scopul lucrării: constă în determinarea rolului desenului artistic în cadrul parcursului istoric al artelor plastice din Republica Moldova de la sfârşitul secolului al XIX-lea până la sfârşitul secolului al XX-lea prin examinarea, sistematizarea și analiza surselor bibliografice în care direct sau tangențial a fost abordată tema desenului artistic din perioada examinată, raportate la valorificarea operelor desenate atât publicate, cât și inedite.
Obiectivele propuse:
1. Analiza istoriografiei universale, sovietice şi naţionale în care sunt reflectate mijloacele de expresie plastică și particularitățile estetice specifice diverselor tehnici ale desenului conform perioadelor de evoluție ale artelor plastice.
2. Valorificarea textelor scrise de plasticieni pe marginea problemelor ce țin de desen în contextul creației artistice.
3. Investigarea desenelor realizate de creatorii moldoveni.
4. Identificarea specificului desenului artistic în diferite perioade de evoluție ale artelor plastice naționale.
5. Elaborarea portretelor de creaţie ale unor personalităţi marcante în domeniul culturii plastice naţionale în perioada enunţată.
Noutatea și originalitatea științifică: constă în prezentarea în premieră a unei sinteze a evoluției desenului artistic în cadrul artelor plastice naționale în segmentul temporal al anilor 1891-2000, fundamentată pe o vastă bază istoriografică. Caracterul novator al lucrării este determinat de punerea în circuitul ştiinţific şi artistic a unor opere de referinţă.
Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme ştiinţifice importante propunând familiarizarea cu diverse puncte de vedere asupra problemei abordate, precum și examinarea operelor de artă ale desenatorilor moldoveni din perspectivă istorică şi valorică.
Semnificaţia teoretică a lucrării: este polivalentă sub aspect teoretic, prin valorizarea științifică a desenului artistic în contextul artelor plastice naţionale, introducând în circuitul științific noi informaţii importante. Teza completează ansamblul datelor informative și interpretărilor teoretice asupra artelor vizuale naționale.
Valoarea aplicativă: Rezultatele cercetării vor fi utilizate în calitate de suport de curs pentru disciplinele universitare „Istoria artei universale” şi „Istoria artei naționale”, servind ca reper teoretic și metodologic pentru elaborarea unor teze de masterat şi doctorat, materiale didactice, publicații științifice în domeniul studiului artelor ș.a.
Implementarea rezultatelor ştiinţifice: rezultatele investigaţiilor au fost prezentate la nouă foruri ştiinţifice naționale și internaționale şi publicate în cincisprezece lucrări ştiinţifice.

АННОТАЦИЯ

Шибаев Дмитрий. Художественный рисунок в развитии изобразительного искусства Республики Молдова (конец XIX - XX век). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Кишинев, 2025.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, аннотации на румынском, русском и английском языках, библиография из 260 наименований, 141 страниц основного текста и приложение.

Ключевые слова: рисунок, историография, станковая графика, пастель, карандаш, тушь, эскиз, набросок, публикации, каталог, графика, дневник, социалистический реализм, портрет, автопортрет, графические материалы, документ.

Область исследования: 611.07 - История науки и техники (Визуальные искусства).

Цель работы: определить роль художественного рисунка в историческом развитии изобразительного искусства Республики Молдова с конца XIX до конца XX века путем изучения, систематизации и анализа библиографических источников, в которых тема художественного рисунка прямо или косвенно затрагивалась в изучаемый период, в связи с валоризацией как опубликованных, так и неопубликованных рисунков.

Задачи диссертации:

1. Проанализировать мировую, советскую и национальную историографию, в которой отражены средства пластической выразительности и специфические эстетические особенности различных техник рисунка в зависимости от периодов развития изобразительного искусства.
2. Анализ текстов, написанных художниками, в которых рассматривается проблема рисунка в контексте художественного творчества.
3. Изучение рисунков, выполненных молдавскими художниками.
4. Выявление специфики художественного рисунка в разные периоды эволюции национального изобразительного искусства.
5. Разработка творческих образов некоторых выдающихся деятелей в области национальной художественной культуры в указанный период.

Научная новизна и оригинальность: заключается в том, что впервые на основе обширной историографической базы представлен обобщающий анализ эволюции художественного рисунка в рамках национального искусства на временном отрезке 1891-2000 гг. Инновационный характер работы определяется тем, что она вводит в научный оборот значимые графические произведения.

Полученные результаты способствуют решению важной научной задачи, предлагая ознакомиться с различными точками зрения на поставленную проблему, а также рассмотрение художественных произведений молдавских рисовальщиков в историческом и ценностном ракурсе.

Теоретическая значимость работы является поливалентной. Научно оценен художественный рисунок в контексте национального искусства, а также введена в научный оборот новая важная информация. Диссертация дополняет корпус информативных данных и теоретических интерпретаций относительно национального изобразительного искусства.

Прикладное значение: результаты исследования будут использованы в качестве учебного пособия по предметам «История мирового искусства» и «История национального искусства», послужат теоретико-методологическим ориентиром при подготовке магистерских и докторских диссертаций, учебных пособий, научных публикаций в области искусствознания и др.

Внедрение научных результатов: результаты исследований были представлены на девяти национальных и международных научных форумах и опубликованы в пятнадцати научных работах.

ANNOTATION

Shibaev Dmitri. Artistic drawing in the development of fine arts in the Republic of Moldova (late 19th – 20th century). PhD thesis in History. Chisinau, 2024.

Structure of the thesis: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, annotations in Romanian, Russian, and English, bibliography from 260 of titles, 141 pages of the basic text and appendix.

Keywords: drawing, historiography, easel graphics, pastel, pencil, ink, sketch, publications, catalog, graphic, diary, socialist realism, portrait, self-portrait, graphic materials, document.

Field of study: 611.07 – History of Science and Technology (Visual Arts).

The aim of the paper is to determine the role of artistic drawing in the historical development of fine arts in the Republic of Moldova from the end of the 19th to the end of the 20th century by examining, systematizing and analyzing the bibliographical sources in which directly or indrectly the theme of artistic drawing was under examination in the studied period, regarding both published and unpublished drawings.

Proposed objectives:

1. Examination of the universal, soviet and national historiography which reflect the means of plastic expression and the specific aesthetic peculiarities of various drawing techniques according to the periods of development of fine arts.
2. Text analysis of works written by visual artists about drawing in the context of artistic creation.
3. Exploration of drawings realized by Moldovan artists.
4. Identifying the specifics of artistic drawing in different periods of evolution of national fine arts.
5. Elaboration of the creative portraits of some outstanding personalities in the field of national plastic culture in the mentioned period.

Scientific novelty and originality: it consists in the presentation for the first time of a synthesis of the evolution of artistic drawing within the national plastic arts in the time segment of 1891-2000, based on a vast historiographical base. The innovative character of the work is determined by the scientific and artistic circuit of reference works.

The obtained results contribute to the solution of an important scientific problem by proposing to familiarize with different points of view on the approached problem, as well as to examine the works of art of the Moldavian draughtsmen from a historical and value perspective.

Theoretical significance of the work: it is theoretically polyvalent, by scientifically valorizing artistic drawing in the context of national fine arts, introducing new important information into the scientific circuit. The thesis completes the set of informative data and theoretical interpretations on national visual arts.

Practical value: the results of the research will be used as a course support for the 'History of Universal Art' and 'History of National Art' subjects, serving as a theoretical and methodological reference for the elaboration of master and doctoral theses, teaching materials, scientific publications in the field of art studies, etc.

Implementation of scientific results: the results of the investigations were presented at nine national and international scientific forums and published in fifteen scientific papers.

LISTA ABREVIERILOR

ANA – Agenţia Naţională a Arhivelor

BNRM – Biblioteca Națională a Republicii Moldova

MNAM – Muzeul Naţional de Artă al Moldovei

MNAR – Muzeul Național de Arta al României

UAP – Uniunea Artiștilor Plastici

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

RASSM – Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

RSFSR – Republica Sovietică Federativă Socialistă Rusă

SUA – Statele Unite ale Americii

INTRODUCERE

De-a lungul secolelor, desenul – baza structurală a oricărei reprezentări – a fost un instrument de lucru al artiştilor plastici. Desenul primează, ca expresie, în artele grafice şi formează temelia tuturor artelor vizuale. Ulterior, acesta s-a cristalizat într-o formă autonomă de grafică – *desenul artistic*, mijloc de exprimare sub forma unor figuri reprezentative sau abstracte. „Arta desenului posedă calități atât de extraordinare, încât nu numai că imită operele naturii, dar poate produce infinit mai mult decât a făcut natura însăși" (Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*) [242, p. 7]. Desenul reflectă realitatea sau imaginarul în plan bidimensional, începând cu picturile rupestre preistorice, compoziţiile etajate în registre ale artei egiptene, impozantele fresce romane şi programele iconografice religioase medievale elaborate conform canoanelor. Prin desen artistic pot fi redate idei complexe şi deschise cele mai intime şi subtile faţete ale personalităţii umane. Cu toate că linia desenatorului definită ca punct în mişcare nu există în lumea reală, fiind doar o convenţie de reprezentare, aceasta devine un procedeu ingenios şi element important de limbaj plastic al desenului, mijloc de materializare a simţurilor cu diverse expresivităţi şi semnificaţii. Desenul artistic poate exprima o poveste, stare, atitudine (*desen narativ*) sau reda vreun subiect în poziţia din care este observat (*desen după natură*). În acelaşi timp, există o legătură strânsă între desen şi pictură, sculptură şi arhitectură – cele mai notorii personalităţi din aceste domenii erau, de asemenea, buni desenatori.

Actualitatea temei. Pe tot parcursul evoluției științei *studiul artelor plastice,* chiar din faza constituirii, desenul a reprezentat o preocupare constantă a cercetătorilor. Astăzi practic fiecare spațiu cultural beneficiază de studii ştiinţifice despre grafica reprezentativă. Însă la momentul actual nu dispunem de o lucrare din domeniul istoriei ştiinţei în care să avem o imagine integră a evoluției desenului artistic în cadrul școlii naționale de arte plastice. Fără o cercetare complexă şi multiaspectuală a acestei problematici situată la interferența istoriei științei şi studiului artelor plastice nu putem vorbi despre conturarea unui tablou de ansamblu al dezvoltării artelor vizuale naționale. Această lacună istoriografică a determinat necesitatea unei noi cercetări dedicate desenului artistic în cadrul evoluției artelor plastice în Republica Moldova la sfârşitul secolului al XIX-lea – sfârşitul secolului al XX-lea. Demersul ştiinţific vizează particularitățile estetice, stilistice şi tehnice ale desenului artistic, morfologia transformărilor culturale petrecute în intervalul temporal vizat, precum şi textele semnate de plasticieni care tindeau să conceptualizeze procesul de creație. Din surse bibliografice, materiale de arhivă, cataloage, pliante, memorii, interviuri ş.a. am putut depista informații preţioase ce ţin de viața expozițională din spațiul vizat, precum și despre cei mai reputaţi profesionişti – maeştri ai școlii

naționale de arte plastice. Ne-am documentat în privinţa temei enunţate din expozițiile desfăşurate la Muzeul Naţional de Artă a Moldovei, Centrul Expozițional „C. Brâncuși” și alte galerii din Chișinău, Biblioteca Naţională a Republicii Moldova, Agenţia Naţională a Arhivelor din Republica Moldova şi din colecții particulare. Textele critice elaborate de contemporanii desenatorilor moldoveni ne-au permis să înțelegem modul în care au fost percepute operele lor la momentul realizării și expunerii, astfel fiind urmărită retrospectiva percepției lucrărilor artistice în societate.

Limitele cronologice ale cercetării cuprind perioada între sfârşitul secolului al XIX-lea şi sfârşitul secolului al XX-lea. Limita de jos coincide cu anul 1891, când pedagogul şi pictorul Terinte Zubcu (Terenti N. Zubcov) a fondat Școala de desen la Chișinău, iar cea de sus – cu ultimul deceniu al secolului al XX-lea. Acest interval de timp este divizat în trei perioade:

- basarabeană, care cuprinde două etape, fiecare cu particularitățile sale distincte: prima, ţaristă, în cadrul Imperiului Rus (1891-1917), când sunt puse bazele școlii artei plastice moderne laice și cea de-a doua, interbelică, în componenţa României Mari (1918-1940), când arta plastică basarabeană se dezvoltă în albia firească a ambianței artistice românești.
- sovietică, în componenţa URSS (1944-1991), perioadă marcată de contradicții aprige, atât în planul rezistenței identitare față de presiunile ideologice, cât și în cel al antagonismului viziunilor estetice ale unor personalități devenite nume de referință în arta plastică națională.
- postsovietică, în componenţa statului independent Republica Moldova (1991-2000), orientată, ca fenomen artistic, către valorile artistice europene.

Limitele geografice ale cercetării. În perioada ţaristă şi interbelică este examinată Basarabia – spaţiul Moldovei răsăritene cuprins în teritoriul interfluviului Prut-Nistru, între 1944 şi 1991 este cercetat teritoriul RSSM, iar din 1991 până în 2000 – cel al Republicii Moldova. În mare parte ne-am axat pe procesele culturale și artistice care au avut loc la Chișinău, cu unele excepții, ce vizau creația artiștilor originari din spațiul examinat, dar care își desfășurau activitatea în străinătate, rămânând pentru contemporaneitete şi posterioritate figuri simbolice ale patrimoniului național.

Problema ştiinţifică importantă soluționată constă examinarea operelor de artă din perspectivă istorică, fapt ce a contribuit la sistematizarea informaţiilor şi crearea unei viziuni coerente asupra desenului artistic naţional în vederea stabilirii procesului evolutiv al artelor vizuale din spaţiul investigat, trasării traiectoriei devenirii profesionale ale plasticienilor şi introducerii în circuitul ştiinţific a noi lucrări de valoare.

Scopul prezentei lucrări constă în determinarea rolului desenului artistic în cadrul parcursului istoric al artelor plastice din Republica Moldova de la sfârşitul secolului al XIX-lea

până la sfârşitul secolului al XX-lea prin examinarea, sistematizarea și analiza surselor bibliografice în care a fost abordată direct sau tangențial tema desenului artistic din perioada cercetată, raportate la valorificarea operelor desenate atât publicate, cât și inedite.

Pentru atingerea acestui scop, au fost trasate următoarele **obiective:**

1. Analiza istoriografiei universale, sovietice şi naţionale în care sunt reflectate mijloacele de expresie plastică și particularitățile estetice specifice diverselor tehnici ale desenului conform perioadelor de evoluție ale artelor plastice.

2. Valorificarea textelor scrise de plasticieni pe marginea problemelor ce țin de desen în contextul creației artistice.

3. Investigarea celor mai reprezentative desene artistice realizate de creatorii moldoveni.

4. Identificarea specificului desenului artistic în diferite perioade de evoluție ale artelor plastice naționale.

5. Determinarea interferenței desenului cu alte domenii ale artelor plastice.

6. Completarea portretelor de creaţie ale unor personalităţi marcante în domeniul culturii plastice naţionale în perioada enunţată.

Ipoteza de lucru. Cercetarea complexă şi multiaspectuală a desenului artistic din spaţiul examinat cuprinde o perioadă de peste un secol și se desfășoară din perspectivă istorică, valorificând oportunitarea de elucidare a unor fenomene artistice neinvestigate până în prezent și contribuind la „descifrarea” gândirii artistice a plasticienilor şi la înţelegerea percepţiei creaţiei lor în societate.

Metodologia de cercetare. Prezenta lucrare care își propune examinarea mai multor tipuri de surse apelează la un set de metode de cercetare a acestora. *Metoda istoriografică* a oferit variate unghiuri de privire asupra parcursului istoric al artelor plastice naţionale. *Metoda documentării* la expoziții (în mare parte la MNAM) și în atelierele artiștilor a contribuit la investigarea lucrărilor artistice și a materialului publicistic care le vizează.

Prin intermediul *metodei semiotice* a fost interpretată retorica discursului plastic, în special fiind abordată problema relaţiei dintre individualitatea plasticianului și contextul istoric. Artistul, în mod direct ori imanent, comunică mesaje prin care se manifestă paradigma socioculturală a timpului. Este deosebit de importantă relevarea discrepanței dintre activitatea artistică, drept manifestare a firii creatorului, și arta ca instrument al narativului socio-politic, iar în cazul desenului – sesizarea individului. Deoarece obiectul principal al cercetării îl constituie desenul artistic, care în mai mare măsură reflectă caracterul creatorului, ne-am axat pe *metoda investigării istorice.* Astfel am putut elucida raportul dintre personalitatea artistului și contextul în care a activat.

Atât sursele bibliografice, cât și lucrările artistice au fost periodizate prin intermediul *metodei cronologice*. Am recurs la *metoda structural-funcţională* și cea *sistematică* în cazul identificării relației dintre instituțiile de învățământ de profil și contextul istorico-artistic, dar și în cazul problemelor de ordin strict artistic, atunci când am stabilit legătura între desen și alte domenii ale artelor plastice. *Metoda comparativă* și cea a *observației* a constituit punctul de pornire în stabilirea particularităților desenului în diferite etape istorice, precum și în evaluarea creației artiștilor. În cazul investigaţiei istoriografiei, s-a urmărit schimbarea opticii cercetătorilor și criticilor în funcție de perioada temporală cercetată. *Metoda formal-stilistică* a stat la baza cercetării lucrărilor artistice, inclusiv schițe, crochiuri, studii ş.a. *Metoda iconografică* a oferit perspective de abordare şi interpretare a operelor desenate cu valenţe iconografice și, ulterior, de contextualizare a tendințelor generale ale perioadei. Prin *analiza* și *sinteza* lucrărilor artistice și a documentelor istoriografice, care le vizează, a fost investigat un substrat particular, care completează tabloul general al creației artistice și perioadei în ansamblu.

Pe lângă metodele menţionate, materialului investigat i-au fost aplicate *metoda generalizării* şi cea a *analogiei*, *metoda cultural-istorică* şi cea *arhetipală*. De asemenea, metodologia cercetării a inclus metodele: *hermeneutică*, *axiomatică*, *ipotetico-deductivă*, *empirică, logico-generală şi tipologică*. Prin intermediul metodelor enumerate s-a putut obține o imagine complexă în raport cu scopul principal propus.

Sumarul capitolelor tezei. Lucrarea este structurată în trei capitole, fiecare fiind axat pe un segment specific al temei abordate. În Introducere sunt expuse actualitatea, limitele cronologice și geografice, problema științifică soluționată fiind trasate scopul şi obiectivele de cercetare. Tot aici sunt indicate metodologia de cercetare şi ipoteza de lucru. Este prezentat de asemenea sumarul capitolelor tezei.

Primul capitol, intitulat **DESENUL ARTISTIC CA OBIECT DE INVESTIGAŢIE DIN PERSPECTIVĂ ISTORIOGRAFICĂ ŞI A LITERATURII DE SPECIALITATE**, pune în lumină gradul de cercetare a temei, urmărind diverse abordări ale desenului artistic în sursele bibliografice.

În subcapitolul **1.1. Consideraţii generale asupra desenului artistic** se pleacă de la un scurt istoric al desenului, fiind descrise principiile de clasificare şi tehnicile specifice. În sens cultural, desenul reprezintă o valoare universală care se racordează la viziunile artistice din întreaga lume.

Subcapitolul **1.2. Desenul artistic în istoriografia și literatura de specialitate universală** prezintă eșalonat scrierile istoricilor, criticilor de artă și artiștilor plastici, începând din Renaștere şi terminând cu începutul secolului al XXI-lea. Înscriind cercetarea într-un larg

context istoriografic, am evidenţiat o serie de publicaţii de valoare cu referire la arta desenului, inclusiv cele semnate de C. Cennini [215], G. Vasari [121], D. Diderot [156; 157], J.W. von Goethe [133], J.J. Winckelmann [125; 126], Ch. Baudelaire [8], J. Ruskin [185], M. Dvořák [27; 151; 152], H. Leporini [245], O. Benesch [113; 218; 219; 220; 237; 238], W. Koschatzky [241; 242; 243; 244], M. Bisanz-Prakken [221; 222; 223; 224; 239; 226], Ch. Metzger [226; 232], J. Huizinga [207; 208], H. Wölfflin [122; 123], L. Venturi [100; 124], E. Panofsky [183] ş.a. Am apreciat, în mod special, investigaţiile istoricului german U. Kultermann [43; 44], axate pe conștientizarea epistemologiei proceselor evolutive ale viziunii teoretice în domeniul artelor plastice.

Subcapitolul **1.3. Viziuni asupra evoluției desenului artistic în publicaţiile ştiinţifice sovietice** pune în discuţie publicațiile elaborate în URSS, şi respectiv în RSSM, în perioada sovietică, care au influențat ambianța intelectuală și artistică din republică. Printre lucrările care au excelat în arta desenului se numără cele semnate de B. Vipper [127; 128], , V. Favorsky [203], A. Laptev [173], A. Sidorov [194; 195], E. Levitin [164], B. Soloviova [164; 197], ş.a. În istoriografia sovietică naţională tema desenului artistic a fost abordată tangenţial de către L. Cezza [212; 213; 214], A. Zevin [159; 177], K. Rodnin [187; 188; 189; 190; 191], M. Livșiț [174; 175; 176; 177] ș.a.

În subcapitolul **1.4. Desenul artistic ca obiect de cercetare în lucrările ştiinţifice din România şi Republica Moldova** sunt analizate cele mai reprezentative lucrări, în mare parte de sinteză, în care într-o măsură sau alta este abordată tema propusă pentru investigare. Parcursul retrospectiv al artelor plastice din România a fost conturat de criticul de artă V. Florea [29]. Acelaşi aspect pentru spaţiul Basarabiei a fost elucidat pentru prima dată de sculptorul A. Plămădeală [56]. După 1991 au apărut alte lucrări cu o anumită atingere a temei desenului artistic semnate de L. Toma [91; 92; 93; 94; 95; 96; 199; 200; 201], T. Stavilă [69; 70; 71; 72; 74; 198], T. Braga [12], I. Calaşnicov [16], E. Brigalda-Barbas [7; 13], V. Rocaciuc [61; 62], T. Răşchitor [60], V. Kravcenko [42], A. Marian [50] ş.a. Totuşi, trebuie remarcat faptul că în cadrul artelor plastice naționale, tema desenului artistic a fost abordată doar fragmentar şi sporadic, fiind trecută nejustificat cu vederea de istorici și cercetători din domeniul artelor vizuale.

Subcapitolul **1.5 Sursele de cercetare** prezintă o sumară descriere a colecțiilor publice și particulare, precum și altor izvoare.

În capitolul al doilea, **SPECIFICUL DESENULUI ARTISTIC ÎN BASARABIA ANILOR 1891-1940**, subcapitolul **2.1. Creaţia desenatorilor în contextul artelor plastice din anii 1891-1918** se referă la desenul în cadrul etapei incipiente de constituire a tradiției artelor

plastice laice. Un rol important în fondarea şi dezvoltarea şcolii naţionale de desen l-au jucat Terinte Zubcu și Vladimir Ocușco. În subcapitolul **2.2. Desenul artistic în cadrul artelor plastice din anii 1918-1940** desenul este investigat într-o perioadă în care cultura plastică basarabeană se dezvolta în cadrul artelor vizuale românești. Istoriografia sovietică tindea să minimizeze, iar în unele cazuri și să denigreze realizările acestei etape importante pentru constituirea școlii naționale de artă plastică. Însă datorită mai multor publicații apărute în perioada postsovietică s-a reușit revenirea la obiectivitate în aprecierea creației artiștilor. Pe lângă cercetările istoricilor şi criticilor de artă, o importantă sursă de documentare a acestei etape constituie amintirile Olgăi Plămădeală [114], soţia vestitului sculptor Alexandru Plămădeală. Maestrul A. Plămădeală a fost autorul primului articol [56] în care era conturat parcursul retrospectiv al artei basarabene. Artistul plastic August Baillayre s-a axat pe estetica curentelor moderniste, fapt proiectat pe discursul său grafic. O personalitate reprezentativă pentru această perioadă a fost plasticiana Eugenia Maleșevschi, a cărei creație s-a păstrat în mare parte prin desene pregătitoare pentru picturi. Artistul plastic Pavel Șillingovski, originar din Chișinău, a activat la acea vreme în orașul Leningrad, astfel, viziunea sa artistică era distinctă de cea a plasticienilor basarabeni. Însă lucrările sale au devenit exemple de urmat pentru toată grafica sovietică, iar o parte considerabilă a patrimoniului lăsat de artist a fost depozitată la Muzeul Național de Artă al Moldovei. Moștenirea epistolară a lui P. Şillingovski ne-a permis să surprindem subtilitățile firii plasticianului şi anumite idei referitoare la procesul de creaţie. În prezentul subcapitol desenele acestor personalități, dar și ale colegilor lor mai tineri, care ulterior vor continua activitatea creativă în perioada postbelică (Rostislav Ocușco, Moisei Gamburd, Victor Ivanov ș.a.), sunt clasificate sub aspect tematic, după elemente de limbaj plastic ş.a. Sunt supuse unei analize detaliate calităţile artistice, particularitățile tehnice şi spectrul preferințelor estetice, fiind stabilită și valoarea documentară a operelor desenate, în calitate de „markere” ale timpului lor.

Intervalul de timp propus pentru investigare în capitolul al III-lea, **PARTICULARITĂŢILE DESENULUI ARTISTIC DIN RSSM MOLDOVENEASCĂ ŞI REPUBLICA MOLDOVA ÎN ANII 1944-2000**, este împărțit în trei segmente temporale: perioada sovietică timpurie, (1944-1950), perioada sovietică medie şi târzie (1960-1980) și perioada postsovietică (1991-2000). În paragraful **3.1. Desenatorii primei generaţii postbelice (anii 1944-1950)** este examinată constituirea ambianței artistice din RSSM în anii imediat postbelici. Mulți dintre reprezentanții UAP, care *volens-nolens* au promovat în mediul artistic local valenţele estetice ale realismului socialist, au fost formaţi încă în perioada interbelică. Însă după cel de-Al Doilea Război Mondial, s-au conformat noii paradigme socialiste. Printre aceştia

se numără Rostislav Ocuşco, Dimitrie Sevastianov, Moisei Gamburd, Victor Ivanov ş.a. Dintre reprezentanții generației mai tinere, în anii 1950 îşi încep activitatea Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Glebus Sainciuc, Vladimir Moțcaniuc, Igor Vieru ș.a.

Perioada sovietică medie şi târzie este prezentată în subcapitolul **3.2. Tendinţele de dezvoltare a desenului artistic în anii 1960-1980.** Anii 1960 marchează începutul activităţii creative ale lui Alexei Colîbneac, grafician de primă mărime în arta plastică națională. Prin intermediul tezei au fost introduse în circuitul științific și valorificate mai multe cicluri grafice ale acestui artist: lucrări cu tema industrială, autoportrete, portrete ș.a. Creația și activitatea profesională a personalităților generației vârstnice Valentina Rusu Ciobanu, Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Leonid Grigorașenco constituie puncte de reper ale culturii naționale. Opera acestor personalități a fost valorificată diferit în istoriografie. Despre V. Rusu Ciobanu s-a scris relativ mult, dar desenele sale au fost expuse în premieră doar în anul 2020, la București. În prezenta teză sunt raportate schițele pentru compozițiile artistei cu lucrările executate în culori de ulei. Cu toate că lista de publicaţii despre I. Bogdesco, un mare maestru al gravurii, picturii murale şi graficii de carte, este destul de amplă, până în prezent în literatura de specialitate nu au fost valorificate numeroase desene ale plasticianului din colecții particulare. În lucrare a fost supus analizei desenul artistic în cadrul graficii de carte a lui I. Bogdesco. De asemenea, au fost analizate desenele pictorilor Ada Zevin, Eleonora Romanescu, Gheorghe Munteanu, Ion Stepanov și ale sculptorului Iurie Canașin.

Ultimul deceniu sovietic a anticipat schimbarea paradigmei socioculturale. Este timpul în care generația tânără se impune cu un limbaj proaspăt, inovativ în viața expozițională. În acest context, merită remarcată creația artiștilor Maia Serbinov-Cheptănaru, Alexei (Lică) Sainciuc, A. Colîbneac ş.a. Dintre reprezentanții generației vârstnice poate fi menţionat pictorul L. Grigorașenco, care a realizat serii de desene pe teme biblice și istorice.

Subcapitolul **3.3. Arta desenului în ultimul deceniu al secolului al XX-lea** este dedicat desenului artistic naţional în faza incipientă a statului independent Republica Moldova. În primul rând, au fost supuse analizei schițele pentru proiectul de carte „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha” a lui Miguel de Cervantes Saavedra, realizate de I. Bogdesco. Acest ciclu de desene este raportat la un alt proiect nerealizat pentru ilustrații la același roman, aparţinând lui P. Șillingovski şi datând din perioada interbelică. A fost cercetată opera desenată a reprezentanților generației vârstnice – artiștii plastici Emil Childescu și Ion Serbinov, accentul fiind pus pe imaginea Chișinăului în cadrul genului peisagistic. Printre lucrările reprezentanților generației tinere supuse examinării se numără desenele realizate de Simion Zamșa, de o rară măiestrie și sensibilitate cu un puternic resort fantastic. De asemenea, au fost introduse în circuitul științific,

clasificate şi valorificate mai multe desene ale pictorului Alexandr Grigorașenco, continuatorul tradiției artistice a tatălui său Leonid Grigoraşenco. În perioada enunţată s-au manifestat ca desenatori de marcă plasticienii Gheorghe Vrabie, Mihai Mireanu, Ion Serbinov, Grigore Bosenco, Arcadie Antoseac, Alexandru Macovei, Vasile Dohotaru, Violeta Diordiev-Zabulica ş.a.

Fiecare capitol al tezei conține și un șir de **concluzii**. Demersul științific se încheie cu **Concluzii generale și recomandări**, urmate de bibliografie și anexă.

1. DESENUL ARTISTIC CA OBIECT DE INVESTIGAŢIE DIN PERSPECTIVĂ ISTORIOGRAFICĂ ŞI A LITERATURII DE SPECIALITATE

1.1.Consideraţii generale asupra desenului artistic

Bază structurală a oricărei reprezentări, desenul este prezent în contextul artelor plastice pe tot parcursul evoluției acestora. Pictura rupestră preistorică, constituie, de fapt, desene pe piatră. Schemele hieratice egiptene, care prezintă o lungă și negrăbită narațiune compusă din simboluri care ghidau „sufletul" ce aparținea acestei culturi spre cel mai important eveniment din viața lui – păşirea spre neființă [246, p. 260-263]. Arta monumentală, cristalizată strict în limitele religiei, constituia manifestarea aspirației de a lăsa amprenta personalității în eternitate [246, p. 15-16]. Logica acestui discurs artistic s-a proiectat din arta monumentală și pe sulurile de papirus [127, p. 15] cu texte funerare, grupate sub titlul „cartea morților" (*Totenbuch*, varianta inițială vetustă *Todtenbuch*), unde este descris parcursul defunctului prin viața de apoi [225]. Structura compoziției era concepută astfel încât, imaginile personajelor din *Duat* (lumea de dincolo) reprezentate în limitele convenționalității canonului, constituiau elemente mai elaborate și evidențiate ale discursului hieroglific. Aceste scrieri bogat ilustrate pot fi calificate ca exemple timpurii de grafică. Vom menţiona reprezentările originale de pe vasele antice grecești, unde culoarea definește funcția structurală a petei în compoziția racordată la arhitectonica vasului. Sunt impresionante compoziţiile realizate în cadrul canoanelor artei medievale religioase. Toate aceste forme de artă plastică, care țin de variate domenii, chiar dacă pot fi interpretate din perspectiva analizei subtilelor raporturi cromatice, au la bază partea structurală, elaborată prin intermediul mijloacelor de expresie plastică specifice desenului (punct, linia, pata ș.a.), prin care este evocat mesajul vizual. În perioada de tranziție de la stilul gotic spre Renaștere începe separarea genurilor artelor plastice, care, în continuare, obțin particularități distincte.

Din desenele lui Leonardo da Vinci (1452-1519) se observă cum geniul renascentist cercetează anatomia corpului uman mult mai profund decât presupune studiul anatomiei plastice. Desenele gânditorului sunt complementare textului. Leonardo da Vinci afirmă că arta și știința constituie un tot întreg [149]. În desenele lui Albrecht Dürer (1471-1528), elaborate în urma preocupărilor teoretice, putem urmări parcursul căutărilor proporțiilor corpului uman. Creația acestui artist plastic, cu atenția lui pentru detaliu, chiar și la distanță de cinci secole, continuă să cucerească inimile și să incite fantezia privitorului, la sigur într-un mod diferit, dar cu aceeași vigoare, care fermeca şi generațiile anterioare.

Iată ce scrie criticul de artă polonez Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) despre artele plastice din perioada Renașterii: „atâta vreme nu existase o noțiune generală pentru artele plastice. În veacul al XVI-lea, noțiunea deja se crease, dar încă nu se uzita, nici denumirea de

«arte plastice», nici cea de «arte frumoase». Se vorbea în schimb de «arte ale desenului» – *arti del disegno*, denumire ce provenea din convingerea că desenul e factorul ce le unește pe toate, numitorul lor comun" [89, p. 34].

Renașterea constituie o treaptă majoră în evoluția desenului. Pictura se detașează de scheme canonice ori le interpretează într-un mod liber. Astfel desenului îi revine funcția de a concepe prin mijloacele proprii și a dezvolta varietatea schemelor compoziționale. Prin intermediul desenului a fost posibilă studierea numeroaselor particularități ale lumii tangibile, care a devenit importantă pentru optica epocii umanismului, ce s-a afirmat și prin marile ei capodopere. Istoricul francez Michel Pastoureau afirmă că „toate imaginile medievale erau imagini policrome; majoritatea imaginilor din epoca modernă au devenit imagini alb-negru", argumentând tendințele cromoclaste prin faptul că „reforma protestantă a contribuit la difuzarea masivă a imaginii în alb-negru" [55, p. 190-191]. Chiar dacă în cazul de față autorul se referă, în particular, la popularitatea gravurii, anume aceste transformări sociale au generat dezvoltarea viguroasă a limbajului grafic în ansamblu.

Amintim că termenul „grafică" provine din cuvântul grecesc *γράφικός* (*graphikos*) ori *γράφω* – „a scrie", „a desena", „a zgâria". În „Dicţionarul de artă, termeni de atelier" elaborat de I. Şuşală și O. Bărbulescu se menţionează că grafica este „arta liniei, denumire generică sub care sunt reunite mai multe tehnici al căror mijloc principal de expresie este linia; grafica folosește drept suport hârtia de diferite calități, fără nicio preparație prealabilă…; după destinație, există grafică de șevalet – desenul și gravura..." [89, p. 143].

Ulterior, desenul s-a cristalizat într-o formă autonomă de grafică – *desenul artistic,* mijloc de exprimare sub forma unor figuri reprezentative sau abstracte. Având în vedere vestitele dispute și contradicții dintre adepții priorității desenului asupra picturii şi adepții primatului picturii, W. Koschatzky, făcând referiri la alți teoreticieni, concluzionează: „Una dintre consecințele acestei confruntări a fost că academiile, bazate în mod conștient pe vechile principii de învățare, au dat prioritate compoziției, care se dezvoltase din desen. Canonul clasic al formelor a devenit astfel desenul, iar desfășurarea anti-academică a artei libere a devenit pictura" [242, p. 36]. Urmărind traseul evolutiv al desenului artistic până în secolul al XX-lea, observăm linia tradiției desenului figurativ, care are un rol formativ și constituie un instrument de studiu, atât în cadrul procesului didactic, cât și în creația individuală. În concordanţă cu această tradiţie s-a dezvoltat şi realismul socialist, arta ideologizată, *regionalismul* american [147, p. 27] (*American Scene Painting, Social Realism*) ori pictura „de salon". Altă linie evolutivă, cea a „artei libere anti-academice" (*Die freie antiakademisch Kunst*), s-a manifestat plenar, în primul rând prin pictură, în cadrul curentelor moderniste. Mai târziu, „arta liberă", la fel va apela la

tehnicile grafice, atât în lucrări în care se reproduce realitatea înconjurătoare (Auguste Renoir, Vincent van Gogh, Erich Heckel, Cuno Amiet, Carl Hofer, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Käthe Kollwitz, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Marc Chagall, Alfred Kubin, Hans Fronius, sculptorul Henry Moore, Lucian Freud ș.a.), cât și în opere abstracte, care vor deveni un joc al mijloacelor de expresie plastică a desenului de sine stătător și independent de narațiune ori aluzie la realitatea empirică (Paul Klee, Vasili Kandinski, Julius Bissier, Nicolas de Staël, Hans Hartung, Fritz Wotruba ș.a.).

Avangarda rusă din perioada primelor decenii ale URSS a lăsat, de asemenea, o moștenire grafică notabilă, în special în cadrul *cubofuturismului, constructivismului* şi *suprematismului.* Printre desenatorii cercului lui Kazimir Malevici, fondatorul *suprematismului*, vom menţiona pe N. Ivanova, M. Veksler, E. Gurovici, El Lissitzky, N. Kogan, I. Kudryashev, I. Chashnik, L. Khidekel, L. Yudin, V. Sterligov, P. Kondratiev ş.a [229]. Plasticienii avangardei ruse au avut ca obiectiv reflectarea procesului industrializării într-un stat prevalent agrar; ei au elaborat clișee și module vizuale referitoare la industria sovietică care au marcat considerabil nu doar estetica, ci toată evoluția picturii, graficii și a designului socialist.

În Europa postbelică, pe baza valențelor estetice ale *suprarealismului*, ce reprezintă spațiul oniric, se dezvoltă *realismul fantastic,* care pune accentul pe viziunea grafică și revalorifică moștenirea marilor maeștri, atât a celor din epoca Renaşterii, cât și a reprezentanților *simbolismului* concentrați pe sensibilitate mistică. Printre reprezentanţii realismului fantastic se numără artiştii plastici Ernst Fuchs (*Wiener Schule des Phantastischen Realismus*) și Hans Rudolf Giger, în ale căror schițe persistă proiectele arhitectonicii malefice care sunt asociate cu *Nigredo* [250] – termen împrumutat din alchimie, care denumeşte prima etapă din *Magnum opus*. Considerăm relevantă raportarea și cu termenul omonim din psihologia analitică al lui Carl Gustav Jung [230]. Estetica elaborată în cadrul acestui curent s-a bucurat de o sporită popularitate atât în Europa, cât și în SUA, marcând considerabil întreaga cultură vizuală. Albumul *H.R. Giger. ARh+* (Editura Taschen, 1991) cu relatările plasticianului, prezintă perfect aspirațiile artistului, inclusiv estetica desenului și atitudinea față de desen, contextul creației [134].

Pe la mijlocul secolului al XX-lea a evoluat curentul *expresionismul abstract* axat pe spontaneitatea manifestării stărilor lăuntrice prin intermediul culorii, ce neagă schema rigidă a compoziției concepută prin intermediul desenului. *Pop art*-ul, spre deosebire de *expresionismul abstract*, apelează la imaginile ce înconjoară reprezentantul societății de consum în cotidian, meditând, prin intermediul artei, pe marginea condiției umane. Astfel, se poate identifica o reactualizare a limbajului figurativ, care își pune problema să reproducă formele realității

empirice și presupune calități și măiestrie în reprezentarea personajelor și obiectelor. Deci se constată reactualizarea desenului figurativ, fie și într-o variantă diferită de tradiție academică. Printre reprezentanţii acestui curent se numără Claes Oldenburg şi Jim Dine cu seria impresionantă de autoportrete [249].

În contextul *hiperrealismului,* un desenator remarcabil și o personalitate complexă este artistul plastic Gottfried Helnwein. Lucrările sale constituie o reproducere interpretată a fotografiilor, ce pun în evidență fațetele sumbre ale existenței umane în cotidian, cu accent pe tema violenței, de variate tipuri, în special cele îndreptate spre copil – chipul central al creației sale [251].

Desenul axat pe arhitectonica formelor (arhitectură, design, arte decorative) pot poseda remarcabile calități artistice – cazul lucrărilor grafice ale arhitecților Antonio Sant'Elia [100 p. 355] şi Walter Pichler [242, p. 73].

Un instrument al reflexiei în cadrul artelor plastice, desenul poate deschide fațete subtile și intime ale personalității autorului, care își reprezintă epoca. Pe lângă faptul că desenul este un mijloc prin care pictorul, arhitectul ori sculptorul își cristalizează ideea plastică, acesta posedă și mijloacele de expresie plastică absolut autonome, prin care pot fi exprimate idei complexe și subtile trăiri omeneşti, completând adesea nu doar căutările în sfera esteticului, dar și în variate ramuri ale științei, ocupând un loc de seamă în toată cultura vizuală.

Desenul folosește în calitate de suport hârtia, iar materialele specifice utilizate sunt creionul, penița ori pensula cu tuș, stiloul, materialele grafice moi (variate tipuri de cărbune și cretă, sanguină, pastel, conte ș.a.) etc. Se folosesc diferite tipuri de pene: de gâscă, metalică, din trestie ș.a., diverse tipuri de tuș și cerneală, inclusiv bistre (pigment brun hidrosolubil obținut din funingine rășinoasă de fag carbonizat, lemn de cauciuc sau alt lemn rășinos, amestecat cu clei vegetal hidrosolubil) și sepia (fabricată pe baza substanței din glanda moluștelor marine – sepie, calmar).

Desenul cu pensula este prezent în arta europeană, dar în mod special este caracteristic pentru arta Asiei de Est, unde limbajul plastic a fost dezvoltat în baza conceptelor filozofice orientale. Astfel, curentul budist Mahayana-Zen, axat pe practica contemplării mistice și pe aspecte estetice, a marcat considerabil cultura vizuală orientală, iar mulți „artiști plastici” răsăriteni erau, de fapt, călugări [242, p. 148-150].

Tehnicile precum pastelul și acuarela, deși au ca suport hârtia, se află la confluența dintre pictură şi grafică. În cazul artei figurative, plasticianul, cu o viziune de pictor, concepe forma plastică prin intermediul raporturilor cromatice, apelând la sensibilitatea emotivă a privitorului şi punând accent pe iluzia spațiului. Viziunea unui grafician este concentrată pe sensibilitatea

rațională, fiind prioritară elaborarea unei scheme rigide a compoziției axate pe simbol. Astfel pot fi realizate lucrări în tehnici grafice având la bază o viziune picturală și viceversa. Or, prin desen se concepe schema compozițiilor.

Desenul poate îndeplini o serie de funcții. *Schița* (gr. σχέδιος; it. schizzo; fr. esquisse), propune proiectul unei compoziții; *studiul* documentează detaliat realitatea înconjurătoare pentru anumite obiective mai ample, precum realizarea unei compoziții în alte tehnici ori pentru exersarea calităților artistice; *cartonul* prezintă desenul schemei compoziției picturale, realizat în mărimea lucrării care urmează a fi executată, iar *crochiul* documentează rapid realitatea înconjurătoare, ce constituie un exercițiu de perfecționare a tehnicii artistice. În tehnica desenului pot fi realizate *desen după natură, desen narativ, ilustrația, portretul, caricatura, desenul arhitectural* ş.a. Astăzi desenul se foloseşte în construcţie, tehnică, design, animaţie, instalaţie, *performance* ş.a.

În prezentul studiu ne-am axat pe desenul artistic în cadrul graficii, picturii şi sculpturii – genuri ale artelor plastice capabile să reproducă realitatea.

1.2. Desenul artistic în istoriografia şi literatura de specialitate universală

Textele medievale europene despre artele plastice, care în conștiința societății teocentriste erau percepute ca meșteșug și o formă de slujire a zugravului pentru Creator, conţineau, în mare parte, recomandări tehnice pentru necesitățile atelierului [43, p. 41-42]. În una dintre primele lucrări despre artele plastice, *Cartea despre artă*, elaborată în secolul al XIV-lea de pictorul italian Cennino Cennini (1360-după 1427), se menţionează că compoziția constă în desen și culoare [100, p. 310], iar practica zilnică în domeniul desenului are un rol definitoriu în pregătirea profesională a artistului. Autorul consideră că pentru formarea profesională viitorul plastician ar trebui să recurgă la copierea lucrărilor marilor maeștri – principiu didactic dominant al epocii, a cărui actualitate s-a păstrat pe o perioadă îndelungată [242, p. 27-28; 215].

Pictorul, arhitectul şi istoricul de artă italian Giorgio Vasari (1511-1574), autorul lucrării *Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre*, acordă o deosebită atenție desenului și operelor grafice realizate de artiștii renascentişti. Deși ţinta principală constituie biografiile marilor maeștri, acestea sunt prezentate prin prisma propriilor idei despre artă. În capitolul dedicat vestitului pictor italian Tițian (Tiziano Vecellio) (1488-1576) este examinat rolul desenului în creația artistică. G. Vasari afirmă că prin intermediul desenului se elaborează structura compozițională, desenul fiind un mijloc de studiere al anatomiei și al realității înconjurătoare, dar și un exercițiu necesar pentru antrenamentul măiestriei și fanteziei artistului [121, p. 360-361]. În capitolul dedicat lui Michelangelo

Buonarroti (1475-1564), cel mai important artist plastic în perioada de vârf a Renaşterii Italiene, G. Vasari subliniază că scopul principal al artei plastice constă în reprezentarea corpului uman [121, p. 457], iar structurile compoziționale ale graficii renascentiste doar argumentează această teză reprezentativă pentru viziunea omului Renașterii.

Arta neoclasică (clasicismul secolului al XVIII-lea) a fost în mare măsură marcată de viziunea teoretică a istoricului de artă şi arheologului german Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) care în lucrările sale face referiri la desenele păstrate în colecțiile contemporanilor săi, însă acestea îl interesează pe „părintele arheologiei moderne" doar ca documente istorice, care mai mult ori mai puțin veridic reproduc monumentele antichității [125; 126].

Saloanele filozofului şi scriitorului francez Denis Diderot (1713-1784) introduc cititorul în lumea rococoului, neoclasicismului și altor orientări stilistice, specifice epocii iluminismului. Vom cita unul dintre mesajele lui adresate artiștilor plastici: „Ascultați-mă, prieteni, le-aș spune tuturor iubitorilor de schițe. – Lăsați-vă desenele și schițele, haşurate, roase, colorate și Dumnezeu mai știe de care fel, în mapele voastre, și lăsați-ne să le vedem abia când vor deveni tablouri finite, finalizate! Noi căutăm desenele lui Rafael, Rubens și ale altor mari maeștri doar pentru că avem prea puține tablouri realizate de ei și tot ceea ce iese de sub mâna lor este marcat de înțelepciunea marilor personalități. Iar lucrările dumneavoastră, realizate în grabă, despre ce ne spun? Despre multitudinea de idei care vă copleșesc? - Da, așa este. Dar sunt ele mărețe? Sunt oare frumoase?" [157, p. 269]. Relevanţa acestor afirmații însă este relativă: în primul rând, pentru că mărturisește despre logica și percepția desenului specifică iluminismului, când desenul era privit ca o treaptă de pregătire a unei compoziții finite în tehnicile picturii ori sculpturii și care este ferm depășită în secolul al XX-lea; în al doilea rând, istoricii și artiștii plastici puteau fi preocupați, în particular, de transformările mijloacelor grafice de expresie plastică. În secolul nostru, precum și în cel precedent, tehnicile grafice sunt totalmente autonome de arta picturii și o lucrare grafică, deja pretinde a fi o compoziție finită, care atinge maximă expresivitate în tehnica aleasă de plastician. Considerațiile autorului despre arta desenului sunt incluse într-un paragraf aparte, în care D. Diderot meditează despre importanţa desenului în procesul didactic [133, p. 113-114].

Ilustrul poet şi gânditor german Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) polemizează pe marginea viziunilor teoretice ale lui D. Diderot. Arhitectul şi istoricul de artă german Udo Kultermann (1927-2013) dedică acestei polemici compartimentul *Diderot, văzut de Goethe* din lucrarea sa *Istoria istoriei artei*. Autorul atrage atenția asupra faptului că „geniul iluminismului pare mai apropiat de vederile secolului al XX-lea decât geniul clasicismului weimarez" [43, p. 100-102]. Însă unele afirmații ale lui D. Diderot țin de limitele inerente ale epocii sale și sunt

străine pentru secolul al XX-lea, ce se manifestă și în caracterul descriptiv al textului în care autorul încearcă să dea o linie narativă subiectului reprezentat, comentând puterea de convingere a limbajului vizual.

J.W. Goethe atinge tema desenului şi în alte scrieri consacrate creației lui Leonardo da Vinci, Jakob Philipp Hackert (1737-1807) ș.a. [133]. Având o preocupare teoretică aparte pentru artele plastice, acest gânditor ilustru executa periodic el însuşi lucrări de șevalet. Sensibilitatea spiritului creator al geniului clasicismului weimarez s-a proiectat și în acuarelele și desenele realizate.

Dacă activitatea sa de creație în cadrul artelor plastice ar constitui preocuparea majoră a lui J.W. Goethe, acest nume oricum ar fi unul de mare rezonanță pentru istoria artelor, numai reprezentând un pictor. Același lucru se poate spune și despre marele scriitor Victor Hugo (1802-1885), ale cărui compoziții grafice constituie dovada remarcabilei și profundei sale culturi plastice. Printre faimoșii scriitori care au mai desenat se numără și Hermann Hesse (1877-1962). În zona de tranziție de la desen spre literatură sunt „calligrammele" lui Guillaume Apollinaire (1880-1918) (Dadaism). John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) desena, de asemenea, motive adiacente scrierilor sale. Viziunea scriitorului a marcat amplu cultura scrisă și vizuală din a două jumătate secolului al XX-lea, până în prezent, popularizând „Evul Mediu" fantastic.

În *Salonul 1845*, poetul, eseistul şi criticul de artă francez Charles Baudelaire (1821-1867) analizează desenul atât separat de pictură, ca un domeniu al graficii, cât și în calitate de termen convențional şi parte componentă a picturii ce definește structura compozițională: „în sfârșit, de vreme ce nimeni n-o spune, vom spune noi că tabloul e perfect desenat, perfect modelat. — Își poate oare închipui publicul cât e de greu să modelezi din culoare? Greutatea e dublă, — a modela cu un singur ton înseamnă a modela cu o estompă și dificultatea e simplă; a modela din culoare înseamnă, într-un travaliu fulgerător, spontan, complicat, să găsești mai întâi logica umbrelor și a luminii, apoi exactitatea și armonia tonului; altfel spus, dacă umbra e verde și lumina roșie, înseamnă să găsești de prima dată o armonie de verde și roșu, unul întunecat, celălalt luminos, care să redea efectul unui obiect monocrom și în schimbare" [8, p. 19]. Printre contemporanii săi autorul apreciază în mod deosebit trei mari desenatori francezi: Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) și Honoré Daumier (1808-1879) [8, p. 20]. Teoreticianul încearcă să definească ce înseamnă a fi un desenator ori un colorist și să stabilească rolul calităților coloristice sau grafice în creație [8, p. 88]. Interesantă este afirmația: „Desenatorii puri sunt filosofi și decantatori de chintesențe" [8, p. 89], care argumentează faptul că anume desenul reprezintă segmentul analitic al creației, pe când raporturile cromatice sunt expresia sferei iraționale prezentate în limbajul vizual. Cu o remarcabilă tenacitate și cunoștință a

procesului de creație, Ch. Bodelaire pune în evidență calitățile necesare desenatorului: „Prima calitate a unui desenator este deci studiul negrăbit și sincer al modelului. Nu numai că pictorul trebuie să aibă intuiția profundă a caracterului modelului, dar și să-l generalizeze cât de cât, să exagereze cu bună știință unele amănunte, spre a accentua fizionomia și a-i reda cât mai limpede expresia… Desenul este o luptă între natură și artist, luptă în care artistul va birui cu atât mai ușor cu cât va înțelege mai bine intențiile naturii. Nu e vorba pentru el să copieze, ci să o interpreteze într-o limbă mai simplă și mai luminoasă" [8, p. 120-121]. În ansamblu, textele lui Ch. Baudelaire constituie atât documente ale epocii, cât și exemple remarcabile de critică de artă, care fascinează şi astăzi cititorul [89, p. 212].

Surse preţioase sunt jurnalele scrise de însăşi plasticienii. Discursul memorialistic prezintă într-un mod distinct personalitatea creatorului în contextul epocii. Prin anumite detalii şi nuanţe, prin maniera de exprimare poate fi sesizat „prezentul viu" despre care relatează U. Kultermann. Aceste documente pot servi ca argumente pentru „construcțiile" intelectuale elaborate de teoreticieni, care văd trecutul cu ochii generației sale, la o anumită distanță temporală. Pentru un teoretician sunt importante relatările artiştilor despre propria creație în vederea conştiintizării subtilelor faţete ale procesului artistic. Realizările pictorului german Albrecht Dürer (1471-1528) pot fi completate cu notele din jurnalul său [158], unde găsim înregistrări fixate cu un uimitor spirit de observaţie. Aceste scrieri s-au aflat în atenţia lui Otto Benesch, istoricul de artă austriac, atunci când analiza desenele lui A. Dürer [113, p. 58-59].

Artistul plastic francez Eugène Delacroix (1798-1863) lasă consemnări în *Jurnalul* său despre o serie de desene realizate de pe fotografiile lui Eugène Durieu (1800-1874), cunoscut prin fotografiile sale de nuduri [154, p. 64]. Ulterior, folosirea fotografiilor în procesul de creație a pictorilor și graficienilor va deveni tot mai frecventă. În *Jurnalul* lui E. Delacroix sunt prezente note despre lucrările contemporanilor, considerații pe marginea graficii marilor maeștri ai culturii universale şi reflecţii referitoare la desen în contextul creației proprii [153; 154].

În istoria criticii de artă, remarcabil este rolul lui Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), pictorul, istoricul de artă și teoreticianul italian, care a lăsat un număr grandios de desene ale operelor investigate și sistematizate [100, p. 264-265]. Însă procesul desenării, îl punea în situația să analizeze deosebit de atent stilistica operei de artă şi să ţină cont de cele mai mici detalii, fapt care în literatura germană de specialitate se numește „Einfühlung" și constituie o importantă experiență estetică. Datorită reproducerii operelor de artă prin desene G.B. Cavalcaselle a obţinut calificativul de „connaisseur" (fr. cunoscător).

Înaintea fotografiei care a devenit cel mai accesibil mijloc de documentare a obiectului investigat, acest rol, pentru știință îl deținea desenul. Numeroși cercetători, fiind și buni

desenatori, foloseau desenul și în calitate de instrument de reflecție științifică.

John Ruskin (1819-1900), scriitorul, criticul de artă şi filozoful englez, practica de asemenea arta desenului. Lucrările lui grafice, având și înalte calități artistice, serveau drept material ilustrativ pentru textele teoretice. J. Ruskin a supus analizei și desenele marilor maeștri [185].

Printre reprezentanții școlii vieneze de istoria artelor (*Wiener Schule der Kunstgeschichte*) merită a fi menţionat criticul de artă austriac Max Dvořák (1874-1921), care abordează tema desenului contextual în epoca Renaşterii [151]. Iată cum este prezentat rolul desenului în arta perioadei examinate: „Toate desenele renascentiste aveau un scop determinat sau cel puțin unul presupus: trebuiau să servească drept etapă pregătitoare în crearea unei picturi sau a unei lucrări plastice și erau schițe ale unui model sau motive compoziționale și schițe pe care artistul intenționa să le folosească atunci când realiza o anumită idee sau cândva mai târziu” [152, p. 157]. Cercetătorul descrie un șir de desene ale pictorului italian Jacopo Comin, zis Tintoretto (1519-1594), având ca subiect „Ispitirea Sfântului Anton”. Teoreticianul vienez consideră că în șirul de schițe, realizate rapid, este reprezentată lumea sumbră a spiritelor, concepută în conștiința plasticianului creator. O astfel de atitudine față de procesul de creație ar fi firească pentru epoca lui M. Dvořák, însă aceasta era chiar novatoare pentru Renaștere [152, p. 157].

Astfel, autorul, pe lângă faptul că corelează două perioade diferite, studiază arta în contextul viziunilor teoretice contemporane acestor perioade, ca un fenomen interdependent ce conturează imaginea epocii [27]. O astfel de abordare, în spirit idealist, a istoriei artelor, prin prisma tendințelor intelectuale ale timpului în care a fost creat, este definită ca *Geistesgeschichte* (germ. istoria spiritului). Analizând creația lui Michelangelo Buonarroti, în special desenele din perioada târzie a creației geniului renascentist, cercetătorul afirmă că „în acest destin personal s-a împlinit și destinul culturii și artei vremii sale: nu masele, cum credea secolul precedent, ci oamenii ce conduc pe plan spiritual determină evoluția și întreaga cultură spirituală și materială” [27, p. 432]. Semnalăm că aceste gânduri aparţin unui contemporan al filozofului german Friedrich Nietzsche (1844-1900), a cărui viziune filozofică va influența considerabil atât conceptele teoretice, cât și realizările practice ale plasticienilor din secolul al XX-lea.

M. Dvořák îl considera pe pictorul Pontormo (1494-1556), reprezentant al manierismului italian, „unul dintre cei mai interesanți maeștri al desenului tuturor timpurilor” [152, p. 165]. Iată ce scria teoreticianul despre evoluția istoriei artei ca știință: „Structura de până acum a istoriei artei se schimbă cu totul și perioade care au fost considerate ca momente de stagnare și declin, se transformă în puncte culminante ale evoluției sau cel puțin în perioade pline de idei fertile.

Formulele închistate sunt mortale, în viață ca și în știință". Autorul ilustrează atitudinea istoricilor care cercetau această perioadă, printr-un exemplu din viața cotidiană: „M-am plimbat odată prin Uffizi cu un istoric de artă, care voia să scrie o carte despre modul de reprezentare al putto-ului, îndeosebi în arta lui Donatello, și care nu vedea decât putti în toate tablourile. Tot așa, în arta manierismului de dincoace și dincolo de Alpi, nu au fost observate decât acele elemente care trebuie interpretate ca etape preliminare ce duc spre arta lui Borromini și Rubens sau Rembrandt, fără a se înțelege faptul că este vorba de o perioadă care, dincolo de asemenea relații nemijlocite, are mult mai mult decât secolul al XV-lea o însemnătate constitutivă pentru întreaga epocă modernă." [27, p. 450].

Criticul de artă austriac Heinrich Leporini (1875-1964), unul dintre studenții lui M. Dvořák, era preocupat în cercetările sale științifice de grafică. Printre publicațiile sale vom menţiona lucrarea *Desenul artistic. Un manual pentru entuziaști și colecționari*, elaborată în 1926 [245]. Cercetătorul investiga colecția de stampe și desene a muzeului Albertina. O perioadă scurtă a ocupat chiar funcţia de director provizoriu al acestui muzeu.

Una dintre importantele probleme ce ţin de cercetarea operelor de artă este problema percepției acestora în timp. În continuare ne vom referi la lucrarea „Amurgul Evului Mediu" (1919), realizată de culturologul olandez Johan Huizinga (1872-1945): „Contemporanul care asistă la apariția operelor de artă le absoarbe în egală măsură în visul vieții sale. El le evaluează nu după perfecțiunea lor artistică obiectivă, ci după forța și plenitudinea răspunsului pe care i-l stârnesc prin sfințenia sau pasiunea vitală a materialului lor. Când, în timp, visul de odinioară dispare, iar sfințenia și pasiunea dispar, precum parfumul unui trandafir, atunci abia pentru prima dată o operă de artă începe să-și exercite efectul ca artă în forma sa cea mai pură, adică prin mijloacele sale expresive: prin stilul, structura, armonia sa. Acestea din urmă, în ceea ce privește arta vizuală și literatura, pot fi, de fapt, aceleași – și totuși dau viață unor valori artistice complet diferite" [207, p. 484-485]. Deși autorul descrie arta din perioada Evului Mediu târziu, afirmația rămâne relevantă pentru orice perioadă istorică. Acest teoretician notoriu era pasionat el însuşi de desen și lucrările sale completau viziunea lui teoretică [207, p. 11 , 587-605]. În *Cultura Țărilor de Jos în secolul al XVII-lea* cercetătorul analizează rolul desenului în contextul cultural, iar concluziile sale rămân valabile până în zilele noastre: „Desenele ne ating uneori pe noi, spectatorii moderni, mai profund decât tablourile pictate cu meticulozitate. Nouă ni se pare că desenul vine mai direct din inimă și din suflet..." [207, p. 115]. În lucrarea sa, *Erasmus*, J. Huizinga descrie cu lux de amănunte desenele în care era reprezentat marele umanist [207, p. 421-424].

În multe surse bibliografice, ca și în limbajul uzual de specialitate, apare noțiunea de

„picturalitate”, care se extinde și în afara domeniului ce presupune tehnicile picturii. Heinrich Wölfflin (1864-1945) explică astfel acest termen: „Noțiunea de mișcare este cea care se leagă mai intim de esența viziunii picturale: ochiul care percepe lucrurile pictural, le reprezintă ca ceva în continuă vibrare, ce nu trebuie lăsat să se închisteze în linii și suprafețe definite. Ceea ce este comun între desenul pictural și coloritul pictural, este un anumit efect de mișcare prin care, într-un caz lumina, în celălalt culoarea, dobândesc o viață independentă de obiect” [89 p. 213]. În lucrarea sa *Principii fundamentale ale istoriei artei* [122] el pune în discuţie atât problema desenului, ca parte a discursului plastic, cât și particularitățile compozițiilor grafice în contextul creației artiștilor în diferite perioade istorice. Pe exemplul desenelor, H. Wölfflin prezintă specificul limbajului marilor stiluri şi al centrelor culturale europene. Compartimentul „Linearitate și picturalitate” este dedicat în întregime desenului artistic. Este relevantă concluzia autorului: „Desenul, ca imagine, își are sursa în ornamentație și această relație a persistat de-a lungul istoriei artei.” [122, p. 231]. Desenul este analizat și în lucrarea *Artă clasică. O introducere în Renaşterea italiană* (München, 1899) (*Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*), semnată de acelaşi cercetător [122]. Fiecare lucrare a lui H. Wölfflin reprezintă o lecție valoroasă de aplicare a metodei formale de cercetare a operei de artă, a cărei elaborare a marcat considerabil istoria artelor.

Pictorul rus şi unul dintre pionierii artei abstracte Vasili Kandinski (1866-1944) scria, referindu-se atât la pictură, cât și la desen, că artistul este obligat să interpreteze forma plastică în modul în care are nevoie să-şi atingă scopul. Nimic nu trebuie să limiteze libertatea în alegerea mijloacelor de expresie plastică a artistului, condiționată de necesitatea și sinceritatea lăuntrică. Ieșind din sfera concepției formale despre compoziție, V. Kandinski afirmă că acest principiu trebuie să se manifeste și în modul de existență, constituind spada supraomului în luptă contra micii burghezii [165, p. 61-62]. Afirmația în cauză ilustrează perfect atitudinea față de procesul de creație a artiștilor reprezentanţi ai curentelor moderniste.

Analizând creația artiștilor plastici, istoricul de artă italian Lionello Venturi (1885-1961) descrie uneori tangențial, iar alteori într-un mod aprofundat și desenele care au stat la baza compozițiilor de șevalet ori au fost realizate în calitate de studii. Cercetătorul polemizează cu alţi crtitici de artă sau artiștii plastici [124]. Prezintă interes două citate referitoare la desen ale pictorului francez neoclasic Jean-Auguste-Dominique Ingres la care atrage atenția L. Venturi: „Consider că o cunoaștere temeinică a scheletului este esențială. Cunoașterea anatomiei mușchilor mi se pare mai puțin necesară. Prea multă știință în această privință știrbește din sinceritatea desenului, se poate abate de la expresia caracteristică și poate duce la o reprezentare banală în formă” [124, p. 143] şi „Desenul este probitatea artei” [100, p. 282].

În perioada timpurie a activităţii sale, Erwin Panofsky (1892-1968), cercetător americano-german, influențat de școala vieneză de istorie a artei, descrie desenele lui Michelangelo Buonarroti, personalitate marcantă a Renaşterii italiene. Compartimentul *Mişcarea neoplatonică și Michelangelo* din lucrarea *Studii de iconologie: Teme umaniste în arta Renaşterii* (1939), axat pe desenele marelui artist, include şi materiale din domeniul epistolar [183, p. 292-382]. Dar și în lucrările teoretice care au urmat este abordată tema desenului. Cercetările lui E. Panofsky constituie un exemplu elocvent al metodei iconologice. Metoda în cauză este descrisă și de Jan Bialostocki, teoretician polonez preocupat de transformările concepțiilor despre artă (1921-1988) [10].

Un alt descendent al școlii vieneze, Hans Sedlmayr (1896-1984) [160] prezintă evoluția marilor stiluri din Europa Occidentală de la *Gesamtkunstwerk* (germ. „sinteza artelor"), specifică pentru gotic și baroc, până la *Zusammenstellen* (germ. „coinstalare", „coexistență"), caracteristică limbajului artelor secolului al XX-lea [160, p. 286-287]. Un asemenea punct de vedere confirmă faptul că desenul devine tot mai independent în contextul creației artistice. Acesta nu se rezumă doar la o fază intermediară a creării unei compoziții complexe într-una din tehnicile picturii, sculpturii ori graficii, ci capătă valențe artistice proprii. Autorul examinează desenul în contextul evoluției culturii, obiectivele sale specifice, particularitățile estetice şi mijloacele artistice moderne. Prin analiza vocabularului plastic elucidează și problema schimbării percepției artei pe parcursul timpului [160, p. 102-103]. Concluziile lui H. Sedlmayr sunt confirmate de citatele pictorului, desenatorului şi criticului de artă elveţian Paul Klee (1879-1940) din lucrarea *Despre arta modernă* [240], unde artistul prezintă propria concepție despre procesului de creație. Construcția teoretică a parcursului artei de la *Gesamtkunstwerk* la *Zusammenstellen* este una foarte convingătoare. Totuşi unii reprezentanți ai artei abstracte, ca Jackson Pollock (1912-1956) ori Gerhard Richter (n. 1932), în perioada târzie a creației lor, exclud existenţa vreunei construcții schematice compoziționale, socotind pictura total independentă de desen.

Discipolul și continuatorul lui M. Dvořák a fost istoricul de artă austriac Otto Benesch (1896-1964), un alt reprezentant notoriu al școlii vieneze. La vârsta de 25 de ani a obținut titlul de doctor cu teza *Evoluția desenului în creația lui Rembrandt*, publicată în 1923 [237]. A deţinut funcţia de director al Muzeului Albertina din Viena (1947-1961). În timpul activității sale, se ocupa de cercetarea desenelor din colecția muzeului, publicând, pe parcursul câtorva decenii, un șir de cataloage [113, p. 7]. O. Benesch a avut și o vastă activitate pedagogică, predând la Universitatea din Viena, inclusiv un curs amplu de istoria desenului vest-european din secolele XIV-XVIII – tema principală a preocupărilor sale științifice [113, p. 6]. Lucrarea sa

fundamentală, în șase volume, *Desenele lui Rembrandt. Catalog critic și cronologic* (Londra, 1954-1957) i-a adus faima internațională [220]. Printre alte publicații ale teoreticianului ce ating problematica desenului artistic se numără *Școala de istorie a artei din Viena* [236], *Leonardo da Vinci și începuturile desenului științific* (1943) [218], *Catalogul comentat al desenelor din colecția de grafică din Albertina*, în 2 vol. (Viena 1929-1933) [238], *Egon Schiele ca desenator* (Viena, 1950) [219] ș.a.

În publicația *Arta Renașterii în Europa de Nord. Relația sa cu mișcările spirituale și intelectuale contemporane* (New York, 1965), prin descrierile capodoperelor grafice ale Renașterii nordice precum „Portretul mamei artistului la 63 de ani" al lui Albrecht Dürer, raportat la fragmentul din jurnalul marelui artist [113, p. 58-59], O. Benesch ilustrează și argumentează aspirațiile specifice spiritului renascentist. Analizând creaţia plasticianului în ansamblu, cercetătorul acordă atenție și lucrărilor teoretice scrise de A. Dürer. Prin descrierea desenelor timpurii raportate la contextul istoric O. Benesch demonstrează cum viziunea creatorului se detașa de tradiția gotică, care presupunea prelucrarea migăloasă a compoziției, afirmând viziunea renascentistă în procesul ei de cristalizare, unde creatorul, ghidat de inspirație, urma percepția instantanee a realității. De asemenea sunt determinate particularitățile limbajului grafic medieval, făcându-se referire la conceptele filozofice specifice epocii [113, p. 65-66]. Analizând desenele lui Matthias Grünewald (1480-1530), criticul de artă propune un nou punct de vedere asupra creației artistului, calificat ca „ultimul plastician al Evului Mediu". Teoreticianul vienez susține că și A. Dürer și M. Grünewald reactualizează moștenirea Evului Mediu într-un nou context istoric, fiecare în conformitate cu temperamentul său. Sunt supuse analizei desenele lui Albrecht Altdorfer (1480-1538), Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), Urs Graf (1485-1528), Wolf Huber (1485-1553), Hans Holbein cel Tânăr (1497-1543), Jan Gossaert (1478-1532), Pieter Bruegel cel Bătrân (1525-1569), Rosso Fiorentino (1494-1540), Francesco Primaticcio (1504-1570) ș.a. Autorul examinează creațiile plasticienilor în raport cu tiparul cultural al epocii umaniste. Analizând desenul „Judecata de Apoi" realizat de pictorul german Hermann tom Ring (1521-1596) în care s-au proiectat conceptele teoretice ale lui Nicolaus Copernic (1473-1543), autorul concluzionează: „Acest desen este un exemplu evident al modului în care arta și știința se dovedesc a fi interconectate la un moment dat. Conștiința creatoare, la fiecare moment istoric dat, se întruchipează în anumite forme, care sunt univoce atât pentru artă, cât și pentru știință" [113, p. 172].

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, reputatul critic de artă austriac Walter Koschatzky (1921-2003) a publicat lucrarea *Arta desenului. Tehnică, istorie, capodopere* [242]. În această ediție au fost descrise cele mai importante instrumente teoretice prin intermediul

cărora un istoric ori critic de artă poate realiza o cercetare. Teoreticianul vienez, născut la Graz, între anii 1962-1986 a fost director al Colecției de stampe și desene a muzeului Albertina din Viena. A publicat numeroase lucrări de istorie a artei, printre care: *Muzeul Albertina din Viena* (împreună cu Alice Strobl; 1959) [243], *Desenele lui Dürer din Albertina* (împreună cu Alice Strobl; 1971) [244], *Arta graficii* (1972) [241] ș.a.

W. Koschatzky prezintă evoluția gândirii teoretice în raport cu creația artistică și filozofia: „Formă născută din spirit, produs al imaginației superioare, gândire formativă a făcut din desen o parte a filozofiei. Până când Federico Zuccari (c. 1542-1609) a spus că «adevăratul artist este precum filozoful care pătrunde adânc în natura lucrurilor»" [242, p. 32]. Ulterior teoreticianul relatează că filozofia platonică și neoplatonică s-a suprapus în Renaștere cu dogma creștină și s-a manifestat în definirea rolului desenului în creația artistică, formulată în limbajul specific manierismului lui Federico Zuccari. W. Koschatzky conchide: „...a desena înseamnă, de fapt, a simți ideile divine care stau la baza acestei lumi. Dacă dezbrăcăm această teorie de termenii specifici manierismului, astfel de gânduri nu ne sunt atât de străine, așa cum nu erau nici pentru Paul Cézanne sau Paul Klee. Ele ar putea constitui chiar o bază actuală pentru evaluarea desenului contemporan" [242, p. 33]. Următorul citat ţine de desen: „Desenul a căpătat o nouă semnificație. Acest lucru a fost exprimat cel mai clar de aristocratul Giacomo Durazzo (1717-1794), când, între 1773 și 1776, a elaborat un sistem pentru colecția ducelui Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), al cărei scop era de a ilustra o istorie a artelor prin caracterul său cuprinzător. În acest fel, Durazzo credea că cele mai înalte realizări ale omenirii (pe care le vedea în artă) ar putea fi generalizate, iar cunoașterea lor ar putea fi răspândită; profitul ar fi «îmbogățirea minții cu cunoștințe, a imaginației cu reprezentări picturale, o fericire și un merit care ar trebui să vină oamenilor pentru progresul lor»" [242, p. 39-40].

În lista istoricilor și criticilor de artă care au abordat tema desenului și au jucat un rol important în dezvoltarea acestei branşe se află numele a doi specialişti sovietici care au lucrat în Ermitajul din Leningrad: Jurij Kusnetzow (1920-1984) și Mihail Dobroklonski (1886-1964). Din monografia despre artistul plastic basarabean Pavel Șillingovski (Moscova, 2012) aflăm că în anii 1920, M. Dobroklonski şi Pavel Șillingovski făceau parte din aceeaşi comunitate a gravorilor [182, p. 251]. Comunitatea a realizat cinci ediții a almanahului *Gravura pe lemn* în care M. Dobroklonski scria despre autorii gravurilor [182, p. 252].

W. Koschatzky consideră că istoria cercetării desenului are două faze distincte: în prima fază desenul era privit ca un document în procesul de constituire a unei lucrări mari, însă în a doua fază modul de abordare se schimbă și el însuși devine obiect de cercetare, fiind considerat o operă de artă autonomă.

În capitolul *Interesul pentru desen* criticul de artă explică ce factori condiționează preocuparea colecționarilor ori specialiștilor față de desen. El propune următoarea clasificare: prima categorie, cea a valorii pur materiale a unui desen; a doua categorie, dependentă de numele artistului, care presupune, de asemenea, preocuparea pentru valoare materială; cea de-a treia categorie ia în calcul interesul provenit din uimire: mărimea impunătoare a unei opere ori, din contra, proporțiile ei reduse, efortul de îndemânare, de durată îndelungată sau, invers, de rapiditatea executării lucrării; o vechime deosebită ș.a.; a patra categorie consideră interesul pentru obiectul reprezentat – un lucru sau o scenă cu un conținut remarcabil ce poate constitui un document util ori se rezumă la funcția hedonistă; a cincea categorie constituie interesul față de natura reflectată în general. În categoria a șasea interesul este satisfăcut de o stare de spirit care se desprinde din descrierea evenimentelor pe o reprezentare care animă imaginația, prin care observatorul se mulțumește să evadeze din cotidian fără a avea nevoie de o activitate intelectuală. În următoarea categorie interesul se îndreaptă spre o temă reprezentată de o importanță generală care incită gândirea la concluzii intelectuale. În a opta categorie interesul se îndreaptă spre o reprezentare scenică a conținutului cotidian, care este capabilă să exprime simbolic ceva general prin particularitatea cazului individual. Aceasta include o mare parte din satiră și arta critică. Cea de-a noua categorie constituie interesul pentru o scenă sau o figură inventată a cărei enunțare nu face apel la un angajament intelectual, ci declanșează o emoție spontană în domeniul psihic. Simbolismul a știut să opereze cu astfel de imagini. Suprarealismul a obținut un efect chiar mai puternic, bazându-se pe cunoștințele psihologiei. O altă treaptă a percepției este atinsă în categoria a zecea, atunci când interesul este declanșat de fantastic, de inedit sau de absurd, deoarece în acest caz nu situația psihologică subiectivă este afectată, ci referința artistică începe să joace rolul primar la profunzimea realului. Opera de artă intră în funcția sa reală – de a face vizibil ceea ce nu poate fi perceput decât în acest mod, un mijloc important al creației artistice fiind înstrăinarea, reinterpretarea obișnuitului în incomprehensibil. A unsprezecea categorie include „găsirea sinelui” în întâlnirea cu opera de artă, care poate avea loc în stratificări psihologice profunde; la urma urmei, doar ceea ce este prezent ca o contra imagine în structura interioară a privitorului poate fi perceput. Actul de percepție a desenului din punct de vedere subiectiv poate deveni o contribuție esențială la autocunoașterea umană. În a douăsprezecea categorie interesul poate fi atras și de natura fragmentară a unei schițe, iar imaginația caută completarea compoziției și o interpretează într-un mod activ. În a treisprezecea categorie preocuparea pentru artă intră în zona artistică propriu-zisă. Actul contemplării lucrării poate să declanșeze experiența creativă. Succesul acestui proces reprezintă esența calității artistice. Contemplarea rezultatului produsului creației artistice poate conduce privitorul la un

echilibru personal. Precum afirma Heinrich Wölfflin „să fie adusă cea mai mare multiplicitate posibilă la cea mai mare unitate posibilă” [242, p. 303]. În ultima categorie W. Koschatzky menţionează că scopul real al preocupării pentru desen merge însă dincolo de cele prezentate mai sus și anume la o înțelegere a tuturor straturilor ființei umane, cel intelectual de la temă sau concept, cel emoțional trăit prin actul contemplării formei plastice, cel psihologic profund care incită fantezia prin structura sa plastică. Acest fapt se întâmplă doar prin intermediul lucrării perfecte și al privitorului complet deschis, numai în acest proces opera de artă se poate împlini ca o adevărată cunoaștere. Teoreticianul explică această clasificare în felul următor: „Scopul acestei încercări de sistematizare este de a încuraja colecționarul să se întrebe mereu, înainte de a privi o anumită lucrare, la ce nivel se încadrează interesul său pentru aceasta” [242, p. 301-303].

În seria de albume *Desenele marilor maeștri*, desenul este privit în contextul creației artiștilor plastici în ansamblu. Aici au fost publicate și textele reputaților teoreticieni, precum: Maria Fossi Todorow (1926-2008) [206], Teresa Gerszi [131], Catherine Johnston [155], Walter Vitzthum [204; 205], Pierre Rosenberg [191], Roseline Bacou (1923-2013) [112] și alții.

Printre autorii contemporani austrieci, preocupați de tema desenului artistic, vom menţiona pe cercetătoarea Marian Bisanz-Prakken care investighează desenul în contextul creației lui Rembrandt van Rijn (1606-1669) [221; 222] și Gustav Klimt (1862-1918) [239; 223; 224], axându-se preponderent pe colecția muzeului Albertina. În studiul despre desenele lui G. Klimt autoarea analizează schițele care au stat la baza lucrărilor de referință ale plasticianului: „Friza lui Beethoven” (1901-1902), „Peștișorii de aur” (1901-1902), „Sărutul” (1907-1908), „Speranța I” (1903), „Speranța II” (1907-1908), „Altarul lui Dionis” (1886-1887), „Danae” (1907), „Fecioare” (1913), „Mireasa” (1918), „Schubert la pian” (1899) ș.a.

Desenele sunt sistematizate tematic, fiind acordată o deosebită atenție temei centrale în creația artistului – nudul ori seminudul, în care, la rândul său, sunt evidenţiate încă câteva linii tematice: nud alegoric, *la femme fatale*, cupluri, femeia gravidă și maternitatea, nuduri feminine integrate într-o schemă compozițională, modelul visând, personajul exprimând durere ș.a., precum și portretul, inclusiv portretul compozițional și imaginile doamnelor din înalta societate.

Reprezentanții generației mai tinere sunt Christof Metzger, autorul recentei (2019) monografii despre Albrecht Dürer [232], și unul dintre curatorii muzeului Albertina, Erwin Pokorny, specializat în desenele din Germania și Țările de Jos din perioada Renașterii și barocului. Articolele acestor autori sunt incluse în catalogul *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Capodoperele Albertinei*, elaborat pentru proiectul expozițional omonim, realizat în 2013 [226]. Publicația în cauză cuprinde articole ce înfăţișează tabloul general al epocii, cu particularităţi stilistice specifice pentru fiecare perioadă, explicații sumare despre tehnicile desenului care erau

în vogă și mici articole despre lucrările concrete ori grupurile de lucrări, prezente la expoziție.

Christof Metzger a intitulat articolul său *Părintele picturii. Desenul în Țările de Jos*. Calificativul „Părintele picturii" este preluată din textul pictorului și poetului olandez Karel van Mander (1548-1606), autorul primei istorii cuprinzătoare a artei nord-europene, care considera „că desenul cuprinde totul și îmbrățișează în mod delicat toate artele" [226, p. 15]. Cercetătorul explică astfel viziunea lui Van Mander: „a inclus în conceptul său de «artă» nu doar perfecțiunea tehnică, ci și stăpânirea fundamentelor sale științifice și teoretice. El s-a dedicat în mod expres descrierii și explicării acestora în opera sa magna. Când Van Mander vorbea despre un adevărat «Constenaer» (de la cuvântul olandez «const»: artă), se referea la un artist educat care nu numai că știe să picteze și să deseneze, dar care a stăpânit și din punct de vedere intelectual regulile și reglementările artei sale" raportându-l la „conceptul teoretic de artă italiană timpurie «disegno» (de la cuvântul latin «designare»: a desemna, a reprezenta în linii mari) înseamnă atât inspirația artistului, cât și ideea devenită formă: desenul". Autorul manifestă interes față de desen pe piața artei în perioada renascentistă și barocă: „Începând cu secolul al XVI-lea, s-au produs și desene în scopuri comerciale. Din acel moment, piața de artă a căutat atât compoziții executate cu meticulozitate, cât și schițe intime, realizate parțial spontan, inspirate din realitate. La mare căutare erau peisajele și vederile topografice, peisajele marine, scenele de gen, studiile de animale și portretele realizate în tehnicile desenului. Datorită posibilității de achiziționare, dorințele publicului neerlandez au putut fi satisfăcute, ceea ce înseamnă că cererea de picturi și desene a înflorit în jurul anului 1600 ca niciodată înainte și ca nicăieri altundeva. Se estimează că aproximativ 70 000 de lucrări intrau anual pe piața de artă" [226, p. 16].

Unele relatări despre desenul din secolul al XX-lea ori despre artiștii care se ocupau de desen putem găsi în textele criticului de artă contemporan William Edward Gompertz [140], care descrie creația artistului american Robert Rauschenberg (1925-2008), ale reprezentantului pop artului Andy Warhol (1928-1987), ale artistei engleze Tracey Emin și ale altor plasticieni, argumentând, uneori într-un mod subtil de ce anume ei sunt importanţi pentru generația lor și în ce mod, prin creația acestora, reprezintă ei perioada istorică de care aparțin. Desenele artistei britanice au fost prezentate la expoziția comparativă (2015), care a avut loc în muzeul vienez Leopold Museum cu denumirea *Tracey Emin / Egon Schiele where I want to go,* fiind raportate la grafica vestitului reprezentant al expresionismului austriac Egon Schiele (1890-1918).

Sunt de remarcat şi alte publicaţii care ne-au fost folositoare pentru prezentul demers științific. Când am cercetat seria de autoportrete basarabene, era necesar să ne familiarizăm cu tema autoportretului în contextul istoriografiei universale. În istoria artelor sunt cunoscute numeroase serii de autoportrete grafice: seria de acvaforte a renumitului pictor olandez

Rembrandt van Rijn, ale cărui lucrări au fost descrise de Michael Bockemühl (1943-2009) [11, p. 8-9]; autoportretele pictorului austriac E. Schiele care au fost analizate de colecționarii Rudolf și Elizabeth Leopold [231].

În arta contemporană, serii de autoportrete grafice a realizat plasticianul american Jim Dine. Relevante sunt considerațiile artistului plastic despre importanța autoportretului. Artistul anunță necesitatea de a-și studia atent propria imagine în oglindă la diferite etape ale vieții, deoarece ea este de fiecare dată alta: „Acesta sunt eu alergând după mine" („this is me running after myself") [249].

Ne-au fost utile şi lucrările cu caracter didactic, precum *Studiul desenului* în care sunt descrise tehnicile desenului clasic şi academic, etapele de realizare, lucrul cu perspectiva liniară și aeriană, redarea veridicității anatomiei ș.a. [196]. Unul dintre autorii publicațiilor, care constituie un adevărat ghid pentru învățarea practică a desenului, a fost graficianul maghiar Willy Pogany (1882-1955) [233].

Pe lângă ediţii în care este tratată tema desenului, considerăm important să menţionăm și două lucrări fundamentale, al căror obiect de cercetare este istoria științei pe domeniul „istoria artelor".

În *Istoria criticii de artă* a cercetătorului italian Lionello Venturi, pe lângă prezentarea în ordinea cronologică a personalităților care au contribuit la formarea acestei discipline, autorul realizează și o analiză critică a transformărilor conceptelor și viziunilor în evoluție temporală [100]. Din această lucrare științifică aflăm și despre diferite personalități notorii care activau atât în domeniul literar-teoretic, cât și în cel artistic, precum arhitectul italian Antonio Sant'Elia (1888-1916), membrul-cheie al mişcării futuriste în arhitectură şi autor al unui șir de desene ce reprezintă fantezii arhitecturale [100, p. 355].

O altă lucrare fundamentală din domeniul istoriei științei este *Istoria istoriei artei*, a cărei primă ediție a fost publicată în 1966, fiind revăzută și completată în 1974 de Udo Kultermann. Din prefața ediției românești scrisă de criticul de artă Virgil Vătășianu (1902-1993) aflăm că cercetătorul german a fost preocupat preponderent de arta contemporană, dar și-a propus să prezinte retrospectiv istoria științei din Antichitate până în a două jumătate a secolului al XX-lea [43, p. 5-11]. De asemenea, în prefață se atrage atenția asupra tezei lui U. Kultermann: „«prezentul» actual include întotdeauna ceea ce a rămas viu, respectiv ceea ce prinde viață din arta trecutului în anumite împrejurări. Kultermann face parte din acea categorie de cercetători care sunt de părere că în fiecare generație se cuvine ca istoricii de artă să reexamineze trecutul cu ochii propriei generații și să-l valorifice în conformitate cu situațiile mereu înnoite" [43, p. 6]. V. Vătășianu arată caracterul discutabil al acestei teze: „Suntem de părere că disciplinele aparținând

acestui domeniu pot și trebuie să ajungă la concluzii oarecum definitive. O reconsiderare a interpretării istorice poate deveni necesară doar în urma unor descoperiri, a apariției unui material inedit, nu însă și din cauza unei aprecieri dictate de o optică diferită." Și în continuare ilustrează teza epistemologică cu exemple concrete din istoria artei [43, p. 6-8]. Examinând parcursul istoric, atât al artei, cât și al științei, prin prisma acestei discuții între doi mari gânditori, considerăm că nu este cazul de a subaprecia importanța opticii, a cărei flexibilitate poate fi sesizată în lungi intervale istorice. Căci anume de optică, de aspirațiile epocii concrete și ale societății concrete depinde câtă importanță va fi dată unor ipotetice descoperiri ori materialului inedit.

Studii care elucidează parcursul istoriei artei sunt descrise în paragraful-anexă *Istoria artei ca știință (cercetări de epistemologie)* [44, p. 256-268]. Printre alte lucrări științifice, publicate mai târziu, cea mai cunoscută este *Istoria istoriei artei* (1986), elaborată de curatorul și istoricul francez Germain Bazin (1901-1990) [111].

1.3 Viziuni asupra evoluției desenului artistic în publicaţiile ştiinţifice sovietice

Anumite aspecte legate de arta desenului și-au găsit reflectare în istoriografia sovietică. Culegerea de articole *Maeştrii gravurii şi graficii contemporane* (1928) [176] constituie un valoros document al epocii, care oferă informaţii pertinente ce ţin de creația celor mai notorii graficieni ruşi care au activat în primul deceniu sovietic. În paginile acestui volum este prezent şi un articol dedicat creației pictorului basarabean Pavel Șillingovski (1881-1942).

Pentru înțelegerea tabloului general al evoluției desenului în contextul artei universale apelăm la capitolul *Desen* din publicația cercetătorului Boris Vipper (1888-1967) *Introducerea în studiul istoric al artelor* [127, p. 15-32], unde găsim descrierea parcursului istoric de la arta primitivă până la curentele moderniste. Autorul menţionează că până la invenția hârtiei pergamentul constituia principalul suport pentru desen. Hârtia, ca suportul de bază pentru grafică a fost inventată în China, iar în primul mileniu p. Chr. un centru important de confecționare a hârtiei era orașul Samarkand. În Europa producerea hârtiei a început în secolele XI-XII [p. 16]. Autorul se axează pe specificul tehnicilor de desen și particularitățile lui estetice. În alte publicații B. Vipper analizează desenul în contextul creației artistice, comparând studiul pregătitor, realizat în tehnicile desenului, cu compoziția finală [128]. Asemenea analize ale traseului istoric de la studiul grafic până la lucrarea finală sunt realizate de criticul de artă Manana Andronikova (1936-1975), în special pentru genul portretului [110].

Desenul artistic a intrat în sfera de preocupare a graficianului şi profesorului Vladimir Favorsky (1886-1964) [203]. Autorul îşi expune ideile şi gândurile despre artă, în general, ca

mijloc de cunoaștere a realității [203, p. 38], despre legile compoziției și, în particular, despre arta desenului, teoretizând procesul creării imaginii artistice [203, p. 181-186].

Despre specificul desenului cu penița aflăm din publicația omonimă a graficianului Alexei Laptev (1905-1965) [173], în care sunt descrise particularitățile tehnice, diversitatea și trăsăturile caracteristice ale materialelor precum și mijloacele de tratare a formei. Pe lângă descrierea aspectelor tehnice şi stilistice un compartiment al lucrării este constituit din analizele operelor create de marii maeștri ai artei universale, de la Renaștere până în secolul al XX-lea. Articolul introductiv pentru lucrarea în cauză a fost elaborat de Alexei Sidorov (1891-1978), istoricul de artă și colecționar specializat în desen, autorul numeroaselor cercetări ştiinţifice, printre care şi *Grafica rusă de la începutul secolului al XX-lea. Studii de istorie și teorie* (1969) [195], *Desenele marilor maeștri* (1959) [194], *Desenele marilor maeștri. Tehnică. Teorie. Istorie* (1940) [217, p. 418-420; 260].

O analiză detaliată a desenelor realizate de Michelangelo Buonarroti a fost prezentată în publicația semnată de cercetătoarea Vera Dajina – *Michelangelo, desenul în creația sa* (1986) [150]. Patrimoniul grafic al geniului renascentist este raportat la întreaga creație a acestei mari personalități. Lucrările lui Michelangelo Buonarroti sunt tratate comparativ cu cele ale contemporanilor.

Exemple de analize ale desenelor completează culegerea de articole *Arta desenului*, elaborată de critici și istorici de artă [164]. E. Levitin, unul dintre autorii culegerii, prezintă sumar evoluția desenului în arta europeană [164, p. 6-45], propunând ca obiectiv conturarea unui tablou general, fără a-şi dispersa atenția pe particularitățile viziunilor artiștilor concreți. Dacă este să relatăm în formă rezumativă considerațiile autorului, E. Levitin explică cum oamenii de artă au reprezentat spațiul și timpul prin mijloacele grafice de expresie plastică. Prin asemenea analize formale pot fi sesizate mai complex „simbolurile timpului" care se proiectează în discursul grafic al fiecărei perioade istorice. Or, anume barocul plasează omul într-un context spațial, definit compozițional, iar reprezentarea luminii nu mai este doar un mijloc de a modela forma tridimensională, precum era în Renaștere, ci prin iluminație este sugerată dinamica scurgerii timpului, care a marcat transformările limbajul plastic [164, p. 17]. Desenul secolului al XVI-lea reprezintă o proiecție vizuală a unei idei superioare, într-o viziune platonică, iar perspectiva artistului secolului următor coboară spre reprezentarea spațiului terestru. În secolul al XVII-lea, desenul evoluează din studiu pentru pictură ori sculptură într-o ramură autonomă a artelor plastice, cu propriile sale legități. Se dezvoltă caracterul liniar al desenului. În locul materialelor grafice, preferate de plasticienii renascentiști, se aleg acelea ce propun o linie fermă și precisă, iar gradația tonală prin care se sugerează spațiul se obține prin laviuri de cerneală ori

tuș dizolvat, aplicate cu pensula. În desenul secolului al XVIII-lea este prezent izul de teatralitate, iar frumusețea discursului plastic constituie obiectivul principal al artistului, care sesizează scurgerea timpului și surprinde clipa din ambianța înconjurătoare, în permanentă schimbare. Desenul clasicist tinde să aducă la finalitatea logică forma plastică care pare a fi deconectată de dinamica temporală. În secolul al XIX-lea apare multitudinea școlilor naționale de desen și această branșă ajunge la o expansiune majoră în diferite direcţii ale graficii, în special în ilustrație și grafică aplicativă. Fiecare are obiectivele sale și mijloacele de expresie specifice. Aceste tendințe novatoare se afirmau în opoziţie față de desenul artistic, calificat ca tradițional [164, p. 22-34]. Particularitatea esențială a desenului secolului al XX-lea devine intelectualismul. Scopului lui constă nu în provocarea unei reacții emoționale la vreun fenomen, dar găsirea unei reprezentări grafice, pentru a-l clarifica. Noua abordare, prin prisma metafizică a desenului, solicită și noi metode pentru procesul de creație, care presupun conceptualizarea legității de structurare. Mijloacele plastice renunță la caracterul descriptiv și tind spre generalizare care aduce obiectul ori fenomenul la condiția de simbol. Pentru desenul secolului al XX-lea este caracteristic schematismul liniei suprapuse peste fundalul abstract, schema compozițională fiind comparabilă cu hieroglifa. Această formulă plastică nu tinde să reproducă, dar să constituie analogia grafică a realității vizuale, sublimând-o prin curățarea detaliilor întâmplătoare a realității empirice. Reprezentanții de vază ai acestui limbaj grafic sunt strălucitii pictori francezi Henri Matisse (1869-1954) și Pablo Picasso (1881-1973) [164, p. 43]. Altă direcție în desenul secolului al XX-lea tinde să reprezinte caracterul imanent al obiectelor ori fenomenelor, conștientizând realitatea nu prin rațiune, dar prin aspirația spiritualistă. Compoziția nu reprezintă emoția ce duce în sine un mesaj definit, dar reprezintă atmosfera, câmpul energetic, provocând acea notă, care rezonează cu percepția privitorului. Acest tip de desen tinde spre dematerializare, iar spațiul compoziției este perceput de artist ca stihia spiritului. În această cheie au lucrat pictorul elveţian P. Klee și cel italian Giorgio Morandi (1890-1964) [164, p. 44]. Între cele două viziuni ale limbajului plastic, de fapt, două poluri opuse, se dezvoltă arta desenului în secolul trecut.

