INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: [769.2+655.533(478)]"1945/2010"(043.3)

ROCACIUC VICTORIA

VALORI ARTISTICE ALE GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI 1945-2010

651.01 – TEORIA ȘI ISTORIA ARTELOR PLASTICE

Teză de doctor habilitat în studiul artelor

Autor

ROCACIUC, Victoria,
doctor în studiul artelor,
conferențiar cercetător

CHIȘINĂU, 2023

©Rocaciuc, Victoria, 2023

CUPRINS

ADNOTARE 5
ANNOTATION 6
АННОТАЦИЯ 7
Lista abrevierilor 8
INTRODUCERE 9

1. REPERE ISTORIOGRAFICE ÎN AXIOLOGIA ARTEI GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI

1. Interferențele noțiunilor „valoare estetică”, „valoare artistică” și „imagine artistică” 19

1.1. Analiza principiilor metodologice abordate în studierea graficii de carte moldovenești din perspectiva valorilor artistice 48

1.1.1. Concluzii la Capitolul 1 59

2. NARAȚIUNE ȘI SIMBOL ÎN EVOLUȚIA VALORILOR ESTETICE ȘI ARTISTICE ALE GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI. ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE

2.Teoria și practica ilustrării narative în arta graficii de carte 62

2.2. Câteva consideraţii preliminare cu caracter bibliografic referitoare la abordarea noţiunii de „simbol” în teoria artei moderne şi contemporane: cazul graficii de carte 70

2.2.2. Concluzii la Capitolul 2 82

3. REALISMUL SOCIALIST ȘI GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN ANII 1940-1953. ANALIZA STRUCTURILOR NARATIVE ȘI SIMBOLICE ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI VALORILOR ARTISTICE

3. Evoluția graficii de carte din RSS Moldovenească în anii 1940-1953 85

3.3. Analiza structurilor narative și simbolice în grafica de carte din RSS Moldovenească anii 1945-1953 92

3.3.3. Concluzii la Capitolul 3 101

4. ILUSTRAȚIILE ȘI DESIGNUL POLIGRAFIC ÎN PERIOADA ANILOR 1953-1970

4. Grafica de carte din RSS Moldovenească în anii 1953-1960.....103

4.4. Narațiune și simbol în grafica de carte din RSS Moldovenească în anii 1953-1960
.....111

4.4.4. Ilustraţiile şi designul poligrafic în perioada anilor 1960-1970 117

4.4.4.4. Căutările paradigmei naționale în arta graficii de carte moldovenească în perioada anilor 1960-1970 128

4.4.4.4.4. Concluzii la Capitolul 4 137

5. NOI TENDINȚE ȘI VALORI ÎN ARTA CĂRȚII MOLDOVENEȘTI ÎN ANII 1970-1990

5. Grafica de carte moldovenească în anii 1970-1980 139

5.5. Modalități artistice de abordare a narațiunii și simbolului în grafica de carte moldovenească în anii 1970-1980.....159

5.5.5. Arta cărții moldovenești în anii 1980-1990.....171

5.5.5.5. Concluzii la Capitolul 5 195

6. VALORI ARTISTICE ALE GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI ȘI PROCESUL EDITORIAL ÎN PERIOADA POSTSOVIETICĂ. IMAGINEA ARTISTICĂ ȘI SIMBOL ÎN ILUSTRAȚIILE DE CARTE PRELUCRATE LA CALCULATOR

6. Valori artistice și tendințe de regres în grafica de carte moldovenească după anii 1990.....197

6.6. Procesul editorial și grafica de carte în perioada postsovietică.....216

6.6.6. Concluzii la Capitolul 6 220

7. ANALIZA EDIȚIILOR REPETATE CA METODĂ DE CLASIFICARE TIPOLOGICĂ ȘI DE CERCETARE AXIOLOGICĂ A ILUSTRAȚIILOR DE GRAFICĂ DE CARTE MOLDOVENEASCĂ

7. Ilustrarea abecedarelor în creația plasticienilor moldoveni. Observații preliminare la geneza și evoluția valorilor estetice 222

7.7. Repere introductive în cercetarea principiilor tipologice de analiză a ilustrațiilor pentru povești 229

7.7.7. Edițiile repetate ale poveștii „Punguța cu doi bani" de Ion Creangă. Evoluția valorilor artistice în grafica de carte moldovenească din perioada sovietică și postsovietică . 236

7.7.7.7. Ilustrații pentru povești în grafica de carte a artistului plastic Lică Sainciuc 241

7.7.7.7.7. Diverse abordări ale baladei „Miorița" în grafica de carte a artiștilor plastici moldoveni 246

7.7.7.7.7.7.7. Opera lui Mihai Eminescu în creația graficienilor de carte moldoveni în anii 1945-2010 252

7.7.7.7.7.7.7.7. Concluzii la Capitolul 7 255

Concluzii generale și recomandări 257

Bibliografie 264

ANEXE

Anexa 1. Modele de identificare a statutului valorilor artistice în raport cu alte valori 308

Anexa 2. Biografiile graficienilor de carte 310

Anexa 3. Ilustrații de carte (abordare cronologică) 321

Anexa 4. Ilustrațiile abecedarelor în creația plasticienilor moldoveni, 1945-2010 339

Anexa 5. Ilustrații ale edițiilor repetate ale poveștii „Punguța cu doi bani" de Ion Creangă 345

Anexa 6. Ediții repetate ale poveștilor în creația lui Lică Sainciuc 351

Anexa 7. Diverse abordări ale baladei „Miorița" în creația graficienilor de carte moldoveni 355

Anexa 8. Poemul „Luceafărul" de Mihai Eminescu în creația plasticienilor moldoveni, anii 1945-2010 360

Declarația privind asumarea răspunderii 364

CV-ul autorului 365

ADNOTARE

Rocaciuc Victoria, *Valori artistice ale graficii de carte moldovenești 1945-2010,* teza de doctor habilitat în studiul artelor, Chișinău, 2023

Structura tezei: introducere, șapte capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 594 titluri, 264 pagini text de bază, volumul total al tezei 368 pagini, 8 anexe.

Cuvinte-cheie: axiologie, valoare, artă, grafică, carte, ilustrație, narațiune, simbol, tehnică, stil, autor, metodă, mijloc, principiu, categorie, estetică, filosofie, literatură, text, mit, poem, poezie, poveste, roman, nuvelă, fabulă, legendă, baladă, abecedar.

Domeniu de studiu: arte vizuale (651.01 – Teoria și istoria artelor plastice).

Noua direcție de cercetare științifică: axiologia graficii de carte, studierea evoluției valorilor artistice și estetice ale graficii de carte moldovenești, 1945-2010.

Scopul cercetării: determinarea valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești din perioada anilor 1945-2010, ce reprezintă patrimoniul artistic, estetic și cultural național.

Obiectivele de cercetare: Examinare și sistematizare a datelor teoretice și istoriografice, privind valorificarea operelor de grafică de carte națională în contextul artei universale. Elaborarea unor instrumente metodologice de studiere a graficii de carte moldovenești din perspectiva axiologică, bazată pe cercetarea imagologică, tipologică, comparativă etc. Selectarea și clasificarea datelor și principiilor analitice de tratare a valorilor artistice ale graficii de carte naționale, care ar cuprinde, în special, problematica din perioada anilor 1945-2010: activitățile expoziționale, evoluția creației și biografiile artistice ale graficienilor marcanți etc.

Metodologia cercetării științifice: axiologică, hermeneutică, semiologică, naratologică, iconologică, iconografică, formal-stilistică, tipologică, istorico-comparativă, ipotetico-deductivă, interpretativă etc.

Noutatea și originalitatea științifică: Pentru prima dată în istoriografia națională a fost efectuat un studiu al evoluției istoriei graficii de carte, bazat pe cercetarea axiologică a valorilor artistice și structurilor tipologice ale acestora, cu evidențierea principalelor categorii estetice, precum narațiunea și simbolul.

Rezultatele principale: A fost efectuată sistematizarea datelor teoretice și istoriografice privind valorificarea operelor de grafică de carte națională în contextul axiologiei artei universale cu elaborarea unor instrumente metodologice de studiere a graficii de carte moldovenești din perspectiva axiologică, tipologică, comparativă etc. Au fost cercetate operele și biografiile graficienilor de referință, precum și factorii de impact ce au influențat evoluția graficii de carte naționale, a temelor, motivelor și a mijloacelor artistice abordate de graficienii de carte moldoveni.

Semnificația teoretică: Studierea operelor de grafică de carte prin prisma valorilor artistice va crea o direcție nouă pentru următoarele cercetări în domeniu. Acest studiu va permite să urmărim dinamica preferințelor plastice și editoriale, concepțiilor artistice și a gustului epocii la nivel de capodopere ce au rezistat în timp, la nivel de capodopere literare.

Valoarea aplicativă a lucrării: Informațiile și datele obținute în urma cercetării vor fi utile pentru următoarele investigații în domeniu, cât și pentru toți cei care sunt interesați de procesele de evoluție ale artelor plastice naționale (elevi, studenți și profesori ai instituțiilor de învățământ de profil artistic, cercetători științifici, artiști plastici, colecționari și muzeografi, editori etc.).

Implementarea rezultatelor științifice: O parte din rezultatele științifice au fost implementate în procesul de predare a disciplinelor „Mitologia și simbolistica” (ciclul I) și „Discursuri asupra artei” (ciclul II al studiilor universitare, domeniul de formare profesională 21 – Arte plastice, specialitatea – 211.4 Istoria și teoria artelor plastice la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Rezultatele cercetării științifice au fost aprobate la peste 100 de foruri științifice (naționale și internaționale) și publicate în peste 100 lucrări științifice, inclusiv 4 monografii științifice (2 monoautor, 2 colective).

ANNOTATION

Rocaciuc Victoria*, Artistic values of Moldovan book graphics 1945-2010*,
doctoral habilitat thesis in the study of arts, Chisinau, 2023

Thesis structure: Introduction, seven chapters, General Conclusions and Recommendations, Bibliography of 594 titles, 264 pages of basic text, total volume of the thesis 368 pages, 8 annexes.

Keywords: axiology, value, art, graphic, book, illustration, narrative, symbol, technique, style, author, method, medium, principle, category, aesthetics, philosophy, literature, text, myth, poem, poetry, story, novel, short story, fable, legend, ballad, ABC.

Field of study: visual arts (651.01 - Theory and History of Fine Arts).

The new direction of scientific research: the axiology of book graphics, the study of the evolution of artistic and aesthetic values of Moldovan book graphics, 1945-2010.

The aim of the research: to determine the artistic values of the Moldovan book graphics in the period 1945-2010 which represents the national artistic, aesthetic and cultural heritage.

The research objectives: to examineand systematize the theoretical and historiographical data regarding the valorization of national book graphic works in the context of universal art; to develop methodological tools for studying Moldovan book graphics from an axiological perspective, based on imagological, typological, comparative research, etc.; to select and classify data and analytical principles for treating the artistic values of national book graphics, which would include, in particular, the issues from the period 1945-2010: exhibition activities, the evolution of creation and the artistic biographies of outstanding graphic artists, etc.

Scientific research methodology: axiological, hermeneutic, semiological, narratological, iconological, iconographic, formal-stylistic, typological, historical-comparative, hypothetical-deductive, interpretive, etc.

Scientific novelty and originality: For the first time in national historiography, a study of the evolution of the history of book graphics was carried out, based on the axiological research of artistic values and their typological structures, highlighting the main aesthetic categories, such as narrative and symbol.

Main results: The systematization of theoretical and historiographical data regarding the valorization of national book graphic works in the context of the axiology of universal art was carried out with the development of methodological tools for studying Moldovan book graphics from the axiological, typological, comparative, etc. perspectives. The works and biographies of reference graphic artists were researched, as well as the impact factors that influenced the evolution of national book graphics, the themes, motifs and artistic means approached by Moldovan book graphic designers.

Theoretical significance: Studying book graphic works through the prism of artistic values will create a new direction for the subsequent researches in the field. This study will allow us to follow the dynamics of artistic and editorial preferences, artistic conceptions and the taste of the era at the level of masterpieces that have endured over time at the level of literary masterpieces.

Applicative value of the paper: The information and data obtained from the research will be useful for the following investigations in the field, as well as for all those who are interested in the evolution processes of national fine arts (pupils, students and teachers of art educational institutions, scientific researchers, plastic artists, collectors and museographers, publishers, etc.).

Implementation of scientific results: Part of the scientific results were implemented in the teaching of the disciplines „Mythology and Symbolism" (cycle I) and „Discourses on Art" (cycle II of university studies, field of professional training 21 - Visual Arts, speciality-211.4 History and Theory of Visual Arts). The results of scientific research were approved at more than 100 scientific forums (national and international) and published in more than 100 scientific works, including 4 scientific monographs (2 by one author and 2 collective).

АННОТАЦИЯ

Рокачук Виктория, *Художественные ценности молдавской книжной графики 1945-2010 гг.*, докторская диссертация в области искусствоведения, Кишинев, 2023 г.

Структура диссертации: введение, семь глав, общие выводы и рекомендации, библиография из 594 названий, 264 страниц основного текста, общий объем диссертации 368 страниц, 8 приложений.

Ключевые слова: аксиология, ценность, искусство, графика, книга, иллюстрация, нарратив, символ, прием, стиль, автор, метод, средство, принцип, категория, эстетика, философия, литература, текст, миф, поэма, поэзия, сказка, роман, рассказ, басня, легенда, баллада, букварь.

Область исследования: изобразительное искусство (651.01 – Теория и история изобразительного искусства).

Новое направление научных исследований: аксиология книжной графики, изучение эволюции художественно-эстетических ценностей молдавской книжной графики 1945-2010 гг.

Цель исследования: определение художественных ценностей молдавской книжной графики 1945-2010 годов, представляющей собой художественно-эстетическое, национальное культурное наследие.

Задачи исследования: Изучение и систематизация теоретических и историографических данных о валоризации произведений национальной книжной графики в контексте мирового изобразительного искусства. Разработка методологического инструментария изучения молдавской книжной графики с аксиологической точки зрения, на примере имагологических, типологических, сравнительных и других исследований. Отбор и классификация данных и аналитических принципов трактования художественных ценностей отечественной книжной графики, включающей в частности вопросы периода 1945-2010 гг.: выставочную деятельность, эволюцию творчества и художественные биографии выдающихся художников-графиков и т. д.

Методология научного исследования: аксиологическая, герменевтическая, семиологическая, нарратологическая, иконологическая, иконографическая, формально-стилистическая, типологическая, историко-сравнительная, гипотетико-дедуктивная, интерпретативная и др.

Научная новизна и оригинальность: Впервые в отечественной историографии проведено исследование эволюции истории книжной графики, основанное на аксиологическом изучении художественных ценностей и их типологических структур с выделением основных эстетических категорий, таких как повествование (нарратив) и символ.

Основные результаты: Проведена систематизация теоретических и историографических данных относительно валоризации произведений национальной книжной графики в контексте аксиологии изобразительного искусства с разработкой методологического аппарата изучения молдавской книжной графики с аксиологической, типологической, сравнительной и других перспектив. Были исследованы работы и творческие биографии выдающихся художников-графиков, а также факторы, повлиявшие на эволюцию национальной книжной графики, темы, мотивы и художественные средства, к которым обращались молдавские художники книги.

Теоретическая значимость: Изучение книжной графики сквозь призму художественных ценностей создаст новое направление для последующих исследований в данной области. Это исследование позволит нам проследить динамику художественно-редакционных предпочтений, художественных концепций и вкусов эпохи, на уровне сохранившихся произведений и литературных шедевров.

Прикладная ценность исследования: Информация и данные, полученные в результате исследования, будут полезны для дальнейших исследований в данной области, а также для всех, кто интересуется процессами эволюции национального изобразительного искусства (учащихся, студентов и преподавателей художественных учебных заведений, научных сотрудников, художников, коллекционеров и музеографов, издателей и др.).

Внедрение научных результатов: Часть научных результатов внедрена в преподавание предметов «Мифология и символизм» (I цикл) и «Рассуждения об искусстве» (II цикл вузовского обучения, направление профессиональной подготовки 21 – Изобразительное искусство, специальность – 211.4 История и теория изобразительного искусства в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств). Результаты научных исследований получили одобрение более чем на 100 научных форумах (республиканских и международных) и опубликованы более чем в 100 научных трудах, в том числе в 4 научных монографиях (2 моноавторских, 2 коллективных).

Lista abrevierilor

AIAP – Assotiotion Internationale des Arts Plastiques, International Association of Art, Asociația Internațională pentru Arte Plastice

ANRM – Arhiva Națională a Republicii Moldova

AOSPRM – Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova

IBBY – *International Board on Books for Young People* –.Consiliul Internațional pentru Cărți pentru Tineret

EREN – Expoziția Realizărilor Economiei Naționale

MNAM – Muzeul Național de Artă al Moldovei

RASSM – Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

TIC – Tehnologia Informației și Comunicațiile

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură

UAPRM – Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

INTRODUCERE

Motivația alegerii subiectului. Valoarea artistică este un concept ce caracterizează scopul artei și care în prezent are o deosebită importanță datorită apelului tot mai intenționat al științelor umaniste și al filosofiei pentru axiologie. Constatăm necesitatea unor cercetări din domeniul studiului artelor axate pe determinarea valorilor artistice, inclusiv în arta graficii de carte. În contextul analizei și studierii problemelor valorilor artistice, un rol deosebit îi revine cărților și artei de creare a acestora. Or, plăcerea estetică provocată de contemplarea unor ilustrații de carte este o valoare necesară și importantă la orice vârstă.

Valoarea aspectului cărților moldovenești a fost remarcată și în etape istorice premergătoare perioadei anilor 1945-2010. Multe manuscrise medievale executate în Rusia şi Ucraina sunt copii ale modelelor moldoveneşti. Mai mult decât atât, unele forme (contururi) de litere ce se foloseau în Moldova au servit mostre pentru primele matrice tipografice moscovite. În secolul al XVI-lea, între Moldova, Moscova, Kiev şi Lvov avea loc schimb de manuscrise şi tipărituri. Despre relaţiile reciproce cărturăreşti moldo-ruse ne mărturisesc mai mulţi autori [362, pp.18, 19]. Asemenea relații au continuat în perioada sovietică și postsovietică. Însă, până în prezent sunt mai puțin analizate valorile graficii de carte moldovenești din perioada 1945-2010, n-au fost stabilite criteriile de analiză și valorificare ale acestora, abordările metodologice în domeniu sunt incomplete și fragmentare. E necesar să mai analizăm esența și interferențele noțiunilor „valoare”, „imagine artistică”, „valoare artistică”, „narațiune” și „simbol” în contextul axiologiei graficii de carte naționale, și să studiem posibilitățile de abordare axiologică a ilustrațiilor semnate de graficienii autohtoni.

Actualitatea temei. Până acum, în istoriografia naţională, grafica de carte moldovenească din perioada sovietică, cât şi cea postsovietică a fost prezentată incomplet şi fragmentar, inclusiv în planul tratării valorilor artistice. Studiul de față, prin prisma diverselor metode științifice, abordează valori artistice ale graficii de carte naționale din perspectiva istorică, socioculturală, estetică, filosofică, literară etc.

În prezenta lucrare, s-a propus o cercetare de sinteză a contextului istoric și teoretic referitor la studierea valorilor artistice și a principalelor categorii estetice precum narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, oferind opțiuni posibile de clasificare care determină criteriile de evaluare a operelor, stabilind obiective noi pentru următoarele cercetări. Narațiunea și simbolul sunt elemente componente necesare în crearea și aprecierea graficii de carte, și servesc criterii și categorii estetice fundamentale de valorificare a operei de artă pe parcursul evoluției istorice.

Scopul cercetării constă în determinarea valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești din perioada anilor 1945-2010, ce reprezintă patrimoniul artistic, estetic și cultural național.

Obiectul cercetărilor este patrimoniul artistic al graficienilor de carte şi particularităţile lui multilaterale, oglindite în ediţii din anii 1945-2010.

Obiectivele lucrării.

- Examinare și sistematizarea datelor teoretice și istoriografice privind valorificarea operelor de grafică de carte națională în contextul artei universale;
- Elaborarea unor instrumente metodologice de studiere a graficii de carte moldovenești din perspectiva axiologică, bazată pe cercetarea imagologică, tipologică, comparativă etc.;
- Selectarea și clasificarea datelor și principiilor analitice de tratare a valorilor artistice în grafica de carte națională, care ar cuprinde, în special, problematica din perioada anilor 1945-2010: activităţile expoziţionale, evoluţia creaţiei și biografiile artistice ale graficienilor marcanţi;
- Clasificarea tipologică a imaginilor de grafică de carte axată pe stabilirea principiilor comune și divergente de reflectare a subiectelor literar-artistice în legătură cu partea ilustrativă sau grafică;
- Reflectarea factorilor de impact ce au influențat evoluția graficii de carte naționale și a criteriilor de tratare a temelor principale în lucrările create de graficienii moldoveni în perioada de studiu, precum şi modificările respective în raport cu principiile de valorificare tradiţionaliste şi cele contemporane;
- Crearea unei baze de date de imagini și materiale istorico-teoretice referitoare la diverse aspecte și principii de valorificare a operelor de grafică de carte națională;
- Sistematizarea şi integrarea într-o panoramă unică a operelor de grafică de carte din Republica Moldova, reflectate în publicaţiile apărute pe parcursul ultimilor 70 de ani (monografii, cataloage de expoziţii, documente de arhivă, articole ştiinţifice şi publicaţii în presă);
- Determinarea temelor și motivelor similare abordate de graficienii de carte moldoveni din cadrul prezentărilor artistice ale operelor semnate de scriitorii autohtoni și străini;
- Studierea aspectelor evolutive ale procesului editorial-poligrafic din republică, tendinţelor şi particularităţilor specifice genului graficii de carte în cadrul dezvoltării designului poligrafic;
- Sistematizarea datelor obținute privind particularitățile și modalitățile de reflectare a imaginilor artistice ca narațiune și simbol cu elemente epice, lirice și dramatice în grafica de carte moldovenească, atestate la diferite etape ale anilor 1945-2010;
- Studierea relațiilor imagine-text în grafica de carte moldovenească din perioada anilor 1945-2010, exemplificând ilustrațiile cărților de diverse genuri și specii literare;

- Selectarea celor mai elocvente exemple de opere literare și grafice referitoare la diverse aspecte de reflectare a valorilor artistice în arta graficii de carte națională.

***Ipoteza de cercetare*.** Efectuarea unui studiu al evoluției istoriei graficii de carte bazat pe abordarea axiologică va crea oportunitatea să elucidăm unele structuri teoretice de importanță practică și tipologică, neaplicate până în prezent. În multe cazuri ediţiile repetate aveau diverse concepții de grafică și design poligrafic. Deocamdată, analiza și comparația ilustrațiilor pentru diverse ediții ale aceleiași opere literare nu au fost efectuate.

Cercetarea cronologică a evoluției valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești va facilita observarea unor tendințe și particularități de evoluție ale proceselor de design al cărților și va înlesni clasificarea temelor și mijloacelor artistice similare etc. Investigația paralelă a graficii de carte din cadrul edițiilor repetate va crea posibilitatea evaluării operelor grafice și a designului, ceea ce va permite să comparăm și să determinăm valoarea lor artistică. În acelaşi timp, ea oferă oportunitatea de a compara viziunile diferitor autori. Or, practica reeditării este dependentă de o anumită etapă istorică, valori artistice de epocă, factorul local și străin, întrucât fiecare dispunea de un specific, cristalizat în tendințe artistice sau metode plastice de autor. Cărțile de diverse genuri şi specii literare au fost ilustrate în ediții repetate de numeroși graficieni moldoveni, fără să fie studiate în mod sistematic. În căutarea noilor soluții practice de rezolvare a acestor sarcini propunem o trecere în revistă a materialelor istoriografice, privind axiologia artei, aplicabile în cercetarea și valorizarea graficii de carte naționale.

Descrierea situaţiei în domeniul de cercetare şi identificarea problemelor de cercetare. Cartea transformă această lume într-un mediu spiritual aparte [175], într-o sferă de comunicare a cititorului cu textul [215], cu conţinutul cărţii, îi conferă stare sesizabilă simbolului şi cadrului narativ. Analizând cartea din punctul de vedere arhitectonic, percepând particularităţile de construcţie ale acesteia, trebuie să vedem cartea ca obiect, destinat textului şi imaginilor ce îl vor însoţi, deci un obiect care creează un anumit confort în utilizare. Cartea este şi o construcţie. Latura ei tehnică – alegerea şi prelucrarea materialelor, particularităţile lor fizice – calitatea, greutatea, factura suprafeţelor, culoarea, contrastele culorilor – sunt indisolubile perceperii cărţii ca artefact. Sunt importante şi formatul – mic sau mare (imagini cu totul diverse – monumentale şi intime), şi proporţiile, şi principiile de execuţie – manuale sau prin intermediul maşinilor, structura blocului de carte, completarea construcţiei prin introducerea foilor de hârtie de altă calitate etc. Însă cartea se percepe nu doar ca obiect, ci ca spaţiu artistic neobişnuit. Această particularitate se formează datorită creatorilor cărţii, şi în primul rând, datorită artiştilor plastici. Ei pot fi studiaţi aparte. În sensul fizic „spaţiul” cărţii poate fi considerat bidimensional – un

sistem de desfăşurări succesive, în care într-o anumită ordine sunt plasate semne şi imagini. Această ordine reprezintă organizarea spaţială a cărţii, compoziţia acesteia. Cu toată multitudinea diverselor variante de sisteme compoziţionale, în carte această ordine este întotdeauna clară şi strictă. Baza ei este reprezentată prin axa coordonatelor geometrice, pe verticalul şi orizontalul foilor tăiate, de regulă, similar şi verticala cotorului – axa unică pentru a răsfoi paginile.

În istoria cărţii şi în istoria societăţii inventarea tiparului a fost un punct de cotitură, menţionat în sursele de referinţă istorice. Inventarea tiparului a schimbat în mod revoluţionar domeniul producţiei cărţilor, distribuirii acestora, devenind factorul de bază a dezvoltării culturii şi învăţământului, *valorilor artistice,* mai cu seamă în perioada sovietică.

Specialiştii versaţi tratează grafica şi cartea ca fenomene de rudenie, considerând că e imposibil să le separăm întru totul [326]. La fel de complicat este să separăm aspectele narative şi simbolice din cadrul textelor, designului şi ilustrațiilor de carte moldovenească din perioada anilor 1945-2010 [260]. În lucrarea de față vom face câteva incursiuni referitoare la realizarea acestor sarcini artistice complexe, având în vedere că acestea parcurg o evoluție specifică din perspectiva tratărilor și sunt strâns legate una de alta.

Cunoaştem mai multe definiţii ale noțiunilor de „grafică”, „grafică de carte”, „imagine astistică”, „valoare artistică”, „narațiune” și „simbol”. În viziunea noastră, propunem doar cele mai esenţiale, oprindu-ne mai detaliat la intreferențele „imaginea astistică”, „valoarea artistică”, „narațiunea” și „simbolul” în următoarele capitole.

„Grafica” este o ramură a artelor plastice, la baza căreia se afla iniţial reprezentarea liniară, într-o singură culoare. Treptat domeniul graficii s-a extins prin includerea unei mari varietăţi de tehnici şi de mijloace de expresie. Astăzi noţiunea de grafică cuprinde atât arta scrisului, cât şi cea a desenului, gravurii monocrome şi policrome, litografiei etc. [171, p. 171]

„Grafica de carte” este un gen al artelor plastice, care îşi subordonează procedeele artistice reflectării conţinutului unei cărţi. Grafica de carte apelează şi la pictură, artă fotografică etc.[171, p. 171] Actualmente, circulă și alte noțiuni privind arta graficii de carte, precum „carte manuală”, genul „book art”, „grafică de carte în tiraj” și „cartea unicat” de autor. Grafica de carte în tiraj și cartea unicat – sunt două direcții ale aceluiași domeniu de artă. Cărțile artiștilor și artiștii cărților. În realitate arta contemporană și ilustrația pentru copii și maturi au o strânsă legătură.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul „carte” face referire indirectă la materialele folosite iniţial la editarea acestora [489]. Astfel, „arta scrierii” și „arta cărților” propriu-zisă a

intrat în capitolele istoriei artelor plastice universale din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre.

În plan internațional găsim o mulțime de publicații referitor la axiologia, estetica artei și procesul de creare a cărților. În anul 1980 au fost publicate în limba rusă o serie de articole ale autorului german Jan Tschichold [469] despre rolul tradițiilor în aspectul cărții, curioase din punct de vedere analitic. Studiul de față este axat pe ideile esteticianului polonez Wladyslaw Tatarkiewicz [242], ale istoricului francez Pierre Francastel [117], ale criticului John E. Hancock [147] etc. Ca bază metodologică a cercetărilor valorilor artistice ale graficii de carte națională au servit şi lucrările **specialiştilor români:** Vasile Morar [166], Mircea Maciu [154], Alexandru Boboc [61], Ana Andreescu [50], Anca Elizabeta Tatay [243], cercetările semnate de Iacob Bogdan, Mara Rațiu [136] și Dan Rațiu sunt consacrate evoluției concepțiilor despre artă [187], cu caracter eshatologic [188] sau cele legate de noua problematică a virtualizării identităților ca cele semnate de Aurel Codoban [83] etc.; **specialiștilor ruşi:** Natalia Dmitrieva [343], Olga Podobedova [433], Iuri Gherciuk [324, 325, 326], Evgheni Şteiner [473], Aleksandr Govorov [328], Tatiana Kuprianova [390], Evgheni Nemirovski [417] ş.a.

În plan național sunt cunoscute doar câteva lucrări semnate de cercetătorii noştri şi editate în perioada sovietică, după care investigaţiile teoretice şi istorice de sinteză, privind evoluţia graficii de carte moldoveneşti, n-au fost întreprinse (*Художники молдавской советской книги.* Брынзей Б. (составитель). Кишинёв: Лумина, 1977; Графика де карте молдовеняскэ. Алкэтуитор Раиса Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986). Alte surse documentare care au tangenţe cu tema respectivă sunt albume şi monografii, privind arta plastică moldovenească în ansamblu, creaţia graficienilor moldoveni, precum şi cataloage de expoziţii, publicaţii periodice etc. Toate materialele respective necesită o structurare de sinteză. Primele studii apărute în anii ’50 ai secolului al XX-lea prezintă informaţii despre grafica de carte din Moldova, raliate perfect la exigenţele ideologice din perioada sovietică. Totodată, monografiile semnate de Matus Livşiţ, Kir Rodnin, Lev Cezza, Ada Zevina (Mansurova) servesc drept bază teoretică şi istorică în studiul artelor naţionale. La continuarea şi dezvoltarea cunoştinţelor ştiinţifice despre istoria şi teoria artelor plastice moldoveneşti şi graficii de carte în mare măsură au contribuit Dmitri Golţov, Ludmila Toma, Constantin Spînu, Eleonora Barbas (Brigalda), Tudor Stavilă, Constantin Ciobanu etc.

Evidențiem în acest context monografia „*Imagine și mit: convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru”* semnată de Constantin Spînu [227], una din puținele tentative de a aborda metodologia axiologică în contextul cercetării creației unui grafician

notoriu din Republica Moldova. Deși lucrarea, în mare parte, este consacrată analizei creației de șevalet și picturii semnate de plasticianul Igor Vieru, în plan metodologic al viitoarelor cercetări axiologice ale graficii de carte naționale [227, pp. 55- 57], ea poate fi utilă.

Una dintre tratările „narațiunii" presupune expunere, relatare în formă literară a unui fapt, a unui eveniment, specifică genului epic și povestirii [522]. Mai complicat este să înțelegem specificul și esența noțiunii de „simbol", care poate fi analizată diferit: semn, obiect, imagine etc. care reprezintă indirect (în mod convențional sau în virtutea unei corespondențe analogice) un obiect, o ființă, o noțiune, o idee, o însușire, un sentiment etc. (în literatură și în artă); procedeu expresiv prin care se sugerează o idee sau o stare sufletească și care înlocuiește o serie de reprezentări etc. [523]

Analizând ideile lui Ilia Bogdesco expuse în cartea *Круг за кругом* /„Cerc după cerc", am constatat că cele două căi de ilustrare (*иллюстрировать букально и образно*, deci de ilustrat literalmente, conducându-te direct de ceea ce este expus în text, în plan *narativ* și căutând *imaginea artistică*, ceea ce este esențial legat de *simbol*) [292, p. 71] necesită cercetare în plan teoretic și istoric.

Au fost utilizate materiale din presa periodică și din arhivele (ANRM, AOSPRM, a editurii „Stelpart"), colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei (MNAM), Muzeului Național de Istorie, Muzeului Național de Literatură „M. Kogălniceanu", cât și colecțiile personale ale artiștilor plastici sau ale succesorilor lor. Prezenta lucrare oferă rezultatele acestor studii.

Limitele temporale ale cercetării cuprind perioada sovietică cu trei etape de dezvoltare: anii 1945-1953, 1953-1970, 1970-1990 şi cea postsovietică: după anul 1990. Prima etapă se referă la tranziţia artei grafice moldoveneşti la principiile realismului socialist, următoarele două se referă la procesele care au avut loc în arta grafică până la destrămarea Uniunii Sovietice, ultima etapă este consacrată perioadei postsovietice ca fenomen artistic orientat la valorile artistice europene. Precum s-a practicat în mai multe studii anterioare, dar şi cele recent editate [462], pentru a păstra distanța istorică de conştientizare ale unor fenomene încă nedeterminate în plan ştiinţific, am ales anul 2010 pentru a limita perioada de studiu a subiectului abordat. Am considerat că 12 ani, care ne distanțează de perioada propusă spre cercetare, este suficient pentru a încerca să generalizăm tendințe artistice cristalizate și să valorificăm realizările în domeniul artei graficii de carte naționale.

Metodologia cercetării ştiinţifice include metodele: axiologică, iconografică și iconologică, imagologică, tipologică, hermeneutică, semiologică, naratologică, analiză istorico-

comparativă, formal-stilistică, sinteză, generalizare şi sistematizare; se bazează pe interpretarea surselor documentare și a rezultatelor obținute din interviuri cu artiștii plastici și specialiștii din sfera editorială. În grafică de carte, relațiile imagine-text și viceversa au anumite structuri complexe, înțelegerii și explicației cărora servesc științele filosifice ca estetica, axiologia, imagologia, hermeneutica, naratologia, semiotica etc. Pentru a elabora o bază metodologică de studiere a valorilor artistice ale graficii de carte naționale, a fost efectuată cercetarea istoriografică a lucrărilor savanților din sferele științifice sus-menționate.

Anumite tangențe de studiere a narațiunii în literatură și grafică de carte observăm studiind lucrările semnate de Tzvetan Todorov [460], Gerald Prince, Werner Wolf, Monika Fludernik [589] etc., cele legate de studiarea problemelor semiotice sunt prezente în filosofia formelor simboliste (Ernst Cassirer, Roland Barthes, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade), abordările iconografice (Anton Heinrich Springer), cultural-istorice (Jacob Christoph Burghardt), formale (Adolf Hildebrand), formal-psihologice (Heinrich Wölfflin), istorico-psihologice (Franz Wickhoff, Alois Riegl și Școala Vieneză), simbolico-culturologice (Aby Warburg), iconologice (Erwin Panofsky [124]), structuraliste și semiotice (Ferdinand de Saussure), hermeneutice (Hans-Georg Gadamer [322]) ș.a. Am observat că toate din aceste sfere științifice pot servi în cadrul analizei ilustrațiilor de carte și imaginilor artistice, însă selectarea și studierea datelor istorice din domeniul graficii de carte impune un efort logistic destul de impunător.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică. Pentru prima dată în istoriografia națională a fost efectuat un studiu al evoluției istoriei graficii de carte, bazat pe cercetarea axiologică a valorilor artistice și structurilor tipologice ale acestora, cu evidențierea principalelor categorii estetice, precum narațiunea și simbolul. Pe parcursul evoluției istoriei graficii de carte s-a format obiceiul de a crea ediții repetate ale diverselor opere literare. În multe cazuri ediţiile aveau diverse concepții de grafică și design poligrafic. Cercetarea paralelă a graficii de carte din cadrul edițiilor repetate va înlesni evaluarea operelor grafice și a designului. În acelaşi timp, ea oferă oportunitatea de a compara viziunile diferitor autori. Or, practica a reeditării este dependentă de o anumită etapă istorică, valori artistice de epocă, factorul local și străin, întrucât fiecare grafician dispunea de un specific, cristalizat în tendințe artistice sau metode plastice. O parte de cărți prezentate artistic de graficienii moldoveni au fost editate în străinătate, inclusiv și unele titluri de povești populare ale diferitor națiuni au fost ilustrate de maeștri autohtoni și străini. Relațiile și interferențele respective nu au fost studiate în mod exhaustiv.

Rezultatele principial noi pentru ştiinţă şi practică, care vor determina crearea unei noi direcţii ştiinţifice sau soluţionarea unei probleme ştiinţifice, aplicative, de importanţă majoră.

Deși despre axiologia artei găsim informații teoretice, axiologia genurilor artistice nu este dezvoltată, constatăm necesitatea adaptării și prelucrării unor principii teoretice în raport cu specificul domeniului graficii de carte. Axiologia graficii de carte, studierea evoluției valorilor artistice și estetice ale graficii de carte moldovenești, 1945-2010 va forma o nouă direcție științifică. Cercetarea este bazată pe sistematizarea datelor teoretice și istoriografice, privind valorificarea operelor de grafică de carte națională în contextul axiologiei artei universale. Prin elaborarea unor instrumente metodologice de studiere a graficii de carte moldovenești din perspectiva axiologică, tipologică, comparativă etc. au fost cercetate operele și biografiile graficienilor de referință, precum și factorii de impact ce au influențat evoluția graficii de carte naționale, a temelor, motivelor și a mijloacelor artistice similare abordate de graficienii de carte moldoveni.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Studierea operelor de grafică de carte prin prisma valorilor artistice va crea o direcție nouă pentru următoarele cercetări în domeniu. Acest studiu va permite să urmărim dinamica preferințelor plastice și editoriale, concepțiilor artistice și a gustului epocii la nivel de capodopere ce au rezistat în timp, la nivel de capodopere literare. Informațiile și datele obținute în urma cercetării vor fi utile pentru următoarele investigații în domeniu, cât și pentru toți cei care sunt interesați de procesele de evoluție ale artelor plastice naționale (elevi, studenți și profesori ai instituțiilor de învățământ de profil artistic, cercetători științifici, artiști plastici, colecționari și muzeografi, editori etc.).

Implementarea rezultatelor științifice. O parte din rezultatele științifice au fost implementate în procesul de predare a disciplinelor „Mitologia și simbolistica” (ciclul I) și „Discursuri asupra artei” (ciclul II al studiilor universitare, domeniul de formare profesională 21 – Arte plastice, specialitatea – 211.4 Istoria și teoria artelor plastice la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Rezultatele cercetării științifice au fost aprobate la peste 100 de foruri științifice (naționale și internaționale) și publicate în peste 100 lucrări științifice, inclusiv 4 monografii științifice (2 monoautor, 2 colective).

Sumarul capitolelor tezei. Teza este structurată în introducere, șapte capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 594 titluri, 264 pagini text de bază, volumul total al tezei 368 pagini, 8 anexe.

În **Capitolul 1.** „Repere istoriografice în axiologia artei graficii de carte moldovenești” se propune analiza surselor teoretice la subiectul axiologia artei și graficii de carte naționale, a interferențelor între noțiuni și concepte de „valoare estetică”, „valoare artistică” și „imagine artistică” în cercetările contemporane: cazul graficii de carte. Sunt abordate și schemele

existente, ce oferă variante de soluționare sau adaptări utile în studierea și valorizarea artei graficii de carte. Un alt subcapitol este dedicat studierii reperelor istoriografice și axiologice, ce abordează principiile metodologice de studiere a graficii de carte moldovenești din perspectiva valorilor artistice.

În **Capitolul 2.** „Naraţiune şi simbol în evoluția valorilor estetice și artistice ale graficii de carte moldovenești. Aspecte istorice şi teoretice", subcapitolul 2. se referă la studierea istoriografiei narațiunii și simbolului în artă şi se analizează elemente şi interferenţe între domeniul graficii de carte şi cel al literaturii, evidenţiind clasificările genurilor narative. În subcapitolul 2.2. referitor la abordarea noţiunii de simbol în teoria artei moderne se oferă în formă de citate ideile savanților din diverse perioade istorice, formulând și completând definiţiile şi structurile teoretice de clasificare.

Capitolul 3. „Realismul socialist și grafica de carte din RSS Moldovenească anii 1940-1953. Analiza structurilor narative şi simbolice în contextul evoluției valorilor artistice", conţine date despre evoluţia artei grafice de carte în Moldova (1940-1953): despre primii graficieni încadraţi în aceste procese: Boris Nesvedov, Leonid Grigoraşenco, Ilia Bogdesco ș.a. Sunt ilustrate legăturile cu arta Federaţiei Ruse și altor republici sovietice din această perioadă (subcapitolul 3.). În subcapitolul 3.3. este remarcat caracterul descriptiv şi ilustrativ al operelor de grafică de carte din acest interval de timp cu propunerea unor variante posibile de clasificare tipologică.

În **Capitolul 4** „Ilustraţiile şi designul poligrafic, perioada 1953-1970", subcapitolul 4. cuprinde anii 1953-1960 cu tot specificul lor, relevat din analiza creaţiei maeştrilor ce au activat în această perioadă. În subcapitolul 4.4. se propune o relatare a cărţilor apărute şi despre mijloacele artistice de soluţionare grafică ale acestora. Perioada 1960-1970 include ilustraţiile şi designul poligrafic din perspectivă istorică, nume de autori, tehnici și materiale de execuție. Subcapitolul 4.4.4. se referă la căutările paradigmei naţionale în arta graficii de carte moldoveneşti (1960-1970), se relevă specificul naţional în diverse forme de tratare în creaţia maeştrilor de referinţă: Ilia Bogdesco, Leonid Grigoraşenco, Igor Vieru, Filimon Hămuraru, Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Alexei Colîbneac ș.a. În subcapitolul 3.4. se realizează portretele de creaţie a lui Isai Cârmu, lui Gheorghe Vrabie, Filimon Hămuraru, Alexei Colîbneac, Arcadie Antoseac, Anna Evtuşenco etc.

Capitolul 5 „Noi tendinţe şi valori în arta cărţii moldoveneşti în anii 1970-1990" demarează cu o relatare despre anii 1970-1980, aducându-ne în vizor noi creatori şi noi opere în subcapitolul 5. Urmează, în subcapitolul 5.5. modalităţi artistice de abordare a naraţiunii (1970-

1980), structurate pe principii tehnice, compoziţionale şi semantice. În subcapitolul 5.5.5. arta cărţii moldoveneşti în perioada 1980-1990 este dezvăluită ca subiect în strânsă legătură cu relatarea despre creația graficienilor care au activat în acea perioadă: Mihail Bacinschi, Arii Sveatcenko, Gheorghe Huzun, Evdochia Zavtur, Violeta Zabulica-Diordiev ș.a.

În **Capitolul 6** „Valori artistice ale graficii de carte moldovenești și procesul editorial în perioada postsovietică. Imaginea artistică și simbol în ilustrațiile de carte prelucrate la calculator" sunt analizate noile probleme apărute în arta graficii de carte după schimbările istorico-culturale în societatea postsovietică, sunt abordate compromisurile și dilema apărute în creația numiroșilor artiști ilustratori de carte din acestă perioadă, valorificând realizările autorilor care au reușit să parcurgă toate etapele avântului tehnologic în domeniu, precum Lică Sainciuc, Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev. Este accentuată valoarea și aportul intelectual al creației lui Mihail Brunea și didactic al cărților ilustrate de Elena Leșcu, Violeta Zabulica-Diordiev și de alți autori, în tehnicile manuale, dar și cele semnate de Simion Zamșa și Elena Karacențev care după crearea manuală în acuarelă sau alte tehnici proprii autorilor au fost prelucrate la calculator. Separând ideile din cele două subcapitole: 6. „Valori artistice și tendințe de regres în grafica de carte moldovenească după anii 1990" și 6.6. „Procesul editorial și grafica de carte în perioada postsovietică" se observă unele izvoare socio-culturale și economice de apariție și continuare ale unor tendințe de progres și regres în cadrul procesului editorial și de design al cărților din perioada postsovietică.

În Capitolul 7 „Analiza edițiilor repetate ca metodă de clasificare tipologică și de cercetare axiologică a ilustrațiilor de grafică de carte moldovenească, perioada 1945-2010" al tezei se propun variante posibile de clasificare tipologică a ilustrațiilor la abecedare, povești, balade, poezie și creație eminesciană sau din edițiile repetate ale unor cărți în creația aceluiași autor etc.

În **Concluzii** generale și recomandări sunt prezentate rezultatele cercetărilor efectuate, generalizând unele concepții și viziuni actuale despre procesul și dificultățile de cercetare a subiectelor abordate referitor la realizările editoriale în perioada postsovietică. Prin scheme și imagini selectate, **Anexele** (Anexa 1-8) ilustrează principalele idei expuse în teză.

1. REPERE ISTORIOGRAFICE ÎN AXIOLOGIA ARTEI GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI

1. Interferențele noțiunilor „valoare estetică”, „valoare artistică” și „imagine artistică” în cercetările contemporane: cazul graficii de carte

De regulă, analizăm *valoarea artistică* alături de cea estetică [258]. Aceste noțiuni pot fi destul de apropiate sau tratate în mod eronat și superficial. Orice abordare necesită și formularea sarcinilor în dependență de direcție de cercetare. Contextul aprecierilor la fel trebuie luat în considerare. Deoarece istoriografia națională nu oferă informații privind studierea artelor plastice naționale prin prisma metodologiei axiologice. În prezenta cercetare vom încerca să creăm o viziune prealabilă a ideilor legate de aceasta și în continuare să trecem la noile sarcini de analiză teoretică, mai înguste și mai aprofundate.

Potrivit unor specialiști, istoria artei este o istorie a ideilor despre artă. „O istorie a concepțiilor și a mentalităților reflectate în operă, în formă și semnificațiile ei, în episoadele narative – suspendate într-un singur moment al desfășurării acțiunii dintr-o povestire oarecare – și în alegoriile descifrate, nu întotdeauna fără dificultăți”, precum menționa Dan Grigorescu [223, p. 5]. Reflexe ale unor idei ce dau contur și înțeles unor întregi etape de istorie a culturii, creațiile artistice sunt privite nu doar potrivit unor legi ale frumosului, ci și ca sinteze ale gândirii umane din epocile ei de răspândire. În prezent în procesul de interpretare a unei opere de grafică de carte frumosul, esteticul și artisticul este raportat la multiple aspecte extraestetice, adesea neobservate sau intenționat scoase din vizorul receptorilor.

În plan internațional, în contextul cercetării *valorilor* în grafică de carte, expunem ideile lui Wladyslaw Tatarkiewicz despre multiple direcții de studiere a esteticii, care cuprind atât teoria frumosului cât și teoria artei, cercetând deopotrivă teoria obiectelor estetice și cea a experiențelor estetice, având un caracter deopotrivă descriptiv și normativ, analitic și explicativ [242, p. 16]. „*Estetica își ia materialul din diferitele arte: există o estetică a poeziei, a picturii, a muzicii etc.”*, consideră Tatarkiewicz [242, p. 20]. Estetica graficii de carte la fel are dreptul la existență. Autorul accentuează contrastele reale de separare a *artelor frumoase,* care apelează direct la simțuri, de *poezie,* bazate pe semne lingvistice. Este firesc, ca teoriile și ideile estetice să difere unele de altele, deoarece unele se bazează pe literatură, altele pe artele frumoase, unele pun în evidență *imagini* sensibile, iar altele *simboluri* intelectuale. „*O teorie estetică completă trebuie să îmbrățișeze ambele direcții: frumosul sensibil și cel intelectual, arta directă și cea simbolică. Trebuie să fie atât o estetică a artelor frumoase cât și o estetică a literaturii*”, menționa Tatarkiewicz în introducerea lucrării sale „Istoria esteticii” [242, p. 20]. Constatăm că

axiologia graficii de carte include mai multe decât aceste două direcții de bază: estetica artelor și estetica literaturii, subiectele și conceptele literare și artistice nu pot fi analizate separat de toate celelalte fenomene cotidiene ce influențează în mod direct gustul autorului sau „gustul epocii".

Considerăm necesar să accentuăm esența și interferențele unor idei legate de noțiunile „valoare", „imagine artistică" [443], „valoare artistică" sau „valoare estetică" în contextul axiologiei artei graficii de carte naționale, mai cu seamă în context istoric, precum și să studiem posibilitățile de abordare axiologică a ilustrațiilor semnate de graficienii autohtoni.

Sarcina noastră nu constă în crearea noilor definiții, ci în observarea legăturilor logice de aprofundare în sisteme de valori deja stabilite în plan științific, însă mai puțin abordate în raport al studierii, interpretării sau aprecierii operelor de grafică de carte națională. Deci, ne vom propune să accentuăm câteva idei referitoare la direcționarea posibilă a cercetărilor ulterioare, ce necesită stabilirea unei baze teoretice mai serioase.

Studiind *valorile artistice* ale graficii de carte naționale, considerăm că ar fi corect să le raportăm la cele estetice, filosofice, axiologice etc. În continuare vom utiliza noțiunea „axiologia artei graficii de carte" sau „axiologia graficii de carte" ca o deducere logică din contextul ideii despre „axiologia artei", care deja există și mai des este utilizată de specialiștii versați, esteticieni ai artelor și care a intrat în diverse dicționare științifice sau alte surse de referință [552].

În una dintre definițiile existente, *axiologia* (din greacă axia – valoare și logos – învățătură) în filosofie este o disciplină care studiază categoria „valorii", caracteristicile, structurile și ierarhiile lumii valorilor, modalitățile de cunoaștere a acesteia și statutul ei ontologic, precum și natura și specificul judecăților de valoare. Termenul „axiologie" a fost introdus în 1902 de filosoful francez Paul Lapie, iar în 1904-1908 era deja folosit ca desemnare pentru una dintre secțiunile de filosofie de către Eduard von Hartmann [526].

Omul întotdeauna a fost preocupat de sistemul de *valori*, de locul său în relațiile dintre oameni. Fiecare grup social avea propriile sale concepte despre adevăr, bine și rău, acest lucru s-a reflectat în cercetările multor oameni de știință. Socrate a lansat tema principală a poziției sale filosofice despre valoare, după ce a stabilit că valoarea care a fost realizată cu succes este bună și utilă. Oamenii de știință din Evul Mediu au numit astfel de categorii precum plinătatea existenței, bunătatea și frumusețea. În interpretarea modernă, axiologia, ca ramură a filosofiei, se manifestă atunci când înțelegerea existenței este împărțită în realitate și valoare, ca șansă de a se realiza, de a demonstra abilitățile cognitive [527].

În istoria filosofiei problemele de dezvoltare a *valorii* sunt împărțite în mai multe epoci. Începând din antichitate și terminând cu epoca post-kantiană, se poate vorbi despre apeluri la

natura și specificul judecăților de valoare. În istoria axiologiei ca disciplină se pot distinge cel puțin trei perioade principale: perioada preclasică (1806-1890), perioada clasică (1890-1930) și perioada postclasică (din anii 1930) [513].

În perioada preclasică (1806-1890), categoria valorii și-a datorat introducerea largă în filosofia lui Hermann Lotze [548], care o pune în practică în aproape toate numeroasele sale scrieri. Lotze consideră axiologia un fel de „revelație" care determină simțul valorilor și relația dintre acestea din urmă drept „organul principal" al viziunii valorilor asupra lumii. Cu toată subiectivitatea lor, valorile nu sunt create de subiect (cum credea Kant), ci doar „dezvăluite" de el. Începând cu Lotze, conceptele de valori – estetice, morale, religioase – devin unități de filosofie universal valabile. Albrecht Ritschl a corelat obiectele de credință, în contrast cu cele științifice sau metafizice, cu formularea judecăților de valoare. Franz Brentano a împărțit fenomenele psihologice în clase de reprezentări, judecăți și experiențe emoționale, dintre care acestea din urmă sunt responsabile de sentimentele de plăcut și neplăcut, care sunt fundamentale pentru judecățile de valoare. O agravare semnificativă a interesului pentru problemele valorice ale filosofiei în cultura din acea perioadă s-a datorat lui Friedrich Nietzsche, care a vorbit într-o carte neterminată „Voința de putere" care reprezintă celebra cerere aforistică de „reevaluare a tuturor valorilor".

Perioada clasică (1890-1930) a fost marcată de o veritabilă „explozie axiologică", când problemele valorice au devenit dintr-o dată dominante în gândirea europeană. Este legitim să considerăm axiologia clasică ca o unitate a axiologiei „formale" – studiul legilor extrem de generale cuprinse în relațiile valorice, iar cea „materială" se referă la studiul structurii și ierarhiei numerarului, valorilor „empirice". La aceste două obiecte se poate adăuga „ontologia" axiologică – studiul subiectivității/obiectivității valorilor, localizarea lor existențială și relația cu existența, precum și „epistemologia" – studiul statutului valorilor în procesul cognitive (Anexa A1.3).

Se consideră că cea mai profundă înțelegere a principiilor „materialului" axiologiei a fost prezentată de Max Scheler. Ierarhia modalităților valorice este descrisă în succesiunea a patru etape: 1) etapa valorică „plăcut" și „neplăcut"; 2) valori ale simțului vital: toate calitățile care îmbrățișează opoziția „nobil" și „ignobil" sau „josnic", precum și valorile sferei semnificațiilor „bunăstării"; 3) domenii ale valorilor spirituale: „frumos" și „urât" și întreaga gamă de valori pur estetice; „adevăr" și „neadevăr", adică domeniul valorilor etice; și valorile cunoașterii pure a adevărului, pe care filosofia încearcă să le realizeze; 4) modalitatea de cea mai mare valoare este modalitatea de „sfânt" și „profan"; important este că se dezvăluie numai în „obiecte absolute", iar toate celelalte valori sunt *simbolurile* sale. Fiecare dintre aceste patru modalități de valoare

are propriile „tipuri de personalitate pură”: creatorul plăcerii, eroul sau spiritul călăuzitor, geniul și sfântul; comunitățile corespunzătoare sunt simple forme de „societăți”, statul, comunitatea juridică și culturală, comunitatea iubirii (Biserica). Deci, mai vedem o altă legătură între valori și simboluri, atunci când simbolurile sunt chiar acele valori.

O „situație de valoare”, ca un act cognitiv, presupune prezența a trei componente necesare: un subiect (în acest caz, „evaluator”), un obiect (în acest caz, „evaluat”) și o relație între ele (în acest caz, „evaluarea”). Deoarece toate cele trei componente sunt deja cuprinse în ea din punct de vedere analitic (sunt incluse în însuși conceptul său), nu au existat filosofi care să poată nega cel puțin una dintre ele. Discrepanțele au fost așadar legate în principal de evaluarea comparativă a locului lor în „situația valorică” și, în consecință, de statutul ontologic al valorilor. Pozițiile principale au epuizat toate cele patru posibilități logice care ar putea fi scrise sub forma unei tetraleme (Anexa A1.2). Încercările de a localiza valorile în principal la subiectul evaluator au fost întreprinse de către Christian von Ehrenfels, Rudolf Goldshid, Alfred Fouillée și alții au apărat interpretarea naturalistă a valorilor, legându-le de dorință și nevoie; Hugo Münsterberg, precum și șeful școlii de neo-kantianism din Marburg Hermann Cohen – idealist, fondatorul filosofiei imanente Wilhelm Schuppe, Wilhelm Dilthey, Anna Katrin Döring [257] – „sentimentaliști”, care leagă valorile cu spiritul. Axiologiei care a insistat la localizarea valorilor într-un anumit aspect al activității mentale s-au opus unii care au refuzat să evidențieze abilitatea specială „responsabilă pentru valori” (Eduard von Hartmann, Albrecht Ritschl, pragmatist Friedrich Schiller). „Subiectiviștii” au devenit în primul rând adepții lui Lotze și Brentano. Alexius Meinong a criticat subiectivismul naturalist, spunând că e greșit să deducem valoarea unui obiect din deziderabilitatea lui sau din capacitatea sa de a ne satisface dorințele, deoarece relațiile sunt mai degrabă contrare.

În perioada postclasică (din anii 1930), semnificația teoretică a etapei moderne a axiologiei, în comparație cu cea clasică, este relativ modestă. Ne putem limita la doar două momente ale „mișcării axiologice” moderne: direcții individuale în dezvoltarea modelelor clasice ale axilogiei și unele tendințe relativ noi.

Naturalismul axiologic modern pornește de la vechiul postulat că un lucru are valoare pentru că este dezirabil, în ciuda faptului că există dezacorduri cu privire la ceea ce anume în subiect transformă obiectul în valoare (nevoie sau plăcere). Aceste idei au fost create de R. Perry (valoarea ca „derivat al interesului”), americanul Clarence Irving Lewis (valoare ca „satisfacție pe termen lung”), dar cea mai semnificativă dintre ele este a lui John J. Dewey. Pragmatistul american a făcut distincția între obiectele care „provocau” o atitudine valorică și valorile,

motivațiile și dorințele în sine. În dorința care se află la baza atitudinilor valorice, se disting două niveluri – motivația și interesul, precum și judecățile de fapt și de valoare. Primele sunt: „Îmi place asta", „Eu prefer sau iubesc asta", a doua – „Acest lucru merită atenție", „Merită să te bucuri" etc. Toate judecățile de valoare sunt judecăți ale experienței și, prin urmare, supuse verificării experimentale. Elemente de behaviorism se găsesc în lucrările lui Aleksei Maslow și la mulți alți autori și scriitori de limbă engleză.

Potrivit *fenomenologilor*, dimpotrivă, judecățile de valoare nu sunt empirice, ci sintetice a priori (Anexa 1, fig. A1.1), iar *axiologia* în ansamblu este o știință aprioristică, diferită metodologic de științele empirice. Polonezul Roman Ingarden a făcut distincția între experiențele estetice și teoretice și atitudinile corespunzătoare în context axiologic. Ca și Husserl, el a văzut valorile ca ființe (spre deosebire de neo-kantieni), dar valorile nu sunt proprietăți ale lucrurilor, „posedarea" lor nu se referă la relația de inerent și, prin urmare, este de neînțeles cum pot lucrurile să fie purtătoare de valori. Purtătorii valorilor etice sunt personalitățile, iar acelor estetice – sunt opere de artă, înrudite, din punct de vedere ontologic, nu ca entități reale, ci ca entități intenționate. Jan Mukařovský a fost, de asemenea, apropiat de această direcție, dezvoltând o interpretare semiotică a valorilor (precum și diferențierea conceptelor cheie, în special a valorilor și a obiectivelor). Conform ierarhizării sale, ar trebui să se facă distincția dintre valorile existenței, intelectuale, etice, sociale și religioase (Anexa 1, fig. A1.1). Deci, putem observa anumite legături între conceptele și noțiunile de „valoare", „narațiune" și „simbol" studiind cercetările lui Jan Mukařovský și altor autori.

În tradiții germane idealismul axiologic a fost continuat de Fritz Joachim von Rintelen, care a făcut distincția între „valorile intrinseci" – în primul rând etice – și „valorile relative" – utilitare, precum și valorile „materiale" și „personale", valoarea ca obiect și cunoașterea valorică. Printre criticii axiologiei naturaliste ar trebui să îl remarcăm Rainer W. Trapp, care a dovedit caracterul neempiric al valorilor pe baza faptului că orice experiență este încărcată teoretic, iar în cazul experienței valorice nu există instanță independentă a „controlului" .

Analiștii conduși de Alfred Ayer au elaborat teza despre indefinibilitatea conceptelor valorice pe baza faptului că acestea nu corespund unui referent real nici în subiect, nici obiectului relației valorice. Conceptele și judecățile evaluative, de fapt, nu înseamnă nimic și exprimă doar anumite emoții. Această abordare emotivistă a subiectului axiologic este depășită de reprezentanți ai aceleiași direcții – James O. Urmson și Romano Harré, care explorează diferențele tipologice dintre judecățile de fapt și cele de valoare, corelându-le, respectiv, cu cele descriptive și enunțuri prescriptive. În lucrări mai recente, Harré subliniază distincția dintre

categoriile de *valoare* (incluse în sfera „dezirabilului") și interes, precum și trei clase de ființe despre care se poate spune că au *valoare*: 1) care au valoare pentru ei înșiși (oamenii), animale și poate ființe supranaturale) 2) având-o pentru alte ființe (cum ar fi fenomenele naturale perfecte din punct de vedere estetic); 3) având doar valoare „instrumentală" pentru alții (cum ar fi recolta, nisipul purtător de aur etc.).

Conceptul de valoare apare în antichitate [139] și continuă în filosofia lui Immanuel Kant și este dezvoltat în lucrările lui Rudolf Hermann Lotze, Wilhelm Windelband, Heinrich J. Rickert [594], Max Weber, Hermann Cohen, Max Scheler, Nikolay O. Lossky. Abordarea axiologică a unei opere de artă dezvăluie trăsăturile și proprietățile ei inerente, care, în tradiție, rămân în umbră sau sunt complet ignorate: capacitatea de a evoca un sentiment de satisfacție estetică cu formă, proporție armonică și completitudine. Creațiile artistice sunt în același timp implicate și chiar subordonate unor fenomene non-estetice. Potrivit lui Modest P. Mussorgsky, *„arta ar trebui să întruchipeze mai mult de o frumusețe"*. Esența artei este în conjugarea artei cu *valorile* cognitive, morale, filosofice și religioase. Autorul unei opere de artă acționează ca un purtător de orientări valorice care sunt întruchipate în lucrare (în primul rând, în starea ei emoțională: eroică, tragică, umoristică) și „întâlnește" cititorii [556].

O fațetă esențială a *valorii artistice* sunt realizările scriitorilor în sfera vorbirii propriu-zisă. Lucrarea, ca întreg discurs, recreează, în primul rând, un stil individual, unic, care poartă informațiile modalităților de înțelegere a lumii, atitudinilor comunicative și creative ale autorului. În al doilea rând, ficțiunea este receptacul și cel mai important focar al bogăției limbii naționale, ce influențează, la rândul său, formarea normelor acesteia [573].

În raport cu arta timpurilor moderne, rămân deschise și *criteriile de valoare*, semnificația artistică și normativitatea estetică. Foste coordonate tradiționale, opoziții:

a) estetic: frumos-urât, ideal-necorespunzător idealului, expresiv-ineexpresiv; b) epistemologice: de înțeles-neînțeles, autentic-fals, unidimensional-ambivalent, relevant-irelevant, rezonabil-nerezonabil; c) morale și etice: moral-imoral, bine-rău, normal-anormal, sacralizat-distructiv; d) emoțional-evaluativ: interesant-banal, place-displace, perceput-nu perceput etc. - și-au pierdut sensul. Doar inovația are valoare. Un personaj inovator poate sta la baza concluziei – o *operă de artă* există sau nu există. Conform acestui principiu se desfășoară diverse forme de artă contemporană, precum instalații, happening-uri, spectacole etc.

„Avangarda a pretins întotdeauna a fi o reelaborare universală a conștiinței oamenilor, fiind paradoxală, nu produce formule gata făcute și nu oferă anumite cunoștințe, sarcina ei este să provoace o căutare, să participe intelectual, să creeze noi experiențe, să pregătească

conştiinţa unei persoane pentru cele mai incredibile situaţii stresante şi cataclisme mondiale" [212, p. 125].

Postmodernismul respinge fundamental formularea problemei calităţii în raport cu o *operă de artă,* iar în ceea ce priveşte funcţionarea tradiţională a acestor concepte, ea pare a fi un fenomen de calitate joasă, în afara grilei de coordonate a criteriilor tradiţionale; pentru el nu există priorităţi rigide în materie de credinţă, predilecţii filosofice şi estetice.

Ca urmare a neautenticităţii teoretice în ştiinţa literară modernă, apar o mulţime de denumiri paralele pentru a desemna fenomene artistice de orientare postmodernă:

1. La nivelul determinării unui loc în lanţul culturilor succesive: postliteratură, metaliteratură, postavangardă, transavangardă, cultură marginală, artă alternativă;

2. La nivelul aprecierii rolului pe care această artă îl are în viaţa societăţii, o persoană, din punct de vedere al semnificaţiei sociale, psihologiei: contracultură, underground, literatură teribilistă, literatură de scandal, literatură în sistem de coordinate non-literatură, proză şocantă;

3. La nivelul definirii inovaţiei de conţinut: literatură new wave, „altă" literatură;

4. La nivelul definirii inovaţiei unei metode, gen, forme şi tehnici artistice, experiment formalist şi căutare estetică: neoavangardă, neomanierism, neobaroc, neomodernism, neonaturalism, neo- realism, artă pseudo-zen (formă fără conţinut).

O serie de cercetători, în încercarea de a determina direcţia cercetării moderne şi care se confruntă cu o lipsă de termeni, folosesc termeni paraleli şi chiar concurenţi (uneori în maniera unui oximoron): Romain Lothar – „modern după postmodern", Edward Fry – „nou modern", „protomodern" etc.

Olga Vanshtein în lucrarea sa se referă la tipurile de postmodernism identificate ca o ipoteză de lucru într-un grup ştiinţific condus de Hans Bertens şi Douwe W. Fokkema.

1. Primul tip se bazează pe tradiţiile avangardei, iar democraţia politică a avangardei şi orientarea directă către „realitatea brută" se opun în acest tip de postmodernism modernismului înalt, elitist, conservator politic.

2. Al doilea tip este asociat cu filosofia deconstructivistă a lui Jasques Derrida. Operele literare de acest nivel se disting prin structura lor multistratificată, bogăţia intertextuală, contextul cultural larg şi fragmentarea deliberată.

3. Cel de-al treilea tip este evidenţiat în mod arbitrar, întrucât vorbim de modificări comerciale ale oricărui fel de poetică, estompând graniţele dintre cultura înaltă şi cea populară.

4. Al patrulea tip afectează mai mult aspectele sociologice și psihologice decât cele literare. Aceasta este atmosfera generală a epocii, starea de spirit a secolului, reacția la conformismul tipic al civilizației occidentale [555].

Originalitatea *valorii artistice* se datorează particularităților purtătorului său – o operă de artă unică care completează asimilarea practică și teoretică a realității de către o persoană prin recrearea sa iluzorie, dublând ființa reală cu un cvasi-figurativ artistic-figurativ. Deși roadele acestei activități sunt măsurate după aceleași standarde valorice ca și fenomenele vieții reale – estetice și morale, politice și religioase, existențiale – ele au presupus o atitudine valorică deosebită față de ei înșiși, care s-a manifestat în fenomenul valorii artistice.

Recunoașterea *valorii* ca fenomen axiologic independent ar trebui să răspundă obiecțiilor acelor reprezentanți ai gândirii estetice care văd în valoarea artistică un fel de valoare estetică – „valoarea estetică a operelor de artă". O astfel de viziune este o consecință a reducerii pe scară largă a creativității artistice la crearea de frumos, după ideile susținătorilor „artei pure", sau la activitate „după legitățile frumosului", după binecunoscutele expresii a lui Karl Marx. Ideea, totuși, este că argumentele esteticienilor au fost respinse de teoreticieni, în primul rând de susținătorii conceptului de „Estetică și studii generale de artă" (Max Dessoir, Emil Utitz și mai târziu Jan Mukařovský și Roman Ingarden), și cursul real al dezvoltării artei în secolul al XX-lea, care a arătat cât de mult e depășită analiza pur estetică [195].

Specialiștii ruși au reușit să reflecte această problemă în mod repetat, inclusiv în cartea recent publicată „Aesthetics as a Philosophical Science"/ „Estetică ca știință filosofică" [537], așa că sensul principal al acestui concept oferă argumente suplimentare care decurg din interpretarea morfologiei valorilor dezvoltată aici. Întreaga istorie mondială a artei mărturisește că a combinat organic valorile estetice cu cele anestetice/extraestetice – așa sunt creațiile marilor artiști din toate domeniile artei, de la creatorii Parthenonului și ai Catedralei Notre Dame, marele poem al lui Dante și tragediile lui Shakespeare, picturile lui Rembrandt și simfoniile lui Beethoven, până la clasicii artistici ai secolului al XX-lea – lucrări de Thomas Mann și Mikhail Bulgakov, Dmitri Șostakovici și Bertolt Brecht, Serghei Eisenstein și Charles Chaplin, Pablo Picasso și Vera Mukhina, Aleksandr Solzhenitsyn și Joseph Brodsky ... În acest sens, ne referim la studiile lui Vladimir Dneprov despre operele lui Lev Tolstoi, Fiodor Dostoievski, marii romancieri europeni și americani ai secolului al XX-lea, mulți dramaturgi, artiști și compozitori ai epocii noastre [537].

Oamenii de știință au arătat în mod convingător că valoarea artistică este în toate cazurile o calitate integrală a unei opere de artă, în care se contopesc, adesea inconsecvent corelate cu

fiecare alta, valoarea sa estetică, atât morală, cât și politică, și religioasă și existențială. Regula generală poate fi formulată după cum urmează: cu cât este mai largă gama de fenomene de viață înțelese de artist, cu atât spectrul axiologic al recreării lor figurative într-o operă de artă este mai larg: deși, parafrazând vestitul aforism al lui Yevgeni Yevtushenko: „*Un poet în țara noastră este mai mult decât un poet*", aceste cuvinte pot fi atribuite nu numai poeziei, ci și oricărei arte mari, și nu numai autohtonă, ci și germană, mexicană, japoneză și australiană... în același timp, „mai mult decât poet" înseamnă că e un adevărat poet, indiferent de modul în care ar absorbi conținut non-poetic în opera sa, ceea ce face din valoarea estetică un „membru indispensabil" al acelei sinteze axiologice, care este valoarea artistic [537]. Astfel, să vezi poeticul și în conținutul ilustrativ al operelor literare de diferit gen ar însemna să apreciezi valoarea artistică a acestuia.

Apologeții „artei pure" au susținut că prezența unui conținut vital, anestetic în operele clasicilor le face „doar jumătate" din opere de artă, în timp ce în practică dorința de a obține artă „pură", distilată estetic, reducerea sarcinii creatoare la un „joc de formă", a dus la respingerea oricărei reprezentări și la crearea unor construcții plastice și sonore abstracte, la fel ca și abstracționiștii, cubo-futuriștii, fauviștii, litriștii, dodecafoniștii, constructiviștii; cu toate acestea, este clar că aceasta este doar una dintre pozițiile prezentate de istoria artei, iar poziția este extremă chiar și în limitele Modernismului; de aceea nu poate fi recunoscută ca cea mai înaltă manifestare, prin urmare, nu poate fi recunoscută ca cea mai înaltă manifestare a creativității artistice, prin care însăși esența ei ar putea fi determinată (mai ales că relativitatea acestei poziții este evidențiată de o reducere bruscă a influenței ei în arta Postmodernismului, care în diverse modalități redau artei conținutul său vital, punând în legătură deciziile problemelor estetice și anestetice/extraestetice: în cartea „Estetica ca știință filosofică" găsim exemple ale unei astfel de orientări a creativității postmoderne, căutând o sinteză a modernismului și clasicilor).

Ce explică acest „axiologism integrativ" al valorii artistice? Care sunt caracteristicile determinanților săi subiectivi și obiectivi?

Purtătorul *valorii artistice* este o *operă de artă*, adică un anumit fragment din realitatea vieții, transformată într-o realitate artistică; aceasta înseamnă că percepția operei există în două straturi ce necesită atât o înțelegere personală, co-creativă a realității semnificative de către artist, cât și o evaluare a modului în care, la ce nivel de talent și îndemânare, artistul a creat-o. Realitatea artistică pe care o trăim – „lumile" lui Honoré Balzac și Ernest Hemingway, Lev Tolstoi și Anton Cehov, El Greco și Salvador Dali, Modest Mussorgsky și Giuseppe Verdi – sunt fictive, iluzoriul și realitatea tradusă de artist, și nu adevărata ei „ființă existentă", determină originalitatea valorii artistice ca valoare însăși a acestei transformări – transformare holistică

estetic-anestetic semnificativă a ființei. Și pe latura subiectivă, originalitatea valorii artistice se manifestă în procesul psihologic pe care grecii l-au numit „catharsis”, descriindu-l mai exact ca un proces de experiență co-creativă-înțelegere a conținutului unei opere de artă. Aceasta înseamnă că acest proces este alcătuit dintr-o relație dialogică între două orientări ale psihicului – să înțeleagă conținutul de viață al operei în întregul său de probleme morale, politice și religioase, existențiale, estetice și să evalueze calitățile estetice ale formei sale.

Istoria criticii de artă, precum și experiența proprie a artistului, arată cât de diferite sunt forțele mentale care rezolvă aceste probleme și cât de dificilă poate fi relația lor, atât armonios, cât și conflictual, ceea ce depinde și de corelarea obiectivă a calităților conținutului spiritual al operei și a calităților formelor sale, interne și externe: așa s-au controversat în articolele critice ale lui Denis Diderot sau ale lui Gheorghi Plehanov înțelegerea morală și evaluarea estetică a picturii lui François Boucher, interpretarea sensului ideologic şi politic reacţionar şi a magnificei forme estetice a lucrărilor lui Knut Hamsun. Dar aceasta înseamnă că evaluarea și înțelegerea unei opere de artă se creează într-un dialog de diferite subiecte care coexistă în spiritul cititorului, privitorului, ascultătorului, criticului profesionist – cel pentru care este important să rezolve problemele vieții. În creație cel care este interesat doar de „cum este făcută” lucrarea, indiferent de conținutul ei problema de viață și, cel mai bine, în absența unui astfel de lucru, ceea ce interferează cu bucuria purului „joc de forme”.

Desigur, natura integrării axiologice în fiecare domeniu de artă depinde de specificul posibilităților sale spirituale și de conținut, care sunt semnificativ diferite în literatură și muzica instrumentală, în pictură și arhitectură, în cinema și arte aplicate; prin urmare, criteriile artistice – așa se numește pe scurt valoarea artistică – în fiecare zonă a creativității sunt diferite, ceea ce dă dreptul să vorbim despre valorile artistice la plural; acest drept dă și axiologiei și esteticii că înțelegerea artei se schimbă – la maeștrii renascentiști nu era la fel ca la cei medievali, la maeștrii barocului era diferit de la clasicişti, la moderniştii era diferit față de realiştii etc. În limitele în care arta rămâne artă, fără să degenereze într-o altă formă de activitate, rămân semne invariabile de artă, generate de legătura dialectică în ea a valorilor estetice și anestetice. Astfel, teza despre diferența fundamentală dintre valorile estetice și cele artistice capătă o argumentare suplimentară și destul de grea – la urma urmei, purtătorul primei este materialitatea reală a formei trădate și nu o realitate fictivă, iar atribuirea ei de valoare se realizează prin activitatea emoțională holistică a subiectului în cursul dialogului intern al diverselor sale „subiecte parțiale”, dintre care doar unul realizează o evaluare estetică a unei opere de artă.

În continuare spectrul valorii s-a închis și structura axiosferei a fost dezvăluită prin analiza ei de sistem. [554]

Semion Haskevich Rappoport a arătat în mod convingător modul în care evaluările estetice se corelează cu cele non-estetice într-o operă de artă: arta supune evaluarea estetică la filosofie, poli-idei teoretice și de altă natură, orice idealuri și, odată cu ele, obiectele considerate în lumina acestor idei. Potrivit lui, „arta își conduce întotdeauna evaluările evaluărilor în sens estetic" [536]. Mikhail M. Bakhtin a remarcat că „un obiect estetic include toate valorile lumii, dar cu un anumit coeficient estetic" [529].

Astfel, arta, opera ca activitate artistică se formează în „câmpul" valorii estetice, iar valoarea artistică este miezul, centrul acestui „domeniu". Pornind de aici, modelul grafic al principalelor aspecte ale artei este încadrată în „spațiul" valorii estetice, definit în modelul din Anexa 1. Fig. A1.2. Și coordonatele acestui model – relația dintre subiect și obiectul cunoașterii și activității, intersectându-se cu relația socio-psihologică dintre individ și societate – vor fi și coordonatele modelului principalelor aspecte ale artei și valoarea ei artistică [546].

Printre filosofii ruși poate fi remarcat Nikolay Onufriewich Lossky, care, după ce a criticat principalele teorii axiologice germane, a încercat să construiască un model valoric pe baza personalismului teist, apărând înțelegerea lui Dumnezeu ca cea mai înaltă „valoare în sine" (coincidența existenței și valorii), care este sursa întregii lumi valorilor create. Personalismul axiologic non-teist a fost dezvoltat de Mikhail Mikhailovici Bakhtin, care vedea în diversitatea indivizilor o multitudine de „lumi personale unic de valoare", insistând că nu poate exista o contradicție între ele, ci mai degrabă un „dialog" [513]. Și în prezent, în Federația Rusă se propun spre susținere tezele de doctorat în filosofie cu subiectul conflictelor valorice ca izvoare sau surse în creație [565]. De fapt, momentul sau subiectul conflictului valoric ar putea fi comparat cu momentul culminant dintr-o operă literară, moment de interes pentru designer de carte, grafician.

Mikhail Mikhailovici Bakhtin, cercetător al lucrărilor lui Dostoievski și Rabelais, precum și al problemelor de estetică, istorie și teorie a literaturii, sociologie personalității, axiologie (ca de altfel majoritatea savanților nominalizați), se considera în primul rând filosof care a dezvoltat problemele dialogului ca concept ideologic larg al cercetării umanitare. Din aceste poziții, Bakhtin a luat în considerare poetica lui Dostoievski și cultura comică, de carnaval a lui Rabelais, precum și problemele fundamentale ale vieții umane. În anii 1920, el a criticat conceptul psihologic al înțelegerii ca reîncarnare, când deja te obișnuiești cu gândul și

sentimentele autorului textului. El a subliniat, spre exemplu, că înțelegerea are un caracter dialogic și prin aceasta se deosebește de explicație.

În paralel cu studiul trăsăturilor artistice ale romanului din diferite epoci, Bakhtin ajunge la concluzia despre experiența fundamental diferită a timpului și spațiului în situațiile culturale în schimbare. Dacă analiza poeticii lui Dostoievski din anii 1920 poate fi separată doar pentru un studiu special de ontologia sa dialogică (precum și de conceptul de valoare culturală implicată în existență), atunci studiul lui Bakhtin din anii 1930 despre natura artistică a varietăților observaţiei culturale noi şi concrete este esențial [515].

Zona așa-numitei axiologii aplicate acoperă conceptul de „valoare” și adjectivul „valoric” în toate domeniile cunoașterii și activității umane (de la politică la medicină), și, prin urmare, duce în mod natural la „deprecierea valorilor” ca profund-personale [513]. Deci, caracterul universal sau sintetic, sinergetic, cu alte cuvinte, este adesea atribuit acestei noțiuni (Anexa 1).

Esteticianul rus Iuri Borev, analiza caracterul durabil al valorilor artistice în legătură cu progresul în artă [294]. Arta selectează din obiectul din viață ceea ce are importanța general-umană, considera Borev. Importanța și interesul general-uman al fenomenelor abordate prin artă, determină caracterul ei peren [295]. Desigur, nu toată arta e valoroasă în sensul durabilității, la orice etapă istorică s-au creat opere de caracter superficial, doar marele geniu poate observa și aborda original aspectul esențial al fenomenelor interpretate artistic. Ulterior autorul analizează esteticul ca valoare.

Interesante prin subiectele diferite sunt **publicațiile recente în limba rusă** despre aspectele de abordare a valorilor artistice.

Articol *О критериях оценивания художественной ценности* („Despre criterii de apreciere a valorii artistice”) de Adilbek Jantaev propune spre discuție criteriile de evaluare a valorii artistice, în care sunt analizate diverse opinii despre criteriile de evaluare a operelor de literatură și artă [521]. Irina P. Ciupina în articolul *Духовные и художественные ценности ремесленничества* („Valori spirituale și artistice ale meșteșugurilor”) pune în discuție atitudinea față de meșteșugul în artă, inclusiv în artă profesională, populară sau naivă [519]. Iuri V. Buhman în articolul postat în internet *Презентация художественных ценностей в сети Интернет* („Prezentarea valorilor artistice în rețele internet”) apreciază resursele de internet ca o nouă valoare a timpului. Articolul *Ценность постмодернисстской художественной коммуникации* („Valoarea comunicării artistice postmoderniste”) de Liubovi Aleksandrovna Baraș [490] este dedicat studiului valorilor comunicării artistice postmoderne. Se ia în considerare posibilitatea interpretării filosofice a contactelor dintre artist și privitor în afara

paradigmei subiect-obiect. Maria P. Matiușova în articolul *Антимония художественной и коммерческой ценности искусства* („Antimonia valorilor artistice și comerciale ale artei") [518] pune în discuție relația dintre valoarea artistică și cea comercială a artei. Autorul arată evoluția conștiinței estetice, susținând că valoarea artistică a unei opere de artă până la sfârșitul secolului al XIX-lea era direct legată de talentul creativ al individului. În lumea artistică modernă, potrivit autorului, există o intruziune constantă a banilor în artă și critică.

În spațiul românesc, ca pregătire inițială în plan analitic legat de tematica propusă cercetării noastre poate servi lucrarea „Estetica – interpretări și texte" semnată de autorul român Vasile Morar [166]. Cartea lui Vasile Morar este adresată în primul rând studenților, deci celor care încep calea de studiere în domeniu și reflectă teoriile esențiale conform apariției lor cronologice. Autorul abordează noțiunile de *valoare estetică,* atitudine estetică, judecată de valoare estetică, atitudine în fața agreabilului și frumosului, estetismul, statutul valoric și categorial al grațiosului etc. Interesante în acest context sunt ideile despre valoare estetică în raport cu teoria empatiei și compartimentul „De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei". Aici sunt amintite lucrările fundamentale în domeniu ca „Filosofia valorii" de Petre Andrei (1918) [51], „Introducere în teoria valorilor" semnată de esteticianul și istoricul literar român Tudor Vianu [249] etc. De fapt, cercetările acestor autori sunt bazate și pe investigațiile lui Nicolai Hartmann.

Vasile Morar în lucrarea sa menționează că estetica filosofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare: 1. Ontologia *operelor de artă* şi anume: a) teoria filosofică generală a construcţiei şi modului de existenţă al operei de artă în general; b) ontologia operelor aparţinând diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.). 2. Ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă. 3. Fenomenologia comportamentului artistic creator. 4. Problema stilului operei de artă şi relaţia acestuia cu valoarea operei. 5. Studiul estetic al valorii (valori artistice şi valori estetice, fundarea lor în opera de artă şi constituirea lor în trăirea estetică). 6. Fenomenologia trăirii estetice şi constituirea obiectului estetic. 7. Teoria cunoaşterii operelor de artă, a obiectelor estetice şi, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării). 8. Teoria sensului şi funcţiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viaţa oamenilor (Metafizica artei). Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relaţii unele cu celelalte şi nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filosofice. Deci, în mod special ne interesează teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice şi, mai ales, a *valorii estetice* (critica evaluării) [166].

Pentru tema valorii estetice Vasile Morar a ales texte reprezentative după cum se vede din Tudor Vianu şi Roman Ingarden, considerând „*că valoarea estetică* poate fi definită într-un mod sintetic prin următoarele caracteristici: a) ea este cea mai generală *valoare* specială, în sensul că ea se reflectă prin toate celelalte *valori* nefiind în final nici una dintre acestea; b) valoarea estetică este, în ultimă instanţă o valoare fenomenală şi nu o valoare substanţială în sensul că în cuprinsul ei contează fenomenul esenţial şi nu esenţa fenomenului, cum se întâmplă în cazul evaluării teoretice; c) valoarea estetică este o valoare dependentă de apariţie şi aparenţă, de raporturile de apariţie, după cum a demonstrat Nicolai Hatmann în „Estetica" sa; d) putem considera, pe urmele lui Tudor Vianu că nu există valoare estetică dacă nu ne plasăm fenomenologic în sfera valorii estetice; e) valoarea estetică este o valoare subiectiv-obiectivă (Liviu Rusu spune coniectivă) în sensul că există în acest caz un aport special al subiectului instaurator (formula consacrată în acest sens este aceea că nu există obiect fără subiect, iar ceea ce în gnoseologie este solipsism, în axiologia estetică este un fapt normal); f) valoarea estetică nu este reductibilă la configuraţia obiectului; g) valoarea estetică este întotdeauna alta în funcţie de receptor, ceea ce înseamnă că ea este saturată subiectiv prin multiplicarea la infinit a martorului individiual (tocmai de aceea avem o estetică a receptării dar nu avem o etică a receptării în sens strict, pentru că, valoarea etică nu depinde de receptarea morală; în schimb, valoarea estetică este sinonimul receptării tuturor straturilor obiectului estetic în autodesfăşurarea acestuia în experienţa estetică; h) caracteristica de nesuprimat a valorii estetice este impuritatea (Ion Ianoşi) acesteia (impuritatea derivă din aderenţa la suport a valorii estetice; în fapt există, o nevoie de suport, o sete de suport a spiritului omenesc: dacă am fi spirit pur n-am avea nevoie de suport şi, prin urmare nici de estetic); i) există o relaţie de solidaritate a valorii estetice cu suportul ei material, ceea ce este surprins excelent de către Umberto Eco în sintagma: imanenţa semnificaţiei în expresie; j) valoarea estetică leagă individualul de general într-un chip aparte; k) caracteristica valorii estetice este aceea de a se realiza prin totalizare, ea fiind precum un organism suficient sieşi; l) în fine, valoarea estetică se poate defini numai prin raportul de fundare reciprocă a valorilor şi, în acest sens trebuie cercetate, modurile de fundare ale acesteia pe valorile vitale, pe cele ale agreabilului, pe cele morale, teoretice şi ale sacrului (Nicolai Hartmann)" [544].

„*Valoarea estetică,* aşadar, este şi nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieţii. *O operă de artă* opreşte clipa în loc". (…) „ *Opera de artă* nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci *imaginea* în care acesta se rezolvă pentru conştiinţa noastră.

Această imagine este, însă, un lucru prin coerenţa ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume şi care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăşi un centru de valorificări umane" [544].

Iar în contextul analizei statutului valoric și categorial al *grațiosului* bazat pe ideile lui Nicolai Hartmann, ținem să accentuăm caracterul respectiv în vederea studierii imaginilor liniare și celor ce includ ornamente și alte elemente de decor, adesea prezente în imagini de grafică de carte, spre exemplu creația lui Boris Nesvedov, Valentina Neceaev, Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco [445] și alții. O altă apreciere importantă ce este inclusă în monografia de față se bazează pe ideea lui Liviu Rusu că de fapt frumosul este sinonim cu valoarea estetică, iar cea a lui Ion Ianoși – că frumosul este concept semnificativ. Toate aceste idei se includ în șirul unor concepții kantiene și post-kantiene despre sublim etc. Aici nu ne oprim pe ideile categoriilor estetice cum este tragicul, comicul, etc. Le putem analiza alături de ideile de valoare estetică și artistică, reieșind din contextul viziunilor multor savanți. Mai important în acest caz se arată conceptul despre operă de artă, în sens valoric îi atribuim și noțiunea de imagine artistică. „Opera, orice operă, este deci produsul finalist şi înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a fiinţei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă şi relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs" [544]. Relaţiile operei cu creatorul său sunt mai complexe, după cum vedem din desfăşurarea acestei analize.

Opera de artă apare ca: 1. produsul; 2. unitar şi multiplu, 3. înzestrat cu valoare, 4. obţinut prin cauzalitate finală, 5. al unui creator moral, 6. dintr-un material, 7. constituind un obiect calitativ nou, 8. original imutabil – şi 9. ilimitat simbolic." [544] Astfel, încă o dată observăm legăturile complexe ale tratării operei de artă sau imaginii din cadrul acesteia, iar caracterul simbolic ilimitat accentuează ideea valorii acesteia. Mai observăm că și saltul de la ontologie spre axiologie îl facem prin suport psihic și prin aportul ideal al conștiinței, precum mai relatează Vasile Morar.

Concepțiile lui Tudor Vianu despre valori sunt mult abordate și în diverse comentarii lansate în internet, spre exemplu în articolul „Valori artistice și de limbă în opera lui Mihai Eminescu". „M. Eminescu valorifică strălucit mituri fundamentale din cultura universală şi română; naşterea şi moartea cosmosului, istoria, geniul, înţeleptul, magul, dragostea, onirismul, mitul poetic, al creatorului, mitul dacic, al pădurii etc." [481]

Astfel, în baza conceptului lui Tudor Vianu, Constantin Șchiopu în articolul „Valori și atitudini în interpretarea operei literare" abordează ideea conflictelor de valori din balada

„Meșterul Manole” de Vasile Alecsandri și cazul interpretării romanului „Ion” de Liviu Rebreanu în care intriga este construită pe un conflict valoric. În concluzie, autorul subliniază că pus în situația de a participa la viața eroilor operei literare, de a-și exprima stările de conștiință, de a însuși anumite trăsături pe care le analizează în paralel cu cele ale personajului ales drept model cititorul (elevul) își va putea dobândi anumite concepții, care vor conduce la descoperirea treptată a propriei personalități [588]. În context, vom aminti ilustrațiile la „Meșterul Manole” semnate de autorii moldoveni ca Ilia Bogdesco și Eudochia Zavtur. În aceste ilustrații vedem contrastul abordării conflictului de valori și prin tonalități oferite de acești artiști plastici: plastica liniară de valorificare a albului din foaie de hârtie ca suport al ilustrațiilor semnate de Bogdesco și întunericul tragic în tonalitățile întunecate ale imaginilor semnate de Eudochia Zavtur. Deci, cele două stări de conștiință sunt prezentate grafic diferit de doi autori moldoveni, pe care am reușit să observăm cercetând mai multe surse istoriografice.

Lucian Blaga în „Trilogia valorilor” [60] a creat un început pentru altă lucrare a sa „Artă și valoare”. La fel, cunoaștem cât de mult apreciat este aspectul simbolistic al creației acestui autor român.

Interesantă este lucrarea altui autor român Mircea Maciu cu titlul „Știința valorilor în spațiul românesc” [154].

Deci, când avem în vedere domeniul creației artistice identificăm două mari categorii de valori și anume: valori estetice și valori artistice. *Valorile estetice* se referă la natură, viață socială, comportament, la unele produse tehnice („design”-ul) etc., suportul lor material având o altă finalitate. În aceste cazuri vorbim de frumosul natural, de frumusețea morală, de frumusețea unui obiect oarecare etc. *Valorile artistice* au în vedere strict domeniul artei, ca formă de manifestare a atitudinii estetice.

În opinia lui Petre Andrei „*Etica își pune problema normelor acțiunii, iar estetica se preocupă de intuiția frumosului, de artă și valoare artistică în general. Logica, etica și estetica sunt științe normative, între care există un adevărat paralelism*” [553; 51, p. 204]. Din acest paralelism rezultă, după Lalange, că „valorile științifice, etice și artistice, pot găsi acolo o lege comună și sunt ca fețe exterioare ale unei piramide care, întorcându-și spatele una alteia, tind totuși către același scop” [553; 51 , p. 204].

Valoarea artistică se poate defini ca fiind acea însușire a unei operei de artă care exprimă o apreciere asupra ei, apreciere în virtutea căreia operei respective i se stabilește locul, rangul ierarhic în cadrul unei scări de valori. Și aceste ranguri ierarhice, precum am observat de la bun început, au avut diverse abordări științifice, originale și utile în plan sintetic sau sinergetic.

Sursele istoriografice și cele din internet, oferă informații că *valorile estetice* sunt valorile de studiere figurativă (imaginară) a lumii în procesul oricărei activități umane (în primul rând în artă) bazată pe legile frumuseții și perfecțiunii. Atitudinea estetică este înțeleasă ca un tip special de legătură între subiect și obiect, atunci când, indiferent de interesul practic exterior, o persoană experimentează o plăcere spirituală profundă din contemplarea armoniei și perfecțiunii. Valorile estetice pot acționa sub formă de obiecte naturale (de exemplu, un peisaj), însăși persoana (celebra formulă a lui Anton Cehov: *la o persoană totul trebuie să fie frumos – chipul, hainele, sufletul și gândurile*), precum și alte obiecte spirituale și materiale create de om sub formă de opere de artă.

Valorile artistice reprezintă un set de proprietăți, calități, trăsături unice ale unui obiect, care indică semnificația socio-culturală universală a acestuia în domeniul artei.

Valorile sunt totul ce într-o *operă de artă* plastică ca pictura (sculptură, grafică, instalație etc.) nu poate fi cântărit, atins, măsurat cu o bandă de măsurare sau adunat cu unghia, ele sunt intangibile. *„Axiologia* [limba greacă (veche) *axia* – valoare, *logos* – teorie] *este disciplină filosofică care se ocupă cu studiul sistematic al originii, esenței, clasificării, ierarhizării și funcției sociale a valorilor; teorie generală a valorilor. Axiologia artei este perspectivă specifică asupra artei, care pune în centrul ei valoarea operei”*. [486]

A cunoaște, chiar și la modul general, criteriile în baza cărora evaluăm o operă de artă e foarte important pentru oricine este preocupat de gestionarea și valorificarea patrimoniului artistic național. Întrucât arta, prin ea însăși, încorporează o sumă de valori (etice, filosofice, morale, religioase etc.). De la început trebuie să atenționăm că în orice proces de evaluare intervine un anumit grad de subiectivitate determinat de implicarea elementului uman subiectiv prin natura sa. Societatea modifică de-a lungul timpului criteriile de valoare în funcție de idealurile (estetice, istorice, religioase, etice etc.) ale fiecărei epoci sau perioade istorice. De multe ori, creații considerate la un moment dat valori de referință, au dispărut după o anumită perioadă, au devenit desuete și au ieșit din sfera valorilor. Din mai multe definiții constatăm că valoarea (estetică, artistică) poate fi definită prin împlinirea conștientă sau spontană, a unor idealuri sau aspirații umane, raportate la legile progresului și la realizările umane.

Valoarea ar reprezenta, așadar: scopuri, dorințe, intenții. Deci trebuie să facem distincția între două categorii de valori: valori materiale și valori spirituale, între care există o interdependență, o interacțiune implicită.

O altă precizare ne atrage atenția că valorile pot răspunde și unor necesități sociale: de grup, de clasă, de epocă, de ideologie etc., fiecare dintre aceste categorii sociale constituindu-și

propriile sale criterii de valoare, ceea ce putem lesne verifica și pentru trecut cât și pentru prezent (observând „modelele” și „idealurile” fiecărei epoci). Când avem în vedere domeniul creației artistice identificăm două mari categorii de valori și anume: valori estetice și valori artistice.

Valorile estetice se referă la natură, viață socială, comportament, la unele produse tehnice („design”-ul) etc., suportul lor material având o altă finalitate. În aceste cazuri vorbim de frumusețea naturală, de frumusețea morală, de frumusețea unui obiect oarecare etc. Valorile artistice au în vedere strict domeniul artei, ca formă de manifestare a atitudinii estetice.

Valoarea artistică poate fi definită acea însușire a unei operei de artă care exprimă o apreciere asupra ei, *apreciere* în virtutea căreia operei respective i se stabilește locul, rangul ierarhic în scara de valoare.

Dacă vorbim de „apreciere” la modul general, ne gândim la o mare doză de subiectivism care intervine în actul evaluării artistice. Pentru a restrânge această doză de subiectivism este important să ne raportăm și la alte tipuri de *valori* care pot intra în componența criteriului de *valoare artistică*. Ne putem referi la *valorile* etice, la cele filosofice, la valorile politice, cognitive, religioase etc. Aceste referiri restrâng substanțial gradul de subiectivitate al aprecierilor.

Dacă dorim să apreciem *valoarea artistică* a unei ilustrații, ne vom raporta la conținutul ei și ne vom referi la criteriile care țin de arta grafică (iconografie, iconologie, naratologie, semiotică, simbolistică, modul de interpretare a temei: compoziție, stil, măiestrie tehnică etc.). Evaluarea trebuie să se raporteze, să fie adecvată genului artistic căreia îi aparține opera respectivă [212].

Dacă detaliem aspectul care privește criteriile de valorizare (de stabilire a valorii), vom identifica două categorii principale de criterii: 1) criterii estetice, cum ar fi: gradul de expresivitate, forța de sugestie, gradul de reprezentativitate /al temei, subiectului/, concordanța dintre intenția artistului și modul de realizare finală a operei, locul și rolul pe care îl ocupă lucrarea în cadrul unei serii tematice (să zicem în cadrul unei serii de ilustrații la poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu) sau a unei serii stilistice (în cadrul stilului Art Nouveau, realism sau decorativ etc.); 2) criterii extraestetice, care au în vedere: accesibilitatea în înțelegerea temei / subiectului, succesul sau insuccesul lucrării, importanța de moment a lucrării (legarea ei de un anume eveniment deosebit dar trecător); caracterul /sau funcțiile/ cu mesaj social etc., forța de sugestie, gradul de reprezentativitate /al temei, subiectului, concordanța dintre intenția artistului și modul de realizare finală a operei; 3) alte categorii de criterii care pot fi luate în considerare sunt: gradul de exprimare al caracterului național (specificul național

ideatic, tematic, plastic), gradul de integrare în arta europeană sau universală, gradul de noutate plastică sau tematică, gradul de originalitate și de expresivitate, capacitatea de a emoționa, de a influența sensibilitatea privitorului etc. [478]

Valoarea este un criteriu relativ subiectiv, dependent de mai mulți factori care diferă de la epoca la epoca, de la o cultură la alta, de la o persoană la altă, de la un domeniu al creației la altul etc.

Adevăratele valori se definesc a fi acele creații care trec peste timp, peste epoci, peste sisteme politice, economice sau religioase, care primeau recunoașterea unanimă a unui număr considerabil de oameni.

Valoarea, deci „etalonarea" unei creații de artă, reprezintă partea finală a unui proces numit valorizare. Valorizarea exprimă atitudinea subiectului (a evaluatorului, a privitorului) față de obiectul de studiu (opera de artă), pe baza criteriilor de evaluare stabilite sus-menționate. Prin valorizare, cel care face aprecierile „transforma" un obiect (chiar banal, comun) sau un produs artistic într-o componentă a unei scări de valoare [478].

În urma procesului de valorizare orice produs creat de mâna omului sau regăsit în natură, poate deveni o valoare, deci poate intra într-o colecție de valori. O pasăre, un mineral, un obiect de uz casnic, o piesă tehnică etc., în măsura în care sunt considerate rarități, elemente exponențiale pentru domeniul respectiv (adică au fost supuse unui proces de evaluare și de valorizare), pot deveni valori [478].

Este important să stabilim gradul de obiectivitate al actului de valorizare. În funcție de nivelul de cultură sau de apartenență la un anume grup (social, politic, religios etc.), s-au stabilit, în timp, trei categorii „de judecăți", adică de categorii de „evaluator": 1) judecata de gust, o formă primară, mai puțin evaluată, a judecății estetice, în care primează subiectivismul (potrivit cunoscutei afirmații, „nu-i frumos ce e frumos, e frumos ce-mi place mie"). Judecata de gust este determinată de afect, fiind nesigură, mobilă, imposibil de motivat logic („de gustibus non disputandum!"); 2) judecata estetică reprezintă, din contra, exprimarea logică, pe baza de concepte și argumente (criterii) specifice, a unei opțiuni. Judecata estetică este domeniul specialiștilor (a muzeografilor) care evaluează patrimoniul și-l studiază cu deosebită competență. Judecata estetică este aceea care asigură – de regulă – perenitatea unei opere. Ea face trierea între ceea ce este cu adevărat valoros și ceea ce poate fi apreciat drept pseudo-valori; 3) judecata de valoare reprezintă forma superioară a judecății estetice care are drept rezultat amplasarea unei opere de artă (evaluată deja din punct de vedere estetic), pe o anume scară de valori. Creațiile graficienilor de carte Theodor Kiriakoff, Elisabeth Ivanovsky, Boris Nesvedov, sunt considerate,

în marea lor majoritate, opere de o evidentă valoare estetică şi fac parte din categoria de „valori”. Specialiştii le-ar putea etalona pe o anume scară de valori: unele ar fi de valoare excepţională (cu toate că până în prezent nu fac parte, din acest punct de vedere, în categoria „Tezaur”, deşi ar fi fost posibil), altele însă sunt – comparativ cu primele – de mai mică valoare (sunt incluse în categoria patrimonială „Fond”) [487]. Este foarte important de reţinut că judecata de valoare poate schimba, la un moment dat, ierarhiile în interiorul unei epoci, a unui stil, în creaţia unui artist etc. Informaţiile respective pot fi completate studiind sursele istoriografice autohtone (publicaţiile doctorului habilitat Elena Ploşniţă [182]) şi româneşti (cercetările semnate de Ioan Opriş [173], Irina Oberlender-Târnoveanu [170] ş.a.), dar şi actele legislative [168] şi alte publicaţii [549], importante în această privinţă. În prezent, în Republica Moldova şi România sunt organizate diverse foruri ştiinţifice consacrate *valorilor* şi patrimoniului cultural şi artistic naţional. Este mult vorbitoare şi denumirea institutului de cercetare în care această temă este propusă spre analiză şi studiere, şi anume: Institutul Patrimoniului Cultural.

În momentul de faţă în toate instituţiile care sunt deţinătoare de valori de patrimoniu, continuă operaţiunea de fişare şi evaluare a bunurilor deţinute cu scopul de a se realiza un mai vechi deziderat şi anume acela de a se întocmi un Repertoriu Naţional al patrimoniului din Republica Moldova. Majoritatea ţărilor europene şi-au întocmit de mai multă vreme asemenea repertorii care, în ultima instanţă, ilustrează potenţa culturală şi spirituală a ţărilor respective demonstrate prin valorile patrimoniale deţinute în muzee şi colecţii [478].

Lucrarea „Discursuri asupra artei” a colectivului de autori români include ca subcapitol subiectul despre „Practici şi valori artistice contemporane: spre o hibridizare a metodelor esteticii şi sociologiei artei” [136]. Cunoaştem o serie de publicaţii editate de Iacob Bogdan, Mara Raţiu şi Dan Raţiu consacrate evoluţiei concepţiilor despre artă [187], cu caracter eshatologic [188] sau cele legate de noua problematică a virtualizării identităţilor de Aurel Codoban [83]. Găsim şi informaţii care accentuează valoarea timpului în aprecierea operei de artă. Aşa sunt considerate tablouri, sculpturi, lucrări grafice şi plăci de imprimare grafică originale, obiecte de cult religios de diferite confesiuni, obiecte de artă şi meşteşuguri, obiecte de uz casnic create cu mai bine de 50 de ani în urmă [502]. Cunoaştem tendinţa actuală devenită deja legitate a criteriilor de participare la expoziţiile de artă contemporană, valoarea operelor e apreciată şi din perspectiva că dacă lucrarea e creată în perioada ultimilor doi ani, aceasta e mai repede admisă la participare în expoziţie sau concurs de artă plastică. Aşadar, o apreciere se creează când analizăm anticariatul, alta – când apreciem valoarea actualităţii în artă.

În contextul analizei și studierii problemelor *valorilor artistice,* un rol deosebit îi revine graficii de carte în educația estetică a copiilor, viitoarelor personalități. Desenele din carte, ilustrațiile, sunt printre primele opere de artă plastică pe care un copil le întâlnește în viața preșcolară. Pe tot parcursul activității umane, procesul de devenire și formare continuă prin lectura cărților. Or, plăcerea estetică provocată de contemplarea unor ilustrații de carte este o valoare necesară și importantă la orice vârstă.

În prezenta lucrare, s-a propus o cercetare de sinteză a contextului istoric și teoretic referitor la studierea valorilor artistice și a principalelor categorii estetice precum narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, oferind opțiuni posibile de clasificare care determină criteriile de evaluare a operelor, stabilind obiective noi pentru următoarele cercetări. Narațiunea și simbolul sunt elemente componente necesare în crearea și aprecierea graficii de carte, și servesc criterii și categorii estetice fundamentale de valorificare a operei de artă pe parcursul evoluției istorice.

Calea pe care o parcurge manuscrisul în procesul de transformare în carte este complexă şi variată: ea începe la editură, trece în întreprindere poligrafică, se reîntoarce la editură şi de acolo iarăși la întreprindere. Astfel se repetă de mai multe ori, şi nu întotdeauna în mod similar. Dacă ne detaşăm de multitudinea proceselor individuale pe care le parcurge manuscrisul până devine carte, crearea cărţii ca obiect de artă o imaginăm ca o schemă mai simplă din două etape.

Prima etapă constă în stabilirea bazelor compoziţionale şi a mijloacelor de prezentare ale cărţii, crearea originalelor de prezentare şi prelucrarea detaliilor compoziţiei.

A doua etapă ţine de executarea formelor de tipar, tipărirea tirajului, procesele de broşurare şi cusut. Aceste etape au la baza lor sarcini diferite: conținutul lucrărilor, locul şi numărul de executori, şi ceea ce este mai important, esenţa şi specificul.

Obiectivul de bază al primei etape constă în compoziţia şi prezentarea adecvată, ca să corespundă mai reuşit conţinutului operei, tipului editării şi orientării pentru un anumit cerc de cititori. Acest obiectiv este nemijlocit legat de sarcina estetică – crearea cărţii ca obiect artistic, care unește toate elementelele ei, nu doar cele de subiect, decorative şi de reflectare (ilustraţii, prezentări de exterior şi de interior etc.), ci şi elemente precum sunt caracterele, formatul, câmpul etc., subordonând toate aceste legături de elemente legităţilor proporţionale şi ritmice. În mod paralel şi în relație cu sarcina conceptuală artistică se rezolvă aspectul material-tehnic şi posibilităţile economice ale proiectului iniţiat.

Obiectivul de bază al celei de-a doua etape constă în reflectarea reuşită prin mijloacele poligrafice al textului şi al materialului imagistic (originalele de prezentare), realizarea material-

poligrafică a compoziţiei propuse la prima etapă ca forme de tipar şi tipărirea întregului tiraj al cărţii. Însă, anume împreună cu latura economică şi tehnică în a doua etapă există şi obiective estetice ale creării cărţilor, deoarece mijloacele poligrafice includ posibilităţi de a executa reproduceri, tiparul textului, cotorul, selectarea adecvată a calităţii hârtiei şi cartea în întregime estetică ca aspect poligrafic. Aceste calităţi artistice ale mijloacelor poligrafice se relevă perfect în majoritatea operelor de artă a cărţilor, extraordinar de frumoase prin alegerea armonioasă a garniturilor, tiparul şi calitatea hârtiei, tuturor componentelor legate de partea tehnică, care actualmente sunt înlocuite cu machetarea, redactarea tehnică şi procesarea computerizată.

Aceste etape, mai ales, primul stadiu al primei etape presupun o cunoaştere absolută a textului operei literare. În perioada sovietică metodologia de lucru la carte era publicată în diverse ediţii consacrate problematicii respective [427], inclusiv şi cele traduse. Asemenea publicaţii includeau diverse exemple de studiere a operei, ca apoi mai reuşit să fie găsite concepţia de prezentare a cărţii, temele pentru ilustraţii, arhitectonica operei şi a cărţii, să fie alese formatul ediţiei, zaţurile, tipuri de caractere sau fonturi, să fie executate coperta şi cotorul, operarea cu diverse tipuri şi genuri de ediţii şi machete.

Astfel organizarea procesului de creare a cărţii şi designului acesteia depind de condiţiile istorice şi odată cu ele se schimbă, însuşi procesul ca atare în toate cazurile rămâne neschimbat şi constă din trei stadii consecutive:

Stadiul de pregătire, pe parcursul căruia apare, se dezvoltă şi se creează *conceptul designului*.

Acest stadiu constă din trei faze: 1) apariţia şi formarea conceptului; 2) transformarea conceptului în proiectul de design; 3) transformarea conceptului în model de proiectare sau machetă (fază suplimentară necesară, dar nu pentru orice ediţie).

Stadiul de execuţie a originalelor de design: copertele, supracopertele, cotoarele, forzaţurile, decorul interior, ilustraţiile şi redactarea acestui material.

Acest stadiu constă din două faze: lucrul la schiţe (căutări şi selectarea materialului ilustrativ, în caz dacă acesta este finalizat); lucrul la originale (sau selectarea ilustraţiilor din materialul selectat).

Stadiul compoziţional-tehnic.

Acesta din urmă constă din trei faze: 1) redactarea manuscrisului şi originalelor de design pentru procesare şi reprezentare; 2) prelucrarea formelor și matricelor de probă a reproducerilor pentru redactarea tehnică și procesarea la calculator; 3) prelucrarea materialului procesat pentru

tipar. Aceasta este schema primei *etape de editură* în procesul creării designului de carte [427, p. 22, 23].

În multitudinea lor, operele literare au anumite caracteristici generale şi neschimbate, pe care graficianul şi redactorul artistic trebuie să le cunoască în primul rând. Acestea sunt: 1) analiza şi comparaţia factorilor şi fenomenelor din natură şi societăţii, generalizări şi concluzii, făcute în baza acestei analize – deci, dezvoltarea logică a textului operei ştiinţifice, didactice, ştiinţifico-populare etc.; 2) caracterele umane, descoperite în *imagini artistice*, dezvoltarea subiectului, mersul fabulei, limbajul eroilor etc., sau, cu alte cuvinte, *imaginea artistică* a operei de artă literară; 3) compoziţia, construirea operei, nedescoperită de către autor în cadrul rubricilor sau descoperită în ele doar parţial, unilateral şi prin elemente exterioare; 4) arhitectonica operei, construirea ei, indicată de autor cu ajutorul rubricilor sau prin împărţirea lor în capitole, paragrafe, părţi etc.; 5) particularităţile istorice sau specificul timpului, reflectate în operă în timpul scrierii; 6) particularităţile utilizării de către autor a mijloacelor artistice şi stilul general al unei opere; 7) caracteristicile particulare ale unei opere literare, dedusă din orientarea la un anumit grup de cititori.

Deşi caracterul particularităţilor descrise mai sus este unitar, metoda şi tehnicile de studiere n-au acelaşi clişeu şi depind de domeniul literar, particularităţile individuale ale unei opere de artă literară şi de însuşi tipul ediţiei, conceptul general al designului.

Din punct de vedere al metodei de studiere toate operele literare pot fi împărţite în trei grupuri: 1) cele ce nu necesită material pentru ilustrare; 2) cele ce conţin material pentru ilustrare, dar nu cer o ilustrare obligată; 3) cele ce au nevoie să fie ilustrate în mod obligatoriu.

La rândul lor, fiecare din aceste grupuri pot fi împărţite în următoarele subgrupuri: 1) operele care pot fi studiate şi analizate de către grafician şi redactor artistic prin intermediul lecturii individuale; 2) operele specifice care cer cunoştinţe speciale.

Menționăm că și studierea graficii de carte se bazează pe principii similare și cere aprofundare și în asemenea structuri analitice.

Aceste particularităţi ale unor opere literare definesc metoda şi tehnicile sau procedeele de studiere [427, p. 52, 53]. Concepţiile şi principiile analitice abordate de autorii moldoveni și străini au servit ca sursă metodologică pentru studierea aspectelor de narațiune și simbol în evoluția valorilor artistice ale artei graficii de carte națională [217].

Ilustrația sau *imaginea artistică* în diferite abordări istoriografice se află în corelație cu diverse contexte de analiză a valorilor: estetice, artistice, socioculturale, antropologice, psihologice, pedagogice, etnice, etnografice și altele. În prezent, criteriile de valoare/nonvaloare

artistică ar putea fi explicate prin metoda hermeneutică și demonstrate prin metode tipologice, comparative etc. Înțelegem însă că aceste două calități (valoare și nonvaloare) nu sunt constante: receptarea individuală și colectivă se schimbă în raport de factori diferiți, inclusiv istorici.

În prezent, în procesul de interpretare a unei opere de grafică de carte frumosul, esteticul și artisticul sunt raportate la multiple aspecte extraestetice, adesea neobservate sau intenționat scoase din vizorul receptorilor. Sarcina noastră este de a readuce sau de reactualiza o parte dintre acestea.

În Republica Moldova, dezvoltarea culturii receptării și aprecierii fenomenelor artistice și estetice din punctul de vedere al formei și conținutului; formarea gustului artistic în corelație cu idealul moral și estetic, prin crearea unui tip deosebit de gândire imaginar-artistică; dezvoltarea sferei emoționale a personalității; îmbogățirea substanțială a proceselor vieții spirituale, dezvoltarea necesităților spirituale și formarea simțului estetic se datorează și conținuturilor poveștilor semnate de Ion Creangă, poemelor de Mihai Eminescu, poeziilor de Grigore Vieru, baladelor și eposului popular etc., fapt confirmat și prin concepția abecedarelor moldovenești, în care ele au fost incluse sau în alte diverse ediții repetate.

Comparând și analizând etapele evoluției viziunilor artistice și a interpretărilor plastice ale subiectelor narative ale operelor literare de referință în creația plasticienilor moldoveni și meditând asupra *valorilor estetice* ale edițiilor actuale comparativ cu cele precedente, am observat unele tendințe specifice artei din perioada sovietică în general (evoluția stilului realist spre decorativ și auster în diverse aspecte tehnice ale acestora). Fiecare ediție supusă cercetării a marcat o etapă istorică și a influențat evoluția artei grafice și a designului de carte din Moldova.

Când efectuăm o analiză comparativ-tipologică a ilustrațiilor pentru abecedarele, povești, balade, poezii etc., care vor servi drept variantă inițială de clasificare tipologică și morfologică a operelor de artă în domeniu, avem posibilitate să medităm asupra *valorilor artistice și estetice* ale graficii de carte moldovenești. Or, studiul de față a lărgit lista personalităților de referință, a esteticienilor care au lucrat și în domeniul criticii literare, lucrările cărora și în prezent, servesc bază teoretică și metodologică utilă în cadrul studierii valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești din perioada, 1945-2010.

Cartea ilustrată oferă cititorului o serie de *imagini artistice* inspirate din textul literar. *Imaginea artistică* este „un produs al imaginației”, înzestrat „cu valoare estetică”, este o reprezentare a realității înconjurătoare prin intermediul simțurilor, reflectarea ei artistică prin cuvinte (în literatură) [528], prin linii, culori, tonuri, volume (în artă plastică, inclusiv în grafică de carte) [208]. Problema executării și tratării *imaginilor artistice* exista de la începuturile

istoriei artelor universale şi rămâne actuală până în prezent. Noţiunea de *imagine artistică* destul de frecvent se utilizează în publicaţii despre arte plastice. Însă mai puţini cercetători au consacrat fenomenului respectiv investigaţii separate. În multiple aspecte, *imaginea artistică* a fost studiată de Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Charles Bouleau, Lionello Venturi, Cennino Cennini, Camilian Demetrescu etc. Aspectele respective în creaţie sunt reflectate şi în lucrările teoretice semnate de artiştii plastici, precum sunt Leonardo da Vinci, Fernand Léger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Janos Mattis Teutsch, artiştilor care au făcut grafică sau grafică de carte.

O *imagine artistică* este o imagine din artă, care este creată de autorul unei opere de artă pentru a dezvălui cât mai pe deplin fenomenul descris al realității. Imaginea artistică este creată de un autor ce dezvoltă cât mai complet lumea artistică a operei. În primul rând, prin imaginea artistică, cititorul dezvăluie imaginea lumii, mișcările complot-intrigă și trăsăturile psihologismului.

Pe de o parte, *imaginea artistică* este semnificantă (mediatoare materializată între obiectul estetic, opera, şi receptorul lui) cu valoare estetică, deci obiectualizare într-un material anumit: culoare, sunet, corp material tridimensional (pictură, bronz, lemn, fildeş etc.), a unui elaborat al fanteziei artistice [46, p. 171-172]. „*Imaginea artistică este constituentul gândirii artistice, aşa cum este conceptul constituentul gândirii ştiinţifice",* este menţionat în *Dicţionar de estetică generală*, publicat în 1972 [46]. Însă după anii 1950, odată cu apariţia *conceptualismului* în artă, se observă că noţiunea de *concept* este utilizată ca constituent al gândirii artistice.

Imaginea artistică reprezintă unitatea dialectică contradictorie între elementele ei constitutive: material şi ideal. Considerată în această unitate dialectică, *imaginea artistică* nu este un simplu semnal, nu informează doar despre o existitenţă obiectuală, ci semnifică o reacţie umană în prezenţa realităţii, reacţia sensibilităţii artistice. În acest sens, *imaginea artistică* constituie şi unitatea dialectică între general şi individual. Prin intermediul existenţelor ei materiale, cu caracter de unicat, se înfăptuieşte reflectarea în conştiinţa artistică, a unei relaţii cu caracter de generalizare între om şi realitatea naturală şi socială. Spaţiul şi timpul în care există *imaginea artistică* nu sunt spaţiul şi timpul fizic, uniforme şi fără coloratură, ci un spaţiu şi un tump ideal al artei, altul decât cel obiectiv pe care-l studiază ştiinţele. Fantezia artistică dă dreptul la ranversarea, dilatarea sau densificarea timpului, la deformarea spaţiului fizic în vederea înfăptuirii unei imagini artistice capabile să semnifice trăiri umane. Procedeele de tipul *flash-back*-ului cinematografic sau al perspectivelor picturale, care nu se calchiază după cele ale

geometriei descriptive, dau imaginilor artistice capacitatea de a căpăta o profunzime semantică specifică, alta decât acea a conceptelor ştiinţifice. Perspectiva spaţială diferă de la o epocă istorică la alta, sau chiar de la un artist la altul, în funcţie de spaţiul artistic, acela în care se proiectează semnificaţiile umane.

Pe de altă parte, din punctul de vedere etimologic, *imaginea artistică* înseamnă şi reprezentarea plastică a unui obiect sau a unui tablou din realitate prin mijloace artistice; reprezentare plastică a unei fiinţe etc. făcută prin fotografiere, prin desen etc.; reflectarea artistică a unui obiect, a unui peisaj etc. făcută prin sunete, prin cuvinte, prin culori etc.

Imaginea artistică este un produs al imaginaţiei cu valoare estetică. Imaginile artistice pot fi: vizuale, auditive, tactile (la pipăire), olfactive, gustative, dinamice, chinestezice (senzaţie ce sensibilizează omul), cromatice etc. Aşa este natura lor sensibilizatoare.

Corelarea ideilor despre imagini artistice şi valorificarea principiilor de abordare tehnică şi stilistică a acestora se observă analizând creaţia lui Isai Cârmu [209].

Imagologia este o ramură a sociopsihologiei ce cercetează sistematic reprezentările pe care le au popoarele sau clasele sociale despre ele însele [88, p. 475]. Aceasta ţine de dialectica realului şi imaginarului.

Adjectivul *imagistic* (imagistică, imagistici) se referă la imagini, de imagini, cu imagini. Iar la nivel substantivat înseamnă gen de poezie sau de proză în care predomină imaginile; sau semnifică ansamblul de imagini care există în asemenea creaţii.

În concepţia lui Pierre Francastel *operele* picturii erau definite ca *sisteme de semne* care pot fi cercetate prin metode riguroase, atrăgându-se atenţia că nu anecdotica subiectului contează cât mecanismul individual care l-a făcut lizibil şi eficace. În privinţa imaginii artistice Francastel considera: „*Artistul ia valori din mediul ambiant. El le traduce, le transpune, le dă corp. Factura depinde de artist, semnificaţia de societatea care l-a format şi instruit*". Problema obiectului figurativ şi problema formei l-au făcut să ia în considerare problema *imaginii*. False erau pentru el teoriile care văd în imagine o copie a realului, fiind evident că asemănarea operei figurative cu anumite aspecte selecţionate ale realităţii este produsul artei şi nu efectul unui mecanism de transfer, implicând o viziune antropomorfică a naturii. Cu toate acestea, caracteristicele imaginii artistice sunt departe de a fi definite cu precizie. Nu e clar, dacă imaginea figurativă poate să fie confundată cu imaginea mintală sau dacă rolul ei este de a face absentul prezent. În acest context apare şi problema *imaginarului*. Francastel se întreba: *„…oare imaginea figurativă nu este, dimpotrivă, un fel de închipuire, o realitate strict conceptuală, distinctă atât de semnele fixate pe suport, cât şi de reprezentările mintale ale creatorilor şi ale spectatorilor?"* [117, p. 159-160]

Orice imagine implică asocierea unui concept şi a unui semn. Nu e corect să considerăm izolat semnul şi apoi conceptul. Redusă la semn, imaginea nu semnifică (Francastel). Şi nu există un al treilea termen între semnificant şi semnificat. Elementul asociativ se află la baza ilustrațiilor semnate de graficianul de carte Mihail Brunea [193].

Există şi problema tratării imaginilor la nivel de amintiri sau chiar acelor situate în spirit. În imagine se pot vedea combinaţii de conduite – gesturi – senzorio-motrice şi reprezentări. Prin elementele sale, imaginea este un reflex al experienţei comune unui anumit număr de indivizi. În concepţia lui Francastel, imaginea prin esenţa ei este şi o elaborare, o creaţie, a unei lumi, nu absolute, cum se spune mereu, ci ireale şi în fiecare moment deformabile, suficient de imaginare pentru a fi maniabilă şi prevăzută, astfel, cu conţinuturi foarte variabile, cu singura condiţie a respectării unora dintre elementele sale şi, mai ales, a schemelor sale de asociere. Trebuie făcută distincţia între obiectul figurativ şi imagine, între medium şi reprezentare. Dialectica perceputului, a realului şi imaginarului implică noţiunea de *semn-releu*. Mai există şi multiple tratări ale procedeelor, mijloacelor şi tehnicilor folosite pentru a materializa imaginea născută în spiritul său. Analiza imaginii este însăşi reconstruirea schemelor de gândire care au condus creatorul la realizare, în spiritul său, a unui asamblaj nu de semne, ci de elemente extrase, în mod simultan, din amintirile sale, din amintirile altuia, din senzaţiile de ordin diferit. Noţiunile de loc, de spaţiu, de timp şi de cauzalitate capătă astfel sensuri noi.

Trebuie să luăm în considerare că narațiunea și simbolul la fel fac parte din particularități indispensabile ale imaginii artistice.

Imaginea artistică este tratată categorie generală a creaţiei artistice: formă proprie artelor de reflectare, de tratare şi însuşire a vieţii prin crearea obiectelor de influenţă estetică. Prin imagine artistică adesea se subânţelege un element sau o parte a întregului, un fragment (detaliu) independent sau care are un conţinut independent (spre exemplu, imagini simbolice).

Într-un sens mai general, *imaginea artistică* este un mod de existenţă a operei de artă, analizat din aspectul expresivităţii, energiei şi semnificaţiei expresive. Printre alte categorii estetice ea a apărut relativ mai târziu, cu toate că poate fi întâlnită în concepţiile lui Aristotel despre *mimesis* – despre imitarea liberă de către artist a vieţii în posibilitatea ei de a crea obiecte cu un conţinut interior şi despre purificarea estetică (catharsis). Cunoaștem cercetările autorilor ruși consacrate imaginii artistice în domeniul graficii de carte, precum și aspectelor mai înguste ale acestora [520].

În dezvoltarea lor artele, pornind de la tradiţia antică, se apropiau de meşteşug, măiestrie, şi astfel la începuturile ei locul mai important aparţinea artelor plastice. Pe atunci în ştiinţele

estetice se utilizau noţiunile de *canon,* mai apoi de *stil* şi *formă*, prin intermediul cărora artistul lua atitudinea faţă de material.

Materialul prelucrat artistic e ideal, ceva asemănător cu gândirea, şi e conştientizat doar atunci când pe prim-plan sunt evidenţiate artele „spirituale", literatura şi muzica. În estetica hegeliană şi post-hegeliană noţiunea de *imagine artistică* era un produs al gândirii artistice în opoziţie cu gândirea abstractă, ştiinţifică – silogisme, deducţii, concluzii, demonstrări, formule. De atunci aspectul universal al imaginii artistice este pus la îndoială.

La nivel de tematică, o atenţie deosebită s-a acordat *imaginii artistice* în perioada sovietică [208, 540]. Actualmente tema respectivă îi preocupă pe folosofii şi cercetătorii contemporani. Estetica contemporană analizează teoria *imaginii artistice* ca cea mai progresistă şi de perspectivă, care înlesneşte descoperirea naturii originale a artefactului.

Sunt evidenţiate diverse aspecte ale *imaginii artistice*, care demonstrează apartenența ei mai multor sfere de cunoaştere şi de existenţă umană.

În aspect ontologic *imaginea* este o existenţă ideală, un fel de obiect schematic, cel care se află în afara substratului material. În aspect semiotic imaginea este un semn, mijloc de comunicare în cadrul unei culturi sau mai multor culturi. În aspect gnoseologic imaginea este invenţie, ficţiune. Astfel, ea poate fi privită ca ceva relativ, admisibil, ipotetic, dar despre existenţa căruia nu putem să spunem nici „da", nici „nu", ceva nelocalizat concret, care nu se ştie dacă a avut loc în realitate, dar care nici nu este exclus din realitate. În aspect estetic imaginea artistică este prezentată ca organism asemănător cu cel viu, care n-are nimic inutil, de prisos, întâmplător şi care creează impresia de frumuseţe în unitate perfectă şi conştientizare finală a tuturor părţilor şi elementelor. Ea reprezintă o existenţă autonomă a realităţii artistice, finisată, deci un „organism".

În calitate de „organism" *imaginea artistică* este autonomă, iar în calitate de obiect ideal este obiectivă (aidoma unui număr, unei formule), în calitate de admitere este subiectivă, şi în calitate de semn intersubiectivă şi comunicativă, realizabilă în formă de „dialog" între autor-artist şi destinatar-receptor, şi în acest sens nu este nici obiect, nici gând, ci proces bilateral [208]. Imaginea artistică din domeniul graficii de carte este mult influențată de aspecte ale „narațiunii" și „simbolului" din cadrul acesteia. Deși relațiile lor pot fi tratate reciproce, prezența elementelor narative și simbolice în imagine a servit și ca formă de evaluare a operelor de artă, criteriu sau categorie estetică.

Adevărul artistic este o reflectare în operele de artă a vieții în conformitate cu propria sa logică, pătrunderea în sensul interior a ceea ce este descris.

Astfel, constatăm că studierea noțiunilor și fenomenelor legate de *valoarea artei* graficii de carte are un caracter sinergetic sau sintetico-sincretic și pe lângă aspectul pur cognitiv, filosofic abordează și cele de comunicare, etnice, culturale, sociale, politice și chiar economice, iar criteriul educativ valorificat și prin lozincile sovietice totuși în continuare se prezintă ca o valoare perenă. În acest context, un subiect aparte se anunță prin studierea valorilor ilustrațiilor de carte, în special celor pentru copii. Ilustrației artistice nu i se acordă întotdeauna atenția cuvenită: ea este adesea folosită doar ca material didactic – mijloc de recunoaștere a personajelor, în timp ce rolul ilustrației într-o carte, și mai ales într-o carte pentru copii, este mult mai important și mai complicat. Ilustrația de carte oferă copilului orientări valorice nu numai în ceea ce privește binele și răul, ci și mijloacele de expresivitate ale artei plastice, din care ele reprezintă un gen aparte. Artiștii – ilustratorii de cărți pentru copii au creat multe exemple frumoase de artă originală. Privind o carte ilustrată, un copil are adevărată bucurie și plăcere din descoperirile creative ale artistului, din consonanța interioară a imaginilor literare și vizuale. Ilustrația oferă spațiu propriei creativități a copilului, imaginației sale.

În cadrul cercetării de față, s-a propus o nouă sarcină de studiere și de abordare metodologică de analiză a graficii de carte moldovenească din perioada 1945-2010. Valorile estetice se referă la produsele de design etc., suportul material al acestora având un alt scop. În aceste cazuri vorbim de frumusețea unor obiecte sau imagini de artă. Valorile artistice sunt strict considerate domeniul artei, ca formă de manifestare a atitudinii estetice. Valoarea artistică poate fi definită ca operă de artă ce exprimă o apreciere a acesteia, o apreciere în virtutea căreia operei îi este stabilit locul, rangul ei ierarhic într-o scară de valori. Dacă vorbim de „apreciere" în general, ne referim la o doză mare de subiectivism care intervine în actul evaluării artistice. Pentru a diminua această doză de subiectivism, trebuie să analizăm și alte tipuri de valori care pot face parte din criterii ale „valorilor artistice". Acest material constituie un studiu introductiv în cercetarea valorilor artistice ale graficii de carte din Moldova, perioada 1945-2010.

La criterii și categorii estetice de valorizare a artei graficii de carte adăugăm *narațiunea* și *simbolul*. Evidențiind importanța acestor noțiuni în procesul de apreciere a valorilor în imaginea artistică sau ilustrația grafică, am consacrat acestor subiecte un capitol separat.

1.1. Analiza principiilor metodologice abordate în studierea graficii de carte moldovenești din perspectiva valorilor artistice

Metoda artistică este un set al celor mai generale principii ale asimilării estetice a realității, care se repetă constant în opera unui anumit grup de scriitori (autori) care formează o direcție, o tendință sau o școală. Metodele de analiză a operelor de artă plastică includ anumite principii conceptuale, comune în esența lor [211].

Conceptul artistic este o interpretare figurativă a vieții, a problemelor acesteia într-o operă de artă, o orientare ideologică și estetică specifică atât a unei opere separate, cât și a operei artistului în ansamblu [544].

În studiul artelor plastice interpretarea științifică este una dintre cele mai importante metode legate de analiza operelor de artă plastică. Acest subcapitol este dedicat studierii hermeneuticii în dezvoltarea istorică a acesteia, ca una dintre teoriile interpretării. Mulți cercetători au studiat hermeneutica în diverse aspecte. Aici ne propunem să realizăm o scurtă descriere a dezvoltării hermeneuticii ca teoriei a interpretării artelor plastice.

După desființarea URSS, în spaţiul postsovietic critica artelor plastice a schimbat caracterul ei de propagandă şi educaţie într-o altă direcţie, mai puţin ideologizată. În aceste condiţii a apărut necesitatea formulării unor noi principii metodologice adecvate cerinţelor timpului. Actualmente, se vorbeşte despre o hermeneutică artistică, fiind înţeleasă ca metodologie a interpretării operelor de artă. Până în prezent, studierii unor etape istorice legate de procesul interpretării şi tratării operelor de artă plastică, inclusiv grafică, în contextul evoluţiei hermeneuticii s-a acordat mai puțină atenție.

În general, procesul de studiere a unei opere de artă plastică presupune o interpretare a acesteia sau chiar mai multe interpretări. Arta graficii de carte, spre exemplu, prin imagini şi design utilizează textele scrise. În procesul tratării unor asemenea opere drept metodă de bază poate servi hermeneutica.

Există mai multe definiţii ale hermeneuticii. Spre exemplu, (din limba greacă: ερμηνεια – a interpreta, a tălmăci) aceasta reprezintă în filosofie metodologia interpretării şi înţelegerii unor texte. Astfel, putem vorbi despre hermeneutica greacă antică şi a.m.d. [285, pp. 447-478.]. Se presupune că denumirea derivă de la numele zeului grec Hermes, mesagerul zeilor şi interpretul ordinelor lui Zeus.

În alte variante hermeneutica (din franceză *hermenéutique,* din germană *hermeneutik)* este ştiinţa care se ocupă cu interpretarea textelor vechi (biblice); sau este o disciplină (considerată şi artă) care se ocupă cu înţelegerea şi interpretarea monumentelor, cărţilor şi a

textelor vechi; teorie a interpretării semnelor ca elemente simbolice ale unei culturi; ştiinţa sau arta de a interpreta vechile texte religioase, în esența lor simbolice, obscure, criptice; rezultatul interpretării; ştiinţa sau metoda interpretării fenomenelor culturii spirituale; ansamblul tehnicilor de descifrare a unui dat simbolic, teorie a procesului de interpretare a semnelor etc. Aceste divergenţe se explică prin faptul că hermeneutica la diferite etape istorice avea diferite obiecte de studiere. Astfel, în diverse surse, dicționare, inclusive cele online, găsim mai multe definiții care se completează şi pot alcătui o temă separată de cercetare.

Obiectul hermeneuticii, apărută în secolele al XV-lea şi al XVI-lea în perioada dezvoltării Umanismului. Hermeneutica iluministă avea sarcina de a concilia între autoritatea tradiţiei şi exigenţele raţiunii. Critica tradiţiei trebuia făcută în mod raţional, dar raţiunea însăşi era un produs al tradiţiei.

În decursul timpului, hermeneutica devine mai amplă, având tendinţa de a da un sens comprehensibil tuturor scrierilor greu de înţeles, devine astfel o teorie generală a regulilor de interpretare. Punând accentul pe conţinut şi semnificaţie, indiferent de formă sau amănunte de redactare, hermeneutica se deosebeşte astfel de exegeză. La rândul ei, noţiunea *exegeză* (din franceză *exégèse*, din latină *exegesis*) înseamnă interpretare, comentare, explicare istorică şi filologică a unui text literar, religios, juridic. Totuşi, există şi părerea că hermeneutica este *ştiinţa exegezei.*

Hermeneutica, în concepţia populară, desemnează o interpretare, exegeză sau explicare. Ca știință, ea nu este o simplă interpretare ci o teorie generală a interpretării, o teorie despre interpretare, o reflecţie teoretică despre activitatea de interpretare. (Să avem în vedere că în procesul hermeneutic are loc o permanentă decodificare; hermeneutica ia forma teoriei generale a limbajului, ceea ce vrea să spună că nu există interpretare decât acolo unde este un înţeles ascuns). În acest sens, studierea miniaturii şi artei caligrafice medievale, precum şi a artelor plastice în general sunt legate nemijlocit de hermeneutică care poate servi ca metodă de bază a acestuia.

Există două orientări cu privire la hermeneutica, la sarcinile şi posibilităţile ei. Astfel, după Schleiermacher, hermeneutica este o artă ce instituie reguli clare de interpretare. Prin aceasta definiţie, observăm caracterul normativ al hermeneuticii precum şi necesitatea acesteia (putem spune că apariţia unei hermeneutici era la fel de necesară ca apariţia logicii în antichitate). Pentru alţii (cum ar fi Martin Heidegger [132], Paul Ricoeur [439]) hermeneutica trebuie să renunţe la acest ideal al normativului şi să devină o fenomenologie, o reflecţie a fenomenului interpretării.

Conceptul de interpretare are mai multe accepţii. Astfel, dacă se presupune că orice limbaj cere o interpretare (permanentele decodificări ale unui limbaj), atunci hermeneutica ia forma teoriei generale a limbajului. Însă, după cum spunea Nietzsche, nu putem vorbi de interpretare doar acolo unde este un sens ascuns, şi unde nu există expresii clare. În acest caz, interpretarea este actul de transformare a ceea ce părea neinteligibil, obscur, misterios, în inteligibil. Obiectul hermeneuticii filosofice este transformarea a ceea ce este obscur în expresii clare şi nu poate fi unul marginal, ci unul fundamental, înţelegerea fiind absolut necesară. Nietzsche credea că nu lumea în sine este esenţială, ci felul în care un anumit om înţelege un fapt istoric, căci nimic nu este fapt pur, totul este interpretare. Tocmai universalitatea fenomenului interpretării stă la baza filosofiei ca ştiinţă. Având în vedere acestea, putem spune că modernii au pus bazele diverselor hermeneutici având conştiinţă clară a necesităţii unei hermeneutici universale (Dilthey). Sunt consemnate perioade în care problema interpretării este acută, fiecare perioadă reprezentând ruptura de tradiţii (în fond, evoluţia este o istorie a crizelor). În secolul al XVII-lea, apar o serie de tratate hermeneutice ce conţin reguli de urmat pentru stabilirea sensului exact al interpretării, hermeneutica fiind un organon al ştiinţei apărut după Renaştere. Kant, implicând subiectul cunoscător chiar şi în domenii precum matematica şi fizica, redefineşte şi conceptul de hermeneutică. Lui îi urmează romanticii germani (Schlegel şi Schleiermacher). Ei redefinesc hermeneutica astfel încât ea să cuprindă şi aspectul subiectiv al fenomenului interpretării, păstrându-se şi regulile stabilite în mod tradiţional.

Astfel, în viziunea romanticilor germani, hermeneutica devine fundamentul tuturor ştiinţelor istorice, nu numai al teologiei, ruptura având loc odată cu Schleiermacher. Tot atunci se pun bazele şcolilor de recuperare a textelor originale (nepervertite de tradiţie). Schleiermacher detaşează hermeneutica de un domeniu anume şi o întemeiază ca teorie generală a interpretării. După romantici, secolul al XIX-lea este secolul istorismului, secol în care se descoperă efectiv istoria. Aspectul inconştient al creaţiei a favorizat interpretarea psihologică a urmaşilor. Hermeneuţii (Dilthey, Droysen, Rainken) ce erau preocupaţi să ofere o critică a raţiunii istorice, ca fundament a ceea ce neokantienii precum Windelmonnt şi Rickert au numit ştiinţe ale spiritului. Astfel, hermeneutica este legată de caracterul ştiinţific al disciplinelor spiritului. Pentru Dilthey, interpretarea ar fi imposibilă dacă expresiile de viaţă ne-ar fi în întregime străine; ea nu ar fi necesară dacă în expresiile de viaţă s-ar cunoaşte totul; între aceste doua extreme îşi are locul hermeneutica.

În secolul al XIX-lea, filosofii şi Wilhelm Dilthey au lărgit orizontul hermeneuticii, incluzând şi cititori în procesul de analiză. După Schleiermacher, în actul lecturii, cititorul lasă

libere intenţiile autorului. Interpretarea ar înseamna atunci, încercarea de a se pune în situaţia autorului şi, retrăind actul creaţiei, să se descopere sensul posibil al operei de artă.

Friedrich Schleiermarcher (1768-1834) a fost preocupat, la început, de hermeneutica sacră, susţinând, însă, şi cursuri de hermeneutică generală. În viziunea filosofului german, hermeneutica reprezintă o artă a înţelegerii, existând mai multe hermeneutici speciale. Referitor la termenul de înţelegere, trebuie să spunem că aceasta înseamnă gândire, plecând de la expresia lingvistică, ea poate apărea ca discurs, într-o anumită comunitate, dar şi ca transpunere a spiritului viu în lumea obiectelor. Astfel, hermeneutica ar avea în vedere latura gramaticală, dar şi cea personală a interpretării.

Hermeneutica lui Friedrich Schleiermacher se divide în teoria interpretării gramaticale şi teoria interpretării psihologice. În continuare, facem o distincţie între cele două tipuri de interpretare propuse de Schleiermacher. Astfel, primul fel de interpretare se referă la gramatică, care, în viziunea lui Schleiemacher, exprimă alteritatea limbajului, care stabileşte relaţiile între oameni, astfel omul fiind limbaj. Aici ţinem cont de textul integral, de sens şi, nu în ultimul rând, de autorul textului. În cazul interpretării psihologice, textul e o expresie a vieţii, sensul e intuit, simţit, devenind divinaţie sau empatie. Interpretul intră în rezonanţă cu spiritul autorului. Această interpretare vizează individualitatea care e mai presus de înţelegere generală. Din punct de vedere psihologic, limbajul se află în slujba autorului. În titlul cărţii lui Florin Maxa întâlnim termenul de comprehensiune. În gândirea lui Schleiermacher, acest termen reprezintă actul de reconstrucţie, ce porneşte de la momentul viu al concepţiei. Acceptul din gândirea lui Schleiermacher, concept amintit de Maxa, se referă la hermeneutica lui Schleiermacher ce se bazează pe intropatie şi empatie. Hermeneutica e arta înţelegerii mutuale.

Această idee este redată în cartea lui Florin Maxa, în capitolul Hermeneutica lui Schleiermacher. De la bun început ne vorbește că hermeneutica, în viziunea lui Schleiermacher, este arta înţelegerii şi că hermeneutică generală nu există. Hermeneutica este arta de a înţelege discursul celuilalt, deci dialogul, ce duce la o înţelegere a conţinutului gândirii, ceea ce se întâmplă doar prin intermediul limbii. Referitor la limbă, Schleiermacher afirmă că limbajul este condiţionat de actele autorului discursului. Maxa ne mai vorbeşte despre ostensiunea care râvnește acceptul, ce trebuie să se integreze. În acel moment apare claritatea, care, aşa cum afirmă Schleiermacher, trebuie căutată. Înţelegerea greşită (neînţelegerea calitativă şi cantitativă), spune Schleiermacher, trebuie evitată. Neînţelegerea este definită de Schleiermacher ca fiind urmarea unei convingeri prealabile, ceea ce e o eroare sau o preferinţă situată în proximitatea scopului şi respingerea a ceea ce se află în afara sa.

Maxa reia modul de formulare pozitiv al discursului, prezentat de Schleiermacher, şi anume obiectiv-istoric (modul în care discursul se inserează în ansamblul limbii); obiectiv-divinatoriu (modul în care discursul ajută la dezvoltarea limbii); subiectiv-istoric (modul în care discursul este dat în cuget); subiectiv-divinatoriu (modul în care discursul acţionează asupra autorului). Autorul prezintă modul în care Schleiermacher înţelege interpretarea gramaticală, ca fiind o artă lingvistică. Interpretarea gramaticală este obiectivă, raportând o expresie la cadrul lingvistic general. Aşa cum am arătat anterior, omul este limbajul iar o interpretare gramaticală ar însemna înţelegerea omului ca fiinţă socială şi ca fiinţă care utilizează gramatica. Hermeneutica, cum arată Florin Maxa duce la înţelegerea conţinutului (conținuturilor) de gândire.

În ultimul subcapitol al Hermeneuticii lui Schleiermacher, Florin Maxa redă interpretarea psihologică (sau introductivă). Autorul român scoate în evidenţă ceea ce afirmă Schleiermacher despre acest tip de interpretare că o viziune de ansamblu asupra unităţii operei şi a trăsăturilor principale ale compoziţiei este necesară. Spre deosebire de interpretarea gramaticală, care se raporta la text ca la un moment al vieţii autorului, interpretarea psihologică intervine doar dacă între interpret şi autor există o afinitate psihologică, adică intropatie sau empatie. Acest tip de interpretare se referă la text ca fiind expresia spiritului autorului. Textul trebuie simţit, procedeul fiind numit divinaţie. În acest moment, interpretul va intra în rezonanţă cu spiritul autorului. Interpretarea psihologică constă în a înţelege discursul unui autor ca manifestare a trăirii acestuia. Deci, pentru a înţelege opera unui autor, este necesar să-i cunoşti biografia, dar şi discursul ce influenţează o anumită operă.

Miza interpretări psihologice este să înţelegi discursul unui autor, la fel de bine sau chiar mai bine decât l-a înţeles autorul său.

În cartea sa Florin Maxa, „Ostensiunea. Comprehensiune şi accept” [158], prezintă gândirea lui Friedrich Schleiermacher, urmărind să traseze liniile operei acestui filosof german, redând elemente biografice, dar şi o bibliografie completă.

Scopul hermeneuticii lui Dilthey era să întreprindă interpretări sistematice şi ştiinţifice, situând fiecare text în contextul său istoric originar. El încearcă să delimiteze aspectele intelectuale ale artelor de ştiinţele naturii explicative şi consideră opera literară un „monument al limbajului” (Sprachdenkmal).

În secolul al XX-lea, Heidegger, Gadamer, Derida au pus în evidenţă universalitatea hermeneuticii. Înțelegerea este o facultate specific umană, ca şi gândirea, iar hermeneutica este o disciplina asemănătoare logicii sau psihologiei. Din acest punct de vedere preocupările de

interpretare, fie a textelor, fie a sistemelor de simboluri şi semne, apar ca preistorie a hermeneuticii secolului al XX-lea (Gadamer [322]).

Hans-Georg Gadamer (1913-2005) devine cunoscut cu opera sa fundamentală „Wahrheit und Methode" („Adevăr şi metodă", 1960). Pentru el, una din problemele fundamentale ale hermeneuticii este să interpreteze obiectiv, independent de cel ce face analiza şi de contextul istoric în care este ea efectuată. A considera hermeneutica drept o metodă filosofică este doar în parte corect, este posibil şi un punct de vedere ontologic, relevând caracterul său universal în procesul de înţelegere, prezent în orice formă de cunoaştere.

De asemenea, programul lui Schleiermacher este atât romantic (apelează la o relaţie vie cu procesul de creaţie), cât şi critic (se vrea elaborarea unor reguli de comprehensiune universal valabile). Proiectul romantic ne arată că există hermeneutică unde nu există înţelegere, iar cel critic ne arată că trebuie să-l înţelegem autorul bine şi mai bine decât s-a înţeles el pe sine.

Limbajul este „vehicolul" gândului, deşi există alte mijloace mai puţin importante de a exprima idei, cum sunt semnele. În mod obişnuit, noi încercăm să ajungem la gândul autorului. Deşi imaginile artistice şi chipurile sale ar putea însemna felurite lucruri, nu de fiecare dată încercăm să vedem cât de multe înţelesuri putem obţine din operele sale.

O tematică nouă de studiere a hermeneuticii artelor [340] ar servi aspecte de corelare a acesteia cu fenomenologia, imagistica, imagologia, semoitica, paleografia şi codicologia etc. Acestea sunt teme separate pentru cercetare şi discuţie. Totodată, la etapa actuală există o tendinţă nouă, critica artelor vizuale capătă un caracter hermeneutic, de interpretare, explicativ. În acest context, dăm exemplu lucrarea „Hermeneutica radicală şi opera de artă" de John E. Hancock [147]. Studiul abordează problema interpretării în cadrul procesului de cercetare a artei arhitecturale din perspectiva criticii de artă, istoriei şi educaţiei.

Pe lângă interpretare este important să conştientizăm principiile şi criteriile de interpretare şi apreciere a operelor de artă şi a valorilor artistice. În cadrul conferinţelor şi în articolele care le-au urmat am evidenţiat anumite categorii estetice care sunt şi drept criterii de analiză a operelor artiştilor plastici moldoveni din perioada sovietică. La acestea se refereau *frumosul* şi *urâtul* [195]*; liricul, epicul* şi *dramaticul; patosul, adevărul artistic, tipicul; naţionalul, universalul, internaţionalul, multinaţionalul* etc. Ca element definitoriu a servit şi *partinitatea* care, la fel, includea în sine respectivele categorii şi forma un suport pentru afirmarea şi instaurarea „*realismului socialist*" în ambianţa artistică din RSS Moldovenească. Literatura şi publicaţiile autorilor sovietici tindeau să reflecte aceste criterii.

Studiind procesele-verbale şi materialele documentare de arhivă consacrate dezbaterilor şi discuţiilor expoziţiilor de artă plastică din perioada de studiu, am observat că la suportul şi criteriile sus-menţionate se mai adaugă şi *criteriul finalităţii*, care pe atunci avea specificul său.

Noţiunea *finalitate (*din franceză *finalité)* înseamnă scop în vederea căruia are loc o activitate. Or, în a doua accepţie a termenului, este vorba de o tendinţă sau o orientare a cuiva sau ceva spre un anumit scop [88, p. 380].

În tratarea etimologică a cuvântului, *finalitatea* nu trebuie confundată cu *finalizarea* – acţiunea de a finaliza şi rezultatul ei [88, p. 380]. Însă ele sunt foarte apropiate şi pot să se completeze reciproc. De fapt, întru atingerea finalităţii pot exista mai multe scopuri şi mijloace, iar *finalizarea* formează unul dintre acestea. Deci, finalitatea este o noţiune mai largă care în arta plastică cuprinde mai multe aspecte (criterii şi principii).

În prezenta investigaţie ne vom opri nu atât asupra scopurilor pe care le urmau artiştii plastici creând operele lor, cât asupra tratării teoretice şi practice a acestora în contextul artelor plastice moldoveneşti sovietice.

La nivel teoretic, drept sursă de referinţă ne-a servit lucrarea lui Otar Piralişvili *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория «NON-FINITO»/* „Probleme teoretice ale artei plastice. Criteriul finalității în artă și teoria *NON-FINITO”.* Această monografie reflectă destul de amplu viziunea autorului în raport cu mai multe criterii ale finalităţii, inclusiv şi analiza istorică a fenomenului menţionat, care poartă amprenta considerabilă a mentalităţii şi ideologiei timpului în care a apărut. Autorul aduce exemple din arta renascentistă şi accentuează aspectul nefinalizării principiale în operele din perioada respectivă. Piralişvili îşi propune drept teme de cercetare *esenţa ideatico-afectivă a indicilor exteriori ai finalităţii, geneza lipsei de finalitate în pictură (живописная незавершаемость), problema „utilului” şi „inutilului” în acest aspect, dialectica integrităţii interioare şi cofinalităţii infinite (бесконечная «созавершаемость») în operele de artă* etc. [431]

Nu intenționăm sî polemizăm cu teoriile menţionate, ci tindem să stabilim geneza *criteriului finalităţii* şi aspectelor sale pentru arta moldovenească și grafica de carte în special.

În acest context, trebuie să menționăm că nu atât lipsa *finalităţii* a fost drept scop sau criteriu de apreciere, cât realitatea constatată în urma multor expoziţii de referinţă şi, desigur, a marcat forma non-valorii în estetica sovietică. Totuşi, acest aspect a trezit cele mai contradictorii tratări de analiză a operelor, având o evoluţie specifică.

Întru aprecierea finalităţii serveau şi reflectarea originală a tematicii sovietice, şi nivelul de pregătire al artiştilor plastici, neajunsuri de ordin diferit şi un şir de alţi factori socio-culturali.

Obiectivele trasate în faţa graficii se deosebeau de cele puse în faţa picturii. Tabloul pictural presupunea o studiere de lungă durată, în care artistul sintetiza viziunile sale, redându-le potrivit tematicii alese. Grafica însă era menită să reflecte operativ totul ce propunea realitatea sovietică. Aşadar, graficienii aveau acces la teme şi metode pe care pictorii nu le abordau. Totuşi, grafica sovietică moldovenească a fost apreciată drept restanţieră la capitolul progres: „*...graficienii noştri au o evoluţie mai lentă decât pictorii noştri, sculptorii şi artiştii aplicaţionişti"* [15, f. 41]. A fost criticată creaţia lui Evgheni Merega. Atenţia criticilor au atras-o lucrările lui Ghennadi Zîkov [259], datorită desenului scrupulos, susţinut de o tehnică aleasă.

La 23 decembrie 1953 a avut loc discuţia *celei de-a VIII-a expoziţii republicane a artiştilor plastici din RSS Moldovenească* [16]. Era timpul în care oamenilor de artă sovietică li s-au formulat sarcini, în lumina Congresului al XIX-lea al PCUS: „*Tezele lui Malenkov privind tipicul ca sferă de manifestare a partinităţii în arta realistă, criticarea de către el a conferirii obiective a tipicului ca una des întâlnită, i-au înarmat pe lucrătorii artelor cu noua armă teoretică în lupta pentru crearea frumoaselor opere demne de societatea comunistă"* [191, p. 111]. Din cauza plecării multor membri UAP a RSSM în tabăra de creaţie de la Moscova, majoritatea participanţilor în expoziţie o constituia tineretul. În cadrul discuţiei pe marginea expoziţiei s-au pronunţat mai mulţi critici şi artişti plastici: Kir Rodnin, Alexei Vasiliev, Matus Livşiţ, Ada Mansurov (Zevin). La 9 ianuarie 1962 a avut loc discuţia expoziţiei lucrărilor prezentate la concursul *Contemporanul nostru* [18, f. 1-3]. Din comisia de juraţi ai concursului făceau parte reprezentanţii UAP din URSS, Ucraina, Letonia, Lituania şi Moldova: Osenev, Pimenov, Volodin, Porhailo, Todorov, Pricepa, Petrulis, Dişler, Corobceanu, Bogdesco, Rodnin etc. În total, pentru concurs au fost înaintate 67 de lucrări. Astfel, se producea selecţia valorilor artistice, în acele timpuri.

Firește, schimbările anumite (decorativismul şi stilul auster, care au atins apogeul lor în arta plastică moldovenească din perioada anilor 1970-1980) nu au fost deloc întâmplătoare. Ca *premise* au servit şi dezvoltarea activităţii expoziţionale: dacă ne vom referi la anii 1940, după cum am constatat, atunci au avut loc numeroase *expoziţii* ale *schiţelor de tablouri* etc. Impunerea creşterii numărului de expoziţii, de asemenea, a avut un rol distructiv pentru studierea şi utilizarea aşa-numitei *metode a realismului socialist* şi, respectiv, a *finalităţii.* Conform cerinţelor anilor 1970, artiştilor plastici li se pretindeau doar lucrări serioase, opere finisate. Atunci a apărut problema abordării şi conştientizării concepţiei, în aspect plastic. Se accepta, de

regulă, se accepta şi o anumită *stilizare* la crearea schiţelor. *Metoda realistă* sau *academică* presupune o *generalizare* de altă natură. În acest sens, drept exemplu de excepţie în stăpânirea stilului *realist* (academic) în ţara noastră, servesc operele şi schiţele lui Leonid Grigoraşenco, care nu şi-a schimbat metoda de creaţie.

Deşi în perioada anilor 1970-1980 se punea accentul pe reînnoirea mijloacelor artistice, utilizarea materialelor noi, fără crearea noilor tendinţe şi genuri, lucrul acesta ar fi fost imposibil de realizat, pur tehnic. Valoarea estetică a operelor depindea, în mare parte, de măiestria şi de talentul autorului şi, mai ales, de cunoaşterea şi înţelegerea subtilităţilor timpurilor de atunci [191].

În opinia noastră [190], finalitatea se află în dependenţă directă nu atât de criteriile sale, precum menţiona Otar Piralişvili, cât de factorii viabili care servesc diverselor interpretări. Printre cele de bază evidenţiem, în primul rând, *factorul psihologic* şi *socio-cultural* care, de regulă, conduceau la *schimbări* în domeniul esteticii.

Înțelegerea acestor procedee artistice (imagini artistice) reprezintă cheia analizei literare a textelor, dezvoltă abilitatea elevilor de a se exprima și de a improviza. Aceste imagini sunt construite astfel încât să provoace cititorului senzații sonore, astfel fiind conturat tabloul imaginar. Imaginile artistice sunt o reprezentare a realității prin intermediul simțurilor, o reflectare artistică prin cuvinte cu valoare estetică, care se regăsesc în imaginea artistică este „un produs al imaginației", înzestrat „cu valoare estetică", este o reprezentare a realității înconjurătoare prin intermediul simțurilor, reflectarea ei artistică prin cuvinte (în literatură) [515].

Căutările *imaginii artistice* întreprinse de graficianul Ilia Bogdesco în procesul de ilustrare a romanului „Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes (ce pot fi studiate în setul de ilustrate editate în 2008, la Sankt Petersburg) au devenit opera capitală a artistului (A3, Fig. A3.57, A3.58). „Don Quijote de la Mancha" a fost considerat primul roman modern, ce a avut o influență uriașă asupra narațiunii europene. E semnificativ și faptul că ideile lui Ilia Bogdesco privind abordările *imaginilor artistice* și cele legate de procesul de ilustrare a cărților, publicate în cartea „Cerc după cerc"/ *Круг за кругом* [292], descriu ambele laturi ale imaginii concepute artistic: *narațiunea* și *simbolul*, analizate ca principalele căi sau metode de ilustrare.

Aportul lui Ilia Bogdesco în domeniul graficii de carte naționale este recunoscut de mulți specialiști din domeniul teoriei și istoriei artelor plastice și ilustratori de carte. Am considerat oportun să analizăm mai amplu noțiunile și ideile menționate de artistul plastic Ilia Bogdesco și în contextul înțelegerii și interpretării ilustrațiilor și designului de carte.

„*Privită sub semnul valorii și semnificației ei culturale, opera angajează un demers interpretativ numai în funcție de o înțelegere modernă a omului și a creației umane*" [61, p. 30]. „*Orice operă de artă este copilul vremii sale, adesea izvorul felului nostru de a simți. Fiecare epocă de cultură generează propria-i artă, irepetabilă*" [148, p. 43-45] . Aceste citate identifică atât analiza *imaginii artistice* sub semnul *valorii*, cât și din perspectiva modernității, contemporaneității, mai precis.

În sens de analiză metodologică putem aplica și informațiile din lucrările semnate de criticii literari autohtoni. În materialul didactic „Hermeneutica literară" [115] Victoria Fonari descrie principiile hermeneuticii literare, abordându-le în continuare în studierea poeziei. În monografia „Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010)" [116] Victoria Fonari ne propune metoda mitică ca instrument al cercetării literare, care s-ar preta și în interpretarea lucrărilor artistice.

Discursul artistic *(art speech)* este o altă formă specifică de discurs, deoarece în privința artei nu poate fi găsită o definiție care să poată fi ridicată la rang de regulă, să explici ce presupune exprimarea artistică devine o misiune dificilă și un subiect de discuție. Rădăcinile problemei se află în viziunea subiectivă pe care fiecare dintre noi o are despre ideea de artă. La modul general, trebuie să luăm în considerare că artiștii, pe lângă exprimarea credințelor lor interioare, aceștia caracterizează și societatea în care trăiesc. Or, în aceste condiții, fără nicio urmă de îndoială, exprimarea artistică trebuie să beneficieze de același nivel de protecție precum celelalte tipuri de discurs. Limitarea creației artistice și a libertății răspândirii ideilor prin această formă este un semn al unei societăți nedemocratice. De aceea este nevoie ca o societate democratică să asigure libertatea schimbului de idei și opinii prin intermediul artei [572].

Astfel cercetătorii sunt de părerea că ceea ce diferențiază expresia artistică de alte categorii de discurs este însuși procesul creativ ca modalitate de a contura impresiile artistului care pot fi în același timp conștiente și inconștiente.

După 1940, grafica de carte moldovenească s-a dezvoltat sub influenţa peredvijnicilor ruşi, celor din „Mir iskusstva" („Lumea artelor") şi ulterior de arta graficienilor de carte sovietici. Către finele secolului al XIX-lea, de arta cărţilor ruse se vor preocupa maieştri ai picturii. Creaţia lor în sfera ilustraţiei a rămas, în esenţă, episodică, adesea fiind inclusă în aşa-zise cărţi „adunate" (culegeri), care în forma lor întreagă nu interesau pe aceşti artişti. În acele timpuri au fost create şi seriile ilustrative foarte concrete cu un conţinut psihologic ai căror autori au fost Ilia Repin, Vasili Surikov, Valentin Serov, Viktor Vasneţov, Leonid Pasternak, Aleksandr Benua, Mihail Dobujinski ş.a. În anii 20 ai secolului al XX-lea, în practica artistică pătrund ideile

avangardiştilor. Stilul „auster", grafica minimalistă şi lupta cu elementele arhitecturale excesive au devenit mai accentuate cu utilizarea limbajului formal al constructivismului anilor 1920. În aprecierea lui Evgheni Şteiner, avangarda artistică rusă este tratată ca unul dintre cele mai valoroase şi mai interesante fenomene în viaţa artistică a anilor 1920. Artiştii anilor 1920 conştient studiau limbajul de forme artistice noi, pentru a exprima prin intermediul lui noul conţinut al vieţii, revoluţia spirituală şi cea laică. Aceste procese au găsit o continuitate în arta moldovenească sovietică.

În acest context, un exemplu elocvent pot servi cele 58 de gravuri ale lui Theodor Kiriacoff-Suruceanu, ce au ilustrat cartea „Covor basarabean. Poezii" de Dimitrie Iov, despre care s-a relatat în revista „Viaţa Basarabiei" din 1943 [215, p. 41]. „Covor basarabean" este o epopee a Basarabiei noastre redată cu o aleasă fineţe spirituală de Dimitrie Iov. „*Valoarea scrisului său se combină cu măiestria pictorului basarabean Theodor Kiriacoff-Suruceanu, ceea ce dă o înfăţişare artistică. Căci cele 58 de gravuri pot fi privite ca ilustraţii la textul poetului Dimitrie Iov, dar şi poeziile lui pot fi considerate text pentru gravurile distinsului pictor*" [215, p. 41].

Primele cercetări care generalizează problemele graficii sovietice moldoveneşti, întreprinse în perioada anilor 1960-1980, sunt semnate de Kir Rodnin [443, 444], Boris Brânzei [301], Dmitri Golţov [321, 324], Raisa Aculova [271]. Prin modalităţile de abordare, aceste lucrări sunt apropiate de cataloage (lucrarea lui Kir Rodnin) sau de albume despre artă plastică. Însă toate sunt valoroase deoarece reprezintă primele surse documentare în domeniul graficii postbelice moldoveneşti.

Toţi specialiştii remarcabili în domeniul studiului artelor din Moldova au scris lucrări consacrate aspectelor şi particularităţilor dezvoltării artei grafice sau biografiilor graficienilor de referinţă. Materialele privind arta grafică sunt incluse în lucrările semnate de Matus Livşiţ [396, 399], Lev Cezza [395], Ada Zevin (Mansurova) [325], Ludmila Toma [245], Constantin Ciobanu [79], Tudor Stavilă [233, 234], Eleonora Brigalda-Barbas [63], Constantin Spînu [228] ş.a. În perioada sovietică au fost publicate cataloagele expoziţiilor de grafică sau de arte plastice. Au fost lansate şi monografiile despre viaţa şi creaţia personalităţilor marcante în domeniu [66]. Până în prezent în presă sunt publicate articole despre creaţia graficienilor de referinţă [85], precum şi interviuri cu ei pe tematici din domeniu [413].

Doar în ultimele două secole, cu creşterea numărului de ediţii şi varietăţi ale genurilor, temelor, destinaţiilor şi domeniilor literare, cartea în aspectul ei a început să reflecte mai întâi apartenenţa ei la o ediţie sau alta, iar mai apoi şi calităţile specifice operei literare concrete. O

astfel de carte a devenit un fel de „portret” al textului său, o publicitate a textului, o exprimare a atitudinii editorului şi artistului faţă de acest text. Nu doar ilustraţiile (dinăuntrul cărţii sau cele de pe copertă), dar şi toate celelalte elemente (materialul, culoarea, caracterele, formatul, cotorul, cusătura) caracterizează cartea respectivă. Orice detaliu este gândit în felul, în care ar fi putut să fie prezentat în carte cu alt conţinut şi de alt caracter.

1.1.1. Concluzii la Capitolul 1

În capitolul de faţă ne-am propus să reflectăm anumite legături şi interferenţe ale principiilor de studiere a imaginii artistice în aspect plastic. Investigaţia dată va alcătui o introducere în analiza teoretică a operelor de artă plastică moldovenească contemporană în contextul universal, al artei grafice în special.

În sens dialectic tratarea imaginii artistice în diferite aspecte a devenit o normă ştiinţifică. Este firesc că dezvoltarea istoriei dictează anumite tendinţe în vogă care sunt baza tratării speciale ale fenomenelor reflectate ideatic, inclusiv prin imagini artistice. Însă predilecţia artistului pentru o tratare idealistă sau materialistă, filosofică, afectivă, realistă, noncomformistă etc., de asemenea, are izvorul în specificul individual al sferelor de cunoaştere, atitudini şi norme spirituale ale autorilor imaginilor. Democratismul afirmat în cadrul perioadei actuale presupune şi o atitudine loială faţă de diverse şi uneori contradictorii aprecieri şi tratări ale operelor şi imaginilor artistice. De fapt, toate tratările şi definiţiile ale imaginii artistice sunt acceptabile pentru studiul iconologic şi iconografic, şi pot servi ca metodă de analiză multilaterală, sinergetică, a imaginii artistice în cadrul cercetării unei opere de artă plastică atât în plan naţional, cât şi universal.

O tematică relativ nouă de studiere a hermeneuticii artelor ar fi aspectele de corelare a acesteia cu fenomenologia, imagistica, imagologia, tipologia, semiologia etc. Acestea sunt teme separate pentru cercetare şi discuţie. La etapa actuală observăm o tendinţă nouă, ctitica artelor vizuale capătă un caracter hermeneutic de interpretare.

Pe lângă interpretare este important să conştientizăm principiile şi criteriile de interpretare şi apreciere a operelor de artă şi a valorilor artistice. În cadrul conferinţelor şi în articole care le-au urmat s-au evidenţiat anumite categorii estetice care au servit şi drept criterii de analiză a operelor artiştilor plastici moldoveni din perioada sovietică. La acestea se refereau *frumosul* şi *urâtul; liricul, epicul* şi *dramaticul; patosul, adevărul artistic, tipicul; naţionalul, universalul, internaţionalul, multinaţionalul* etc. Element definitoriu a servit şi *partinitatea* care includea respectivele categorii şi forma un suport pentru a se afirma şi instaura „*realismul socialist*” în ambianţa artistică din RSS Moldovenească. Literatura şi publicaţiile autorilor

sovietici tindeau să reflecte aceste criterii. La criterii și categorii estetice de valorizare a artei graficii de carte adăugăm *narațiunea* și *simbolul*. În perioada sovietică acestor categorii uneori le atribuiau trăsăturile de *frumos* și *urât* etc. Noțiunile *narațiune* și *simbol* puteau fi analizate și în raport cu cele de conținut și formă. Evidențiind importanța acestor noțiuni în aprecierea imaginii artistice sau ilustrației grafice, am consacrat acestor subiecte un capitol separat.

Studiind procesele-verbale şi materialele documentare de arhivă consacrate dezbaterilor şi discuţiilor expoziţiilor de artă plastică din perioada de studiu, am observat că la suportul şi criteriile sus-menţionate a mai existat şi *criteriul finalităţii,* care pe atunci avea specificul său. Un alt criteriu de verificare poate fi metoda interviului cu artiștii plastici, care permite aprobarea sociologică a multor aspecte neverificate, or descoperă noi valențe neobservate. Una dintre ele constă în actualitatea subiectului și datarea precisă a operei, în scopurile clasificării tipologice.

Valoarea artei graficii de carte pe lângă aspectul pur cognitiv și filosofic, axiologic și hermeneutic, abordează și cele de comunicare, etnice, culturale, sociale și chiar economice, iar criteriul educativ ajuns în lozincile sovietice rămâne și prezintă o valoare perenă.

Dacă detaliem aspectul care privește criteriile de valorizare (de stabilire a valorii), vom identifica două categorii principale de criterii:

1) criterii estetice sau „preponderent" estetice:

gradul de expresivitate, forța de sugestie, gradul de reprezentativitate /al temei, subiectului/, concordanța dintre intenția artistului și modul de realizare finală a operei, locul și rolul pe care îl ocupă lucrarea în cadrul unei serii tematice (să zicem, în cadrul unei serii de ilustrații la poemul „Luceafărul" de Mihai Eminescu, opera lui Ion Creangă etc.) sau a unei serii stilistice (să zicem, în cadrul stilului Art Nouveau, Mir Iskusstva, realism sau decorativ etc.);

2) criterii extraestetice:

accesibilitatea în înțelegerea temei/subiectului, succesul sau insuccesul lucrării, importanța de moment a lucrării (legarea ei de un anume eveniment deosebit dar trecător); caracterul / sau funcțiile/ cu mesaj social etc., forța de sugestie, gradul de reprezentativitate /al temei, subiectului, concordanța dintre intenția artistului și modul de realizare finală a operei;

3) alte categorii de criterii:

gradul de exprimare al caracterului național (specificul național ideatic, tematic, plastic), gradul de integrare în arta europeană sau universală, gradul de noutate plastică sau tematică, gradul de originalitate și de expresivitate, capacitatea de a emoționa, de a influența sensibilitatea privitorului etc.

În acest context, un subiect aparte se anunță prin studierea valorilor ilustrațiilor de carte, în special celor pentru copii. Ilustrației artistice nu i se acordă întotdeauna atenția cuvenită. Ea este adesea folosită doar ca material didactic – mijloc de recunoaștere a personajelor, în timp ce rolul ilustrației într-o carte, și în special într-o carte pentru copii, este mult mai important și mai complicat. Ilustrația de carte oferă copilului orientări valorice nu numai în ceea ce privește esteticul, ci și mijloacele de expresivitate ale artei plastice. Ilustratorii de cărți pentru copii au creat exemple frumoase de artă originală. Privind o carte ilustrată, un copil trăiește adevărată bucurie și plăcere din descoperirile creative ale artistului, din consonanța interioară a imaginilor literare și vizuale. Ilustrația oferă copilului spațiu pentru dezvoltarea propriei creativități, imaginației sale. În context, monografia „Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010" semnată de autorul acestui text (2021) descoperă specificul tratărilor imaginii artistice și afirmarea narațiunii și simbolului în grafică de carte națională în perioada sovietică și postsovietică.

Precum menționa Wladyslaw Tatarkiewicz, în procesul investigațiilor teoreticianul în domeniul esteticii poate să se axeze pe: 1) studierea frumosului sau studierea artei, 2) obiectele estetice sau experiențele estetice subiective, 3) pe furnizarea fie descrierilor, fie normelor, 4) domeniul psihologiei sau sociologiei frumosului, 5) teoria sau practica artei, 6) stabilirea faptelor sau explicarea și interpretarea, 7) întemeierea concepțiilor bazate pe literatură sau pe artele frumoase. Dacă esteticianul alege doar una din aceste direcții, istoricul esteticii urmărește toate direcțiile menționate. În sensul aplicativ al utilizării metodologiei axiologice, istoricul artelor include printre obiectivele de cercetare aceleași sarcini de abordare științifică.

Importante în acest context se prezintă căutările *imaginii artistice* întreprinse de Ilia Bogdesco în procesul de ilustrare a romanului „Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes (ce pot fi studiate în setul de ilustrate, editate în 2008, la Sankt Petersburg) au devenit opera capitală, la care artistul a consacrat ani la rând. „Don Quijote de la Mancha" a fost primul roman modern, ce a avut o influență uriașă asupra prozatorilor europeni. E semnificativ că ideile lui Ilia Bogdesco despre procesul de ilustrare a cărții publicate în cartea „Cerc după cerc"/ *Круг за кругом* [292] descriu laturile *imaginii artistice: narațiunea* și *simbolul*, fiind principalele căi sau metode de ilustrare. Aportul lui Ilia Bogdesco în domeniul graficii de carte naționale este recunoscut de numeroși teoreticieni și ilustratori de carte. Am considerat oportun să analizăm mai amplu noțiunile și ideile menționate de artistul plastic Ilia Bogdesco în contextul înțelegerii sau conștientizării valorilor artistice ale graficii de carte naționale și să căutăm noi metode interpretative raportate la cerințele științifice actuale.

2. NARAȚIUNE ȘI SIMBOL ÎN EVOLUȚIA VALORILOR ESTETICE ȘI ARTISTICE ALE GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI. ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE

2. Teoria și practica ilustrării narative în arta graficii de carte

Multe epoci de existenţă a artei cărţilor au lăsat exemple de monumente strălucite, ce reflectă spiritul timpului şi stilul perioadei, dar care nu reflectă conţinutul concret al textelor incluse în ele. Fenomenul valorilor artistice ale ilustrațiilor și designului cărților este în special bazat pe interferențe și împletituri ale liniilor narative și simbolice pe care acestea le conțin uneori doar având în vedere forma, materialul și stilul de prezentare, adesea mai complexe decât cele expuse prin cuvânt.

Arta cărţii e în continuă dezvoltare şi devine tot mai complexă [568], ceea ce contribuie la apariţia celor mai diverse aspecte de cercetare ale graficii de carte. Actualmente, în ştiinţa universală lucrările pur istorice se completează cu monografii despre creaţia graficienilor de carte analizată în mod separat [80], apar lucrări ce studiază natura textului şi a imaginii, descoperind corelaţia dintre acestea [252, 504], apar lucrări despre natura ilustraţiei de carte [535], tehnicile grafice [237, 238, 239], și lansate diverse proiecte consacrate studierii graficii de carte [569] etc. Sunt publicate cercetările consacrate creării practice a ilustraţiei de carte, aşa-zise „facerii cărţii”, designului şi graficii de carte la calculator. În afara celor menţionate, există și alte probleme care trebuie să fie luate în considerare în timpul analizelor şi discuţiilor.

Imaginea artistică literară și cea grafică au tangențe, precum și divergențe în tratarea narațiunii și simbolului, deoarece se consideră că elaborarea graficii de carte, în general, este bazată pe două principii de abordare a conținutului textual: narativ și cel simbolic. Existând o corelație a acestora într-o imagine grafică, ar fi eronat să analizăm aspectul simbolic separat de cel narativ. Separându-le, propunem anumite concretizări personale pentru a forma direcții proprii de analiză [216].

Principiul narativ este propriu nu doar literaturii, ci și altor domenii și genuri ale creației artistice. Dintre toate genurile artelor plastice, grafica de carte este considerată cea mai apropiată de literatură, deoarece are la bază două principii de abordare a conținutului textual: narativ și simbolic. Pe parcursul istoriei aceste principii erau înlocuite una cu alta sau era schimbat locul prioritar al acestora. În cadrul evoluției unui artist plastic există asemenea etape de creație. Viața cotidiană este unul dintre factorii principali de influență în aceste procese. Astfel, etapele de început ale epocilor istorice adesea au fost marcate de prezența elementului narativ în artă, inclusiv în cea a graficii de carte.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul „narativ” se referă la „narațiune”, și anume istorie, istorisire, poveste, povestire, spunere, relatare a unor fapte într-o formă literară, specifică genului epic (a unei întâmplări, a unui eveniment etc.); partea care conține expunerea faptelor într-un discurs; expunerea istorică sau poetică.

În 1969, filosoful și semioticianul Tzvetan Todorov a introdus termenul „naratologie” pentru a desemna „știința povestirii”, influențând un număr mare de cercetări. Naratologia reprezintă ramura criticii literare care studiază ansamblul structurilor narative, caracteristicile lor specifice, care fac textul dat să fie narativ.

În cadrul structurii naraţiunii problema primordială este organizarea materialului epic, prezentarea evenimentelor ce constituie intriga într-o formă anume. Se face astfel distincţia între două „etaje” ale povestirii (din raţiuni metodologice, ele existând, de fapt, împreună, simultan): ordinea cronologică a evenimentelor (fabula) şi prezentarea acestei ordini (subiectul). Termenii aparţin „Şcolii Formale Ruse” (Tomaşevski, Şklovski, Petrovski ş.a.). Ne interesează, în aspectul de fabulă al unei naraţiuni, ce se povesteşte, iar când urmărim latura de subiect, cum se povesteşte. Viktor Şklovski afirma, la începutul secolului al XX-lea, că ne interesează din punct de vedere estetic doar discursul.

Trebuie să precizăm că istoria/fabula există şi în afara operei literare narative, independent de limbajul care o transmite (film, teatru, presă, arta plastică). Cititorii adesea reţin componenta „eveniment”, dominantă în romanul tradiţional. Treptat, intriga în naraţiunea modernă scade, accentul fiind pus pe experimentele formale, pentru a reveni la modă în postmodernism (spre exemplu, romanele lui John Barth, Umberto Eco, David Lodge, Michel Tournier).

Raportul fabulă/subiect (istorie/discurs) este variabil. Uneori aceeaşi istorie poate fi prezentată de mai multe discursuri diferite, ca în romanul lui William Faulkner „Zgomot şi furie” (4 asemenea discursuri) – exemplu de povestire repetitivă.

Tzvetan Todorov a stabilit, în „Categoriile naraţiunii literare” (1966), două componente ale naraţiunii privite ca poveste/istorie: logica acţiunilor şi raporturile dintre personaje. Inițiatorul a fost Vladimir Propp, care în „Morfologia basmului” (1928) a inventariat principalele situaţii tipice, numite de el „funcţii” (39 la număr) ale basmului. Claude Bremond vedea structura povestirii ca pe o suită de *micronaraţiuni*, spre exemplu: proiectul, pretenţia, contractul, pericolul, înşelătoria. Mai uşor pot fi studiate în cazul naraţiunilor compuse după „reţetă”, de tipul m itului, basmului („Povestea lui Harap-Alb” de Ion Creangă cu unele tangențe cu „Povestea lui Aliman” în varianta lui Grigore Botezatu etc.), literatură de consum. În ceea ce

privește relațiile dintre personaje, ar exista trei tipuri fundamentale: dorință (exprimată prin predicatele a iubi/a urî), comunicare (a se confesa/a divulga un secret), participare (a ajuta/a se opune) [584].

Culegerea „Current trends in narratology" („Tendințe actuale în naratologie", 2011), editată de Greta Olson, conține materialele conferinței omonime organizată de Universitatea din Freiburg în 2007. Tendințele reflectate în articolele culegerii sunt caracteristice nu doar pentru naratologie, dar și pentru cercetările moderne consacrate culturii, în general: schimbarea interesului de la descrierea și analiza textelor culturale la studierea proceselor cognitive, ce însoțesc crearea și percepția acestora, precum și recurgerea la narațiuni multimedia. Culegerea prezintă un domeniu nou problematic – naratologia comparativă.

O altă tendință este prezentă în compartimentul culegerii deja remarcate, consacrat cercetărilor transmediale, interspecifice și interdisciplinare ale narațiunii. Întrebările importante care au decurs de aici sunt: ce este narațiunea în formele ei „transmediale"? Cum să explorăm elementele narative ale dramei, poeziei lirice sau ale unei scrieri medicale? Ce înseamnă să fii narativ într-un context „transmedial"? Există limitări în identificarea narațiunii din cadrul operelor de artă plastică care folosesc mijloace nonverbale de expresie? Cum ar fi pictura, grafica și muzica, în cazul în care lipsesc linii clare de subiect cu proprietăți ce permit spectatorilor și ascultătorilor „să fie citite" ca anumite istorii).

În articolul „Naratologie și medialitate: expansiunea transmedială a criticii literare și consecințele posibile ale acestora" din compartimentul sus-remarcat, Werner Wolf a menționat că trebuie să conceptualizăm narativitatea prin prisma principiilor transmediale. Narațiunea operei de artă în mod tradițional este determinată de următoarele criterii: reprezentarea secvențelor temporale ale faptelor; prezența instanței de mediere (narator); dinamica relațiilor dintre istorie și discurs (fabulă și subiect), precum și un criteriu suplimentar empiric, introdus de Monika Fludernik. Urmând conceptul lui Gerald Prince, Werner Wolf evidențiază nu doar prezența sau absența narativității, ci gradul de prezență a acesteia în opera de artă. El revede conceptul tradițional de narativ, completându-l cu conceptul flexibil al mijlocului de exprimare (medium) și integrând opiniile mijloacelor de exprimare (media), într-o descriere sistemică a narațiunilor. Pe exemplul de analiză a unei opere de artă plastică („Laocoon"), Wolf a formulat necesitatea de a studia interacțiunea dintre narativitate și mijloace de expresie, utilizate în opera respectivă.

Apelând la teza sa că operele de artă plastică de tip „Laocoon" pot fi citite ca narațiuni, o putem lesne aplica și în planul graficii de carte. Luând în considerare că asemenea creații pot fi

ilustrări libere ale unor istorii verbale, vedem în ele elemente care conduc spectatorii spre narațiunea (termenul folosit de Monika Fludernik) operei plastice analizate. Dar, în cazul în care imaginea nu poate reda precis și nu se poate face apel la trecut sau viitor tot atât de convins și sigur ca într-o narațiune verbală, narațiunea plastică este discutabilă. Wolf propune să ne concentrăm la mijloacele de expresie proprii artei plastice. El nu ne vorbește despre calitățile formale ale artei plastice, ci mai degrabă despre modalitățile de percepție a acesteia de către public. Narațiunea pentru el reprezintă un cadru cognitiv, de aceea opera de artă plastică poate fi narată. Asemenea opere nu doar activizează în memoria spectatorului istorii cunoscute, ci fac apel la cunoștințele de bază.

Wolf oferă o clasificare a mijloacelor de expresie, a genurilor și domeniilor de artă, în funcție de potențialul lor narativ. În epoca postpoststructuralistă aceasta poate fi considerată o ocupație zadarnică, dar, potrivit lui Wolf, clasificarea oferă suporturi pentru crearea unor hărți mentale, precum și unor reflecții științifice bazate pe ele. Deși, continuă el, nu este nimic în neregulă în promovarea unei naratologii post-clasice, ce dezvoltă noile domenii, ar trebui să fie clar că studierea noilor domenii nu va crea „naratologii" cu adevărat independente. Astfel, după o eră de criză și de critică a conceptelor integrate, de neîncredere și dezamăgire în metanarațiuni, observăm o nouă mișcare spre sistematizarea teoretică.

Deși, în general, și naratologia transmedială și naratologia cognitivă folosesc metode diferite (prima utilizează mai des descrieri clasice și analize, în timp ce a doua se bazează pe psihologia percepției și înțelegerii, pe modele de operare a textelor), între ele există similitudini importante. În ambele cazuri accentul este pus pe percepția cititorului. Se accentuează că narativitatea este consecința activității cognitive a receptorului, și nu proprietatea inerentă a unor texte verbale, care ne permit să investigăm calitățile narative ale operelor de artă, indiferent de modalitățile de reprezentare și mijloace de expresie utilizate.

Sunt propuse și alte probleme de investigare, precum „Ce este naratologia?", apariția diverselor strategii textuale, narativitatea cu mai multe sensuri, noțiunea de „voce" sau mai multe „voci" etc. Astfel, observăm că naratotologia se dezvolta utilizând consecutiv posibilitățile paradigmelor lingvistice ale secolului al XX-lea: structuralism, gramatica generativă (gramatica textuală), semantică și pragmatică (teoria actelor verbale etc.), lingvistica textului, discurs-analiză și lingvistică cognitivă. Astăzi este actuală paradigma cognitivă, și una dintre tendințele principale în naratologie constă în îmbinarea principiilor cognitiviste și celor transmediale [589]. Toate aceste modele de analiză pot servi și în cadrul studierii graficii de carte.

Grafica, în statut de artă a desenului, este foarte veche și, totodată, relativ nouă. Veche, fiindcă desenul, ca formă de reflectare, stă la baza tuturor artelor plastice, în general. Tânără, deoarece ca o artă de sine stătătoare, separată de pictură, ea s-a afirmat relativ târziu, după Evul Mediu, la începutul Epocii Moderne. Influența directă a acestui proces au exercitat-o arta cărții și în special, tiparul. Astfel, pornind anume de la arta Evului Mediu, noțiunea de narativ o întâlnim în descrierile operelor de artă universală.

Dacă vorbim de arta miniaturii cărților medievale, accentuăm că mijloacele artistice ale acesteia sunt apropiate picturii murale sau icoanelor vechi. O importanță deosebită în perioada respectivă a avut arta gravurii în lemn.

În acest context, remarcăm publicația lui Constantin Ion Ciobanu consacrată relației imagine-text, în care autorul menționează că urmând exemplele lui Dmitri Sergheevici Lihaciov, istoricul de artă Wagner a propus pentru tipurile iconografice ortodoxe o clasificare pe criterii de gen adaptată din punct de vedere metodologic modelelor deja existente în istoria literaturii slavone și ruse vechi. Această clasificare nu este nici exhaustivă, nici definitivă, precum menționa autorul ei. Din punctul de vedere a lui Constantin Ion Ciobanu, această clasificare poate fi adaptată la realitățile existente și în alte țări ale lumii postbizantine, inclusiv și la cele din țările române. Astfel, am considerat că această clasificare poate fi văzută sub racursiul artei grafice medievale (caligrafiei, miniaturii), servind model de analiză a artei grafice contemporane.

După modelul respectiv, imaginea ortodoxă medievală poate fi divizată în patru mari clase de genuri (*simbolico-dogmatice, narative, reprezentative și decorative*) care, la rândul lor, se ramifică în genuri și subgenuri mai concrete.

Genurile narative cuprind: 1) genul epico-fabulos (imaginile ce ilustrează legendele hagiografice, faptele sfinților ș.a.); 2) genul istoric (în cadrul căruia intră subgenurile istorico-legendar, istoric pur și bataille-ist; tot aici pot fi incluse imaginile cu scene din istoria sacră, conciliile ecumenice ș.a.); 3) genul ilustrativ-parinimic (care include pildele și proverbele biblice, precum și alte tipuri de parabole ilustrate); 4) genul eortionimic (în care intră ilustrațiile la sărbătorile descrise în Vechiul și Noul Testament etc.); 5) genul calendaristic comemorativ (Menoloagele, Pomelnicele etc.); 6) genul parenetic-moralizator (învățături ilustrate); 7) genul conversațional (dialoguri din revelația Sf. Petru al Alexandriei); 8) genul cutumiar cotidian (care include și reprezentarea ceremoniilor sau riturilor din viața de zi cu zi); 9) genul burlesc și de divertisment (princiar sau nobiliar) [78, p. 100-112]. Precum observăm, majoritatea acestor genuri pot fi analizate și prin prisma criticii literare.

Începutul graficii de carte basarabene din perioada modernă are rădăcini în arta stilului Art Nouveau și în creația artiștilor asociației „Lumea Artelor” (*Мир Искусства*). Majoritatea reprezentanților „Lumii Artelor” au lucrat în diverse domenii, dar anume în grafica de carte au lăsat o moștenire valoroasă. În acele timpuri exista opinia că dintre toate artele, prezentarea artistică și decorurile din carte pot fi considerate cele mai contemporane [324, p.7]. Această sintagmă demonstrează interesul pentru carte și atitudinea pentru grafică ca mijloc de înfrumusețare a acesteia. Artiștii plastici din „Lumea Artelor” se orientau spre carte „împodobită”, înfrumusețată iscusit şi elegant. Principiul eclectic al perioadei precedente era negat. Cei mai buni desenatori din Rusia Mstislav Dobujinski, Aleksandr Benua, Konstantin Somov, Evgheni Lansere aveau tendința să renască cultura înaltă a cărților din secolul al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea. Astfel se atrăgea mai multă atenție stilului ornamental și caracterelor de litere inițiale decât desenelor. Iar în ilustrații narativitatea grafică era construită în așa fel să captiveze și să introducă cititorul în acțiunea și subiectul cărții, să fie reconstituită atmosfera timpului și stilul epocii reflectate.