Articolul *Despre problema culorii în desen*, semnat de cercetătoarea Bella Soloviova, permite soluționarea unor contradicții în cazul desenului policrom [164, p. 273-286]. Formularea demersului artistic prin intermediul culorii este caracteristică mai mult picturii, deși lucrarea realizată pe hârtie se califică formal ca grafică. Autoarea descrie specificul desenului policrom și argumentează faptul că în desen culoarea nu organizează imaginea ca în tablou, rolul acesteia în compoziție fiind unul adițional și complementar [164, p. 279]. Pe lângă deteminarea particularităților limbajului desenului care recurge la cromatică, autoarea identifică lucrări

realizate în tehnica acuarelei ori pastelului, care îmbină procedeele picturale cu cele caracteristice anume desenului, fapt ce nu permite definirea strictă a apartenenței lor la genul picturii ori graficii [164, p. 282]. Pe lângă aceasta, cercetătoarea este autoarea lucrării *Arta desenului* (1989) [197].

Despre parcursul artelor plastice basarabene în perioada vizată relatează criticul de artă Lev Cezza (1914-1980), menţionând rolul desenului în creația artiştilor Eugenia Maleșevschi, Alexandru Plămădeală, Grigori Fürer (1886-1962) ș.a. Cercetătorul îl citează pe graficianul și profesorul de desen Șneer Cogan (1875-1940), care spunea: „Fără un desen riguros gândit este imposibil să pictezi un tablou” [212, p. 64].

Ulterior au fost publicate lucrările *Arta Plastică din Moldova* (1965) [159], semnată de Ada Zevin și Kir Rodnin, și *Arta din Moldova* (1967) [163]. În publicația trilingvă *Arta RSS Moldovenești* (1972), elaborată de Matus Livșiț (1920-2008) și editată la Leningrad, este prezentat sumar parcursul istoric al artei din perioada basarabeană [174, p. 9-10, 17-18, 24-25]. Deși obiectivul principal al ediţiei consta în prezentarea artei plastice din RSSM, în șirul reproducerilor este inclusă și „Natura statică” al lui A. Baillayre, realizată în anii 1920. Textele succinte, însoţitoare imaginilor, sunt informative, dar expuse din perspectiva accentelor istorice specifice perioadei sovietice.

La acea vreme se conturează personalitatea proprie a școlii naționale de arte plastice, ale cărei baze au fost puse la începutul secolului al XX-lea și în perioada interbelică de către profesioniştii şcoliţi în centrele culturale europene. Interferențele culturale și estetice între viziunile plasticienilor care s-au format ori au activat în România interbelică (Moisei Gamburd, Dimitrie Sevastianov, Victor Ivanov ș.a.), cu viziunea generației mai tinere formată în paradigma socio-culturală sovietică, au contribuit la apariţia aspectului inedit și inconfundabil al artei moldovenești, recognoscibil prin integritate stilistică și originalitate. Aceasta s-a dezvoltat firesc, în pofida încercărilor de a impune artificial viziunile estetice promovate de puterea centrală.

Dispunem de o serie de lucrări de epocă, semnate de criticii și istoricii de artă Lev Cezza [212; 213; 214], Matus Livșiț [174; 175; 176; 177], Kir Rodnin [187; 188; 189; 190; 191], Dmitri Golțov [135; 136; 137; 138; 139], Ada Zevin [159; 177] ș.a. L. Cezza, în publicația sa, din 1964, descrie desenul în contextul creației artiștilor moldoveni, evidențiind grafica lui Victor Cubani, compozițiile narative de gen ale lui Stepan Tuhar (1928-1977), desenele în tuș pe temă industrială ale lui Victor Covali ș.a. [212, p. 121].

Printre lucrările axate pe evoluția artelor plastice în Basarabia și RSSM poate fi menţionat volumul *Arta din Moldova*, editat în 1967 [163]. În publicaţie este descrisă creația graficienilor Boris Nesvedov (1903-1963) și Evghenii Merega (1910-1979), ale căror desene

constituie o adevărată cronică a celui de-Al Doilea Război Mondial [163, p. 148]. În aceeaşi monografie găsim analize ale lucrărilor lui I. Bogdesco și L. Grigorașenco. Însă analizele sunt preponderent apreciative, dar nelipsite de atitudinea critică chiar în cazul compozițiilor tematice, care erau la modă în perioada vizată, atât la nivelul tratării subiectelor propuse, cât și în aspectele ce țin de realizarea tehnică a lucrărilor și utilizarea materialelor [163, p. 160-177, 231-232, 236].

În 1975, la Chişinău s-a desfăşurat Prima Expoziție Republicană de Desen. Evenimentul în cauză a fost documentat printr-un catalog ilustrat, în care au fost publicate cele mai reprezentative lucrări expuse. În catalog erau prezentaţi, de asemenea, cei mai talentaţi desenatori din RSSM: Ilia Bogdesco, Stanislav Bulgakov, Igor Vieru, Gheorghe Vrabie, Alexei Grabko, Alexandr Grigorașenco, Aurel David, Ion Jumati, Ada Zevin, Victor Ivanov, Emil Childescu, Victor Covali, Alexei Colîbneac, Valentin Coreachin, Evghenii Merega, Vladimir Moțkaniuk, Sigfried Polinger, Aurelia Roman, Eleonora Romanescu, Glebus Sainciuc, Lică Sainciuc, Ion Stepanov, Ion Taburța, Petru Țurcan ș.a. [167]. Creația acestora încă urmează să fie redescoperită și valorificată.

1.4. Desenul artistic ca obiect de cercetare în lucrările ştiinţifice din România şi Republica Moldova

În seria publicațiilor din România vom evidenția câteva apariții editoriale care ating problematica vizată. Din monografia criticului de artă Vasile Florea (1931-2019) *Istoria artei româneşti* (2007) aflăm că primele izvoare cu referire la desen din spațiul românesc constituiau caietele de modele, printre care cel mai vestit aparţinea lui Radu Zugravu (1740-1802) [29, p. 326-327]. În spațiul german, astfel de culegeri, care pot fi considerate prima treaptă de evoluție a desenului, sunt numite *Musterbüchern* [242, p. 244]. Una dintre primele surse istoriografice moderne româneşti este manualul *Elemente de desen și arhitectură* (1836), elaborat de plasticianul croat Carol Wallenstein (1795-1858), care deținea catedra de desen de la Colegiul Sf. Sava din București [242, p. 393]. Lucrarea în cauză era orientată, preponderent, pe studiul arhitecturii [242, p. 348]. V. Florea examinează și istoria desenului în contextul artei românești, relatând despre instituțiile de învățământ, despre desen în cadrul creației plasticienilor concreți, dar și despre artiști care documentau prin desene aspectul contemporaneității. Autorul informează cititorul și despre istoricii și criticii de artă care au valorificat anumite segmente ale artei românești. Vom remarca faptul că V. Florea scrie despre plasticianul român George Baron de Lövendal (1897-1964) care a activat, fie și într-un mod episodic, în Basarabia. Retrospectiva desenului românesc este amplu prezentată în articolele culegerii *Arta în România: din preistorie în contemporaneitate* (2018) [4].

Influența artei miniaturii asupra picturii monumentale, în cadrul culturii medievale românești, a fost cercetată de istoricul Emil Dragnev în publicația *O capodoperă a miniaturii din Moldova Medievală: Tetraevanghelul de la Elizavetgrad şi manuscrisele grupului Parisinus graecus 74* (2004): „Suntem departe de a crede că la alcătuirea și realizarea programelor iconografice erau utilizate direct manuscrisele cu miniaturi. Mai curând, imaginile acestor manuscrise, precum și a altora, erau culese de către zugravi, care-și completau caietele cu schițe din așa-numitele cărți de pictură (*erminii*) prin subiecte noi cu ajustări făcute pentru diverse ocazii, pe care le utilizau apoi la realizarea ansamblurilor de picturi" [26, p. 179].

Investigaţiile acestui aspect al culturii medievale sunt extrem de importante pentru conștientizarea genezei limbajului artei laice moderne. Arta codicelor miniate își trăiește amurgul împreună cu toată cultura Evului Mediu. Manuscrisele iluminate au devenit semne ale unor timpuri demult apuse. Limitele înguste ale canonului iconografic ortodox au cristalizat un limbaj sugestiv anume prin caracterul convenționalității schematice, care relatează mesajul vizual. În cazul miniaturii, schema compozițională este integrată în arhitectonica codicelui și ritmul fontului. Or, cultura vizuală a Europei postbizantine avea o tradiție plastică care nemijlocit anticipa și limbajul grafic al artei laice moderne de șevalet [186, p. 11]. Un exemplu ilustrativ constituie faptul că gesticulația manierată a mâinilor personajelor desenate de către reprezentantul expresionismului austriac Egon Schiele este inspirată direct din iconografia bizantină [254].

Desenele sculptorului Constantin Brâncuși (1876-1957) au fost analizate și sistematizate în cadrul studiilor exhaustive realizate de către Barbu Brezianu (1909-2008). În ediția *Brâncuşi în România* (2005) sunt prezentate desenele [227, p. 178-179] și schițele [227, p. 180-197] marelui sculptor. Lucrarea științifică propune și o descriere detaliată a destinului patrimoniului grafic brâncușian, fiind publicat un șir de schițe cu comentarii adiacente care includ date despre evenimente expoziționale. Desenele prezintă, în mare parte, studii anatomice ori schemele compoziționale care anticipau lucrările sculpturale. Tot aici sunt incluse multiple portrete grafice, realizate de contemporani, care îl înfățișează pe sculptor [227, p. 54-69]. Încă o etapă în valorificarea patrimoniului brâncușian constituie studiul realizat de istoricul de artă Pavel Șușară: „În acest sens, el nici nu ilustrează acea categorie, devenită previzibilă, care se referă la desenul de sculptor, deși uneori recurge la acest tip de desen sintetic, la formele închise, care elimină detaliile și nuanțele pentru a sugera mai pregnant volumetria și spațialitatea. Însă, dincolo de acest aspect, asemenea tuturor naturilor dedicate cunoașterii, indiferent de domeniul strict de specializare – de la cartograf la matematician și de la copilul care desenează în nisip și până la proiectantul în infra- sau în macro-, care folosesc desenul ca limbaj al genezei, cu ajutorul căruia

separă teritoriile și fisurează nimicul prin dezvăluirea unei semnificații –, Brâncuși desenează constant, își pregătește acțiunea asupra materiei prin semnul grafic și își premeditează momentul fondator al acțiunii efective prin puterea de incizie a desenului și prin vocația lui revelatoare." [90, p. 99-100].

Grafica timișoreană a intrat în arealul de cercetare a artistului plastic și critic de arte Ioan Iovan [38]. Vom menţiona și lucrarea ştiinţifică a lui Adrian-Silvan Ionescu *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, care prezintă materialul realizat de plasticieni din perspectiva importanței documentare [37]. Încă o remarcabilă lucrare, axată în particular pe arta desenului, constituie albumul *Silvan: portretistul* (2011) [64].

În teza de doctorat *Fundamentele teoretice și stilistice ale artei abstracte. Asimilarea lor în pictura postbelică și în propria creație* pictorul și cercetătorul Cristian Sida scrie despre desen în contextul artei abstracte. Analizând creația artiștilor Nicolas de Staël (1914-1955) [63, p. 88] și Hans Hartung (1904-1989) [63, p. 89-92], el explică specificul limbajului abstract în artele plastice: „Dispare mesajul, emoția nu este un mesaj, gestul pictorului este purtătorul emoției" [63, p. 91].

Teza de doctorat *Perenitatea desenului ca formă şi expresie în arta contemporană*, realizată recent de Adina Comsa, „pune în discuţie două direcţii de cercetare: un studiu teoretic asupra desenului, însoţit de o selecţie subiectivă a unor artişti consideraţi relevanţi…, precum şi o cercetare asupra creaţiei personale, studiul teoretic susţinând demersul artistic personal" [23, p. 1]. O serie de definiţii şi concepte au fost revăzute în vederea redefinirii desenului ca formă şi expresie în arta contemporană.

În lucrarea *Dicţionar de artă, termeni de atelier*, realizată de I. Şuşală și O. Bărbulescu (1993) [89] pot fi găsite mai multe citate aparţinând unor personalități notorii cu referire la termenul indicat, inclusiv la desen ş.a. În *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice* (1995) ni se propune o foarte bună definiție a desenului cu o sumară incursiune în istoria universală și românească [20, p. 149-150].

Perioada basarabeană aduce un șir de documente sugestive. O primă prezentare detaliată a parcursul artei basarabene aparține sculptorului A. Plămădeală, publicată în anul 1933 în *Viaţa Basarabiei* sub denumirea *Artişti plastici basarabeni – un scurt istoric* [56, p. 47-55]. Conform amintirilor soţiei sale Olga, sculptorul aduna un timp îndelungat materiale despre arta basarabeană și „intenționa să scrie o monografie, dar, din lipsă de timp, s-a limitat doar la articol" [114, p. 44].

În istoriografia post-sovietică a apărut posibilitatea realizării unor studii analitice ce ar permite crearea unei imagini integre a artei plastice din perioada enunțată. Un șir de date

importante, inclusiv despre arta desenului basarabean, sunt cuprinse în volumul lui Tudor Stavilă *Arta plastică modernă din Basarabia* (2000) [70]. Cercetătorul oferă date valoroase despre plasticienii care au predat desenul la Chișinău: P. Piscariov, N. Gumalic, Ș. Cogan, prezentând o aprofundată analiză istoriografică despre creația lui A. Baillayre, precum și notele critice scrise de plastician.

Același proces de constituire a contextului artistic în Basarabia este descris de cercetătoarea Tatiana Rașchitor [60]. Autoarea realizează o analiză amplă a genului portretului, aducând date şi despre activitatea expozițională.

Primul volum al monografiei *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*, elaborat de criticul de artă T. Stavilă (2019), conține date valoroase despre pictorii basarabeni, selectate din Arhiva Istorică de Stat a Rusiei din Sankt Petersburg, fondul Academiei Imperiale de Arte [72, p. 23]. Cercetătorul prezintă biografiile artiștilor, având ca suport o vastă bază documentară. T. Stavilă realizează ample incursiuni istorice, raportând artele plastice la alte domenii ale artelor. Analizând creația sculptorilor ori scenografilor, la fel descrie schițele și crochiurile realizate de plasticieni.

În al doilea volum al monografiei (2020) [74] este oglindită creația personalităților care și-au desfășurat activitatea în Basarabia, propriu-zis ori tangențial. Este elucidată viața expozițională și urmărită evoluția procesului educațional în domeniul artelor. În acelaşi timp, este descris procesul de constituire a culturii basarabene în raport cu contextul Europei răsăritene, fiind examinate procesele artistice în Rusia, Ucraina și România. Cele două volume ale monografiei conțin numeroase reproduceri ale desenelor.

Despre arta perioadei sovietice, deja de la o anumită distanță temporală, au scris criticii de artă Ludmila Toma [91; 92; 93; 94; 95; 199; 200; 201], Constantin Ion Ciobanu [18; 19], Constantin Spânu [65; 66; 67], Constantin Șișcan [216], Eleonora Brigalda-Barbas [7; 13], Victoria Rocaciuc [61; 62], Irina Calaşnicov [16], Vladimir Kravcenko [42], Tatiana Rașchitor [60] ș.a. Preocuparea acestor autori constituie și arta contemporană a statului independent Republica Moldova.

Vom scoate în evidenţă și lucrarea *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*, semnată de criticul de artă Ludmila Toma, care constituie o contribuţie preţioasă în cercetarea evoluției artelor plastice în RSSM şi Republica Moldova [95]. Autoarea identifică retrospectiv relația între arta plastică și critica de epocă. Pentru perioada vizată L. Toma propune următoarea etapizare: „1940-1947 – «Povara trecutului», 1948-1954 – în condițiile intensificării presiunii ideologice, 1955-1958 – începutul «dezghețului», 1959-1964 – formarea tendințelor noi, originalitatea artei la mijlocul și sfârșitul anilior ’60, căutări artistice și realizări din anii ’70 –

prima jumătate a anilor ’80, reînnoirea vieții artistice în a doua jumătate a anilor ’80, tradiții și inovații în arta anilor ’90» [95].

În monografia *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*, semnată de cercetătoarea Victoria Rocaciuc, sunt determinate particularitățile programului realismului socialist, cu narativele și directivele sale. De asemenea sunt prezentate date despre presiunea la care trebuiau să reziste criticii și artiștii plastici, dar și despre felul în care era gestionată activitatea de creație în cadrul statului socialist [61]. Autoarea descrie spectrul de teme impuse de autorităţi, expozițiile republicane, unionale, internaționale, publicațiile reprezentative ale perioadei în cauză ş.a., fragmentând intervalul temporal vizat după decenii şi evidențiind tendințele dominante.

În ediția la care ne referim sunt sumar descrise și lucrările lui Alexandr Foinițki [61, p. 67], reprezentant al artelor plastice din stânga Nistrului și profesorul plasticianului L. Grigorașenco. În ANA, se păstrează fotografia desenului în creion al lui A. Foinițki „Așezarea de muncă din Kirov” (1958).

Problemele și conflictele existente în UAP au fost descrise în aceste două publicații cu lux de amănunte, fiind argumentate cu o vastă bază documentară, atât din sursele edite, cât și din cele arhivistice. L. Toma este persoana care a luptat nemijlocit pentru libertatea de exprimare atât artistică, cât și critică.

În articolul *Desenul ca suport pentru executarea portretului și nudului sculptural* [50] în atenţia cercetătoarei Ana Marian au fost desenele sculptorului A. Plămădeală, dar și lucrările grafice ale artiștilor Claudia Cobizev (1905-1995), Dumitru Rusu-Scvorțov, Dumitru Verdianu ş.a.

Textele critice ori apreciative incluse în monografii, cataloage, pliante ş.a. ne-au permis să înțelegem în ce mod au fost percepute operele artistice la momentul realizării și mai târziu.

1.5 Sursele de cercetare

Prezentul studiu s-a axat preponderent pe analiza *surselor edite*: monografii, articole științifice și publicistice, cataloage, pliante, memorialistică ş.a. În circuitul științific au fost introduse și *materiale inedite* din cadrul colecțiilor publice și particulare.

Materiale de arhivă. Numeroase documente arhivistice ce prezintă parcursul destinului plasticienilor ori comunității artistice au fost publicare de criticul de artă T. Stavilă [73], care a cercetat evoluția artelor plastice antebelice și interbelice. Plasticiana Elena Musteață a publicat desenele sculptorului A. Plămădeală, păstrate în ANA [52]. Documentele arhivistice, care reflectă specificul contextului sociocultural din RSSM, au fost valorificate în lucrările semnate

de criticii de artă Victoria Rocaciuc [61] și Ludmila Toma [95]. În cadrul prezentei cercetări au fost introduse în circuitul științific desenele depozitate în ANA, realizate de către artiștii Vladimir și Rostislav Ocușco (fotografiile cărora ne-au fost oferite de către Natalia Procop) și Dimitrie Sevastianov (fotografiile schițelor ne-au fost oferite de către Ludmila Toma, autoarea monografiei despre creația pictorului) [94].

Colecții publice și particulare. Chiar dacă la ANA este depozitat un număr considerabil de lucrări grafice, totuși colecția care include cele cele mai remarcabile realizări în domeniul desenului artistic este cea a MNAM. Aceasta încă nu a fost valorificată exhaustiv și merită a fi studiată în mod prioritar. Mai multe desene de care au grijă restauratori sunt prezentate periodic în cadrul unor expoziții personale ori colective. De aici a fost posibil de studiat lucrările artiștilor Vladimir și Rostislav Ocușco, A. Plămădeală, E. Maleșevschi, P. Șillingovski, V. Ivanov, I. Bogdesco, Leonid și Alexandr Grigorașenco, G. Jalbă ș.a., unele fiind publicate în pliante, cataloage, monografii. În cadrul MNAM, la expoziția Baronului G. Löwendal (2018) adusă din România, publicului i-a fost oferită posibilitatea de a vedea și desenele realizate de plastician în timpul scurtei sale ședere în Basarabia. În cadrul evenimentului au fost prezentate și publicațiile care valorifică creația artistului [41, 130]. Surse valoroase de documentare le-au constituit desenele prezentate la expozițiile din Centrul Expozițional „C. Brâncuși", Muzeul Național de Istorie a Moldovei (expozițiile artiștilor I. Vieru și I. Tabârță), Liceul Academic de Arte Plastice „I. Vieru", Galeria „Lutnița" ș.a. În cadrul cercetării au fost folosite materiale din colecțiile particulare aparţinând Ludmilei Toma, Elenei Grigorașenco, Luminiței Tăbârță, Tatianei Rășchitor, Georgetei Vrabie, Miriam Gamburd (fiica artistului Moisei Gamburd pe lângă fotografiile desenelor a oferit și materiale publicistice), lui E. Childescu, A. Colîbneac (pe lângă numeroase desene artistul a oferit și mai multe publicații din presă), Mihai Mireanu, Mihail Orlov, familiilor Sainciuc-Rusu Ciobanu (Fundația SANTA VINERE), Serbinov, Orlova-Șibaev ș.a.

Materiale edite. În cadrul artelor plastice naționale, tema desenului artistic a fost abordată doar fragmentar şi sporadic. În istoriografia sovietică găsim lucrări semnate de L. Cezza [212; 212; 212], A. Zevin [159; 177], K. Rodnin [187; 188; 187; 190; 191], M. Livșiț [174; 174; 176; 177] ș.a., iar după 1991 – de L. Toma [91; 92; 93; 94; 95; 199; 200; 201], T. Stavilă [69; 70; 71; 72; 74; 198], E. Brigalda-Barbas [7; 13], V. Rocaciuc [61; 62], T. Rășchitor [60], V. Kravcenko [42] ș.a. În România arta desenului s-a aflat în atenția lui V. Florea [29], I. Vlasiu [103] şi G. Vida [101]. Numeroase desene au fost publicate în seria de monografii *Maeștri basarabeni din secolul al XX-lea.* Ediția despre creația lui P. Șillingovski, realizată de I. Galeev și A. Harșak [182], a permis să integrăm patrimoniul artistic din străinătate cu cel din Republica

Moldova.

Pe lângă această ne-au fost folositoare publicațiile despre comunitatea artistică și instituțiile de învățământ din spaţiul investigat, precum *Vladimir Fulighentievici Ocușco pedagog și artist* [191], (1962) de K. Rodnin și R. Ocușco, ghidul enciclopedic *Colegiul Republican de Arte Plastice Al. Plămădeală* (2008) semnat de I. Colesnic [21] ș.a.

Totuşi, niciunul dintre aceste studii nu a urmărit parcursul evolutiv al desenului artistic în cadrul artelor plastice naţionale. O interpretare științifică, multilaterală și complexă pe marginea acestei teme a fost imposibil de realizat deoarece desenul era analizat în contextul creației în ansamblu, în mare parte, în cadrul biografiilor artiștilor plastici, fiindu-i oferit un loc secundar în cercetări, la nivel de suport pentru lucrări în tehnicile picturii, gravurii sau sculpturii. Autorii s-au concentrat, preponderent, pe desen ca ramură a graficii de șevalet.

Cele relatate dovedesc lipsa unor studii exhaustive de specialitate referitoare la arta desenului în cadrul artelor plastice naţionale la sfârşitul secolului al XIX-lea – secolul al XX-lea. Acest gol istoriografic a determinat necesitatea prezentei lucrări ştiinţifice care raportează desenul artistic naţional atât la creația plasticienilor în ansamblu, cât și la *materialul istoric, critic, publicistic, epistolar şi memorialistic*.

1.6 Concluzii la capitolul 1.

În urma analizei istoriografiei universale, sovietice și naționale care vizează problema desenului în cadrul evoluţiei artelor plastice am ajuns la următoarele concluzii:

1. În literatura de specialitate sunt elaborate variate criterii generale de clasificare ale desenului, în funcție de materialele grafice, tehnicile utilizate, modul de abordare a „iluziei spațiului” în compoziție ori rolul pe care îl poate îndeplini desenul în cadrul creației artistice. Cu ajutorul lor este sistematizat și cercetat patrimoniul grafic, însă, pentru a evita rezultatele pur formale, se impune racordarea lor la viziunile plasticienilor.
2. În perioada Renașterii, desenul este descris ca un segment complementar operelor de creație ale artiştilor plastici, arta desenului fiind calificată ca bază pentru toate genurile artelor vizuale. În epoca Luminilor desenul este abordat în calitate de document cu rol deosebit în procesul didactic. În secolul al XIX-lea desenul este supus analizei în contextul creației, iar în secolul următor investigat cu ajutorul metodei formale şi al celei iconologice.
3. Școala vieneză de istorie a artelor a acordat o atenție sporită desenului artistic: M. Dvořák analiza arta plastică prin prisma tendințelor intelectuale specifice perioadei căreia compoziția investigată îi aparține, acest tip de abordare fiind numit *Geistesgeschichte*; H. Sedlmayer descria morfologia transformărilor artei în ansamblu de-a lungul timpului; O. Benesch, era concentrat pe

studiul graficii, iar W. Koschatzky a elaborat unul dintre cele mai reprezentative studii științifice despre arta desenului.

4. În lucrările de specialitate sovietice este utilizată metoda interpretării timpului și a spațiului în desen prin mijloacele grafice de expresie plastică specifice diferitor perioade de evoluție ale artelor, precum și abordarea culorii în desen.

5. Desenul în cadrul creației artiștilor basarabeni a ajuns în vizorul cercetătorilor din RSSM doar tangenţial. Analiza desenului nu a intrat în sfera intereselor prioritare ale criticilor de artă, însă măiestria desenatorilor era apreciată.

6. În cercetările ştiinţifice din România despre parcursul artei naţionale ambianța artistică basarabeană este descrisă fragmentar. Autorii analizează desenul în contextul creației artiștilor plastici din întregul spațiu românesc, fapt ce permite evaluarea artei grafice naţionale din perioada interbelică.

7. O imagine de ansamblu asupra evoluției artei plastice basarabene se cristaliza în timp de la prima descriere în 1933, realizată de către sculptorul A. Plămădeală, până la ediția dedicată artelor frumoase din Basarabia din secolul al XX-lea, elaborată în 2019-2020 de criticul de artă T. Stavilă – lucrare de sinteză în care au fost înserate multiple documente, date arhivistice, dar și desene de calitate.

8. În publicațiile din ultimele trei decenii apărute în Republica Moldova au fost considerabil aprofundate și detaliate biografiile personalităților marcante din domeniul artelor plastice naţionale. Dacă în perioada sovietică, prin creația artiştilor s-a urmărit conturarea procesului istoric al evoluției artelor plastice, cercetătorii actuali au pus accent pe individualitatea plasticienilor, prezentând artistul ca exponent al epocii sale şi „zugrăvind” prin textul științific traseul lui creativ. Însă desenul este abordat doar în măsura în care completează biografiile artiștilor plastici.

9. Istoriografia cercetată demonstrează absența unui studiu de sinteză, dedicat desenului artistic în cadrul evoluţiei artelor plastice naţionale în perioada de la sfârșitul secolului al XIX-lea – sfârşitul secolului al XX-lea. Deși problematica anunţată în teză a fost abordată tangențial şi fragmentar în unele lucrări, totuși aceasta nu a constituit obiectul unei investigații exhaustive.

2. SPECIFICUL DESENULUI ARTISTIC ÎN BASARABIA ANILOR 1891-1940

2.1. Creaţia desenatorilor în contextul artelor plastice în anii 1891-1918

În istoriografia interbelică, sovietică și contemporană anul 1887 este considerat limita temporală de jos a parcursului artei laice naționale, evenimentul incipient fiind considerată întemeierea Școlii Serale de Desen de către pictorul Iosif Stepankovski (1856-1903) [57, p. 167]. Totuşi, un rol important în formarea ambianței și educației artistice în Basarabia din perioada cuprinsă între sfârşitul secolului al XIX-lea şi anul 1918 l-a avut Școala de desen fondată la Chişinău în anul 1891 de către Terinte Zubcu (Terenti Nicolaevici Zubcov), profesor de desen. Cercetătorul Andrei Pelin consideră că anume această dată ar trebui calificată ca „începutul educației artistice în Basarabia" [184, p. 200], citând documentul care atestă „decizia Dumei Orășenești din Chișinău cu aprobarea guvernatorului Basarabiei A.P. Konstantinovici, 28 ianuarie (9 februarie) 1891" [184, p. 199]. La același document a făcut referire în ghidul enciclopedic *Colegiul Republican de Arte Plastice Al. Plămădeală* (2008) istoricul și scriitorul Iurie Colesnic [21, p. 9]. Destinele celor doi pionieri în pedagogia artelor, I. Stepankovski și T. Zubcu, conţin prea multe necunosute, pentru a pretinde la o părere definitivă și concluzivă pe marginea rolului și meritului acestora. Iu. Colesnic afirmă că în 1887 I. Stepankovski „în propriul său atelier a adunat copii dotați și a început să-i învețe secretele artelor plastice." [21, p. 9]. Ulterior, pictorul și-a continuat activitatea pedagogică. T. Stavilă menţionează că „între 1893-1898, la Chișinău a funcționat școala particulară de desen a lui I. Stepancovschi" [70, p. 21], iar potrivit lui Iu. Colesnic în acestă școală „au învățat peste zece elevi" [21, p. 11]. Însă efortul lui T. Zubcu de a clădi fundația unei instituții de învățământ publice, care va transcede marile transformări ale secolului al XX-lea și va avea continuitate până la momentul actual este cu adevărat meritoriu.

Fără să negăm anul 1887, încetăţenit deja aproape de un secol în literatura de specialitate, începând cu vestitul articol al lui A. Plămădeală [56, p. 47], vom pleda, totuşi, pentru anul 1891, ca limita de jos a fenomenului cercetat, dat fiind că prin fondarea Şcolii de Desen se crează o ambianţă artistică propice dezvoltării artelor plastice laice.

La acea vreme, pe lângă Școala de desen și Societatea Amatorilor de Arte Frumoase au fost vernisate expoziții în care erau prezente atât lucrările pictorilor locali ori originari din Basarabia, cât și ale artiștilor reputați din Rusia și Ucraina. În acelaşi timp, în Basarabia încep să activeze pictori profesioniști care au făcut studii în diferite centre culturale ale Europei. Anume în această perioadă a fost pusă baza școlii naționale de arte plastice. Cele mai reușite lucrări realizate în cadrul Şcolii de desen au fost expuse la concursuri organizate pe lângă Academia de Arte din Sankt Petersburg. Criticul de artă T. Stavilă elucidează cu lux de amănunte activitatea

lui T. Zubcu, aducând un număr impunător de documente ce ilustrează în detaliu biografia acestui pedagog [72, p. 25-31]. La începutul anilor 90 ai secolului al XIX-lea T. Zubcu a plecat din Chişinău și postul directorului Școlii de desen a fost preluat de artistul plastic Vladimir Ocușco [159, p. 165]. Este de remarcat că la acea vreme în Basarabia au activat mai multe personalități, care au decis să îndrepte energia şi talentul lor pentru constituirea unei ambianțe artistice capabile să valorifice paradigme estetice ale timpului.

Pictorul și pedagogul Vladimir Ocușco, născut în 1862 în orașul Oșmianî, regiunea Grodno, Belarus și decedat la Chișinău în 1919, şi-a făcut studiile la Școala superioară de pe lângă Academia de Arte din Sankt Petersburg în anii 1880-1886. Profesorii săi au fost maestrul de pictură istorică şi portret Pavel Cistiakov și pictorul batalist Franz Roubaud [159, p. 214; 21, p. 173]. În 1896 el a primit certificatul Academiei de Arte din Sankt Petersburg care îi permitea să ţină lecţii de desen în școala medie, iar în anul 1897 a venit la Chișinău unde și-a început cariera pedagogică, administrativă și de creație. Activitatea lui V. Ocușco în sfera pedagogică a solicitat eforturi mari, lăsându-i prea puțin timp pentru lucrul creativ. Din această cauză ne-a rămas un număr redus de opere semnate de pictor care au și supraviețuit vicisitudinilor timpului.

Despre perioada incipientă a activității lui V. Ocușco, în calitate de pedagog, T. Stavilă scrie următoarele: „Tocmai eforturile depuse de către proaspătul absolvent al Academiei a determinat ca în 1902 școala de desen să cuprindă 68 de studenți și trei pedagogi: N. Gumalic era profesor de pictură; V. Tarasov – profesor de desen, iar A. Costinschi – profesor de desen liniar" [70, p. 21]. Cu timpul, instituția s-a dezvoltat „În 1905, directorul școlii de desen V. Ocușco comunică Primăriei orașului că în instituție își fac studiile 189 de persoane și propune să organizeze pe lângă ea cursuri serale de desen" [70, p. 21]. T. Stavilă descrie documentele ce vizează personalitatea lui Nicolai Gumalic [72, p. 32-36], care a activat la Școala de desen al lui V. Ocușco (1900-1918).

Colecția de grafică a MNAM conţine câteva desene realizate de V. Ocușco, recognoscibile prin tehnica exigentă a hașurei și predispoziția pentru detaliu. Plasticianul tinde să înscrie personajele sale într-un cadru spațial concret, acordând atenție detaliilor vestimentației a căror materialitate este redată cu veridicitate.

În articolele *Viața artistică în Basarabia la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea* şi *Din istoria colegiului de arte plastice din Chișinău (1887-1917)* [210, p. 54-58], incluse în lucrarea *Viața Artistică a Moldovei,* editată în 1971 [210], şi publicaţia *Colegiul Republican de Arte Plastice Al. Plămădeală* [21], semnată în 2008 de Iurie Colesnic, sunt descrise în mod amănunţit începutul procesului de studiu și organizarea acestuia la Școala de desen, care va juca un rol important în cristalizarea ambianței artistice în Basarabia. Însă cel

mai important reper istoriografic despre această instituție de învățământ constituie publicația lui Evghenii Osadcii *Colegiul republican pedagogic de arte I.E. Repin* (1987) [181].

Activitatea lui V. Ocușco în calitate de artist, director și profesor al Școlii de desen este prezentată în publicația *Vladimir Fulighentievici Ocușco pedagog și artist* [191], semnată în 1962 de criticul de artă Kir Rodnin și Rostislav Ocușco, fiul lui Vladimir Ocuşco. R. Ocuşco a urmat, la rândul său, atât cariera pedagogică, cât și cea artistică, fiind un continuator al preocupărilor și intereselor tatălui său. În publicația de față este reflectată biografia artistului și prezentat procesul complicat de formare atât profesională, cât și a personalităţii proprii [191, p. 6-9]. Sunt descrise, de asemenea, mai multe dificultăți apărute la Școala de desen până la momentul venirii lui V. Ocușco la Chișinău [191, p. 6] și în timpul organizării procesului de învăţământ [191, p. 9-20]. Autorii supun unei analize detaliate atât lucrările realizate în ulei, cât desenele absolvenţilor [191, p. 20-26].

Mai multe date despre activitatea Școlii de desen comunică criticul de artă L. Cezza: „Interesul lui V.F. Ocușco pentru problemele teoretice și metodele de predare a desenului îl fac o figură notabilă printre profesorii de desen. În 1904, Ocușco a fost trimis la Geneva ca membru al delegației ruse la Congresul Internațional al Profesorilor de Desen. Congresul a discutat probleme de educație estetică, metode de predare a desenului etc.” [212, p. 54]. Cercetătorul realizează și o descriere sumară a desenelor lui V. Ocuşco. Însă lucrările artistului plastic nu erau destinate pentru publicul larg – la momentul actual au rămas doar câteva desene realizate de V. Ocușco.

La prima etapă de constituire a ambianței artistice profesioniste în Basarabia, datorită faptului că viitorii artiști basarabeni puteau absolvi instituţii de prestigiu la Sankt Petersburg, Moscova, Kiev sau Odesa pentru a reveni după aceea la Chişinău, aderând la nucleul profesioniştilor din Școala de desen – structura educațională creată prin eforturile lui T. Zubcu și V. Ocușco, a fost garantată continuitatea unei tradiții educaționale artistice. Existența contextului cultural în Basarabia putea atrage artiști, având originea și formarea în străinătate. Desenele artistului V. Ocușco s-au învrednicit de atenția criticilor încă în perioada sovietică. În majoritatea publicațiilor accentul este pus pe activitatea pedagogică, prioritară pentru această personalitate.

Desenul „Portretul fratelui, 1896” (A1.1), realizat în tuș cu penița [53, p. 32], prezintă personajul aflat într-un interior modest de epocă, ce poate fi recunoscut prin forma scaunului şi a fotoliului împletit. Dacă ne vom aminti de compozițiile de durată realizate pe pânză de către V. Ocușco, precum „Aratul. Boii” [53, p. 21], putem afirma că este un pictor al stărilor exprimate prin intermediul perspectivei aeriene și al efectelor de lumină. Deși prezintă un subiect și cadru diferit, desenul în cauză emană aceeași stare de liniște și bucurie a ritmului

negrăbit al vieții, care permite contemplarea și modelarea detaliilor. Lumina ce pătrunde prin fereastră integrează compoziția. Ținuta personajului, precum și o ușoară dezordine în cameră conferă imaginii un caracter intim.

Desenul în creion „Plimbare" (A1.2) prezintă o scenă compozițională de gen în care sumar, dar cu mare măiestrie, sunt redate atmosfera, iluminația, spațiul și sugestia mișcării. În ansamblu, lucrarea sugerează acea prospețime și spontaneitate care este specifică limbajului impresionist.

Motivul rustic din desenul „Domnișoară lângă stog" (1889) (A1.3) [70, p. 27] este marcată de o tentă de teatralitate prin faptul că chipul țărancii apare într-un racursi original, de jos în sus, ce creează impresia că personajul joacă pe scenă. Vestimentația și ținuta tipică ne fac să presupunem că lucrarea reprezintă o schiţă pregătitoare pentru o compoziţie idilică.

Grija pentru detaliu și redarea volumului integrat în spațiu se manifestă și în desenele executate în creion. În „Portretul fratelui" (1889) (A1.4) trăsăturile feței şi elementele uniformei sunt redate foarte veridic. Iluzia spațiului se obține prin gradientul tonal în al cărui fundal este înscris personajul portretizat. Poziția capului în trei sferturi, întors spre lumină, se asociază cu o imagine fotografică. Portretele lui V. Ocușco redau varii chipuri și nu caractere, iar viața lăuntrică a personajelor nu prezintă un obiectiv major al artistului.

Măiestria mânuirii tehnicii desenului în creion se regăsește și în studiul grafic „Cap de oaie" (1890) (A1.5) – material pregătitor pentru compozițiile sale rustice. Până și această schiță simplă, privită din perspectiva timpului nostru, sugerează starea de calm a unei idile pastorale. Schița nedatată „Copacii", în creion, se păstrează în ANA [2].

Ritmurile accelerate și tulburările istorice ale secolului al XX-lea vor genera soluții noi ale limbajului vizual, care nu va mai cunoaște aceste stări de liniște contemplativă [79, p. 122]. În ansamblu, creația lui V. Ocușco urmează o tradiție plastică reprezentativă pentru Școala de Arte din Sankt Petersburg. Artistul implementează principiile însuşite în timpul studiilor atât în propria creație, cât și în activitatea sa didactică, în calitate de director al Școlii de desen din Chișinău. Iată ce scrie despre această instituţie T. Stavilă: „La începutul secolului al XX-lea, Școala de desen a lui V. Ocușco devine centrul vieții artistice din Basarabia. Mulți absolvenți ai școlii și-au continuat studiile în instituțiile superioare de specialitate din Moscova, Sankt Petersburg, München și Paris. Pe parcursul mai multor ani au urmat cursurile școlii din Chișinău A. Șciusev, P. Șillingovschi, L. Arionescu, V. Doncev, I. Croitoru, N. Colun etc., care mai apoi s-au manifestat ca plasticieni valoroși în diverse centre artistice" [70, p. 21].

În 1903, în Basarabia a fost creată Societatea amatorilor de Arte Frumoase, care a avut un rol definitoriu în dezvoltarea ambianței artistice la Chișinău [159, p. 171]. Din componența

societății făceau parte profesorul de desen Vasile Blinov, artiștii plastici Iosif Stepankovski, Nicolai Gumalic, Alexandru Climaşevschi, Vasili Tarasov, Grigore (Iţec) Șah ș.a. [159, p. 171]. În anii 1903-1916, la Chişinău erau organizate 15 expoziţii, cu nemijlocita implicare al lui V. Ocușco [159, p. 214]. La aceste manifestări culturale au luat parte nu doar artiștii basarabeni, dar și plasticieni din Rusia și Ucraina. Potrivit ziarului *Viața Basarabiei* (*Бессарабская жизнь*), la expozițiile organizate de Societatea amatorilor de Arte Frumoase a participat reputatul pictor rus Ilia Repin [70, p. 12]). Expozițiile în cauză au fost găzduite de Școala de desen [70, p. 13]. În anii 1903-1905, la Chișinău erau organizate două expoziții ale „peredvijnicilor" [159, p. 171-172]. Făcând referire la publicația lui M. Livșiț *Arta Moldovei Sovietice*, apărută la Moscova în 1957 [177, p. 7], T. Stavilă susține: „Prin intermediul Societății, pictorii basarabeni organizează la Chișinău expoziții comune, unde, deopotrivă cu «peredvijnicii», expun succesiv și reprezentanții altor asociații ruse (de exemplu, pictorii din «Lumea artelor», «Valetul de caro» ș.a.)" [70, p. 7]. Pe lângă aceasta, criticul de artă relatează că „în primăvara anului 1907 a avut loc cea de-a VI-a expoziție de tablouri a Societății, unde au fost prezentate numeroase studii, crochiuri și desene… Dintre lucrările basarabenilor sunt remarcate desenele lui P. Piscariov" [70, p. 22] şi „ultima manifestare a Societății amatorilor de Arte Frumoase basarabene are loc în timpul primului război mondial, în 1915, și a prezentat, în exclusivitate, doar operele basarabenilor. La expoziție s-au bucurat de succes desenele tânărului și mult promițătorului plastician G. Remmer („Asupra cărții", „Căsuța", „Poiana")" [70, p. 24].

În publicația *Vladimir Fulighentievici Ocușco pedagog și artist* este amintit și unul dintre elevii lui V. Ocușco, A. Starcevski, [191, p. 33]. Liubovi Badaeva-Gîrlea scrie despre acest învăţăcel următoarele: „Școala de desen era în vizorul poliției și «sutelor negre» și în timpul pogromului în școală au fost sparte geamurile, iar unul dintre elevi, Starcevski, a fost bătut de soldați cu paturile puștilor pentru faptul că a ținut parte unui evreu bătrân pe care-l băteau reprezentanții «sutelor negre»" [191, p. 33]. În descrierea, sa autoarea s-a referit la peroada anilor 1902-1905, menționând că „sutele negre" au organizat un pogrom groaznic în anul 1903.

În colecția MNAM se păstrează trei desene ale lui A. Starcevski: „Ostaș" (A1.6), „Bărbat cu greblă" (A1.7) și „Portret de femeie" (1905) (A1.8). În aceste lucrări sunt surprinse unele realii de la începutul secolului al XX-lea. În desenul „Ostaș" este reprezentat un soldat încotoșmănat din cauza frigului, stând de gardă pe fundalul zidului. În desenul „Bărbatul cu grebla" autorul apelează la hiperbolizarea expresionistă, analogică cu cea utilizată de pictorul olandez Vincent Van Gogh (1853-1890). Mâinile masive denotă apartenența la clasa muncitoare.

La sfârşitul perioadei enunţate au fost realizate cele mai timpurii desene ale pictoriţei Milița Petrașcu (1892-1976). Criticul și istoricul de artă Ioana Vlasiu, autoarea monografiei

despre creația artistei, consemnează: „Cele mai vechi desene care ne-au parvenit sunt cuprinse într-un carnet de schițe, păstrat la Cabinetul de Stampe al Muzeului Național de Artă din București, datând din timpul războiului, când Milița revine din Franța în Crimeea și se află pe front ca soră de caritate. Câteva figuri sesizante de călugărițe sau portrete de bărbați cu barbă, îmbrăcați cu rubașcă, sunt un bun prilej pentru a studia chipul uman" [103, p. 10]. Portretele expresive de bărbați (A. 1.9) conţin o doză de naivitate copilărească. În portretul călugăriței (A. 1.10) o deosebită expresie este obținută prin contrastul negrului hainei monahale cu albul feței. Această serie de lucrări a fost descrisă de Tatiana Rașchitor în teza sa de doctorat *Grafica de șevalet din Republica Moldova* [60, p. 54-55]. Ulterior, în anii 1930-1940 Miliţa Petraşcu apelează la tema nudului, lucrările grafice fiind realizate în cadrul programului artistic al avangardei europene [60, p. 79].

2.2. Desenul artistic în cadrul artelor plastice din anii 1918-1940

La cumpăna secolelor, Basarabia a aderat la procesul de dezvoltare a culturii laice, iar din anul 1918 își lărgește orizonturile, când artiștii basabeni își fac studii și activează la București, dar și în alte centre europene, astfel absorbind tot spectrul de aspirații estetice ale Europei continentale.

În perioada de referinţă, arta plastică din Basarabia tindea să se sincronizeze cu procesele petrecute în arta europeană, interpretându-le într-o cheie proprie, în raport cu particularitățile specifice zonei. Este de remarcat faptul că mulţi artişti plastici şi-au început calea de creaţie în instituţia de profil din Sankt Petersburg, în care se practica un studiu atent al formei. La acea vreme oraşul Sankt Petersburg, centru urban cu valori arhitecturale şi muzeale inestimabile, era epicentrul avangardei ruse, a cărui ambianţă culturală avea impact asupra constituirii variatelor curente artistice pe tot parcursul secolului al XX-lea. Anume în această etapă de evoluție a artei basarabene începe să se contureze tradiția națională a artelor plastice din secolul al XX-lea. Începând cu anul 1918, basarabenii studiază și participă la viața artistică de la București, precum și din alte orașe europene, ceea ce a avut o influenţă profundă asupra dezvoltării artelor plastice basarabene și într-o perspectivă pe termen lung, astfel interferența variatelor limbaje plastice creând în Basarabia un context artistic inedit.

Prima pictoriţă notorie care a activat în spațiul vizat a fost Eugenia Maleșevschi (1868-1942), născută în moșia Harbuțcani, județul Soroca. Pictorița şi-a făcut studiile la Școala de desen din Odesa (1892-1896) şi la Academia de Arte din Sankt Petersburg în atelierul lui I. Repin (1896-1903). Și-a continuat studiile la München, Paris, Roma (1903-1906) [17, p. 65].

Cea mai consistentă sursă despre viața și creația E. Maleșevschi este monografia lui T. Stavilă dedicată acestei artiste [71]. Iată ce relatează criticul de artă despre perioada studierii la Sankt Petersburg: „În prim-plan se situa disciplina de bază – desenul, considerat drept reper pentru toate domeniile artelor...” [71, p. 16]. Este elucidat în detaliu procesul de instruire la Academia de Arte din Sankt Petersburg, descrierile fiind ilustrate cu numeroase desene făcute pe parcursul studiilor. Sunt analizate lucrările grafice realizate după absolvirea Academiei de Arte, când este formată viziunea personală și inconfundabilă a artistei. În monografie lipsesc două desene, care făceau parte din colecția privată a lui Iaroslav Vasiliev (A. 1.11), moștenite de la tatăl său artistul plastic Alexei Vasiliev, ultimul având câteva întrevederi cu E. Maleșevschi. Astăzi aceste două desene sunt parte a colecției MNAM. În lucrarea lui T. Stavilă sunt analizate câteva desene executate în aceeași perioadă, pentru care sunt valabile aceleași particularități. De asemenea, autorul realizează o analiză aprofundată a istoriografiei cu privire la creația artistei. În monografie sunt incluse și amintirile Eugeniei Iftodi, eleva E. Maleșevschi, referitoare la lecțiile particulare de desen date de pictoriță [71, p. 38-42; 74, p. 288-290].

Cercetătorii observă în creația pictoriței predispoziția pentru estetica decadentistă. În istoriografia sovietică acest lucru era consemnat sub forma criticii de către istoricii de artă A. Zevin și K. Rodnin [159, p. 174]. În monografia menționată, T. Stavilă invocă amintirile lui Alexei Vasiliev despre E. Maleșevschi din manuscrisul *Unele chestiuni privind formarea şi dezvoltarea artei plastice din Moldova* (1974), în care autorul notează că „creația ultimilor ani este marcată de amprentele unor motive mistice, ale vieții haremului turcesc și vânzării de robi sau ale unor figuri nude feminine încolăcite de șerpi. Teme ale unei tristeți disperate și ale talentului pierdut” [71, p. 9].

Desenele academice realizate de E. Maleșevschi în perioada de devenire profesională au rol informativ și calitatea de documente ale epocii, în special pentru a cunoaște cum avea loc instruirea în atelierul lui I. Repin. Însă ele nu dezvăluie individualitatea artistei basarabene. Același lucru este valabil și pentru desenele ghipsurilor ori schițele ce reproduc frescele Capelei Sixtine.

Ulterior, pe parcursul carierei sale, din câte putem judeca după crochiurile păstrate în colecția MNAM, artista aborda adesea tema nudului, prevalent feminin. S-au păstrat două schițe ale nudurilor bărbătești, probabil făcute de pe aceleași modele, dar din diferite poziții: prima în cărbune (A. 1.12), iar cealaltă în creion colorat roșu (A. 1.13). Din crochiu se vede că modelele sunt puse să pozeze static și simulează lupta.

Printre nudurile feminine vedem adesea două personaje încadrate într-o compoziție. În unele cazuri este vorba de aceleași modele, reprezentate în două poziții diferite (A. 1.14, A.

1.15). În alte crochiuri apar două personaje raportate fin unul la altul și unite într-o singură acțiune (A. 1.16, A. 1.17). Prin aceste schițe autoarea elabora, probabil, poziția personajelor pentru compozițiile sale picturale.

Cea mai numeroasă categorie de desene o constituie nudurile solitare, care reprezintă material pregătitor pentru compoziții în ulei ori studii ale modelului. Semnificativ este, din punctul de vedere al rezolvării compoziționale grafice nudul realizat în cărbune. Aici umbra constituie pata integră transparentă contrapusă cu linia grafică a conturului corpului din partea iluminată, astfel, prin plastica corpului uman este reprezentat un raport între pată şi linie (A. 1.18). Tendința de a transforma motivul nudului într-un simbol grafic este prezentă și în alte schițe ale artistei.

În desenele sale E. Maleşevschi apelează la raporturi cromatice fine, folosind subtil posibilitățile materialului în care lucrează. În nudul realizat cu creionul colorat și cărbune, prin culoarea roșie este sugerată tandrețea pielii modelului feminin care iese în evidență în contrast cu linia dinamică a fundalului hașurat cu cărbune (A. 1.19). Poziția figurii seamănă mult cu nudul realizat în acvaforte (A. 1.20). Despre schițele pregătitoare pentru stampa artistei ne informează și T. Stavilă [71, p. 34]. În ansamblu, ambele nuduri au alura erotismului decadent. Spatele personajului luminat ce stă cu fața spre zidul întunecat, în contrast cu coafura aranjată, creează impresia spațiului privat. Personajul parcă încalcă și neglijează sfera vulnerabilului, expus ochilor lumii.

Nefiind lipsită de senzualitate, tema nudului feminin în creația artistei are o rezonanță de o sensibilitate aparte, expresivitatea limbajului radiind subtile și silențioase fațete ale complicatelor trăiri psihologice ale modelelor, comunicate privitorului cu o uimitoare delicatețe. Sunt redate nu atât prin expresia portretistică, cât prin toată plasticitatea corpului reprezentat. Unul dintre exemple fiind nudul solitar, realizat în sanguină (A. 1.21). E posibil că modelele jucau rolul personajelor prezente în compozițiile sale picturale care dispuneau de o anumită linie narativă și care nu au rezistat timpului. Limbajul și temele acelor lucrări doar le putem intui pe baza materialului grafic rămas, raportându-l la amintirile contemporanilor.

Alt exemplu constituie schița în care linia sinuoasă a nudului, cu proporțiile clasice, care se sprijină de coloană, contrastează cu verticalitatea motivului arhitectural, ușor creionat. Sugestiv devine contrastul dintre corpul feminin relaxat, subtil prelucrat în cărbune, și piatra rece a coloanei (A. 1.22). Anturajul, ținuta nudului, în particular poziția capului, privirea și coafura aranjată, totul divulgă valențele estetice ale spiritului decadent, care, respingând complexitatea prezentului, tindea să evadeze în „trecutul” mitologic, care constituie imaginarul colectiv.

Genul portretului este unul central în creația artistei. Printre lucrările picturale rămase, evidențiem autoportretul (1910) (A. 1.23) și portretul fratelui Serghei. Această „galerie" cu chipurile membrilor familiei artistei o putem completa cu portretul mamei (A. 1.24), realizat în cărbune, și autoportretul (altă denumire: „În atelier" [69]) (1900) (A. 1.25), realizat în creion. În ambele autoportrete autoarea parcă își ascunde chipul, camuflându-l în schema compozițională.

În portrete bărbătești se resimte o mare amplitudine a limbajelor grafice, de la realismul peredvijnicilor, în desenul cu creion simplu (A. 1.26), până la o ușoară geometrizare în portretul executat în cărbune (1923) (A. 1.27). Artista nu este atât de preocupată de psihologia personajelor sale, cât de formula structurii compoziționale prin care transpare ținuta distinctivă a portretizaților. Majoritatea portretelor feminine reprezintă doamne de societate îmbrăcate în rochii de epocă. Personajele au o ținută plină de grație și eleganță, chiar în cele mai sumare și rapide schițe, realizate în variate materiale grafice: cărbune, sanguină, creion simplu, pastel (A. 1.28).

Poziția capetelor și a mâinilor în crochiul cu două portrete de femei (A. 1.29), executat în cărbune, seamănă foarte mult cu schița „Nuduri de femei" (A. 1.16). Presupunem că ambele lucrări constituie studiile grafice ale poziției personajelor, regizată pentru o compoziție de proporţii, care nu s-a păstrat ori nu a fost realizată. În studiul nudurilor este indicată rețeaua, prin intermediul căreia era transferată schema desenului pe alt suport.

În două schițe ale artistei remarcăm apariţia personajelor de diferite vârste: copil şi matur. Unul dintre aceste crochiuri prezintă, în contrast, nudul vârstnic, reprezentat din spate, cu mâinile în șolduri, și un băiețel, legat la cap, cântând la flaut (A. 1.30). Această temă a fost prezentă încă din Antichitate, reverberând în cadrul programului Art Nouveau și sugerând trăirea anxietății în fața destinului. Altă schiță, „Călugărița cu copil" (A. 1.31), produce impresia că este ruptă din contextul unui fir narativ pe care nu-l cunoaștem. În compoziția de față sesizăm, de asemenea, valențele estetice ale decadentismului. Prin contrastul dintre cele două personaje, autoarea creează atmosfera meditativ melancolică, care ne incită să intuim, evident prin intermediul fanteziei, empatiei și al cunoștințelor noastre ca privitori, destinul personajelor reprezentate. Dar și să medităm, în ansamblu, asupra soartei femeilor în contextul lumii patriarhale şi al timpurilor de altădată. Pe fundalul călugăriței, cu o expresie resemnată și încătușată în veșminte monahale, este reprezentat, în prim-plan, chipul fetiței aflate pe punctul de a-și înfrunta destinul feminin, din câte sesizăm destul de vag din atmosfera desenului.

Având la bază un triunghi, compoziția grafică ce figurează în catalogul MNAM cu denumirea „Compoziţie de cupole bisericeşti", iar în albumul din 2004 cu denumirea „Turle" (A. 1.32) [71, p. 63], prezintă o fantezie arhitecturală, unde sunt aranjate în trepte edificiile

ecleziastice creștin-ortodoxe. În particularitățile arhitecturii reprezentate recunoaștem ambianţa rusească, prevalent din perioada medievală. Sugestivă este și abundența de cupole. Presupunem că lucrarea reprezintă motivul Ierusalimului ceresc din Apocalipsa lui Ioan, versetul 21:16 „Şi cetatea este în patru colţuri şi lungimea ei este tot atâta cât şi lăţimea. Şi a măsurat cetatea cu trestia: douăsprezece mii de stadii. Lungimea şi lărgimea şi înălţimea ei sunt deopotrivă". Aici este vorba de forma piramidală ori cubică a orașului. În cazul de faţă artista reprezintă urbea sub formă de piramidă. Cunoaștem că în anul 1898 în contextul călătoriilor sale prin Rusia ea studia arhitectura [71, p. 85]. Iar expresia admirației pentru misticismul creștin prin arta laică poate fi sesizată în creația mai multor contemporani ai artistei: Mihail Nesterov (1862-1942), Nikolai Rerih (1874-1947), Pavel Korin (1892-1967) ş.a.

Activitatea pedagogică ocupă de asemenea un loc important în viața artistică a pictoriţei [212, p. 63]. În anii 1913-1914 E. Maleșevschi a călătorit în Italia, Turcia, Grecia și Siria [p. 85], realizând un număr impunător de lucrări, expuse în 1915 [212, p. 59]. T. Stavilă, făcând referire la dialogul cu pictorița Ana Baranovici (din 27 septembrie 1998), care studia la Școala de Belle-Arte din Chișinău în anii 1926-1927, consemnează: „Eugenia Maleșevschi ținea prelegeri de istoria artei, ilustrând conceptele teoretice cu studii pictate de ea însăși în țările europene" [71, p. 19]. Prin faptul că propriile lucrări serveau în calitate de suport didactic, plasticiana cultiva la elevii săi cultura artistică. Decadentismul clasicizant prezent în creația pictoriței constituie un ecou al esteticii „fin de siècle". Iar individualismul și distanțarea de viața socială, specifice valorilor și spiritului acestei manifestări culturale, sunt caracteristice și pentru stilul vieții pe care o ducea artista [71, p. 6]. Creația E. Maleșevschi este un mijloc de evadare din ritmul cotidianului. Un argument în favoarea acestei teze poate constitui predispoziția pentru tema nudului care constituie evadarea în sfera senzitivului.

Încă o personalitate marcantă care a jucat un rol foarte important în constituirea ambianței artistice basarabene este pictorul și pedagogul Auguste Baillayre (1879-1962). Plasticianul s-a născut la Vernet-les-Bains în Franța, şi-a făcut studiile la Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam, Olanda (1899-1902), Academia de Arte din Sankt Petersburg (1907) şi Universitatea din Grenoble, Franța (1913). A fost vicepreședinte al Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1921). După 1943 s-a stabilit cu traiul la București. Tot acolo a decedat, în anul 1962 [17, p. 26].

Cea mai avizată sursă despre creația artistului este monografia din seria *Maeștri basarabeni din secolul al XX-lea* (2004), semnată de T. Stavilă. Autorul relatează că „din moștenirea grafică a lui A. Baillayre nu s-a păstrat aproape nimic. Doar desenul «Portret de bărbat» (1922) ne permite să apreciem măiestria pictorului desenator. Ca și operele de pictură,

portretul are o realizare monumentală, unde haşura cărbunelui aproape că nu se simte, forma fiind modelată cu ajutorul tonului. Caracterul liniilor, selectarea elementelor și a trăsăturilor specifice ale modelului, generalizarea chipului, toate acestea dau expresivitate portretului" [72, p. 26].

Procedeele plastice utilizate la desenele „Portret de bărbat" din 1921 (A. 1.33) și 1922 (A. 1.34) se aseamănă după maniera prin care este concepută forma cu cele specifice artiștilor Boris Grigoriev (1886-1939) și G. Löwendal. A. Baillayre apelează la supradimensionarea, care devine de la sine o convenționalitate a limbajului plastic. Imaginea artistică își obține sugestivitatea prin detalierea chipului. Plasticianul reușește să combine stilizarea trăsăturilor portretizatului cu reproducerea veridică a rețelei ridurilor pe față, a firelor de păr, găsind un extraordinar echilibru între reprezentarea, aproape naturalistă, a carnației și convenționalitatea grafică a unui desen stilizat. Portretele constituie expresia grotescului ludic, fiind o exhaustivă hiperbolă, de la supradimensionarea personajului la exagerarea trăsăturilor individuale ale portretizaților.

Pentru grafica din perioada postbelică, când artistul s-a stabilit la București, este caracteristic apelul la expresia cromatică. Limbajul liniei brutale și austere, prin care este realizată compoziția „Portretul de bătrână" (1949) (A. 1.35), precum și combinația cărbunelui cu transparența fină a acuarelei, amintesc de registrul expresionist german. Iar în portretul din 1958 ţarul rus Petru I (A. 1.36) este reprezentat asemenea unei măști teatrale. Crochiul „Nud" (anii 1940) (A. 1.37) dă dovadă de o sensibilitate ludică, iar liniile desenului cu o plasticitate aproape caligrafică exprimă dinamica corpului feminin.

În pastelurile sale artistul urmează logica unui pictor – deși sunt făcute într-o tehnică de tranziție între pictură şi grafică, acestea cu greu pot fi analizate ca desene. Compoziția „Arlechin" (1945) (A. 1.38) este marcată de o anumită convenționalitate grafică. Arlechinii supradimensionați levitează deasupra străzii orașului ca o expresie a spiritului ludic.

O viziune artistică cu totul diferită în sfera pedagogică avea marele sculptor Alexandru Plămădeală (1888-1940), născut la 9 octombrie 1888 în satul Buiucani, Chișinău. În anii 1907-1911 a învațat la Școala Municipală de Desen în clasa profesorului V. Ocușco. Ulterior, între anii 1912-1916 studiază la Școala Imperială de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova, în clasa profesorului Serghei Volnuhin (1859-1921). În 1916 se angajează în calitate de medalier-gravor la Curtea Imperială de Monede din Petrograd. În 1918, revine la Chișinău, iar în 1919 este numit în funcția de director al Școlii Municipale de desen la Chișinău [12, p. 90]. A. Plămădeală este, într-o anumită măsură, continuatorul conceptului pedagogic al lui V. Ocușco.

În 1981 a fost publicat catalogul lucrărilor sculptorului, care include mai multe desene. Textele publicației bilingve sunt semnate de Sofia Bobernagă și Olga Plămădeală (1896-1990)

[114]. Soția artistului poseda, indubitabil, talentul literar. Prin detaliile, subtil înserate în relatare, a conturat portretul sculptorului în contextul timpului său. Autoarea descrie sumar procesul de instruire la Școala de desen reorganizată.

Printre tinerii talentați care au frecventat școala este numit și Michonznik [114, p. 13], mai bine cunoscut sub numele de Grégoire Michonze (1902-1982). Fiind originar din Chișinău, artistul a făcut carieră în Franța, unde activa într-o ambianță selectă datorată marilor personalități ale secolului. T. Stavilă aduce detalii din biografia artistului în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial: „În anii 1940-1942 se angajează în artileria franceză, fiind făcut prizonier şi transferat în decembrie 1940 în Stalag YC, în Germania, lângă Bremen, în proximitatea unui lagăr de prizonieri ruşi. A realizat desene halucinante, care cu siguranţă au servit drept suport pentru picturile sale" [73, p. 212]. Pe web site-ul dedicat creației lui G. Michonze se află numeroase desene realizate în diferite perioade ale vieții, inclusiv reprezentările prizonierilor [252].

Despre atitudinea sculptorului față de practicarea desenului, O. Plămădeală scrie următoarele: „Seara, după orele de școală, A.M. Plămădeală desena zilnic. Ziua în care nu făcea nici măcar un desen, o considera ca fiind o zi pierdută, ghinionistă" [114, p. 36]. O afirmație aproape identică îi aparţine şi lui I. Bogdesco: „Dacă nu reușesc să desenez un model special invitat timp de cel puțin câteva zile, consider acest timp iremediabil pierdut pentru mine." [117, p. 112].

În amintirile O. Plămădeală găsim relatările despre călătoriile întreprinse de sculptor înainte de căsătorie, dar și împreună cu consoarta. Sunt împărtășite impresii despre vizitarea marilor muzee europene, printre care colecțiile vieneze: Albertina și Kunsthistorisches Museum [114, p. 37, 43].

Una dintre cele mai reputate studii despre creația artistului este monografia seria *Maeștri basarabeni din sec. XX,* semnată de Tudor Braga (1948-2016) [12]. Aici sunt publicate materiale importante despre activitatea sculptorului. Criticul de artă menţionează că debutul lui A. Plămădeală era portretul desenat al lui Nikolai Gogol (1809-1852) [12, p. 9]. Despre prima expoziție a sculptorului organizată la Chişinău de V. Ocuşco T. Braga scrie următoarele: „Au fost expuse lucrările celor mai buni elevi (dintre cei circa 200) ai Școlii Municipale de Desen, inclusiv lucrările lui Alexandru Plămădeală. Aceasta a fost prima expoziție la care a participat tânărul sculptor" [12, p. 10]. Iar activitatea lui A. Plămădeală, în calitate de director, este descrisă în felul următor: „Aflându-se în fruntea Școlii de Belle-Arte, Alexandru Plămădeală a impus aici propriul mod de viață artistică, instituția devenind un adevărat centru de cultură. Serile aici se adunau, de obicei, mai mulți plasticieni și se întreceau în a exersa arta desenului, de regulă, după un model nud. Lucrul după model le antrena ochiul, mâna și gândirea artistică. Circa 225 de

lucrări realizate de Alexandru Plămădeală – din cele care s-au păstrat – stau mărturie a faptului că artistul, pentru a-și definitiva stilul, a depus o muncă enormă, încercând diverse tehnici și materiale de lucru. În operele sale reprezentând figura umană în multiple ipostaze, sculptorul e preocupat să descopere o anumită logică în armonia formelor, să afle tainele corpului uman. El stăpânește la perfecție mijloacele de expresie, operând abil cu diferite materiale: cărbune grafit, sanguină, creioane colorate, cretă, pastel, peniță, tuș. Maestrul preferă să reprezinte figura umană cu ajutorul unei liniarități bine ordonate prin intermediul hașurii, fapt care face posibilă separarea unor spații diferite, subiectul propriu-zis fiind astfel delimitat de celelalte elemente ale câmpului artistic" [12, p. 18-19].

Despre desenele sculptorului Elena Musteață a scris în articolul *Valențe artistice moderniste în desenele lui Alexandru Plămădeală* [52]. Autoarea a publicat și lucrările păstrate în Agenţia Națională a Arhivelor din Republica Moldova. În demersul său științific desenele sunt raportate la compozițiile realizate în tehnica sculpturii. Este vorba despre schițele de nuduri pentru „Tors de femeie" (1922, ghips), „Fata cu cerc" (1927, ghips), „Stânca" (1928, ghips patinat), pentru portretele intrepretei S. Aivaz (1920) și „Portretul lui A. Sucevan" (1927).

Desenele lui A. Plămădeală pot fi clasificate în trei categorii, conform genurilor: peisaje, nuduri feminine și portrete. Majoritatea compozițiilor peisagistice sunt realizate în tuș, pentru unele autorul alege cărbunele: „Moară de vânt" (anii 1910) (A. 1.39), „Mănăstirea Curchi. Basarabia." (1933) (A. 1.40). T. Braga consemnează referitor la una dintre schițele de peisaj: „Artistul și-a exersat mâna realizând și câteva peisaje prin intermediul artei grafice. În lucrarea „Noapte", el încearcă să redea cerul, vegetația, pământul, corpurile cerești prin tușe care induc o stare de tensiune. În arta grafică de la noi, schița e unică prin limbajul ei plastic înnoitor. Lucrarea se află în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei" [12, p. 20].

Fundalul desenului în tuș „Catedrala din Chișinău" (A. 1.41) este rezolvat prin liniile paralele, autorul parcă face imitația structurii grafice a gravurii, însă o astfel de tratare disonează cu spontaneitatea hașurei din prim-plan. Peisajul rural este reprezentat organic în schița „Drum de țară. Margine de sat" (anii 1910) (A. 1.42).

Desenele referitoare la genul portretului ori la nud pot constitui studiul pregătitor pentru lucrările în variate tehnici ale sculpturii și pun aceleași probleme ale plasticii, doar într-un limbaj bidimensional ce doar creează iluzia tridimensionalității. În peisajele grafice plasticianul prezintă variate stări ale naturii, în care ușor se recunoaște Basarabia. În aceste lucrări A. Plămădeală exersează pe problemele expresivității, care nu sunt posibile în domeniul sculpturii. Schițele în tuș: „Basarabia" (1912) (A. 1.42), „Amurg. Punct de fugă spre Chișinău de pe Șoseaua Costiujeni" (1918) (A. 1.44), „Noaptea" (sfârșitul anilor 1910) (A. 1.45) reprezintă continuitatea

tradiției peisajului grafic care, dezvoltându-se din baroc, s-a manifestat în contextul curentelor moderniste. Prin aluzia la figurativ compozițiile sculptorului sugerează o atmosferă aparte, obținută prin vibrația materialului grafic prin care autorul apelează la gradații tonale ce acumulează treptat sau reduc intensitatea. Aceste trei lucrări sunt cele mai convingătoare și integre compoziții grafice dintre peisajele artistului. În primele două, A. Plămădeală apelează la motivul drumului și al drumețului, care provoacă privitorul la o revelație asupra destinului basarabenilor. Denumirea „Punct de fugă spre Chișinău de pe Șoseaua Costiujeni" este notată de sculptor în colțul drept de sus al compoziției. Două persoane prezente în compoziție, stând pe margine de drum, privesc spre văpaia amurgului deasupra Chișinăului, a cărui siluetă marchează linia orizontului și care, pregătind-se pentru viața de noapte, începe să-și aprindă luminile. În contemplativitatea lirică, aparent simplistă, a unei grafici nocturne este deghizat sentimentul de anxietate.

În crochiurile de nuduri (A. 1.46) putem observa limbajul desenului specific pentru viziunea artistului care prelucrează forma conform logicii unui sculptor. Autorul concretizează conturul formei, elaborând proporțiile, plastica și generalizând la maxim toate detaliile, urmând logica metodei clasice a constituirii compoziției de la general la particular. Privitorului îi este sugerată tridimensionalitatea formei. Artistul parcă elaborează plasticitatea unei potențiale compoziții tridimensionale pentru tehnicile sculpturii, fără să apeleze la detaliu, principiu caracteristic viziunii grafice lui A. Baillayre, ori la sugestia spațialității, principiu caracteristic viziunii picturale E. Maleșevschi. A. Plămădeală nu tinde să reflecte senzualitatea nudului feminin, atmosfera intimă a interiorului, o anumită stare de spirit ori să reprezinte psihologia modelului concret, care stă în fața artistului. Lucrează cu un convențional corp feminin, impersonalizat – în crochiuri nu apare nicio aluzie la trăsăturile portretistice, artistul tinde să cuprindă variațiile plasticității lui anatomice. Anume în formulele compoziționale ale acestui gen se manifestă aspirația spre clasicism, specifică pentru viziunea sculptorului, un ecou al antropocentrismului renascentist unde modelul adesea era reprezentat pe fundalul alb al hârtiei, în care, mai târziu era văzută o proiecție a conceptului despre omul în centrul universului. Autorul modelează forma prin umbre și lumini numai în măsura în care acestea permit obținerea iluziei tridimensionalității, exact așa cum o folosește desenatorul renascentist. Încă un argument în favoarea acestei teze constituie faptul că, spre deosebire de genul portretului, în nudurile sale A. Plămădeală nu apelează la stilizare. Iată ce scrie T. Rașchitor despre genul respectiv în cadrul creației artistului: „Doar că nudul grafic făcea parte din laboratorul atelierului și nu era expus în cadrul Saloanelor de desen și gravură desfășurat la București și nici la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia" [60, p. 80].

Portretele lui A. Plămădeală, din contra, prezintă demersul modernist, un desen-formulă a personalității, care este exprimată nu atât prin psihologism, cât prin ansamblul structurii grafice. Rămânând receptiv la solicitările vremii, fiul de preot cu studii la Seminarul teologic nu și-ar permite un joc atât de liber cu chipul uman, pe care și-l permiteau contemporanii în alte țări ale Europei, deconstruind și interpretând în mod variat imaginea omului. Un procedeu analogic cu cel al lui A. Plămădeală, care presupune o ușoară stilizare grafică în procesul construirii chipului, găsim în creația contemporanilor Boris Grigoriev (1886-1939), Kuzma Petrov-Vodkin (1878-1939), Yury Annenkov (1889-1974) ș.a. Dar putem găsi și puncte de tangență cu desenele lui A. Baillayre.

În acest sens, cel mai ilustrativ exemplu este portretul lui Nikolai Țâganko (mijlocul anilor 1920) (A. 1.47). Lucrarea este și un document al epocii. Iată ce scrie despre N. Ţâganko criticul de artă T. Braga: „Moartea lui Vladimir Ocușco la 19 februarie 1918 a făcut necesară numirea unui nou director al Școlii Municipale de Desen. Vasile Cijevschi, responsabil la Primărie de problemele învățământului, l-a propus în această funcție pe arhitectul Nikolai Țâganko, care se bucura de o reputație deosebită în mediile artistice (în special pentru faptul că elaborase proiectul impozantului edificiu al Muzeului de Etnografie și Istorie Naturală construit în 1906). Dar Țâganko refuză această ofertă și îl recomandă pentru postul de director pe tânărul Alexandru Plămădeală” [12, p. 15-16]. Dialogurile care au avut loc în cercul sculptorului din care făcea parte și N. Țâganko au fost publicate de O. Plămădeală [5, p. 85]. Tot din amintirile soției sculptorului aflăm că arhitectul era printre profesorii şcolii reorganizate care a fost de acord să ţină cursuri teoretice fără remunerare [114, p. 12].

Pentru genul portretului materialul preferat al lui A. Plămădeală este cărbunele. În lucrarea „Portret de femeie” (1929) (A. 1.48) autorul ușor alungește și îngroașă gâtul pentru a conferi chipului monumentalitate. Autorul construiește compoziția prin configurația coafurii sau a accesoriilor („Fată cu pălărioară”, anii 1930) (A. 1.49), prin linia sprâncenelor, buzelor, gâtului, hainei ș.a. Linia conturului care generalizează forma tridimensională, specifică limbajului grafic al sculptorului, la fel este definitorie pentru construcţia structurii compoziționale („Portret de femeie”, 1931 [A. 1.50]). Deosebit de expresive sunt profilurile în desenele „Portret de femeie” (1931) (A. 1.51), „Portret de femeie” (1933) (A. 1.52), „Portretul Olgăi Gavril Țurcanu-Mironescu” (1933) (A. 1.53), „E.A. Evreinova” (1929), unde pata întunecată a părului contrastează cu linia profilului feței portretizate. În profilul „Claudiei Jușcov” (1931) (A. 1.54) plasticianul raportează cârlionții doamnei la configurația gulerului dantelat. În constituirea imaginilor din seria sus-numită artistul acordă atenție plasticității gâtului

feminin, care conferă, de asemenea, desenelor alura lor manierat estetizantă a modernului. Un exemplu elocvent este desenul cu profilul Elenei Danilcenco (1933) (A. 1.55).

Un document interesant al timpului constituie portretul pictorului Ion Theodorescu-Sion (A. 1.56) (1882-1939), lucrarea fiind datată cu anul 1932 și publicată în catalogul „Al X-lea salon" (1938) [1]. Plasticianul prezintă laconic, expresiv și convingător profilul portretizatului I. Theodorescu-Sion (A. 1.57). Dacă comparăm autoportretul pictat puțin mai înainte cu desenul lui A. Plamădeală, puten vedea același chip, cu aceeași ținută și același caracter. Deci, această comparație este dovada faptului că plasticianul basarabean a reușit să exprime foarte convingător atât trăsăturile fizice-exterioare ale lui I. Theodorescu-Sion, cât și firea lăuntrică a portretizatului. Iar pe lângă lucrarea în cauză sculptorul a realizat și un portret-miniatură [114, p. 43].

Conform amintirilor O. Plămădeală, cei doi artiști s-au cunoscut în anul 1921, la București [114, p. 36]. Ulterior, pictorul, fiind personalitate influentă, l-a ajutat pe sculptorul basarabean în momentul când au apărut dificultăți de comunicare între Școala de Belle-Arte și administrația locală [114, p. 38]. La solicitarea lui A. Plămădeală [114, p. 48], I. Theodorescu-Sion a fost președintele juriului la cel de-al X-lea Salon de pictură, sculptură, desen, gravură și artă decorativă, în calitate de delegat al Ministerului Artelor. Desenul în cauză a devenit parte a muzeului orășenesc de arte plastice. I. Theodorescu-Sion a decedat în anul 1939. O. Plămădeală relatează: „O mare durere pentru Alexandru Mihailovici a fost moartea lui Theodorescu-Sion. Moartea celui mai bun prieten al său care îi venea mereu în ajutor la nevoie a fost foarte grea pentru el. La cel de-al Unsprezecelea Salon al Societății Basarabene de Belle-Arte, a fost expus în ramă de doliu desenul lui A.M. Plămădeală – portretul lui Theodorescu-Sion" [114, p. 49].

În catalogul *Al X-lea Salon: pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă* [1] a fost publicat și „Portretul soției" (1933) (A. 1.58), realizat de A. Plămădeală – femeia prezentată într-o ținută romantizată. În componența juriului găsim și numele pictorilor Victor Rusu-Ciobanu și Ion Antoceanu, ultimul fiind prezentat ca Președinte al Societății Profesorilor de Desen din Chișinău. Portretul O. Plămădeală a fost publicat în luna august a aceluiași an și în revista pariziană *La revue moderne illustrée des arts et de la vie* (A. 1.59) [114, p. 47].

În portretul Anastasiei Sucevan (sfârşitul anilor 1920) (A. 1.60) şi al lui Ion Minulescu (1931) (A. 1.61) A. Plămădeală nu îndrăznește să treacă dincolo de trăsăturile somatice ale personalităților reprezentate. O imagine lirică constituie portretul grafic al Valentinei Tufescu (începutul anilor 1930) (A. 1.62). Există și o versiune în profil (A. 1.63) unde chipul tandru al viitoarei plasticiene posedă o subtilă notă de teatralitate. În anul 1932 portretul acestei femei a fost realizat și în lemn.

Doamnele din înalta societate sunt prezentate aproape stereotipic cu capul înclinat și privirea îngândurată. Modelând cu atenţie chipul feminin, artistul parcă preferă să păstreze distanța respectuoasă față de dimensiunea psihologică a portretizatelor. Însă trăsăturile individuale ale doamnelor sunt redate veridic. Femeile din portretele lui A. Plămădeală constituie o galerie de variate chipuri ale perioadei moderniste. În „Portretul lui Miriam Sadagurschi" (anii 1930) (A. 1.64) se observă o inteligență rafinată, iar „Novicea de la Mănăstirea Curchi" (1931) (A. 1.65) se caracterizează printr-o tulburare lăuntrică.

În 1922, A. Plămădeală realizează în cărbune două profiluri ale interpretei S. Aivaz. Primul este cu privirea spre dreapta și, conform formulelor clasiciste, înscris într-un oval (A. 1.66). Fie ilustrativ, posibil stereotipic, chipul este purtătorul spiritului anilor '20 ai secolului trecut. Celălalt portret, cu privirea spre stânga, este doar un document al epocii, care nu depășește obiectivul de a reda trăsăturile interpretei S. Aivaz. Portretele, pe lângă calitățile sale estetice care combină subtil tradiția școlii clasice cu o ușoară geometrizare și suflu ludic, specific curentelor moderniste, au valoarea unei mărturii vizuale despre contemporanii reprezentați. Iar exercițiile artei desenului constituie un important mijloc de permanentă autoperfecționare pentru toți membri societății artistice.

Despre contradicțiile dintre viziunile lui A. Plămădeală și A. Baillayre, criticul de artă T. Stavilă scrie următoarele: „Pe parcursul întregii perioade (1918-1940), în activitatea pedagogică și de creație au coexistat două atitudini și două concepții în ceea ce privește problemele de tratare în artă a realității înconjurătoare și a procesului de instruire. Exponenții lor – A. Plămădeală și A. Baillayre – aveau opinii diametral opuse. A. Plămădeală afirma că «...stilizarea în artă este admisibilă numai în lucrările unui pictor constituit, în școală însă elevii trebuie să primească o temelie trainică, mai ales la desen...», în timp ce A. Baillayre «...a organizat o grupă de studenți, care negau realismul în artă și avea o atitudine critică față de exigențele lui A. Plămădeală...». Nu este exclus că acuitatea relațiilor dintre acești doi plasticieni, care aveau opinii diverse și în problemele de creație, a determinat până la urmă înrăutățirea situației școlii, care în 1931, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri condus de Nicolae Iorga, a fost lichidată... din lipsa mijloacelor bugetare...»" [70, p. 47]. Considerăm ipotetic că contradicțiile între cei doi plasticieni talentați cu o excelentă pregătire profesională şi un înalt grad de măiestrie, puteau influenţa doar benefic activitatea școlii. Totuși „A. Plămădeală face tentative să păstreze școala și cu ajutorul oficialităților locale; în cele din urmă reușește, fapt despre care se comunică imediat Bucureștiului" [70, p. 48].

Tot la Chișinău, în familia pictorului decorator Alexandr Șillingovski, s-a născut marele grafician Pavel Șillingovski (1881-1942). Limbajul plastic al artistului va exprima note de teatralitate, iar motivele arhitecturale vor capta în permanență atenția plasticianului.

O sursă importantă despre creația lui P. Șillingovski este monografia din seria *Maeștrii artei basarabene din secolul al XX-lea*, semnată de criticul de artă Eleonora Brigalda-Barbas. Autoarea punctează cu precizie prezența „constantelor limpezimi clasice" în creația lui P. Șillingovski [13, p. 6]. De remarcat că moștenirea artistului include 450 de desene [13, p. 6]. Este sugestiv următorul detaliu din autobiografia artistului citat de autoare: „Sub îndrumarea primului meu profesor, T. Zubcu, am studiat desenul, ceea ce a determinat și a stimulat promovarea mea în domeniul artelor" [13, p. 8]. În aceeaşi lucrare găsim și consemnările lui A. Plămădeală „...Dintre pictorii basarabeni cu o carieră artistică însemnată la Petersburg îl citățm pe P. Șillingovski, care a ocupat un loc de onoare între pictorii ruși, loc pe care îl păstrează, de altfel, și în prezent" [13, p. 9; 56]. Artistul și-a continuat studiile la Școala de Arte Plastice din Odesa (1895-1901), Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg, unde a studiat la Facultatea de Grafică, în atelierul gravorului Vasily Mathé (1856-1917). Ulterior plasticianul va preda în această instituție și va ocupa diferite funcții administrative. Considerăm important să redăm succint contextul în care a activat artistul pentru a percepe mai clar epoca reflectată în creația sa, precum și ponderea acestei personalități în contextul timpului. Pe parcursul secolului al XX-lea, Academia Imperială de Arte trebuia să se adapteze oscilațiilor istoriei și P. Șillingovski a fost nu doar martorul perioadei schimbărilor, dar ca profesor și cadru administrativ trebuia să facă față provocărilor timpului, rămânând întotdeauna fidel convingerilor sale estetice. În această instituție procesul educativ era organizat în spiritul continuității tradiției care se transmitea de la profesori la discipoli. Însă tradiția artistică, la fiecare etapă istorică, a fost revăzută în contextul provocărilor timpului. În deceniile doi și trei ale secolului al XX-lea aspirațiile revoluționare care presupuneau detașare totală de lumea veche și de formele artei asociate cu aceasta au luat niște proporții distructive și îngrijorătoare, punând în pericol moștenirea seculară [86, p. 108].

Istoric de artă și filozof soveto-german Boris Groys, în lucrarea sa *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) descrie contradicția între programele culturale ale avangardei și cele ale realismului socialist astfel: „Dacă pentru avangardă și admiratorii săi contemporani principiul realismului socialist înseamnă un fel de reacție artistică și o «coborâre în barbarie», nu e cazul să fie uitat faptul că realismul socialist însuși se considera salvatorul Rusiei de barbarie, de ruinarea patrimoniului clasic și a întregii culturi ruse în care avangarda dorea să o împingă. Teoreticienii realismului socialist erau mândri, în primul rând, chiar de acest rol de salvatori ai culturii, ceea

ce este poate dificil de înțeles în zilele noastre pentru cei care văd opere avangardiste expuse în muzee și uită că, potrivit proiectului avangardist, nici aceste muzee, nici aceste opere nu ar fi trebuit să existe." [147, p. 70-71], această polemică fiind exemplificată cu surse istoriografice de epocă.

Activitatea lui P. Șillingovski în Academie poate fi divizată în două etape. Prima etapă, 1921-1929, când în timpul numeroaselor restructurări procesul didactic a fost abuziv influențat de curentele avangardiste, P. Șillingovski pledează aprig pentru păstrarea tradițiilor graficii clasice, ocupând funcția de decan al facultății poligrafice [182, p. 273]. Iar după o pauză revine în anul 1934 [182, p. 274]. În această perioadă funcția de rector a fost ocupată de elevul preferat al lui Ilia Repin, Isaak Brodsky (1884-1939). Rectorul era conștient că o nouă perioadă istorică necesită un nou limbaj plastic, însă temele noi le-a reprezentat prin limbaj tradiționalist, păstrând continuitatea școlii artistice prerevoluționare, P. Șillingovski a fost primul lui ajutor și nu am exagera să afirmăm că toată grafica sovietică stătea pe umerii lui P. Șillingovski. Acest punct de vedere este împărtășit și de plasticianul Andrei Harșak [182, p. 30].

Viziunea pedagogică a plasticianului este descrisă de Eleonora Brigalda-Barbas: „Considerând că arta modernă prezintă o evoluție logică și naturală a artei trecutului, el optează pentru învățământul artistic bazat pe o temeinică însușire a experienței vechilor maeștri. Fiind el însuși un bun desenator, P. Șillingovski era ferm convins că principalul mijloc pentru transpunerea gândirii plastice l-a constituit, în toate timpurile, desenul. Prin urmare, afirma el, fără cunoașterea temeinică a acestei arte nu se poate realiza o operă de valoare." [13, p. 31].

Criticul de artă T. Stavilă în monografia sa *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea* relatează: „Decedat la 5 aprilie 1942, în Leningradul asediat, Pavel Șillingovski a însemnat foarte mult pentru arta basarabeană. Și-a donat colecția Chișinăului. Constituită din circa 200 de gravuri ale vechilor maeștri europeni și ruși din secolele XVII-XVIII și din operele personale de pictură și grafică, este unul dintre cele mai importante fonduri de artă modernă ale actualului Muzeu Naţional de Artă" [73, p. 70], (operele maestrului) „sunt donate Chișinăului prin testamentul pictorului, imediat după terminarea războiului, în 1947" [73, p. 64]. Operele plasticianului se păstrează în colecțiile publice din Rusia (Galeria Tretiakov din Moscova, Muzeul Rus și Muzeul Academiei de Arte din Sankt Petersburg, muzeele din Kazan), Armenia (Erevan) ş.a. Însă cea mai impunătoare colecție a lucrărilor artistului se găseşte la Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Încă o sursă importantă despre activitatea lui P. Șillingovski o constituie un album editat la Moscova în anul 2012, care include un șir de articole ce prezintă diferite informaţii despre creația și viața plasticianului, susținute de un număr impunător de documente. Tot aici găsim și o

vastă listă istoriografică. Criticul de artă Ildar Galeev, prezintă un detaliu interesant despre perioada de formare a plasticianului: „Artistul a moștenit uneltele de gravor de la profesorul său, V.V. Mathé, care, la rândul său, le-a moștenit de la profesorul său, L.A. Seryakov. În această continuitate se manifesta capacitatea, din păcate acum pierdută, a profesorului de a educa în elevul său urmașul unei mari tradiții" [182, p. 14].

În articolul său despre creația lui P. Șillingovski plasticianul A. Harșak descrie serii grafice, ca *Ruinele Revoluției*, desenele pregătitoare pentru ilustrațiile *Divinei Comedii* a lui Dante Alighieri (1265-1321), toate fiind reproduse în album, precum și desenele pregătitoare realizate din natură pentru ultima serie de xilogravuri ale artistului *Orașul asediat* care a rămas neterminată.

Istoricul de artă și colecționarul de grafică Piotr Kornilov (1896-1981) care comunica cu P. Șillingovski pe parcursul unui timp îndelungat descrie activitatea pedagogică a plasticianului, stilul lui de predare, care în mod evident era axat pe studiul aprofundat al naturii prin intermediul desenului. În publicație găsim portretul colecționarului (1925), executat de artist, precum și desenul interiorului camerei istoricului din Kazan (1929). Acest desen interesant completează chipul tânărului intelectual. Interiorul păstrează izul atmosferei de epocă. Putem vedea pe masă teancuri de cărți și o mulțime de lucrări înrămate pe pereți. T. Stavilă comunică un detaliu interesant despre aceste personalități, referindu-se la anul 1947: „Important este faptul că anume Piotr Kornilov a fost cel care a expediat la Chişinău, aproape fără excepţii, colecţiile de opere ale lui Pavel Şillingovski, inclusiv operele adunate de pictor din grafica europeană şi rusă din secolele XVIII-XIX" [73, p. 70]. Tot în anul 1929 au fost realizate desenele bisericilor din orașul Kazan. Compozițiile ce reproduc siluetele localităților importante din Tatarstan constituie seria *Călătorii pe Volga* (1929).

Prezintă interes două articole elaborate de P. Kornilov: *Despre Șillingovski, Ex Libris-ul și timbrele lui P.A. Șillingovski*, precum și compartimentul epistolar *Scrisorile lui Pavel Șillingovski către Piotr Kornilov (1924-1941)*. Aceste lucrări completează portretul artistului cu un șir de caracteristici subtile, care țin atât de contextul epocii, cât și de trăsăturile personale ale plasticianului. Pentru a cunoaşte mai bine atmosfera perioadei, este important să coroborăm desenele realizate în călătorii, iar ulterior litografiile executate pe baza lor, cu materialul epistolar. În scrisoarea din 5 noiembrie 1925 P. Şillingovski împărtășește impresiile despre cunoștința cu criticul de artă Vladimir Adaryukov (1863-1932), în timpul călătoriei sale la Moscova. Acest cercetător specializat pe grafică a elaborat un șir de articole pentru culegerea *Maeștrii gravurii și graficii contemporane* (1928), inclusiv un articol despre P. Șillingovski. Plasticianul este prezentat în felul următor: „Dar pentru criticul sau istoricul de artă doar acele

talente au o importanță deosebită care au marcat cu o amprentă clară o anumită epocă trăită prin artă. P.A. Șillingovski, un maestru remarcabil al gravurii, face parte dintre acești artiști" [177, p. 137].

Percepția instantanee a naturii nu este specifică limbajului artistului, compozițiile desenelor sale sunt rațional echilibrate și bine structurate, aduse, prin materialul ales pentru executarea lucrării, la finalitatea logică. De parcă fiecare lucrare ar fi ori o potențială schemă compozițională pentru gravură, ori material pregătitor pentru execuția gravurii („Studiile figurilor feminine", anii 1910, 1920). Lucrările sale nu constituie o impresie de moment, prin care sesizăm timpul care se scurge, ci o imagine de ansamblu („Peisaje", 1899, anii 1920). „Peisajul" din 1899 este cel mai timpuriu desen semnat de P. Șillingovski din cele cunoscute astăzi [182, p. 273].

Desenele pregătitoare pentru ilustrațiile „Divinei Comedii" a lui Dante Alighieri (1265-1321) creează prin abundența detaliilor structura vibrantă a întregii suprafețe de reprezentare, asemenea unui câmp magnetic încărcat ce constituie o referire la limbajul plastic al goticului târziu – perioadă a cărei sensibilitate era afirmată și sintetizată în vestita lucrare literară. Interesante sunt și schițele în care a fost elaborată structura grafică a epopeei lui Homer „Odiseea", ediția din 1934. Acestea constituie o transpunere a „figurilor negre" din ceramica greacă în grafica de carte, care, operând cu siluete, se adaptează foarte convingător la xilogravură.

În 1925 P. Șillingovski întreprinde prima călătorie în Armenia în timpul căreia realizează mai multe desene. Ulterior, pe baza lor vor fi executate lucrări în alte tehnici, inclusiv în litografie. Merită atenţia desenul în sanguină „Bătrână. Erevan" (datată cu 20 iulie 1925) și peisajul din Zangezur, în creion. În scrisoarea sa din 30 iunie adresată lui P. Kornilov artistul împărtășește impresiile sale din călătorie: „Seara iau albumul mic și mă duc în piață pentru a face schițe. Uneori ies în oraș, dar acum am decis să evit vizitele de orice fel... În general, există multă frumusețe în natură și în viața de zi cu zi a oamenilor obișnuiți de aici. Pe cât de mult pot, voi încerca să schițez totul. Nu o voi descrie în cuvinte. Va ieși prost, în orice caz, mai rău decât în desen" [182, p. 243].

Desenele sale se caracterizează printr-un limbaj realist, în care plasticianul până la cea mai subtilă hașură rămâne devotat obiectivului de a studia natura, așa cum o poate face artistul, gravor de formație, chiar dacă, la începutul secolului al XX-lea, timpurile gravurii reproductive își atinseseră amurgul de ceva vreme. Însă, din spatele meseriei și tradiției cultivate de către marii lui predecesori din istoria artei, poate fi sesizată sensibilitatea fină a personalității care se confruntă cu viguroasele oscilații ale procesului istoric și, în același timp, aparține cu toată firea

timpului său. Personalitate care a creat repere estetice rezistente în timp, având continuitate în creația generațiilor care au urmat.