Urmând principiile artei clasice, maeștrii utilizau pentru foile de titlu și coperți ornamente elegante vechi, frumos copiate, iar în crearea acestor cărți adesea erau utilizate caractere originale vechi. Aceste cărți tot mai des erau tipărite pe hârtie densă de tip vergé, mată, gălbuie, ce imita exemplare vechi de hârtie executată manual. Pe frontispicii și viniete se renăștea tradiția compozițiilor alegorice și decorative, cu motive antice. În ilustrații artiștii din „Lumea artelor” evitau desenul greoi, volumetric cu lumini și umbre (clarobscur), ce în opinia lor distrugea suprafața foii, care vizual nu se afla în armonie stilistică cu caracterele. Ei preferau să opereze cu linia plastică, de contur sau pete plate de siluete. Asemenea caracteristici le observăm şi în foile de titlu pentru „Odiseea” de Homer create de graficianul basarabean Pavel Şilingovski în 1934, în tehnica xilogravurii. Între anii 1978-1980, Dimitrie Peicev a creat o viziune modernă a subiectelor homerice, acordând imaginilor spațialitatea și finețea liniară.

Desigur, o renaștere completă a artei cărții clasice nu a avut loc. Stilizând virtuos literele vechi și vinietele, artiștii prin spirit stilistic au creat imagini cu totul deosebite.

Iar tânăra generație a artiștilor din „Lumea Artelor” Dmitri Mitrohin, Serghei Cehonin, treptat au abandonat stilizările neoclasice, ce intimidau fantezia artistică decorativă. Fiecare dintre ei și-au ales sisteme de principii proprii de înfrumusețare a cărților, ce aveau oricum aspecte artificiale.

În 1910, alături de eleganța de lux a cărților „numerotate” ale lui Dobujinski și Somov, apar ediții curioase în care totul se făcea invers. Acestea erau cărți mici, tipărite pe hârtie subțire

de proastă calitate, tăiate neglijent, uneori pe verso tapetelor cu aspect meschin. O parte dintre acestea era executată prin metoda litografică – textul poeziei putea fi scris într-un mod bizar, geometric și în același stil erau făcute și desenele. Se mai făceau și alte cărțulii în care erau utilizate caractere de diverse forme, dimensiuni și stiluri, drept ilustrații uneori serveau figurile geometrice aplicate din hârtie colorată. Toate acestea aveau loc nu de dragul neglijării aspectului și imaginii cărților, ci conștient, urmărind anumite scopuri și principii plastice. Aproape toate culegerile de poezii erau publicate în formă de broșuri și reflectau plastic programele grupelor poeților tineri. Astfel erau publicate primele poezii ale lui Velimir Hlebnikov, Vladimir Maiakovski, Vasili Kamenski, Aleksei Krucenîh. Acești poeți au pornit de la negarea formelor literare vechi, trecând aceste negații și în sfera designului de carte. În aceste condiții avea loc lupta pentru noul gust, altă atitudine pentru cuvântul poetic, care căpătau „greutate, brutalitate și vizibilitate". În acea luptă pentru caracterul vizibil și factura palpabilă a poeziei futuriste artiștii plastici deveneau coautori ai poeților, apropiați prin același spirit artistic. În aceste condiții era negat estetismul și eleganța ornamentală a artei din „Mir Iskusstva", „luxul ei tipografic".

Desigur, edițiile de mic tiraj ale futuriștilor și chiar cele cu rafinament deosebit ale maeștrilor din „Mir Iskusstva", erau doar mici crâmpeie ale edițiilor comerciale apărute în perioada de până la revoluție. Însă, ambele din cele menționate aveau izvoare profund creative, pe care le-a moștenit și le-a dezvoltat diferit grafica de carte sovietică [15, pp. 64-83].

O metodologie aparte oferă Victor Pahomov în volumul II al lucrării sale consacrat specificului ilustrațiilor de popularizare a științei și celor artistice. În capitolul consacrat ilustarțiilor artistice autorul studiază problemele tematice. pornind de la alegerea acestora, divizarea lor în subiectele deschise și închise, atrage atenţia la inversarea temei, colaborarea cu redactorul artistic, schițe, aprecieri, conceptul și imaginea, subiectul și compoziția, metodele și mijloacele artistice, condițiile istorice și imaginea, claritatea spațială a planurilor și volumelor figurative, caracterul decorativ, scheme compoziționale, finalitatea ilustrațiilor, greșeli posibile [426, pp.115-249] etc. Asemenea teoretizări erau efectuate de și de specialiștii străini, spre exemplu, Jan Tschichold [454], Rune Pettersson [586] etc.

Dacă ne adresăm analizelor critice ale perioadei sovietice, vom observa o serie de calificări şi noţiuni de apreciere a operelor de artă plastică, printre care şi cele legate de narativ. Caracteristicile narative le întâlnim și în descriptivism. Însă, descriptivismul poate fi înțeles ca manierism literar (artistic), care acordă o importanță exagerată amănuntelor descriptive, nesugestive; sistem de critică literară care, în loc să se pronunțe despre semnificațiile și valorile

operelor, le descrie doar; şcoală lingvistică care foloseşte metode mecaniciste de descriere a limbilor din punct de vedere formal şi fiziologic, fără cercetarea dezvoltării lor istorice.

În arta plastică de la începutul perioadei sovietice, prezența unor trăsături, precum abundența detaliilor, era calificată ca apropiere de genul literar sau descriptivism. Deci, noțiunile „a povesti" și „a descrie" sunt destul de apropiate una de alta, descriptivismul însă având și valențe negative. Componentele povestirii: naraţiunea şi descrierea au fost analizate de Genette în studiul „Frontiere ale povestirii" (1969). Descrierea este indispensabilă: imaginăm o descriere fără naraţiune, nu invers. La romancierul francez Alain Robbe-Grillet, naraţiunea este constituită din descrieri în lanţ, uşor modificate.

Unul dintre principiile de bază ale Asociației „Stankoviștilor" (Asociația Artiștilor de Șevalet, „OSTa"), ce consta în căutarea aspectelor ultracontemporane, limbajul și caracterul energic de reflectare a ritmului spiritului vieții cotidiene contemporane, a trecut ca laitmotiv în arta plastică moldovenească sovietică. Pentru majoritatea lucrărilor grafice erau proprii expresivitatea accentuată, strictețea desenului tehnic. Către începutul anului 1930 desenul artiștilor adepți ai „OSTa" se face mai „moale", mai dinamic, păstrând aceeași energie (Aleksandr Deineka, Aleksandr Tîșler). Principiile de abordare ale dinamismului și energiei mișcării le putem analiza prin comparație cu operele graficienilor moldoveni, care au creat în perioada interbelică și au continuat creația lor în perioada sovietică: Valentina Neceaeva și Boris Nesvedov.

În schițe de ilustrații create de Valentina Neceaev pentru cartea „Nepoțica o învață pe bunica" (1946) de Liviu Deleanu sau pentru abecedarul moldovenesc (1946) însuși subiectul cărților dicta reflectarea spiritului timpului în care au fost create.

Deși în perioada sovietică grafica de carte a reușit să evite unele dogme ale realismului socialist, pe care alte genuri nu erau în stare să le ocolească, totuși, constatăm că ea mereu a reflectat tendințele și spiritul timpului în care a fost creată. Astfel, în creația graficienilor noștri ca Elisabeth Ivanovsky, Teodor Kiriacoff, Boris Nesvedov ș.a. vom observa atât elemente moderniste, cât și cele clasiciste. Sesizăm apoi prezența elementelor constructiviste, o influență deosebită a artiștilor cercului lui Vladimir Lebedev (Evgheni Cearușin, Valentin Kudrov ș.a.) și asociației „OSTa", deși majoritatea dintre ei n-au făcut grafică de carte, cu excepția lui A. Goncearov (elevul lui Favorski). Ilustrațiile fine, picturale ale cercului lui Lebedev, prin linii vii ale desenului liber vin în locul suprafețelor facturate geometric, aducând lirism și căldură. Asemenea tendințe se vor face vizibile în grafica de carte moldovenească și după anii 1960 (Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac ș.a.).

Având în vedere cele expuse, considerăm că prezența caracteristicilor și a trăsăturilor specifice vieții cotidiene din cadrul diferitor stiluri și epoci istorice poate marca caracterul narativ al unor opere de artă plastică, inclusiv și ilustrațiilor de grafică de carte. Precum au remarcat mai mulți istorici ai artelor plastice, operele etapelor de început ale perioadelor istorice adesea comportă și unele elemente narativizate, reflectând ideologia timpului în care au fost create.

În epoca sovietică, termenii „narațiune" și „simbol" uneori erau înlocuiți de conceptele de „conținut" și „formă", deseori utilizate în sens negativ, iar, în unele cazuri, combinate cu categoriile estetice ale frumosului și urâtului [44]. La etapa actuală, în lume, există un număr mare de reprezentanți ai „formalismului" și ai școlilor semiotice. Sunt în curs de dezvoltare noile științe – pragmalingvistica, semiologia și naratologia, care influențează înțelegerea și analiza imaginii artistice în artele vizuale.

2.2. Câteva consideraţii preliminare cu caracter bibliografic referitoare la abordarea noţiunii de „simbol" în teoria artei moderne şi contemporane: cazul graficii de carte

Necesitatea unei cercetări de sinteză consacrată aspectelor tratării simbolului în arta graficii de carte este majoră deoarece că până în prezent istoriografia națională și cea străină nu cunoaște lucrări ce ar aborda o astfel de problemă științifică.

Multiplele cercetări cu tentă filosofică, estetică, lingvistică, psihologică, istorică, culturologică, a studiului artelor etc., dicționare de simboluri și monografii științifice editate în diferite perioade și țări reflectă această tematică în mod variat, de aceea necesită o generalizare și structurare pornind de la tematica propusă spre studiere. Majoritatea surselor reflectă materia legată de simbol doar la nivel de aspecte mai înguste. Adesea, nu sunt luate în considerare specificile de gen și domeniu de artă plastică, este prezentată o singură epocă istorică, un domeniu artistic, mai rar grafica, unde simbolul în grafica de carte este prezentat tangențial sau, pur și simplu, ilustrativ, având în vedere contextul tematic studiat. În prezent, ca fenomen cultural simbolul a ocupat locul central în cercetările filosofice și estetice, considerăm că e timpul să studiem particularitățile artistice în tratarea acestuia.

În lucrare am recurs la studierea variatelor tratări ale simbolului pentru a stabili aspectele teoretice ale problemei, am atras atenția la unele tendințe, tangențe științifico-istorice, stilistice etc., ca în continuare să trecem la prezentarea unor clasificări ale simbolurilor în arta graficii de carte moldovenească. Lucrarea respectivă va fi ca un început al unei investigații de lungă durată.

Grafica de carte este menită să ilustreze textele. Iar literatura este legată de arta cuvântului și limba unei etnii ce se dezvoltă în sistemul de semne care adesea sunt tratate aproape de simbol, ce găsesc dezvoltare și în studii științifice consacrate problemelor comunicării [286, 287] în filosofie și artă. Unele cercetări au aspecte interdisciplinare [419], altele sunt consacrate metodologiei creării unei cărți. Deocamdată, cunoaștem doar o singură lucrare a autorului român ce a abordat tema ilustrației, narațiunii și simbolului la nivel de considerații generale [550], dar a mai apărut și o lucrare teoretică a Mariei Sleahtițchi, utilă în practica analitică a problemelor narative [240]. Iuri Gherciuk în lucrarea sa despre structura artistică a cărții, în capitolul despre interpretarea artistică a textului vorbește despre imaginea simbolică a conținutului ideatic: emblemă, alegorie, metaforă [325], cât și despre baza individuală a cărții și sinteza artelor.

Una dintre sarcinile inițiale este să stabilim definiția adecvată a simbolului în arta graficii de carte, fiindcă toate sunt foarte generalizate, expun concepțiile și viziunile savanților cu renume, ce aderă la diverse curente științifice, care doar în cazuri mai fericite se referă la imaginea artistică.

În arta plastică imaginea artistică reprezintă forma „materială” a unui simbol sau, mai bine zis, forma simbolică. Cu cât simbolul este mai aproape în timp de experiența trăită, cu atât mai clar și exact este sensul. Filosoful poststructuralist și semiotician francez Roland Barthes menționa că simbolul reprezintă „multitudinea de sensuri” [56, 284], nu o imagine (aceasta afirma și savantul rus al simbolismului în artă Veaceslav Ivanov, precum şi mai mulţi semioticieni de referință). Olga Podobedova scria că pentru ilustrațiile vechi erau caracteristice reflectarea întregului pe bucăți, a unui copac în loc de pădure [433, p. 16], a unui turn în loc de oraș etc. Acest laconism era specific mai multor perioade.

Din punct de vedere etimologic, noțiunea de „simbol”, „simboluri” se referă la semn, obiect, imagine etc., care reprezintă indirect (în mod convențional sau în virtutea unei corespondențe analogice) un obiect, o ființă, o noțiune, o idee, o însușire, un sentiment etc.; în literatură și în artă acesta semnifică un procedeu expresiv prin care se sugerează o idee sau o stare sufletească și care înlocuiește o serie de reprezentări [473]. În acest context, ca exemple de structurare și analiză sau și baze de date cu imagini ale acestora servesc multiplele dicționare enciclopedice de simboluri [288].

Ion N. Șușală și Ovidiu Bărbulescu se apropie de concepțiile filosofice ale lui Ernst Cassirer [69, 359], considerând că noțiunea de simbol se referă la „forma simbolică” în care a fost captată esența unei idei plastice prin generalizarea unei forme particulare elocvente,

evocatoare, sau prin transferuri de semnificații sau idei de la o formă sau alta, de regulă, asemănătoare structural [241, p. 132]. Analizând noțiunea de formă-culoare autorii menționează raportarea la noțiunile de desen pictural, desen sculptural, formă spontană, formă elaborată, formă semnificantă, fără a trece la formă și desen grafice, specifice acestora. Doar la nivel de elemente de limbaj acești autori reflectă mijloace de expresie vizuală din care se constituie gramatica și stilistica artei grafice – morfo-sintaxa liniei și a punctului etc. Și tot la grafică se referă noțiunea de „emblematic" (lat. *emblema* – însemn), care are caracter de semnificație convențional imuabilă, specifică sensibilității orientale. Semnul emblematic, cu semnificație fixă, rezultă din suma și din combinația celor trei expresii grafice folosite de totdeauna pentru descrierea spațiului – linia orizontală, linia verticală și cea curbă [241, p. 111-112].

În a doua accepțiune din „Dicționarul Explicativ Român" se menționează că simbolul reprezintă un semn convențional sau un grup de semne convenționale ce se folosesc în știință și tehnică și care reprezintă sume, cantități, operații, fenomene, formule etc. Cunoaștem și utilizarea bisericească a acestui cuvânt (în sintagma) „Simbolul credinței" „Crezul", ce este o rugăciune care reprezintă expunerea succintă a dogmelor fundamentale ale religiei creștine [487].

Referitor la „semnul plastic", Ion N. Șușală și Ovidiu Bărbulescu menționează că acesta (lat. *signum*) reprezintă un element perceptibil senzitiv și este tratat cu sens dublu: 1) în general, e un însemn artificial perceptibil, al cărui sens (decodificabil) servește la comunicare, dar în cazul acesteia nu se reduce la ea; 2) formă percepută vizual ca „prezentare" a unui obiect concret și percepută, prin intervenția creatoare a artistului, ca „reprezentare" a unei anumite idei; ea capătă o semnificație care poate fi înțeleasă în contextul compozițional din care face parte; „simbolul" este și el un însemn artificial, dar, spre deosebire de semn, capătă prin consens un anumit înțeles ce poate fi cunoscut doar dacă se știe consensul stabilit (astfel, am putea să ne referim la noțiunea de „formă" și „formă simbolică") [241, p. 242, 126-136].

Simbolul este una dintre noțiunile centrale ale filosofiei și esteticii, care necesită o cercetare atentă și minuțioasă, fiind un concept extrem de multiplan și polisemantic. Mai mulți cercetători au studiat și continuă să studieze aspectele semnificative ale simbolurilor, inclusiv cele din domeniul artelor plastice. Unii autori studiază „natura și simbolurile sale (plante, flori și animale)" [141], alții „simboluri sacre" [220] sau „simboluri ale puterii și marilor dinastii" [186]. Sunt publicate și monografii cu idei de legătură ale „simbolurilor cu alegorii și decorații în artă" [76], sau sunt create anumite structurări pe categorii: „simboluri, semne, embleme, mituri" [327].

Multe dintre teme și simbolurile folosite de artiștii din toate epocile și continentele sunt asemănătoare, dovadă este înclinația umanității la gândirea simbolică [123, p. 18].

În articolul său despre simbolul în cadrul sistemului cultural, Juri M. Lotman a accentuat că în sistemul de științe semiotice „simbolul" este unul dintre cele mai plurisemantice [405, p. 191-199; 406]. Iar Aleksei Losev a scris: „Noțiunea de simbol în literatură și artă este vagă, confuză și contradictorie" [402, p.3; 404]. Este posibil că „incoerența" noțiunii de simbol, menționată de Losev, vine dintr-o varietate de definiții și interpretări ale simbolului, de multe ori contradictorii.

Unul dintre fondatorii simbolismului în arta rusă, Veaceslav Ivanov [354, p. 3-4], spunea: „Simbolul este doar atunci un adevărat simbol, când e inepuizabil și nemărginit în sensul său, când rostește în limbajul său cel mai intim (hieratic și magic) un limbaj al indiciilor, sugestiilor despre ceea ce nu poate fi verbalizat și este inadecvat cuvântului extern. El are multiple fețe și sensuri mereu ascunse în profunzimea lor finală. Aidoma unui cristal, el reprezintă o substanță organică. E un fel de monadă, și prin aceasta este diferit de componența complexă și discompusă a unei alegorii, pilde (proverbe) sau comparații ... Ca o rază de soare, simbolul pătrunde în toate planurile vieții, și toate sferele conștiinței, marcând în orice sferă altă menire" [591]. Într-adevăr, ca toate descendențele de la divin, simbolul este „semn contradictoriu", „obiect al discuțiilor".

Calea pe care o parcurge natura simbolului nu este rapidă și simplă, deoarece e imposibil să spunem totul despre simbol, să epuizăm natura lui într-o serie de definiții. Simbolul are un limbaj propriu al sugestiilor și nu al judecăților rațional-logice; simbolul este unitar și integru, el apare și se manifestă sine stătător, nu voluntar și conștient. Veaceslav Ivanov tratează simbolul ca o esență obiectivă, un fenomen universal, o anumită „cărămidă" în crearea lumii, a căror combinare formează un fel de alfabet simbolic sau mit, în care este tăinuită înțelepciunea, adevărata istorie și știință a naturii. Simbolul zace în natura lucrurilor care, la rândul său, este o reflecție a unei realități net superioare, ce marchează existența superioară. Simbolul este o „fereastră în eternitate" [370], ce aparține categoriei estetice a Divinului. Această tratare a simbolului are începutul din „religiile mitologice" antice, învățăturile gnosticilor și orficilor, pitagoreism și platonism. O variantă modernă a celebrelor discuții ale „naturaliștilor" și „convenționaliștilor" din dialogul „Cratil" al lui Platon a propus-o Rene Guenon. Conform ideilor lui, adevărata temelie a simbolismului constă în corespunderea, liantul între toate nivelurile realității luate în ansamblu, asociindu-le una cu alta și, ca urmare, extinzându-le de la ordinea naturii la ordinea supranaturală. Datorită acestei corespunderi, toată natura e un simbol, semnificația ei e veridică doar atunci când e analizată ca indicator, în stare să ni se impună să

conştientizăm adevărurile supranaturale sau „metafizice” în adevăratul sens al cuvântului; în aceasta constă „funcţia esenţială a simbolismului” [127].

René de Solier în lucrarea sa „L’art fantastique”, într-o formă de stil mozaical de antologie şi cu o logică mai degrabă haotică exprimă cele mai frumoase idei redate de artiştii antici şi cei din Evul Mediu. Temele spaţiilor, locurilor şi fiinţelor definesc şi arta fantastică descrisă de autor. René de Solier marchează conflictul dintre ştiinţa ocultă şi autoritate, dintre iniţiat şi spectatorul „orb”, dintre curiozitate şi rezistenţa încercată în faţa „învăţăturilor pierdute” sau a legilor răsturnării, ce reprezintă sursele artei fantastice. Considerând că toate capcanele trebuie detectate neîncetat şi că totul depinde de magnetizare, care e „gestualitate” a insolitului din expresivitatea omului modern, autorul accentuează că rolul înşelător al imaginii amplifică primejdia sau rătăcirea. Opera fantastică, ruinarea, gruparea figurilor alcătuiesc tot atâtea cenacluri, fără putinţa de a surprinde natura colocviului [104]. Pe marginea cărţii respective membrul corespondent al Academiei Române Eugen Barbu insista să revenim la ideea că arta fantastică e legată de basm, de sufletul omenesc, ce schimbă dorinţa irealizabilă în vis. Esteticianul şi traducătorul Ion Pascadi a remarcat caracterul morfologic al lucrării lui René de Solier cu vasta tipologie a fantasticului [179, p. 5-33]. În cartea sa René de Solier se referă la ilustraţiile lui Albrecht Dürer la „Apocalipsa Sf. Ioan” (1498), lui Francois Desprez figuri compuse („compozite”) din „Songes drolatiques de Pantagruel” (1565), discipolul său Hans Baldung Grien, lucrările monahului Bernard de Montfaucon ş.a.

În viziunea savantului francez în domeniul istoriei şi culturii Jacques Le Goff, imaginarul medieval poate fi confundat cu noţiunea simbolicului. Potrivit acesteia, vorbim despre simbolic doar dacă obiectul luat în considerare este raportat la un sistem de valori subiacent, istoric sau ideatic, adăugând şi exemplul lui Victor Hugo, când vorbeşte de Catedrala Notre-Dame, văzută de Quasimodo. Ea nu era doar o societate pentru el, ci şi Universul şi natura întreagă, el creează o catedrală simbolică, oglindă a celor trei lumi pe care genialul cocoşat le descifrează în ea, dar şi o catedrală imaginară (întregul templu dobândea ceva fantastic, ceva supranatural, înspăimântător; ochi şi guri se deschideau ici şi colo), exemplul ne arată că aceste categorii mentale se întrepătrund, şi se acoperă parţial, ceea ce nu înseamnă că renunţăm la ideea de a le distinge, ca să le înţelegem mai bine [149, p. 6-7]. Într-o expunere filosofică originală autorul evidenţiază unele aspecte ale imaginarului medieval, analizând *mirabilul, spaţiul şi timpul, trupul, literatura, visele* şi prezentând unele propuneri de inventar de analiză, sau teme de cercetare prezente şi în grafica medievală. Astfel, autorul prezintă izvoare şi surse ale mirabilului medieval alături de mirabilul biblic, antic, barbar, oriental, izvorâte din folclor, la care se referă

sursele celtice și orientale. Iar la căile și mijloacele de apariție ale mirabilului medieval Jacques Le Goff atribuie vise, vedenii; metamorfoze, mirabilul magic, literar și artistic. O clasare originală se referă la îndrăzneala și limitele mirabilului medieval. Autorul menționează că mirabilul invadează domenii neașteptate, unde se deformează: „mirabilul cotidian, simbolic și moralizator (Physiologus), politic, științific și istoric" [149]. De fapt, mirabilul sau mirabilia [106, pp. 116-124] și simbolismul culorilor [105, p. 121-124], precum și multiple idei similare l-au preocupat și pe Umberto Eco, considerat „părintele semioticii interpretative". „Utilizarea şi interpretarea unui text sunt două modele abstracte. Fiece lectură rezultă întotdeauna dintr-o îmbinare a acestor două atitudini. Uneori se întâmplă că un joc început ca utilizare să sfârşească prin a produce o interpretare lucidă şi creatoare – sau viceversa. De multe ori, a interpreta un text înseamnă a-l elibera de scoriile multor interpretări canonice anterioare, a-i revela noi aspecte, şi în acest proces textul se dovedeşte cu atât mai bine şi mai productiv interpretat", zice savantul [107].

În plan științific, atitudinea pentru simbol a trecut prin diverse transformări. Interpretării simbolului ca fenomen universal al culturii umane s-au consacrat Platon, Empedocle, Dionisie Areopaghitul [514], scolasticii medievali. Exemple relativ recente ale unor astfel de tratări le oferă și simbolismul în arta europeană și rusă, simbolismul metafizic al lui Pavel Florensky, simbolismul cultural al lui Ernst Cassirer, paradigma psihologică a simbolului-arhetip al lui Carl Gustav Jung și cea mitologică a lui Mircea Eliade și René Guénon.

Simbolul cu caracter sacru (Mircea Eliade) a existat în reprezentările plastice din perioada preistorică și a continuat în diverse stiluri istorice. Până în prezent, noţiunea de simbol în artă şi literatură este considerată contradictorie, adesea utilizată cu sensul apropiat de noţiunile „semn", „hieroglifă", „caracter de literă", „semantică", „semiotică" (Roland Barthes), „alegorie", „emblemă", „personificare", „tip", „prototip", „arhetip" (Carl Gustav Jung), „mit", „arhaism" etc. Simbolurile sunt prezente în matematică şi în alte ştiinţe, ele fac parte din procesele cognitive și comunicative.

Anumite tangențe de studiere a simbolului sunt prezente în filosofia formelor simboliste (Ernst Cassirer), abordările iconografice (Anton Heinrich Springer), cultural-istorice (Jacob Christoph Burghardt), formale (Adolf Hildebrand), formal-psihologice (Heinrich Wölfflin), istorico-psihologice (Franz Wickhoff, Alois Riegl și Școala Vieneză), simbolico-culturologice (Aby Warburg), iconologice (Erwin Panofsky), structuraliste și semiotice (Ferdinand de Saussure), hermeneutice (Hans-Georg Gadamer) ș.a.

Metoda iconologică, studiată de Erwin Panofsky în cartea „Meaning in the Visual Arts”, 1955, instrument prin care este organizată într-un cosmos al culturii vastitatea artefactelor umane care constituie un sistem simbolic specific omului, situate între sistemul receptor şi cel motoric, comune tuturor animalelor. Această teză, preluată de la magistrul său Ernst Cassirer, Panofsky o îmbogăţeşte, legând-o de realitatea vieţii sociale [124, p. 6].

Varianta pragmatică a semioticii izvorăşte din cea creată de savantul american Charles Sanders Peirce şi dezvoltată de Charles William Morris [414]. Începută de către Peirce în anii 60 ai secolului al XVIII-lea, aceasta a circulat prin lume în anii 1930 prin lucrările lui, semiotica era conceptualizată ca metaştiinţă, în baza căreia trebuia să aibă loc unificarea tuturor domeniilor de cunoaştere.

Prin această tendinţă de a obţine importanţa universală, ea se apropie de semiologie, dar diferă de ea prin orientarea în special la limbajul uman firesc, ca unul dintre cele mai dezvoltate sisteme de semne. Bazele acesteia, în linii generale, le-a conturat savantul Ferdinand de Saussure. Ele au intrat în patrimoniul universal în urma publicaţiei post-mortem a „Cursului lingvisticii generale”, 1916.

Separat este dezvoltată sematologia lui Karl Bühler, principiile de bază ale căreia au fost reflectate în cartea „Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache” [263] în formă de sumă de axiome, ce creau modelul lumbajului în forma „organon” (gr. *organon* – instrument). Prima ediţie a cărţii a apărut în anii 1930.

În secolul al XVIII-lea tuturor artelor plastice (de şevalet sau de for public, inclusiv şi al graficii de carte) a fost specific limbajul alegoric. Exista şi o ştiinţă, iconologia, ce se preocupă de interpretarea simbolurilor şi crearea compoziţiilor alegorice, în stare să reflecte o idee separată de mediul imaginilor artistice şi chipurilor vizuale. Au fost publicate dicţionare şi îndrumare cu tematica respectivă, uneori ilustrate [338].

Probabil, ideea neîntruchipată se părea atunci mai clară şi mai vizibilă, dacă era bazată pe o realizare vizuală convenţională în formă de figuri sau obiecte. Aşadar, compunerea unor alegorii era considerată o activitate importantă. Johann Joachim Winckelmann, primul teoretician al clasicismului şi unul dintre promotorii viziunilor contemporane despre arta antică, considera o astfel de creaţie scopul suprem al picturii, pe care anticii greci tindeau să-l atingă [316, p. 128].

Conceptul redat în formă alegorică este palpabil, se înalţă datorită haloului poetic şi trece în planul noţiunilor eterne [215, p. 27]. Nu întâmplător, printre sursele de inspiraţie de bază pentru artiştii clasici a fost mitologia antică. Asemenea surse le-a avut şi arta graficii de carte

rusă și română de la hotarul secolelor XIX-XX, ce a cunoscut o ascendență grandioasă. Un imbold de dezvoltare impetuoasă a servit criza tehnologiilor de reproducere de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tendința de a depăși această criză a dus la intense și diverse căutări ale formelor noi de expresie artistică. În imagini latura plastică are un rol primordial. Grafica devine decorativă, toate elementele compoziției devin egale. Artiștii plastici studiază și prelucrează arta antică și orientală. Un rol deosebit l-a avut gravura japoneză în stilul „Ukiyo-e", accesibilă pentru toată lumea după revoluția Meiji, ce a lichidat autoizolarea multiseculară a țării Soarelui-Răsare. Estetica artei japoneze a impresionat artiștii ruși și europeni, nemijlocit a influențat expresivitatea liniară a lui Konstantin Somov, corelația ritmică a petelor ritmice de negru și alb (la Ivan Bilibin, Gheorghi Narbut, Mstislav Dobujinski ș.a.), asupra utilizării petelor colorate plate cu conturul negru (Elena Polenova, Anna Ostroumova-Lebedeva, Aleksandr Benua ș.a.), organizarea lor ornamentală (Leon Bakst ș.a.) și armoniile coloristice (Vadim Falileev ș.a.). Aluziile la gravurile japoneze au fost în consonanță cu tendințele simbolice ale artei ruse şi româneşti de la hotarul secolelor XIX-XX [482].

Secolul al XIX-lea este secol al semioticii. În filosofie și în alte științe semiotica este marcată de conştientizarea că oamenii trăiesc în lumea semnelor, că activitatea umană constă în studierea și explicarea lumii înconjurătoare, crearea miturilor şi religiilor, dezvoltării culturii, în artă, rituri și credințe, practici politice, relații între oameni ca membri ai societății și ai etnosului, în mare parte este simbolică și legată de semne prin mijloacele şi rezultatele acestora. Pe baza semiotică s-a format structuralismul în științele lingvistice și în mai multe sfere intermediare.

Semiotica este o știință care studiază structura și funcționarea sistemelor de semne. Printre clasicii semioticii astăzi se consideră Charles Sanders Peirce și Charles William Morris, Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Roman Osipovici Jakobson, Jakob von Üxküll, Ernst Cassirer, Karl Bühler, Roland Barthes, Thomas Sebeok, Umberto Eco, Juri Mikhailovich Lotman etc. Cele mai noi sarcini ale cunoașterii științifice din practica socială le rezolvă pragmatica, derivată din semiotica lui Charles Sanders Peirce, Charles William Morris și Rudolf Carnap [67, 254, 474] şi cristalizată în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea în lucrările filosofilor din sfera lingvistică [493]. Către sfârșitul secolului al XX-lea noțiunile de „semiotică" și „semiotic" treptat s-au evidențiat și au înlocuit noțiunile precum „sisteme de semne" sau „poetica structurală". Actualmente semiotica ocupă stabil locul ei printre științele fundamentale. Există semiotica literaturii, semiotica artelor și arhitecturii etc.

Analiza semiotică a deschis noi perspective în analiza artei ca formă de comunicare prin redescoperirea importanţei limbajului artistic şi a specificităţii lui în raport cu alte limbaje.

Pentru semiotică, mesajul transmis este o construcţie de semne care, în urma interacţiunii receptorului, produce înţelesul. Pentru a fi decodificate aceste semne, receptorul trebuie să cunoască limbajul, să fie iniţiat în tainele culturii, sau să împărtăşească aceleaşi valori şi credinţe.

Precum menționează unul dintre fondatorii semioticii Charles William Morris, raportarea semioticii la celelalte științe este ambiguă: pe de o parte, semiotica este o știință de rând cu toate celelalte, pe de alta, este un instrument al științelor. Ca metodă semiotica este utilizată în cadrul tuturor cercetărilor activității umane. Astfel, există studii de cercetare a semioticii drumului, spațiului teatral, a gesturilor, turismului, măștilor, ceasurilor și oglinzilor etc. Analizată ca știință semiotica este contrapusă aproape cu toate științele despre om. Spre exemplu, pe larg sunt prezentate cercetările la tema „semiotica și psihanaliza", „semiotica și cultura populară", „semiotica și cercetările textelor literare", „semiotica și lingvistica", „semiotica și teoria prototipurilor" etc.

Charles Sanders Peirce a fost logician; lucrările sale despre semiotică au devenit cunoscute în anii 1930. Peirce a împărțit semne semiotice la *indexuri* (semne care nemijlocit indică obiecte), *icoane* sau *semne iconice* (semne cu un plan de reflectare similar fenomenului realității din creație) și *simboluri* (semne cu planul de reflectare ce nu corespunde cu obiectul simbolizat). Peirce făcea diferență între *extensional*, deci larghețea cuprinderii noțiunii (multitudinea de obiecte la care se referă o noțiune) și *intensional*, profunzimea conținutului unei noțiuni.

Una dintre ideile de bază a teoriei lui Ferdinand de Saussure (1857-1913) constă în tratarea semnului ca două laturi ale esenței psihice: noțiune plus imagine acustică. Semnul devine astfel când capătă importanță sau valoare în sistem, când ocupă locul anumit în cadrul sistemului de contrapuneri. Cea de-a doua idee a acestei teorii constă în dezinvoltura sau lipsa de motivație, a semnului de limbă/limbaj (se are în vedere, că între noțiune și înfățișare acustică ce semnifică cuvintele nu există nicio legătură firească, ce ar putea confirma existența diferitor limbi, care numesc diferit aceleași lucruri). Ferdinand de Saussure a introdus în semiotică (numită de el „semiologie") diferențierea sinhroniei și diahroniei, diferențierea *langue* (a limbii ca sistem) și *parole* (a activității verbale). Esențială și semnificativă pentru mai multe generații a devenit teza lui Ferdinand de Saussure despre existența autonomă a limbii: „limba este unicul și adevărat obiect al lingvisticii, analizată în sine și pentru sine" [587].

Remarcabile în acest context sunt și cercetările lui Tzvetan Todorov, care sunt axate pe analiza separată a simbolului și a narațiunii [460].

Din punctul nostru de vedre clasificarea istoricului de artă Gheorghi Wagner propusă pentru tipurile iconografice ortodoxe pe criterii de gen, adaptate din punct de vedere metodologic modelelor deja existente în istoria literaturii slavone și ruse vechi, poate fi adaptată realităților existente și în alte țări ale lumii postbizantine, inclusiv celor din țările române. Am considerat că această clasificare poate fi văzută sub racursiul artei grafice medievale (caligrafiei, miniaturii), și poate servi ca model de analiză a artei grafice contemporane.

După modelul respectiv, imaginea ortodoxă medievală poate fi divizată în patru mari clase de genuri (simbolico-dogmatice, narative, reprezentative și decorative) care, la rândul lor, sunt ramificate în genuri și subgenuri mai concrete [78, p. 100-112].

În arta graficii de carte aceste genuri pot fi intersectate în altă formă, să se schimbe cu locurile după clasa categorială, deci să treacă de la genul adaptat pentru cel decorativ sau reprezentativ și să facă parte din cele simbolice. Genurile simbolice ale artei cărților medievale, dar și ale celei moderne (în funcție de caz) pot cuprinde: genul simbolico-dogmatic religios (ce ar cuprinde ilustrarea cărților religioase după anumite principii de canon) și atributiv (simbolurile evangheliștilor, ierarhiile cerești etc.); genul simbolico-filosofic sau simbolico-mitologic; genul cosmogonic; genul alegorico-genealogic; genul encomiastic (majoritatea compozițiilor cu caracter laudativ) care poate fi combinat cu genul imnografic; genul imnografic; genul latreutic-intercesional („Deisis” în diverse variante, „Trimorfon”, „Marea Deisis”, „Deisis Anghelic”, „Sofia Înțelepciunea Divină”, alte imagini de arborare); genul lirico-simbolic (prezent mai degrabă în arta modernă și contemporană).

La toate genurile considerate de Wagner decorative pentru arta medievală aș mai adăuga cele simbolice: genul frizelor decorative; genul zoomorf (care include și genul teratologic); genul fitomorf (care ar include și diverse tipuri de ornamentație florală, dendromorfă etc.); genul heraldic și alte genuri cu caracter decorativ.

Atribuim genurile sus-remarcate celor simbolice fiindcă, în forma lor auxiliară sau pur decorativă, acestea servesc întru completarea cadrului simbolic sau chiar, în unele cazuri, îl înlocuiesc pe acesta în lipsa altor imagini narativiste sau simboliste. Astfel, genul portretului, peisajului și al naturii statice este compatibil și cu simbolul, și cu narativul.

Aceste genuri pot fi utile în cadrul analizei morfologice a conținutului ideatic al imaginilor. Deci se încadrează în forma lor tematică. Un registru bogat de imagini și relatări pe tema artei cărții medievale românești aparține Anei Andreescu [50].

Un aspect de analiză ține de figura desnudă ce poate servi tuturor sferelor de analiză științifică: stilistică, compozițională, tematică, de gen.

Clare Gibson în lucrarea sa „Cum să citim simbolurile” (introducere în semnificația simbolurilor în artă) abordează următoarele aspecte care ar fi servit pentru realizarea unei clasificări cu unele schimbări ale autorului acestui text:

simboluri și simbolism: omul și simbolurile sale (copacul vieții, copac, vrăjitoare, corabie, pătrat): a) cosmosul și lumea naturală; b) cosmologii și zeități; c) simbolism social și sisteme simbolice; d) simbolismul inconștientului; e) simbolismul în artă (ca atare, precizat de autorul acestui text); gramatica simbolurilor: creația cosmică; zeități diverse; conflictul dintre bine și rău; exprimarea conceptelor sacre; identitate ancestrală, tribală și de clan; simbolismul războiului și al inițierii; identitate nobiliară, familia și dinastia; identitate personală și socială; scriere și înregistrare; macrocosmos și microcosmos; soarta și influența sa; creaturi fantastice; alegorii ale existenței umane etc. Aceste categorii, de asemenea, se suprapun [123].

Principiile de clasificare le găsim și în cartea Zamfirei Bîrzu „Monumente sacre – opere de artă” [59]. Cercetările contemporane ale savanților români consacrate temei prototipurilor sunt specifice și creației de artă plastică și design etc., pot fi utile în cadrul unui act de creație ce are loc în procesul de învățământ artistic universitar și postuniversitar.

Bogdan Teodor Gavrilean, în lucrarea „Simboluri cu valențe magice” [120], propune spre analiză mai detaliată următoarea clasificare de simboluri: simboluri sacre, simboluri magice, simboluri planetare, elemente și manifestări ale naturii, simboluri ale ființei umane și simboluri geometrice. Iar în ceea ce privește aspecte specifice artelor plastice, autorul studiază simbolismul culorilor și metalelor, forța expresivă a simbolurilor.

O problematică recursă logic din toate acestea a fost legată de artă, științe și teorii ale comunicării [59]. Alături de toate clasificările studiate, aceasta completează aria nemărginită a subiectelor simbolice printr-un concept cu aspect magic accentuat.

Structuri teoretice din sfera lingvisticii, care pot fi corelate și mai aproape cu arta graficii de carte sau chiar au o logică foarte apropiată de imaginea artistică literară, sunt următoarele: simbolul și semnul (care includ și stilizarea în cadrul imaginii a unei opere de artă a cărții); simbolul și imaginea (se referă la cărțile de orice tip, inclusiv cu caracter narativ); simbolul și metafora; simbolul și arhetipul (utilizarea prototipurilor mai vechi sau celor de referință, miniatura antică și medievală); simbolul și alegoria; simbolul și emblema; simbolul și parabola; simbolul și hiperbola (sau grotescul în ilustrarea cărților de literatură universală). În acest context, determinăm felul cum se manifestau și se manifestă aceste legături în arta graficii de carte moldovenească. Fiindcă, deocamdată în mare parte, le putem constata doar într-o totalitate, fără o limitare și separare voită. Mai ales dacă analizăm primele două subcategorii, pot include

celelalte șase rămase ce se vor referi în formă generală la exemplele tematice sau de gen, analizate mai sus.

În acest context adăugăm: simbolul și liricul (ce poate fi denumit simbolul liric sau lirico-poetic); simbolul și poeticul; simbolul și epicul (din povești, balade și mituri); simbolul și dramaticul. Pentru arta grafică ar fi specific: 1) simbolismul realist și toate stilurile ce au aderat la arta realistă; 2) simbolismul modern sau legat de stilurile moderniste în arta grafică.

Pentru perioada modernă și contemporană fenomenele modernismului, simbolismului european și celui rus, postmodernismului european au determinat impactul și contextul evoluției legităților generale și forțelor motrice ale culturii universale. Simbolismul a servit sintezei formelor culturale, tradițiilor și experiențelor artistice, concepțiilor mitologizării legate de schimbările în conștiința umană. Deși, în perioada sovietică, grafica de carte a reușit să evite unele dogme ale realismului socialist, pe care alte genuri nu erau în stare să le ocolească, totuși, constatăm că ea mereu a reflectat tendințele și spiritul timpului în care a fost creată. În creația a Elisabeth Ivanovsky, a lui Theodor Kiriacoff, Boris Nesvedov ș.a. vom observa atât elemente stilistice moderniste, cât și clasiciste.

Aspecte constructiviste specifice creației artiștilor cercului lui Vladimir Lebedev (Evgheni Cearușin, Valentin Kudrov, Andrei Goncearov ș.a.) și asociației „OSTa”, vor pătrunde în arta graficii de carte moldovenească prin creația lui Arii Sveatcenko, Mihail Bacinschi, Andrei Țurcanu, dar și în unele lucrări ale artistei Elisabeth Ivanovsky și Teodor Kiriacoff. Pentru arta grafică rusă, ilustrațiile fine, picturale ale cercului lui Lebedev, prin linii vii ale desenului liber vin în locul suprafețelor facturate geometrice, aducând lirism și căldură. Asemenea tendințe se vor face vizibile în grafica de carte moldovenească și după anii 1960 (Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac, Emil Childescu, Lică Sainciuc, Vladimir Zmeev, Alexei Colîbneac, Nina Danilenco, Alexandru Macovei, Violeta Zabulica-Diordiev [447] ș.a.). Însă ilustrațiile lui Ilia Bogdesco, Isai Cârmu, Emil Childescu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac denotă unele elemente constructiviste în funcție de subiectul literar abordat și etapa de creație. Creația acestor autori poate fi analizată și din perspectiva analizei simbolurilor entice sau etno-folclorice etc. [450]. Liniile structuralist-constructiviste cu tentă de suprareal sunt manifestate în grafica de carte a lui Ion Severin.

Vom remarcă că în evoluția simbolului pot fi evidențiate trei stadii de bază: 1) înțelegerea (acei care n-au trăit experiența „inițială” au posibilitatea să se apropie de acesta datorită explicației celor care păstrează vechea înțelepciune și importantă este „permanența” păstrătorilor, deci cunoștințele se transmit de la dascăl la ucenic, ulterior ultimul devine dascăl ș.a.m.d.); 2)

interpretarea, apare atunci când este încălcată „permanența", apar profanările etc.; 3) *uitarea:* simbolul moare, păstrând doar valoarea arheologică, etnografică, transformându-se dintr-o esență obiectivă în „articol enciclopedic" [370, 255]. Totodată, simbolurile adesea renasc, însă într-o calitate relativ nouă, pierzând toate corelațiile cu „prototipurile" lor.

În ceea ce se referă la receptarea unei opere de artă, schemele și graficele de reflectare ale teoriilor pot fi analizate și în plan simbolic; aici se înscriu ierarhiile lui Charles S. Pierce și piramida spirituală a lui Kandinsky [148, p. 43-45], cea de analiză a actului de receptare cu elementele semiozei ale lui Ferdinand de Saussure are la bază un triunghi de piramidă văzută din față sau una de Max Bense [142, p. 127-132], unul dintre promotorii de frunte al esteticii informaționale, care ar putea avea unele tangențe simbolice cu reprezentările din domeniul artei cărțior medievale, Trinitatea Tatălui, Fiului și al Sfântului Duh și piramida ierarhică a relațiilor dintre aceștia utilizate într-o miniatură veche. Aceasta ne demonstrează că piramida ca simbol poate uni conceptele culturale, artistice și științifice în același timp. Cel mai aproape de tratarea estetică actuală este concepția lui Max Bense, care, pare a fi înscrisă într-o piramidă răsturnată cu susul în jos. În schema respectivă, prin canalul de comunicare se face o legătură între codificarea emițătorului și decodificarea receptorului. La vârful formei triunghiulare este evidențiat repertoriul comun – locul de intersectare a repertoriului estetic al emițătorului cu repertoriul estetic al receptorului. Există cazuri când opera este înțeleasă în totalitate, mai puțin și deloc, sau chiar radical diferit de ceea ce și-a propus autorul, depinde de inteligența ambelor din aceste categorii.

În concluzie, vom determina câteva aspecte demne de cercetat. Primul este consacrat simbolurilor răsturnate sau în stare de dispariție, fiindcă marchează etape de cotitură în istoria artelor unei culturi. Alt aspect va determina structura închisă, individualistă a simbolurilor și interpretărilor, specifică perioadei din prezent. Grafica de carte autohtonă la o etapă sau alta, cu certitudine, poate servi acestor decodificări.

2.2.2. Concluzii la Capitolul 2

În esenţă, naraţiunea şi simbolul sunt caracteristice artelor plastice din toate epocile şi culturile existente, pornind cu arta preistorică. Simbolismul a fost unul dintre curente în literatură şi artă de la hotarul secolelor XIX-XX. În perioada sovietică, majoritatea criticilor de referinţă au scos acest termin din uz, deoarece corespundea ideilor formaliste, contradictorii realismului socialist. Noţiunile de conţinut şi formă, în anumit sens, au înlocuit cele de naraţiune şi simbol. Către finele secolului al XX-lea, s-a acordat atenţie naraţiunii şi simbolului, ca fenomene

culturale, acestea fiind studiate prin prisma diverselor aspecte ştiinţifice şi artistice. În 1990 apare volumul „Cartea ca obiect artistic” (*Книга как художественный предмет. Часть вторая. Формат. Цвет. Конструкция. Композиция/*„Cartea ca obiect artistic. Partea a doua. Format. Culoare. Construcţie. Compoziţie”), în care un loc deosebit i se atribuie imaginii coloristice a cărţii, culorilor metaforice ale imaginilor literare, semioticii culorii şi expresivităţii coloristice în prezentarea cărţilor [269].

Deşi în perioada sovietică grafica de carte a reuşit să evite unele dogme ale realismului socialist, pe care alte genuri nu erau în stare să le ocolească, totuşi, constatăm că ea mereu a reflectat tendinţele şi spiritul timpului în care a fost creată. Astfel, în creaţia graficienilor noştri ca Elisabeth Ivanovsky, Teodor Kiriacoff, Boris Nesvedov ş.a. vom observa atât elemente moderniste, cât şi clasiciste. În continuare vedem prezenţa elementelor constructiviste, o influenţă deosebită a artiştilor din cercul lui Vladimir Lebedev (Evgheni Cearuşin, Valentin Kudrov ş.a.) şi asociaţiei „OSTa”, deşi majoritatea dintre ei n-au făcut grafică de carte, cu excepţia lui Andrei Goncearov (elevul lui Favorski). Ilusrtaţiile fine, picturale ale artiştilor din cercul lui Lebedev, prin linii vii ale desenului liber vin în locul suprafeţelor facturate geometric, aducând lirism şi căldură. Asemenea tendinţe se vor face vizibile în grafica de carte moldovenească şi după anii 1960 (Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac ş.a.).

Având în vedere cele expuse, considerăm că prezenţa caracteristicilor şi a trăsăturilor specifice vieţii cotidiene din cadrul diferitor stiluri şi epoci istorice poate marca caracterul narativ al unor opere de artă plastică, inclusiv şi ilustraţiilor de grafică de carte. Precum au remarcat mai mulţi istorici ai artelor plastice, operele etapelor de început ale perioadelor istorice adesea au şi unele elemente narativizate, reflectând ideologia timpului în care au fost create. În ceea ce se referă la receptarea unei opere de artă, schemele şi graficele de reflectare ale teoriilor pot fi analizate şi în plan simbolic; aici se înscriu ierarhiile lui Charles S. Pierce şi piramida spirituală a lui Kandinsky [148, p. 43-45], cea de analiză a actului de receptare cu elementele semiozei ale lui Ferdinand de Saussure are la bază un triunghi de piramidă văzută din faţă sau una de Max Bense [142, p. 127-132], unul dintre promotorii de frunte al esteticii informaţionale, care ar putea avea unele tangenţe simbolice cu reprezentările din domeniul artei cărţior medievale, Trinitatea Tatălui, Fiului şi al Sfântului Duh şi piramida ierarhică a relaţiilor dintre aceştia utilizate într-o miniatură veche, ne demonstrează că piramida ca simbol poate uni conceptele culturale, artistice şi ştiinţifice în acelaşi timp. Cea mai aproape de tratarea estetică actuală este concepţia lui Max Bense, care, pare a fi înscrisă într-o piramidă răsturnată. În schema respectivă, prin canalul de comunicare se face o legătură între codificarea emiţătorului şi

decodificarea receptorului. Vârful formei triunghiulare este repertoriul comun – locul de intersectare a repertoriului estetic al emițătorului cu repertoriul estetic al receptorului. Există cazuri când opera este înțeleasă în totalitate, mai puțin și deloc, sau chiar radical diferit de ceea ce și-a propus autorul, depinde de inteligența ambelor categorii.

În concluzie, vom determina câteva aspecte demne de cercetat. Primul este consacrat simbolurilor răsturnate sau în stare de dispariție, fiindcă marchează etape de cotitură în istoria artelor unei culturi. Alt aspect va determina structura închisă, individualistă a simbolurilor și interpretărilor, specifică prezentului. Grafica de carte autohtonă la o etapă sau alta, cu certitudine, poate servi acestor decodificări.

3. REALISMUL SOCIALIST ȘI GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN ANII 1940-1953. ANALIZA STRUCTURILOR NARATIVE ȘI SIMBOLICE ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI VALORILOR ARTISTICE

3. Evoluția graficii de carte din RSS Moldovenească în anii 1940-1953

Specificul genezei artei cărţii moldovenești sovietice a fost determinat de etapa anilor 1924-1940 ce atestă o dezvoltare diferită a artei basarabene de pe cele două maluri ale Nistrului [446].

În plan estetic și ideologic, procesele editoriale din RASSM și Basarabia interbelică s-au dezvoltat radical diferit, după 1940 s-a înregistrat o unificare a lor. În arta graficii de carte din RSS Moldovenească, trecerea la realismul socialist s-a caracterizat prin *documentalism* şi *ilustrativism*, acumularea măiestriei profesionale, dezvoltarea manierelor și stilurilor de autor ale ilustratorilor. Printre primii graficieni încadrați în aceste procese a fost Evgheni Merega (1910-1979), Boris Nesvedov (1903-1963) și Valentina Neceaev (1909-1977), care au debutat în perioada interbelică. Între anii 1940-1953, în domeniul graficii de carte s-au evidențiat Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Boris Șirokorad, Iacob Averbuh, Ioachim Postolachi, Aleksandr Neforosov ș.a. În acest context, specialiştii din domeniul studiului artelor apreciază, în primul rând, meritul creaţiei lui Boris Nesvedov [324, p. 5].

Dacă ne referim la procesele artistice din RASS Moldovenească, vom aminti despre activitatea unuia dintre graficienii de referință din perioada sovietică, Evgheni Merega, care după absolvirea facultății de arte plastice a Institutului Poligrafic din Harcov (1934), specialitatea artist constructor al producției poligrafice (designer), a lucrat la Tipografia de Stat din Tiraspol. Din primele zile ale activității sale în Tiraspol (1936), ia parte activă în viața tânărului colectiv de plasticieni din RASS Moldovenească. Colegii îl aleg președinte al comitetului organizatoric al Uniunii Artiștilor Plastici (1936-1940). Exercitând intensa activitate obștească, Merega a reușit să-și perfecționeze limbajul artistic. Între 1939-1940 graficianul a lucrat la ziarul „Moldova Socialistă” din Tiraspol, se specializează în grafica de carte, ilustrează primele cărți ce sunt tipărite la Tiraspol, în special o culegere de povești moldovenești. Din păcate, majoritatea acestor lucrări s-au pierdut în timpul războiului. Dar și din cele ce au fost salvate observăm că artistul a folosit cu pricepere gama contrastelor negru-alb, înviorând-o în unele cazuri prin culori suculente [23, 151, f. 68]. Printre cele mai bune dintre primele lucrări de referință în domeniul graficii de carte create de plastician în timpul activității lui la Tiraspol, critica timpului a evidențiat ilustrațiile la romanul „Mala Fadetta” de George Sand (1933, guasă), la culegerea de povești

moldovenești, la povestirea *Зимовье на реке студёной/* „Iernare la râul înghețat” de Dmitri Mamin-Sibireak (1937, tuș, guașă) cu un frontispiciu, executat în tehnica xilogravurii (1935) [330, p. 5-8]. Bazându-se pe experiența maeștrilor artei sovietice, Evgheni Merega va perfecționa desenul și compoziția lucrând la ilustrațiile romanului *Господа Головлёвы/* „Domnii Golovlev” de Mihail Saltîkov-Șcedrin [23, f. 2-5].

În RSS Moldovenească, grafica de carte şi afişul se dezvoltă intens. Graficienii vor avea posibilitate să studieze profund tehnica desenului, acumulând cunoştinţe la instituţii de învăţământ superior de artă din Moscova, Kiev, Lvov. În arta grafică de carte se vor afirma talente tinere [232, p. 514]. Grafica de carte, ilustrația de carte a fost considerată un gen relativ nou al graficii moldovenești sovietice, [396, p.75] dar care avea de acum realizări serioase, au fost editate mai multe cărți în tiraje mari [396, p. 75].

Grafica moldovenească postbelică are anumite particularităţi specifice de dezvoltare, care pot fi urmărite separat pe decenii. Astfel, în procesul de trecere la realismul socialist, arta anilor ’40, inclusiv şi cea grafică, s-a caracterizat prin documentalism şi ilustrativism în diverse abordări tematice ale vieţii cotidiene. Primul deceniul postbelic a fost tratat ca o perioadă de acumulare a măiestriei profesionale, de devenire a manierelor profesionale și stilurilor de autor al ilustratorilor [396, p. 7].

Grafica moldovenească postbelică s-a bazat pe tradiţiile artistice anterioare într-o măsură mai mică decât pictura şi sculptura. Adaptarea unor plasticieni din generaţia mai în vârstă, care şi-au făcut studiile în diferite centre culturale din Europa şi au fost influenţaţi de diverse curente moderniste (calificate în timpul sovietic drept formaliste) la procedeele realismului socialist a fost, firește, complicată şi contradictorie. Un rol important în acest sens l-au avut deplasările de creaţie ale artiştilor noştri la Moscova şi călătoriile prin Republică, prezenţa şi creaţia în Moldova a maeştrilor de referinţă [325] din Rusia Sovietică.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial grafica era cel mai răspândit domeniu al artelor plastice, în care au lucrat numeroși pictori, precum Moisei Gamburd, Mihai Grecu ș.a. [395, p. 104] O artistă care în perioada sovietică n-a reușit să se manifeste serios ca grafician de carte a fost Valentina Neceaev [215, p. 56]. În 1934, după absolvirea Şcolii de Belle Arte, Neceaev a lucrat cu sculptorul Alexandru Plămădeală, care pe atunci picta Catedrala din oraşul Tighina. Până în anul 1940, din cauza stării materiale precare, Valentina Neceaev n-a avut posibilitate să se consacre serios domeniului de creaţie. Artista a predat desenul şi caligrafia în instituţiile medii de învăţământ, făcând comenzi particulare și uneori participând la expoziţii de arte plastice organizate de Societatea de Belle Arte din Basarabia, fiind membru titular al

acesteia. Valentina Neceaev a ilustrat una din primele reviste pentru copii „Scânteia leninistă” din Moldova Sovietică. O perioadă a lucrat pictor la Teatrul de păpuşi „Licurici” şi a fost membru al comisiei de evaluare a jucăriilor pentru copii pe lângă Ministerul de Învăţământ al RSSM. Artista a lucrat în mai multe domenii de artă plastică. A creat lucrări în ceramică, costume naţionale, în broderia artistică, a creat ornamente, a făcut schiţe pentru covoare şi a cioplit în lemn. În toate aceste domenii Valentina Neceaev se adresa permanent izvoarelor şi tradiţiilor naţionale populare moldave. După schiţele Valentinei Neceaev au fost confecţionate costume pentru colectivele teatrale şi ansamblurile de dansuri profesionale republicane şi de amatori, inclusiv şi costumele sportivilor moldoveni delegaţi la parada din Moscova din 1945 și 1947. Artista a mai creat în domeniul graficii şi afişului. În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează câteva dosare cu schițe de ilustrații create de Valentina Neceaev aproximativ între anii 1946-1948 [4]. Aceste schițe certifică talentul și măiestria artistei în operarea liberă cu sarcinile legate de desen și anatomie sau plastica figurilor umane în mișcare, cunoașterea genului animalier, perspectiva și spațialitatea în interior și în cadrul peisajului, psihologia relațiilor personajelor, chipurile și imaginile artistice, simțul deosebit al subiectului și al coloritului etc. Din aceste puține ilustrații create în creion, tuș și acuarelă ne convingem că ilustrațiile Valentinei Neceaev necesită o analiză pertinentă alături de cele mai reușite ilustrații create de Boris Nesvedov. Însă, din cauza anumitor circumstanțe, artista a fost nevoită să treacă la arta decorativă, realizând sarcina importantă a timpului de reflectare a conținutului socialist prin formele obiectelor de artă decorativ-aplicată. Astfel, obiectele decorative semnate de Valentina Neceaev aveau decorul mult mai realist și mai ilustrativ decât cel al altor artiști din domeniu, oferind operelor artistei o ținută estetică și o eleganță comparabile cu cele ale artei decorative din epocile clasice, adăugând un farmec unic operelor artistei și accentuând un profesionalism înalt. În decorul ceramic Valentina Neceaev a lucrat în maniera picturală cu un contur precis şi colorit rafinat.

În anii postbelici grafica a fost considerată un domeniu dintre cele mai democratice şi a căpătat o răspândire în masă, iar alături de grafica de șevalet se dezvolta grafica de carte, grafica aplicată, afişul etc. [391, p. 104]

Un gen relativ nou pentru arta grafică din acea perioadă era tratată cea de carte. Raisa Aculova în lucrarea sa „Grafica de carte moldovenească” menţionează: „Dacă primele cărţi tipărite la noi probează un arsenal destul de modest de procedee poligrafice, apoi în perioada postbelică apar ediţii ornate nu numai cu coperte pictate, ci şi cu ilustraţii la text” [337, p.6].

Principiul ilustraţiei de şevalet, practicat pe larg în acel timp în URSS, a cunoscut o dezvoltare şi în Moldova [337, p.6].

Cele mai reuşite ilustraţii la cărţile pentru copii Boris Nesvedov le-a creat pentru povestea lui Emilian Bucov „Andrieş" (1949). La deschiderea expoziției jubiliare a lui Boris Nesvedov, din 1963 – calea de creație, străbătută de acest artist remarcabil, s-au observat mai multe aspecte din creația sa, importante pentru etapa istorică de după cel de-al II-lea Război Mondial [453].

În 1963, într-una din sălile Muzeului Republican de Artă Plastică, au fost expuse lucrări din anii 1920-1930. Și astfel, devin cu mult mai înțelese concepțiile și preocupările artistului, când îi comparăm lucrările din perioada sovietică cu cele de până la război, în care pictorul plătise un anumit tribut artei moderniste. Atunci, se tratau drept stranii și naturile statice din anii 1924-1925; și „Cilindru și valtorna", și alte lucrări mici, în divergență chiar cu schițele de peisaj din aceeași perioadă, se evidenţiau lucrările cu subiectul belicos. În anul 1940 artistul este influențat de arta plastică sovietică. Deși ani la rând în lucrările lui stăruie o oarecare tendință spre decorativism, dominant în creația sa devine anume realismul socialist [437].

În 1949 apar primele ilustrații ale lui Boris Nesvedov, care vor descoperi talentul și viziunea poetică a imaginilor artistice, se va înregistra evoluția măiestriei și talentul de desenator improvizator iscusit a lui Leonid Grigorașenco, care printre primii se va adresa căutărilor tipicului național (tipajelor). Igor Vieru va demonstra măiestria coloristică prin desenele în acuarelă cu ilustrații la operele scriitorilor moldoveni. Boris Șirokorad va tinde spre însușirea principiilor clasiciste ale ilustrării cărților. Aceleași tendințe se vor atesta și în ilustrațiile lui Iacob Averbuh [330 ,p. 7].

În anii postbelici grafica de carte moldovenească s-a îmbogăţit prin lucrările unor artişti care au venit din alte domenii şi genuri ale artelor plastice: Boris Nesvedov din arta teatrală, Leonid Grigorașenco din grafica de şevalet [291, p. 3] ș.a.

La 1 iunie 1945, Uniunea Artiştilor Plastici din RSS Moldovenească avea 16 titulari, printre care un grafician, Semion Polingher [14, f.1]. Aproximativ în aceeaşi perioadă, în dosarele UAP, păstrate în Arhiva Organizaţiilor Social-Politice a Republicii Moldova, printre nume de artişti temporar aflaţi peste hotarele Moldovei îi vom găsi pe pictorul şi graficianul Jiul Perahim, graficienii Iurie Bulat, Semion (Zigfrid) Polingher [14, f. 3].

Zigfrid Polingher [215, p. 8] (1920-1985) din 1951 până în 1968 a avut funcția de redactor artistic în studioul revistei Uniunii Scriitorilor din RSS Moldovenească. Tot din 1951 până la sfârșitul anilor 1960 a executat desenele satirice pentru revistele „Chipăruș" [26, f. 5; 9, f.1-18], „Crocodil", „Picher", „Urzica", „Eulenspiegel" şi „Detghiz" [10; 11; 26, f.12;]. În 1969

s-a angajat artist plastic la ziarul „Viața satului”. În 1970 a absolvit Institutul Poligrafic de la Moscova. Pentru perioada anilor 1946-1951 a creației îi sunt caracteristice desenele pentru ziarul „Țăranul sovietic”, prezentate și la „Expoziția de afiș, grafică de carte și de șevalet (1946-1951)” [25, f.5]. Între anii 1965-1971 artistul va studia la Institutul Poligrafic de la Moscova, devenind mai apoi grafician (prezentator artistic sau, conform limbajului contemporan, designer al producției de tipar) [26, f.6], conducătorul lucrării de licență fiind Gleb Timofeevici Goroșenko [22, f. 52].

Zigfrid Polingher a ilustrat cărțile scriitorilor moldoveni [26, f. 50, 86] George Meniuc [26, f. 11], Vladimir Belistov [12]. În ultimii ani de viață Zigfrid Polingher a activat redactor-șef al redacției „Enciclopediei Sovietice Moldovenești”. S-a manifestat și ca traducător din limba rusă în română. Mai scria şi poezii [8]. În perioada sovietică, un succes deosebit au avut lucrările satirice și afișele cu aspect politic și social al timpului [26, f. 47, 52-55, 63].

Perioada anilor 1940-1950 a fost marcată de etape de cotitură. Dezvoltarea artelor din anii 1945-1948 avea loc în condiţii specifice, în care arta plastică sistematic reflecta temele războiului, de curând încheiat. În această perioadă s-au înregistrat faze noi, progresiste ale genurilor şi domeniilor artelor. Multe dintre ele au apărut în arta moldovenească pentru prima dată, ca răspuns al artiştilor la sarcinile înaintate, în domeniul graficii apare prezentarea artistică a cărţii (designul poligrafic) şi afişul politic [17, f.11]. În cu totul alte condiţii se aflau artele la sfârşitul anilor 1940 și prima jumătate a anilor 1950 ai secolului al XX-lea, în care s-au evidenţiat neajunsurile generate de concepţiile estetice greşite. Pe deoparte, acestea se caracterizau prin fastul hipertrofiat, tendinţele de înfrumuseţare, proprii nu doar arhitecturii, ci şi tuturor altor domenii ale artelor. Pe de altă parte, realismul socialist era tratat în sens îngust, fiind supus reglementărilor dogmatice [424]. La primele expoziţii din anii1947-1950 se etalau lucrări remarcate prin tendinţe spre reflectarea conţinutului ideatic generalizat şi expresivitatea plastică a creaţiei, spre conştientizarea principiilor de bază ale realismului socialist [17, f. 12].

O personalitate reprezentativă a artei grafice moldoveneşti din perioada postbelică a fost Leonid Grigoraşenco (1924-1995) [215, p. 90-93]. Despre opera lui Leonid Grigorașenco au scris majoritatea specialiștilor moldoveni în domeniul studiului artelor. Creația lui este înalt apreciată în țară și peste hotare [331, 332, 333, 334, 397]. Însă, trebuie să constatăm că activitatea lui de grafician de carte este elucidată fragmentar și incomplet. Prin creația sa artistul a demonstrat un adevărat talent și măiestrie de desenator, care printre primii s-a adresat căutărilor tipicului național (tipajelor) în ilustrațiile de carte [384, p. 5].

În ambianța artistică autohtonă artistul plastic Leonid Grigorașenco a devenit cunoscut mai ales ca pictor și grafician de șevalet. Sursele documentare menționează despre el ca despre un pictor talentat, care a practicat acuarela și stampa (acvaforte și linogravură), uleiul, pastelul, creionul simplu și tușul, demonstrând abilitățile de improvizator [66]. Lucrările sale impresionează prin măiestria tratării realiste a subiectelor, specifice şcolii academice a secolului al XIX-lea, artei artiştilor ambulanţi („peredvijnicilor") şi a principalelor criterii ale realismului socialist. Pentru perioada sovietică tematica și subiectele tablourilor de referință ale pictorului au fost consacrate unor aspecte, caracteristice ideologiei oficiale reflectate în ciclurile sale de stampe și tablouri în acuarelă sau ulei. Ilustraţiile de carte reprezintă un capitol valoros în creaţia lui Leonid Grigoraşenco.

La dezvoltarea artei graficii de carte din Moldova în anii 1950 o contribuţie aparte aparţine creaţiei lui Ilia Bogdesco [355, p.5]. Ilustraţiile acestui autor au servit exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărţii [292, p. 5]. Bogdesco a debutat în 1952 cu seria de ilustraţii la *Сорочинская ярмарка* („Iarmarocul din Sorocinți") de Nikolai Gogol (1951), care a constituit şi lucrarea lui de licenţă [329]. Această serie cu mare priză la public a accentuat caracteristicile esenţiale proprii creaţiei sale ulterioare.

Printre ilustraţiile lui Iacob Averbuh sunt remarcate cele la fabulele lui Ivan Krîlov (1953). În prezent, imaginile fotografice ale acestora se păstrează în Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova.

Se consideră că realismul socialist a atins maturitatea sa în anii 1948-1952. În 1951 a fost inaugurată „Expoziţia de afiş, grafică de carte şi de şevalet (1946-1951)" [441]. Grafica de carte a fost evidenţiată în catalog cu ilustraţiile lui Leonid Grigoraşenco la culegerea de poezii ale lui Petrea Cruceniuc „Cuvântul mamei"; Aleksandr Neforosov „Cuvântarea lui Ceapaev la un miting" (cartea „Ceapaev" a lui Dmitri Furmanov); Evgheni Merega *Господа Головлёвы* („Domnii Golovlev") de Mihail Saltîkov-Şcedrin; Boris Şirokorad *Ревизор* („Revizorul") de Nikolai Gogol şi *Мои университеты* („Universitățile mele") de Maxim Gorki.

În genul satirei politice a activat Boris Şirokorad (1907-1998) [456, pp. 3-8]. Creația lui poate fi studiată din catalogul expoziţiei din 1948, când au fost prezentate lucrările sale din primii ani postbelici. Mai multe dintre ele denotau un stil pamfletist acut, biciuind imperialismul, similitudinea portretistică a personajelor este realizată prin desen satiric expresiv [325, p.183]. Într-o manieră realistă, cu un caracter pictural al desenului, cu utilizarea materialului moale, cu sos (sous), artistul printre primii graficieni moldoveni a ilustrat poemul lui Aleksandr Puşkin

„Ţiganii” (1949). În prezent, aceste ilustraţii se află în colecţiile Muzeului Naţional de Artă al Moldovei.

Critica timpului analiza arta grafică moldovenească sovietică din primul deceniu postbelic demonstrând că în acea perioadă s-a încheiat procesul de devenire a acesteia şi a început etapa maturităţii, acumulării măiestriei profesionale şi ideatice [325, p. 183]. În 1952 s-a desfăşurat „Expoziţia de primăvară a creaţiei artiştilor plastici moldoveni”[308]. În cadrul ei au fost expuse lucrări de artă plastică realizate între sfârşitul anului 1951 şi mai 1952, dar n-au fost etalate opere vaste. Numeroase exponate erau în stadiu de lucru, schiţe de tablouri, grafică sau sculptură etc. Din cele 10 lucrări reproduse în catalogul expoziţiei, cel mai complet este reflectat domeniul graficii (afişe, ilustraţii la cărţi realizate de Boris Şirokorad, Evgheni Merega, Leonid Grigoraşenco).

Presa va remarca şi ulterior ilustraţiile la „Povestiri” de Ion Canna (1953) create de Evgheni Merega, accentuând caracterul lor sintetic și exprimarea în mod cert a celor mai semnificative aspecte [437, p.13].

În perioada anilor 1940-1950, în arta grafică sovietică formele desenului tonal cu acuarelă neagră şi cărbune, prin care se executau majoritatea desenelor tematice lucrate în serie nu mai satisfăceau consumatorii artelor. În locul lor apăreau guaşele color mai mari după dimensiuni şi acuarelele, care alcătuiau seriile grafice, ce aveau priză la public, [423, p. 229] pregătindu-se şi un teren pentru apariţia unor tendinţe, materiale şi tehnici noi în arta graficii de carte. Va fi mai des abordată gravura şi un gen al acesteia, stampa.

În anii 1940, la Moscova, şi în alte zone ale URSS, mulţi artişti tineri au folosit stampa ca mijloc de exprimare artistică, constituind o generaţie întreagă de maeştri ai stampei sovietice, cu un număr mare de nume de referinţă. Şi, totuşi, evoluţia stampei sovietice cunoaşte etapele ei consecutive. În anii 1920, 1930 şi 1940 s-au lansat succesele vizibile în domeniul acvafortelui (Ignati Nivinski), litografiei de şevalet şi a linogravurii (Mihail Matorin). Lucrările în tehnica gravurii pe cupru sau acvafortelui color le executa Dmitri Mitrohin (*Тарань*/„Tarancă”, 1948), iar Favorski, în timpul evacuării în Samarkand, a făcut o serie de linogravuri de şevalet care, după maniera lor, au fost inspirate din ilustraţiile lui pentru cărţi (anii 1940). Şi, totuşi, astfel de foi n-au reuşit să definească caracterul artei din acele timpuri. Este caracteristic, că experienţele stampelor sus menţionate, destul de camerale după conţinutul lor, n-au influenţat evoluţia stampelor de la sfârşitul anilor 1950. Cu unele excepţii, majoritatea noilor stampe vor continua desenele de şevalet din anii 1940 – începutul anilor 1950. Vor rămâne neschimbate şi procedeele tonal-spaţiale şi cele din sfera clarobscurului de redare a naturii, însăşi tratarea atmosferei şi a

obiectelor prin efectuarea luminilor şi umbrelor. Dacă vorbim de tradiţiile stampei, trebuie să menţionăm impactul gravurii de şevalet lituaniene. În Lituania tradiţia stampelor monumentale vine din 1940. Unul dintre cele mai mari avantaje ale stampelor faţă de desenul de şevalet pentru anii ceia se părea că consta în generalizarea limbajului de gravură. Acest limbaj nu mai avea acea naraţiune detaliată, care adesea caracteriza desenul perioadei precedente. Îndeosebi, exercita o atracţie gravura în alb-negru pe linoleum (linogravura), laconică şi captivantă prin formele ei, ce facilita procesul de lucru pe suprafeţe mari. Promiţătoare se părea şi posibilitatea de multiplicare a stampelor. Pe această cale se încerca distribuirea stampei în masă, promovarea stampelor pe simezele expoziţiilor şi în spaţiile muzeale. Lozinca „Stampă în fiecare casă" [415, p. 231] a găsit un răspuns în acel timp nu doar la artişti şi critici, ci şi la organizaţii-beneficiare. Aceasta a condus la alocarea surselor financiare, apariţia noilor ateliere de stampe nu doar în centru, ci şi la periferiile Uniunii Sovietice. Mulţi considerau că stampele se vor trece îndată în viaţa cotidiană, alături de draperiile colorate şi corpurile luminiscente executate în stilul contemporan al epocii, vor intra în viaţă și vor înlocui reproducerile mediocre din reviste.

Îndeosebi, se evidenţia conţinutul contemporan al stampelor. El se resimţea din contactul cu realitatea, în înţelegerea proceselor şi ritmurilor schimbate. Perioada precedentă, de asemenea, apela la noile dimensiuni şi dinamica timpului. Însă, deosebirea consta în faptul că în lucrările anilor 1940 şi 1950 simţul contemporaneităţii se combina cu susţinerea idealului romantic al energiei industriale urbanistice şi patetismul impetuos.

3.3. Analiza structurilor narative și simbolice în grafica de carte din RSS Moldovenească anii 1945-1953

Procesul de trecere la realismul socialist, arta anilor 1940, inclusiv cea grafică, s-a caracterizat prin documentalism şi ilustrativism în diverse abordări tematice ale vieţii cotidiene.

Studiind materiale documentare, am elaborat o grilă bazată pe trei categorii de analiză a aspectelor narative și simbolice în grafica de carte moldovenească postbelică: 1) în funcție de genuri și subiecte literare, 2) în funcție de genul utilizat în grafica de șevalet (portret, peisaj, natură statică, compoziție de gen, compoziție decorativă, decoruri sau ornamente), 3) în funcție de tehnica grafică, principiile compoziționale, procedeele și mijloacele de expresie proprii fiecărui autor în parte. În cadrul unei opere literare sau grafice, toate acestea intră în corelații și interferențe. Astfel, în cadrul studierii lucrărilor unuia și aceluiași grafician avem posibilitate să distingem la care genuri și subiecte literare el a atras mai multă atenție sau în ce gen literar a reușit să creeze valori artistice deosebite.

Ca exemplu de încadrare în toate categoriile enunțate poate servi creația lui Evgheni Merega, specializat în grafica de carte. Dacă în primele sale lucrări este atestată o aderare la principiile de stilizare, către începuturile perioadei sovietice se vor pronunța elementele specifice pentru maniera realistă. Așadar, poveștile, povestirile și romanele, ilustrate de acest artist, reflectă diversitatea principiilor încadrate în tratările problematicii legate de compozițiile de gen din cadrul mai multor ilustrații, iar portretul, peisajul și interiorul din ilustrațiile sale accentuează aspectele narațiunii, reflectând faptele descrise în texte. Portretul mai ales a servit artistului în abordarea elementelor de simbol. Aici în cadrul expresiei realiste vedem că poziția figurii, gestul și mimica accentuate de Evgheni Merega în ilustrațiile „Iudușka face socoteli" sau „Revenirea lui Stiopka-prostopletul în satul natal" în „Gospoda Golovlevî" („Domnii Golovleov") de M. E. Saltîkov-Șcedrin țin de elementul simbolic din cadrul unei maniere realist-narative de abordare a imaginii artistice. Referindu-ne la cea de-a doua categorie: în funcție de genul utilizat în grafica de șevalet (portret, peisaj, natură statică, compoziție de gen, compoziție decorativă, decoruri sau ornamente). Cele două imagini la „Mala Fadetta" sunt păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei (coperta și foaia de titlu, care în listele muzeului este denumită ca varianta de copertă). Ambele lucrări sunt redate cromatic și stilizat. Însă, în scena de gen gradul narațiunii este mai pronunțat decât în cea cu portretul, adus până la laconismul monumental. Portretul eroinei principale a romanului, prin apropierea de valorile eterne, reflectă stilistica și maniera simbolică a mesajului artistic. Simbolul fiind tratat alături de noțiunile paradigmă sau etern, precum în mai multe concepții teoretice.

Critica timpului menționa că graficienii primului deceniu postbelic aveau un arsenal modest de cunoștințe și chiar măiestrie necesare acestui gen de activitate plastică, adesea transformau imagini literare în cele vizuale într-un mod timid și direct. Chipurile personajelor, lumea lor spirituală uneori cedau locul descrierii trăsăturilor exterioare și a faptelor acestora, iar adevărul artistic – caracterului documentalist al ilustrațiilor [330, p. 6-7]. Dar și cerințele ideologice promovau operarea cu elementul narativ. Au fost citate ideile lui Maksim Gorki, conform cărora compoziția fiecărei ilustrații trebuia să corespundă întocmai caracterului operei date, artiștii urmând să analizeze profund opera literară, dar și să cunoască în mod detaliat epoca, aspectele caracteristice ale vieții sociale dintr-un anumit moment istoric, să știe a evidenția esența operei literare, a găsi procedeul de ilustrare cuvenit, accesibil maselor largi de cititori [437, p. 13].

O artistă care în perioada sovietică n-a reușit să se manifeste ca grafician de carte a fost Valentina Neceaev. În fondurile Arhivei Naționale sunt păstrate câteva dosare cu grafica de carte

ale artistei [4, 5]. Din acestea constatăm o libertate de operare cu creionul, acuarela și tușul, o perfectă manieră și tehnică realistă, cu simțul absolut al spațiului în reflectarea clarobscurului. Cu toate acestea, pe parcursul perioadei sovietice, artista va trece la arta decorativ-aplicată. Elementele grafice se atestă în decorul vaselor ceramice ale artistei. În colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează vasul decorativ (1957), cu utilizarea motivului similar celui din povestea „Andrieș" de Emilian Bucov. Dacă ar fi aceste imagini executate pe hârtie (probabil, inițial ele au existat și în asemenea formă, dar nu au fost păstrate), la nivel artistic ele ar putea concura cu ilustrațiile lui Boris Nesvedov la povestea omonimă. Remarcăm ilustrațiile artistei la povestea lui Aleksandr Pușkin *Сказка о золотой рыбке* („Povestea peștișorului de aur", 1946, tuș, penel, peniță), păstrate în Arhiva Națională a Republicii Moldova care, după principii plastice, se apropie de ilustrațiile în alb-negru create de Boris Nesvedov la „Andrieș" de Emilian Bucov. Iar cele pentru povestea populară rusească *Сестрица Алёнушка* („Surioara Alionușka") și alte povești populare se regăsesc și în unele ilustrații create ulterior de Leonid Grigorașenco, mai cu seamă acelea care se apropie de crochiuri rapide în tuș negru. Legăturile morfologice în creația acestor trei autori sunt evidente.

Boris Nesvedov (1903-1963) s-a impus în arta plastică moldovenească în special în domeniul graficii de carte. După studierea profundă a artei manuscriselor vechi, el completează ideile autorului – prin imagini pregnante, creează o galerie impresionantă de chipuri de personaje în acțiune. Așa sunt ilustrațiile pentru „Andrieș" de Emilian Bucov (1949, 1953). Unele ilustrații, la prima vedere, par a fi supraîncărcate de detalii, ceea ce în timpul sovietic mulți graficieni începeau să-l evite, adresându-se mai ales ilustrațiilor tonale. Lumea imaginilor graficianului ne aduce în mijlocul unei fermecătoare feerii. Pornind de la tradițiile ilustratorilor ruși (Ivan Bilibin, Vladimir Favorski), Boris Nesvedov le transpunea cu măiestrie în realitatea moldovenească. Orice erou este redat prin prisma povestitorului popular, orice scenă din poveste e o scenă din viața de toate zilele a poporului moldovenesc. Bogăția de elemente decorative își pierde rolul decorativ propriu-zis, devenind elemente organice din canavaua basmului popular .

Decorativismul şi procedeele stilizării sunt îmbinate iscusit cu conţinutul fantastic al poveştii. Fiecare pagină a cărţii este concepută decorativ. Frontispiciile, vinietele, chenarele se asociază conţinutului textului. Majoritatea ilustraţiilor sunt lucrate cu peniţă, pensulă şi guaşă [391, p.114], demonstrând rafinament estetic, fantezie bogată şi cunoaştere a psihologiei copiilor.

În Arhiva Naţională a Republicii Moldova se păstrează recenzia criticului Kir Rodnin privind grafica de carte a lui Boris Nesvedov pentru povestea lui Emilian Bucov „Andrieş" [7].

Graficianul a mai revenit la ilustrarea acestei cărţi şi în 1953. Pentru noua ediţie a cărţii „Andrieş", Boris Nesvedov a introdus diverse elemente grafice de decor. De aceea, alături de ilustraţiile în alb-negru şi color, artistul a creat un şir de şmuţtitluri la capitole şi diverse variante de frontispicii şi viniete. Năzuinţa graficianului de a crea o prezentare artistică cât mai bogată a găsit reflectare şi în faptul că în partea de jos a ilustraţiilor orizontale sunt amplasate compoziţii ornamentale (cum sunt la Bilibin sau Favorski), iar şmuţtitlurile sunt rezolvate în formă de ilustraţii, la care se alătură textul ce explică conţinutul capitolului. Toate procedeele respective contribuie la crearea caracterului monumental al ediţiei. Pentru perioada respectivă, preţiozitatea artistică a cărţii trebuia să corespundă evenimentului istoric de aniversare a 30 de ani de la formarea RSS Moldoveneşti. Ilustraţiile în alb-negru sunt executate în replica stilistică a gravurilor din miniaturile medievale moldoveneşti, iar cele color fac trimiteri la schițe scenografice pentru piesa omonimă create tot de Boris Nesvedov.

Prima prezentare artistică a poveştii „Andrieş" a apărut la Editura de Stat a Moldovei în 1948. Ilustrațiile au fost executate după V. Tauber, coperta de D. Badinter, prezentarea artistică de M. Ia. Dobrominski. În asemenea mod se lucra la o carte în secolele trecute (sec. XVIII). Ca tehnică, ilustrațiile la această carte amintesc de litografii sau desene în creion simplu, însă au o tratare epică, autentică și naivă, a dinamicii subiectului literar. Portrete de bărbat și femeie, personaje principale din poveste, au conotații simbolice, prin desenul pictural și generalizat redau tipicul național al imaginilor artistice ale basmului moldovenesc. Documentele de arhivă atestă că Ioachim Postolachi, între anii 1952-1954, a executat schițe pentru povestea „Andrieș" de Emilian Bucov [1], utilizând mijloacele de expresie proprii.

O personalitate reprezentativă în arta plastică din perioada postbelică, cu adevărat talent și măiestrie de desenator, posedând abilități de improvizare, și care printre primii s-a adresat căutărilor tipicului național, a fost Leonid Grigoraşenco.

Analizând izvoarele stilistice și metodologice ale creației lui Leonid Grigoraşenco, ținem cont că profesorii lui, pictorii Aleksandr Foinițki și August Baillayre se bazau pe principii diferite de abordare a realismului: arta lui Baillayre a fost bazată pe aspecte moderniste, cea a lui Foinițkii are elemente ale realismului academic. Leonid Grigoraşenco în opera sa a pus accente de valoare pe compoziții multifigurative ale peisajului sau interiorului, pe problemele racursiului și a clarobscurului, cu efecte optice inedite de redare a luminilor și umbrelor, precizia desenului și a proporțiilor, formând principii de înalt nivel estetic în arta plastică națională autohtonă. Un rol deosebit în creația lui Leonid Grigoraşenco îl aveau portretul, peisajul și natura statică ca părți componente ale compozițiilor istorico-epice, religioase, dar și ca opere separate.

Un capitol aparte în creația artistului reprezintă schițele cu caracter precis şi concret. Pictorul cerceta natura, viața cotidiană, accentuând latura filosofico-psihologică sau dinamismul mișcării timpului din cadrul istoric și al acțiunilor bazate pe diverse nuanțe ale tensiunilor emotive. În redarea chipurilor personajelor sale, Leonid Grigoraşenco accentua privirea, atitudinea, mișcarea, expresia feței, gesticulația mâinilor, care divulgă adesea ceea ce tăinuiesc ochii [509]. O latură mai puțin cercetată a creației sale reprezintă grafica de carte. Sursele documentare relatează că din 1947, Leonid Grigoraşenco a început să se manifeste ca ilustrator. Desenele lui erau publicate în reviste republicane precum „Scânteia leninistă" şi în ziarele *Юный ленинец*/ „Tânărul leninist" şi *Молодёжь Молдавии*/ „Tinerimea Moldovei" [387, p.105]. În același an, el a executat ilustrațiile în acuarelă la povestirea *Мишутка Налимов* („Mihăiță Nalimov") de Aleksei Tolstoi. Aceste ilustrații sunt păstrate în colecțiile Muzeului Naţional de Artă al Moldovei (MNAM). Însă, cu regret, nu avem posibilitatea să vedem varianta poligrafică a cărții finalizate. Abordarea principiilor proprii tablourilor de gen, precizia în alegerea gesturilor și pozițiilor personajelor în cadrul interioarelor redate realist amintesc de tablourile în ulei ale maeștrilor ruși ai picturii de gen Ilia Repin și Pavel Fedotov. Cunoașterea perfectă a desenului în aplicarea metodelor și tehnicilor de lucru în acuarelă îi permitea lui Leonid Grigoraşenco să accentueze dinamismul subiectului descris în text. Totodată, mimica și gesturile eroilor reflectă absurditatea fatală și lipsa de sens a existenței umane, îndemnând spectatorul să cugete la tema simbolicului și absurdului în tratările narațiunii în artă (Anexa 3).

În acest sens, opera din domeniul graficii de carte semnată de artist reprezintă exemplu de unicat de abordare a simbolului narativ sau simbolicului din cadrul narațiunii, subtexte şi alte sensuri din afara cadrului narativ, valorificate prin cercetările lui Roland Barthes și alți filosofi și esteticieni de referință.

Între anii 1948-1949, Grigoraşenco s-a afirmat în arta plastică moldovenească cu lucrări de şevalet [387, p. 105]. În cadrul analizei metodei de creație a lui Leonid Grigoraşenco menționăm diapazonul larg de teme în creația acestui artist, care se adresa tematicii istorico-revoluționare, problematicii patriotico-militare, aspectelor cotidiene și religioase. În lucrările sale de șevalet, Grigoraşenco scotea în evidență straturi întregi ale culturii, tindea spre reconstituirea unor pagini din istoria seculară a popoarelor. Maestru al „retrosferei" și al „racursiului istoric", Leonid Grigoraşenco, prin creația sa, continuând tradițiile marilor batalişti ca Antoine-Jean Gros, Vasilii Veresceaghin, Francois Roubaud, Mitrofan Grekov, a adus aportul și conotații proprii în abordările istoriosofice, pline de patos eroic și pasiune „beethoveneană". Tablourile lui Grigoraşenco alcătuiesc o panoramă maiestuoasă de imagini feerice ale luptei între bine și rău,

extinse, după opinia pictorului Andrei Pelin (Andrei Gavrilov-Verazumski) [34]. După 1990 în creaţia lui Grigoraşenco vor apare lucrări cu subiecte biblice. Considerăm că elementul acțiunii fatale din cadrul narațiunii unei povești sau de descriere a aspectelor legate de viața cotidiană sau de istoria Statului Sovietic reprezintă o continuare formal-stilistică a acțiunilor din operele artistului de gen batalist. Bazate pe narațiunea textuală, ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco creează adevărate epopei plastice. Studiindu-le în succesiune, avem prilejul să observăm evoluția preferințelor conceptuale şi tehnice ale artistului, etapele lor culminante și de apogeu.

Astfel, un loc important în arta moldovenească a graficii de carte şi de şevalet din anii ’50 ai secolului al XX-lea aparţine ilustraţiilor lui Leonid Grigoraşenco la nuvela lui Aleksandr Puşkin „Dubrovski” (1951) şi ilustrațiilor pentru cărţile scriitorilor moldoveni: „Cuvântul mamei” de Petrea Cruceniuc [371, 372, 373] (1950), „Dimineața la Nistru” de Ion Canna (1951, coperta de Evgheni Merega) [358], „Zorile” de Iacob Cutcoveţchi, *Народная война* / „Războiul dintre popoare” de Vasili Andreev ş.a. Valoarea acestor lucrări constă în iscusinţa desenului, în dinamismul compoziţiilor, caracterul original al chipurilor personajelor, ce reflectă ambianța perioadei sovietice la începuturile lui.

Aspirația spre descrierea autentică a vieții în creația lui Grigorașenco a fost constantă. Multe compoziții ale artistului, realizate după principiul narativ, conțin amănunte și detalii din viață. Crearea lucrărilor a fost precedată de o amplă muncă de pregătire, care continua până la finalizarea compoziției. Artistul alegea cu multă migală mobila, obiectele, decorul, ornamentul, căuta mediul ambiant, care să corespundă coloritului și stilului timpului, detalii de arhitectură, motive din natură [392, p. 6]. Anume astfel de căutări ulterior se transformau în schițe de ilustrații pentru cărți. Chiar și cele din anii 1950, aflate la Muzeul Național de Artă al Moldovei, executate în tuș cu peniță, se apropie de crochiuri din natură. Însă narativitatea acestor lucrări, elementul de gen, caracteristic, în primul rând, compozițiilor acestora, dar și finalitatea plastică și tehnică se deosebește de crochiurile obișnuite, executate în mod rapid.

Graficienii moldoveni au utilizat în creația lor imagini sau elemente de peisaj rustic, motive păstorești, câmpenești etc. Fiecare autor a încercat să imprime acestor subiecte scene sau motive diverse, conotații lirice, epice, poetice, patriotice, patetice etc. Astfel, printre ilustrațiile create în anii 1950 de Leonid Grigorașenco la cărțile lui Petrea Cruceniuc [373, p. 64, 65], Liviu Deleanu [342], Alexandru Donici, vedem imagini cu conținut pastoral [213].

Cele două imagini, un frontispiciu și vinietă, ce reprezintă ciobănașul cântând din fluier și stând în preajma oilor, realizate de Leonid Grigorașenco pentru a ilustra poezia „Ciobănașul” din cartea „Fiii noștri” de Petrea Cruceniuc [373, p. 42] sunt create în forma unor crochiuri rapide.

Figura ciobănașului șezând relaxat pe pământ din prima imagine exprimă precis începutul poeziei, iar cea de-a doua, în care figura este redată încordat, stând în picioare cu spatele drept, reflectă finalul poeziei, în care răsună și o notă tipică pentru patosul sovietic, accentuând în mod narativ starea ideatico-emoțională a textului prezentat în cadrul operei literare.

Prin calităţi artistice inconfundabile sunt remarcate cele 30 de ilustraţii ale lui Leonid Grigoraşenco la fabulele scriitorului Alexandru Donici. Aceste ilustraţii, vii şi pline de caracter, denotă cunoaşterea artistului a lumii animale [395, p. 108], dar și o muncă, de mult timp petrecut la studii din natură. Aici atestăm cu totul alte conotații de simbol umoristic [344, p. 65], în care poziția unor animale face trimitere la pozițiile similare și mișcările specifice figurii umane. Motive pastorale se regăsesc și în ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco la povești: „Povestea lui Stan Pățitul", „Alistar Făt-Frumos" (ilustrații color și în alb-negru) etc. Toate imaginile sunt prețioase prin elaborarea artistică maiestuoasă a compozițiilor figurative cu scene de gen în reprezentare fermă, realistă prin stilistică. Plastica figurativă precizează aspectul psihologic și semantic al ilustrațiilor graficianului, accentuând atât părțile narative, cât și cele simbolice din cadrul fiecărei imagini.

Printre ilustraţiile la „Dubrovski" se disting „La coteţul de câini a lui Troekurov", „Sosirea lui Vladimir Dubrovski la moşia tatălui său", „În cetatea din pădure", „Înainte de atac", „Atacul trenului de nuntă al lui Vereiski" etc [395, p. 108]. Ilustrația la „La coteţul de câini al lui Troekurov" descoperă opoziția psihologică a celor două personaje: Troekurov și Dubovski-tatăl.

Ca excepție sau ca accente ale perioadei de creație, în ilustrațiile la „Fiii noștri" de Petrea Cruceniuc, create de Leonid Grigorașenco, găsim unele detalii care se citesc drept accente ale perioadei istorice și anume simbolurile războiului. În imagine cu peisaj pastoral observăm siluetele tancurilor, care fiind incluse în al doilea plan, au rol de fondal și abia se citesc în cadrul compoziției, adăugând imaginilor un dramatism aparte. Cele două imagini din carte în plan compozițional, prin îndreptarea armei sau țevii de tun a tancului ne indică că acesta vine, se apropie, trece pe alături, precum este în prima ilustrație sau că e în retragere sau plecare în compoziție din altă ilustrație. Cititorul are prilejul să vadă două cadre separate ale uneia și aceleiași pelicule care într-un fel narativist descriu textul sau desfășoară și chiar continuă o descriere a unui eveniment în esență realist, dar generalizat ca motiv până la simbolul celui de-al II-lea război mondial. Compoziția, în acest context, poate indica începutul și finalul din cadrul narațiunii. Sau, mai există și o altă tratare a unor asemenea compoziții: dacă le privim mai aproape și mai atent, observăm două vederi axate pe două direcții opuse, dinspre tanc sau în fața lui, când carul cu doi cai este abia vizibil și când carul se află în prim plan. În cea din urmă

variantă avem prilejul să observăm personajele de diferită vârstă şi gen. O femeie bătrână care conduce carul în care stă culcat un personaj, probabil rănit sau bolnav, pe care îl veghează un copil... . Cititorul vede imaginea celor trei generații umane, care fiecare în felul său a trăit același eveniment concret. Prin reprezentări descriptive, artistul ne sugerează durerea şi consecințele războiului din 1940-1945, din mai multe perspective posibile. Cât de mic arată acest car din perspectiva dușmanului și cât de teribilă este situația supraviețuitorilor... În continuare, nu ne vom opri la toate variantele posibile de interpretare a simbolurilor utilizate de către Leonid Grigorașenco în realizarea acestor două ilustrații. Constatăm însă că unele dintre ele în descriptivismul lor sunt aproape directe, doar că se citesc într-un mod indirect, inversat. Oițe ce pasc prezente în primul plan al ambelor ilustrații desenate din față și din spate accentuează inversarea conținutului figurii de stil. Desenul, care se asociază cu desenul unui crochiu, amintește de schițele artiștilor plastici executate pe front, tipice pentru artele plastice moldovenești sovietice din perioada imediat după 1945, adică anii 1950 [189]. Asemenea idei se citesc şi în ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco la „Cuvântul mamei” (1950) de Petrea Cruceniuc, păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei. Artistul a zugrăvit într-un şir de ilustraţii originale imaginea mamei-moldovence, năzuinţele şi faptele căreia sunt întru totul consacrate vieţii paşnice [387, p. 109].

Ilia Bogdesco a debutat în 1952 cu seria de ilustraţii la „Iarmarocul din Sorocinţî” a lui Nikolai Gogol (1951), care a constituit şi lucrarea lui de licenţă. În ea s-a resimţit interesul lui Bogdesco pentru cotidian şi caractere umane, capacitatea de a le prezenta cu umor fin şi predilecţie pentru romantism. Executând multe desene preventive din natură, artistul a creat o galerie de portrete frumoase cu tipajele omeneşti observate din viaţa cotidiană. Create într-o manieră liberă în acuarelă neagră, creion, linogravură sau tuş, prin diverse procedee, ele sunt laconice şi emotive, astfel, alegând nu doar imaginea sau chipul potrivit, ci şi tehnica care cel mai reuşit reflecta ideile sale. În desenele lui lucrate cu iscusinţă se observă o contemplare a imaginilor cu simplitate şi naivitate identică tratării lui Gogol, percepându-se şi o atitudine personală de autor, o viziune a graficianului faţă de personajele lui Gogol. Ilustraţiile pentru „Sorocinskaia iarmarka” oferă o tratare originală a chipurilor descrise de Gogol, accentuează umorul şi lirismul acestora, înlesnind înţelegerea profundă a ideilor marelui scriitor [325, p. 180]. În lucrările lui Ilia Bogdesco s-au reflectat căutările ideatico-artistice ale graficienilor sovietici în domeniul prezentării artistice a cărţilor. Ilustrând operele scriitorilor ruşi sovietici şi moldoveni, creând prezentarea artistică şi design (pe atunci construire artistică), Ilia Bogdesco a rezolvat un şir de sarcini dificile specifice perioadei sovietice, contribuind mult la dezvoltarea calităţii artei

cărţii moldoveneşti [330, p. 13]. În crearea ilustraţiilor artistul s-a bazat pe metoda de şevalet şi maniera tonală specifică acesteia, realizând un plan narativ de prezentare a povestirii. Tratând caracteristici specifice imaginilor şi tipajelor, artistul găseşte mijloace artistice adecvate. Aplicarea iscusită a haşurărilor şi liniilor accentuează trăsăturile groteşti şi prin aceasta simbolice, ocolind caricatura grotescă, cu toate că personajele desenate sunt realiste. În arta plastică rusă sovietică nu există atât de multe portrete ale lui Nikolai Gogol. Spre lauda tânărului Bogdesco pe atunci, portretul în acuarelă al lui Gogol pentru frontispiciul cărţii a fost caracterizat printre cele mai bune [330, p. 15-16]. Graficianul a petrecut timp de o lună și jumătate la Sorocinți pentru a pregăti materialul din natură. Din desenele lui executate la Sorocinți *(Великие Сорочинцы)* cele mai reușite au fost chipurile lui Cerevik și cumătrul Țîbulea [282, pp. 45-47]. În comisia de la susținerea tezei de licență a lui Ilia Bogdesco au fost prezenți: Kuprianov din „Kukrîniksî", Evgheni (Evgeny) Kibrik, Konstantin Burov din „Goslitizdat" (Editura Literară de Stat) și alți artiști plastici de referință. Au apreciat lucrarea lui Bogdesco și au hotărât s-o editeze, ca omagiu la centenarul lui Gogol. Unele desene ale lui Bogdesco au fost publicate în revista „Ogonek", ca "model al graficii sovietice contemporane", tânărul artist îndată devenind membru titular al UAP din URSS [282, p. 47].

În aceeaşi manieră şi cu acelaşi succes Ilia Bogdesco a creat desenele pentru povestirile lui Dmitri Mamin-Sibireak (1952) [325, p. 180]. Pentru a ilustra această carte el a lucrat în Vologda, petrecând o lună în satul Voskresenskoe, a umblat prin satele apropiate, intrând în case, desenând țăranii, interioarele lor, obiectele de uz casnic etc [282, p. 47].

În primul deceniu postbelic, aspectele narative se observă și în grafica de carte a lui Boris Șirokorad, Iacob Averbuh, Ioachim Postolachi şi Aleksandr Neforosov, dar prin diverse procedee artistice, ele nu exclud simbolul, fabula sau basmul.

Principiile proprii operelor de șevalet, aspectele tehnice și stilistice, luând în considerare condiția ideologică, au găsit reflecții simbolice și narative în creația maeștrilor graficii moldovenești. Corelația cantitativă sau valorică a acestora, oferă posibilitatea „măsurării" sau analizei prevalării narațiunii și simbolului chiar în cadrul prezentării grafice a uneia și aceleiași opere literare. Ținând cont de cele observate, propunem soluția, ce constă în gruparea operelor artiștilor, care au activat în cadrul unui oarecare segment de timp, după subiecte și genuri literare identice sau analiza aceluiași subiect prezent în creația diferitor autori din diverse etape istorice și comparația preferințelor tehnice, tendințelor stilistice, compoziționale, procedeelor artistice abordate etc.

În contextul studiului documentar-istoric în analiza operelor primului deceniu, ultima soluție, deocamdată pare mai dificilă, iar prima mai eficientă, considerând că în cadrul analizei generale a operelor unei epoci studiate în ansamblu, ambele categorisiri de criterii vor aduce rezultate benefice şi vor îmbogăți structurile analitice ale investigațiilor din domeniu.

3.3.3. Concluzii la Capitolul III

În perioada anilor 1940-1950, în arta grafică sovietică formele desenului tonal cu acuarelă neagră şi cărbune, prin care se executau majoritatea desenelor tematice lucrate în serie nu mai satisfăceau consumatorii artelor. În locul lor apăreau mai mari după dimensiuni guaşele color şi acuarelele, care alcătuiau seriile grafice, ce atrăgeau atenţia publicului. Astfel, se va pregăti şi un teren pentru apariţia unor tendinţe, materiale şi tehnici noi în arta graficii de carte. Va fi mai des abordată gravura şi un gen al acesteia, stampa.

În anii 1940, la Moscova, şi în alte regiuni ale URSS, numeroşi artişti tineri au folosit stampa ca mijloc de exprimare artistică, constituind o generaţie întreagă de maeştri ai stampei sovietice, cu un număr mare de nume de referinţă. Şi, totuşi, evoluţia stampei sovietice cunoaşte etapele ei consecutive. În anii 1920, 1930 şi 1940 s-au lansat succesele vizibile în domeniul acvafortelui (Ignati Nivinski), litografiei de şevalet şi a linogravurii (Mihail Matorin). Lucrările în tehnica gravurii pe cupru sau acvafortelui color le executa Dmitri Mitrohin (*Тарань*/„Tarancă/plătică”, 1948), iar Favorski, în timpul evacuării în Samarkand, a făcut o serie de linogravuri de şevalet care, după maniera lor, au fost inspirate din ilustraţiile lui pentru cărţi apărute în anii 1940. Şi, totuşi, astfel de foi n-au reuşit să definească caracterul artei din acele timpuri. Este caracteristic, că experienţele stampelor, destul de camerale după conţinutul lor, n-au influenţat evoluţia stampelor de la sfârșitul anilor 1950. Cu unele excepţii, majoritatea noilor stampe vor continua desenele de şevalet din anii 1940 – începutul anilor 1950. Vor rămâne neschimbate şi procedeele tonal-spaţiale şi cele din sfera clarobscurului de redare a naturii, însăşi tratarea atmosferei şi a obiectelor prin efectuarea luminilor şi umbrelor. Dacă vorbim de tradiţiile stampei, atunci trebuie să menţionăm impactul gravurii de şevalet lituaniene. În Lituania tradiţia stampelor monumentale vine din 1940. Unul dintre cele mai mari avantaje ale stampelor faţă de desenul de şevalet pentru acei ani părea că provine din generalizarea limbajului de gravură. Acest limbaj nu mai avea acea naraţiune detaliată, care adesea caracteriza desenul perioadei precedente. Îndeosebi, exercita o atracţie gravura în alb-negru pe linoleum (linogravura), laconică şi captivantă prin formele ei, ce facilita procesul de lucru pe suprafeţe mari. Promiţătoare se părea şi posibilitatea de multiplicare a stampelor. Pe această cale se distribuia

stampa în masă, promovarea ei se făcea pe simezele expoziţiilor şi în spaţiile muzeale. Lozinca „Stampă în fiecare casă” a găsit un răspuns în acel timp nu doar la artişti şi critici, ci şi la organizaţii-beneficiare. Aceasta a condus la alocarea surselor financiare, apariţia noilor ateliere de stampe nu doar în centru, ci şi în periferiile Uniunii Sovietice. Mulţi considerau că stampele se vor rămâne în viaţa cotidiană, alături de draperiile colorate şi corpurile luminiscente executate în stilul contemporan al epocii, vor intra în viaţă și vor înlocui reproducerile mediocre.

Conţinutul contemporan al stampelor se resimţea din contactul cu realitatea, în înţelegerea proceselor şi ritmurilor schimbate. Perioada precedentă apela la noile dimensiuni şi dinamica timpului. Însă, deosebirea este că în lucrările anilor 1940 şi 1950 simţul contemporaneităţii se combina cu susţinerea idealului romantic al energiei industriale urbanistice şi patetismul impetuos cu dominarea alementului narativ.

Principiile proprii operelor de șevalet, aspectele tehnice și stilistice, având în vedere condiția ideologică, au găsit reflecții simbolice și narative în creația maeștrilor graficii moldovenești: Evgheni Merega, Iacob Averbuh, Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, etc. Corelația cantitativă sau valorică a acestora oferă posibilitatea „măsurării” sau analizei prevalării narațiunii și simbolului chiar în cadrul prezentării grafice a uneia și aceleiași opere literare. Ținând cont de cele observate, propunem soluția clasificării operelor artiștilor, care au activat în cadrul unui oarecare segment de timp, după subiecte și genuri literare identice sau analiza aceluiași subiect prezent în creația diferitor autori din diverse etape istorice și comparația preferințelor tehnice, tendințelor stilistice, compoziționale, procedeelor artistice abordate etc.

În contextul studiului documentar-istoric în analiza operelor primului deceniu, ultima soluție, deocamdată pare mai dificilă, iar prima mai eficientă, considerând că în cadrul analizei generale a operelor unei epoci studiate în ansamblu, ambele categorisiri de criterii vor aduce rezultate benefice și vor îmbogăți structurile analitice ale investigațiilor din domeniu.

4. ILUSTRAȚIILE ȘI DESIGNUL POLIGRAFIC ÎN PERIOADA ANILOR 1953-1970

4. Grafica de carte din RSS Moldovenească în anii 1953-1960

Anii 1953-1960 au intrat în istoria graficii de carte naționale ca o etapă marcată de creșterea nivelului profesional. Arta cărţii moldovenești sovietice din anii 1950-1960 se caracterizează prin tendinţa de a desăvârşi unitatea organică a elementelor cărţii [396, p. 75]. Înviorarea considerabilă a tuturor proceselor artistice devine și mai pronunțată către anii 1957 și 1960, marcați de mai multe evenimente importante (Congresul I Unional de Constituire a Uniunii Artiștilor Plastici; Expoziția unională dedicată jubileului de 40 de ani ai Marelui Octombrie; participarea tinerilor artişti plastici sovietici la cel de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor la Moscova; Decada literaturii şi artei moldovenești la Moscova etc.). Mai pronunţat se va evidenţia tendința şcolii naţionale moldovenești de a valorifica mai mult specificul etnic. În acea perioadă, procesele spirituale au coincis cu lărgirea sferelor de cunoaştere. Dată fiind promovarea inovațiilor, în cadrul procesului editorial, elementele narative şi documentalistice s-au îmbogățit cu forme noi convenţionale de tratare a imaginilor artistice. După anul 1953, în arta graficii de carte moldovenească sovietică, pe lângă maeștrii consacrați, au început să activeze tinerii pe atunci Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Ghennadi Zîkov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko ș.a.

Dacă în anii 1940 – începutul anilor 1950 în operele pictorilor şi graficienilor accentul de bază se punea pe sfera exprimării lirico-eroice a idealului sovietic, în anii 1950-'60 în arta grafică se va pronunța anume latura de cunoaştere, care până atunci era pe al doilea plan. Toate aceste procese au fost favorizate prin crearea posibilităţilor de a contacta cu lumea. Plecările artiştilor după hotarele URSS, expoziţiile artiştilor plastici din străinătate în Uniunea Sovietică creau o atmosferă, care facilita sporirea atenţiei faţă de imaginea ţării, faţă de diverse aspecte artistice specifice acesteia. Aici se descopereau izvoarele integrării artistice, care se înscriau în zona unor subtile procese de creaţie.

Dezvoltarea elementelor şi laturilor de cunoaştere în artă a dezorientat poziţiile ilustraţiei, care până atunci ocupa un loc de frunte printre genurile graficii sovietice. Aceasta nu a însemnat că ea luneca spre degradare. Invers, ca şi celelalte genuri ale artelor, ilustraţia trecea pritr-o etapă de înviorare, apariţia noilor tendinţe şi forţe. Însă mai activ se evidenţiau şi alte sfere ale graficii, precum este stampa şi desenul din natură, care erau strâns legate de realităţile şi ambianţa timpului.

În acea perioadă, evoluţia ilustraţiei se manifesta foarte complicat. Drept imbold au servit succesele „artei cărţii” ca ramură a industriei artistice, legată de posibilităţile editoriale largi, dezvoltarea noului stil în arhitectură, design, grafică industrială etc. Prestigiul cărţii editate artistic a crescut şi dicta dorinţa firească ca aceasta să fie nu doar estetică, ci şi ilustrată la un nivel adecvat.

Perioada de mijloc a anilor 1950 reprezintă începutul etapei noi în dezvoltarea artei sovietice, inclusiv a graficii și a criticii [423, p. 224-225]. Din acea perioadă, în esenţă, începe etapa pe care criticii de atunci o vor numi etapă contemporană în istoria culturii artistice sovietice [423, p. 224-225], se vor deosebi procesele în evoluţia lor. Către anul 1960, fiecare din următoarele decenii se vor împărţi în două etape: începutul şi sfârşitul.

Începând cu anii 1950, mai pronunţat se va evidenţia una dintre cele mai esenţiale calităţi, ce va determina caracterul artelor sovietice, demonstrându-se în tendința școlilor naţionale de a prezenta mult specificul etnic. În acea perioadă, procesele spirituale au coincis cu lărgirea sferelor de cunoaştere. Dacă până în anii 1950 specialiştii în domeniu reuşeau să desfăşoare discursurile lor despre dezvoltarea graficii ruse ca una definitorie pentru imaginea întregii culturi grafice sovietice, atunci începând cu această perioadă discuţia va deveni imposibilă fără a lua în considerare realizările şi succesele în domeniul artistic şi ale tuturor republicilor. În acele timpuri, şcolile, cu particularităţile lor naţionale, vor fi tratate ca parte integrantă artistică a culturii sovietice multilaterale.

Apar tineri talentaţi cu potenţial artistic deosebit ca Igor Vieru (1923-1988), Victor Koval, Lică Sainciuc, Semion Pikunov ș.a. După absolvirea Școlii de Artă Plastică „Ilia Repin”, Igor Vieru a colaborat cu diferite edituri periodice moldovenești: revista „Nistru” și „Chipăruș”. Între anii 1957-1959, Igor Vieru a fost redactor artistic la revista „Chipăruș” [138, p. 16].

Având diapazonul larg de interese artistice, Igor Vieru a fost pasionat de pictură și grafică, inclusiv de pictura monumentală. În 1956 au ieșit de sub tipar și „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă în varianta apropiată de stilisica proprie graficii de carte a lui Leonid Grigorașenco (dar artistul a creat și o altă variantă decorativă în tehnica linogravurii) și „Tovarășul Vanea” de Samson Șleahu, ilustrată cu desenele lui Igor Vieru. De fapt, în acea perioadă de timp artistul a ilustrat „Ioan Vodă cel Cumplit” de Bogdan Petriceicu Hasdeu (1959), „Drâmba” de M. Gherman (1960) și „Inul și cămașa” de Ion Creangă (1960). Astfel, către anul 1960, Igor Vieru va demonstra măiestria coloristică prin desenele în acuarelă cu ilustrații la operele scriitorilor moldoveni („Limba noastră” de Alexei Mateevici, 1960).

Pentru ilustrațiile la fabulele lui Ivan Krîlov, în anul 1953, în rândurile candidaților în membri UAP a intrat graficianul, ilustratorul și autorul de afișe Iacob Averbuh [28 , f. 3, f. 3 (veso)] (1922-1998). După finalizarea studiilor în 1950, artistul a colaborat cu editurile RSS Moldovenești și cu revista „Scânteia leninistă". Din anul 1955 apar cărţile ilustrate de acest artist. Pentru participarea activă la expozițiile UAP, în anul 1957, Iacob Averbuh devine membru titular al UAP din RSS Moldovenească. Principiile scenografice și cele proprii picturii de șevalet se vor atesta în ilustrațiile lui Iacob Averbuh la nuvela „Nicoară Potcoavă" de M. Sadoveanu şi balada „Mioriţa" de Vasile Alecsandri [330, p. 7]. O parte dintre schițele de ilustrații la „Mioriţa"de Alecsandri [274] se află în colecțiile Muzeului Literaturii „Mihail Kogălniceanu" din Chișinău.

Dacă vorbim despre grafica de carte a lui Aleksandr Kolosov, remarcăm lucrările lui din anii 1954-1960 (Alexei Mateevici „Opere alese", 1954; Anton Cehov „Povestiri" traduse în română, 1954; „Antologia poeziei moldovenești", creația poetică a lui Mihai Eminescu, 1954; George Meniuc „Balade şi sonete", 1955; piesa lui Leonid Corneanu, 1956; „Istoria ieroglifică" de Dimitrie Cantemir, 1957; antologia dramaturgiei moldovenești, 1957; „Drumuri și gânduri" de Petrea Cruceniuc, 1958; „Pamflete" de Hasdeu, 1958, creația lui Petrea Cruceniuc, Emilian Bucov și George Meniuc (1959) etc [30, f. 16, 16 (verso)]. În istoria artelor de la noi din acea perioadă s-au remarcat ilustrațiile realizate de Aleksandr Kolosov la „Iarba fiarelor" de George Meniuc, 1959. Grafica de carte cu caracter didactic este reprezentată de acest artist prin ilustrațiile lui la „Abecedarul pentru clasa a II-a a școlii primare" (1954, *Учпедгиз*).

Muzeul Național de Artă al Moldovei deține printre colecțiile lui ilustrațiile de August Baillayre (1879-1962) create în pastel, datate cu anul 1953, şi Theodor Kiriacoff (1900-1958) lucrate în tehnica xilogravurii – 1957, precum şi cele semnate de Elisabeth Ivanovsky.

După reeditarea cărţii „Andrieș" de Emilian Bucov, ilustrată de Boris Nesvedov, în creația lui au urmat opere de rezonanță istorică, precum ilustrațiile la romanul lui Mihail Sadoveanu „Venea o moară pe Siret", 1955 și ilustrațiile la „Povești" de Grigore Botezatu, 1956 (colecția MNAM). Iar în grafica la „Ghici, ciupercă, ce-i?" (1960) şi „Păcălici" de Valentin Roșca (1960) elementul convențional deține aspecte decorative de stilizare, accentul de bază trecând spre particularităţile tehnicii guaşului sau acuarelei. Expresive sunt şi ilustraţiile lui Boris Nesvedov la povestea lui Ion Creangă „Harap Alb" (1959), executate în tuş (colecția MNAM).

În arta grafică de atunci se resimțea progres. Datorită eforturilor plasticienilor, absolvenţi ai instituţiilor poligrafice din URSS, s-a produs o schimbare radicală în grafica de carte care, în urma sintetizării sursei literare şi a ilustraţiei, a prezentării grafice şi artei poligrafice, a deprins o

nouă calitate, transformându-se, precum s-a exprimat şi criticul Dmitri Golţov, din „artă în carte” în „arta cărţii” [30, f. 16, 16 (verso)]. Acest proces n-a decurs izolat, întrucât a fost însuşită o bogată experienţă de creaţie a artiştilor în domeniul ilustraţiei din întreaga URSS. Cei mai talentaţi maeştri moldoveni au contribuit esenţial la înnobilarea tezaurului artelor plastice sovietice.

Metoda de creaţie a lui Leonid Grigoraşenco se deosebea prin desenul ager, haşurat întrerupt, prin tehnica de acuarelă bogată în nuanţe şi semitonuri picturale, prin tendinţa spre desăvârşirea formei [324 ,p. 7]. Aproape în aceeaşi manieră el lucrează şi la cărţile lui Liviu Deleanu, Ihil Șraibman, Andrei Lupan, David Vetrov, Fiodor Ponomari ș.a., lucrări de la începutul şi mijlocul anilor 1950 [342, 368, 434, 472, 309, 407]. Însuşi conţinutul acestor cărţi este apropiat subiectelor cotidiene ale timpului. Un capitol aparte alcătuiesc desenele lui Leonid Grigoraşenco la operele alese ale lui Alexandru Donici, dovedind o virtuozitate în genul animalier [335]. În contrast cu această lucrare poate fi privită cartea lui Grigore Vieru *Весёлый перезвон* (Zăngănitul vesel”), 1960 [313]. Aici găsim alte forme de exprimare ale naturii, originală poate fi tratată imaginea unei ciuperci reprezentată prin chip uman.

O nuanţă specifică artei din perioada sovietică de la începuturi constă în crearea colectivă a operelor de artă plastică, ca exemplu de ilustrare colectivă a cărţii serveşte „Poezii” de David Vetrov (1953), prezentarea grafică fiind de Leonid Grigoraşenco, Aleksandr Neforosov, Olga Orlova, Serghei Şilkov, Ion Taburţa şi Semion Pikunov [310]. Aici desenele în alb-negru sunt combinate cu fondaluri alcătuite din pete locale de albastru, oranj şi ocru deschis. Cartea în sine e unicală, cu o tehnică stilistică neobişnuită. Pentru acea perioadă Grigoraşenco a mai avut asemenea experienţe la *Кавказский пленник* („Prizonierul din Caucaz”) de Lev Tolstoi [461] în comun cu Evgheni Merega şi la romanul lui Nikolai Biriukov *Чайка* („Pescăruş”), ilustrat împreună cu Ilia Bogdesco [445, 289] etc. Artistul a creat ilustraţii la cărţile de versuri „Muzicuţe” de Grigore Vieru, 1958, şi „Hai la joacă!” de R. Florin, 1956 [463].

La dezvoltarea artei graficii de carte din Moldova în anii 1950 o contribuţie aparte aparţine creaţiei lui Ilia Bogdesco. Ilustraţiile acestui autor au servit ca exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărţii. Ilustrând baladele populare şi opere din literatura clasică moldovenească, Ilia Bogdesco a dat dovadă de o studiere profundă a textului, bazându-se în activitatea sa nu doar pe analiza sursei literare şi a referinţelor critice, ci şi pe cunoaşterea profundă a tradiţiilor naţionale. Combinând prezentarea artistică a literaturii cu utilizarea pe larg a faximilelor, scrierea de mână sau tipăritul după metoda veche a literelor alfabetului chirilic, Ilia Bogdesco a introdus un procedeu nou, ce a stimulat fantezia graficienilor sovietici. Astfel, se

bucură de o înaltă apreciere ilustraţiile lui la poemul „Ţiganii” (1956) de Aleksandr Puşkin cu supracopertă realizată aproape ca una proprie artei de şevalet. Metoda de creaţie a lui Ilia Bogdesco se distinge prin trăsături irepetabile, deosebit de reliefate în stilul linear clasic, remarcat prin artistism şi libertate a improvizației [324, p.7]. De-a lungul mai multor decenii, artistul a ocupat un loc de frunte în grafica moldovenească. Astfel sunt și ilustrațiile lui pentru „Istoria unui galben” de Vasile Alecsandri [273]. În anul 1959 Ilia Bogdesco a întreprins prima variantă de ilustrare a romanului lui Leonid Leonov *Русский лес* („Pădurea rusească”) în tehnica tușului aplicat cu pensulă, iar în 1960 a creat a doua variantă a aceluiași roman, în acuarelă. Aceste lucrări au prezentat grafica moldovenească la expoziția de la București (1962) și se păstrează în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei.

De rezonanță au fost ilustrațiile lui Evgheni Merega [280] la antologia „Povești găgăuze”, create în tuș în anul 1958, în care autorul revine la principiile stilizării și tipaje generalizate [321]. Prin maniera și tehnica de execuție aceste ilustrații se referă la continuarea unor realizări marcate de către Ilia Bogdesco, ilustrând povestirea lui Vasile Alecsandri „Istoria unui galben” (1956). Este cunoscut faptul că executând operele de grafică de carte, artistul a colaborat cu Leonid Grigorașenco, Boris Brânzei ș.a.

Documentele de arhivă atestă că în perioada anilor 1956-1958 Boris Brânzei (1930-1993) a participat la Expoziția Unională de Carte cu ilustrații la cărțile „Clopoțelul” de Ana Lupan, „Roșcovan” de Vera Panfil și „Basme și snoave” de Grigore Botezatu [29, f. 4]. Boris Brânzei a absolvit Școala de Arte Plastice, apoi în 1962, Institutul Poligrafic din Moscova. Criticul Mihail Clima l-a denumit pe Boris Brânzei drept „racordat la unda modestiei” [364, p.7]. În perioada sovietică acest grafician a fost tratat ca unul înzestrat, care știa să apropie factura desenului și ansamblul cromatic spre misterioasele taine și plasticitatea cuvântului scris. Transfigurând cuvântul literar al textului scris în imagini vizuale artistul, de regulă, reușea să găsească conotații precise [29, f. 21-53].

Boris Șirokorad va tinde spre însușirea principiilor clasiciste a ilustrării cărților, utilizând procedeele picturii de șevalet în desenele la poemul lui Aleksandr Puşkin „Ţiganii”, povestirea lui Maksim Gorki *Мои университеты* („Universitățile mele”) şi cartea de poezii „În poiană” de Bogdan Istru (1954).

Ilustrațiile lui Victor Koval pentru operele lui Anton Cehov „Mujicii” şi altele, datate cu anii 1952-1956 pot fi studiate în dosarele Arhivei Naționale a Moldovei [13]. Interesante sunt şi ilustraţiile lui Gennadi Zîkov la romanul lui Alexei Tolstoi „Petru I”, [387, p. 120] în care critica timpului remarca talentul artistic şi profesionalismul [321, c. 8].

Din anul 1954, când artistul a început activitatea expoziţională, creaţia lui Ghennadi Zîkov figura în cronicile critice alături de creaţia lui Leonid Grigoraşenco, Boris Brânzei, Igor Vieru etc. Pe lângă activitatea artistică de şevalet şi cea monumentală, grafică şi picturală, ţinem să accentuăm un fapt care pare aproape uitat: de la începutul perioadei sovietice Ghennadi Zîkov a lucrat şi în domeniul graficii de carte. Critica timpului menţiona lucrările artistului în acest domeniu.

Analizând ilustraţiile semnate de Ghennadi Zîkov observăm că graficianul ştia să transmită imaginii grafice trăsături picturale, chiar fără a apela la culori. Caracterul vibrant al tuşelor picturale se atestă în ilustraţii cu peisaje semnate de Ghennadi Zîkov [410], de exemplu cele pentru cărțile „Dragoste” și „Drumuri și gânduri” de Petrea Cruceniuc.

La fel de vibrante sunt porteretele cu chipurile zâmbăreţe ale personajelor din şmuţtitlurile unor cărţi ilustrate de Ghennadi Zîkov. Însă, artistul a devenit cunoscut datorită lucrărilor din alte domenii. Muzeul Naţional deţine o colecţie frumoasă de lucrări ale artistului create în tehnica linogravurii color, tehnică care presupune o pregătire profesională serioasă şi măiestrie aparte.

Acelaşi profesionalism observăm şi în desenele lui Ioachim Postolachi la fabulele lui Alexandru Donici, lui Victor Koval – la poveştile lui Nikolai Gogol, Alexandr Neforosov la ilustrarea unor lucrări de Aleksandr Puşkin, iar la Vladimir Moţcaniuc – ilustrând poeziile lui Petrea Cruceniuc.

Scenografia, pictura şi grafica de carte pe Filimon Hămuraru [194] (1932-2006) l-au preocupat începând cu anii 1950. „Când penelul părea să-şi epuizeze posibilităţile, artistul apela la fineţea dălţii de gravor”, scria Evgheni Baraşkov în monografia sa dedicată creaţiei lui Filimon Hămuraru [283, p. 5]. Plasticianul nu acorda prioritate unei anumite tehnici de execuţie sau principiului plastic pe care se baza, ele se completau reciproc. În lucrările lui Filimon Hămuraru grafica de carte şi pictura de şevalet sunt pătrunse de elementul monumental, iar unele tablouri picturale – de umorul şi caracterul satiric provenite din caricaturile grafice (artistul a colaborat şi la revista „Chipăruş” [361]). O lucrare remarcată de critica timpului este cartea „Vasile Porojan” de Vasile Alecsandri (1960, „Cartea Moldovenească”). Ilustrațiile la aceasta comportând vădite trăsături romantice, cu linii plastice în negru și alb, aducând elementul specific imaginii artistice, mai ales acelor cu portrete sau elemente de peisaj, coperta fiind creată mult mai fin, valorificând aspectul dinamic al conținutului.

Filimon Hămuraru a ilustrat cărţi de poezie pentru copii semnate de Mihai Eminescu, Ion Creangă, Emilian Bucov, Ariadna Şalari, Andrei Lupan, Petru Zadnipru ş.a. Grafica lui

Hămuraru a continuat tradiţia plastică autohtonă şi creaţia lui Pavel Şilingovski şi Boris Nesvedov, resimţindu-se şi elementele proprii icoanelor basarabene şi replici la „formule” ale lui Pavel Filonov, oglindite în multiplicarea mesajelor şi imaginilor personajelor.

Începând cu anul 1956, graficianul și pedagogul Vasili Țehmister a început să colaboreze cu editurile moldovenești [31, f. 4 (verso)]. Fiind student al Școlii de Arte Plastice din Chișinău, graficianul Gheorghe Vrabie publică primele ilustrații de carte. În 1957 [118, p. 11], îi apar primele ilustrații în revista pentru copii „Scânteia leninistă”, în condiții mai puțin obișnuite, precum remarca Gheorghe Vrabie în cadrul unui interviu [118, p. 10-17].

Din dosarele Arhivei Organizațiilor Social-Politice aflăm că un grafician de referință din perioada sovietică precum este Stepan Tuhari (1928-?) o perioadă (1951-1953) între studiile la Școala Republicană de Arte din Chișinău (1946-1951) și Institutul de Arte din Kiev (1953-1959) a lucrat ca artist plastic la ziarul *Молодёжь Молдавии* („Tinerimea Moldovei”) [24, f.1 (verso)], dar după absolvirea facultății artistul a trecut la activitatea pedagogică, la Școala Republicană de Arte și a făcut grafica de șevalet [24, f. 17, 24-27]. Lucrările lui de șevalet ar putea ilustra ziarul menționat mai sus, evidențiindu-se caracterul polivalent al creației mai multor artiști plastici.

Pe atunci se considera că cele mai importante cerinţe înaintate în faţa ilustratorilor literaturii clasice sunt descoperirea sentimentelor reale ale trăirilor şi relaţiilor dintre personaje, restaurarea locului şi timpului, bazate pe studierea particularităţilor epocii, însă deocamdată nu erau realizate la nivelul cuvenit şi nu erau conştientizate adecvat de către reprezentanţii graficii sovietice moldoveneşti [24, f. 17, 24-27]. În anii ’50 ai secolului al XX-lea se resimte o înviorare considerabilă a artelor sovietice şi devine mai pronunţată în anul 1957. Printre ilustratori se manifestă şi scenograful Boris Socolov [336].

Este o perioadă de reorganizare a procesului editorial. Până în 1958 toată activitatea editorială a fost concentrată la Direcţia în problemele editurilor, industriei poligrafice şi comerţului cu cărţi pe lângă Sovietul de Miniştri al RSSM. În decembrie 1954, Direcţia principală responsabilă de autogestionare a fost reorganizată în Direcţia funcţională în problemele editurilor şi industriei poligrafice pe lângă Ministerul Culturii al RSSM. Astfel, „Editura Pedagogică şi de Învăţământ” a trecut în autoritatea directă a Ministerului Culturii din RSSM. Ca instituţie de sine stătătoare în cadrul sistemului acestui minister, editura a îndeplinit sarcinile ei până în 1959.

Din decembrie 1958, prin ordinul emis de Sovietul de Miniştri al RSSM (nr. 1408-r) editura pedagogică şi de învăţământ „Şcoala sovietică” a fost lichidată. În baza ei şi a Editurii de Stat a fost înfiinţată Editura „Cartea Moldovenească” [6].

În 1959, în cadrul Academiei de Ştiinţe a RSS Moldoveneşti, a fost fondată Editura „Ştiința”. În același an, în urma fuzionării editurii pedagogice „Şcoala sovietică” cu Editura de Stat şi-a început activitatea editura „Cartea Moldovenească”.

În 1959, prin comasarea „Editurii de Stat” cu editura „Şcoala Sovietică”, se constituie editura „Cartea Moldovenească”, din 1990 – „Universitas”, comasată cu unele redacţii ale editurii „Lumina”, 1996 [491].

Printre mijloacele eficiente de îmbunătăţire a calităţii cărţilor sovietice din perioada anilor 1958-1960 au fost competiţiile editurilor şi întreprinderilor poligrafice, a artiştilor plastici şi colaboratorilor editurilor pentru producţia celor mai bune ediţii de carte, celor mai bune în domeniul prezentării artistice şi executării poligrafice [435, p. 9-14].

Cu certitudine, anul 1960 a fost unul rodnic, în primul rând, în sensul editării cataloagelor expoziţiilor de creaţie a artiştilor plastici moldoveni, au fost lansate cataloagele-pliante ale lui Boris Nesvedov, Leonid Grigoraşenco, Boris Şirokorad, Ilia Bogdesco, Glebus Sainciuc, Evgheni Merega ş.a. În perioada de referinţă (27 mai – 5 iunie 1960) a avut loc Decada artei şi literaturii moldoveneşti la Moscova [369, p. 327-345]. Cu acest prilej, editurile „Cartea Moldovenească” din Chişinău şi *Советский художник* („Plastician sovietic”) din Moscova au tipărit cataloagele sus-nominalizate. Pliantele respective erau denumite oficial „foi volante”.

În a doua jumătate a anilor 1950 – începutul anilor 1960, se relevă principalele tendinţe în dezvoltarea artei sovietice legată de entuziasmul naţional, măreţia construcţiilor desfăşurate. În 1959, a fost publicat Catalogul „Expoziţiei de pictură, sculptură, grafică şi artă decorativ-aplicată, consacrată Congresului al XXI-lea al PCUS” [293, p. 5-23]. Expoziţia vizată a inclus arta grafică de carte, satiră din paginile revistei „Chipăruş” şi afişul. Catalogul conţinea şi o galerie de portrete ale „contemporanului”, executate în toate domeniile nominalizate.

Drept consecinţă a noilor cerinţe pentru artele plastice, în arta grafică de la hotarul anilor 1950-1960 s-au evidenţiat trăsături ale convenţionalului. Unele din ele, uneori tratate drept negative, au fost caracteristice stilului auster. Ele constau în similitudini cu afişul, „inventarea conflictelor”, schematismul, prin dramatismul evidenţiat al situaţiilor, cazurilor de viaţă şi expresivitatea manierei artistice (adesea supranumită „neglijentă”). Ca urmare a atitudinii diferite faţă de subiectul tematic, artiştii apelau atât la înfrumuseţarea realităţii, cât şi la sublinierea lipsei de frumuseţe, brutalităţii personajelor. Astfel, pentru prima dată apare elementul convenţional în estetica sovietică moldovenească, anume în perioada de referinţă. Concomitent cu aceste schimbări, sunt evidenţiate şi trăsăturile decorativiste, analizate pozitiv de specialiştii în domeniu datorită apropierii lor de tradiţii ale artei populare naţionale. Analizând arta perioadei de

referinţă, putem zice că stilul auster a avut un rol de tranziţie spre aşa-zisul stil decorativ, ambele dezvoltându-se în cadrul realismului socialist. Elementele proprii stilului decorativ se vor atesta în grafica de şevalet şi în cea de carte. Critica afirma că *„în secolul atomului, ciberneticii şi electronicii arta tot mai mult devine intelectuală...”* [20, f. 4].

4.4. Narațiune și simbol în grafica de carte din RSS Moldovenească în anii 1953-1960

Începând cu anii 1950, creaţia graficienilor este pătrunsă de tendinţa de asimilare a tradiţiilor naţionale, cu o încercare de a le conferi un conţinut nou, socialist. Subiectele textelor literare erau tratate în mod diferit: preluate din eposul naţional sau din folclor, bazate pe căutările unui tipaj caracteristic generalizat, cu aspecte narative directe sau indirecte, provenite din simbol.

La prima vedere, în grafica de carte de până la 1953, realismul imaginilor sugera doar idei de utilizare a principiilor narative. Însă, abordarea tipicului, a tipajelor, gesturilor și pozelor tipice, psihologismul portretistic sau alte forme compoziționale și mijloace de expresie: racursiuri, dinamismul mișcărilor personajelor puteau sugera trimiteri la simbolul etnic sau universal, precum este expresia feței în stare de nedumerire, durere sau suspansuri etc. (Anexa 3, Fig. A3.5, A3.6). Unii dintre artiștii plastici reușeau sau cel puțin tindeau prin creația lor să accentueze și să valorifice acele subiecte din diverse opere literare, când acțiunea se întrerupe temporar în punctul culminant, ținându-l pe spectator sau pe lector într-o stare de tensiune, în așteptarea deznodământului. Acest procedeu poate fi atribuit și categoriei de convențional. Astfel de situații critica timpului le denumea drept momente de conflict sau „cheie” narativă. De fapt, și acestea au fost menționate de critici în cadrul analizelor elementelor proprii stilului auster.

Artiștii Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco și Ilia Bogdesco (Anexa 2) se disting mai cu seamă prin valorificarea metodei artistice de lucru cu tipajele și imaginile ce sugerează diverse forme ale stărilor de suspans. Or, reflectarea artistică a trăirilor sufletești implică idei ce se alătură celor paradigmatice sau chiar se înscriu printre acestea datorită relației cu simbolul. Dacă până în anii 1950, în tratarea textelor nu întâlnim elemente de percepere directă a simbolului, alegoriei sau metaforei, atunci putem afirma că anume ilustrațiile cărților cu povești, cu un conținut epic sau istoric au adus transformările spre un limbaj plastic convențional, auster sau decorativ, izvorât din arta populară și simbolul etnic. Astfel, sunt cazuri când una și aceeași carte conține ilustrații separate, de ordin narativ și de cel simbolic, sau aceste elemente sunt combinate în cadrul uneia și aceleiași ilustrații: când un detaliu sau mai multe din imaginea plastică sugerează nuanțe de amploare semantică a conținutului textual spre unul etern sau trăit de mai mulți și prin aceasta devenit simbolic. În astfel de cazuri, tematica istorică sau spiritul

epocii anumite atinge conotații indirecte de simbol. În cadrul operelor de artă plastică naționale și ilustrațiilor acest aspect simbolic-narativ adesea este accentuat prin peisajul rustic de epocă.

În acea perioadă, şcolile, recunoscând particularităţile lor naţionale, tot mai mult vor începe să se vadă parte integrantă artistică a culturii sovietice multilaterale. În anii 1950-1960, artiştii plastici din toate domeniile manifestă un interes deosebit pentru istoria poporului, etnografia, arta și eposul popular. Creaţia graficienilor este pătrunsă de tendinţa de asimilare a tradiţiilor naţionale, în combinaţie cu încercarea de a le conferi un conţinut nou, socialist. Temele erau tratate în mod diferit [423, pp. 224-225]. În compoziţii figurau frecvent configurații geografice tipice (creaţia lui Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Filimon Hămuraru), locuri de interes istoric sau legate de viaţa unor personalităţi (lucrările lui Leonid Grigoraşenco pentru cartea lui Nicolae Milescu Spătaru [413]), impunându-se elemente specifice creaţiei populare [324, p. 6]. Acestea pot fi observate în lucrările lui Ilia Bogdesco, Igor Vieru ș.a.

Partea componentă a unor lucrări erau elementele specifice ale artei populare (decorul și ornamentul popular în creația lui Boris Nesvedov din ilustrațiile pentru creația lui Grigore Botezatu și Emilian Bucov). Aspecte etnice există și în lucrările lui Ilia Bogdesco, Igor Vieru ș.a. Astfel, simbolul etnic este prezent și în ilustrațiile de carte semnate de artiștii noștri remarcați, iar mijloacele de expresie cum era forma compozițională, maniera și tehnica vor nuanța esența și doza prezenței acestor elemente în formula lor inedită. Semnificative sunt ilustraţiile lui Igor Vieru la operele clasicului literaturii române Ion Luca Caragiale (1956, 1959). Cu o impresionantă forţă de expresivitate ele reflectă imagini din creaţia marelui scriitor, descoperă cele mai tipice caractere şi ambianţa timpului [387, p. 120]. Executate în tehnica tușului, ele sunt adresate stilisticii convenționale proprii manierei realiste. Foarte interesant în sensul tratării narațiunii și simbolului s-a dezvoltat creația lui Igor Vieru. Analizând opera acestui autor, observăm în mod paralel elementele utilizate prin maniera tipică picturii de șevalet sau graficii de carte (în acuarelă, guașă sau tuș) în tradiția artei academice și o trecere bruscă, manifestată în mod simultan, la absolut alt limbaj în utilizând tehnica de linogravurii pentru ilustrațiile la „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă.

În 1956 a ieșit de sub tipar „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă în varianta apropiată ca limbaj de creația lui Leonid Grigorașenco. În afara fondului descriptiv, artistul acordă atenție elementelor folclorice, aplicate cu gust, precum și organizarea plastică a paginii [290, p. 20]. Cunoaștem și altă formă de realizare plastică, utilizată în ilustrații în tehnica linogravurii, în care stilul artistului se apropie de cel decorativ, izvorât din arta populară. O altă sarcină, de șivalet, se evidențiază în lucrările lui Igor Vieru pentru cartea „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă,

pictate în ulei pe carton în 1955 și actualmente păstrate în colecțiile Muzeului Național de Istorie a Moldovei. În același timp a apărut „Tovarășul Vanea” de Samson Șleahu. Pitorescul povestirilor lui Ion Creangă este redat de grafician în „Inul și cămașa” (1960) prin accentuarea mișcărilor personajului principal, a unei femei, redate în procesul de cultivare și prelucrare a inului, „ca o zână bună și muncitoare, ocrotitoare a naturii...” [290, p. 20], precum a menționat criticul Sofia Bobernaga în monografia consacrată creației lui Igor Vieru. Toate mișcările ei sunt plastice, line, muzicale, imprimând chipului feminin o solemnă monumentalitate. În acea perioadă de timp artistul a mai ilustrat „Ioan Vodă cel Cumplit” de Bogdan P. Hasdeu (1959), „Drâmba” de M. Gherman (1960). Către anul 1960, Igor Vieru a demonstrat măiestria coloristică prin desenele în acuarelă sau guașă ce ilustrează operele scriitorilor moldoveni („Limba noastră” de Alexei Mateevici, 1960). Această măiestrie a fost bazată pe anumite generalizări care apropie arta grafică a lui Igor Vieru de arta lui pictural-monumentală. Însă, libertatea utilizării trăsăturilor penelului în calitate de umbră-lumină convențională sau raport cromatic însumă o cunoaștere desăvârșită a subtilităților desenului (în sens de anatomie, racursiu, clarobscur) ne descoperă esența talentului acestui mare maestru, care în orice formă de limbaj sau expresie plastică reușea să valorifice imaginea artistică și figura de stil.

O evoluție stilistică se observă în creația graficianului Boris Nesvedov. Următoarele opere de rezonanță istorică vor deveni ilustrațiile la romanul lui Mihail Sadoveanu „Venea o moară pe Siret”, 1955, și ilustrațiile la „Povești” de Grigore Botezatu, 1956 (colecția MNAM). Dacă cele două ediții ale cărții *Утренняя роса* („Roua dimineții”) de Emilian Bucov pot servi prilej de comparație a diferitor niveluri calitative ale procesului editorial, o etapă de evoluție reprezintă ilustrațiile lui Boris Nesvedov la cărțile „Ghici, ciupercă, ce-i?” (1960) și „Păcălici” de Valentin Roșca (1960). În cele din urmă, elementul convențional atinge aspecte decorative de stilizare, accentul de bază trecând spre lucrul în tehnica guașului sau acuarelei. Expresive sunt și ilustraţiile lui Boris Nesvedov la povestea lui Ion Creangă „Harap Alb” (1959), executate în tuș, o parte dintre care, de asemenea, se păstrează în colecțiile muzeului național. În sensul iconografic și iconologic una dintre ele poate fi comparată cu imaginea din supracoperta cărții de povești a lui Ion Creangă, editată în același an, cu ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco.

Însuși conținutul cărților ilustrate de Leonid Grigorașenco în anii 1950 este apropiat prin subiecte cotidiene ale timpului. Astfel, și partea grafică este bazată pe aspecte narative, doar elementul etnic al peisajului pastoral ne introduce în atmosfera națională a baladescului.

Către sfârșitul anilor 1950, se anunță o nouă etapă a creației grafice a lui Leonid Grigorașenco. Desenele în alb-negru schimbă aspectul lor de redare precisă a clarobscurului,

devin mai laconice, adesea se reduc la o singură linie grafică, umbrele arată mai schematic, ca niște pete abstracte, servind pentru susținerea compozițională. Aceste desene adesea apar în formă de frontispicii sau viniete susținute de imagini ample ale compozițiilor de gen executate în acuarelă. În plan structural al designului cărților în întregime, aceste desene cu aspect de improvizații, în combinație cu finalitatea celor în acuarelă, creează armonii originale de susținere reciprocă. Astfel sunt ilustrațiile pentru antologiile poveștilor lui Ion Creangă (1956) „Amintiri din copilărie", „Făt-Frumos și Soarele", în traducere ucraineană (1959) sau „Povestirile" lui Semen Pasiko (1960). Or, în ambele cazuri, fantasticul poveștilor sau realismul povestirii evidențiază efectul real al „prezenței fizice" a spectatorului în cadrul narațiunii textuale, dar și a diferitor forme de abordare a stărilor de suspans.

O altă latură caracteristică graficii de carte a lui Leonid Grigorașenco este abordarea artistică a elementului filosofico-semantic legat de utilizarea în compoziții a noțiunilor „dialog" și „monolog" în procesul ilustrării operei literare, a interferențelor acestora, chiar până la schimbarea sensurilor directe ale acestora: când un dialog în esența plastică a lui Grigorașenco se citește drept două monologuri etc. Un exemplu elocvent în acest caz este „Povestea lui Stan Pățitul" (1957) [368]. Aici dialogurile compoziționale sunt prezente în cele mai variate forme: între personaje umane și animale, între personaje fantastice. Personajele participă dialogând în cadrul uneia și aceleiași ilustrații, sau, fiind reprezentate separat, dialoghează între ele, fiecare din pagina lui, formând o compoziție unică a cadrului format din două pagini. Avem prilejul să urmărim jocul mimicilor, expresiilor fețelor, pozițiilor figurilor și amplasarea imaginilor în compoziția celor două pagini desfășurate, conlucrarea lor în cadrul compoziției scenografice sau designului cărții, datorită regiei perfecte a lui Leonid Grigorașenco. Aidoma jocului actoricesc, privirile personajelor dintr-o imagine înspre alta, în opoziție, sau în afara cadrului paginii de carte accentuează prezența sau absența lor simbolică în dialogul desfășurat. Cea mai sugestivă, din punctul nostru de vedere, poate fi considerată imaginea în care patru personaje creează două forme de dialog: real și formal, sugerând ideea că și într-o discuție obișnuită, chiar și în prezența mulțimii, poți să te simți singuratic. Astfel artistul recurge la ideea monologului în cadrul unui dialog reflectat formal plastic.

Această formă dialogală de rezolvare a compoziției ilustrației și a cărții în întregime este prezentă și în alte povești de Ion Creangă, ilustrate de către artist: „Povestea porcului", „Ursul păcălit de vulpe" [379], „Povestea lui Harap Alb" [387] (toate în variantele română și rusă). Având prilejul de a le compara, în antologii și cărți separate, observăm cât de mult a căutat artistul racursiuri și mișcările potrivite, adăugând sau excluzând ilustrații liniare în alb-negru sau

înlocuind cele color [380], formând sau, invers, evitând dialogurile între imaginile liniare acromatice și cele color [374]. Referindu-ne la semantica sau semiotica dialogală, evidențiem aspecte narative din cele două variante de ilustrare a poveștii „Ursul păcălit de vulpe", unde într-o variantă personajele în forma lor de reflectare plastică capătă trăsături și expresii tipice figurii și mimicii umane, fără a fi îmbrăcate în haine umane, precum obișnuiesc mai mulți ilustratori de povești, accentuând astfel aspectul apropiat de cel descriptiv al simbolurilor utilizate de Ion Creangă. Și, totuși, în varianta antologică, Leonid Grigorașenco a reușit să-și exerseze investigațiile pe linia înveșmântării personajelor de gen animalier, aducând imaginilor aspecte delicate.

În cadrul analizei graficii de carte pentru povești, avem prilejul să comparăm ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco cu cele create de reprezentanții picturii și graficii diverselor stiluri neoclasice: pornind de la fantasticul rococo venețian (Giovanni Battista Tiepolo ș.a.), academismul francez (Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paul Gustave Doré), realismul școlii ruse (Ilia Repin, Victor Vasnețov sau Vasili Perov care utilizau metoda dialogală a reflectării imaginilor), dar și arta spaniolului Francisco de Goya (trimiterea indirectă la lucrarea „Saturn devorându-și fiul" în tratarea imaginii lui Flămânzilă sau și alte forme de grotesc cu deformări nearmonioase, aproape onirice, utilizate în unele ilustrații la „Povestea lui Harap Alb") etc. Pătrunderea artistului în lumea imaginilor lui Ion Creangă, capacitatea lui de a descoperi în desene subiectele cele mai importante pentru înțelegerea poveștii și a reda în ele originalitatea irepetabilă a operei scriitorului au făcut ca ilustrațiile lui Grigorașenco să se înscrie printre cele mai reușite opere din domeniul graficii de carte autohtonă. În asemenea fel, criticul Matus Livșiț explica ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco [389, p. 16]. Aceste ilustrații au fost menționate la concursul unional de grafică de carte.

Din 1961 Ilia Bogdesco timp de trei ani a fost redactor artistic al Editurii „Cartea Moldovenească" [282, p. 54-55]. Ilustraţiile lui Ilia Bogdesco au servit drept exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărţii. Ilustrând baladele populare şi opere din literatura clasică moldovenească, Ilia Bogdesco a dat dovadă de studiere profundă a textului, bazându-se în activitatea sa nu doar pe analiza sursei literare şi a referinţelor critice, ci şi pe cunoaşterea profundă a tradiţiilor naţionale. Combinând prezentarea artistică a literaturii cu utilizarea pe larg a caracterelor caligrafice, scrierea de mână sau tipăritul după metoda veche a literelor alfabetului chirilic, Ilia Bogdesco a introdus un procedeu nou, ce a stimulat fantezia graficienilor sovietici. Astfel, se bucură de o înaltă apreciere ilustraţiile lui la poemul „Ţiganii" (1956) de Aleksandr Puşkin, supracoperta și ilustrațiile la care sunt realizate ca proprii artei de

şevalet [398, p. 18-19]. Metoda de creaţie a lui Ilia Bogdesco se distinge prin trăsături irepetabile, deosebit de reliefate în stilul liniar clasic, remarcat prin artistism şi libertate a improvizării. În anul 1959, Ilia Bogdesco a întreprins prima variantă de ilustrare a romanului lui Leonid Leonov *Русский лес* („Pădurea rusească") în tehnica tuşului aplicat cu pensulă, iar în 1960, a realizat a doua ilustrare a aceluiaşi roman, în acuarelă. Aceste lucrări au prezentat grafica moldovenească la expoziţia de la Bucureşti din 1962.

Zigfrid Polingher a ilustrat cărţile scriitorilor moldoveni George Meniuc *Хитрая Лиса* („Vulpiţa hâtră"), Vladimir Belistov *Мышонок* („Şoricelul"), „Lauda de sine nu miroase a bine...", care pot fi comparate cu ilustraţiile lui Iacob Averbuh pentru cartea „Gricã pierde-varã" de Vladimir Belistov, însă prin plastica lor arată mai precise sau mai convingătoare.

Aleksandr Neforosov, între anii 1953-1960, a ilustrat romanul „Codrii" de Ion C. Ciobanu, „Lasă vântul să mă bată" de Ana Lupan ş.a. Ilustraţiile pentru creaţia lui Ion C. Ciobanu au fost remarcate în sursele documentare ale timpului. Însă, cele publicate ce se referă la creaţia acestui artist pentru a doua parte a romanului au o anumită doză de primitiv ca desen şi abordare compoziţională, sugerând imagini-clişeu. O nuanţă specifică fiind şi calitatea tiparului acestei cărţi.

În acea perioadă, în cadrul realismului socialist se va pregăti şi un teren pentru apariţia unor tendinţe, materiale şi tehnici noi în arta graficii de carte. Drept consecinţă a noilor cerinţe faţă de artele plastice, în arta grafică de la hotarul anilor '50-'60 ai secolului al XX-lea s-au evidenţiat trăsături ale convenţionalului. Unele dintre ele, uneori tratate drept negative, erau caracteristice stilului auster. Concomitent cu aceste schimbări, se evidenţiază şi trăsăturile decorativiste, analizate pozitiv de specialiştii în domeniu datorită apropierii lor de tradiţii ale artei populare naţionale. Trăsăturile de stilizare absolut de diferită natură se lansează în creaţia lui Nikolai Makarenko, în ilustraţiile lui pentru cartea semnată de Aureliu Busuioc „Aventurile lui Nătăfleaţă" (1958, 1961). În aceste lucrări forma aplatizată a imaginilor ca şi cum tăiate cu foarfecele face trimiteri la arta grafică poloneză, diversificând astfel estetica imaginilor timpului. Asemenea principii ulterior vor fi sesizate în grafica de carte a caricaturistului Dumitru Trifan [261]. Operele acestor artişti pot fi analizate alături de creaţia ulterioară a graficianului Zigfrid Polingher.

Ca rezultat al celor expuse, constatăm apariţia mai multor exemple de formare a imaginilor artistice, ce demonstrează diversificarea atât a surselor de inspiraţie, cât şi a principiilor formal-stilistice de la realist până la plat şi geometrizat.

Ținem să propunem o grilă legată de semnificația și sensul „direct” sau „indirect” al narațiunii și simbolului din cadrul operelor din domeniul graficii de carte autohtone din perioada anilor 1953-1960. Evidențiem două categorii: 1) aspecte narative cu sens direct sau indirect; 2) aspecte simbolice de aceeași natură. Unificatoare arată, deocamdată, linia formal-stilistică ce indică direcția spre narativ sau simbolic. Observăm că forma plastică poate accentua relevarea concretizată sau metaforică a subiectului ilustrat. Aceasta fiind direcționată de gradul de receptare a conținutului din cadrul narației și de capacitatea de a-l exprima artistic. Dar și în cazurile studierii demersurilor plastice legate de modalitățile de exprimare directă și indirectă mai trebuie să luăm în considerare că totuși nu fiecare realizare din ambele categorii poate crea impresii pozitive la un spectator cultivat în domeniu. Măiestria autorului poate rezolva această dilemă într-un mod cel mai convingător.

4.4.4. Ilustraţiile şi designul poligrafic în perioada anilor 1960-1970

În întreaga societate a perioadei anilor 1960 are loc mondializarea pieţei, care se manifestă prin apariţia unor societăţi multinaţionale, ce încearcă să adapteze produsele lor la piaţa locală sau, mai concret, prin apariţia produselor mondial normalizate şi a mărcii universale.

După anii 1960, în sistemul de „strategie unită decentralizată”, decizia strategică nu mai este concentrată în mâinile unor conducători. Acest sistem a dezvoltat la întreprinderi ceea ce se numeşte „mentalitatea strategică” la toate eşaloanele ierarhice. Iar factorii responsabili complecşi, interactivi şi decisivi în punerea în practică a noilor strategii erau: relansarea creşterii economice mondiale; maturitatea pieţei de producere; fragmentarea pieţei; exporturile ţărilor în curs de dezvoltare; maturitatea tehnologică şi difuzia noilor tehnologii; mondializarea pieţei (apariţia societăţilor multinaţionale) [207]. În rând cu procesele anunţate în lume și în URSS, spre sfârșitul anilor 1960, în RSS Moldovenească se dezvoltă industria poligrafică. Graficienii, care zece ani în urmă preferau să lucreze în grafică de șevalet, vor avea succese și în grafica de carte [356, p. 3]. Prezentările grafice ale cărților editate în Moldova se evidențiau prin coloritul specific național.

În fosta Uniune Sovietică concursurile editurilor în domeniul prezentării artistice şi executării poligrafice, pentru cele mai bune 50 de cărţi, aveau loc din 1958. Iniţiatorii organizării unor astfel de concursuri au devenit Societatea ştiinţifico-tehnică pentru poligrafie şi edituri şi Editura Principală (*Главиздат*) a Ministerului culturii din URSS [435, p. 9]. Concursul presupunea discuţia largă în cadrul societăţii a cărţilor propuse pentru concurs atât în cadrul

selecţiei în edituri şi tipografii, cât şi în cadrul comisiilor de concurs locale şi centrale [435, p. 10].

În septembrie 1962, plenul Consiliului Central *HTO* (NTO) în domeniul poligrafiei şi editurilor a studiat proiectul noilor condiţii ale concursului, conform cărora numărul cărţilor selectate nu a fost focusat. Preselecţia cărţilor trebuia să fie făcută de către secţiile juriului după cinci domenii de literatură: politică şi social-economică; industrial-tehnică şi agricolă; didactică şi de popularizare a ştiinţei; artistică şi pentru copii; studiul artelor [435, p. 10].

Şi totuşi calitatea prezentării şi tiparului cărţilor, editate în republici unionale, regiuni şi localităţi, a fost considerată departe de nivelul perfect. Ediţiile republicilor Uzbekistan, Kârgâzstan, Turkmenistan, Tadjikistan, Moldovenească, Azerbaidjan şi Gruzina (Georgia) niciodată n-au fost evidenţiate la concursuri. Deşi prezentarea artistică a unui şir de ediţii permitea ca ele să fie incluse în numărul celor mai bune, calitatea execuției poligrafice a fost foarte joasă [435, p.14]. În acea perioadă la concursuri, de cele mai dese ori, au fost menţionate Ucraina, Lituania, Letonia şi Estonia.

Existau anumite exemple de etalon, uneori transformate în tendință sau clișeu și mulţi artişti se adresau realizărilor anilor 1920, când arta de a construi şi de a ilustra în mod simultan o carte se afla la înălţime. La hotarul anilor 1950 şi ’60 destul de ferm lucra Vladimir Favorski, corifeul ilustraţiei cărții sovietice şi, totodată, maestrul neînfruntat al „construirii”, deci a designului cărţii. Favorski a demonstrat capacitatea lui de a uni aceste două genuri ale graficii, descoperind în gravurile pentru *Маленькие трагедии* („Micile tragedii”, 1959-1961) de Alexandr Puşkin compresiunea spiritului operei literare vechi şi cartea ca obiect de uz, stabilind prin aceasta pentru cititori o „legătură dintre timpuri”. În 1962, ilustraţiile lui Favorski au fost distinse cu Premiul „Lenin”.

Înviorarea proceselor în domeniul ilustraţiei a dat imbold la o nouă cheie tendinţelor, care în perioada precedentă aveau un rol esenţial, însă nu de primă importanţă. La acestea se referea cartea pentru copii de vârstă preşcolară, creată încă în anii 1930 de Vladimir Lebedev şi Vladimir Konaşevici, iar ulterior de Iuri Vasneţov, Valentin Kurdov, Alexei Pahomov şi Evgheni Cearuşin. În această sferă s-a înregistat mai multă diversitate decât în domeniul ilustrării, pe atunci dominant, îmbogățind-o cu gama de culori și diverse procedee de expresie grafică. Atunci mai pregnant se percepeau primele desene ale lui Nikolai Kuzmin, în care continua stilul ilustraţiilor la *Евгений Онегин*, create în 1930. Au fost descoperite noile faţete în creaţia Tatianei Mavrina şi Aminadav Kanevski, Vitali Goreaev etc. A noua generaţie de ilustratori, ce s-au evidenţiat la sfârşitul anilor 1950, a adus un spectru mai larg de procedee şi individualităţi

artistice. Au fost întreprinse încercări convingătoare de a păstra şi ilustraţia în afara cărţilor sau ilustraţia de şevalet, care se adresa nu atât cărţii, cât beletristicii cu tot sensul şi pretextul ei interior. În aceste condiţii, se păstra interesul pentru ilustraţie şi literatură clasică. De atenţia cititorului se bucurau şi operele scriitorilor sovietici consacrate trecutului istoric şi actualităţii sovietice. Se păstra şi interesul pentru istoria revoluţionară a ţării sovietice şi, în particular, pentru tematica leniniană. Printre cele mai reuşite realizări ale acesteia pentru întreaga artă sovietică a fost menţionat ciclul ilustraţiilor create pentru anul jubiliar 1967 al lui Bisti la poemul lui Vladimir Maiakovski *Владимир Ильич Ленин* /„Vladimir Ilici Lenin”.

În anii 1960-1970, activitatea editurii *Детгиз* (Editura pentru copii) a lansat un şir de artişti, care au devenit cunoscuți: Ilia Kabakov, Eric Bulatov și alți conceptualişti remarcabili. „Ca să înşeli redactorul, ziceau artiştii, trebuia să creezi în aşa fel, încât lucrarea să fie tipărită şi, totodată, să servească teren pentru propria creaţie”, menționa curatorul expoziției Vitali Pațiukov [590]. Operele acestor artişti de referinţă au servit model şi pentru graficienii moldoveni.

Pentru anii 1960 sunt caracteristice schimbările în domeniul perceperii artistice a lumii înconjurătoare. Dacă pentru unii artişti a fost importantă atmosfera colectivă de „casă-oraş”, în arta de la hotarul anilor 1950-’60 poziţiile privind „casă” şi „oraş” se deosebesc tot mai mult. Oraşul se percepea ca o stihie impetuoasă, uneori apăsătoare pentru om, casa – sferă individuală, care îl lasă pe om singur cu el şi cu tot ce-l înconjoară. Lipsită în arta anilor 1940-’50, această tematică va deveni deosebit de răspândită în creaţia artiştilor anilor 1960. Operele ce reflectau portrete, imagini cu interior au redat o dispoziţie deosebită de linişte şi de intimitate. Adesea, în cadrul imaginilor au fost incluse peisaje mai vaste, dar neurbaniste, ci rustice. Alături de o figură feminină, într-un fel conlocuiau prin viaţa lor liniştită şi independentă „tablourile naturii” cu pisici ce-şi spălau blănița, cai ce păşteau, căsuţe. În această scurtă perioadă de dezvoltare a stampei printr-o obiectivitate vădită sunt marcate şi imaginile din sfera cotidianului, în cadrul cărora obiectele înfăţişate erau decuplate între ele.

În continuarea ideilor pornite în ilustrarea povestirilor lui Semen Pasiko şi a conceptelor timpului legate de casă în creația lui Leonid Grigoraşenco a urmat ilustrarea cărții *Мой дом*/ „Casa mea” de Viktor Șevelov (1964) [471]. Precum și în cartea sus-amintită, aici se citesc uşor autoportretele lui Grigoraşenco şi portretele fiicii artistului, sunt pitoresc redate relațiile între fiică și tată, anturajul casei lor din Chișinău [34]. Compoziția acestei cărți este bazată pe elementele monologale și dialogale.

În acea perioadă apăreau multiple modele de stampe, pornind cu stampa-reportaj şi finalizând cu stampa-ilustraţie la temele operelor literare. Pe larg, mai cu seamă în anii 1960, era

răspândită stampa decorativă, capturând artiştii din republicile URSS cu orientări diverse în artă. Specific că mai mulţi maeştri în cadrul creaţiei stampelor decorative au purces de la gravură de carte.[423, p. 235] Rolul dominant al stampelor în domeniul graficii a fost atât de totalitar (universal), încât uneori şi desenul căpăta forme de stampă. Artiştii care activau în genul acuarelelor, un asemenea caracter de stampă nu evidenţiau în cadrul imitării tehnicii de stampă, ci în cadrul alegerii motivelor din natură, ca şi cum conturate şi tăiate. O anumită stare de energie (Tahir Salahov), de încordare, de intensitate încordată a petelor tonale şi linii este caracteristică acuarelelor lui Boris Markevici. În aceeaşi cheie executa desenele sale şi Dmitri Mitrohin [423, pp. 236, 237].

Din mijlocul anilor 1960, această „explozie a stampelor" va manifesta indicii de declin, însă nu în Moldova Sovietică.

Ilustraţiile lui Leonid Beleaev [22] (09.01.1921-23.01.1974) sunt caracterizate prin conotaţii lirice, desen laconic expresiv [279, p. 15]. Beleaev era pasionat de creaţia graficianului şi pictorului rus Vladimir Favorski (1886-1964), astfel încât în lucrările lui se observau anumite influenţe ale tehnicii sau chiar metodei plastice a lui Favorskii. În anul 1959 Leonid Beleaev a intrat în colectivul artiştilor plastici moldoveni, fiind un artist format al graficii de carte. El a acumulat o experienţă bogată în ilustrarea prozei clasice ruseşti şi vest-europene, lucrând la editurile din Moscova, Sankt Petersburg şi Petrozavodsk. La începutul anilor 1960, Beleaev se manifestă cu succes în arta grafică de şevalet [338, p. 6, 7] și de carte. Sursele documentare atestă că după război, în 1947, Leonid Beleaev a intrat la Institutul de Arte din Leningrad „I. Repin", absolvind facultatea de grafică. În urma practicii bogate în domeniul prezentării artistice a cărților editurilor ruse, în RSS Moldovenească artistul a ilustrat poveștile scriitorilor contemporani moldoveni, povestea lui Ion Creangă „Ivan Turbincă", „Trofimaș" de Ion Druță, „Danco" de Maksim Gorki ș.a. [210] Către aniversarea a 100 de ani de la naşterea lui Vladimir I. Lenin artistul a ilustrat culegerea de poezii a scriitorilor moldoveni consacrată acestei personalități istorice *Сто вёсен* („O sută de primăveri"). În 1963, Beleaev ia parte la concursul republican consacrat aniversării a 400 de ani ai cărții ruse, obținând împreună cu G. Dimitriu locul doi pentru ilustrațiile la cartea pentru copii „Făgurași" de Grigore Vieru. În anii 1963-1965, a lucrat pictor-șef la Comitetul Editorial de Stat (Comitetul de Presă din RSSM). În anul 1967, la concursul de carte de la EREN, la Moscova, pentru prezentarea artistică a cărții de poezii (în tehnica linogravurii, 1966) *Соколиная страна/* „Țara vulturilor" de Viktor Kocetkov artistul a fost menționat cu medalia de bronz.

Ilustrațiile la „Lirica” lui Pușkin (1969, xilogravură, colecția MNAM) sunt remarcabile prin orientarea artistului spre principiile graficii lui Vladimir Favorski. Desenele lui cu peniţa pentru povestea *Золотой петушок*/ „Cocoşul de aur”, 1970 se impun prin forţa de pătrundere în lumea copiilor, machetă dinamică şi desenul spontan, laconic.

Ilustrațiile la „Opere alese” de Aleksandr S. Pușkin, gravură pe lemn, 6x7 cm, 1967, au participat la expoziția de artă republicană, 1970; unională, 1968, Ministerul Culturii al RSSM; iar cele pentru „Danko” de Maksim Gorki, acuarelă, hârtie, 15x16 cm, 1968, au fost realizate pentru editura „Lumina”; „Bobocel și faptele sale” de I. Druță guașă, hârtie, 20x22 cm, 1970, editura „Cartea Moldovenească”. Aceste ilustrații, mai cu seamă cele la povestea „Ivan Turbincă” de Ion Creangă sunt remarcabile pentru regia liberă a machetei și virtuozitatea desenului.

În aceeași perioadă, în 1968, Leonid Beleaev a ilustrat ediția bilingvă a poeziilor lui Mihai Eminescu, semnată pentru tipar la editura „Cartea Moldovenească”, în 1971. Create în alb-negru, imaginile accentuează caracterul simbolic al operei eminesciene. Artistul recurge la mijloace plastice laconice, în care fondalul negru domină spațiul compozițional, iar conturul alb, prin forme de abordare apropiate celor picturale, creează diverse aspecte vizuale ale trăirilor și emoțiilor personajelor din poezii.

Atât în domeniul graficii de șevalet, cât și în grafica de carte Leonid Beleaev tindea spre tehnicile gravurii clasice [356]. În cele mai bune lucrări, Leonid Beleaev printre primii în grafica de carte moldovenească a tins spre realizarea sintezei literaturii cu arta grafică şi structurarea complexă a prezentării artistice a cărţii, deschizând calea pentru fructuoase şi versatile căutări în domeniul designului poligrafic. Leonid Beleaev este primul grafician din Moldova care a început să lucreze în tehnica gravurii în cap de fibră.

Leonid Beleaev a fost un adevărat maestru al expresivității plastice, care tindea spre perfecțiune în orice tehnică abordată.

De fapt, în acele timpuri, una dintre cele mai complicate şi mai interesante probleme a fost creaţia tinerilor. Au ieşit pe arenă nume noi, care impresionau prin potenţialul profesional artistic, printre care se remarcau Gheorghe Vrabie [201], Emil Childescu, Isai Cârmu, Alexandr Hmelniţki, Leonid Nikitin, Arii Sveatcenko, Petru Mudrac, Aron Ştarkman ş.a.

Gheorghe Vrabie a debutat, în 1961, la expoziția unională de arte plastice *Семилетка в действии*/ „Septenalul în acțiune”, Moscova [323], cu grafica de carte, după motivele romanului lui Aleksandr Serafimovici „Torentul de fier”, primul contract cu Ministerul Culturii. Executate în tuș, penel, peniță, ilustrațiile continuă linia tehnică pornită de artiști de referință din perioada

de început al epocii sovietice. Lucrări create în tuș le regăsim și după anii 1960, doar că de atunci se vor schimba unele principii de ilustrare.

În urma acestui debut, graficianul ilustrează cărţile: „Aşa sau aşa” de scriitorul estonian Eno Raud (1962), „Secerişul” de Vasile Alecsandri (1964) [266], „Poveşti” (1966, 1967), „Povestiri” (1966), „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă (1966).

Cele mai reprezentative lucrări de grafică de carte din această perioadă sunt ilustraţiile la „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă (1967), executate în tehnica acvafortelui, fiind şi lucrarea de licență la absolvirea Academiei din Sankt Petersburg, menționată în cadrul concursului republican „Arta cărții” cu Premiul II (1968).

În arta grafică sovietică din acele timpuri, mai cu seamă către anii 1960, tehnicile stampelor au fost abordate și apreciate, influențate fiind de stampa și gustul pentru linie, gestul și rafinamentul liniar specifice creației artiștilor marcați încă prin anii 1940 în Țările Baltice, promovate drept exemplu pentru artiștii din întreaga URSS [423, pp. 229-237]. Astfel procesele de evoluție artistică și linia cristalizată pe parcurs în creația lui Gheorghe Vrabie pot sugera anumite tangențe comune cu dezvoltarea artelor sovietice, dar mai ales, cu eleganța tipică creației artiștilor din zonele baltice. În anii 1970, artiștii plastici sovietici vor tinde spre poetizarea realității și foaia grafică va căpăta un caracter intim și pronunțat, miza fiind nu atât redarea acțiunilor, ci redarea stărilor, complexității emoțiilor și a gândurilor. Unul dintre principiile importante ale graficii din acea perioadă a fost bazat pe jocul cu semitonuri și nuanțe. Cultura înaltă a execuției a devenit o necesitate a timpului în care s-a format și a creat plasticianul Gheorghe Vrabie și care ulterior va deveni drept caracteristică operelor sale.

Este foarte important să accentuăm faptul că în acel deceniu studiile superioare în domeniul graficii de carte deja le aveau Ilia Bogdesco, Leonid Beleaev, Boris Brânzei, Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Isai Cârmu, Petru Mudrac, Leonid Nikitin și Arii Sveatcenko. În afara grafici de carte, aproape toți dintre acești artiști practicau și grafica de șevalet. Strict în domeniul poligrafic au fost specializați: Boris Brânzei și Isai Cârmu (Institutul Poligrafic din Moscova), Leonid Nikitin și Arii Sveatcenko (Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov). Iacob Averbuh, Igor Vieru, Alexandr Hmelnițki, Aron Ștarkman, Deomid Ianiuk au absolvit Școala de Arte Plastice din Chișinău.

Aleksandr Hmelnițki a lucrat în domeniul graficii de revistă, de carte, de publicitate și de șevalet. Artistul a ilustrat și cărțile pentru cei mai mici: „Ghiocel-voinicel” de V. Russu, *Азбука в рисунках* („Abecedarul în desene”), în colaborare cu Mihail Hazan. În 1968, pentru ilustrațiile

la carte de Spiridon Vangheli „Aventurile lui Guguță”, Aleksandr Hmelnițki a fost distins cu diploma de gradul II la concursul republican pentru cea mai bună carte [356, p. 32].

Leonid Nikitin activează în domeniul graficii de carte și de șevalet, ex-libris-ului. Este participant la expozițiile republicane și internaționale. În timpul studiilor la Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Leonid Nikitin a colaborat cu diferite edituri, ilustrând cărți și reviste. În Moldova, la Concursul republican pentru cea mai bună carte din anul 1967, lui Leonid Nikitin i-a fost decernată diploma de mențiune pentru prezentarea artistică a povestirii lui Vera Malev *Неоконченный дневник/* „Jurnalul neterminat”.

Arii Sveatcenko (1937-1990) [204] activa în domeniul ilustrării cărților, mai ales celor pentru copii, făcând prezentarea artistică a cărților scriitorilor moldoveni: povestirea lui George Meniuc „Caloianul”, povestirea Lidiei Latieva *Орлы остаются в небе/* „Vulturii rămân în cer”, tradusă în română în 1967. Graficianul Boris Brânzei, redactor artistic al editurii „Lumina”, a menționat nivelul înalt profesional și gustul artistic sesizate în lucrările lui Arii Sveatcenko, remarcând contribuția lui la dezvoltarea și ridicarea nivelului industriei poligrafice în republică [27, f. 10]. Povestea „Argatul și boierul”, prelucrată de Grigore Botezatu [278] și editată în 1966 la editura „Lumina”, reprezintă creația grafică a lui Arii Sveatcenko din perioada de început al carierei sale de ilustrator de carte. Executate, după toată probabilitatea, în tehnica linogravurii color, aceste ilustrații se dăltuiesc în conștiința cititorilor prin laconismul sculptural și maniera stilistică a artistului, inspirată din arta populară și folclorul național. Se resimte o libertate spontană a desenului, pe care o întâlnim doar în creația maeștrilor notorii din domeniu și atitudinea însuși a graficianului pentru fiecare personaj. Operarea liberă cu spații și figuri, culori și forme, cunoașterea profundă a problemelor legate de compoziția și construcția cărții descoperă măiestria inedită a acestui grafician. Ornamentul floral stilizat de pe forzațurile cărții se repetă firesc în prezentarea paginației, inițialele din text ca și cum s-au adunat în titlul cărții, formând o compoziție caligrafică aparte și servind părții arhitectonice ale acesteia. Deși par cioplite în lemn, personajele din poveste sunt surprinse în mișcare, în cele mai sugestive poze, accentuându-se mimica și caracterele psihologice, simțul umorului și spiritul de observație al artistului. Aceste efecte sunt atinse datorită combinării originale de către ilustrator a principiilor realiste cu cele decorative și geometrizate, și cele ce amintesc de plastica picturală a liniilor pictate cu pensule de diferite mărimi. Textura sau desenul ce imită structura lemnului, pe alocuri asociată cu suprafețele apei sau cu cerul, sunt utilizate ca fundaluri sau pete compoziționale de caracter suplimentar, fără de care ilustrațiile ar avea un aspect nefinalizat.

Arii Sveatcenko a activat în domeniul ilustrării cărților, mai ales celor pentru copii și a participat la expozițiile republicane, unionale și internaționale [30]. În anul 1967, artistul a creat coperta romanului istoric „Ivanhoe" de Walter Scott (pastel), în 1968 – a ilustrat în tehnica linogravurii poveștile popoarelor nordice *Кукушка, Айога* / „Cucul, Aioga" și antologia *Солдат, всегда солдат*/ „Soldatul mereu e soldat". La această perioadă se referă și prezentarea artistică (designul) cărții „Delfinul" de George Meniuc, *Мой Вьетнам/* „Vietnamul meu" de Emilian Bucov. A creat coperta pentru manualul de fizică (*Курс физики*) pentru clasa a II-a de A. Piorîșkin [27].

În anul 1970, graficianul a ilustrat poveștile populare lituaniene *Бедняк и богач*/„Săracul și bogatul" (acuarelă, guașă), „Cum a păcălit cocoșul vulpea"/*Как петух лису обманул* (guașă); ilustrațiile la fabulele lui Alexandru Donici (linogravură). Arii Sveatcenko a creat designul cărților scriitorilor moldoveni: povestirea Lidiei Latieva *Орлы остаются в небе* /„Vulturii rămân în cer" (guașă), tradusă în română în 1967, povestirea lui George Meniuc „Caloianul" (linogravură, 1968), ilustrațiile la cartea lui Nicolae Esinencu *Косынка неба*/„Basmaua cerului" (linogravură color, 1970), coperta și ilustrațiile pentru cartea lui Mihail Garaz *Вода*/ „Apa" (acuarelă, guașă, 1970), coperta cărții de Grigore Celac *Плоды древа сего*/„Fructele din pomul acesta" (linogravură, 1971) [30, f. 5-6]. Graficianul a mai ilustrat povești populare ucrainești (*Отчим*/ „Tatăl vitreg"), creația lui Wilhelm Hauff („Micul Muc"), cartea de Alf Prøysen (Preisen) *Про козлёнка, который умел считать* / „Despre un ieduț, care știa să numere" [300]. Artistul a fost distins cu diplomele de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții.

Boris Brânzei, Emil Childescu, Anatoli Iavtușenko, Valentin Koreakin, Mihail Hazan și Vasile Covriga, Parșikov ș.a. ilustrau cărțile „pentru cei mai mici", cât și pentru copii de vârstă școlară. Interesantă este creația grafică a artistelor cunoscute din alte domenii plastice: Jemma Strocikova și Liuza Ianțen. În 1965, după finalizarea studiilor, Jemma Strocikova revine la Chișinău și lucrează în domeniul plasticii mici, paralel executând prezentarea artistică și ilustrând cărțile, preponderent pentru copii mici. În 1966, a ieșit de sub tipar prima carte cu prezentarea grafică a artistei *По пути в Атлантиду/* „Pe cale spre Atlantidă" de Dmitri Olicenko. Sursele documentare atestă că Jemma Strocikova a mai ilustrat în acea perioadă culegerea de poezii *Венгерские рапсодии/* „Rapsodii ungare", poveștile *Принцесса на горошине/* „Prințesa pe mazăre", *Царевна-лягушка* / „Prințesă-broască" etc. [356, p. 30] Din 1964, Luiaza Ianțen a ilustrat cărțile pentru copii. Cartea de colorat pentru povestea „Pe lume" de Spiridon Vangheli a fost prima ei experiență grafică. Au urmat ilustrații pentru cartea Ariadnei

Șalari „Ploaia cu covrigi” (*Дождь с баранками*), la culegerea povestirilor, poveștilor și poeziilor pentru cei mici „Telefonul peștelui” (*Телефон рыбки*) [356, p. 37] etc.

În ambianța artistică autohtonă Luiza Ianțen este cunoscută ca o ceramistă de forță, a cărei operă reflectă principiile de influență a artei renascentiste. În cariera artistică a Luizei Ianțen începutul anilor 1960 este marcat de trecerea la crearea ilustrațiilor de carte pentru copii. Ilustrațiile ei comportă un plasticism și transparență cromatică aparte, sugerând cititorilor emoții și gânduri pozitive.

Mai mulți dintre remarcabilii artiști graficieni de carte moldoveni au avut inițial alte specialități și interese plastice de diferite domenii: Leonid Grigoraşenco, Filimon Hămuraru, Leonid Domnin, African Usov ș.a.

Filimon Hămuraru lucra în domeniul teatral, cinematografic, al graficii de carte și de șevalet, al picturii. Filimon Hămuraru a ilustrat operele de literatură clasică moldovenească și ale scriitorilor contemporani moldoveni: „Făt-Frumos din lacrimă” de Mihai Eminescu, „Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana, sora Soarelui” (1967), povestirile Ariadnei Șalari *Каким я стал великаном?/* „Cât de uriaș am devenit” (1968) [356, p. 32-33].

Leonid Domnin a absolvit Școala de Arte Plastice din Chișinău, apoi VGHIK-ul, obținând specialitatea de pictor de desene animate. Fiind încă student, artistul a ilustrat poveștile lui George Meniuc, cartea *100 английских пословиц и идиом/* „100 de proverbe și idiome engleze” (1961), povestea *Маша и медведь/*„Maşa și ursul” etc. [356, p. 22] Artistul mai este vestit prin desenele sale animate. Sursele documentare oferă informații fragmentare despre creația și biografia lui Leonid Domnin (02.02.1936-21.06.2014). Artistul a activat ca regizor, pictor scenograf, scenarist, pedagog, dar și ca grafician de carte și de șevalet, caricaturist. În 1962 Leonid Domnin a absolvit actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” (pe atunci Școala Republicană de Arte Plastice), specialitatea de profesor de pictură (desen) și desen tehnic; iar în 1968 – Institutul Unional de Stat de Cinematografie de la Moscova (*ВГИК*), specialitatea grafică, obținând calificarea de artist de filme cu desene animate. Un scurt timp, până la înscrierea la facultate, Leonid Domnin a activat ca redactor artistic la editura „Cartea moldovenească” și ca profesor de desen, pictură și compoziție la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău. Din 1968 Leonid Domnin a lucrat la studioul cinematografic „Moldova-film”. În 1970, cu ilustrații de carte și caricaturi Leonid Domnin a intrat în rândurile membrilor titulati ai Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească. Muzeul Național de Artă al Moldovei păstrează printre colecțiile sale ilustrațiile la povestirea „Făt-Frumos și Verea Voinicul” (1980, hârtie, tuș, peniță), la cartea de poezii „100 zori” de Liviu Deleanu (1989,

hârtie, acuarelă, creion), precum și o serie de foi satirice. Ca grafician de carte, caricaturist și autor al schițelor pentru desene animate, artistul a participat la multiple expoziții și concursuri republicane și unionale de artă plastică. Pentru ilustrațiile la manualul de limbă moldovenească/română pentru clasa întâia, Leonid Domnin a fost menționat cu diplome de gradul I (1970) la expoziția republicană și de gradul II, participând cu aceleași ilustrații de carte la cea expoziția unională (1970). Artistul a ilustrat povestea „Capra cu trei iezi" de Ion Creangă (1964), cartea *Мастер-птица*/„Meșterul-pasăre" de Valentin Berestov (1968, hârtie, tuș, peniță), „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă (1970, hârtie, acuarelă, penel, peniță), „Povești populare moldovenești" (1978), *Золотой ключик*/ „Cheița de aur" de Aleksei Tolstoi (1983, hârtie, tuș, peniță, acuarelă), *Доктор Айболит*/ „Doctorul Aoleu" de Kornei Ciukovski (1984, hârtie, tuș, peniță, acuarelă) etc. Varietatea genurilor și principiilor plastice abordate de Leonid Domnin în creația sa demonstrează talentul și perseverența lui artistică.

După absolvirea Școlii de Arte Decorativ-Aplicate din Ural, African Usov a trecut cu traiul în Moldova. Din 1967, artistul a colaborat cu editura „Lumina". Prima carte ilustrată de African Usov *Пушки и голуби*/ „Tunuri și hulubi" a fost menționată cu diploma de gradul II la Concursul jubiliar Unional de carte, consacrat aniversării de 50 de ani ai Puterii Sovietice. Cultura desenului și simțul formei sunt proprii ilustrațiilor lui African Usov pentru „Lirica" (1969) lui George G. Byron. Artistul folosește propria logică de gândire imagistică, chipurile create de către dânsul sunt marcate de statism, încordare sau tensiune psihologică. Ilustrând poeziile lui George G. Byron, artistul tinde spre crearea imaginilor generalizate, accentuând latura emotiv-romantică și sonoritatea poetică prin intermediul ritmurilor liniare și contrastelor tonale de lumină și umbră.

În 1966, la Chişinău, s-a deschis prima expoziţie republicană de stampă [442, pp.3-15]. La izvoarele stampei sovietice moldoveneşti s-a aflat creaţia anumitor graficieni din perioada interbelică basarabeană. Expoziţia a demonstrat nivelul de dezvoltare a stampei sovietice pentru etapa de studiu, drept specificitate de bază servind legătura cu viaţa contemporană. Tematica şi tehnicile de executare, de asemenea, variau: gravură în lemn şi metal, xilografie, acvaforte etc. Au fost remarcate xilogravurile lui Leonid Beleaev, acvafortele lui Victor Ivanov şi filele grafice ale lui Leonid Grigoraşenco. Expoziţiei vizate i-au precedat câteva expoziţii de afişe. Prima expoziţie republicană de acest gen a fost una de retrospecţie. În cadrul ei şi-au dat concursul lucrările create în perioada postbelică [19, f. 270-272]. Expoziţia a atestat că acest domeniu l-au adoptat mai mulţi artişti tineri. Pe ei, ca şi pe cei mai în vârstă, îi unea tendinţa de a se elibera de ilustrativitate, de a înţelege mai profund limbajul specific afişului. Acest factor se observa în cele

mai reuşite lucrări ale lui Victor Kubani, Ioacob Averbuh, Semion Pikunov, Emil Childescu, Alexandr Hmelniţki, mulți dintre ei fiind cunoscuți și în domeniul graficii de carte.

Se resimte un progres şi în arta grafică. Astfel, într-o ședință a membrilor UAP din RSS Moldovenească din 30 septembrie 1966, graficianul Leonid Beleaev a menționat că Moldova cândva ocupa ultimele locuri în domeniul prezentării artistice a cărții. În 1962, Ilia Bogdesco, lucrând la editura „Cartea Moldovenească", a sporit activitatea sectorului de prezentare artistică și a îmbunătățit aspectul vizual al cărților, ceea ce a adus o schimbare radicală în domeniu, cărțile editate în RSSM au căpătat dreptul de a participa la expozițiile unionale, în care au fost menționate cu diplome și medalii [2, f. 21]. Acest proces n-a decurs izolat, deoarece a fost însuşită bogata experienţă de creaţie a artiştilor în domeniul ilustraţiei din întreaga URSS. Cei mai talentaţi maeştri moldoveni au contribuit esenţial la înnobilarea tezaurului artelor plastice sovietice. Ilustrând baladele populare şi opere din literatura clasică moldovenească, Ilia Bogdesco a dat dovadă de o studiere profundă a textului, bazându-se în activitatea sa nu doar pe analiza sursei literare şi a referinţelor critice, ci şi pe cunoaşterea adâncă a tradiţiilor naţionale. Astfel, se bucură de o înaltă apreciere ilustraţiile lui la poemul „Ţiganii" (1955-1986) de Aleksandr Puşkin, cu supracopertă realizată aproape ca una proprie artei de şevalet. Metoda de creaţie a lui Ilia Bogdesco se distinge prin trăsături irepetabile, deosebit de reliefate în stilul linear clasic, remarcat prin artistism şi libertate a improvizării [324, p. 7]. De-a lungul mai multor decenii, artistul a ocupat un loc de frunte în grafica moldovenească. Bogdesco a contribuit la dezvoltarea artei caligrafice în republică. Aplicând exemple din manuscrise medievale moldoveneşti, el a caligrafiat textele pentru cărţile „Punguţa cu doi bani" (1962), „Mioriţa" (1967-1970), „Codreanul" (1969) [291, p. 5].

În 1965, Igor Vieru a ilustrat volumul „Poezii" de Mihai Eminescu. Ilustrațiile lui Igor Vieru la creația lui Eminescu reprezintă un capitol valoros al graficii de carte cu această tematică, o parte dintre care au intrat în colecțiile Muzeului Național de Istorie.

Anume în aceşti ani, de rând cu dezvoltarea dinamică a activităţii editoriale, se extinde diapazonul căutărilor de creaţie ale ilustratorilor de carte, se manifestă atracţia lor pentru arta populară. Un factor important l-a constituit şi interesul permanent al cititorilor faţă de literatura clasică naţională şi universală, precum şi faţă de creaţia maeştrilor sovietici. Astfel, a devenit imperioasă interpretarea plastică a textului literar [271, p. 6]. Printre documentele de arhivă care atestă mai amplu perioada anilor '60, evidenţiem materialele lui Anatoli Şubin, elaborate pentru Plenara CC al PCM din 1967 [3], în care se accentuează necesitatea pregătirii „artiştilor-

designeri, artiştilor-graficieni calificaţi" [3, f. 5]. Ţinem să menţionăm că Şcoala Republicană „Ilia Repin" atunci pregătea doar profesori de pictură şi desen tehnic.

Printre tinerii de atunci s-au impus graficienii Konstantin Grigoriev, Leonid Domnin, Simion Solonari. De notat că în lucrările unor autori deja s-au evidenţiat anumite tendinţe caracteristice pentru arta perioadei cercetate de noi, multe dintre care au fost remarcate ceva mai sus. Creaţia artistului, în afară de faptul că trebuia să confere o înaltă măiestrie desenului academic, original prin aspect plastic-compoziţional, necesita şi combativitate (să fie militantă) sau lansarea „chemării" ori „patosului afirmativ". De rând cu acestea, se presupunea şi unitatea stilistică care, la etapa respectivă, deja lipsea cu desăvârşire.