În 1912, plasticianul a realizat un ciclu de compoziții în creion cu denumirea „Bahcisarai". Pe baza compoziției „Periferia orașului" în 1924 a fost pictată în culorile de ulei pânza „Bahcisarai". Faptul că la baza compoziției picturale stă schema elaborată în varianta anterioară grafică constituie dovada faptului că pictura este o lucrare de atelier, deși cromatic starea și iluminarea sunt redate la nivelul calităților unei lucrări *en plein air* ce constituie dovada remarcabililor aptitudini profesionale.

În timpul activității sale la Sankt Petersburg peisajele basarabene vor constitui un segment aparte pentru creația lui P. Șillingovski și se vor bucura de apreciere din partea publicului. P. Kornilov, care descrie astfel atelierul artistului: „…iar pe pereții atelierului erau atârnate lucrările sale, majoritatea dedicate patriei sale, Basarabia. Îl auzeam vorbind adesea despre Patria sa înfloritoare și despre trăsăturile care îi sunt specifice. Toate acestea au fost povestite cu pasiune și cu dragoste pentru ținutul său natal" [182, p. 37].

În albumul din 2012 găsim fotografia desenului pregătitor pe pânză a compoziției „Basarabia. Ghicitul" (1911) alături de reproducerea lucrării finale. Despre materialul grafic pregătitor pentru această compoziție relatează L. Cezza (1914-1980): „Desenele capetelor lui Ion Rusu și Tudora Ciof care întruchipează imagini profund tipice ale țăranilor moldoveni au fost folosite de artist pentru o amplă compoziție tematică «Basarabia (din 1911)» – lucrare de diplomă pentru obținerea titlului de artist" [212, p. 71]. În colțul stâng de jos din schița omonimă este reprezentat un câine culcat.

Galeria de motive basarabene poate fi completată cu lucrarea în creion „Saharna. Călugăr" (1910), descrisă de T. Stavilă [70, p. 42] și Eleonora Brigalda-Barbas [13, p. 27]. În seria de peisaje realizate în tuș („Peisaj montan" – anii 1920, „Peisaj cu râul" – anii 1920, „Peisaj. Seria Basarabia") sunt folosite laviuri pentru a unifica hașura cu penița, asemenea procedeului corodării deschise în acvaforte ce ajută artistul să reprezinte sugestiv starea naturii și iluminarea. P. Șillingovski concepe compozițiile sale peisagistice ca un ornament grafic în care fiecare detaliu constituie componenta unei structuri complexe. Astfel, plasticianul și în desene urmează logica construcției compoziției în gravură. Indiferent de spațiul geografic, el tinde să reprezinte o imagine epică cu tentă romantică, un ținut în care încă respiră acel ritm negrăbit al vieții, care rămânea aproape neschimbat pe parcursul secolelor, neatins de transformările aduse de evenimentele secolului al XX-lea, fapt confirmat și de către moștenirea epistolară a plasticianului. Însă dincolo de această primă impresie, privitorul începe să observe specificul coloritului local, reprodus de artist. În peisaje, P. Șillingovski surprinde iluminația, prin care

sugerează starea compoziției, fie că reprezintă arșița unui miez de zi în „Telavi. Străzi” (1935), fie că înfăţişează umbra unei stradele orientale în „Bacu. Cetatea” (1930). Compozițiile peisagistice par a fi niște imagini ale ținuturilor îndepărtate atât geografic, cât și cronologic, în care artistul poate evada din furnicarul urbei timpului său.

În această ordine de idei, vom aminti de o notă critică negativă (din 1924) scrisă de istoricul Aleksei Fedorov-Davydov (1900-1969) despre seria de peisaje arhitecturale urbane „Petersburg. Ruine și Renaștere” (1923): „Dintr-odată simți că în spatele acestei măiestrii nu se ascunde personalitatea maestrului însuși ca om al timpului său. Este un retrospectivism fără speranță, mai degrabă legat de gravurile germane din vremea lui Dürer și Cranach, de acvaforte olandeze... Nu este nici măcar Petersburgul lui Lanceray, Ostroumova-Lebedeva, Dobujinski etc., este mai vechi decât Petersburgul însuși” [182, p. 32]. În spatele meșteșugului și „retrospectivismului”, de care era acuzat P. Șillingovski de către contemporanii săi, se găsea caracterul contradictoriu al personalității care, în reperele artei clasice, căuta punctul de sprijin în timpul marilor transformări sociopolitice, ce duceau inevitabil la o dramă personală.

Tema orașului de pe Neva ocupă un loc important în creația artistului. În cele două variante ale peisajului „Vederea spre insula Vasilyevsky” (începutul anilor 1920) autorul contrapune umbra profundă sub arc cu peisajul arhitectural îndepărtat, care se vede prin acest arc. Prin abordarea foarte fină a peisajului arhitectural este redată perspectiva aeriană și distanțele mari între ansamblurile arhitecturale, specifice acestui oraș. Ciclul de schițe „Comuna peterburgheză” (1919) include crochiuri cu milițieni, inclusiv femei care stau de gardă, ce reflectă atmosfera orașului în perioada postrevoluționară. Catalogul din 2012 este structurat astfel încât vedem parcursul de la desene pregătitoare la seria finală de xilogravuri „Petersburg. Ruine și Renașterea” (1923).

În anii 1941-1942, autorul realizează o serie de crochiuri rapide, de mărimi mici, a Leningradului asediat. Compozițiile în cauză reprezintă clădirile parțial dărâmate în urma bombardamentelor, siluetele sumbre ale ruinelor devin parte a „liniei cerului petersburghez”. În cerul greoi, pe fundalul căruia se ridică fumul, parcă se oglindesc consecințele devastatoare ale exploziilor. Crochiurile erau elaborate pentru seria neterminată de xilogravuri, „Orașul asediat”.

Pe fețele personajelor reprezentate de plastician vedem adesea amprenta gândurilor grele. Artistul surprinde în portrete diverse caractere, variate tipaje, însă acestea în mai mare măsură redau stări de spirit. Și chiar dacă P. Șillingovski, impecabil, în cele mai bune tradiții ale Academiei de Arte, reprezenta trăsăturile individuale ale portretizaților, făcând-o cu neordinară măiestrie în diferite tehnici ale artelor plastice, riscăm să presupunem că îngândurarea personajelor este proiecția firii melancolice a contemplatorului acestor modele.

Artistul a realizat o serie de desene precum „Portretul soției pictorului Saharov cu copilul” (1920), care, la prima vedere, produc impresia unor litografii. Se pare că graficianul le realiza ca o potențială compoziție pentru tehnicile de tiraj. Însă și lucrul în tehnicile gravurii a lăsat o amprentă considerabilă asupra manierei de desenator a lui P. Șillingovski.

Desenul „Femeie șezând”, prin organizarea compoziției, afirmă nostalgia plasticianului față de arta secolelor anterioare. Autorul preia procedeele tipice pentru compozițiile marilor maeștri: draperia masivă, peisajul arhitectural în depărtare. Sunt amănunțit prelucrate detaliile scaunului şi balustradei, precum și fragmentul sculpturii. Toate acestea sunt raportate la îngândurarea melancolică a personajului, aducând compoziția mai aproape de o estetică decadentistă a secolului de argint. Acest raport dintre fastul ambianței și chipul portretizatei conferă imaginii tensiune, iar gestul mâinilor divulgă o ușoară nervozitate. Necunoscând scopurile artistului, am putea interpreta această imagine ca un portret – alegorie a lumii vechi, în care era prețuită arta marilor maeștri și la al cărei sfârșit era martor P. Șillingovski. În compoziția desenului aceasta încă mai este prezentă, încă se mai poate bucura de luxul, eleganța melancolică și subtilitatea ei intelectualistă. Lucrarea în cauză, precum și multe alte compoziții ale plasticianului au fost prezentate publicului în anul 2021 la expoziția de comemorare a 140 de ani de la nașterea plasticianului, vernisată la Muzeul Național de Artă al Moldovei.

„Autoportret cu soția” (1914) și „Portretul soției” (1930) sunt desenele în sanguină care completează șirul de portrete ale consoartei artistului, printre care un acvaforte din 1912, vestitul portret în ulei, tot din 1930, și litografiile unde soția cântă la pian (1935). Astfel, această suită de lucrări, inclusiv autoportretul alături de consoarta, care ne duce cu gândul la vestitele autoportrete cu soțiile sale ale marilor maeștri ai barocului, constituie o cronică vizuală a vieții și persoanei apropiate lui P. Șillingovski. În același șir al lucrărilor care o vizează soția artistului putem include gravura miniaturală, care constituie antetul de scrisoare cu inscripția „HELENA SZILLINGOWSKA”. Corespondența plasticianului cu prietenul său ne prezintă o altă cronică a relațiilor artistului cu consoarta sa, care de fapt erau foarte complicate. Pe parcursul căsniciei lor era pusă și problema divorțului, despre care mărturisea P. Șillingovski într-un șir de scrisori din anul 1928 [182, p. 257-261] și care totuşi nu a avut loc.

Pe lângă autoportretul menționat mai sus, plasticianul a realizat pe parcursul vieții un șir de autoportrete, unele fiind în tehnicile desenului. Două autoportrete în sanguină, din 1912 și 1925, se remarcă prin spirit ludic. În „Autoportretul” realizat cu creionul simplu (1941) autorul modelează forma imitând parcă prin intervalele hașurilor albe și negre tehnica xilogravurii. Structura bine gândită a compoziției, precum și monograma înscrisă în nasturele de pe mânecă, divulgă schița pregătitoare pentru stampă. Ca și în desenul pregătitor pentru „Autoportretul” din

1923 autorul privește direct în ochii privitorului. Aceste lucrări completează autoportretele artistului realizate în tehnicile gravurii. Au fost executate, de asemenea, schițe în creion și tuș pentru autoportret (din 1923) în xilogravură la vârsta de 44 de ani [182, p. 28].

În 1928 P. Șillingovski realizează portretul lui A. Dürer prin care comemorează cei 400 de ani de la plecarea în nemurire a acestei mari personalități din epoca Renașterii. Compoziția xilogravurii conține inscripția în latină: „ARTIS LEGUM LATORI CLARISSIMO, OPERIBUS ARTIS EXCELLENTISSIMO". Traducerea ar putea fi interpretată astfel: la baza artei erau legitățile clar văzute (asumate), iar operând cu ele în activitatea practică această artă atingea excelența ei. Ne-am concentrat atenția asupra acestei lucrări care tangențial vizează obiectivele studiului nostru, deoarece ea arată direct cine era etalon în creație pentru P. Șillingovski, dar și inscripția latină poate fi interpretată, de fapt, ca credo, cu care plasticianul se identifică [260]. Ca și marele artist german, P. Șillingovski era interesat de cercetările teoretice. În decembrie 1941, cu aproximativ cinci luni înainte de moartea sa, va susține teza de doctorat la Academia de Arte [182, p. 274]. Criticul de arte Andrei Bartashevich (1899-1949) în jurnalul său descrie funeraliile și vizita sa în apartamentul artistului după înmormântare [257]. Artistul încearcă să prezinte contemporaneitatea prin estetica sa clasicizantă, opunându-se aspirațiilor recent afirmate ale avangardei [86].

Vladimir și Rostislav Ocușco fac parte din reprezentanții de vază a două generații succesive de pictori care au marcat cu talentul lor evoluția artelor plastice moldovenești atât la sfârșitul secolului al XIX-lea, cât și în prima jumătate și mijlocul secolului al XX-lea. Creația acestor doi artiști ilustrează dezvoltarea și metamorfozele limbajului plastic pe parcursul perioadei enunțate. Rostislav Ocușco s-a născut în 1897 în orașul Sankt Petersburg și a decedat în 1966 la Chișinău. În 1922 a absolvit Școala de Belle-Arte din Chișinău, iar în 1934 – Academia de Arte Frumoase din Iași. În 1944 a devenit membru al Societății de Arte Frumoase din Basarabia, iar în 1963 i s-a conferit titlul de Maestru emerit în Artă din RSSM [163, p. 308; 17, p. 78]. Iată ce scrie despre desenele artistului criticul de arte L. Toma: „Harul portretistului s-a manifestat din plin în crochiurile sale. Fiind preocupat de activitatea pedagogică, el desena mai des decât picta în ulei. Mânuind liber materialele precum sanguina, creionul, pastelul, plasticianul redă cu măiestrie starea de spirit, emoțiile reflectate pe fețele celor portretizați" [200, p. 64-66].

Dacă creația lui V. Ocușco urmează o tradiție plastică reprezentativă pentru secolul al XIX-lea și Școala de Arte din Sankt Petersburg, R. Ocușco reflectă în creația sa obiectivele, căutările și soluțiile plastice specifice secolului al XX-lea. Limbajul plastic al artistului s-a cristalizat sub influența curentelor moderniste, percepute în perioada studiilor la Academia de

Arte Frumoase din Iași. Tendința spre o ușoară stilizare poate fi observată mai mult în desene decât în portretele realizate în ulei pe pânză. Plasticianul apelează la stilizare în acea măsură în care acest procedeu constituie un mijloc pentru a exprima pregnant caracterul, psihologia și lumea interioară a personajelor reprezentate, nealunecând într-un joc al formei în sine. Expresivitatea grafică a liniei și petei tonale prevalează asupra legilor perspectivei aeriene, care aveau importanță majoră pentru limbajul lui V. Ocușco. R. Ocușco preferă adesea conturarea personajului, pentru a evidenţia silueta celui portretizat. Uneori liniile și hașurile sunt ascuțite și precise, altădată acestea se îngroașă și se suprapun, transformându-se într-o pată valorică. Silueta, proprietățile materialului ales, vibrația liniei, varietatea tehnicilor – toate au un caracter sugestiv și conduc spre obiectivul major al desenatorului care depășește simpla reproducere a trăsăturilor individuale ale personajului reprezentat [79, p. 123].

Majoritatea desenelor din cele cunoscute au fost realizate deja în perioada sovietică, dar există și câteva lucrări grafice timpurii ale artistului, datate cu anii 30 ai secolului al XX-lea. Prezintă interes două autoportrete: primul face parte din colecția de grafică a MNAM (A1.107), iar celălalt a fost publicat în 1938 în catalogul *Al X-lea salon, pictură, sculptură, desen, gravură și artă decorativă* de către „Societatea de arte frumoase din Basarabia" [1] (A1.108). Lucrările sunt executate într-un limbaj plastic deja cristalizat, caracteristic artistului pe întregul parcurs al creației sale. O altă lucrare, realizată în 1939, este portretul pictorului Mihail Petric (1923-2005) (A1.109), în care apare un chip adolescentin, visător, cu ochii triști.

Un reprezentant de vază al aceleiaşi generații de artişti plastici este Moisei Gamburd (1903-1954), originar din Chișinău. Cea mai serioasă monografie despre creația artistului este semnată de criticul și istoricul de arte L. Toma [91]. Lucrarea cercetătoarei include și descrierea surselor istoriografice care au precedat-o: broșura lui L. Cezza (1914-1980) (1959) [212], precum și albumul cu desene editat în Israel (1987) [228]. În monografia sus-menţionată găsim și descrierea procesului de instruire și creație la Școala de Belle-Arte din Chişinău, absolvită de M. Gamburd în 1923. Ulterior, artistul îşi continuă studiile la Academia Regală de Arte Frumoase din Bruxelles în clasa profesorului Constant Montald (1862-1944). Monografia conţine mai multe descrieri și analize ale desenelor realizate de artist.

Desenele „Portretul tatălui" (A1.110), „Portretul mamei" (A1.111), „Portretul soției" (A1.112) dispun de un caracter intim. O predispoziție pentru fragmentarism, caracteristică limbajului expresionist din Europa de Nord-Vest, conferă membrilor familiei pictorului monumentalitate și solemnitate. Aici sunt redate cele mai subtile nuanțe ale stărilor de spirit, privirea personajelor fiind îndreptată nu atât spre privitor, cât în interior. S-ar părea că plasticianul reprezintă personajele sale în momente de meditație. În discursul său plastic M.

Gamburd știe exact când să se oprească și să lase la discreția percepției privitorului enigma destinului personajului portretizat. Precizia liniei și impulsivitatea retușului ori hașurei constituie un instrument perfect pentru artist.

Dintre desenele timpurii este vestit portretul evreicei vârstnice (1933), realizat în sanguină. Compoziția se distinge prin monumentalitate și expresia resemnată a doamnei. Această lucrare, împreună cu portretul unchiului artistului (1930-1935), au fost aduse în dar (2003) Galeriei de Stat Tretiakov din Moscova de către fiica plasticianului, artista Miriam Gamburd. Lucrarea figurează în catalogul colecției publicat [142, p. 20]. Desenele acestei perioade constituie o galerie complexă de chipuri ale oamenilor din Basarabia.

Numeroase nuduri (A1.113) realizate în desen de M. Gamburd confirmă cunoașterea profundă a anatomiei. Artistul surprinde modelul său în variate poziții și racursiuri, exprimând volumul prin contrapunerea liniei precise a unui negru consistent cu transparența petei trasate cu partea lată a cărbunelui ce redă vibrația luminii și semiumbrei pe corpul uman.

Multiple lucrări, ale artistului din perioada antebelică nu au supraviețuit conflagrației mondiale. În colecția fiicei plasticianului, s-a păstrat fotografia cu desenele timpurii pierdute, datate cu prima jumătate a anilor 1930, în care putem vedea chipurile țăranilor de o expresivitate emoțională tensionată. Chipul țăranului constituie încă o linie tematică în creația artistului. Printre desenele din perioada vizată care au rezistat vicisitudinilor timpului vom evidenția lucrările „Cioban cu fluier”, „Băiat cu băț” (anii 1930) ș.a.

În 1910, la Chișinău, s-a născut graficianul Victor Ivanov. Şi-a făcut studiile la Școala de Belle Arte (1925-1929), profesorii săi fiind A. Baillayre, A. Plămădeală și Ș. Cogan [17, p. 56; 21, p. 124; 198, p. 243]. În următorul deceniu artistul activează în diferite localități ale României: Baia Mare (1932), Sinaia, Constanța, Hunedoara şi București [92, p. 161; 21, p. 124; 70, p. 128; 198, p. 243; 32, p. 7].

Predispoziția deosebită a plasticianului pentru genul peisajului liric a fost menționată de L. Cezza și D. Golțov [32, p. 5]. Analizând acest gen, D. Golțov menţionează prezența „notelor de romantism” [32, p. 9] ce caracterizează operele artistului și acestea se percep începând cu desenele realizate în perioada timpurie a creației sale, în special în lucrarea „Râul negru. Baia Mare” (1928) (A1.114). Prin acest desen artistul exprimă admirația pentru măreția peisajului ardelean. Locația precisă a motivului nu este clară, deoarece afluentul Oltului cu denumirea „Râul Negru” nu trece prin orașul Baia Mare. Este cunoscut și faptul că artistul a activat în acest oraș. Limbajul grafic în care este realizat desenul tinde spre o ușoară geometrizare și generalizare, caracteristică tendințelor perioadei în cauză. Copacii de diferite dimensiuni de la poalele munților „conduc” privirea spectatorului spre depărtarea în care se află munții cu stâncile

abrupte. Prin această structură compoziţională unde predomină perspectiva liniară plasticianul contrapune liniștii stâncilor natura schimbătoare din prim-plan.

Analizând compoziţiile peisagistice ale plasticianului, D. Golţov menţionează: „Prezența fiecărui obiect este logic motivată. Unele detalii, bine lucrate, dezvăluie sensuri ascunse, dar foarte importante, sau poartă caracter intim, intonație lirică. De aceea lucrările sale trebuie privite îndelung” [32, p. 9], fapt ce caracterizează în mod elocvent metoda și temperamentul său creator.

Același spirit romantic și admirație pentru grandoarea peisajului montan percepem și în compoziția grafică „Stânci” (1932) (A1.115). Prelucrarea minuțioasă a imaginii sugerează sentimentul de evlavie mistică față de acest „templu” al naturii, care se înalță spre cerul înnorat. Se creează impresia că norii parcă se mișcă deasupra vârfurilor munţilor, ce intensifică încărcătura emoțională a lucrării. Verticalitatea munților este contrapusă orizontalei luminoase a apei. Ritmul ascensional al stâncilor raportat la dinamica cerului în ansamblu constituie o întreagă „simfonie” a structurilor grafice care formează o compoziție monumentală. În ambele lucrări artistul conturează silueta generală a masivului montan, redând cu măiestrie iluminația specifică pentru această zonă prin folosirea accentelor întunecate și contrastelor puternice. Plasarea compozițiilor în formatul orizontal este firească pentru schema panoramică.

Genul portretului este numeric mai redus, dar, de asemenea, reprezentativ pentru creația artistului. Dacă comparăm autoportretul (1928) (A1.116) realizat în culori de ulei încă în perioada studiilor la Școala de Belle Arte din Chișinău cu desenul executat în anul 1930 (A1.117), percepem în al doilea autoportret cristalizarea viziunii individuale a artistului plastic. Capacitatea de generalizare și selecție pentru exprimarea chipului dincolo de trăsăturile individuale constituie dovada maturității viziunii și, prin urmare, a limbajului plastic. Compoziția lucrării este construită prin intermediul liniei viguroase care accentuează pe alocuri caracterul individual al trăsăturilor feței, a căror ușoară hiperbolizare conferă lucrării o alură expresionistă. Undeva trece în suprafețe prin variate gradații valorice care atribuie imaginii iluzia volumului. Chipul însă nu este plasat într-un spațiu clar definit și este tratat asemenea unui basorelief unde doar volumul feței este prelucrat în raport cu suprafața albă a suportului, fără să fie făcută aluzia la volumul întregii cutii craniene. Soluția compozițională accentuează acea concentrare și tenacitate a privirii tânărului artist care la momentul realizării desenului avea doar douăzeci de ani. Prelucrarea atentă și detaliată a buzelor încordate și a bărbiei accentuează tensiunea privirii pătrunzătoare. Dacă comparăm desenul cu fotografia plasticianului din perioada tinereții (A1.118), observăm că artistul este predispus la romantizarea imaginii artistice, specifică întregului parcurs al creației sale, indiferent de gen ori temă abordată [82].

Limbajul grafic al pictoriţei Nina Arbore (1889-1942) a moștenit delicatețea și spiritul pasionat al desenelor lui H. Matisse, în al cărui atelier artista a studiat timp de un an (1910-1911) [101, p. 36]. La baza stampei (A1.119) care îl reprezintă pe Zamfir Arbore (1848-1933) a stat, probabil, portretul realizat în creion [101, p. 11] (A1.120). Structura acestuia a fost generalizată și interpretată în conformitate cu tehnica gravurii. Lucrările grafice completează galeria de portrete a reputatului intelectual. Autoportretele (A1.121) și portretele feminine (A1.122) radiază admirație pentru chipul uman, întotdeauna reprezentat cu o deosebită tenacitate, demnitate și respect. Viața și creația artistei a atras atenţia istoricului de artă din România, Gheorghe Vida (1946-2019) [101].

Plasticiana a fost o personalitate-simbol a emancipării femeii în lumea artelor frumoase. În acest context, N. Arbore afirma: „O sensibilitate specific feminină nu există în artă pentru simplul motiv că inteligența ca și arta nu au sex. Feminin și masculin sînt calificative ce nu corespund nici unei realități în artă. Un desen de al meu dur, colțuros și sigur poate fi mult mai viril decât un buchet de liliac alb lângă un plic violet al cine știe cărui pictor. Sensibilitate specific feminină nu există legată de sexul creatorului, ci numai de felul lui de a fi" [101, p. 6-7]. Iar numele pictorilor-femei care au jucat un rol definitoriu în constituirea contextului artistic în perioada basarabeană au fost indicate în publicația *Din trecutul nostru* (1934) de Gheorghe Bezveconnâi [9].

Cercetătoarea Helen Shiner este autoarea celei mai complete lucrări despre creația basarabeanului Moissey Kogan (1879-1943) – *Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons, 1903-1928* (*Radicalismul artistic și conservatorismul radical: Moissy Kogan și patronii săi germani, 1903-1928*), în care este descris și desenul în contextul creației plasticianului: „Kogan a produs un număr mare de desene de-a lungul carierei sale. Întotdeauna bazate pe nudul feminin, acestea se caracterizau printr-o simplitate extremă și o siguranță a liniei. După război, compozițiile sale ritmice cu figuri de grup au fost înlocuite de studii de nud realizate în fața modelului. Evident, numărul acestora se ridica la sute și reprezentau mijlocul prin care Kogan își câștiga existența zilnică". În aceeaşi lucrare este explicată geneza temei erotismului și dragostei safice în creația artistului [234, p. 44-45]. Tot aici găsim și lista expozițiilor lucrărilor artistului, inclusiv expozițiile desenelor. T. Stavilă aduce un detaliu interesant din viața sculptorului: „Mai târziu, în anii 1920, în atelierul lui Moissey Kogan își face stagiul Arno Breker, care a realizat în 1927 bustul şi un crochiu al sculptorului" [73, p. 187-188].

Este cunoscut și portretul lui M. Kogan (1932), realizat în cărbune de către A. Plămădeală (A1.123). Chipul portretizatului, în a cărui ținută indubitabil recunoaștem un intelectual,

echilibrat și reținut, este conceput din suprafețe ușor geometrizate.

Cu siguranță, viziunea lui Arno Breker (1900-1991) se regăsea în plastica clasicizantă a lui M. Kogan. Ulterior, A. Breker va face o strălucită carieră în Germania nazistă, iar creația lui va rămâne solicitată și înalt apreciată în Europa postbelică. Artistul basarabean va fi ucis în Lagărul de exterminare Auschwitz-Birkenau.

Publicația *Arta Plastică din Moldova* conține o descriere foarte succintă a creației artistului Isaac Bilenkii (1889-1950). Conform unor surse, el a fost originar din Basarabia, conform altora – născut în orașul Mohâliv-Podilskâi [159, p. 185-187]. Mai multe desene ale acestui pictor sunt depozitate în colecția MNAM [159, p. 185-187]. Despre I. Bilenkii scrie și L. Cezza [212, p. 72]. Curios este faptul că în cercetările publicate ulterior numele pictorului nu figurează. Din datele sumare putem deduce că în creația grafică a plasticianului un rol însemnat îl ocupa portretul, iar pictorul mânuia cu desăvârşire tehnica desenului cu sanguina (A1.124 - A1.130). Chipurile reprezentate impresionează prin măiestria executării, fiind realizate în limitele obiectivelor desenului realist. Prin limbajul grafic și calitățile artistice lucrările lui I. Bilenkii au multe puncte de tangență cu desenele lui Alexandre Jacovleff (1887-1938), ambii plasticieni fiind elevii lui Dmitry Kardovsky (1866-1943).

Printre artiștii care au activat în Basarabia la etapa enunţată putem menționa pe baronul George Löwendal, descendent al familiei regale a Danemarcei și Norvegiei, născut la Sankt Petersburg în 1897. Între anii 1914-1917 frecventează la Petrograd cursuri de Arte Frumoase, mentorii săi fiind „peredvijnicii" Aleksandr Makovski și Aleksandr Aleksandrov. În anii 1918-1921, baronul G. Löwendal activează în Basarabia ca pictor scenograf. Din acea vreme s-au păstrat câteva desene ale plasticianului (A1.131). În anii 1921-1964 G. Löwendal își manifestă din plin talentul de scenograf, grafician și pictor la București, Cernăuți, Timișoara, Craiova și alte orașe, devenind un nume notoriu în arta plastică a României. Prezintă interes galeria de portrete a chipurilor țăranilor români și seria de portrete grafice ale actorilor de teatru din România. Majoritatea surselor istoriografice, editate la București, examinează segmentul creației artistului referitor la scenografie [130; 41]. În cele publicate în Republica Moldova creația sa nu a fost valorificată. În anul 2018 la MNAM a fost vernisată expoziția retrospectivă a baronului G. Löwendal, curatoriată de istoricul de artă Călin Stegerean.

Biografia baronului G. Löwendal se proiectează nemijlocit și pe discursul său plastic, care, în mod firesc, parcurge diferite etape. Interesul nostru constă în analiza etapei scurte de creație ce ține de anii petrecuți în Basarabia (1918-1921). În cadrul expoziției sus-menționate figurează și portrete grafice realizate de artist în Basarabia. Într-un șir de crochiuri se observă influența tendințelor avangardismului rus manifestat prin geometrizarea formei plastice și

predispoziția pentru grotesc (A1.132), fapt datorat implicării artistului în viața teatrală. Caracterele și trăsăturile individuale ale chipurilor portretizate sunt adesea hiperbolizate și tind spre limbajul șarjei.

Cu o deosebită măiestrie de mânuire a cărbunelui este realizat portretul „Femeia din Soroca" (A1.133), unde în linii sumare, ascetice și precise este exprimat psihologismul personajului a cărui privire se îndreaptă spre spectator. Ținuta frontală, aproape hieratică, conferă chipului o stare de încordare contribuind la dezvăluirea complexităţii lumii lăuntrice. Anume acest limbaj ce tinde spre geometrizare și refuză redarea fotografică a trăsăturilor somatice individuale permite să pătrundem în lumea interioară a portretizatului.

Nudul, în cărbune (A1.133) (anii 1920), al lui Theodor Kiriacoff (1900-1958), de asemenea un nume de referință în arta scenografică basarabeană, este executat cu exigență de către gravor. Linia desenului ce sugerează forma tridimensională a corpului masculin este concepută în același timp ca un ornament grafic.

Printre alți artiști plastici care au realizat desene de calitate în perioadă vizată se numără Anatol Cudinoff, Mihail Gavrilov, Nicolae Coleadici, Timofei Colța, Gheorghe Ceglokoff, Toma Răilean, Lidia Arionescu, Gavriil Remmer, Alexandru Climașevschi, Petre Chicicu [p. 192] și alții.

2.3. Concluzii la capitolul 2

Finalizând compartimentul cu referire la specificul desenului artistic din Basarabia în anii 1891-1940, am ajuns la următoarele concluzii:

1. Istoricii de artă care au activat în RSSM – A. Zevin, L. Cezza, K. Rodnin şi M. Livșiț încercau să aprecieze spectrul variat de calități artistice ale plasticienilor basarabeni, uneori „camuflând" anumite idei care nu se înscriau în limitele impuse de ideologia sovietică, aspirând spre obiectivitate chiar și în circumstanțe complicate. Desenul, în cadrul creației artiștilor basarabeni, la acea etapă este abordat de criticii de artă foarte sumar. În publicațiile perioadei sovietice găsim afirmații despre existența liniilor realiste și decadentist-estetizante în creație. Calificativul „decadentist" ori „estetizant" presupunea o conotație negativă, în contextul artei care promova noile realităţi sovietice.

2. În istoria artelor plastice basarabene o lucrare de referință este monografia ştiinţifică a cercetătorului T. Stavilă, în două volume, *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea* (2019-2020). Acest studiu de sinteză a fost precedat de un șir de publicaţii care abordau variate aspecte ale artelor vizuale din perioada vizată, în special, arta plastică modernă din Basarabia, viaţa şi activitatea plasticienilor E. Maleșevschi, A. Baillayre ş.a. Desenele artiştilor basarabeni

au intrat în sfera intereselor criticului de artă, însă nu au constituit obiectul principal de investigaţie.

3. În perioada antebelică, rolul desenului s-a rezumat, în mare parte, la studii grafice adiacente procesului didactic, gestionat de Şcoala de desen din Chişinău. În perioada interbelică, prin desen se manifesta personalitatea creativă a artistului, deși desenul încă avea rolul unei trepte ce anticipa compoziția în culori de ulei, ori în tehnicile sculpturii ş.a.

4. Dat fiind că majoritatea picturilor E. Maleșevschi nu au supraviețuit celui de-al Doilea Război Mondial, anume desenele conturează individualitatea artistei. Sensibilitatea acestei personalități, este axată pe estetica simbolismului clasicizant, cu ecouri ale programului „peredvijnicilor”. Creația sculptorului A. Plămădeală, cu segmentul grafic centrat pe reperele artei clasice, a fost valorificată și popularizată prin numeroase studii ştiinţifice. Rolul major istoric al lui A. Plămădeală, pentru arta plastică a Moldovei, constă în faptul că acest artist a creat și a dezvoltat nucleul intelectual din personalități care activau în contextul Școlii de Belle-Arte. Desenele realizate de sculptor prezintă dovada acestei activități. Rolul graficianului P. Șillingovski, care în perioada vizată activa la Leningrad, este cel al continuatorului tradiției clasice, el fiind persoana care a păstrat-o pentru generațiile următoare, cunoscând și mânuind exemplar meșteșugul profesiei sale. Artistul plastic tinde să prezinte contemporaneitatea la fel prin estetica clasicizantă, axată pe desen ca un instrument de documentare și studiere a realității înconjurătoare, opunându-se aspirațiilor avangardiste.

5. Fiind o zonă de interferență culturală unde s-au suprapus multiple mesaje artistice importate din vestul și estul Europei, Basarabia a lăsat un bogat patrimoniu grafic. Perioada examinată se remarcă prin desenele realizate de A. Baillayre, care a adus în ambianța basarabeană limbajul avangardei, R. Ocușco, cu remarcabile portrete grafice ale contemporanilor, V. Ivanov cu peisajele montane românești tratate ca un spațiu al fabulei, M. Gamburd cu o fină cultură plastică cultivată în timpul studiilor la Bruxelles, baronul George Löwendal, personalitate multilaterală afirmată ca artist plastic în întregul spațiu românesc, care o perioadă scurtă a activat și în Basarabia, precum și prin creațiile altor plasticieni talentaţi.

3. PARTICULARITĂŢILE DESENULUI ARTISTIC ÎN RSSM MOLDOVENEASCĂ ŞI REPUBLICA MOLDOVA ÎN ANII 1944-2000

3.1. Desenatorii primei generaţii postbelice (anii 1940-1950)

Plasticienii reprezentativi pentru arta plastică din anii 1940 s-au format ori au activat, în mare parte, în România interbelică, trasând tendințe stilistice foarte importante pentru arta națională în perioada de constituire. Printre cei mai buni desenatori se numără Rostislav Ocușco, Moisei Gamburd, Dimitrie Sevastianov ș.a. Adesea artiștii sunt preocupați de peisaj urban, atât de schimbător în cadrul acestui deceniu. Se realizează schițe compoziționale și studii grafice pregătitoare pentru tablouri narative.

R. Ocușco, continuând să dezvolte limbajul plastic, elaborat încă în perioada interbelică, preferă să deseneze cu partea lată a minei de grafit, cărbunelui ori sanguinei ce îi permite să obțină suprapuneri de hașuri late și transparente. Acestea scot în evidență textura hârtiei, fiind obținută astfel vibrația petelor tonale, fapt ce conferă desenului o tentă de picturalitate. Astfel, desenul plasticianului se asociază cu acuarela – transparentă, proaspătă, cu caracterul instantaneu și diafan al tușelor. Aceste procedee tehnice permit modelarea rapidă a formei prin exprimarea raportului dintre umbră și lumină. Unul dintre avantajele tehnicii propuse de artist este realizarea rapidă a crochiurilor.

În portretul lui Glebus Sainciuc (1940) (A1.135) reprezentat prin hașuri diafane poate fi sesizată expresia generală a stării emoționale, exprimată prin intermediul hiperbolizării trăsăturilor individuale. În lucrările „Portretul pictorului Popescu” (1941) (A1.136) și „Portretul bărbatului în ochelari” (A1.137) se observă tendința spre geometrizare, formele volumului fiind reprezentate prin numeroase suprafețe. În „Portretul sculptorului A. Popa” (1941) (A1.138) dorința autorului de a exprima tipul psihologic al personajului prin intermediul geometriei prevalează asupra veridicității anatomice, astfel artistul ajunge la convenționalitatea limbajului vizual. În „Portretul lui moș Panaghie” (1943) (A1.139) impresionează expresia blândă a ochilor ţăranului, redată cu măiestrie.

În „Portretul unui tânăr (1946) (A1.140) iluminarea este înfăţişată prin trasări sumare și precise ale liniei. Aici vibrația suprafețelor transparente care redau raportul dintre umbră și lumină sau dintre chip și fundal este organizată de configuraţia siluetei personajelor reprezentate. În „Portretul artistului și profesorului Ș. Șakarian” (1947) (A1.141) poziția frontală a capului, expresia ochilor și un zâmbet ușor exprimă în mod convingător trăsăturile de caracter ale colegului, urmărite pe parcursul unui timp îndelungat. În hașuri late, energice de

sanguină este redat chipul pictorului A. Vasiliev (1954), lucrarea reprezentând un studiu instantaneu (A1.142).

Un șir de portrete ale lui R. Ocușco rămân nedatate. Printre acestea se numără „Portretul unei fetițe" (A1.143), în care chipul îngândurat copilăresc este redat prin hașuri precise de sanguină, asemenea tușelor transparente de acuarelă dintr-un *grisaille* ce constituie un ritm expresiv. Tot aici poate fi numit și „Portretul unui necunoscut" (A1.144), realizat în pastel. Câteva desene au fost publicate în catalogul expoziției din 1966 [129]: „Portret feminin (Tamara Kogan)" (A1.145), „Portretul soției artistului" (A1.146), „Portretul artistului S. Ciocolov" (A1.147). „Portret de bărbat în ochelari" (A1.148), realizat cu creion colorat albastru se păstrează în ANA [3].

Limbajul lui Rostislav Ocușco tinde spre o ușoară stilizare ce nu este caracteristică pentru creația lui Vladimir Ocușco și care permite într-un mod elocvent exprimarea unor stări și trăiri lăuntrice, dincolo de trăsăturile individuale ale celor portretizaţi. Crochiul bărbatului în chipiu exprimă mișcarea instantanee prin dinamica viguroasă a cutelor și a liniei impulsive a creionului. Racursiul original, obținut datorită faptului că plasticianul privește modelul de jos, conferă imaginii un caracter monumental (A1.149).

În schițele de peisaj, R. Ocușco exprimă diverse stări ale naturii. Compoziția laconică a „Peisajului de iarnă din Senej" (A1.150) prezintă extinderea orizontală a panoramei intersectată cu liniile verticale ale copacilor. Suprafața neprelucrată a hârtiei, din prim-plan, sugerează reflecția luminii pe zăpadă scoasă în evidență prin varietatea tonală a planurilor secunde și a fundalului transparent al cerului. Vibrația tonală a structurii grafice axată pe principiile perspectivei aeriene creează iluzia unui spațiu rece ce insuflă o stare apăsătoare de singurătate. Jos, în partea stângă a tabloului, se află inscripția „8 I 47", de fapt, data realizării desenului – 8 ianuarie 1947. În tot contextul dramatic al compoziției și al circumstanțelor istorice despre care comunică data realizării lucrării este impresionant faptul că și în timpul foametei plasticianul găsea resurse fizice și emoționale pentru a urma calea sa creativă. În schița de peisaj (A1.151) este redată cu măiestrie atât profunzimea spațiului, cât și iluminația.

Peisajul urban cu Catedrala Sfântului Isaac din orașul său natal Sankt Petersburg, realizat în sanguină, prezintă silueta întunecată și solemnă a edificiului pe fundalul cerului (A1.152). Desenul „Catedrala din Chișinău" (A1.153) înfăţişează clopotnița și Catedrala din centrul orașului integrate într-o structură formată din siluete stilizate pe fundalul cerului gri și contrapuse petelor întunecate ale copacilor din prim-plan. Monumentalitatea şi grandoarea programelor arhitecturale este accentuată prin siluetele mici ale trecătorilor [79].

Peisajul urban constituia una dintre preocupările artiștilor moldoveni, care erau martori

ai consecinţelor devastatoare ale războiului. Ei urmăreau schimbarea fizionomiei oraşului după conflagraţia mondială. Compoziţia grafică „Reconstrucţia Chişinăului” (1951) este un document care înfăţişează şantierul postbelic pe fundalul construcţiilor-simbol ale Chişinăului: Banca de Stat (actuala Sală cu orgă) şi Primăria (A1.154).

Pictorul Dimitrie Sevastianov (1908-1956), deşi a trăit o viaţă scurtă într-o perioadă istorică plină de tulburări, a urmat calea creaţiei cu devotament şi fidelitate. Astfel, datorită calităţilor artistice, dar şi faptului că opera sa reprezintă un „document” prin care poate fi perceput spiritul secolului trecut, creaţia plasticianului continuă să prezinte interes şi astăzi. Studiile ştiinţifice care au valorificat creaţia artistului s-au referit, în special, la picturile sale, pe când desenele au fost mai puţin examinate.

O lucrare fundamentală despre creaţia plasticianului este monografia semnată de istoricul de artă L. Toma [94], în care activitatea sa creativă este supusă unei analize multilaterale, fiind urmărit şi parcursul plasticianului prin diferite ambianţe culturale şi circumstanţe istorice în care D. Sevastianov şi-a formulat percepţia realităţii înconjurătoare prin intermediul picturii şi graficii. Autoarea ia în vizor şi segmentul creaţiei ce vizează unele desene ale plasticianului. Acestea sunt dovada unei viziuni originale a pictorului care percepe forma în spaţiu şi pune accent anume pe redarea perspectivei. În peisajele sale, precum şi în compoziţiile desfăşurate într-un cadrul natural, realizate în tehnica picturii în ulei, cu toate metamorfozele limbajului său plastic, artistul redă starea naturii, atmosfera şi proprietăţile luminii în diferite perioade ale zilei cu o mare măiestrie. Astfel de preocupări caracteristice viziunii unui pictor rămân valabile şi pentru schiţele sale de peisaj, unde mijloacele reduse care presupun tratare liniară şi acromatică, nu ştirbesc din caracterul sugestiv şi convingător al discursului său plastic. Artistul va rămâne fidel acestui principiu şi în cazul folosirii materialelor grafice. În desenele „Îmbarcarea mărfii pe vapor” [94, p. 62] (A1.155) şi „Chei” [94, p. 65] (A1.156), ambele datate cu anul 1945, putem vedea cât de convingător este suprapusă linia pe pata transparentă acromatică. Organizarea compoziţională sugerează iluzia spaţiului şi luminii care se reflectă pe suprafaţa apei, de o tonalitate caldă şi neatinsă cu peniţa, doar cu tuşe foarte transparente aplicate cu pensula.

Structura grafică, ritmicitatea compoziţiei şi caracterul impulsiv al liniei din schiţa de peisaj ce reprezintă un spaţiul rural [94, p. 54] (A1.157) aminteşte de expresivitatea desenelor lui Vincent Van Gogh, a cărui creaţie a fost admirată de D. Sevastianov [94, p. 44].

Crochiurile artistului redau, în mare parte, imagini din viaţa cotidiană, scene de gen, surprinse instantaneu de plastician. Evidenţiem un şir de schiţe din carnetul artistului, datate cu anul 1944, care reprezintă motive din viaţa pe timp de război. Două desene din acest carnet, sunt realizate la Piatra-Olt: „Gara Piatra – Olt” [94, p. 56] (A1.158) şi „Ţăranul român” [94, p. 57]

(A1.159). Motivul așteptării, dominant în aceste lucrări, sugerează starea de anxietate cu o sonoritate tragică deosebită, ținându-se cont de anul în care sunt elaborate desenele și de faptul că subiectele sunt surprinse direct din viață. În același carnet găsim și chipuri de militari, de asemenea, datate cu anul 1944, realizate în Subotica (A1.160), precum și un desen al soldatului român, realizat la Orșova (A1.161), toate fiind crochiuri rapide care surprind personajele în contextul cotidian.

Desenul „Muncitorii la gara din București" (1944) (A1.162) prezintă grupuri de personaje care pășesc de-a lungul căii ferate. Pasul ferm al muncitorilor, reprezentarea planurilor și soluția compozițională oferă lucrării un caracter dinamic, iar hașurile nervoase și rapide cu care este tratată scena cotidiană dau dovadă de un limbaj expresionist.

Schița realizată în tuș și datată cu anul 1945 [94, p. 66] (A1.163) înfățișează, de asemenea, starea de tulburare și anxietate: imaginea unei vieți neprotejate într-o lume amenințătoare. Hașuri rapide de tuș conturează foarte sumar fața personajului cu capul aplecat, aproape acoperit de umbră. Starea de spirit a personajului portretizat se percepe fără a vedea expresia feței. Examinarea atentă a vestimentației și a siluetei feminine relevă faptul că personajul înfruntă frigul. Tot aici, apare un fond luminos reprezentat prin zidul clădit din piatră, care accentuează starea de singurătate și tragism.

Schițele de figuri umane realizate în perioada postbelică degajă o stare de calm. Acestea sunt surprinse în stare de repaus, iar autorul acordă mai multă atenţie detaliilor și generalizării chipului. În locul stărilor de tulburare silențioasă putem vedea personaje într-o stare meditativă. În desenul realizat în anul 1946 [94, p. 64] (A1.164), artistul modelează forma prin intermediul hașurilor impulsive, aplicate rapid, pentru a integra personajul în spațiu, prin ecleraj. Impulsivitatea liniei trasate nu mai constituie un mijloc de reprezentare a stării caracteristice personajului, ci doar o tehnică de realizare a schiței.

Genul portretului este reprezentativ pentru tot parcursul creației lui D. Sevastianov. În monografia semnată de L. Toma sunt publicate și descrise cele mai reușite portrete grafice datate cu anul 1944 [94, p. 55, 58, 59] (A1.165, A1.166, A1.167), care prezintă chipurile specifice epocii. Lucrările sale redau prin linii viguroase și convingătoare caracterul individual al modelelor. Atât în desenele menționate, cât și în cele nepublicate, artistul surprinde complexitatea stărilor psihologice ale personajelor, reprezentându-le prin dinamica structurii grafice ori nervozitatea vibrantă a petei tonale. Racursiurile surprinse sugestiv dezvăluie starea de spirit a celor portretizaţi.

În crochiurile care reprezintă militari germani plasticianul apelează la o ușoară hiperbolizare și distorsionare a proporțiilor ca mijloc de accentuare a expresivității. Desenele în

cauză constituie documente veritabile ale epocii, sub portrete fiind scrise numele și rangurile militare ale persoanelor reprezentate (General-maior, *Sonderführer* [A1.168]). În portretul general-maiorului Stanislaus von Dewitz-Krebs (1892-1948) (A1.169) este înfăţişat chipul persoanei în perioada de grea încercare. Ținuta divulgă proveniența aristocratică a ofițerului. Expresia feței și gestul mâinii exprimă apăsarea de circumstanțe a personajului, căruia îi este greu să facă față unor situaţii nefaste și care manifestă starea de totală debusolare, nesiguranță, tulburare lăuntrică și incertitudine, având dorința de a se închide în sine.

Crochiurile „Artiștii plastici L. Grigorașenco, F. Nutovici" [94, p. 98] (A1.170), precum și schița de portret a lui Rostislav Ocușco [94, p. 99] (A1.171) înfăţişează veridic trăsăturile specifice și caracterul colegilor plasticianului care nu pozează special, dar sunt surprinşi în viața cotidiană. Chipurile lui F. Nutovici și Rostislav Ocușco sunt redate ușor și aerian, prin câteva trăsături sumare, dar precise, de linie, iar în schița portretistică a lui L. Grigorașenco pictorul apelează la contraste tonale.

În galeria de portrete a lui D. Sevastianov o categorie aparte o constituie autoportretele, în care s-a proiectat parcursul destinului artistului. Este interesant de a urmări cum este reprezentat, în limbaj plastic, chipul autorului în diferite etape ale vieții. În schița de autoportret grafic, realizată în anul 1944 [94, p. 60] (A1.172), caracterul expresiv și energic al hașurii devine un mijloc de redare a tensiunii lăuntrice şi stării psihologice a artistului, care conștientizează că fiecare zi poate fi ultima. În cazul de faţă plasticianul se apropie de o tratare expresionistă. În autoportretul datat din 1946 [94, p. 63] (A1.173) se percepe o contemplare de sine, sugerată de racursiul de jos în sus.

Schițele compoziționale realizate în creion [94, p. 51] (A1.174) sau tuș țin de perioada în care artistul se stabilește la Chișinău și realizează o bază pregătitoare pentru scene istorice, cu multe personaje repartizate conform legilor perspectivei. Caracterul schiței pentru tablou, realizată în anul 1940, dă dovadă de patos excesiv și reprezentativitate. Situaţia nefavorabilă a țăranilor care luptă contra cavaleriei, reprezentată în schița compozițională intitulată „Anul 1905. Lupta țăranilor cu cazacii" (A1.175), accentuează vitejia omului care este gata să-și apere demnitatea cu prețul vieții. Schița realizată în tuș pentru tabloul „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad" (A1.176) reprezintă, probabil, una dintre primele variante ale subiectului enunţat, în care, din punctul nostru de vedere, mesajul compoziției este exprimat într-o schemă mai concisă în raport cu varianta finală [94, p. 73] (A1.177). Acesta într-o măsură mai mare tinde spre o tratare romantică a chipului lui Ștefan cel Mare. Limbajul plastic presupune schema liniară suprapusă peste laviuri transparente monocrome care creează efectul de radiere a luminii. Schițele mâinilor, realizate pentru scena istorică, confirmă cunoașterea profundă a anatomiei și

tehnicii tușului [94, p. 70] (A1.178), și a sanguinei (A1.179).

Preocuparea majoră a lui D. Sevastianov era pictura, desenul constituind doar o bază pregătitoare pentru pânzele sale. În raport cu obiectivele propuse, plasticianul nu tindea să elaboreze un limbaj inconfundabil în domeniul graficii, însă desenele sale demonstrează mânuirea iscusită a materialelor cu care lucra, tenacitatea în cunoașterea firii diverselor caractere umane prin intermediul schițelor de portret, spiritul căutător și valoarea intelectuală percepută în cultura discursului său artistic [81].

Creația pictorului Moisei Gamburd a fost, de asemenea, valorificată în monografia semnată de L. Toma. Pe parcursul vieții sale profesionale artistul a desenat mult, fiind un nume de referință atât pentru perioadă vizată, cât și pentru toată arta națională.

În 1945 M. Gamburd va finaliza pânza „Blestemul" (A1.180), iar schițele pregătitoare pentru acest tablou sunt datate cu anii 1943-1945. Aici un accent deosebit este pus pe dramatismul exprimat prin gesticulația mâinilor (A1.181). Tot în această perioadă pictorul va realiza numeroase portrete de țărani („Țărăncuță" [A1.182], „Țărancă bătrână" [A1.183]), în care este reflectată preocuparea pentru condiția umană și din care lipsesc totalmente clișeele patetismului teatral-demonstrativ. În schițele sale artistul surprinde cu măiestrie chipuri feminine de diferite vârste. În galeria de schițe transpare meditația pe marginea destinului uman, în perioada tulburărilor sociale. Deosebit de expresive sunt desenele unde personajele apar în profil. Tot în această perioadă este realizat portretul grafic al arhitectului Iosif Goldenberg (A1.184) şi cel al violonistului Oscar Dain (1948) (A1.185) pentru compoziția omonimă în culorile de ulei, precum şi portretele arhitectului Valentin Voiţehovschi (A1.186). Toate se disting prin spontaneitatea surprinderii mișcării şi expresiei feței ce sugerează starea emoțională de moment. Pe lângă aceasta, artistul redă temperamentele și caracterele general tipice pentru fiecare dintre personalitățile reprezentate.

Printre lucrările grafice timpurii ale lui Igor Vieru există studii cu creionul ale animalelor ori opere cu motive rurale ce demonstrează ritmul negrăbit al vieții de la țară (1946-1947) (A1.187). În 1945 artistul desenează monumentele din Grădina Publică „Ștefan cel Mare", raportând sculptura monumentală, creată de om, la ramificația copacilor (A1.188, A1.189).

Genul portretului ocupă un loc de vază în creația plasticianului. Într-o categorie aparte intră chipurile apropiaților: „Sora mamei din Climăuți" (A1.190), „Vărul din Climăuți" (A1.191) (ambele din 1946), „Greta, nepoata" (1954) (A1.192), „Socrul și soacra până la deportare" (1949) (A1.193), reprezentând perioada limbajului clarobscur în cadrul artelor plastice naționale. Artistul reproduce trăsăturile individuale ale rudelor sale, acordând atenţie deosebită etapei de documentare, fapt ce constituia un exercițiu foarte important pentru perioada de formare a

pictorului. În acest șir de lucrări se înscrie portretul în tuș pe pânză al soției (din 1948) (A1.194), unde sesizăm estetica imaginii monocrome, inspirată din fotografii sau filme, cu subtile note de teatralitate.

Limbajul plastic al anilor 1950 se distinge în grafică și pictură prin procedeul clarobscur. Artiștii concep forma plastică prin raportul dintre umbră și lumină, care se obține prin gradația vibrantă a semiumbrelor. Or, în gândirea compozițională prevalează viziunea picturală față de cea grafică.

În perioada vizată, se reactualizează interesul artiștilor pentru tema nudului. Mulți plasticieni veneau în studioul de desen pe lângă Uniunea Artiștilor Plastici pentru a lucra cu modelul. Studioul era organizat pentru a dezvolta, prin intermediul desenului figurativ, metoda realismului socialist. Însă dincolo de directivele existente, constituia o ambianță și un colectiv de artiști formați, care au putut cizela propria măiestrie, în contextul creației personale [95, p. 24-25]. Aceste întâlniri au fost numite de artiști „desenul seral", ziua fiind destinată lucrului la pânzele picturale în ateliere, iar seara fiind perioada cea mai potrivită pentru a organiza întruniri cu scopul de a desena modelul. Practica în cauză era foarte binevenită, cu atât mai mult că această tradiție deja exista în Basarabia.

Printre desenele lui R. Ocușco se numără câteva schițe de model nud feminin, majoritatea fiind realizate în sanguină (A1.195). Crochiurile sunt executate rapid și au un caracter instantaneu. Plasticianul apelează adesea la același procedeu tehnic care este prezent și în portretele sale – petele vibrante ce modelează forma tridimensională prin varietatea tonală a umbrei sunt unificate prin linia conturului. Acestea se aplică cu partea lată a sanguinei, valorificând variate particularități ale materialului. În ansamblu, silueta și volumul sunt modelate generalizat și schematic, reprezentând poziția corpului în spațiu [79, p. 124-125].

În lucrarea „Nud", realizată de D. Sevastianov, datată din 1955 [94, p. 97] (A1.196), linia trasată cu tuș se suprapune peste pata acromatică, transparentă, aplicată cu pensula. Probabil pentru a obține mai multă expresivitate, plasticianul distorsionează ușor „proporțiile corpului modelului. În ansamblu, prin tușe transparente artistul reușește să modeleze corpul uman cu veridicitate anatomică, precum și prin mijloace restrânse ce presupun tehnica sus-numită să reprezinte luminozitatea carnației modelului. Pe lângă această lucrare, mai există și o serie de nuduri datate din 1956 care nu au fost publicate.

Schița realizată cu pensula, în culoare sepia (A1.197), prezintă modelul într-o poziție care evidențiază caracterul moale feminin, iar prin tușele transparente plasticianul creează impresia corpului ce luminează din interior ce permite redarea unui chip gingaș. Transparența și nuanța culorii exprimă căldura corpului uman. Umbrele organizează ritmul și structura compozițională:

iluminarea și atmosfera intimă în care se află modelul. Dacă în schița descrisă anterior este accentuată încordarea și îngândurarea modelului, în cazul nudului realizat în culoarea sepiei artistul alege o poziție care accentuează natura caracterului feminin.

Compoziția crochiului realizat în tuș care prezintă nudul feminin în poziția întoarsă cu spatele (A1.198) este axată pe contrastul dintre corpul luminos și negrul profund al părului lăsat în urmă ce constituie centrul compozițional, pe când picioarele modelului sunt tratate schematic. Forma ondulată a spatelui, poziția picioarelor, mișcarea mâinilor și fața peste care cade umbra creează impresia că modelul este surprins într-o clipă instantanee și că imediat își va schimba poziția. Umbrele din dreapta și din stânga pun în evidenţă corpul zvelt al tinerei.

În nudurile lui D. Sevastianov predomină starea de liniște și relaxare. Un exemplu elocvent este crochiul unde modelul este lăsat pe spatele fotoliului (A1.199) și se creează impresia că femeia se odihnește după ședința de pozat cu mâinile încrucișate pe piept, ducând o discuție lejeră. Prin caracterul hașurii și al contururilor putem observa că desenul era realizat rapid, fapt ce dovedește tenacitatea și spiritul perceptiv al artistului.

Interesul pentru plastica spatelui și repartizarea umbrelor și a luminilor pe corpul feminin se manifestă și în crochiuri făcute cu pix albastru (A1.200). Seria de schițe în cauză ține de perioada în care proprietățile cromatice ale contrastelor dintre lumină și umbră constituiau interesul major al creației artiștilor moldoveni. Pe D. Sevastianov îl preocupă pata deschisă de lumină în raport cu părțile corpului care se duc în umbră. Artistul atrage atenția nu doar asupra luminii ce cade pe model, dar și asupra luminii de pe draperie, evidențiind plastica cutelor. Aceste particularități reflectă tendințele estetice caracteristice pentru acea etapă de creaţie. În acelaşi timp, lipsește orice tendință de generalizare grafică ori cea de a exprima o structură constructivă, compoziția constituind doar o contrapunere a zonei de lumină la zona integră dusă în umbră. În majoritatea schițelor artistul parcă surprinde personajele sale într-o continuă mișcare, fiind atent, în procesul realizării lucrării, nu atât la trăsăturile care se manifestă întâmplător, cât la cizelarea a ceea ce este tipic pentru acțiunea, starea ori situația urmărită.

În schița datată din 1953 este prezentat chipul unei țărănci (A1.201) tratat într-un limbaj caracteristic tendințelor generale ale epocii. În contextul lucrării, hașura devine doar un mijloc de redare a clarobscurului și de modelare a formei conform unei viziuni pur picturale. Plasticianul acordă mai multă atenție veridicității anatomice și plasării racursiului în spațiu, precum și redării materialității vestimentației. Artistul atinge obiectivele propuse anume prin redarea minuțioasă și atentă a gradațiilor tonale.

Varianta grafică a autoportretului pictural (1955) se deosebește printr-o ținută mai viguroasă, accentuată atât de expresia feței, cât și de ochii portretizatului, care privesc înainte,

într-un spațiu paralel celui al spectatorului. Autoportretul în cauză este semnat în anul trecerii lui D. Sevastianov la cele veșnice [81].

Spre deosebire de D. Sevastianov, pictorul M. Gamburd a elaborat un limbaj grafic individual, inedit și recognoscibil. Portretele lui M. Gamburd se disting prin gradul înalt de prelucrare și detaliere a chipului („Portret de bărbat", 1953 [A1.203]). În aceeași perioadă este realizată schița portretistică, în profil, a ziaristei Fira Kurz (1950) (A1.204), unde chipul este tipizat, lucrarea caracteristizându-se prin expresia dinamică a creionării. Printre alte schițe de portret figurează „Cântăreața Maria Totok" (1952) (A1.205), portretul lui Liviu Deleanu (1952) (A1.206) ș.a.

Prin grija moștenitoarei, Miriam Gamburd, desenele artistului au fost prezentate la un șir de expoziții în Israel, în urma cărora au apărut publicații cu texte critice, lucrări și fotografii reproduse, precum şi articole în presă [179, p. 44]. În catalogul expoziției de pictură și desen a cuplului Gamburd în Muzeul de Artă Rusă „Maria și Mihail Tsetlin" din Ramat Gan găsim schițele cu reprezentări ale fiicei în copilărie: „Maternitate. Eugenia cu Miriam în brațe" (1948) (A1.207), „Miriam cu bunica" (1952-1953) [179, p. 27] (A1.208).

În perioada enunţată sunt realizate numeroase portrete grafice de către pictorul Ion Jumati (1909-1997): „Cap de moldoveancă" (1952) (A1.209), „Băiat cu ziarul" (1958) (A1.210) etc. Lucrările se disting prin modelare precisă și ținută tipizată. Creația artistului a fost cercetată de istoricul L. Cezza [214].

După revenirea din exil în 1956, își continuă activitatea artistică plasticianul V. Ivanov. Genul portretului este numeric mai redus în creația graficianului, dar reprezentativ. „Portretul unui tânăr" (1954) [32, p. 32] (A1.211) realizat în sanguină demonstrează capacitatea artistului de a percepe și a reda, dincolo de trăsăturile individuale, starea emoțională, psihică și acea componentă a naturii umane care se numește „firea" personajului portretizat. Această calitate este mult mai rară și mai prețioasă decât calitatea de a reprezenta cu exactitate doar trăsăturile fizice individuale, față de care V. Ivanov este mai rezervat. Portretul menționat a fost realizat direct în fața modelului, fapt dovedit de ochii personajului, care privesc în direcții diferite, dar au și expresie diferită. Însă buzele sunt excesiv conturate și contrastant executate, atrăgând excesiv atenția privitorului. Acest fapt ne permite să presupunem că lucrarea a fost finalizată din memorie.

Scopul desenului realizat în creion, „Portretul minerului" (1955) [32, p. 35] (A1.212), a fost, cel mai probabil, reprezentarea unui cetățean exemplar, având o anumită profesie. V. Ivanov însă se concentrează pe individualitatea persoanei concrete, care stă în fața lui. Doar că în acest portret artistul manifestă mai puțină tenacitate și se rezumă, în mare parte, la redarea

trăsăturilor feței. Aceeași tratare este valabilă și pentru desenul „Portret de fată” (1959) [32, p. 13] (A1.213), realizat în sanguină. Plasticianul accentuează excesiv și conturează buzele în defavoarea percepției chipului în ansamblu [82].

După cel de-Al Doilea Război Mondial, o vastă activitate în domeniul artelor plastice a fost desfăşurată de către pictorul Alexei Vasiliev (1907-1975). În 1978 a fost publicat catalogul dedicat creației artistului, cu articolul introductiv semnat de Natalia Vasilieva (1939-2010), fiica plasticianului. Autoarea relatează că din 1928 pictorul îşi face studiile la Moscova la Institutul Superior Artistico-Tehnic, având printre profesori vestitul grafician V. Favorsky. Însă A. Vasiliev va dezvolta în propria creație un limbaj cu totul diferit de cel al profesorului său. După absolvirea instituției el realizează studii postuniversitare pe lângă Galeria Tretiakov unde studiază teoria și istoria artelor, filozofia şi literatura. În catalog sunt citate amintirile din scrisoarea profesorului său A. Fedorov-Davydov: „Îmi amintesc cu plăcere de minunata dumneavoastră comunicare despre istoria impresionismului. A fost ceea ce apreciez mai presus de toate: o combinație organică de înțelegere și iluminare teoretică și profesional-personală a artei...” Iar autoarea articolului consemnează: „Cunoștințele profunde ale lui Alexei Alexandrovici despre teoria și istoria artei i-au permis să facă articole în ziare, reviste, precum și în activitatea de lectorat, în care artistul a fost angajat mult și cu bunăvoință.” [108]. În catalog, alături de numeroase picturi găsim desenul „Zemfira” (A1.214), în care chipul tinerei portretizate este asociat cu personajul central din vestitul poem „Ţiganii”, scris de poetul rus Aleksandr Puşkin. În anii 1950 artistul a realizat portretul fiului său Jaroslav Vasiliev (1944-2021) în perioada de adolescență (A1.215). Băiatul, plin de energie, pare că a fost forțat să pozeze – la acest fapt ne conduce expresia ușor supărată a feței. Ulterior, copii artistului duceau o vastă activitate de valorificare a patrimoniului moștenit.

Cariera strălucită a graficianului I. Bogdesco începe cu lucrarea sa de licență realizată la Institutul de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin” din Leningrad. Aceasta ilustra „Iarmarocul din Sorocinți” a lui Nikolai Gogol (1809-1852). Studiile grafice pregătitoare din natură se distingeau prin tehnica remarcabilă a desenului în creion simplu (A1.216). Pregătind material pentru lucrarea propusă, tânărul artist a realizat numeroase schițe chiar în satul natal al scriitorului. Aceste desene care redau expresiv chipurile rustice din spaţiul rural ucrainean au devenit foarte cunoscute, fiind reproduse în multiple publicații. Iar în jurnalul său artistul amintește cum căuta prototipuri pentru personaje și în ce circumstanțe le desena [119, p. 45-47]. Lucrările îmbină într-un mod spectaculos grotescul gogolian, carisma și viguroasa energie a chipurilor reprezentate, precum şi mijlocele de expresie ale desenului academic. La această temă graficianul a lucrat în intervalul anilor 1950-1951.

În 1957 I. Bogdesco, împreună cu Eleonora Romanescu (1926-2019), au fost reprezentanții, din partea Moldovei, la al șaselea Festival Mondial al Tineretului și Studenților la Moscova unde artistul a surprins în desenele sale diferite persoane prezente la festival (A1.217). Maestrul a comunicat cu plasticienii care aveau variate formații profesionale și păreri asupra evoluției artelor plastice, el însuşi promovând valorile tradiționaliste și academice în grafică. În ediția dedicată activității artistului la acest festival I. Bogdesco amintește cum pentru plasticieni a fost amenajat un atelier spațios în care puteau lucra concomitent mai mult de o sută de artiști [116, p. 3].

La momentul actual dispunem de o bibliografie editată a lui I. Bogdesco (1923-2010), care include un tabel cronologic, lista lucrărilor din patrimoniul muzeelor de artă din Republica Moldova şi din străinătate, lista albumelor, cataloagelor şi pliantelor, lista bibliografică complexă în care sunt enumerate articole în publicații periodice, interviuri, convorbiri, articole semnate de I. Bogdesco ș.a. [36]. În această ediție apare și un șir de articole dedicate lui I. Bogdesco, printre care şi cel elaborat de Gheorghe Vrabie ce prezintă biografia și meritele artistului, inclusiv în domeniul desenului: „Desenele sale au fost publicate în ediții aparte, într-o ediție specială au apărut desenele (în mare parte portrete) realizate la Festivalul tineretului şi studenților, care s-a desfășurat la Moscova în anul 1957, iar în prestigioasa ediție de serie, apărută la Editura „Iskusstvo" din Moscova, seria în care au fost publicate şi desenele marilor artiști plastici ai artei universale: Van Gogh, Picasso, Dufy etc. – ca o mărturie şi înaltă apreciere a rolului deosebit al desenului în contextul creației sale" [36, p. 7].

Reprezentative pentru creația artistului sunt ilustrațiile pentru poemul „Țiganii" de A. Pușkin. Metoda de ilustrare al lui I. Bogdesco presupunea studiul aprofundat, prin intermediul desenului, al bazei materiale care viza lucrarea literară și, în primul rând, al chipurilor care puteau servi în calitate de modele pentru personajele cărții (A1.218). Pentru acest studiu graficianul cutreiera drumurile basarabene unde treceau șatrele de ţigani. Detaliile acestei „aventuri" profesionale au fost relatate cu cert talent de povestitor în jurnalul său [119, p. 50]. Multiple schițe de portret realizate în anii 1954-1955 prezintă chipurile expresive aparţinând poporului nomad, contemporan artistului. Prin acest material grafic, lucrarea literară obține o nouă dimensiune ancorată în realitatea secolului trecut. Actualmente schițele realizate de I. Bogdesco în timpul călătoriilor se păstrează în colecția particulară a arhitectului Mihail Orlov.

Următoarea călătorie importantă pentru formarea profesională a artistului a avut loc în Republica Populară Chineză (1958), unde timp de o lună au fost realizate numeroase desene. În aceste lucrări, dincolo de motive orientale, este prezentă și o puternică amprentă a graficii tradiționale chineze de care tânărul artist a rămas profund fascinat. În unele opere chiar sunt

imitate inscripțiile hieroglifice chineze („Miez de zi” [A1.219]).

La această etapă plasticianul L. Grigorașenco a fost preocupat de tema haiducească. Astfel a apărut un desen pregătitor (1952) (A1.220) pentru compoziția picturală „Judecata” (1954) [174, p. 13] (A1.221). Evident, tema care pune problema relațiilor dintre diferite clase sociale, ca un argument în favoarea narativelor statului socialist, răspundea solicitărilor perioadei. Artistul abordează tema ca o narațiune cu tentă teatralizată, încă neajungând la acea dimensiune epică și emoțional-concentrată prin care se deosebesc lucrările sale mature. Pe lângă compoziția în cauză, au fost executate și alte schițe în care era elaborată ținuta haiducilor (A1.222) ori husiților (A1.223). Aceste lucrări reprezentau personajele fragmentar, cu accent pe vestimentație, fără a constitui o compoziție finită cu un potențial mai mare de a incita fantezia. Schițele şi studiile personajelor invită spre meditație pe marginea eroilor romantici văzuți prin prisma fanteziei plasticianului L. Grigorașenco.

Încă un motiv de studiu pentru grafician constituia imaginea încăperilor caselor. Elemente din interioarele chișinăuiene sunt prezente în desenele „Sobă” (1959) (A1.224) și „Curățenie” (1959) (A1.225). În aceste lucrări se resimte interesul și dragostea pentru detalii reprezentate cu mare măiestrie. Iar „Portretul pictorului P. Piscariov” (1949) (A1.226), pe lângă alte schițe, constituie un veritabil document al timpului, în care sunt prezente chipurile basarabenilor.

Printre primele lucrări de marcă ale artistului plastic Glebus Sainciuc se numără desenul în tuș „Portretul mamei” (1935) (A1.227) care amintește de estetica fotografiilor monocrome de epocă. În perioada de formare, tânărul plastician reproduce cu precizie eclerajul și detaliile vestimentației. Mai târziu, G. Sainciuc va renunța la asemenea procedee plastice în favoarea unui limbaj clarobscur, generalizat care exprimă tipicul. Este cazul desenului în creion „Valentina Rusu Ciobanu citind” (circa 1951) (A1.228).

De autoritatea unui bun desenator și pedagog se bucura plasticianul Vladimir Moțcaniuc (1925-1991), studiile sale peisagistice fiind incluse în cataloage de epocă. Autorul mânuia cu virtuozitate tehnica desenului realist cu creion simplu, manifestând-o în lucrarea „Peisaj” (1959) [187] (A1.229). Portretele sale constituiau adesea un răspuns la solicitările timpului, precum „Portretul stahanovistului” (1951) [61, p. 63] (A1.230).

În 1953 pictorul I. Vieru desenează numeroase nuduri, preponderent în cărbune (A1.231). Printre peisajele urbane realizate în călătorii vom menţiona schițele în creion ale localităţii baltice Palanga (1953) (A1.232), desenul unei construcții monumentale din Baku (1962) (A1.233) şi compoziția pe motivele arhitecturale ale orașului Plovdiv (1975) (A1.234). În schița grafică a vechiului cimitir din Cernăuți (1959) pot fi observate atât inscripțiile chirilice, cât și

cele germane, prin care sesizăm specificul istoric și cultural al acestei regiuni. Tema cimitirului este prezentă în creația mai multor artiști din cadrul școlii naționale.

Desenele realizate în tuș în iarna anului 1955 (A1.236) încă nu dispun de acea cultură cizelată a liniei grafice de care vor beneficia lucrările ulterioare, însă redau foarte sugestiv starea de moment a peisajului rural, fascinând prin spontaneitatea vibrației petei și a liniei. Aproape orice studiu grafic, oricât de rapid ar fi realizat, deja constituie un exercițiu pentru obţinerea schemei compoziționale.

Alte categorii de compoziții grafice portretistice includ chipurile țăranilor (A1.237) și cele ale colegilor de breaslă, precum: E. Romanescu (1947) (A1.238), V. Rusu Ciobanu (1958) (A1.239) ș.a.

Desenul în contextul creației lui Iakov Averbuh (1922-1998) a fost descris de istoricul de artă L. Toma în albumul-monografie dedicat creaţiei artistului (2022) [201]. Tot aici, pe lângă reproducerile lucrărilor grafice, sunt incluse multiple date despre plastician. În această perioadă, artistul a realizat „Portretul băiatului” (1951) (A1.240), „Muncitoarea” (1957) (A1.241), „Copiii” (1957) (A1.242), „Studiul capului” (1955) (A1.243), dar și alte studii portretistice executate la un nivel tehnic profesionist. Unele desene au aspectul ilustrativ narativ: „La radiou (Emil)” (1955) (A1.244), „În căutarea soluției” (1952) (A1.245) ș.a.

Unul dintre graficienii și pedagogii reprezentativi al perioadei sovietice și celei recente a fost Ion Tăbârță (1930-2012), elevul lui R. Ocușco de la Școala de Arte Plastice din Chișinău, absolventul Institutului de Stat de Arte Plastice din Kiev (1954-1960). În perioada studiilor artistul a realizat serii de crochiuri reprezentând ambianța orașului Soroca („Țăran”, 1952 [A1.246]; „La piață”, 1958 [A1.247]) și studenții în timpul lecţiilor de istoria artelor la Kiev (A1.248).

Despre creația pictoriței Ada Zevin (1918-2005) s-a scris destul de mult. Vom remarca articolul pentru unul din pliante pentru expoziția de pictură și desen a artistei realizat de artistul Mihail Grecu (1916-1998). Autorul menționează că a fost impresionat de desenele pictoriței încă din perioada studiilor la Academia de Artă din București [145]. Desenele A. Zevin au fost publicate și descrise de către criticul și istoricul de artă L. Toma în albumele din 1983 [199] și din 2003 [93]. Relatând despre începutul carierei artistei, autoarea menționează că în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial A. Zevin, aflată în evacuare în Georgia, era preocupată nu de natura exotică locală, ci de fețele copiilor rămași în condiții nefaste [199, p. 5]. În acea perioadă a fost realizată schița „Băiatul din Erevan” (1943) [199, p. 7] (A1.249). Despre acea vreme L. Toma relatează următoarele: „În timpul anilor de război, în evacuare, când nu se mai putea vorbi de pictură în ulei, hârtia și creionul au devenit aproape singura tehnică pentru Zevin. Această

restricție forțată a ajutat-o pe artistă să descopere posibilitățile expresive ale desenului, care mai târziu a devenit ramura ei preferată de artă. Căutând să afle mai multe despre legile desenului, A. Zevin a făcut copii ale unor reproduceri ale lucrărilor lui Holbein, Rembrandt și ale maeștrilor Renașterii italiene. Cultura grafică dezvoltată de-a lungul anilor se reflectă în strictețea selecției mijloacelor expresive, în puritatea, claritatea limbajului plastic, spiritualitatea formei" [199, p. 19]. Ulterior, autoarea descrie portretele grafice ale artistei.

Grafica A. Zevin a fost analizată în publicația omonimă (din 2002), care include articolele Ludmilei Toma și ale Tatianei Kurteeva. În broșură sunt descrise numeroase lucrări grafice ale artistei, transmise în fondul de carte rară și manuscrise al bibliotecii științifice regionale din orașul Vladimir. Tatiana Kurteeva caracterizează portretele grafice ale artistei astfel: „Fiecare desen dezvăluind impulsul irepetabil lăuntric al modelului devine un rarisim cifru grafic" [144, p. 39].

În creația pictoriței A. Zevin prevalează următoarele genuri: portretul, peisajul și natura statică. Personajele surprinse în schițele artistei sunt prezentate de obicei în momente silențioase de meditație, în timpul activităților sale zilnice: „Fată citind" (1953) (A1.250), „Schiță. Fată șezând" (1954) (A1.251), „Domnișoară în costum național" (A1.252) ș.a. În anii 1950, plasticiana realizează un șir de portrete ale mamei (A1.253„).

Pictorița Eleonora Romanescu, pe lângă domeniul său de bază – pictura – și-a manifestat din plin talentul ca grafician, pedagog, dar și ca pictor restaurator. Activitatea artistei a fost apreciată prin multiple distincții. În albumul dedicat creației E. Romanescu, semnat de Lucia Purice (1949-1998), au fost publicate mai multe lucrări grafice [58]. Din genul portretului face parte „Autoportretul" [67], datat din 15 noiembrie 1957 (A1.254), realizat în tradiția limbajului clarobscur.

3.2. Tendinţele de dezvoltare a desenului artistic în anii 1960-1980

Perioada anilor 1960 poate fi calificată drept una foarte importantă – anume în acest deceniu s-a conturat tendința de detașare de la limbajul clarobscur spre o abordare inedită a formei plastice, prin care artiștii din Republica Moldova devin recognoscibili. Factorul important al liberalizării culturii umanistice, inclusiv al artelor plastice, în contextul URSS, îl constituia „dezghețul hrușciovist", care s-a produs în perioada când Nikita Hrușciov (1894-1971) a deținut funcția de secretar general al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice (1953-1964). În istoriografie este prezentată diferit periodizarea „dezghețului hruşciovist" [95, p. 70]. În cazul de față poate fi evidențiat un șir de evenimente care au marcat sfera artistică:

1. Scriitorul Ilya Ehrenburg (1891-1967) a publicat în anul 1954 povestirea „Dezgheţul” care va da denumirea perioadei vizate [95, p. 44].

2. La 25 februarie 1956, la cel de-al XX-lea congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice a fost prezentat „Discursul secret” al lui N. Hruşciov.

3. În 1956, la Moscova şi Leningrad sunt organizate expoziţii ale artistului plastic francez P. Picasso, evenimente de rezonanţă majoră în viaţa culturală a URSS [95, p. 45; 96, p. 52].

4. În 1957, la Moscova a avut loc cel de-al Şaselea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor.

5. Tot în anul 1957, s-a desfăşurat Primul Congres Unional al Artiştilor Sovietici [162, p. 419].

6. La sfârşitul anilor 1950, autorităţile sovietice au început promovarea politicii „strângerii şurubului” pentru a opri procesul liberalizării, însă, cu tot efortul depus de puterea centrală, transformările socioculturale au devenit ireversibile [162, p. 419].

7. La 27 mai – 5 iunie 1960, la Moscova a avut loc decada artei şi literaturii moldoveneşti. În contextul ecestui eveniment au fost publicate numeroase cataloage despre creaţia artiştilor reprezentativi, cu textele critice [61, p. 80; 174]. Cu toate că narativul publicaţiilor era marcat puternic de ideologia de stat, acestea au constituit o importantă sursă istoriografică.

8. La sfârşitul anilor 1950 s-au petrecut o serie de evenimente expoziţionale la care era prezentată arta contemporană românească. În timpul călătoriei sale în România (1961) sculptorul Claudia Cobizev a realizat numeroase desene, care au servit drept suport pentru lucrări în tehnicile sculpturii [95, pp. 45, 69-70; 96, p. 6]. Este cazul schimbului de experienţă artistică cu o ţară socialistă [162, p. 419].

9. În anii 1962-1963 au avut loc întâlnirile lui N. Hruşciov cu intelectualitatea artistică [96, p. 53], printre care şi vizita din 1 decembrie 1962 la expoziţia din Manej dedicată celei de-a 30-ea aniversări a secţiunii moscovite a Uniunii Artiştilor Plastici din URSS. Aici erau prezentate lucrările avangardiştilor, descrise în mod detaliat în istoriografie. Secretarul general al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, nefiind persoana care să deţină cunoştinţe necesare pentru a se orienta în problematica ce viza evoluţia artelor plastice sovietice în raport cu cea universală, nici să conştientizeze toată subtilitatea relaţiei şi interdependenţei între directivele politicului şi aspiraţiile ambianţei artistice, a fost „ghidat” de funcţionari care urmăreau propriile interese. În particular, la

expoziția din Manej, N. Hrușciov și-a asumat judecăți și afirmații vociferate într-un mod indecent, care l-au pus, până la urmă, într-o situație absolut penibilă [255].

Evenimentul în cauză a fost descris de crecetătorul Iurii Gherciuk (1926-2014) în lucrarea *«Кровоизлияние в МОСХ» или Хрущев в Манеже* (2008) (denumirea constituie un joc de cuvinte și este intraductibilă) [132]. Iată ce relatează criticul de artă Svetlana Erșova despre rolul vizitei în Manej a lui N. Hrușiov: „Precum expoziția din 1932 «Artiștii din RSFSR în 15 ani» a pus începutul formării «realismului socialist», la fel expoziția dedicată celei de-a 30-ea aniversări a secțiunii moscovite a Uniunii Artiștilor Plastici din URSS, care se desfășura la Moscova în 1962, a pus capăt «realismului socialist», indubitabil limitat, cu un conținut politic prestabilit, fiind substituit cu un realism ce poseda alt tip de manifestări și intonații" [259]. Cercetătoarea insistă asupra faptului că în arta sovietică ar fi cazul de făcut un descernământ clar între metoda realismului socialist cu limitele și particularitățile lui strict delimitate și orientate pe narativul politic, care se dezvolta preponderent până la sfârșitul anilor 1950, și arta figurativă sovietică, ce dezvolta firesc tradițiile picturii realiste, fiind marcată de mai multe curente și tendințe și care a avut posibilitatea să evolueze după circumstanțele create în cadrul „dezghețului" [259].

10. Întâlnirea conducătorilor de partid și a Guvernului RSSM cu reprezentanții literaturii și artei din republică (16 martie 1963) și Adunarea UAP din RSSM (21 aprilie 1963) la care a izbucnit o polemică aprinsă cu pictorii și criticii de artă acuzații de formalism [61, pp. 88-89]. Astfel de atacuri ideologizate în adresa comunității artistice au avut loc și în 1962 [95, p. 60].

Începând cu perioada în cauză, în arta plastică din URSS există următoarele particularități:

1. Detașarea de caracterul narativ, naturalist și patetic-declamatoriu în compoziție, modelarea tonală prin clarobscur a personajului înscris, în mod obligatoriu, în cadrul spațial, în favoarea convenționalismului limbajului [162, p. 419].

2. În urma apariției „stilului auster (sever)" (reprezentanții fiind: Gheli Korjev [1925-2012], Edgars Iltners [1925-1983] ș.a.), care nu s-a dezvoltat în mod direct în pictura și grafica moldovenească, în toată arta sovietică limbajul plastic devine distinct și individualizat [96, p. 53, 162 pp. 419]. În această perioadă este atestat un interes sporit pentru genul portretistic. Astfel, spre mijlocul anilor 1960, apare noțiunea „școala națională", cu particularitățile lor specifice în republicile din URSS [95, p. 72; 255]. Una dintre puținele lucrări în arta națională marcate de „stilul auster" este compoziția

„Primăvara” (1960) (A1.255, A1.256) a lui I. Vieru care se distinge prin monumentalizarea personajelor și a acțiunii.

3. Totuşi, arta afirmată în spațiul URSS în urma circumstanțelor create în cadrul „dezgheţului” oricum urma tradiția sovietică, care avea ca obiectiv central elaborarea și promovarea mitologemelor comunității socialiste [162, p. 422].

De fapt, anii 1960 constituie perioada marilor transformări ireversibile în toată arta sovietică postbelică [162].

În 1959-1960 M. Grecu a pictat lucrarea „Fetele din Ceadâr-Lunga” prin care au fost afirmate noile posibilități de expresie plastică în pictura din Republica Moldova: construcția compoziției cromatice de inspirație decorativă care apelează la vigurozitatea expresiei culorii şi la valorificarea moștenirii etnografice prin intermediul limbajului picturii contemporane. Pe parcursul acestui deceniu sunt atestate liniile directoare inedite în pictură, calificate ulterior ca școală națională de pictură [95, p. 72], care, după părerea istoricului C. I. Ciobanu, are continuitate până la momentul actual [255].

În lucrările personalităților de primă mărime sesizăm limbajul lor irepetabil, prin care se distinge atât individualitatea, dar și ambianța foarte variată, contradictorie și recognoscibilă a școlii naționale de artă plastică. După trauma războiului și deceniul postbelic plin de greutăți, anii 1960 devin o perioadă de relativă stabilitate, în care membrii UAP pot beneficia de minimumul necesar pentru activitatea profesională. A apărut posibilitatea de a călători prin sate, a cunoaște viața rurală și a parcurge această experiență prin prisma propriei creații. După groaza războiului și deportărilor din deceniile anterioare, în anii 1960, când s-a produs o relativă liberalizare, a început să pulseze ritmul vieții. Important este și dialogul intercultural în limitele evenimentelor organizate pentru artiștii plastici la nivel unional [88].

Sunt realizate numeroase lucrări grafice de către V. Ivanov. Despre creația graficianului au scris critici și istorici de artă: L. Cezza [32, p. 5], K. Rodnin [198, p. 244], L. Toma [92, p. 161], T. Stavilă [198, p. 243-245; 69, p. 127-128], iar pe lângă publicațiile științifice pot fi găsite, de asemenea, articole în presa periodică [17, p. 56]. În 1984 este editat un album despre activitatea artistului semnat de criticul de artă D. Golțov [32]. Această lucrare constituie cea mai avizată și complexă sursă despre viața și activitatea artistului, în care sunt publicate și analizate cele mai reprezentative opere. Textul studiului introductiv nu este lipsit de patosul retoricii caracteristice epocii, însă, dincolo de acest tribut conceptelor politice ale timpului, autorul investighează în mod detaliat creația artistului. D. Golțov îl califică pe plastician ca pe un „desenator de mare finețe” [32, p. 5], menționând că „încă din perioada timpurie a creației sale Ivanov dă preponderență principiului rațional de reflectare”, fapt ce argumentează importanța

majoră a desenului în contextul viziunii sale artistice. Lucrarea „Iarna în parc” (1969) [32, p. 56] (A1.257) ilustrează perfect particularitatea dedusă de D. Golțov care ține de „caracterul analitic al gândirii compoziționale” [32, p. 15], subordonează lirismul motivului și niciodată nu se rezumă doar la redarea stărilor naturii.

Mai expresivă este schița „Femeie citind” (1960) [32, p. 12] (A1.258), realizată în cărbune, unde personajul este mult mai individualizat. O ușoară disproporție între mărimea mâinii în raport cu cea a capului conferă lucrării un caracter și mai convingător. În cazul de faţă vedem starea surprinsă direct din natură.

Lucrarea „Portretul unei fetițe”, executată în 1961 [167, p. 15; 32, p. 39] (A1.259), îmbină cele mai bune tradiții ale artei realiste din perioada respectivă cu acea tenacitate care, în mod inexplicabil, atât pentru artist, cât și pentru privitor, străbate în unele lucrări cu deosebită putere. Aici este concentrat simțul laconic al mijloacelor grafice care se manifestă prin fermitatea și precizia, aproape monumentală, a liniei. Prin intermediul accentelor și semitonurilor foarte sumare este redat chipul tandru al copilei [82].

Începând cu cele mai timpurii lucrări I. Bogdesco elimină patosul specific pentru tendințele artei din perioada vizată. Graficianul poetizează imaginea și ritmul vieții omului satului, cunoscut și trăit de plastician din copilărie: „Fetele” (1959) (A1.260), „Moș Niculae” (1966) (A1.261) ș.a. Portretul „Mulgătoarea Nina” (1961) (A1.262) este inspirat din cultura grafică a desenelor în creion ale lui Mihail Vrubel (1856-1910) ori Filipp Malyavin (1869-1940), care se disting prin creionarea viguroasă, prelucrare detaliată și multiple gradații tonale.

În 1963, editura „Cartea Moldovenească” publică un album cu desenele artistului [188]. Articolul introductiv este semnat de K. Rodnin, unde criticul de arte realizează o analiză profundă și detaliată a lucrărilor incluse în album. Peste un deceniu, K. Rodnin va elabora încă un articol introductiv pentru catalogul maestrului [190], de data aceasta textul fiind axat pe biografia plasticianului și etapele creației sale. Printre autorii articolelor introductive pentru cataloagele lucrărilor lui I. Bogdesco figurează scriitorul și jurnalistul Rufin Gordin [141] și criticul de arte D. Golțov [136], care de asemenea se axează pe prezentarea biografiei și analize generale. În catalogul care reflectă activitatea artistului în domeniul graficii de carte semnat de criticul de artă moscovit Stanislav Grigoriev [146] sunt incluse numeroase desene în baza cărora plasticianul a elaborat ilustrațiile sale. Astfel poate fi urmărită calea de la schiță și studiu pregătitor realizat după natură până la compoziția definitivată [80].

La sfârșitul anilor 1960 a fost publicat produsul colaborării dintre artistul I. Bogdesco și istoricul de artă Iurii Hlaminski, care, în urma călătoriei prin Moldova, au realizat o carte despre acest ținut. Autorul textului literar publicistic era I. Hlaminski, iar ilustraţiile aparţin

plasticianului („Biserica din satul Horodişte”, 1965 [A1.263]; „Dealuri cafenii [Coline maro]”, 1969 [A1.264] ş.a.) [209]. Dintre peisajele rurale este remarcabilă lucrarea, în creion, „Moară veche” (1960) (A1.265), în care artistul poetizează construcţiile lucrate din lemn, cu semnele timpului pe care le poartă.

Arta monumentală a constituit o pasiune pentru I. Bogdesco încă din timpurile studenției. Mai târziu, în călătoria sa prin Italia (1964), plasticianul a studiat capodoperele din perioada Renașterii, iar în timpul călătoriei sale în Mexic – creațiile lui Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) și David Alfaro Siqueiros (1896-1974). În 1969, împreună cu artistul Leonid Beleaev, I. Bogdesco a realizat o frescă pentru casa de cultură din satul Chițcani. Pentru această operă picturală artiștii au fost decorați cu Medalia de aur a Academiei de Arte din URSS. În monografia din 1987 au fost publicate numeroase desene și studii pregătitoare pentru această frescă („Capul unui tânăr. Studiu”,1968 ş.a.) [117, p. 141-145]. Segmentul creației artistului ce vizează arta monumentală, cu întregul proces al execuției care include materialul grafic cu notele scrise de artist, a fost descris de către arhitectul M. Orlov [54, p. 12-18]. Tot aici este prezentat și procesul elaborării proiectului de fresce pentru „Sala Prieteniei” (1980-1982), rămas doar în schiţe şi nefiind realizat [54, p. 18-20].

Un reper important pentru plastician a fost moștenirea culturală renascentistă, prin prisma căreia artistul și-a modelat personalitatea și viziunea plastică. Portretul nu constituie un gen prioritar în creația lui I. Bogdesco, desenele portretistice reprezintă chipuri tipizate, fără a fi evidenţiat psihologismul specific individualității personajului, și constituind un potențial material pentru proiectele sale de amploare în grafica de carte ori pictura monumentală: „Portretul unei femei” (1961) (A1.267), „Studiul unei persoane” (1965) (A1.268), „Elena Popova” (1973) (A1.269) ş.a.

Motivele din viață zilnică sunt prezente, de asemenea, în schițele artistului. În desenul „Concert” (1961) (A1.270) în centrul compoziției se află pianista, iar ascultătorii sunt notați cu pensula la nivel de aluzie, asemenea unor umbre. Desenul „Bătrână povestind” (1962) (A1.271) poartă amprenta grotescului din ilustrațiile pentru literatura satirică.

În patrimoniul portretistic al lui I. Bogdesco găsim și un șir de chipuri ale contemporanilor, surprinși în crochiuri în timpul întrunirilor. Ținuta arhitectului Robert Kurtz (1962) (A1.272) și cea a artistului Alexandru Climașevschi (1962) (A1.273) este reprezentată prin linii precise de cariocă. În crochiul portretistic al ceramistului Serghei Ciocolov (1962) (A1.274) sesizăm expresivitatea șarjată inspirată din cultura grafică a lui Honoré Daumier (1808-1879).

Lucrările de atelier ale pictorului L. Grigorașenco sunt axate aproape în totalitate pe teme istorice. În această perioadă a fost executată compoziția „Lupta de lângă Cahul” (1968) (A1.275).

Interesul pentru istorie, dorința de a percepe, a studia și a pătrunde în atmosfera trecutului sunt prezente și în schițele sale rapide realizate direct după natură. Artistul înfăţişează clădirile vechi, rămase întregi după cel de-Al Doilea Razboi Mondial, care poartă memoria trecutului. L. Grigorașenco este inspirat de asemenea de originalitatea peisajului urban al Chișinăului, în special de Piața Sf. Ilie, pe care o reprezintă în schița „Stradela Ilie” (1964) (A1.276). Aici în centrul compoziției se află o scară veche din lemn, tipică pentru casele de locuit construite în primele decenii ale secolului al XX-lea. Desenul color „Piața Sf. Ilie” (1964) (A1.277) este executat rapid în hașuri dinamice și active.

Cea mai mare parte a patrimoniului artistic al lui L. Grigorașenco o constituie lucrările realizate în acuarelă. Lucrul în tehnica respectivă a avut un impact și asupra tehnicii sale în desen. Fiind acuarelist, plasticianul acorda o mare atenție calităţii hârtiei. Criticul de artă I. Calaşnicov menţionează: „Pictorul era foarte selectiv în ceea ce privește hârtia pe care lucra. Ai impresia că îi făcea o plăcere aparte să o aleagă după culoare și factură pentru eboșele și acuarelele sale. Se pricepea bine la mărci și sortimente de hârtie și ținea cont întotdeauna de calitatea ei: albume, nuanță, rugozitate, transparență; verifica meticulos cum reacționează la apăsarea creionului. Pe lângă hârtia de diverse grosimi și densități îi plăcea în mod deosebit aceea care avea o nuanță și suprafață ușor rugoasă. În general, a folosit hârtia Ingres sau, pentru crochiuri și acuarelă, hârtia bristoleză de înaltă calitate...” [16, p. 15]. Artistul plastic ţine cont de calitatea și culoarea hârtiei în soluțiile sale compoziționale. Precum tușa diafană de acuarelă doar schimba nuanța hârtiei, așa și hașurile creionului său colorat se întind cu nuanțe transparente de culoare, care deja se contopesc ori se suprapun pe culoarea generală a hârtiei, ieșind undeva în evidență, iar undeva aproape dispărând.

Pe exemplul schiței „Curtea veche” (începutul anilor 1960) (A1.278) se observă că nuanța hârtiei devine definitorie pentru imaginea artistică. În această lucrare apare o curte inundată de lumina solară, luminozitatea fiind obținută graţie nuanței calde a hârtiei. Detaliile sunt unificate prin umbre profunde. Pata de culoarea albastră accentuează sugestia iluminării specifice unei amiezi de vară. În cazul acestei schițe L. Grigorașenco organizează compoziția prin pete integre de lumină și umbră. Același principiu este utilizat de artist în desenul „Decor arhitectural (fragment)” (1963) (A1.279), unde albastrul rece contrastează cu lumina caldă a razelor solare ce se reflectă pe peretele clădirii.