În arta plastică de la sfârşitul anilor 1960 şi din anii 1970 se cristalizează anumite orientări noi de ordin artistic, pe care nu le identificăm în arta anilor '40-'50 ai secolului XX. O problemă controversată, care ulterior a condus la numeroase discuţii, a constituit valorificarea şi dezvoltarea tradiţiilor artistice naţionale, stilurile decorativ şi auster. O nuanţă caracteristică specifică se observă la aplicarea mijloacelor şi procedeelor plastice, prin intermediul cărora autorii reuşeau să se înscrie în circuitul valorilor sovietice. În unele lucrări se relevă o tendinţă spre *înfrumuseţarea realităţii,* excesul şi dezintegrarea elementelor compoziţionale, a detaliilor. Printre alte particularităţi ale unor opere din aceeaşi perioadă se distinge şi o anumită modestie, o limitare a mijloacelor de expresie întru favorizarea unor subtilităţi ale subiectului tematic. Geneza acestor elemente o constituia creaţia populară. La hotarul deceniilor al şaselea şi al şaptelea, în Moldova, ca şi în întreaga URSS, continuă procesul de înnoire a tuturor genurilor de creaţie. Tendinţele artiştilor plastici din republică sunt pătrunse din ce în ce mai mult de spiritul civic [324, p. 5]. Graficienii reflectă tot mai des problematica actuală perioadei respective, tema istorico-revoluţionară. În creaţia plasticienilor autohtoni un rol important revenea unor mijloace poetice de expresie, precum simbolul, metafora, hiperbola. Mulţi artişti plastici tind spre realizarea expresivă a formei, utilizează metode convenţional-decorative pentru soluţionarea temelor. Perioada vizată se deosebeşte şi prin faptul că principiile monumentale în realizarea conţinutului şi formei, proprii picturii moderne, care au început să se dezvolte sub influenţa arhitecturii noi, bazate pe metodele industriale de construcţie, pătrund treptat în multe domenii şi genuri de artă plastică [324, p. 6].

4.4.4.4. Căutările paradigmei naționale în arta graficii de carte moldovenească în perioada anilor 1960-1970

Ideea că teoria estetică și teoria artei sunt părți complementare ale unui singur symbolon este una tot mai vehiculată la ora actuală [102], ceea ce, în arta graficii de carte, permite

clasificări ale simbolului izvorâte din categoriile estetice sau complementate cu acestea. Astfel, în studierea și clasificarea graficii de carte, se disting simbolul liric, simbolul poetic, simbolul tragic, simbolul dramatic, simbolul grotesc, comic sau ironic, simbolul patetic etc. Grafica de carte a mai multor artiști remarcabili confirmă o atare interpretare. Studiind formele de reprezentare a acestor idei în arta graficii de carte, putem afirma câte opere de grafică de carte au contribuit la crearea și imaginea simbolului național, dar și la simbolul național al timpului.

Dacă primele cărți ilustrate de Leonid Grigorașenco ne oferă reflecțiile trăirilor interioare bazate pe aspecte ale vieții cotidiene și dialogul are loc în cadrul acestor situații, atunci unele imagini din povești ilustrate de artist se observă atitudinea delicată față de contextul abordat. Printr-o scenografie studiată din imagini și schițe, artistul recurge la forme de comedie sau epopee dramatizată, la fel alcătuite din scene de gen, firești prin precizia lor compozițională și iscusința desenului.

Forma dialogală de rezolvare a compoziției ilustrației și a cărții în întregime este prezentă în poveștile lui Ion Creangă ilustrate de către Leonid Grigorașenco: „Povestea porcului", „Ursul păcălit de vulpe"(1961) [379], „Povestea lui Harap Alb" [369, 37, 378], 1962, 1963, (toate în variantele română și rusă). Având prilejul de a le compara, în antologii și cărți separate, observăm cât de mult a căutat artistul racursiuri și mișcările potrivite, adăugând sau excluzând ilustrații liniare în alb-negru sau înlocuind cele color [371, 372], formând sau, invers, evitând dialoguri între imagini liniare acromatice și cele color [366]. Referindu-ne la semantica sau semiotica dialogală, evidențiem aspecte narative din cele două variante de ilustrare a poveștii „Ursul păcălit de vulpe", unde într-o variantă personajele în forma lor de reflectare plastică capătă trăsături și expresii tipice figurii și mimicii umane, fără a fi îmbrăcate în haine umane, precum obișnuiesc mai mulți ilustratori de povești, accentuând astfel aspectul apropiat de cel descriptiv al simbolurilor utilizate de Ion Creangă. Și, totuși, în varianta antologică, Leonid Grigorașenco a reușit să-și exerseze investigațiile pe linia înveșmântării personajelor de gen animalier, aducând imaginilor aspecte și mai delicate. Imagini picturale de o pronunțată valorificare a cotidianului țărănesc reprezintă cartea „Țăranul sărac și hangiul", ilustrată de Leonid Grigorașenco în 1966. [388]

O altă linie monumental-epică a desenelor lui Leonid Grigorașenco, cu accentuarea tipicului național, are coperta și ilustrațiile pentru „Povești și snoave" de Constantin Condrea (1960) [367], care ca și cum accentuează narațiunea prin prezența naratorului în cadrul expunerii dialogale.

O temă aparte în grafica de carte a lui Leonid Grigorașenco este cea a dialogurilor în cadrul reprezentării mulțimii sau compozițiilor multifigurative. Aici o reflectare specifică capătă sarcina compozițională „figura și mulțimea” și varietatea tratărilor acesteia în cărțile cu conținut ideologic ale perioadei sovietice [408, 452] și în cele cu povești.

Adept al desenului realist, Leonid Grigorașenco creează imagini psihologice memorabile, ce acționează într-un cadru cotidian. Ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco se deosebesc prin finalitatea, precizia liniilor și claritatea formelor. Cu o pasiune deosebită artistul redă bogăția facturilor, nuanțele coloristice și frumusețea clarobscurului. Astfel, despre ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco a scris și graficianul Boris Brânzei [301]. Însă, trebuie să accentuăm că alături de factură, Grigorașenco adesea valorifica textura și ornamentica decorurilor, aducând imaginilor un farmec și un lux deosebit, iar în tot diapazonul abordărilor realiste și neoclasice atingea diverse nuanțe romantice, în funcție de subiectele abordate, executând imagini cu aspecte aproape regizorale sau scenografice, a valorificat elementele de Prezent-Etern, adică continuare și continuitate a imaginii în formă de mișcare, gest sau mimică, ca simbol sau paradigmă existențială. O semnificație deosebită în creația artistului a căpătat simbolul calului – simbolul mișcării timpului, al amintirilor din copilărie, al istoriei existenței umane.

Gheorghe Vrabie perseverează în domeniul graficii de carte, reușind să-și formeze un stil propriu de lucru. Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gheorghe Vrabie demonstrează sinteza și evoluția preferințelor sale tehnice și estetice, în care se evidențiază elementele și trăsăturile artei românești, medievale, moderne și contemporane.

În grafica pentru romanul „Torentul de fier” (1961) evidențiem anumite trăsături similare cu caracterul vibrant al tușelor picturale din peisajele lui Ghennadi Zîkov [402], spre exemplu, cele la cărțile „Dragoste” și „Drumuri și gânduri” de Petrea Cruceniuc. Iar soluțiile compoziționale de amplasare panoramică a figurilor în spațiu erau folosite și de Leonid Grigorașenco în grafica de carte a anilor 1950 [363, 365], însă pe atuci ele nu atingeau gradul monumentalismului utilizat de Gheorghe Vrabie în lucrările sale. În scopul atingerii acestui efect, artistul a folosit metoda proprie. În foaie găsim câteva puncte de reper, amplasate în diferite zone compoziționale, iar tot restul elementelor și figurilor din tablou sunt repartizate treptat pornind de la aceste zone ca scara lor de valori, formale și tonale. Cu ilustrațiile la „Torentul de fier” Gheorghe Vrabie a demonstrat abilitatea de a dezvolta unele realizări ale graficii moldovenești existente.

Lucrând asupra prezentării grafice pentru „Povestea lui Harap Alb” (1967), Gheorghe Vrabie încearcă o recreare a imaginilor din goticul românesc, îmbinând principiile polisemantice cu cele polistilistice.

Există două variante de ilustrații la „Povestea lui Harap Alb”, una publicată în 1967, într-o antologie de povești ale lui Ion Creangă [372], cealaltă în 1968 este o carte separată [370]. Punctul forte al prezentării grafice pentru prima carte menționată, sunt combinările, mai precis, sunt utilizate compozițiile mici liniare în alb-negru din viniete, alături de cele mari, ilustrații, pictate pe foaie umedă. În cele policrome, expresivitatea picturii în acuarelă pe umed, în cazuri mai reușite, nivelează desenul de contur. În ilustrațiile în acvaforte în alb-negru din cea de-a doua carte, chipul și trăsăturile personajului principal s-au generalizat, stilizându-se în așa mod, încât compozițiile au devenit monumentale, și precise din punct de vedere artistic. Predilecţia pentru monumental a dezvoltat creaţia lui Gheorghe Vrabie. Pe parcursul evoluţiei profesionale, artistul era preocupat şi de pictura monumentală, a creat mozaicuri.

Ilustrația ce reflectă chipul lui Harap Alb alături de cal, care însoțește foaia de titlu a cărții, prin plasticitatea liniilor ce formează capul calului, în plan formal sau stilizat, sugerează plastica mai multor instrumente muzicale (vioara cu arcușul, lira, naiul), adăugând astfel conotații asociative și, totodată, muzicale personajelor de basm. Prin aceste ilustrații autorul a demonstrat un înalt grad de profesionalism şi originalitate.

„Povestea lui Harap Alb” l-a captivat prin dinamismul subiectului și diversitatea personajelor. Graficianul urmăreşte cu atenție dezvoltarea naraţiunii, desenează cu plăcere atât personaje romantice, cât şi fantastice, introducând în desen elemente de grotesc, accentuând, în primul rând, imaginea protagonistului lucrării, trăsăturile lui de caracter, generalizate și aduse până la cele specifice naționale. Chiar pe copertă, leul tânăr încoronat ţine strâns spada scoasă din teacă, ne este clară atitudinea artistului faţă de personajul principal. Considerăm că imaginea leului de pe copertă are asemănări și cu stemele Moldovei medievale (perioadă în care Moldova exista ca principat). Deci elementele de structură și esență spirituală ale neamului moldovenesc acumulate secole la rând, cristalizate și aduse la concepția personal tratată, sunt prezente în imaginile aceastei cărți.

În opinia Olgăi Voronova, în multe cazuri interpretarea grafică a lui Harap Alb înregistrează o doză de romantism exagerat în comparaţie cu textul. Specificul stilului lui Ion Creangă se bazează pe viața cotidiană a țăranului și folclorului, consideră cercetătoarea [319, p. 14]. Eroul lui Vrabie, elegant ca un cavaler medieval, nobil, doar la prima vedere nu se pretează unui asemenea limbaj. Idealizarea și dragostea pentru origini este specifică întregii creații a lui

Gheorghe Vrabie. Este semnificativ că în cadrul executării lucrării sale de licență artistul reușește să accentueze viziunile sale tehnice, estetice și conceptuale.

Graficianul a lucrat mult pentru a însuşi posibilităţile diferitor tehnici: a desenat cu peniţa şi penelul, a pictat în acuarelă şi guaşă, a apelat la acvaforte în culori şi în alb-negru, la monotipie, litografie, la rara tehnică a rezervajului. Ulterior, va trece şi la tehnica linogravurii, alb-negru şi color. Însă, tehnica lui preferată va deveni, totuşi, acvafortele, bazată pe desen cu o linie fină, executat prin metoda veche a mordantării.

Îi plăceau acvafortele pentru că ofereau apropierea de desenul cu peniţa sau creionul, pentru că îi dădeau posibilitatea să păstreze în el senzaţia naturii sau, mai precis, impresia unei schițe executate din natură. Gheorghe Vrabie s-a specializat în grafica de șevalet, iar lucrarea de licență a executat-o în genul graficii de carte, însă tehnica pe care a ales-o, a gravurii pe metal, care a fost cizelată anume în perioada studiilor și sugerată de către unul dintre profesorii de la facultate, Vasili Zvonţov. Acest artist fiind și autorul mai multor cărți despre grafică și acvaforte [350, 351, 352].

Ilustraţiile în acuarelă la cartea „Aşa sau aşa” (1962) de Eno Raud [438] au fost create într-o manieră realistă, apropiată stilului academic și sugerează unele trimiteri la grafica de carte și arta rusă sovietică din perioada timpurie. În această lucrare observăm originalitatea autorului pentru ceea ce își propune spre realizare. Pentru a ilustra ultimele pagini ale cărții, artistul a imitat plastica copiilor. Și această tendință va găsi continuitate. O perioadă scurtă de timp Gheorghe Vrabie a fost profesor la Școala orășenească de arte plastice pentru copii „A. V. Șciusev”, în 1969 [58, p. 101].

Un asemenea principiu de apropiere de desenele copiilor, chiar editarea acestora în loc de ilustrații, deja destul de pronunțat a intrat în circulație și se practică şi în prezent. Sunt cazuri când o carte în întregime este ilustrată în asemenea mod, mai ales dacă e destinată copiilor. În general, în perioada anilor 1960-1970, în arta plastică autohtonă a existat o tendință specifică de imitare a desenelor copiilor sau a artei primitive, naive (astfel de elemente observăm în creația mai multor artiști autohtoni de referință pentru perioada sovietică, spre exemplu: Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Elena Bontea). Este o tendință promovată și în prezent de către unii artiști contemporani (grafica de carte din 1978 și pictura din etapa actuală a lui Arcadie Antoseac). Libertatea artistică manifestată în aceste ilustrații la cartea lui Eno Raud a fost remarcată în timpul pregătirii acesteia pentru tipar. Printr-o combinare de abordări, realistă și cea formală, apropiată de plastica copiilor, Gheorghe Vrabie a reușit să demonstreze potențialul și diapazonul larg al posibilităților sale profesionale, la nivel de manieră, tehnică și stil.

Grafismele și picturalitatea vor apărea în ilustrațiile de carte ale lui Gheorghe Vrabie de fiecare dată într-o nouă formulă conceptuală, uneori combinată, alteori în mod separat. În acest context, considerăm, experiențele tehnice acumulate în procesul de lucru la romanul lui Aleksandr Serafimovici „Torentul de fier” (1961), alături de cele la „Aşa sau aşa” de Eno Raud (1962) drept formative. Procedeele de execuție ale desenului în alb-negru („Torentul de fier”) și a picturii în acuarelă („Aşa sau aşa”) sau compozițiile policrome în guașă se vor intersecta în grafica de carte a artistului pe tot parcursul creației sale și vor forma o abordare stilistică de autor. Aceste interferențe se vor înregistra în procesul de lucru la „Poveștile” (1966-1967) lui Ion Creangă. Astfel de linii picturale și grafice vor apărea în cadrul prezentării grafice a cărții lui Gheorghe Bogasieru „Buburuzele”, 1968 (desen, tuș, peniță, acuarelă) [291] etc.

În „Secerişul” de Vasile Alecsandri (1964) [276] se vor evidenţia nu doar elemente tipice întregii arte sovietice din 1960, o anumită descătuşare şi tendinţa spre modern, dar și o stilistică tipică picturilor lui Igor Vieru, un cromatism cald, o precizie specifică, mai ales în găsirea pozițiilor personajelor, tendința impresionistă de a construi formele și mișcările figurilor înfățișate, fără a le abstractiza, un dinamism generalizat specific artei din acea epocă. Pentru a crea și niște pauze compoziționale din carte, imaginile figurative sunt completate cu ilustrații de peisaje din natură, ce sugerează stare de confort contemplativ, adevărată revelație vizuală, resimțindu-se expresivitatea picturală, specifică și unor opere de artă franceză, pornind cu cele semnate de Jean-François Millet („Culegătoarele de spice”, 1857 din Muzeul d’Orsay, Paris), întemeietorul grupului Școlii de la Barbizon, din care făceau parte și artiștii români, continuând cu lucrările impresioniștilor și expresioniștilor francezi și români din epoca modernă.

Simboluri lirice, tragice, dramatice, de comedie, patetice şi groteşti au format diapazonul estetic, dar și structura intrinsecă a graficii de carte a lui Isai Cârmu (1940-2015) [435]. Această gamă largă de categorii de simboluri artistul a reușit să o abordeze datorită designului și ilustrării operelor clasicilor români și străini, literaturii pentru copii, poveștilor popoarelor lumii, basmelor și poeziei populare autohtone. În toate lucrările ilustrate, artistul a știut să perceapă cu precizie și să sublinieze grafic esența emoțională a textului. Mai puțin importantă pentru creația lui Isai Cârmu a fost problema reflectării exacte a obiectelor sau imaginilor, a oglindirii directe a realității. Graficianul a exercitat sarcina reflectării esenței lucrurilor și caracterelor personajelor, fără a urmări orbește narațiunea [444].

Isai Cârmu a ilustrat peste 500 de cărți [53, p. 8], fiind un exemplu de productivitate fără precedent în domeniu. Cărțile prezentate artistic de graficianul Isai Cârmu copleşesc prin dezinvoltură, libertate plastică şi lipsă de decorativism nejustificat. În cele mai reușite lucrări ale

sale, graficianul a tins să unească elementele vizuale cu cele de design, aducând cărţilor un aspect artistic integru, accentuând imaginea artistică [291, p. 10], evitând reflectarea directă a personajelor, obiectelor sau fenomenelor şi utilizând diverse mijloace, soluţii artistice şi tehnici grafice.

Grafica de carte a lui Isai Cârmu din perioada timpurie a creației sale, ca și prezentarea grafică a mai multor artiști de carte moldovenească din perioada sovietică timpurie și cea tardivă, a avut un aspect monocrom de execuție în alb-negru, ce amintea uneori de tradiția clasică veche a gravurilor și a manuscriselor medievale. Tehnica în care a lucrat artistul a fost tuș, penel, peniță în cazul operelor scriitorilor contemporani sau gravură pentru ilustrarea lucrărilor din literatura clasică universală și română, eposul național autohton sau opera literară aservită ideologiei din perioada sovietică.

În cadrul primei încercări de a prezenta artistic cartea lui Anatol Ciocanu „Sărutul soarelui” („Cartea Moldovenească”, 1965) transpare tendința lui Isai Cârmu de a reflecta imaginea artistică prin diverse procedee schematice, apropiind-o de semnul sau simbolul ce accentuează esența nevăzută a lucrurilor și a personajelor, fără aderarea la descriptivism și urmărirea directă a narațiunii. Pe coperta cărţii, artistul a redus mijloacele sale plastice până la linii de contur negru al figurii și alb al soarelui pe un fondal ocru galben. Același principiu cromatic l-a repetat în caligrafierea denumirii şi numelui autorului cărții, pentru a oferi direcții semantice de tratare a operei poetului Anatol Ciocanu.

Au urmat și cărți la comandă socială: Viktor Banîkin „Povestiri despre Ceapaev” la editura „Lumina”, 1966; „Intrare în baladă” în alcătuirea lui Samson Șleahu și Alexandru Cosmescu, „Lumina”, 1967 și „Numele tău aprinde zorii” (1969, Colecția Muzeului Naţional de Artă al Moldovei, lucrare distinsă cu Premiul Unional în 1970). Toate trei ilustrate cu utilizarea unor variate principii și tehnici grafice.

În prima, linia fină aduce imaginii artistice ale cărții un element de lirism, în cea de a doua – imaginile în acuarelă pe foaie umedă creează nuanțe narative în cadrul ilustrațiilor, iar cele simbolice de pe coperta 1 şi coperta 4 sunt pline de patetism. Linogravurile tonale ce ilustrează cartea „Numele tău aprinde zorii” formează conținutul dramatic al imaginilor artistice, subiectul fiind reflectat de anumite principii narative.

Prin identificarea, înțelegerea și analiza compoziției textelor, graficianul propune formule proprii ale structurilor de design, accentuând în mod metaforic, alegoric sau parabolic simbolismul textual. Simbolul patetic uneşte esenţa grafică a prezentării cărţilor la comandă socială.

Elementul crochiului, expresia unui desen rapid care, la prima vedere, poate crea impresia unui exercițiu „frivol”, denotă mai degrabă experiența și spiritul unui căutător de formule și expresii originale, la hotarul între imagine dramatică și lirică, tonală și liniară, concepută cu multă pasiune, atenție și finețe. Cele mai reușite imagini aduse plastic până la aspect de semn sau simbol vădesc talentul, abilitățile expresive, caracterul spontan valorificat în mod conștient, înalta ținută artistică și estetică a operei artistului.

În general, grafica de carte a lui Isai Cârmu se bazează pe caracter de design auster, fără înfrumusețări și detalii inutile sau neînsemnate. Autorului îi este proprie capacitatea inerentă de a obține efectul dorit prin explorarea posibilităților emoționale ale culorilor, dar și, în funcție de esența tematică a lucrării, prin recurs la versiuni în alb-negru, conștientizând în mod clar necesitatea utilizării obligatorii a imaginilor policrome sau monocrome.

Ilustraţiile şi prezentarea artistică a cărţilor în creaţia lui Isai Cârmu oferă un prilej de analiză a multitudinii formulelor şi principiilor de corelare, a interferenţelor între diverse genuri sau domenii în cadrul realizării imaginii artistice şi simbolului, a concepţiei generale sau designului unor cărţi de diferit tip şi destinaţie. Linia plastică a căpătat la el aspecte simbolice, iar culoarea a nuanţat şi mai pregnant aceste trăsături.

Lirica, tragedia, drama, comedia, patosul și grotescul au format diapazonul estetic și cel simbolic al graficii de carte a lui Isai Cârmu. A reușit să abordeze o gamă largă de categorii și simboluri datorită designului și ilustrării operelor clasicilor români și străini, a literaturii pentru copii, a poveștilor popoarelor lumii, a basmelor și poeziei populare autohtone. Graficii de carte a lui Isai Cârmu, în toate etapele de creație, pentru reflectarea simbolului i-au fost specifice abordarea principiilor de design, gustul, rafinamentul și cultura înaltă a prezentării artistice.

Alături de Isai Cârmu a ilustrat cărțile și plasticianul Dumitru Trifan, până în prezent mai puțin apreciat în domeniu, dar cunoscut mai bine în arta caricaturii.

Creația plasticianului Dumitru Trifan a avut cea mai importantă menire intelectuală: de influență asupra spiritului uman, pe care prin muncă și devotament artistic o realiza la nivel profesional de excepție. Pline de laconism și eleganță plastică, putere de influență asupra gândirii receptorului, caricaturile sale ce aveau o influență asupra conștiinței naționale. Și în prezent, conținuturi complexe ale desenelor sale ne îndeamnă să medităm și să analizăm profunzimea problemelor actuale istorico-culturale.

Deși opera artistului plastic Dumitru Trifan este bine cunoscută pentru acei care citeau și urmăreau publicațiile săptămânalului „Literatura și arta” de pe vremuri, dar și edițiile de carte semnate de scriitorii români de pe ambele maluri ale Prutului, până în prezent cercetările în

domeniul artelor nu au fost completate cu o imagine exhaustivă despre aportul acestui plastician în evoluția artei naționale.

Dumitru Trifan a ilustrat „Pasteluri" de Alecsandri (1967). În caligrafierea titlului acestei cărți, artistul a elaborat tipuri de caractere literare proprii, găsite atât de fin și precis, încât se pare că și tehnica actuală nu cunoaște exemple de asemenea fonturi. Eminesciana lui a fost publicată pe paginile săptămânalului „Literatura și arta", despre care atât de frumos își amintesc colegii lui de la ziar.

În anul 1980, la editura „Literatura artistică", apăruse prima carte consacrată creației pictorului Dumitru Trifan, întitulată „99 desene umoristice", această carte îl anunță lumii ca un pictor caricaturist format şi maturizat din punct de vedere artistic. Curajul civic, viziunea clară şi exactă a evenimentelor, finețea observației, acuitatea simțirii artistice sunt datele fundamentale ale creației lui Dumitru Trifan. Anii 1988-1997 n-au făcut decât să evidențieze aceste calități care ni-1 prezintă pe Dumitru Trifan drept un adevărat şi mare talent, precum cândva a fost relatat și într-o recenzie apărută în presă periodică.

Deși activitatea lui Dumitru Trifan a fost o componentă de primă valoare în ofensiva desfăşurată pe frontul de eliberare națională a românilor de dincoace de Prut, latura emoțională și concepția filosofică a acesteia este la fel de valoroasă.

Desenele lui se întrețeseau armonic cu poeziile de înaltă ținută civică şi îmbărbătare ale lui Grigore Vieru, Ion Vatamanu, Ion Hadârcă, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija, Leonida Lari şi mulți alții, fiind partea vizuală a mesajului acestora, ascuțişul ironic al căruia era îndreptat prin desen spre adevărata sa adresă transmisă prin intermediul publicațiilor în presă și în cărți separate.

Personalitățile de valoare ale literaturii și artei fotografice amintesc cu multă prețuire operele sale și impresiile despre artistul plastic. Laconismul și bogăția de conținut a desenelor sale copleșeau pe toți admiratorii creației sale.

Creația grafică a lui Dumitru Trifan are multe tangențe cu arta actorului, regizorului, scenaristului de filme și artistului plastic român Ion Popescu-Gopo. „Omulețul" în desenele animate ale lui Ion Popescu-Gopo este personajul nud și schițat din câteva linii, care interpretează destul de complet problemele lumii contemporane. În multiplele sale caricaturi și ilustrații, Dumitru Trifan a reușit să reflecte viața omului basarabean, prin găsirea stilisticii proprii care datorită preciziei plastice și stilizării decorative poate fi asociată cu colajul. Însă, este vorba despre desenele create foarte fin cu lupa, cu vârful celei mai subțiri pensule. Rafinamentul tehnic liniar al negrului pe alb și al reprezentărilor policrome din grafica de carte a lui Dumitru

Trifan amintesc totodată și arta maeștrilor cehi și polonezi din perioada anilor 1950–1970. Finețea plasticii liniare, laconismul și operarea dezinvoltă cu efectele spațiale de configurare decorativă a clarobscurului denotă trăsăturile inedite ale operelor artistului.

În 1965, Igor Vieru a ilustrat volumul „Poezii" de Mihai Eminescu; în 1966 – snoave populare moldovenești „Păcală și Tândală" (în creion și în tehnica linogravurii). Creația acestui autor reprezintă unul dintre cele mai valoroase exemple de căutare a paradigmei naționale în arta graficii de carte și cultura autohtonă. Operele artistului fac parte din patrimoniul muzeal național, devenind un model al esteticului în arta graficii de carte.

4.4.4.4.4. Concluzii la Capitolul 4

În perioada cercetată, drept consecinţă a noilor cerinţe faţă de artele plastice, în arta grafică de la hotarul anilor 1950-1960 s-au evidenţiat trăsături ale convenţionalului. Unele dintre ele, uneori tratate drept negative, au fost caracteristice stilului auster. Ele constau în similitudini cu afişul, „inventarea conflictelor", schematismul, prin dramatismul evidenţiat al situaţiilor, cazurilor de viaţă şi expresivitatea manierei artistice (adesea supranumită „neglijentă"). Ca urmare a atitudinii diferite faţă de subiectul tematic, artiştii apelau atât la înfrumuseţarea realităţii, cât şi la sublinierea lipsei de frumuseţe, brutalităţii personajelor. Astfel, pentru prima dată apare elementul convenţional în estetica sovietică moldovenească, anume în perioada de referinţă. Concomitent cu aceste schimbări, se evidenţiază şi trăsăturile decorativiste, analizate pozitiv de specialiştii în domeniu datorită apropierii lor de tradiţii ale artei populare naţionale. Analizând arta perioadei de referinţă, concluzionăm că stilul auster a jucat un rol de tranziţie spre aşa-zisul stil decorativ, ambele dezvoltându-se în cadrul realismului socialist. Elementele proprii stilului decorativ se vor atesta în grafica de şevalet, în cea de carte.

Ca rezultat al celor expuse, constatăm apariția mai multor exemple de formare a imaginilor artistice, ce demonstrează diversificarea atât a surselor de inspirație, cât și a principiilor formal-stilistice de la realist până la plat și geometrizat.

Ținem să propunem o grilă legată de semnificația și sensul „direct" sau „indirect" al narațiunii și simbolului din cadrul operelor din domeniul graficii de carte autohtone din perioada anilor 1953-1960. Evidențiem două categorii: 1) aspecte narative cu sens direct sau indirect; 2) aspecte simbolice de aceeași natură. Unificatoare arată, deocamdată, linia formal-stilistică ce indică direcția spre narativ sau simbolic. Observăm că forma plastică poate accentua relevarea concretizată sau metaforică a subiectului ilustrat. Aceasta fiind direcționată de gradul de receptare a conținutului din cadrul narației și de capacitatea de a-l exprima artistic. Dar și în

cazurile studierii demersurilor plastice legate de modalităţile de exprimare directă şi indirectă mai trebuie să luăm în considerare că totuşi nu fiecare realizare din ambele categorii poate crea impresii pozitive la un spectator cultivat în domeniu. Măiestria autorului poate rezolva această dilemă într-un mod cel mai convingător.

În arta plastică de la sfârşitul anilor 1960 şi din anii 1970 se cristalizează anumite orientări noi de ordin artistic, pe care nu le identificăm în arta anilor ’40-’50 ai secolului XX. O problemă controversată, care ulterior a condus la numeroase discuţii, a constituit valorificarea şi dezvoltarea tradiţiilor artistice naţionale, stilurile decorativ şi auster.

O nuanţă caracteristică specifică se observă la aplicarea mijloacelor şi procedeelor plastice, prin intermediul cărora autorii reuşeau să se înscrie în circuitul valorilor sovietice. În unele lucrări se relevă o tendinţă spre *înfrumuseţarea realităţii,* excesul şi dezintegrarea elementelor compoziţionale, a detaliilor. Printre alte particularităţi ale unor opere din aceeaşi perioadă se distinge şi o anumită modestie, o limitare a mijloacelor de expresie întru favorizarea unor subtilităţi ale subiectului tematic. Geneza acestor elemente o constituia creaţia populară.

La hotarul deceniilor al şaselea şi al şaptelea, în Moldova, ca şi în întreaga URSS, continuă procesul de înnoire a tuturor genurilor de creaţie. Tendinţele artiştilor plastici din republică sunt pătrunse din ce în ce mai mult de spiritul civic. Graficienii reflectă tot mai des problematica actuală perioadei respective, tema istorico-revoluţionară. În creaţia plasticienilor autohtoni un rol important revenea unor mijloace poetice de expresie, precum simbolul, metafora, hiperbola. Mulţi artişti plastici tind spre realizarea expresivă a formei, utilizează metode convenţional-decorative pentru soluţionarea temelor. Perioada vizată se deosebeşte şi prin faptul că principiile monumentale în realizarea conţinutului şi formei, proprii picturii moderne, care au început să se dezvolte sub influenţa arhitecturii noi, bazate pe metodele industriale de construcţie, pătrund treptat în multe domenii şi genuri de artă plastică.

În 1965, Igor Vieru a ilustrat volumul „Poezii” de Mihai Eminescu; în 1966 – snoave populare moldoveneşti „Păcală şi Tândală” (în creion şi în tehnica linogravurii). Creaţia acestui autor reprezintă unul dintre cele mai valoroase exemple de căutare a paradigmei naţionale în arta graficii de carte şi cultura autohtonă. Operele artistului fac parte din patrimoniul muzeal naţional, devenind un model al esteticului în arta graficii de carte.

Simboluri lirice, tragice, dramatice, de comedie, patetice şi groteşti au format diapazonul estetic, dar şi structura intrinsecă a graficii de carte a lui Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie, Dumitru Trifan etc.

5. NOI TENDINȚE ȘI VALORI ÎN ARTA CĂRȚII MOLDOVENEȘTI ÎN ANII 1970-1990

5. Grafica de carte moldovenească în anii 1970-1980

În anii 1970, întreaga artă sovietică va avea o nouă atitudine față de procedeele și efectele tehnice grafice, se va înregistra creşterea interesului pentru tehnici și principii noi ale gravurii [192]. Se va confirma importanţa stampelor color, iar odată cu gravura în linoleum tot mai pe larg se va extinde și litografia. Dacă la începutul anilor 1960 desenul a fost în totalitate deprimat de stampă, către anii 1970, treptat, se va descătușa de constrângerile plastice ale acesteia. La sfârşitul anilor 1960, se va produce adevărata schimbare în masă a direcţiei spre desen, care de atunci ocupă un loc destul de important în arta grafică [423, pp. 237-243].

Dacă până la mijlocul anilor 1960 arta grafică trecea printr-o perioadă marcată de tratarea epică a artei sovietice, către anii 1970, ca şi în perioada anilor 1920, în cadrul artei sovietice va avea amploare latura lirică. Schimbarea viziunii colective, predominantă în operele lui Șmarinov, Kibrik, Pimenov, se observă în aspectul individual de percepere şi de reflectare a vieţii. Se accentuează caracterul metaforic al imaginilor, se lărgește sensul asociativ al mijloacelor grafice de expresie, se pune accentul pe fantezie şi se evidenţiază partea poetică a imaginaţiei artistice. Dacă înainte de începutul anilor 1960 tonurile de negru şi alb erau utilizate doar în sensul lor direct, tonal, după anii 1970 „albul” şi „negrul” capătă un sens aproape simbolic, indirect. Contrastele tonale au o nouă conotaţie semantică şi artistică. Imaginile stricte, în stilul lui Mitrohin, cedează locul celor ce creează impresia de fluctuaţie, dinamism şi descoperire a atmosferei fantastice a amurgurilor lirice, de contemplare şi emoţii de diferit gen [423, p. 241].

Pentru RSS Moldovenească deceniul respectiv a fost marcat, în primul rând, prin lansarea în august 1978 a „Primei expoziții republicane a ilustrațiilor de carte” [430].

Una dintre tendinţele specifice în evoluţia desenului s-a demonstrat la „Prima expoziţie de desen din Federația Rusă” (I всероссийская выставка рисунка), care a avut loc în vara anului 1972, în incinta Muzeului Rus din Leningrad. Atunci a fost atestată dispariția seriilor grafice, arta desenului va trece la laconismul și ascetismul manierelor artistice. Dacă până atunci, în cadrul seriilor de ilustraţii, mișcarea se exprima prin schimbarea cadrelor ce alcătuiau seria, în această perioadă mișcarea se exprimă și prin schimbarea direcţiilor de haşurare în acelaşi desen [423, pp. 242-243], ceea ce s-a produs și în creația artiștilor moldoveni (acvafortele lui Gheorghe Vrabie la versurile de Paul Valéry, 1979).

În anii 1960, pe paginile ziarelor şi revistelor, în atelierele de creaţie şi în edituri, în cadrul discuţiilor pe marginea expoziţiilor s-a desfăşurat o polemică despre soarta și

supravieţuirea ilustraţiei de carte. Interesul sporit, specific pentru acea perioadă, pentru „construirea” cărţii, proiectarea ei artistică în baza funcţionării specifice şi construcţiilor clădirilor, fără „înfrumuseţări” inutile, a influenţat părerea că ilustraţia de carte, cu excepţia celei pentru copii, este expusă depăşirii. Au fost lansate diverse argumentări: cele sociale (nivelul cultural al cititorului a crescut şi nu are nevoie de „suporturi”) şi economice (poligrafia nu poate satisface piaţa cu cărţile necesare cititorilor) şi multe altele, dar cel mai bun arbitru a fost timpul. În anii următori, designul cărţilor sovietice a atins succese mari la nivel internaţional, iar arta ilustraţiilor de carte nu a dispărut, ci şi-a lărgit auditoriul de cititori [409, p. 7]. În RSS Moldovenească acest lucru s-a reflectat mai ales în creația lui Ilia Bogdesco și a altor artiști absolvenți ai facultății de poligrafie – Boris Brânzei și Isai Cârmu (Institutul Poligrafic din Moscova), Leonid Nikitin și Arii Sveatcenko (Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov).

Lansată la Chișinău, în august 1978, „Prima expoziție republicană a ilustrațiilor de carte”[422] a inclus operele create de treizeci și patru de graficieni. La expoziție, pe lângă maeștri consacrați, precum Ilia Bogdesco, către acea perioadă numit artist al poporului al URSS și membru-corespondent al Academiei de Arte din URSS; Igor Vieru, maestru emerit în artă al RSSM, care a prezentat ilustrațiile la „Călin” de Mihai Eminescu și la povești moldovești (1977, tuș, guașă); au expus lucrările Boris Brânzei, Filimon Hămuraru, Gheorghi Ostapenko, Leonid Nikitin, Vasili Țehmister, Emil Childescu, Gheorghe Vrabie, Roman Ghimon, Leonid Domnin, Ion Vatamanița, Mark Gherasimov, au participat și artiști mai tineri: Grigory Bosenko (ex-libris), Arcadie Antoseac, Mihail Brunea (ilustrațiile la povestea *Петушок золотой гребешок*/ „Cocoș – creastă de aur roș”, 1977, hârtie, guașă), Lică Sainciuc, Polina și Iuri Pivcenko, Semion Gamurari, Semion Solonari, Vladimir Zmeev, Iuri Zavațki, Victor Kuzmenko (ilustrații la poezii, 1977-1978, acvaforte), Dorina Cojocaru, Andrei Țurcanu, Igor Hmelnițki etc. În pliantul expoziției, în loc de fotografiile autorilor au fost puse caricaturi create de Glebus Sainciuc.

În anii 1970, în grafica de carte, ca şi în toată arta plastică moldovenească, se vor observa tendinţe noi: accentul pe individualitate şi pe libertatea de expresie artistică, înnoirea mijloacelor plastice, utilizarea materialelor noi. Drept consecință, va apărea tendința decorativă și austeră de elaborare a imaginilor, sinteza stilurilor și noua esetică a convenționalului, opus stilisticii și ideologiei sovietice oficiale.

O deosebită atenţie s-a acordat organizării expoziţiilor în care au participat artişti tineri. Se atestă o creştere a nivelului artistic al acestor expoziţii, ceea ce s-a remarcat, în special, la expoziţia unională „Tineretul țării” (1976). Conform catalogului expoziţiei republicane de creaţie a tinerilor artişti plastici din Republica Moldova, cu acelaşi generic (anul 1977) [432], la

eveniment au participat: Gheorghe Vrabie, Grigory Bosenko, Simion Gamurar, Alexei Colîbneac, Ivan Kavarnalî etc. Toți acești artiști sunt cunoscuți, mulţi din ei continuă activitatea artistică şi în prezent, unii dintre care, ulterior, au devenit cadre didactice. Cu prilejul acestei expoziţii, pentru prima dată au fost încheiate contracte financiare cu tinerii artişti [21, f. 108].

În 1979, a apărut şi catalogul „Expoziţiei republicane de placarde politice şi grafică satirică" [346], în care se reflecta sugestiv nivelul artistic şi problemele sociale de pe atunci. Printre cei care au participat la expoziţie au fost: Glebus şi Lică Sainciuc, Igor şi Roland Vieru, Zigfrid Polingher, Ioacob Averbuh, Eugen Iovită, Evgheni Merega, Emil Childescu, Grigori Kornienko, Nikolai Makarenko, Aleksandr Hmelniţki, Boris Şirokorad, Ion Tăburţă, Vladimir Siniţki, Alexei Grabco, Leonid Domnin. În contextul studierii tratării convenţionalului avem posibilitatea să comparăm diverse abordări ale spaţiului compoziţional şi al perspectivei, a plăsmuirii formelor şi volumelor în grafica satirică şi în cel al afişului politic pentru a compara operele mai multor artişti graficieni.

Literatura clasică a început să fie ilustrată prin modalități noi. În căutarea mijloacelor plastice expresive, graficienii mai des apelau la tehnicile mixte.

Ilustraţiile lui Igor Vieru la lirica lui Mihai Eminescu sensibilizează prin accentuarea momentelor sociale în opera marelui poet. Desenele lui aproape monocrome la poemul „Călin" de Mihai Eminescu (1977, 1989) sunt remarcabile printr-un lirism subtil. Coloritul rafinat, nuanţele tonale fluide creează o atmosferă poetică, imprimă naturii din poezia „Revedere" un farmec deosebit. Artistul a creat ilustrații originale de cărţi pentru copii, mai cu seamă poveşti şi poezii. Una din lucrările artistului – „Guguţă – căpitan de corabie" de Spiridon Vangheli (1979) – atrage atenţia prin decorativismul cromatic, ce dezvoltă micuţilor curiozitatea, simţul armoniei culorilor şi al frumuseţii lumii plină de mistere şi minuni, descoperite de imaginaţia lui Guguţă. Desenele în alb-negru, executate în tuş, la poveştile populare moldoveneşti sunt remarcate printr-o evidentă legătură cu tradiţia populară a artelor plastice. Chipurile personajelor Păcală şi Tândală, ca oameni simpli, ca umorul popular, mucăliţi, isteţi şi descurcăreţi, constituie tipuri etnice generalizate [271, p. 9].

Un loc de seamă în creaţia lui Leonid Grigoraşenco a ocupat genul istoric. Câteva serii grafice ale artistului sunt consacrate luptei popoarelor moldovenesc, rus, ucrainean şi balcanice pentru eliberarea naţională şi progresul social, spiritului eroic caracteristic perioadei celui de-al Doilea Război Mondial. Printre cele mai expresive lucrări ale lui se remarcă cele în acuarelă „Serghei Lazo printre partizani", „Bogdan Hmelniţki lângă trupul neînsufleţit al fiului său Timotei", „Pe piaţa Senatului", gravura în acvaforte „Masacru" (Măcelul) [324, p. 7]. Acest

lucru s-a reflectat în una dintre ultimele lui lucrări în grafica „Legende despre Lazo” semnată de Gheorghe Malarciuc (1971) [400].

Cartea moldovenească s-a afirmat la concursurile unionale anuale „Arta cărţii” nu doar graţie bazei poligrafico-editoriale, ci şi sporirii calităţii de prezentare grafică şi ilustrării ediţiilor publicate [337, p. 6]. Literatura social-politică, didactică, de popularizare, beletristică, cărţile pentru copii ofereau graficienilor numeroase posibilităţi în căutări şi experimente, ca să-și exprime personalitatea artistică.

Gheorghi Ostapenko (1926-1982) [271, p. 6] s-a manifestat în domeniul graficii de carte și de șevalet, participa la expozițiile republicane, internaționale și unionale de artă plastică [25]. Lucrând la editurile moldovenești, artistul a ilustrat literatură clasică străină, lucrările artistului au fost apreciate la concursurile republicane și internaționale. Diplomant al concursurilor republicane și unionale de artă a cărții, în anul 1978, Gheorghi Ostapenko a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea lucrării „Un voinic cât un pitic” de Nikolai Nekrasov [337, p. 122-125, 174]. Creația lui Nekrasov l-a preocupat mai de demult. În 1970, artistul a ilustrat poemul lui Nekrasov *Кому на Руси жить хорошо*, în traducere română. În articolul din „Sovetskaia Moldavia” (păstrat în dosarul lui personal de la AOSPRM) artistul descrie sarcina lui ideatico-plastică privind opera lui Nekrasov. Fiind redactor artistic al editurii „Cartea Moldovenească”, Gheorghi Ostapenko a menționat în interviul intitulat *Пленительная сила таланта/„Puterea captivantă a talentului”* că a fost cu adevărat fericit când i-au încredințat să ilustreze poemul. Pentru grafician, versurile erau sonore, clare și „colorate”. Artistul a dorit să reflecte în ilustrații bogăția ideatică și artistică a operei, esența ei revoluționară, revolta. Prin intermediul haşurărilor de negru-alb din cadrul tehnicii acvaforte, graficianul tindea să evidențieze sufletul neliniștit al țăranului rus. Această idee este accentuată în supracoperta cărții: cei șapte țărani căutători de adevăr (sărăcia și durerea n-au ucis în ei speranța) și în frontispiciu – burlacii trăgând o barcă (simbolul Rusiei iobăgiste), iar în desenele „Țăranca”, „Cântecul lui Grișa Dobrosklonov”, artistul a fost copleșit de talentul lui Nekrasov și a lucrat cu inspirație [25, f. 25].

Pentru arta graficii de carte națională creația artistului plastic Isai Cârmu semnifică o valoare deosebită, deoarece reunește cele două perioade istorice: sovietică și postsovietică. Datorită eleganței și înaltei ținute estetice opera lui Isai Cârmu a contribuit esențial la prestigiul și demnitatea cărții autohtone pe plan unional sovietic și internațional. Este important că graficianul a influențat graficienii noștri de referință din domeniul artei cărții: Mihail Brunea, Evgheni Baraşkov, Vladimir (Wolf) Bulba [236, p. 6], Ion Moraru, Alexandru

Macovei, Vasile Movileanu (1955-2011), ale căror lucrări au fost premiate la numeroase concursuri de carte [165, p. 6].

Compozițiile cărților semnate de Isai Cârmu și imaginile din ele sunt concepute laconic, original, simbolic și narativ, evidențiind prin toate elementele și mijloacele de expresie plastică esența fundamentală a conținutului. În ipostaza de designer, artistul a preferat să experimenteze, aplicând diverse tehnici și tehnologii grafice și picturale.

Creaţia lui Isai Cârmu se caracterizează prin experimentele îndrăzneţe și tendința să subordoneze material plastic tipului ediţiei. El utiliza tehnica acvafortelui, xilografiei, mixtă, precum şi tuşul, guaşa, acuarela, colajul. În toate cărţile ilustrate de Isai Cârmu domina „arhitectonica” și compoziţia generală a cărţii. Creaţia lui Isai Cârmu constituia un model de prezentare grafică şi ilustrare a cărţii în spiritul celui mai original design contemporan [291, p. 10]. Laconismul imaginilor de afiș sau metafora umoristică și grotescul proprii caricaturilor au pătruns și în ilustrațiile cărților prezentate artistic de Isai Cârmu, în metodele și procedeele specifice manierei sale de creație. Lucru ce poate fi observat în ilustrațiile sale pentru cărțile lui Arkadii Gaidar „Malciș-Kibalciș” (1973) și „Piatră caldă” (1975); „Anecdote gabrovene” în versiunea lui Ștefan Fartunov și Petru Prodanov (1978, 1984), dar și alte lucrări originale. În prima şi ultima dintre ele, autorul folosește tehnicile și principiile genului caricaturist pentru a reda sensul figurativ al imaginii artistice din esența textului, în cea de-a doua recurge la metodele picturii de gen. Cu principiile proprii picturii de şevalet, scene de gen, se aseamănă soluţiile plastice utilizate în prezentarea artistică a cărţii „Ministrul bunelului” (1972) de Spiridon Vangheli ș.a. Subordonând materialul plastic tipului de ediție, artistul experimenta conștient, cu pasiune şi se baza pe accentuarea planului emotiv. Emoțiile pozitive a reușit să le transmită și personajelor din desenele pentru cartea lui Dumitru Matcovschi „Hora Mare” (1979), unde insectele și animalele stilizate iscusit și vesel se percep conform viziunilor unui copil. Grafica pentru cartea „Pâinea” (1977) de Liviu Damian se reduce la caracterul robust, tăiat al formelor și la apropierea de arta populară, ca o interpretare grafică şi, totodată, decorativă a acesteia [163].

Sobru, dar într-un mod diferit de celelalte, graficianul a redat inscripțiile de pe coperta și supracoperta monografiei lui C. Popovici „Eminescu. Viața și opera” (1976). Aici, fontul sau caracterul de litere devine mai subțire, mai alungit. Mai târziu, revenind la creația lui Mihai Eminescu („Opere alese”, 1980; „Opere”, 1981; „Luceafărul”, 1989), artistul l-a văzut pe geniul literar în imaginea unui filosof trist, preocupat de soarta tragică a lumii. Liniile subțiri din desenele sale subliniază caracterul efemer al vieții. În creaţia lui Isai Cârmu drama şi tragedia accentuează esenţa lirică a operei eminesciene.

Succes au avut și ilustrațiile pentru cartea lui Grigore Vieru dedicată mamei, în care trei imagini (figuri de stil): a mamei, a fiicei și a femeii care poartă viitorul, reprezintă cercul etern al vieții sau spirala simbolică a existenței umane. Caracterele personajelor, ca și cum așternute pe hârtie, anatomia detaliilor este condiționată de perspectiva abia sesizabilă. Caracteristicile mărite ale feței, ochilor și mâinile, tonuri transparente aurii, totul este subordonat imaginii unei „Madone" moldave, stil tipic artei sovietice din anii 1970-1980 [357]. Artistul va reveni la această imagine și în anii 1990.

Pe lângă creația cu caracter național (lucrări ale scriitorilor contemporani și clasici ai literaturii române) care, desigur, este cea mai bogată și mai valoroasă parte a creației lui Isai Cârmu, se evidențiază capodopere ale literaturii universale, ilustrate de artist. Printre ele „Lirica" de Francesco Petrarca (Editura „Cartea Moldovenească", 1975) și „Corabia nebunilor" de Sebastian Brant (Editura „Literatura artistică", 1979). Pentru ambele publicații autorul a creat o serie de gravuri, combinate reuşit în spiritul secolelor XIV–XV şi ideatic, compozițional și estetic congruente cu această literatură. Alte lucrări în interpretarea grafică a lui Isai Cârmu („O mie și una de nopți", 1977; 1982 „Cântecul general"/ „Canto general", în 1976, și „100 sonete de dragoste" de Pablo Neruda, „Anecdote gabrovene" în versiunea lui Ștefan Fartunov și Petru Prodanov 1978, 1984, dar și alte lucrări originale) păstrează adierea timpului, în care este accentuată starea spirituală a personajelor.

Stilistica gravurilor medievale, inclusiv a celor germane, se observă în ilustrațiile lui Isai Cârmu la cartea „Corabia nebunilor", ce se păstrează la Muzeul Național de Artă al Moldovei. În 1997, Isai Cârmu va reveni la ilustrarea acestei opere a lui S. Brant, dar în presa periodică, adăugând imaginilor rafinate apropiate de simbol din prima variantă elemente de peisaj și de compoziţie de gen.

Printre lucrările literaturii universale ilustrate de Isai Cârmu se remarcă „Poezii" și „Și Nordica ta liră ..." de Aleksandr Puşkin, „Suflete moarte" de Nikolai Gogol, „Hamlet" de Shakespeare, „Faust" de Goethe, „Taica Goriot" de Honore de Balzac, creația lui Schiller, Jack London, Thomas Mann, Karel Čapek, István Örkény, colecțiile „Poeți italieni", „Poezie americană", „Opere alese" de Ernest Hemingway, „Măreața simplitate" de José Marti, „Castelul" și „Procesul" de Franz Kafka și multe altele, deosebite prin originalitate și irepetabilitate.

În cartea *Тот, майор и другие* / „Tot, maior și alții" (1976) de István Örkény, „Bai Ganiu" de Aleco Constantinov și „Anecdote gabrovene" de Ștefan Fartunov și Petru Prodanov (1974, respectiv 1978) liniile pierd caracterul epic, caracterul maiestuos, nu mai vibrează, fără limite, în șir întins, ci sunt relaxate, rotunjite şi blânde, portretizând caracterele și chipurile

personajelor configurate, accentuând prostia şi lipsa de atenţie. Nu mai există caracterul reținut al compozițiilor de odinioară. Spațiul hârtiei este umplut, distracțiv și ușor, cu imagini generalizate și detalii corespunzătoare. Iar caracterul literelor este subordonat naturii ilustrării ca întotdeauna. Imaginile şi compoziţiile devin groteşti, ironice sau comice, reflectând capacitatea artistului de a glumi prin crearea designului cărţilor de asemenea gen.

Prezentarea artistică a cărţii lui Liviu Damian „Pâinea", „Lumina", 1976 (a doua ediţie: „Cartea Moldovenească", 1977) se referă la categoria simbolurilor epico-patetice. Conotaţii lirico-epice sesizăm în ilustrarea cărţilor lui Ion Creangă „Făt-Frumos, fiul Iepei" (1987), Vasile Alecsandri („Eu Doina cânt ...: Omagiu lui Vasile Alecsandri", 1978) etc. Înţelepciunea „Fabulelor" lui Alexandru Donici (1988) comportă prezenţa elementelor ironice, groteşti, totodată, emanând căldura sufletească şi emoţională a relaţiilor personajelor. Psihologia relaţiilor este redată prin abordarea genurilor portretist şi animalier. În cadrul ilustraţiilor, Isai Cârmu accentuează că oamenii şi animalele trăiesc emoţii identice.

Într-un mod original, artistul tratează imaginile artistice și figurile de stil din romanele lui Ion C. Ciobanu „Cucoara" („Cartea Moldovenească", 1975), „Voci pe oglinda apei" („Literatura artistică", 1981) și „Podgorenii" („Literatura artistică", 1982), unde pune accent pe diverse principii de abordare a vieții cotidiene: imaginile coperţilor, ilustrațiilor, forzaturile din aceste cărți reprezintă genurile artei de șevalet. Pe lângă scene de gen (în alb-negru), natură statică, peisaj (acuarelă color), artistul recurge la compoziția decorativă și simbolică noncromatică sau la cea de o singură culoare cromatică. Simbolurile naturii, peisajul, portretul şi figura umană prezentate separat, aglutinat (lipite voit în mod creativ) sau în compoziţii de gen sunt incluse în prezentările poeziilor lui Pavel Darie cu titlul „Revenire" („Literatura artistică", 1977); Ion Vatamanu, „De ziua frunzei" („Literatura artistică", 1977) și „Secunde și munți", versuri și poem („Literatura artistică", 1983); James Aldridge, „O soluție sportivă" („Literatura artistică", 1977) etc. În cea din urmă simbolul calului, prezent în mai multe ilustraţii, a căpătat şi nuanţe narative. Elemente specifice afişului, care pot fi tratate şi la nivel de simboluri, transpar pe coperta şi ilustraţiile la cartea lui Pavel Boțu „Ornic", 1978.

La categoria de portrete-simbol se referă imaginile de pe coperta şi şmuţtitlul cărţii lui Leonid Grossman „Dostoievski" („Cartea Moldovenească", 1976) ş.a., consacrate personalităţilor din literatură rusă sau clasică românească. De o importanţă constantă pentru artist a fost reînnoirea principiilor de tratare și interpretare grafică a textelor literare, apelând la tehnicile monotipiei, pointe seche, xilogravurii, colajului, folosea diferite combinări și tehnici mixte: acuarelă, pastel, guașă; tuș, acuarelă; pastel, acuarelă, creion, etc. [155] În definitiv, una

dintre cele mai importante sarcini pentru grafician a fost crearea unui format de carte funcțional, comod [271, p. 8, 14]. Prezentând cărţile de diferit tip, Cârmu a abordat cu succes portretul, peisajul, natura statică, compoziţia de gen, nud, genul animalier etc. Este curios să urmărim interferenţa acestor genuri cu tehnicile practicate pentru atingerea unor conotaţii estetice şi simbolice. Crearea unor scheme de legătură între acestea va servi cercetărilor de viitor.

Grafica plasticianului Arii Sveatcenko este marcată de influenţele şcolii poligrafice ucrainene. Opera artistului plastic Arii Sveatcenko până în prezent nu a fost studiată în mod sintetizat. O parte din originalele ilustraţiilor create de grafician se păstrează în colecţiile Muzeului Naţional de Artă al Moldovei.

Artistul plastic Arii Sveatcenko a lucrat în diverse tehnici grafice: acuarelă, guaşă, pastel, tuş, linogravură în alb-negru şi color, tehnicile mixte etc. În interpretarea plastică a conţinutului cărţii, Arii Sveatcenko a tins să exprime stări, emoţii şi caractere psihologice ale personajelor, bazându-se pe simţul perfect al posibilităţilor de regie şi scenografie în realizarea cadrului ilustrativ. Personajele create de artist adesea sunt redate în acţiune, accentuând dinamismul evenimentelor din cadrul narativ. Precum a menţionat criticul Raisa Aculova, atenţiei şi darului pictorului se supun poveşti ale diferitor popoare ale lumii, fabule, povestiri ale autorilor moldoveni. „Ilustraţiile lui Arii Sveatcenko se disting printr-un decorativism accentuat şi expresivitate a culorilor. Linia desenului se îmbină reuşit cu tuşele coloristice” [271, p. 10].

După absolvirea facultăţii, Arii Sveatcenko a fost trimis la Chişinău, unde a lucrat redactor artistic al editurii „Cartea Moldovenească”, apoi artistul s-a transferat la editura „Lumina”, unde în 1971 a fost în post de redactor artistic principal în cadrul aceleiaşi edituri, preocupându-se de redactarea şi prezentarea artistică a cărţilor [30 , f. 2 (verso)].

Sobre în culori, laconice şi expresive sunt compoziţiile ilustraţiilor la povestea populară moldovenească „Păcală şi Tândală” ale lui Arii Sveatcenko, în comparaţie cu cele ale lui Igor Vieru. În ilustrarea acestei cărţi, artistul a reuşit să selecteze trăsăturile principale ale personajelor, atingând o libertate şi expresivitate firească. În albumul *Мастера книжной графики Молдавии/ „Maieştri graficii de carte din Moldova”* editat în 1984 de G. Bosenco, au fost incluse ilustraţiile lui Arii Sveatcenko la povestea populară moldovenească „Păcală şi Tândală” (tuş, 1977) [291, p. 41, 4], o parte dintre care se păstrează şi în colecţiile Muzeului Naţional de Artă al Moldovei şi „Cocostârcul şi vulpea” de Gheorghe Asachi (acuarelă, guaşă, 1978) [296, pp. 118-121]. Pentru ilustrarea acestor cărţi artistul a căutat principiile expresive inedite. Concentrarea privirilor în combinaţie cu simetria compoziţională a amplasării figurilor personajelor din poveste, statismul scenelor şi imaginilor de la începutul naraţiunii cărţii

„Cocostârcul și vulpea” de Gheorghe Asachi [271, pp. 132-135], se schimbă prin dinamizarea mișcărilor acestora, când vulpea pare indignată că a fost păcălită în ospeție la cocostârc.

Graficianul Mihai Bacinschi are un simț profund al textelor, ceea ce îi permite liber și dezinvolt să includă desenele sale în spațiul cărților. Fie înscrise în pătrat, dreptunghi sau cerc, artistul cu ușurință inserează imaginile personajelor din carte, iar unele detalii ne ajută să simțim atmosfera narativă.

Din 1978 până în 1980, Mihail Bacinschi a ilustrat „Poezii pentru copii” de Aleksandr Blok (1979), „Clopoțelul fermecat” (1979) de Grigore Botezatu, „Mama” de Grigore Vieru (1980) etc.

Ilustrațiile la „Clopoțelul fermecat” (1979) de Grigore Botezatu au fost menționate cu diploma de gradul III la concursul republican de artă a cărții din 1980. Aceste ilustrații au intrat și în albumul graficii de carte naționale, alcătuit de Raisa Aculova [337]. În textul introductiv la acest album, Raisa Aculova l-a menționat pe Mihail Bacinschi alături de Vladimir (Wolf) Bulba, Anatoli Smîșleaev, Vladimir Zmeev, Andrei Țurcanu, artiști a căror grafică de carte era remarcată printre creațiile de succes din ultimii ani (anii 1970-1980) [337, p. 10]. În album sunt incluse și ilustrațiile semnate de Mihail Bacinschi la „Viorele” de Alexandru Donos (copertă, pagini învecinate, 1981, hârtie, acuarelă); „Snoave” („Ace pentru cojoace. Glume, anecdote, snoave”), alcătuitor Victor Cirimpei (1984, xilogravură) [337, pp. 28-29]. Concepției grafice a acestor cărți îi este specific principiul compozițional al colajului. Lucrând în diverse tehnici grafice (acuarelă și xilogravură), artistul recurge la contrastele tonale și reduce minimal utilizarea tonurilor medii. În cazul ilustrațiilor în alb-negru în tehnica xilogravurii, la creația lui Victor Cirimpei, graficianul utilizează aceste contraste și accentuează atmosfera, adesea de groază a cadrului narativ, tonul intermediar obținut prin linii sau hașurări abia sesizabile. În ilustrațiile color create în tehnica acuarelei principiile tonale de configurare a sarcinii compoziționale decorative specifice colajului, accentuându-se conturul sau forma lucrurilor și figurilor înfățișate în plan cromatic se apropie de tehnica grisaille, aidoma unor picturi ce se creează prin intermediul degradărilor sau gradațiilor tonale ale uneia și aceleiași culori. Însă, artistul în sens de accente utilizează și detalii de alte culori, complementare. În aceste lucrări, contrastul valoric și contrastul simultan se pare că sunt subordonate aspectului tonal de bază sau general al imaginii. În ilustrațiile la „Clopoțelul fermecat” (1979) de Grigore Botezatu atestăm prezența decorativismului etnic al meșteșugurilor și al artelor populare. În „Viorele” de Alexandru Donos (1981) artistul apelează la linii, mult mai plastice, iar plastica scrisului și literele caligrafiate din textele puse pe coperta cărții continuă logic și chiar susține celelalte detalii ale compoziției.

Caracterul spontan al limbajului plastic ales pentru prezentarea artistică a acestei cărți reprezintă punctul forte al creației artistului pentru acea perioadă.

Mulți graficieni lucrau în diverse genuri, astfel principiile proprii graficii de șevalet sau caricaturii treceau în grafica de carte și viceversa. Vladimir Bulba (1951-) activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, participa la expoziții republicane și unionale. Mihail Vacarciuc activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, este diplomant al unui concurs de artă a cărții și participant la expoziții republicane.

Roman Ghimon a fost distins cu diplome la concursurile republicane și unionale de grafică de carte. Pentru ilustrațiile la „Bâline," în anul 1979, artistul a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții.

Valeri Malearenko (1945-) activa în domeniul graficii de carte și de șevalet. În 1979, Valeri Malearenko a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții „Peregrinările lui Childe Harold" de George Gordon Byron. Leonid Nikitin (1939-2021) activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, ex-libris-ului.

Iuri Pivcenko, cu ilustrațiile de carte și afișul, a participat la expozițiile republicane și unionale; a fost distins cu diplomele de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții. Pentru ilustrarea eposului „Mahabharata", în 1979, Iuri Pivcenko a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican și în 1980, cu diplomele de gradul I la Concursul republican și de gradul III la Concursul unional de artă a cărții pentru ilustrarea cărții „Iskra".

Vladimir Siniţki lucra în domeniul graficii de carte și de publicitate. Distins cu diplomele de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții, precum și cu diplome din partea conducerii UAP din URSS și ale bienalelor internaționale de grafică aplicată. Pentru prezentarea artistică a albumului „Codrii", în anul 1977, Vladimir Siniţkii a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții.

Aleksandr Hmelniţki a lucrat în domeniul graficii de revistă, de carte, de publicitate și de șevalet. În 1978, Aleksandr Hmelniţki a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții „Noile aventuri ale lui Nătăfleață" de Aureliu Busuioc.

Printr-o largă varietate a temelor şi a viziunilor artistice s-a remarcat şi creaţia graficienilor Filimon Hămuraru, Aurel David (1935-1984), Gheorghe Guzun (1932-1997), Dmitrii Savastin ş.a.

Datorită activităţii în calitate de scenograf de teatru şi filme, în arta plastică a lui Filimon Hămuraru se resimt elemente de dinamism cu forme baroce, rotunjite, contraste între static şi

dinamic, utilizarea mai multor planuri, imagini şi vederi panoramice, multe din compoziţiile semnate de artist fiind exprimate pe un cadru întins, culminarea jocurilor coloristice întru redarea atmosferei solemnităţii sau dramatismului (în funcţie de subiectul abordat). Drept accentuare a dramatismului, în unele realizări grafice ale lui Filimon Hămuraru este prezent şi elementul urâtului. În acest context, un interes aparte prezintă expresiile feţelor personajelor care denotă toate stările, trăirile afective, caracterele şi psihologia acestora.

O atitudine deosebită, senină față de starea emotivă a personajelor este reflectată în lucrările Annei Evtușenco, artista având experiență în domeniul creării desenelor animate, precum și Leonid Domnin [451]. Studii în domeniul scenografiei le-a avut Filimon Hămuraru și Arcadie Antoseac.

A devenit mai observată de critică creaţia graficienilor Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Emil Childescu, Oleg Zemţov, Valentin Koreakin, Victor Kuzmenko, Leonid Domnin, African Usov şi Dmitri Savastin. Fiecare grafician a reușit să-și creeze un limbaj și un stil propriu. În acest context, poate fi analizată originala grafică de carte a lui Lică Sainciuc (cu abordări tehnice și stilistice variate, inclusiv și varianta de calculator).

Gheorghe Vrabie se adresa cu predilecţie poeziei. El a ilustrat operele lui Dante Alighieri, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Mihai Eminescu, balade şi cântece populare. Pentru soluţionarea plastică a textelor literare, Gheorghe Vrabie apela la metaforă, simbol, stilizare. Ca şi grafica sa de şevalet, ilustraţiile la cărţi excelează prin pluritatea planurilor, prin îmbinarea diferitor spaţii temporale. Printre cele mai izbutite cicluri de grafică semnate de Gheorghe Vrabie se cunosc ilustraţiile la cartea „Versuri” de Paul Valéry și „Sărmanul Dionis” de Mihai Eminescu, la „Operele alese” ale lui Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Studiind colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, avem posibilitatea să facem cunoștință cu ilustrațiile lui Alexei Colîbneac la cărțile: „Greieraşul Puiu” de D. Matcovschi (în două ediții), 1974, hârtie, acuarelă, și 1989, hârtie, acuarelă, tuş, peniţă, guaşă; „Concertul în luncă” de Vasile Alecsandri, 1976, hârtie, acuarelă; „Cercelul de argint”, culegere de proză pentru copii, 1977, hârtie, guaşă; „Rică-ţânţărică” de Nicolae Dabija, 1979, hârtie, tuş, acuarelă, sau „Poveşti de când Păsărel era mic” de Nicolae Dabija, 1980, hârtie, tuş, peniţă; romanul lui Charles de Coster „Thyl Ulenspiegel”, 1979, hârtie, tuş, peniţă, colaj. Ilustrațiile la aceste cărți denotă capacitățile plăsmuitoare ale liniei organizate cu multă iscusință de către autor, descoperă o lume autonomă din cadrul operei literare. Iar personajele sale vădesc ingenioase sinteze de observație transfigurată și fantezie stăpânită de bun gust și umor de aceeași calitate.

Dacă e să analizăm în mod cronologic, prima carte din această listă este semnată de Dumitru Matcovschi și are titlul „Greierașul Puiu”. Această carte de povestiri a fost editată la Chișinău, în 1974, la Editura „Lumina”. Alexei Colîbneac a ilustrat-o în colaborare cu un virtuos acuarelist și grafician de carte, Oleg Zemțov, venit la Chișinău la invitația plasticianului Gheorghe Vrabie. Din această colaborare s-a creat o adevărată influență de individualități, care a continuat și în timpul prezentării artistice a altor două ediții, una dintre care, „Cercelul de argint”, se află în colecția MNAM. În 1989, Alexei Colîbneac va efectua o replică sau, mai precis, o copie de autor a plachetei „Greierașul Puiu”, introducând unele elemente proprii, conturul fin cu peniță, mici abateri compoziționale și plastice. Pe atunci, Oleg Zemțov plecase deja din Chișinău. În lipsa colegului, Alexei Colîbneac își va permite unele schimbări, care vor descoperi mai accentuat talentul și stilul său propriu de autor, de grafician de carte. De fapt, a doua ediție nu a fost suficient finanțată, cartea a apărut cu coperta moale. În colecția muzeului se păstrează 3 ilustrații la această carte: două pentru prima ediție („În ogradă” și „Câinișorul”) și una pentru cea de-a doua ediție, din 1989.

Din anul 1970, Arcadie Antoseac a lucrat la editurile „Lumina” şi „Literatura artistică”, unde a ilustrat peste 50 de cărţi ale autorilor autohtoni şi ale celor din diferite ţări ale lumii, a participat la concursuri internaţionale şi saloane de carte. Sunt cunoscute prezentările artistice originale ale poveştilor fraţilor Grimm [465, p. 24] şi ale lui Wilhelm Hauff, ale romanelor lui Aureliu Busuioc editate în limba rusă *Один перед любовью/* „Singur în faţa dragostei” şi *Мой парижский дядя/* „Unchiul meu din Paris” [303], volumului „Caietul din fântână” (1979) a lui Gheorghe Vodă, creaţiei lui Curzio Malaparte. În 1974, artistul a fost distins cu diploma concursului unional de artă a cărţii [291, p. 16] pentru ilustrarea poveştii lui Wilhelm Hauff „Inimă de piatră” [466]. Coperta şi ilustraţiile pentru această poveste sunt create în spiritul atmosferei gotice şi al Evului Mediu, amintind principiile artei Ţărilor de Jos, artei olandeze, Spaniei baroce şi Germaniei medievale. Culorile calde, cu nuanţele închise, hainele şi atributele specifice timpului respectiv ajută cititorilor să pătrundă în ambianţa medievală, care l-a inspirat, probabil, şi pe autorul acestei poveşti.

În cu totul alte nuanţe ale culorilor calde şi contrastelor de oranj, roşu şi galben cu albastru turcoaz, în spiritul artei orientale, cu mult umor, elemente de grotesc şi originalitate, sunt realizate imaginile şi ilustraţiile pentru povestea lui Wilhelm Hauff „Micul Muck” [467].

O combinaţie originală a tehnicii conturului subţire, cu diverse structuri din linii trase spontan şi energic realizate în tuş negru şi acuarelă transparentă, pentru a reda o nouă stare, apropiată de atmosfera goticului, s-a creat atunci când artistul a lucrat la foile grafice pentru

povestea „Croitoraşul cel viteaz” de Fraţii Grimm în spiritul romantic corespunzător imaginaţiei şi fanteziei adolescenţilor.

Romanele lui Aureliu Busuioc editate în limba rusă *Один перед любовью* şi *Мой парижский дядя* au fost ilustrate de Arcadie Antoseac într-o manieră emoţională prin linii fine ale peniţei şi tuşului negru, intersectate spontan şi complicat. În acest caz culorile n-au fost atât de necesare artistului şi a apelat doar la imagini în alb şi negru. Compoziţiile liniare figurative, compuse din mai multe scene, amplasate într-un fel ierarhic, una deasupra alteia sau mai multe în jurul celei ce creează centru de interes, creează structuri şi forme expresive, accentuând lirismul şi complexitatea sferei afective umane.

În 1982, editura moscovită *Детская литература* / „Literatura pentru copii” a elaborat o serie pentru copii *Мои первые книжки/* „Primele cărţi ale mele”. La „Literatura artistică” a fost editată, în 1979, *Гуттаперчевый мальчик/* „Băiatul de gutapercă” de Dmitri Grigorovici [339], pregătită de editura *Детская литература/* „Literatură pentru copii” în 1967. Ilustraţiile la textul respectiv au fost executate de Arcadie Antoseac. Aceste ilustraţii continuă maniera stilistică pornită de autorul lor şi în prezentarea artistică a romanelor lui Aureliu Busuioc *Один перед любовью/*„Singur în faţa dragostei” şi *Мой парижский дядя/*„Unchiul meu din Paris”. Executate în linii fine cu tuş negru, aceste imagini sunt dinamice şi expresive, iar liniile mai precise şi mai clare. Fundaluri negre, stilizate aproape geometric, evidenţiază siluetele deschise ale figurilor înfăţişate în diverse dimensiuni, adesea amplasate fragmentar, pentru a accentua dinamica acţiunilor descrise de autorul textului. Grafica acestei cărţi este laconică şi iscusită.

În perioada anilor 1979-1982, s-a creat şi o alianţă artistică, cu genericul „Alonza” (sau *звезда Алонза/* „Steaua Alonza”), care îi unea pe aceşti artişti, după cum ei se exprimau), un grup de trei graficieni: Arcadie Antoseac, Leonid Nikitin şi Oleg Zemţov. Denumirea a fost preluată din literele numelor artiştilor, care au lucrat împreună, au ilustrat cărţile în atelierul lui Leonid Nichitin şi au organizat o expoziţie comună la Biblioteca Naţională.

Un artist de referință în domeniul graficii de carte, format în perioada anilor 1970, este Aurel Guțu-Resteu, care face parte din pleiada graficienilor școliți la Institutul Unional de Stat al Cinematografiei, Moscova (VGIK), cum sunt Anna Evtușenco, Leonid Domnin, Anatoli Șmîșleaev etc. Un artist de referință în domeniul graficii de carte, format în perioada anilor 1970, este Aurel Guțu-Resteu (Aurel Guțu), care face parte din pleiada graficienilor de carte școliți la Institutul Unional de Stat al Cinematografiei, Moscova (VGIK) cum sunt Anna Evtușenco, Leonid Domnin, Anatoli Șmîșleaev etc.

Începând cu anul 1970, Aurel Guțu-Resteu a publicat permanent caricaturi, desene, ilustrații în reviste și ziare din Republica Moldova și Moscova („Nistru”, „Codru”, „Moldova”, „Chipăruș”, „Scânteia Leninistă”, „Noi”, „Komsomoliskaia pravda”, „Smena”). Este coautor al filmelor cu desene animate „Guguță”, „Guguță-poștaș”, „Andrieș”. Din 1973 a participat la expoziții republicane și unionale cu pictură și grafică. Din 1974 a organizat mai multe expoziții personale în municipiul Chișinău.

Aurel Guţu-Resteu (12 martie 1942) [581] este cunoscut ca maestru al culorilor şi tehnicilor acuarelei, guaşului, dar şi al liniei aplicate în tuş negru. În creația grafică a artistului iluzia poetică a cromaticului adesea e îmbinată cu contururile și stilizarea plastică decorului etnic autohton cu cele mai importante detalii sau trăsături ale personajelor umane și animaliere, ale lucrurilor şi obiectelor ce ne înconjoară, însă văzute de autor prin optica scenografică deosebită, cum au menționat Gheorghe Vrabie și Alexei Colîbneac, Valeriu Babansky, Claudia Partole, Mihail Ion Cibotaru și alți oameni de artă [129]. Creația artistului Aurel Guțu-Resteu conține elementul cinematografic, în sensul că nu numai lucrările sale de gen sau peisajele, ci şi cele de grafică de carte au trăsături metaforico-alegorice și sunt concepute compoziţional după tipicul filmului, reprezentând secvenţe în care mişcarea este surprinsă, de fapt, tot într-o mişcare, chiar şi în momentele aparent statice [498].

Artistul a prezentat grafic în jur de două sute de cărți, proză, poezie, cărți pentru copii semnate de Vasile Romanciuc, Ion Gheorghiță, Efim Tarlapan [458], Gheorghe Vodă [318], Leo Botnaru, Anatol Ciocanu, Ioan Mânăscurtă, Iulian Filip, Claudia Partole, Ion Anton, Ludmila Romanciuc-Dutcovschi, Raisa Plăieşu, Petru Cărare, Ion Cotovițchi, Victoria Fonari etc.

Cartea „Uriașul albastru” (1976) de Gheorghe Blănaru descoperă abilitățile artistului de a imprima formelor tehnice și ale naturii trăsăturile spirituale tipic umane. Toate detaliile compoziționale ale ilustrațiilor arată însuflețite și vii, cu trăsături ce inspiră copiilor încredere în bunele virtuți și idealurile frumoase. Continuând texte poetice, personaje-obiecte capătă trăsăturile psihologice specifice subiectului, fantasticul se transformă în imagini narativizate.

La fel de autentic sunt ilustrate și alte cărți semnate de Mihail Garaz [119], Claudia Partole, Mihai Papuc etc. Multe detalii din imagini create de artistul plastic Aurel Guțu-Resteu servesc efectelor veritabilului, de fiecare dată compozițiile cărților și ilustrațiilor sunt captivante, fiind sugestive și privirile fiecărui personaj. Observăm continuitatea manierei în prelucrarea grafică a unor detalii și contururi în cadrul ilustrațiilor cărților „Papucei cu felinare” de Leo Botnaru [297] și „Brad de munte” de Ion Gheorghiță [121].

Cartea de versuri, povestiri, basme „Izvorul fermecat” de Ludmila Romanciuc-Dutcovschi [218] a fost premiată ca cea mai bună carte a anului 1993, iar „Un mare calendar pentru tine, mic ștrengar” de Claudia Partole [178] – premiată ca cea mai bună carte a anului 1994.

Abecedarul lui Anatol Ciocanu [81], ilustrat de Aurel Guțu-Resteu în 1990, este alcătuit din poezii și propune o scenografie aparte a zonelor cu litere și ilustrațiilor propriu-zise. Astel, litera devine parte integrantă a compoziției desenului și a concepției ilustrațiilor. Structura unică susține partea stilistică și arhitectonică a cărții. Ilustrațiile sunt create în acuarelă, tuș, peniță. De fapt, la utilizarea conturului fin, negru, combinat cu acuarelă apelau mai mulți ilustratori de carte: Lică Sainciuc, Alexei Colîbneac, Vasile Movileanu etc. Acest principiu este adesea explorat în ilustrarea cărților pentru copii și a manualelor. Faptul că primele cărți sovietice apăreau în alb-negru, apoi erau colorate, probabil a influențat apariția unei asemenea direcții artistice.

Cartea „Vie împărăția Ta” semnată de Raisa Plăieșu, face parte din seria „Îngerașe, îngeraș” [181]. Aici fiecare ilustrație este încadrată în forme asemănătoare cu detalii și ancadramente ale icoanelor din catapetesmele bisericilor ortodoxe. Analizate separat, el ar putea forma un blazon cu semnifații și elemente apropiate icoanelor din iconostase. Astfel, arhitectonica cărții este rezolvată într-o formulă unică, originală. Formând cadre și având aceleași chenare ca și poeziile cărții, un fel de ocnițe cu reprezentări ale subiectelor narative, imaginile din ilustrații supt privite ca și cum prin iconostas.

Imaginile din albumul sau catalogul biografic despre creația artistului întitulat „Ferestre către zeste” reflectă doar creația artistului de ordin pictural, reprezentând compoziții decorative cu forme geometrizate ale personajelor în care portretului se acordă mai multă atenție. Iar utilizarea conturului negru amintește grafica de carte a artistului [130]. Este cert că concepțiile artistice ale graficianului de carte Aurel Guțu-Resteu nu apar spontan sau haotic și au un temei bine determinat. Coperta albumului „Sunt Aurel Guțu-Resteu” deja reprezintă autoportretul artistului stilizat din ornamente entice [128].

O experiență curioasă sunt și ilustrațiile lui Aurel Guțu-Resteu pentru cartea „Amintirile pițigoiului Zbanț” de Ion Iachim în mai multe ediții [135]. Imaginea din copertă și ilustrațiile din carte sunt incluse în chenare cu desene de animale și insecte realizate în alb-negru-gri. Astfel, desenele color, create viu, într-o formulă proprie și desenelor animate câștigă și mai mult pe fundalul aspectului monoton al acelor din chenare multiplicate sau tirajate. Contrastul scărilor de

valori accentuează dinamismul imaginilor. Concepția bazată pe ancadramente sau chenare ne amintește și cartea „Vie împărăția Ta” de Raisa Plăieșu.

O carte care descoperă interiorul creativ și poetic al artistul Aurel Guțu este și opera lui comună cu Petru Iacob [137].

În 2018 Margareta Spânu-Cemârtan a editat cartea „Copiii basarabeni în Siberia” [226], coperta cărții a fost creată de Aurel Guțu-Resteu. Schema compozițională a copertei este alcătuită din patru desene verticale ce reflect copiii în diferite momente și acțiuni. Apropiindu-se de cele ale copiilor, desene din copertă înfățișează pe copiii împovărați de chinuri și obosiți în timpul muncilor grele.

Creația graficianului de carte Aurel Guțu-Resteu ne oferă detalii care descoperă și dezvoltă capacitățile cognitive și emotive ale cititorilor, elegant și aparent neobservabil, într-un mod deosebit de sufletist, conducându-ne către spiritualul și valorile importante. „Deşi unii oameni o fac pe serioşii, eu toată viaţa am fost legat de copilărie, mai întâi prin specializarea în desen animat, apoi prin ilustrarea cărţilor, prin desene umoristice”, menționează Aurel Guțu-Resteu.

Creația graficianului și scenografului al filmelor de animație, Anatoli Smîșleaev [199] este deopotrivă cunoscută copiilor de generații diferite: celor care au fost mici la finele perioadei sovietice și celor care au copilărit după anii 1990. Indiferent de vârsta spectatorului, desenele de diferit gen, create de artistul plastic Anatoli Smîșleaev ating cele mai subtile strune interioare, sensibilizează imaginația și gândirea, impunând receptorul să mediteze asupra stării actuale a lucrurilor în mai multe aspecte: cotidiene, istorice, etnice etc.

Atmosfera din regia scenografică a filmelor, operarea maiestuoasă cu forme și volume, culori și lumini, alegerea potrivită a proporțiilor și stilizarea originală a detaliilor sunt caracteristici specifice atât lucrărilor scenografice, cât și ilustrațiilor semnate de artistul. Grafica de carte a lui Anatoli Smîșleaev se impune printr-o prestanță și farmec al lumii de basm de o eleganță și rafinament estetic deosebit. Linia și culoarea, factura și textura materialelor utilizate ca suport și formă de aplicare sunt întrutotul subordinate ideilor plastice ale autorului, iar dinamismul acțiunilor în reflectarea plastică a conținutului narativ este principala metodă însușită de artistul în timpul activității ca scenograf de filme animate. Plastica liniară de caracter vioi, operarea dezinvoltă cu materialul, simțul perfect al caracterului personajului înfățișat i-a permis graficianului să se manifeste cu succes și în domeniul caricaturii.

Anatoli Smîșleaev s-a născut la 30 mai 1949, în satul Petrușeni, raionul Râșcani, RSS Moldovenească. Studiile de specialitate la profilul Prezentare artistică (design) [43], le-a făcut la

Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău (acum, Colegiu de Arte Plastice „A. Plămădeală”, 1964-1968), clasa profesorului Vasili Țehmister. Apoi artistul a continuat studiile la „Institutul Unional de Cinematografie din Moscova” (ВГИК, 1971-1977), la specialitatea: pictor-animator, clasa profesorilor: Boris Nemenski și Anatoli Sazonov.

De-a lungul activității profesionale artistul s-a manifestat ca pictor-decorator la Teatrul de Păpuși „Licurici” (1968; 1970-1971); pictor-scenograf la studioul „Moldova-Film”; pictor netitular la editura „Literatura artistică” (1981); autor de ilustrații de cărți pentru copii și mature [541], a creat scenografie la filme de desene animate. Anatoli Smîșleaev este membru al Uniunii Cineaștilor (1987) și al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (1989). A ilustrat cca 200 de cărți, printre care sunt: povești populare moldovenești și ruse, povești de Frații Grimm, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Contesa de Ségur, cărțile de Spiridon Vangheli, Aurel Scobioală, Serghei Evstratiev și multe alte. Artistul a ilustrat și literatură didactică [253].

Anatoli Smîșleaev a ilustrat revista pentru copii „Alunelul”. A desenat pentru multe reviste și ziare din Republica Moldova și Rusia: „Delovaia gazeta”, „Nezavisimaia Moldova”, „Telegraph”, „Capital”, „Literaturnaia Gazeta” și altele. Anatoli Smîșleaev a lucrat pentru filmele cu desene animate: „Norul” (1978), animație – regizor; „Cu picioare străine” (1979), animație – pictor scenograf principal; „Haiducul” (1986), animație – pictor scenograf principal – Gran Prix la Festivalul Internațional de Film de la Cannes, Franța; „Dragonul și soarele” (1987), animație – pictor scenograf principal.

A participat la expoziții republicane (1979, 1981, 1982, 1997 etc.); unionale (1984, 1986); în străinătate: 1985 și 1987 – Biennale di Illustrazione di Bratislava (BIB); 1990, A II-a ediție a Expoziției „Licitație a artiștilor de teatru și cinema”, Moscova; 1990 – „Utiug”, nr. 8 (FECO), Moscova; 1993 – Prima ediție a Festivalului Internațional de Caricaturi „Barter”, Moscova; 2000 – „Profesor și Ucenici”, Malîi Manej, Moscova [539].

Anatoli Smîșleaev este laureat al multor concursuri internaționale de grafică și ilustrație, dintre care sunt: Diplomă și premiul pentru cea mai bună realizare plastică a filmului animat „Haiducul”, Kiev (1985), Tbilisi (1985), Alma-Ata (1986), Grand Prix la festivalul XXXIX de la Cannes Film Festival (1986) pentru „cel mai bun scurt metraj”. Lucrările lui Anatoli Smîșleaev se află în colecțiile de stat și private din Sankt Petersburg, Moscova, Kiev, Odesa, Bratislava, Chișinău, București, Florida, inclusiv Muzeul Național de Artă al Moldovei [495].

Imediat după absolvirea facultății, creația artistului a fost observată și apreciată pozitiv de critica timpului [337, p. 140-141]. În albumul alcătuit de Raisa Aculova au intrat ilustrațiile lui Anatoli Șmîșleaev la cartea „Leneșul” (1979, gravură în sticlă) [394]; cele din cartea „Proverbe

și zicători” de Efim Junghietu (1981, hârtie, tuș, peniță) și cele la cartea de poezii pentru copii „Foișorul vesel” alcătuită de Anatol Ciocanu [464] (1982, hârtie, acuarelă) ce invocau maturitatea concepției sale plastice și artistice. Biografia plasticianului o putem studia și din paginile ediției îngrijite de Iurie Colesnic consacrată Colegiului Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală” [84, p. 205]. Creația artistului o găsim publicată și analizată în presa timpului și în rețele de socializare [574].

O expoziție personală de ilustrație de carte și caricatură a artistului plastic Anatoli Smîșleaev a fost vernisată la 8 august 2019, la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” din Chișinău. Alături de mulți admiratori de frumos, pictorul-scenograf Petru Balan și criticul Vitalie Malcoci au remarcat valoarea artistică a lucrărilor lui Anatoli Smîșleaev, menționând bogăția și varietatea creației sale. „Ea ne descoperă un pictor talentat și original, care ne reprezintă cu demnitate arta noastră plastică în țară și peste hotare”, a accentuat Petru Balan. Expoziția cuprindea peste 100 de lucrări realizate de autor de-a lungul anilor [575].

Expoziția personală din 2019 a demonstrat evoluția activității profesionale ale artistului, au fost expuse lucrări create în diferite genuri și diferite perioade ale vieții: schițe pentru desenul animat „Haiducul” și ilustrații pentru cărți, ziare și reviste. „Nu lucrez în genul satirei”, spune Smîșleaev, „umorul meu este amar” [511]. Dar acest umor amar al său prezintă un interes deosebit. Pentru că ilustrațiile sale pot fi folosite pentru a studia viața cotidiană a Moldovei de după anii 1990. O ilustrație întitulată „Fachirul și babele” în mod creative reflect perioada, când în Moldova a fost întrerupt gazul; „Coca-Cola Forever” – când în țara noastră nu funcționa piața de vinuri; „Pădurea fermecată” – când a început defrișarea și în locul copacilor au apărut doar buturugi. „Trenul Moscova–New-York”, ale cărui roți se deplasează în direcții diferite pe căi diferite – acesta este momentul când conștientizai că nu ești așteptat în altă țară, dar și nici acasă nu te simțeai bine. „Barca aglomerată” este despre emigrare, de ar ajunge toți până la mal, dar nu toți au aceleași șanse. „Portofelul”, din care cad frunze în loc de bancnote etc.

Mult mai romantică, plină de vise și mister este grafica de carte semnată de Anatoli Smîșleaev, în care umorul artistului nu mai pare amar, ci rafinat sai binevoitor. Așa se citesc ilustrațiile artistului pentru cartea „Leneșul” (1980, gravură); „Arici-Pogonici” (1983, hârtie, acuarelă, tuș), „Marele fermier Buș-Lăbuș” de Aurel Scobioală (1999, editura „Prut”), „Argatul morarului și pisica vărgată” de Frații Grimm (2003), în ultima din acestea observăm desenele executate prealabil manual și apoi prelucrate la calculator.

Atmosfera serală sau nupțială, eleganța formelor și liniilor ascuțite, aproape gotice, structuri calorice cu efecte de lumină clipitore și fibrilantă descoperă chipuri reprezentate în stil

apropiat păpușilor de teatru sau personajelor din desene animate. Observăm anumite similitudini și apropieri stilistice ale schițelor pentru filmul animat „Haiducul” și ilustrațiilor pentru cartea „Poveşti cu Zîne” de Contesa de Ségur (1991, tehnica mixtă) și parțial cu cele la povestea „Muzicanții din Bremen” de Frații Grimm (2007, hârtie, acuarelă, tuș). Caracterul expresiv este specific tuturor prezentărilor grafice semnate de Anatoli Smîșleaev. În ilustrații la „Muzicanții din Bremen” mișcarea și starea de suspans se resimte mai pregnant, expresia este susținută de dimanismul exagerat: orice detaliu, chip sau formă sunt reflectate în mișcare. Momente culminante sunt accentuate prin expresia mișcărilor și emoțiilor fiecărui erou din poveste.

La fel, expresia mișcării este specifică ilustrațiilor la cartea „Grapette, the Runaway who Rolled Away” de Svetlana Konnikova, 2007. În aceste imagini narațiunea este redată prin valorificarea plastic a spontaneității acțiunilor. Fundalul alb al suportului de hârtie mărește senzația spațiului imens al peisajului, creând efecte de transparență. În fiecare ilustrație, liniile fine ale contururilor negre și detaliilor compoziționale sunt găsite și executate cu maxima precizie, ceea ce aminte creația unui bijutier. Povestea se citește ca o operă de artă de rară expresivitate și eleganță.

În mai multe lucrări semnate de Anatoli Smîșleaev, proporțiile sau dimensiunile obiectelor și subiectelor se egalează voit. Artistul schimbă sau renunță la principile clasice ale perspectivei, fiecare detaliu se află în spațiul convențional propriu, evidențiind conotații simbolice ale conținutului textual. Autorul adesea recurge la axele compoziționale verticale sau orizontale, în care se includ în mod suplimentar diagonalele. Imaginile se încadrează în format de formă dreptunghiulară sau apropiată de pătrat.

O experiență originală a artistului reprezintă viziunea nouă a poveștii „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1993 [560]. Coperta cărții este rezolvată prin portretul monumental al cocoșului, purtând cu mândrie în cioc o punguța. Rezolvarea compozițională a desenului accentuează importanța personajului principal al poveștii. Imaginea are și valențe estetice proprii afișului teatral. Avem prilejul să comparăm designul cărților cu povestea „Punguța cu doi bani” executat de Anatoli Smîșleaev și celor semnate de Ilia Bogdesco, Filimon Hămuraru, Lică Sainciuc, Andrei Țurcanu, Simion Zamșa și Elena Karacențev. Fiecare din acești autori a reușit să descopere trăsăturile stilistice și estetice inedite ale subiectului ilustrat.

Acțiunea, caracterul extrem de dinamic al acesteia, psihologismul imaginilor și chipurilor executate de Anatoli Smîșleaev în domeniul graficii de carte, al caricaturisticii și scenografiei definesc întreaga creație a artistului, de la începutul carierei sale până în prezent. Artistul se inspiră studiind Chișinăul, se plimbă des pe străzile orașului în căutarea personajelor și

motivelor, admirând pulsația și respirația vieții cotidiene [494]. Aceast „zângănit”, precum îl numește artistul, el îl valorifică prin diverse forme picturale ale desenului propriu-zis, ale picturii pe umed și altor tehnici mixte. Vioicinea culorilor sale atrage și copleșește și ne convingem că graficianul nu poate nicicum să accepte noile schimbări tehnice ultramoderne, ale graficii la calculator, al noului ritm accelerat al designului cărților. Contemplând lucrările artistului, ne gândim cât de multe vremuri tulburătoare a parcurs civilizația umană; a apărut sau încă, poate, va mai apărea noua generație de „haiduci”, sau mai degrabă de artiști devotați esteticului în defavoarea comercialului.

Toate lucrările Annei Evtușenco sunt marcate de un colorit fin și armonie firească, ce trezesc admirația spectatorilor [202]. Anna Evtușenco este o personalitate artistică reprezentativă, cu o prestanță polivalentă: de-a lungul carierei sale ea a regizat scenografia filmelor animate, a ilustrat cărți și reviste pentru copii, a predat la școala de arte plastice și în prezent își continuă activitatea pedagogică la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. O fațetă aparte a creației artistei reprezintă grafica de carte și merită o atenție deosebită și din partea specialiștilor din domeniu, mai cu seamă pentru capacitatea ei de a atinge cele mai fine coarde sufletești. Artista a ilustrat multe cărți pentru copii: Mihail Prișvin „Puștii și rățuștele”, în traducere de D. Orjacovschi, 1978; versurile lui Mirzo Tursun-Zade „Curcubeu deasupra lumii”, în traducere de Anatol Ciocanu, 1978; „Bunica și parașuta” de Boris Marian, 1979; „Freamăt roșu de lalele” de Nurî Bairamov, în traducere de Anatol Ciocanu, 1980.