În schițele „Strada Armenească” (începutul anilor 1960) (A1.280) și „O stradă a Chișinăului vechi” (începutul anilor 1960) (A1.281) L. Grigorașenco construiește forma cu creionul colorat, preponderent, prin linie, cu o ușoară nuanțare a jocului cromatic pe pereții caselor. Artistul impresionează prin sinceritate şi obiectivitate, iar schițele sale pot fi comparate cu un registru în care era documentat aspectul Chișinăului din anii 60 ai secolului al XX-lea [77].

Interesul pentru cei apropiaţi se observă și în multiple schițe ale lui L. Grigorașenco care surprind viața familiei în ritmul zilnic al vieții: „Sașa e bolnav” (1964) (A1.282), „Lidia se odihnește” (1965) (A1.283), „Depănarea” (1965) (A1.284), „La televizor” (1962) (A1.285), „Figură de femeie” (1968) (A1.286), unde apare chipul soției Lidia. Printre portretele contemporanilor se evidenţiază cel al sculptorului L. Dubinovschi (1964) (A1.287).

L. Grigorașenco îşi exprimă punctul de vedere asupra artei contemporane într-un articol publicat în revista „Kunst” (1963), unde descrie evoluția artelor în RSSM în perioada vizată [247, p. 20, 54].

Acest deceniu este unul dintre cele mai productive pentru creația artistului. Acum s-a format definitiv limbajul său plastic în tehnicile grafice, în care demonstra o uimitoare virtuozitate. Interesant este contrastul dintre dimensiunea istorică, prezentată în discursul său artistic prin prisma eroică romantică și poetizarea simplității ambianței cotidiene.

O viziune diametral opusă asupra artei o avea pictorița Valentina Rusu Ciobanu. Studiind eșalonat portretele grafice ale artistei, luând drept reper lucrările „Portret de femeie” (1955) [18, p. 20] (A1.288) și „Fetița cu păr scurt” (1967) (A1.289), putem vedea cum se schimbă limbajul ei plastic de la modelarea formei tridimensionale în spațiu, redarea precisă a detaliilor feței și a îmbrăcămintei, iluminării și privirii ce exprimă starea de spirit instantanee a modelului, reproducerea veridică a trăsăturilor individuale somatice la expresivitatea sumară a liniei și convenționalismul grafic. Lucrarea „Fetița cu păr scurt” se aseamănă prin lejeritatea sa cu desenele pictorului Henri Matisse.

Comparând schița (A1.290) realizată în cărbune pentru tabloul „Glebus Sainciuc” (1969) cu lucrarea finală pictată în culori de ulei [18, p. 103] (A1.290), observăm cum artista curăță compoziția de tot ce este întâmplător, o esențializează și-i conferă capacitatea unui simbol laconic. În albumul bucureștean din 2020 sunt înserate și schițe de portret realizate pentru lucrarea în cauză [97, p. 105].

Creaţia artistului de primă mărime a artei naționale Igor Vieru (1923-1988) vădește un talent deosebit. Viziunea de grafician a lăsat o amprentă considerabilă asupra picturii sale, iar sensibilitatea cromatică va marca realizările sale grafice. Desenele pictorului sunt incluse în albumul publicat de către editura „Cartier” (2021) [102].

Peisajul rural este unul dintre cele mai prezente în creația artistului I. Vieru. În catalogul expoziției republicane de desen (1975) este inclusă lucrarea în tuș „Condrița" (1963) [167, p. 12] (A1.292), care beneficiază de o structură compozițională bine elaborată, unde liniile dealurilor şi configurația copacilor se împletesc într-un ornament grafic, care parcă adaptează reperul culturii grafice, de factură renascentistă, la aspectul ușor recognoscibil al ținutului basarabean.

O altă particularitate prin care se distinge graficianul I. Vieru este desenul policrom. Lucrarea „Peisajul" (1966) (A1.293) posedă o alură romantică, accentuată prin noblețea cromatică. În lirismul său pictural plasticianul obișnuiește să apeleze la vasta gradație a subtilelor raporturi cromatice, pe când grafica sa policromă, pentru care este ales ca material pixul ori carioca, apelează la expresii cromatice ale culorii nealterate.

Printre cele mai remarcabile compoziții din această categorie se numără „Bojdeuca lui Ion Creangă" (1967), prețioasă nu doar prin mesajul său istoric, dar și prin mijloacele de expresie plastică pe care le foloseşte artistul, sugerând profunzimea spațiului prin linia monocromă gri a fundalului, contrapusă cu tratarea decorativă a primului plan ce aminteşte de procedeele plastice ale secesiunii vieneze.

Multiple reprezentări picturale ale lui Roland Vieru, sunt completate cu portretele policrome din anul 1962. În unul dintre acestea (A1.295) artistul a surprins foarte subtil expresia ochilor, rămasă neschimbată pe tot parcursul vieții cineastului. Faptul că în portretele policrome el apelează la culoarea nealterată conferă compozițiilor nervul expresionist. Este de remarcat și portretul pictorului Tudor Zâmbrea (1963) (A1.296).

Artistul plastic V. Moțcaniuc a folosit carioca pentru studiul grafic „Reparația Teatrului de Operă" (1967) (A1.297) care prezintă vestitul edificiu din Odesa, înălțat deasupra aglomerației urbane [167, p. 23]. Fiind originar din satul Troițkoe, regiunea Odesa, plasticianul a activat ulterior la Chișinău [21, p. 155], în special în calitate de cadru didactic.

Creația pictorului Gheorghe Munteanu (1934-2018) a fost studiată de cercetătorul Constantin Spânu [66, p. 26-28]. Ținând cont de faptul că activitatea pedagogică era una centrală pentru artist, cercetătorul acordă o deosebită atenție procesului formativ în cadrul artelor plastice pe care îl cunoaște foarte bine, deoarece „a avut fericirea să-l aibă în calitate de profesor în anii 1970-1971 la Școala Republicană de Arte Plastice «I. Repin» din Chișinău, unde tânărul artist își continuă activitatea didactică după absolvirea Institutului de Arte Plastice din Kiev, contribuind substanțial la formarea profesională a multora dintre personalitățile artistice actuale din Republica Moldova" [66, p. 10]. Lucrările artistului constituie un model de referință al desenului figurativ.

Prezintă interes tehnica clasică a desenului în cărbune: „Îngândurare” (1965), „Nud” (1969) (A1.298), „Învingătorul” (1969). Din mărturiile artistului aflăm că „dragostea pentru cărbune ca material plastic am preluat-o de la R. Ocușco. Anume el ne-a învățat cum din vița-de-vie arsă în nisip într-o cutiuță metalică să producem unul din cele mai miraculoase și mai expresive materiale pentru desen” [66, p. 28]. La această tehnică plasticianul revine pe tot parcursul creației sale.

În lucrările sale grafice pictorul este preocupat preponderent de chipul uman, realizând numeroase portrete, nuduri şi schițe de figuri. Plasticianul tinde spre recognoscibilitate, reproduce cu precizie vestimentația şi cadrul în care este plasat modelul. Chipurile din galeria de portrete ale artistului sunt tipizate. Genul peisajului este prezent de asemenea în creația grafică a lui G. Munteanu (desenul în creion „O casă din Lozova” [1959]).

Un nivel înalt de cultură artistică prezintă portretele grafice ale pictorului Aurel David (1935-1984): „Cap de fată” (1963) (A1.299) „Cap de tânără țărancă” (1964) (A1.300) ş.a. Personajele sunt reprezentate în stare melancolică și îngândurată, ceea ce se sugerează prin nervozitatea hașurei. Creația artistului a fost descrisă de către Gheorghe Vrabie în monografia album *Aurel David. Timpul, artistul şi opera.* (2004), în care sunt incluse atât lucrări în creion din cadrul programului de studii (1950), cât și portretele grafice („Portret de femeie”, 1950; „Tanti Niușa”, 1958) [106].

Anii 1960, este perioada când îşi începe activitatea artistul plastic Gheorghe Vrabie (1939-2016). Cu toate că a elaborat un șir de lucrări despre creația colegilor, este cunoscut ca un grafician de primă mărime pentru cultura națională. Creația artistului este valorificată prin numeroase publicații, primul studiu complex (1981) fiind semnat de Olga Voronova (1924-1985), care a supus examinării grafica de carte și ciclurile realizate în gravură. Autoarea relatează despre perioada formării graficianului în timpul studiilor (1962-1967) la Academia de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I.E. Repin” din Leningrad, unde printre profesorii artistului a fost Vasili Zvonțov (1917-1994). Încă un artist și pedagog reprezentativ pentru perioada sovietică, Alexei Pahomov (1900-1973), care i-a predat lui G. Vrabie, în timpul studiilor afirma: „Desenul nu trebuie să rămână o schiță întâmplătoare, ci trebuie să ofere un concept coerent al subiectului în ansamblul său.” [104, p. 8].

În 1961 graficianul debutează cu seria de ilustrații, realizată în tuș, pentru lucrarea literară a lui Alexandr Serafimovich (1863-1949), *Torentul de fier*, prezentată în cadrul Expoziției „Septenarul în acțiune” care s-a desfășurat la Moscova. Foile grafice au fost descrise de O. Voronova [104, p. 9] și V. Rocaciuc [62, p. 139]. În colecția familiei se păstrează și schița preliminară (A1.301) pentru proiectul în cauză. Pe schiță este indicată vestita expresie

proudhoniană, de care și-a amintit artistul atunci când medita pe marginea metamorfozelor cunoscute de conștientul colectiv al comunității descrise în roman.

Desenele de nuduri executate pe o lungă durată în creion în cadrul programului de studii sunt remarcabile prin tehnica cizelată (A1.302). „Portret de femeie îmbrobodită" (A1.303) este realizat la fel în conformitate cu standardele limbajului grafic figurativ, reflectând estetica metodei realismului socialist postbelic. Fără a pune ca obiectiv reprezentarea portretului psihologic, desenatorul înfățișează chipul unei muncitoare, o cetățeană model al acelui timp. Crochiurile maestrului dau dovadă de artistism și cunoașterea variatelor tehnici, inclusiv tuș cu penița și pensula. Schițele nudului feminin în sanguină (A1.304) amintesc de expresivitatatea liniei desenului pictorului italian Tintoretto.

Tot în această perioadă au fost realizate peisajele oraşului Leningrad. În „Nocturna" (A1.305) executată în tuș cu pensula se recunoaște atmosfera „Petersburgului dostoievskian", unde s-au proiectat tendințele stilistice din grafica de carte a acelei perioade. Iar peisajul în creion (A1.306) înfățișează vederea spre clădirile aspectuoase de pe unul din podurile care asigură legătura între cele două maluri ale canalului. Peste pata transparentă, hașurată energic cu latul creionului, artistul schițează detaliile arhitecturale.

În desenul rustic, realizat în tuș cu penel, „Amiază" (1962) (A1.307) se percepe influența graficii postimpresioniste a lui Vincent Van Gogh, unul dintre marii maeștri care îl fascina pe tânărul student [104, p. 9]. Compoziția este sugestivă prin ritmul tușelor ce se asociază cu freamătul frunzelor.

Panoramele peisagistice „Colina" şi „Valea Tarlăului" (A1.308) au fost publicate în pliantul din 1999 [105]. În 2004 a văzut lumina tiparului biobibliografia plasticianului [30]. Grafica de carte în cadrul creației artistului a fost cercetată de Victoria Rocaciuc [62], iar patrimoniul grafic în ansamblu a ajuns în vizorul Elenei Musteață [51].

Artistul afirma: „Îmi place acvaforte pentru apropierea lui de desenul cu penița sau creionul, pentru posibilitatea de a păstra în el senzația naturii" [104, p. 12]. În cazul acestei tehnici de gravură compoziția oglindită și zgâriată cu acul pe lac, care acoperă placa de metal şi urmează să fie tratată cu acid, va putea fi tirajată.

Timp de şase ani (1973-1979) artistul a lucrat la ciclul de compoziții „Hipism". O. Voronova descrie etapa de pregătire a artistului pentru această serie de acvaforte în felul următor: „Pictorul petrece mult timp la școala de hipism, face acolo crochiuri cu cai stând pe loc sau alergând, încordați pentru salt ori sărind peste obstacole. Caii din crochiurile sale au picioare subțiri și puternice, capete mici, ca la caii de rasă, corpuri viguroase și elastice. Chiar în desenele executate în prealabil observăm frumusețe, putere și ușurință în mișcările lor" [104, p. 28].

Criticul de artă menţionează că compoziţiile „prin uşurinţă şi dezinvoltura lor dau impresia de crochiuri din natură” [104, p. 29]. Schița „Săritura” (1975) realizată în procesul elaborării seriei în cauză, a fost publicată în albumul din 1981 [104, p. 30]. În desenul pregătitor pentru stampa „Arborarea pavilionului” (1973) (A1.310), unde compoziția este doar în proces de definitivare, poate fi sesizată atmosfera competiției sportive contemporane urmărite de artist. În varianta definitivată, unde schema și-a atins integritatea, plasticianul reduce motivul studiat la convenționalism grafic, reprezentările jocheilor amintind vizual de imaginile călăreților din iconografia medievală.

Alt ciclu, realizat în aceeași tehnică, compusă din 12 compoziții, este „Orașul contemporan”, la care artistul a lucrat în anii 1973-1977. Gravurile constituie o meditație pe marginea transformărilor prin care trece spațiul urban moldovenesc. Ciclul era anticipat de un studiu peisagistic. Compoziția „Zborul porumbeilor” (1977) se dezvoltă dintr-o schemă grafică, aproape ornamentală, structurată în schiță (A1.311) cu o mare doză de convenționalism. Pe stampă (A1.312) hulubii sunt reprezentați zburând deasupra panoramei oraşului, în care se recunoaște edificiul Academiei de Științe și hotelul „Chișinău”. În colecția familiei artistului se păstrează peisajul (A1.313), realizat în creion și văzut dintr-o perspectivă similară, probabil de la etajele superioare ale Hotelului Național ori ale clădirilor alăturate. Desenul, pe lângă construcțiile numite, plasate în prim-plan, înfățișează și mănăstirea „Sfântul Mare Mucenic Teodor Tiron” (numită de chișinăuieni „Mănăstirea Ciuflea”), în spatele căreia se deschide o vastă panoramă, în care se recunosc până și construcţiile din cimitirul armenesc-gregorian și romano-catolic polonez – paraclisul Învierea Mântuitorului și Capela Ohanowicz.

La tehnica acvaforte artistul apelează și în cadrul graficii de carte, realizând ilustrații, în anul 1971, pentru lucrarea literară *Vita Nova* (1295) de poetul italian Dante Alighieri (1265-1321). În colecția familiei se păstrează schițele (A1.314) pentru proiectul ediției, unde se elaborează chipul protagonistei, Beatrice Portinari (1266/1267-1290), muza poetului. Căutând cea mai sugestivă versiune, graficianul cu măiestrie combină linia subțire și vibrantă, trasă cu creionul ori penița și expresivitatea petei energice de tuș aplicate cu pensula, contrapunctând într-o singură schemă vigurozitea contrastelor și subtilitatea lirică. Încă o serie de ilustrații, în aceeași tenică, a fost realizată în 1974 pentru poemul *Luceafărul* (1883) de Mihai Eminescu (1850-1889). Multiple căutări compoziționale, în creion, pentru ilustrația „Hyperion la Demiurg” vizualizează parcursul definitivării „traducerii” mesajului eminescian în limbajul gravurii (A1.315). Sunt expresive schițele schematice pentru forzațul cărții *Narcis și Hiperion* de Mihai Cimpoi (A1.316).

Un alt artist și pedagog care se distinge printre reprezentanții generației mai tinere este Alexei Colîbneac, recunoscut în arta Moldovei drept unul dintre cei mai notorii maeștri al desenului. Pe parcursul creației sale, graficianul a realizat serii impresionante de crochiuri de o înaltă calitate artistică. Desenele constituiau documente vizuale, reprezentând chipul contemporanului înscris în contextul activității sale profesionale. Artistul apela la variate tehnici şi activa într-un diapazon vast ce cuprindea diverse ramuri ale graficii: atât cea de carte, cât și cea de șevalet. Creația sa se recunoaşte printr-o irepetabilă precizie a liniei.

În palmaresul aprecierilor critice ale creației lui A. Colîbneac pot fi înscrise mai multe publicații periodice, printre cele mai reușite fiind articolul lui Alexandru Stahi [68, p. 8]. Printre publicațiile în care sunt prezente lucrările artistului cu articole introductive scrise de criticii de artă se numără: *Graficienii Moldovei Sovietice* (1981) [135], *Muzeul de Stat al RSS Moldovenești* (1982) [143], *Arta plastică a Moldovei Sovietice* (1987) [139], *Arta contemporană din Moldova* (2013) [161] ş.a. În 2008, în seria *Plasticienii Moldovei* a Bibliotecii Naţionale a Republicii Moldova a fost publicată biobibliografia artistului, care conține cele mai importante date despre creația maestrului și textele celor mai reprezentative publicații despre activitatea plasticianului [22]. Grafica de carte din perioada timpurie a creației artistului, precum și seria *Cotidianul armatei* a fost descrisă în culegerea de articole *Grafica sovietică 74* de către istoricul de artă A. Cacearova [168, p. 106].

De la începutul anilor 1970, A. Colîbneac participă sistematic la numeroase expoziții şi proiecte artistice, atât naționale, cât și internaționale. Dintre expozițiile de grup menționăm prima Expoziție republicană de desen (1975), pentru care organizatorii au ales „Portretul mamei” (1969) [167, p. 20] (A1.317). Chiar și în acest desen cu caracter de schiță linia are un rol dominant în structura compozițională, constituind principalul mijloc de expresie plastică. Prin intermediul acesteia artistul organizează spațiul desenului. Austeritatea limbajului grafic conferă scenei o expresivitate deosebită. În prim-planul din dreapta poate fi văzut un profil al doamnei în vârstă care coase. A. Colîbneac acordă o atenție deosebită, aproape documentară, detaliilor prin care construiește ritmul compozițional al interiorului casei ţărăneşti.

În articolul introductiv pentru catalogul expoziției „Tineri artiști din Moldova”, organizată la Moscova, istoricul de artă Zurab Todua descrie aspirațiile generației de plasticieni din care face parte A. Colîbneac: „În locul soluțiilor narativ raționale ale artei din anii precedenți, au apărut lucrări marcate de o profundă pătrundere psihologică, meditații filozofice care prezintă varietatea trăirilor sufletești. Timpul impune artistului necesitatea de a revizui formule elaborate anterior, pentru a afirma noile mijloace de expresie plastică” [180]. În revista *Creația* a fost publicat, de asemenea, un articol al criticului de artă M. Livşiţ ilustrat cu mai multe lucrări din

expoziție printre care „Muntele șerpilor” de A. Colîbneac [176] (A1.318). Aici artistul prezintă în contrast măreția vârfului vulcanic al munților Caucazului cu infrastructura creată de om a uzinei de exploatare a pietrei.

Un segment important în creația plasticianului constituie o serie de cicluri de lucrări pe tema industriei. Cea mai timpurie dintre acestea este seria executată la Uzina siderurgică din Cerepoveț (1966) (A1.319). În acest ciclu artistul este fascinat de amploarea de producție a oțelului și măreţia peisajului industrial.

O categorie aparte în creația portretistică a lui A. Colîbneac constituie autoportretele. Există o serie de lucrări de dimensiuni reduse unde artistul se înfăţişează pe sine în variate tehnici, stări şi situații. Seria respectivă este asemenea unei oglinzi în care plasticianul dorește să-și vadă propria persoană din cele mai diferite unghiuri.

Descrierea suitei de autoportrete va fi începută cu pictura, în culori de ulei, realizată în anul 1959 (A1.320), perioadă în care A. Colîbneac era student în anul III de studii la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău. Ulterior, artistul va renunța la tehnica culorilor în ulei. Totuși lucrarea în cauză reprezintă un exemplu interesant ce ține de etapa de formare a graficianului şi se referă la perioada picturii clarobscure în arta moldovenească, când artiștii plastici preferau contrastele puternice și gama reținută de culori. Prin felul cum este modelată forma putem constata că plasticianul are o gândire grafică. A. Colîbneac este interesat nu atât de particularitățile raportului între umbră și lumină, cât de plasarea personajului în spațiu, preferând contururi clare ale petelor cromatice care întregesc compoziția [84, p. 77].

Dintre desenele acestei perioade prezintă interes schița în tuș (1960), unde tânărul de 17 ani apare pe fundalul unui perete (A1.321). Aici, timiditatea specifică perioadei adolescentine poate fi observată alături de tenacitatea cu care artistul studiază modelul. Capacitatea uimitoare de a relata sugestiv în limbaj vizual propria stare psihologică este dovadă atât a talentului, cât și a spiritului deosebit de observație a viitorului artist. Din punct de vedere compozițional, plasticianul pune accentul pe ochi, restul desenului fiind subordonat acestei priviri atente. În asemenea soluție compozițională poate fi observată atât gândirea originală, cât și capacitatea de selecție, detaliile formei generale fiind subordonate obiectivului propus. De aceeași perioadă ține și desenul executat în cărbune (1961) (A1.322), în care artistul modelează forma tridimensională prin intermediul clarobscurului.

„Autoportretul” din 1962 (A1.323) a fost realizat în timpul lucrului în primul an de studii la Leningrad. Tot în aceeași perioadă, A. Colîbneac face cunoștință cu viitorul artist și teoretician Mihail Chemiakin. Pe desen apare un tânăr de 19 ani cu privirea grea. Prin tendința spre

geometrizare simțim cum artistul parcă dorește să-i insufle putere de voință unui tânăr ambițios, apt de luptă în domeniul ales.

Autoportretul în bluză militară a fost făcut în cazarmă, în timpul serviciului în Armata Sovietică (1963) (A1.324). În baza desenelor făcute în această perioadă, plasticianul a elaborat un ciclu grafic cu genericul „Cotidianul armatei". Artistul combină desenul în creion cu acuarela și guașa. Rigurozitatea desenului este îmbogățită cu gradația vibrantă a tușelor de acuarelă. Datorită talentului artistului, atât partea conceptuală a desenului, cât și cea artistică sunt armonios întregite. Soluția propusă și formele plastice constituie un mijloc prin care este formulat conținutul artistic.

Catalogul *Alexei Colîbneac, grafică de carte moldovenească* (1983) [109] include, de asemenea, lucrări de șevalet, un peisaj urban cu clădiri vechi de tip *Fachwerk* și câteva portrete. Desenele care îi înfățișează pe Miron Costin (1633-1691) și Dimitrie Cantemir (1673-1723) sunt similare, prin modul de execuție, cu cele ce posedă limbajul artistic al graficii de carte (A1.325). Portretul de siluetă al lui Mikhail Maiofis, reprezentant al vestitei dinastii artistice din Leningrad se bazează pe schița realizată în fața modelului (1967) (A1.326). În această lucrare autorul continuă tradiția grafică a portretelor de siluetă, dezvoltată de reprezentanții notorii ai artei grafice rusești și sovietice timpurii, cum ar fi Elizaveta Kruglikova (1865-1941) și Heorhiy Narbut (1886-1920).

Anii 1970 constituie o perioadă complicată din punctul de vedere al condițiilor de presiune din partea autorităților sovietice asupra plasticienilor și criticilor de artă [95, p. 96-97]. În creația artiștilor se cristalizează un limbaj plastic specific pentru perioada sovietică târzie: dispare treptat monumentalizarea solemnă în reprezentarea personajelor, precum și teatralitatea scenelor compoziționale în favoarea sensibilității lirice și ambianței intime a scenelor de gen.

În lucrarea „Coline" (1973) [32, p. 18] (A1.327) realizată de V. Ivanov în cariocă, artistul înfățișează spațiul și raportează planurile printr-o linie energică relevând o puternică încărcătură dinamică. Intensitatea atingerilor și undeva chiar a „loviturilor" de cariocă creează senzația de bântuire a vântului pe vârfurile colinelor. Ritmul structurii compoziționale în ansamblu cu materialul, tehnica și limbajul ales contribuie la redarea unui peisaj caracteristic Moldovei.

În alt desen realizat în cariocă, „A venit primăvară" (1975) [32, p. 20] (A1.328), din colecția MNAM, peisajul este conceput ca o compoziție grafică în care impresiile și studiul naturii sunt sintetizate într-o schemă compozițională laconică. Aici linia care compune imaginea munților se raportează clar la silueta neagră a copacilor din prim-plan. Principiul compoziției constă în suprapunerea „ornamentului" grafic al tulpinilor și crengilor întunecate peste imaginea structurii pietroase a stâncilor.

Peisajele din Crimeea constituie o serie de motive romantice montane în creația lui V. Ivanov. Lucrarea „Sudak. Cetate” (1975) [32, p. 21], realizată în tuș cu penița, reprezintă imaginea muntelui „Cenevez Qaya” cu o fortăreață genoveză. Artistul analizează forma creată de natură a stâncii – un recif de corali pietrificaţi, pe care se înalță fortificația construită de genovezi. Desenul executat prin linie redă caracterul accidentat al reliefului, ale cărui ritmuri ondulate trec în forma zidului fortificat cu turnuri ce șerpuiște pe coasta muntelui. Imaginea cetății se percepe ca un mesaj din trecut, rămas de la acele popoare colonizatoare care pretindeau a fi stăpâni ai acestei zone de litoral al Mării Negre.

Desenul „Muntele Aiu-Dag” [32, p. 81] (A1.330) prezintă un motiv ce se regăsește la majoritatea pictorilor din URSS care participau la taberele de creație din Gurzuf. În compoziția de faţă plasticianul obține iluzia spațiului prin gradarea detaliată a planurilor. Astfel, silueta obiectului central al compoziției, muntele Aiu-Dag, este reprezentată printr-o singură linie, pe când vegetația și stâncile mai mici din plan secund sunt prelucrate în mod detaliat.

Mai aproape de o tratare expresionistă este desenul „Șalupe” (1977) [32, p. 25] (A1.331). Compoziția este organizată astfel încât la linia orizontului contrastul dintre reflecția luminii de pe suprafața apei și a norilor întunecați de pe cer este intensificat la maxim. Cerul și apa sunt raportate în proporția secțiunii de aur, 3 : 2. Autorul parcă surprinde acea clipă de tăcere și liniște misterioasă în care omul conștientizează solitudinea sa în fața stihiei naturii.

Încă un motiv montan din Crimeea este desenul „Haos. Muntele Pisica” (1979) [32, p. 76] (A1.332), depozitat în colecția MNAM. Lucrarea reprezintă o compoziție grafică de durată. Plasticianul prelucrează din memorie coroana dantelată a copacilor, redând cu mare grijă structura pietrelor și a stâncilor. Predispoziția pentru detaliu este specifică limbajului peisajelor grafice din Renașterea nordică ori barocul timpuriu în Țările de Jos.

O schiţă cu motivul rural din satul Stroiești (A1.333), nedatată, prezintă cu veridicitate imaginea tipică a satului moldovenesc cu izvorul în prim-plan, case monoetajate și garduri clădite din piatră. Linia vibrantă trasă peste pata transparentă a zonelor de umbră și lumină conferă lucrării acea spontaneitate și prospețime caracteristică desenelor realizate direct din natură, care surprind imediat starea și lumina momentului concret al zilei.

Practicarea tehnicilor gravurii a avut un impact major asupra limbajului plastic al graficianului V. Ivanov ca desenator, manifestat prin laconismul liniei și mijloacelor de expresie. În soluțiile compoziționale predomină gândirea spațială care însă nu a atins convenționalitatea grafică. În desenele lui V. Ivanov se observă abilitatea de a mânui cu măiestrie un spectru cu adevărat vast al materialelor grafice. Artistul însă nu este novator și urmează, cu un rafinat simț estetic, formulele bine cunoscute. Cu toate că desenele sale prezintă o varietate de tehnici,

graficianul nu a ajuns la propriul său stil irepetabil ca desenator, fiind unul dintre acei profesioniști care prin devotamentul său pentru creație au clădit baza școlii naționale de artă plastică.

În portretele sale V. Ivanov nu urmează clișeele artei angajate, dar, mai degrabă, continuă tradiția artistică însușită de la profesorul său A. Plămădeală. Un exemplu elocvent este unul din cele mai reușite portrete ale lui V. Ivanov, realizat în cărbune, „Portretul lui D. Gorii" (1973) [32, p. 62] (A1.334), care face parte din colecția de grafică a MNAM. Desenul nu este executat în cheia stilistică ce presupune patos, chiar dacă în cazul de față e vorba despre un agricultor cu merite față de stat. Fața și coafura modelului este atent modelată, iar linia fermă a conturului laconic integrează întregul volum.

Portretul, un gen solicitat și relevant obiectivelor artei angajate, dincolo de politica comenzilor de stat, s-a dezvoltat constituind adesea o meditație pe marginea personalității portretizatului, indiferent dacă reprezenta chipul unui fruntaș al muncii, un studiu intim al unui membru de familie a pictorului ori al unui coleg de breaslă făcută pe o filă a carnetului de crochiuri. Actualmente aceste studii sincere și instantanee relatează în mod grăitor despre epocă, pe lângă pânzele de proporţii ce trebuiau să servească funcției educative a artei sovietice. Este interesant de observat cum prin intermediul portretelor reprezentanților clasei muncitoare a fost păstrat chipul și numele acestor persoane în timp. Dacă nu ar fi existat astfel de portrete, istoria ar fi dat uitării atât numele, cât și chipurile mai multor țărani şi muncitori.

Desenele graficianului Evghenii Merega au fost descrise de către K. Rodnin în articolul său introductiv pentru catalogul expoziției aniversare a plasticianului (1970) [189]. În publicație este inclusă lista celor mai reprezentative lucrări grafice și reproducerea crochiului „Sat" (A1.335), în cariocă (1967). Desenul „Chișinău", realizat cu cerneală (1971) (A1.336), a fost publicat în catalogul expoziției de desen (1975) [167, p. 17]. Compoziția lucrării reprezintă contrastul între cartierul vechi, cu multă verdeață, căsuțe mici înconjurate de curţi în prim-plan și blocurile plurietajate cu macarale la linia orizontului. Un asemenea contrast a fost observat în motivele urbanistice ale lui Mstislav Dobujinski (1875-1957). Privind cum în acelaşi spațiu coexistă însemne a două moduri de viață complet diferite, sesizăm cât de repede se scurge timpul în secolul marilor transformări. Linia vibrantă, puțin nervoasă a crochiului ne ajută să percepem senzația acestei metamorfoze.

Graficianul I. Bogdesco a participat la expoziția internațională de carte din Leipzig (1971) cu ilustrațiile sale la romanul *Crimă și pedeapsă* de Fiodor Dostoievski (A1.337). Pentru această realizare remarcabilă în domeniul artei graficii de carte artistul a fost distins cu medalia de aur. În colecții particulare s-au păstrat schițele pregătitoare pentru acest roman, precum și

desenele în baza cărora au fost făcute linogravurile. Desenul care-l reprezintă pe Rodion Raskolnikov din spate (A1.338) exprimă foarte sugestiv mesajul literar referitor la psihologia personajului. Structura cutelor paltonului văzută din spate produce impresia mult mai convingătoare a tumultului lăuntric, decât încercarea de a reda trăsăturile fizionomice ale personajului propuse de alți ilustratori.

Încă o realizare remarcabilă a graficianului care a participat la numeroase expoziții internaționale este cartea *Codreanul* – balada populară culeasă de Vasile Alecsandri. Ilustrațiile baladei constituie desenele realizate în tuș cu pană (1969-1970). Ascetismul și dinamica desenului reflectă ritmicitatea baladei. Textul scris de mână devine o componentă vizuală grafică, alături de ilustrația care regizează ansamblul compozițional al cărții (A1.339). Astfel, ritmicitatea, dinamica și ascetismul limbajului reliefează parcursul subiectului literar. Compoziția cărții este manevrată cu maximă precizie atât figurativ, cât și caligrafic. În 1975, pentru această realizare artistului i-a fost decernată medalia de bronz la Expoziția internațională de la Moscova „Cartea-75".

Având o viziune picturală cu predispoziție către reprezentarea spațiului și narațiunii, plasticianul L. Grigorașenco este preocupat de studiul detaliului prezent din abundență în crochiurile sale rapide. Lucrarea „Pauză de fumat. Ședința continuă" (1972) (A1.340) depășește caracterul unei simple schițe, devenind o imagine artistică de sine stătătoare care exprimă o stare particulară. În desenul plasticianului putem vedea o ladă de gunoi cu chiștoace și un fragment de ușă întredeschisă. Aceste detalii sugerează o acţiune deja petrecută. Un exercițiu artistic reprezintă schiţa „Vagon" (1972) (A1.341).

Manifestând o sensibilitate și un temperament total opus, creația V. Rusu Ciobanu este rațional calmă. Artista s-a dedicat totalmente domeniului picturii. Desenele realizate de V. Rusu Ciobanu au fost publicate într-un număr redus de ediții, deoarece majoritatea lucrărilor grafice ale plasticienei au constituit suport pregătitor pentru compozițiile realizate în variate tehnici ale picturii.

În creația sa, desenul a fost mai puțin valorificat, dar totuși un anumit număr de desene reprezentative ale artistei figurează atât în monografia din seria *Maeștrii basarabeni din secolul al XX-lea*, semnată de criticul și istoricul de artă Constantin Ion Ciobanu [18], cât și în albumul *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naștere*, editat de către Elena Olariu și Victoria Nagy Vajda la București [97]. Albumul a fost elaborat astfel încât cele două desene „Actrița Maria Goncear" (1973) și „Nana Plămădeală" (1983), realizate în procesul lucrului la portret, au fost raportate vizual la lucrările finale, executate în tehnicile picturii. La expoziția „Valentina Rusu

Ciobanu – 100 de ani de la naștere", care a avut loc în Palatul Suțu din București, de asemenea, a fost prezentat publicului un număr mare de desene aduse din atelierul artistei.

În *Catalogul Raisonné* (2023), unde este prezentată exhaustiv pictura V. Rusu Ciobanu, cu eseuri semnate de istoricii de artă Constantin I. Ciobanu, Codrina-Laura Ioniță și alți cercetători, editor și manager de proiect fiind Victoria Nagy Vajda, este inclus și un șir de lucrări grafice publicate în premieră [98; 99].

Perioada în cauză este foarte productivă în creația artistei, fiind realizate multiple portrete în care se manifestă interesul pentru reperele estetice ale artei din etapele istorice anterioare, în special din cea renascentistă. Pictorița nu este atât un psiholog, cât un gânditor, care redă exact individualitatea portretizatului. În desenele artistei sunt reprezentate stări emoționale de moment, drept exemplu servind studiul realizat în cărbune pentru portretul poetului Andrei Lupan (1970) (A1.342). În schița pentru portretul scriitorului Constantin Stamati (1786-1869), „Constantin Stamati în pridvorul casei" (1969-1970) (A1.343), realizată în cerneală neagră (A1.344), remarcăm structuri compoziționale care amintesc de *littera historiata* din manuscrisele medievale. Simplitatea schematică a desenului, care din formă figurativă se transformă în ornament, tratarea aproape monocromă a personajului și a pridvorului casei pe fundalul răsunător albastru produc asociații vizuale cu arta miniaturii. În aceeaşi cheie stilistică sunt tratate și măsuța cu flori, coloana specific românească, motanul, crengile ce seamănă cu ornamente de tip *fleuron* și lăstarii. Motanul pare a fi un personaj al bestiarelor ce decorau bordurile manuscriselor medievale. Spațiul convențional al tabloului dispune de un mic detaliu al coloanei construit după principiul perspectivei inverse. Prin această dematerializare V. Rusu Ciobanu sugerează distanțarea cronologică dintre portretizat și privitor. Un principiu similar este folosit și în cazul portretului poetului şi prozatorului Alecu Russo. Aici este reprezentat un chip cu spiritul romantic, a cărui sursă de inspirație era moștenirea trecutului. Spațiul, precum și arhitectonica compoziției sugerează ideea omului cărții, exprimând în asemenea mod legătura personajului cu cercurile savante.

„Autoportretul cu ochelari" (anii 1970) (A1.345), realizat în creion, poate fi raportat la limbajul plastic specific pentru grafica pictorului englez Lucian Freud (1922-2011). Influența tangențială a artei plastice naive este trecută prin propria prismă de percepție. Cei doi artiști contemporani locuiau în diferite regiuni ale Europei și nu se cunoșteau, dar creațiile lor, pe lângă deosebita măiestrie, dau dovadă de o profundă tenacitate și sensibilitate cu care reflectă spiritul aceleiaşi perioadei istorice.

Criticul de artă Eleonora Brigalda-Barbas o citează pe V. Rusu Ciobanu referitor la procesul de creare a compozițiilor sale portretistice: „Cel mai important e să găsești «formula»

omului. Culoarea vine s-o întregească, s-o aprofundeze" [7, p. 20-28]. Acest proces descris de pictoriță ilustrează perfect comparația dintre „Portretul lui Simion Ghimpu" (1971) (A1.346), realizat în cărbune, și „Portretul poetului" (1975), realizat în culori de ulei. Primul portret prezintă o stare instantanee de spirit. În cel de-al doilea portret S. Ghimpu este înfățișat într-o ținută foarte asemănătoare cu cea din varianta grafică, dar artista elimină din imagine tot ce este accidental și accentuează intenționat trăsăturile tipice pentru portretizat deja prin mijloacele plastice specifice picturii în culori de ulei.

Printre desenele V. Rusu Ciobanu din anii 1970 merită a fi menţionate portretele stilizate în care artista operează cu măiestrie cu limbajul canoanelor antice trecute prin prisma modernismului („Profilul unei tinere" [18, p. 43] [A1.347]; „Domnișoara", 1972 [A1.348]). Aceste lucrări grafice au fost precedate de o pictură realizată în cheia stilistică similară („Portret de fată [în profil]", 1967-1968) [18, p. 85] (A1.349). Creațiile sus-menţionate constituie compoziții portretistice impersonale în care artista propune, mai degrabă, un joc al formelor plastice decât redarea individualității, dar acest tip de lucrări constituie un segment foarte redus în creația pictoriței.

Muzeograful Liana Ivan Ghilia menționează o ușoară inspirație din portretele suprarealiste și compozițiile artiștilor care practicau pictura metafizică [97, p. 27-31]. V. Rusu Ciobanu explorează spaţiul oniricului prin intermediul formulelor plastice raționale, asemenea pictorului belgian René Magritte. Remarcăm o viziune postmodernă a pictoriței asupra moștenirii modernismului, care prin creația sa valorifică această moștenire.

Analizând raportarea portretului grafic (A1.350) al Mariei Goncear la pictura finală (1973) (A1.351), relevăm faptul că V. Rusu Ciobanu lungește pata roșie a torsului, astfel modelul obține o ușoară tentă de expresivitate a grotescului gotic. În varianta picturală, personajul portretizat este plasat într-un spațiu specific picturii metafizice, care accentuează impresia de imaterial a chipului și nu știrbește nicidecum din individualitatea actriței, din contra, contextul compoziției descrie personalitatea reprezentată. V. Rusu Ciobanu păstrează cu multă măiestrie echilibrul între limbajul convențional al compoziției și respectul pentru individualitatea modelului, a cărei reprezentare rămâne obiectivul major al pictoriței ce nu-i permite să oscileze într-un joc al formelor plastice.

Este expresiv studiul grafic pregătitor (A1.352), realizat în creion, pentru portretul lui Vlad Druc (1974) (A1.353). V. Rusu Ciobanu apelează adesea la procedeele plastice caracteristice picturii marilor stiluri europene, precum ar fi *trompe-l'œil*. Reprezentarea contemporaneității prin limbajul plastic al epocilor demult apuse aparţine unei soluții

postmoderne. Astfel compoziția relevă o suprapunere a timpurilor, procedeu care constituie o particularitate a realismului magic.

Lucrarea grafică „Portret de tânăr” (1975) (A1.354), realizată în tempera și grafit, ilustrează perfect specificul creației V. Rusu Ciobanu. Istoricul de artă Constantin Spânu consideră că structura compozițională a pictoriței „creează spații simbolice” [65, p. 52]. Aceste spații contribuie la reprezentarea multilaterală a personalității portretizatului.

Imaginea tablei de șah al cărei ritm este inclus în structura mai multor scheme compoziționale face aluzie la motivul jocului. Lucrarea grafică „Joc de dame” (1967) (A1.355), realizată în cărbune, suprapune ritmul tablei de șah dispuse frontal pe ritmul podelei, unde pătratele plasate pe diagonală se transformă în romburi, toate aceste cadențe suprapuse fiind încadrate în aceeaşi perspectivă. Motivul central al schiței pentru tabloul „Imponderabilitate” (1974) [18, p. 42] (A1.356) sugerează jocurile optice cu ritmurile tablei de șah.

Talentul soţului V. Rusu Ciobanu, plasticianul G. Sainciuc, s-a manifestat în mai multe domenii ale artelor, inclusiv în pictură şi grafică, iar măștile realizate de artist și folosite în scenete teatrale jucate de plastician denotă o zonă de interferență dintre artele plastice și teatru. În anii de studii la liceul „B.P. Hasdeu” din Chișinău, profesorul de artă plastică i-a fost R. Ocușco. În intervalul anilor 1942-1944 îl regăsim la Facultatea de Arhitectură a Politehnicii din București. În anii 1944-1947 studiază la Școala Republicană de Arte Plastice din Chişinău. Criticii de artă afirmă că în perioada de formare, tânărul plastician a fost influențat de pictorul basarabean A. Baillayre [172, p. 8].

Opera artistului este valorificată într-un șir de publicații. Articolele introductive pentru catalogul din 1975 au fost elaborate de Sergiu Cuciuc (1940-2022) și M. Livșiț [172], obiectivul principal al publicației constând în prezentarea celor mai preţioase lucrări ale maestrului din toate domeniile de activitate. Criticii analizează, cu referire la scrierile artistului despre activitatea sa, șarja în raport cu portretele picturale care nu posedă nicio tentă umoristică, dar reprezintă complementar cu desenele variate fațete ale personalității portretizatului [172 p. 18]. De asemenea, încearcă să explice cum din chipul prezentat în șarjă cu mijloacele de expresie plastică se dezvoltă tridimensionalitatea măștii celui portretizat, culminând cu scenetele teatralizate care intră deja în zona audiovizualului. În articolele criticilor de artă sunt examinate cele mai reprezentative lucrări ale plasticianului [172, p. 19]. Catalogul din 1983 elucidează anumite segmente ale creației artistului, cum ar fi șarjele, scenetele umoristice narative numite de plastician bagatele și măștile [169]. Patrimoniul plasticianului depozitat în Agenţia Naţională a Arhivelor din Republica Moldova a fost repertoriat în articolul *Unique documents and photographs from the personal fund of the artist G.V. Sainchuk, kept in the National Archives of*

the Republic of Moldova (*Documente și fotografii inedite din fondul personal al artistului G.V. Sainciuc, păstrate în Arhiva Națională a Republicii Moldova*), semnat de cercetătoarele Mariana Șlapac și Alla Ceastina. În cadrul materialelor publicate figurează şi un șir de portrete grafice din anii 1960 care o înfățișează pe consoarta artistului, V. Rusu Ciobanu [235, p. 12-23].

Maniera specifică lui G. Sainciuc pentru perioada vizată se datorează expresivităţii liniei, care laconic, cu virtuozitate spontană, conturează imaginea portretizatului. Este cazul crochiului ce-l reprezintă pe poetul Grigore Vieru (1972) (A1.357). Expresiv este și portretul dublu, în profil, „Fatima Giaparidze și Emil Loteanu” (1973) (A1.358), unde linia dinamică a crochiului și inscripțiile sunt integrate într-o compoziție spontană [31].

Reprezentantul generației următoare a acestei dinastii de plasticieni este Lică (Alexei) Sainciuc, care, de asemenea, își manifestă talentul în variate domenii ale artelor, precum pictura, grafica de șevalet și grafica de carte. În discursul său plastic, continuatorul tradiției familiei a elaborat un limbaj propriu, recognoscibil și irepetabil. Compoziția „MENURA SUPERBA” (1969) (A1.359), deși reproduce aspectul păsării de un anumit tip, dă dovadă de o mare doză de convenționalitate grafică, constituind la nivel de sugestie o pasăre-simbol arhetipal. Penajul ei este sugerat printr-o structură grafică constituită din haşuri suprapuse în mod geometrizat. Amprenta timpului pe hârtia îngălbenită devine și ea un mijloc de expresie plastică a imaginii grafice.

În creația artistului remarcăm portretul policrom „Glebus cu ciocanul”, realizat cu pixul (circa 1975) (A1.360), unde trăsăturile faciale sunt atent tratate, cu utilizarea unor incursiuni coloristice, iar mâna cu ciocanul aflată în prim-plan este reprezentată liniar.

La expoziția dedicată centenarului artistului I. Vieru desfăşurată la Muzeul Național de Istorie a Moldovei (de la 17 august până la 26 septembrie 2023), a fost prezentă compoziția cu valoare de șarjă „În atelierul de lucru” (A1.361), realizată în cariocă, în care apărea interiorul atelierului pictorului de pe strada N. Dimo. Limbajul narativ al lucrării, prin care se observă clar schimbarea în timp a peisajului peste fereastră, îl putem asocia cu maniera narativă a schițelor rapide ce ilustrează numeroase ediții periodice recente. În aceeași cheie stilistică sunt realizate scenele policrome de gen, intitulate „2 mai la pădure” (1973) (A1.362), în care se resimte alura specifică perioadei reprezentate, în special prin aspectul numeroaselor obiecte de epocă.

Printre desenele policrome de alt tip din aceeași perioadă vom evidenția compoziția grafică „Rudi, bisericuța” (1975) (A1.363), în care apare edificiul de cult cu o istorie seculară, un exemplu remarcabil al arhitecturii ecleziastice moldovenești.

Deținătorul unui șir de distincții, pictorul Ion Tăbârță, a practicat şi genul portretistic. Lucrarea sa „Autoportretul” (1975) (A1.364), spre deosebire de alte opere realizate, se distinge printr-o expresivitate subtil autoironică.

Dacă desenele anilor 1960 ale graficianului se remarcau prin varietatea semitonurilor și o ușoară stilizare care sentimentaliza chipul feminin („Domnișoara Ana”, 1967 [A1.365]; „Portretul studentei”, 1965 [A1.366]), lucrările următorului deceniu se distingeau deja prin tipizarea și monumentalizarea personajelor, plasticitatea liniei devenind hotărâtoare pentru imaginea grafică („Capul fetiței”, 1972 [A1.367]; „Portretul elevei”, 1970 [A1.368]). Același procedeu va fi dezvoltat și în următorul deceniu („Zinaida”, 1981 [A1.369]).

Monumentalitatea compoziției desenului „Mamă” (1972) (A1.370) realizat de I. Stepanov este obținută prin poziția frontală a chipului stilizat ce conferă lucrării solemnitate. Personajul este poziționat aproape hieratic și privește direct la receptor.

În perioada enunţată pictoriţa E. Romanescu nu renunță la modelarea chipului prin raportul dintre umbră și lumină. Limbajul plastic al artistei capătă valenţe expresioniste („Portretul primului combainer V.Z. Spanciog”, 1972 [A1.371]; crochiul „Cap de bărbat” [A1.372]). În crochiurile „Sălcii la Dunăre” (A1.373) și „Salcâmi bătrâni” (A1.374) imaginea copacilor devine o poezie grafică, iar în desenele urbanistice „O stradă din Chișinău” (A1.375) și „Alee în parc” (A1.376) este poetizată ambianţa arhitecturală veche, artista redând convingător atmosfera zonei istorice a orașului. Altă categorie de lucrări grafice o constituie schiţa rurală „Bătrânii satului” (A1.377), crochiul cu luntri (A1.378) şi crochiul „Femei la adunare” (A1.379), iar cu lucrarea „Femei” (1967) [167, p. 28] (A1.380) artista a participat la expoziția republicană de desen (1975). Numeroase lucrări au fost realizate de E. Romanescu în călătorii ori în baza impresiilor și studiilor. Merită de remarcat ciclul spaniol al artistei: crochiurile „O stradă din Sevilla” (A1.381), „Casa El Greco în Toledo” (A1.382), „Poarta Toledo în Madrid” (A1.383) ş.a.

Plasticianul A. Colîbneac preferă să reprezinte ambianța zonei industriale. Printre călătoriile de creație semnificative în care au fost realizate cicluri mari de lucrări se numără și o călătorie la Kozlodui, Bulgaria (1975). În seria sa de portrete artistul experimentează diverse formule compoziționale, începând cu portrete în profil inspirate din arta Renașterii nordice (A1.384) şi terminând cu personaje reprezentate în anturajul uzinelor contemporane (A1.385). A realizat de asemenea un număr mare de peisaje industriale.

Graficianul a realizat portretul „Eroul muncii socialiste M.E. Dovzhik” (1979) (A1.386) în tehnica desenului în creioane colorate, care a fost publicat în albumul *Artiști la cel de-al*

zecelea plan cincinal (1981) [211]. În lucrarea de faţă autorul suprapune compoziția cromatică convențională peste schema grafică.

Autoportretele cu barbă (A1.387) ale lui A. Colîbneac au fost realizate în timpul călătoriei la Dresda, Germania (1970) și sunt interesante prin spontaneitatea soluţionării grafice. Artistul reprezentat într-o ambianță străină se simte încătușat psihologic, creându-se impresia că personajul este permanent cu ochii în patru. Tot în această călătorie a fost realizat și „Portretul lui Joachim Aschenbach" (A1.388), în care schema compoziției conferă personajului o ținută solemnă și monumentală.

În creația sa picturală A. Colîbneac apelează la posibilitățile polifoniei cromatice și valorifică particularitățile specifice acuarelei. Crochiurilor cromatice le este caracteristică aceeași spontaneitate ludică pe care o relevăm și în alte tehnici ale graficii. În autoportretul în gamă rece (1973) (A1.389) artistul deconstruiește forma, fiind inspirat de formule plastice cubiste, însă plasticianul renunță la rigiditatea desenului cubist, apelând la posibilitățile pe care le oferă tehnica acuarelei pe umed și sugestia culorii ce plasează opera în zona de interferență a cubismului şi fauvismului. Lucrarea în ansamblu constituie încă un pas spre cunoașterea unei dimensiuni a propriei personalități din afara sferei raționale. Graficianul apelează adesea la șarjarea imaginii portretizatului – cazul crochiului realizat în acuarelă (1973) (A1.390) unde plasticianul lungește și îngroașă gâtul în raport cu umerii înguști conferind imaginii ușoare note comice.

Desenul cu privirea îndreptată în jos (1973) (A1.391), executat destul de energic la nivel de formă plastică, reprezintă, totuşi, o stare mai mult flegmatică a portretizatului. Artistul demonstrează variate caractere ale liniei trase cu creionul simplu. Pe alocuri linia hașurii, trasă cu latul creionului, se transformă într-o pată gri de variate intensități peste care trece linia subțire a creionului ascuțit.

Interesant este autoportretul liniar realizat în tuș, ce reprezintă protagonistul mergând îngândurat pe stradă (1973) (A1.392). Ţinuta autorului este aproape tipică pentru un artist plastic. Lejeritatea liniei se combină cu interesul și grija pentru detaliu. Limbajul lucrării de șevalet este aproape de narativul unei ilustrații de carte cu note satirice, prezentând rutina de fiecare zi a graficianului care merge la serviciu.

Seria de autoportrete conține, la prima vedere, note autoironice. Un exemplu elocvent este „Autoportretul în pălărie cu pene", realizat la 4 octombrie 1973 (A1.393). Aici expresia demonstrativ serioasă a feței, cu o privire plină de autoîmplinire, contrastează cu pălăria bizară. Ultima face aluzie la imaginea faimosului personaj d'Artagnan din literatura romantică franceză,

deși forma gulerului cămăşii, chipul artistului și limbajul desenului aparțin clar anilor 70 ai secolului al XX-lea. Astfel artistul se autoironizează introducând accesorii anacronice.

Pentru limbajul lui A. Colîbneac este caracteristică predominarea liniei, însă în seria analizată putem constata nu doar varietatea compozițiilor portretistice, dar și varietatea mijloacelor grafice de expresie plastică. În desenul realizat la 16 decembrie 1973 (A1.394) plasticianul modelează forma prin intermediul eclerajului. Clarobscurul conferă stare de tensiune și incertitudine monologului vizual, care este intensificat de mâna din prim-plan – gestul caracteristic unui reprezentant al intelectualității este surprins într-o poziție nesigură, personajul parcă palpează ușor propria față. În ansamblu, imaginea amintește de stările neobișnuit de complexe ale personajelor din filmele regizorului suedez Ingmar Bergman (1918-2007).

În alte desene, realizate în același an (datate cu 9 octombrie 1973 [A1.395] și 12 octombrie 1973 [A1.396]), plasticianul apare în racursiuri dinamice, reprezentate prin limbajul expresiv liniar, tipic pentru creația artistului. În desenul datat cu 27 septembrie 1973 (A1.397), A. Colîbneac pozează într-o ipostază melancolică, dar, în același timp, se reprezintă parcă în glumă. Ritmicitatea liniilor de pe cămașă contrastează cu linia impulsiv haotică a părului zburlit, care, în ansamblu, constituie un context convențional grafic pentru a reda privirea. Simțul ritmului permite artistului să fie la maxim laconic și convingător.

„Autoportretul” (1974) (A1.398), realizat în creion, îl reprezintă pe grafician într-o ținută oficială, cu degetul arătător ridicat în sus, privind spre spectator. Pare că protagonistul tocmai a încheiat un discurs foarte important, ținut într-o tonalitate de mentor. Unele portrete par a fi nişte roluri interpretate de artist – cercetător al sufletului uman, obiectul cercetării fiind el însuși. Nu este întâmplător faptul că într-un interviu A. Colîbneac vorbește despre importanța în formarea viziunii sale artistice a lucrărilor lui Friedrich Nietzsche (1844-1900), Fiodor Dostoievski (1821-1881) și Franz Kafka (1883-1924) [22, p. 15]. Plasticianul revalorifică problemele existențialiste în limbajul artei vizuale și în contextul etapei istorice căreia îi aparține.

În „Autoportret cu țigara în mână”, realizat în 1974 (A1.399), starea de concentrare maximă se citește în expresia ochilor, în ținută și mimica feței, precum şi în poziția mâinilor. Comparând lucrările din această serie elaborate la diferite etape ale vieții, putem urmări amplitudinea limbajelor grafice folosite de artist: de la reducerea la maxim a detaliilor în vederea obţinerii laconismului imaginii artistice la reproducerea lor foarte atentă, în funcție de obiectivul propus.

În autoportretul din atelier (1976) (A1.400) remarcăm dualitatea spațială. Ne dăm seama că plasticianul desena reflecția sa în oglindă, dar, în același timp, atrag atenţia ochii țintiţi spre spectator și spațiul în care potretizatul se află. Astfel, din spațiul liniştit al atelierului privirea

ajunge într-o lume în perpetuă schimbare. Prin această compoziție plasticianul parcă exprimă dorința de a se separa de lumea exterioară agitată, afirmând că aparține întru totul spațiului liniștit al atelierului. Cărțile de pe rafturi, schițele, instrumentele sunt asemenea unei baricade după care plasticianul parcă vrea să se ascundă, dar fără să piardă legătura cu lumea din exterior spre care privește. Dincolo de prima impresie, ușor ironică, creată de schiță, observăm sentimentul de tristețe în ochii portretizatului care provine din această stare de separare. Artistul, asemenea protagonistului Harry Haller din romanul *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse [35], admiră viața tumultuoasă a spectatorului, dar, în același timp, nu dorește să aparțină în totalitate lumii spectatorului, preferând atmosfera laboratorului său de creație, compania călimărilor vechi, a instrumentelor, a schițelor și a cărților. Rafturile separă lucrarea în registre. Astfel se obține o combinație originală a două genuri – portretului şi natura statică – într-o singură compoziție, unde obiectele descriu personajul portretizat la fel de sugestiv sau chiar mai bine decât însăşi imaginea autorului. Desenul reprezintă personalitatea și atelierul – laboratorul său, care simbolic devine personificat. Toată compoziția este structurată pe ritmuri orizontale și verticale, implicând mai multe compoziții mici. Acestea, de fapt, prezintă lucrările grafice ce sunt în proces de creație pe masa de lucru, repartizate în jurul oglinzii, centrul principal al compoziției. Obiectele desenate sunt asemenea unor cărămizi care clădesc lumea portretizatului. Fermitatea liniei și particularitățile structurii compoziționale ne aduc aminte de plastica caracteristică gravurii în dăltiță, însă în versiunea unei schițe realizate cu creionul simplu.

În lucrarea *A patra dimensiune*, elaborată de Lucia Purice și Vlad Zbârciog, capitolul *Decantări grafice ale documentului şi cuvântului* (1991) [59, p. 58-65] este dedicat lui A. Colîbneac. Autorii și-au propus ca scop identificarea specificului creației graficianului. Iată cum descrie procesul de creație artistul plastic: „Înainte de a concepe o lucrare de inspirație concretă, depistez, în cele observate sau înregistrate pe foaia albă, semne, detalii, ce ar depăși momentul efemer” [59, p. 64]. Dacă în alte lucrări grafice A. Colîbneac tinde să „depășească momentul efemer”, în autoportrete, din contra, plasticianul formulează în imaginea portretistică o stare de moment. Astfel, în serie vedem o galerie de stări variate de spirit prin care artistul se întreabă: „Cine trece prin aceste stări?”, „Cine este persoana căreia mă pot adresa cu apelativul «eu»?”, „Unde trece hotarul între „eul” de moment și „eul” general valabil?”. Reprezentând varietatea stărilor de spirit, graficianul încearcă să intuiască această limită.

În autoportretul pe fundal negru (1976) (A1.401) remarcăm starea lăuntrică de neacceptare personală, când personajul vrea să se închidă ermetic în sine până nu rezolvă o problemă chinuitoare de ordin particular. Personajul este reprezentat din spate, iar dungile din

prim-plan se percep ca un obstacol psihologic. Compoziția constituie expresia stării de anxietate existențialistă, atât de atent cercetată în operele literare preferate.

Multe desene din această serie, precum „Autoportretul cu țigară” (1976) (A1.402), dispun de o mare doză de convenționalitate grafică ce nu știrbește din recognoscibilitate, deoarece scoate în evidență trăsăturile tipice și exclude tot ce este întâmplător. Astfel, imaginea artistică ajunge la condiția laconismului maxim.

„Autoportretul cu dinții încleștați” (1976) (A1.403) este interesant prin sincretismul limbajului postmodern. Plasticianul tratează formulele expresioniste în cheia stilistică a desenului tradițional. Lucrarea nefinisată intenționat constituie o „grimasă” a gestului artistic. Reprezentarea grimaselor ori expresiilor crispate ale fețelor o putem întâlni nu doar în autoportretele lui Rembrandt van Rijn în perioada barocului, dar și la Francis Bacon (1909-1992) în a doua jumătate a secolului al XX-lea [83].

Soluția compozițională a „Autoportretului în salonul de spital” (1979) (A1.404), precum și limbajul plastic care predispune pentru detaliu, prezintă o reactualizare a formulelor plastice renascentiste în contextul etapei contemporane. Meticulozitatea în tratarea formei, care provoacă privitorul să perceapă caracterul și individualitatea persoanei portretizate prin contemplarea detaliilor, se regăsește în creația mai multor artiști moldoveni care activau în perioada anilor 70 ai secolului al XX-lea. Putem întâlni un asemenea limbaj în picturile V. Rusu Cioabanu („Portretul regizorului Ion Sandri Șcurea”, 1974; „Micul dejun”, 1979 ș.a.). Apelul la moștenirea perioadei renascentiste se regăsește și în creația lui I. Bogdesco, cel cu care A. Colîbneac întotdeauna a păstrat relații de prietenie. În lucrarea autoportretului realizat în salonul de spital plasticianul raportează chipul personajului la peisajul din fereastră care deschide privitorului orizonturi distante, sugerând astfel puternica iluzie de adâncime spațială. Acest cadru ce prezintă o panoramă urbană cu cartiere recent construite ajută spectatorul să perceapă chipul tânărului, plin de forță, absorbit de noi și îndepărtate orizonturi. Ideea de „tinerețe” a orașului ne sugerează și macaraua din dreapta personajului, al cărei ritm ascensional este repetat de felinar, turnul de televiziune și antena radioului de pe pervaz.

Perspectiva peisajului și elementele secundare ale compoziției sunt construite dintr-o rețea de linii trase cu creion simplu și cu creioane colorate de culoare albastră și cafenie. Această structură liniară ne ajută să percepem chipul personajului care privește pătrunzător spre spectator. Caracterul rigid și precis al liniei este caracteristic graficii lui A. Colîbneac. În cazul portretului examinat precizia hașurilor creionului care conturează volumul este asemenea caracterului liniilor specifice pentru gravură incizată. Prin detaliu, claritatea și ascetismul limbajului, pe care poate să și le permită doar un desenator iscusit, lucrarea obține o puternică

forță de expresie. În ansamblu, imaginea artistică consolidează spiritul de demnitate și măreție a omului care aparține epocii sale. Lucrarea având o structură compozițională statică, constituită din ritmuri orientate vertical și orizontal la nivel de formă, exprimă un mesaj cu încărcătură dinamică la nivel de conținut [78]. A. Colîbneac este interesat de caracterul și psihologia omului integrat în cadrul urban, iar peisajul îl ajută în atingerea obiectivului propus. Lucrarea în cauză este al doilea autoportret în care artistul înscrie propria imagine într-o ambianță urbană ce reflectă poziția civică activă a plasticianului.

O altă fațetă interesantă a creației artistului o constituie schițele de portret realizate în timpul numeroaselor întruniri la care lua parte. Această categorie de lucrări nu a fost predestinată publicului larg, dar reprezintă un interesant document al epocii.

În 1974 apare portretul pictorului Petru Jireghea (A1.405) în care A. Colîbneac prin ritmicitatea aproape caligrafică a liniilor ondulate redă trăsăturile individuale și caracterul modelului. Tot în anii 1970 au fost executate portretele artiștilor plastici Anatol Grigoraș (1976) (A1.406), Boris Șirocorad (1978) (A1.407), Nicolae Coțofan (1977) (A1.408), Dmitri Negreanu (1979) (A1.409) şi Gunar Krollis (1977) (A1.410). Procedeul nefinisajului se recunoaște în portretul artistului Mihail Burea (1977) (A1.411). Artiștii Maia Cheptenaru-Serbinov (1977) (A1.412) și Nelly Sajin (1979) (A1.413) sunt reprezentate într-o stare melancolică. Cu anul 1979 sunt datate două crochiuri liniare care îl înfățișează pe compozitorul Eugen Doga (A1.414).

În portretul pictorului, poetului și animatorului Oleg Zemtsov (1973) (A1.415) A. Colîbneac construiește compoziția prin linie, reprezentându-l pe artist lucrând într-un interior. În ușoară caricaturizare și hiperbolizare a trăsăturilor individuale ale portretizatului sesizăm continuitatea limbajului grafic expresionist.

Dacă comparăm creația artistului cu cea a lui I. Bogdesco și L. Grigorașenco, doi mari desenatori ai generației mai vârstnice, putem constata că A. Colîbneac nu aspiră spre integritatea clasică a primului și nici spre dimensiunea romantismului istoric a celui de-al doilea, fiind concentrat pe actualitatea zilei în care este prezent, pe imaginea contemporanului și, în cazul autoportretului, pe imaginea sa la momentul actual. L. Grigorașenco și I. Serbinov dispun de o viziune picturală în desen, compoziția și cromatica lucrărilor acestor plasticieni sugerează o anumită stare și creează o atmosferă aparte; ei obțin iluzia spațiului prin intermediul petei ori al nuanțelor cromatice. A. Colîbneac combină tenacitatea ludică a artei occidentale cu lirismul contemplativ oriental. Astfel, aceste interferențe se combină într-un limbaj grafic inedit, în care graficianul este integru și recognoscibil. Artistul posedă o viziune grafică originală – el operează preponderent cu linia ce conturează silueta generală a obiectului sau accentuează anumite detalii, a căror importanță nu este în documentarea realității, dar în constituirea, în ansamblu, a unei

structuri grafice complexe, percepută ca o poezie ascetică a liniei. Plasticianul este preocupat de chipul omului în care se proiectează spiritul contemporanului. Artistul nu se lasă fascinat de jocul formei plastice, dar o folosește ca mijloc pentru expresia conținutului și atingerea obiectivului propus. În lucrările sale există interes pentru individualitate. Ironia, exagerarea, umorul fin nu transformă portretizatul într-un personaj dintr-o realitate plastică artificială, dar din contra, „sculptează" omul care a stat în fața artistului cu variatele sale trăsături individuale și stări de spirit, pe care artistul le surprinde cu măiestrie în crochiuri. Cu toate că graficianul apelează la hiperbolă în limbajul plastic, el o folosește pentru a evidenția individualul și nu oscilează în distorsionarea chipului, manifestând respectul pentru imaginea portretizatului şi demnitatea lui umană. Plasticianul știe să aleagă pentru modelul său o cheie stilistică aparte, fiind în fiecare lucrare diferit, dar întotdeauna recognoscibil [84]. În seria de autoportrete ale lui A. Colîbneac apare încercarea de a depăși limitele artei spațiale şi tendinţa spre o reprezentare temporală, remarcându-se, în primul rând, schimbările stărilor lăuntrice. Autoportretele și portretele artistului nu sunt simple reproduceri ale unor trăsături individuale, ci o reflecție asupra destinului persoanei portretizate. Maestrul nu multiplică o singură manieră, la un moment dat elaborată, ci alege pentru fiecare model o soluție plastică individuală, fapt ce denotă o mare virtuozitate a îndemânării grafice a plasticianului.

În creația picturiței A. Zevin subiectele de gen, rezolvate conform metodei desenului clarobscur, dispar cu timpul, pentru artistă devenind prioritară construcția liniară a schemei grafice unde anume linia posedă expresia plastică. Grafica artistei este prezentată cel mai amplu în genul portretului, care constituie un material documentar al epocii. Aici sunt surprinse chipurile diferitor personalități: „Matus Livșiț" (anii 1950 [A1.416] și 1963 [A1.417]), „Fira Grecu" (1952) (A1.418), „Ludmila Țonceva" (1963) (A1.419), „Ludmila Toma" (1978) (A1.420) şi „Lida Berova" (1966) (A1.421), viitoarea profesoară de arte plastice, reprezentată în limbajul grafic al stilizării artei naive. Două schițe îl reprezintă pe sculptorul Lazăr Dubinovschi (1970) (A1.422): prima înfăţişează doar fața portretizatului asemenea unei măști modelate cu creionul, materialul grafic preferat al artistei, și cealaltă liniară, care printr-o linie surprinde trăsăturile general-tipice ale portretizatului reprezentat în timpul lecturii. Majoritatea schițelor de portret sunt realizate în câteva versiuni și ne prezintă cercul colegilor apropiați ai artistei. În unele schițe personajele au trăsături ușor șarjate. Portretele „Student" (1970) (A1.423) și „Studentă" (1972) (A1.424) prezintă chipurile tinerilor, în a căror înfăţişare sesizăm timiditate și o anumită tristeţe, puțină naivitate, atât de specifică junimii în perioada de formare a personalităţii mature.

Schițele de naturi statice ale artistei constituie niște scheme elaborate ca material pregătitor pentru lucrări de format mare având preponderent structură liniară („Natură statică cu rodii” [A1.425]; „Schiță a unei naturi statice florale cu două vaze” [A1.426]; „Glastre”, 1979 [A1.427]; „Vase din piatră”, 1967 [A1.428]).

Genul portretului este unul reprezentativ pentru creația pictorului G. Munteanu, în această perioadă fiind realizate lucrările grafice „Moldoveancă” (1973) (A1.429) și „Eugenia” (1976). Activitatea plasticianului a fost înalt apreciată de contemporanii săi. Artistul plastic Gheorghe Vrabie consemnează: „Gheorghe Munteanu este un bun desenator, desenul fiind considerat demnitatea, onestitatea artei. În desenele sale, bine închegate, fiind exprimat esențialul – caracterul și starea interioară a personajelor. Calitatea de desenator se poate vedea și din picturile sale prin tușele sigure și energice de penel, prin care sunt modelate și evidențiate forma obiectelor și ansamblul compozițiilor, plastica și tehnica imaginilor” [66, p. 214]. G. Munteanu reprezintă veridic trăsăturile individuale, păstrând distanța respectuoasă față de cei portretizați.

Ultimul deceniu sovietic a fost perioada descătușării de ideologizare a procesului artistic. Prin urmare, discursul plastic, anticipând transformările socioculturale, devine mai variat. La sfârșitul acestei perioade are loc „perestroika”, ce constituie etapa de tranziție spre o nouă paradigmă socio-culturală. Deși politica în sfera artelor plastice era încă ideologizată, clasa intelectuală aspiră totuși spre o nouă realitate. Această discrepanță se proiectează în arta plastică prin criza metodei realismului socialist. Portretele artiştilor plastici produc tot mai mult impresia unor meditații pe marginea destinului modelului, anume prin varietatea și originalitatea structurilor compoziționale. Temele solicitate în cadrul comenzilor sunt trecute și realizate prin prisma sensibilității individuale a artistului care se distanţează de clișeele artei angajate.

I. Bogdesco continuă să realizeze coerent programul creației sale, cu accent pe domeniul graficii de carte, fiind îndeosebi preocupat de tehnica gravurii în dăltiță. În amintirile sale plasticianul relatează despre procesul de lucru asupra ilustrării romanului *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift (1667-1745) [75]. Artistul alege tehnica gravurii cu dăltița, reprezentativă pentru secolul al XVIII-lea în care a fost scris romanul, dar foarte rar practicată în secolul al XX-lea. Forzaturile cărții constituie hărțile traseelor parcurse de protagonist. În 1981, la cel de-al 23-lea Concurs unional de grafică de carte desfăşurat la Moscova, lucrarea a fost recunoscută drept cea mai bună realizare grafică a anului. Ilustratorului i-a fost decernată cea mai înaltă distincție din URSS în acest domeniu – diploma Ivan Fiodorov. La expoziția care a avut loc în anul 2021 în Galeria Tretiakov „Lumea gravurii pe metal. Din ciclul «tehnici și materiale ale gravurii»” au fost expuse câteva gravuri realizate pentru această carte [258]. În general, schițele care au anticipat seria de gravuri incizate se disting prin apelul la expresivitatea spontană şi dinamismul

liniei, aceasta sugerând iluminarea, iluzia tridimensionalității şi starea personajului, variind de la o subtilă finețe la impulsivitate interioară.

Pe tot parcursul creației artistul rămâne preocupat de ambianța satului moldovenesc, a cărui imagine a fost documentată în varii lucrări. În perioada vizată a fost realizată schița „Femeie cu mâna în șold" (1984) (A1.431), în sanguină, care posedă o tentă ușoară de teatralizare. În grafica de carte a artistului este prezentă o subtilă hiperbolizare grotescă.

Altă schiță cu acelaşi generic este „Curtea moldovenească" (1984) (A1.432), realizată în sepia. Lucrarea se remarcă printr-o compoziție aproape idilică şi motivul rustic ce apelează la tradiția desenului baroc, cu laviuri transparente, ce prezintă lumina unei amiezi de vară. Însă figura gârbovită a femeii vârstnice ce traversează curtea țărănească inundată de soare, ne duce cu gândul la discrepanța dintre generații în secolul urbanizării accelerate. Schiţa ne captează atenția prin măiestria execuției unui motiv absolut ordinar şi ne provoacă să răspundem la întrebări deloc ușoare care rămân foarte acute și la momentul actual.

O serie de scene surprinse din cotidian („Pe bancă", 1982 [A1.433]; „Pescarii Constanței", 1980 [A1.434]), redau foarte sugestiv atmosfera acțiunii. Privitorul devine martorul unei realități aparte construite de artist, care fascinează prin spiritul său melancolic încordat.

Prezintă interes publicațiile de autor în care I. Bogdesco îşi exprimă propriile gânduri despre artă [116; 117; 119; 118]. În 1987 este editat un album voluminos cu reproducerile lucrărilor maestrului [117], compus din cinci compartimente ce ţin de ilustrație, caligrafie, grafica de șevalet, desen şi artă monumentală. La începutul fiecărui compartiment, pe *schmutztitlu*, plasticianul îşi expune propriile gânduri, teoretizând pe marginea unor segmente ale creației sale. Iată ce scrie artistul despre importanța desenului: „Pentru mine desenul întotdeauna a fost și rămâne sâmburele creației. Niciodată nu am pus la îndoială importanța lui, ca a unui mijloc primordial și viguros pentru cercetarea profundă a vieții, asigurarea veridicității creației artistice, transmiterii propriilor gânduri și trăiri" [117, p. 111]. Articolul introductiv pentru acest album (autor D. Golțov) este divizat de asemenea în câteva compartimente printre care se numără și cel intitulat *Desenul și grafica de șevalet* [117, p. 10-12]. Aici sunt propuse analizele și caracteristicile concise ale particularităților creației maestrului.

Încă un desenator de primă mărime al perioadei vizate este Leonid Grigorașenco (1924-1995). Creația artistului a fost cercetată de contemporanii săi, criticii de artă M. Livşiţ și D. Golțov [174; 136; 138]. În textul lui M. Livșiț, în care autorul analizează critic caracterul narativ al acuarelelor acestuia, se resimte amprenta epocii sovietice [174]. Articolele introductive scrise de criticul de artă D. Golțov pentru cataloagele editate în anii 1981 [136] și 1986 [138] prezintă biografia și lucrările artistului. Textul publicațiilor este scris într-un limbaj de epocă, formulat

prin prisma conceptului funcției formatoare și educative a artei, ca fiind una prioritară în societatea sovietică [136, p. 30]. În publicația din 1981 [136] găsim o scurtă descriere a desenelor executate în perioada timpurie, când plasticianul lucra intens în domeniul graficii de carte [136, p. 7], precum și analiza detaliată a tabloului „Tribut plătit prin sânge" [136, p. 14-15]. Amintim că numeroase studii în desen și schițe pregătitoare pentru tablou au fost expuse pentru prima dată în 2015 în incinta MNAM la expoziția comemorativă „Leonid Grigorașenco. Reflecții cu creionul în mână" [6]. Analizând creația artistului D. Golțov consemnează: „Pe la sfârșitul anilor șaizeci Leonid Grigorașenco a avut de suportat o anume influență …din partea unor astfel de maeștri ca Ghelii Korjev…" [136, p. 28]. Este de remarcat că în perioada menționată pictorul G. Korjev reprezenta preponderent scene de gen, cu un număr redus de personaje, abordând o problematică de ordin social. Particularitățile principale pentru creația artistului îl constituiau psihologismul personajelor și soluțiile compoziționale neordinare. Însă L. Grigorașenco este preocupat de teme istorice, realizând compoziții cu caracter narativ (fapt menționat de D. Golțov [136, p. 6]), în care sunt încadrate mai multe figuri. În cazul operelor sale problema psihologismului firesc este diminuată în favoarea reprezentării acțiunii.

Eboșele realizate de L. Grigorașenco din natură au fost editate într-un număr mai mare în cataloagele din anii 80 ai secolului al XX-lea [136, 138]. Publicații de o bună calitate au apărut în anii 2006 [16] și 2016 [5], însoțite de texte analitice ale criticilor de artă. Interesul cercetătorilor față de schițele realizate din natură apare mai târziu. Pentru a le aprecia la justa lor valoare era nevoie de o distanțare în timp.

Albumul despre creația lui L. Grigorașenco, editat în cadrul seriei *Maeştrii artei basarabene din secolul al XX-lea* [16], include articolul *Un alt Grigorașenco,* semnat de criticul de artă Irina Calașnicov. Pe lângă lucrările publicate în premieră autoarea prezintă personalitatea artistului dintr-un alt unghi de vedere față de acela din sursele descrise mai sus. Dacă în publicațiile anterioare L. Grigorașenco apare practic ca un artist model al perioadei sovietice, I. Calașnicov tinde să-l prezinte ca pe un om în contextul unei etape istorice concrete, punând în evidență fațetele creației ignorate de critica timpului. Textul este expus într-o formă ştiinţifică-populară din considerentul că se adresează unui public larg de cititori. I. Calașnicov cercetează creația și biografia plasticianului dintr-o anumită retrospectivă istorică, detașând personalitatea sa de cadrul politico-ideologic prin al cărui filtru era prezentată anterior. Lucrarea prezintă laturile mai puțin cunoscute ale creației artistului, precum şi numeroase analize ale desenelor, crochiurilor și eboșelor, schițelor de figuri, portretelor, compozițiilor grafice ș.a. Obiectivele artistice sunt formulate cu mare atenție. Însă unele încercări de a raporta compozițiile grafice la trăirile lăuntrice ale plasticianului capătă o tentă subiectiv-literară. Iată ce scrie criticul de artă:

„Dacă din numeroase elaborări ale acestui om talentat ar fi ajuns până la noi numai desenele sale, acestea ar fi suficiente pentru a-l considera pe autorul lor un mare maestru al artei basarabene din secolul al XX-lea” [16, p. 15].

Încă un text scris mai recent despre personalitatea artistului se găseşte în albumul *Arta maeştrilor basarabeni din secolul al XX-lea* [5]. Autorul textului, criticul de artă T. Stavilă, începe discursul său cu un răspuns critic referitor la studiul introductiv al I. Calaşnicov, descris anterior. Cercetătorul atrage atenția la acele aspecte ale creației și activității artistului care nu au fost elucidate în ediția precedentă. După descrierea biografiei urmează analiza diverselor aspecte ale creației artistului.

I. Bogdesco și L. Grigorașenco s-au afirmat anume ca graficieni-desenatori în perioada RSSM. Edițiile publicate la acea vreme tratează adesea unilateral personalitatea acestor artiști prin faptul că o raportează la concepte politice de epocă. Publicațiile din ultimele decenii încearcă să abordeze aspectele nevalorificate anterior ale creației și ale modului de gândire specific plasticienilor. La momentul actual nu dispunem de studii fundamentale ce ar permite prezentarea multilaterală şi complexă a acestor personalități.

Notiţele personale ale lui L. Grigoraşenco le putem găsi în pliantele expozițiilor care au avut loc în incinta MNAM [6; 45; 46]. Tensiunea și efervescența gândirii s-au proiectat, în primul rând, în discursul grafic al plasticianului. Reprezentativă este seria autobiografică de desene cu denumirea „Tinerețea mea pe timp de război”, realizată pe marginea evenimentelor la care a participat artistul fiind adolescent. Din această serie fac parte lucrările: „De gardă pe strada Aleksandrovskaia” (1986) (A1.435) şi „Ultimul camion. Chișinău, 1941” (1988) (A1.436). În cel de-al doilea desen putem vedea clădirea Gimnaziului pentru fete, fondat de principesa Natalia Dadiani (1865-1903). Lucrarea este realizată pe o coală de hârtie de culoare gri, nuanță care accentuează starea agitată a personajelor și atmosfera în care are loc acțiunea. Pentru a obține iluzia profunzimii, L. Grigorașenco contrapune grupul de personaje din primul plan cu grupul din planul secund. Grupul din prim-plan este plasat într-o umbră. Personajele sunt desenate cu creion simplu și doar unele detalii apar în varianta color. La fel, cu creioane colorate sunt prelucrate cutiile și sacii pe care le duc soldații. În planul secund vedem un grup de personaje plasat în lumină, desenat în culoarea albă. În grupul din primul plan se află autoportretul artistului plastic. Desenele sunt completate cu notițele artistului, fapt ce conferă lucrărilor un aspect intim.

La începutul celui de-Al Doilea Război Mondial, după ce a terminat primul an de studii la Școala de Arte din Chișinău, clasa lui A. Baillayre, L. Grigorașenco a fost recrutat în armată la

vârsta de 16 ani, neatingând vârsta minimă pentru mobilizare. Ulterior a luptat în batalionul de distrugere [16; 77].

În desenele sale artistul plastic, precum pe foile unui jurnal, fixează cu lux de amănunte străzi, edificii, diverse împrejurări şi gânduri. Spiritul epocii s-a manifestat plenar pe colile desenate cu o uimitoare măiestrie.

Fascinantele sunt şi albumele de crochiuri, pe ale căror foi sunt înfăţişate multiple scene istorice şi biblice cu variate inscripţii. Caracterul spontan al imaginilor este dovada nu doar a extraordinarei măiestrii tehnice, dar şi a erudiţiei neordinare. Printre desene cu subiecte istorice se numără „Boris şi Gleb" (A1.437) şi „Răfuiala lui Tudor Vladimirescu cu fanarioţii" (1983) (A1.438). Teme biblice sunt explorate în crochiurile „40 de ani în deşert" (A1.439), „Pilat spălându-se pe mâini" (A1.440), „Dansul lui David", „Moise" (A1.441) ş.a. Compoziţiile reprezintă o meditaţie individuală pe marginea subiectelor religioase.

În această perioadă artistul lucrează la serii grafice de lucrări cu subiecte evanghelice („Smochinul blestemat", 1989 [A1.442]; „Cina cea de taină. Aici sunt două săbii. Destul", 1987 [A1.443]; „Spălarea picioarelor", 1987 [A1.444]; „Izgonirea din templu", 1987 [A1.445]). Îl preocupă şi subiectele istorice („Lupta împotriva cotropitorilor", 1985 [A1.446]; „Tribut", 1985 [A1.447]; „Richard-inimă-de-Leu", 1991 [A1.448]), unde luptătorii şi caii plasaţi în diferite racursiuri devin parte a unor spectaculoase bătălii.

Analizând compoziţia grafică „Izgonirea demonilor" (1987) (A1.449), I. Calaşnicov tratează prea simplist şi subiectiv motivul religios din Noul Testament. Din punctul nostru de vedere, porcii, în contextul compoziţiei propuse, sunt reprezentaţi în posesie demonică, dar nu constituie „o veritabilă personificare a răului detestat şi izgonit de Cel de Sus" [16, p. 33]. Nu credem că afirmaţia autoarei „motivul compoziţiei «Izgonirea demonilor» comportă elemente de profeţie: timpul îi va pedepsi pe cei plini de păcate" ar fi relevantă mesajului propus de artist. Făcând o examinare generală a seriei de foi grafice pe teme biblice, autoarea susţine că artistul îşi „concentrează atenţia asupra stării psihologice a personajelor" [16, p. 31]. Din punctul nostru de vedere, L. Grigorașenco este un remarcabil şi inconfundabil regizor al schemelor compoziţionale complexe, sugestive, spaţiale, cu numeroase personaje, dar problema psihologismului nu era prioritară în creaţia sa atât pentru perioada timpurie, cât şi cea târzie, cu excepţia unui număr redus de portrete. Structurile compoziţionale ale subiectelor reprezentate în seria grafică menţionată sunt convingătoare prin caracterul sugestiv al schemelor sale care, pe lângă linia narativă, tind, la nivel de schemă, să exprime problemele esenţiale ale parabolelor evanghelice. Starea emoţională ori starea de spirit a personajelor sale este exprimată în măsura în

care ajută la citirea liniei narative a subiectului, păstrând convenționalitatea rolului personajelor remarcabile prin caracterele sale, dar nu pretind la complexitatea psihologică.

L. Grigorașenco este preocupat, de asemenea, de plastica animalelor, în primul rând, de cea a calului, pe care putea să-l deseneze din memorie în orice poziție și racursiu. A realizat multiple reprezentări ale cailor în scenele de bătălii. Însă există și compoziții în care animalele sunt eroii principali, precum: „Pribegie" (A1.450) şi „Jefuitorii" (1989) (A1.452), unde plasticianul activizează cromatic cadavrele de cai, iar războinicii și victimele lor sunt desenate monocrom cu creion simplu. În lucrarea „Furtul vitelor" (1986) cireada ocupă aproape tot spațiul compoziției. O imagine sugestivă, prin tragismul său, amplificat prin dinamismul compoziției, este galopul caiilor pe câmpul de luptă fără călăreți din gravura în ac sec „Măcelul" (1972). Același motiv se regăsește în compoziția în creion „Cruciadă" (1987).

În portretele grafice realizate la începutul anilor 1980 („Maria Mardare" [A1.453], „Scriitorul Gheorghe Malarciuc" [A1.454], 1981 ş.a.), V. Rusu Ciobanu apelează la o ușoară stilizare preluată din limbajul naiv, tratând trăsăturile celor portretizaţi prin expresivitatea conturului și a liniei foarte precise, completată cu reprezentarea atentă și veridică a detaliilor feței care prezintă într-un mod spectaculos individualitatea modelului.

În portretul pictural al lui Vlad Ioviță (1982) (A1.455) remarcăm trei imagini diferite ca stare, mărime, vestimentație și mișcare ale regizorului, încadrate într-o singură compoziție. Se face aluzie la arta cinematografică, care constituie domeniul de activitate al portretizatului. În aceste trei imagini V. Ioviță este surprins într-un moment de lucru. Fața, mâinile și detaliile vestimentației sunt prelucrate foarte detaliat, fiind sugerată aluzia vizuală la cadrele de pe pelicula cinematografică. Însă aici regizorul a fost pictat anume în baza crochiurilor realizate anterior de artistă. În eboșele plasticienei este realizat studiul preliminar al portretului din variate unghiuri de vedere și racursiuri [18, p. 48] (A1.456).

Comparația dintre varianta grafică (1983) (A1.457) și cea picturală (1984) (A1.458) a portretului Nanei Plămădeală, nepoata lui G. Sainciuc, atestă un traseu de la instantaneu la general și tipic. Dintr-un simplu studiu grafic compoziția picturală devine o meditație asupra destinului persoanei portretizate. Iar comparația dintre schița pentru lucrarea „Anno Domini 1990" (A1.459) și pictura finală (A1.469), arată cum se proliferează motivul orizontului pe al cărui fundal personajele parcă au înțepenit pe o clipă, detașându-se de ritmul accelerat al vieții.

De remarcat este faptul că la o asemenea distanță cronologică e dificil de clasificat operele V. Rusu Ciobanu în limitele unei anumite stilistici cu criterii bine definite. Calificând o anumită perioadă a creației sale ca naivă sau fotorealistă, o facem cu o mare doză de convenționalism. Acest fapt demonstrează autenticitatea și veritabila originalitate a viziunii

artistei. V. Rusu Ciobanu a lăsat o moștenire bogată în arta portretului valorificată prin numeroase publicații ale criticilor de artă. Prin intermediul mijloacelor grafice de expresie plastică artista redă cu măiestrie trăsăturile portretistice ale modelelor sale. În acest caz desenatorul poate fi comparat cu un povestitor iscusit preocupat de modelarea chipului.

Reprezentantul generației mai tinere al dinastiei de artiști, L. Sainciuc dezvoltă tradiția plastică a familiei prin propria individualitate. Spre deosebire de V. Rusu Ciobanu el este preocupat de grafică, în special de cea de carte. Experimentul lui L. Sainciuc vizează nu tehnica, ci imaginea. Comună pentru acești doi artiști este predispoziția spre o sensibilitate axată pe rațiune și caracterul ludic al structurilor vizuale, manifestarea măiestriei prin prelucrarea atentă a detaliului și valorificarea artei trecutului prin prisma contemporaneității.

Lucrarea „Năluca" (1985) [24, p. 223] (A1.470), realizată cu pix, reprezintă o evadare în spațiul subiectiv oniric, raliată, în acelaşi timp, la tendințele suprarealiste ale graficii occidentale. În desenul de faţă recunoaștem atmosfera și detaliile unei urbe basarabene care aidoma unor amprente rămase în memoria autorului defragmentează structura compozițională.

Desenele fetelor (1985) (A1.471), deși produc, la prima vedere, impresia unor studii grafice ale persoanelor văzute la un moment dat de artist, sunt ivite dintr-un context lăsat la discreția privitorului. Artistul reproduce veridic detaliile vestimentației care devin pentru privitorul contemporan însemne caracteristice ale timpului. Caracterul nefinisat al desenului cu trăsăturile faciale subtil hiperbolizate îi conferă o expresie suprarealistă. Plasticianul surprinde instantaneul, utilizând pe alocuri o tratare excesiv de detaliată, ce ne duce cu gândul la arta fotografică.

Metoda grafică a lui L. Sainciuc amintește de procedeele plastice folosite de G. Sainciuc în „Portretul mamei" (A1.227) realizat în perioada interbelică, dar trecute prin prisma sensibilității unei etape mai târzii.

Călătoriile de creație au jucat un rol important în formarea profesională a plasticienilor. În 1981, A. Colîbneac a coordonat un grup de artiști care urmau să reflecte în lucrările lor activitatea întreprinderii ingineriei nucleare „Atommaș" din orașul Volgodonsk, regiunea Rostov. În arhiva personală a pictorului se păstrează un raport, un certificat, un act scris din numele coordonatorului, precum și o serie de fotografii ale întreprinderii și echipei de creație (A1.472) în timpul călătoriei. Ziarul *Volgodonskaya pravda* a publicat un interviu cu A. Colîbneac [107] și un articol al artistei plastice Natalya Bogorodskaya, de asemenea participantă la acest proiect [120]. Cea mai interesantă parte a arhivei o constituie schițele realizate în timpul călătoriei, în care putem vedea nave ce plutesc în apele rezervorului Tsimlianskoie (A1.473), precum și impozantele clădiri industriale. Interesant este desenul executat de pe puntea navei cu

vedere spre „Portul celor cinci mări” (A1.474) și, desigur, interioarele grandioase ale atelierelor de producție de la „Atommaș” (A1.475). A. Colîbneac reprezintă și procesul de producție a pieselor pentru reactoarele atomice. Vom evidenția desenul „Șantierul de asamblare a generatorului de abur”, executat în tuș (A1.476) în baza unor schițe realizate la fața locului (A1.477). Stilistica compoziției poate fi, de asemenea, asociată cu xilogravura Renașterii nordice, unde imaginea umană este parte integrantă a ornamentației grafice. Două portrete de muncitori au fost publicate în ziarul *Literatura și Arta* [48]. Fiind exemple de artă sovietică târzie, acestea nu urmăresc să transmită imaginea unui erou al muncii, compozițiile fiind lipsite complet de patetism. Artistul își propune ca scop reflectarea personalității și a caracterului persoanei portretizate prin elaborarea unei chei stilistice prin care chipul modelului va fi reprezentat cel mai sugestiv.

În „Portretul lui I.G. Lihobab” (1980) (A1.478) A. Colîbneac meditează asupra patrimoniului universal al genului portretului grafic, construind compoziția care reflectă contemporaneitatea. Tratarea detaliată și veridică a trăsăturilor feței și a vestimentației, hiperbolizarea subtilă, precum și hașurile viguroase și contrastante, toate acestea amintesc de vestitele desene ale lui Albrecht Dürer, cum ar fi portretele de bărbați (1518 și 1516), „Ulrich Stark” (1927) și „Ulrich Varnbuler” (1521). Pe exemplul acestei lucrări putem vedea că activitatea artistului se caracterizează prin continuitatea tradițiilor universale ale artei grafice și reconsiderarea lor prin prisma viziunii individuale.

În „Portretul lui I.G. Cosmîci cu nepoata” (colecția MNAM) [166, p. 32] (A1.479) artistul pune accentul pe mâinile bărbatului care contrastează cu mâna fetei. Chipul bunicului este raportat la imaginea copilei aplecate care se simte, cu certitudine, protejată. Iar faptul că ambele personaje poartă cizme din fetru sugerează ideea continuității neamului. Desigur, atât încălțămintea, cât și ceasul de pe raft sunt elemente care îl însoțesc pe om în viața lui cotidiană. Artistul, aranjând în subconștient accentele, creează o imagine coerentă care reflectă valorile fundamentale ale vieții și ale destinului uman. Scopul seriei, conform cerințelor epocii, constituie glorificarea muncii. Răspunzând la acest obiectiv, A. Colîbneac nu urmează drumul bătătorit de colegii săi de breaslă din generațiile anterioare, ci caută formule compoziționale noi care să corespundă temperamentului și caracterului său. Această lucrare, ca și majoritatea compozițiilor realizate de artist, este complet lipsită de patetism. A. Colîbneac exprimă bucuria muncii printr-o scenă liniștită, de gen. În atelierul artistului există o versiune a portretului, realizată în tuș – un exemplu remarcabil al tehnicii în cauză (A1.480). Compoziția acestei lucrări este mai simplă, fiind alcătuită dintr-un singur personaj, I.G. Cosmîci. Este un portret frontal clasic cu mâini. Elementele interiorului nu mai dau pretext pentru interpretări, acestea constituind doar o parte a

fundalului. Tratarea ornamentală a feței și a mâinilor, precum şi a faldurilor hainelor se asociază cu un desen pregătitor pentru xilogravură. Un procedeu grafic similar care interpretează limbajul plastic tipic xilogravurii poate fi observat în portretul din aceeași serie al lui Vladimir Dityuk (A1.481). Prin limbajul în care sunt reprezentate trăsăturile lui I.G. Cosmîci se simte interesul autorului nu numai faţă de biografia modelului, ci și față de lumea interioară a personajului portretizat. Remarcăm că aceste lucrări au fost realizate de maestru în timpul călătoriei de creație în Kazahstan, unele dintre ele fiind publicate atât în ziarele locale, cât și în cele din Kazahstan [49; 248]. Fiecăruia dintre aceste portrete îi corespunde o serie grafică în care artistul dezvoltă diverse scheme compoziționale pe baza desenelor realizate.

În interviul Iulianei Șchircă pentru revista „Noi” (2005) artistul îşi expune propriile gânduri referitoare la genul portretului: „În cazul portretelor nu e suficient să redai exteriorul, este important să-l însufleţești, să-i aplici particularități psihologice” [76]; „Pentru spectatori nu e atât de interesant să cunoască exteriorul artistului, cât, mai degrabă, capacitatea acestuia de a-l compătimi spiritual pe altcineva” [76]. Tot aici, artistul evidențiază importanța atitudinii respectuoase pentru demnitatea umană a portretizatului: „Când este vorba despre portret, trebuie să existe o anumită pioșenie, chiar dragoste în relația rece și seacă” [22, p. 21; 76].

Interesante transformări faciale observăm în autoportretul lui A. Colîbneac cu multe perechi de ochelari, din 1988 (A1.482), unde personajul „îmbracă” masca autoironică de seriozitate mioapă și naivă. Ochii „multiplicați” prin distorsionările optice ale lentilelor fac aluzie la multiplele puncte de vedere ce aduc starea de confuzie și de impas psihologic. De multe ori în arta plastică ori literatură se pot întâlni situații când prin autoironie autorul critică, de fapt, societatea din care volens-nolens face parte.

În anii 1980 au fost realizate portretele șarjate al plasticianului L. Grigorașenco, în care A. Colîbneac scoate în evidență anume activitățile și variatele funcții administrative pe care le deținea artistul. Plasticianul este înfăţişat în diferite situații, la care însuși A. Colîbneac a fost martor: la întruniri oficiale în Palatul Republicii (1986) (A1.483), în Comitetul de organizare a expozițiilor (1980) (A1.484) sau reprezentat alături de telefon (1982) (A1.485).

În același deceniu au fost executate portretele șarjate ale colegilor plasticieni Vasile Nașcu (A1.485, A1.486), Aurel David (1981) (A1.487), Valentin Coreachin (1982) (A1.488), Iakov Averbuh (1987) (A1.489); portretele sculptorilor Robert Derbentsev (1982) (A1.490), Andrei Drevin (1981) (A1.491), Boris Dubrovin (1986) (A1.492); portretele graficienilor Boris Brânzei (1982) (A1.492), Isai Cârmu (1987) (A1.493), Oleg Savostiuk (A1.494); portretele pictorilor Simion Odainik (1984) (A1.495), Nina Danilenco (1985) (A1.496), Victor Cubani

(1987) (A1.497), Filimon Hămuraru (1984) (A1.498); portretul arhitectului Anatoli Kolotovkin (1984) (A1.499) ş.a.

În portretul sculptorului Naum Epelbaum (1982) (A1.500) este combinată rigiditatea sumară a liniei prin care este reprezentat anturajul cu interesul pentru detaliu modelat prin clarobscur, prin intermediul căruia graficianul descrie modelul. Plasticitatea mâinilor accentuează concentrarea lăuntrică, conferind expresivitate chipului portretizat.

Imaginile numeroaselor personalități, precum artiștii: Vasile Cojocaru, African Usov, Mihail Statnîi, Claudia Cobizev, Ion Jumati, criticul și istoricul de artă M. Livșiț le putem vedea în mai multe desene, realizate la diferite intervale de timp și în diferse circumstanțe (A1.501). În seria de portrete ale doctorului în studiul artelor Fiodor Șapoșnicov (A1.502) vedem cele mai variate reprezentări: de la compoziții șarjate, până la crochiuri în care protagonistul apare în stare introvertită și melancolică. O serie de portrete șarjate ale colegilor a fost tipărită în ziarul *Literatura și Arta* [47].

În 1983 a fost realizat portretul criticului și istoricului de artă T. Stavilă (A1.503), care există în două versiuni, prima este crochiul îndeplinit direct în fața cercetătorului și al doilea este compoziția grafică, detaliat prelucrată, la baza căreia a stat acest crochiu. Structura compozițională și dimensiunile reduse trezesc asociația cu un Ex Libris, însă, pentru că această inscripție lipsește, nu o putem astfel califica. T. Stavilă este mai recognoscibil anume în schița inițială care, fără să pretindă la finalitatea logică, constituie un dialog vizual firesc cu portretizatul.

Desenul „Poetul Grigore Vieru citind” (1982) (A1.504) este marcat de o alură romantică. Poziția torsului, mâinile care țin textul, expresia ochilor îngânduraţi – toate acestea constituie ţinuta care reflectă firea melancolică a portretizatului.

În portretul compozitorului Tudor Chiriac, (1989) (A1.505), graficianul, fie și în format redus, tinde să obțină un chip monumental prin care să exprime spiritul muzicii compozitorului, făcând referire la vestitul poem pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică „Mioriţa”.

Artistul are seria de portrete de grup realizate la numeroase întruniri în care sunt surprinse scene întregi cu o variată gamă de stări psihologice ale personajelor, ce sunt încadrate într-o singură compoziție. A. Colîbneac le-a clasificat într-o serie aparte cu denumirea „Întrunirile artiștilor”. Majoritatea lucrărilor din seria în cauză au fost realizate în anii 1976-1982, în perioada în care graficianul ocupa postul de secretar al Comitetului de Conducere al Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova. Desenele sunt completate cu numele personajelor reprezentate ori explicațiile care țin de acțiune sau scopul întrunirii. Inscripțiile sunt spontan încadrate în compoziție în calitate de element grafic. Artistul „împrumută” procedeele compoziționale și

plastice din structurile compoziționale specifice gravurii incizate, dar le interpretează în cheia stilistică a crochiului, cu incursiuni umoristice. Aceste procedee se manifestă prin expresivitatea liniei laconice, care redă forma în spațiu și care în sine presupune un ritm grafic, precum și prin interesul pentru detaliu, care îmbogățește ornamentul acestui ritm. Masele mari de umbră și lumină se disting prin hașuri rigide și paralele. În unele desene, artistul introduce anumite detalii care conferă compoziției o dimensiune ironică, folosind procedeul supradimensionării ori subdimensionării. În compoziția din 23 aprilie 1981 (A1.506), A. Colîbneac construiește ritmul din picioare, scaune, spinări și cefe care constituie primele planuri și doar deasupra lor este plasată persoana care ține discursul – secretarul. În alte desene din această serie, inclusiv în simple eboșe, sunt reprezentați pictorii: Vladislav Obuh, (1983), Anatoli Parșikov; sculptorii: Leonid Fitov, Iurii Canașin; ceramistul Serghei Crasnojon; graficianul Simion Hămuraru; criticul de artă D. Golțov (1979); scriitorul Vlad Ioviță ș.a.

Vedem și desene în care se suprapun multiple portrete încadrate într-o singură compoziție, însă logica prin care acestea au fost combinate ținea de momentul realizării lucrării și pentru privitorul contemporan este greu să o descifreze, în cele mai multe cazuri aceste reprezentări constituiau niște combinații accidentale. Să nu uităm că lucrările de fapt prezentau un jurnal personal și nu presupuneau să fie explicite pentru privitor. În astfel de compoziții evidențiem portretele reușite ale artiștilor: Grigorie Cornienco, Gheorghe Munteanu, Valeriu Pușcaș și portretul savantului Leonid Cemortan (1989). Tot aici evidențiem seria de desene mici unde sunt portretizați ceramistul Mihail Grati, cântăreața Maria Bieșu, scriitorul Ion Constantin Ciobanu, compozitorul Eugen Doga, actorul Mihai Fusu, pictorul Andrei Mudrea, cineastului Mihai Poiată.

Din anii 1980, A. Colîbneac creează compoziții de natură satirică și grotescă, iar acestea fiind narative, poartă amprenta graficii de carte sau uneori sunt completate cu legende și expun probleme sociale la care reflectează plasticianul. Din punctul de vedere al conținutului, dar nu și al formei, ele pot fi comparate cu „Los caprichos” de Francisco Goya sau cu compozițiile lui Hieronymus Bosch.

Lucrările lui A. Colîbneac se recunosc prin virtuozitatea liniei, prin care este construită compoziția. În portretele sale, care constituie schițe rapide, plasticianul știe să păstreze echilibrul între linia laconică și sugestivă care generalizează forma plastică și prelucrarea atentă a detaliilor. Desenele țin de sfera jocului necondiționat și a plăcerii dezinteresate, constituind un produs al contemplării modelului ori a unei acțiuni care unește mai multe persoane într-un portret de grup. Multe dintre lucrările examinate nu au fost făcute pentru simezele expozițiilor.

Din perspectiva prezentului, constatăm că toate constituie mărturia timpului său, înfățișând ori tinerețea contemporanilor, ori chipurile persoanelor care au plecat în eternitate [84].

O reprezentantă a generației mai tinere este Maia Serbinov-Cheptănaru, care a practicat preponderent tehnica pastelului. Artista a început să-şi expună lucrările în anii 1980, participând regulat la expoziile naționale. M. Serbinov-Cheptănaru creează ritmuri cromatice originale care formează structuri dinamice, iar unele soluții compoziţionale reţinute prin noblețea cromatică posedă o tentă de agresivitate. Operele sale demonstrează o armonie a gamei coloristice pusă în raport cu dinamismul compoziţiei şi al ritmurilor geometrizate ale formei plastice. Putem califica acest limbaj plastic drept unul de tranziție de la pictură la desen. Artista acoperă cu culoare întregul spațiu compozițional divizat în suprafețe geometrizate. Prin aceste suprafețe – câmpuri cromatice plasate de obicei în perspectivă, putem percepe direcția generală a ritmului compozițional. Peste structura cromatică se suprapune un desen riguros, subordonat perspectivei liniare, în care predomină linia dreaptă, iar unele elemente sunt schițate la nivel de crochiu rapid. Hârtia acoperită de culoare prezintă o sinteză dintre desen şi pictură – peste picturalitatea câmpurilor cromatice se suprapune desenul ce demonstrează frumusețea liniei, care nu conturează atât forma, cât arată, prin intermediul convenționalității grafice, direcția, dinamica și mișcarea. În perioada vizată au fost realizate lucrările: „Păsări” (1982) (A1.507), „Amurg” (1983) (A1.508), „Pereți” (1983) (A1.509), „Motiv de toamnă” (1982) (A1.510), „Dealul roșu” (1982) (A1.511), „Reflecție” (1983) (A1.512), seria „Uzina de ciment din Râbnița” 1983 (A1.512) ș.a. Dacă L. Grigorașenco, în schițele sale, folosește culoarea pentru documentarea realității obiective, M. Serbinov-Cheptănaru recurge la un ritm liniar și cromatic, prin care la nivel asociativ este percepută atmosfera motivului integrat într-o structură compozițională definită [77].

Variate lucrări în tehnicile desenului găsim în creația pictorilor: Mihail Grecu, Mihail Petric (1923-2005), Ludmila Țonceva (1946-2017), Dimitrie Peicev (1943-2023), Inessa Țîpin (1946-2013) şi Elena Bontea [15]. Pictorul Ghenadie Jalbă a realizat portretele contemporanilor, printre care şi cel al tânărului Petru Hadârcă (A1.514). Lucrările se disting printr-o tratare liberă, dinamică, expresivă și descătușată.

O expresivitate deosebită are desenul în cadrul creației sculptorilor. Or, în 1994 a fost publicat catalogul plasticianului Iurie Canașin [40], unde, pe lângă lucrările de sculptură, sunt incluse și variate desene. Dintre crochiuri grafice vom evidenția seria „Corida” (A1.515), unde personajele sunt redate printr-o linie de virtuozitate caligrafică, ce își schimbă grosimea, transformându-se uneori într-o pată ce formează silueta personajului în mișcare. Prin linia dinamică artistul reprezintă traiectoria mișcărilor precise şi elegante ale toreadorului. În nudurile

plasticianului (A1.516) se percepe inspirația din grafica lui H. Matisse, unde desenatorul exprimă grația corpului feminin prin intermediul liniei.

În grafica artistului genul central, ca și în sculptură, îl constituie portretul. Printre desene ce reprezintă persoane de diferite etnii evidențiem lucrarea „Meșter popular din Ungaria" (1979) (A1.517), unde autorul apelează la o ușoară hiperbolă expresionistă, cu detalierea în spiritul Renașterii nordice. I. Canașin surprinde cu măiestrie caracterul personajului portretizat în crochiuri rapide, fie și sintetizând diferite maniere grafice. În acelaşi timp, dă dovadă de remarcabile calități artistice în desenele de durată, unde studiază atent forma tridimensională în spațiu („Portretul unui tânăr indian"). În schițele de portret feminine artistul surprinde caracterul și starea psihologică a personajelor portretizate prin ritmul și vibrația liniei („Portretul unei femei", „Maria", „Claudia" [A1.519], „Lica", portretele fiicelor). Plasticianul dispune de un șir de portrete grafice ale personalităților notorii cu renume mondial: „Gandy", „Michelangelo Buonarroti", „Ernst Neizvestnîi", „Constantin Brâncuși", „Sculptorul Rabinovici" (A1.520), „Sculptorul Sacai-San", precum și portrete ale personalităților remarcabile din cadrul culturii naționale („Istoricul A. Crihan, doctor în științe, profesor" [A1.521], „Mihai Grecu" [A1.522], „Mihai Eminescu", „Autoportret" [A1.523]).

Desenele sculptorului Dumitru Verdianu se caracterizează prin expresivitatea liniei inspirate la fel din grafica lui H. Matisse, drept exemplu fiind schițe de nud, în creion (1989). Impulsivitatea liniei și a petei în lucrările „Portretul mamei" (1981) (A1.524) și „Autoportret" conferă acestora alura desenului expresionist [14].

De fapt, prin pictură, gravură, sculptură se manifestă miturile din care este țesut conștientul colectiv al unui sistem socio-politic, reprezentându-l, într-o formă directă ori imanentă. Desenul, ca instrument al reflexiei, al căutării și al experimentului, în majoritatea cazurilor, este lipsit de această funcție reprezentativă și prezintă în mai mare măsură sfera intimă, individuală și interiorizată. Dacă pictura reflectă realităţile timpul său, în desene este sesizat mai subtil raportul între ego-ul artistului și contextul unei etape istorice.

3.3. Arta desenului în ultimul deceniu al secolului al XX-lea

În etapa cuprinsă între anii 1991-2000 se cristalizează o nouă paradigmă socioculturală cu particularitățile ei specifice, cea a statului independent Republica Moldova. Astfel în arta vizuală identificăm un spectru mai variat de formule plastice. Însă din cauza crizei economice, apărute în urma restructurării sistemului economic, desenul se practică tot mai puțin în favoarea domeniilor artelor cu potențial mai mare pentru posibila comercializare. Arta generației tinere, care tinde să

determine reperele identității sale în timpul marilor schimbări, aspiră spre experiment. Arta figurativă se detașează de narațiune dezvoltând un caracter sugestiv.

I. Bogdesco a realizat o serie de lucrări grafice pe marginea romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha* scris de scriitorul spaniol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) în intervalul anilor 1984-2010, deci vom analiza ilustraţiile artistului plastic în acest subcapitol.

Schițele pentru aceeași lucrare literară au fost realizate și de P. Șillingovski, deci avem în cazul dat una dintre multiplele paralele în creația celor doi mari graficieni. Considerăm că ar fi interesant să comparăm schițele pentru proiectul nerealizat al lui P. Șillingovski și schițele pentru vestita serie de gravuri a lui I. Bogdesco.

Pentru a efectua această comparație apelăm la conceptul teoretic al istoriei științei, domeniul „studiul artelor plastice". Conceptul a fost expus de istoricul de arte W. Koschatzky în lucrarea sa *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Descriind perioada Renașterii târzii, când era popular curentul neoplatonic în filozofie, teoreticianul menţionează că desenul (schița) era perceput ca imaginea formulată, tangibilă și citibilă prin percepția privitorului, însă încă nematerializată ca o lucrare integră și dusă până la finalitatea logică în una dintre tehnicile specifice pentru artele plastice. Deci desenul era perceput ca o sferă a ideilor rațional abstracte. Aducem un citat din lucrarea teoreticianului vienez: „De atunci încolo, continuitatea acestei viziuni avea să ajungă până în secolul al XIX-lea. Potrivit acesteia, arta era o pătrundere filozofică în lumea spiritului. Schopenhauer a formulat acest lucru în mod impresionant secole mai târziu: «Nu numai filozofia, ci și artele frumoase lucrează în esență la rezolvarea problemei existenței»" [242, p. 32]. Dacă ne amintim de rădăcinile acestei concepții, este cazul să menționăm că neoplatonicul Plotin (203-269) „concepe o viziune idealistă asupra naturii, din care izvorăște și estetica sa. Materia este modelată de sufletul care o pătrunde și care îi conferă raționalitate și frumusețe" [25, p. 270].

În 2010 vede lumina tiparului o ediție [202] a romanului *Don Quijote de la Mancha* [193], ilustrat cu gravurile realizate cu dăltița de către I. Bogdesco. În primul capitol al acesteia, intitulat *Istoria maestrului*, găsim amintirile artistului care prezintă registrul personal publicat. În al doilea capitol, *Carte după carte,* putem citi despre procesul de lucru asupra ilustrațiilor și aspectul grafic al cărților reprezentative pentru creația sa. În al treilea și al patrulea capitol este descris amănunțit procesul de lucru la ilustrațiile romanului în cauză. Pe tot parcursul textului apar comentariile autorului conceptului ediției V. Tretiakov pe marginea unor gânduri și expuneri ale plasticianului moldovean. Printre relatările artistului pot fi evidențiate următoarele: „Principalul, inițialul în artă nu este grija pentru forma plastică, dar necesitatea de a exprima

gândul…Tinde să te exprimi, fii sincer până la sfârșit şi gândul tău va primi forma necesară. Nu te gândi la ea, ea singură va apărea" [202, p. 30]. Aceste idei reprezintă într-un mod relevant viziunea sa în creație, precum și metoda sa artistică. În publicația menţionată și în culegerea de reproduceri editată cu doi ani înainte [116] putem vedea parcursul de la schițe și crochiuri făcute de pe modele ori din imaginație până la stampe finale.

O culegere importantă de texte scrise de I. Bogdesco este editată în 2014, având denumirea *Cerc după Cerc* [119]. În această ediţie sunt incluse amintirile artistului din copilărie, în perioada de studii şi de formare profesională, descrierile procesului de realizare a ilustrațiilor și a conceptului complex al cărților, amintirile despre expozițiile personale, precum și opiniile personale pe marginea diverselor aspecte ale creației și vieții în general. Pe lângă faptul că permit „vizualizarea" procesului de creație din perspectiva plasticianului, reflecțiile expuse ne pot ajuta și în conceptualizarea sistemului de valori pentru aprecierea lucrărilor artistice. Iar memoriile despre perioada copilăriei constituie și o cronică a crimelor comise de dictatura stalinistă.

Este interesant să raportăm conceptul teoretic axat pe ideile neoplatonice, despre care ne relatează W. Koschatzky, la considerațiile lui I. Bogdesco despre procesul de lucru asupra ilustrării cărții și, în particular, a romanului vizat: „Există două modalități de ilustrare. Unul este să ilustrezi literal. Sarcina se reduce la o simplă (indiferentă), ca și cum ar fi prin copiere, traducere a textului într-un alt limbaj, cel plastic. Să numim această cale naturalistă. Astfel sunt ilustrațiile lui Doré (cu tot respectul meu). Ele sunt descriptiv precise și fidele textului, ceea ce limitează imaginația cititorului din cauza verbozității grafice. Este imposibil în epoca noastră să vezi o carte prin ochii epocilor anterioare, chiar dacă evenimentele descrise în ea sunt imuabile, fixe, neschimbate de viața în continuă schimbare. Doar relația noastră cu cartea devine diferită.

Un alt mod de ilustrare este cel «imaginar». Materialul cărții este refractat prin experiența de viață a artistului. Propriile impresii de viață ale autorului pot fi înșirate pe osatura ideilor autorului. Încercând să-ți imaginezi ca și cum evenimentele descrise în carte ți s-ar fi întâmplat ție, în fața ochilor tăi și punându-te în pielea acestui sau acelui personaj, parcă obții ocazia, dreptul de a povesti evenimentele folosind propriile observații de viață. Artistul, în acest caz, citește cartea în profunzime, ca și cum ar citi printre rânduri. El selectează esențialul și înlătură ce este secundar. Evidențiază ideile principale, văzând cartea în întregime. Construiește o punte între scriitor și cititor. Fără această mediere, cu greu se poate face ceva bun. Abstractizarea de la text trebuie să continue la nesfârșit, de dragul unei acoperiri mai largi a vieții. Trebuie să se vină la cititor cu o viziune nouă, neașteptată a cărții, într-o formă artistică nouă, de asemenea neașteptată (care îl frapează). Cititorul trebuie să spună: «Așa trebuie să fie! Artistul mi-a deschis

ochii. Cum de nu m-am gândit eu însumi la asta!». Ilustrația este aceeași invenție. Adică ceva care nu a existat înainte de tine, nu a putut fi și nu va fi după aceea. Trebuie să faci lucruri mărețe cu mijloace mici. Nu să tropăi în spatele autorului, nu să te bagi sub picioarele lui, ci să mergi în paralel, când apropiindu-te, când depărtându-te, să vezi în larg, să evaluezi, să compari impresiile din carte cu mediul în care trăiești. Aceasta este calea pe care am decis să o urmez" [119, p. 71].

Când cercetăm creația unui artist sunt foarte importante şi proiectele de creație rămase nerealizate. Acestea ne permit să creionăm mai precis şi mai subtil imaginea personalității plasticianului.

P. Șillingovski a realizat în jur de treizeci de schițe în creion și acuarelă neagră pentru proiectul de carte a romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha,* datate de la mijlocul lunii noiembrie până la sfârșitul lunii decembrie 1939. Aceste schițe sunt descrise de plasticianul Andrei Harșak în articolul său despre P. Șillingovski: „Scene de gen, care reflectă cu o ironie binevoitoare aventurile ridicole ale protagonistului" [182, p. 34]. Concomitent cu această activitate, plasticianul basarabean este șeful atelierului de grafică. Printre colegii săi se numără și Konstantin Rudakov (1891-1949) [182, p. 34], care la fel a apelat la această temă în creația sa.

Ulterior, K. Rudakov a fost profesorul lui I. Bogdesco în timpul studiilor acestuia în anii 1945-1951 la facultatea de grafică a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. Repin" din Leningrad. Profesorul îi lăsa pe studenți să fie martorii procesului de creație în atelier, discuta cu ei lucrările realizate, printre care erau și ilustrațiile pentru romanul *Don Quijote* [119, p. 42]. Atât I. Bogdesco, cât și P. Șillingovski dețineau colecții bogate de artă, în care erau prezente și desenele în baza acestui roman, realizate de K. Rudakov chiar în fața ochilor studenţilor [119, p. 40]. Iar în colecția de grafică a Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează ilustrația în cărbune, acuarelă și creion pentru romanul în cauză (1948), realizată de K. Rudakov şi publicată în 1982 în Catalogul muzeului [143, p. 159]. În jurnalul său I. Bogdesco amintește că profesorul trecea subiectul ilustrat prin propria sa percepție, iar în lucrările finale putea fi sesizată atitudinea personalizată a plasticianului față de personajele reprezentate [119, p. 43].

Seria de ilustrații realizată în gravură cu dăltița de către I. Bogdesco a fost analizată de către Olga Coșchina în articolele: *Ilustrațiile pentru «Don Quijote»: un dialog al timpului în spațiul artelor plastice* [170] și *Ciclu de ilustrații pentru «Don Quijote» de I. Bogdesco în contextul abordărilor semiotice* [171]. Primul articol prezintă retrospectiva ilustrărilor lucrării literale, iar al cel de-al doilea oferă perspective metodologice interesante în analiza lucrărilor de artă plastică, folosind ca exemplu seria enunțată.

În anul centenar de la nașterea maestrului, la Sankt Petersburg a fost publicat catalogul *Ilya Bogdesko. Contractul desenatorului*, unde sunt publicate anume desenele pregătitoare pentru seria de gravuri sau desene – meditații pe marginea romanului. Articolele sunt semnate de Kirill Avelev, colecționarul de grafică care deține mai multe desene ale maestrului, Olga Coșchina și Vitaly Tretyakov. Catalogul este dedicat desenelor pentru două serii de ilustrații: *Don Quijote* și *Meșterul Manole* [115].

Realizând comparația seriilor de ilustrații executate de cei doi artiști trebuie să ținem cont de faptul că P. Șillingovski a lucrat la proiectul în cauză o lună și jumătate, iar I. Bogdesco – un sfert de secol, parcurgând o cale incomparabil de lungă de la momentul acceptării primei comenzi pentru ilustrațiile lucrării literare (1984) până la publicarea cărții de către editura «Вита Нова» în 2010 [202, p. 44]. Pe lângă aceasta, plasticianul are și o serie de portrete ale protagonistului, care constituie desene-meditații pe marginea destinului personajului, numite convențional „Don Quijote după Don Quijote" şi realizate după anul 1998, când a fost încheiat ciclul de bază de ilustrații [115, p. 16] (A1.525). Nu credem că o comparație a seriilor de schițe ale celor doi artiști poate într-un oarecare mod diminua autoritatea pictorului P. Șillingovski.

I. Bogdesco descrie astfel formulele sale compoziționale: „Pentru Don Quijote, împrejurimile sunt un fel de abstracție. El este dincolo de timpul său. El există în propria sa lume. A fost modelat de către cărțile pe care le-a citit – romane cavalerești. În ilustrațiile mele Don Quijote apare aproape peste tot pe un fundal convențional-distant. Spațiul este înăbușit, nu are legătură cu mediul real, cu preocupările, bucuriile și durerile sale. În schimb, acțiunile sale par, dacă nu ridicole, atunci agravat de grotești" [202, p. 48-49].

Graficianul considera compoziția „Don Quijote doborât" una dintre cele mai importante din tot ciclul [202, p. 35], un accent forte care constituia elementul de acord pentru toată seria de lucrări [193; 202, p. 36].

Deosebirea definitorie dintre cele două cicluri constă în faptul că P. Șillingovski (A1.526) reproduce linia narativă prin limbajul grafic, iar I. Bogdesco (A1.527, A1.528) formulează ideea în limbajul plastic care stă în spatele narațiunii. Acesta din urmă tinde să depășească acea „vestimentație a timpului său" în ale cărei limitele inerente a fost materializată, în limbaj literar, ideea lui Miguel de Cervantes Saavedra. Iar accesoriile cavalerului, precum zalele, constituie un mijloc de a da de înțeles că sunt doar o convenționalitate a limbajului. Prin lucrările sale I. Bogdesco tinde să selecteze din narațiunea literară exact ceea ce, prin actualitatea sa, depășește deci limitele timpului, în care a fost constituită, precum atemporal este personajul față de contextul care îl evidențiază. Astfel, graficianul vrea să valorifice anume logosul lui Don Quijote. I. Bogdesco și P. Șillingovski aleg scene diferite pentru a fi ilustrate, I. Bogdesco

preferă scenele ce reprezintă personajul la maxim tipizat, iar P. Șillingovski pe acelea care redau narațiunea, actul ca suport plastic al mesajului artistic.

I. Bogdesco a realizat și un tiraj limitat de cărți, de formatul Foliant, care combinau gravuri cu textul caligrafic scris de mână [119, p. 73; 202, p. 40]. Prin apelul la tradiția medievală a cărții scrise, reactualizând-o în contextul artei contemporane, dar și prin alegerea tehnicii gravurii cu dăltița, care totuși era în vogă în perioadele istorice anterioare, graficianul, prin creația sa, realizează un demers postmodern. Şi linia centrală a romanului cavaleresc face apel la ironie și parodie, regăsite adesea şi în discursurile contemporanilor noştri. Însă plasticianul se detașează de subiectivismul individualist și, în tendința da a exprima în limbajul grafic ideea de bază a autorului textului, tinde să fie cât mai explicit pentru privitor, astfel fiind constituit un limbaj în spirit universalist.

Seriile grafice dedicate vestitului hidalgo reprezintă traseul unei tradiții artistice cultivate de contextul în care activau plasticienii și care constituiau treptele unui lung parcurs prin generații. Studiind și urmărind acest parcurs, prin analiza lucrărilor și a surselor istoriografice care le vizează, devenim martorii continuității acestei tradiții și avem posibilitatea să sesizăm procesul de materializare a ideii plastice ce trecea prin creația artiștilor [87].

A. Colîbneac, a cărui viziune artistică a marcat considerabil grafica de carte în această perioadă, a realizat portretul comic suprarealist al actorului francez Jean-Paul Belmondo, (1995) (A1.529). Iar pentru portretul artistului plastic Gheorghe Vrabie, (1995) (A1.530) este caracteristică hiperbolizarea trăsăturilor individuale, care au un caracter șarjat. Alte lucrări realizate în acest deceniu sunt portretele profesorului universitar Bobi Dzavattini (1995) (A1.531) și al muzicianului Ion Ciobanu (1990) (A1.531), unde într-o compoziție grafică, prin ritmicitatea liniară, artistul prezintă portretizatul într-o ținută melancolică [84].

Printre plasticienii care şi-au format viziunea artistică încă în etapa precedentă și au urmat-o cu fidelitate și devotament, lucrând foarte activ în ultimele trei decenii, vom evidenția pe E. Childescu, I. Serbinov și M. Cheptenaru-Serbinov.

Tema Chișinăului traversează creația unui șir de artiști care au activat în perioada vizată, printre care se numără și Emil Childescu. În atelierul maestrului există un album cu desene, realizat în anul 2000 şi dedicat în întregime oraşului vechi (A1.533). Unele clădiri reprezentate în acest album la momentul actual sunt deja demolate.

Putem susține că L. Grigorașenco era mentorul lui E. Childescu. Spre deosebire de L. Grigorașenco, E. Childescu parcă se grăbește şi nu se oprește pentru a analiza atât de contemplativ iluminarea, forma ori factura. El propune, în primul rând, o structură compozițională grafică și deja acestei structuri i se subordonează starea și atmosfera desenului.

Umbrele copacilor se transformă în elemente grafice, care definesc structura compoziţională mai mult decât iluminarea. E. Childescu este preocupat, în primul rând, de geometria liniei şi de frumuseţea soluţionării compoziţionale.

În unele desene putem vedea un personaj singuratic care merge pe o alee ori apare din umbra copacilor. Este vorba de un trecător care se plimba alături, când artistul schiţa pe hârtie anturajul arhitectural. Putem presupune că acest personaj este însuşi autorul care admiră frumuseţea oraşului vechi şi patina timpului ce duce cu sine memoria trecutului.

Desenele artistului prezintă compoziţii bine structurate şi echilibrate. Fiecare desen în sine consituie nu doar un studiu al motivului urban, dar o structură compoziţională integră ce poate servi ca bază pentru un nou tablou. Desenele lui E. Childescu sunt exerciţii compoziţionale de referinţă cu structuri bine integrate.

Încă un desenator de factură academică care reprezintă adesea peisajul chişinăuian este Ion Serbinov (1946-2023). Dacă L. Grigorașenco documentează cu mare grijă şi veridicitate elementele arhitecturale, iluminarea şi starea naturii, I. Serbinov exprimă sentimentele lăuntrice prin intermediul ambianţei urbane. Asemenea pictorilor japonezi din perioada Edo, el arată lumea în permanenta ei schimbare. Definitorie pentru artist este percepţia momentului actual. I. Serbinov nu documentează realitatea în mod detaliat, pentru el este importantă acţiunea de contemplare a naturii în sine, prin intermediul creaţiei. Hârtia joacă un rol important şi pentru desenele lui I. Serbinov, numai că artistul nu o alege cu grijă pentru un anumit desen, ci foloseşte factura, culoarea şi proprietăţile acesteia pentru a reda condiţia lăuntrică personală.

Finalitatea lucrării este definită de I. Serbinov intuitiv şi nu raţional, ea este atinsă atunci când artistul decide că a exprimat starea naturii în raport cu impresia personală, lăsând spaţiu de interpretate pentru privitor. Această metodă artistică conferă lucrărilor un aspect de studiu rapid şi lejer, aparent nefinisat, cu rol de dialog permanent cu natura. Deseori spaţiul neprelucrat în desenele artistului poate sugera impresia de aer, distanţă sau profunzime. Totuşi, lucrările sale nu au aspectul unor schiţe, dar constituie imagini artistice finite.

Artistul plastic preferă să reprezinte zonele oraşului în construcţie, pline de viaţă şi elan, iar dacă în unele compoziţii apar totuşi motivele oraşului vechi, ele se înscriu armonios în ambianţa blocurilor înalte: „Chişinăul vechi” (2001) (A1.534), „Chişinău. Practică” (1999) (A1.535), „Chişinău. Str. Ion Doncev” (1999) (A1.536), „Chişinăul vechi şi nou” (A1.537), „Chişinăul de jos” (A1.538). Iar dintre desenele în creion simplu, care reprezintă zona veche urbană evidenţiem: „Chişinău. Curte veche de pe str. Alexandru cel Bun” (A1.539), „Chişinău. Str. Bunavestire” (A1.540), „Chişinău. Colina Puşkin” (A1.541), „Chişinău. Str. Sf. Andrei” (1999) (A1.542).

Dacă L. Grigorașenco în desenele sale înfăţişează construcțiile Chișinăului și doar mai târziu, în baza lor, realizează seriile sale grafice, E. Childescu reprezintă preponderent Chișinăul de altădată, în special cartierele urbane care treptat dispar. Interesul faţă de trecutul istoric al orașului se regăsește în creația mai multor artiști. L. Grigorașenco îl percepe prin reprezentarea detaliată, uneori fragmentară a motivelor arhitecturale, iar E. Childescu propune compoziții panoramice și spațiale, care redau starea și atmosfera urbei vechi. I. Serbinov nu se axează pe motive nostalgice, dar preferă să contempleze prezentul în devenire, admirând frumusețea orașului care se construiește. L. Grigorașenco și I. Serbinov sunt artiști cu o viziune picturală în desen, compoziția și cromatica lucrărilor acestor plasticieni sugerează stări și creează o atmosferă, iluzia spațiului fiind obţinută prin intermediul petelor ori nuanțelor cromatice [77].

O temă importantă în creația artistului o constituie tema nudului. În seriile grafice plasticianul manifestă viziunea sa picturală cu o deschidere spre expresionism, exemplu fiind lucrarea în pastel „Nud” (1997) (A1.543). Deși desenele artistului sunt realizate din natură, ele nu se limitează la un simplu studiu al modelului. În unele lucrări în calitate de suport plasticianul folosește ziare pe care apar chipuri dinamice ale modelelor așezate în diverse racursiuri, cu o măiestrie și un simț deosebit al formei fiind redate volumul și jocul umbrelor și luminilor. Accentul nu se pune pe studiul formei, dar pe imaginea artistică propriu-zisă creată improvizat, rapid și spontan în procesul „dialogului” cu modelul.

În perioada interbelică, Școala de Belle-Arte din Chişinău, dincolo de funcția ei didactică, era și locul unde se întâlneau artiștii plastici pentru autoperfecționare profesională prin studiul grafic al modelului. Ulterior, în perioada sovietică, această tradiție, era continuată prin studiourile „desenului seral”. După 1991, astfel de întruniri erau organizate de I. Serbinov.

Pe lângă nuduri, artistul a realizat numeroase portrete și studii ale figurii în interiorul atelierului: „Arlequin” (1995) (A1.544), „În atelier” (1998) (A1.545), „Autoportret cu căluţ” (1999) (A1.546), „Natali” (1999) (A1.547).

În primul deceniu de după independență, G. Vrabie a realizat câteva cicluri de desene peisagistice în creion: „Tescani” (1997), „Plai natal”, „Ipotești” (2000) (A1.548). Ciclul „Tescani” include compozițiile: „Drumul spre Tescani” (A1.549), „Pe lângă plopii fără soț...” (A1.550), „Capela” ș.a.

În 1999 G. Vrabie a realizat în creion lucrarea „Colină împădurită” din ciclu „Plai natal” (A1.551). Fiind executate într-o cheie stilistică tradițional figurativă și păstrând principiul succesiunii planurilor, desenele artistului se disting prin vibrația energică până la nervozitatea liniei şi o mare putere de sugestie care poate fi comparată cu tușa impresionistă. Desenul plasticianului oglindeşte realitatea în permanentă transformare.

O personalitate distinctă în domeniul examinat a fost Alexandr Grigorașenco (1949-2023) [33], continuatorul tradiției lui L. Grigoraşenco [34], axate pe cultura plastică academică. Dispunea de un temperament mai cumpătat și mai contemplativ față de tatăl său. Creația pictorului desfășura în fața ochilor privitorului o lume existentă cândva în fanteziile copilului, care descoperea pentru prima dată exemplele biblice, despre care urma să mediteze o viață. Modul de a prezenta subiectul și tehnica artistică aleasă ne duce cu gândul la metodele marilor maeștri ai trecutului. O lungă perioadă de timp, până la momentul plecării la cele veșnice a artistului, A. Grigorașenco a rămas aproape unicul artist în arta națională care practica desenul cu adevărat academic și care a reușit să manifeste în limitele tradiției prin creația sa propria sensibilitate. Patrimoniul lăsat de această personalitate încă își așteaptă ceasul spre a fi valorificat, atât prin studii științifice, cât și prin proiecte expoziționale.

Imaginea calului ocupă un loc important în creația dinastiei Grigoraşenco. Dacă în compozițiile sale L. Grigorașenco, prin multiple racursiuri ale cailor obține efectul de spectaculozitate epică a scenelor de luptă, pentru A. Grigorașenco calul devine un simbol al trecutului pierdut, al grației, nobleței, devotamentului și libertății, evocând note nostalgice („Cursă”, 1994 [A1.552]; „Moldova veche”, 1993 [A1.553]; „Sanie”, 1993 [A1.554]; „Zi cu vânt. La țărm”, 1995 [A1.555]). În unele schițe imaginea animalelor exprimă însușiri aproape umane. În desenul „Sete” (1993) (A1.556) caii sleiți de puteri exprimă stări aproape umane, provocând empatie mai sugestiv decât personajul care aduce în căldare apa din fântână animalelor însetate. Compoziția este o scenă de gen care fascinează prin atemporalitatea sa atât la nivel de temă – imaginea eternității satului, dar și prin maniera de execuție.

La începutul anilor 1990, L. Sainciuc va realiza printre multiple lucrări „Autoportretul” (1993) (A1.557) și „E la Nave Va” („Corabia R.M.”) (1992) (A1.558), în tuș și pix, reprezentând în acest desen caricatural Republica Moldova în perioada schimbărilor și tulburărilor sociale. La acea vreme, artiștii Simion Zamșa, Grigory Bosenko, Arcadie Antoseac, Alexandru Macovei, Vasile Dohotaru, Violeta Diordiev-Zabulica, Eudochia Zavtur descoperă noi formule plastice în contextul creației sale.

Pictorii, în această perioadă, tot mai mult apelează la limbajul plastic convențional – sugestiv, preferând experimentul și spontaneitatea discursului, în care prioritatea se acordă expresiei cromatice, astfel rolul schiței ori al studiului grafic considerabil se diminuează.

La genul peisajului citadin policrom au apelat pictorii Mihai Mireanu (1949-2021) și Mihai Mungiu. Compozițiile lui M. Mireanu se disting printr-o fină noblețe cromatică care poetizează zona orașului vechi. Reprezentând construcțiile arhitecturale ale Chișinăului, M.

Mungiu apelează la cromatica nealterată și linia vibrantă a pastelului: „Str. Alexei Șciusev”, „Peisaj cu casă” (1999) (A1.559) [253] ș.a.

Un nume de primă mărime al artei grafice contemporane din Republica Moldova este Simion Zamșa. În 1984 artistul a absolvit „Academia de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. Repin” din Leningrad. În 1988 obține bursa Uniunii Artiştilor Plastici din URSS (Moscova). Ulterior va fi decorat cu mai multe distincții naţionale şi internaționale. La sfârșitul anilor 1980 participă la expoziții reprezentative din Uniunea Sovietică: „Tineretul țării” la Moscova (1987), Trienala de grafică la Tallin (1988), Grafică la Tbilisi (1988). În intervalul anilor 1989-1991 ia parte la tabăra din Senej (Moscova). În ultimul deceniu al secolului trecut, participă la expoziții internaționale în România, Franța, Federația Rusă, Italia, Bulgaria, Polonia, Argentina, Spania şi Germania [256].

La începutul anilor 1990, plasticianul realizează vestitele sale desene, de mărimi impunătoare, în tuș, printre care „Ștampila babiloniană” (1990) reprezentând o compoziție cu vestigii arheologice, ivite din negura vremurilor. Evul Mediu Occidental este interpretat în lucrarea „Cavalerul” (1994), compoziția constituind la fel un „colaj” din personaje ori scene mici în care figura centrală, cavalerul călare, îmbrăcat în zale, se dematerializează în spațiul oniric al desenului. În limbajul plastic al acestor lucrări putem identifica puncte de tangență cu variate interpretări ale suprarealismului în arta europeană, datorate artiştilor Albín Brunovský (1935-1997), Karol Ondreička (1944-2003) ori *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* (Școala Vieneză de Realism Fantastic), care preferă să păstreze continuitatea moștenirii marilor maeștri. Arta precolumbiană este interpretată în lucrarea „Unitatea solară” (1992). Tehnica desenului demonstrează remarcabila măiestrie a graficianului, care insistă pe finalitatea formei plastice. Aceasta poate fi asociată cu finețea unui acvaforte, care nu mai are nimic comun cu spontaneitatea schiței și constituie o compoziție de șevalet. Creația artistului în ansamblu produce impresia unui „colaj” postmodern, în care sunt interpretate în limbajul plastic recognoscibil, elaborat de grafician, variate motive istorice. Limbajul grafic al lucrărilor de șevalet poartă amprenta graficii de carte, care, de asemenea, ocupă un loc important în creația lui S. Zamșa. Motivele reprezentate de artist parcă sunt surprinse dintr-o narațiune lăsată la discreția fanteziei privitorului. Meditații pe marginea condiției istorice sesizăm în lucrarea „«Împărat și proletar» în versiunea modernă” (1990), unde artistul valorifică moștenirea eminesciană în contextul transformărilor istorice ce aveau loc la sfârșitul secolului trecut, raportându-le la versurile marelui poet înscrise în compoziția grafică.

Una dintre cele mai vestite lucrări ale artistului din această perioadă este „Lupoaica” (1992), realizată excepțional din punct de vedere tehnic. Centrul compoziției constituie imaginea

sculpturii „Lupa Capitolina” (sculptorul italian Ettori Ferrari). Plasticianul face, probabil, referire la evenimentul dezvelirii sculpturii replicate la Chișinău în 1990. Criticul de artă Vladimir Kravcenko scrie despre această lucrare următoarele: „S. Zamşa prezintă celebra statuie înconjurată de animale şi insecte fantastice în spiritul lui Hieronymus Bosch (porci aripați, broaşte cu cap de muşte). Mesajul liric actualizat al compoziţiei este accentuat prin citate poetice scrise de mână. Astfel, lupoaica apare devorată de elementele parazitare ale societăţii, cu trimitere la Scrisoarea a III-a de M. Eminescu despre originea poporului român şi faptele lui (S. Zamşa: „Ideea că Moldova era întotdeauna o zonă de luptă identitară am vrut s-o expun indirect, metaforic... şi destul de timid pentru acele vremuri”)” [42, p. 155]. Lucrarea constituie un demers în spiritul opticii postmodernismului, unde există doar spațiul artificial conceput de artist în care totul ar fi posibil într-un perpetuu subiectivism și relativism.

Or, desenul artistic moldovenesc de-a lungul unui secol s-a dezvoltat începând cu funcția sa formativă în cadrul instituției de învățământ în domeniu. Apoi a constituit un instrument de studiu al naturii, desen ca meditație pe marginea unui subiect, propus de plastician, ori ca produsul contemplării unui motiv sau fenomen. Prin cercetarea și interpretarea schițelor, ori desenelor prealabile, pentru lucrări în alte genuri, se conștientizează logica construcției compoziției de către autor, fapt care pune în lumină fațetele subtile ale mesajului intelectual comunicat de artist în demersul său, ori diversifică spectrul potențialelor interpretări. Or, se ajunge în zona de interferență între spațiul construit de plastician și realitatea în care are loc jocul artistului – procesul creației. Pe lângă funcțiile desenului în cadrul elaborării compozițiilor pentru variate genuri ale artelor plastice, artiștii plastici, prin apelul la tehnicile desenului, au elaborat și un limbaj grafic autonom.

Principala cucerire a perioadei istorice actuale constituie faptul că activitatea de creație a artiştilor plastici este percepută ca manifestare a libertății şi independenţei individului – valoarea superioară și prioritară pentru comunitatea profesională, cu funcția unei oglinzi a stării societăţii. Anume această optică constituie principala antiteză a perioadei actuale față de cea precedentă. Iar succesele școlii naționale de artă plastică din perioada sovietică au rezultat în mare măsură din lupta pentru această libertate de expresie, din polemica acută în care se punea accent pe problema condiției artistului.

La cumpăna secolelor, pentru artele plastice postmoderne naţionale s-au deschis largi orizonturi și un spectru vast de posibilități, atât datorită experienței colective a secolului trecut, cât și a progresului tehnic care a marcat o nouă etapă de evoluție a artei vizuale.

3.4 Concluzii la capitolul 3

În urma cercetării desenului artistic în contextul artei plastice postbelice din Republica Moldova am putut trasa următoarele concluzii:

1. Nume de referință pentru critica de artă din RSSM în problema examinată sunt L. Cezza, M. Livșiț, K. Rodnin, A. Zevin, D. Golțov ș.a. După 1991, anumite cercetări la subiect au fost realizate de T. Stavilă, C. Spînu, C. Ciobanu, E. Brigalda-Barbas, V. Rocaciuc ș.a. Criticul de artă L. Toma a activat foarte productiv atât în perioada sovietică, cât și după proclamarea independenței Republicii Moldova. Analizând creația plasticienilor și procesele istorice în arta plastică naţională, toți acești autori atingeau într-o anumită măsură și tema desenului.

2. În perioada recent postbelică s-au remarcat ca desenatori M. Gamburd, R. Ocușco, D. Sevastianov şi V. Ivanov – artiştii plastici formaţi în perioada interbelică. În desenele lui V. Ivanov se observă abilitatea de a mânui cu măiestrie un spectru cu adevărat vast al materialelor grafice. Plasticianul a fost unul dintre marii profesioniști care prin devotamentul său pentru creație au clădit baza școlii naționale de artă plastică. În desenele artiștilor plastici M. Gamburd, R. Ocușco şi D. Sevastianov se manifestă viziunea picturală, iar M. Gamburd și R. Ocușco preferă un spectru variat de gradații tonale ale desenului.

3. Grafica perioadei RSSM, se distinge prin realizările remarcabile ale graficienilor-desenatori I. Bogdesco, L. Grigorașenco şi A. Colîbneac. Ilustraţiile de carte şi proiectele de pictură monumentală ale lui I. Bogdesco se caracterizează prin puterea de expresie şi integritatea clasică, L. Grigoraşenco prezintă spectaculos şi teatral scenele batalice, iar A. Colîbneac este concentrat pe prezent şi pe imaginea contemporanului. Printre alți graficieni-desenatori de valoare se numără E. Merega, I. Vieru, Gh. Vrabie, I. Averbuh, I. Tabârță, V. Moțcaniuc, L. Sainciuc ș.a.

4. Prezintă interes desenele pictoriței V. Rusu Ciobanu, care, fiind raportate la compozițiile picturale, pun în evidență specificul creației artistei. Printre alți pictori desenatori s-au manifestat A. Zevin, A. Vasiliev, I. Jumati, G. Sainciuc, E. Romanescu, A. David, I. Stepanov, G. Munteanu ș. a. În literatura de specialitate au mai fost valorificate desenele sculptorilor desenatori I. Canașin și D. Verdianu.

5. Creația artiștilor din anii 1940, direct ori imanent, comunică trauma tragediei războiului – în trăsăturile personajelor portretizate sunt prezente semnele tulburărilor lăuntrice. În desene şi schițe adesea sunt reflectate scene de gen, care constituie cronica timpurilor nefaste. Pe parcursul anilor 1950, apare interesul pentru tema nudului, datorită studiourilor organizate de „desen seral” pentru autoperfecționarea personală a artiștilor. Temele prioritare includ imaginea contemporanului, chipul țăranului și al oamenilor muncii, reprezentarea scenelor de gen ș.a.

6. Anii 1960 reprezintă perioada relativei liberalizări a culturii sovietice, fiind una favorabilă pentru manifestarea viziunii individuale a plasticienilor. Comenzile de stat solicitau de la artiștii plastici un limbaj figurativ, care presupunea elaborarea compozițiilor narative pe anumite teme propuse. Pentru ca aceste lucrări să fie convingătoare era nevoie de o permanentă perfecționare a competențelor în domeniul desenului, care era și un mijloc de studiu al culturii materiale din prezent şi din trecut. Contextul artistic al anilor 1970 se dezvoltă prin viziunea rațional-calmă a V. Rusu Ciobanu, care în acest deceniu realizează multiple compoziții, prin caracterul ludic al graficii lui G. Sainciuc, prin abordarea expresionistă a formei plastice de către E. Romanescu și aspirația spre sensibilitate specifică pentru arta occidentală postmodernă a lui L. Sainciuc ș.a. Deși formal răspund cerințelor impuse în cadrul comenzilor de stat, multiple lucrări apărute în ultimul deceniu sovietic manifestă deja alte valenţe artistice.

7. Încă o linie tematică analizată, care traversează creația a doi mari graficieni: P. Șillingovski și I. Bogdesco, se consituie din ilustrațiile pentru romanul „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha” a lui Miguel de Cervantes Saavedra. Dacă P. Șillingovski literalmente „traduce” narațiunea romanului în limbajul grafic, I. Bogdesco, prin intermediul ilustrațiilor, reconsiderează destinul protagonistului.

8. Noua paradigmă socio-culturală, formată după Independență, s-a proiectat și în discursul plasticienilor. Individualul a devenit superior și prioritar față de colectiv. Acum tehnicile desenului sunt folosite pentru a realiza compoziții grafice complexe, care se axează pe convenționalitatea limbajului, pe imagini asociative ivite în spațiul oniric (în creația artiștilor S. Zamșa, L. Sainciuc) ori pe lucrări ce constituie un produs al contemplării realității înconjurătoare (în creația lui I. Serbinov și Em. Childescu). La acea vreme s-au remarcat ca desenatori, A. Grigorașenco, Grigory Bosenko, Arcadie Antoseac, Alexandru Macovei, Vasile Dohotaru, Eudochia Zavtur ș.a.

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI

Prezentul demers ştiinţific restituie o retrospectivă a desenului artistic executat timp de aproape un secol (1891-2000) în cadrul evoluției artelor plastice naționale. Prin intermediul cercetărilor istoriografice, în conformitate cu periodizarea propusă, au fost clasificate și analizate lucrările mai multor artiști plastici din spaţiul vizat. În premieră sunt introduse în circuitul științific ori valorificate și raportate la alte segmente ale creației numeroase desene păstrate în colecţii de stat sau private. Un număr considerabil de lucrări grafice pot fi considerate documente ale contemporaneității sale, deoarece constituie proiecția precisă a timpului.

În urma cercetărilor realizate, în conformitate cu scopul și obiectivele stabilite, am punctat un șir de **concluzii generale**:

1. Desenul s-a aflat în vizorul cercetătorilor pe tot parcursul istoriei artelor plastice: de la faza începuturilor până la momentul actual. Acest fapt este reflectat și în lucrările de istorie a științei, semnate de L. Venturi și U. Kultermann. Idei pe marginea desenului au fost expuse de către mai multe personalități notorii, precum C. Cennini G. Vasari, D. Diderot, J. W. Goethe, Ch. Baudelaire, J. Ruskin, J. Huizinga, H. Wölfflin, L. Venturi, E. Panofsky ș.a. În contextul acestei retrospective, este importantă experiența școlii vieneze de istorie a artelor, care a avut un impact considerabil asupra evoluției științei vizate și, în particular, asupra studiului desenului. Cercetările criticilor de artă M. Dvořák, H. Leporini, H. Sedlmayr, O. Benesch şi W. Koschatzky, constituie un reper însemnat pentru analiza desenului în cadrul evoluției istoriei artelor şi conștientizarea, prin discurs științific, a metamorfozelor procesului artistic. Iar în lucrările cercetătorilor contemporani M. Bisanz-Prakken și C. Metzger persistă exemple de abordări ale desenului marilor maeștri.

2. Primele texte critice despre arta națională au apărut în perioada basarabeană drept cronici ale evenimentelor și realizărilor artistice, al căror scop era valorificarea și popularizarea acestora. Studiile istoricilor de artă în perioada sovietică, publicate în condițiile presiunii ideologice, oferă dincolo de narativele specifice timpului multiple și prețioase date despre plasticieni, cei mai reprezentativi autori fiind A. Zevin, L. Cezza, K. Rodnin, M. Livșiț, D. Golțov ș.a. Arta din perioada basarabeană a intrat în atenţia lui T. Stavilă, V. Florea, I. Vlasiu, C. Şişcan, I. Colesnic, T. Braga, G. Vida, E. Brigalda-Barbas, E. Musteață, A. Marian, T. Rașchitor ș.a. Sunt valoroase cercetările despre arta din RSSM efectuate de către L. Toma, care a dus o luptă notabilă pentru libertatea de exprimare artistică în condițiile presiunii ideologice. Aceeași perioadă a fost în atenţia cercetătoarei V. Rocaciuc. Autorii sus-numiți atingeau și tema desenului în discursul lor științific, însă acesta nu a constituit obiectivul principal al investigaţiilor.

3. Desenele artistului plastic V. Ocușco s-au învrednicit de atenția criticilor de artă încă în perioada sovietică. În majoritatea publicațiilor accentul este pus pe activitatea pedagogică, prioritară pentru această personalitate. Lucrările grafice realizate de plastician sunt dovada faptului că V. Ocușco reprezintă puținii artiști basarabeni a căror sensibilitate aparține sfârșitului secolului al XIX-lea.

4. În perioada antebelică și interbelică a fost pusă baza pentru dezvoltarea școlii naționale de artă plastică. Arta basarabeană avea predispoziție pentru estetica clasicizantă cu o ușoară amprentă a curentelor moderniste. Desenul juca rolul de suport pentru pictură ori sculptură, având un aspect intim-cameral.

5. Pictoriţa E. Maleșevschi, o persoană distanţată de mediul artistic, avea prezență în realitatea individuală a tablourilor sale, pentru care realiza desene, în calitate de suport tehnic. Sculptorul A. Plămădeală, din contra, era o fire sociabilă cu o poziție civică foarte proeminentă, această particularitate a caracterului proiectându-se în discursul său grafic în care sunt prezente numeroase portrete și nuduri realizate în timpul întrunirilor cu colegii, pentru autoperfecționarea personală prin studiul modelului. Artistul plastic P. Șillingovski, activând într-un alt context sociocultural, conștientiza cu durere perioada marilor schimbări, fapt care se regăsește în moștenirea sa epistolară și grafică. În desenele sale s-au proiectat chipurile contemporanilor și variate peisaje, imagini reprezentate prin intermediul cizelatei culturi plastice, axate pe reperele tradiției academice. Sensibilitatea artiștilor A. Baillayre și G. Löwendal se regăsea în limbajul grafic al avangardei care rezona cu ritmul accelerat al secolului.

6. Este deosebită generația artiștilor care a traversat două paradigme socioculturale: cea interbelică din spațiul cultural românesc și cea sovietică. După 1945, plasticienii erau nevoiți să-și ajusteze individualitatea creatoare la limitele stricte ale manierei realismului socialist. Deși desenul ca instrument al reflexiei și studiului nu a suferit atât de mult precum pictura comandată de stat, *Zeitgeist* și-a lăsat amprenta și pe colile carnetelor și albumelor care nu au fost predestinate publicului larg. În perioada sovietică artiștii în mai mare măsură acordă atenția veridicității imaginii personajului ori motivului reprezentat. Din această generație fac parte artiștii plastici M. Gamburd, V. Ivanov şi D. Sevastianov. Portretele antebelice ale lui R. Ocușco nu se deosebesc principial de cele postbelice, dar la fel constituie galeria chipurilor colegilor de breaslă, prețioase și prin funcția lor documentară.

7. Încă o sursă importantă, pentru cercetare sunt textele scrise de artiștii plastici. În istoriografia națională prima realizare care schiţează panorama artei basarabene constituie articol publicistic semnat de A. Plămădeală. Pe lângă acesta prezintă interes manuscrisele lui A. Vasiliev, textele critice ale lui G. Vrabie ș.a. Considerațiile graficianului I. Bogdesco cu referire

la arta națională, atât din perioada sovietică, cât și din cea postsovietică, sunt importante pentru descifrarea metodelor sale în creație. În jurnalul plasticianului sunt descrise intențiile sale cu privire la genurile de activitate în arta plastică și modul de implementare a acestora în procesul de creație.

8. Având o pondere egală cu alte domenii ale artelor plastice, grafica, ca gen variat și independent, a cunoscut o amplă dezvoltare în RSSM. Desenele lui I. Vieru se disting prin deosebit lirism, manifestat în studiile peisagistice, dar și numeroase lucrări portretistice. Un imbold puternic pentru realizarea compozițiilor cu scene batalice, reprezentate spectaculos și teatral de către L. Grigorașenco, constituia dragostea necondiționată pentru istorie. Un alt desenator de marcă al generației mai tinere și unul dintre cei mai reprezentativi plasticieni pentru întreaga artă națională este A. Colîbneac. Printre desenatorii graficieni de valoare care au activat în această perioadă figurează V. Moțkaniuk, I. Tăbârță, G. Sainciuc, L. Sainciuc ș.a.

9. În cadrul artei naționale postbelice s-au remarcat ca desenatori pictorii A. Zevin, G. Sainciuc, I. Jumati, A. David, E. Romanescu ș.a. Desenele artistei A. Zevin au fost popularizate prin publicațiile semnate de L. Toma. Schițele raportate la compozițiile picturale ale plasticienei V. Rusu Ciobanu vădesc un parcurs al cristalizării compoziției de la studiu și schiță spre o realizare în tehnicile picturii.

10. După 1991, tendințele novatoare prin care grafica din Republica Moldova s-a raliat cu procesul artistic european s-au manifestat în creația artiștilor S. Zamșa, L. Sainciuc ș.a. Plasticienii I. Serbinov, Em. Childescu, A. Grigorașenco ș.a. au dezvoltat tradiția desenului figurativ. De atunci și până la începutul secolului al XXI-lea creația artistică este percepută ca manifestarea sensibilității individului.

11. Ca instrument al reflexiei, al căutării și al experimentului, desenul este lipsit, în majoritatea cazurilor, de funcția reprezentativă pe care o posedă pictura, gravura ori sculptura, și reflectă în mai mare măsură sfera intimă, silențioasă și individuală. Dacă alte genuri ale artelor plastice reprezintă fidel timpul lor, în desene este sesizabil mai subtil raportul între artist și contextul istoric al creației.

Pe baza rezultatelor obţinute se pot face următoarele **recomandări**:

1. Popularizarea desenului artistic, ca ramură a graficii, prin editarea albumelor şi cataloagelor, prin organizarea concursurilor şi conferinţelor științifice naţionale şi internaţionale, precum şi prin crearea unor emisiuni TV şi filme documentare cu caracter didactic.

2. Utilizarea materialului teoretic și artistic din teză pentru elaborarea unor programe educaționale și cursuri specializate de istoria artelor plastice naționale pentru studenţi şi profesionişti, precum și pentru a stimula interesul publicului larg pentru domeniul respectiv.

3. Colaborarea cu artiștii plastici, uniunile de creaţie şi instituţiile de stat în vederea organizării unor expoziții, tabere de creaţie, *masterclass*-uri, *workshop*-uri și diferite evenimente culturale care să pună în valoare desenul artistic naţional.

4. Continuarea investigaţiilor în domeniul desenului artistic şi diseminarea rezultatelor cercetării pentru o audiență cât mai largă.

5. O problemă care tangențial vizează obiectivele prezentei teze constituie cea a păstrării și îngrijirii monumentelor funerare ale artiștilor reputaţi care au pus bazele școlii naționale de artă plastică.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. *Al X-lea Salon: Pictură, sculptură, desen, gravură şi arta decorativă.* Chișinău: Sala festivă a primăriei Municipiului Chişinău, 1938, 32 p.
2. ANA, F. 2116, inv. 1, d. 63
3. ANA, F. 3165, inv. 1, d. 38
4. *Arta în România: din preistorie în contemporaneitate*, ed.: Răzvan Theodorescu, Marius Porumb, București: Editura Academiei Române; Cluj-Napoca: Mega, 2018, 2 vol. ISBN 978-973-27-3027-0 Vol 2 – 2018. Conține bibliografie, index. ISBN: 978-973-27-3029-4. ISBN 978-606-020-037-6
5. *Arta maeștrilor basarabeni din secolul XX*, Chișinău: Editura ARC, 2016, 287 p. ISBN: 978-9975-137-06-5
6. *Artist al Poporului. Academician Leonid Grigoraşenco „Reflecţii cu creionul în mână" 1924-1995. 21 octombrie-15 noiembrie 2015*. Pliantul expoziției. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2015
7. BARBAS, Eleonora. *Sete de echilibru şi unitate: [creația pictoriței V. Rusu Ciobanu]* În: Sud-Est. Nr. L, 1991. p. 20-28
8. BAUDELAIRE, Charles. *Pictorul vieții moderne şi alte curiozități.* București: Editura Meridiane, 1992, 425 p. ISBN 973-33-0178-7
9. BEZVECONNÂI, Gheorghe. *Femeia în artă.* În: Din trecutul nostru: Femeia basarabeană, 1934, nr. 11-12, p. 54-57
10. BIALOSTOCKI, Jan. *O istorie a teoriilor despre artă.* București: Editura Meridiane, 1977. 420 p.
11. BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt 1606-1669. Misterul formei*. TASCHEN, 2003, 96 p. ISBN 973-85881-8-9
12. BRAGA, Tudor. *Alexandru Plămădeală. Din seria Maeştri basarabeni din secolul XX.* Chişinău: Editura Arc, 2007, 96 p. ISBN: 978-9975-61-162-6
13. BRIGALDA-BARBAS, Eleonora. *P. Şillingovski. Maeştri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: ARC, 2005, 96 p. ISBN 9975613934, 9789975613934
14. BULAT V., ȚĂRUȘ, Mihai. *Dumitru Verdianu.* Chişinău: Editura Arc, 2004, 56 p. ISBN 9975-61-357-8

15. BULAT, Vladimir *et al*. *Elena Bontea*. Chişinău, Editura Arc, 2005, 48 p. ISBN 9975-61-368-3
16. CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigoraşenco. Seria „Maeştri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p. ISBN: 978-9975-61-109-1
17. *Chişinăul în pictură: (peisaje, portrete): cat.-bibliogr.* Chişinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Centrul de Informare și Documentare „Chișinău”. Chișinău: Tipografie „Elena – V. I.”, 2012, 175 p. ISBN 978-9975-4369-4-6
18. CIOBANU, Constantin, I. *Valentina Rusu Ciobanu. Seria „Maeştri basarabeni din sec. XX”*. Chișinău: Editura ARC, 2003, 151 p. ISBN: 9975-61-304-7
19. CIOBANU, Constantin, I. *Mihail Petric.* Chişinău: Editura Arc, 2007, 144 p. ISBN 978-9975-61-220-3
20. CIOS I. Et. al. *Dicţionar de artă, forme, tehnici, stiluri artistice. A-M*. Bucureşti: Meridiane, 1995. 294 p. ISBN 973-33-0268-6 ISBN 973-33-0267-8
21. COLESNIC, Iurie. *Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală”: ghid encicl.* Chișinău: editura MUSEUM, 2008, 272 p. ISBN 978-9975-906-27-2
22. *Colîbneac A. Biobibliografie/ Bibl. Naţ. A Rep. Moldova, Colecţia „Moldavica”, seria „Plasticienii Moldovei”*; alcăt.: Svetlana Miron. Chişinău: BNRM, 2008, 116 p. ISBN 978-9975-9968-1-5
23. COMSA, Adina. *Perenitatea desenului ca formă şi expresie în arta contemporană.* Rezumatul tezei de doctorat. 7 p. [accesat: 02.10.2024]. Disponibil: https://uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAME%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Comsa%20Adina%20%20rezumat%20ro.pdf
24. *Confluențe. Artele Plastice din Republica Moldova.* Chișinău: Editura ARC, 2021, 320 p. ISBN 978-9975-0-0516-6
25. *Dicționar de estetică generală*. București: Editura Politică, 1972. 399 p.
26. DRAGNEV, Emil. *O capodoperă a miniaturii din Moldova Medievală: Tetraevanghelul de la Elizavetgrad şi manuscrisele grupului Parisinus graecus 74.* Chișinău: Civitas, 2004, 229 p. ISBN: 9975912303, 9789975912303
27. DVOŘÁK, Max. *scrieri despre artă.* București: Editura Meridiane, 1983, 492 p.
28. *Eudochia Zavtur: Grafică. Pictură.* Prefață: Eugenia Florescu-Chișinău: Cartea Moldovei (Combinatul Poligrafic), 2006, 220 p. ISBN 978-9975-60-203-7
29. FLOREA, Vasile. *Istoria artei româneşti.* Bucureşti-Chişinău: Litera Internaţional, 2007, 807 p. ISBN 9789736754111

30. *Gheorghe Vrabie. Biobibliografie. Colecția „Moldavica”. Seria: Plasticienii Moldovei.* Chișinău: BNRM, 2004
31. *Glebus Sainciuc 90. Expoziție: pictură, grafică, măști.* Chișinău: C. E. „C. Brâncuși” UAP, 2009
32. GOLȚOV, Dmitri. *Victor Ivanov : [album]*. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.
33. GRIGORAȘENCO, Elena. *Alexandr Grigorașenco „Pictură, grafică” [catalogul expoziției, 16 mai-7 iulie 2024]*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, [S. n.], 2024 (Bons Offices), 2024, 31 p. ISBN 978-5-36241-209-8
34. GRIGORAȘENCO, Elena. *Leonid Grigorașenco „Pictură, grafică” [catalogul expoziției, 16 mai-7 iulie 2024]*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, [S. n.], 2024 (Bons Offices), 2024, 27 p. ISBN 978-5-36241-210-4
35. HESSE, Hermann. *Lupul de stepă*. RAO Clasic, traducere George Guțu, 2016, 272 p. ISBN: 9786067760736
36. *Ilie Bogdesco: Biobibliografie*. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Alcătuitor: Victoria Stanchevici, 2013, 174 p. ISBN 978-9975-4493-1-1
37. IONESCU, Adrian-Silvan. *Artă și document.* București: Editura Meridiane, 1990, 320 p. ISBN 973-33-0072-1
38. IOVAN, Ioan. *Grafica timişoreană*. Timişoara: Editura Cosmopolitan, 2005. 28 p.
39. *Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici.* Chișinău: Editura ARC, 2023, 255 p. ISBN 978-9975-0-0783-2
40. *Iurie Canaşin. Sculptură. Grafică. Medalii.* Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.
41. *În lumea personajelor lui George Löwendal (1897-1964) pictură, grafică și proiecte scenografice: catalogul expoziției organizate de Fundația Löwendal la Muzeul Colecțiilor de artă din București octombrie 2017-ianuarie 2018*/ Ruxandra Demetrescu, Cristina Cojocaru; coord.: Ariadna Dănilă- Löwendal. București: Editura U.N.A.R.T.E., 2018, 191 p. ISBN 978-606-720-089-0
42. KRAVCENKO, Vladimir. *Simion Zamșa, un maestru al jocului artistic*. În: „Akademos. Revista de ştiinţă, inovare, cultură şi artă.” nr. 4 (51). Chișinău: 2018, p. 154-162. ISSN 1857-0461
43. KULTERMANN, Udo. *Istoria istoriei artei, vol I.* București: Editura Meridiane, 1977, 315 p.
44. KULTERMANN, Udo. *Istoria istoriei artei vol II*. București: Editura Meridiane, 1977, 315 p.

45. *Leonid Grigorașenco 1924-1995 „Pictură, grafică”.* Pliantul expoziției. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2004
46. *Leonid Grigorașenco 1924-1995*. „Grafică”. Pliantul expoziției. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2008
47. Literatura și Arta № 14 (2174) 2 aprilie 1987
48. Literatura și Arta № 6 (1906) 4 februarie 1982
49. Literatura și Arta №. 45 (1789) 7 noiembrie 1979
50. MARIAN, Ana. *Desenul ca suport pentru executarea portretului şi nudului sculptural* În: Conferința științifică anuală [a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei]: Culegere de comunicări: ediţiile 2020, 2021/ Muzeul Național de Artă al Moldovei; coordonator: Lucia Postica. – Chişinău: [S. n.], 2021 (Bons Offices), 96 p.: fig., fot., il, p. 77-83. ISBN 978-9975-87-883-8
51. MUSTEAȚĂ, Elena. *Valențe artistice și simbolice în creația grafică a lui Gheorghe Vrabie*. În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”. Categoria B, Nr. 3-2021/ Chișinău: Tipografia Centrală, 2021, p. 65-74 E-ISSN 1857-2537 [accesat: 08.10.2024]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/65-74_12.pdf
52. MUSTEAȚĂ, Elena. *Valențe artistice moderniste în desenele lui Alexandru Plămădeală.* În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”. Categoria B, Nr. 1-2022/ Chișinău: Tipografia Centrală, 2022, p. 47-54 32ISSN 2587-3695 [accesat: 06.10.2024]. Disponibil: https://zenodo.org/record/6508010#.ZCCLnexByUk
53. *Muzeul Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Tipografia „Bons Offices”, 2016, 100 p. ISBN 978-9975-87-142-6
54. ORLOV, Mihail. *Pictura monumentală realizată de Ilie Bogdesco la Chițcani.* În: Conferința științifică anuală: [a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei]: Culegere de comunicări: ediţiile 2022, 2023/ Muzeul Național de Artă al Moldovei; coordonator: Lucia Postica. – Chişinău: [S. n.], 2023 (Bons Offices), 151 p. : fig., fot., il. Pp. 12-20. ISBN 978-5-36241-104-6
55. PASTOUREAU, Michel. *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental.* Chișinău, Editura Cartier, 2004, 504 p. ISBN 9975-79-285-5
56. PLĂMĂDEALĂ, Alexandru. *Artişti plastici basarabeni – un scurt istoric.* În: Viaţa Basarabiei, nr. 11, 1933, p. 47-55
57. PROCOP, Natalia. *Revitalizarea Şcolii Serale de Desen din Chişinău*. În: Identităţile Chişinăului Oraşul interbelic. Ediţia 5. 2020. Chişinău. e-ISBN 978-9975-0-0338-4.

[accesat: 12.01.2025]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/167-171_32.pdf

58. PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album*. Chişinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.
59. PURICE, L., ZBÂRCIOG, Vlad. *Decantări grafice ale documentului şi cuvântului* În: A patra dimensiune. Chişinău: Hyperion, 1991, p. 58-65. ISBN 5-368-01008-7
60. RAȘCHITOR, Tatiana. Grafica de șevalet din Republica Moldova: tz. de doct. În studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2018. 229 p. C.Z.U: 76 (091) (478) (043.2).
61. ROCACIUC, Victoria. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*. Chișinău: „Bons Offices" SRL, 2011, 276 p. ISBN 978-9975-80-458-5
62. ROCACIUC, Victoria. *Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie* În: Revista Arta. Nr. 1(AV)/ 2014 . Chișinău: 2014, p. 137-148. ISSN 2345-1181/ ISSNe 2537-6136 [accesat: 08.10.2024]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Grafica%20de%20carte%20in%20creatia%20plasticianului%20Gheorghe%20Vrabie.pdf
63. SIDA, Cristian Daniel. *Fundamentele teoretice şi stilistice ale artei abstracte. Asimilarea lor în pictura postbelică şi în propria creaţie*. tz. de doct. Timișoara, 2009, 129 p.
64. *Silvan: portretistul:* album/ ed. De Adrian – Silvan Ionescu; trad. în lb. eng.: Samuel W. Onn. București: Editura Institutului Cultural Român, 2011, ISBN 978-973-577-627-5.
65. SPÂNU, Constantin. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940-1990).* Chișinău: Știința, 1994, 83 p. ISBN 5-376-01988-8
66. SPÂNU, Constantin. *Creația plasticianului Gheorghe Munteanu: Monografie-album. Pictură, grafică, artă monumentală.* Chișinău: Editura „Cartea Moldovei", 2004, 248 p. ISBN 9975-60-171-5
67. SPÂNU, Constantin. *Eleonora Romanescu: Pictură.* Chișinău: Editura „Cartea Moldovei", 2006, 76 p. ISBN 978-9975-60-211-2
68. STAHI, Alexandru. *Alexei Colîbneac: grafician de frunte al generației sale*. În: Capitala. 2003. 20 dec. p. 8.
69. STAVILĂ, Tudor. *Arta plastică din Basarabia de la sfârşitul secolului XIX – începutul secolului XX: Pictură. Grafică. Sculptură. Scenografie*. Chișinău: Literatură artistică, 1990, 144 p.
70. STAVILĂ, Tudor. *Arta Plastică Modernă din Basarabia*. 1887-1940. Chișinău: Știința, 2000, 159 p. ISBN 9789975671743
71. STAVILĂ, Tudor. *Eugenia Maleșevschi. Din seria Maeștri basarabeni din secolul XX.* Chișinău: Editura Arc, 2004, 88 p. ISBN 9975-61-263-6

72. STAVILĂ, Tudor. *Auguste Baillayre*. Din seria *Maeștri basarabeni din secolul XX.* Chișinău: Editura Arc, 2004, 88 p. ISBN 9975-61-361-6
73. STAVILĂ, Tudor. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*; Muzeul Naţional de Artă al Moldovei. Chișinău: Arc, 2019 (Combinatul Poligrafic), 368 p. ISBN 978-9975-0-0519-3
74. STAVILĂ, Tudor. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea (II)*. Chișinău: Arc, Muzeul Naț. de Artă al Moldovei, (Combinatul Poligrafic), 2020, 340 p. ISBN 978-9975 - 0-0428-2
75. SWIFT, Jonathan. *Călătoriile lui Gulliver.* Chișinău: Editura „Lumina", 1970, 295 p.
76. ȘCHIRCĂ, Iuliana. *Eu rămân a fi omul satului: [de vorbă cu pictorul Alexei Colîbneac]/ consemnare:/.* În: Noi: 2005, Nr.l, p. 6-7.
77. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Chișinăul în desenele artiștilor plastici Leonid Grigoraşenco, Emil Childescu și Ion Serbinov. Aspecte istorice.* În: Revista Arta. Categoria B, Nr. 1(AV)/ 2018/ Vol. XXVII. Chișinău: 2018, p. 137-141. ISSN 1857-1042/ ISSNe 1857-1050 159 pag. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/137-141_1.pdf.
78. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Spațiul urban în desenele de șevalet ale artiștilor plastici moldoveni* În: Meterialele Conferinţei Ştiinţifice a doctoranzilor: „Tendinţe contemporane ale dezvoltării ştiinţei: viziuni ale tinerilor cercetători". Ediția a VII-a, Chișinău, 2018. Volumul II, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir", p. 122-127. ISBN 978-9975-108-46-1. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/122-127_0.pdf
79. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Desenul în creația lui Vladimir și Rostislav Ocușco* În: Materialele Conferinţei Ştiinţifice a doctoranzilor: „Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători". Ediția a VIII-a, Chișinău, 2019. Volumul II, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir", p. 121-126. ISBN 978-9975-108-67-6. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/121-126_10.pdf
80. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Problema desenului abordată în istoriografia dedicată creației artiștilor plastici Ilia Bogdesco și Leonid Grigoraşenco* În: Revista Arta. Categoria B, Nr. 1(AV)/ 2019/ Vol. XXVIII. Chișinău: 2019, p. 130-134. ISSN 2345-1181 / ISSNe 2537-6136 179 p. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/130-134_4.pdf
81. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Desenul în creația lui Dimitrie Sevastianov* În: Revista Arta. Categoria A, Nr. 1(AV)/ 2020/ Vol. XXIX. Chișinău: 2020, p. 142-147. ISSN: 2345-1181/ ISSNe 2537-6136 182 pag. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/142-147_18.pdf
82. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Desenul în creația lui Victor Ivanov* În: „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine", Iași – Chișinău, 22-23 septembrie

2020, ediția a II-a, Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale. Chișinău: Editor Liliana Condraticova, 2020. p. 77-83. ISSN 2558 – 894X https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/77-83_16.pdf

83. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Seria de autoportrete ale lui Alexei Colîbneac* În: Revista Arta. Categoria A, Nr. 1(AV)/ 2021/ Vol. XXX. Chișinău: 2021, p. 148-154. ISSN 2345-1181/ ISSNe: 2537-6136 167 p. https://artjournal.ich.md/wp-content/uploads/2021/08/19-Sibaev.pdf
84. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Imaginea contemporanului în creația lui Alexei Colîbneac* În: Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură. Categoria B, Anul III nr.2, mai-august 2021. p. 76-85. ISSN 2587-3695/ ISSNe 1857-2537. https://dialogica.asm.md/imaginea-contemporanului-in-creatia-lui-alexei-colibneac/
85. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Desenul în creația Valentinei Rusu – Ciobanu* În: „Valentina Rusu – Ciobanu. Promotorul valorilor spiritual-artistice al culturii naționale". Culegere de studii dedicate aniversării a 100 de ani de la naștere a pictoriței. IPC; coordonator: Vitalie Malcoci. Chișinău, 2021, p. 104-115. ISBN 978-9975-84-144-3
86. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Desenul în creația lui Pavel Şillingovski. Repere istoriografice.* În: Conferința științifică anuală: [a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei]: Culegere de comunicări: edițiile 2022, 2023/ Muzeul Național de Artă al Moldovei; coordonator: Lucia Postica. Chişinău: [S. n.], 2023 (Bons Offices), 151 p. : fig., fot., il. Pp. 108-114. ISBN 978-5-36241-104-6
87. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Schițele pentru ilustrațiile romanului „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha" în creația lui Pavel Șillingovski și Ilie Bogdesco* În: Dialogica. Revista de studii culturale și literatură. Categoria B, Nr. 3/2023. ISSN 2587-3695 / ISSNe 1857-2537. https://dialogica.asm.md/articolePDF/Dialogica_15_69.pdf
88. **ȘIBAEV, Dmitri.** *Expoziția Culorile „dezghețului" la Muzeul Național al Țăranului Român* În: Revista Arta. Categoria A, Nr. 1(AV)/ 2024/ Vol. XXXIII. Chișinău: 2024, p. 236-237. ISSN 2345-1181. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/236-237_16.pdf
89. ŞUŞALĂ, I., BĂRBULESCU, Ovidiu. *Dicţionar de artă, termeni de atelier*. Bucureşti: Sigma, 1993. 302 p. ISBN 973-9077-22-6
90. ȘUȘARĂ, Pavel. *Brâncuși.* București: Monitorul Oficial R.A., 2020, 208 p. ISBN 978-606-035-034-7
91. TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p. ISBN 965 222 828 1

92. TOMA, Ludmila. *Victor Ivanov – 90 ani de la naştere.* În: Arta : 1999-2000. – Chișinău, 2001, p. 161.
93. TOMA, Ludmila. *Ada Zevin.* Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p. ISBN 9975-61-274-1
94. TOMA, Ludmila . *Dimitrie Sevastianov.* Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p. ISBN 978-9975-4247-7-6
95. TOMA, Ludmila. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018, 246 p. ISBN 978-9975-129-50-3
96. TOMA, Ludmila; STAVILĂ, Tudor; CIOBANU, Constantin, I. *Culorile „dezgheţului": satul basarabean în pictura anilor 1960: catalog de expoziție.* București: Oscar Print, 2024. 57 p. ISBN 978-973-668-621-4
97. *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naştere*/ ed.: Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda. - Bucureşti: Oscar Print, 2020, 132 p. ISBN 978-973-668-530-9
98. *Valentina Rusu Ciobanu. Volumul I. Catalog Raisonné.* Bucureşti: editat de Victoria Nagy Vajda, cu eseuri de Constantin I. Ciobanu, Codrina-Laura Ioniță, Rodica Ursachi, Mircea V. Ciobanu, 2023, 160 p. ISBN 978-973-0-38478-9
99. *Valentina Rusu Ciobanu. Volumul II. Catalog Raisonné.* Bucureşti: editat de Victoria Nagy Vajda, 2023, 399 p. ISBN 978-973-0-38411-6
100. VENTURI, Lionello. *Istoria criticii de artă.* Bucureşti: Meridiane, 1970, 445 p.
101. VIDA, Gheorghe. *Nina Arbore. Din seria Maeştri basarabeni din secolul XX.* Chișinău: Editura Arc, 2005, 80 p. ISBN 9975-61-379-9
102. VIERU, Roland. *Igor Vieru. Album.* Chișinău: Cartier „Bons Offices", 2021. 328 p. ISBN 978-9975-86-494-7
103. VLASIU, Ioana. *Milița Petrașcu. Din seria Maeştri basarabeni din secolul XX.* Chișinău: Editura Arc, 2005, 96 p. ISBN 9975-61-377-2
104. VORONOVA, Olga. *Gheorghe Vrabie.* Chişinău: Ed. Literatura artistică, 1981, 95 p.
105. VRABIE, Gheorghe. Pliant. Tipar executat la „PRAG-3" SRL, 1999.
106. VRABIE, Gheorghe. *Aurel David. Timpul, artistul și opera. Monografie album.* Chișinău: Editura „Cartea Moldovei", 2004, 116 p. ISBN 9975-60-153-9

În limba rusă:

107. *«Художники на „Атоммаше"» интервью у А. А. Колыбняка.* În: Волгодонская Правда от 3 июня 1981, 87 (7410)

108. *Алексей А. Васильев.* Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1978
109. *Алексей Колыбняк, книжная графика Молдавии.* Кишинев: Тимпул, 1983
110. АНДРОНИКОВА, Манана. *Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма.* Москва: «Искусство», 1980, 422 с.
111. БАЗЕН, Жермен. *История истории искусства: От Вазари до наших дней.* Москва: Прогресс-Культура. 1994, 528 с. ISBN 5010029987
112. БАКУ, Розелин. *Французский рисунок XVIII века. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.
113. БЕНЕШ, Отто. *Искусство Северного Возрождения его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями*. Москва: «Искусство», 1973, 222 с.
114. БОБЕРНАГЭ, С., ПЛЭМЭДЯЛЭ, Олга. *Александру Плэмэдялэ.* Кишинёв: Лит. артистикэ, 1981, 76 с.
115. *Богдеско И. Контракт рисовальщика*. Санкт – Петербург: Комитет по культуре СПб, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, Библиотека книжной графики, 2023. 19 с. [accesat: 13.06.2023]. Disponibil: https://www.calameo.com/read/007318189878053b6f475?fbclid=IwAR2lJ1cbxug1P0S6bl7iSzrVjqEQyysxFAMa36LDxrufQNqMXCEP_AQvdnE
116. БОГДЕСКО, Илья. *На шестом Всемирном…* Кишинёв: Государственное издательство Молдавии, 1958, 40 с.
117. БОГДЕСКО, Илья. *Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство.* Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.
118. БОГДЕСКО, Илья. *Дон Кихот. Создание образа,* Санкт – Петербург: Издательство «Сад искусств». 2008
119. БОГДЕСКО, Илья. *Круг за Кругом*, Кишинев, 2014, 135 с.
120. БОГОРОДСКАЯ, Наталья. Встреча с «Атоммашем» În: Волгодонская Правда от 14 апреля 1982 № 58 (7587).
121. ВАЗАРИ, Джорджо. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих.* Ростов н/Д: *Издательство* «Феникс», 1998, 544 с. ISBN 5-222-00244-6
122. ВЁЛЬФЛИН, Генрих. *Основные понятия истории искусств: учебное пособие* / Г. Вёльфлин; А. А. Франковский (переводчик). –2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020, 244 с. ISBN 978-5-8114-4327-7, ISBN 978-5-4495-0151-6
123. ВЁЛЬФЛИН, Генрих. *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения.* Санкт-Петербург: Издательство «Алетейя», 1999, 319 с. ISBN 5-89329-076-3

124. ВЕНТУРИ, Лионелло. *Художники нового времени*. Азбука, 2007. 352 с. ISBN: 978-5-352-02030-2

125. ВИНКЕЛЬМАН, Иоганн Иоахим. *Избранные произведения и письма.* Москва - Ленинград: ACADEMIA, 1935, 688 с.

126. ВИНКЕЛЬМАН, Иоганн Иоахим. *История искусства древности. Малые сочинения /* Изд. подготовил И. Е. Бабанов. — СПб. Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000 — 800 с. ISBN 5-89329-260-X

127. ВИППЕР, Борис. *Введение в Историческое изучение искусства.* Москва: «изобразительное искусство», 1985, 287 с.

128. ВИППЕР, Борис. *Статьи об искусстве.* Москва: Искусство, 1970. 591 с.

129. *Выставка работ Р. Окушко, С. Чоколова.* Кишинёв: Молдреклама, 1966, 28 с.

130. *Георг Лёвендаль: аристократ в огнях рампы 1897-1964.* Бухарест: Фонд Лёвендаль, Monitorul Oficial R.A., 2013, 263 с. ISBN 978-973-567-837-1

131. ГЕРСИ, Тереза. *Шедевры немецкого Возрождения. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1984. 96 с.

132. ГЕРЧУК, Юрий. *«Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008, 311 с. ISBN 978-5-86793-597-9

133. ГЁТЕ, Вольфганг. *Статьи и мысли об искусстве*. Москва - Ленинград: «Искусство», 1936, 412 с.

134. ГИГЕР, Ханс, Руди. *ARh+*. TASCHEN / АРТ-РОДНИК, 2004. 96 с. ISBN 5-9561-0061-3

135. ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. *Графики советской Молдавии*. Москва: Советский художник, 1981. 96 с.

136. ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. *Леонид Григорашенко,* Кишинёв: Литература Артистикэ, 1981, 87 с.

137. ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. *Илья Богдеско. Каталог выставки, книжная и станковая графика.* Кишинев: издательство Тимпул, 1984, 63 с.

138. ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. *Григорашенко Л. П. Каталог выставки.* Кишинев: Тимпул, 1986, 80 с.

139. ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. *Изобразительное Искусство Советской Молдавии.* Кишинёв: Тимпул, 1987. 248 с.

140. ГОМПЕРЦ, Уилл. *Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси* ; пер. с англ. И. Литвиновой., Москва:.Синдбад, 2016. 464 с. ISBN 978-5-905891-62-5

141.ГОРДИН, Руфин. *Илья Богдеско. Книжная графика.* Кишинев: издательство Лумина,1977, 56 с.

142.*Государственная Третьяковская Галерея. Каталог Собрания. Рисунок XX Века. Серия Рисунок XVIII-XX Веков. Том 3 Книга вторая Г-И.* Москва: Издательство «Сканрус», 2012, 508 с. ISBN 978-5-4350-0016-0

143.*Государственный Художественный музей Молдавской ССР = The State Art Museum of the Moldavian SSR = Das Staatliche Kunstmuseum der Moldauischen SSR.* Кишинёв: Тимпул, 1982

144.*Графика А. М. Зевиной в фонде редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки (фонд № 17)*. Владимир, 2002, 44 с.

145.ГРЕКУ, Михаил. *Ада Зевина. Выставка: живопись, рисунки.* Кишинёв: Тимпул, 1968

146.ГРИГОРЬЕВ, Станислав. *Илья Трофимович Богдеско*. Москва: Советский Художник, 1970, 147 с.

147.ГРОЙС, Борис. *Gesamtkunstwerk Сталин,* Москва: «Ад Маргинем Пресс», 2023, 192 с. ISBN 978-5-91103-723-9

148.ДА ВИНЧИ, Леонардо. *Анатомия, записи и рисунки.* Москва: Издательство «Наука», 1965, 587 с.

149.ДА ВИНЧИ, Леонардо. *Суждения о науке и искусстве.* СПб.: «Азбука- Аттикус», (Азбука-Классика. Non-Fiction), 2015, 224 с. ISBN 978-5-389-10010-7

150.ДАЖИНА, Вера, Д. *Микеланджело, рисунок в его творчестве.* Москва: издательство «Искусство», 1986. 216 с.

151.ДВОРЖАК, Макс. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. XIV и XV столетия.* Москва: «Искусство», 1978, 175 с.

152.ДВОРЖАК, Макс. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. XVI столетие.* Москва: «Искусство», 1978. 395 с.

153.ДЕЛАКРУА, Эжен. *Дневник, Том 1.* Москва: Издательство Академии Художеств СССР, 1961, 454 с.

154.ДЕЛАКРУА, Эжен. *Дневник, Том 2.* Москва: Издательство Академии Художеств СССР, 1961, 442 с.

155.ДЖОНСТОН, Кэтрин. *Рисунок XVII – XVIII веков в Болонье. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.

*156.*ДИДРО, Дени. *Салоны в двух томах, Том 1.* Москва: «Искусство», 1989, 270 с.

*157.*ДИДРО, Дени. *Салоны в двух томах, Том 2.* Москва: «Искусство», 1989, 399 с.

158. ДЮРЕР, Альбрехт. Дневники и письма. Москва: Издательство АСТ, 2020, 352 с. ISBN 978-5-17-114284-1
159. ЗЕВИНА, А., РОДНИН, Кир. *Изобразительное искусство Молдавии.* Кишинёв: Издательство «Картя Молдовеняскэ», , 1965, 217 с.
160. ЗЕДЛЬМАЙР, Ханс. *Утрата середины*/Пер. с нем. С. С. Ванеяна, Москва: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008, 640 с. ISBN 5 - 89826 - 206 - 7
161. *Изобразительное искусство Молдовы. Artă contemporană din Moldova,* Москва: «Галаарт», 2013, 207 с. ISBN 978-5-269-01145-5
162. ИЛЬИНА, Татьяна. *История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия : учебник для вузов* / 5-е изд., перераб. и доп., Москва: Издательство Юрайт, 2010, 473 с. ISBN 978-5-9916-0242-6, ISBN 978-5-9692-0577-2
163. *Искусство Молдавии.* Кишинёв: Издательство «Картя Молдовеняскэ», 1967, 314 с.
164. *Искусство рисунка: Сборник статей и публикаций.* Сост. Г. В. Ельшевская. Москва: Советский художник, 1990, 368 с. ISBN 5-269-00076-8
165. КАНДИНСКИЙ, Василий. *О духовном в искусстве (живопись)*. Ленинград, 1989. 68 с.
166. *Каталог, Земля и люди.* Кишинёв: Тимпул, 1984
167. *Каталог, первая республиканская выставка рисунка.* Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.
168. КАЧАРОВА, А. *Алексей Колыбняк* În: Советская графика. 74, Москва: Советский художник, 1976, с. 104-106
169. КЛИМА, М. *Глеб Саинчук, Маски, Шаржи.* Кишинёв: «Литература Артистикэ», 1983
170. КОШКИНА, Ольга. *Иллюстрации «Дон Кихота»: временной диалог в пространстве изобразительного искусства* În: Общество. Среда. Развитие. - 2014. - № 2. - С. 106-111.
171. КОШКИНА, Ольга. *Цикл иллюстраций к «Дон Кихоту» И. Т. Богдеско в контексте семиотических подходов* În: Вестник СПбГУКИ. - № 1 (30), март 2017. - С. 157-160. (ВАК)
172. КУЧУК, С., ЛИВШИЦ, Матус. *Глеб Саинчук.* Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1975.
173. ЛАПТЕВ, Алексей. *Рисунок пером*. Москва: «Издательство Академии Художеств СССР», 1962, 167 с.

174.ЛИВШИЦ, Матус. *Леонид Павлович Григорашенко.* Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960, 20 с.

175.ЛИВШИЦ, Матус. *Искусство Молдавской ССР.* Ленинград: Аврора, 1972,

176.ЛИВШИЦ, Матус. *Молодые из Молдавии* În: Творчество 7. 79 Москва: Советский художник. 1979. с. 6 – 7.

177.ЛИВШИЦ, М., МАНСУРОВА, Ада. *Изобразительное искусство Молдавской ССР*. Москва: Изобразительное искусство, 1957,

178.*Мастера современной гравюры и графики*. Москва, Ленинград: Государственное издательство, 1928, 415 с.

179.*Моисей Гамбурд, Евгения Гамбурд, Живопись и рисунки, 1920–1950.* Рамат-Ган (Израиль): Музей русского искусства им. Марии и Михаила Цетлиных, 2014, 46 с. [accesat: 07.10.2024]. Disponibil: https://www.miriamgamburd.com/catalogue/eugenia-gamburd-moisey-gamburd/

180.*Молодые художники Молдавии.* Москва: Советский художник, 1979.

181.ОСАДЧИЙ, Евгений. *Республиканское удожественно-педагогическое училище имени И. Е. Репина*. Кишинёв: Лит. артистикэ, 1987, 156 с. : ил.

182.*Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942) Живопись, рисунок, гравюра*. Архив семьи П.Е. Корнилова, Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - Москва: Галеев-Галерея, 2012, 296 с. ISBN 978-5-88149-625-8

183.ПАНОФСКИЙ, Эрвин. *Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения* / Пер. с англ Н. Г. Лебедевой, Н. А Осминской. - СПб.: Издательскии Дом «Азбука-классика», 2009, 432 с. ISBN 978-5-395-00206-8

184.ПЕЛИН, Андрей. *Владимир Окушко – просветитель и реформатор художественного образования Бессарабии конца 19 века – начала 20-го века.* În: Arta Vol. 33, Nr. 1(AV) / 2024 / ISSN 2345-1181 / ISSNe 2537-6136 [accesat: 12.01.2025]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/195-209_1.pdf

185.РЁСКИН, Джон. *Лекции об искусстве* / Пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. — Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2011. — 319 с. илл. — (Ars longa.) ISBN 978-5-93381-294-4

186.*Рисунки мастеров XV – XX веков, история и техника*. Ленинград: издательство «Художник РСФСР», 1975, 20 с.

187.РОДНИН, Кир. *Графика советской Молдавии*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1963.

188.РОДНИН, Кир. *Илья Богдеско*. *Рисунки.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.