La capitolul literatură străină pentru copii: „Pille-Riin” de Ellen Niit, 1977 și „În împărăția celor șapte punți” de Matilde Rosa Araujo, în traducere din portugheză de Lidia Bobână, 1980. Iar coperta cărții „Pățaniile unei fetițe ștrengărițe” de A. Kamienska reflectă și unul dintre autoportretele artistei. Reflectat coloristic, expresiv, ghiduș, acest portret este, în primul rând, psihologic. Narațiunea textului este redată în formă liniară, unde plasticitatea liniilor este accentuată prin nuanțe tonale aproape insesizabile. Artista adesea recurgea la principii de autoportretizare sau în reflectarea imaginilor artistice utiliza portretele prietenilor și cunoscuților, pentru a crea și mai convingător chipul personajului reflectat în text.

În creația Annei Evtușenco un capitol aparte reprezintă studierea aspectului tehnico-tehnologic al ilustrării cărților. Astfel, avem prilejul să comparăm varietatea procedeelor plastice utilizate întru valorificarea imaginii artistice, imaginea artistică e sarcina de bază a creației artistei, fie că e vorba de operă de șevalet, fie de scenografie sau grafică de carte.

În 1979, la Moscova, a avut loc târgul internațional de carte, în catalogul „În lumea copiilor”, editat la „Literatura artistică” se aflau cărțile ei [304], cu mențiune: „Un aport

inestimabil în dezvoltarea și editarea literaturii pentru copii aduc artiștii plastici moldoveni. Cititorii mici demult au îndrăgit cărțile ilustrate frumos de artiștii moldoveni de referință. Printre ele se remarcă ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco la cărțile lui Ion Creangă „Harap Alb" și „Ivan Turbincă", Ilia Bogdesco la povestea „Punguța cu doi bani" de același autor, Igor Vieru la cărțile lui Mihai Eminescu și Ion Creangă, Boris Nesvedov la povestea lui Emilian Bucov „Andrieș" și „Poveștile moldovenești" de Grigore Botezatu, Filimon Hămuraru la operele lui Eminescu, Alexandr Hmelnițki la lucrările lui Spiridon Vangheli și Ion Druță ș.a." [304, p. 2, 10]

În 1977, editura „Literatura artistică" a început lucrul la două serii noi de cărți pentru adolescenți „Romanticii" și „Aelita". Fiecare serie avea 21 de titluri și includea cele mai renumite opere ale scriitorilor sovietici și străini cu tematică revoluționară, științifico-fantastică și de aventură. Se pregăteau pentru editare și seriile *Подросток/* „Adolescentul" și *За морями-океанами /* „După mări și oceane". Cărțile pentru copii erau editate și în alte serii: *Веселитесь, малыши/* „Bucurați-vă, copii"; *Библиотека школьника/* „Biblioteca școlarului"; *Юношеская библиотека /* „Biblioteca tineretului"; *Отважные/* „Curajoși"; *Слава солдатская/* „Slavă soldaților"; *Пионеры-герои/* „Eroii-pionieri"; *Твоя будущая профессия/* „Profesia ta viitoare".

Editarea cărților pentru copii se concentra în cele trei redacții ale editurii „Literatura artistică"*:* literatură originală pentru copii, traduceri și literatură în limba rusă. În 1978, în cadrul acestei edituri a ieșit de sub tipar poemul lui Andrei Lupan „Sat uitat", cu designul lui Filimon Hămuraru.

Ilustrarea operelor literare pentru copii a devenit obiectul separat al preocupărilor artiştilor și una dintre realizările de forță ale graficii de carte moldovenească din acea perioadă. Subordonând materialul plastic tipului de ediție, artiștii experimentau tot mai liber și se bazau pe accentuarea planului emotiv, valorificând prin diverse tehnici partea convențională, simbolică a reflectării conținutului.

5.5. Modalități artistice de abordare a narațiunii și simbolului în grafica de carte moldovenească în anii 1970-1980

Anii 1970 au intrat în istoria artelor autohtone ca o perioadă de căutări și experimente artistice, de realizări de succes la nivel unional sovietic. Este perioada de apariție a lucrărilor lui Ilia Bogdesco „Lauda prostiei" de Erasm din Rotterdam (1975/1976) cu caligrafii textuale în tehnica tușului și a peniței; ilustrarea acestei cărți artistul o va repeta ulterior în gravură pe aramă; „Călătoriile lui Gulliver" de Jonathan Swift (1978-1979), înalt apreciată la nivel unional. Căutarea unei filosofii proprii atât la nivel executiv, cât și la cel de tratare a ideilor autorilor

cărților ilustrate îl va marca pe Ilia Bogdesco pe tot parcursul activității de creație. Stilul lui se baza, în mare parte, pe tradițiile clasice ale gravurii la nivel tehnic, cât și la nivel de prezentare convingătoare a desenului. O adevărată descătușare artistică se percepe în ilustrațiile lui Ilia Bogdesco pentru „Punguța cu doi bani" de Ion Creangă, ediția din anul 1977, executate în tuș, penel, peniță. Unele compoziții utilizate în imagini din frontispiciu și foaie de titlu pentru „Lauda prostiei" de Erasm din Rotterdam au găsit o nouă expresie în „Punguța cu doi bani", imprimând conotații etnice și cele de context simbolic al sensului din cadrul descrierii literare. Acest joc de expresii și materiale, intuitiv resimțit de Ilia Bogdesco, a avut o deosebită influență asupra întregului proces editorial autohton (A3, Fig. A3.21, A3.22).

În anii 1970, în grafica de carte, ca şi în toată arta plastică moldovenească, se vor observa tendinţe noi: accentul pe individualitate şi pe libertatea de expresie artistică, înnoirea mijloacelor plastice, utilizarea materialelor noi. Drept consecință, va apărea tendința decorativă și austeră de elaborare a imaginilor, se va anunța sinteza stilurilor și noua estetică, a convenționalului, opus stilisticii și ideologiei sovietice oficiale. Mulți artiști tineri, inclusiv și cei mai în vârstă, vor prelua aceste idei drept model în creație.

Se lucrează mult la limbajul artistic, tehnici mixte și de autor, inclusiv la imagini artistice în toată plinătatea de substraturi din cadrul interior al subiectului: narativ, simbolic, emoțional (liric, dramatic etc.). Operele grafice, inclusiv și ilustrațiile, vor fi create atât în forma tradițională clasică de gravură monocromă sau în tuș-peniță, cât și în tehnicile acuarelei, guașului și a temperei, inclusiv mixte, chiar atipice genului grafic.

Alexei Colîbneac [196] este un artist cu un mare diapazon creativ: aproape că nu există tehnică a graficii pe care maestrul să nu o fi explorat pe parcursul întregii sale activități de creație [291, p. 9]. Lucrând asupra textelor lui Charles de Coster, „Thyl Ulenspiegel", 1979, hârtie, tuș, peniță, colaj, graficianul Alexei Colîbneac s-a inspirat și, în unele cazuri, a folosit drept prototip morfologic compoziții și chipuri din celebrele litografii ale graficianului sovietic rus Evgheni Kibrik, ilustrații la aceeași carte create în 1950-1951. În prezentarea grafică a cărții „Thyl Ulenspiegel" s-a conturat și talentul de caligraf al lui Alexei Colîbneac. Desenul de pe copertă, foaia de titlu și din cadrul șmuțtitlurilor a fost, de asemenea, inspirat din decorul presat al supra copertei concepute de Evgheni Kibrik. Inspirat de folclorul flamand, romanul picaresc „Legenda și aventurile eroice, fericite și glorioase ale lui Ulenspiegel și ale lui Lamme Goedzak în Flandra și în alte părți" de Charles-Théodore-Henri De Coster, scriitor belgian de limbă franceză, celebrează dragostea de patrie și libertate. Personajele tip picaro (cerșetori, vagabonzi, aventurieri etc.) la prima vedere fac o paralelă cu „Aventurile baronului von Műnchausen". De

fapt, este un roman dificil de clasat, deoarece reunește trăsături ale mai multor tipuri generice: prin compoziție, dimensiuni, frumusețea limbii, amintește de „Gargantua și Pantagruel” a lui Rabelais sau de „Don Quijote de la Mancha”. Pe lângă prezentarea unui personaj folcloric, motivele aventurești și istorice, larg dezvoltate, nu umbresc mesajul principal al autorului: apelul la toleranță și elogiul patriotismului. Prefața în reflectarea lui Alexei Colîbneac accentuează cea mai interesantă creație a lui De Coster, legată de numele personajului principal. Îl cheamă așa fiindcă numele lui înseamnă buhă și oglindă, înțelepciune și farsă, Uil en Spiegel. Apoi în alt loc din carte autorul propune o altă semnificație: Ulen în loc de Ulieden Spiegel – oglinda domniilor voastre, a prostiilor, caraghioslâcurilor și a fărădelegilor unei vremi, un stil al realismului cu cruditate, în spiritul Renașterii nordice. Fiind recunoscută drept opera cea mai remarcabilă a literaturii belgiene, națională prin excelență, cartea cu un limbaj cu mai multe semnificații este specifică anume bilingvismului Țărilor de Jos al acelor vremuri. Respectând particularitățile textuale în prezentarea grafică a cărții, Alexei Colîbneac s-a manifestat și ca un bun caligraf, un adevărat maestru al caracterelor de litere. În desene dinamice, precise, linia creată de către artist capătă un aspect sigur, concret, puternic și expresiv.

Ilustrațiile la aceste cărți denotă capacitățile plăsmuitoare ale liniei organizate cu multă iscusință de către autor, descoperă o lume autonomă din cadrul operei literare. Iar personajele sale vădesc ingenioase mixturi de observație transfiguratoare și fantezie stăpânită de bun gust și umor de aceeași calitate.

În ciclul de ilustrații în acuarelă realizat la poezia lui Vasile Alecsandri „Concertul în luncă”, graficianul a recreat farmecul și frumusețea naturii, armonia universului viu. Luminoase, având o cromatică variată și expresivă, aceste imagini plastice sunt în deplină armonie cu imaginile literare poetice ale lui Vasile Alecsandri. Juriul Concursului republican a apreciat după merite această lucrare, acordându-i autorului diploma de gradul II. În 1981 și 1995, editurile „Literatura artistică” și „Cartier” vor mai edita această poezie a bardului de la Mircești, iar artistul va reveni la această serie, păstrând aceeași tehnică a acuarelei și structura compozițională a ilustrațiilor. În muzeu se găsesc în jur de 5 ilustrații cu această tematică: „Păsări”, 1977/1976; „Ilustrație desfășurată la partea II”; „Seară cu lună”; „Coperta” și o ilustrație fără titlu. Drept sursă de inspirație în cadrul lucrului asupra cărții, graficianului Alexei Colîbneac i-a servit arta orientală: gravura japoneză și pictura chineză. Despre dragostea lui pentru arta orientală artistul a vorbit în cadrul unui interviu cu Vasile Malanețchi (Val Marius) [49, p. 6-10]. În 1977, pentru ilustrațiile la „Concertul în luncă” și „Pasteluri” de Vasile Alecsandri, lui Alexei Colîbneac i s-a decernat Premiul Republican al Tineretului „Boris Glavan”.

O transparență deosebită a naturii denotă ilustrațiile create în acuarelă de graficianul Emil Childescu pentru cartea „Tata” de Iuliu Cârchelan, 1977, sau pentru „Balade” de Vasile Alecsandri, 1978; „Povestea codrului” de Mihai Eminescu, 1980. Elementul generalizator, convențional al petelor de culoare creează desenul subordonat armoniilor tonale și compoziționale.

Mai acute în plan grafic sunt detaliile imaginilor executate în tehnica acuarelei de Eduard Camin („Puiul de vrabie” de Maxim Gorki, 1978; „Vine, vine primăvara”, 1980), în care animalele și păsările se integrează în compoziții bazate pe armonii tonale legate de posibilitățile plastice ale unei culori (oranj sau verde în amestec cu gri, alb și negru), prin care expresivitatea formelor picturale accentuează cadrul narativ.

Motivele pastorale sunt prezente și în ilustrațiile lui Roman Ghimon la „Craiul-Cioroi”, poveste populară ucraineană (1978, hârtie, guașă), care în detalii, elemente și procedeele plastice selectate de grafician reflectă specificul etnic al poporului ucrainean [213].

O frumoasă generalizare a peisajului rustic este reprezentată de Leonid Domnin în ilustrațiile pentru cartea „Urzicuțe”, carte de citire pentru preșcolari (hârtie, guașă, creion).

O formă originală de combinare a guașului cu acuarelă a abordat Mihail Bacinschi în ilustrarea cărții lui Grigore Botezatu „Clopoțelul fermecat” (1980). O linie aparte creează gravurile și lucrările în alb-negru. În cadrul acestora se va diversifica forma de abordare a tehnicilor: drept exemplu servesc ilustrațiile lui Leonid Nikitin sau ale lui Andrei Țurcanu la cartea lui Nicolae Corlăteanu „Limba noastră – o comoară” (1980) în tuș, peniță.

În anii 1970 opera literară va servi drept suport pentru alegerea formelor de prezentare artistică. Literatura clasică sau antică publicată pe atunci deja va fi ilustrată și în alte forme, străine gravurii pe metal. Mihail Vakarciuk și Natalia Tarasenko au ilustrat în tehnica mixtă „Iliada” lui Homer, 1978. Vladimir Bulba la fel în tehnica mixtă a ilustrat „Povești populare moldovenești” (1980). Oleg Zemțov – „Drame” de Goethe (1978), „Picătura de rouă”/„Rosinka” de Grigore Vieru (1979) și antologia prozei sovietice pentru copii *Дети планеты Земля/* „Copiii planetei Terra” (1976); Emil Childescu la fel a ilustrat „La cireșe” de Ion Creangă (1976), Isai Cârmu – „Dimitrie Cantemir” de Vlad Ioviță (1973) și „Lirica” de Petrarca (1975), Nikolai Samborski – povestea populară moldovenească „Fiica înțeleaptă a păstorului”/ *Премудрая дочь пастуха* (1975), Natalia Tarasenko (1943-) – *Рассказы о вине/*„Povestiri despre vin” de Mecislav Peleah (1979), Aleksandr Hmelnițki „Balade” de Vasile Alecsandri (1972), Anatoli Iavtușenko „Șapte pitici în pădure” (1972) [286].

Ilustraţiile la „Daphnis şi Chloe” de Longos (1970) şi „Viaţa nouă” de Dante Alighieri (1971) sunt executate de graficianul Gheorghe Vrabie cu modalităţi grafice similare. Aflăm aici abordări liniare asemănătoare cu grafica lui Pablo Picasso și Henri Matisse, o nuanţare emotivă identică cu cea din opera scriitoricească.

Hârtia argintie, pe care sunt imprimate acvafortele la „Viaţa nouă”, face mai puternică impresia de giuvaer al poeziilor ilustrate. Artistul lucrează cu hârtia, fiind un element propriu compoziţiei. Reuşita compoziţiilor decorative ale ilustraţiilor sale se datorează nu doar desenului, dar şi câmpului curat, facturii şi culorii sale. „Viaţa nouă” (1970) şi „Daphnis şi Chloe” (1971, 1990) ţin de sfera sentimentală. Graficianul consideră că raportul de tonalităţi trebuie să trezească în sufletul cititorului mişcare, fior, trebuie să genereze emoţii, aşa cum o fac acordurile muzicale. În procesul lucrului la „Viața nouă”, „Daphnis şi Chloe” artistul a experimentat cu diverse fondaluri pe suprafețe de hârtie, alb, negru și argintiu. Toate având un farmec propriu, cel argintiu adăugând și o doză de prețiozitate.

În același fel, arabescul alb pe un fundal negru din „Daphnis şi Chloe” ne aminteşte de picturile de pe vasele din Grecia Antică, pentru a îndrepta cititorul cu gândul spre Elada, locul acţiunii romanului, însă ca structură desenul său nu repetă stilistica desenelor de pe vasele antice, în care găsim forme de monumentalism maiestuos. Gheorghe Vrabie susţine linia dinamică, desenează trecerea de la o poză la alta, corpurile parcă plutesc în spaţiu, mişcările personajelor sunt accentuate prin linii suplimentare. Lumea Evului Mediu şi a Antichităţii este percepută de artist prin prisma concepţiei moderne despre lume [319, p. 17].

Aproape toate ilustraţiile la „Viaţa nouă” sunt lirice. Doar una din ele face excepţie – cea cu portretul lui Dante Alighieri. La Gheorghe Vrabie marele poet nu apare tânăr (deşi în 1292, când terminase această carte, Dante Alighieri avea numai 27 de ani), ci ca un bărbat matur, trecut prin grele încercări. Susţinând portretul cu scene din viaţa Florenţei, artistul ajută cititorului să-şi imagineze fondul pe care este proiectată acţiunea din carte. Linii uşoare, parcă gata să se piardă în spaţiu, întregesc ilustraţiile şi fiecare repetă motivul unei poezii, fiind, concomitent şi rod al sintetizării chipurilor şi stărilor din sonete şi canţone dintr-o compoziție apropiată de icoane medievale ce reprezintă viețile sfinților.

Tot ce a creat artistul este trecut parcă pe un alt plan decât cel ideal al existenţei, cel imaterial, al visurilor şi al divinităţilor. „Conştiinţa integrităţii spirituale şi a legislaţiilor morale sunt calităţi distinctive ale manierei plastice a lui Gheorghe Vrabie. Forţa imaginii în ilustraţiile lui Gheorghe Vrabie activează percepţia emoţională a textului, a metaforelor poetice, nuanţelor

istorice. Ilustraţia întăreşte vizual naraţiunea, o înalţă până la simbol, care include gama complexă de coliziuni şi probleme morale" [275, p. 54], a fost remarcat în presă.

Spiritul artei pentru grafician nu constă în detalii şi amănunte concrete, ci mai ales în imaginea artistică, în plasticitatea corpului, graţia şi eleganţa mişcărilor. Cu totul alte ritmuri de mişcări vor apărea în cicluri de ilustraţii la opera poetică a lui Valéry. Aici vor apărea alte tonuri, mai dramatice, chipurile vor arăta arhaic, mistic şi enigmatic. „Menada" lui Scopas, „Sirena" vor apărea aici în formă de citate-simboluri, care nu se recunosc, ci deja doar se percep, se resimt.

La intersecţia deceniilor şapte-opt, când tot mai mulţi graficieni sunt atraşi în munca de prezentare grafică şi ilustrare a cărţilor, Gheorghe Vrabie realizează prezentarea grafică la „Bucolicele" lui Virgiliu (1970) şi „Femeia nisipurilor" de Kobo Abe (1969), la versurile lui Rainer Maria Rilke (1977) şi Paul Valéry (1979). Munca la aceste două cărţi constituie pentru grafician o etapă principial nouă: şi Rilke, şi Valéry sunt poeţii, care au reflectat în creaţia lor profunda contradicţie a secolului XX, în care profunzimea gândului alternează cu libertatea intonaţiei, rafinamentul ritmic şi muzical [319, p. 32].

În sens de valorificare a conceptelor plastice legate de problematica esteticii transcendentale a lui Kant ce ţine de spațiu și timp, Gheorghe Vrabie în creația sa procedează la cumularea lucrurilor de scară diferită şi acţiunilor desfăşurate în spaţii diferite şi intervale diferite de timp, introduce amănunte necesare, preferând prezentarea esenţialului.

Contextul imaginar, elementul alegoric și metaforizat vor deveni principala formă a structurării și configurării operei de artă. Lucrările create tradițional acromatic datorită căutărilor artistice în zona tonalului și a liniarului vor achiziționa noi sensuri indirecte. Contrastele tonale, factura și textura foii, încărcătura grafică vor căpăta o nouă conotaţie semantică şi artistică. Aceste aspecte se vor observa în creația lui Gheorghe Vrabie, Leonid Nikitin, Isai Cârmu, Alexei Colîbneac, Alexandr Hmelniţki, Arcadie Antoseac, Anna Evtușenco și a mai multor artiști formați în condițiile anilor 1970. Când fiecare grafician tindea să valorifice atât latura monocromă, cât și cea policromă a ilustrației de carte, căutând forme de combinare a procedeelor tonale și coloristice, de utilizare variată a contururilor negre, de nuanțare a atmosferei din cadrul textului ilustrat cu expresii lirice, dramatice, epice, poetice, comice etc. Artiștii vor aborda noi tehnici de gravură pe sticlă organică, pe plastic, pe hârtie cu puțin relief, cu suprafață structurată, chiar și tehnica mixtă indica interferențe între genuri și domenii, fiind abordată netradițional. Astfel, Iuri Pivcenko a ilustrat „Mahabharata" în tehnica mixtă pe suport textil.

Valorificarea tehnicii tușului cu peniță cu cele mai diverse principii plastice este sesizată în ilustrațiile create de Vladimir Zmeev. Romanele istorice „Corsarul negru" de Emilio Salgari,

1979 și „Spartacus” de Raffaello Giovagnoli, 1979 sunt ilustrate în două maniere absolut diferite, accentuându-se astfel ambianța timpului din cadrul textului ilustrat. Dinamismul plastic al desenului rapid în tehnica tușului cu peniță reflectă scenele bataliste din „Spartacus”. Stilistic și aceste imagini pot fi comparate cu unele create de Bogdesco sau Vrabie, iar acele pentru „Corsarul negru” – cu unele de Gheoghi Zlobin (J. Roni-Seniorul „Lupta pentru foc”, 1983) sau Leonid Domnin („Povești populare moldovenești”, 1978). Însă fiecare dinte autorii menționați creează accente proprii la nivel de percepere a formei și desenului cu structuri formale desfășurate sau panoramice. Astfel, putem compara desenele din ilustrațiile create de Gheorghe Vrabie și de Mihail Vakarciuk pentru „Balada pâinii” de M. Pojarciuc (1979) sau „Simplu” de I. Gheorghiță (1980) [271, p. 3-174], care adună mai multe narațiuni într-o singură imagine și indicând apropierea lor de simbol.

Bazate pe principiul colajului compozițional sunt tratate operele grafice în tuș, peniță, create de Mihail Brunea pentru „Jurnalele astrale ale lui Ion Tihi” de Stanisław Lem (1979) și supracoperta pentru „Corsarul negru” de Emilio Salgari, 1979, creată de Vladimir Zmeev.

În compozițiile arhitectonice ale mai multor opere literare, a căror grafică de carte a fost realizată de către plasticianul Arii Sveatcenko [204], se observă apelarea frecventă la dialogul celor două personaje principale, în esență antagoniste. De regulă, aceste personaje, contrastante prin felul lor de a fi, sunt descrise pitoresc chiar și de autorii textelor ilustrate. În creația lui Arii Sveatcenko, contrastele tonale și color, opoziții de direcții și mișcări, de dimensiuni și configurații plastice sunt subordonate conținutului textual. Interpretările personajelor din carte se înscriu armonios în contextul textual. Laconismul și eleganța plastică aproape sculpturală a figurilor de stil reprezintă punctul forte al elaborărilor plastice ale lui Arii Sveatcenko. Asemenea calități se atestă în ilustrațiile artistului la povestea populară georgiană „Minciunosul fără barbă” („Diaconul spân și minciunos”, precum era scris pe coperta originală a acestei cărți editate în română cu grafie chirilică; temperă, guașă, 1977, colecția MNAM) și la povestea populară moldovenească „Păcală și Tândală”, tuș, peniță, 1977. Ilustrând cartea „Diaconul spân și minciunos”, artistul oferă o caracterizare desfășurată a personajelor, accentuând planurile prin mărirea voită a dimensiunilor figurilor din imagini.

Focusarea maximă pentru chipurile personajelor, ale căror figuri ocupă tot spațiul din ilustrații, vizual mărește concentrarea spectatorului asupra situațiilor psihologice create. Expresivitatea spontană a tehnicii picturale și măiestria autorului adaugă ilustrațiilor farmecul narațiunii și efectul natural al contemplării unui eveniment absolut real. Învește mântând-o în haine naționale, Arii Sveatcenko local amplasează accentele roșcate arzătoare pe capul, coada și labele

vulpii, armonizând compoziţiile prin griuri colorate. Pentru ilustrarea cărţii „Cocostârcul şi vulpea” de Gheorghe Asachi, Arii Sveatcenko a fost distins cu diplomele de gradul II la Concursurile republican şi unional de artă a cărţii din 1978 [271, pp. 8-14]. Aceste ilustraţii sunt remarcabile şi prin caracterul asociativ al elementelor semantice şi morfologice. Critica timpului a apreciat această lucrare drept una dintre cele mai izbutite creaţii ale graficianului. „Utilizarea unei game de culori ce ne aminteşte pe cea folosită de arta populară a covorului, costumului naţional, utilizarea unor elemente etnografice pentru zugrăvirea plastică a chipurilor şi a anturajului lor contribuie la înzestrarea eroilor fabulei cu caractere naţionale” [271, p. 10], menţiona Raisa Aculova. Iar Boris Brânzei scria că Vulpea şi Cocostârcul, din copilărie cunoscuţi de cititori, sunt ca şi cum din nou văzuţi de către artist. Arii Sveatcenko a confirmat elocvent că interpretarea grafică a fabulei cunoscute nu e deloc epuizată, că subiectul popular conţine în sine multe nuanţe noi inedite [290].

În ilustraţiile lui Arcadie Antoseac la cartea „Povestea lui Aliman”, în prelucrarea lui Grigore Botezatu (1978), au fost folosite unele stilizări decorative proprii stilului tradiţional popular, însă caracterul spontan al acestora, libera tratare a formelor şi a subiectelor, le conferă o anumită modernitate. La fel de curajoase ca şi desenele copiilor, foarte original stilizate în aspectul configurării siluetelor personajelor, decorurilor, uşor abstractizate, dar foarte precise în esenţa lor, sunt şi compoziţiile ilustraţiilor. Întrucât erau destinate grădiniţelor de copii, imaginile de forzaţ ale cărţii sunt realizate într-un stil foarte apropiat desenelor copilăreşti. Extrem de iscusit sunt alese gamele cromatice ale desenelor. Pentru realizarea ilustraţiilor, Arcadie Antoseac, după cum mărturisea, folosind drept exemplu creaţia lui Boris Nesvedov, s-a inspirat din grafica şi pictura rupestră a epocii primitive. Desenele de pe forzaţ, cu imaginea multiplicată a unei flori, simbolice în esenţa lor, le considerăm drept o mare reuşită a lui Antoseac.

Arcadie Antoseac face parte din acea pleiadă de graficieni care, lansându-se în timpul sovietic, au adus în grafica de carte moldovenească din perioada anilor 1970 „căutări noi şi o cultură artistică”, menţiona graficianul Boris Brânzei în lucrarea sa *Художники молдавской советской книги* [301, p. 12]. Anume în anii 1970, în arta plastică moldovenească se vor observa tendinţe noi: se punea deja accentul pe individualitate şi pe libertatea de expresie artistică [172, p. 4]. Tineretul creator va prelua această idee drept indiciu în creaţie.

Referitor la temele simbolice comune observate în cadrul reeditărilor acestei cărţi, cu participarea mai multor graficieni moldoveni, observăm că tema podului de aur Arcadie Antoseac o rezolvă într-un mod foarte original. În dreapta imaginii şade în jilţ un bătrân, îmbrăcat în haine regale. Figura lui este dominantă în toată compoziţia şi se prezintă drept

camerton pentru toată arhitectonica cărții. Podul de aur este redat printr-o singură trăsătură de penel, accentuând semnificația lui abstractă din poveste. Călărețul este înfățișat pe calul care merge sub pod, copitele lui fiind într-o poziție ireală, ca și cum s-ar ține de partea inversă a podului, astfel figura calului și cea a călărețului sunt reflectate în mod neobișnuit, calul cu capul în jos, călărețul cu capul în sus. Dinamismul mișcării persistă în această imagine, adăugând semnificații suplimentare narațiunii textuale.

O altă temă-cheie este cea a triadei. În creația lui Arcadie Antoseac cele două teme au fost unite într-o singură ilustrație, mai exact, o vinietă de la sfârșitul poveștii. Aici sunt reprezentați tatăl cu feciorul său în brațe, feciorul având o floare în mână, iar alături este pictat un mic simbol al podului de aur. Deci triada este reprezentată prin imaginea tatălui, a fiului și cea a podului de aur. Astfel, se creează o trimitere sau o replică la ideea triadei creștine ortodoxe (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh). În compoziție mai sunt prezente alte două flori, pentru echilibru, dar și pentru a accentua ideea de triadă, fiind o repetare într-o altă formă. Floarea este simbolul nemuririi naturii, a nașterii, a morții și a reînvierii. Reînviem, într-un fel, prin copiii noștri, care rămân după noi, ei sunt și florile noastre. O altă variantă a triadei, deosebită de viziunea lui Filimon Hămuraru și Victor Ivanov, dar și de cea a lui Emil Childescu, ilustrează momentul în care Aliman cu paloșul a făcut ca fiecare dintre frații săi să se dividă în câte doi (unul deschis și altul întunecat).

Cât privește tema întâlnirii/despărțirii protagonistului de fata frumoasă, acest grafician, probabil, s-a inspirat din ilustrația lui Boris Nesvedov la cartea „Andrieș" de Emilian Bucov, întrucât este redată ca o zână sau ca o zeitate care creează ori luminează cu aurul ei calea lui Aliman, autorul obținând astfel încă o metaforă a podului de aur.

Tema „Întâlnirii lui Aliman cu uriașul" Arcadie Antoseac o rezolvă într-un mod, practic, similar cu imaginea creată și de Emil Childescu, alcătuind, astfel, o imagine unică. Iar Victor Ivanov și Filimon Hămuraru o rezolvă în spiritul general promovat de grafica cărții lor, la fel cu tema podului de aur, fiecare protagonist fiind înfățișat, cadrat, într-o imagine separate [214].

Am avut ocazia să facem cunoștință cu desenele graficianului Dumitru Trifan, marcate de filosofia vieții în toate aspectele ei cotidiene, importante atât pentru dezvoltarea viziunilor unui individ aparte, cât și pentru cultura societății în ansamblu.

La fel de important e să-l cunoaștem ca om, în relațiile cu colegii și prietenii, și ca cetățean. Modestia lui a devenit „proverbială" printre aceștia. După cum și-l amintea Ion Cațaveică, „*îi plăcea haina simplă, mersul pe jos, era moderat în toate"* [71, p. 2]. Sau Sava

Melega: „…*Ca şi în desene, era şi în vorbă laconic şi glumeţ. Şi foarte harnic. Avea un deosebit talent de a degaja atmosfera, oricât ar fi fost ea de încărcată”* [159, p. 2].

Graficianul Dumitru Trifan (1937–1997) după finalizarea studiilor la actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală” (1962) urmate de câțiva ani de activitate la Fabrică de Lactate în calitate de ilustrator, artistul a lucrat ca pictor-ilustrator la săptămânalul „Cultură”, apoi din 1977 până la sfârșitul vieții (1997) – la „Literatura și arta”. În imaginile semnate de Dumitru Trifan, publicate pe paginile săptămânalului „Literatura și arta”, putem vedea toate schimbările sociale și să observăm cât de acut simțea artistul durerile și nevoile poporului său. Receptivitatea și simțul profund al datoriei profesionale și civice îl evidențiază printre graficienii de forță din Republica Moldova. În anii de avânt ai renașterii naționale Dumitru Trifan a fost apreciat drept caricaturistul de forță din Republica Moldova, care a oglindit în grafica satirică confruntările de opinii în societatea basarabeană.

Procesul creator comportă trăsături și legități aparte, subtilitățile și legăturile logice ale unor fenomene sunt doar aparente. Amintind biografia artistică și operele sale, observăm mai multe momente pe care le putem analiza alături de evoluția creației caricaturiștilor de vază autohtoni și a celora care pe lângă caricatură s-au manifestat și în grafică de carte: Lică Sainciuc, Anatoli Smîșleaev, Leonid Domnin, Boris Șirokorad, Nikolai Makarenko, Zigfrid Polingher etc. Deși la prima vedere legăturile semantice și morfologice între operele mai multor artiști remarcați și creația lui Dumitru Trifan arată destul de evidente, este deloc ușor să separăm operele lor din aceste două genuri ale graficii. Analizăm în opoziție aspectele ideologice și principiile plastice abordate de către artiștii plastici Dumitru Trifan și Boris Șirokorad, care persefla fascismul și imperialismul prin mijloace artistice apropiate de Kukrîniksî, bazându-se în plan stilistic pe metoda realistă picturală a academismului rus. Însă în acest context nu trebuie să omitem etapa istorică de înflorire sau apogee a creației fiecărui artist în parte. Găsim aspecte semantice comune între operele lui Boris Șirokorad și Leonid Domnin, care pot fi analizate și din perspectiva ateismului sovietic. Influența pregătirii profesionale a jucat un rol important în cariera fiecărui artist plastic. Nu excludem aici rolul dominant al acceptării sau negării de către artiști a politicii statale oficiale la o etapă istorică sau altă.

Subiectele abordate în desene și caracterul decorativ al plasticii liniare, adesea combinată cu elementele tonale, apropie mult creația lui Dumitru Trifan de creația timpurie a lui Lică Sainciuc sau de creația matură a lui Leonid Domnin, Nikolai Makarenko și Zigfrid Polingher, colegi renumiți atât prin creația lor caricaturistică, cât și prin cea de grafică de carte. Deja către

sfârșitul anilor 1950–începutul anilor 1960 în creația lui Nikolai Makarenko sesizăm aderarea la principiile geometrice de abordare a formelor și volumelor realizate plastic.

În perioada sovietică decorativismul auster și modern, pe care îl mai întâlnim și în creația precursorilor (spre exemplu, creația lui Theodor Kiriakoff din perioada basarabeană), la etapele de început nu era oficial acceptat. Totuși, chiar și atunci unii plasticieni reușeau să convingă publicul versat prin realizările lor artistice, radicale pentru acele timpuri în plan stilistic și conceptual. Muzeul Național de Artă al Moldovei deține în colecțiile lui ilustrațiile semnate de Zigfrid Polingher către sfârșitul anilor 1970 la „Enciclopedia moravurilor" (hârtie, tuș), care stilistic se apropie de anumite principii de aplicare a liniei abordate de Dumitru Trifan în mai multe caricaturi și unele ilustrații ale sale.

Este important să găsim oportunități de precizare a datărilor schițelor cu stilistica similară a creației lui Dumitru Trifan alături de căutările colegilor săi, pentru a crea o imagine mai veridică a importanței operei fiecărui artist în parte, fără a aduce aprecieri speculative. Toți artiștii menționați au activat prolific și strălucitor în acea perioadă. La fel de interesant este să găsim legăturile între creația acestor remarcabili artiști moldoveni și arta graficienilor ruși din perioada anilor 1920, celor care au apelat și la arta ex-librisului (Nikolai Piskarev etc.), arta plasticienilor școlilor de ilustrare poloneze și lituaniene etc. Comunicarea și interesul față de realizările colegilor de breaslă, inclusiv acelor din alte țări, exista în permanență. Unele izvoare ale caracteristicilor de simbol geometric sau semn de carte, precum este numit ex-librisul, pot fi găsite și în faptul că mulți graficieni au aderat la acest gen al graficii de carte.

Creația lui Dumitru Trifan trebuie privită ca o pagină separată și inedită, deosebit de importantă în evoluția artelor plastice naționale. Artistul a ilustrat literatură de diferit gen: poezie și proză, a creat desene pentru poeme, schițe și povestiri umoristice, nuvele umoristice, ghicitori, epigrame, satire și aforisme, basme, legende și povești. Astfel, legătura semantică a imaginilor sale umoristice din caricatură și subiectul cărților ilustrate sunt evidente.

Abordând metode plastice specifice mai degrabă desenului tehnic în varianta lui liniară și tonală, prin reprezentări compoziționale marcate de o plastică decorativă aparte a peisajului natal cu înfățișări portretistice rafinate și elegante, artistul a reușit să accentueze caracterul etnic melodios al textelor literare abordate, dar și caracterul epico-poetic al plaiului nostru. Amintim în acest context teoria fractalilor, devenită în vogă spre mijlocul anilor 1970 în domeniul designului și armoniile matematice pe care ele se bazează. Este vorba de lucrarea revoluționară a matematicianului Benoit Maldenbrot „O teorie a seriilor fractale", care mai târziu a intrat în cartea lui manifest „Geometria fractală a naturii". Armoniile geometrice din creația graficianului

Dumitru Trifan se prezintă drept mult calculate și concepute rațional. Însă, aspectul meditativ, emotiv, filosofic și simbolic nu este străin creațiilor sale. Văzută de graficianul Dumitru Trifan, geometria naturii constă în armonia ei absolută, înălțătoare, divină și înzestrată de puteri supranaturale.

Dacă grafica lui caricaturistică se baza pe principiul tonal sau liniar în căutarea formulelor precise în plan ideatic și totodată la nivel de realizare compozițională și artistică, atunci ilustrațiile sale în alb-negru și cele color descoperă și mai multă filosofie a vieții, în care simblolul etnic este abordat în fiecare formă, linie și nuanță cromatică. Multe ilustrații ale sale, chiar și una dintre primele sale coperți la „Traduceri alese" de Vladimir Belistov (1968) creată alături de redactorul artistic Isai Cârmu la editura „Cartea moldovenească", au caracteristicile decorativismului izvorât din arta populară și folclorul moldovenesc. În această lucrare elementul strict geometric, decorativ al petelor tonale și al contururilor este accentuat prin prezența detaliilor ovoidale, adesea găsite ca formă care poate sugera efecte vizuale de volum și care creează iluzii decorative ale spațialității. Deci raporturile între linii și forme calde și reci sunt găsite absolut inedit în creația acestui artist. Asemenea efecte vizuale originale nu mai găsim în grafica altor artiști plastici moldoveni, se pare că ele izvorăsc din interesul acut al artistului pentru desenul tehnic, atitudinea și gândirea lui tehnică, mai degrabă proprii unui designer sau arhitect. Și în acest context mărturiile colegilor de la „Literatura și arta", ale scriitorilor care vedeau cum în realitate lucra artistul, cum organiza locul lui de muncă și creație sunt deosebit de prețioase. Când își schimba sediul de lucru, Dumitru Trifan aducea cu sine aceeași masă nedespărțită a sa. „*Ne obişnuisem să-l vedem mereu aplecat asupra mesei de lucru – o masă construită anume, înclinată, cu un capac mobil din sticlă groasă, prinsă în ramă de lemn, sub care adesea vedeai luminând o lampă electrică.... Era masa lui tradiţională, însă scumpă sufletului său. Aplecat astfel în faţa ei, artistul plastic Dumitru Trifan pătrundea într-o nouă atmosferă de pioasă şi adâncă meditaţie"* [169, p. 8], menționa Sergiu Nucă într-un articol in memoriam lui Dumitru Trifan. Astfel, precum și masa, nu se mai schimba de-a lungul vieții și tehnica de autor a lui Dumitru Trifan, doar se îmbogățea prin nuanțe tonale și cromatice. Sesizăm aceste nuanțe analizând cărțile ilustrate de Dumitru Trifan și cele în care au intrat un mare număr de caricaturi ale sale: „Adio, Cioco" de Anatol Gujel (1978), „Vacanța omuleților de zăpadă" de Nelea Rațuc (1986), „Câinele Guasa" de Ion Arion (1997); cărțile umoristice „La doi pași de fericire" de Alexei Marinat (1989), „DENS/Dicționar ENciclopedic Satiric. Cartușiera" de Efim Tarlapan (1994) și alte ediții ale cărților cu genericul „Cartușiera" din 1991, 1994, 1995, poemul satiric „Uite așa se trece vama" de Jorj Distant (Gheorghe Cutasevici, 1997) etc. Artistul a

ilustrat cărți de diferit conținut, printre care se impune un mare număr de poezii de diferit caracter, în care artistul reușea deosebit de ritmic, melodios și metaforic să sublinieze caracterul landșafturilor moldave, hainelor și detaliilor de arhitectură națională.

În urma cercetărilor efectuate, utilizând cele două principii de analiză a narațiunii și simbolului a operei de grafică de carte (cel compozițional sau formal-stilistic și cel interpretativ), avem posibilitate să observăm mai amplu legătura între procedeele artistice și aspectul semantic al imaginilor artistice.

Structurarea operelor de grafică de carte moldovenească pe principii tehnice, compoziționale și semantice oferă noi soluții practice de gândire artistică și analitică sau de cercetare. Fiecare dintre principiile nominalizate adesea, însă nu de regulă, poate servi drept factor unificator sau dominant pentru celelalte. Astfel, găsim exemple de opere de diferite conotații semantice create în aceeași tehnică sau având același principiu compozițional, observăm aceeași gândire compozițională în cadrul ilustrării operelor de diferite genuri literare, executate în tehnici variate etc. Iar edițiile repetate ale operelor literare permit să nuanțăm tendințele sau preferințele estetice ale artiștilor marcanți din domeniul graficii de carte.

5.5.5. Arta cărţii moldoveneşti în perioada anilor 1980-1990

Cartea moldovenească s-a afirmat la concursurile unionale anuale „Arta cărţii" nu doar graţie bazei poligrafico-editoriale, ci şi sporirii calităţii de prezentare grafică şi ilustrării ediţiilor publicate [271, p. 6]. Literatura social-politică, didactică, de popularizare, beletristică, cărţile pentru copii ofereau graficienilor numeroase posibilităţi pentru căutări şi experimente, întru exprimarea personalităţii artistice. În prima jumătate a anilor '80 ai secolului al XX-lea editurile din republică au fost menţionate cu circa 30 de diplome, inclusiv distincţia supremă a Concursului Unional „Arta cărţii" – diploma „Ivan Fiodorov" pentru prezentarea grafică, ilustrarea şi execuţia poligrafică a romanului „Călătoriile lui Gulliver" de Jonathan Swift acordată lui Ilia Bogdesco [271, p. 6].

În 1983, lui Isai Cârmu i s-a decernat Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din URSS. În 1985, artistul a fost distins cu prestigioasa diplomă și premiul „Ivan Fiodorov" pentru ilustrațiile basmelor românești dintr-o antologie de folclor a popoarelor lumii, editată în zece limbi. Între anii 1970-1989, artistul a primit 75 de diplome la concursuri republicane și internaționale „Arta Cărții" [144].

În anul 1980, la Moscova, a avut loc „Prima expoziție unională a ilustrațiilor de carte" [428], la care au participat și artiștii noștri: Ilia Bogdesco, Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac și

Oleg Zemțov. În perioada lunilor mai-iunie 1981, a fost lansată „Cea de-a doua expoziție republicană de grafică de carte” [360]. Mai târziu, a avut loc și a treia expoziție de acest gen. Spre regret, alte cataloage nu au fost găsite prin arhive.

Graficianul Gheorghe Vrabie reușea să găsească un echilibru compozițional între ilustraţii, textul literar şi spaţiul alb al câmpului, apelând la forme simple, linii fireşti, pete mari de culori, subordonând totul ideii de a face desenul cât mai accesibil perceperii copiilor. Convins fiind, că starea psihologică firească a copilului trebuie să fie bucuria, Gheorghe Vrabie găsea sursa acestei stări în viața cotidiană. Construcţia ilustraţiilor sale creează la micii cititori asociaţii cu o lume apropiată şi dragă lor, dar totodată poetizată, transfigurată de fantezia artistului. Copacul cu frunziş bogat devine o pălărie verde, moale, iar copacul fără frunziș e floare luxuriantă, cu petale colorate, cum nu s-a mai întâlnit. Florile şi copacii duc o viaţă deosebită de cea a omului. Introducând în ilustraţii elemente de joc şi imaginaţie, Gheorghe Vrabie tinde să demonstreze copiilor că pământul este frumos şi viaţa noastră, la fel, cât de deosebită e lumea cu care noi ne-am obişnuit: trecerea anotimpurilor, jocul luminos al păsărilor, podul multicolor al curcubeului. Copilul vede, simte şi visează. Artistul, ilustrând poeziile, creează paralele plastice cu textul, ajutând pe micii cititori să înţeleagă sonoritatea şi eleganţa lor sobră [319, pp. 23-24].

Înscrisă într-un oval, floarea-soarelui pe coperta volumului „Poezii” (1983) de Grigore Vieru este configurată în prim-plan şi în profunzimea lui este încadrată mulțimea de flori. Însuşi chipul poetului apare într-o ipostază în mai multe planuri axate pe oval, pe care figurează diferite elemente ale universului copilăriei.

„Ajungem la Eminescu fiecare în felul său, dar odată ajunşi la el, inimile noastre se adaptează aceluiaşi ritm. Eminescu este expresia sensibilităţii şi a aspiraţiilor întregului popor. Prin Eminescu devenim fraţi! Operele eminesciene sunt pâinea şi sarea noastră spirituală cu care ieşim în întâmpinarea popoarelor lumii. Marele vis îmi rămâne munca asupra unei ediţii capitale cuprinzând cele mai importante lucrări, din universul creaţiei eminesciene” [320, p. 8], vorbește Gheorghe Vrabie.

Gheorghe Vrabie a revenit de mai multe ori la opera marelui Eminescu [109, p. 6]: în 1970 a elaborat prezentarea artistică pentru „Poezia populară”, în 1974 – ilustraţiile la poemul „Luceafărul”, iar în 1979 – la lucrarea „Sărmanul Dionis”, în 1983 –„Fiind băiat păduri cutreieram”, în 2001 – „Floare albastră” [Poezii]. Dacă în „Poezia populară” (1970) artistul a demonstrat, prin introducerea unor momente idilice în structura emotivă a ilustraţiilor, ideea continuităţii existenţei poporului, în „Luceafărul” accentuează linia dramatică a poemului, căutând să evidenţieze esenţa filosofică a capodoperei eminesciene. Graficianul recurge la

diferite procedee şi metode pentru a da expresiei condensate, reliefate sensul interior al poeziei lui Eminescu. În poem realul coexistă alături de cosmic. Scenele din lumea terestră apar la Gheorghe Vrabie, de obicei, ca nişte scene de gen dezvoltate pe fondalul unor splendide arhitectonice interioare [310, p. 21].

Arhitectonica cărţilor lui Gheorghe Vrabie este foarte precis calculată, astfel încât se creează o ordine valorică şi ierarhică a simbolurilor şi conotaţiilor.

O ediție originală eminesciană multilingvă, cu o nouă copertă, cu genericul „Floare albastră" [110], îngrijită de Departamentul Relaţii Naţionale și Funcţionarea Limbilor a ieșit de sub tipar în 2001.

„*Linia lui Gheorghe Vrabie porneşte anume pe urma gândului care caută esenţa, conturul extern şi cel nevăzut, intim al lumii*" [468]. Graficianul nu este unicul adept al desenului din linii. La hotarul între deceniile șase și opt ale secolului al XX-lea mai mulți maeștri au cultivat această tehnică. Pot amintite în acest context numele lui Nikolai Kuzmin și Vitali Goreaev din Uniunea Sovietică, Stasys Krasauskas (Lituania), Andrzej Strumiłło (Polonia), Ligia Macovei (România), Renzo Sammoruga (Italia), Hans Erni (Franța). Toți acești artiști i-au fost cunoscuți lui Gheorghe Vrabie. El considera că o personalitate în artă nu poate exista în afara specificului național.

Mai multe cărți ilustrate în anii 1980 au un caracter național:„Cine-a zis doinu-doina…" de Efim Junghietu (1981) [348], „Taina care mă apără" de Grigore Vieru (1983) [315], „Mioriţa" de Vasile Alecsandri (1983) [363] și de Tudor Chiriac (1989) [77], „Poeme" de Pavel Boțu (1986) [298], „Poezii" de Grigore Vieru (1983) [311], Eminescu (1983) [347], „Clopotnița" de Ion Druță, „Scrieri alese" de Liviu Damian, Ion Mânăscurtă (proză eseistică) ș.a. Evidențiem din această listă, în primul rând, „Cine-a zis doinu-doina…" (linogravură în două culori) și „Mioriţa" de Alecsandri (acvaforte haşurat, în care artistul a introdus un verde pal sau ocru pentru a accentua albul din interiorul imaginilor). De fapt, „Mioriţa" a mai apărut în mai multe variante: una carte „liliput" și cele două cărţi îngrijite de Tudor Chiriac [77]. Precum a remarcat pe bună dreptate și cunoscutul critic Valentin Ciucă, Gheorghe Vrabie a recompus „Mioriţa" în imagini [82, p. 6], creând și o supracopertă originală, în formă de poster (variantă coordonată de Tudor Chiriac), cu imagini ce amintesc de vechea artă a incunabulelor.

Pe Gheorghe Vrabie l-au preocupat și cercetările artei grafice autohtone, inclusiv despre creația lui Alexei Colîbneac. Printre realizările cele mai importante ale lui Alexei Colîbneac în domeniul artei graficii de carte, care au intrat în patrimoniul Muzeului Național de Artă al Moldovei, se înscrie prezentarea grafică a cărții lui Nicolae Dabija „Povești de când Păsărel era

mic", apărută la Editura „Literatura artistică" în anul 1980. Imaginea de pe copertă și ilustrațiile din interior sunt realizate în tehnica desenului în peniță îmbinat cu tehnica picturii în acuarelă, folosită în tonalități fine, transparente. Foaia de titlu, desenele amplasate pe cele două forzațuri și desenul de pe ultima pagină a cărții, un fel de ornament în jurul căsuței tehnice, sunt realizate monocrom, desen tuș-peniță, contur îmbinat cu laviu. Majoritatea imaginilor din interior sunt ilustrații desfășurate pe câte două pagini în partea de jos, extinzându-se pe părțile interioare ale acestora. Textul cărții este amplasat simetric în părțile de sus laterale. Relațiile dintre porțiunile ocupate de text și materialul ilustrativ fiind bine echilibrate. Insectele, obiectele, plantele – elementele care alcătuiesc compoziția – se citesc clar. Acțiunea este dinamică, antrenantă, în perfectă armonie cu ritmul textului literar. Imaginile sunt tratate cu o anumită doză de umor, ca și cartea în întregime, captivant și antrenant pentru cititor" [251, p. 6; 341; 100, p. 24]. În această carte plastica liberă compozițională, bazată pe desăvârșita tehnică de combinare a acuarelei aplicate cu dezinvoltură și desenului de contur cu peniță creează accentele stilistice de autor. În 2011, lui Alexei Colîbneac i se va decerna Premiul „Igor Vieru"(pentru întreaga activitate în domeniul ilustraţiei de carte pentru copii). Editura „Baștina-Radog" are tradiția: de a reedita o lucrare a premiantului cu carte-suvenir, „carte-surpriză". În 2011, editura a reeditat cartea sus-menționată într-un stil apropiat artei cărților digitale, iar principiul combinării picturii în acuarelă cu desenul cu peniță va ieşi în evidenţă la ilustrarea a celei de-a doua ediții a cărții „Greierașul Puiu" de Dumitru Matcovschi (1989).

Printre realizările de marcă ale lui Alexei Colîbneac trebuie menționate și ilustrațiile din ciclul lucrărilor publicate în antologia de proză scurtă pentru copii, aparținând unor scriitori din fosta URSS, alcătuită de Spiridon Vangheli. Cartea are titlul „Cercelul de argint" și este ilustrată împreună cu colegul său de breaslă și de facultate, graficianul Oleg Zemțov, care a activat câțiva ani şi la Chișinău. Ei au mai colaborat și la alte lucrări: antologia „Copiii planetei Terra" și cartea lui Dumitru Matcovschi „Greierașul Puiu".

Principiul constructiv de aplicare a culorilor, care au menirea directă de a accentua forma, este o trăsătură caracteristică care deosebește maniera artistică a lui Gheorghe Huzun [190] de creația altor pictori moldoveni. În aceeași manieră pictural-constructivistă, deja pe hârtie, artistul a ilustrat balada „Mioriţa" (1988). O variantă de ilustrare a baladei „Mioriţa" (1968) creată decorativ în tehnica ștemuirii se află în colecțiile Muzeului Național al Literaturii Române „M. Kogălniceanu". Prin dimensiunile ei lucrarea depășește o ilustrație obișnuită și descoperă alte fațete ale creației lui Gheorghe Huzun, acea sculpturală și decorativă, a operelor de șevalet cu un subiect literar, monumentale, precum erau pe vremuri. Artistul a creat ilustrațiile pentru cărțile

„La ploaie de codru verde” de I. Buruiană (1977), „Dimineața copilăriei” de Grigore Vieru (1980), „Requiem pentru Maria” de Vera Malev (1984), „Povești populare moldovenești” (1989) etc. Maestrul este autor al celor mai cunoscute serii de lucrări grafice: „Mărțișor” (1963), „Țesătoarele” (1965), „Zi de duminică” (1970, toate în linogravură), „Prin Moldova” (1982-1984, acuarelă), „La poarta Codrilor” (1989-1990, acvatintă). Concomitent, a creat și lucrări de artă monumentală: vitraliile „Balade moldovenești”, ozoare de covoare pentru Casa de Cultură din Hârjăuca (1976), frescele penrtru grădinița de copii din orașul Orhei (1980).

Expoziția din 2018 a demonstrat că Gheorghe Huzun a folosit în egală măsură diverse tehnici grafice (acvaforte, acuatintă, linogravură, acuarelă). În lucrările artistului tratarea tradițională, figurativă a subiectelor se combină într-un mod sintetizat cu principiile decorative inspirate din folclorul popular autohton. Natură statică, exercițiu caligrafic sau lucrare de conținut filosofic, abstract, popular sau național, fiecare operă a artistului poate fi analizată în plan monumental, sculptural, transpusă în relief. Fiindcă atitudinea artistulului față de spațiul plastic, față de vidul și plinul sau luminosul și obscurul tonal este unică, mai bine zis – unificatoare și este potrivită pentru orice domeniu plastic (pictură, grafică, sculptură). Artistul a reușit să-și încerce posibilitățile în fiecare gen și domeniu aparte, creând opere care schimbau ușor suportul, tehnica sau genul formal-structural, transformându-se în schițe pentru creații monumentale, inclusiv cu un caracter scenografic, precum sunt ilustrațiile de carte sau grafica de șevalet cu titluri „Bugeac” (1969, linogravură), „Flori femeilor” (1988, acuatintă), „Familie”, „Preîntâmpinare” (1987, acuatintă) sau „Meșterul Manole” (1985-1987, acuatintă) etc. Ultima a ocupat locul central în creația și valoroasa moștenire grafică semnată de Gheorghe Huzun, care deține trăsături monumentale ale unor comori artistice inestimabile, cam uitate, dar redescoperite, ca și desenele decorului de pe pereții vechilor biserici sau ale pietrelor de mormânt – valori perene trecute prin secole de existență umană întru creație.

În anii 1980, la începutul carierei de grafician de carte, Mihail Bacinschi ilustra cu precădere cărțile pentru copii. Este diplomant al concursului republican de artă a cărții. În anul 1980, artistul a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea lucrării de Grigore Botezatu „Clopoțelul fermecat” [271, p. 173].

Фиалки („Violetele”) de Alexandru Donos (1981), „Opere alese” de Ariadna Șalari (1982), *Необходимые похвалы*/ „Complimente necesare” de Efim Tarlapan (1983), „Opere alese” de Alexandru Hâjdeu (1985), volumele I, II și III ale „Operelor alese” de Vasile Alecsandri (1987), „Antologia poeziei vechi moldovenești” (1987), „Opere alese” de Gheorghe

Vodă (1987), *Серокрылая кукушка*/„Cucușor cu pană sură” alcătuită de Constantin Rusnac (1988) etc.

În 2018, criticul literar Eugen Lungu a consacrat un text critic creației lui Mihail Bacinschi [161]. Pentru perioada anilor 1980 criticul a menționat una dintre primele cărți care apărea cu grafie latină la noi, un volum căruia Mihai Bacinschi îi găsise o rezolvare grafică aparte. E vorba de o selecție antologică din poezia lui Liviu Deleanu, scriitorul care a debutat la Iași, în perioada interbelică, poezie pe care pictorul o repunea în tiparul alfabetului românesc. Coperta, dar și interiorul volumului, erau rezolvate într-o manieră sobră, austeră chiar, care nu excludea lirismul specific poetului, lirism pe care pictorul a știut să-l introducă discret în atmosera cărții, doar prin câteva elemente grafice, a remarcat Eugen Lungu [161].

Eugen Lungu a valorificat în special lucrările din ultima perioadă de creație a artistului, accentuând printre cele mai izbutite creații grafice ale artistului la Editura ARC, colecția „Maeștri basarabeni din secolul XX”, din paisprezece albume elaborate de grafician de la copertă și titlu până la ultimul semn minuscul din caseta tehnică.

Deși ilustrațiile din perioada anilor 1980, de la începutul carierei de creație a lui Mihai Bacinschi, mai cu seamă cele create în tehnica xilogravurii au un aspest vădit decorativ, ele sunt destul de complicate din punctul de vedere al schemelor compoziționale și al plasticismului petelor tonale configurate într-o stilistică inedită.

Este perioada prodigioasă și pentru creația lui Anali Smîșleav [198], Serghei Maiorov, Valeri Malearenko, Iuri Pivcenko, Vladimir Sinițki etc.

Ilustrarea operelor literare pentru copii a devenit un obiect aparte al preocupărilor artiştilor. În anii 1980, acest gen s-a dezvoltat mai mult prin varietatea artistică. Principiul decorativismului dominat în deceniul al VIII-lea al secolului trecut, a cedat locul unor soluţii mai sobre din punct de vedere cromatic. Graficienii moldoveni imprimau compoziţiilor plastice ale ilustraţiilor un aspect estetic pentru a atrage atenţia micului cititor. Au apărut cărţi bine prezentate grafic şi frumos ilustrate, ce informau copilul despre natură, lumea ştiinţei şi tehnicii, traiul şi obiceiurile diferitor popoare din ţară şi de pe glob. Totuşi, cele mai multe cărţi sunt adresate celor mai mici cititori şi ţin de genul basmelor și fantasticului [271, pp. 8-9].

În arta moldovenească, tehnica acuarelei va fi în vogă prin anii 1980. În galeria de tablouri din Tighina, la începutul anilor 1980, a avut loc şi „Prima expoziţie republicană de acuarelă”, în care au participat Natalia şi Valentin Koreakin, Nina Şibaev, Boris Poleakov, Victor Kuzmenko, Valentina Bahcevan, Alexei Colîbneac, Timotei Bătrânu, Igor Necitailo, Semion Pikunov etc [429]. Dintre ei puțini au practicat grafica de carte. Însă, trebuie să

remarcăm că în acea perioadă tehnica acuarelei devine exploarată mai des, drept exemplu poate fi cartea „Albinuța” de Grigore Vieru, ilustrată în acuarelă de Lică Sainciuc în 1980. „Albinuța” este o carte cunoscută și acum de toți cititorii, mici și ceilalți, datorită numeroaselor reeditări și datorită tehnicii de ilustrare, concepției grafice absolut remarcabile. Ilustraţiile executate în tehnica fină a acuarelei pe hârtie denotă înalta măiestrie şi talentul lui Emil Childescu [224].

Etapa anilor 1980 este etapa afirmării ilustrațiilor și cărților prezentate artistic de Lică Sainciuc. Impresionează numărul imens și calitatea estetică a edițiilor de abecedar ilustrate de artist.

În anul 1985, din articolul publicat în săptămânalul „Literatura şi arta” aflăm despre o expoziţie de artă plastică de la Moscova, care ne permite să constatăm că performanţele anilor trecuţi n-au fost date uitării [235, p. 6]. Materialul îi invoca şi pe graficienii Victor Koval, Ion Tăburţă; pe maestrul caricaturii politice Boris Şirokorad, cât şi pe tinerii pe atunci care au început promiţător drumul de creaţie – Nina Danilenko, Eudochia Zavtur (Caftan), Vladimir Zmeev ş. a. Ultimii trei au devenit graficieni de carte renumiți în Republica Moldova.

În grafică se remarca Nina Danilenko și Eudochia Zavtur. Ilustrațiile în pastel create de ambele artiste reprezintă o tendință originală în domeniul creării ilustrațiilor color. Tehnica dificilă a gravurii în acvaforte color a fost aplicată de Victor Kuzimenko în ciclul despre oamenii Bugeacului „Anotimpurile”; tot un ciclu alcătuiesc şi ilustraţiile lui Igor Liberman la romanul lui Gabriel Garcia Márquez „Toamna patriarhului”.

Unul dintre cei mai prodigioşi ilustratori de carte de la noi a fost regretatul Alexandr Hmelniţki, artist, a cărui creaţie nu cunoştea o delimitare strict tematică, mai cu seamă, în procedeele de exprimare. Cu aceeaşi îndemânare folosea, de-a lungul aproape a trei decenii de activitate profesională, pensula şi peniţa, creionul şi cărbunele, acuarela, tuşul și carioca: fie că realiza un decor, un afiş, un design sau semna placarde, peisaje, portrete, picturi de şevalet, desene pentru ziar, gravuri în acvaforte ori ilustraţii la cărţi [272].

Igor Hmelniţki ilustra cărți pentru copii, lucra și în domeniul de publicitate, participând la expozițiile republicane. Artistul a fost distins cu diplomele pentru participare la concursurile republicane de artă a cărții. În 1980, la Concursul republican de artă a cărții, pentru ilustrarea ediției lui Filip Mironov „Bostănel cu capul chel”, Igor Hmelniţki a fost distins cu diploma de gradul II, în 1982 – cu diploma de gradul III pentru cartea „Atâtica de tigru” de Vadim Cirkov, iar în 1985 – diploma de gradul II pentru „Aventurile lui Șurubel” de Gabriella Parca și Marcello Argilli.

Rețelele de socializare conțin informații despre câteva cărți ilustrate de Arii Sveatcenko [532]: *Мудрая дочь пастуха*/ „Fiica înțeleaptă a păstorului" [416] și *Кувшин с золотыми монетами* [389] /„Ulciorul cu galbeni" [545], povești populare moldovenești în prelucrarea lui Grigore Botezatu și traducerea în rusă de Aleksandr Brodski și Iulian Semenov (la cea de a doua poveste); povestea *Огниво*/ „Cremene" de Hans Christian Andersen [277]; romanul *Счастливый конец света*/ „Sfârșitul lumii fericit" de Anatoli Gorlo [336]. Ulterior, povestea „Ulciorul cu galbeni" a fost tradusă și în engleză de I. Zheleznova (1986) [513], păstrând grafica de carte a lui Arii Sveatcenko. Dacă analizăm designul copertelor acestor cărți, vom observa elementele comune la titlurile poveștilor, iar în centrarea frontală a figurilor personajelor principali, de asemenea, găsim un element al brandului editurii și al autorului graficii inclusiv. Toate aceste cărți au prezentare artistică diferită, mai cu seamă în aspect tehnic și color. Fiecare principiu de ilustrare fascinează prin originalitatea concepției și tratării plastice. Coperta color a cărții „Fiica înțeleaptă a păstorului" sau precum am mai găsit-o tradusă în alte surse documentare „Fiica păstorului cea înțeleaptă" include detaliile simbolice ale dialogului între două personaje, în care însuși conceptul poate trezi diverse tratări, pornind de la pozițiile figurilor personajelor, contrastul complementar al nuanțelor de verde și roșu, contrastul tonal, firul care duce spre descoperirea narațiunii sau firul unei vieți, istoria unei vieți, soarta, istorisirea etc. Firul sau ața sunt frecvente și textele cu povești ale diferitor popoare. De această dată, firul este centrul compozițional al imaginii. Libertatea exprimării coloristice se observă și în aceste imagini, ilustratorul poetizează chipurile personajelor, înfățișate cu multă pasiune și căldură.

Altă optică estetică abordează coperta cărții *Огниво* („Cremene") de Andersen. În imagine, vedem figura minusculă a unui soldat odihnindu-se pe capul hiperbolizat al unui câine. Și aici contrastul scărilor de valori este susținut de contrastul privirilor celor portretizați, privirea înspăimântată a animalului și privirea vicleană a soldatului. Contrastul complementar din interiorul imagiii amplasate într-un cerc compozițional este suprapus de accentul cromatic de galben utilizat în titlul cărții pe fondalul alb-negru sau noncolor al coperții cu ecouri în ilustrațiile expresive făcute în tuș din interiorul cărții. Asemenea principii de regie sau operare liberă cu formatul, coloritul, tehnica, compoziția și conținutul cărții găsim și în alte ilustrații create de Arii Sveatcenko. De fiecare dată cartea e un întreg ansamblu armonios.

Adesea, în timpul abordării culorilor, calitățile picturale ale ilustrațiilor create de Arii Svetcenko sugerează efectele obținute prin utilizarea principiilor monotipiei sau picturii în temperă și guașă prin aplicarea culorilor cu spatulă sau cuțitul de paletă. Astfel, se creează așa-zisele efecte de tipar și de transparență nespecifică acestor materiale plastice. Mai cu seamă,

asemenea efecte le obsevăm în ilustrațiile artistului la cartea lui George Meniuc „Povestea vulpii” care a avut două ediții (în 1979 și 1990) la editura „Literatura artistică”. Originalele ilustrațiilor se află în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei. În această serie de lucrări, s-a configurat noua tendință artistică transformată în epocă și abilitățile graficianului de valorificare a aspectului abstract, mai cu seamă a părților de fondal ale compozițiilor ilustrative. Suprafețele structurate ale hârtiei, create special pentru acuarelă, neacoperite cu vopsea, conferă părții color a imaginii substraturi de colaj și sunt elemente importante ale compoziției, fără de care imaginea își pierde farmecul ei estetic și eleganța conținutului ideatic. Reprezentate în acțiune, personajele sunt înfățișate prin accentuarea caracterelor individuale: vulpea vicleană, extravagantă și cochetă; lupul filfizon și ursul credul. Toate detaliile, accesoriile și veșmintele, obiectele de uz casnic sunt reprezentate conform legităților compoziționale, evidențiind într-un mod laconic scenografia, starea și atmosfera emoțională a imaginii, în care descoperim tendințele stilistice ale autorului: generalizarea constructivă a formei și elementul emoțional al textului.

Elaborarea și precizia configurării imaginilor și figurilor de stil; unitatea stilistică a cărților sunt caracteristici de bază ale creației graficianului Arii Sveatcenko. Talentul artistic, simțul perfect al coloritului și desenului, al compoziției și nuanțelor tonale ale imaginilor în cadrul ilustrării operelor literare îl așază printre plasticienii de seamă ai graficii de carte moldovenească din perioada sovietică. Un aport deosebit de important graficianul a adus și ca redactor artistic al editurilor în care a lucrat [204], influențând gândirea conceptuală și stilistică a mai multor graficieni tineri. Tendința artistului de a experimenta posibilitățile și principiile pictuale a găsit o continuare originală în creația și tehnica picturală inedită a graficianului de carte Simion Zamșa și a multor altor autori mai tineri. Legăturile morfologice, stilistice și semantice în opera grafică a lui Arii Sveatcenko și a altor graficieni notorii merită a fi cercetate.

În 1979, graficianul Gheorghi Zlobin [157] a fost menționat cu Diplomele de gradul II la concursurile republicane și unionale. Iar pentru ilustrațiile și coperta culegerii de versuri „Dragă mi-i de plaiul meu” (1983, tehnica mixtă) i s-a decernat Diploma de gradul I la Concursul republican de artă a cărții.

O bună parte a lucrărilor de grafică de carte datează cu anii 1980, cea mai fertilă perioadă a carierei de creație a graficianului, care a ilustrat literatura sovietică, națională și străină. Gheorghi Zlobin [335] a lucrat în diverse tehnici grafice: tuș, peniță, litografie, tehnică mixtă, acuarelă etc. Forța creației sale reprezintă ilustrațiile policromatice și monocrome, în care artistul reușește să valorifice într-o cheie plastică unică cunoștințele sale despre desen, culoare și

compoziție. Fiecare carte ilustrată de Gheorghi Zlobin constituie chintesența conținutului ideatic transformat într-un mod scenografic în formule grafice inedite. Datorită operării perfecționiste cu toate tehnice abordate, atingând nuanțe coloristicice mustoase și transparente, ușor transformate în cele mai fine linii, autorul a reușit să creeze imagini artistice originale. Mai multe opere create de Gheorghi Zlobin, ce abordează diverse forme și nuanțe simbolice prin recurgerea la subtilitățile tehnice ale domeniului, sunt demne a fi analizate printre valorile artei grafice naționale ale anilor 1980.

În anul 1985, Casa Scriitorilor a găzduit cea de-a III-a ediţie a Expoziţiei republicane de grafică de carte, circumscrisă acţiunilor „Săptămânii unionale de artă plastică". De rând cu lucrările lui Ilia Bogdesco, Artist al Poporului din URSS, şi Isai Cârmu, au apreciat desenele lui Arii Sveatcenko la fabula lui Alexandru Donici „Vulpea şi cocostârcul", Mark Gherasimov, ale graficienilor: Igor Hmelniţki, Ion Severin, Oleg Cojocari [200], Alexei Colîbneac, Valeri Malearenko, Vladimir Zmeev, Boris Jankov, Gheorghe Vrabie, Simion Zamşa ș.a. Literatura umoristică era interpretată original de plasticienii Iuri Rumeanţev, Vladimir Bulba, Mihail Brunea, Iuri Pivcenko, Mihail Bacinschi. O mare parte din tinerii artişti plastici de atunci sunt activi și în prezent. Menţionăm nume de referinţă în arta graficii: Filimon Hămuraru, care se remarca prin diversitatea genurilor profesate; Oleg Cojocari – pictură și ilustrații la creația lui Mihai Eminescu deschid o nouă pagină în istoria graficii de carte naționale și fac parte din patrimoniul național, colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei; Alexei Grabco, care a lucrat între polifonia peisajului şi linia de tuş a caricaturii, între farmecul vegetal transpus pe pânză şi nostalgia zâmbetului; Valentin Koreakin, Aurel Guţu-Resteu care, în afară de grafică şi pictură, este unul din coautorii primului film moldovenesc cu desene animate „Guguţă", după povestirile lui Spiridon Vangheli; Alexei Colîbneac, Ion Puiu. Este perioada lansării creației graficienei de carte Ludmila Cojocari [197].

Artistul plastic și pedagogul Oleg Cojocari (Cojocaru) face parte dintr-un număr impunător de artiști, absolvenți ai Institutului Poligrafic „I. Fiodorov" din Lvov, Ucraina: Arii Sveatcenko, Roman Ghimon, Leonid Nikitin, Mihail Vakarciuc, Mihail Bacinschi, Vladimir Bulba, Leonid Domnin, Valeri Malearenko, Gheorghi Ostapenko, Iuri Pivcenko, Vladimir Sinițki, Aleksandr și Igor Hmelnițki, Ion Severin, Iurie Leu, Serghei Bucur, Liudmila Cojocari, Vladimir Melnic, Iaroslav Oliinîk, Gheorghe Mitru, Constantin Pește reanu, Valeriu Oprea, Tatiana Zaharova-Oprea etc. Totodată, personalitatea lui poate fi analizată și printre multiple nume de artiști-pedagogi și absolvenți ai instituțiilor de profil artistic din republică [244, p. 61].

Între anii 1983-1993, plasticianul a lucrat redactor artistic superior, pictor-şef la Editura Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti, Chişinău, RSS Moldovenenească. Perioada 1992-1994, graficianul a fost redactor artistic superior la Editura „Ştiinţa", Chişinău, Republica Moldova. Lucrând mai mulți ani la editură enciclopedică „Gheorghe Asachi" și Întreprinderea Editorial-Poligrafică „Știința", graficianul Oleg Cojocari a dat dovadă de o competență de invidiat în domeniul graficii de carte, fapt confirmat de edițiile redactate de dumnealui: „Vreau să știu", „Literatura și Arta Moldovei", „Casa și familia", „Deceluș", „Dicționarul ecologic" și multe alte ediții naționale premiate la expoziții de carte, apreciat de graficienii de la noi [45]. Cunoscând justa valoare a literaturii și având profunde cunoștințe în domeniul redactării artistice a cărții, indiferent de genul care o prezenta, Oleg Cojocari se manifestă ca artist și creator.

Din 1983, Oleg Cojocari a colaborat cu editurile „Literatura artistică", „Timpul", „Cartea Moldovenească", „Lumina", „Minerva", „Prut Internaţional", „ARC", „Desicom Plus", „Cartier", „Graficart", „Silvius Libris", „Atelier" [32]. Oleg Cojocari a ilustrat cărți care pot fi încadrate în două categorii mari: cărţi pentru copii şi tineret, abecedare şi manuale pentru copii [86]. Prinre cărţile pentru copii şi tineret se remarcă: „Balade populare moldovenești" (1985, linogravură); M. Zloteanu „Poveste de toamnă" (1992, temperă, tuș); Dmitri Olicenko *Проделки лесовика* („Șotiile piticului", 1988, acuarelă, tuș) [414]; Ioan Slavici „Zâna zorilor" [225] (1993, linogravură color); Iulian Filip „Plăcinţele cu mărar" (2004, acuarelă) [113]; Eugenia Postică „Cine face aşa?" (2007, tuș) [183]; Fraţii Grimm „Scufiţa roşie" (1986, acuarelă); Vladimir Obrucev „Călătorii în trecut și viitor" [420, 533] (1988, tuș) [520]; Ion Anton [52] „Zodia zimbrului" (1991, tuș) [516]; Mirtcea Eliade „Maitreyi" (1993, coperta și designul; temperă) [108]; Mihai Eminescu „Opere" (1983, acvaforte); Mihail Sadoveanu „Opere alese", vol. 1, 2, 3 (1993, tuș, peniță); Bogdan Petriceicu Hasdeu „Scrieri", vol. 1, 2 (1993, tuș, peniță); Francois Villon „Balade" (1994, temperă); George Călinescu „Viaţa lui Ion Creangă şi Mihai Eminescu" (1989, tuș, peniță); Panait Istrati „Capitan Mavromati" (1992, tuș, peniță); Teodosia Cozmin „Poveste amară" (1992, tuș, peniță); Iurie Colesnic „Doina dorurilor noastre"(1986, tuș, peniță); Pan Halippa „Scrieri alese", vol. 1, 2, 3 (1993, tuș, peniță).

Lucrările artistului se află în colecțiile Muzeului Maţional de Artă al Moldovei: ilustrațiile la cărțile lui M. Zloteanu „Poveste de toamnă" (1992, hârtie, temperă, tuș); Mihai Eminescu „Opere" (1983, acvaforte). Stilistica operelor eminesciene este tratată de Oleg Cojocari într-un mod absolut inedit. Liniile, formele și plastica figurilor oscilează între cele moderne, realiste și romantice. Dinamismul, dar și dramatismul figurilor amintește principiile abordate de marii reprezentanți ai acestor stiluri. Însă, transparența și repetiția firească a

elementelor plastice, în stilul futuriștilor italieni, manifestată de către artist în reprezentarea și organizarea spațiilor compoziționale din ilustrații face trimitere și la forme suprarealiste de tratare a imaginii, în care caracterul plastic formal accentuează starea psihologică de dramă, încordare sau avânt, pornind de la subiectul narativ ilustrat de grafician. Liniile fine ale șuvițelor de păr din portretul în acvaforte al Veronicăi Micle, prin a căror plastica de parcă întâmplător se întrevăd forme de frunze transparente și aproape invizibile, reflectă tendința alegorică a graficii lui Oleg Cojocari cu subiectul eminescian.

Fantasticul monumental al peisajelor din cartea „Călătorii în trecut și viitor" de Vladimir Obrucev, reprezentat atent și minuțios de Oleg Cojocari, poate fi comparat cu caracterul imens al pădurilor din *Проделки лесовика* („Șotiile piticului", 1988) de Dmitri Olicenko. Partea tonală a imaginilor din prima carte, menționată prin linii convenționale destul de convingător și firesc, invită cititorul în lumea personajelor lui Obrucev, astfel cititorul inconștient le colorează în imaginația lui, fără să caute acele culori necesare autorului în descrierea textuală. Detalizarea liniară, în formă de contururi, a elementelor color din carte ajută mai ușor să înțelegem cadrul narativ. Citite în republicile Uniunii Sovietice, aceste cărți cu siguranță au adus faimă graficii de carte autohtone.

Liudmila Cojocari a petrecut copilăria şi anii de studii în Ucraina: Studioul de arte din Herson, profesor M. Molotnikov (1975-1978), Institutul Ucrainean Poligrafic „I. Fiodorov" din Lvov (1978-1983). Însă, în 1984 a participat la Expoziţia Republicană Grafica de carte, Galeria Uniunii Scriitorilor, Chişinău, Republica Moldova. De atunci artista a colaborat cu diverse edituri moldovenești, combinând activitatea editorială cu cea de profesor în domeniul artelor plastice: redactor artistic şi pictor grafician la Editura Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti (1984-1985), Moldtorgreclama (1985-1987), Î.E.P. Ştiinţa (1987-1993), profesoară de desen la şcoala Nr. 48 din Chişinău (1993-2000), Centrul orășenesc de creație tehnică a elevilor (COCTE) din Chişinău, lector Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice (2004-2006). Din 1999 Liudmila Cojocari este membru titular al UAP din Republica Moldova, iar din 2001 – membru al AIAP UNESCO, Paris, Franţa. Lucrările Ludmilei Cojocari se află în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei şi în cele particulare din România, Republica Moldova, Franţa, SUA, Irak, Italia, Germania, Japonia, Anglia ș.a.

Artista a creat grafica de carte pentru cărțile lui Charles Perrault „Frumoasa adormită" (1984, hârtie, acuarelă,ed.„Veselka") și „Piele-de-Măgar" (1984, hârtie, acuarelă, tuș-peniță, „Î.E.P.„Știința"); de Aleksandr Grin *Бегущая по волнам*/ „Cea care fuge pe valuri" (1991, hârtie, tuș-peniță, ed.„Veselka", colecție MNAM); Kornei Ciukovski *Муха Цокотуха*/ „Musca

Țokotuha” (1985, hârtie, acuarelă, tuș, peniță, ed.„Veselka”); E. Sirota „Vesnuşki” (1987-1988, hârtie, acuarelă, tuș-peniță, ed.„Literatura artistică”) etc.

Primele încercări de ilustrare a cărților vădesc caracterul liber și experimental al abordărolor compoziționale și tehnice ale subiectelor literare prezentate de artista. Astfel, ilustrațiile la „Cheița de aur” de Aleksei Tolstoi prin aranjarea detaliilor, amplasarea personajelor și anturajului accentuează caracterul scenic al subiectului narativ. Dealtfel, în ilustrațiile la „Mănușica”, artista ușor operează cu forma și conturul mănușii accentuând și anotimpul și incluzând mai multe narațiuni într-o ilustrație.

Ilustrațiile consacrate evenimentelor din viața lui Ivan Fiodorov din povestirea lui Iu. Ovseannikov *Ради братий моих/* „Pentru frații mei”, 1983, adaugă aspectul monumental conținutului cărții. Totodată, caracterul alb-negru al stampelor amitește arta și atmosfera primelor xilogravuri medievale.

Ilustrațiile la „Muha Țokotuha” de Kornei Ciukovski, 1985, create în acuarelă, vădesc o altă abilitate a artistei plastice Liudmila Cojocari, mai puțin pronunțată în lucrările ei anterioare. Este vorba de abordarea scrupuloasă a detaliilor fine și minuscule datorită cărora și insectelor li se acordă caracterele psihologice umane. Anturajul, obiectele de uz casnic, precum și veșmintele umanizează situațiile din viața insectelor descrise cu umor de Kornei Ciukovski. Ca un giuvaiergiu iscusit, prin aceste ilustrații, artista reușește să acorde subiectului textual caracterul veridic, natural și iluzoriu. Astfel, și caractere de litere caligrafiate de către pictorița continuă stilistic imaginea artistică reflectată în formă plastică.

În dosarul personal al artistei ce se păstrează în arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova se păstrează certificatul semnat de Directorul adjunct al Muzeului Național de Arte al Moldovei prin care se confirmă ca Liudmila Cojocari a participat cu lucrările ei în 1985 la expozițiile republicane de ilustrații de carte și *Художники – детям* „Artiștii plastici copiilor”; în 1987 – la expoziția „Tinerețea Țării” cu povestea populară rusească „Maşa și ursul” (1987, tehnica mixtă); iar în 1988 – la expoziția republicană *Художники – детям* cu ilustrațiile la poezii pentru copii *Веснушки*/„Pistrui” de E. Sirota (1987, hârtie, acuarelă, tuș, peniță) [42].

Pe parcursul demersului creator, artista plastică Eudochia Zavtur (Caftan, 1953-2015) [585] a practicat cu succes grafica de carte, grafica și pictura de șevalet, manifestând o deosebită măiestrie, mai cu seamă în aplicarea celor mai diverse tehnici grafice. În domeniul picturii, dar adesea și al graficii de carte, artista Eudochia Zavtur [41] adera la un realism aparent, datorită căruia imaginile sunt ușor comparabile cu cele reale, dezmințite de utilizarea unor culori fantastice, născute mai mult din fantezia ei decât din observarea realității [112].

În anul 1985, creația Eudochiei Zavtur este menționată cu Premiul Tineretului din RSS Moldovenească. De atunci, artista începe activitatea în domeniul graficii de carte la „Frunze de dor” (1985) și „Rusanda” (1986) de Ion Druță. În concepția acestor cărți, Eudochia Zavtur experimentează diferite forme de exprimare a stărilor psihologice ale personajelor, atingând libertatea gestuală și nuanțe bazate pe semitonuri [225, p. 5].

Drept apreciere a măiestriei acumulate prin creație, la Moscova, în anul 1986, pentru seria de foi grafice „Maeștri populari”, artista a fost menționată cu Premiul „Estampa 1986”. În ilustrațiile la cartea „Poezie populară” (1985-1986) de Mihai Eminescu Eudochia Zavtur rezolvă un șir de sarcini plastice legate de principii compoziționale variate, statice și dinamice, cu varietatea ritmurilor, bazate pe contrastul de dimensiuni ale figurilor, de stări psihologice accentuate prin tonalitate și expresie a liniilor. Toate imaginile plastice impresionează prin sonoritatea muzicală a ritmurilor și a tonurilor, a nuanțelor de facturi și detalii maiestuoase prin tehnica grafică.

Pe la sfârșitul anilor 1980, pe lângă grafica executată în acvaforte, Eudochia Zavtur revine la tehnica pastelului, pe care o va explora și mai departe, paralel cu acvaforte și litografie. Deosebit de artistic sunt realizate ilustrațiile la „Dulcele foc” de Leonida Lari (1989). În acest ciclu de ilustrații artista continuă să-și perfecțuoneze concepția formal-stilistică și realizarea tehnică a imaginii și a mesajului.

Către anii 1987-1989 s-a definit problema de contradicţii între tradiţii şi contemporaneitate. În diverse aspecte, limbajul plastic continua să se înnoiască, fapt observat şi în sculptură, şi în ceramică, în pictură şi grafică, în arta decorativă aplicată, în care găsim procedee împrumutate necaracteristice genurilor propriu-zise. Schimbări esenţiale au intervenit şi în conţinutul mesajelor operelor. Un artist, creaţiei căruia îi este caracteristică alegoria, anumită ţinută filosofică în reflectarea actualităţii este Mihail Brunea, cu lucrările grafice sugestive „Odă birocrației”, dipticul „Gloria mundi” („Apoteoză post-factum”). Mihail Brunea este unul dintre puținii graficieni afirmați în prezentarea artistică a cărților cu un conținut fantastic (Arthur Hailey, Mihail Bulgakov etc.).

În contextul realităţii istorice în arta sovietică, fenomenul *realismului socialist* a luat sfârşit în anul 1989. În lunile august-septembrie ale aceluiaşi an, la Palatul Naţional de Cultură şi Artă a fost inaugurată prima „Expoziţie jubiliară republicană de artă plastică, consacrată centenarului de la moartea lui Mihai Eminescu”, necenzurată de către oficialităţi. La expoziţie, printre lucrările de tip totalitar, au fost prezentate şi cele de actualitate politică: „Împărat şi proletar în versiune modernă” de Simion Zamşa etc. [156, p. 6] Ulterior, aceste expoziţii au

devenit tradiție continuată până în prezent, cu participarea atât a graficienilor de carte, cât și a artiștilor din alte domenii plastice.

Violeta Zabulica-Diordiev s-a afirmat în ambianța artistică autohtonă prin varietatea tehnicilor și domeniilor artistice pe care le abordează. Artista practică grafica de carte și de șevalet, pictura în ulei și tehnicile mixte, inclusiv textile, pregătind viitorii graficieni la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Violeta Zabulica-Diordiev este apreciată ca unul dintre cei mai buni ilustratori din lume ai cărții „Winnie the Pooh" de Alan A. Milne (2006) și ai cărții „Lola cea frumoasă" de Claudia Partole (2017), fiind de două ori distinsă cu Diploma de Onoare Andersen, cea mai valoroasă distincţie internaţională pentru literatura pentru copii.

Artista a ilustrat literatura de gen și tematică diferit: folclorul literar moldovenesc, cărțile pentru copii semnate de scriitori autohtoni și străini, didactice și cu subiect religios.

Ilustrațiilor Violetei Zabulica-Diordiev le sunt proprii combinarea diverselor tehnici și sinteza compoziţională bazată pe retro și alte stiluri istorice, ingenioase reinterpretări ale imaginilor cunoscute din istoria artelor. Imaginile din tablouri și ilustrațiile artistei sunt organice, plastice și ușor perceptibile.

Artista plastică Violeta Zabulica-Diordiev [198, pp. 95-99] lucrează în domeniul graficii şi picturii de şevalet, al graficii de carte, designului și textilelor. Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat peste 130 de cărți.

Prima carte cu titlul *Подписано в номер*/ „Semnat pentru număr" a fost ilustrată la editura „Lumina", redactor artistic Boris Brânzei. Colaborarea cu Boris Brânzei a fost o experiență utilă și importantă la începutul carierei sale de grafician de carte. Au urmat ilustrațiile pentru romanele *Муки и радости* („Bucurie și patimă") de Irving Stone, „Enigma lui Prometeu" de Lajos Mesterhazy, ambele apărute la „Literatura artistică". Violeta Zabulica-Diordiev a colaborat și cu editura „Știința", ilustrând cartea „Din lumea animalelor" de Mircea Zloteanu.

La unele cărți pictorița a lucrat împreună cu soțul ei Radu Diordiev: „Aventurile lui Oliver Twist", „Bunicuța cu povești" (autor Constantin Dragomir) etc. De asemenea, în anul 2004, Violeta Zabulica-Diordiev a fost menționată cu premiul „Cea mai bună ilustrație de carte la „Fabulele lui Esop". Trei ani mai târziu, a primit același premiu pentru ilustrațiile la cartea Claudiei Partole „Citire din cartea Genezei". Violeta Zabulica s-a învrednicit cu mai multe premii de onoare în Republica Moldova și în străinătate. A participat împreună cu Claudia Partole la Festivalul Internațional de Carte pentru copii de pe insula Nami (Coreea), dedicat poveștilor pentru copii despre pace (Peace Story), unde a fost prezentată cartea „Floarea iubirii" [497].

Predilecția artistei pentru ilustrarea „limerick-urilor” – poeziilor cu conținut absurd ale lui Edward Lear, care locuia în Anglia în epoca victoriană; la operele lui Jerome K. Jerome, Charles Dickens („Aventurile lui Oliver Twist” în tuș, imitația gravurii), Lewis Carroll etc. se resimte în concepția plastică a mai multor lucrări semnate de Violeta Zabulica-Diordiev, inclusiv și celor de șevalet.

Graficiana Anna Evtușenco [202, pp. 24-30] a ilustrat și creația începătorilor „Culorile ploii”, versuri și ghicitori de Vasile Romanciuc, 1986. Cărțile ilustrate de Anna Evtușenco au fost menționate și la târguri de carte: „Inimă fermecată. Povestiri despre natură” de Radion Cucereanu, 1987.

O carte plină de umor copilăresc este a Lidiei Hlib „Fetița din televizor”, 1988. În cazul ilustrării operelor literare traduse se face și mai valoros caracterul etnic al formelor redate plastic, utilizarea generalizatoare a tonurilor cromatice, rafinamentul și selecția. Însă, toate ilustrațiile cu personaje reflectă în mod artistic deosebit expresia fețelor, psihologia și starea emotivă a personajului, o moștenire de preț acumulată pe când lucra pictor de desene animate la studiou.

Artistul plastic Mihail Brunea [193, pp. 88-93] a realizat prezentarea grafică a peste 100 de cărți semnate de autorii autohtoni: Ion Holban, Claudia Partole, Efim Tarlapan și străini: „Lauda prostiei” de Erasmus din Rotterdam, „Maestrul și Margareta” de Mihail Bulgakov, „Eu, robotul” de Isaac Asimov, creația lui Stanisław Lem, Stiven Likok, Frații Strugațki etc. Creația artistului original îmbină logica matematică cu fantezia și umorul, evidențiindu-se prin simțul și conștientizarea creativă a proceselor ce au inluențat mentalitatea diferitor perioade istorice. Grafica de carte a lui Mihail Brunea original îmbină estetica celor două Renașteri: italiană și nordică (Țările de Jos). Italiană, centrată pe umanism și progresul științifico-tehnic și nordică – punându-se accent pe alegorie și simbolul problemelor existențiale a omenirii.

Fiecare operă literară graficianul o „rezolva” conform unor scheme și „algoritmuri” sau „axiome” separate, pornind de la ideea că asociativul este alfa și omega oricărei arte, esența și sensul ei, punctul său de plecare și obiectivul.

Structuri compoziționale asociative, bazate pe sinteza conceptelor realizate în diferite materiale, tehnici și genuri artistice, metafora și grotescul, science-fiction și simbolismul narativ, dar și multe alte subtilități ale ilustrării literaturii de toate genurile, inclusiv cel de popularizare a științei, definesc opera acestui autor.

Prin opera sa artistul tinde să glumească în mod inteligent și înțelept, bazându-se pe propriile cunoștințe și aptitudini. Grafica de carte semnată de Mihail Brunea reprezintă un exemplu original al tratărilor plastice moderne ale proceselor sociale și istorico-culturale, ce

impresionează prin expresia imaginarului și cugetul extravagant. Este dificil să identificăm exact ce anume servește artistului ca sursă de inspirație sau cum apare ideea plastică. Imediat după ce ea apare, abordarea inginerească începe să funcționeze: să definească problemele și să caute soluții eficiente [571], menționa Mihail Brunea într-un interviu.

Artistul plastic Mihail Brunea nu-și propune sarcini să se aprofundeze în contemplări rafinate, nu lasă spectatorul în echilibrul său cultivat și elegant, ci ironizează și compromite, alternând citate și contexte. Analizând creația lui și modul de a reda imaginea artistică înțelegem că plasticianul se comportă cu spectatorul sau cititorul fie ca asistent de laborator la un institut de cercetări îmbrăcat în haine albe, fie ca un glumeț acerb și scandalos; însă erudit și cult, care te frapează printr-o argumentare antică impecabilă. Trebuie să fim capabili să ne obișnuim cu aceste diferențe și treceri de focusare a atenției de la telescop la microscop. Aproximativ în același spirit criticul Tatiana Kurteeva a caracterizat creația lui Mihail Brunea la lansarea unei expoziții personale a artistului la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși", în 2002.

Din 1990, lucrează în propria tehnică. Lucrările lui nu se încadrează în întregime în genul sculptural, deși sunt tridimensionale, nici în pictură, cu toată explozia de culori și nici în grafică, deși trăsăturile inerente ale acesteia sunt vizibile. Pentru descrierea tehnicilor aplicate în lucrările sale din această perioadă, cea mai potrivită denumire ar putea fi „asamblare" sau asamblaj. Însă, artistul nu este sigur că această noțiune caracterizează pe deplin operele lui de caracter experimental. Din 2006, Mihail Brunea creează lucrări într-o tehnică mai tradițională – obiecte turnate în bronz și plastic, pictură de șevalet și grafică [576]. A expus operele sale în Zimbabwe, Rusia, Italia, România; multe lucrări se află în colecții private în Țară și în străinătate.

Pentru a evita utilizarea lupei în procesul de studiere a ilustrațiilor create de graficianul Mihail Brunea, am apelat la posibilitățile calculatorului, care permit mărirea imaginii până la dimensiuni confortabile contemplării. Prin astfel de „navigare" vizuală în imagini am descoperit mai multe detalii minuscule, care dezvăluie descifrarea mesajului artistic. În pofida caracterului alegorico-metaforic sau asociativ, imaginea generală din cadrul ilustrațiilor artistului adesea este citeață și ușor recognoscibilă.

Pentru a găsi mai simplu interpretările adecvate ilustrațiilor create de graficianul Mihail Brunea, spectatorul trebuie să fie cultivat în mai multe domenii și înzestrat cu un simț acut al umorului. Iar pentru a înțelege și mai bine ideile artistului, în ajutorul spectatorilor vin multiplele interviuri [567] și filme [578] despre creația lui, plasate pe paginile internetului. Aproximativ în anul 2002, cu ajutorul prietenilor și foștilor colegi, Mihail Brunea a creat propriul său internet-site, doar că acesta peste un anumit timp a fost închis. Pe acest site, sub genericul *Задачник*

интерпретатора („Manualul interpretatorului”), artistul a prezentat ideile sale despre grafica de carte, în care fiecare operă literară o „rezolva” conform unor sheme și „algoritmuri” sau „axiome” separate, utile și graficienilor începători. Însăși descrierea acestor sarcini, cu logica și „matematica” acestora, pot fi tratate ca opere literare autonome captivante ca stil și limbaj artistic care, în esența lor, ar putea fi analizate alături de cunoscuta carte *Круг за кругом* („Cerc după cerc”), semnată de graficianul de carte Ilia Bogdesco. În continuare vom prezenta cele mai esențiale, în opinia noastră, idei reflectate de Mihail Brunea în textele sale, păstrate în arhiva autorului, pe care însă am reușit să le studiem până la desființarea site-ului lui.

Eșecul creativ în reproducerea spiritului operei literare nu face decât să accentuieze lipsa „de aripi” sau de inspirație în timpul „parcurgerii alene” de pe o pagină pe alta în interiorul textului autorului, consideră artistul. „La început, *pentru a se dizolva* cât mai mult în autor, să nu vă grăbiți să evidențiați Ego-ul artistic”, sublinia Mihai Brunea, comunicând cu vizitatorii paginilor propriului internet-site [483].

Primele sale lucrări în domeniul graficii de carte artistul le-a apreciat ca rezultate modeste, pline de disgrație și chin. De nenumărate ori, redactorul artistic îi zicea să finalizeze desenul, spunând că ideea e bună, însă realizarea e oribilă. Mihail Brunea a muncit mult până i s-a spus, aproape șase luni mai târziu, că lucrarea semnată de Hans Werner Richter [440] va fi editată cu coperta lui. Deși a fost doar un singur episod, artistul a înțeles că este gata să treacă peste orice incapacitate, lipsă de studii și experiență în domeniu de dragul fericirii de a crea și a trăi un destin artistic.

În jurul anilor 1970, artistul a ilustrat povestea populară rusă „Cocoș – creastă de aur roș” [366]. Aici observăm experimentarea de către artist a cunoștințelor și abilităților coloristice în tehnica guașului. Graficianul recurge la expresii tonale majore, studiază principii scenografice de reflectare a cadrului narativ. În aceeași tehnică artistul a ilustrat cartea „Mahalaua veselă”, una dintre lucrările de debut, semnată de Claudia Partole în 1982 [425]. Mai apoi, prin diverse abordări ale plasticii tonale și liniare, Mihail Brunea execută o serie de ilustrații grafice pentru cărțile lui Stiven Likok [401], Aleksandr Veltman [307], Ion Creangă [44] („Moș Ion Roată și Unirea”, 1982, tuș, peniță) etc. Cele la creația lui Likok sunt originale prin forme plastice grotesce cu transformări ale chipului uman în cel animalier, prin abordări compoziționale sintetizate.

Prima lucrare serioasă, în opinia atât a autorului, cât și a criticii, a fost grafica de carte pentru „Jurnale astrale” [393] (*Звёздные дневники*) și „Solaris” de Stanisław Lem [484], publicată în 1981. Până atunci asemenea sarcini interpretative artistul nu și-a mai propus spre

rezolvare. Trebuia să combine două lucrări diverse sub o singură copertă, „Jurnalele” în esență apropiate de genul burlesc și caricaturist cu liricul și tragicul din „Solaris”. Captivant explică artistul logica căutărilor sale creative: „Filmul lui Tarkovski apăruse pe ecrane, dar scenografia sa elegantă *din viitor* nu se potrivea cu ceea ce am văzut în textul cărții, împrejurimile din sfera tehnică din anii 1940 și 1950, ceea pe ce se baza imaginația autorului în timp ce scria romanul. Acest anturaj putea servi ca un fir de legătură pentru ambele părți ale cărții. Îmi amintesc că mult timp nu găseam configurația construcțiilor gigantice create de Ocean prin încercarea de a intra în contact cu oamenii, care ar putea servi drept impuls pentru scriitor să creeze aceste imagini magnifice și inegalabile cu realitățile terestre. Odată, în timp ce mă plimbam cu fiica mea mică, brusc am atras atenția asupra norilor. În acea zi, pe un cer senin, era ceva deosebit. Uriașe, complexe ca structură, în continuă schimbare erau aceleași simmetriade lemoviene, instantaneu m-am convins că anume norii l-au determinat pe scriitorul de science-fiction să creeze aceste imagini uimitoare. Oceanul vâscos zguduie, camuflează, curge încet din valuri... Varul, când este stins; terciul de semol, jeleu ... Jeleu! Și cam în fiecare zi am început să fac jeleul pentru a-i urmări pe micii Solaris în tigaie...”. După vreo câțiva ani, artistul a mai vizionat cu atenție filmul lui Tarkovskii, regăsind propriile asociații și convergența ideilor: la fel cum viața în apă făcea alternativ pești din ichthyosaurii și delfinii actuali care nu au nicio legătură cu ei, astfel Oceanul lui Lem ne leagă prin asociații identice. „Asociativul este alfa și omega oricărei arte, esența și sensul ei, punctul său de plecare și obiectivul”, afirmă Mihail Brunea. Într-adevăr, o schimbare a stilului apare atunci când sistemul dominant al imaginilor devine plictisitor și încetează să mai creeze perspective asociative. Prin creația sa artistul mereu caută linii asociative.

Puțini scriitori au influențat cursul vieții lui Mihail Brunea în măsura lui Mihail Bulgakov [512]. Primele cunoștințe ale artistului cu creația lui Bulgakov au avut loc în anii de studenție, în 1967. În 1975, fiind inginer de automatizare la un birou de proiectare, Mihail Brunea desena caricaturile lui Brejnev, acasă, după serviciu, se chinuia să-i învie pe Woland, Berlioz, Stiopa Lihodeev și pe toți eroii romanului lui Bulgakov.

Pentru a simți mai bine atmosfera în care a trăit și a creat scriitorul, artistul a studiat literatura consacrată acestuia și a plecat la Moscova ca să viziteze locurile de referință: Patriarșie prudî, unde începe narațiunea, Ermolaevski cu tramvaie și turnichete, Bronnaia, Spiridonovka etc.

După ce Mihail Brunea a abandonat ingineria, treptat, creația lui la subiectul bulgakovian s-a estompat, s-au accentuat lacunele în desen, unele ilustrații au ajuns chiar în coșul de gunoi, altele au fost dăruite, s-au păstrat doar cele mai reușite. Însă, artistul mai continua căutările și

experimentele în acest domeniu. În 1984, Mihail Brunea a făcut patru măști de carnaval: Woland, Beghemot, Koroviev, Azazello. Apoi ele au fost atașate la o foaie de carton și puse în ramă. Astfel, din anul 1990, artistul începe câteva serii noi de lucrări, originale prin concept, în tehnica proprie similară celei de asamblare. Izvorâte din grafica lui de carte, aceste serii de lucrări în spiritul alegorico-metaforic reflectă atitudinea artistului pentru procesele socioculturale anunțate în anii 1990.

Iar în 1986, Bulgakov nu mai este interzis și Mihail Brunea mult mai rapid și mai sigur a lucrat asupra graficii de carte pentru operele literare apropiate viziunilor sale plastice [302].

„Enigma lui Prometeu" (1985) de Lajosh Mesterházi [411] este o carte delicată și plină de spirit umoristic în reflectarea ironică a mitologiei grecești antice [542]. Graficianul căuta intens punctul de reper. Pentru a obține efectul de „mai multe straturi", artistul întâmplător recurge la cuvintele din vocabularul politic al războiului rece ce se intercalează cu prezentarea evenimentelor mitice. Ca indiciu au servit pseudoseriozitatea, cercetarea pseudoștiințifică, pseudodorința unui autor pseudoutil, inteligibile pentru a transmite contemporanilor evenimentele politice și belicoase preistorice. Zidurile miceniene, Poarta Leilor, intrarea triumfală a lui Hercules cu Prometeu eliberat, mulțimea de soldați, trofeele. Stilul graficii este arhaic, insprirat din arta cretano-miceneană. Se intercalează un ansamblu de anacronisme, seria asociativă care introduce în atmosfera cărții, subliniind și accentuând detaliile textului. Vedem o navă de război antică, după pânză întrezărim o navă modernă încărcată cu arme. La prima vedere, nu înțelegem că sunt rachete aproape invizibile din amforele pictate. Un centaur în ochelari de soare, o șapcă și o geacă „a lá Comandos", cu o armă de asalt. Absolut inobservabilul un ofițer KGB stând cocoțat pe marginea bordului. Printre corpurile aproape nude ale femeilor cretano-miceniene apare o masă cu o mașină de scris și alături un scaun de birou cu un singur picior. Pare că autorul, ca martor, s-a retras pe o clipă și este pe cale să se întoarcă ca să-și completeze raportul ... Ca și în textul cărții detaliile anacronice nu sar în ochi și în ilustrații aceste detalii, la prima vedere străine, sunt invizibile.

Un alt exemplu de căutare a principiilor de unificare a subiectelor divergente în ilustrații a fost cartea de popularizare a științei consacrată istoriei fizicii. Cum putem vorbi în același context despre Arhimede și Becquerel?

La mijlocul anilor 1980, Mihail Brunea a găsit un procedeu utilizat și în creația lui ulterioară, alegând un anumit atribut comun, un cip de recunoscut, care va parcurge întreaga țesătură a narațiunii sale grafice imaginare.

În designul cărții „Pe serpentinele fizicii” [134] (1986, 1992) de Ion Holban, Mihail Brunea a recurs la această imagine de legătură a noțiunilor de structură, clădire, zid. În primul rând, în opinia lui Mihail Brunea, denumirea în sine conține o idee de ceva gigantic. Serpentina duce la vârf. Știința este la fel de atotcuprinzătoare ca și fizica, și mai degrabă, ca un edificiu imens. Nimeni nu cunoaște o altă construcție ca Turnul Babel. Mai departe asociațiile se completează de la sine. Edificiul este construit din blocuri de piatră, cărămizi: cărămizile Universului. Cărămida Universului este atomul. De aici pornește fizica. Turnul Babel simbolizează tendința spre *Înalturi* cu spațiu și arhetipuri. Fiecare nouă descoperire științifică este o cărămidă din clădirea științei. Se întâmplă că o nouă descoperire distruge vechile credințe consacrate. Dialectica construcției și distrugerii. În ilustrațiile la cartea lui Holban chipurile fizicienilor ca Hendrik Lorentz sau Albert Einstein și Hermann Minkowski capătă rol de actori sau devin personajele unei povești fantastice. Toate atributele lor ajung ca la Salvador Dali la plastica ceasului lichid sau la alte transformări legate de concepțiile fizicienilor, creând situații care permit de la distanța timpului prezent să conștientizăm rolul lor în știința universală. „Desigur, acestea nu sunt desene didactice și din ele nu putem învăța fizica, însă ele indirect ne ajută să clarificăm anumite lucruri legate de concepția despre lume”, consideră artistul.

În 1989, a fost editată „Lauda prostiei” de Erasmus din Rotterdam [103], una dintre primele cărți moldovenești publicate în grafia latină. Desigur, avem prilejul să comparăm grafica de carte creată de Mihail Brunea cu a lui Ilia Bogdesco din anii 1970 pentru „Lauda prostiei” sau să căutăm prototipuri morfologice în istoria artelor universale. Fiecare exemplu reflectă viziunile timpului său. În caracterul asociativ ilustrațiile create de Mihail Brunea se apropie mult de afișul satiric, însă inteligența conceptuală le deosebește mult de alte opere din acest domeniu. Alături de imagini mari alegorice din șmuțtitluri imagini mici de schelete, ca și măscăricii sau bufonii, erau niște elemente ce legau rândul lui vizual de cel autentic, adică al lui Hans Holbein precum și de acele idei eshatologice ce frământau mințile în pragul războaielor religioase, legate de cele șapte păcate capitale: „Lenevia”, „Dezmățul”, „Invidia”, „Lăcomia”, „Ura”, „Avariția”, „Orgoliul”. Mai multe elemente din aceste compoziții le regăsim în subiectele politice ce ilustrează dogmatismul sovietic din anii 1970 și cultul lui Brejnev, regăsite în grafica de carte a lui Mihail Brunea cu primele comploturi din ceea ce a devenit ulterior seria „Odă birocratului”.

În afara celor brejneviene, artistul a mai creat prin anii 1987-1988, lucrări ca ilustrații pentru cartea sociologului Vladimir Cicilimov „Perestroika deiatelinosti hoziaistvennîh rukovoditelei” [470], primul exemplu în arta sovietică de ilustrare a literaturii de gen publicistic. În 1989, pentru prezentarea grafică a acestei cărți i s-a decernat diploma de graul I la concursul

„Arta cărții” din RSSM și, în același an, diploma de gradul II la Concursul Unional de la Moscova. Ilustațiile nu erau legate direct de conținutul cărții, ci erau rodul propriilor sale idei despre decăderea morală, economică și politică a societății. Unele compoziții au fost create prin anii 1975-1976. Asemenea idei se resimțeau și în ilustrațiile cărții „Eu, robotul” de scriitorul american Isaac Asimov [270]. Așadar, procesele socioculturale nu apar întâmplător în centrul atenției lui Mihail Brunea.

La genul fantasticii sociale se referă „Gândacul în furnicar” de Frații Strugațki (1991), care poate fi citită și analizată pornind de la subiecte simbolice. De fapt, pentru artistul plastic Mihail Brunea toate genurile ar prezenta un interes, cu excepția celor ce produc plictiseală sau ajung la experiențe [534]. Grafica de carte semnată de Mihail Brunea reprezintă un exemplu fără precedent al tratărilor plastice moderne ale proceselor sociale și istorico-culturale, ce impresionează prin expresia imaginarului și cuget socratic.

Experiențe de ilustrare a literaturii științifice se atestă și în creația lui Stefan Sadovnikov. Din perioada anilor 1980 artistul plastic Stefan Sadovnikov se preocupă de grafică de carte. În acest domeniu artistul a reuşit să abordeze diverse genuri de literatură: poezie, proză, literatură ştiinţifică [418] etc. Potrivit subiectelor ilustrate, tehnicile grafice abordate de către graficianul sunt: creionul, pixul, guaşa, inclusiv și tehnicile computerizate. Partea forte a ilustrațiilor sale constă în apelarea artistului la principiile plastice legate de semn și simbol. Analizând ilustrațiile de carte semnate de artistul plastic Stefan Sadovnikov, observăm o gamă largă de simboluri și metafore alegorice create de artistul în baza diverselor principii de aglutinare, interferențe de forme și linii plastice, specifice mai cu seamă gândirii artiștilor din domeniul sculpturii. Combinând în mod plastic figura umană cu obiectul, artistul personifică ideile de casă, oraș, muzică, poezie și dragoste. Imaginea artistică apare ca o chintesență a relațiilor personajului uman cu obiectul. Astfel, în mai multe ilustrații create de către artistul plastic Stefan Sadovnikov, obiectele neînsuflețite au căpătat viață și trăsăturile identice caracterului și spiritului uman.

Din perioada anilor 1980 Stefan Sadovnikov se preocupă de grafică de carte și de revistă. În acest domeniu artistul a reuşit să abordeze diverse genuri de literatură: poezie [454], proză, literatură ştiinţifică [538] etc. La fel şi tehnicile de lucru Stefan Sadovnikov le alege potrivit subiectelor ilustrate: creionul, pixul, guaşa, inclusiv cele mai moderne principii ale graficii la calculator. Prin intermediul graficii computerizate Stefan Sadovnikov a semnat mai multe coperți de cărți. Artistul le percepe ca emoții aparte, astfel potrivit ideilor sale coperțile sale trebuie văzute ca emoții.

Partea forte a ilustrațiilor semnate de Stefan Sadovnikov constă în apelarea de către artistul la principiile plastice legate de semn și simbol [455]. În acest domeniu Stefan Sadovnikov adesea utilizează varianta dialogală a reflectării subiectelor. Accentuând aspectul dublu al lucrurilor, imaginile grafice având două personaje principale, care imaginar și ideatic pot fi asociate unul cu altul. Astfel, în plan simbolic, compoziția ilustrației completează și accentuează cele două fațete ale esenței lucrurilor și personajelor ilustrate. Unite într-o compoziție ca și cum construită din două subiecte sau planuri aproape egale ca dimensiuni, chipurile se identifică reciproc și curg sau se pictează, unindu-se plastic unul cu altul [534]. Obiectul și subiectul devin două fațete ale unui întreg, lucrurile devin personaje sau părțile lor componente și invers. Adesea abordate de către plasticianul Stefan Sadovnikov, asemenea metamorfoze artistice ale relațiilor între formele antropomorfe, zoomorfe, fitomorfe și avimorfe, accentuează linia valorică a cugetărilor autorului despre importanța și starea lucrurilor în civilizația actuală, despre căutările identitare și rostul acestora. Linia și forma, semn și simbol, culoare și nonculoare se apropie atât în esența lor semantică, cât și ca mijloace artistice.

Printre primele sale încercări în domeniul graficii de carte se remarcă ilustrațiile și coperta cărții de Abraham Nudelman despre istoria monedelor în regiunea pruto-nistreană [418]. În această lucrare artistul și-a permis să „glumească” creând o schiță de monedă în care să apară portretul autorului monografiei combinat ca în imagini ale cărților de jucat cu autoportretul autorului ilustrațiilor. Astfel, într-o concepție creativă a operării cu ideile despre timp și spațiu abordat în carte, această schiță de monedă tip Ianus cu două fețe ne „zâmbește” prin chipurile autorilor create în stilistica arhaică care nu se deosebesc mult de imaginile de pe modele din epoca anunțată în titlul monografiei, și sugerează gânduri și idei despre noi repere ale esteticii transcendentale. Iar dacă e să amintim titlul lucrării de licență a lui Stefan Sadovnikov, vom vedea că ipoteza noastră are la bază și alte temelii logice, deci subiectul cărții ilustrate era foarte apropiat gândirii artistice ale autorului.

Semnul numismatic nu este unica sursă de cercetare și inspirație în creația artistului Stefan Sadovnikov în domeniul graficii de carte, însă alături de realizările și însușirile sale picturale și scenografice i-a servit ca punct de reper pentru următoarele creații grafice. Astfel, atât elementul dinamic și ritmul compozițional, cât și trecerile de la aspect pictural la pur grafic se observă mai cu seamă în designul coperților semnate de artistul. Caracterul istoric și nostalgic al reprezentărilor adaugă imaginilor nuanțe cognitiv-educative, ce sugerează cititorului noi subiecte de analiză, mai complexe și mai importante.

Recent între 16 și 28 februarie 2021 la Moscova, în Casa-Muzeul de Stat „Aleksei Tolstoi” a avut loc expoziția personală a operelor grafice semnate de artistul plastic Stefan Sadovnikov. E semnificativ că această expoziție a fost întitulată „Simboluri”, sperăm că acest titlu a apărut în urma discuțiilor noastre online cu artistul, însă concepția acestui titlu pare spontană doar la prima vedere. Considerăm că semne și simboluri plastice au apărut în creația lui Stefan Sadovnikov deloc întâmplător, iar artistul le mai percepe și la nivel de forme de reflectare a ideilor sale [455]. Dacă e să analizăm grafica de carte și de revistă semnată de Stefan Sadovnikov alături de operele sale din alte domenii vizuale și plastice, vom observa prezența principiilor suprarealiste de abordare a intuitivului și inconștientului în combinație cu cele abstracte, tipice și gândirii artistice poetice. Nu trebuie să omitem că Stefan Sadovnikov mai practică poezia și alte genuri ale scrierii literare, publicând creația sa din acest domeniu [454].

Analizând ilustrațiile de carte semnate de artistul plastic Stefan Sadovnikov, observăm o gamă largă de simboluri și metafore alegorice create de artistul în baza diverselor principii de aglutinare, interferențe de forme și linii plastice, specifice mai cu seamă gândirii artiștilor din domeniul sculpturii. Combinând în mod plastic figura umană cu obiectul, artistul personifică ideile de casă, oraș, muzică, poezie și dragoste, accentuând astfel problemele esenței lucrurilor și valorilor existențiale. Imaginea artistică apare ca o chintesență a relațiilor personajului uman cu obiectul. Astfel, în mai multe ilustrații create de către artistul plastic Stefan Sadovnikov, obiectele neînsuflețite au căpătat viață și trăsăturile identice caracterului și spiritului uman. Umanizând obiectul și transformându-l în simbolul asociat, artistul reușește să găsească forme, linii, compoziții și configurații plastice inedite, utilizând cele mai simple materiale și tehnici de creație și expresie artistică: tușul, pixul, creionul simplu și guașul.

Generalizând cele expuse, constatăm în creaţia artiştilor remarcaţi o cultivare a gândirii plastice – de la reflecţii concrete spre evocare a generalului; de la analiză la sinteză; de la aprecierea obiectivă a caracterului subiectului şi fenomenului la o tratare şi interpretare personală, mai subiectivă, spre abordarea mai largă a formelor convenţionale – fapte preponderent specifice proceselor dezvoltării artelor plastice moldoveneşti din perioada nominalizată. În condițiile așa-zisei restructurări, patosul caracteristic operelor create imediat după război, în linii generale, dispare, fiind înlocuit treptat de aspectul emotiv, liric şi dramatic. Se mai temperează ulterior şi talazurile euforiei de după război. Odată cu distanţarea de evenimentul propriu-zis, a apărut posibilitatea ca autorii mai obiectiv și cu cuget rece să analizeze subiectul tematic. Astfel, în lucrările multor artişti s-au făcut resimţite anumite amprente ale sentimentalismului voit (liric şi naiv sau auster şi raţional).

Către sfârşitul anilor 1980, începutul anilor 1990, în arta grafică moldovenească se observă intensiv căutările de creaţie a maeştrilor în domeniul graficii satirice şi afişului publicitar, inclusiv și designului poligrafic.

5.5.5.5. Concluzii la Capitolul 5

În perioada anilor 1970-1980, ilustrarea operelor literare pentru copii a devenit obiectul separat al preocupărilor artiştilor şi una dintre realizările de forță ale graficii de carte moldovenească din acea perioadă. Subordonând materialul plastic tipului de ediție, artiștii experimentau tot mai liber şi se bazau pe accentuarea planului emotiv, valorificând prin diverse tehnici partea convențională, simbolică a reflectării conținutului.

În urma cercetărilor efectuate, utilizând cele două principii de analiză a narațiunii şi simbolului a operei de grafică de carte (cel compozițional sau formal-stilistic şi cel interpretativ), observăm mai amplu legătura între procedeele artistice şi aspectul semantic al imaginilor artistice.

Structurarea operelor de grafică de carte moldovenească pe principii tehnice, compoziționale şi semantice oferă noi soluții practice de gândire artistică şi analitică sau de cercetare. Fiecare dintre principiile nominalizate adesea, însă nu de regulă, poate servi drept factor unificator sau dominant pentru celelalte. Găsim exemple de opere de diferite conotații semantice create în aceeaşi tehnică sau având acelaşi principiu compozițional, observăm aceeaşi gândire compozițională în cadrul ilustrării operelor de diferite genuri literare, executate în tehnici variate etc. Iar edițiile repetate ale operelor literare permit să nuanțăm tendințele sau preferințele estetice ale artiștilor marcanți din domeniul graficii de carte.

Generalizând cele expuse, constatăm în creaţia artiştilor remarcaţi o cultivare a gândirii plastice – de la reflecţii concrete spre evocare a generalului; de la analiză la sinteză; de la aprecierea obiectivă a caracterului subiectului şi fenomenului la o tratare şi interpretare personală, mai subiectivă, spre abordarea mai largă a formelor convenţionale – fapte preponderent specifice proceselor dezvoltării artelor plastice moldoveneşti din perioada nominalizată. În condițiile așa-zisei restructurări, patosul caracteristic operelor create imediat după război, în linii generale, dispare, fiind înlocuit treptat de aspectul emotiv, liric şi dramatic. Se mai temperează ulterior şi talazurile euforiei de după război. Odată cu distanţarea de evenimentul propriu-zis, a apărut posibilitatea ca autorii mai obiectiv şi mai rațional să analizeze subiectul tematic. În lucrările multor artişti s-au făcut resimţite anumite amprente ale sentimentalismului voit (liric şi naiv sau auster şi raţional).

Către sfârşitul anilor 1980, începutul anilor 1990, în arta grafică moldovenească se observă intensiv căutările de creaţie a maeştrilor în domeniul graficii satirice şi afişului publicitar, inclusiv și designului poligrafic.

6. VALORI ARTISTICE ALE GRAFICII DE CARTE MOLDOVENEȘTI ȘI PROCESUL EDITORIAL ÎN PERIOADA POSTSOVIETICĂ. IMAGINEA ARTISTICĂ ȘI SIMBOL ÎN ILUSTRAȚIILE DE CARTE PRELUCRATE LA CALCULATOR

6. Valori artistice și tendințe de regres în grafica de carte moldovenească după anii 1990

În perioada postsovietică s-a lansat problema dreptului de autor în cadrul procesului editorial din Republica Moldova, care complică cercetarea aprofundată a acestui gen. Fiindcă o bună parte de ilustrații de carte au fost editate fără să fie incluse numele artiștilor. În mai multe cazuri, editorul se manifestă și ca unicul autor al produsului poligrafic.

Comenzile de la începutul anilor 1990 erau puține și artiștii le calificau ca lipsite de interes, ridicole și frauduloase, pe lângă cele de stat din perioada sovietică, modeste, dar sigure în comparație cu ilustrațiile din cărțile apărute la editurile private. Mulți graficieni, ca spre exemplu Mihail Brunea, trebuiau să se rupă de obiceiul vechi, deja transformat într-un mod de viață, al gândurilor serioase și complexe și să caute noile modalități de a-și aplica talentul. Această perturbare s-a produs chiar atunci când mulți artiști maturizați în cadrul sistemului sovietic deja au simțit puterile lor creatoare, și-au dat seama că pot face multe și deja au dezvoltat propriile metode artistice.

Unii artiști n-au considerat că trebuie să treacă la noile posibilități tehnice pe care le-a oferit timpul și noile condiții editorial-poligrafice. Astfel, graficiana Elena Leșcu [84, p. 143; 174, pp. 88-89] și-a găsit inspirația nu în variatele posibilități tehnice ultramoderne, ea nu a trecut la grafica computerizată sau la alte tehnologii mixte ce marchează progresul tehnic al procesului artistic din prezent. Or, atitudinea ei față de părerea publicului larg și, în special, a cititorului mic are un temei conceptual demn de apreciat. Artista tinde să valorifice grafica de carte executată manual. Într-o epocă pragmatică și calculată, oarecum e straniu să mai descoperim personalități creatoare care pot crea pornind din suflet, care exclud alte substituții și consideră că doar mâna este cea care redă cele mai tainice și subtile adieri ale sufletului uman. Aceste idei, de a nu exclude definitiv lucrul manual, mai persistă în mediul artistic din perioada postsovietică. Deocamdată, cea mai progresistă pare a fi ideea univesalizării, adică utilizarea la maximum a cunoștințelor și metodelor clasice, manuale, în combinație cu perfecționarea abilităților de lucru cu tehnică și calculatorul, ceea ce au reușit să abordeze artiștii Lică Sainciuc, Mihail Bacinschi, Simion Zamșa, Luminița Ermurache și Alexandru Ermurache etc.

În 1992, Sala de expoziţii a UAP a găzduit expoziţia personală a graficianului Grigory Bosenko [65, p. 6]. Grigory Bosenko a propus spre atenţia publicului miniatura grafică, ilustraţia de carte, grafica de şevalet, pancarta, ex-librisul, foile caligrafice etc. Aceste lucrări, în particular, ex-librisul şi serialul „Pour Feliciter" (grafică de felicitare), sunt executate cu rafinament stilistic şi dexteritate profesională. Important este aportul acestui grafician în sfera istorică şi artistică a graficii de carte. Limbajul lui, mai apropiat de cel al designerului, decât al graficianului de șevalet cu forme și configurații precizate, reduse la un principiu personal, într-o cheie modernă este raportat la capodoperele din istoria artelor medievale și contemporane.

În contextul compartimentului „Grafică" al expoziţiilor din anii 1990, s-a profilat din ce în ce mai pronunţat măiestria de acuarelist a lui Ion Moraru [230, p. 6], se ştie că artistul a ilustrat peste 50 de cărţi pentru copii şi adulţi. Creaţia lui îmbină forţa creatoare cu impresiile pe care-i oferă natura. Talentul caligrafic tot mai activ îl manifestă graficianul Alexandru Macovei. Astfel, avem prilejul să comparăm ilustrațiile lui la „Meșterul Manole" cu cele ale lui Ilia Bogdesco și Eudochia Zavtur.

Expozițiile personale ale lui Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Isai Cârmu, Emil Childescu, Vasile Movileanu, Simion Zamșa, Elena Karacenţev, Elena Garştea, Vladimir Smirnov [531], Eduard Maidenberg reflectau și evoluția graficii de carte în creația acestor autori.

Literatura științifică și cea pentru copii l-a preocupat și pe graficianul Vladimir Smirnov. După absolvirea actualului Colegiu Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală", clasa profesorului Valentin Koreakin, Vladimir Smirnov a colaborat cu editurile „Literatura Artistică", „Lumina" și „Știința". Autorii preferați ai graficianului sunt Mark Twain [459] și Arthur Conan Doyle.

Printre lucrările anilor 1992-1999 se remarcă cele cca 200 de coperți create pentru colecția „Biblioteca Școlarului" a Editurii „Litera", care a fost creată de către graficianul Isai Cârmu, sub influența tendințelor postmoderniste ale artei universale. În urma propunerii directorului editurii Anatol Vidrașcu, de a prezenta artistic colecția, graficianul l-a rugat insistent să nu încheie niciun contract cu alți artiști. Dându-și bine seama că întreaga colecție va fi formată din mii de cărți, și că îi va fi imposibil să pună în aplicare tehnica clasică a stampelor, Isai Cârmu a decis să treacă la tehnica de pictură, pe care a dorit s-o abordeze încă în timpul epocii sovietice. Dar atunci autorul nu găsea opțiuni de imprimare și de suprapunere a textui negru sau alb pe un fundal pictural. Printre primele, a apărut coperta pentru cartea lui Marin Preda „Cel mai iubit dintre pământeni" (1990). Mai departe au fost ilustrate cărțile „Sărmanul Dionis" (1995) de Mihai Eminescu, „Răscoala" (1998), „Ion", „Ciuleandra" și „Pădurea spânzuraților"

de Liviu Rebreanu, „Baltagul” (1996) de Mihail Sadoveanu și multe altele. Mai târziu, pe rafturile librăriei „Scripta” și ale mai multor librării coperțile acestor cărți arătau ca o adevărată feerie. Artistul a recunoscut că aceasta nu a fost o invenție proprie lui, astfel de prezentări el întâlnise în timpul călătoriilor în străinătate, și totuși el a fost mândru de colecția sa, conștientizând că în altă modalitate n-ar fi fost în stare de a concepe coperți măcar și pentru cincizeci de cărți [164, p. 3]. O nouă linie de colaborare cu această editură ne deschid ilustrațiile create de pictorița Galina Vieru.

Un set de cărţi semnate de scriitori autohtoni consacraţi a fost editat de Ministerul Educaţiei, Tineretului şi Sportului, în comun cu Ministerul Culturii şi Turismului, în 2008. În jur la 44 de titluri de carte, apărute la editura „Cartea Moldovei”, au fost lansate într-un timp scurt. Printre autori se regăsesc nume ca Emilian Bucov, Liviu Deleanu, Arhip Cibotaru, Vladimir Beşleagă, Victor Teleucă, Anatol Ciocanu, Pavel Boţu, Elena Damian, Ana Lupan, Petru Zadnipru, Ariadna Şalari ş.a. Pentru prima dată literatura autohtonă a fost supusă unei sistematizări riguroase, aproape tot ce s-a editat anterior având o valoare extraliterară. Operele cuprinse în această colecţie au fost selectate după criterii artistice şi estetice, cu implicarea specialiştilor de la Academia de Ştiinţe. Ilustrate de pictorul şi graficianul Eudochia Zavtur, cărţile conţin repere critice şi note biografice, însoţite de fotografii din arhiva personală a scriitorilor. O perlă a colecţiei o constituie „Letopiseţul Ţării Moldovei” (2012), la care s-a lucrat jumătate de an pentru a atinge o maximă corectitudine a textului şi pentru ca design-ul să corespundă stilului epocii. Colecţia prevedea şi o serie de cărţi ilustrate color, destinate elevilor claselor primare şi copiilor de la grădiniţe [570].

Cărțile de citire și gândire de Spiridon Vangheli, semnate de Eduard Maidenberg [246], au continuat valoric realizările anterioare ale lui Lică Sainciuc și Isai Cârmu în domeniul ilustrării cărților pentu cititorii începători. Cu talentul original, măiestrie și gândire plastică deosebită, Eduard Maidenberg a ilustrat 250 de opere ale autorilor din 50 de țări ale lumii, printre care se remarcă: „O mie și una de nopți”, febulele lui Ivan Krîlov, parabolele lui Hodja Nasreddin, operele lui Esop și Plutarh, miturile Greciei Antice, legende biblice, indiene și moldovenești, viața și opera personalităților din istoria universală, știință și cultură. Astfel, avem prilejul să analizăm în comparație creația lui Eduard Maidenberg și cea a altor graficieni moldoveni și străini.

La Salonul Național de carte, Cluj-Napoca, România, 1993, Oleg Cojocari a fost menționat cu Premiul pentru cea mai bună grafică de carte. În 2015, la Salonul internațional de

carte pentru copii din Chișinău, artistul a fost distins cu Premiul pentru cea mai bună ilustrație în original, la cartea de Konstantin Vasilioglu „Bukvalik”, 1996.

Ilustrațiile la cartea lui M. Zloteanu „Poveste de toamnă” (1992, hârtie, temperă, tuș) semnate de Oleg Cojocari, reflectă altă abordare liniară. Contururile tuturor elementelor compoziționale accentuate în tuș de plasticianul Oleg Cojocari se apropie de stilul decorativ al schițelor pentru vitralii cu inserții color în temperă, adaugând imaginilor din ilustrațiile la „Poveste de toamnă” de M. Zloteanu o stare discretă a capodoperelor medievale ca și cum distanțate de goticul lanceolat și apropiate de sistemul bizantin al formelor și volumelor, care e mai aproape culturii autohtone.

Analizând ilustrațiile cărților semnate de graficianul Oleg Cojocari, observăm că artistul nu intenționează să accentueze propria manieră în creație, ci caută metode cât mai precise de apropiere de caracterul și tratarea subiectului literar. Varietatea tehnicilor: acuarelă, temperă, tuș, linogravură, acvaforte, combinate sau mixte etc., diversitatea formelor de aplicare tehnică: decorativă, realistă, adesea îmbogățite de contururi liniare, se evidențiază prin caracterul scrupulos, ajurat, iluzoriu al detaliilor minuscule, care însă nu lipsesc imaginea de aspectul monumental și somptuos. În desenele semnate de graficianul de carte Oleg Cojocari (E. Postică „Cine face așa?”, 2007, hârtie, tuș), bogăția detaliilor și facturilor înlocuiește elementul tonal, al contrastelor, facturile decorative având adesea și rolul umbrelor.

Picturalul portretului Maitreyi de pe coperta cărții semnate de Mircea Eliade descoperă cu totul alte abilități ale artistului plastic Oleg Cojocari, manifestate în grafica și pictura lui de șevalet, în lucrările expuse la expozițiile naționale și internaționale organizate de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Astfel, avem prilejul să studiem varietatea abordărilor observate pe parcursul evoluției creative ale lui Oleg Cojocari de la cele apropiate de principiile narative până la abstracții grafice și picturale, marcate de diverse nuanțe spațiale și dinamice.

În condiții de criză, mai mulți artiști reușesc să aducă un suflu modern, cu încărcătură spirituală în domeniul ilustrării cărților din perioada postsovietică. Dacă analizăm continuitatea edițiilor repetate ale cărților, una dintre ultimele ediţii ale „Poveştii lui Aliman” de Grigore Botezetu este cea realizată în 1992 şi ilustrată de Emil Childescu. De fapt, în arta moldovenească, o atenție deosebită pentru tehnica acuarelei apare prin anii 1980. În galeria de tablouri din Tighina, la începutul anilor 1980, va avea loc şi „Prima expoziţie republicană de acuarelă” [395]. Ilustraţiile executate în tehnica fină a acuarelei pe hârtie denotă înalta măiestrie şi talentul lui Emil Childescu. Transparenţa acuarelei şi stilizările spontane, orientate spre un decorativism sau chiar un geometrism sculptural, specifice stilului din perioada matură a creaţiei

lui Emil Childescu, se prezintă în toată varietatea lor atenţiei cititorilor. Povestea „grafică” începe cu o primă imagine a personajului de pe copertă, ilustrează fiecare scenă din carte şi, în sfârşit, se încheie cu imaginea de pe versoul coperţii, prezentând în mod scenografic narațiunea, descrierea și toată calea plină de aventuri pe care o parcurge protagonistul. Imaginea stăpânului podului de aur este specifică la Emil Childescu, întreaga lui figură semănând cu un munte, ce poate crea un obstacol în cale, fiind una hiperbolizată și adusă la rang de simbol. Pe când *triada* lui Emil Childescu ia forma a trei călăreți, cel din mijloc îmbrățișând și camarazii, făcând trimitere la imaginea sinuoasă a podului de aur în varianta lui Boris Nesvedov, în care personajul principal este reflectat aidoma.

Ilustrațiile în acuarelă create de Vasile Movileanu pentru această carte, executate în maniera lui preferată pe foaie umedă, aduc o impresie de spontaneitate și redau reușit măiestria autorului și atmosfera situației, a momentului trecător și irepetabil. Acuarela cu tehnicile sale diafane în interpretarea artistului creează o atmosferă cu totul deosebită în care spectatorul este tentat să simtă o încărcătură, emoțională puternică. Despre aceasta vorbesc și cele două ilustrații la „Povestea lui Aliman, feciorul lui Verde-Împărat” care pot fi analizate ca o continuare iconografică a imaginii haiducești din basmul autohton, pornită de către Boris Nesvedov.

Iaroslav Oliinîk, executând designul cărții antologice *Apa tinereților*, semnificativă prin genericul său și care include „Povestea lui Aliman”, a utilizat doar elementele de decor, frontispicii, vignetele etc. Am văzut că Boris Nesvedov adesea unea ilustrația cu decorul, iar în grafica lui decorul a servit drept suport pentru imaginea ce reflecta tema centrală a textului. Or, Iaroslav Oliinîk operează doar cu decorul, evitând ilustrațiile, dar accentuând și valorificând decorul primelor cărți religioase moldovenești care, de fapt, i-au inspirat pe toți graficienii de referință. Însă, în aceste ilustrații se observă că autorul operează mult cu grafica la calculator.

Aşadar, interferenţele viziunilor narative şi simbolice ale ilustratorilor de carte autohtoni îmbogăţesc mesajul de bază al „Poveştii lui Aliman, feciorul lui Verde-Împărat”, demonstrând talentul, erudiția și preferințele lor estetice și de gen, derivate și din particularități și tendințe specifice timpului în care au creat. Asemenea exemple de comparație a metodelor de ilustrare ale cărților apărute în ediții repetate ținem să continuăm în următoarele cercetări.

În perioada 1993-2000, Gheorghe Vrabie a exercitat funcţia de cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie şi Teoria Artei al Academiei de Ştiinţe a Moldovei. Astfel, în 1993, 1997 coperta anuarului „Arta” a fost executată de graficianul Gheorghe Vrabie [54, 55].

După aceasta, artistul n-a mai lucrat activ în domeniul graficii de carte. Iată doar câteva nume de autori la care a muncit plasticianul: Vasile Vasilache [248], Nicolae Florea [114],

Dumitriţa Paladi. Mai mult s-a preocupat de machetarea cărților ilustrate de Dorina Cojocaru-Vrabie, în care prezența unor influențe compoziționale și plastice ale creației grafice a lui Gheorghe Vrabie este evidentă. Experiența comună de prezentare grafică ei au avut-o încă în 1979 [145].

Până la sfârșitul vieții sale, Gheorghe Vrabie rămânea un bun prieten al scriitorilor și un colaborator al scrisului de valoare [184, pp. 141, 143]. Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gheorghe Vrabie, demonstrează sinteza și evoluția preferințelor sale tehnice și estetice, în care se evidențiază elementele și trăsăturile artei românești vechi, populare, moderne și contemporane. Prin creația sa artistul a reabilitat nuanţa, simboluri etnice autohtone, descătuşând compoziţia şi descărcând linia de materialitate. Creația lui Gheorghe Vrabie servește drept exemplu al caracterului de sinteză al artei contemporane care, în esența sa, pune accentul pe viziuni individuale și neagă aderarea la un stil unic.

Elementul simbolic prezent în opera lui Mihai Eminescu, Franz Kafka sau eposul literar universal este resimțit în creația autorilor moldoveni prin valorificarea noilor tendințe de eliberare și căutare a chintesenței formale și plastice a imaginilor artistice.

Lucrând la ciclul de ilustrații pentru „Scrisoare către tata” de Franz Kafka, Alexei Colîbneac s-a inspirat din arta expresioniștilor germani de la începutul secolului al XX-lea, dar și altor aderatori și precursori ai acestui stil. În opinia lui Alexei Colîbneac, Franz Kafka a căzut victimă acestui expresionism, drept consecință a căruia și în prezent are loc o dezumanizare a artei ca atare [35]. Elementul expresiv, precum și cel simbolic devin principalele caracteristici ale operelor artiştilor plastici moldoveni.

În 2007 a ieşit de sub tipar romanul-misterii *Смерть кукушки или Мониторинг Верховного комиссара*/„Moartea cucului sau Monitorizarea comisarului suprem” (Домбровская 2007, 1-384) de Elea Dombrovskaia. Desenele la această carte Arcadie Antoseac le-a executat în tuş negru. Ilustraţiile şi şmuţtitlurile sunt, preponderent, concepute în formă de portret-simbol. Imaginile de pe copertă îmbină reuşit desenul cu peniţă, tonurile de negru şi alb, combinate cu două culori complementare: albastru şi galben deschis.

În 2008 din partea Uniunii Artiştilor plastici din Republica Moldova şi a Ministerului Culturii Arcadie Antoseac a fost distins cu diploma pentru aportul adus în dezvoltarea artei grafice.

La cea de-a VI-a ediţie a concursului naţional de artă contemporană în cadrul expoziţiei „Autumnala 2010*”,* lucrarea lui Arcadie Antoseac „Motiv autumnal: doi cu flori”, sanguină, tuş

chinezesc pe hârtie, 2009, a fost distinsă cu Diploma Ministerului Culturii al Republicii Moldova. Lucrarea reprezintă o compoziţie ce include în sine alegorie şi simbol.

Spectrul tematic al lucrărilor de şevalet a lui Arcadie Antoseac este foarte variat – de la temele mitologice antice până la cele contemporane. Prin compoziţiile sale autorul propune spectatorului să mediteze şi să ne amintească despre ceea ce este în viaţă mai preţios şi mai bun, ceea ce spiritual îi uneşte pe oamenii. În lucrările lui din jurul anilor 2000 sunt prezentate peisajele Moldovei, în care Arcadie Antoseac reflectă frumuseţea irepetabilă, poeticul şi farmecul ţinutului nostru. La fel de expresive sunt naturile statice şi portretele executate de artist. În mai multe dintre ele a pătruns şi caracterul de simbol.

Penelului lui Arcadie Antoseac îi aparţine seria de tablouri în care el a reprezentat monumentele de arhitectură, partea istorică a capitalei noastre. Mai multe lucrări ale artistului au un aspect alegoric, care în formă de portret, realizat deosebit de plastic, poate concura cu o operă de creaţie sculpturală. Ele ca şi cum ar cere o continuare în întruchiparea plastică tridimensională, proprie sculpturilor de şevalet. Printre acestea vom menţiona şi portrete şi naturi statice, compoziţii figurative, fiecare dintre care are un substrat ideatic cu un pronunţat aspect literar şi care poate fi uşor redat în plan textual, în formă de povestire, poem etc., deci, ele însuşi reprezintă adevărate subiecte tematice. Având o bogată experienţă de ilustrare a cărţilor, artistul se pare că a trecut în altă ipostază de autor al subiectelor literare-imaginare, care pretind la o „ilustrare” prin text. Și unii autori, poeți, ca Tatiana Zaharova-Oprea, reușesc să observe particularități specifice creației lui Arcadie Antoseac. Astfel apar noi ediții de cărți, elegante prin formă și conținut [349].

De fiecare dată, prezentând o concepţie şi o tratare deosebit de originală, Arcadie Antoseac reuşeşte să pătrundă în subiectul cărţilor pe care le ilustrează. La fel de original el creează lucrările sale de şevalet în domeniul picturii sau graficii. O latură importantă a creaţiei sale reprezintă schiţele pentru tablouri în ulei executate în tuş cu utilizarea pensulei. Ele pot fi uşor transformate în schiţe grafice sau în lucrări originale cu utilizarea materialelor „moi” (sanguină, sous, cretă albă etc.). Fiecare compoziţie el o verifică din punctul de vedere al secţiunii de aur, desenând deasupra o plasă liniară. Acest secret îi permite să fie foarte precis în lucrul asupra schemelor compoziţionale, evitând greşeli de orice gen. Logica amplasării petelor de culoare şi utilizarea liniilor grafice este specifică atât lucrărilor din domeniul graficii, cât şi celor de pictură semnate de Arcadie Antoseac. Metoda de gândire a artistului este filosofică, conceptuală, cu o tentă de romantism şi, totodată, foarte argumentată şi chibzuită logic, elaborată pe parcursul mai multor ani. Mai departe şi în prezent aceasta doar se perfecţionează şi se

amplifică cu orice experienţă nouă. Treptat, în lucrările lui au pătruns elementele folcloric şi rustic susţinute de aceleaşi doze de romantism şi expresivitate specifice etapelor timpurii ale creaţiei sale. Considerăm că romantismul artistului se trage din experienţa poetică a lui Arcadie Antoseac, care şi în prezent rămâne o latură intimă a creaţiei sale. Cu regret, poeziile sale el le creează fără a le prezenta şi altor iubitori de liric şi frumos.

Opere de rezonanță și de referință în planul studierii liniilor arhetipurilor și prototipurilor morfologice în cadrul procesului de ilustrare a cărților, servesc acele consacrate operei lui Ion Creangă „Povestea Porcului” și „Soacra cu trei nurori”, ambele ilustrate de Ana Evtușenco în 1996. Aceste lucrări pot fi analizate alături de ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco și Filimon Hămuraru, dar se evidențiază mai ales prin finețea și umorul deosebit de prietenesc, fără nicio doză de răutate, în care mișcarea personajelor amintește de jocul actoricesc. Având un pronunțat caracter scenografic al desfășurării liniilor narative, ilustrațiile Annei Evtușenco pentru aceste cărți în toată amploare reflectă nuanțele psihologice și metaforice ale conținutului textual. Expresiile coloristice ating cele mai diverse aspecte ale spontaneității plastice, finețiі și transparențelor acvareliste. La fel de interesante și originale sunt imaginile și caracterele artistice inițiale la creația literară pentru copii a lui Ion Hadârcă.

O latură dintre cele mai complexe o constituie cea a literaturii didactice: abecedare de Ecaterina Cojuhari și alți autori, cărțile didactice și metodice consacrate istoriei, culturii și tradițiilor poporului ucrainean, manuale pentru școlile cu predare în limba rusă sau ucraineană. Ilustrațiile pentru aceste cărți servesc drept exemplu de lucru cu textele cărților de asemenea specific și demonstrează din plin diapazonul posibilităților plastice ale artistei în lucru cu tematică variată, de la etnică și istorică spre cea patriotică, cu un conținut educativ etc.

Fie o poveste sau proză, poezie lirică sau materialul didactic, Anna Evtușenco întotdeauna găsește soluții plastice potrivite pentru orice gen literar. Capacitatea de a opera cu diverse genuri și domenii plastice, de a trece cu ușurință de la o sarcină plastică și ideatică la cealaltă, abilitatea de a le conferi imaginilor artistice cele mai diferite nuanțe emotive reprezintă latura de forță a creației Annei Evtușenco.

În anii 2000, în Republica Moldova tendințe de valorificare a tehnicilor grafice devin mai pronunțate la nivel de organizare a procesului artistic. În domeniul graficii, în 2002, a fost organizat Simpozionul Internațional „Workshop Paper Art”, organizatorul lui fiind graficianul Simion Zamșa, artistul care a inventat și o serie de tehnici de autor. În 2009, Valeriu Herţa a organizat prima bienală de gravură continuată și în prezent ca o tradiție de bun augur.

Graficienii Simion Zamșa și Elena Karacențev, coautori în domeniul ilustrațiilor de carte, operele cărora făcând parte din colecțiile publice și private din Țară și străinătate. Ambii artiști au beneficiat de o solidă pregătire academică – au absolvit Institutul de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin" din Sankt Petersburg. Deși fiecare maestru are propriul stil creativ, în lucrările lor se identifică o relație și o colaborare stilistică. Uneori, în timp ce proiectează cărți cu prezentare comună, artiștii reușesc să-și combine viziunile și procedeele tehnico-artistice. Astfel, lucrările lor sunt un exemplu unic al creației în tandem. În ultimii ani, drept rezultat al colaborării cu editura „Litera", sub conducerea lui Anatol Vidrașcu și a directorului artistic Vladimir Zmeev, artiștii au reușit să-și perfecționeze concepțiile plastice.

Lucrările lor, realizate în acuarelă și în diverse tehnici grafice, inclusiv tehnicile mixte, creează sentimente neobișnuite, a participării prin contemplație meditativă în cadrul unor fenomene miraculoase. Mulți foști studenți ai lui Simion Zamșa și Elena Karacențev lucrează în tehnici similare, urmând exemplul profesorilor. Simion Zamșa folosește diferite materiale – vopseaua tipografică, uleiul și altele. Operele realizate în tehnica lui de autor deja reprezintă o nouă tendință. Afinitățile tehnice și tehnologice de ordin nonfigurativ sunt suprapuse unei școli puternice realiste abordate de către artiști. Astfel, grafica de carte a maeștrilor formează o legătură între stiluri neoclasice și tendințe artistice noi. Creația acestor maeștri reprezintă un exemplu de abordare plastică manuală, finalizată la un nivel remarcabil cu utilizarea tehnologiilor computerizate. Ca ilustratori de carte iscusiți, artiștii dezvăluie o narațiune proprie bazată pe conținutul cărții, aducând semnificații suplimentare și acționând drept coautori adevărați ai cărții.

La etapa actuală, un interes aparte prezintă grafica lui Lică Sainciuc, Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev, Vitaliu Pogolșa, Arcadie Antoseac, Oleg Cojocari, Ludmila Cojocari, Vladimir Melnic, Vladimir Smirnov, Ion Severin, Roman Coțiuba, Simion Zamşa, Elena Karacenţev, Anna Evtuşenko, Elena Leşcu, Violeta Zabulica-Diordiev, Iurie Brașoveanu, cât și a tinerilor Alexandru şi Luminiţa Ermurache, Andrei Gamarţ, Violeta Dabija, Stela Damaschin-Popa, Oxana Diaconu etc. Perspective noi în ilustrarea creației eminesciene deschid ilustrațiile în tehnica batik-ului create de pictorița Olesea Șibaeva (2009).

Nu fiecare grafician de carte tratează imaginea artistică literară drept o chintesență a cunoștințelor acumulate în domeniul plastic și cotidian. În acest context, creația Violetei Zabulica prezintă un interes aparte. Deosebit de pronunțat această tendință se citește în ilustrațiile graficienei la renumitele „Aventurile lui Alice în Țara Minunilor" de Lewis Carroll [68]. Ilustrațiile la această carte ca și cum se intersectează în spațiu și timp cu remarcabilele

opere din antichitate, renaștere, arta secolului XX, amintind de un adevărat muzeu virtual, în care operele de artă prind viață și interacționează în mod independent. În conștientul cititorului cartea se prezintă ca un fantastic muzeu virtual, în care poți să vizualizezi amintirile proprii despre creația lui Leonardo da Vinci, Rembrandt, Malevich, Picasso, Dali și Esher. Aici chipurile și imaginile din diferite epoci capătă viață și o nouă dezvoltare. Tot designul cărții este subordonat unor reguli neobișnuite de prezentare artistică: pornind de la copertă până la numerotarea textuală a paginilor, nu prin cifre precum deja ne-am obișnuit. Totul este organizat altfel, de la compoziția paginilor de cuprins până la principii de ilustrare și amplasare a textelor. Toate detaliile formează un sistem metodologic neordinar de creare a cărții. Principiul pur tonal este alternat cu cel al culorii, desfășuratele cu ilustrații mari se combină cu imaginile mici, în formă de viniete care prin laconismul lor concurează cu celelalte elemente de decorare a paginilor din carte. Această carte poate fi citită și în format electronic în rețelele de socializare.

Principiul similar de aglutinare în cadrul creării imaginilor ilustrative, însă cu unele nuanțe umoristice sau absurde a fost abordat de pictoriță în prezentarea artistică a poeziilor pentru copii de Edward Lear, „Scrippius Pip", ediție bilingvă (română și engleză) [150] în format unit. Aici imaginile de animale, păsări, pești și insecte îmbrăcate în haine umane într-o logică absurdă, în spiritul textului, sunt unite între ele prin părți separate. Elemente de absurditate textuală se accentuează pe forzaturile cărții prin înfățișarea eroului principal în chip de rață cu aripi de fluture, coadă de pește și urechi de șoarece etc. Cu toate acestea, cartea este creată într-un spirit vizual plăcut și pozitiv. Aceleași emoții pozitive trezește la cititor contemplarea ilustrațiilor cărții lui Alan A. Milne „Ursulețul Winnie-Pooh" [162]. Pe forzaturile cărții este reprezentat un ursuleț care zboară pe aripi ca la albină, ținând un ulcior cu miere. Chipul și înfățișarea lui amintind totodată de imaginea ursulețului din faimosul desen animat din perioada sovietică. Reinterpretate în baza operelor renașterii nordice, concepția și tehnica creării ilustrațiilor din carte evocă în memoria cititorului tablourile pictate în tehnica flamandă, precum și senzația structurilor țesute pe care o produc imagini din goblenele acelor timpuri. Această carte a adus un mare succes artistei. Ca rezultatul creării prezentării artistice pentru această carte, Violeta Zabulica-Diordiev a fost recunoscută drept unul dintre cei mai buni ilustratori ai cărții „Ursulețul Winnie-Pooh" de Alan A. Milne, fiindu-i decernată diploma de Onoare Andersen [482]. De fapt, Premiul în numele lui Hans C. Andersen a fost organizat în 1956 de către Consiliul Internațional al Cărții pentru copii și tineret al UNESCO (în limba engleză *International Board on Books for Young People* – IBBY). Premiul se acordă autorului celei mai bune cărți pentru copii. Începând cu anul 1966, premiul se decernează, de asemenea, și celui mai

bun illustrator. Candidații la acest premiu sunt numiți de către secțiunile naționale ale Comitetului Internațional de Carte al IBBY. Laureaților – scriitorului și artistului plastic – li se decernează medalii de aur cu profilul lui Hans Christian Andersen în timpul congresului IBBY. Pe lângă aceasta, IBBY acordă diplome de onoare celor mai bune cărți pentru copii și tineret dintre cărțile recent publicate în țările membre ale Consiliului Internațional.

În anul 2017 la fel de onorabil au fost menționate ilustrațiile Violetei Zabulica-Diordieva la cartea Claudiei Partole „Lola cea frumoasă" [177]. Posesori dubli ai diplomei de Onoare Andersen în Moldova până în prezent încă nu au fost. Anume în „Lola cea frumoasă" cel mai pregnant s-a reflectat tendința artistei de a combina într-o compoziție diverse materiale și tehnici, spre exemplu, colaj sau aplicație cu utilizarea tapetelor sau bucăților de țesătură. Lipite pe suprafața cartonului de o tonalitate special anticipat, găsită și îmbogățită prin hașurări transparente cu creioane colorate, detaliile mici și fine introduse prin colaje creează o iluzie vizuală inedită.

Violeta Zabulica-Diordiev este o artistă care meditează serios asupra fiecărei etape a demersului său artistic, drept surse de inspirație pentru ea servesc: materii textile, desenele și culorile tapetelor, factura și textura suprafețelor pe care va trebui să apară desenul, nuanțe cromatice pale ale creioanelor sau vopselelor. Însă, cele mai preferate surse de inspirație ale artistei se referă la literatura elegantă, deosebită ca factură și gen, cu umor „englezesc" și logică rafinată, uneori îmbinată cu absurdul [593].

O cu totul altă reinterpretare grafică a imaginilor lumii antice, a evului mediu și renașterii se citește în ilustrațiile grafice pentru cartea „De la facerea lumii citire", cu tălmăcirea poetică a Vechiului Testament de Claudia Partole [176].

În continuarea acestei tematici, dar deja într-o gamă coloristică pastelată au fost editate cărțile „Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski" [98], „Copilăria Părintelui Cleopa" [97], „Copilăria Sfintei Teodora de la Sihla" de Olguța Creangă-Caia [99].

Însă toate aceste lucrări caracterizează o etapă destul de matură a evoluției creației artistei. Iar la început a fost literatura cu caracter didactic și operele autorilor moldoveni. Spre exemplu: *Первая 1000 румынских слов*/„Prima 1000 de cuvinte românești" [353], alcătuită de Alla Zingan, redactată de Maria Mocanu, colaboratorul științific al Centrului Terminologic Național. Pentru această carte a fost utilizată cu totul altă compoziție și arhitectonică, mai multe imagini sunt redate prin siluet. În carte, artista găsește procedee reușite de creare a ilustrațiilor: după principiul registrelor tematice verticale și așa-zisa metoda de amplasare a „imaginii în cadrul imaginii", doar că acea imagine care se pune în mijlocul alteia este de dimensiuni mai

mici. În acest caz, ilustrația din contextul de bază, ce servește drept auxiliară în cadrul compunerii textului oral în limba română, este „prezentată” într-un chenar alcătuit din imagini mici, ce semnifică cuvintele, propuse de către autorii cărții pentru studierea practică a limbii române. Utilizând principiul desfășuratelor, drept bază în rezolvarea compoziției cărții de față, graficiana l-a diversificat împărțind zona de centru în două sau mai multe ilustrații de bază, înconjurate de imagini mici, completând arhitectonica cărții cu desfășuratele liber rezolvate, completate cu registre verticale sau combinând toate aceste principii și procedee conform viziunilor proprii, originale. Toate desenele din carte sunt orientate spre percepția copiilor, se deschid emoțional datorită utilizării de către artistă a liniilor fluide și culorilor calde.

Într-o cheie mai liberă, Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat cărțile poeziilor pentru copii de Petru Cărare „Firicel de iarbă verde” [73], „Eu cresc mare” [72], „Să începem jocul iar” [74]. Toate aceste cărți se prezintă ca o serie unică și sunt create cu ideea de a accentua emoțiile pozitive copilărești, folosind mijloacele tehnologiilor computerizate. Chiar și trăsăturile fețelor micilor eroi din ilustrații sunt pline de bucurie de viață și vesele până la naivitate. În același stil autoarea a executat ilustrațiile pentru cartea „Un abecedar cum găsești mai rar” de Silvia Ursache. În mod similar sunt create ilustrațiile artistei la poveștile românești și basarabene „Dafin și Vestra” [101] și „Ilieș-Mălăieș” [140], editor Silvia Ursache. În aceste cărți principiile narative de abordare a textului sunt îmbogățite prin compoziții dinamice cu redarea chipurilor și caracterelor eroilor. Deși ilustrațiile comportă anumite elemente de stilizare a înfățișărilor eroilor poveștii (zmeul înaripat, drăcușorii etc.), în fiecare ilustrație fiecare erou, inclusiv de animal este înzestrat cu mimică individuală, ceea ce accentuează caracterul emoțional și totodată simbolic al narațiunii. În imagini, atmosfera în combinație cu generalizările și stilizările întreprinse de autoare, prelucrarea tehnică și coloristică a spațiilor și suprafețelor formale amintesc de creația artiștilor prerafaeliți, maniera pointilistă, de factură impresionistă a reflectării peisajului se prezintă original.

La seriile de prezentare artistică a cărților semnate de autorii moldoveni se referă ilustrațiile Violetei Zabulica-Diordiev pentru cartea lui Spiridon Vangheli „Comoara” [247], copertă de Mihail Bacinschi. În acest caz, autoarea abordează o gamă cromatică mai rece, accentuând atmosfera de iarnă din text, utilizând în crearea ilustrațiilor caracterul facturat al materialelor, aducând spațiului din ilustrație trăsături formale utilizate anterior.

Așadar, analizând în mod cronologic procesul de evoluție al viziunilor artistice și principiilor plastice abordate de graficiana Violeta Zabulica-Diordiev, avem posibilitate să urmărim mai detaliat etapele de trecere ale concepțiilor autoarei spre analiza mai complexă a

imaginii artistice literare, spre accentuarea caracterului simbolic din interiorul textelor semnate de scriitorii moldoveni și străini, spre îmbogățirea mijloacelor plastice și compoziționale de prezentare artistică a cărților. Ca grafician de carte și pedagog pasionat, care posedă cele mai variate tehnici, Violeta Zabulica-Diordiev aplică cu multă iscusință și creativitate ideile sale în cadrul diverselor genuri și domenii artistice. Aspecte cotidiene și scene de gen, fiind prezente în ilustrațiile artistei de caracter narativ și de ordin fantezist, ating forme de prototipuri morfologice.

Mai multe etape marcante din istoria graficii naţionale autohtone nu dispun de o descriere ştiinţifică exhaustivă. Una dintre ele este etapa de trecere de la epoca sovietică la noile condiţii în care se produce deschiderea spre Vest. În acest context, considerăm că trebuie să se acorde importanţa cuvenită biografiilor artistice şi operei graficienilor care au activat în acel segment de timp.

În cele ce urmează, ne vom referi la evoluţia şi demersul artistic al graficienei Elena Leşcu [37], a cărei creaţie este circumscrisă perioadei de încheiere a erei sovietice şi se manifestă cu pregnanţă în prezent.

Grafica de carte a Elenei Leșcu [205] este destinată, în primul rând, copiilor. Fiind şi tematica ce o pasionează în mod special, cele mai valoroase prezentări de carte ale artistei sunt consacrate micuților cititori [317, p.4].

Dispoziția, starea de bucurie şi fericire copilărească emană lucrările Elenei, pe care nu orice maestru iscusit în grafică ce lucrează la tema copilăriei le poate reflecta. Capacitatea de a vedea și de a transmite receptorului farmecul expresiv al emoțiilor unui copil, energia, perceperea pozitivă a lumii înconjurătoare, identificarea cu spiritul propriu vârstei fragede copilărești, cu ideile și viziunile micuților cititori, conceptul lor despre viață, chiar și umorul copilăresc definesc talentul și creația grafică a Elenei Leșcu.

Pe tot parcursul carierei, artista a preferat să lucreze manual. Ea a abordat diverse tehnici grafice, a pictat în ulei, a practicat goblenul [70, p. 44], a aplicat diverse tehnici mixte textile, miniatura poştală: a creat machete pentru seriile de mărci poştale „Oameni iluştri” şi „Anul internaţional al familiei”, emise în 1994, precum şi machete a 6 ilustrate pentru cărţi-maxime „Domnitorii Moldovei”, tipărite în 1995, desene-machete pentru 20 de plicuri filatelice şi 30 de ştampile de obliterare specială [160], a mai făcut măşti teatrale etc.

Mai mulţi ani la rând, a participat la Bienala de ilustraţii din Bratislava (2005, 2007, 2009, 2011, 2013), lucrările ei fiind prezentate în cataloage [264, p. 278; 265, p. 149; 266, p.

135; 267, p. 130; 268, p. 135]. Iar cu grafică de şevalet a participat în Bienala Internaţională de Gravură [126].

În 1997 Elena Leşcu a fost menţionată cu Diploma Juriului la Salonul Internaţional de Carte pentru Copii şi cu Premiul-menţiune pentru prezentarea grafică şi ilustrarea colecţiei „Insula cunoştinţelor" (Prut Internaţional). În acelaşi an a ilustrat cartea lui Sergiu Corlat şi Boris Singer „Totul despre calculatoare", acuarelă, pentru ca în 1998 să o ilustreze pe cea a lui Svetlana Bahrușina *Игрушки и зверушки* („Jucării şi animale"), în varianta română de Liliana Armaşu „O lume fermecată", acuarelă. În 2010, la Salonul Internaţional de Carte pentru Copii şi Tineret i-au fost acordate Diploma Juriului şi Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru ilustrarea originală a poveştii *Дюша в ночном городе или спичечный коробок для кузнечика* /„Diuşa în oraşul nocturn sau cutia de chibrituri pentru lăcustă" de Elena Darovskih-Volkova [496]. În 2010, revista *Наше поколение*/„Generaţia noastră" va publica ilustraţiile poveştii Elena Darovskih-Volkova *Дюша в ночном городе* ... executate în tehnică tuş, peniţă. Aceste ilustraţii se remarcă prin desen fin, compoziţii şi plastică originale ale personajelor umane şi ale celor din lumea animală sau a apelor. Animalele, peştii, şoriceii poartă aici haine şi accesorii tipic umane: peştişorii au rochiţe şi umbrele, se plimbă cu bicicleta, iar şoriceii cântă la fluier. Toate personajele sunt redate în mişcare atât de convingător şi detaliat, încât ar putea fi cu uşurinţă utilizate într-un desen animat.

Maestrul graficii de carte Isai Cârmu într-o recenzie, păstrată în dosarul artistei la Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova, a remarcat că Elena Leşcu s-a specializat într-un domeniu foarte dificil – cel al manualelor pentru micuți. Din propria experiență Isai Cârmu ştia cât de complicat este această sferă: „mai mult, observă acesta, aici pictorița se manifestă și ca autor al multor idei ce completează conținutul didactic. Cărțile desenate de ea sunt foarte dinamice, cu o multitudine de desene „deștepte" și hazlii, ceea ce atrage atenția micului cititor. Dispunem de puțini pictori ce ar activa atât de fructuos pe acest segment întru educare. ..." [40].

Şi graficianul Arcadie Antoseac menţionează: „Elena este o artistă neordinară. Cărţile pentru copii sunt executate de către artistă deştept şi talentat. Desenele captivează prin expresia lor şi ingeniozitate" [38]. Un alt grafician, Aurel Guţu, ţine să sublinieze „profesionalismul şi nivelul artistic şi didactic de care a dat dovadă doamna graficiană Elena Leşcu la prezentarea grafică a cărţilor, timbrelor şi mai ales manualelor" [39].

Elena Leşcu a activat în domeniul ilustrației de carte și a colaborat cu editurile „Litera", „Labirint", „Prut Internațional", „ARC" chiar după absolvirea Institutului Poligrafic din Lvov

(1990). Prima carte ilustrată – „Cheiţa de aur sau minunatele păţanii ale lui Buratino” de Aleksei Tolstoi, 1992 – reflectă toate capacităţile artistei de a reda dinamismul aventurilor şi psihologia personajelor.

Dintre lucrările cu conţinut didactic un loc aparte îl ocupă caietul şi manualul pentru clasa 1 „Rîndunica” [153], unde nu putem să nu remarcăm stilistica liberă şi dezinvoltă a expresiilor simbolice şi semantice din desenul caracterelor de cifre şi de litere, întruchiparea exactă a imaginilor din sarcinile logice sau matematice, cromatica vie şi punerea în pagină reuşită a caietului. Un rol important în creaţia din sfera didactică a Elenei Leşcu revine cărţilor de colorat. Aici varietatea tematică (flora, fauna, personajele din poveşti, jucăriile) este susţinută prin diversitatea concepţiilor de prezentare artistică, prin soluţiile plastice liniare, abordările color laconice în locul exemplului propus pentru repetare. Într-o manieră total diferită, proprie comicsurilor (benzilor desenate), este ilustrată cartea „Totul despre calculatoare” de Sergiu Corlat şi Boris Singer, 1997 [87].

Pe lângă cărţile cu un conţinut pur didactic, în contextul creaţiei Elenei Leşcu prezintă interes şi cele cu poveşti, prin simplul fapt că unele imagini i-au servit autoarei drept izvor de inspiraţie pentru pregătirea cărţilor de colorat. Povestea populară „Stan cel Voinic”, culeasă de folcloristul Grigore Botezatu, redactată şi adaptată de Nina Slutu-Soroceanu, 2006 [231] a fost editată şi în variantă rusă, cu păstrarea aceloraşi principii de design şi ilustrare – integritatea stilistică şi compoziţională a cărţii este susţinută de forzaţurile cu simbolul Soarelui, de pagina de titlu cu simbolul şarpelui şi de ilustraţii multifigurative: de jumătate de pagină, de o pagină sau care unesc două pagini, formând frize ce amintesc de pictură monumentală inspirată din arta populară şi folclor. Eleganţa prezentării grafice a imaginilor cu cai albi şi cu figuri ale personajelor umane înveşmântate în haine albe naţionale creează o atmosferă epică ce comportă noblеţe. Într-un spirit diferit – mai lejer, umoristic şi grotesc – este prezentată artistic cartea „Vine moşul de la vie”, din seria „Să creşti mare” a Editurii „Prut internaţional”, 2007.

De cea mai înaltă apreciere din partea publicului cititor şi a admiratorilor de frumos a beneficiat cartea „Puiul”, reeditată de trei ori, în 1996, 2004, 2007 [62]. Farmecul prezentării acesteia vine din efectul de fineţe atins prin pictura cu cea mai mică pensulă, ceea ce imprimă imaginilor un caracter preţios şi elegant, iar frunzele, iarba, petalele florilor, pana de pasăre şi blana câinelui capătă astfel materializare. Coloritul cald auriu completează acest efect.

Între anii 2011-2012 graficiana a ilustrat *Армянские народные сказки*. („Poveşti populare armeneşti”) /Сост. Л.Б. Матевосян (коллекция *Сказки народов СНГ/* „Poveştile popoarelor CSI), iar în 2012 *Украинские народные сказки* („Poveşti populare ucrainene”)/Лит.

обработка Т. Зайковская şi *Болгарские народные сказки* („Poveşti populare bulgare”)/Пер. и лит. обработка Т. Зайковская – toate editate la Editura ARC. Aceste ilustraţii pot fi interpretate nu numai ca scene de gen sau raportate la planul analizei capacităţilor fanteziei artistei, ci şi puse în planul imaginii artistice şi al simbolului etnic, al culorilor sau expresiei plastice, unele având şi elemente similare cu arta neoprimitivă.

Constatăm astfel că cele mai variate idei, consacrate amintirilor din copilărie şi tinereţe, relaţiilor umane, dragostei, psihologiei, elementului senzual, dar şi liricul, epicul şi grotescul în diverse ipostaze sau forme găsesc în creaţia grafică şi de şevalet a Elenei Leşcu o reflectare originală, de fiecare dată irepetabilă şi de înalt profesionalism.

În anul 1997, la Editura „Labirint” au văzut lumina tiparului cinci cărţi ilustrate de Dumitru Trifan. E vorba în primul rând de culegerea de basme, legende, poveşti „Câinele Guasa” a scriitorului bucureştean Ion Arion, de cărţile satirice „Mărul lui Adam” de Efim Tarlapan şi „Uite-aşa se trece vama” de Jorj Distant, dar şi de primul număr al revistei „Arta educaţiei”, precum şi de cartea Valentinei Stoica „Vladimir Zaiciuc în reverberaţiile scenei”, ultima atinsă de lumina sufletului său”, menţiona Gheorghe Cutasevici în articolul consacrat lui Dumitru Trifan, care ilustrase cartea lui „Hora luminii”. Caracterul decorativ şi iluzoriu al reprezentărilor plastice proprii ilustraţiilor semnate de Dumitru Trifan marchează ineditul concepţiei sale plastice bazate pe rigorile şi precizia calculată a liniilor şi elementelor tonale sau color.

Romantismul suprarealist cu elemente stilistice proprii şi curentului modern supranumit „Art Nouveau” observăm în grafica ilustraţiilor pentru *Бегущая по волнам/* „Cea care aleargă pe valuri” de Aleksandr Grin, 1991 de Liudmila Cojocari create în tehnica tuşului cu peniţă, în prezent păstrate în colecţiile Muzeului Naţional de Artă al Moldovei. În aceste ilustraţii, fineţea şi fluiditatea liniilor grafice este susţinută de transparenţa nuanţelor cromatice de turcoaz şi violet. Contururile personajelor, portrete de bărbat şi femeie, se estompează în această feerie a carnavalului veneţian, a relaţiilor şi sentimentelor umane. Se pare că personajele sunt doar o simplă şi neobservabilă parte integrantă a peisajului urban. Orice detaliu al compoziţiilor: valurile marine, pescăruşii, corăbii, clădiri medievale, serpentinele cu decorul ce aminteşte tabela de şah are conotaţii simbolice şi semantice aparte. Forma deschisă a compoziţiilor din ilustraţii ca şi cum lărgeşte câmpul semantic invitând pe cititorul să mai analizeze subiectul textual, de jur împrejur.

După 1990 Liudmila Cojocari a ilustrat poveste românească „Împăratul Spic-de-Grâu” (2004) [146]; Valeriu Gramaţki „Prinţesa şi bufonul” (2008, hârtie, acuarelă, temperă), Mihai Eminescu „Unde eşti copilărie” (2010, hârtie, acuarelă, ed.„Silvius Libris”) [111]; N. Bologan

„Dragii mei prieteni” (2018, hârtie, acuarelă, editura „Dragoş”/ „Ilieş”); L.Gaşin „O zi din viaţa ursului” (2017, hârtie, acuarelă, „Î.E.P. Tipografia centrală”). Liudmila Cojocari a ilustrat ediţiile enciclopedice: „Deceluş”, „Vreau să ştiu” (1992, hârtie, acuarelă, ed. ESM); „Biblia pentru copii” (în spaniolă, 2006, hârtie, acuarelă); Maria Zgurska „Bukvar” (în l. bulgară,1998, hârtie, acuarelă), Konstantin Vasilioglu, manuale de citire pentru cl. III, IV şi V Ana dili (în l. găgăuză, 1999, hârtie, tuş-peniță, „Î.E.P. Ştiința”) ş.a. A prezentat grafic peste 80 de ediții științifico-populare la „Î.E.P. Ştiința”.

O formulă renascentistă ce aminteşte şi creaţia artiştilor prerafaeliți în combinaţie cu elemente convenționale decorative este abordată de graficiana Liudmila Cojocari în crearea ilustrațiilor pentru povestea semnată de Valeriu Gramaţki „Prinţesa şi bufonul”. Deşi reflectate grotesc toate detaliile din ilustrații accentuează spiritul nobil al atmosferei şi timpului desctis de Gramaţki.

Cu pasiune, apropiindu-se de spiritul şi perceperea copiilor, artista reflectă principalele subiecte biblice pentru „Biblia pentru copii” în limba spaniolă (2006, acuarelă). Samson, fiul risipitor şi alţii apar în faţa micilor cititori în culori vii şi calde. Iar în imaginaţia cititorilor maturi apar prototipurile din creaţia marilor precursori renascentişti şi baroci. Alegerea scenografica a cadrului, accentuarea detaliilor din haine şi anturaj, transparenţa culorilor crează impresia de unicat.

Artista a fost distinsă cu Premiul Pentru cea mai bună grafică de carte a Salonului Naţional de Carte (Charles Perrault „Frumoasa adormită”), Cluj-Napoca, România (1993); Premiul Editurii „Edipost”, Bucureşti, România (2000, Seria de timbre ‚Personalităţi ilustre”); Premiul Salonului Internaţional de Carte pentru copii, Chişinău (2008, Charles Perraut „Piele-de-Măgar” [551]; 2012, Valeriu Gramaţki „Prinţesa şi bufonul” [125]); Diploma de Onoare a AIAP UNESCO (2012, Pentru întreaga activitate de creaţie).

Artista a fost recomandată pentru titularizarea în UAP de graficienii Eduard Maidenberg, Emil Cojocaru, remarcând activitatea sa în cele mai prestigioase edituri moldoveneşti, iar graficianul Valeriu Herţa a remarcat că Liudmila Cojocari posedă bine meseria ilustrării cărţilor pentru copii şi a manualelor pentru clasele primare şi a dat dovadă de o competenţă polivalentă a prezentării grafice a ediţiilor enciclopedice şi ştiinţifice [42].

Printre diverse abordări ilustrative ale creaţiei eminesciene avem prilejul să observăm încă o versiune originală, chiar duioasă a copilăriei poetului. Peisajul panoramic al amintirilor despre momentele petrecute în localurile rustice este un motiv deosebit de apropiat fiecărui

cititor, însă ales de către autorea cu observația specifică unui ochi de copil naiv și adus prin culori și forme la atmosfera de basm fantastic.

În procesul de apropiere de creația literară de orice gen și domeniu, transformările creației artistei Liudmila Cojocari de fiecare dată descoperă o nouă percepere semantică cu nuanțe plastice inedite. Fiecare operă literară graficiana Liudmila Cojocari o trăiește în mod separat, aprofundându-se în text și trăindu-l pâna la ultima frază.

Ilustraţiile semnate de artistul plastic Iurie Braşovenu sunt create în tehnica tuşului cu peniţă, uneori combinată cu acuarelă. În ele autorul recurge la diverse forme de simbol abordat suprarealist, geometric, cu elemente de abstract. Constituită din multiple puncte, transparenţa structurilor sale grafice se asociază cu picture neoimpresionistă realizată în tehnica pointilistă.

Autorul primei cărţi ilustrate cu genericul „Mai sus de umbra durerii", 1997, „Pontos", Chișinău a fost însuşi artiştul. A fost debutul care a sugerat avansarea în abordarea metodelor tehnice și ideatice. Au urmat cărţile semnate de Elena Răilean „Lumina sufletului meu", 2001; Marcela Mardare „Nelimita iubirii", 2002 (ambele la editura „Pontos"). De fapt, artistul are o bogată experiență de colaborare cu această editură. Aici au fost editate cărţile cu ilustrațiile și coperți semnate de graficianul Iurie Brașoveanu la creația poetică a lui Sergiu Matei, Eugenia Manea Cernei și Galina Furdui etc.

Artistul a ilustrat operele semnate de Rodi Vinau, Gaetano Longo, Alexandra Hangan, Cristina Maria Niță, Miguel Barnet, Gherghina Tofan, Liliana Roibu, Dumitru Popovici, Rodica Danu și Ștefania Burnea, Olesea Dânga, Nicolae Florea, Anatol Gugel, Ion Vornicu, Nicolae Dabija, Victor Ciobanu, Monica Levinger, Adrian Erbiceanu etc.

Cărţile autoarei Veronica Bumbu „A tainei plăsmuire", 2019, „Ro.cart"; „La ceazione del miracolo", 2020, „Pontos"; „Coroana de spini Luminii", „Ro.cart", 2020 au fost editate la Chişinău şi Bucureşti.

O direcție aparte a creației artistului reprezintă portretele scriitorilor, artiștilor plastici și altor oameni iluștri. Aceste portrete sunt concepute pentru a fi plasate pe coperțile cărților semnate de aceste personalități notorii sau dedicate creației lor. Evidențiem cele două portrete ale Veronicăi Micle și lui Mihai Eminescu, două separate și unul comun. Aceste portrete continuă reciproc ideile creative ale artistului asupra operei eminesciene. De fapt, ele au ilustrat cărțile separate: „Îți cânt nemărginirea" de Rodica Danu și Ștefania Burnea, și „A tainei plăsmuire" de Veronica Bumbu, Editura Ro.cart. Bucuresti, 2019.

În 2017, unul dintre cele două mari premii ale Festivalului Internaţional de Poezie din Havana, Cuba – Premiul „Dulce María Loynez" a fost acordat poetului Nicolae Dabija

(Republica Moldova) pentru volumele „Fotógrafo de Relámpagos” („Fotograful de fulgere”), tradus în spaniolă de Justo Jorge Padron, candidatul din acest an la Premiul Nobel pentru literatură, și „El poeta, el amor y otras soledades” („Poetul, dragostea și alte singurătăți”), transpus în spaniolă de Gaetano Longo. Nicolae Dabija a fost distins cu acest prestigios premiu, oferit de către Uniunea Scriitorilor și Artiștilor din Cuba și Guvernul Cubei, „pentru eleganța operei sale” [543]. Iar pe coperta „Fotografului de fulgere” vedem portretul lui Nicolae Dabija creat de Iurie Brașoveanu ca și cum din nisipul aruncat în aer. Privind aceste punctulețe-particule din tuș observăm și alte forme asociative. Culoarea sepiei pe care a ales designerul coperții mai accentuează caracterul asociativ al desenului. Stilistica structurii portretului sugerează romantismul chipului celui portretizat ca și cum atacat de o furtună, dar puternic și rezistent la acțiunile externe parvenite. Schița originală a acestei coperți mai include și peisajul văzut în depărtare, cu o bisericuță și o fântână aflate alături de linia orizontului. Caracterul monumental al portretului este susținut și siluete mărunte ale păsărilor în zbor. Ai impresia că se aude vântul, foșnetul hârtiei luate de vânt și strigăte ale păsărilor.

Analizând creația grafică și ilustrațiile semnate de plasticianul Iurie Brașoveanu observăm câteva trăsături și direcții definitorii, care se trag din însuși specificul și subiectul poeziilor ilustrate [579]. O bună parte a acestor opere grafice, prin metode compoziționale variate, lărgește spațiul semantic al textelor poetice. Compozițiile ilustrațiilor sale includ elemente portretistice îmbogățite cu detalii și elemente plastice care sugerează conținuturi simbolice legate de activitate, spirit și destin. Această triadă ideatică asupra căreia străduie artistul include și meditațiile plastice de conținut religios bazate pe simbolurile sacre și divine. Metamofrosele unificatoare a florilor, lumânărilor, ouălor, cuiburilor etc. par găselnițe originale ale gândirii plastice ale lui Iurie Brașoveanu. Autorul utilizează principii de aglutinare plastică reușind să valorifice nuanțe subtile ale simbolurilor abordate.

Astfel, punctul și cercul sau structurile nisipoase ale desenelor sale care la fel trec, curg sau se transformă în spumă marină, fum, molecule sau atomi sugerează gânduri despre viață în alte dimensiuni, macro- și microcosmice [477]. Conceptele cosmogonice ale structurilor compoziționale create de Iurie Brașoveanu deschid cititorilor sau spectatorilor imagini vizuale transcendentale. Mai amintesc și despre spectatorii fiindcă orice schiță de ilustrație sau copertă de carte semnată de artistul are un caracter vădit de șevalet. Deci, fiecare lucrare se înscrie perfect în spațiul expozițional sau poate avea și altă destinație utilitară, de tablou grafic care poate înfrumusețea orice interior public sau de locuință.

La simbolurile sau elemente simbolico-alegorice deja remarcate se adaugă forme de ou, imagini de păsări și fluturi în zbor. Aici observăm legături semantice ale ideilor cu simbolurile și elementele dialectice, despre etapele și procesele de dezvoltare, evoluție permanentă, mai degrabă cele de ordin spiritual, axiologic, care ne fac totodată să creștem și amintesc pe neobservate despre zborul timpului, gândurilor sau lucrurilor trăite. Și aceste gânduri sau personaje înaripate, create în forma plastică iluzorie inedită, pe care ne oferă graficianul Iurie Brașoveanu descoperă noi valențe și straturi spirituale mult apropiate de cele divine.

Caracterul contemplativ și meditativ al imaginilor este susținut prin plasarea portretelor în din ilustrații în cadrul peisajelor, în astfel de mod încât peisajul devine parte componentă a portretului sau invers și se dizolvă, transpar sau chiar ard unul în altul. Scenografia acestora mai poate fi completată de o lumânare arzând sau deja arsă, perle sau bule de apă, folii de hârtie zburând, indicând ca și cum atributele de creație, în sens poetic sau cel metaforic.

Artistul plastic Iurie Brașoveanu include în schemele compoziționale ale ilustrațiilor sale elemente geometrice (triunghi, pătrat, cerc), formale care amplifică contextual simbolic al imaginilor. Tonalitatea, desenul, linia plastică capătă nuanțe de dramatism existențial accentuând etapa matură a viziunilor plastic ale artistului.

Dacă în creația Elenei Leșcu, Liudmila Cojocari sau cea a lui Dumitru Trifan încă sesizăm predilecția și pledarea pentru executarea manuală a ilustrațiilor de carte, atunci în lucrările lui Lică Sainciuc, Ion Severin, Simion Zamșa și Elena Karacențev observăm noi principii tehnologice de realizare a graficii de carte bazate atât pe cunoștințele și tehnicile grafice manuale, cât și pe prelucrarea acestora la calculator sau utilizarea principiilor de combinare a imaginii pictate sau desenate la calculator, adesea combinate cu topirea imaginii, fotografice în structuri create tehnologic avansat ca, spre exemplu, în multe cărți semnate de Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev etc. Aceste tendințe devin și mai pregnante în creația tinerei generații de graficieni de carte.

6.6. Procesul editorial și grafica de carte în perioada postsovietică

Sunt mult mai importante condițiile actuale și măsura în care artistul contemporan trebuie să corespundă noilor cerințe ale timpului și cât de favorabile vor fi ele păstrării esteticului cărților editate în viitorul apropiat.

După anul 1990, în Republica Moldova s-au deschis mai multe edituri private, inclusiv miniedituri și minitipografii. Numărul acestora nu a rămas stabil în continuare, mai cu seamă după 2010. Criza economică dictează forme și principii de organizare a domeniului tot mai noi și

mai complexe. Pe lângă câteva edituri de stat ca, spre exemplu „Cartea Moldovei”, „Știința”, „Lumina” de înalt nivel poligrafic un renume și-au căpătat editurile „Prometeu”, „Museum”, „Pontos”, „Hyperion”, „ARC”, „Cartier”, „Litera” și „Prut Internațional”.

Fondată în 1994, editura „ARC”, cu sediul la București și Chișinău, este specializată în publicarea de manuale pentru școlile de cultură generală dar și pentru învățământul superior, albume de artă, studii în diverse domenii (așa cum sunt drept, educație, istorie, lingvistică, muzică, psihologia dreptului, management, economie, contabilitate). „ARC” editează enciclopedii, dicționare, lucrări didactice, publicistică, jurnale, beletristică, traduceri, ș.a. A stabilit legături de afaceri cu prestigioase edituri internaționale. Cărțile editurii au fost distinse cu numeroase premii, printre care premiile Uniunii Scriitorilor din România, ale Uniunii Scriitorilor din Moldova, Premiul Academiei Române, Premiul Asociației Editorilor Români, Premiul de Stat al Republicii Moldova, Premiul ASPRO ș.a.

Editura „Cartier”, fondată în 1995, este una dintre cele mai cu prestigiu edituri din Republica Moldova și din spațiul limbii române, ce editează: dicționare, enciclopedii, albume, beletristică, manuale, auxiliare didactice, carte pentru copii, studii și eseuri, grupate în mai multe colecții. Dispune de distribuție și librării proprii în România și în Republica Moldova.

În condiţiile economiei de piaţă situaţia editurilor se schimbă radical, în comparaţie cu vechiul sistem centralizat, când lucrătorul de la editură trebuia să fie doar un executor disciplinat. Actualmente, indiferent de forma de proprietate, trebuie să se caute posibilităţi de a edita, încât editura, rămânând o instituţie de cultură, să fie şi un agent economic viabil. Cartea e un produs specific (e o marfă şi în acelaşi timp e un obiect de artă) şi piaţa ne oferă surprize dintre cele mai neaşteptate. Trebuie să calculezi până a porni procesul de editare. După 1989, dar mai ales după 1990-’91, când toate întreprinderile au devenit, ori trebuiau să devină agenţi economici autonomi, editura „Ştiinţa”, spre exemplu, a încercat prin câteva modalităţi să testeze piaţa – unica sursă de existenţă şi prosperare a unei întreprinderi. Au fost iniţiate – în unele cazuri în colaborare cu editurile româneşti – câteva colecţii de interes: microenciclopediile pentru copii, colecţia „Moştenire”, literatura (universală şi naţională) pentru copii, cartea universitară. Au început să editeze cărţi pentru piaţa din România, care este incomparabil mai eficientă. A fost iniţiată colecţia de dicţionare. Editurile au început să participe la cele mai diverse concursuri pentru subvenţii şi achiziţii. Proiectul Băncii Mondiale în domeniul editării de manuale a fost doar o componentă a diverselor activităţi [503].

Astfel, în situație de criză economică, drept condiții strategice pentru majoritatea editurilor au devenit următoarele idei de bază: a) onorarea obligațiilor contractuale din anii

trecuți; b) menținerea calității cărților, însă, dacă ar fi de redus ceva, de redus din tiraj; c) o colaborare mai extinsă cu instituțiile neliterare din România sau Federația Rusă etc. (depinde de strategia editurii respective) aici intrând galeriile de artă contemporană, centrele de dans și teatru contemporan ș.a. [505]

Una dintre problemele acute a devenit schimbarea esteticului și, odată cu aceasta, diferențierea gusturilor, abordărilor și atitudinilor față de varietatea existentă. Totodată, în opinia graficianului şi directorului artistic de la editura „Ştiinţa" Ion Severin, nu există (sau nu prea existau) în Republica Moldova adevăraţi artişti, pictori care ar prezenta cartea ca un obiect de artă. Din păcate, avem puțini meseriaşi, care ar respecta nişte reguli elementare, profesionale în materie de carte.

Munca de autodidact este urmărită, la rândul ei, de multe pericole. Artistul neantrenat riscă să se plafoneze, pentru că multiplică la nesfârşit aceleaşi scheme, aceleaşi clişee, fără a pătrunde cu adevărat în tainele meseriei. În opinia graficianului Ion Severin, o carte bună este ca arhitectura complexă a unei case: este frumoasă, elegantă, comodă în utilizare, funcţională, are un „centrul director" al ei, are intrare, ieşire etc.

În ceea ce priveşte comparaţia noastră cu producţia editorială din Occident, artiştii noştri cred că avem încă destul de învăţat de la ei. Mai întâi, trebuie să lichidăm handicapul tehnologic pe care îl avem, iar în cazurile când avem tehnică destul de performantă – și există destule tipografii la Chişinău care dispun de această tehnică – trebuie să cunoaștem să o exploatăm la maximum, pentru a „stoarce" toate posibilităţile ei în ceea ce priveşte arta cărţii.

Plagiatul este practicat şi în grafica de carte, aşa precum se întâmplă în toate artele. Se fură desenul (mai ales pe fragmente pentru a camufla frauda), compoziţia, gama coloristică [488].

O discuție interesantă la acest capitol a lansat jurnalista Tatiana Migulina cu graficiana Violeta Zabulica-Diordiev [412]. În interviu, artista a remarcat conturarea actuală a celor două tendințe de ilustrare a cărților. Prima este orientată spre simplificarea atât a ilustrației, cât și a textului, abordarea minimă a activităților cognitive, tendința spre așa-numitul „primitivism", adică la efectuarea conștient incorectă a graficii de carte, ocolind legitățile compoziționale. Altă tendință, diametral opusă celei menționate mai sus, constă în faptul că unele edituri pun accentul pe crearea cărților de înalt nivel profesional artistic, a „cărților-suvenire", de elită. Aceste două tendințe sunt similare proceselor de formare a celor două pături sociale opuse, de înstăriți și săraci. Totodată, crește numărul cărților și literaturii de tip kitsch, orientate spre cerințele și gusturile publicului neiscusit în domeniu.

Printre lucrările valoroase ale anilor 1992-1999 se remarcă și cele cca 200 de coperți create pentru colecția „Biblioteca Școlarului” a Editurii „Litera”, care a fost creată de către Isai Cârmu, sub influența tendințelor postmoderniste ale artei universale. Un alt exemplu constituie edițiile repetate ale „Albinuței”, semnată de Lică Sainciuc. Urmărind acestea și alte cerințe actuale, editurile din Republica Moldova participă la Târguri Internaţionale de Carte, diverse expoziții și concursuri [507]. Operele artiștilor noștri în domeniu sunt menționate la aceste evenimente internaționale.

Una dintre cele mai importante probleme ale artei graficii de carte contemporane este legată de păstrarea dreptului de autor în cadrul îndeplinirii contractelor cu firmele editoriale, dar și colaborarea cu artiștii profesioniști, nume notorii în domeniu. Mai multe cărţi cu ilustraţii grafice, care apăreau în anii 2000, nu includeau nume ale autorilor părţii grafice ale acestora, fapt care complică studierea graficii moldoveneşti postsovietice. Către deceniul doi al secolului al XXI-lea, situația treptat se va îndrepta. Însă, oricum, colaborarea cu graficienii reputați în domeniu scade, ceea ce, în unele cazuri, creează noi oportunități pentru artiști tineri sau cei din afara domeniului. Situația economică dictează multe compromisuri, mai ales pentru editurile mici.