189. РОДНИН, Кир. *Выставка произведений Евгения Никитича Мереги: Каталог.* Кишинёв: Тимпул, 1970. 13 с.

190. РОДНИН, Кир. *Илья Богдеско. Каталог.* Кишинев: издательство Тимпул, 1973, 64 с.

191. РОДНИН К., ОКУШКО, Ростислав. *Владимир Фульгентьевич Окушко - педагог и художник (1862-1919)*. Кишинёв: «Картя Молдовеняскэ», 1962. 36 с.

192. РОЗЕНБЕРГ, Пьер. *Французский рисунок XVII века. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1985. 104 с.

193. СЕРВАНТЕС, Сааведра Мигель де. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010, 752 с. ISBN: 978-5-93898-274-1

194. СИДОРОВ, Алексей. *Рисунки старых мастеров.* Москва: Изогиз, 1959, 20 с., 66 вкл. л. ил.

195. СИДОРОВ, Алексей. *Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории.* Москва: Искусство, 1969, 251 с.

196. СОЛОВЬЕВ, А, СМИРНОВ, Г., АЛЕКСЕЕВА, Е. *Учебный рисунок* Москва: Искусство, 1953, 240 с.

197. СОЛОВЬЕВА, Белла. Искусство рисунка. Ленинград: Искусство, 1989, 256 с. ISBN 5-210-00486-4

198. СТЭВИЛЭ, Т., ШИШКАН, К., ПОЖАР, С. *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 пол. XX - нач. XXI в.) : биобиблиогр. словарь-справ. в 2-х т.* /, Виктор Иванов (1910-2007), Т. 2.//. Кишинёв: 2009. 976 с., с. 243-245. ISBN: 9789975787147 9975974104

199. ТОМА, Людмила. *Ада Зевина.* Кишинёв: «Литература Артистикэ», 1983, 76 с.

200. ТОМА, Людмила. *Портрет в Молдавской Живописи (1940-1970-е годы).* Кишинёв: «Штиинца», 1983, 182 с.

201. ТОМА, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с.

202. ТРЕТЬЯКОВ, Виталий. *Илья Богдеско «Дон Кихот» создание образа*. Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010. 50 с. ISBN: 978-5-93898-299-4

203. ФАВОРСКИЙ, Владимир. *Об искусстве, о книге, о гравюре.* Москва: «Книга», 1986, 240 с.

204. ФИЦТУМ, Вальтер. *Барокко в Неаполе и Южной Италии. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1983. 96 с.

205. ФИЦТУМ, Вальтер. *Барокко в Риме. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1986. 96 с.

206. ФОССИ ТОДОРОВ, Мария. *Италия. От истоков до Пизанелло. Серия: Рисунки старых мастеров.* Москва: Изобразительное искусство, 1982. 96 с.
207. ХЁЙЗИНГА, Йохан. *Осень Средневековья*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика. Non-fiction, 2020, 720 с. ISBN: 978-5-389-15564-0
208. ХЁЙЗИНГА, Йохан. *Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки* / Сост., пер. с нидерл. и предисл. Д. Сильвестрова; Коммент. Д. Харитоновича. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 680 с , ил. ISBN 978-5-89059-128-9
209. ХЛАМИНСКИЙ, Юрий. *В краю дойн.* Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1969. 101 p.
210. *Художественная жизнь Молдавии*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1971, 74 с.
211. *Художники – десятой пятилетке.* Москва: Советский художник. 1981.
212. ЧЕЗЗА, Лев. *Моисей Ефимович Гамбурд*. Кишинёв: Государственное издательство «Картя Молдовеняскэ», 1959, 22 с.
213. ЧЕЗЗА, Лев. *Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве.* Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964, 135 с.
214. ЧЕЗЗА, Лев. Ион Жуматий. Кишинёв: «Картя Молдовеняскэ», 1970, 18 с.
215. ЧЕННИНИ, Ченнино. *Книга об искусстве или трактат о живописи.* Москва: Огиз-Изогиз, 1933, 139 с.
216. ШИШКАН, Константин. *В мастерской чудодея. Человек и художник*. Кишинёв: «Штиинца», 1995, 75 с. ISBN 5-376-01963-2
217. *Энциклопедический словарь Московского университета. Исторический факультет* / Под общей редакцией чл.-корр. РАН, проф. С.П. Карпова. - Москва: Изд-во МГУ; «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004, 544 с. ISBN 5 - 8243 - 0565 – X

În limba engleză:

218. BENESCH, Otto. *Leonardo Da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing.* In: American Scientist, Vol. 31, No. 4 (October 1943), pp. 311-328 [accesat: 01.10.2024]. Disponibil: https://www.jstor.org/stable/27826007?mag=leonardo-da-vinci-artist-scientist&seq=1
219. BENESCH, Otto. *Egon Schiele as a draughtsman.* Vienna: Office of Austria, 1950, 12 p.
220. BENESCH, Otto. *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue. 6 vols.*, London, 1954–57
221. BISANZ-PRAKKEN, Marian. *Drawings from the Albertina: Landscape in the Age of Rembrandt.* Art Services International, 1995, 212 p. ISBN 088397116X, 780883971161

222. BISANZ-PRAKKEN, Marian. *Rembrandt and His Time: Masterworks from The Albertina.* Hudson Hills, 2005, 256 p. ISBN-10: 9781555952570 ISBN-13: 978-1555952570
223. BISANZ-PRAKKEN, Marian. *Gustav Klimt: The Magic of Line.* J. Paul Getty Museum, 2012, 304 p. ISBN 10: 1606061119 / ISBN 13: 9781606061114
224. BISANZ-PRAKKEN, Marian. *The drawings: a cosmos unto themselves. Stances-moods.* In: Tobias G. Natter (Ed.), directed and produced by Benedikt Taschen „Gustav Klimt. Drawings & paintings" Taschen Bibliotheca Universalis, 2018, 672 p. ISBN 9783836562904
225. *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt.* Edited by Foy Scalf. Oriental Institute Museum Publications 39. Chicago: Oriental Institute, 2017, 375 p. ISBN-13: 978-1-61491-038-1
226. *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Masterpieces of Albertina.* Edited by Klaus Albrecht Schroder and Christof Metzger, Vienna: 2013, 336 p. ISBN 9783775732956
227. BREZIANU, Barbu. Brancusi in Romania. București: Editura ALLFA, 2005, 318 p. ISBN 973-724-034-0
228. *Drawings. Moisey Gamburd.* Edition of Miriam Gamburd, 1988.
229. *In Malevich's circle. The State Russian Museum. Confederates. Students. Followers in Russia 1920s-1950s.* Palace Editions, 2000. 360 p. ISBN-10 : 3935298196 ISBN-13 : 978-3935298193
230. JUNG, Carl Gustav. *Alchemical Studies. Vol 13.* Princeton: Princeton University Press, 1967, 444 p. ISBN 0-691-09760-7
231. LEOPOLD, Rudolf and Elizabeth. *Egon Schiele, the Leopold Collection.* Vienna: Prestel publishing, Leopold Museum, 2009, 278 p. ISBN-10: 3791361856 ISBN-13 : 978-3791361857
232. METZGER, Christof. *Albrecht Dürer.* Prestel Verlag, 2019, 488 p. ISBN: 978-3-7913-5931-1
233. POGANY, Willy. *Art of Drawing.* United States of America: Madison Books, 1996, 128 p. ISBN 1-56833-059-6
234. SHINER, Helen. *Artistic radicalism and radical conservatism: Moïssy Kogan and his german patrons, 1903 – 1928.* University of Central England in Birmingham: 1997, 229 p. [accesat: 07.10.2024]. Disponibil: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3126/ https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3126/1/Shiner.pdf
235. ȘLAPAC, M., CHASTINA, Alla. *Unique documents and photographs from the personal fund of the artist G. V. Sainchuk, kept in the National Archives of the Republic of Moldova*

În: „Valentina Rusu Ciobanu. Promotorul valorilor spiritual-artistice al culturii naționale”. Culegere de studii dedicate aniversării a 100 de ani de la naștere a pictoriței. IPC; coordonator: Vitalie Malcoci. Chișinău 2021. pp. 12-23. ISBN 978-9975-84-144-3

În limba germană:

236. BENESCH, Otto. *Die Wiener kunsthistorische Schule*. In: Österreichische Rundschau. Bd. 62 (1920), S. 174-178
237. BENESCH, Otto. *Rembrandts zeichnerische Entwicklung*. Vienna: Österreichische Rundschau, 19, 1923, p.993-1013
238. BENESCH, Otto. *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Graphischen Sammlung Albertina. 2 Bände.* Wien: 1929-33
239. BISANZ-PRAKKEN, Marian. *Gustav Klimt: Die Zeichnungen.* Hirmer. 2012, 304 s. ISBN-10: 3777447218 ISBN-13: 978-3777447216
240. KLEE, Paul. *Über die moderne Kunst.* Bern: Verlag Benteli Bern-Bumpliz, 1945, 53 s.
241. KOSCHATZKY, Walter. *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz-Verlag, 1972, 427 s. ISBN 3-7017-0039-0
242. KOSCHATZKY, Walter. *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz-Verlag, 1977, 348 s. ISBN 3-423-30741-2
243. KOSCHATZKY, W., STROBL, Alice. *Die Albertina in Wien.* Wien: Residenz-Verlag, 1969, 447 s.
244. KOSCHATZKY, W., STROBL, Alice. *Die Dürer Zeichnungen der Albertina.* Salzburg: Residenz Verlag. 1971, ISBN-10: 3701700044 ISBN-13: 978-3701700042
245. LEPORINI, Heinrich. *Die Künstlerzeichnung: Ein Handbuch Für Liebhaber und Sammler, Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler.* Schmidt, 1928, 405 s. ISSN 0520-0016
246. SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes – Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit.* München: C.H. Beck, 1920, 615 s.

În limba estonă:

247. GRIGORAŠENKO, Leonid. *Nõukogude Moldaavia kunstnikud.* În: Kunst, «Eesti nsv kunst», 1. 1963, p. 19-32.

În limba kazahă:

248. Социалистік Казакстан № 59 (16234) 10 марта 1979

Surse electronice:

249. DINE, Jim. În: *Talk with the Artist.* Albertina Museum, 2016, [accesat: 02.10.2024]. Disponibil: https://youtu.be/mN9pZir4mBM
250. GIGER, Carmen Maria. In: *Dark Star: H. R. Gigers Welt.* T&C Film. Swiss documentary directed by Belinda Sallin, 2014, 31:13. [accesat: 01.10.2024]. Disponibil: https://youtu.be/jnVD0v2zN34?t=1873
251. *Gottfried Helnwein. Drawings.* [accesat: 09.10.2024]. Disponibil: https://www.helnwein.com/works/drawings/
252. *Grégoire Michonze.* Editor and director of the website Anna Michonze. Conception and realization Laurent Thion/ Ecliptique. [accesat: 06.10.2024]. Disponibil: https://www.michonze.com/
253. PROCOP, Natalia. *Chișinăul care nu mai există decât în artă: Valentina Brâncoveanu și Mihai Mungiu.* Chișinău prin Morile Timpului: povești urbane [accesat: 13.10.2024]. Disponibil: https://youtu.be/i0Y2rtrCHxo
254. SCHRÖDER, Klaus Albrecht. In: *Egon Schiele | Self-Portrait mit Peacock Waistcoat.* Albertina Museum, 2017, [accesat: 02.10.2024]. Disponibil: https://youtu.be/1QnHVw6BXsY
255. TOMA, Ludmila; STAVILĂ, Tudor; CIOBANU, Constantin, I. *Cursul: Culorile „dezgheţului". Arta basarabeană în anii 1960,* 2024. [accesat: 01.01.2025]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=8Pn2WQ4_D1Q
256. ZAMŞA, Simion. *Curriculum Vitae* [accesat: 13.10.2024]. Disponibil:https://www.arta.md/ro/member/zamsa/cv
257. БАРТАШЕВИЧ, Андрей. *Блокадный дневник.* Ленинград: Машинопись (часть рукописи), 4 апреля 1942 года — 21 апреля 1942 года, 26 с. [accesat: 29.09.2024]. Disponibil: https://imwerden.de/pdf/bartoshevich_blokadny_dnevnik_1942_mashinopis__ocr.pdf
258. *Выставка «Миры гравюры на металле». Государственная Третьяковская галерея. 8 октября 2021 – 15 мая 2022* [accesat: 07.10.2024]. Disponibil: http://www.visit-city.art/exhibitions/metal-engraving/
259. ЕРШОВА, Светлана. *Лекция "Социалистический реализм".* Виртуальный Русский музей, 2018, [accesat: 10.01.2025]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Jf9V_PW1MMM

260. ЧЕЧОТ, Иван. *Открытая лекция И. Д. Чечота «Дюрер в России».* [О П. А. Шиллинговском - 1:26:26. О А. А. Сидорове - 2:13:09] [accesat: 06.10.2024]. Disponibil: https://youtu.be/uuu9tCFipYs?t=5186

Anexa 1



A1.1 V. Ocușco. „Portretul fratelui”, 1896, 23,1 x 16,2 cm, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.2 V. Ocușco. „Plimbare”, hârtie, creion.

Sursa: К.Д. Роднин, Р.В. Окущко. Владимир Окушко. Педагог и художник. Картеа Молдовеняскэ, 1963



A1.3 V. Ocușco. „Domnișoară lângă stog”, 1889, 31,8 x 19,2 cm, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.4 V. Ocușco. „Portretul fratelui”, 1889, 23,1 x 16,2 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.5 V. Ocușco. „Cap de oaie”, 1890 (1880-1886), 26,6 x 35,5 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.6 A. Starcevski. „Ostaș”



A1.7 A. Starcevski. „Bărbat cu greblă”. Hârtie, creion ital. 58,7 x 43,6 cm. Colecția MNAM



A1.8 A. Starcevski. „Portret de femeie”, 1905, 51,3 x 35 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.9 M. Petrașcu. „Portret de bărbat”, 1914-1918, 21,2 x 14,0 cm, creion. Colecția MNAR. Sursa: Vlasiu I. Milița Petrașcu. Chișinău: ARC, 2004. 96 p.



A1.10 M. Petrașcu. „Portret de bărbat”, 1914-1918, 21,2 x 14,0 cm, creion. Colecția MNAR.
Sursa: Vlasiu I. Milița Petrașcu. Chișinău: ARC, 2004. 96 p.



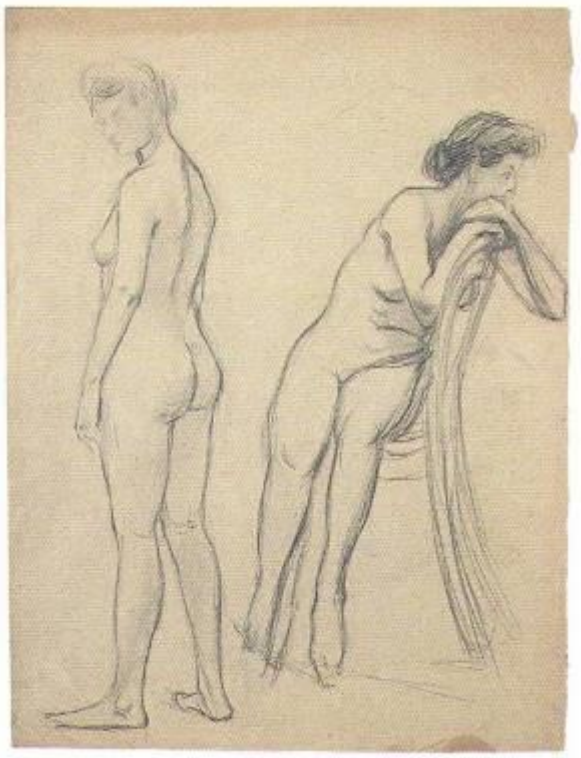
A1.11 E. Maleșevschi. Hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.12 E. Maleşevschi. „Nuduri de bărbaţi”, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.13 E. Maleşevschi. „Nuduri de bărbaţi”. Hârtie, creion color, 36,7 x 26,7 cm. Colecția MNAM
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.14 E. Maleşevschi. „Nuduri”. Hârtie, creion, 35,8 x 27,1 cm. Colecția MNAM
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.15 E. Maleşevschi. „Nuduri de femei”, 39,6 x 38,9 cm, hârtie, sanguină. Colecția MNAM.
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.16 E. Maleşevschi. „Nuduri de femei”, hârtie, cărbune. Colecția MNAM
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.17 E. Maleşevschi, „Nuduri”, hârtie, creion colorat. Colecția MNAM



A1.18 E. Maleşevschi. „Nud”, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.19 E. Maleşevschi. „Nud”, hârtie, creion colorat, cărbune. Colecția MNAM



A1.20 E. Maleşevschi. „Nud”, hârtie, acvaforte. Colecția MNAM



A1.21 E. Maleşevschi. „Nud”, hârtie, sanguină. Colecția MNAM



A1.22 E. Maleşevschi. „Nud”, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.23 E. Maleşevschi. „Autoportret”, 1910, pânză, ulei. Colecția MNAM



A1.24 E. Maleşevschi. „Portretul mamei”, hârtie, cărbune. Colecția MNAM
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.25 E. Maleşevschi. „În atelier” (autoportret), 1900, 30,9 x 23,7 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM

Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. - Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.26 E. Maleşevschi. „Portret de bărbat”, 21,2 x 19,9 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM.

Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. - Ch.: ARC, 2004. 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.27 E. Maleşevschi. „Portret de bărbat”, 1923, 45,8 x 35,8 cm, hârtie tonată, cărbune. Colecția MNAM



A1.28 E. Maleşevschi. „Portret de femeie”, 1906, 78 x 57 cm, hârtie, cărbune, pastel. Colecția MNAM



A1.29 E. Maleşevschi. „Portrete de femei”, 49,2 x 49,5 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM.
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004, 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



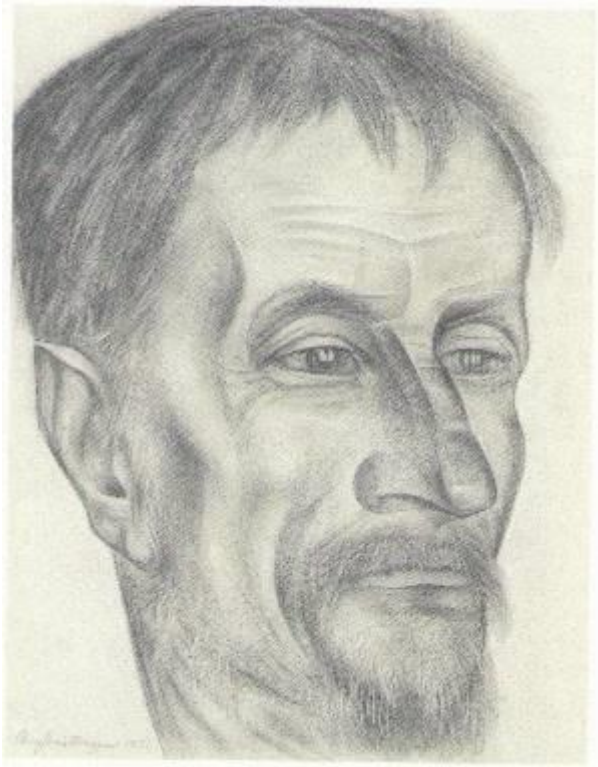
A1.30 E. Maleşevschi. „Modele”, 70,8 x 47,2 cm hârtie gri, cărbune. Colecția MNAM



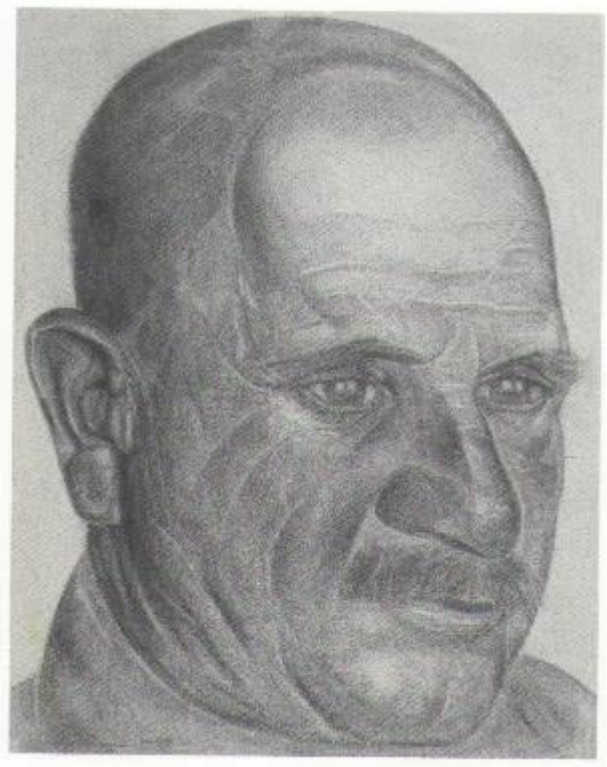
A1.31 E. Maleşevschi. „Călugărița cu copil”, hârtie, pastel. Colecția MNAM



A1.32 E. Maleşevschi. „Turle”, 42,7 x 49,5 cm, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM.
Sursa: Stavilă, Tudor. Eugenia Maleșevschi. Ch.: ARC, 2004, 88 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.33 A. Baillayre. „Portret de bărbat”, 1921, 54 x 39 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM
Sursa: Tudor Stavilă. Auguste Baillayre, Ch. : ARC, 2004, 96 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.34 A. Baillayre. „Portret de bărbat”, 1922, 64,6 x 50,2 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.35 A. Baillayre. „Portret de bătrână”, 1949, hârtie, cărbune, acuarelă. Colecția MNAM
Sursa: Tudor Stavilă. Auguste Baillayre, Ch. : ARC, 2004, 96 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.36 A. Baillayre. „Petru I”, 1958, 70,2 x 50,1 cm, hârtie, pastel. Colecția MNAM
Sursa: Tudor Stavilă. Auguste Baillayre, Ch. : ARC, 2004, 96 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX

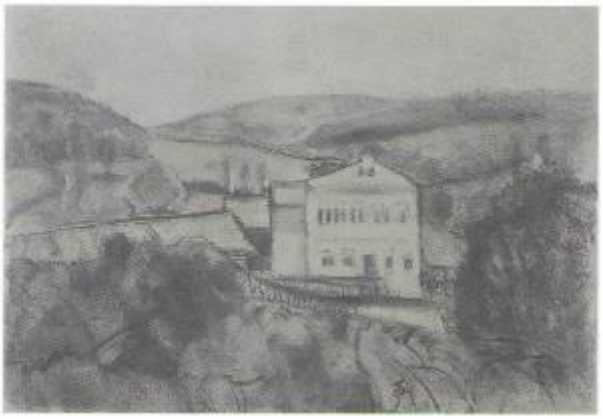


A1.37 A. Baillayre. „Nud”, anii ’40, 46,1 x 31,8 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM.
Sursa: Tudor Stavilă. Auguste Baillayre, Ch. : ARC, 2004, 96 p.: il. Maeștri basarabeni din secolul XX



A1.38 A. Baillayre. „Arlechin. Compoziție”, 1945, 78 x 54,5 cm, hârtie, pastel, guașă. Colecția MNAM





A1.40 A. Plămădeală. „Mănăstirea Curchi. Basarabia”, 1933, 47,3 x 31,2 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM.

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

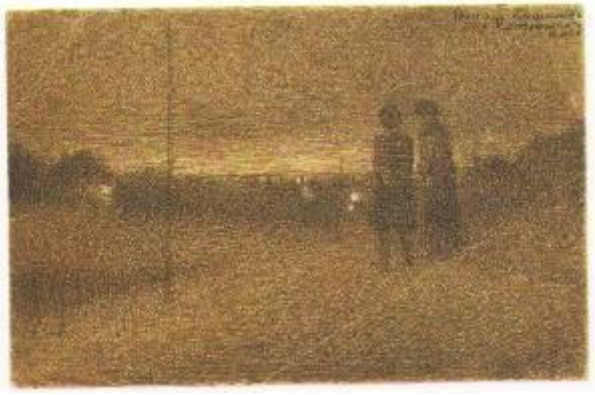
A1.39 A. Plămădeală. „Moară de vânt”, anii 1910, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



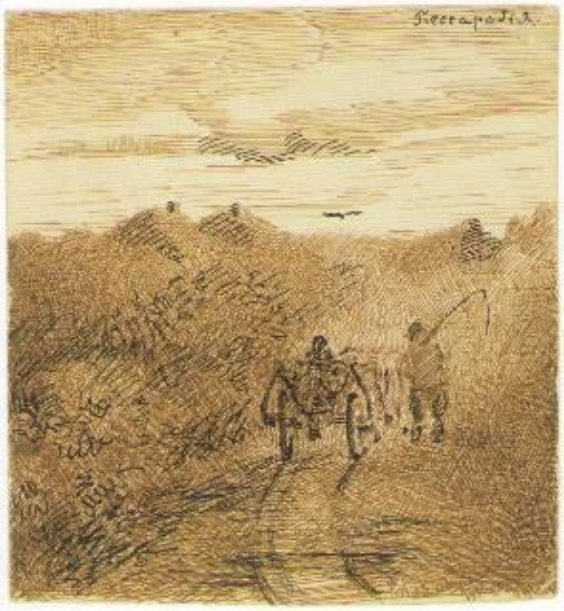
A1.41 A. Plămădeală. „Catedrala din Chișinău”, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.42 A. Plămădeală. „Drum de țară. Margine de sat”, anii 1910, hârtie, tuș, peniță



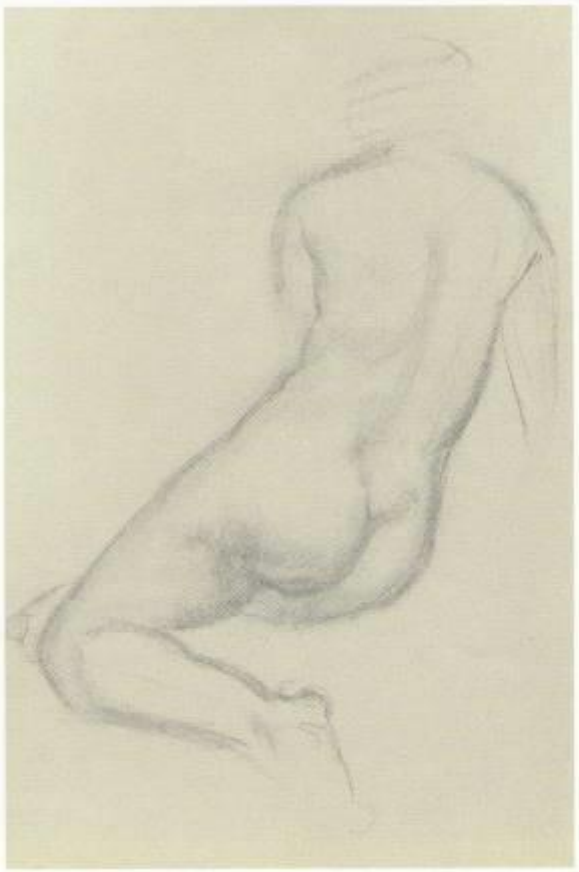
A1.44 A. Plămădeală. „Amurg. Punct de fugă spre Chișinău de pe Șoseaua Costiujeni.” 1918, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.43 A. Plămădeală. „Basarabia”, 1912, 12,7 x 12 cm, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.45 A. Plămădeală. „Noaptea”, sfârșitul anilor 1910, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM

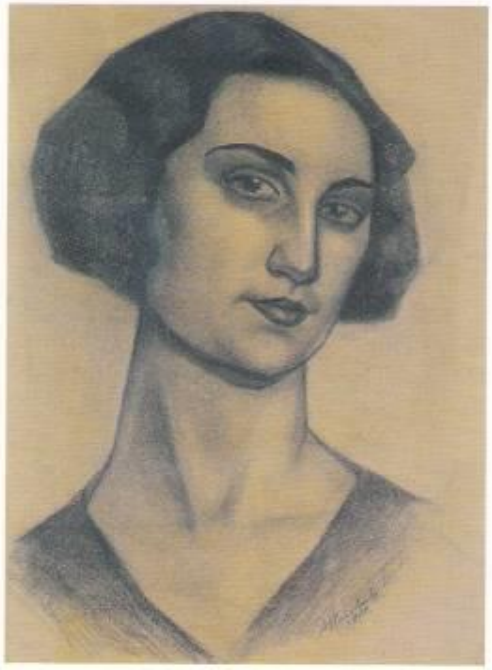


A1.46 A. Plămădeală. „Nud din spate”, începutul anilor 1930, 47,7 x 31,2 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.47 A. Plămădeală. „Inginerul Nikolai Țîganko”, mijlocul anilor 1920, 21,4 x 15,8 cm, hârtie, grafit. Colecția MNAM.

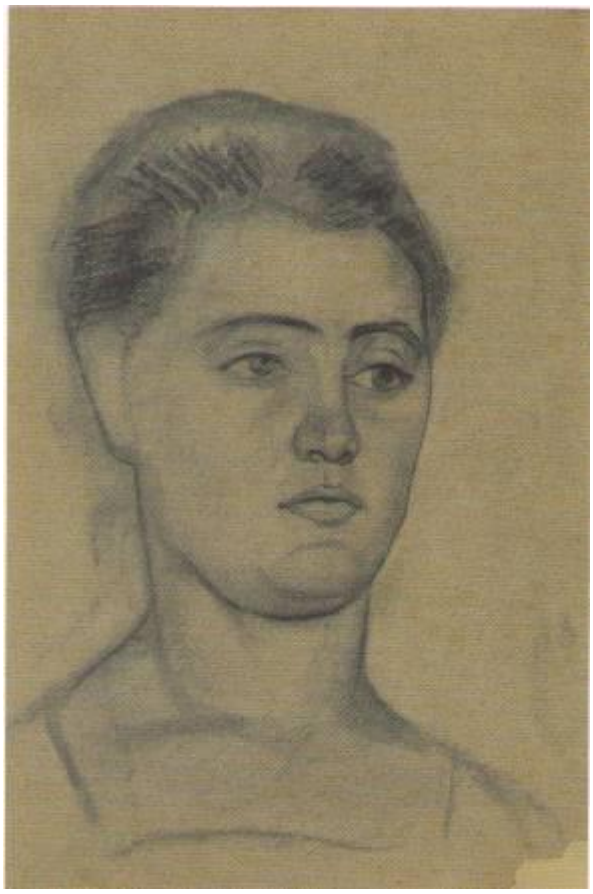
Sursa: Braga, Tudor. Alexandru Plămădeală. // Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007, 96 p.



A1.48 A. Plămădeală. „Portret de femeie”, 1929, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.49 A. Plămădeală. „Fată cu pălărioară”, anii 1930, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.50 A. Plămădeală. „Portret de femeie”. 1931, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.51 A. Plămădeală. „Portret de femeie”. 1931, hârtie, cărbune. Colecția MNAM.

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



A1.52 A. Plămădeală. „Portret de femeie”. 1933, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.53 A. Plămădeală. „Portretul Olgăi Gavril Țurcanu-Mironescu”, 1933, cărbune



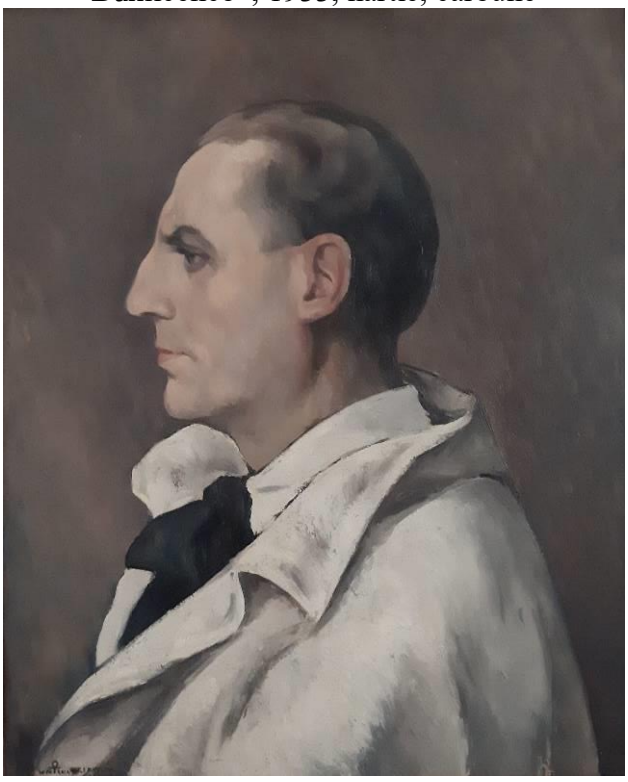
A1.54 A. Plămădeală. „Claudia Jușcov”, 1931, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.55 A. Plămădeală. „Portretul Elenei Danilcenco”, 1933, hârtie, cărbune



A1.56 A. Plămădeală. „Pictorul Theodorescu-Sion”, 1932.
Sursa:Al X-lea Salon: Chișinău: 1938. 32 p.



A1.57 I. Theodorescu Sion. „Autoportret” 1926.



A1.58 A. Plămădeală. „Portretul soției”, 1933.
Sursa:Al X-lea Salon: Chișinău: 1938



A1.59 Pagina revistei pariziene „La revue moderne illustrée des arts et de la vie”: 1938.
Sursa: Бобернагэ, София; Олга, Плэмэдялэ. Александру Плэмэдялэ, Кишинэу, Литература артистикэ, 1981



A1.60 A. Plămădeală. „Portretul Anastasiei Sucevan”, sf. anilor 1920, hârtie, cărbune
Sursa: Braga, Tudor. Alexandru Plămădeală. // Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007, 96 p.



A1.61 A. Plămădeală. „Portretul lui Ion Minulescu”, 1931, 41,2 x 35 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.62 A. Plămădeală. „Portretul Valentinei Tufescu”, începutul anilor 1930, 48 x 31,5 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.63 A. Plămădeală. „Portretul Valentinei Tufescu”, începutul anilor 1930.
Sursa: Бобернагэ, София; Олга, Плэмэдялэ. Александру Плэмэдялэ, Кишинэу, Литература артистикэ, 1981



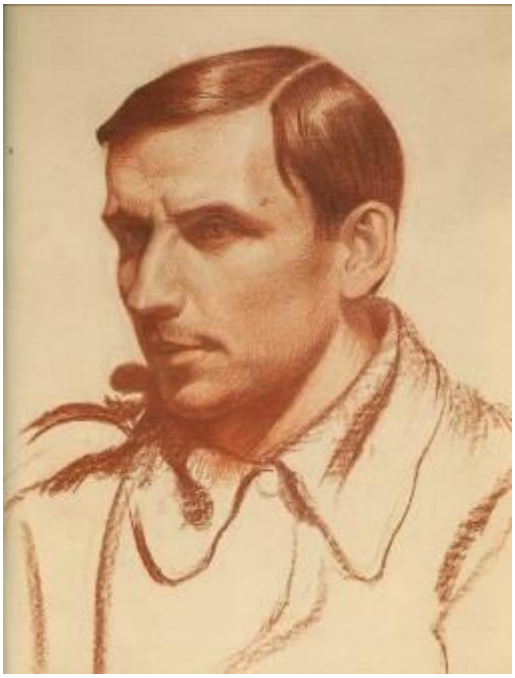
A1.64 A. Plămădeală. „Portretul lui Miriam Sadagurschi”, anii 1930, 47,5 x 31,3 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.65 A. Plămădeală. „Novicei de la Mănăstirea Curchi”, 1931, 48,2 x 31,7 cm, hârtie, cărbune, pastel. Colecția MNAM



A1.66 A. Plămădeală. „Portretul interpretei S. Aivaz”, 1922, 47,6 x 41,7 cm., hârtie, cărbune. Colecția MNAM.
Sursa: Braga, Tudor. Alexandru Plămădeală. // Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007, 96 p.



A1.67 P. Şillingovski. „Portretul lui P.E. Kornilov”, 1925, hârtie, sanguină.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.68 P. Şillingovski. „Interiorul camerei lui P.E. Kornilov în Kazan”, 1929, 36,5 x 26,5 cm, hârtie, creion, acuarelă.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.69 P. Şillingovski. „Kazan. Clopotnița Catedralei Bunavestire”, 1929, hârtie, creion.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.70 P. Şillingovski. „Biserica Parascheva Sf. Vinerea în Kazan”, 1929, 36 x 54,5 cm, hârtie, creion, acuarelă.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.71 P. Şillingovski. „Kazan văzut dinspre Volga” (din albumul de desene „Călătorii pe Volga”), 1929, hârtie, creion, acuarelă.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.72 P. Şillingovski. „Fata cu farfuria în mâini”, anii 1910, 44 x 30,5 cm, hârtie, creion. Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.73 P. Şillingovski. „Tipaj feminin”, 1920, hârtie, creion, sanguină, pastel.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



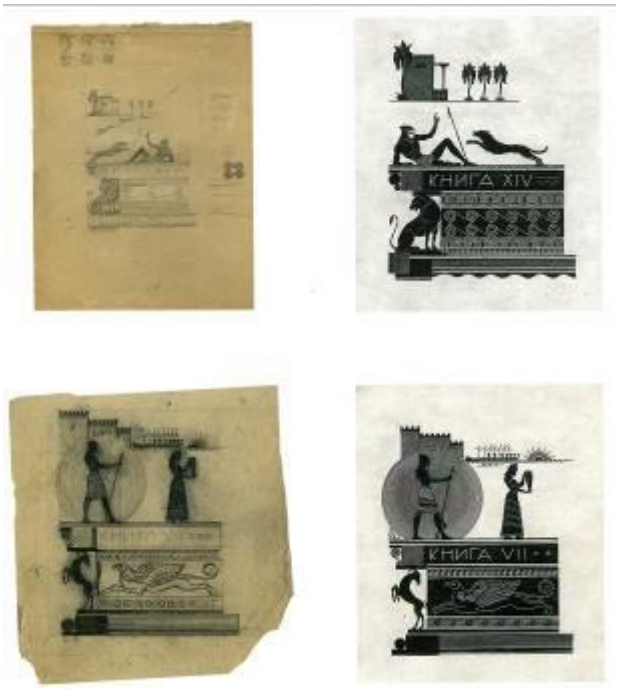
A1.74 P. Şillingovski, „Peisaj”, 1899, 10 x 19 cm, hârtie, tuș, peniță. (Sursa: Album M.: 2012)



A1.75 P. Şillingovski, „Peisaj tropic”, anii 1920, hârtie, tuș, peniță, pensulă.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.76 P. Şillingovski, „Infernul. Cântul I”, anii 1920, hârtie, tuș, peniță, creion.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.77 P. Şillingovski, Schmutztitel (xilogravură) și schițe (creion), pentru ediția din 1934 a epopeei lui Homer „Odiseea”. Sursa: П.А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга./ Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012.



A1.78 P. Şillingovski, „Bătrână. Erevan”, 1925, hârtie, sanguină. Colecția MNAM



A1.79 P. Şillingovski. „Zangezur. Armenia”, 1925, hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.80 fotografia desenului pregătitor pe pânză a compoziției lui P. Şillingovski „Basarabia. Ghicitul”, 1911.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



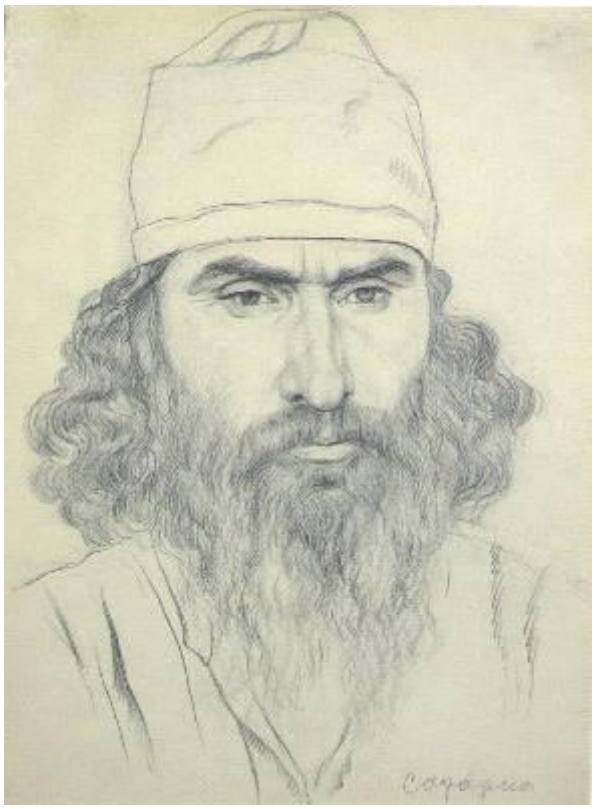
A1.81 P. Şillingovski, „Basarabia. Ghicitul”, 1911, 153 x 293 cm, pânză, ulei. Colecția MNAM.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.82 P. Şillingovski. „Schițe de portret. Ion Rusu și Tudora Ciof”, 1911, hârtie, sanguină. Colecția MNAM



A1.83 P. Şillingovski. „Câine culcat”, 1911, hârtie, sanguină. Colecția MNAM



A1.84 P. Şillingovski. „Saharna. Călugăr”, 1910, Creion, hârtie. Colecția MNAM.
Sursa: Brigalda-Barbas, Eleonora. P. Şillingovski. // Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005. 96 p.

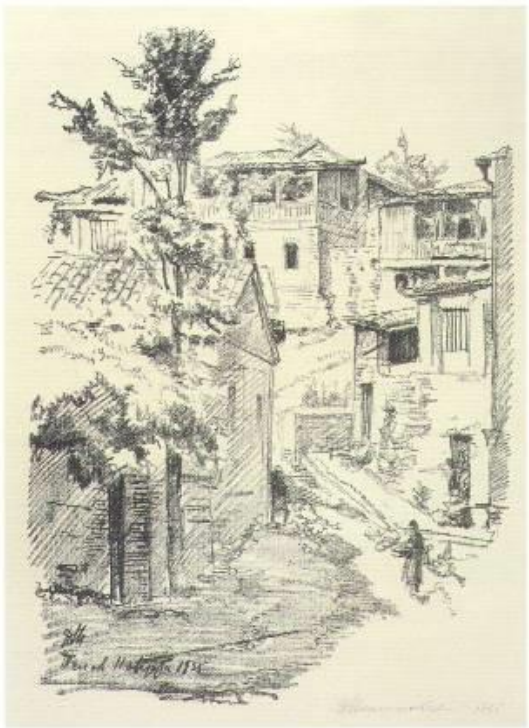




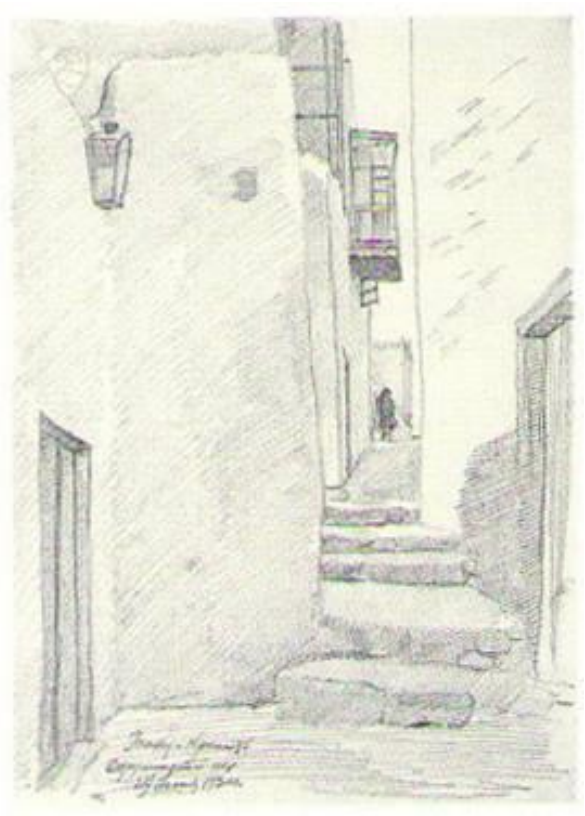
A1.85 P. Şillingovski. „Peisaj montan” (sus), „Peisaj cu râul” (jos), anii 1920, hârtie, tuș, peniță.
Sursa: П.А. Шиллинговский. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.86 P. Şillingovski, „Peisaj. Seria Basarabia”, hârtie, tuș, peniță. Colecția MNAM



A1.87 P. Şillingovski. „Telavi. Străzi”, 1935, hârtie, creion. Colecția MNAM.
Sursa: Brigalda – Barbas, Eleonora. P. Şillingovski. //Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005. 96 p.



A1.88 P. Şillingovski. „Bacu. Cetatea” 1930, hârtie, creion,. Colecția MNAM.
Sursa: Brigalda-Barbas, Eleonora. P. Şillingovski. //Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005. 96 p.





A1.89 P. Şillingovski. „Vederea spre Insula Vasilyevsky” (două versiuni), începutul anilor 1920, hârtie, creion, sanguină, cărbune, pastel, tuș, peniță, acuarelă.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.90 P. Şillingovski, din ciclu „Comuna peterburgheză”, 1919, hârtie, creion.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.91 P. Şillingovski, „Ruine pe faleză” din ciclu „Orașul asediat”, 1941, hârtie, creion.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.92 P. Şillingovski, „Portretul soției pictorului Saharov cu copilul”, 1920, hârtie, pastel.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.94 P. Şillingovski, „Autoportret cu soția”, 1914, hârtie, sanguină. Colecția MNAM





A1.93 P. Şillingovski, „Femeie șezând”, hârtie, sanguină, cărbune. Colecția MNAM



A1.95 P. Şillingovski, „Portretul soției”, 1930, hârtie, sanguină. Colecția MNAM

A1.96 P. Şillingovski, „Portretul Elenei Iosifovna Şillingovskaia”, 1912, acvaforte.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.97 P. Şillingovski. „Portretul soției” 1930, 103 x 67 cm, pânză, ulei. Colecția MNAM



A1.99 P. Şillingovski, „Portretul soției”, 1935, litografie. Colecția MNAM

A1.101 P. Şillingovski. „Autoportret”, 1912, hârtie, sanguină. Colecția MNAM.
Sursa: Brigalda-Barbas, Eleonora. P. Şillingovski. // Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005. 96 p.



A1.98 P. Şillingovski. „Elena Iosifovna la pian”, 1935, litografie.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012

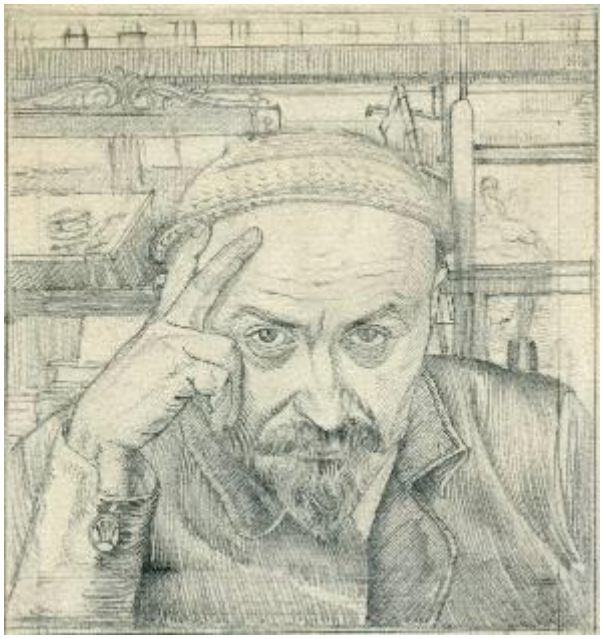


A1.100 P. Şillingovski. Antetul de scrisoare cu inscripția „HELENA SZILLINGOWSKA”, 1924, xilogravură.
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт. сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012





A1.102 P. Şillingovski. „Autoportret”, 1925, hârtie, sanguină. Colecția MNAM

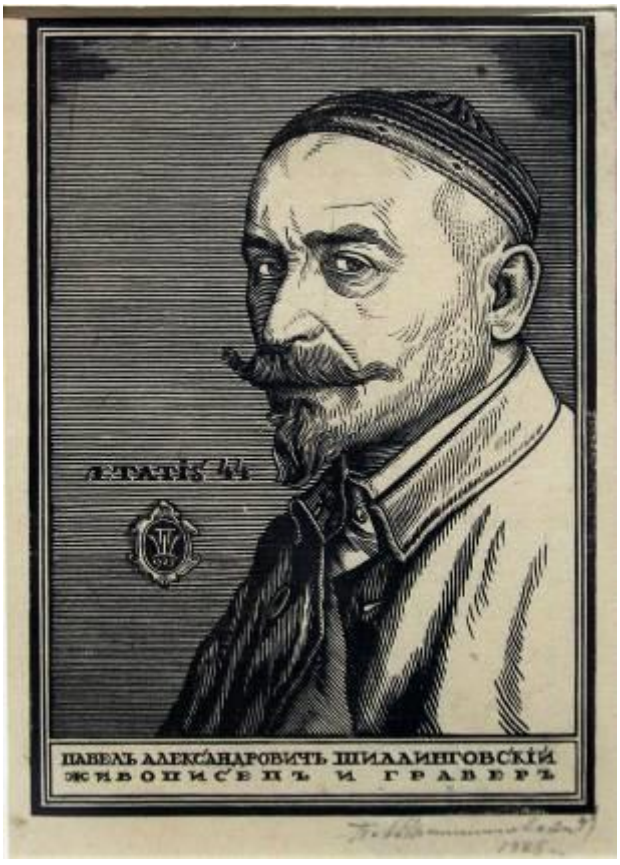


A1.103 P. Şillingovski. „Autoportret”, 1941, hârtie, creion.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012

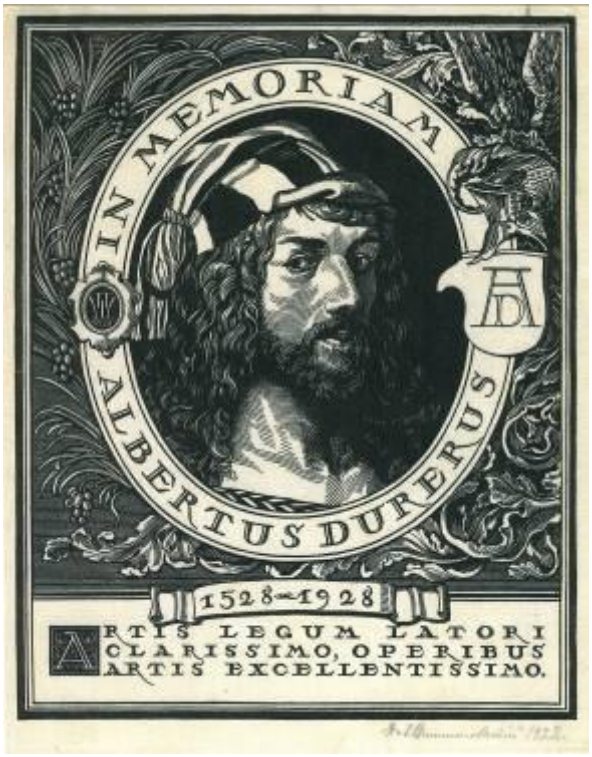


A1.104 P. Şillingovski. „Autoportret”, 1925, hârtie, creion, tuș, peniță.

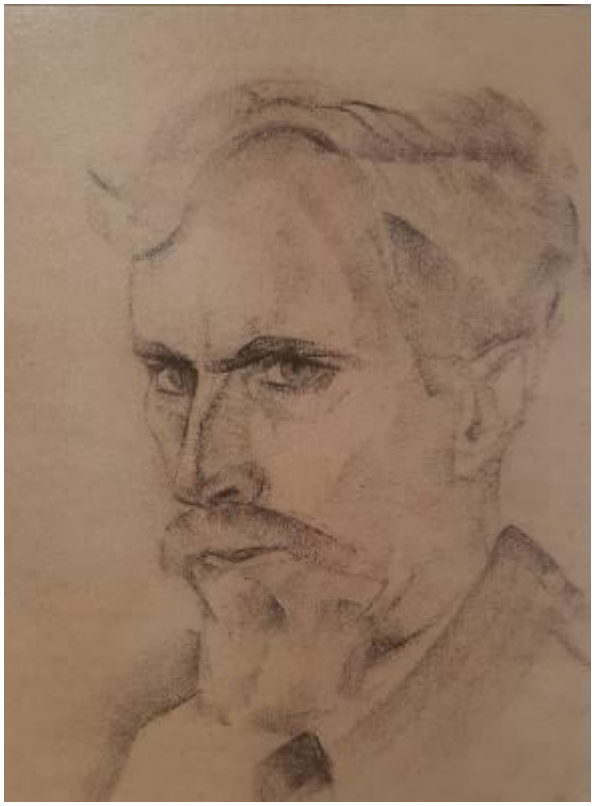
Sursa: П.А. Шиллинговский. Авт. сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.105 P. Şillingovski. „Autoportret”, 1925, xilogravură. Colecția MNAM



A1.106 P. Şillingovski. „Portretul lui A. Dürer”, 1928, xilogravură.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Авт. сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.107 R. Ocușco, „Autoportret”, anii 1930, hârtie, sanguină. Colecția MNAM



A1.108 R. Ocușco. „Autoportret”, 1928. Din: Al X-lea Salon: Chișinău: 1938. 32 p.



A1.109 R. Ocușco. „Portretul pictorului Mihail Petric”, 1939, hârtie, cărbune. Colecția MNAM



A1.110 M. Gamburd. „Portretul tatălui pictorului (Haim Gamburd)”, 1935-37, 21 x 17 cm, hârtie, cărbune



A1.112 M. Gamburd. „Portret dublu al soției artistului”, 1939, 33 x 46 cm, hârtie, cărbune



A1.111 M. Gamburd. „Portret dublu al mamei artistului (Frida Gamburd)”, 1935, 19,5 x 15 cm, hârtie, cărbune.



A1.113 M. Gamburd. „Nud”, 1925, hârtie, cărbune



A1.114 V. Ivanov. „Râuleț negru. Baia mare”, 1928, 15,9 x 21,1 cm, hârtie, creion. Colecția MNAM



A1.115 V. Ivanov. „Stânci”, 1932.
Sursa: Golțov, Dmitri. Victor Ivanov: [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



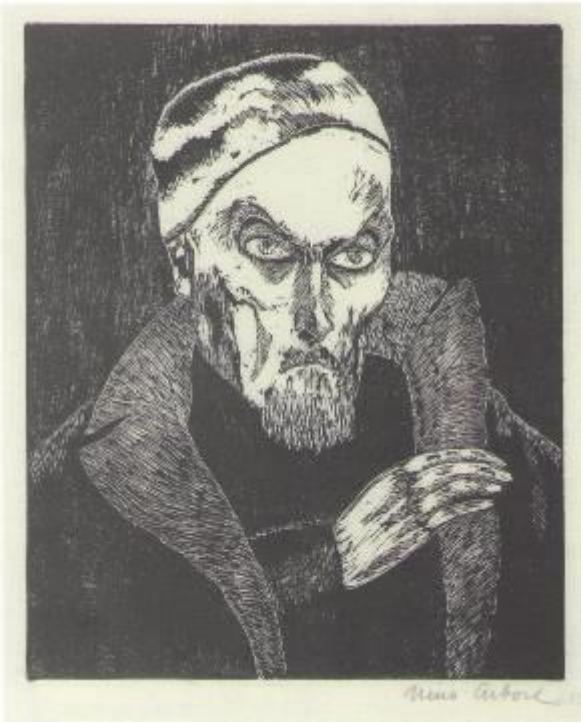
A1.116 V. Ivanov. „Autoportret”, 1928, pânză, ulei.
Sursa: Golțov, Dmitri. Victor Ivanov [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.117 V. Ivanov. „Autoportret”, 1930, 25,5 x 20,5 cm, hârtie, creion.
Sursa: Golțov, Dmitri. Victor Ivanov: [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



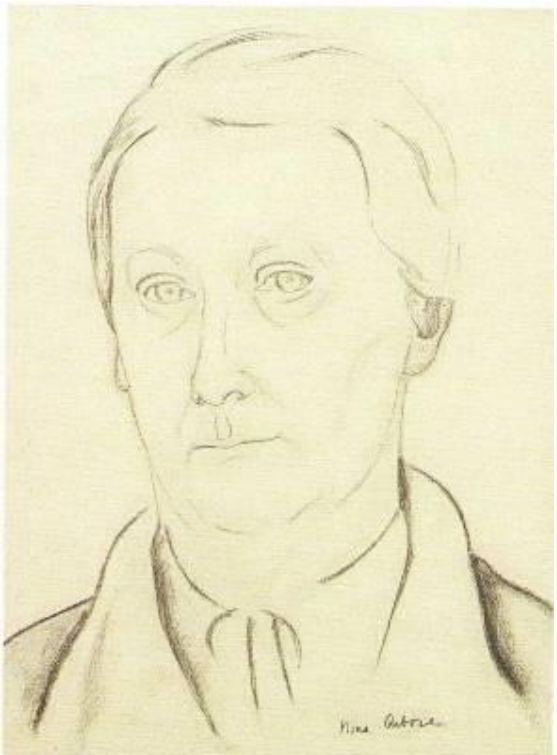
A1.118 V. Ivanov.
Sursa: T. Stavilă, Arta plastică din Basarabia de la sf. sec. XIX-încep. sec. XX. Chișinău, 1990. p. 128



A1.119 N. Arbore. „Zamfir Arbore”, 1933, 20 x 15 cm, gravura cu acul în ton sepia.
Sursa: Vida Gheorghe. Nina Arbore. Chișinău: ARC, 2010



A1.120 N. Arbore. Desen (Zamfir Arbore). Creion și estompă, reprodus în Salonul oficial de desen și gravură, București, 1929.
Sursa: Vida Gheorghe. Nina Arbore. Chișinău: ARC, 2010



A1.121 N. Arbore. „Autoportret”, 1935, 31 x 23 cm, Conte.
Sursa: Vida Gheorghe. Nina Arbore. Chișinău: ARC, 2010. 77 p.



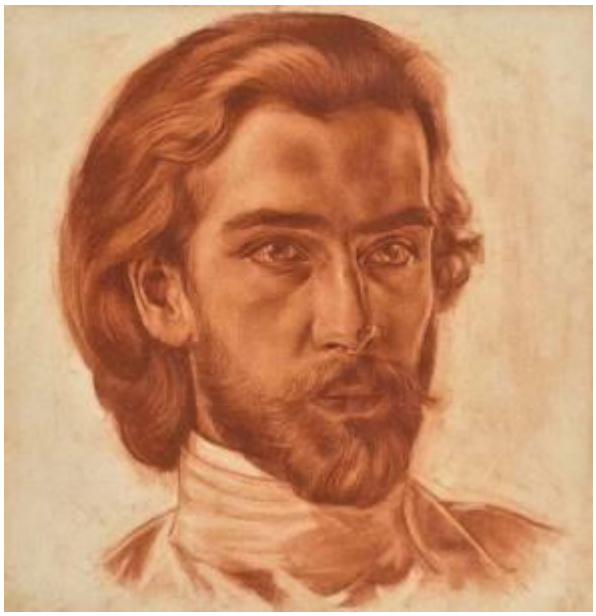
A1.122 N. Arbore. „Portret de femeie”, 1921-1924, 42 x 32 cm, cărbune.
Sursa: Vida Gheorghe. Nina Arbore. Chișinău: ARC, 2010. 77 p.



A1.123 A. Plămădeală. „Portretul plasticianului Moisei Kogan”, 1932, 49 x 35,3 cm, hârtie, cărbune. Colecția MNAM.
Sursa: Braga, Tudor. Alexandru Plămădeală. //Seria Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007. 96 p.



A1.124 I. Bilenkii. „Portretul domnișoarei”, 1917, 33,3 x 26,5 cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://ggallery.ru/wp-content/uploads/2021/04/Kornilov1-1200x678.jpg



A1.125 I. Bilenkii. „Portretul unui tânăr”, anii 1910, hârtie, sanguină.
Sursa: https://ggallery.ru/wp-content/uploads/2021/06/2-1166x1200.jpg



A1.126 I. Bilenkii. „Portret feminin”, anii 1930, 42 x 33 cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://sovcom.ru/pics/auctions/27839_169.jpg



A1.127 I. Bilenkii. „Portret feminin”, anii 1930, 44 x 32. cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://sovcom.ru/pics/auctions/57396_3.jpg



A1.128 I. Bilenkii. „Capul unei fete adormite.”, anii 1930, 42 x 31,5 cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://sovcom.ru/pics/auctions/53187_4.jpg



A1.129 I. Bilenkii. „Portretul domnișoarei”, anii 1920, 45 x 32 cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://sovcom.ru/pics/auctions/17370_35.jpg



A1.130 I. Bilenkii. „Portretui bătrânei”, anii 1930, 39 x 33 cm, hârtie, sanguină.
Sursa: https://sovcom.ru/pics/auctions/46421_171.jpg



A1.131 G. Löwendal. „Portret”, 1918, hârtie, cărbune



A1.132 G. Löwendal. „Portret”, 1921, hârtie, cărbune



A1.133 G. Löwendal, „Femeia din Soroca”, 1920, hârtie, cărbune



A1.134 T. Kiriacoff, „Nud”, anii 1920, 75,4 x 55,8 cm, hârtie, cărbune.
Sursa: Stavilă, Tudor. Theodor Kiriacoff. Chișinău: ARC, 2006



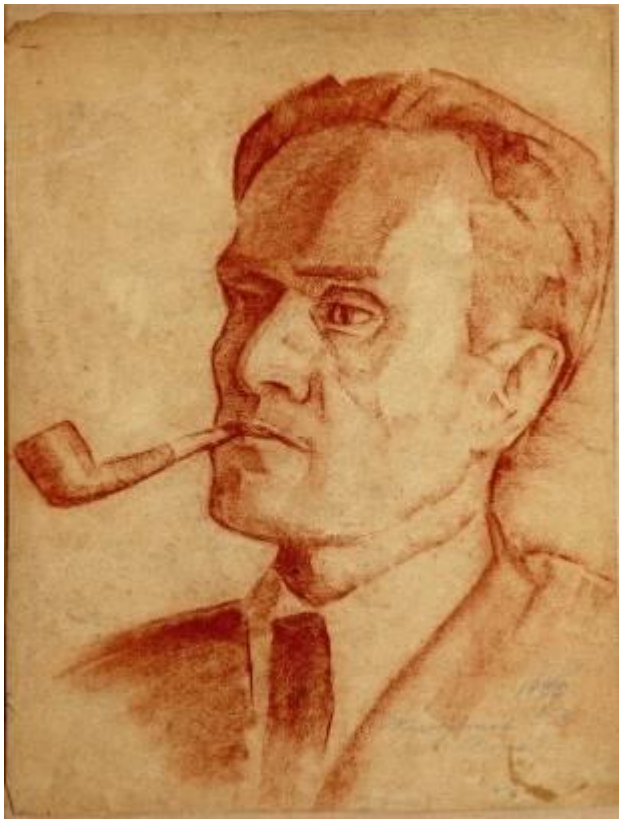
A1.135 R. Ocușco. „Portretul lui Glebus Sainciuc”, 1940. Colecția MNAM



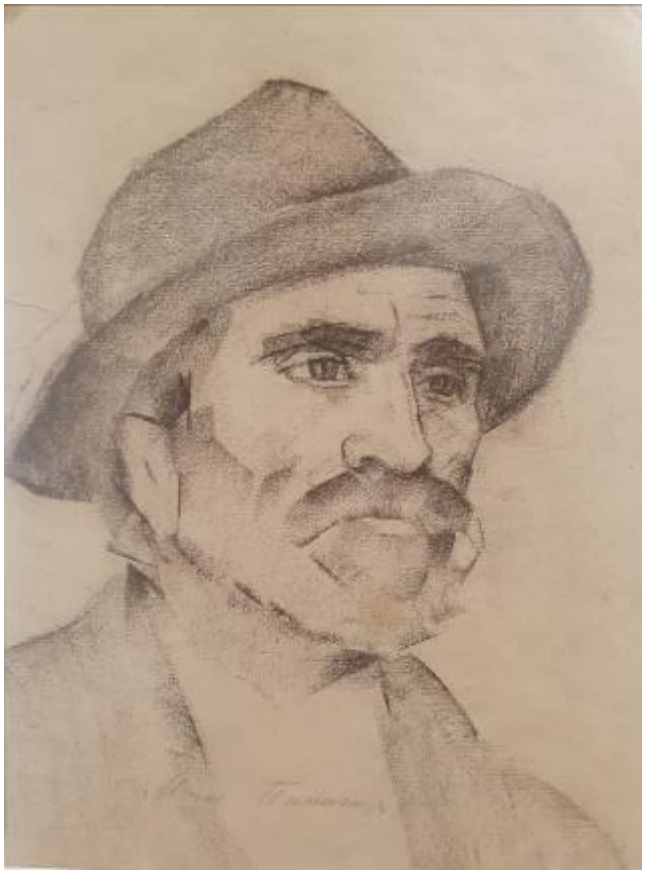
A1.136 R. Ocușco. „Portretul pictorului Popescu”, 1941. Colecția MNAM



A1.137 R. Ocușco. „Portretul bărbatului în ochelari”. Colecția MNAM



A1.138 R. Ocușco. „Portretul sculptorului A. Popa”, 1941. Colecția MNAM



A1.139 R. Ocușco. „Portretul lui moș Panaghie”, 1943. Colecția MNAM



A1.140 R. Ocușco. „Portretul unui tânăr”, 1946



A1.141 R. Ocușco. „Portretul lui Ș. Șakarian”, 1947



A1.142 R. Ocușco. „A. Vasiliev”, 1954. Colecția MNAM.



A1.143 R. Ocușco. „Portretul unei fetițe”. Colecția MNAM.



A1.144 R. Ocușco. „Portretul unui necunoscut”. Colecția MNAM.



A1.145 R. Ocușco. „Portret feminin (Tamara Kogan)”.



A1.146 R. Ocușco „Portretul soției artistului”.

Sursa: Выставка работ Р. Окушко, С. Чоколова. Кишинёв: Молдреклама, 1966, 28 с.



A1.147 R. Ocușco. „Portretul artistului S. Ciocolov”.



A1.148 R. Ocușco. „Portret de bărbat în ochelari”. creion colorat. ANA, F. 3165, inv. 1, d. 38.



A1.149 R. Ocușco. „Crochiul bărbatului în chipiu”.



A1.150 R. Ocușco. „Peisaj 8 I 47”, 1947.



A1.151 R. Ocușco. „Malul mării”. 1957.



A1.152 R. Ocușco. „Catedrala Sfântului Isaac”.



A1.153 R. Ocușco. „Catedrala din Chișinău”. Colecția MNAM



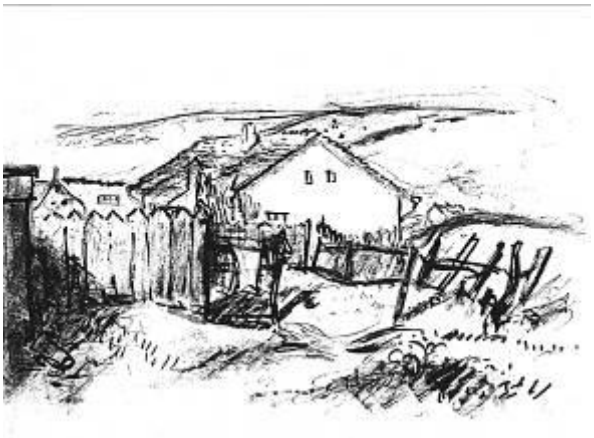
A1.154 R. Ocușco. „Reconstrucția Chișinăului”, 1951. Colecția MNAM.



A1.155 D. Sevastianov. „Îmbarcarea mărfii pe vapor”, tuș, peniță, acuarelă neagră. 1945. 28,1 x 31 cm. Colecția MNAM.



A1.156 D. Sevastianov. „Chei”, tuș, peniță, acuarelă neagră. 21,8 x 30,6 cm. 1945. Colecția MNAM.



A1.157 D. Sevastianov, schiță. 17 x 23 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.158 D. Sevastianov. „Gara Piatra – Olt”, 1944. Creion pe hârtie, 17x12 cm. ANA.



A1.159 D. Sevastianov. „Țăranul român”, 1944. Creion pe hârtie, 17x12 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.160 D. Sevastianov. „Militari în Subotica”, 1944. Creion pe hârtie, 17x12 cm. ANA.



A1.161 D. Sevastianov. „Soldatului român. Orșova”, 1944. Creion pe hârtie, 17x12 cm. ANA.



A1.162 D. Sevastianov. „Muncitorii la gara din București”, 1944. Creion pe hârtie, 17x12 cm. ANA.



A1.163 D. Sevastianov. Schiță, tuș, 1945. 23x12 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.164 D. Sevastianov. Schiță, tuș, 1946. 12x10 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.165 D. Sevastianov. Portretul unui bărbat, 1944. Creion pe hârtie. 23x17 cm. ANA.



A1.166 D. Sevastianov. Portretul unui bărbat, 1944. Creion pe hârtie. 21x14 cm. ANA.



A1.167 D. Sevastianov. Portretul unui bărbat, 1944. Creion pe hârtie. 23x17 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.168 D. Sevastianov. Sonderführer Wilhelm Haiselgardt. ANA.



A1.169 D. Sevastianov. General-maior Stanislaus von Dewitz-Krebs. ANA.



A1.170 D. Sevastianov. Artiștii plastici L. Grigorașenco, F. Nutovici. Creion pe hârtie. 14,5x20 cm. ANA.

Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.

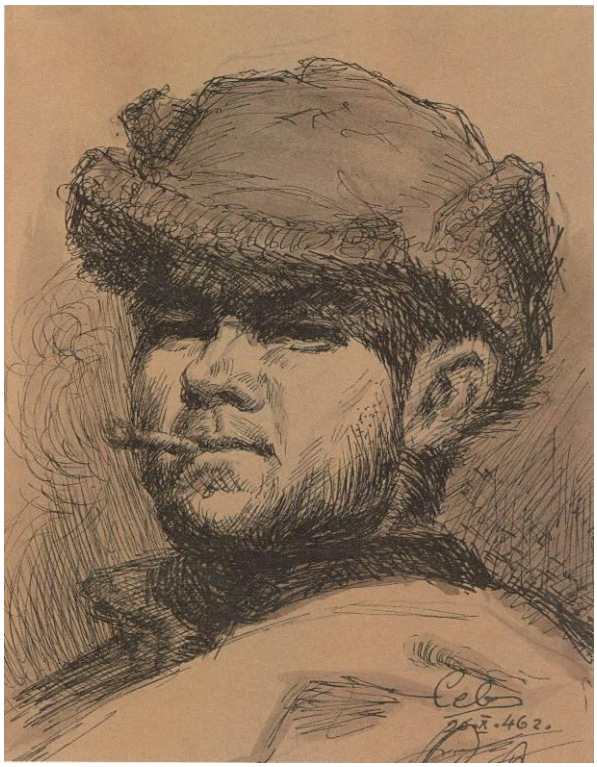


A1.171 D. Sevastianov. Pictorul Rostislav Ocușco. Creion pe hârtie. 14x20 cm. ANA.

Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.172 D. Sevastianov. Autoportret 1944. Creion pe hârtie. 17x12 cm. Colecție particulară.



A1.173 D. Sevastianov. Autoportret 1946. Tuș pe hârtie. 19,5x15 cm. ANA.



A1.175 D. Sevastianov. „Anul 1905. Lupta țăranilor cu cazacii”, tuș pe hârtie. 15 x 20,5 cm.

A1.177 D. Sevastianov. „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad (17 ianuarie 1475)”, 1947. Ulei pe pânză. 200x260 cm. Colecția MNAM.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.174 D. Sevastianov. Schiță 1940. Creion pe hârtie. 20x24 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.176 D. Sevastianov. Schiță pentru tabloul „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad (17 ianuarie 1475)”, tuș pe hârtie.





A1.178 D. Sevastianov. Desenul mâinii lui Ștefan cel Mare. 1946. Hârtie, creion, tuș, peniță. 23,3x30,5. Colecția MNAM.
Sursa: TOMA, Ludmila . Dimitrie Sevastianov. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 112 p.



A1.179 D. Sevastianov. Schiță. 1947. sanguină pe hârtie.



A1.180 M. Gamburd. Blestemul, 1945. Ulei pe pânză. 200 x 300 cm. Colecția MNAM.
Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.181 M. Gamburd. Desen pregătitor pentru tabloul „Blestemul”, 1943-1945. Creion pe hârtie. 26x18,5 cm. Colecția MNAM.



A1.182 M. Gamburd. Țărăncuță, 1943-1950, Creion pe hârtie.19,5 x 15 cm.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.183 M. Gamburd. Țărancă bătrână, 1943-1950, Grafit pe hârtie. 43,5x29 cm.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.184 M. Gamburd. Arhitectul Iosif Goldenberg, 1947-1950, Grafit pe hârtie. 19,5x14,3 cm.

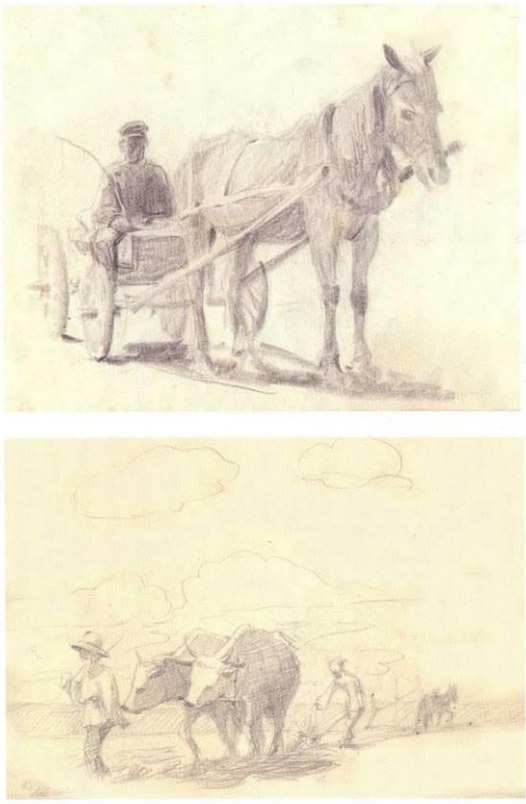
Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.185 M. Gamburd. Violonistul Oscar Dain, 1948, Grafit pe hârtie. 19 x12 cm. Colecția Mihail Gorbman, Tel Aviv.



A1.186 M. Gamburd. Arhitectul Valentin Voițehovski, 1947-1949, Grafit pe hârtie. 30x20 cm. Colecție particulară, Moscova.



A1.187 I. Vieru. Schițe, 1946-1947, Creion pe hârtie. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.188 I. Vieru. Chișinău. În parc. 1945, Creion pe hârtie. 17,5x13 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.189 I. Vieru. Chișinău. Monumentul lui Al. Pușkin. 1945, Creion pe hârtie. 17,5x13 cm. Colecție particulară.



A1.190 I. Vieru. Sora mamei din Climăuți. 1946, Creion pe hârtie. 19x13 cm. Colecție particulară.



A1.191 I. Vieru. Vărul din Climăuți. 1946, creion pe hârtie. 19x13,7 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.192 I. Vieru. Greta, nepoata. 1954, acuarelă, cerneală pe hârtie. 16,5x9 cm. Colecție particulară.





A1.193 I. Vieru. Socrul și soacra până la deportare. 1949, creion pe hârtie. Colecție particulară.

A1.194 I. Vieru. Portretul soției. 1948, tuș pe pânză, 20x14 cm. Colecție particulară.





A1.195 R. Ocușco. Nud.



A1.196 D. Sevastianov. Nud, 1955, hârtie, tuș, peniță, acuarelă neagră, 28x21 cm, ANA.



A1.197 D. Sevastianov. Nud, 1956.



A1.198 D. Sevastianov. Nud, 1956, tuș pe hârtie.



A1.199 D. Sevastianov. Nud, 1956, tuș pe hârtie.



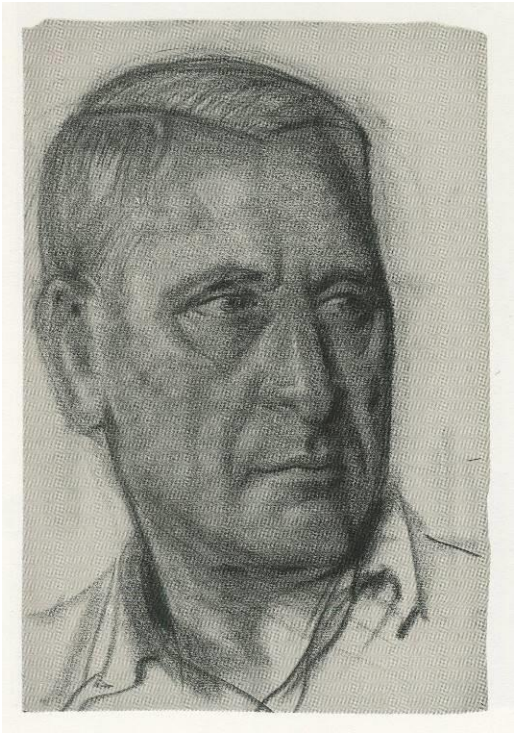
A1.200 D. Sevastianov. Nud, 1956, pix pe hârtie.



A1.201 D. Sevastianov. 1953



A1.202 D. Sevastianov. Autoportret, 1956.



A1.203 M. Gamburd. Portret de bărbat, 1953, cărbune pe hârtie. 45x33 cm.

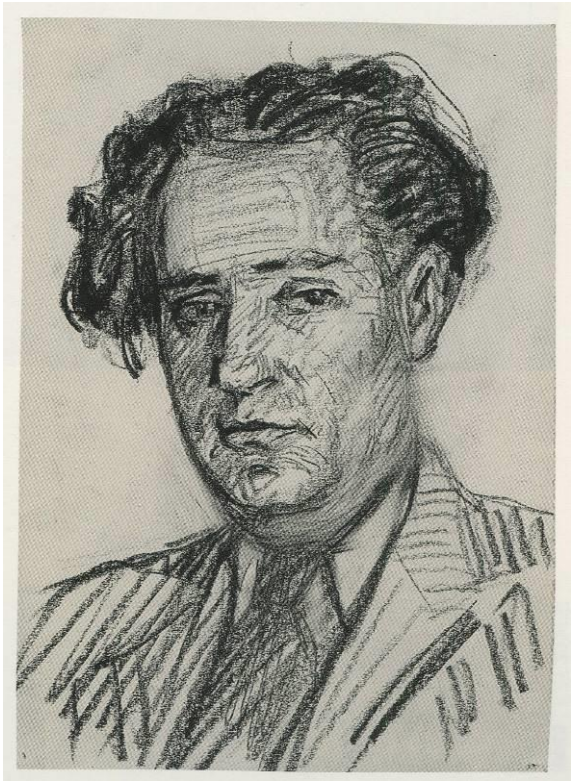


A1.204 M. Gamburd. Ziarista Fira Kurz, 1950, cărbune pe hârtie. 25x20 cm.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.205 M. Gamburd. Cântăreața Maria Totok, 1952. Creion pe hârtie. 19x12,6 cm.



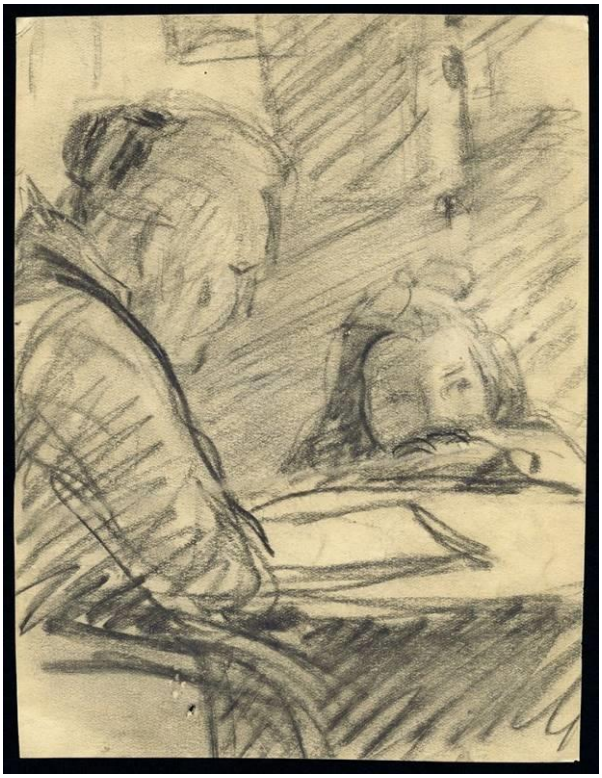
A1.206 M. Gamburd. Liviu Deleanu, 1952, creion pe hârtie. 45x33 cm.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Moisey Gamburd* (album). Tel-Aviv – Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Kal Press, 1998, 159 p.



A1.207 M. Gamburd. Maternitate. Eugenia cu Miriam în brațe, 1948, creion pe hârtie. 19,5x14 cm. Colecția Miriam Gamburd, Tel-Aviv.

Sursa: Моисей Гамбурд, Евгения Гамбурд, Живопись и рисунки, 1920–1950. Рамат-Ган (Израиль): Музей русского искусства им. Марии и Михаила Цетлиных, 2014, 46 с. [accesat: 07.10.2024]. Disponibil: https://www.miriamgamburd.com/catalogue/eugenia-gamburd-moisey-gamburd/

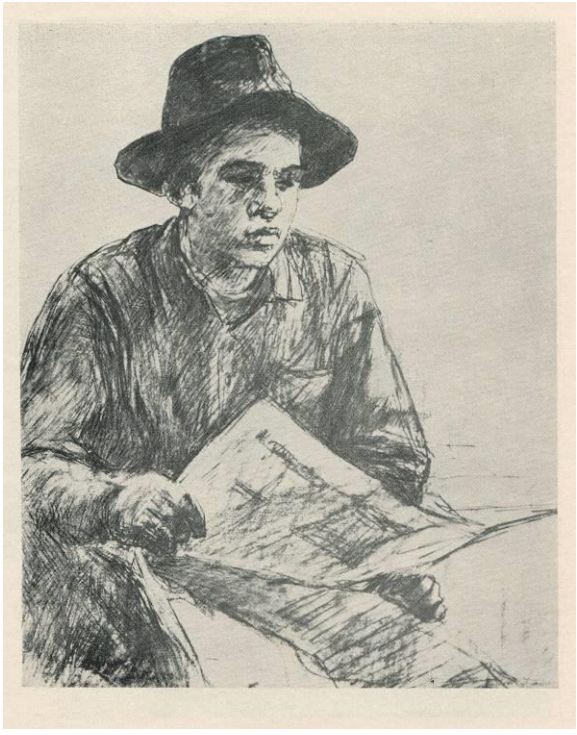


A1.208 M. Gamburd. Miriam cu bunica, 1952-1953, creion pe hârtie. 19,5x14,7 cm. Colecția Miriam Gamburd, Tel-Aviv.



A1.209 I. Jumati. Cap de moldoveancă, 1952. 26x19 cm.

Sursa:ЧЕЗЗА, Лев. Ион Жуматий. Кишинёв: «Картя Молдовеняскэ», 1970, 18 с.

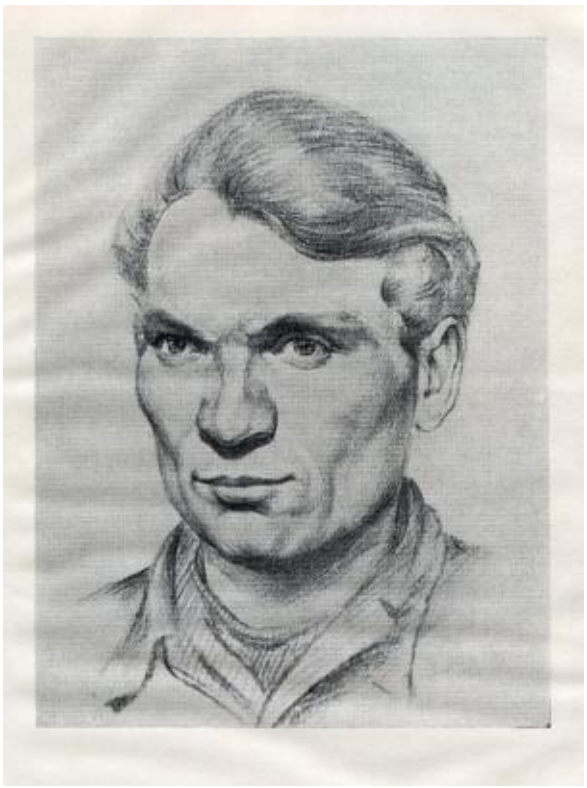


A1.210 I. Jumati. Băiat cu ziarul, 1958, creion pe hârtie. 27x20 cm.

Sursa:ЧЕЗЗА, Лев. Ион Жуматий. Кишинёв: «Картя Молдовеняскэ», 1970, 18 с.



A1.211 V. Ivanov. „Portretul unui tânăr”, 1954, sanguină pe hârtie, 19x13,5 cm.
Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.212 V. Ivanov. „Portretul minerului”, 1955, creion pe hârtie, 29 x 19,3 cm. Colecția MNAM.
Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



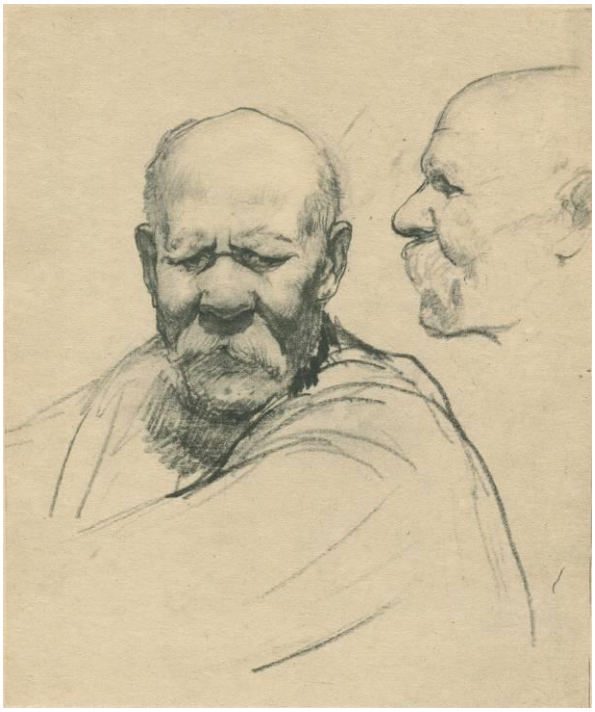
A1.213 V. Ivanov. „Portret de fată”, 1959, Sanguină pe hârtie, 27x19,5 cm. Colecția MNAM.



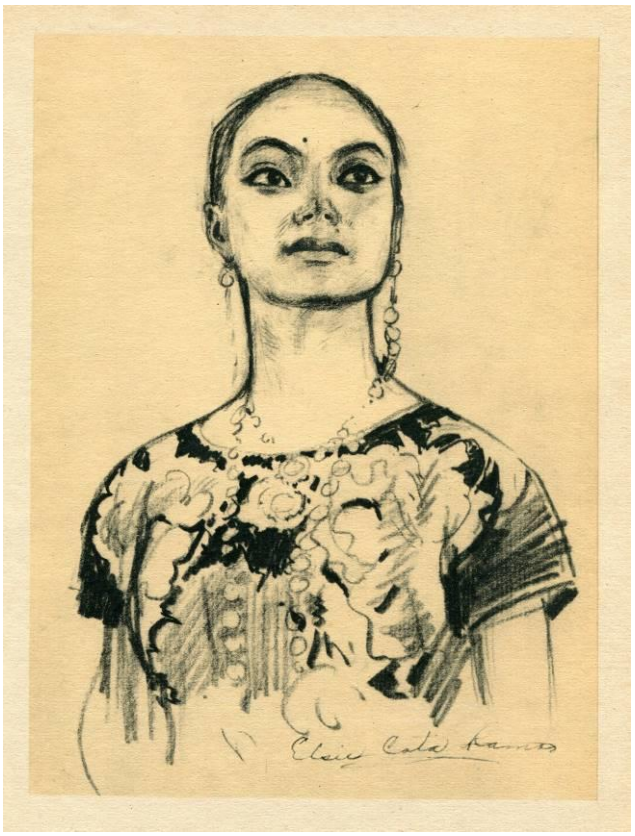
A1.214 A. Vasiliev. „Zemfira”.
Sursa: Алексей А. Васильев. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1978



A1.215 A. Vasiliev. Jaroslav, creion pe hârtie. Colecție particulară.



A1.216 I. Bogdesco. Ucrainean, 1950, creion pe hârtie, 19,5x16,5 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.217 I. Bogdesco. Dansatoare mexicană, 1957, creion pe hârtie, 23x17 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.218 I. Bogdesco. Studiul grafic pentru poemul „Țiganii”, 1955, creion pe hârtie. Colecție particulară.



A1.219 I. Bogdesco. Miez de zi, 1958, cerneală, peniță pe hârtie, 14x10,5 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.222 L. Grigorașenco. Haiducii, anii 1950, creion, acuarelă pe hârtie.



A1.220 L. Grigorașenco. Judecata, 1952, creion pe hârtie.



A1.221 L. Grigorașenco. Judecata, 1954, creion pe hârtie.
Sursa: ЛИВШИЦ, Матус. Леонид Павлович Григорашенко. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960, 20 с.



A1.223 L. Grigorașenco. Husiții, anii 1950, creion, acuarelă pe hârtie.



A1.224 L. Grigorașenco. „Sobă”, 1959.



A1.226 L. Grigorașenco. Portretul pictorului P. Piscariov, 1949.
Sursa: ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. Григорашенко Л. П. Каталог выставки. Кишинев: Тимпул, 1986, 80 с.



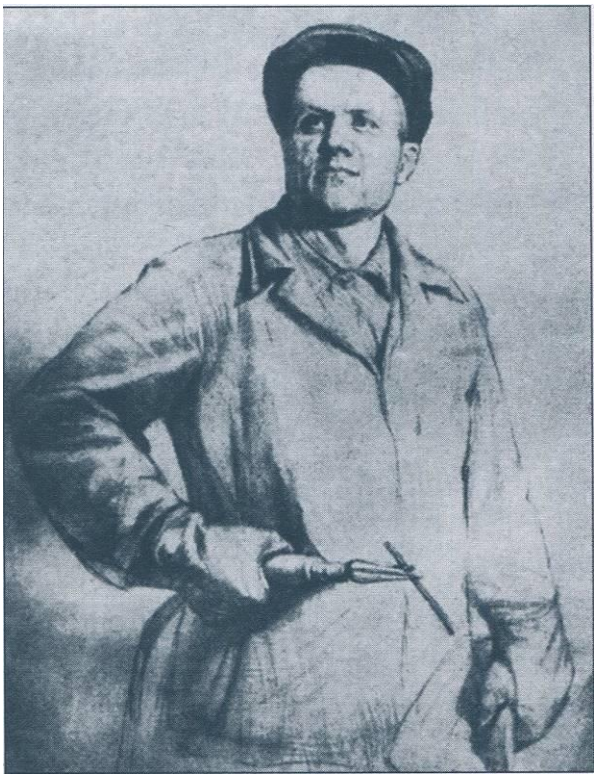
A1.225 L. Grigorașenco. „Curățenie”, 1959. creion colorat pe hârtie colorată, 23.6 x 31.7 cm.



A1.227 G. Sainciuc. „Portretul mamei”, 1935, 51,3 x 34,4 cm, tuș, peniță pe hârtie.
Sursa: Glebus Sainciuc 90. Expoziție: pictură, grafică, măști. Chișinău: C. E. „C. Brâncuși” UAP, 2009

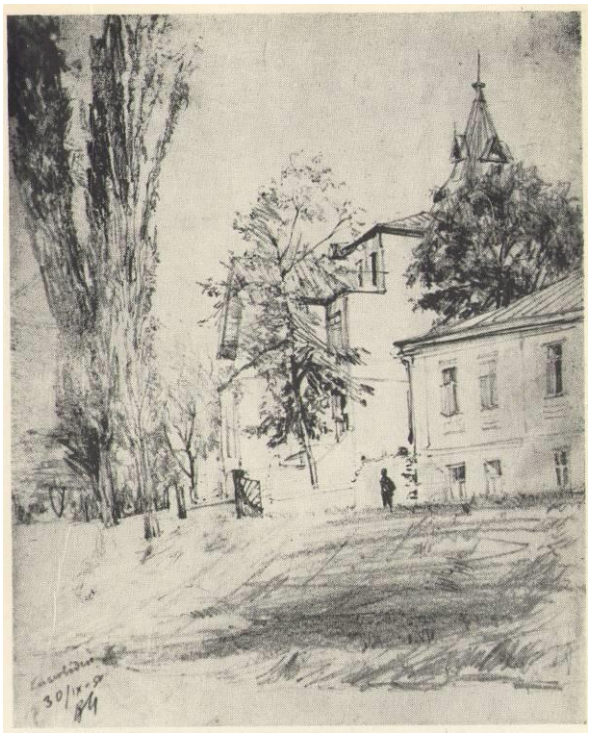


A1.228 G. Sainciuc. „Valentina Rusu Ciobanu citind”, circa 1951, creion.



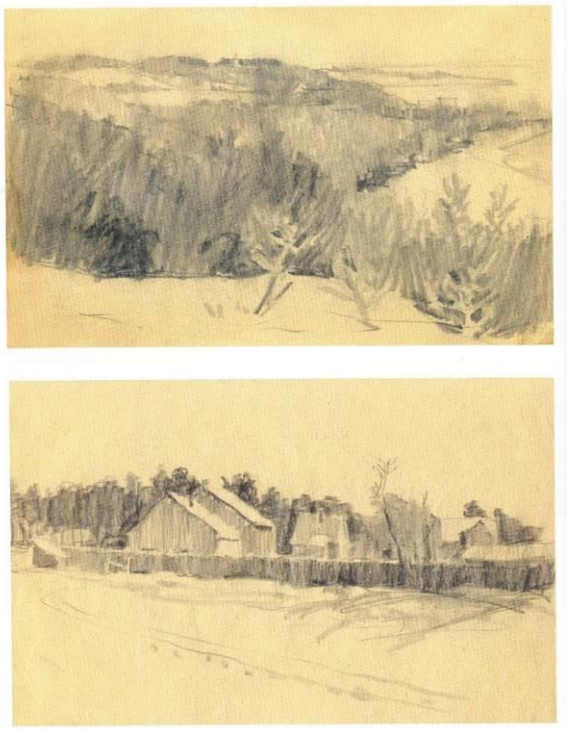
A1.230 V. Moțcaniuc. Portretul stahanovistului, 1951, creion pe hârtie.
Sursa: ROCACIUC, Victoria. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000. Chișinău: „Bons Offices” SRL, 2011.

A1.231 I. Vieru. Nud VII. 1953, cărbune pe hârtie. 39x30 cm. Colecție particulară.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



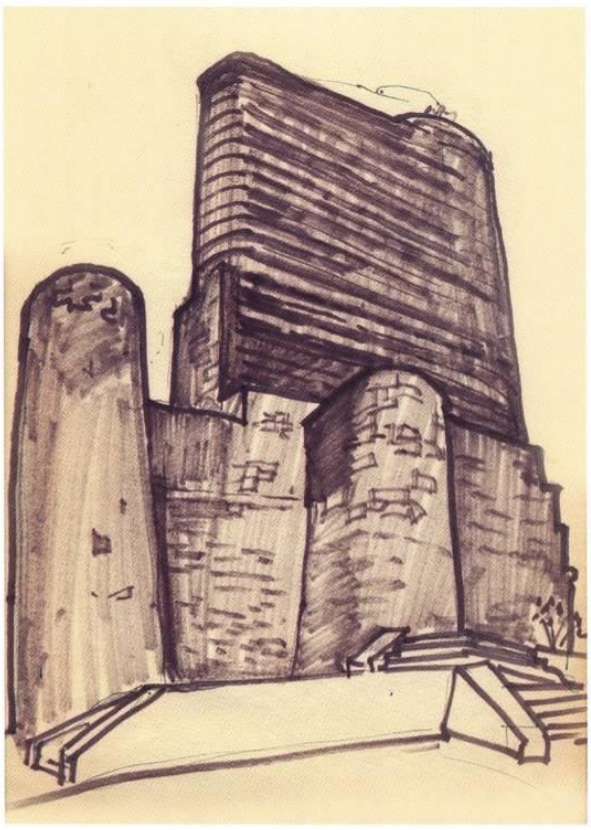
A1.229 V. Moțcaniuc. Peisaj, 1959, creion pe hârtie.
Sursa: РОДНИН, Кир. Графика советской Молдавии. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1963.





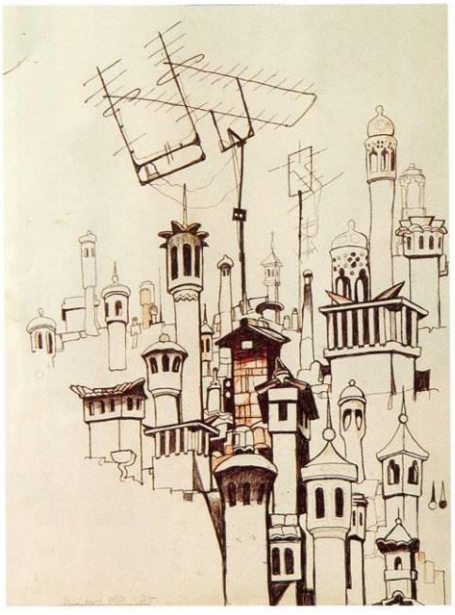
A1.232 I. Vieru. Schițe din Palanga, 1953, creion pe hârtie. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.

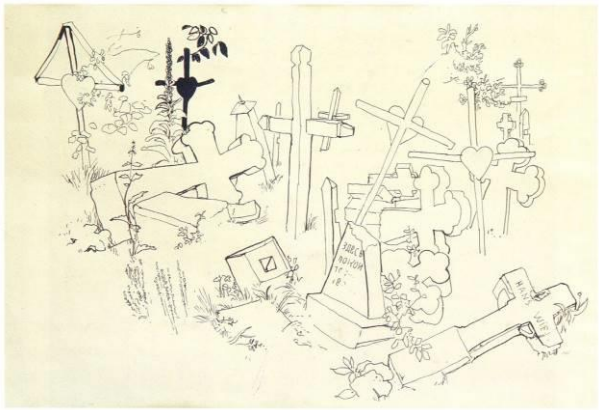


A1.233 I. Vieru. Baku, 1962, stilou pe hârtie, 28x19,8 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.

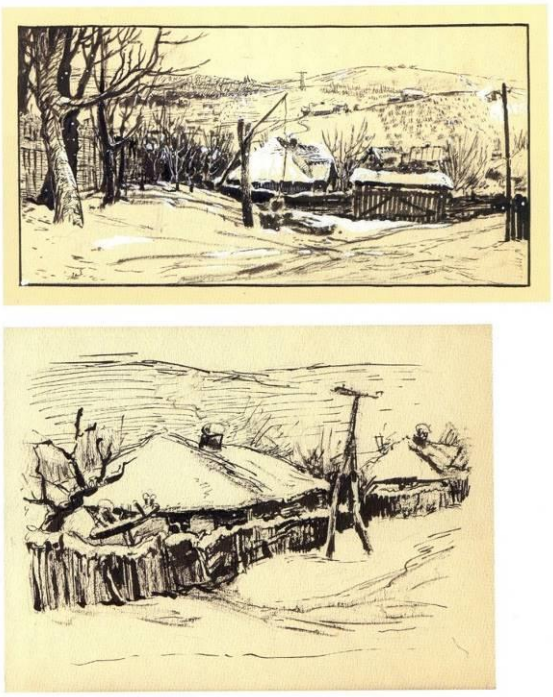


A1.234 I. Vieru. Compoziție, Plovdiv. 1975, pix, creion pe hârtie, 46x34 cm. Colecție particulară.



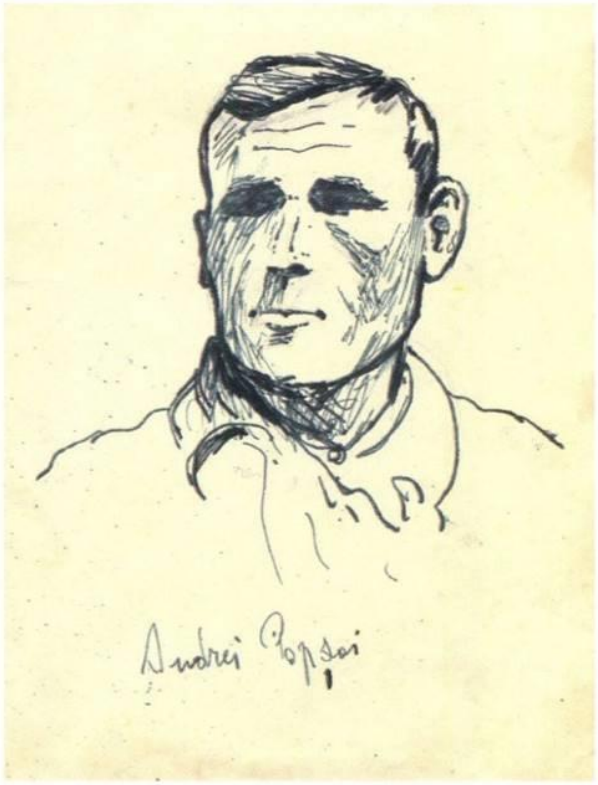
A1.235 I. Vieru. Cimitir, Cernăuți, 1959, tuș pe hârtie, 27x39 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.236 I. Vieru. Iarna, 1959, tuș pe hârtie. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.237 I. Vieru. Livădar, 1959, tuș pe hârtie, 16x13 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.238 I. Vieru. Pictorița Eleonora Romanescu, 1947, tuș pe hârtie, 20x18 cm. Colecție particulară.

Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.239 I. Vieru. Pictorița Valentina Rusu Ciobanu, 1958, creion pe hârtie, 25x18 cm. Colecție particulară.



A1.240 I. Averbuh. „Portretul băiatului” 1951, sanguină pe hârtie, 19x24 cm.

Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



A1.241 I. Averbuh. „Muncitoarea”, 1957, tuș pe hârtie, 20x21 cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



A1.242 I. Averbuh. „Copiii”, 1957, creion, cărbune pe hârtie, 15x17 cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



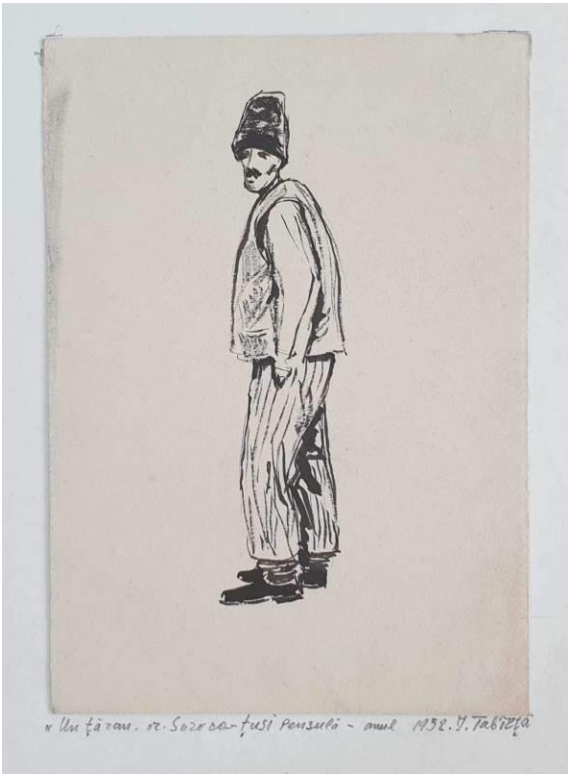
A1.243 I. Averbuh. „Studiul capului”, 1955, creion pe hârtie, 30x20 cm. ANA.
Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



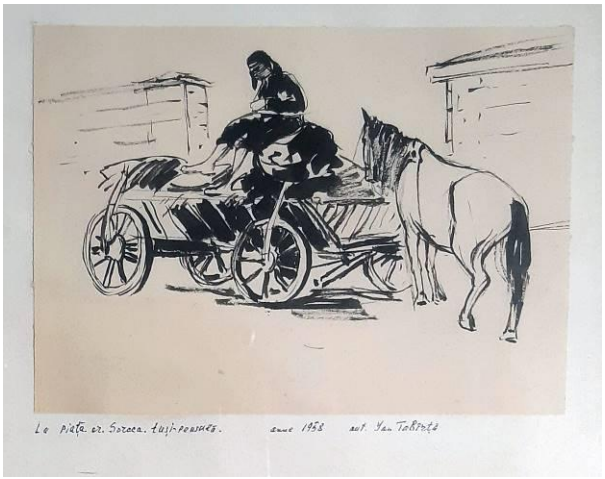
A1.244 I. Averbuh. „La radiou (Emil)”, 1955, creion pe hârtie, 35x28 cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



A1.245 I. Averbuh. „În căutarea soluției” 1952, cărbune pe hârtie, 30x19 cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Яков Авербух Аш.* Кишинёв: 2022, 108 с



A1.246 I. Tăbârță. „Țăran” 1952, tuș, pensulă pe hârtie.



A1.247 I. Tăbârță. „La piață”, 1958, tuș, pensulă pe hârtie.



A1.248 I. Tăbârță. „lecţiile de istoria artelor”, 1956, tuș, peniță pe hârtie. 14x28,9 cm.



A1.249 A. Zevin. „Băiatul din Erevan”, 1943, creion pe hârtie. 20x28 cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Художественный процесс в Республике Молдова (1940-2000). Живопись, скульптура, графика*. Кишинёв: 2018.



A1.250 A. Zevin. „Fată citind”, 1953, creion pe hârtie. 28x20,7 cm.
Sursa: TOMA, Ludmila. Ada Zevin. Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p



A1.251 A. Zevin. „Schiță. Fată șezând”, 1954, creion pe hârtie. 28x20 cm.
Sursa: TOMA, Ludmila. Ada Zevin. Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p



A1.252 A. Zevin. „Domnișoară în costum național”, creion pe hârtie. 33x25 cm.
Sursa: Графика А. М. Зевиной в фонде редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки (фонд № 17). Владимир, 2002, 44 с.



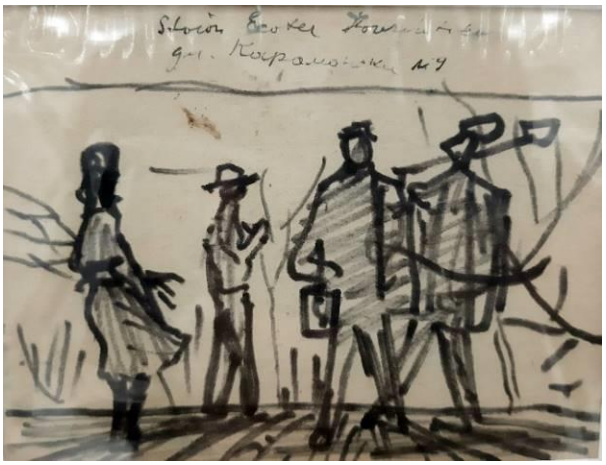
A1.253 A. Zevin. „Portretul mamei”, 1957, creion pe hârtie. 18,6x14,3 cm.
Sursa: Графика А. М. Зевиной в фонде редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки (фонд № 17). Владимир, 2002, 44 с.



A1.255 I. Vieru. Primăvara, 1960, ulei pe pânză. Colecția MNAM.



A1.254 E. Romanescu. „Autoportret”, 1957, creion pe hârtie.
Sursa: SPÂNU, Constantin. Eleonora Romanescu: Pictură. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2006.



A1.256 I. Vieru. Schiță pentru tabloul „Primăvara”.



A1.257 V. Ivanov. „Iarna în parc”, 1969.
Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.259 V. Ivanov. „Portretul unei fetițe”, 1961. Hârtie, creion color, 22,3 x 19 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



A1.261 I. Bogdesco. „Moș Niculae”, 1966, tuș, peniță, acuarelă pe hârtie, 24x16 cm. Colecția MNAM.
Sursa: БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.258 V. Ivanov. „Femeie citind”, 1960. Hârtie, cărbune, 26 x 19,5 cm

Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.260 I. Bogdesco. „Fetele”, 1959, creion pe hârtie, 14,2x15,4 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.262 I. Bogdesco. „Mulgătoarea Nina”, 1961, creion pe hârtie, 27,5x21 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.264 I. Bogdesco. „Dealuri cafenii (Coline maro)”, 1969, sepia, creion pe hârtie, 32,2x50 cm. Colecția MNAM.

A1.266 I. Bogdesco. „Capul unui tânăr. Studiu”,1968, cărbune pe hârtie, 30,8x24,2 cm. Colecția MNAM.
Sursa: БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.263 I. Bogdesco. „Biserica din satul Horodișteˮ, 1965, tuș pe hârtie. Colecția MNAM.



A1.265 I. Bogdesco. „Moară veche”, 1960, creion pe hârtie. Colecția MNAM.





A1.267 I. Bogdesco. „Portretul unei femei” 1961, creion pe hârtie, 10,7x7,5 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.268 I. Bogdesco. „Studiul unei persoane” 1965, creion pe hârtie, 38,5x28,7 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Каталог. Кишинев: издательство Тимпул, 1973, 64 с.



A1.269 I. Bogdesco. „Elena Popova”, 1973, creion pe hârtie, 38,5x28,7 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Каталог. Кишинев: издательство Тимпул, 1973, 64 с.



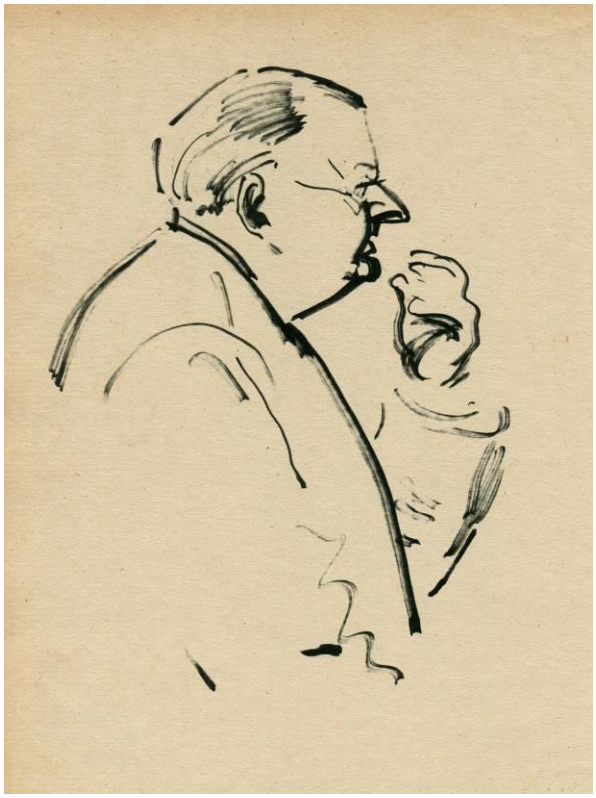
A1.270 I. Bogdesco. „Concert” 1961, sepia, pensulă pe hârtie, 17x13,5 cm.
Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.271 I. Bogdesco. „Bătrână povestind” 1962, pensulă, peniță, sepia, tuș pe hârtie, 20x16,5 cm.

Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.





A1.272 I. Bogdesco. Arhitectul Robert Kurtz, 1962, cariocă pe hârtie, 30x16 cm.

Sursa: РОДНИН, Кир. Илья Богдеско. Рисунки. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с.



A1.274 I. Bogdesco. „Bătrână povestind” 1962, peniță, acuarelă pe hârtie, 11x12,5 cm.

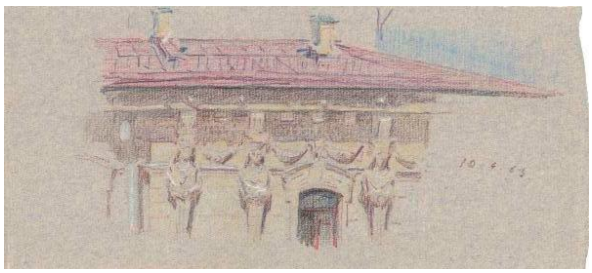
A1.273 I. Bogdesco. Artistul Alexandru Climașevschi, 1962, cariocă pe hârtie, 19x7,8 cm.



A1.275 L. Grigorașenco „Lupta de lângă Cahul”, 1968, , creion colorat, ceruză, hârtie colorată 44,1 x 52,9 cm
Sursa: GRIGORAȘENCO, Elena. Leonid Grigorașenco „Pictură, grafică” catalogul expoziției, 16 mai-7 iulie 2024. Chișinău: MNAM, 2024, 27 p.



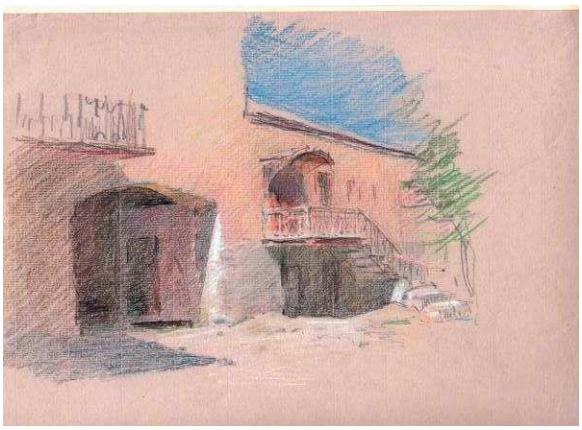
A1.277 L. Grigorașenco, „Piața Ilie”, 1964, hârtie colorată, creion colorat.



A1.279 L. Grigorașenco. „Decor arhitectural” (fragment), 1963, hârtie colorată, creion colorat, 11.2x24.6 cm



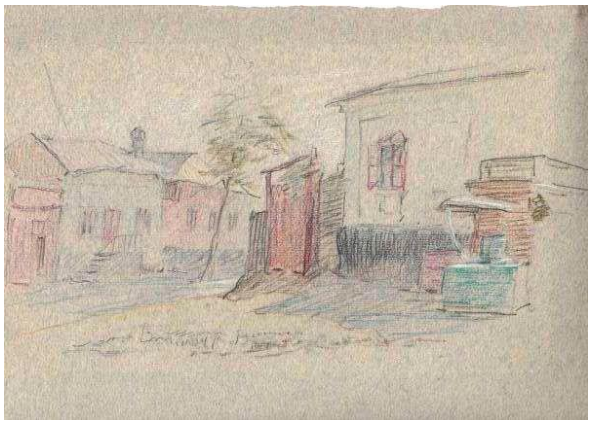
A1.276 L. Grigorașenco, „Stradela Ilie”, 1964



A1.278 L. Grigorașenco. „Curte veche”, începutul anilor 1960. Hârtie colorată, creion colorat, 23.4x31.3 cm.



A1.280 L. Grigorașenco. „Strada Armenească”, începutul anilor 60 ai secolului al XX-lea, hârtie colorată, creion colorat, 23.8x31.2 cm.



A1.281 L. Grigorașenco. „O stradă a Chișinăului vechi”, începutul anilor 1960, hârtie colorată, creion colorat, 23,7 x 31,8 cm.



A1.282 L. Grigorașenco. „Saşa e bolnav”, 1964, hârtie colorată, creion colorat, 23,2x32,2 cm.
Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.

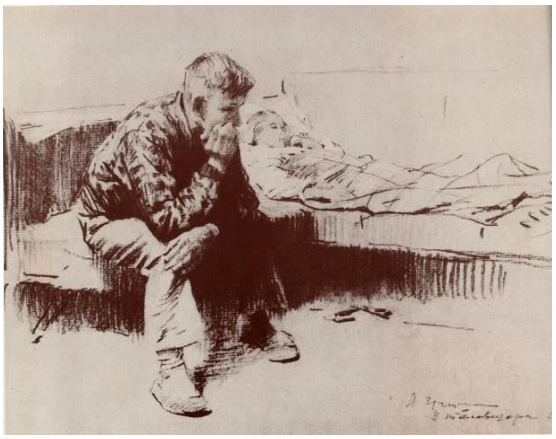


A1.283 L. Grigorașenco. „Lidia se odihnește”, 1965, hârtie colorată, creion colorat, 24x30,5 cm.
Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.284 L. Grigorașenco. „Depănarea” 1965, hârtie colorată, creion colorat, 23,4x30,9 cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.285 L. Grigorașenco. „La televizor” 1962, hârtie colorată, creion colorat, 24x32 cm.
Sursa: ГОЛЬЦОВ, Дмитрий. Григорашенко Л. П. Каталог выставки. Кишинев: Тимпул, 1986, 80 с.



A1.286 L. Grigorașenco. „Figură de femeie” (1968), hârtie colorată, creion colorat, 32,2x24,8 cm.



A1.287 L. Grigorașenco. Sculptorul L. Dubinovschi, 1964, hârtie colorată, creion colorat, 28x20,1 cm.
Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.288 V. Rusu Ciobanu. „Portret de femeie”, 11.01.1955, creion pe hârtie, 25,2x21,3 cm.



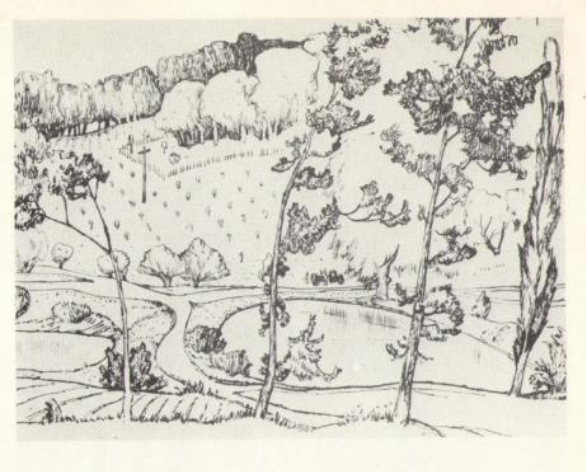
A1.289 V. Rusu Ciobanu. „Fetița cu păr scurt”, 1967, cărbune pe hârtie, 36,5x52 cm.



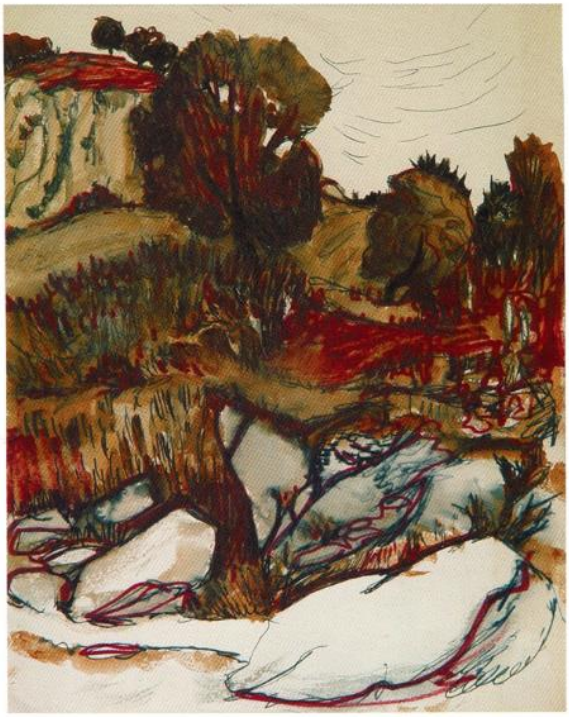
A1.290 V. Rusu Ciobanu. Schiță la tabloul „Glebus Sainciuc”, 1969, cărbune pe hârtie, 55x65 cm.



A1.291 V. Rusu Ciobanu. „Glebus Sainciuc”, 1969, ulei pe pânză.



A1.292 I. Vieru. Condrița. 1963.
Cerneală cu peniță pe hârtie. 32,7x42 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



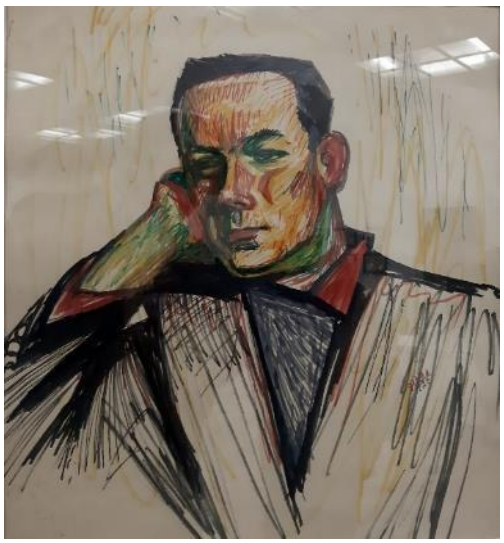
A1.293 I. Vieru. „Peisajul” 1966.
Tuș, acuarelă pe hârtie. 30x23,6 cm.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.294 I. Vieru. „Bojdeuca lui Ion Creangă” 1967, stilou pe hârtie. 43x32 cm.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.295 I. Vieru. „Fiul” 1962.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.296 I. Vieru. Pictor decorator Tudor Zâmbrea, 1963 53x48 cm..



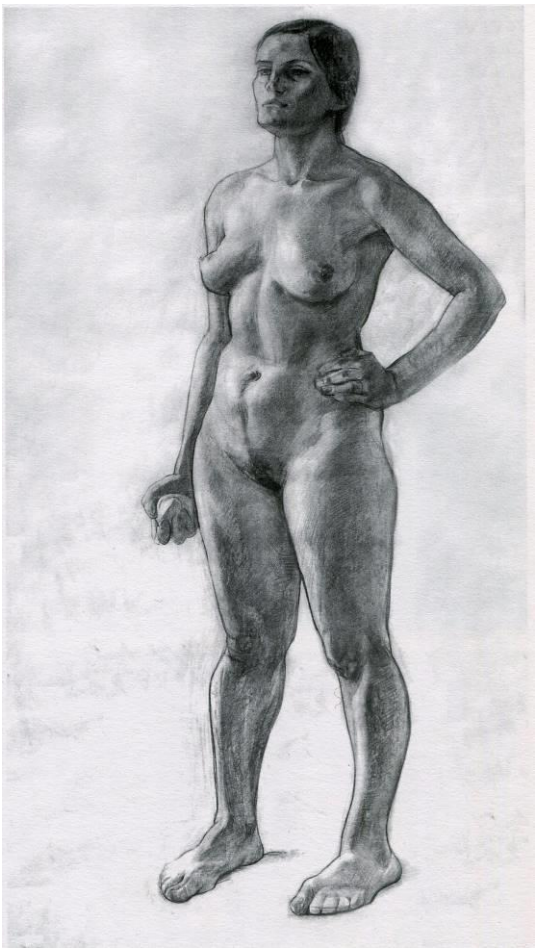
A1.297 V. Moțcaniuc „Reparația Teatrului de Operă”, 1967, cariocă pe hârtie. 35x29 cm.

Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



A1.299 A. David „Cap de fată” 1963, creion pe hârtie. 24x18 cm.

A1.300 A. David „Cap de tânără țărancă” 1964, creion pe hârtie. 18x12 cm.



A1.298 G. Munteanu. „Nud” 1969, creion pe hârtie, 150x83 cm.
Sursa:SPÂNU, Constantin. Creația plasticianului Gheorghe Munteanu: Monografie-album. Pictură, grafică, artă monumentală. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2004, 248 p.



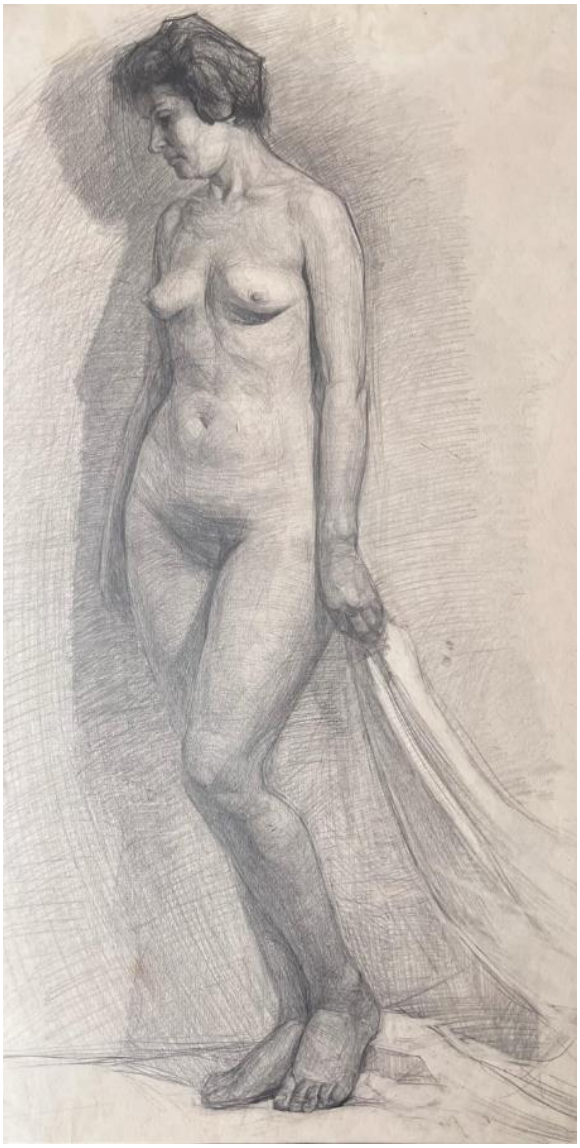


A1.301 G. Vrabie. Schiță pentru ilustrație la romanul „Torentul de fier” de A. Serafimovici, 1961, creion pe hârtie. Colecția familiei.



A1.303 G. Vrabie. „Portret de femeie îmbrobodită”, anii 1960, creion pe hârtie. Colecția familiei.

A1.304 G. Vrabie. Nud, sanguină pe hârtie. Colecția familiei.

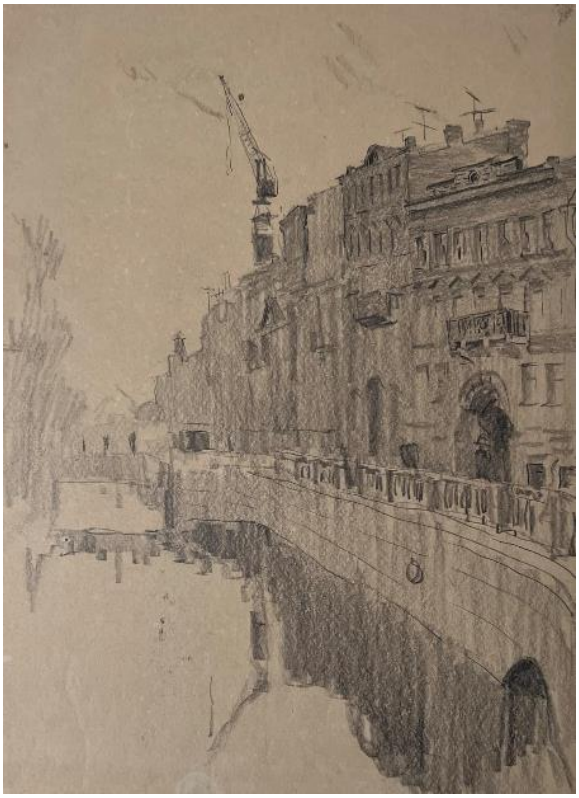


A1.302 G. Vrabie. Nud, anii 1960, creion pe hârtie. Colecția familiei.





A1.305 G. Vrabie. Nocturnă, tuș, pensulă pe hârtie. Colecția familiei.

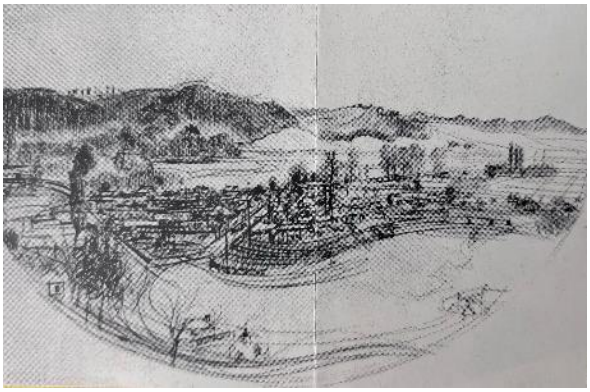


A1.306 G. Vrabie. „Canal”, creion pe hârtie. Colecția familiei.

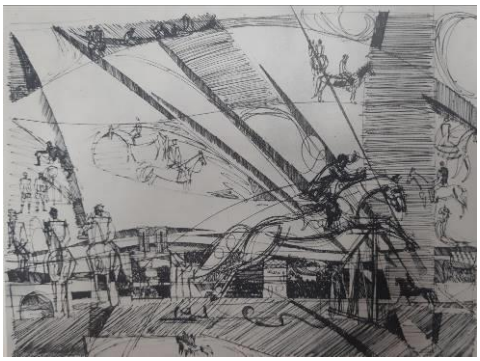


A1.307 G. Vrabie. Amiază, 1962, tuș, pensulă pe hârtie, 49x50. Colecția MNAM.

Sursa: VORONOVA, Olga. Gheorghe Vrabie. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1981, 95 p.



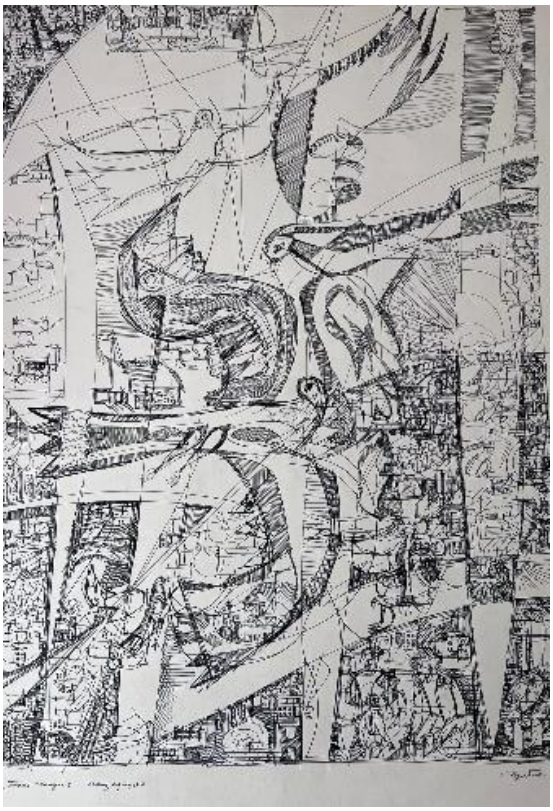
A1.308 G. Vrabie. „Valea Tarlăului”.
Sursa: VRABIE, Gheorghe. Pliant. Tipar executat la „PRAG-3” SRL, 1999.



A1.309 G. Vrabie. Schiță pentru „Săritura” 1975.



A1.310 G. Vrabie. Schiță pentru „Arborarea pavilionului”, 1973.



A1.311 G. Vrabie. Schiță pentru acvaforte „Zborul porumbeilor”, 1977, tuș pe hârtie. Colecția familiei.



A1.312 G. Vrabie. „Zborul porumbeilor”, 1977, acvaforte.



A1.313 G. Vrabie. Studiu de peisaj, creion pe hârtie. Colecția familiei.

A1.314 G. Vrabie. Proiect de carte „Vita Nova” de Dante Alighieri. Schițele cu chipul Beatrice Portinari, 1970, tuș, creion pe hârtie. Colecția familiei.



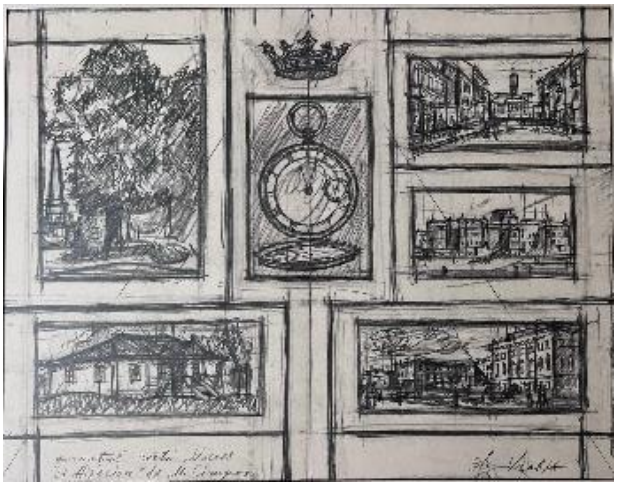


A1.315 G. Vrabie. Schițe pentru ilustrații la poemul *Luceafărul* de M. Eminescu, („Hyperion la Demiurg”), 1974, creion pe hârtie. Colecția familiei.

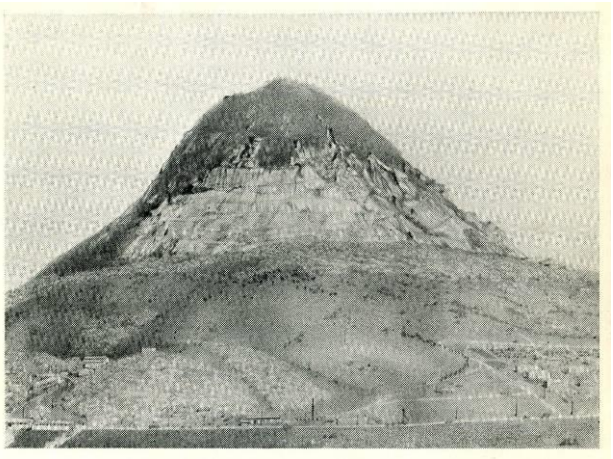


A1.317 A. Colîbneac „Portretul mamei”, 1969, creion pe hârtie, 27,5x30 cm. Colecția MNAM.
Sursa: Графики Советской Молдавии Автор составитель Д. Д. Гольцов. Мос.

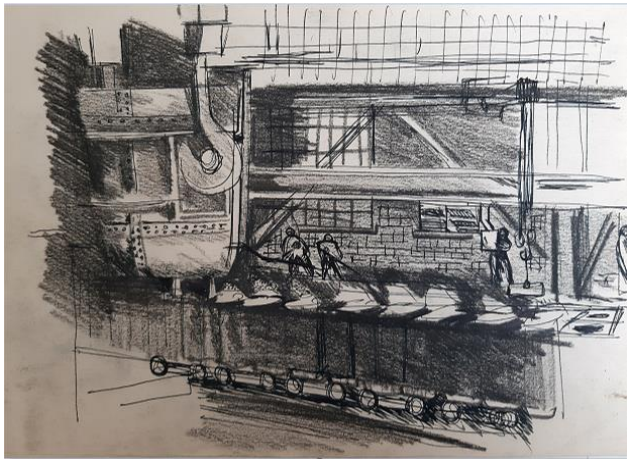
A1.319 A. Colîbneac. Uzina siderurgică din Cerepoveț 1966, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.316 G. Vrabie. Schițe pentru forzațul cărții „Narcis și Hyperion” de M. Cimpoi, creion pe hârtie. Colecția familiei.

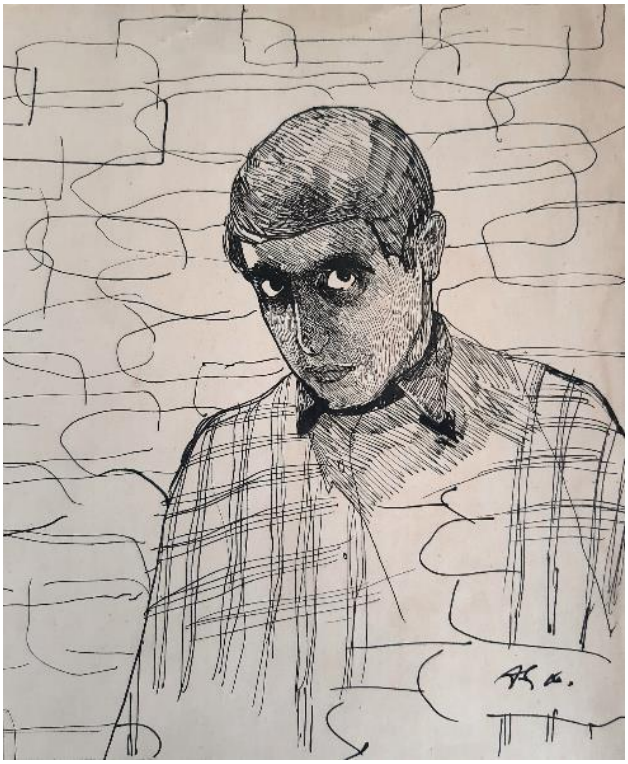


A1.318 A. Colîbneac. „Muntele șerpilor”. 1977. creion pe hârtie. 28,3X39,8 cm. Colecția MNAM.
Sursa:Творчество 7. 79 Москва Советский художник. 1979.





A1.320 A. Colîbneac. Autoportret, 1959, ulei pe pânză. Colecția autorului.



A1.321 A. Colîbneac. Autoportret la 17 ani, 1959, tuș pe hârtie. Colecția autorului.



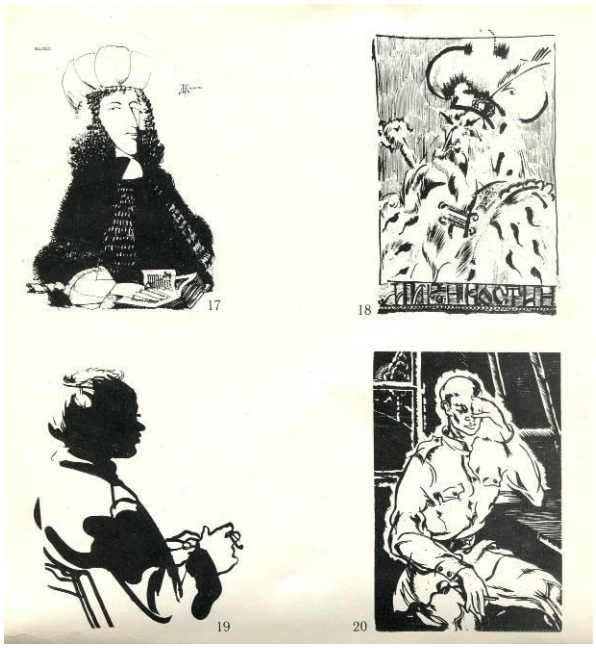
A1.322 A. Colîbneac. Autoportret, 1961, cărbune pe hârtie. Colecția autorului.





A1.323 A. Colîbneac. Autoportret la 19 ani, 1962, creion pe hârtie. Colecția autorului.

A1.324 A. Colîbneac. Autoportret în bluză militară, 1963, creion, acuarela și guașa pe hârtie. Colecția autorului.



A1.325 pagină din Catalogul *Alexei Colîbneac, grafică de carte moldovenească* (Dimitrie Cantemir, Miron Costin, Mikhail Maiofis, R. Culișarov) (1983)



A1.326 A. Colîbneac. Mikhail Maiofis, 1967, creion pe hârtie. Colecția autorului.

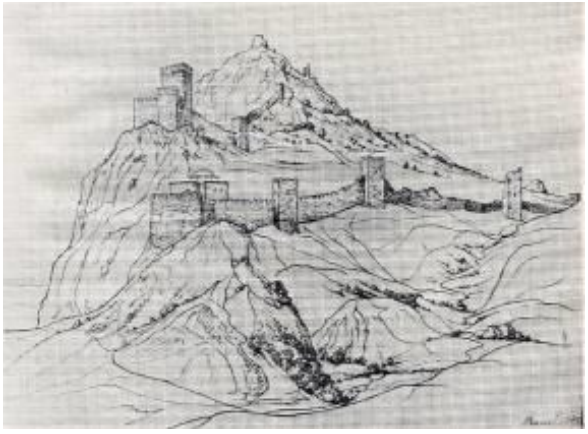


A1.327 V. Ivanov. „Coline”, 1973, hârtie, cariocă.

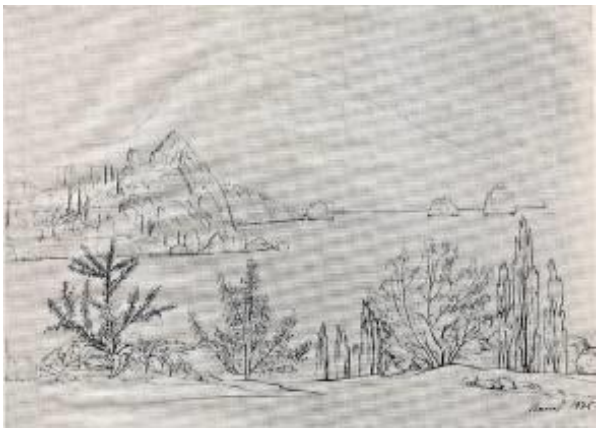


A1.328 V. Ivanov. „A venit primăvară”, 1975, cariocă pe hârtie, 31,1X44 cm. Colecția MNAM.

Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.329 V. Ivanov. „Sudak. Cetate”, 1975, tuș, peniță pe hârtie.



A1.330 V. Ivanov. „Muntele Aiu-Dag”, 1975, , tuş, peniţă pe hârtie. 32,2X48,9 cm

Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.331 V. Ivanov. „Șalupe”, 1977.
Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



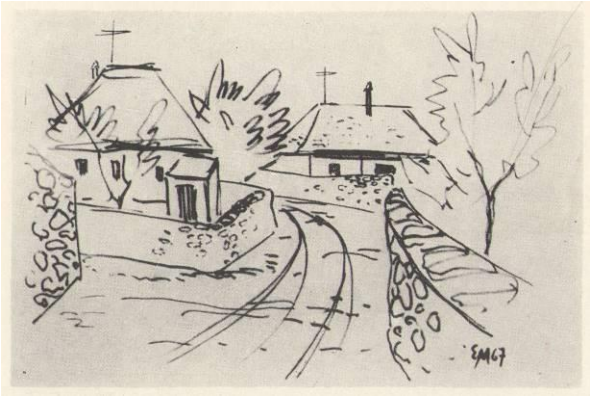
A1.332 V. Ivanov. Haos. „Muntele Pisica”, 1979, 35,4X47,7 cm. Colecția MNAM.



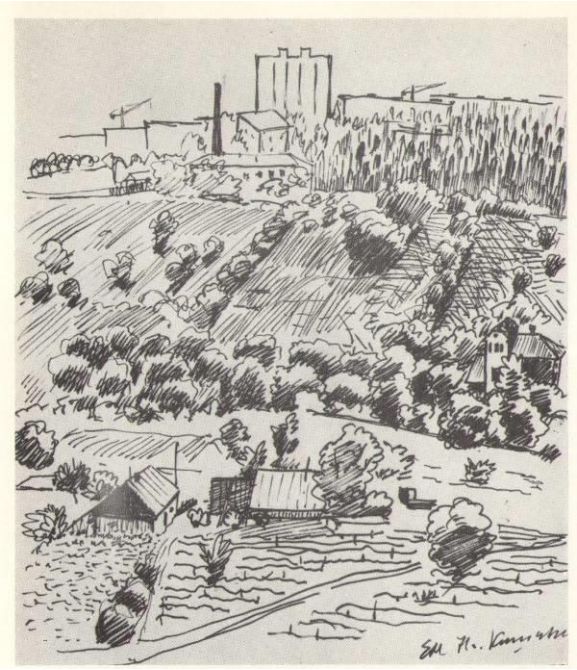
A1.333 V. Ivanov. „Stroiești”.



A1.334 V. Ivanov. „Portretul lui D. Gorii” 1973, cărbune pe hârtie. Colecția MNAM.
Sursa: GOLȚOV, Dmitri. Victor Ivanov : [album]. Chișinău: Literatură artistică, 1984, 87 p.



A1.335 E. Merega. „Sat”, 1967, cariocă pe hârtie.
Sursa: РОДНИН, Кир. Выставка произведений Евгения Никитича Мереги: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1970. 13 с.



A1.336 E. Merega. „Chișinău”, 1971, cerneală neagră, peniță pe hârtie, 29x25 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



A1.337 I. Bogdesco. „R. Raskolnikov”, ilustrație pentru romanul lui F. Dostoievski *Crimă și pedeapsă*, 1971, linogravură.
Sursa: БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.338 I. Bogdesco. Schiță pentru ilustrație „R. Raskolnikov”, creion pe hârtie. Colecție particulară.



A1.339 I. Bogdesco. Ilustrații pentru *Codreanul* – balada populară culeasă de V. Alecsandri, 1969-1970, tuș, peniță pe hârtie.
Sursa: БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.341 L. Grigorașenco „Vagon” 1972, hârtie colorată, creion colorat.





A1.340 L. Grigorașenco „Pauză de fumat. Ședința continuă”, 1972, hârtie colorată, creion colorat, 20x25 cm. Colecția familiei.



A1.342 V. Rusu Ciobanu. Studiu de portret al lui Andrei Lupan, 1970, cărbune pe hârtie, 51,5 x 36,5 cm.



A1.344 V. Rusu Ciobanu. Schiță pentru portretul lui Constantin Stamati, 1969-1970, cerneală neagră pe hârtie, 20,5x29,8 cm.

A1.343 V. Rusu Ciobanu. „Portretul lui Constantin Stamati”, anii ’70, ulei pe pânză, 91,5x75,5 cm.

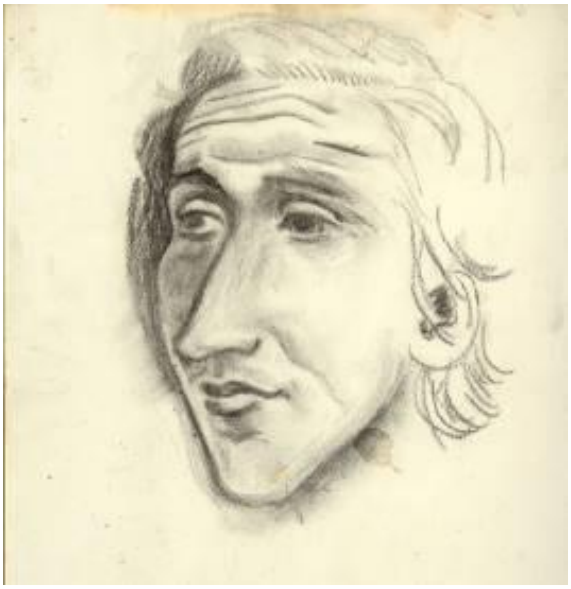


A1.345 V. Rusu Ciobanu. „Autoportret cu ochelari”, anii 1970, creion pe hârtie.



A1.347 V. Rusu Ciobanu. „Profilul unei tinere”, anii 1970, tuș, peniță pe hârtie.





A1.346 V. Rusu Ciobanu. „Simion Ghimpu”, 1971, cărbune pe hârtie, 36 x 48 cm



A1.348 V. Rusu Ciobanu. „Domnișoara”, 1972, cărbune pe hârtie, 42 x 60 cm.

A1.349 V. Rusu Ciobanu. „Portret de fată (în profil)”, 1967-1968, ulei pe pânză,
Sursa: CIOBANU, Constantin, I. Valentina Rusu Ciobanu. Seria „Maeștri basarabeni din sec. XX”. Chișinău: Editura ARC, 2003, 151 p.



A1.350 V. Rusu Ciobanu. „Actrița Maria Goncear (schiță pentru portret)”, 1973, cărbune pe hârtie 73x51,5 cm.



A1.351 V. Rusu Ciobanu. „Actrița Maria Goncear”, 1973, tempera pe pânză, 70x55 cm.

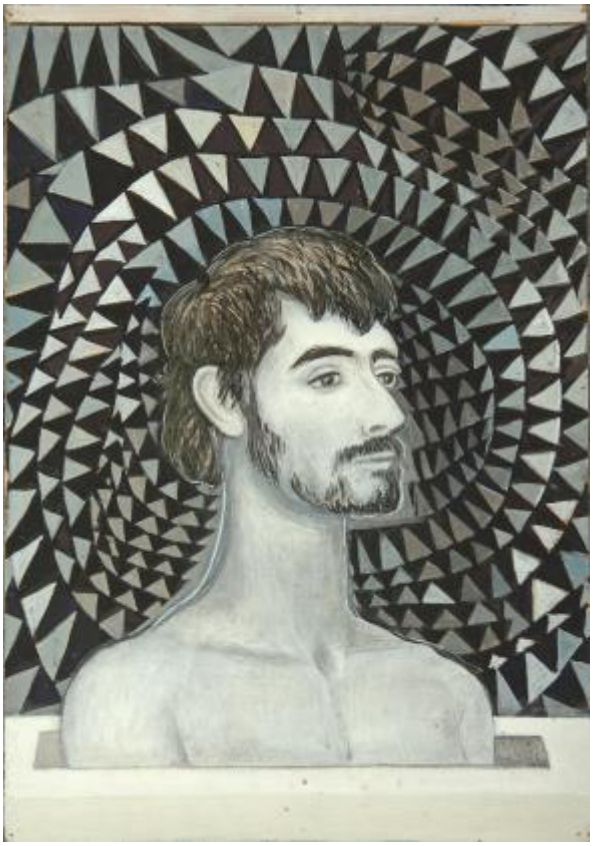
Sursa: CIOBANU, Constantin, I. Valentina Rusu Ciobanu. Seria „Maeștri basarabeni din sec. XX”. Chișinău: Editura ARC, 2003, 151 p.



A1.352 V. Rusu Ciobanu. „Studiu pentru portretul lui Vlad Druc”, 1974, creion pe carton, 50x70 cm.



A1.353 V. Rusu Ciobanu. „Portretul regizorului Vlad Druc”, 1975.



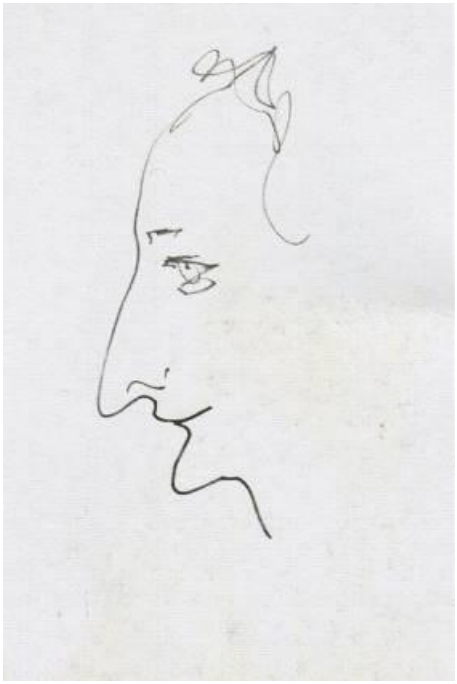
A1.354 V. Rusu Ciobanu. „Portret de tânăr”, 1975, tempera și grafit pe hârtie, 62x43 cm.



A1.355 V. Rusu Ciobanu. „Joc de dame”, 1967, cărbune pe hârtie, 60x84,5 cm.



A1.356 V. Rusu Ciobanu. Schiță pentru tabloul „Imponderabilitate”, 1974, cerneală neagră și tuș pe hârtie, 29,8x21,1 cm.
Sursa: CIOBANU, Constantin, I. Valentina Rusu Ciobanu. Seria „Maeștri basarabeni din sec. XX”. Chișinău: Editura ARC, 2003, 151 p.



A1.357 G. Sainciuc. „Grigore Vieru”, 1972, stilou, cerneală pe hârtie, 28,7x21 cm.
Sursa: Glebus Sainciuc 90. Expoziție: pictură, grafică, măști. Chișinău: C. E. „C. Brâncuși” UAP, 2009



A1.358 G. Sainciuc. „Fatima Giaparidze și Emil Loteanu”, 1973, cerneală, peniță, penel pe hârtie, 30x20 cm.
Sursa: Glebus Sainciuc 90. Expoziție: pictură, grafică, măști. Chișinău: C. E. „C. Brâncuși” UAP, 2009



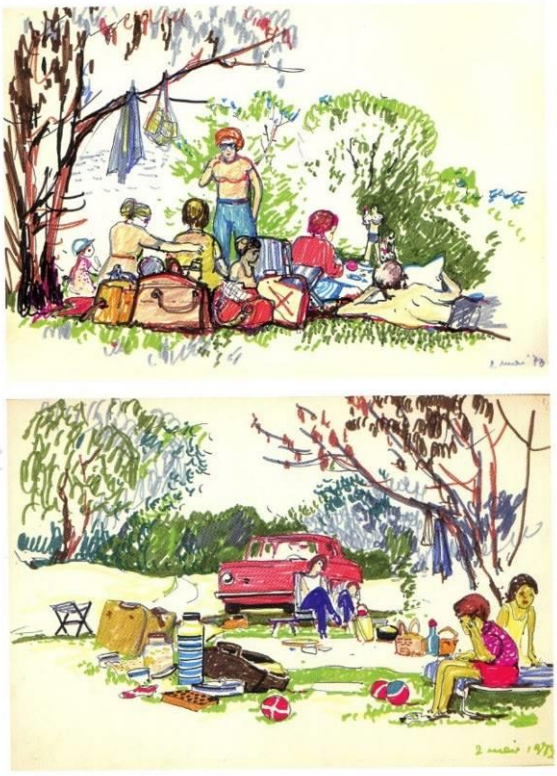


A1.359 L. Sainciuc. „MENURA SUPERBA”, 1969, 76x55 cm.



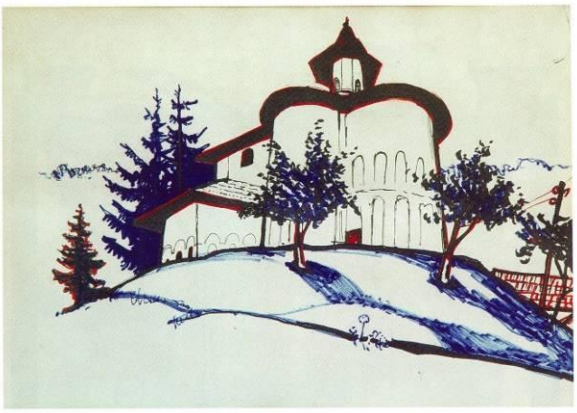
A1.360 L. Sainciuc. „Glebus cu ciocanul”, circa 1975, pix pe hârtie.

A1.361 I. Vieru. „În atelierul de lucru” cariocă pe hârtie.



A1.362 I. Vieru. „În pădure”, 1973, stilou pe hârtie. Colecție particulară.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



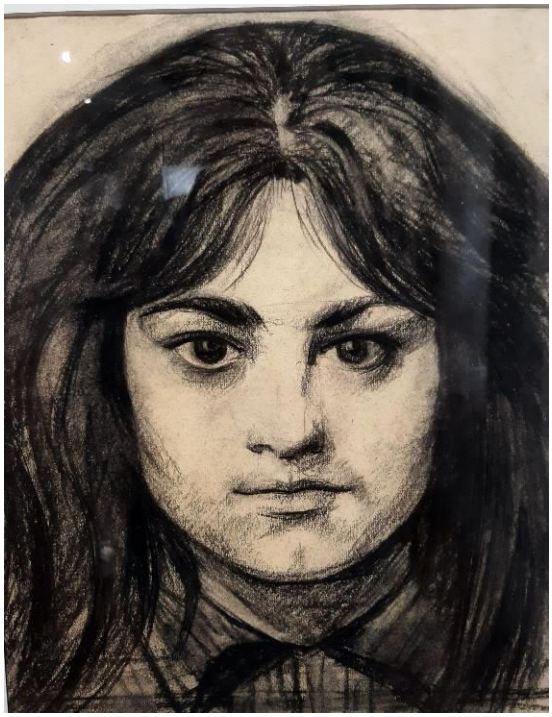


A1.363 I. Vieru. „Rudi, bisericuța.”, 1975, stilou pe hârtie, 29x40 cm. Colecție particulară.
Sursa: VIERU, Roland. Igor Vieru. Album. Chișinău: Cartier „Bons Offices”, 2021. 328 p.



A1.365 I. Tăbârță. „Domnișoara Ana”, 1967, creion, cărbune pe hârtie. 24x19 cm.

A1.364 I. Tăbârță. „Autoportretul”, 1975, cărbune pe hârtie. 30x20 cm.



A1.366 I. Tăbârță. Portretul studentei, 1965, cărbune pe hârtie. 50x40 cm.



A1.367 I. Tăbârță. „Capul fetiței”, 1972, cărbune pe hârtie. 33,6x31,8 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



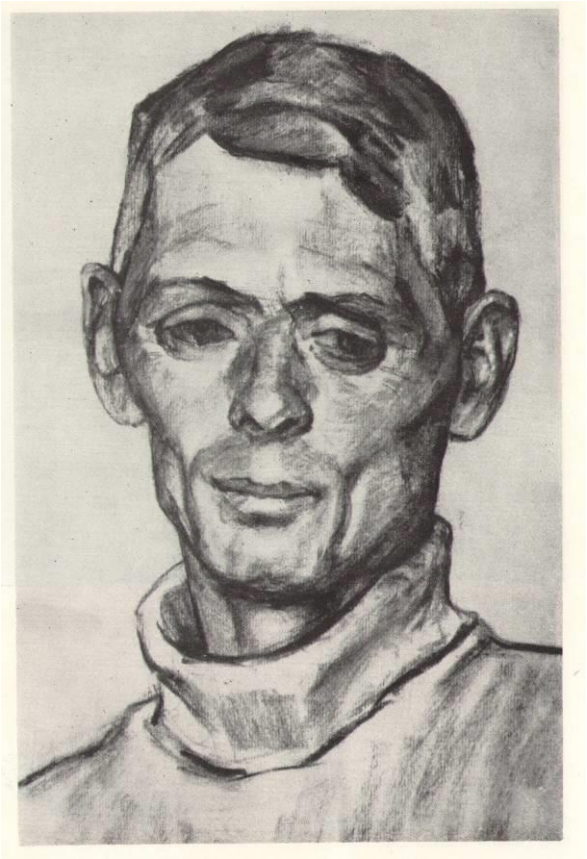
A1.368 I. Tăbârță. „Portretul elevei”, 1970, creion pe hârtie. 34x29 cm.



A1.369 I. Tăbârță. „Zinaida”, 1981, creion, cărbune pe hârtie. 24x15 cm.



A1.370 I. Stepanov. „Mamă”, 1972, cărbune pe hârtie. 40x37 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



A1.371 E. Romanescu. „Portretul primului combainer V.Z. Spanciog”, 1972, cărbune pe hârtie. 50x45 cm.

Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chişinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.372 E. Romanescu. „Cap de bărbat”.
Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chişinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.373 E. Romanescu. „Sălcii la Dunăre”.



A1.374 E. Romanescu. „Salcâmi bătrâni”.

Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.376 E. Romanescu. „Alee în parc”.



A1.375 E. Romanescu. „O stradă din Chișinău”.

Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.377 E. Romanescu. „Bătrânii satului”.
Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



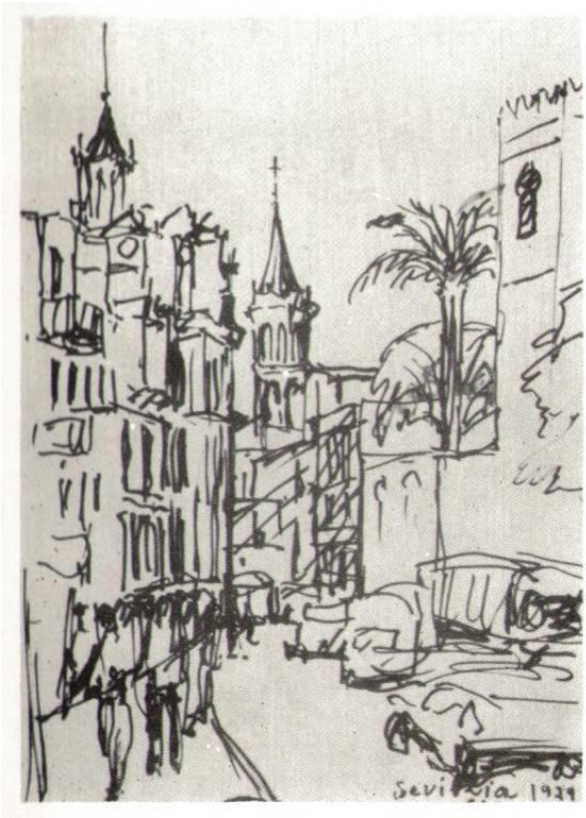
A1.378 E. Romanescu. „crochiul cu luntri”.

Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.379 E. Romanescu. „Femei la adunare”.

Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.381 E. Romanescu. „O stradă din Sevilla”.



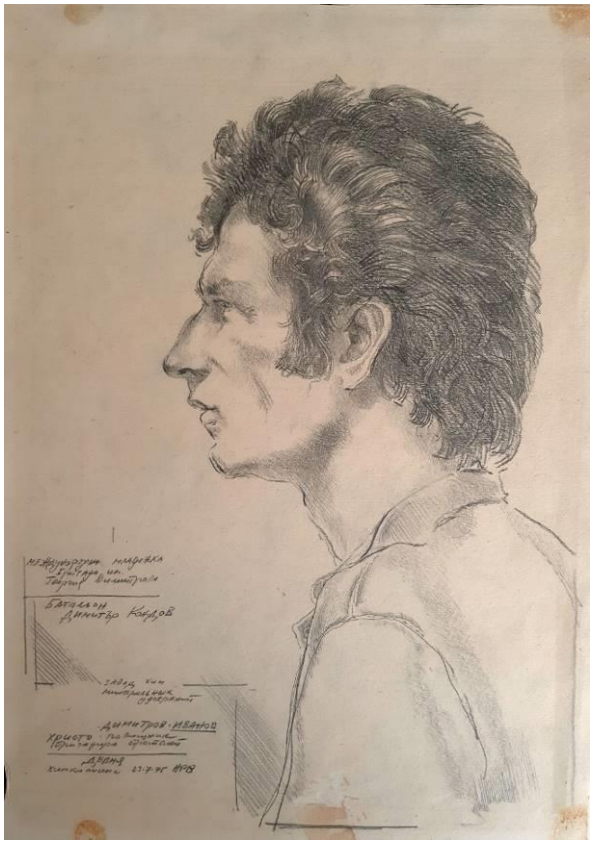
A1.380 E. Romanescu. „Femei”, 1967, cariocă pe hârtie, 28x38,5 cm.
Sursa: Каталог, первая республиканская выставка рисунка. Кишинёв: «Тимпул». 1975, 29 с.



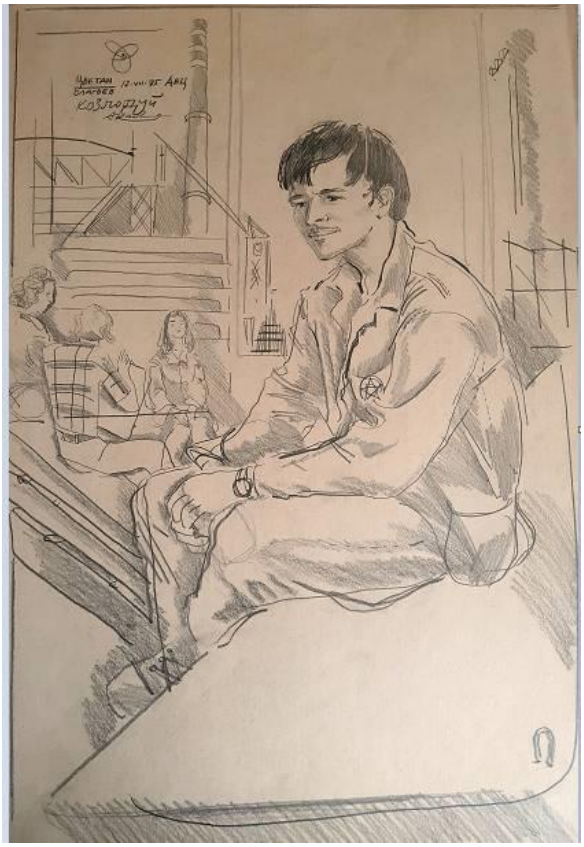
A1.382 E. Romanescu. „Casa El Greco în Toledo”.
Sursa: PURICE, Lucia. *Eleonora Romanescu: Album.* Chișinău: Literatura artistică, 1983, 74 p.



A1.383 E. Romanescu. „Poarta Toledo în Madrid”



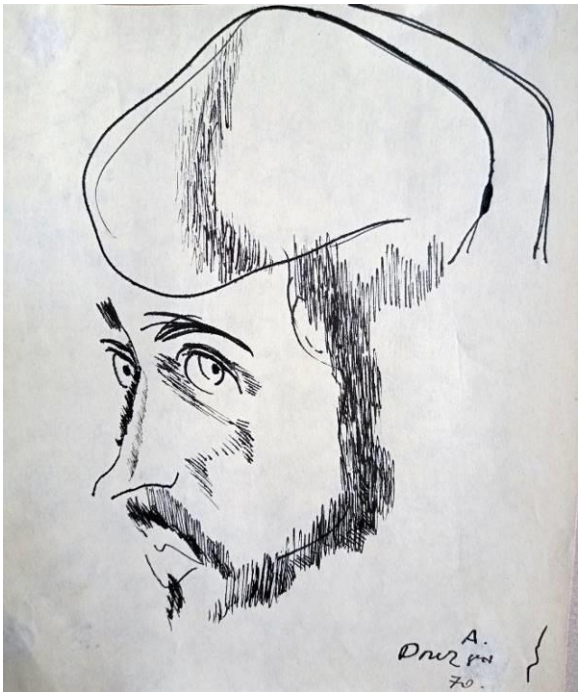
A1.384 A. Colîbneac. Dmitrov Ivanov, 1975, creion pe hârtie. Colecția autorului.



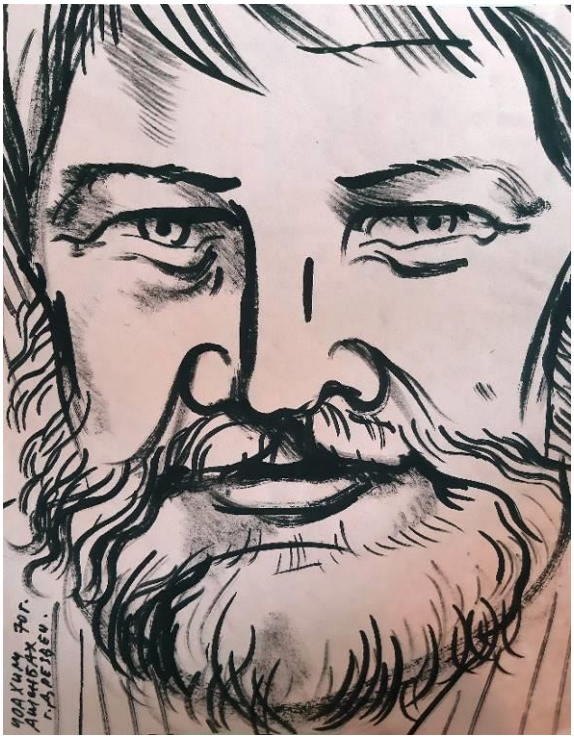
A1.385 A. Colîbneac. Țvetan Blagoev, 1975, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.386 A. Colîbneac. „Eroul muncii socialiste M.E. Dovzhik”, 1979, creioane colorate pe hârtie.
Sursa: *Artişti la cel de-al zecelea plan cincinal* (1981)



A1.387A. Colîbneac. „Autoportret cu barbă”, 1970. Colecția autorului.



A1.388 A. Colîbneac. „Portretul lui Joachim Aschenbach”, 1970. Colecția autorului.



A1.389 A. Colîbneac. „Autoportret”, 1973, acuarelă pe hârtie. Colecția autorului.



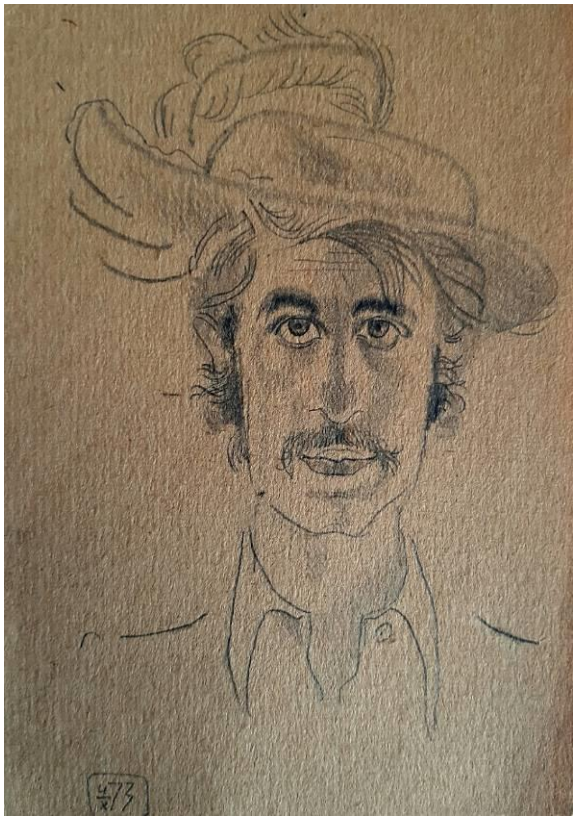
A1.390 A. Colîbneac. „Autoportret”, 1973, acuarelă pe hârtie. Colecția autorului.



A1.391 A. Colîbneac. „Autoportret”, 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



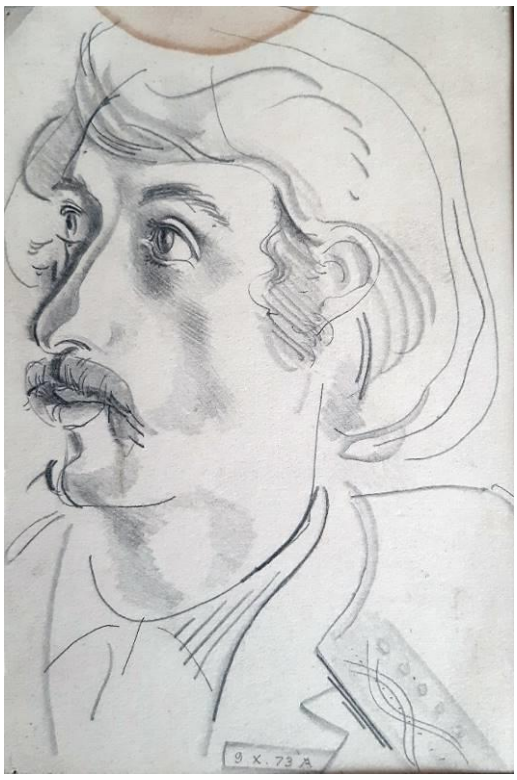
A1.392 A. Colîbneac. „Autoportret”, 1973, tuș pe hârtie. Colecția autorului.



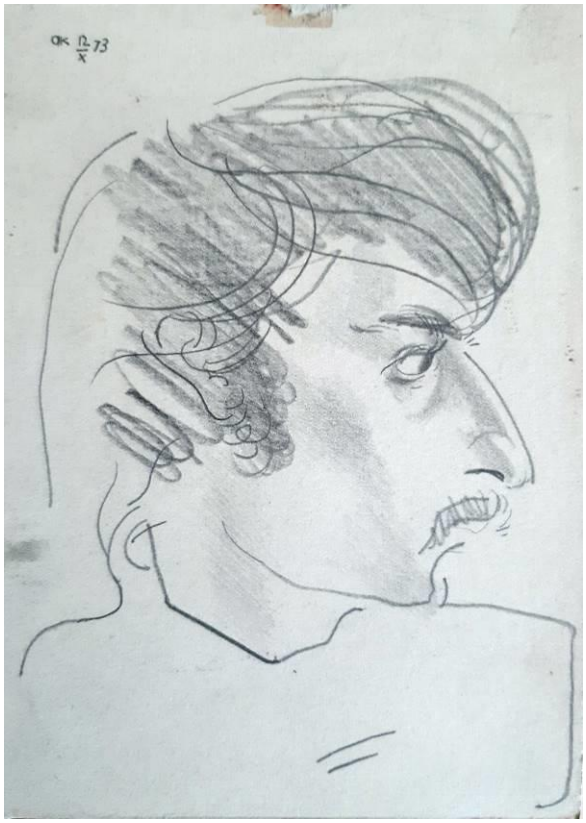
A1.393 A. Colîbneac. Autoportret 4. X., 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



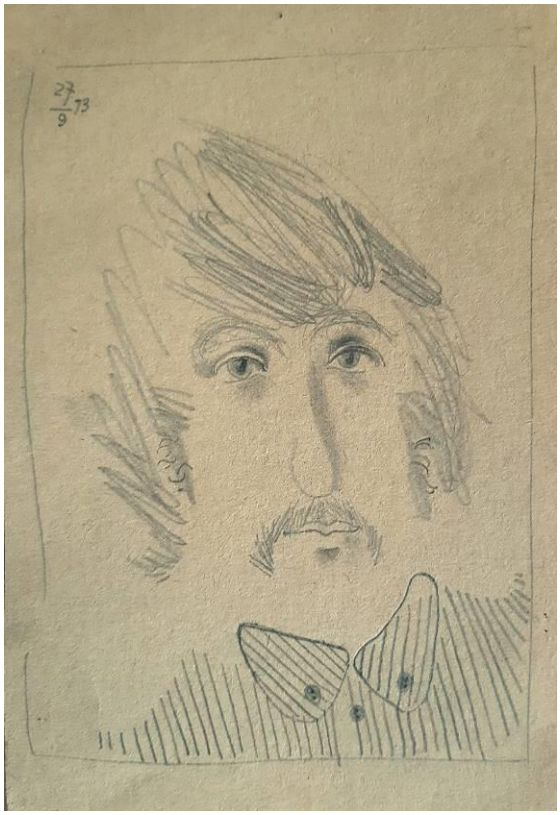
A1.394 A. Colîbneac. Autoportret 16. XII., 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



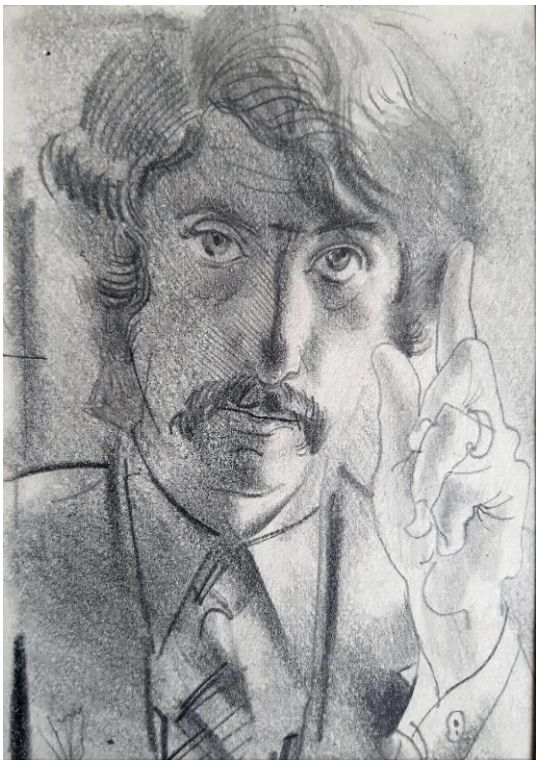
A1.395 A. Colîbneac. Autoportret 9. X., 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



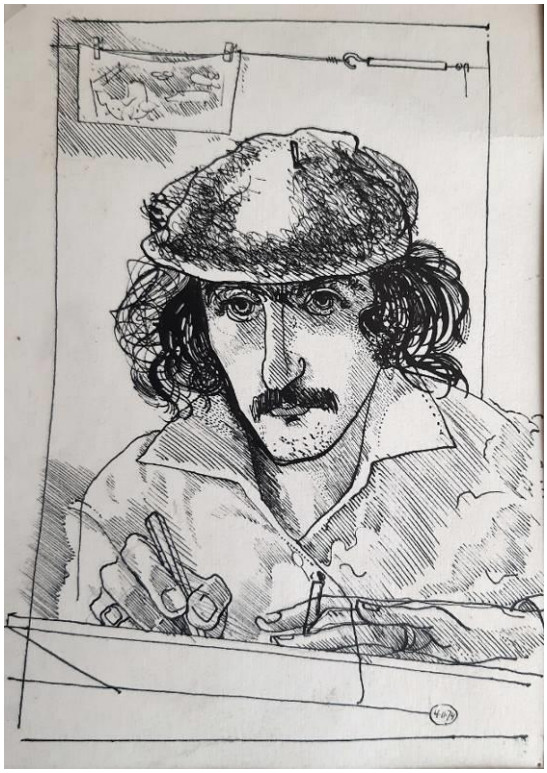
A1.396 A. Colîbneac. Autoportret 12. X. 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



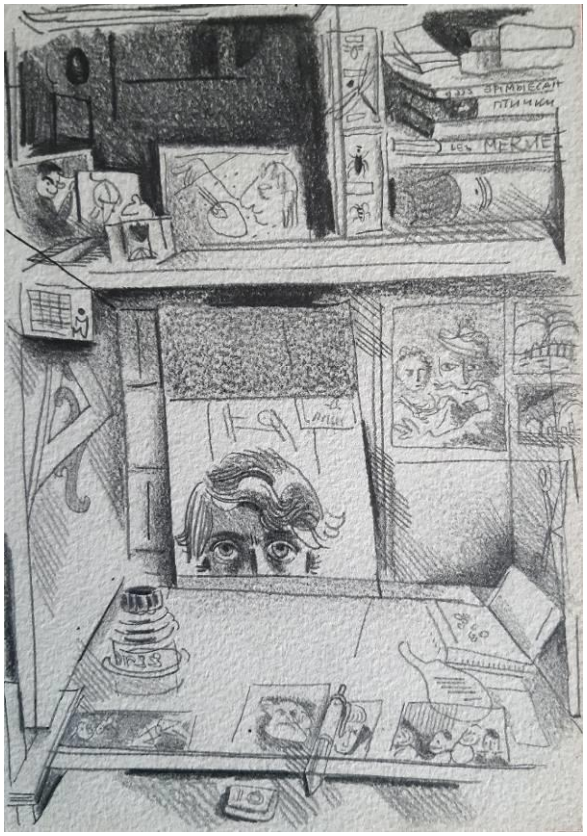
A1.397 A. Colîbneac. Autoportret 27. IX. 1973, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.398 A. Colîbneac. Autoportret 1974, creion pe hârtie. Colecția autorului.



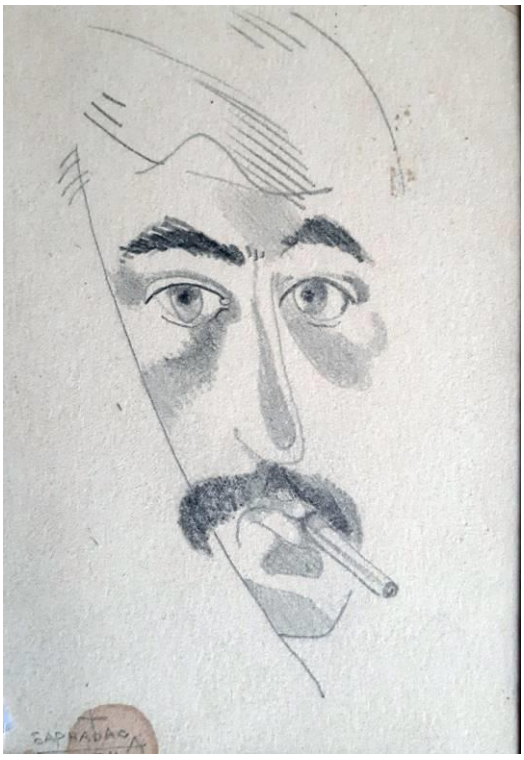
A1.399 A. Colîbneac. „Autoportret cu țigara în mână” 1974, tuș pe hârtie. Colecția autorului.



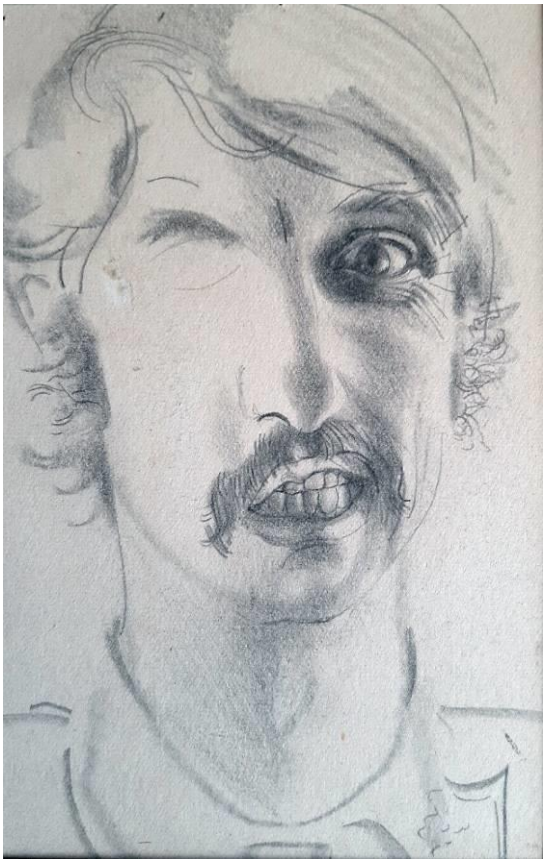
A1.400 A. Colîbneac. Autoportret 1976, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.401 A. Colîbneac. Autoportret 1976, creion, acuarelă pe hârtie. Colecția autorului.



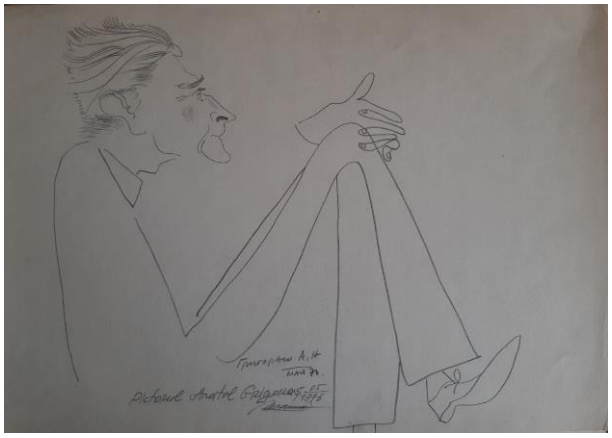
A1.402 A. Colîbneac. Autoportret 1976, creion pe hârtie. Colecția autorului.



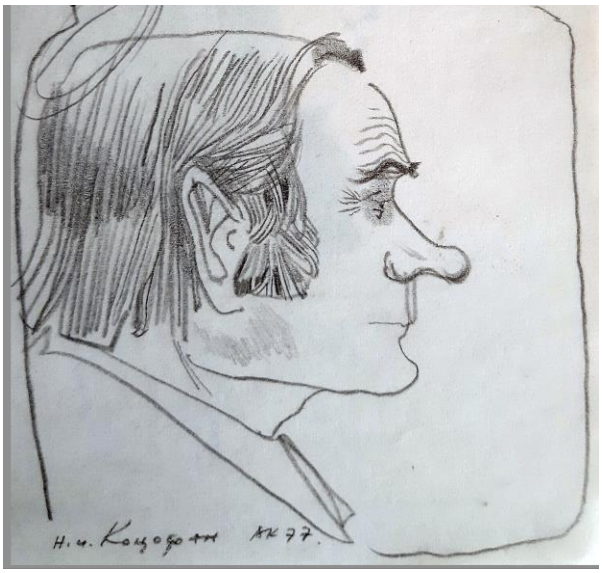
A1.403 A. Colîbneac. Autoportret 1976, creion pe hârtie. Colecția autorului.



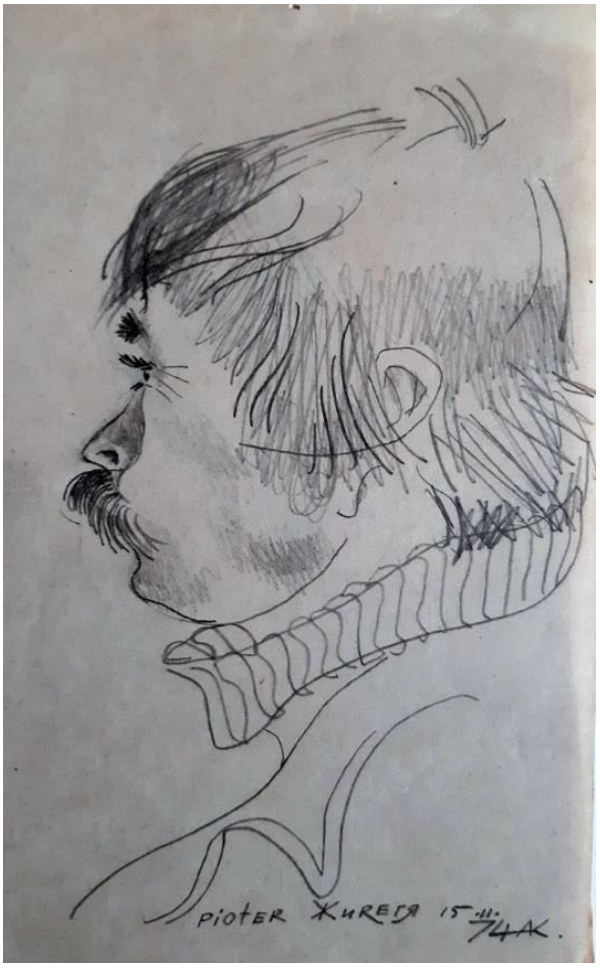
A1.404 A. Colîbneac. „Autoportretului în salonul de spital” 1979, creion pe hârtie. Colecția autorului.



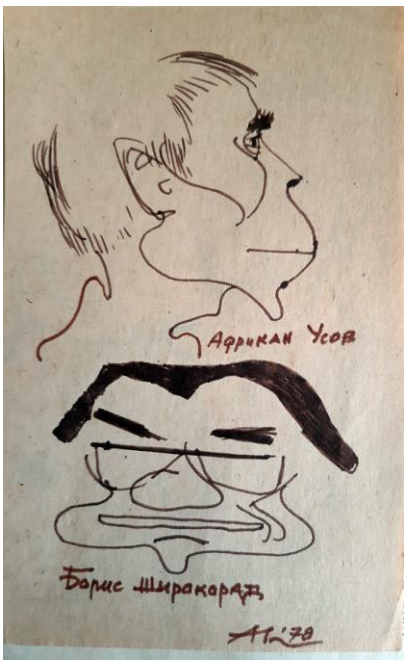
A1.406 A. Colîbneac. Anatol Grigoraș 1976, creion pe hârtie. Colecția autorului.



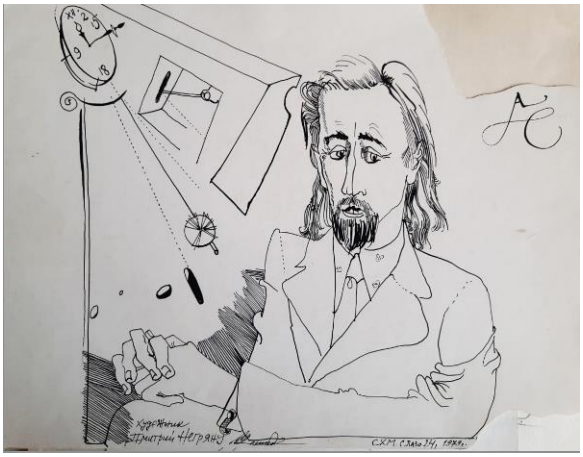
A1.408 A. Colîbneac. Nicolae Coțofan 1977, creion pe hârtie. Colecția autorului.



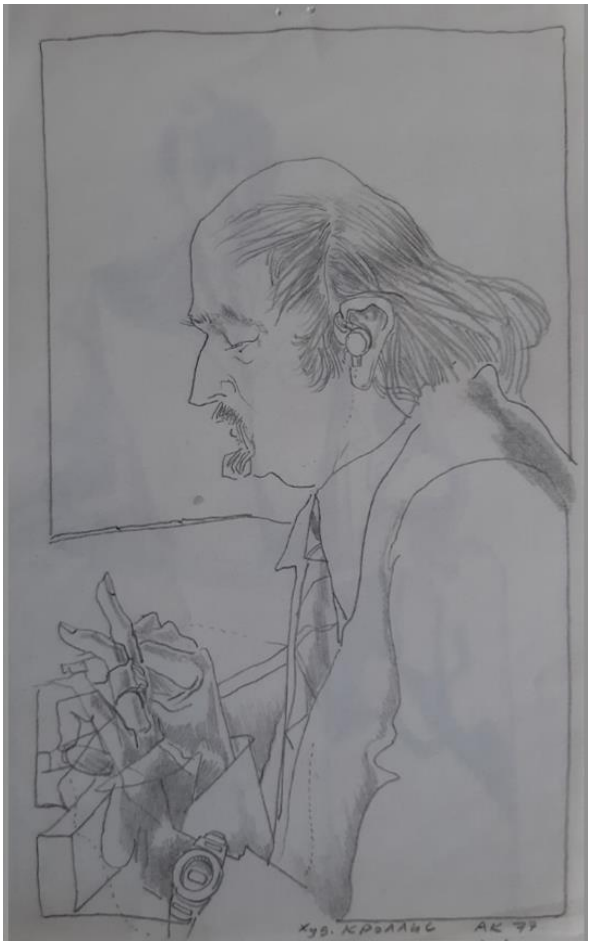
A1.405 A. Colîbneac. Petru Jireghea 1974, creion pe hârtie. Colecția autorului.



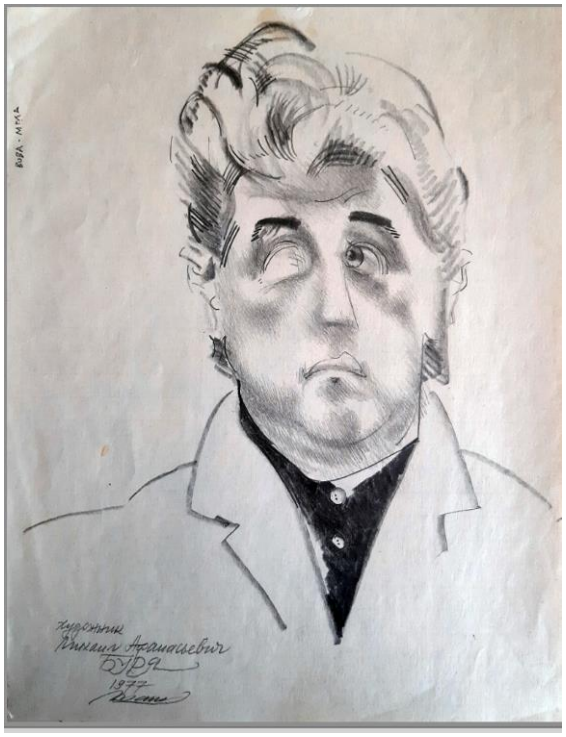
A1.407 A. Colîbneac. African Usov, Boris Șirocorad, 1978. Colecția autorului.



A1.409 A. Colîbneac. Dmitri Negreanu 1979. Colecția autorului.



A1.410 A. Colîbneac. Gunar Krollis 1977, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.411 A. Colîbneac. Mihail Burea, 1977, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.412 A. Colîbneac. Maia Cheptenaru-Serbinov, 1977, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.413 A. Colîbneac. Nelly Sajin, 1979, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.414 A. Colîbneac. Eugen Doga, 1979, creion pe hârtie. Colecția autorului.



A1.415 A. Colîbneac. Oleg Zemtsov, 1973. Colecția autorului.



A1.416 A. Zevin. Matus Livșiț, anii 1950, creion pe hârtie.



A1.417 A. Zevin. Matus Livșiț, 1963, creion pe hârtie, 27,5x20,5 cm.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin.* Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.



A1.419 A. Zevin. „Ludmila Țonceva”, 1963, creion pe hârtie, 20,7x14,6 cm.

A1.421 A. Zevin. „Lida Berova”, 1966, creion pe hârtie, 35,2x23,5 cm.
Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin.* Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.



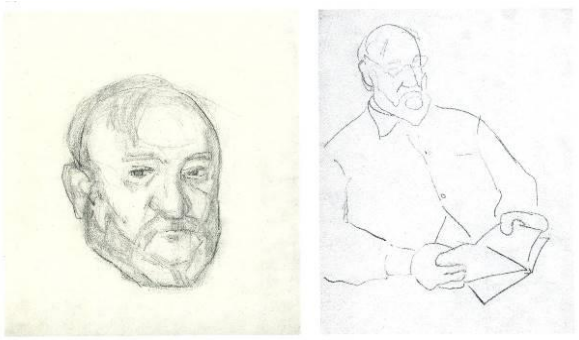
A1.418 A. Zevin. „Fira Grecu” 1952, creion pe hârtie.

Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin.* Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.

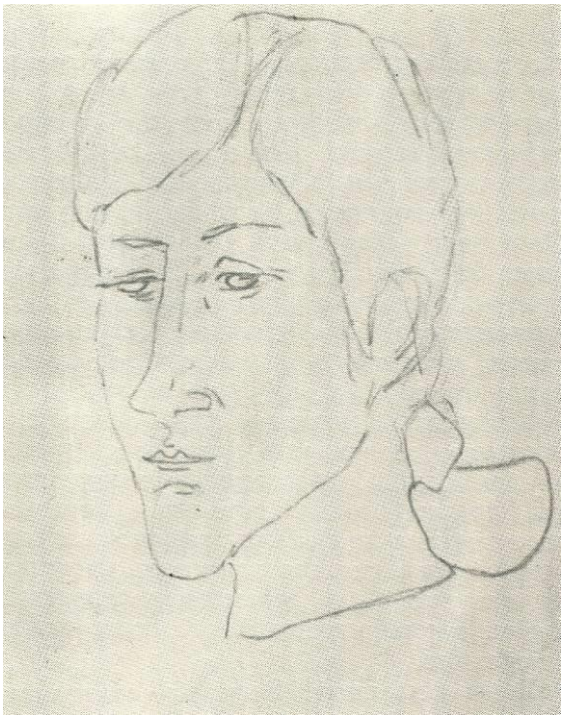


A1.420 A. Zevin. „Ludmila Toma”, 1978, creion pe hârtie, 28x20,3 cm.

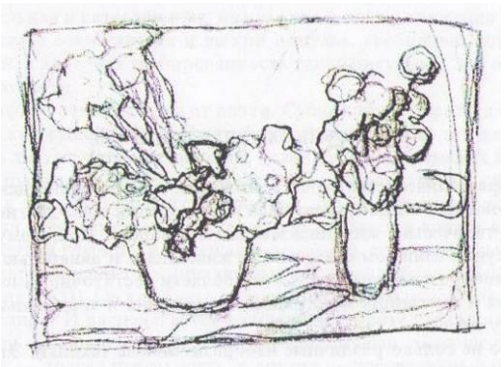


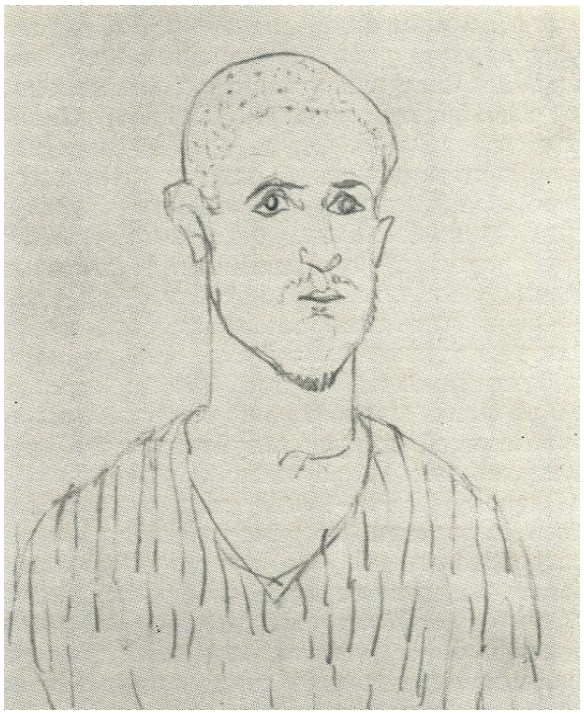


A1.422 A. Zevin. Lazăr Dubinovschi, 1970, creion pe hârtie.
Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin.* Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.

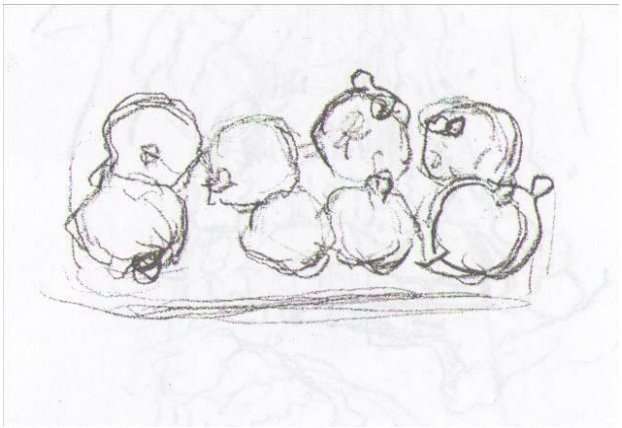


A1.424 A. Zevin. „Studentă”, 1972, creion pe hârtie, 22x14cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Ада Зевина.* Кишинёв: «Литература Артистикэ», 1983, 76 с.





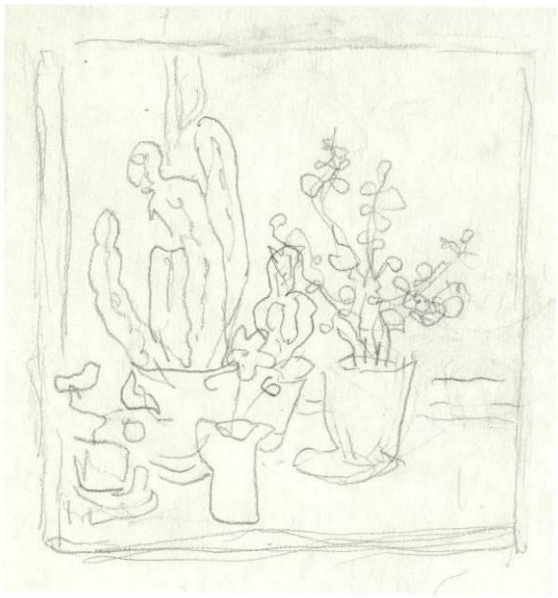
A1.423 A. Zevin. „Student”, 1970, creion pe hârtie, 28x20cm.
Sursa: TOMA, Людмила. *Ада Зевина.* Кишинёв: «Литература Артистикэ», 1983, 76 с.



A1.425 A. Zevin. „Natură statică cu rodii”, creion pe hârtie, 28x19cm.

Sursa: Графика А. М. Зевиной в фонде редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки (фонд № 17). Владимир, 2002, 44 с.

A1.426 A. Zevin. „Schiță a unei naturi statice florale cu două vaze”, creion pe hârtie.



A1.427 A. Zevin. „Glastre”, 1979, creion pe hârtie, 21,5x18,2 cm.
Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin*. Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.



A1.428 A. Zevin. „Glastre”, 1967, creion pe hârtie, 28,7x20,5 cm.
Sursa: TOMA, Ludmila. *Ada Zevin*. Chișinău: Editura ARC, 2003, 80 p.



A1.429 G. Munteanu. „Moldoveancă”, 1973, creion pe hârtie, 40x60 cm.
Sursa:SPÂNU, Constantin. Creația plasticianului Gheorghe Munteanu: Monografie-album. Pictură, grafică, artă monumentală. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2004, 248 p.



A1.430 I. Bogdesco. Schițele pentru ilustrația romanului *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift, creion pe hârtie.
Colecție particulară.



A1.431 I. Bogdesco. „Femeie cu mâna în șold”, 1984, sanguină pe hârtie.
Colecția MNAM.



A1.433 I. Bogdesco. „Pe bancă”, 1982, tuș pe hârtie, 16x20cm.
Sursa:БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.432 I. Bogdesco. „Curtea moldovenească” 1984, sepia pe hârtie.
Colecția MNAM.



A1.434 I. Bogdesco. „Pescarii Constanței”, 1980, tuș pe hârtie, 36x50cm.
Sursa:БОГДЕСКО, Илья. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство. Москва: Советский Художник, 1987, 168 с.



A1.435 L. Grigorașenco. „De gardă pe strada Aleksandrovskaia”, 1986, creion colorat, ceruză pe hârtie colorată, 44,3x60,2 cm.



A1.436 L. Grigorașenco, „Ultimul camion. Chișinău, 1941”, 1988, creion colorat, ceruză pe hârtie colorată. 45x60 cm.



A1.437 L. Grigorașenco. „Boris și Gleb”, anii 1980, creion colorat, guașă pe hârtie colorată.



A1.438 L. Grigorașenco. „Răfuiala lui Tudor Vladimirescu cu fanarioții”, 1983, creion colorat, tuș colorat pe hârtie colorată.



A1.439 L. Grigorașenco. „40 de ani în deșert”, anii 1980, creion, acuarelă pe hârtie.



A1.440 L. Grigorașenco. „Pilat spălându-se pe mâini”, anii 1980,, creion colorat, creion, guașă pe hârtie colorată.



A1.441 L. Grigorașenco. „Moise”, anii 1980, acuarelă, tuș pe hârtie.



A1.442 L. Grigorașenco. „Smochinul blestemat”, 1989, sanguină, creion, ceruză pe hârtie colorată 46x62,6cm.

Sursa: GRIGORAȘENCO, Elena. Leonid Grigorașenco „Pictură, grafică” catalogul expoziției, 16 mai-7 iulie 2024. Chișinău: MNAM, 2024, 27 p.



A1.443 L. Grigorașenco. „Cina cea de taină. Aici sunt două săbii. Destul”, 1987, sanguină, creion, ceruză pe hârtie colorată 41x59,2cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.444 L. Grigorașenco. „Spălarea picioarelor”, 1987, creion colorat, ceruză pe hârtie colorată, 37,6x52,7cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.445 L. Grigorașenco. „Izgonirea din templu”, 1987, creion colorat pe hârtie colorată, 50x63,5cm.



A1.446 L. Grigorașenco. „Lupta împotriva cotropitorilor”, 1985, creion colorat, ceruză pe hârtie, 50x65,1cm.



A1.447 L. Grigorașenco. „Tribut”, 1985, creion colorat, ceruză pe hârtie colorată, 50x65,1cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.448 L. Grigorașenco. „Richard-inimă-de-Leu”, 1991, creion, ceruză pe hârtie colorată, 45,5x63cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.449 L. Grigorașenco. „Izgonirea demonilor”, 1987, , sanguină, ceruză, pe hârtie colorată 46,1x62,9cm.



A1.450 L. Grigorașenco. „Pribegie”, mijlocul anilor 1980, creion, tuș pe hârtie colorată.



A1.451 L. Grigorașenco. „Jefuitorii” 1989, creion colorat, ceruză pe hârtie colorată, 49,3x63cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



A1.452 L. Grigorașenco. „Furtul vitelor”, 1986, creion colorat pe hârtie colorată, 43,1x59,5cm.

Sursa: CALAȘNICOV, Irina. *Leonid Grigorașenco. Seria „Maeștri basarabeni din secolul XX”* Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.



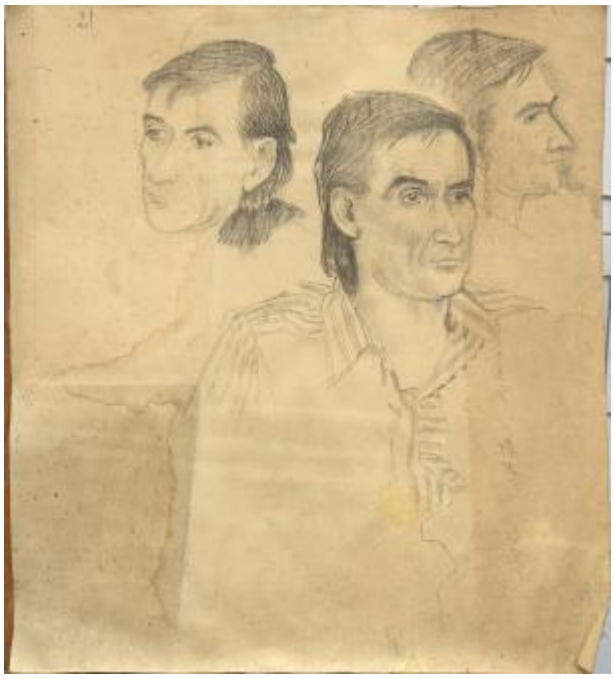
A1.453 V. Rusu Ciobanu, „Maria Mardare” 1981, pastel pe hârtie, 29,5x42 cm



A1.454 V. Rusu Ciobanu. „Scriitorul Gheorghe Malarciuc” 1981, cărbune pe hârtie, 48x36 cm



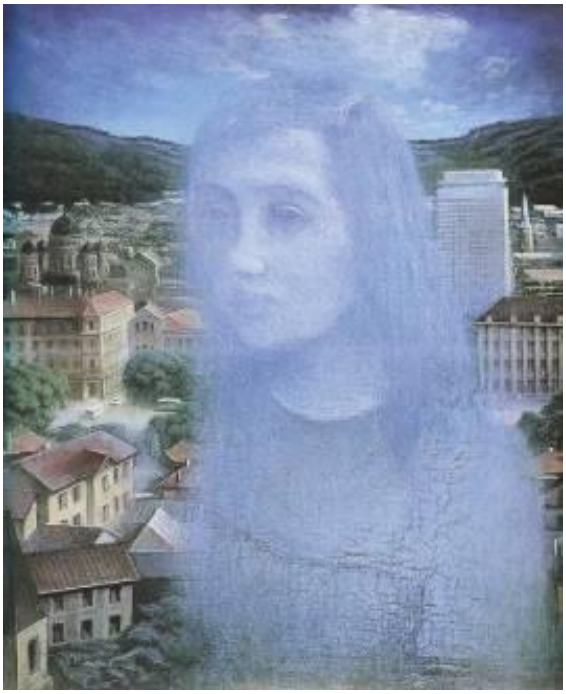
A1.455 V. Rusu Ciobanu. „Vlad Ioviță”, 1982. Muzeul Național de Literatură „Mihail Kogălniceanu”.
Sursa: Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naştere/ ed.: Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda. - Bucureşti: Oscar Print, 2020, 132 p.



A1.456 V. Rusu Ciobanu. Studiul la „Portretul regizorului Vlad Ioviță”, 1983, cărbune pe hârtie, 66x70 cm



A1.457 V. Rusu Ciobanu. „Nana”: schiță pentru lucrarea „Clepsidra cerului”, 1983, cărbune pe hârtie, 52 x 44 cm.



A1.458 V. Rusu Ciobanu. „Clepsidra cerului” (Portretul Nanei Plămădeală), 1984, culori acrilice pe pânză, 53 x 45 cm

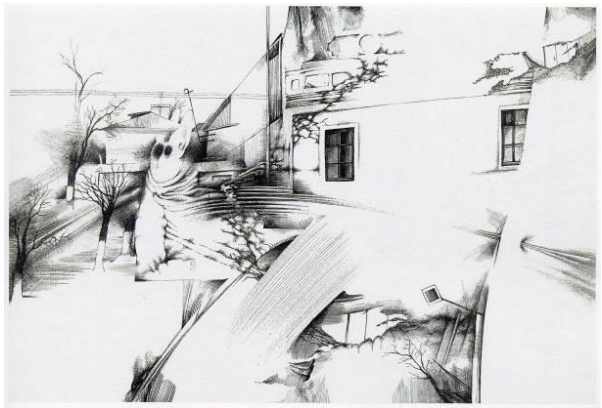
Sursa: CIOBANU, Constantin, I. Valentina Rusu Ciobanu. Seria „Maeștri basarabeni din sec. XX”. Chișinău: Editura ARC, 2003, 151 p.



A1.459 V. Rusu Ciobanu. Schiță pentru „Anno Domini”, creion pe hârtie, 60 x 69 cm



A1.469 V. Rusu Ciobanu. „1990. Anno Domini”, 1990, culori acrilice pe pânză, 154x173 cm.



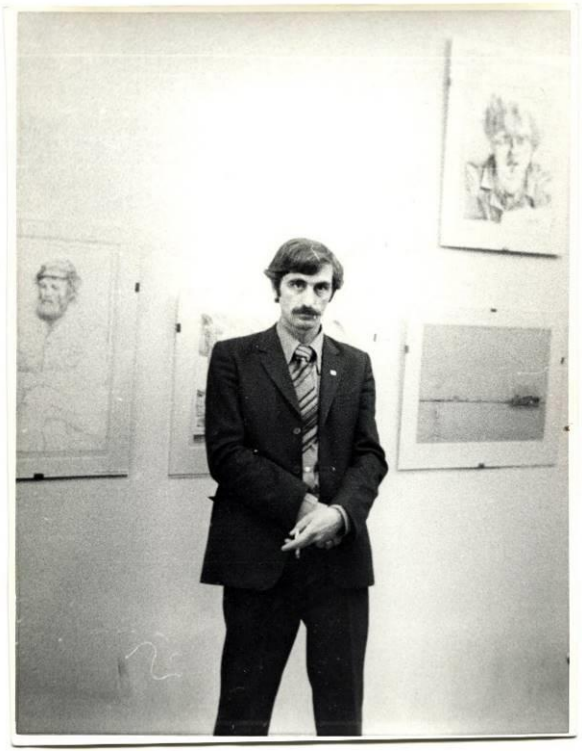
A1.470 L. Sainciuc. „Năluca”, 1985, pix pe hârtie, 42x30 cm.

Sursa: Confluențe. Artele Plastice din Republica Moldova. Chișinău: Editura ARC, 2021, 320 p.



A1.471 L. Sainciuc. Fete, 1985, pix pe hârtie.

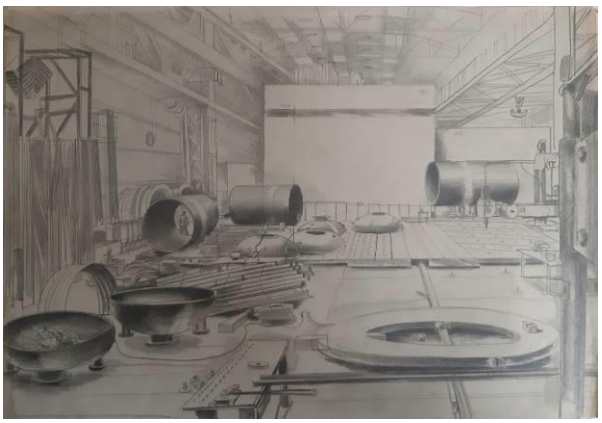




A1.472 A. Colîbneac. 1981. Fotografii din arhiva personală a artistului.



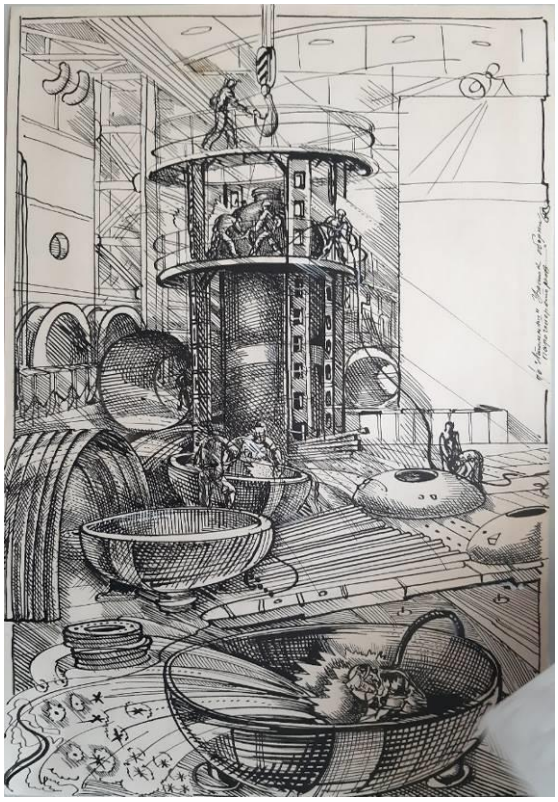
A1.473 A. Colîbneac. Rezervorul Tsimlianskoie, 1981, creion pe hârtie. Colecția artistului.



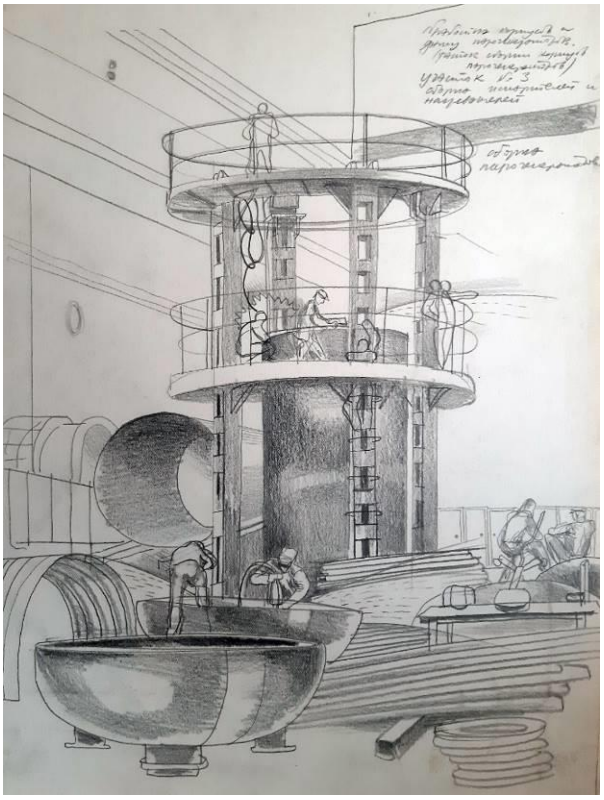
A1.475 A. Colîbneac. „Atommaș”, 1981, creion pe hârtie. Colecția artistului.



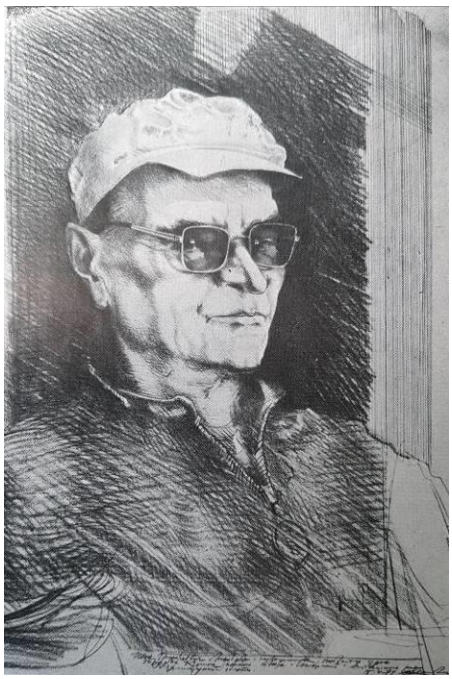
A1.474 A. Colîbneac. „Portul celor cinci mări”, 1981, creion pe hârtie.



A1.476 A. Colîbneac. „Șantierul de asamblare a generatorului de abur” 1981, tuș pe hârtie. Colecția artistului.



A1.477 A. Colîbneac. „Șantierul de asamblare a generatorului de abur” (schiță) 1981, creion pe hârtie. Colecția artistului.



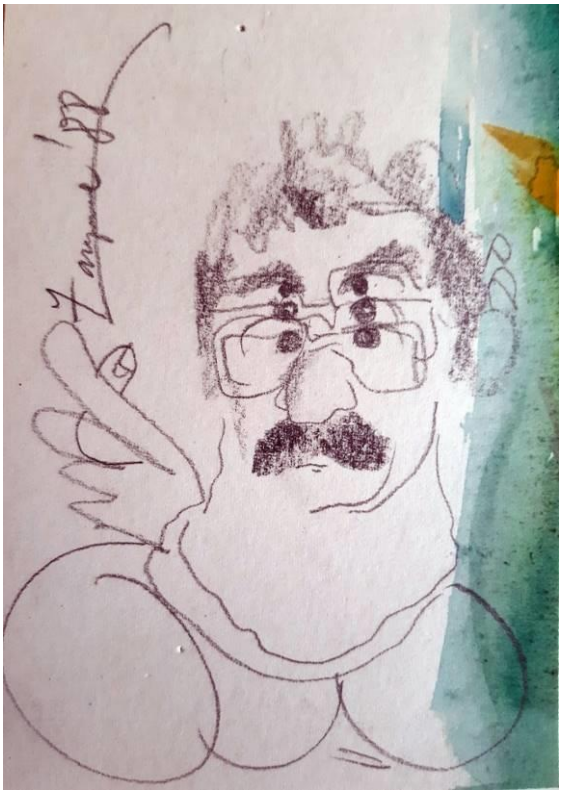
A1.478 A. Colîbneac. „Portretul lui I.G. Lihobab”, 1980, creion pe hârtie. 61X47 cm.
Sursa: Каталог, мы строим коммунизм. Кишинёв Тимпул, 1983..



A1.479 A. Colîbneac. „Portretul lui I.G. Cosmîci cu nepoata”, 1980, creion pe hârtie. 50X60 cm. Colecția MNAM.
Sursa: Каталог, Земля и люди. Кишинёв Тимпул, 1984.



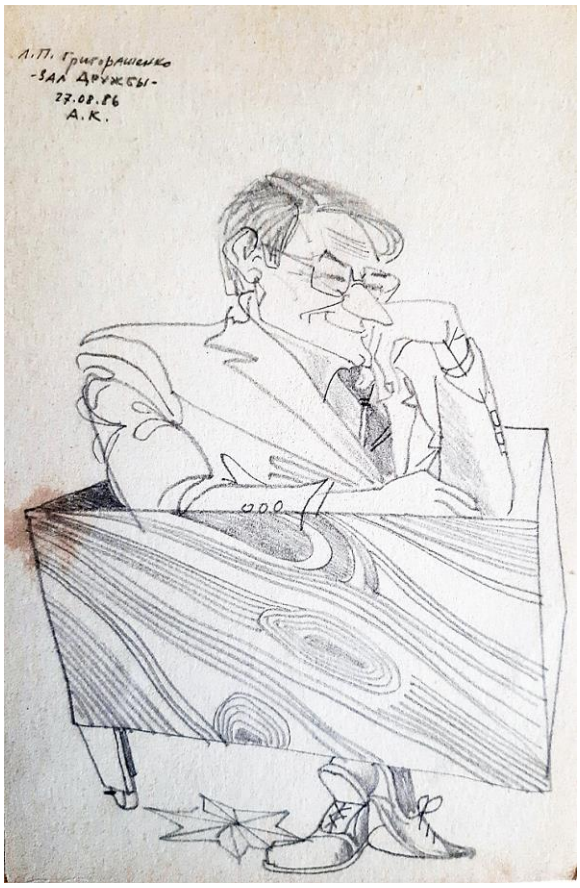
A1.480 A. Colîbneac. „Portretul lui I.G. Cosmîci”, 1983, tuș pe hârtie. Colecția artistului.



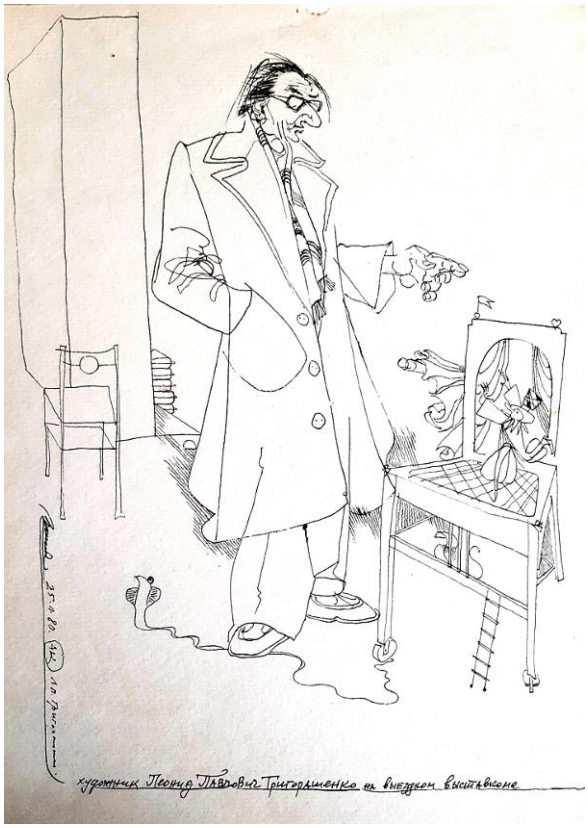
A1.482 A. Colîbneac. „Autoportret”, 1988, creion pe hârtie. Colecția artistului.



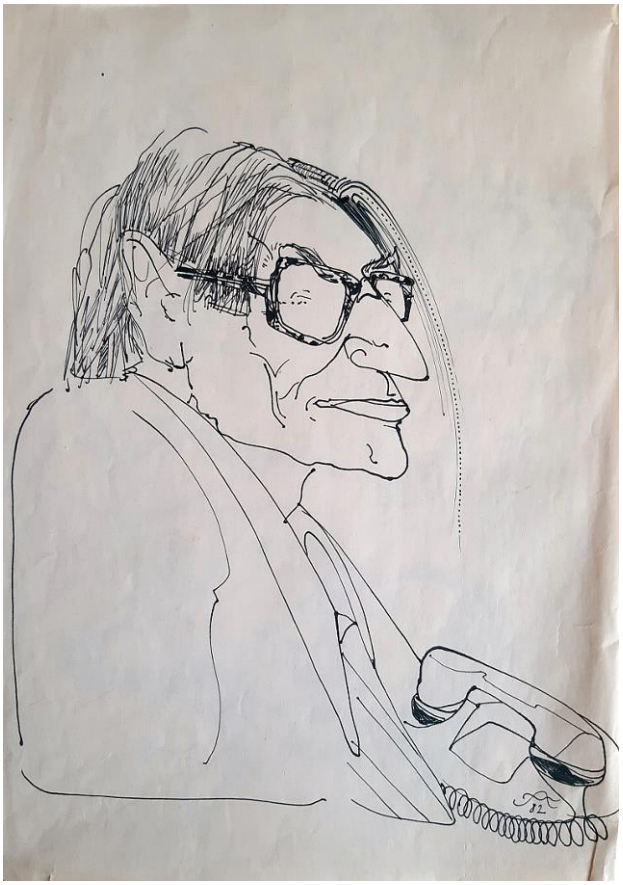
A1.481 A. Colîbneac. Vladimir Dityuk, 1980, tuș pe hârtie. Colecția artistului.



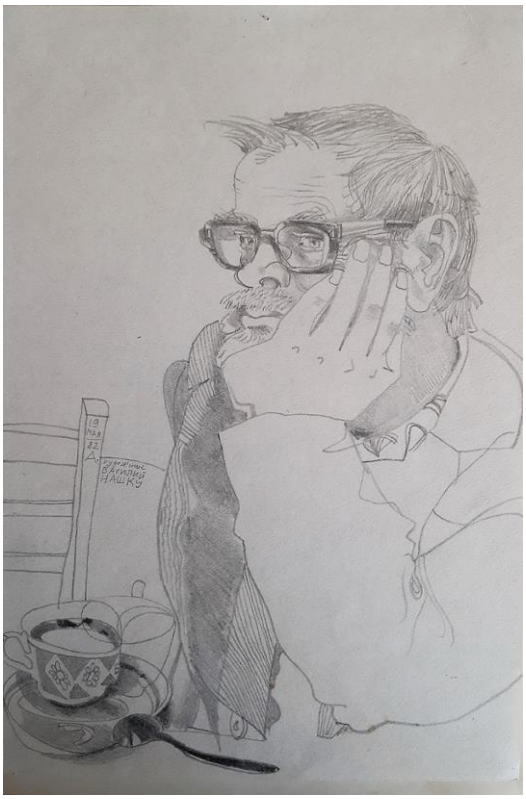
A1.483 A. Colîbneac. „L. Grigorașenco”, 1986, creion pe hârtie. Colecția artistului.



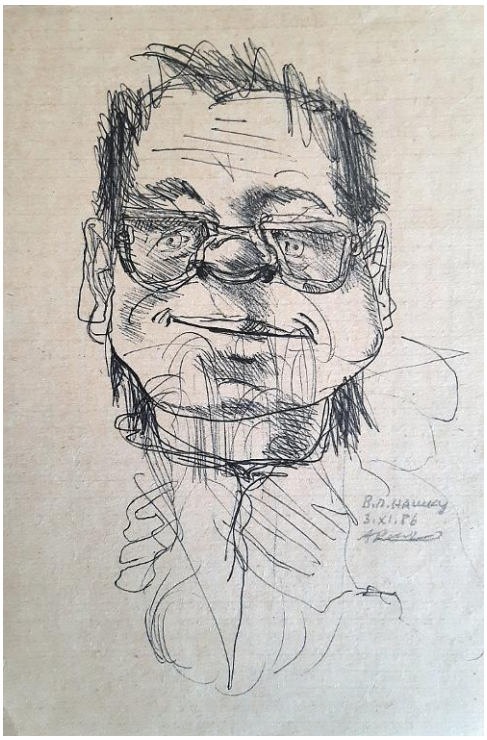
A1.484 A. Colîbneac. „L. Grigorașenco”, 1980, creion pe hârtie. Colecția artistului.



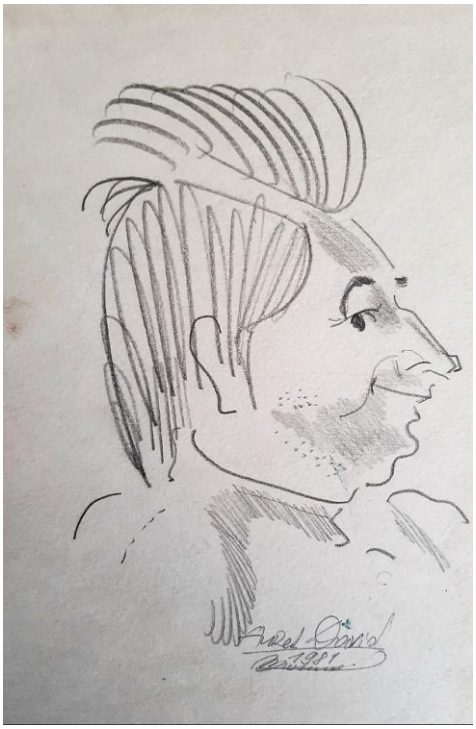
A1.485 A. Colîbneac. „L. Grigorașenco”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



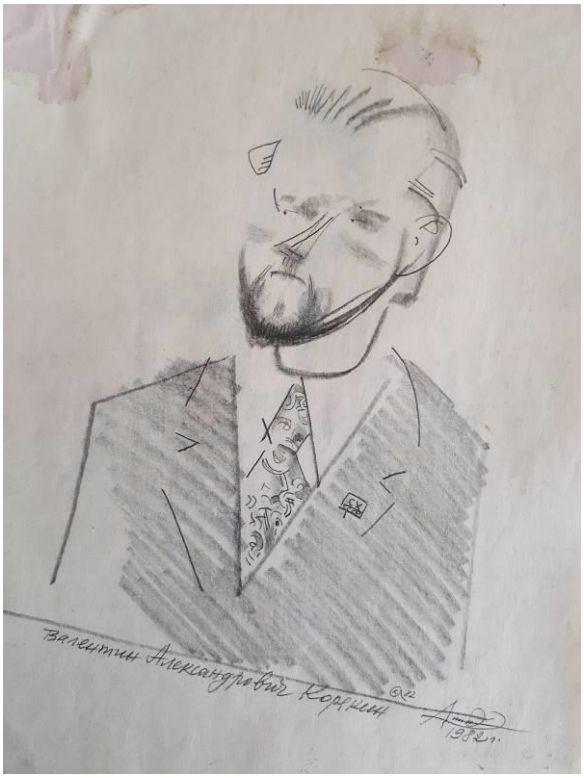
A1.485 A. Colîbneac. „V. Nașcu”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



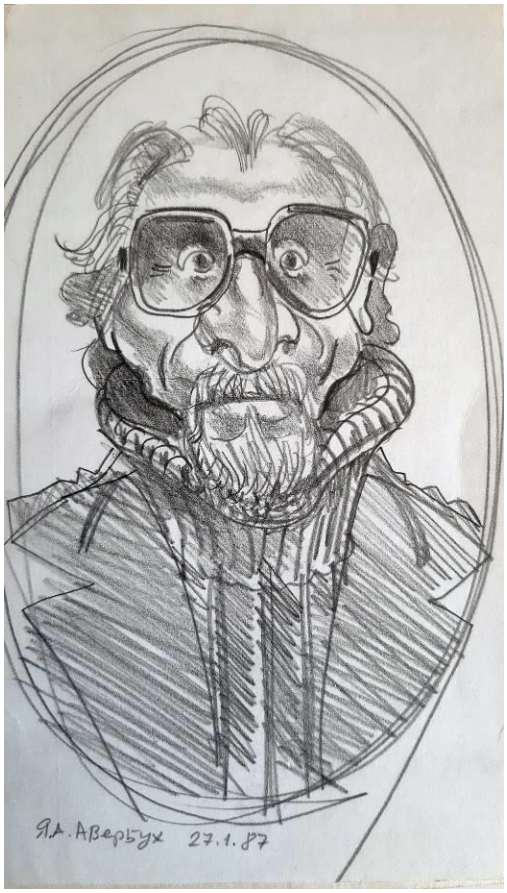
A1.486 A. Colîbneac. „V. Nașcu”, 1986, creion pe hârtie. Colecția artistului.



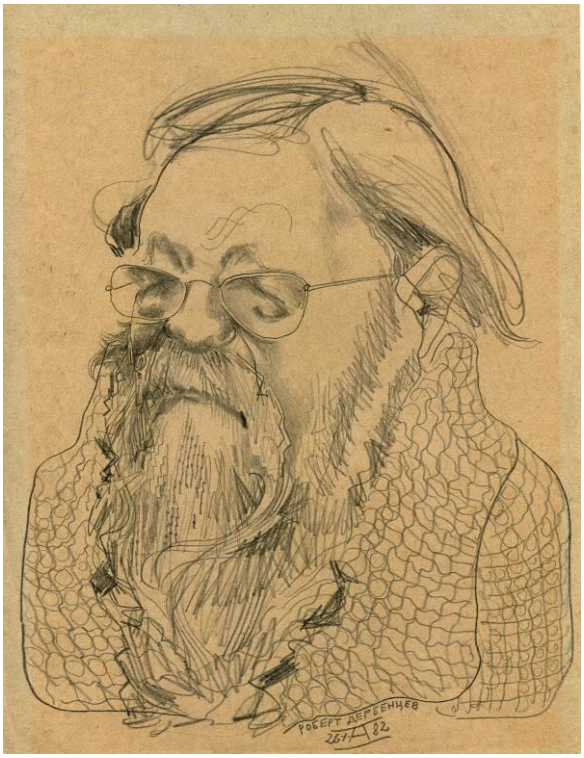
A1.487 A. Colîbneac. „A. David”, 1981, creion pe hârtie. Colecția artistului.



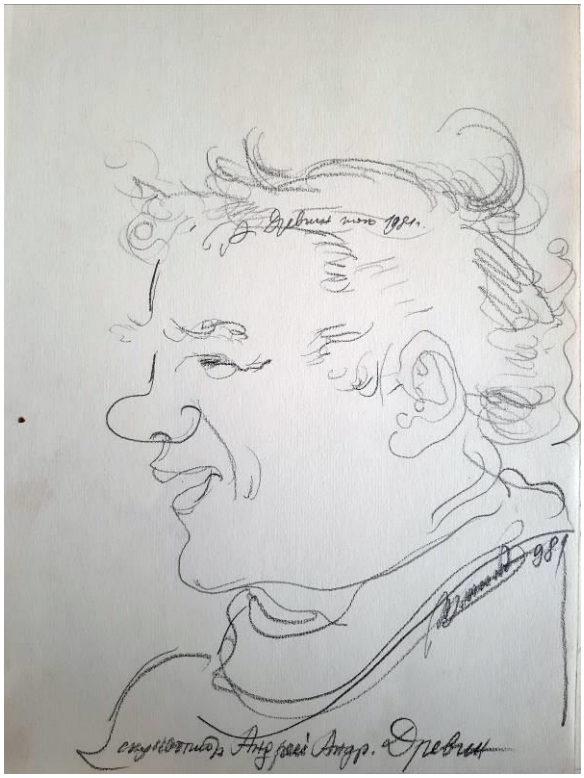
A1.488 A. Colîbneac. „V. Coreachin”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



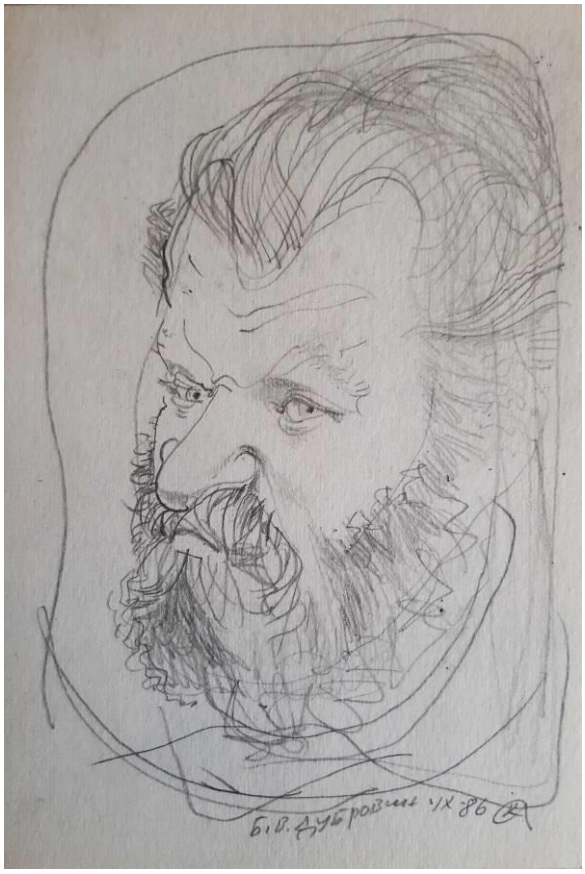
A1.489 A. Colîbneac. „I. Averbuh.”, 1987, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.490 A. Colîbneac. „R. Derbențev.”, 1982, creion pe hârtie. Colecția particulară.



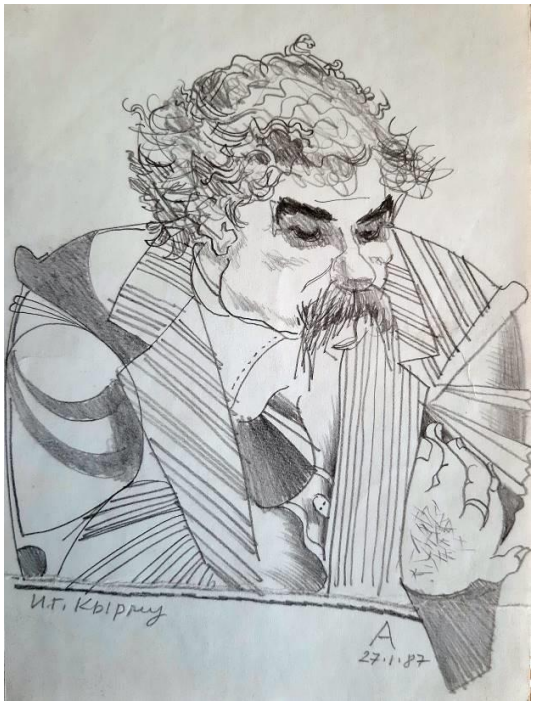
A1.491 A. Colîbneac. „A. Drevin”, 1981, creion pe hârtie. Colecția artistului.



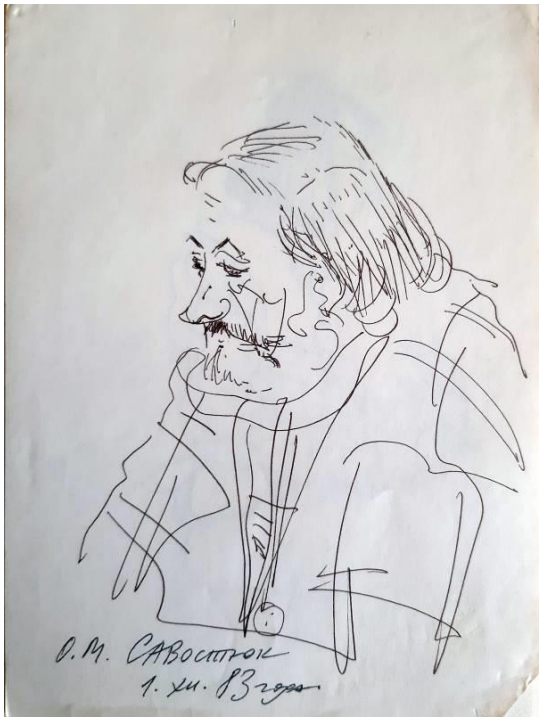
A1.492 A. Colîbneac. „B. Dubrovin”, 1986, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.492 A. Colîbneac. „B. Brânzei”, 1982. Colecția artistului.



A1.493 A. Colîbneac. „I. Cârmu”, 1987, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.494 A. Colîbneac. „O. Savostiuk”, 1983. Colecția artistului.



A1.495 A. Colîbneac. „Simion Odainik”, 1984, creion pe hârtie. Colecția artistului.



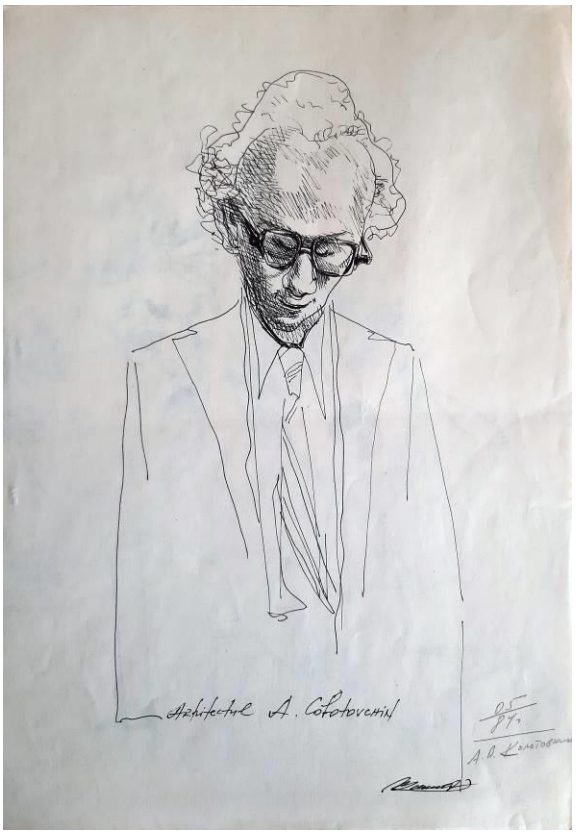
A1.496 A. Colîbneac. „Nina Danilenco”, 1985, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.497 A. Colîbneac. „Victor Cubani”, 1987, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.498 A. Colîbneac. „Filimon Hămuraru”, 1984. Colecția artistului.



A1.499 A. Colîbneac. „Anatoli Kolotovkin”, 1984. Colecția artistului.



A1.500 A. Colîbneac. „Naum Epelbaum”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



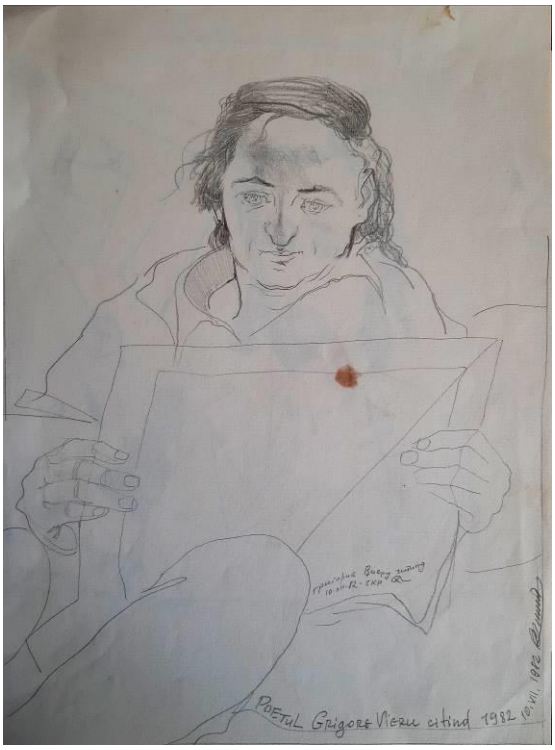
A1.501 A. Colîbneac. „Portretele artiștilor Mihail Statnîi, Grigorie Cornienco, Vasile Cojocaru și alții”, , creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.502 A. Colîbneac. „Fiodor Șapoșnicov”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.503 A. Colîbneac. „Tudor Stavilă”, 1983. Colecția artistului.



A1.504 A. Colîbneac. „Poetul Grigore Vieru citind”, 1982, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.505 A. Colîbneac. „Tudor Chiriac”, 1989. Colecția artistului.



A1.506 A. Colîbneac. „Întrunirile artiștilor”, 1981. Colecția artistului.



A1.507 M. Serbinov-Cheptănaru. „Păsări”, 1982, pastel pe hârtie, 75x50cm. Colecția artistei.



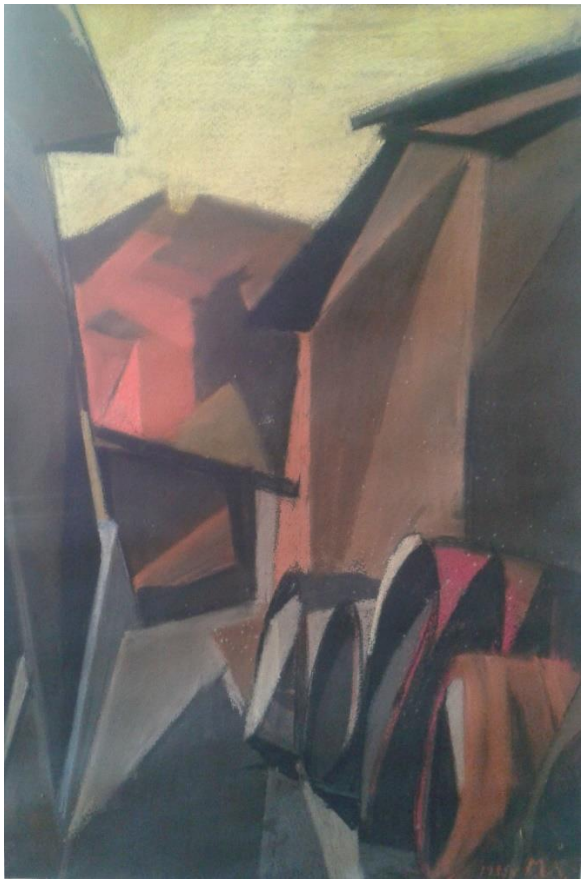
A1.508 M. Serbinov-Cheptănaru. „Amurg”, 1983, pastel pe hârtie, 50x70cm. Colecția artistei.



A1.509 M. Serbinov-Cheptănaru. „Pereți”, 1983, pastel pe hârtie, 50x70cm. Colecția artistei.



A1.510 M. Serbinov-Cheptănaru. „Motiv de toamnă”, 1982, pastel pe hârtie, 50x70cm. Colecția artistei.



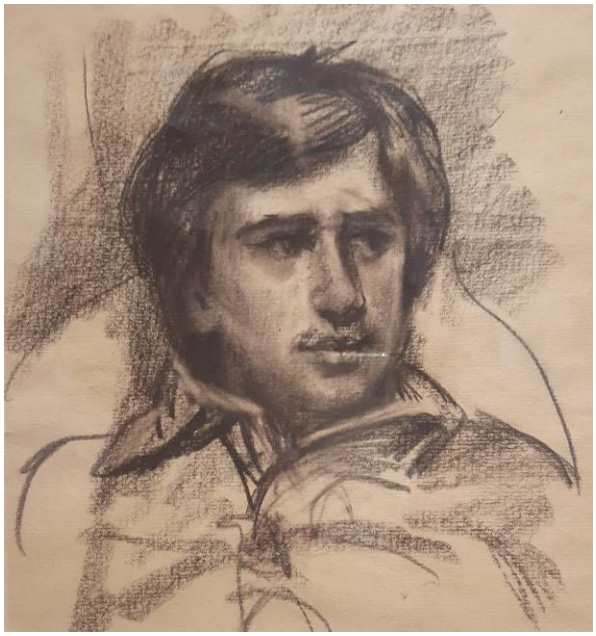
A1.511 M. Serbinov-Cheptănaru. „Dealul roșu”, 1982, pastel pe hârtie, 70x52cm. Colecția artistei.



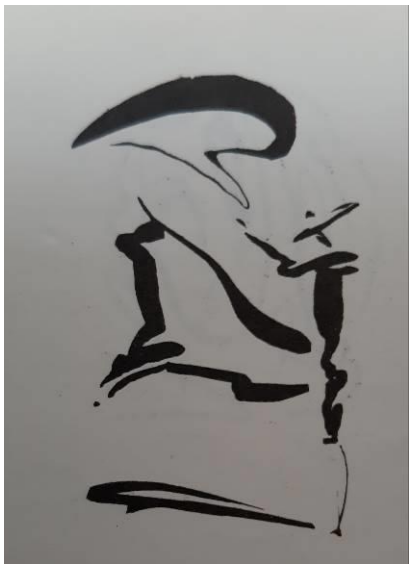
A1.512 M. Serbinov-Cheptănaru. „Reflecție”, 1983, pastel pe hârtie, 56x73cm.



A1.513 M. Serbinov-Cheptănaru. „Uzina de ciment din Râbnița”, 1983, pastel pe hârtie, 45x65cm.



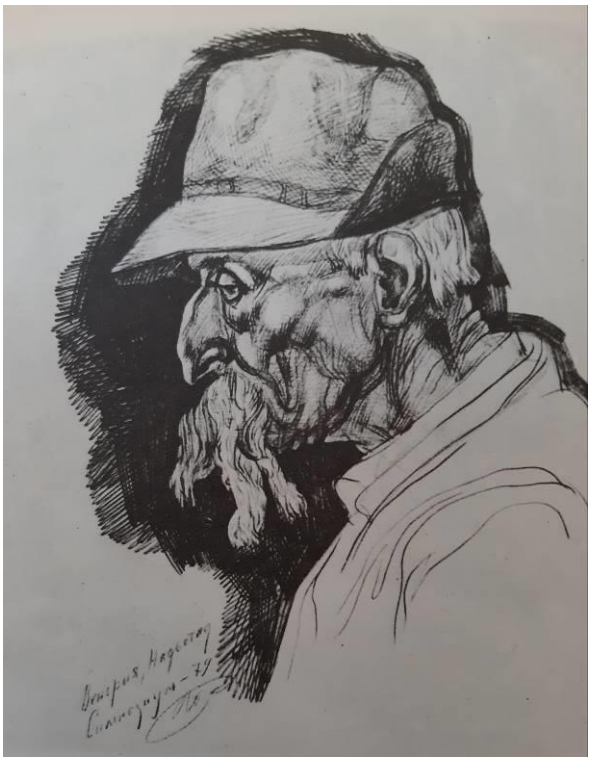
A1.514 G. Jalbă. „Petru Hadârcă”, 1981, sanguină pe hârtie.



A1.515 I. Canașin. „Corida”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



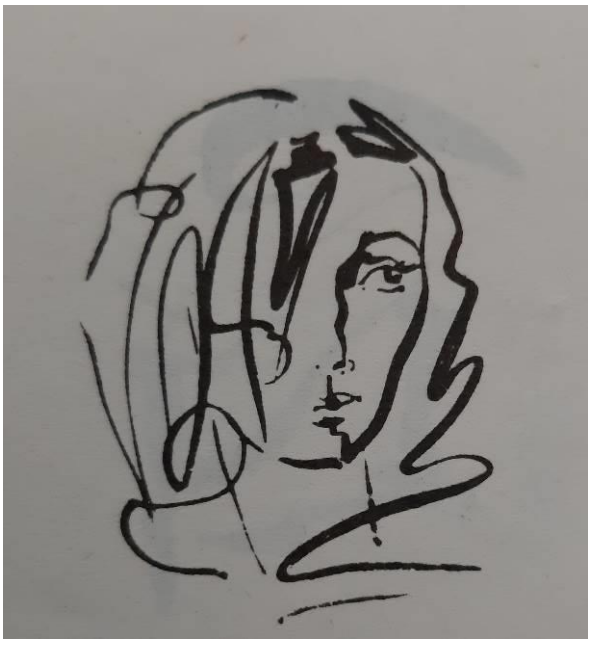
A1.516 I. Canașin. „nudul”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



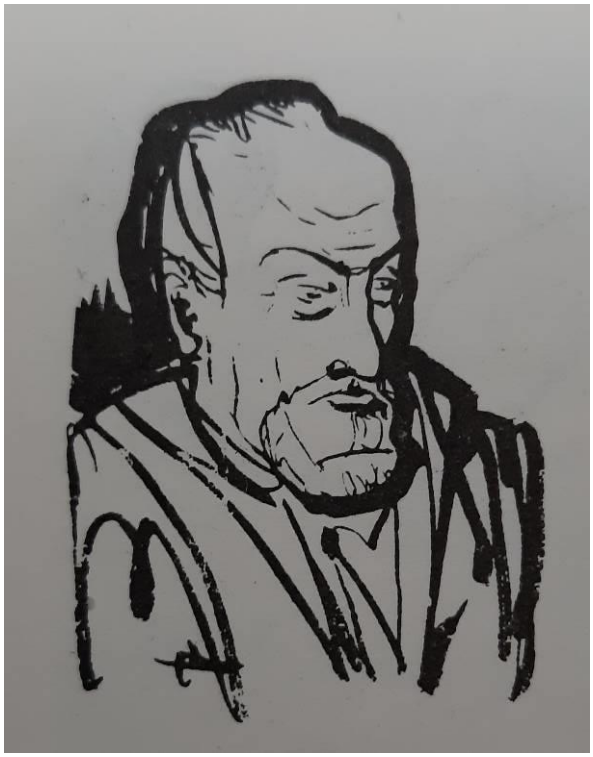
A1.517 I. Canașin. „Meșter popular din Ungaria”, 1979.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



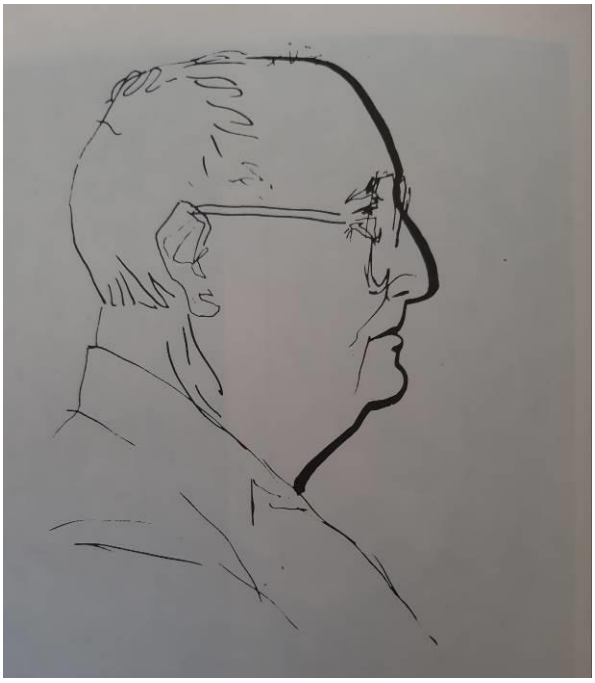
A1.518 I. Canașin. „Portretul unui tânăr indian”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



A1.519 I. Canașin. „Claudia”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



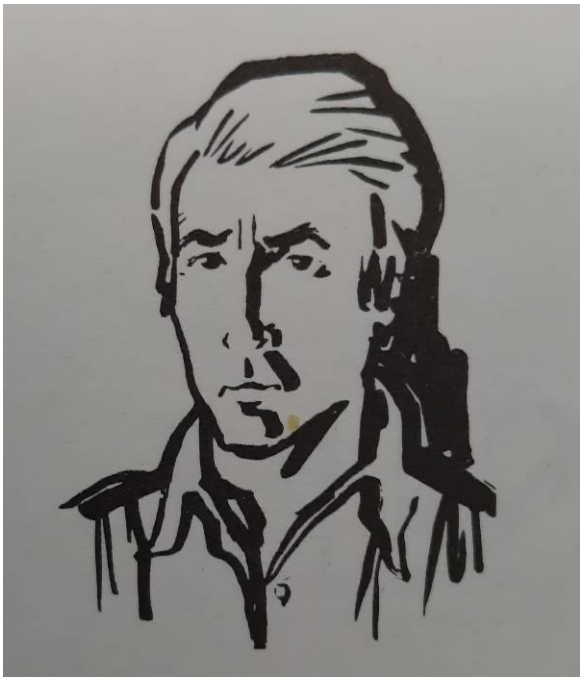
A1.520 I. Canașin. „Sculptorul Rabinovici”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii.
Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



A1.521 I. Canașin. „Istoricul A. Crihan, doctor în științe, profesor”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii.
Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



A1.522 I. Canașin. „Mihai Grecu”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii.
Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



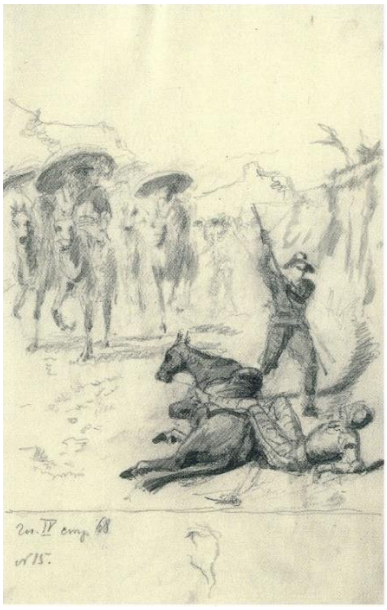
A1.523 I. Canașin. „Autoportret”.
Sursa: Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii.
Chișinău: „LITERA”, 1994, 95 p.



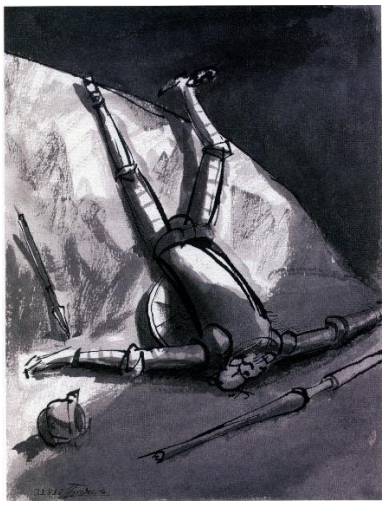
A1.524 D. Verdianu. „Portretul mamei”, 1981, creion pe hârtie.
Sursa: BULAT V., ȚĂRUȘ, Mihai. *Dumitru Verdianu.* Chișinău: Editura Arc, 2004, 56 p.



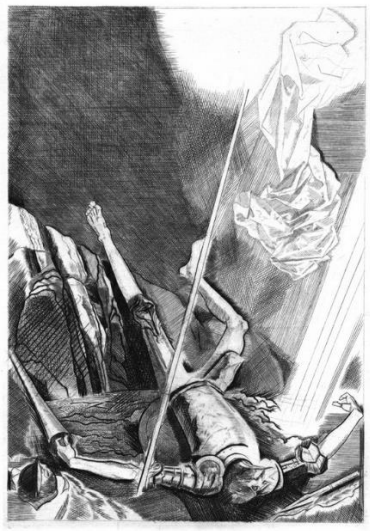
A1.525 I. Bogdesco. „Don Quijote după Don Quijote”, tuș, peniță, acuarelă pe hârtie 20x14 cm.
Sursa: ТРЕТЬЯКОВ, Виталий. Илья Богдеско «Дон Кихот» создание образа. Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010. 50 с.



A1.526 P. Şillingovski, „Don Quijote doborât” schiță pentru ilustrație la Capitolul IV, 1939, creion pe hârtie.
Sursa: П. А. Шиллинговский. Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012



A1.527 I. Bogdesco. „Don Quijote doborât” 1985, tuș, peniță, acuarelă pe hârtie 20x14 cm.
Sursa: ТРЕТЬЯКОВ, Виталий. Илья Богдеско «Дон Кихот» создание образа. Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010. 50 с.



A1.528 I. Bogdesco. „Don Quijote doborât” 1986, gravură cu dăltița 19,3x13,6cm.



A1.529 A. Colîbneac. „Jean-Paul Belmondo”, 1995, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.531 A. Colîbneac. „Bobi Dzavattini”, 1995, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.530 A. Colîbneac. „Gheorghe Vrabie”, 1995, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.532 A. Colîbneac. „Ion Ciobanu”, 1990, creion pe hârtie. Colecția artistului.



A1.533 E. Childescu. Pagină din album 2000, creion pe hârtie 25x18cm. Colecția artistului.



A1.534 I. Serbinov. „Chișinăul vechi”, 2001, creion pe hârtie, 35x50 cm. Colecția familiei artistului.



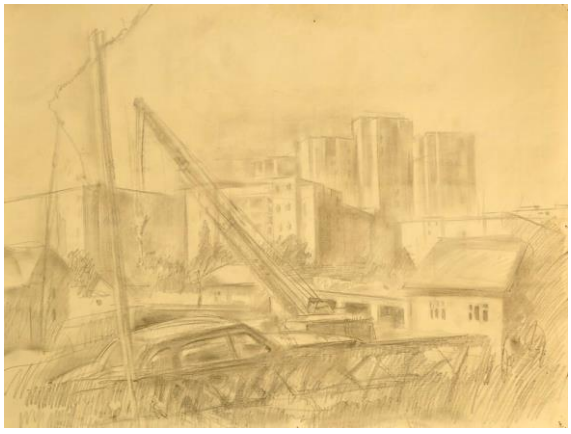
A1.535 I. Serbinov. „Chișinău, practică”, 1999, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



A1.536 I. Serbinov. „Chișinau str.Ion Doncev”, 1999, creion pe hârtie 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



A1.537 I. Serbinov. „Chișinăul vechi și nou”, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



A1.538 I. Serbinov. „Chișinăul de jos”, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



A1.539 I. Serbinov. „Chișinău. Curte veche de pe str. Alexandru cel Bun”, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



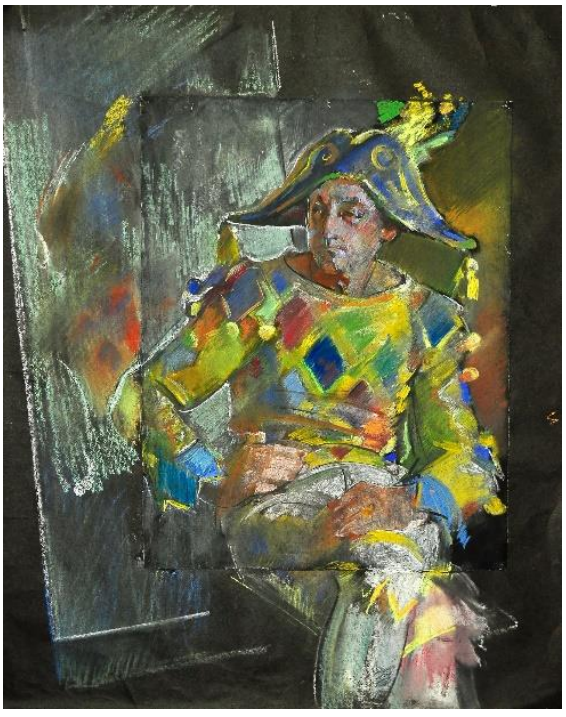
A1.540 I. Serbinov. „Chișinău. Str. Bunavestire”, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.

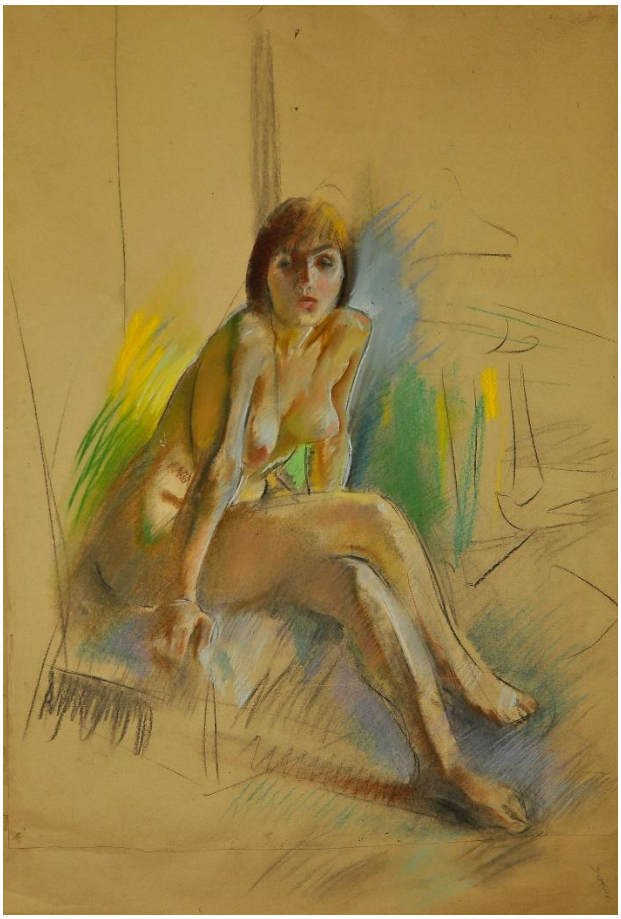


A1.541 I. Serbinov. „Chișinău. Colina Pușkin”, 1999, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



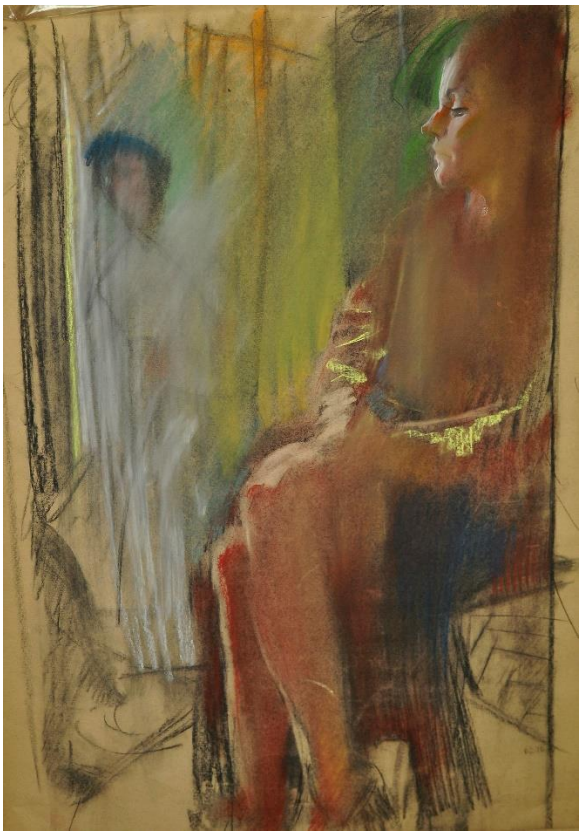
A1.542 I. Serbinov. „Chișinău. Str. Sf. Andrei”, 1999, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.





A1.543 I. Serbinov. „Nud”, 1997, pastel pe hârtie, 70x40 cm. Colecția familiei artistului.

A1.544 I. Serbinov. „Arlequin”, 1995, pastel pe hârtie, 110x120 cm. Colecția familiei artistului.



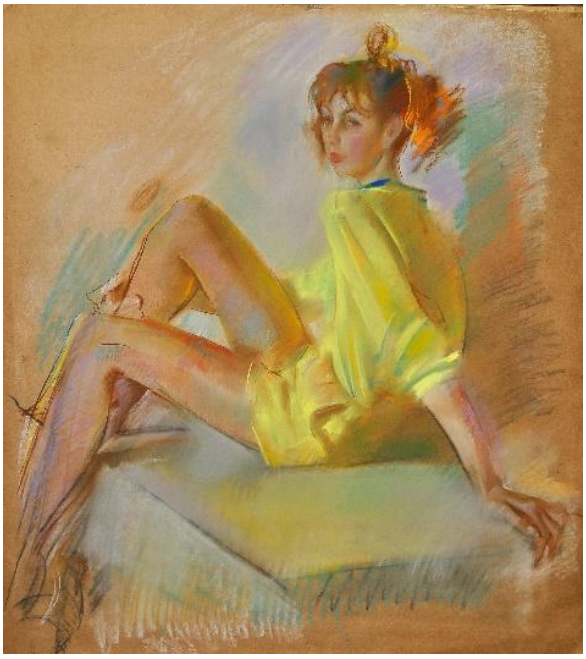
A1.545 I. Serbinov. „În atelier”, 1998, pastel pe hârtie, 70x40 cm. Colecția familiei artistului.



A1.546 I. Serbinov. „Autoportret cu căluț”, 1999, creion pe hârtie, 40x50 cm. Colecția familiei artistului.



A1.548 G. Vrabie. „Ipotești” 2000, creion pe hârtie. Colecția familiei.



A1.547 I. Serbinov. „Natali”, 1999, pastel pe hârtie, 70x60 cm. Colecția familiei artistului.



A1.549 G. Vrabie. „Drumul spre Tescani” 1997, creion pe hârtie. Colecția familiei.



A1.550 G. Vrabie. „Pe lânga plopii fara soț. Tescani” 1997, creion pe hârtie. Colecția familiei.



A1.552 A. Grigorașenco. „Cursă” 1994, pastel „panda” pe hârtie colorată. Colecția familiei.



A1.551 G. Vrabie. „Colină împădurită” din ciclu „Plai natal” 1999, creion pe hârtie 45x60cm. Sursa: Moldova. Artă contemporană. Pictură, grafică, sculptură, artă decorativă. Chișinău 2012.



A1.553 A. Grigorașenco. „Moldova veche” 1993, creion, sanguină, ceruză pe hârtie colorată. Colecția familiei.



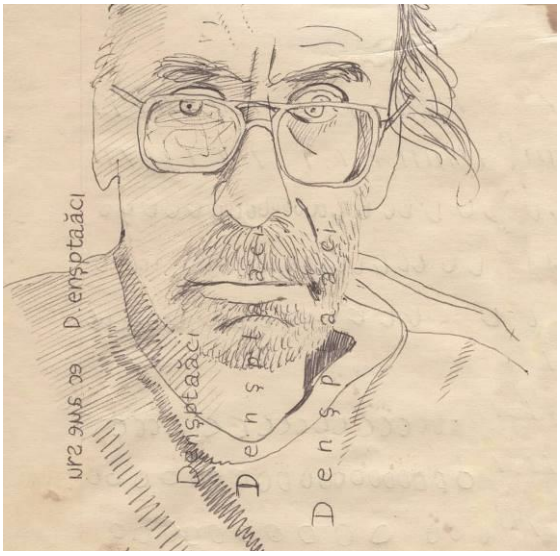
A1.554 A. Grigorașenco. „Sanie” 1993, creion, sanguină, ceruză pe hârtie colorată. Colecția familiei.



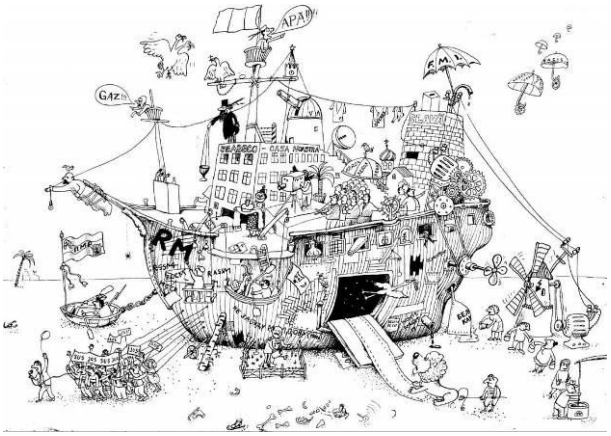
A1.555 A. Grigorașenco. „Zi cu vânt. La țărm”, 1995, creion, pastel pe hârtie colorată. Colecția familiei.



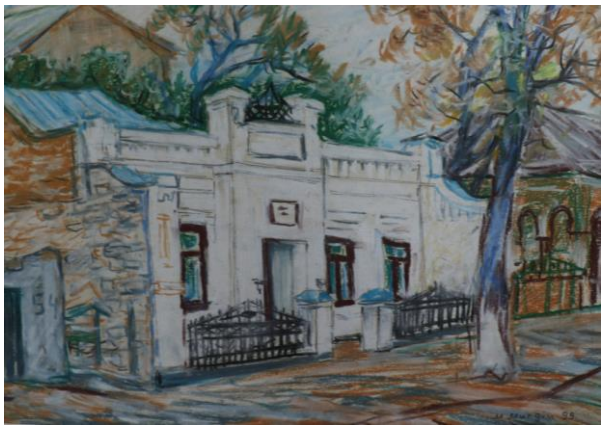
A1.556 A. Grigorașenco. „Sete”, 1993, creion, sanguină, ceruză pe hârtie colorată. Colecția familiei.



A1.557 L. Sainciuc. „Autoportretul”, 1993,



A1.558 L. Sainciuc. „E la Nave Va” („Corabia R.M.”), 1992, tuș și pix pe hârtie.



A1.559 M. Mungiu. „Peisaj cu casă”, 1999, pastel pe hârtie, 28x39,5cm.
Sursa: Imaginea oferită de Natalia Procop



A1.560 S. Zamșa. „Lupoaica”, 1992, tuș, peniță pe hârtie, 70x90cm. Colecția MNAM.
Sursa: Confluențe. Artele Plastice din Republica Moldova. Chișinău: Editura ARC, 2021, 320 p.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate (cercetarea cuprinde: trei capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie din 260 de titluri, anexă, volumul tezei – 141 de pagini de text de bază [până la Bibliografie], volumul total fiind 299 de pagini) în teza de doctorat ***Desenul artistic în cadrul evoluției artelor plastice în Republica Moldova (sfârșitul secolului al XIX-lea – secolul al XX-lea)*** sunt rezultatul propriilor cercetări şi realizări ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Șibaev Dmitri

29.04.2025

CURRICULUM VITAE

INFORMAȚII PERSONALE



Nume, prenume: Șibaev Dmitri
Data şi locul naşterii: 09.01.1990,
Republica Moldova
Telefon: +373 68789798
e-mail: dmitrishibaev1990@gmail.com
Cetățenie: MDA
Limba engleză la nivel B2. Certificat nr. LS1127/24

EXPERIENȚĂ PROFESIONALĂ

2003-prezent particip la expoziții naționale.

2010-prezent particip la expoziții internaționale.

2013-prezent lector (asistent universitar) la Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice. Catedrele: Discipline tehnico-teoretice în arte vizuale; Grafica; disciplinele – Istoria Artelor, Compoziția și amenajarea spațiului expozițional, Mijloace de expresie plastice, Istoria artelor universale, Istoria artelor naționale, Istoria criticii de artă, Practica de creație.

În 2015 asistent universitar la Universitatea Tehnică a Moldovei. Catedra: Design Vestimentar Industrial, disciplina – Grafica.

2015-2018 profesor la Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”.

2019-prezent Membru (titular din 2023) al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, Secția Pictură.

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

2017-prezent doctorand la Școala doctorală Științe umaniste din cadrul consorțiului național administrat de Universitatea de Stat din Moldova. Conducător ştiinţific: Mariana Şlapac, membru corespondent, dr. hab., conf. cercetător.

2013-2015 Masterand la Catedra Grafica. Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice. Facultate Arte Plastice (diploma ALII 000110966).

2009-2013 Licențiat la AMTAP. Facultate Arte Plastice. Catedra Grafica.

2001-2009 Liceul Republican, Internat de Arte Plastice „Igor Vieru” (diploma de bacalaureat AB000078199).

CONFERINȚE ȘTIINȚIFICE (relevante cercetării):

2018 ȘIBAEV Dmitri. *Chișinăul postbelic în desenele plasticienilor moldoveni*. În: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională, „Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare”. Ediţia a X-a. Chișinău, R. Moldova, 30-31 septembrie 2018. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2018 (Tipogr. «Notograf Prim»), 216 p. ISBN 978-9975-84-063-7

2018 ȘIBAEV Dmitri. *Spațiul urban în desenele de șevalet ale artiștilor plastici moldoveni*. În: Meterialele Conferinţei Ştiinţifice a doctoranzilor: „Tendinţe contemporane ale dezvoltării ştiinţei: viziuni ale tinerilor cercetători”. Ediția a VII-a, Chișinău, 2018, Volumul II, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, p. 122-127 ISBN 978-9975-108-46-1, https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/122-127_0.pdf

2019 ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația lui Vladimir și Rostislav Ocușco*. Conferinţă Ştiinţifică. În: Meterialele Conferinţei Ştiinţifice a doctoranzilor: „Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători”. Ediția a VIII-a, Chișinău, 2019. Volumul II, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, p. 121-126 ISBN 978-9975-108-67-6. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/121-126_10.pdf

2019 ȘIBAEV Dmitri. *Istoriografia dedicată creației artiștilor plastici, Ilie Bogdesco și Leonid Grigorașenco* În: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională, „Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare”. Ediția a XI-a. Chișinău, R. Moldova, 29-31 octombrie 2019. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2019 (Tipogr. «Notograf Prim»). 160 p. P. 135 ISBN 978-9975-84-104-7. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul%20cultural_ed11_pp135-135.pdf

2020 ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în viziunea pictorului Dimitrie Sevastianov: o față marcantă a creației*. În: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională, „Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare”. Ediția a XII-a. Chișinău, R. Moldova, 28-29 mai 2020. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2020 (Tipigr. «Notograf Prim»). 98 p. P. 38 ISBN 978-9975-84-123-8. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/39-39_23.pdf

2020 ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația lui Victor Ivanov*. În: „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, Iași-Chișinău, 22-23

septembrie 2020, ediția a II-a, p. 77-83. ISSN 2558 – 894X. Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale. Chișinău: Editor Liliana Condraticova, 2020. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/77-83_16.pdf

2020 ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația Valentinei Rusu-Ciobanu*. În: „Valentina Rusu-Ciobanu – 100 de ani de la naștere". Conferință științifică națională. 2020. Chișinău: IPC, Republica Moldova. p. 17. ISBN 978-9975-52-224-3. https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/115341

2021 ȘIBAEV Dmitri. *Autoportretele lui Alexei Colîbneac ca retrospectivă a creației graficianului*. În: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională, „Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare". Ediția a XIII-a. 2021. Chișinău. p. 74. ISBN 978-9975-84-140-5. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.4965818

2023 ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația lui Pavel Şillingovski. Repere istoriografice*. În: Conferința științifică anuală: [a Muzeului Naţional de Artă al Moldovei]: Culegere de comunicări: ediţiile 2022, 2023/ Muzeul Național de Artă al Moldovei; coordonator: Lucia Postica. – Chişinău : [S. n.], 2023 (Bons Offices). – 151 p.: fig., fot., il. P. 108-114. ISBN: 978-5-36241-104-6

PUBLICAȚII ȘTIINȚIFICE (relevante cercetării)**:**

în reviste din bazele de date Web of Science şi SCOPUS

1. ȘIBAEV Dmitri. *Chişinăul în desenele artiştilor plastici Leonid Grigoraşenco, Emil Childescu şi Ion Serbinov. Aspecte istorice*. În: „Revista Arta". Categoria B, Nr. 1(AV)/ 2018/ Vol. XXVII. Chișinău: 2018. ISSN 1857-1042 / ISSNe 1857-1050 159 p. P. 137-141. Indexată în baze de date: DOAJ (Directory of Open Acces Journals), CEEOL (Central and Eastern European Online Library) https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/137-141_1.pdf.

2. ȘIBAEV Dmitri. *Problema desenului abordată în istoriografia dedicată creației artiștilor plastici Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco*. În: „Revista Arta". Categoria B, Nr. 1(AV)/ 2019/ Vol. XXVIII. Chișinău: 2019 ISSN 2345-1181/ ISSNe 2537-6136 179 p. P. 130-134. Indexată în baze de date: DOAJ, CEEOL. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/130-134_4.pdf

3. ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația lui Dimitrie Sevastianov*. În: „Revista Arta". Categoria A, Nr. 1(AV)/ 2020/ Vol. XXIX. Chișinău: 2020 ISSN 2345-118 / ISSNe 2537-6136 182 p. P. 142-147 Indexată în baze de date: DOAJ, CEEOL. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/142-147_18.pdf

4. ȘIBAEV Dmitri. *Seria de autoportrete ale lui Alexei Colîbneac*. În: „Revista Arta". Categoria A, Nr. 1(AV)/ 2021/ Vol. XXIX. Chișinău: 2020 ISSN 2345-1181/ ISSNe 2537-6136 167 p. P. 148-154 Indexată în baze de date: DOAJ, CEEOL. https://artjournal.ich.md/wp-content/uploads/2021/08/19-Sibaev.pdf

în reviste din Registrul Naţional al revistelor de profil, Categoria B

1. ȘIBAEV Dmitri. *Imaginea contemporanului în creația lui Alexei Colîbneac*. În: Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură. Categoria B, Anul III nr. 2, mai-august 2021. p. 76-85. ISSN: 2587-3695/ ISSNe 1857-2537, Revistă indexată în IBN, inclusă în baze de date: ROAD, DOAJ, Cite Factor, CEEOL, ERIH PLUS. https://dialogica.asm.md/imaginea-contemporanului-in-creatia-lui-alexei-colibneac/

2. ȘIBAEV Dmitri. *Schițele pentru ilustrațiile romanului „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha" în creația lui Pavel Șillingovski și Ilie Bogdesco*. În: Dialogica. Revista de studii culturale și literatură. Categoria B, Nr. 3/2023. ISSN 2587-3695/ ISSNe 1857-2537, Revistă indexată în IBN, inclusă în baze de date: ROAD, DOAJ, Cite Factor, CEEOL, ERIH PLUS. https://dialogica.asm.md/articolePDF/Dialogica_15_69.pdf

Culegere de studii

ȘIBAEV Dmitri. *Desenul în creația Valentinei Rusu – Ciobanu*. În: „Valentina Rusu – Ciobanu. Promotorul valorilor spiritual-artistice al culturii naționale". Culegere de studii dedicate centenarului pictoriței. IPC; coordonator: Vitalie Malcoci. Chișinău 2021. p. 104-115. ISBN 978-9975-84-144-3

DISTINCŢII

2006 Expoziţie – concurs „Noi: tineretul creator" organizată de UAP din R. M. Nominalizat pentru lucrarea „Peisaj Gotic"

2008 Expoziţie – concurs „Noi: tineretul creator" organizată de UAP din R. M. Nominalizat pentru lucrarea „Singurătatea"

2009 Expoziţia lucrărilor de diplomă a absolvenţilor Liceului de Arte Plastice „Igor Vieru". Premiul I conferit absolventului Liceului de arte plastice „I. Vieru" pentru cea mai reuşită lucrare de diplomă a anului 2009. Organizat de Deutsch Moldauische Gesellschaft e.V

2012 Concurs Naţional de Ex-Libris al Bibliotecii Naţionale a Republicii Moldova „Biblioteca Naţională – 180 de ani". Premiul I

2015 Premiul II la Concursul-expoziție „Tinerele talente ale Moldovei". Organizatori: Salonul de artă „Artsuvenir" și Ambasada Ungariei în Republica Moldova

2017 Expoziția „Noi: tineretul creator”. organizator: UAP din R. M. Nominalizare penru lucrarea: „Old Europe” (2017) 60 x 74 cm. Acuarelă

2018 Diploma de menţiune la cea de-a VI-a ediţie internaţională a Salonului Profesorilor de Arte Vizuale. Centrul Expoziţional „Constantin Brâncuşi”

2018 Diploma de merit pentru lucrarea „Trepte II” la expoziţia concurs „Recviem”, în memoria victimelor deportărilor staliniste. C. E. „Constantin Brâncuşi” https://www.arta.md/storage/books/Panoramic-Art%202017-2018/pdf/full.pdf p. 26

2019 Bienala Internațională de Pictură. Chișinău. Locație: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Palatul Culturii din Iași. Diplomă de Excelență a Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova pentru lucrarea „Trepte III” (2018) https://issuu.com/mnam/docs/bienala_2019?fbclid=IwAR2nM82BG5_QH4wHjRbcdWto4c3IK65cvmDfbRnguFE3zImJr2NzRjPnVZQ p. 35

2021 Bienala Internațională de Pictură. Chișinău. Locație: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Premiul III pentru lucrarea „Trepte și stâlpi II” (2021). https://issuu.com/mnam/docs/bip2021?fbclid=IwAR1jVgWd0_acuDb0R9Y5_tYOc9G4C8r2CZ_hFCYX730cOuDOz3V0bQgsArY p. 16

2021 Premiul municipal pentru tineret în domeniile literaturii, artei, științei, tehnicii și activism civic, ediția 2021 (secțiunea Arta/Arta plastică). https://www.chisinau.md/ro/decernarea-premiilor-municipale-pentru-tineret-in-domeniile-literaturii-artei-st-20292_246635.html

2022 Premiul Valentina Rusu Ciobanu pentru debut în artele vizuale. Premiul Ministerului Culturii în semn de înaltă apreciere a eforturilor de promovare a valențelor estetice. https://gov.md/en/node/39914

LUCRĂRI DE CREAȚIE ÎN COLECŢII PUBLICE

Miejska Biblioteka Publikzna. Glewice. Polonia.

Castelul Malbork. Polonia.

Biblioteca Naţională a Republicii Moldova

„Museum 1915 – 1918 Vom Ortler Bis Zur Adria, Rathaus”. Kotschach-Mauthen, Austria.

Steinmetzmuseum Kaisersteinbruch, Kaisersteinbruch, Austria.

Muzeul Național de Artă al Moldovei.