Posibilitatea de creare a operelor grafice prin intermediul calculatorului, scăderea treptată a prestigiului graficii de carte în raport cu cel din perioada sovietică şi a interesului faţă de lucrări executate în tehnici „manuale” tradiţionale, de asemenea, permit să constatăm apariţia unor tendinţe de regres în evoluţia artei graficii de carte şi de şevalet contemporane moldoveneşti. Astfel, se editează cărțile ilustrate în timpul sovietic și reeditate în perioada postsovietică în forma prelucrată la calculator. Esteticul acestor cărți nu întotdeauna creează o impresie favorabilă. Însă, toate acestea denotă o altă etapă de dezvoltare şi evoluţie a genului în raport cu cerințele tehnice ale timpului prezent. Cu precizie putem afirma că valorificarea mai multor aspecte artistice atestate odată cu apariția graficii de carte digitale, a cărților create în format 2 D și 3 D încă va urma. Deocamdată, aceste noi tendințe trezesc mai multe semne de întrebare privind viitorul domeniului artei cărților decât condiții clare pentru aprecierile imaginilor artistice și simbolurilor utilizate de graficieni.

Narațiunea și simbolul au devenit categorii estetice de bază, iar simbolul, ca fenomen al culturii, ocupă locul central în toate sferele științifice, de aceea apare necesitatea studierii acestora și din punct de vedere al studiului artelor.

În perioada actuală, analiza categoriilor estetice sau criteriilor care determină calitățile valorice precum sunt aprecierile narațiunii și simbolului în artele vizuale și în arta graficii de carte moldovenească, în special, reprezintă una dintre sarcinile importante și destul de complexe.

Una dintre premise a devenit tendința cercetărilor istorice, când aspectul teoretic însoțește procesul de studiere ale datelor din arhive și muzee. Biografiile de creație ale multor autori nu sunt pe deplin cercetate, nu toate operele de valoare sunt puse în circulație științifică, lipsesc datele de catalog ale acestora. În aceste condiții, schimbările necesare ale accentelor din punct de vedere teoretic nu întotdeauna sunt bine fundamentate.

O altă dificultate a studiului este determinată de concepţiile contradictorii în privinţa narațiunii și simbolului în știință și artă universală, interferențele diferitor aspecte ale acestora și alte interconexiuni.

În epoca sovietică, termenii „narațiune” și „simbol” uneori erau înlocuiţi de conceptele de „conținut” și „formă”, deseori utilizate în sens negativ, iar, în unele cazuri, combinate cu categoriile estetice ale frumosului și urâtului. La etapa actuală, în lume, există un număr mare de reprezentanți ai „formalismului” și ai școlilor semiotice. Sunt în curs de dezvoltare noile științe – pragmalingvistica, semiologia și naratologia, care influențează înțelegerea şi analiza imaginii artistice în artele vizuale.

6.6.6. Concluzii la Capitolul 6

Dacă în creația unor artiști ca Isai Cârmu, Anna Evtușenco, Vasile Movileanu, Mihail Brunea, Dumitru Trifan, Liudmila Cojocari, Elena Leșcu etc. sesizăm prediclecția și pledarea pentru executarea manuală a ilustrațiilor de carte, atunci în lucrările lui Lică Sainciuc, Ion Severin, Simion Zamșa și Elena Karacențev, Violeta Zabulica-Diordieiv observăm noi principii tehnologice de realizare a graficii de carte, bazate atât pe cunoștințele și tehnicile grafice manuale, cât și pe prelucrarea acestora la calculator sau utilizarea principiilor de combinare a imaginii pictate sau desenate la calculator, adesea completate cu topirea imaginii fotografice în structuri create tehnologic avansat, spre exemplu, în cărțile semnate de Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev etc. Aceste tendințe devin și mai pregnante în creația tinerei generații de graficieni de carte.

Posibilitatea de creare a operelor grafice prin intermediul calculatorului, scăderea treptată a prestigiului graficii de carte în raport cu cel din perioada sovietică şi a interesului faţă de lucrări executate în tehnici „manuale” tradiţionale, de asemenea, permit să constatăm apariţia unor tendinţe de regres în evoluţia artei graficii de carte şi de şevalet contemporane moldoveneşti. În

Moldova sunt editate cărți ilustrate în perioada sovietică și reeditate în perioada postsovietică în forma prelucrată la calculator. Esteticul acestor cărți nu întotdeauna creează o impresie favorabilă. Însă, toate acestea denotă o altă etapă de dezvoltare şi evoluţie a genului în raport cu cerinţele tehnice ale timpului prezent. Cu precizie putem afirma că valorificarea mai multor aspecte artistice atestate odată cu apariția graficii de carte digitale, a cărţilor create în format 2 D și 3 D încă va urma. Deocamdată, aceste noi tendințe trezesc mai multe semne de întrebare privind viitorul domeniului artei cărților decât condiții clare pentru aprecierile imaginilor artistice și simbolurilor utilizate de graficieni.

În perioada actuală, analiza categoriilor estetice sau criteriilor care determină calitățile valorice precum sunt aprecierile narațiunii și simbolului în artele vizuale și în arta graficii de carte moldovenească, în special, reprezintă una dintre sarcinile importante și destul de complexe. Și în prezent, colaborarea cu graficienii reputați în domeniu continuă linia scăderii, ceea ce, în unele cazuri, creează noi oportunități pentru artiști tineri sau cei din afara domeniului. Situația economică dictează multe compromisuri, mai ales pentru editurile mici.

7. ANALIZA EDIȚIILOR REPETATE CA METODĂ DE CLASIFICARE TIPOLOGICĂ ȘI DE CERCETARE AXIOLOGICĂ A ILUSTRAȚIILOR DE GRAFICĂ DE CARTE MOLDOVENEASCĂ

7. Ilustrarea abecedarelor în creația plasticienilor moldoveni. Observații preliminare la geneza și evoluția valorilor estetice

Abecedarul este cea mai importantă carte care influențează dezvoltarea cognitivă și cea estetică a copiilor. Istoria acestei cărți numără câteva secole, iar preistoria ei poate fi analizată odată cu perioada de apariție a scrisului. Studierea proceselor de evoluție a principiilor de ilustrare a abecedarului în creația artiștilor moldoveni din perioada sovietică și postsovietică a fost îndelungată. Printre nume notorii de artiști care au ilustrat abecedare se disting: Valentina Neceaev, Leonid Grigorașenco, Valentina Rusu Ciobanu, Ilia Bogdesco, Evgheni Merega, Boris Brânzei, Igor Vieru, Lică Sainciuc, Isai Cârmu, Alexei Colîbneac, Vasile Movileanu, Aurel Guțu-Resteu, Vasili Țehmister, Anna Evtușenco, Violeta Zabulica-Diordiev, Elena Leșcu, Mihail Brunea, Oleg Cojocari, Elvira Voloșin-Cemortan etc.[206] Studierea ilustrațiilor pentru abecedare în creația graficienilor de carte moldoveni ne-a oferit prilejul să medităm asupra genezei și evoluției aspectului estetic al acestuia și să distingem valorile artistice în acest domeniu (Anexa 4).

În 1944-1949 apar abecedarele scrise de G. Popovski și A. Vîhristenko, editate la Editura de Stat a Moldovei [436] și la Editura de Stat a Ministerului de Învățământ „Școala Sovietică”. Ilustrarea acestor abecedare prezintă mai mult valoarea istorică, fapt influențat și de nivelul poligrafiei în acea perioadă.

Analizând biografia de creație a Valentinei Neceaev, aflăm că în anii de început a etapei sovietice artista a lucrat la ilustrațiile pentru abecedar. Câteva dintre aceste schițe se păstrează în Arhiva Națională a Republicii Moldova [4]. Principiile de abordare ale dinamismului și energiei mișcării personajelor le putem analiza prin comparație cu operele graficienilor moldoveni care au activat în perioada interbelică și au continuat creația lor în perioda sovietică: Victor Ivanov și Boris Nesvedov. Studierea aportului Valentinei Neceaev în crearea abecedarului merită a fi continuată.

Anii 1950 este o perioadă în care sunt editate primele abecedare color. Tendința de lucru în colectiv în această perioadă este valabilă pentru toate domeniile artistice, ceea ce s-a reflectat și în grafica de carte pentru abecedarul moldovenesc. Există câteva ediții ale abecedarului cu coperta de Leonid Grigorașenco, cu desene semnate de același autor; Evgheni Merega, Ilia Bogdesco, Aleksandr Kolosov, Aleksandr Neforosov, Valentina Rusu Ciobanu; caligrafia de

Aleksandr Kolosov; în culori desenele au fost executate de E. (?) Vasiliev, Victor Koval, Boris Brânzei, Konstantin Grigoriev, Ghennadi Zîkov, Constantin Lodzeischi, Ion Taburța, Iuri Zolotov. În carte au fost folosite o serie de desene din abecedarul rus al AȘP din RSFSR [281]. Lică Sainciuc a participat în crearea acestei cărți, precum menționează artistul. Aceste manuale se reeditau în fiecare an de autorii Mihail Aftenie, P. Doțenko și P. Petric, din anii 1960 redactate artistic de Boris Brânzei, iar până 1957, al lui Evgheni Merega [282, 306].

În 1970 apare în lumină abecedarul ilustrat de Igor Vieru [296]. Originalele ilustrațiilor create pentru acest abecedar se păstrează în colecțiile Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Existența unui asemenea abecedar este o realizare de valoare și un mare succes pentru dezvoltarea educativ-estetică a copiilor moldoveni, în calea lor educațională. Abecedarul include atât imagini din viața cotidiană a Moldovei Sovietice, cât și ilustrații din povești și folclorul etnic, ce reprezintă o mica enciclopedie pentru copii. Astfel, avem prlejul să comparăm și unele principii plastice proprii creației lui Igor Vieru din acea etapă cu creația altor artiști moldoveni ce se referă la ilustrarea poveștilor precum: „Ursul păcălit de vulpe”, „Capra cu trei iezi”, „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă etc. Ilustrația cu Strâmbă-lemne face trimitere și la creația sculptorului Lazăr Dubinovschi. Coloritul nuanțat ca în vechile picturi murale, conturul deschis și decorativ din imaginile cu ilustrații semnate de plasticianul Igor Vieru accentuează valoarea influențelor artei populare și folclorului național al creației și concepției plastice ale autorului este asociată și cu pictura lui de șevalet. Alături de Valentina Rusu Ciobanu, Mihai Grecu etc., concepția plastică a lui Igor Vieru a servit afirmării școlii naționale în întreaga arta sovietică de pe atunci, dar și multor artiști plastici care s-au format în acea perioadă.

Etapa anilor 1980 este etapa afirmării ilustrațiilor și cărților prezentate artistic de Lică Sainciuc. Impresionează numărul imens și calitatea estetică a abecedarelor ilustrate de artist. Autorului ne-a oferit o lista deplină a edițiilor „Albinuței”, completată cu descrierea amănunțită a tehnicilor de lucru: „Albinuța”, hârtie, tuș, guașă, rapidograf, aerograf, acuarelă; Chișinău, „Literatura Artistică”, 1979; 1982; 1983; 1985; 1986; 1987; 1989; Chișinău, „Hyperion”, 1991; 1994; București, „Editura Pedagogică și Didactică”, 1994; Chișinău-București, „Litera”, 1997; 2004; 2007; 2010; 2011; 2013; Chișinău, „Cartier”, 2015; 2016, text de Grigore Vieru ș.a.

Grafica de carte a lui Lică Sainciuc, prin abordările tehnice complexe și stilistică unică, aduse și de varianta reușită a „calcugravurii” (așa a numit artistul grafica realizată la calculator, apreciind calculatorul ca mijloc de creație), este ingenioasă și cultivă micilor cititori curiozitatea, plăcerea și bucuria de a studia. Construcția compozițională și spațială a cărților semnate de Lică Sainciuc este dinamică cu linii, texturi, contururi variate, îmbogățite și de nuanțe de culori

rafinate, aplicate în diverse tehnici, bazată pe cunoștințele artistului despre perspectivă, coloristică, particularitățile materialelor utilizate, evidențierea calităților estetice ale acestora și intuiția artistică.

Istoria apariției abecedarului semnat de Lică Sainciuc [530] nu a fost deloc simplă și liniștită. Conform relatărilor artistului, prima „Albinuță" cu titlul *Весёлая азбука*/ „Abecedarul vesel" a apărut în primăvara anului 1979, la Moscova, la editura *Детская литература* /„Literatura pentru copii" și a fost desenată de Eduard Gorohovski. Spre deosebire de varianta enciclopedică la care a lucrat Lică Sainciuc, această carte a fost alcătuită din poezii pentru copii. *Весёлая азбука* de Grigore Vieru ilustrată de Gorohovski a fost reeditată în 1986 [312]. Concomitent cu Gorohovski Lică Sainciuc lucra asupra „Albinuței", 1979 [18, p. 128, 129] și abecedarului („Abecedar experimental", hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, „Lumina", 1985, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.; „Abecedar", hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, „Lumina", 1985. Ediţii grafie chirilică: „Lumina", 1986; 1987; 1988; 1989. Ediţii grafie latină: „Lumina", 1990; 1991; 1992; 1993; 1994, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.).

Specificul inedit al concepțiilor grafice a lui Lică Sainciuc constă în ilustrațiile sale care sunt integrate perfect în text. Ele „deschid" pagina spre observarea ideilor textuale. Artistul cunoaște legitățile perspectivei și operează virtuos cu efectele optice, concepute logic, ceea ce transformă lectură într-o călătorie vizuală captivantă. Graficianul operează ușor cu diferite scări de valori și racursiuri, reușind să găsească o distanță perfectă de la imagine spre ochiul celui care o analizează, dictând cititorului să se apropie de unele detalii sau să se distanțeze, ca micul cititor să reușească să studieze toate amănuntele necesare. În mai multe cazuri, personajele sale sunt văzute de sus, micșorate, concepute a fi studiate de la distanța și textul „se dizolvă" în imagini semnate de artist. Așadar, procesul lecturii se transformă într-o acțiune miraculoasă și fermecătoare.

Pentru acea etapă istorică, varianta de abecedar pregătită de Lică Sainciuc a stârnit multă critică din partea specialiștilor ruși. Anii 1980 a fost o perioadă de noi restricții atestate în istoria artelor autohtone, care într-o măsură anumită repeta etapa anilor 1940.

În arhiva familiei Sainciuc și în prezent este păstrată recenzia la abecedar semnată în aprilie 1985 de conferențiarul Institutului Poligrafic din Moscova, Președinte al Secției „Literatură didactică" al Concursului Unional „Arta cărții", N. Goncearova. Specialista neagă necesitatea prezenței „în abundență" a desenelor curioase și vesele care în anumite cazuri sunt „haotice" și propune includerea imaginilor foto în combinație cu cele desenate. În opinia

criticului „Abecedarul” necesită perfecționare din punctul de vedere constructiv-compozițional întru păstrarea în el a noutății metodice aduse de autori și a „purității formei artistice a cărții”. În 1981, editura „Lumina” din Chișinău editează un abecedar semnat de graficianul rus Vladimir Vaghin, care în esență reflecta cerința propusă de N. Goncearova, dar impunea cititorilor mici o stare de plictiseală și indiferență, arhitectonica căruia, în opinia noastră, avea un pronunțat caracter de monotonie. Imaginile acestei cărți se păstrează în arhiva electronică a lui Lică Sainciuc, care ne-o oferit cu mare generozitate pentru studiere. În anii 1984, 1985 artistul, totuși, a editat abecedarul cu ilustrațiile sale, care a bătut recordurile în preferințele micilor cititori moldoveni.

Avem prilejul să comparăm majoritatea reeditarelor „Albinuței” în concepția grafică a lui Lică Sainciuc. Dacă până în 1990 ele apăreau cu grafie chirilică, mai departe vedem prima carte de acest gen tipărită cu grafie latină și reeditată datorită desenelor ce trezesc copiilor nu doar veselie și curiozitate, ci și dexteritatea gândului și observația, completată cu dezvoltarea și cultivarea simțului acut al esteticului.

În 2013, „Albinuța” apare cu coperta lui Vladimir Zmeev, compoziția amplasării desenelor nu-i mai aparține lui Lică Sainciuc. Astfel, Lică Sainciuc a editat cartea lui separată „Alfabetul cu povești” („Cartier”, 2018) ca acesta să nu aibă mai mulți autori.

În creația Annei Evtușenco un capitol aparte reprezintă studierea aspectului tehnico-tehnologic al ilustrării cărților. Astfel, avem prilejul să comparăm varietatea procedeelor plastice utilizate întru valorificarea imaginii artistice. Așadar, imaginea artistică e văzută drept sarcină de bază a creației artistei, fie e vorba de operă de șevalet, fie de creația ei scenografică sau de carte.

Având un pronunțat caracter scenografic al desfășurării liniilor narative, ilustrațiile Annei Evtușenco pentru aceste cărți reflectă în toată amploarea nuanțele psihologice și metaforice ale conținutului textual. Expresiile coloristice ating cele mai diverse aspecte ale spontaneității plastice, finеții și transparențelor acuareliste. La fel de interesante și originale sunt imaginile și caracterele artistice (inițialele) pentru creația literară pentru copii semnată de Ion Hadârcă. O latură dintre cele mai complexe o constituie cea a literaturii didactice: abecedare de Ecaterina Cojuhari și alți autori, cărțile didactice [365] și metodice consacrate istoriei, culturii și tradițiilor poporului ucrainean, manuale pentru școlile cu predare în limba rusă sau ucraineană. Ilustrațiile pentru aceste cărți servesc drept exemplu de lucru cu textele cărților de asemenea specific și demonstrează din plin diapazonul posibilităților plastice ale artistei în lucru cu tematică variată, de la etnică și istorică la cea patriotică, cu un conținut educativ etc.

Abecedarul ilustrat de Aurel Guțu-Resteu [81] este alcătuit din poezii și propune o scenografie aparte a zonelor cu litere și ilustrațiilor propriu-zise. Astfel, litera devine parte integrantă a compoziției desenului și a concepției ilustrațiilor. Structura unică susține partea stilistică și arhitectonică a cărții. Ilustrațiile sunt create în acuarelă, tuș, peniță. De fapt, la utilizarea conturului fin, negru, combinat cu acuarelă apelau mai mulți ilustratori de carte: Lică Sainciuc, Alexei Colîbneac, Vasile Movileanu etc. Acest principiu este adesea explorat în ilustrarea cărților pentru copii și a manualelor. Primele cărți sovietice apăreau în alb-negru, apoi erau colorate, ceea ce probabil a influențat apariția unei asemenea direcții artistice.

O altă tendință distinctivă constă în faptul că la baza concepției de prezentare a abecedarelor se află evidențierea literelor inițiale. Asemenea principii observăm în mai multe cărți, cu realizare plastică variată. Astfel, în cartea ilustrată de arhitectul și designerul Grigory Bosenko „Mure din pădure” de Ion Gheorghiță, 1984 constatăm urmărirea principiului respectiv [500].

Să comparăm abecedarele menționate cu cel semnat de Alexei Colîbneac [299], alcătuit din poezii și destinat copiilor de vârstă preșcolară și cea de clasele primare, pentru vorbitorii de limbă rusă. Pornind de la copertă, cartea include diverse forme de caligrafie. Expresivitatea caligrafică a literelor pictate și transparența imaginilor pictate în acuarelă prin nuanțarea fină a culorilor din imagini pregătește evoluția cognitivă și estetică a copilului pentru o bună dezvoltare a fanteziei și a gustului estetic. Plasticitatea formelor și contururilor, spontaneitatea aparentă a configurării chipurilor personajelor trezește la cei mici interesul pentru studierea și practicarea desenului.

Abecedarele ilustrate de Isai Cârmu [457] sunt variate, la fel cunoaștem unul alcătuit din poezii semnate de Grigore Vieru. Inspirate din subiecte de viață cotidiană rustică autohtonă, imaginile create de Isai Cârmu comportă un pronunțat caracter de simbol care valorifică partea estetică al acestuia. În altă formulă, ilustrațiile se referă la partea constructivă a caracterelor de litere, ornamentelor populare și a picturalului chipurilor umane și animaliere [337].

Graficianul Vasile Movileanu a creat mai multe cărți care în esență includ și sarcinile abecedarului: „ABC” (abecedar în versuri în limba engleză), Editura „Șoricelul”, 1994 (tuș, peniță, acuarelă); „Clopoțelul” (abecedar pentru clasele I, aprobat și recomandat de Ministerul Învățământului și Științei din Republica Moldova), Lidia Granac, Vasile Movileanu, Tatiana Guțuțui, Editura „Iulian”, 1996; „Alfabetul Vesel” de Grigore Vieru, Editura „Prometeu”, 1996. Toate au fost ilustrate în tehnica acuarelei combinată cu tuș și peniță. În esență, subiectele ilustrațiilor realizate de Vasile Movileanu sunt bazate pe observațiile sale asupra lumii

înconjurătoare şi vin să completeze textul literar cu conotaţii semantice legate de cultivarea virtuţilor, ce descoperă nivelul informativ al cărţilor ilustrate de el. Graficianul adesea utilizează metafora plastică, personificarea personajelor, procedee cu tensiune emoţională a conţinutului cărţilor destinate copiilor. Ilustraţiile elaborate de către Vasile Movileanu se caracterizează prin compoziţii echilibrate şi unitate stilistică. Operând virtuos cu mijloacele de expresie specifice graficii de carte: linia, textura, pata tonală şi coloristică, ritmul, prin intermediul acuarelei şi tuşului graficianul creează imagini pline de farmec, sugerând cititorilor contemplare, meditaţie şi ascendenţă spirituală. Aceleaşi idei accentua şi criticul Constantin Spînu [558], analizând grafica de carte a lui Vasile Movileanu. În anul 2002, utilizând aceeaşi tehnică (acuarelă, tuş, peniţă) Vasile Movileanu a ilustrat cartea-abecedar „Grăbeşte-te încet" de Claudia Partole, editată la Chişinău, la editura „Pontos"; iar în 2008 – „Ce ascund cuvintele" de Ianoş Ţurcanu, editura „Grafema Libris" cu stilizări în manieră individuală, imagini spontane şi viu colorate.

Alături de abecedarul englez a lui Vasile Movileanu analizăm şi cel ilustrat de Mihai Brunea, lucrare originală şi elegantă prin stilistica ei, apărut în 1993 [204]. Deocamdată, este ultima carte în lista colaborărilor graficianului cu editurile. Varianta editată l-a dezamăgit pe artist prin calitatea finală a tiparului, ceea ce l-a determinat să treacă de la grafică de carte în tuş şi acuarelă la creaţie în alte materiale şi tehnici, dar şi alte genuri artistice. Totuşi, ilustraţiile la această carte au fost prezentate la prima Bienală de grafică de carte din Barcelona din 1995 şi la BIB, Bratislava, din acelaşi an. Considerăm că aceste ilustraţii reprezintă o nouă etapă în creaţia artistului, etapa matură, chiar apogeul nivelului artistic al creaţiei autorului în domeniul artei cărţii. Constituită din compoziţii complexe, multifigurative, concepţia elegantă şi logica acestei cărţi este reuşită atât în plan ideatic, cât şi în cel stilistic, al realizării plastice.

La capitolul „Abecedare editate în alte limbi străine" se referă şi abecedarul semnat de Oleg Cojocari. În 2015, la Salonul Internaţional de Carte pentru Copii din Chişinău, artistul a fost distins cu Premiul pentru cea mai bună ilustraţie în original, la cartea de Konstantin Vasilioglu „Bukvalik", 1996. Artistul plastic şi pedagogul Oleg Cojocari (Cojocaru) face parte dintr-un număr impunător de artişti, absolvenţi ai Institutului Poligrafic „Ivan Fiodorov" din Lvov, Ucraina. Oleg Cojocari a ilustrat cărţile care pot fi încadrate în două mari categorii: cărţi pentru copii şi tineret, abecedare şi manuale pentru copii [86].

După anii 1990, unii artişti nu considerau că a venit momentul să treacă la noile posibilităţi tehnice pe care le-a oferit timpul şi noile condiţii editorial-poligrafice. Graficiana Elena Leşcu nu şi-a găsit inspiraţia în variatele posibilităţi tehnice ultramoderne, ea nu a trecut la grafică computerizată sau la alte tehnologii mixte ce marchează progresul tehnic al procesului

artistic din prezent. Aceste idei, de a nu exclude definitiv lucrul manual, mai persistă în mediul artistic din perioada postsovietică.

Grafica de carte a Elenei Leşcu este destinată, în primul rând, copiilor. Maestrul graficii de carte Isai Cârmu într-o recenzie, păstrată în dosarul artistei la Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Moldova, a remarcat că Elena Leşcu s-a specializat într-un domeniu foarte dificil – cel al manualelor pentru micuți. Din propria experiență Isai Cârmu ştia cât de complicat este această sferă: „mai mult, observă acesta, aici pictorița se manifestă şi ca autor al multor idei ce completează conținutul didactic. Cărțile desenate de ea sunt foarte dinamice cu o multitudine de desene „deştepte" şi hazlii ceea ce atrage atenția micului cititor. Dispunem de puțini pictori ce ar activa atât de fructuos pe acest segment întru educare. ..." [40]. Dintre lucrările cu conținut didactic un loc aparte îl ocupă caietul şi manualul pentru clasa 1 „Rîndunica" [153], în care remarcăm stilistica liberă şi dezinvoltă a expresiilor simbolice şi semantice din desenul caracterelor de cifre şi de litere, întruchiparea exactă a imaginilor din sarcinile logice sau matematice, cromatica vie şi punerea în pagină reuşită a caietului. Lucrările Elenei Leşcu emană bună dispoziție, stare de bucurie şi fericire copilărească, pe care nu orice maestru iscusit în grafică, lucrând la tema copilăriei, le poate reflecta.

Graficiana Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat multă literatură cu caracter didactic şi operele autorilor moldoveni. Spre exemplu: *Первая 1000 румынских слов* / „Prima 1000 de cuvinte românești" [345], alcătuită de Alla Zingan. Pentru această carte a fost utilizată compoziția şi arhitectonica originală, mai multe imagini sunt redate prin siluetă. În carte artista găseşte procedee reuşite de creare a ilustrațiilor: după principiul registrelor tematice verticale şi aşa-zisa metodă de amplasare a „imaginii în cadrul imaginii". Desenele din carte sunt orientate la percepția copiilor, se deschid emoțional datorită utilizării liniilor fluide şi culorilor calde. Într-o cheie mai liberă Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat mai multe manuale pentru copii, inclusiv şi abecedare. Toate aceste cărți sunt prezentate într-o stilistică unică şi create cu ideea de a trezi emoții pozitive copilului, dar se referă şi la utilizarea mijloacelor şi tehnologiilor computerizate, în sensul prelucrării imaginilor create manual prin intermediul programelor computerizate de către alți specialişti.

Avem prilejul să studiem multitudinea de variante editoriale ale abecedarului destinat preşcolarilor şi şcolarilor. Majoritatea editurilor moldoveneşti tipăreau şi continuă să tipărească cărți cu acest caracter didactic. Printre ele se evidențiază: „Lumina", „Ştiința" [64], „ARC", „Prut Internațional", „Hyperion", „Litera", „Universitas", „Stelpart", SC „Biblion" SRL, „Silvius Libris" etc.

Un nume notoriu în istoria învățământului preșcolar, Stela Cemortan a semnat mai multe ediții ale abecedarului preșcolarului la diverse edituri în perioada sovietică și postsovietică, continuând la editura „Stelpart”. Autoarea a avut o vastă colaborare în domeniu cu diverse edituri [75]. Editura „Stelpart”, fondatorul căreia a fost doctorul habilitat în pedagogie Stela Cemortan, activează din 2004 și este axată pe editarea cărților cu diferit conținut didactic pentru copii. Cărțile apărute la această editură au avut în interiorul lor ilustrații semnate de Vasile Țehmister, Elvira Voloșin-Cemortan, Nina Tescari etc. Activităților acestei edituri, ca și a celorlalte menționate, merită să consacrăm cercetări separate cu precizarea mai multor detalii istorice și artistice. Imaginea stilistică a acestei edituri respectă o tendință grafică care se deosebește față de celelalte.

Sunt bine cotate abecedarele, cărțile despre comunicare și caietele de scriere de Valentina Cimpoeș, Petru Ghețoi [122], Haralambie Moraru [167] care reflectă noi tendințe conceptuale și estetice de prezentare a cărților în domeniu. Tot mai des abecedarul este însoțit de o cărțulie suplimentară în care sunt incluse ilustrații și diverse elemente artistice. Aprecierea definitivă a unora dintre aceste cărți va urma. O altă tendință constă în faptul că în multe cărți cu conținut de abecedar concepția textuală devine prioritară și artistul nu reușește să-și manifeste talentul în plinătatea sa.

Studierea ilustrațiilor pentru abecedar în creația graficienilor de carte moldoveni în ediții repetate a oferit prilejul să analizăm diverse metode și principii de organizare a spațiului cărții, să medităm la geneza și evoluția aspectului estetic, să distingem valorile artistice și istorice în acest domeniu. În varianta cea mai reușită, varietatea metodelor artistice de creare a ilustrațiilor pentru abecedare trebuie să urmărească dezvoltarea intelectului și inteligenței copiilor, cultivând sensibilitatea estetică și creativitatea. E important ca și în continuare această filieră editorială să respecte bunele tradiții artistice și estetice.

7.7. Repere introductive în cercetarea principiilor tipologice de analiză a ilustrațiilor pentru povești

Analiza ilustrațiilor presupune o clasificare a imaginilor și subiectelor reflectate prin ele. Studiind edițiile cărților cu povești, observăm că acestea au o istorie aparte de clasificare și editare în diverse forme și serii editoriale. Pentru a observa anumite legități de evoluție a factorilor de influență ale principiilor de ilustrare a cărților, npropunem să evidențiem câteva repere istorice și artistice, utile în continuarea studiilor în domeniu. Ipoteza noastră constă în procedeul suprapunerii principiilor tipologice strict artistice cu cele din teoria literară. Studiul de

față urmărește căutarea și verificarea unor posibile soluții de creare a principiilor tipologice de analiză a ilustrațiilor pentru povești (Anexa 3).

Făcând abstracție de semnificația imaginilor grafice, am putea să ne limităm doar pe anumite criterii de analiză pur artistice (plastice) sau formal-stilistice: material, tehnică, procedeu și mijloc artistic, compoziție, formă, structură, metode și principii caligrafice etc. Doar că toate acestea nu exclud latura semantică, care dictează rezolvarea plastică și alegerea acestor criterii sau metode artistice. Artiștii plastici efectuează o cercetare serioasă și multiaspectuală a subiectelor propuse pentru ilustrare și a unor tendințe de tratare teoretică, care inspiră mesajul artistic realizat în forma plastică. Reișind din conceptele selectate sau observate, autorul graficii de carte se documentează atât în plan istoric, cât teoretic al aspectelor abordate în poveste. Tradițiile, folclorul popoarelor, tipuri de construcții arhitecturale și stiluri vestimentare au avut specificul în diverse zone geografice la etape istorice diferite. Fără cunoașterea acestor detalii ilustrația graficianului pierde aspectul narativ de reflectare veridică a idielor textuale.

Literatura teoretică abordează aspecte de cercetare și analiză a textelor, care pot fi aplicate în cercetarea ilustrațiilor poveștilor. Spre exemplu, în lucrarea „Analiza povestirii" Jean-Michel Adam și Francoise Revaz analizează problemele textelor fundamentale, structurii acțiunii, construcției unei lumi, timpul povestit, povestirea ca transformare, modelele retorice ale intrigii, textul narativ ca știință a combinațiilor, nararea, scopurile narațiunii [47]. Găsim și lucrările autorilor care oferă viziuni mai proaspete ale analizei basmului [583] Asemenea aspecte se regăsesc în abordări diferite de ordin naratologic și semiotic sau semiologic. În aspect practic al cercetărolor, ne interesează și sintezele teoretice [561]. Asemenea aspecte pot fi observate în ilustrațiile create de artiștii plastici. Însă cea mai complexă se prezintă sarcina clasificării operelor literare cercetate în aspect ilustrativ-plastic.

Există mai multe descifrări ale noțiunii de „poveste": 1) Specie a epicii (populare) în proză în care sunt relatate întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare ce luptă cu personaje nefaste în care binele triumfă; basm; narațiune cuprinzând fapte posibile sau reale; născocire, scornitură, minciună. 2) Istoria sau relatarea faptelor, a peripețiilor, a vieții cuiva. 3) Întâmplare, fapt, problemă (care atrage atenția, care merită atenție). 4) În tratarea populară „povestea" se tratează ca proverb, zicătoare, maximă. Găsim și descifrările care tratează „povestea" drept compunere literară (populară sau cultă) al cărei subiect, cu substrat folcloric, este o împletire de întâmplări supranaturale, cu eroi reali sau fantastici; narațiune de fapte reale, posibile [583, 551].

Printre autorii amintiți cel mai des figurează: Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, Alexandru Vlahuță, Ion Păun-Pincio, Mihai Eminescu, Bogdan-Petriceicu Hasdeu, Petre Ispirescu, Ion Luca Caragiale, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi [525]. Alături de noțiunea de poveste este amintită noțiunea de basm, care semnifică narațiune (de obicei creație populară) cu personaje și fapte fantastice cu participarea unor forțe supranaturale [524].

Pentru început, trebuie să stabilim câteva forme de clasificare ale basmelor, amintind că ele se numesc și povești [485]. Deci, basmul (tradus din slavonă ca născocire), numit și poveste, este alături de povestire, snoavă și legendă, una dintre cele mai vechi specii ale literaturii orale. Basmul diferă de alte scrieri fantastice, precum nuvela, prin aceea că prezintă evenimente și personaje supranaturale, fără a demonstra că acestea sunt reale sau seamănă cu realitatea, miracolul din basme, purtând numele fabulos și reprezentând fantasticul convențional, previzibil, ce se manifestă în contrast cu fantasticul modern, în care desfășurarea epică și fenomenele prezentate sunt imprevizibile, insolite și se arată în realitatea cotidiană ca o continuare a ei [485].

Studiind asemenea caracteristici, stabilim că basmul de la originile sale poate fi studiat alături de alte specii literare, fiindcă are anumite legături de origine similare cu acestea. Originea basmelor s-a reflectat în diverse teorii: mitologică, antropologică, ritualistă, indianistă etc. Ca și mitul, basmul induce ideea de lume repetabilă, existentă în tipare arhaice, atemporale [485].

Relația dintre basm și mit a fost analizată de Frații Grimm, Albert Wesselski și Vladimir Propp, care au considerat că basmul are la bază ca prototip mitul. Aceste două specii literare au existat și la popoarele arhaice, uneori confundându-se. După degradarea sacrului în profan, zeii și eroii mitici au căpătat chipuri de personaje umane înzestrate cu puteri supranaturale în basmul fantastic sau de personaje comune în cel novelistic [485]. Poligeneza basmelor, interferența și tipologia lor în continuare sunt explorate în plan teoretic.

Basmele sunt clasificate în: fantastice, animaliere, nuvelistice; iar după autor în: populare și culte. Toate basmele pot fi analizate în conformitate cu: 1) trăsături specifice personajelor, 2) caracterul și tematica acțiunilor, 3) gradul predominant al elementelor miraculoase sau al aspectelor concrete de viață [485].

Din particularitățile basmului cult fac parte: clișee compoziționale (formule tipice inițiale, mediane, finale); motive narative diverse (călătoria, lupta, victoria eroului, probele depășite, demascarea și pedepsirea răufăcătorului, căsătoria și răsplata eroului etc.); specificul reperelor temporal (timpul fabulos, mitic) și spațiale (tărâmul acesta și tărâmul celălalt); stil elaborat (îmbinarea narațiunii cu dialogul, descrierea); numere magice, simbolice; obiecte miraculoase; întrepătrunderea planurilor (real-fabulos, în care fabulosul este tratat în mod realist); convenția

basmului (accepția de cititor), acceptarea de la început a supranaturalului ca explicație a întâplărilor încredibile [563].

Basmul popular este un tip de text de circulaţie universală, încă din perioada antică. Teoriile referitoare la originea ei relevă o relaţie genetică cu:

1. mitul (J. şi W. Grimm, A. N. Afanasiev),
2. riturile (P. Saintyves, V. I. Propp),
3. cu povestirile din India (T. Benfey),
4. cu dezvoltarea gândirii (W. Wundt) şi a naturii umane (C. G. Jung).
5. cu dezvoltarea semiologiei (Todorov, Barth, Tomaşevski etc.).

În istoria basmului, popularitatea subgenurilor n-a fost constantă: basm fantastic, legendă, basmul despre animale, basmul nuvelistic, basme-snoave, poveste bazată pe o anumită formulă, poveşti glumeţe. De-a lungul istoriei sale, basmul popular a fost legat de conştiinţa religioasă (legende), de credinţe (basmul fantastic, legende mitice), de memoria istorică (legende istorice), de memoria socială (snoave, anecdote), de transmiterea ştirilor, de experienţele personale (fabulat, memorat, naraţiuni autobiografice), de idealuri educaţionale. Până în prezent, povestitul a avut un rol important în comunicarea dintre generaţii şi contemporani [506].

Izvoarele fantasticului în literatura română se află în creația populară și au fost valorificate artistic în literatura română de Mihai Eminescu în „Făt-Frumos din lacrimă”, basm în care fabulosul folcloric este de sorginte romantică, iar originalitatea și arta povestirii constau în individualizarea peisajului nocturn, prezenţa elementelor macabre şi onirice, comuniunea contingent-transcendentală, muzica sferelor etc. [551] Clasificări ale basmului ne oferă și resursele electronice.

În folclor granițele dintre specii ca și cele dintre tipuri sunt fluctuante cu devieri de sensuri. Fiecare din speciile basmului: *basme legendare, basme nuvelistice, basme despre dracul cel prost* constituie câte o fereastră, sau chiar o punte către speciile învecinate, având caracteristici ambigue față de basmele fantastice [57, p. 147]. Mai găsim și evidențierea celor trei tipuri esențiale conform unor manuale pentru clasa a X-a de „Limbă și literatură română” există o tipologie a speciei în conformitate cu care basmele sunt împărțite în trei mari clase: *basme animaliere, basme fantastice, basme nuvelistice.* Trecerea basmului din zona creației poetice orale antice în zona literaturii s-a complicat, sub aspect tipologic, modelul și aspectul teoretizării inclusiv. Putem distinge, astăzi, *basmul-feerie*, impus de Vasile Alecsandri prin „Sânziana și Pepelea”, de basmul-nuvelă, creat de Ion Creangă prin „Soacra cu trei nurori”, de basmul-poem, construit de Mihai Eminescu prin „Făt-Frumos din lacrimă”, de basmul-parodie, propus de Ion

Luca Caragiale prin „Dă-dămult… Mai dă-dămult”, de basmul-idilă, ilustrat prin „Crăiasa zânelor”, de George Coșbuc, sau de basmul științifico-fantastic, „Ber-Căciulă”, pe care l-a realizat Ion (Iancu) C. Vissarion [563].

Prin intermediul poveștilor, copilul descoperă lumea care-l poate plasa în situații de viață în afara contextului familial. Multe dintre poveștile pentru copii semnalează, la nivel metaforic, lupta dintre bine și rău, identifică principalele tipologii comportamentale, precum și modul în care anumite situații concrete de viață își pot găsi rezolvarea.

Există și poveștile care oferă copiilor diferite modele de viață. Din „Capra cu trei iezi” copiii înțeleg prin intermediul metaforei că până la o anumită vârstă trebuie să asculte și să respecte sfatul părintesc pentru a evita anumite pericole. „Scufița Roșie”, de asemnea, avertizează despre riscul și primejdiile cu care ne putem confrunta atunci când ne abatem de la drumul stabilit pentru a ajunge la un obiectiv. Finalul acestor povești aduce, întotdeauna, soluția salvatoare prin implicarea factorilor educaționali. Psihologii afirmă că prin contextul lor narativ, poveștile stimulează dorința de cunoaștere, imaginația și creativitatea copilului. Din basmele fantastice copilul descoperă existența unor lumi complexe, ce au anumite reguli și principii. Atunci când zmeul cel mare, din „Greuceanu” de Petre Ispirescu, a furat de pe cer soarele și luna, copilului îi va fi stârnit interesul să descopere funcționalitatea universului [479].

Poveștile îmbogățesc viața afectivă a copilului, prin intermediul acestora copilul ajungând să traiască alături de personaje, din punct de vedere afectiv, experiențele la care acestea sunt supuse și să învețe să-și exprime emoțiile în funcție de contextul și desfășurarea povestirii. Poveștile precum „Greuceanu”, „Făt Frumos” sau „Harap Alb” au un profund caracter inițiatic, oferindu-le copiilor anumite repere cum să acționeze în viață în diferite situații. Copiii se identifică cu personajul și înțeleg că atunci când ies de sub tutela familiei trebuie să învețe anumite comportamente care se dovedesc a fi vitale pentru dezvoltarea, adaptarea și reușita acestuia pe viitor [479].

Elementul popular este destul de pronunțat evidențiat atât în textile poveștilor sau basmelor, cât și în ilustrațiile acestora. Rolul ilustrațiilor, în context al analizei poveștilor este la fel de important, deoarece anume în copilărie micilor cititori li se cultivă bazele și aptitudinile estetice și artistice. Desenul, caracterul narativ al detaliilor imaginilor grafice la fel demonstrează și aspectul ideilor textuale. Artiștii observă și reflectă acestea reieșind din pregătirea profesională și capacitățile intelectuale și creative individuale. Unii artiști moldoveni au avut legături de proveniență din diferite culturi entice creau unele erori pe care redactorul artistic al ediției trebuia să le atragă atenție pentru a le corecta. Un exemplu elocvent am reușit să observăm

studiind o schiță de ilustrație în prezent aflată într-o colecție privată la „Fata babei și fata moșneagului” de Ion Creangă semnată de ilustrul grafician de carte Leonid Grigorașenco. Prin această schiță autorul ne demonstrează măestria desenului și a racursiurilor compoziționale, operarea liberă cu gesturile și mimica personajelor, oferindu-le diverse trăsături psihologice și evidențiind caracterele umane. Însă, observăm că artistul cunoaște mai bine ornamentul și vestimentația tradițională ucraineană, decât cea autohtonă, ce poate fi observat studiind notițele redactorului viitoarei cărți. Artistul a fost nevoit să corecteze unele detalii din imagini ca acestea să corespundă culturii autohtone. În perioada sovietică, la fel de serios era analizată și forma plastică de tratare a subietului literar și autorilor li se cerea să fie cât mai precișii în reflectarea exactă a ideilor abordate în plan artistic.

Actualmente, un rol important se oferă competențelor pedagogice și mediatice sau (Media TIC), astfel rolul media în crearea ilustrațiilor crește observabil, apar așa-zisele „cărți panoramice” și „cărți-puzzle” cu imagini etc. Schița de ilustrație executată manual trece o redactare computerizată, cultivând cititorilor noile valori estetice mai puțin cunoscute în epoca sovietică.

Un alt aspect important din punctul de vedere tipologic al graficii de carte se referă la povești compuse în formă de poezii, care impun metode diferite de organizare plastică a spațiului cărții, oferind și alte sarcini de clasificare analitică.

Studiind metode și principii tipologice [152] de analiză a ilustrațiilor la povești trebuie să reieșim din sarcinile analitice consacrate investigațiilor care influențează clasificarea imaginilor:

1) Poveștile semnate de un autor anume,
2) Caractere narative ale poveștilor (monolog, dialog, combinat),
3) Mesajul lor,
4) Legăturile de subiect cu alte specii literare,
5) Poligeneza basmelor și prototipurilor editoriale,
6) Edițiile repetate ale unor povești,
7) Metode și forme de editare a poveștilor,
8) Caracterul lor educativ în aspect plastic,
9)Varietatea abordărilor plastice, tehnicilor și materialelor utilizate în ilustrații, metode compoziționale și alte mijloace artistice,
10) Colecții editoriale,
11) Evoluția istorică de editare a unor povești și de tratare a unor subiecte,
12) Creația artiștilor plastici care s-au consacrat ilustrând poveștile etc.

Toate obiective nominalizate pot servi unor soluții de creare și studiere a noilor tipologii în domeniul cercetării ilustrațiilor la povești. Găsim povești cu caracter terapeutic („Bolovanul din drum"), noțiune utilizată de psihologi [567]. O scurtă cercetare inițială poate evidenția câteva forme de editare a unei și aceleiași povești, spre exemplu „Scufița roșie" care poate fi și ca introducere în efectuarea unui studiu de caz referitor la analiza comparativă a ilustrațiilor la această poveste. Observăm această denumire de poveste la Frații Grimm și la Charles Perrault. În Moldova textul acestei cărți e semnat și de Constantin Dragomir. E una din poveștile editată de cele mai multiple ori în diferite țări și ilustrată de o mulțime de graficieni. Povestea a fost prezentată în diferinte formule plastice de către graficianul Lică Sainciuc. Este vorba de cărți separate și antalogii. De fiecare dată artistul oferea rezolvări plastice și compoziționale diferite. Una dintre primele variante este rezolvată în formă de conspect ilustrat, treptat artistul ajunge și la varianta graficii la calculator. Ilustrațiile la „Scufița Roșie" au fost incluse în cărțile semnate de artist. Pentru comparație, varianta de ilustrație pentru abecedar semanta de Lică Sainciuc poate fi analizată alături de cele două pagini învecinate la abecedarul ilustrat monocrom de către Leonard Kușnirenko pentru editura „Știința" din Chișinău.

Studiind ilustrațiile la povestea „Scufița Roșie", observăm principiile compoziționale și tehnice absolut diferite, logica sarcinilor putea fi dictată atât de editorii, cât și de preferințele estetice ale artiștiilor plastici. În creația lui Lică Sainciuc observăm tendința de căuta formule laconice și precise, bazate pe valorificarea plastică a aspectelor simbolice de tratare a imaginilor artistice. În creația mai multor autori de ilustrații la povestea „Scufița Roșie" se pune accent pe aspect narativ care sugerează idei compoziționale inedite.

Așadar, analiza comparativă a ilustrațiilor de carte pentru o poveste anume poate sugera multiple și ample studii. O simplă căutare în rețele de socializare a ilustrațiilor după titluri de cărți oferă un număr imens de asemenea imagini, însă structurarea acestora pe autori, etape istorice și țări de proveniență durează și solicită un imens efort logistic. Iar realizarea scopurilor anunțate mai sus se va baza și pe logica selecției autorilor, titlurilor de povești conform studierii conceptelor abordate istoric și comparativ. Studierea acestor legături tipologice deschide noi orizonturi pentru investigații și analize critice a ilustrațiilor poveștilor semnate de graficienii moldoveni.

7.7.7. Ediţiile repetate ale poveştii „Punguţa cu doi bani” de Ion Creangă. Evoluţia valorilor artistice în grafica de carte moldovenească din perioada sovietică şi postsovietică

Povestea „Pungă cu doi bani” de Ion Creangă apărută în diferite ţări şi în ediţii repetate este una dintre cele mai cunoscute. Analiza şi istoria evoluţiei subiectului literar prezintă interes deosebit şi merită cercetări ample. Curios să comparăm diverse abordări plastice ale subiectelor din poveste. În Moldova din perioada sovietică şi postsovietică, cartea a fost ilustrată de graficieni celebri precum Leonid Grigoraşenco, Ilia Bogdesco, Lică Sainciuc, Igor Vieru, Filimon Hămuraru, Andrei Ţurcanu, Anatoli Smîşleaev, Alexei Colîbneac, Simion Zamşa, Elena Karacenţev, Sergiu (Serghei) Samsonov şi alţi artişti care au adus o contribuţie remarcabilă în acest domeniu al artei [262]. Fiecare grafician de carte a creat variante unice de interpretare ale subiectelor ilustrate, abordând diverse tehnici şi mijloace artistice, principii compoziţionale, stilistice etc. Studiindu-le, avem ocazia să comparăm creaţia acestor autori şi să medităm la valorile estetice ale ediţiilor actuale comparativ cu cele precedente (Anexa 5).

Povestea „Punguţa cu doi bani” a fost editată atât în perioada sovietică, cât şi în cea postsovietică. Până în prezent, cartea apare în diferite ţări, în ediţii repetate, fiind una dintre cele mai cunoscute. Analiza şi istoria evoluţiei subiectului literar prezintă interes deosebit şi merită cercetări mai ample. Cunoaştem şi diferite traduceri ale acestei poveşti. Respectiv, titlul cărţii se tratează diferit de varianta oferită de traducerile engleze online („The little purse with two half-pennies”/ „The bag with two money”/ „The Purse with Coppers Two. Story”) sau alte ediţii străine [256, 475, 476].

Povestea „Punguţa cu doi bani” a fost ilustrată de graficieni celebri precum Leonid Grigoraşenco (1953, 1955, Şcoala Sovietică; 1959, Cartea Moldovenească) [385, 379], Ilia Bogdesco (1962, 1976-1977, Cartea Moldovenească, Literatura artistică) [381, 382], Lică Sainciuc (1962, 1984, anii 1990, Lumina; 2006, 2008, Silvius Libris; 2012, Acasă) [96], Filimon Hămuraru (1970, Lumina; 1984, Literatura Artistică) [384], Andrei Ţurcanu (1982, 1988, Literatura Artistică, 1994, ediţie engleză) [256, 383], Anatoli Smîşleaev (1993, Făt-Frumos) [93], Alexei Colîbneac (2004-2017, Prut Internaţional) [91, 94, 95]; Simion Zamşa şi Elena Karacenţev (Chişinău, Litera, 2017-2020, acuarelă; Bucureşti) [90] etc., artişti care au adus o contribuţie remarcabilă în acest domeniu. Ilustraţiile create de graficienii de carte Ilia Bogdesco şi Igor Vieru [305] au intrat în colecţii muzeale şi fac parte din patrimoniul artistic naţional. Lansarea celor două direcţii estetice, relativ noi, bazate pe utilizarea calculatorului, poate fi observată comparând ilustraţiile semnate de Lică Sainciuc şi cele editate de Petru Gheţoi [92].

Fiind analizată de unii critici literari ca o continuare modernă a subiectelor din mitologia antică, celebra poveste descrie în mod simbolic avansarea eroului în statutul social. Prin povestea „Punguța cu doi bani”, copiii descoperă lumea și pătrund mai ușor în situații de viață din afara contextului familial. Prin simboluri și metafore, incluse în poveste, copiii identifică principalele tipologii comportamentale, precum și modul în care anumite situații concrete de viață pot fi rezolvate. Povestea „Punguța cu doi bani” le oferă copiilor modele de viață și dezvoltă abilitățile cognitive. Captivând interesul micilor cititori, evenimentele descrise de Ion Creangă în această poveste au servit sursă de inspirație pentru artiștii din diferite domenii. Precum s-a menționat, povestea a fost tradusă în mai multe limbi, există diverse montări ale piesei omonime pe diferite scene teatrale, desene animate sau filme teatralizate, emisiuni radio etc. Rețelele de socializare oferă o multitudine de postări din textul poveștii, adesea însoțite de ilustrațiile graficienilor de carte sau diverse imagini cu acest subiect [577]. Scopul nostru constă în cercetarea evoluției artistice a metodelor de ilustrare a acestei povești.

Fiecare grafician de carte a creat o variantă unică a interpretărilor subiectelor ilustrate, abordând diverse tehnici și mijloace artistice, principii liniare, coloristice, scenografice, compoziționale, stilistice, de stilizare etc.

Leonid Grigorașenco a fost unul dintre primii autori moldoveni care au ilustrat „Punguța cu doi bani” la începuturile erei sovietice, în 1953-1955. Ilustrațiile sale abordează linia narativă a tratărilor grafice ale textului poveștii, combinând tehnic tușul cu peniță, acuarela și creioanele colorate sau pasteluri. În 1959, ilustrațiile sale pentru această poveste au devenit parte componentă de ilustrare a ediției antologice a poveștilor lui Creangă. Dacă prima variantă a ilustrațiilor reprezintă o formulă stilistică unică, atunci în ediția antologică, graficianul oferă o combinație de frontispicii sau viniete realizate grafic prin metoda plastică liniară cu ilustrații în plină pagină, create în acuarelă și editate în culori. Libertatea plastică, cu care artistul abordează realist evenimentele cheie în contextul narațiunii, subliniază latura simbolică a subiectului. Ca exemplu servește momentul în care cocoșul aleargă după carul boierului strigând să-i înapoieze punguța cu doi bani. Deci, urmărim cum personajul încearcă singur să recupereze dreptatea și adevărul. Mai departe vom putea observa că prin dorința insistentă el dobândește toate posibilitățile necesare, inclusiv cele supranaturale, și învinge în această luptă, care de la bun început părea lipsită de sens sau absurdă (subiect, abordat de mai mulți plasticieni moldoveni). Comparând imaginile cu același subiect create de Leonid Grigorașenco între anii 1955-1959, observăm evoluția însușirilor tehnicii realiste în creația lui din anii 1950. Însă, acesta este doar

unul dintre multiplele momente-cheie ale poveștii, care poate fi tratat ca fiind cel mai semnificativ.

Au apărut și versiunile antologice ale edițiilor poveștii, inclusiv abecedarele care conțineau ilustrații la povestea respectivă. Unii artiști (Leonid Grigorașenco, 1959; Lică Sainciuc, 1984-prezent) au ilustrat ambele tipuri de ediții. Cartea cu ilustrațiile semnate de Simion Zamșa și Elena Karacențev a fost tipărită nu doar la Chișinău, ci și la București. Acești artiști de asemenea au ilustrat antologiile cu povești de Ion Creangă.

Ilustrațiile pentru „Punguța cu doi bani" pot fi văzute în cadrul studierii altor cărți (abecedare, antologii) ilustrate de Igor Vieru, Lică Sainciuc etc. În varianta experimentală din 1984 a abecedarului de Spiridon Vangheli și Grigore Vieru și altele, de exemplu, din 1992-1995, a fost inclusă o singură ilustrație, care a unit compozițional toate momentele-cheie ale poveștii prin metoda unică de design. Fiecare abordare a designului semnat de Lică Sainciuc rămâne unică și originală în felul său.

Abecedarul experimental (1984) de Lică Sainciuc precum și edițiile ulterioare ale acestuia includeau diferite variante de design ale imaginilor sintetizate într-o singură ilustrație ce descoperă principalele evenimente ale poveștii în stilul apropiat de cel al benzilor desenate, practicate de artist în etapa de început al carierei sale de creație.Propunem lista abecedarelor editate cu descrierea materialelor și tehnicilor de execuție, oferită chiar de autorul lor, Lică Sainciuc: „Abecedar experimental", hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, Lumina, 1985, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.; Abecedar, hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, Lumina, 1985; ediţii cu grafie chirilică: Lumina, 1986; 1987; 1988; 1989; ediţii cu grafie latină: Lumina, 1990; 1991; 1992; 1993; 1994, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a. După anii 2000, artistul a creat un design aparte a cărții, folosind tehnicile computerizate.

Pregătirea profesională în instituțiile superioare de profil artistic din fosta URSS în diverse domenii de activitate de bază au influențat mult viziunile plastice ale autorilor de ilustrații. Observăm că tehnica și stilistica abordărilor grafice a reflectat, în mare măsură, principalele tendințe artistice specifice evoluției istorice în domeniul artei cărților, dar și al artelor plastice în general. Deci, stilistica operelor variază și conține consecutiv elemente ale realismului socialist, decorativismului și așa-zisului stil auster, propriu epocii sovietice pornind cu anii 1960 [33], iar, spre sfârșitul erei sovietice, în plan tehnic se vor atinge și unele performanțe tehnologice ale graficii de carte, executate și prelucrate la calculator.

Observăm metodele de abordare a unor astfel de momente-cheie ilustrate de artiști la diferite etape istorice și edituri.

S-au păstrat și diverse formule pentru abordarea principiilor constructive și decorative în prima ediție a poveștii semnată de Ilia Bogdesco (1962) și în edițiile în spaniolă, engleză și română, semnate de Andrei Țurcanu. Ilia Bogdesco a elaborat o realizare unică a designului cărții, realizând și caligrafierea manuală a textului, astfel, încât fiecare detaliu fiind creat de același autor, cartea rămâne un model de creare și obiect plastic caracterizat prin integritate stilistică. Graficianul acordă atenție deosebită portretelor psihologice ale personajelor descrise în poveste. Astfel, cartea este prezentată ca operă de artă plastică unicat. În 1976-1977, Ilia Bogdesco a creat o abordare plastică mai elegantă și mai expresivă a poveștii, imaginile cu texte caligrafiate manual devenind mai rafinate.

Unele principii de stilizare abordate de Andrei Țurcanu în crearea ilustrațiilor poveștii arată ca o continuare a formelor grafice și plasticii elaborate anterior de Ilia Bogdesco.

În 1962, în aceeași perioadă ca și Ilia Bogdesco, Lică Sainciuc a creat o variantă originală a abordării decorative a poveștii în tehnica linogravurii, folosind pe copertă câteva elemente simbolice de nuanțe roșii.

Ilustrațiile la „Punguța cu doi bani”, semnate de Ilia Bogdesco și Igor Vieru, fac parte din colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei și ale Muzeului Național de Istorie. Păstrată la Muzeul Național de Istorie, ilustrația semnată de artistul plastic Igor Vieru reflectă momentul final al poveștii și descoperă importanța rolului personajului în viața proprietarului sau patronului său. Coloritul nuanțat ca în vechile picturi murale, conturul deschis și decorativ din imaginile cu ilustrații semnate de plasticianul Igor Vieru, accentuează valoarea influențelor artei populare și folclorului național asupra creației și concepției plastice ale autorului, specifice stilului decorativ atestat în epoca sovietică, se asociază și cu pictura lui de șevalet. De asemenea, observăm influența stilistică a artei ruse realiste în crearea unor artiști ai cărții precum: Leonid Grigorașenco, Alexei Colîbneac, Simion Zamșa, Elena Karacențev, Filimon Hămuraru (1970, Lumina; 1984, Literatura Artistică) și Anatoli Smîșleaev, care valorifică principiile scenografice de abordare a narațiunii textuale, reieșind din experiențele importante în acest domeniu. Comparând ilustrațiile semnate de Filimon Hămuraru la o distanță de mai bine de zece ani, observăm distanțarea în prima variantă și apropierea în cea de a doua de legăturile stilistice nu doar între operele lui scenografice, ci și între grafica și pictura lui de șevalet din acele etape. Aici evoluția viziunilor plastice lui Filimon Hămuraru parcurge o cale de la principiile artei populare la arta renașterii nordice, inclusiv. Variantele create de Simion Zamșa și Elena Karacențev

reprezintă doar partea ilustrativă, fără executarea coperților. Există și o ediție românească a cărții „Punguța cu doi bani” semnată de Simion Zamșa în colaborare cu Sergiu Samsonov și Andreea Apostol (București, Litera mică, 1917, acuarelă). În același timp, se observă tendința fiecărui artist către expresia compozițională liberă și virtuoasă a subiectelor abordate artistic și o cunoaștere perfectă a tehnicilor de lucru în acuarelă.

Sunt cunoscute și exemple de cărți de colorat cu astfel de subiecte. Însă, ele necesită efectuarea unor cercetări aparte cu clarificarea detaliilor și datelor istorice. Astfel, reușind să comparăm latura estetică a celor mai remarcabile opere de referință consacrate interpretărilor plastice ale acestei povești, să medităm la valorile estetice ale edițiilor actuale comparativ cu cele anterioare.

Comparând și analizând etapele evoluției viziunilor artistice și a interpretărilor plastice ale subiectelor narative ale poveștii „Punguța cu doi bani” în creația plasticienilor moldoveni și meditând la valorile estetice ale edițiilor actuale comparativ cu cele precedente, am observat unele tendințe specifice artei din perioada sovietică, în general (evoluția stilului realist spre decorativ și auster, în diverse aspecte ale acestora).

Comparând creația autorilor de referință din perioada sovietică și postsovietică, pentru etapa actuală evidențiem calitățile estetice și iscusința tehnică a ilustrațiilor create de Lică Sainciuc cu utilizarea tehnologiilor computerizate.

Ilustrațiile poveștii „Punguța cu doi bani” pentru abecedare, antologii și ediții separate semnate de Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Lică Sainciuc, Filimon Hămuraru, Anatoli Smîșleaev și alți artiști menționați în prezentul articol reprezintă exemple de certă valoare estetică și artistică. Imaginile semnate de Leonid Grigorașenco, Igor Vieru și Alexei Colîbneac pot fi analizate și la nivel de prototip artistic, dezvoltând principiile compoziționale tipologice de reflectare a subiectului. Iar în plan evolutiv de caracter formal-stilistic, se disting legăturile dintre imaginile semnate de Ilia Bogdesco și Andrei Țurcanu.

Deși numărul edițiilor acestei povești și al artiștilor, care au lucrat la subiectul respectiv, este mult mai mare și nu toate dintre ele au fost selectate pentru analiză, fiecare ediție supusă cercetării a marcat o etapă istorică și a influențat evoluția artei grafice și a designului de carte din Moldova. Creația tuturor artiștilor nominalizați în cadrul cercetării de față reprezintă o pagină separată în istoria artelor plastice moldovenești, completând colecțiile publice sau private naționale și internaționale.

7.7.7. 7. Ilustrații pentru povești în grafica de carte a artistului plastic Lică Sainciuc

Pentru artistul plastic Lică Sainciuc procesul de creație este destinat în primul rând copiilor și transformat într-o adevărată vocație și dedicație fără precedent. Multe decenii de activitate profesională Lică Sainciuc a consacrat graficii de carte. Și în prezent artistul continuă să persevereze în acest domeniu, demonstrând cititorilor înțelepciunea, fantezia, umorul, viziunea spațială și plastică autentică, completată de cunoașterea perfectă a noilor tehnologii computerizate (Anexa 6).

Lică (Alexei) Sainciuc s-a născut la 29 iunie 1947 29 la Chișinău în familia artiștilor plastici Valentina Rusu Ciobanu și Glebus Sainciuc [36]. S-a format alături de părinți care, fiind permanent ocupați de meseria lor, ofereau copilului cărți, care au devenit cea mai importantă preocupare a lui Lică Sainciuc, timpul petrecut cu ele a influențat și a determinat conștiința lui creatoare. Mediul familiei favoriza această alegere de interese [36, 499]. În casa familiei Sainciuc adesea veneau oameni de cultură, actori de teatru, scriitori și artiști plastici. Creația părinților și prietenilor familiei a devenit în consecință acea școală și pregătire în domeniul artelor plastice pe care instituțiile profesionale nu ar fi fost în stare să-i ofere. Împreună cu colegii săi de școală, viitorii regizori și actori Mircea Chistruga, Roland Vieru, Igor Taran ș.a. Lică Sainciuc a lucrat la câteva pelicule de amator. Măștile tatălui sau, Glebus Sainciuc, au fost create inițial pentru a-l cultiva estetic și pentru a-i satisface dorința de a juca sau a crea un spectacol. Artistul mărturisește că a participat la ilustrarea abecedarului editat în 1954, la crearea căruia a fost implicată mama lui, Valentina Rusu Ciobanu. Între anii 1965-1971 Lică Sainciuc a studiat la Facultatea de Arhitectură a Universității Tehnice din Chișinău, iar începând cu anii 1970 a creat în domeniul picturii și artei teatrale. În 1974 i s-a acordat Premiul Concursului Republican al Portretului pentru lucrarea „În bibliotecă” (autoportret). În 1975 a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova [562]. A studiat arhitectură, a abordat pictură, scenografie și caricaturi, a creat grafică de carte pentru copii și maturi. Este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, al Uniunii Cineaștilor, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (1992-1996). Ca om de cultură și pregătire intelectuală, Lică Sainciuc efectuează cercetări istorice și de artă, participă la săpăturile arheologice și editează cărți cu diverse subiecte.

Creația artistului plastic Lică Sainciuc este cunoscută mai cu seamă datorită desenelor sale pentru cartea „Albinuța” de Grigore Vieru și Lică Sainciuc (1973-1974), reeditată de mai multe ori până în prezent [517]. Aceste desene au educat și au rămas în amintirea mai multor generații de copii [250]. Alături de această carte artistul a ilustrat și alte câteva enciclopedii

pentru copii. La 31 august 1989, în RSSM alfabetul latin a fost acceptat oficial. În acest context a fost nevoie de elaborarea unui abecedar în grafie latină. Lică Sainciuc a colaborat cu Spiridon Vangheli și Grigore Vieru alcătuind fascicule, care au fost imediat reproduse săptămânal în ziarele republicane, iar învățătorii și părinții le decupau.

Criticul de artă Tudor Braga menționa că în „Albinuța" Lică Sainciuc a investit fantezie, ingeniozitate, înțelegere și o subtilă cultură, în ultimul pătrar de secol, s-a impus prin ținuta grafică drept un instrument indispensabil alfabetizării bebelușilor – ceea ce poate confirma orice mămică, orice educatoare de la grădinița de copii [36]. Tudor Braga a mai remarcat valoarea aportului lui Lică Sainciuc în domeniul graficii de carte, menționând că acesta este atât de semnificativ că face ineluctabilă distingerea a două perioade în istoria genului: până la – și, cea marcată de însuși personalitatea artistului. Deși deține un palmares onorabil, îi este străin egocentrismul și, mai degrabă, se lasă antrenat în activități legate de dobândirea de carate prin continua investigare a necunoscutului [557]. Contribuția artistului la dezvoltarea graficii de carte sau designului la calculator este indiscutabilă și valoroasă. Original și autobiografic pot fi tratate ilustrațiile din „Nonsense Alphabet" de Edward Lear (1978-2021).

În perioada de devenire profesională, Lică Sainciuc a participat la montarea unor piese precum: „Ivan Turbincă" (Teatrul „Licurici", 1972); „Această copilărie îndepărtată" de Serafim Saka (Teatrul „Luceafărul", 1976); „Iorgu de la Sadagura" (Teatrul „Vasile Alecsandri" din Bălți, 1978); „Păsările tinereții noastre" de Ion Druță (Teatrul „Vasile Alecsandri" din Bălți, 1980). De asemenea, a participat la crearea filmului „Iona" („Moldova-Film", 1986). A primit „Premiul Special" al Asociației Teatrale din Moldova „Pentru cea mai reușită lucrare de scenografie a stagiunii 1976".

Din 1962 Lică Sainciuc a fost prezent în presa periodică cu desene umoristice, satirice și pentru copii, în reviste precum „Chipăruș", „Scânteia leninistă", „Steluță", „Literatura și arta", „Alunelul" etc. Toate aceste preocupări au servit drept experiență pregătitoare în procesul de formare a concepției artistice și al atingerii nivelului înalt al graficii sale de carte.

Prima carte tipărită a sa, „Cele mai frumoase flori", ilustrată în 1963, însuma o serie de linogravuri. Tirajul a fost oprit de cenzura sovietică, în timpul așa-zisei „lupte cu formalismul", inițiată pe timpul lui N. Hrușciov. A urmat o perioadă lungă în care Lică Sainciuc nu a avut posibilitate să participle la editarea cărților; abia în 1977 i s-a permis să facă desene la cărți pentru copii [566]. Și în prezent, ilustrațiile graficianului create în acea etapă nu pierd actualitatea datorită eleganței estetice pe care o demonstrează, iar munca lui devine tot mai apreciată de specialiști în domeniu, precum și de iubitorii de estetic. În 1978 artistul a obținut

Diploma de gradul II la Concursul Republican de Desen pentru cartea „Umbrela” și în 1979 Diploma de gradul III pentru „Albinuța” [337, pp.10, 16, 128, 131, 177]. În cadrul diverselor ediţii ale Salonului Internaţional de Carte pentru Copii şi Tineret a fost menţionat cu Premiul „Cartea anului” pentru „Enciclopedia P. Guitz” (2007), Premiul „Igor Vieru” pentru întreaga activitate în domeniul ilustraţiei de carte pentru copii (2010), Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova pentru cea mai bună prezentare grafică a cărţii „Melc, melc, codobelc” (2011). În 2010, pictorul Lică Sainciuc este distins cu „Ordinul de Onoare”. Pentru ilustrarea volumului „Moara de frig” de Dan Coman Lică Sainciuc a fost distins cu Diploma de Onoare a Consiliului Internațional al Cărții pentru Copii și Tineret (IBBY) pentru anul 2020 [547].

Începând cu anii 1980, artistul a experimentat tehnici noi: ecolină, aerograf, pix, rapidograph, iar mai târziu și calculator. În 1999 a apărut prima carte din Republica Moldova executată prin intermediul noilor tehnologii, în tehnica de grafică vectorială: „Calendar UNICEF 2000” [559]. De la sfârșitul anilor 1980, Lică Sainciuc a ilustrat și creat cărți de autor, realizând atât componenta grafică cât și cea textuală. În 1988 a apărut cartea „Una, două, hai că plouă”, redenumită apoi în „Enciclopedia P. Guitz”/ „P. Oinque Encyclopædia”. La fel în cartea „Alfabetul cu poveşti” (2015) desenele și alcătuirea textuală aparțin lui Sainciuc.

În 1989 a inițiat seria de cărți miniaturale „Codobelc”, o selecție din creația folclorică a copiilor, în cadrul căreia au apărut circa 25 de titluri în tiraj de peste un milion de exemplare. Lui Sainciuc i s-a permis, în premieră să publice în grafie latină, dar întrucât responsabilii de la tipografie nu aveau seturile necesare de litere, artistul a scris „Nani nani” de mână.

Începând cu anii 1980, a publicat mai multe articole și cărți cu referire la patrimoniul istoric al Chișinăului: „Colina antenelor de bruiaj” [222], „Chișinău pe vremea lui Pușkin cu 333 de intersecții de Lică Sainciuc” [131, 582], „Chișinăul ascuns” [221], „Mica istorie din albumul de familie” [220], de asemenea, a participat la filmul documentar „333 de intersecții” [580]. În 1993 regizorul Vlad Druc realizează un documentar, împreună cu plasticianul, cu genericul în engleză „Lică Sainciuc Within a Snug Beehive”.

Actualmente, numărul cărților pentru copii ilustrate de grafician a depășit 100 de unități. Majoritatea lor o constituie cărțile cu povești folclorice și de autor, incluse în antologii, abecedare sau cărți cu conținut educativ. Editate în proză sau versuri ele impresionează prin culoare, varietate structurală și multiple desene captivante, ce ilustrează evoluția mijloacelor tehnice și preferințelor artistice ale lui Lică Sainciuc demostrând atitudinea lui personală pentru subiecte de basm. Personalitatea artistului se descoperă în orice ilustrație, iar metoda lui de creație se perfecționează în continuu ptin majoritatea tehnicilor prioritare pentru etapa în care ele

trebuiau să fie editate. Varietatea abordărilor ilustrative poate fi observată în cadrul studierii desenelor create pentru „Poveste despre pâine” de Titus Știrbu (1978); „Bunicuţa cu poveşti” (1988) semnată de Constantin Dragomir; „Abecedarul” (1985, 1989) de Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli; „Steaua lui Ciuboţel” (1981), „Guguţă şi prietenii săi” (1983, 1991) de Spiridon Vangheli; „Basme fermecate” de Alexandru Cosmescu (1991); „Piatra fermecată” de Grigore Botezatu (1994); povestea „Cheiţa fermecată” (text folkloric, 1997); „Regina nopţii” (2007) şi „Zâna celor micuţi” (1990, 2006, 2008) de Lidia Hlib; „Punguţa cu doi bani” de Ion Creangă (2008); „Fram ursul polar” (2008) de Cezar Petrescu, precum și alte texte folclorice „Porcul” (1989, 2005, 2012); „Moș Martin” (1989, 2005, 2012); „Iepurașul” (1990, 2005, 2012); „Poveste” (1989, 2005, 2012) etc.

Primele sale ilustrații pentru „Punguța cu doi bani” le-a creat în tehnica linogravurii, în 1962. Ulterior, au apărut abordările artistului la această poveste ilustrată în culori, cu utilizarea diferitor materiale și mai editată în formă de grafică la calculator. Aceste ilustrații au fost incluse și în „Abecedar” semnat de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru și Lică Sainciuc (Chișinău: „Lumina”, 1992-1995) și în cărți separate (Chișinău: „Silvius Libris”, 2006; 2008; „Acasă”, 2012). Aceste ilustrații ca și cele la povestea lui Ion Creangă „Ursul păcălit de vulpe” (2008, 2012) pot fi analizate din perspectiva evoluției abordărilor tehnice și stilistice utilizate de Lică Sainciuc, de artiștii-precursori, dar și de contemporanii săi. Ele alcătuiesc istoria graficii de carte moldovenești, deoarece creează posibilitatea studiului comparativ ai graficii de carte naționale, alături de creația maeștrilor: Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Filimon Hămuraru, Andrei Țurcanu, Simion Zamșa și Elena Karacențev etc.

Aproape toate cărțile semnate de Lică Sainciuc au avut numeroase ediții sau au fost create în diferite concepții artistice cu utilizarea tehnicilor variate, cu caractere chirilice și latine, o parte din cărți au fost editate și în engleză.

Așa cum creația părinților săi pe lângă faptul că a fost adresată publicului, a mai fost destinată și lui Lică Sainciuc, cărțile lui au fost consacrate succesoarelor sale. Astfel, Lică Sainciuc a făcut prima „Scufiță Roșie” pentru nepoata Doroteea într-un singur exemplar cu litere de mână, în engleză, cu sticla de vin în coș și cu un lup groaznic (1979). Apoi au urmat și alte ilustrații la această poveste, în ediții diferite (1992-1995, 2015).

O istorie interesantă ca proces de abordare a subiectului în imagini are cartea „Povestea celor trei urși” (1983; „Trei Urși”, 2008; 2011, cu titlul „Trei Urși și Vilpea”, 2012), traducere după scriitorul englez Robert Southey (cartea surpriză la Salonul de Carte pentru Copii şi Tineret, ediţia a XII-a), în 2021 a apărut ediția pandemică a poveștii. Iar prima variantă a

designului cărții a apărut desenată în tuș cu textul în engleză în 1983 ca „The Story of 3 Bears”. Expresivitatea și laconismul deosebit al concepției ilustrative a cărții uimește prin faptul câtă informație suplimentară poate primi micul cititor observând imaginile din carte, cu indicații geografice atât de practice și apropiate de viața noastră cotidiană. Avem prilejul să comparăm diferite ediții ale poveștilor create de Lică Sainciuc în 2008, să observăm momente de prelucrare, inlocuire și completare. În aceeași perioadă a apărut cartea „Zâna celor micuți”, semnată de Lidia Hlib [133]. În 2012 a fost editată „Fata babei și fata moșneagului” de Ion Creangă cu ilustrațiile lui Lică Sainciuc [89]. Fiecare poveste ilustrată de artist, deși păstrează amprenta stulului de autor, are la bază un concept arhitectonic și grafic inedit, greu de confundat. Stilistica graficii de calculator a artistului se perfecționează și în ilustrațiile poveștii „Mica sau Degețica” de Hans C. Andersen cu desene și traducere de Lică Sainciuc, 2021. Tot în 2021 apare „Povestea lui Harap alb” alcătuită din cinci părți, în adaptarea și cu ilustrațiile artistului, care se află în permanentă căutare a noilor soluții plastice.

Din 1988 Lică Sainciuc a început să lucreze asupra seriei de cărți miniaturale întitulată „Codobelc”, preponderent din folclorul copiilor, în cadrul căreia au apărut circa 25 de titluri în tiraj de peste un milion de exemplare. De la sfârșitul anilor 1980, Lică Sainciuc produce cărți complexe – creează atât componenta grafică cât și cea textuală. În 1988 apare cartea „Una, două, hai că plouă”, care apoi se transformă în „Enciclopedia P. Guitz”. De fapt, episodul „Firicelul cel plăpând” care a intrat în „Enciclopedia P. Guitz” a fost publicat în revista pentru copii „Steluța” în iulie 1987. Abia la mijlocul anilor 1980 în revistele pentru copii din Chișinău apăreau primele benzi desenate consacrate poetului și filosofului P. Guitz, menționează Lică Sainciuc pe pagina lui de Facebook, un personaj care acum din perspectiva timpului trecut deja se citește și subversiv. Stilistica benzilor desenate a influențat mult viziunea compozițională a graficianului, această metodă i-a permis artistului să includă într-o pagină secvențe, cadrate împreună, ce ilustrează subiectele-cheie ale poveștilor lui Ion Creangă sau Fraților Grimm. Iar porcul (1989, 2005, 2012) ca eroul principal al poveștilor reapare în edițiile Bibliotecii de sub masă „Codobelc”. La fel de sintetică este și cartea „Alfabetul cu povești” (2015, 2018) unde artistului îi aparțin atât desenele cât și textul. Actualmente aceste serii de cărți ale Bibliotecii de sub masă „Codobelc” și „Alfabetul cu povești” se reeditează în continuare în aspecte moderne.

Ilustrând povestea sau altă carte, Lică Sainciuc o completează ideatic prin imagini cu structuri compoziționale dinamice, desenul riguros al contururilor, selectând în mod scenografic detaliile, proporțiile obiectelor și personajelor; descoperă mesajul artistic, atribuindu-i totodată unele trăsături enciclopedice. Ilustrațiile semnate de Lică Sainciuc atrag cititorii prin efecte

picturale și spontaneitate a liniilor și culorilor. În fiecare tehnică abordată, artistul atinge un înalt nivel de măiestrie.

7.7.7.7.7. Diverse abordări ale baladei „Mioriţa" în grafica de carte a artiștilor plastici moldoveni

Mihail Sadoveanu afirma că „Mioriţa" este *cea mai nobilă manifestare poetică a neamului românesc.* Valoroasa creație populară dăinuie, continuând să impresioneze lumea universală prin frumuseţea şi misterul inedit. Lucian Blaga accentua caracterul nesecat al baladei.

Sunt cunoscute mai multe variante [480] de interpretări critice [180] și plastice ale motivelor acestei creații populare, dar și acelora consacrate problemelor simbolului [553], fără ca ele să fie supuse unor cercetări de sinteză, care însă ar include analiza imagologică și aspectul relațiilor imagine-text a motivelor textuale, în raport cu imaginea artistică sau figura de stil, în aspect plastic (Anexa 7).

Prezentul studiu este una din primele încercări de a efectua o analiză a temelor sau motivelor plastice în raport cu cele textuale în grafica de carte moldovenească la diferite etape istorice. În arta graficii de carte naționale, găsim exemple și abordări plastice care valorifică atât motivele populare, cât și cele culte sau filosofice.

Studiind multiple variante şi problematici abordate de cercetătorii şi specialiştii autohtoni şi străini, am ajuns la concluzia să ne oprim la analiza câtorva subiecte tematice mai apropiate de simbol. Motivul pastoral cu includerea peisajului în conținut accentuează și lărgește linia poetico-muzicală a operei, iar *dialogul dintre om și natură, neliniștea ei, trinitatea spațiului, testamentul păstorului și a omului, legătura ritualului înmormântării şi ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea, deznodământul lăsat deschis*, oferă spațiu nemărginit pentru fantezie și concepții plastice. Aceste subiecte sunt baza cercetării problemelor legate de analiza imaginilor baladei „Mioriţa" create de graficienii moldoveni, laitmotivul sau subiectul de bază care include în sine pe toate celelalte l-am considerat *dialogul dintre om și natură.*

Unul dintre subiectele filosofico-estetice este paradoxul ființelor muritoare, acceptarea sacrificiului ca model al lumii și al mentalității umane. Prin caracterul selectiv și tratarea artistică a motivelor prezente în conținutul baladei, imaginile plastice create de graficienii moldoveni oferă sinteze plastice ale gândirii şi ale spiritualității românești, contribuind esențial la conturarea ideii de „spațiu mioritic".

Balada „Miorița” a cunoscut mai multe variante și ediții, inclusiv și în rețele de socializare etc., ceea ce a creat și o serie de controverse interpretative [501]. Studierea acestora reprezintă o ramură științifică aparte [564].

În planul analizelor operelor de artă plastică, într-un format mai restrâns, balada „Miorița” a fost studiată și prin prisma imaginilor create de artiștii plastici Nicolae Brana și Ilia Bogdesco [510]. Unii cercetători declară că o parte de ilustraţii din „Evangheliarul din Elizavetgrad” (secolul al XVI-lea) ar reda momente din balada „Mioriţa”. „Evangheliarul din Elizavetgrad” este un monument scris şi ilustrat cu titlu de unicat având 317 pagini de pergament „scris în unciala moldovenească între anii 1595-1606 de către unul din elevii şcolii lui Anastasie Crimca”.

Autorul concepției P. Bălan precizează: „Cartea conţine 321 de miniaturi, care ilustrează textul..., miniaturile şi textul făcând corp comun, fiind caligrafiate de aceeaşi peniţă”. În concluzie autorul spune: „Aşa cum Dosoftei a laicizat psalmii, miniaturistul „Evangheliarului” a „împământenit”, dacă se poate spune aşa, textul biblic, ancorându-l într-un spaţiu concret”. La pagina 146 balada „Mioriţa” este redată în imagini picturale. Autorul concepției confirmă că „peisajul e moldovenesc, ciobanul (moldovan) e pictat pe fundalul unui munte cu brazi, ascultând mioara năzdrăvană”. În altă imagine „ceilalţi doi păstori stau întorşi cu spatele la moldovan, aşa cum procedează cei care pun la cale o fărădelege”. Astfel, pentru P. Bălan este evident că miniaturistul n-a putut să nu cunoască balada „Mioriţa”, pe care parcă încearcă s-o ilustreze ca un comentariu al „Evangheliarului”. Miniaturistul a laicizat naraţiunea, ancorând-o într-un cadru real... Model fără egal în ilustrarea cărţii vechi, monument al culturii noastre din trecut, „Evangheliarul de la Elizavetgrad” este o adevărată „Mioriţă” a miniaturii moldoveneşti medievale” [510]. De fapt, „Miorţa” este tratată şi ca mitul fuziunii omului cu natura, dar şi ca o pastorală. Astfel, subiectele din imagini artistice de aici pot fi prezente și în alte opere de asemenea caracter şi să reprezinte alte popoare ale zonei balcanice şi nu doar. Însă, concepția lui P. Bălan ne pare frumoasă.

Balada „Miorița” a cunoscut mai multe ediţii, cu diverse concepţii de grafică și design poligrafic. Astfel, la această temă se referă grafica de carte creată de Iacob Averbuh (1955, creion de plumb, tuș, guașă; 1956, tuș), Ilia Bogdesco (1957; 1966, acuarelă, temperă; 1970, tuș color, tipar tipografic), Aleksandr Hmelnițki (1971-1972, monotipie, lac), Emil Childescu (1978, acuarelă), Gheorghe Vrabie (1983, acvaforte haşurat; 1989, 1990), Gheorghe Huzun (1988, guașă), Eudochia Zavtur (1997-1998, monotipie, pastel) ș.a. Căutările artiștilor țineau de

problemele tehnico-tehnologice de abordare a subiectului baladesc și de elaborarea unor concepții grafice de redare a atmosferei specifice, deosebite prin cadrul simbolico-narativ.

Mai mulți autori au lucrat la portretele psihologice ale fiecărui personaj aparte (Iacob Averbuh, Ilia Bogdesco, Aleksandr Hmelnițki etc.), iar la contextul dialogal a lucrat plasticianul Gheorghe Huzun, ideea trinității pregnant este reflectată prin caracterul personificat al personajelor de Eudochia Zavtur.

Grafica de carte a lui Gheorghe Huzun are anumite tangențe cu pictura lui în ulei. Personala din 2002 a lui Gheorghe Huzun a cuprins mai ales pictura în ulei din creația maestrului. Pictura artistului are un caracter pastos cu nuanțe cromatice care pot fi analizate atât la nivel pur pictural, cât și la cel monumental-decorativ. Principiul constructiv de aplicare a culorilor care au menirea directă să accentueze volumul este o trăsătură caracteristică inconfundabilă manierei artistice a lui Gheorghe Huzun. În 1988 în aceeași manieră pictural-constructivistă, pe hârtie, artistul a ilustrat balada „Miorița". O variantă de ilustrare a baladei „Miorița" (1968) creată decorativ în tehnica ștemuirii se află în colecțiile Muzeului Național al Literaturii Române „M. Kogălniceanu". Prin dimensiunile ei lucrarea depășește o ilustrație obișnuită și descoperă alte fațete ale creației artistului, sculpturalul decorativ al operelor de șevalet cu un subiect literar, create cu accentuarea monumentalului.

Atmosfera poetizată, caracterul specific al spațiului și timpului din conținutul baladei a reușit să valorifice prin acuarelele sale graficianul Emil Childescu. Unificarea subiectelor într-o singură imagine și compoziție văzută prin formă de cerc reprezintă concepția plastică a lui Dumitru Iazan. Toate ideile plastice ale graficienilor moldoveni completează și lărgesc tratările conținutului baladei.

Mulți artiști au reușit să abordeze repetat subiectul baladei „Miorița", nu doar experimentând în domeniu grafic, ci și abordând alte domenii (Gheorghe Guzun. „Miorița", 1968, ștemuire). Sunt cunoscute opere ale lui Aurel Guțu, Elena Bontea, Ștefan Beiu care abordează variat subiectul baladei. Artistul plastic Petru Balan a creat schițe pentru scenografia operei-rock „Miorița" de Iulian Filip, jucată la teatrul Ginta Latină din Chișinău (1991). Scenografia teatrală a fost original și simbolic abordată de către acest ședenograf, însă exemplul depășește formula unei ilustrații.

În sculptură „Miorița" a fost abordată de Vasile Vadaniuc și de Iuri Canașin („Miorița", șamotă, ton, 1982; „Pe un picior de plai", șamotă, 1989). În anul 2013, tânărul grafician Dumitru Șibaev a consacrat lucrarea sa de licență acestei tematici (acvaforte). Tratând contextul ilustrativ, lucrarea ține de domeniul graficii de șevalet. Original, simbolic în esență și narativ prin

exprimare sunt adunate momentele cheie ale baladei „Mioriţa” într-o ilustraţie semnată de Dumitru Iazan. Lucrarea este creată în tehnica guaşului şi publicată pe coperta cărţii apărute la editura „ARC”, 2013. Iscusinţa transparenţelor diafane iluzorii ale tonalităţilor coloristice îi permite artistului să creeze stări meditative, aproape transcendentale, pline de mister.

Iacob Averbuh tindea spre însuşirea principiilor clasiciste a ilustrării cărţilor, utilizând procedeele picturii de şevalet. Aceleaşi tendinţe cu principii scenografice şi cele proprii pictrurii se atestă şi în ilustraţiile lui la opere alese ale lui Constantin Stamati-Ciurea, nuvela „Nicoară Potcoavă” de Mihail Sadoveanu şi balada „Mioriţa” de Vasile Alecsandri [330, p. 7]. O parte dintre schiţe de ilustraţii ale „Mioriţei” [264] se află în colecţiile Muzeului Literaturii Române „Mihail Kogălniceanu” din Chişinău. Ele reflectă o nuanţă sovietică specifică timpului mai ales în realizarea plastică a chipului maicii ciobanului, personajului central al baladei, realizată în ipostaza de îndurerare, cu capul legat. Deci, toate elementele compoziţiei: veşmântul, nuanţele tonale ale tuşului negru aplicat cu pensulă, chipul protagonistei, capul plecat, exprimă durerea şi drama psiohologică, dezvăluie şi lărgesc esenţa narativă a conţinutului textual.

Ilia Bogdesco a contribuit la dezvoltarea artei caligrafice în republică. Aplicând exemple din manuscrise medievale moldoveneşti, el a caligrafiat textele pentru cărţile „Punguţa cu doi bani” (1962), „Mioriţa” (1956, 1966-1970), „Codreanul” (1969) [291, p. 5].

Ilia Bogdesco a ilustrat „Mioriţa” de vreo trei ori în perioade diferite. Iată cum artistul descrie logica realizării ultimei şi, de altfel, celei mai cunoscute soluţii grafice a baladei: „Schema de lucru arăta relativ simplă: deznodământul tragic al *Mioriţei* a sugerat alegerea categorică a culorii negre să fie utilizată ca fundal pentru desene, o lungă tradiţie a maeştrilor de covoare din Moldova. Deoarece fiecare desen reprezenta o compoziţie figurativă, am început să caut forme corespunzătoare în arta populară. Treptat, căutările m-au dus la icoane moldoveneşti, rezolvarea plastică a cărora a fost aproape de ceea ce am conceput. Perioada de creare a acestora a coincis cu apariţia „Mioriţei”. A fost o fericire! Oamenii care au pictat icoane au fost din popor, precum şi cei care au compus „Mioriţa”, aşadar, creaţia lor a fost în egală măsură democratică. Limbajul grafic al acestor icoane este liniar, spre deosebire de icoanele ruse, bulgare şi altele, unde atenţia principală a fost fixată pe rezolvări cromatice generale, locale. Conturului şi liniei din ele se acorda mai puţină atenţie, decât în icoanele moldoveneşti. Astfel, au fost create cele şase ilustraţii şi coperta „Mioriţei”. Însă, sarcina mea finală a fost mai complexă – să rezolv întreaga carte în ansamblu! Această circumstanţă importantă pentru carte, care a pus problema rezolvării formei fontului din baladă. Am optat pentru scrierea slavă veche (semiuncială), dar în curând am abandonat această idee, deoarece aceste caractere de litere nu

aveau legătură cu desenele și conținutul baladei, și am ajuns la necesitatea creării unei scrieri manuscrise. În prima versiune am încercat să folosesc caracterele scrisului vechi. Pentru a crea o punte de legătură cu actualitatea, a fost necesară o reeditare semnificativă a fontului, ceea ce m-a făcut să inventez un font nou. De mai multe ori am rescris din nou întreaga baladă, până am ajuns la ultima opțiune, păstrând cea mai valoroasă – frumusețea originală a ortografiei vechi, cu o ușoară modificare a naturii fontului, cu o peniță lată în loc de cea de gâscă.

Întotdeauna privesc fontul sau caracterul de literă ca unul dintre principiile ce alcătuiesc arta cărţii deoarece cartea capătă caracterul unui organism integru. De obicei selectez fontul atent și minuţios, inspirându-mă din cărțile manuscise. Pentru mine sunt vii și flexibile, chiar și în condiții actuale, formele scrierii manuscrise, izvoare de oportunități noi, din ce în ce mai expresive.

Conținutul acestei „epopei" păstoriceşti a autorului anonim este surprinzător de simplu. Se știe doar că doi păstori – ungur și vrâncean – s-au sfătuit pentru a-l ucidă pe al treilea, moldovan, din invidie. Mioriţa (oaie) află ce au pus la cale și-i spune stăpânului său (moldovan). Balada nu descrie ce s-a întâmplat mai departe și este construită pe dialogul Mioriței și al ciobanului.

Umanismul și poezia sunt atât de impunătoare și sincere, încât în ultimele șapte sute de ani, „Mioriţa" nu a încetat să tulbure sentimentele diferitor popoare, pentru că este plină de dragoste pentru natură, pentru oameni, pentru viață, plină de bucurie de a fi" [592]. Astfel, graficianul Ilia Bogdesco explica concepţia ilustrării baladei „Mioriţa". Deci, subiectele sau conţinuturi simbolice conturate anterior: *dialogul dintre om şi natură, neliniștea ei, trinitatea spaţiului, testamentul păstorului şi a omului, legătura ritualului înmormântării şi ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea, deznodământul lăsat deschis*, toate aceste subiecte-cheie Ilia Bogdesco le-a formulat în unul mai consistent şi mai larg ca: *dragostea pentru natură, pentru oameni, pentru viață, bucuria de a fi.*

Gheorghe Vrabie a ilustrat mai multe opere din literatura română și universală. Predilecţia lui au fost autorii Ion Creangă, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu; operele de factură folclorică: balada „Mioriţa" (1983) [565], „Folclor moldovenesc" (1976), „Cine a zis doinu-doina…" (1981). Forţa lui Gheorghe Vrabie ca grafician de carte rezidă în capacitatea de a înţelege tradiţia artei populare nu ca o multitudine de procedee canonice, ci ca o şcoală a esteticii naționale. Având și o experiență în versificare, Gheorghe Vrabie se adresează cu predilecţie acestui gen de literatură. Dintre cele mai reuşite cicluri de grafică semnate de Gheorghe Vrabie sunt ilustraţiile la cartea „Cine-a zis doinu-

doina…” de Efim Junghietu (1981) și „Miorița” de Vasile Alexandri (1983, 1989, în mai multe variante). Ultimile două considerăm opere de apogeu al graficii de carte create de artist. În „Mioriţa” de Alecsandri (acvaforte haşurat) artistul a introdus un verde pal sau ocru pentru a accentua albul din interiorul imaginilor), dar și o serie de simboluri inedite: mulțimea ca reprezentare a întregului popor moldovenesc, pomul vieții, care poate fi asociat cu o flacără, pe care s-a urcat personajul singuratic cu gândurile și năzuințele sale etc. „Mioriţa” a mai apărut în mai multe variante (una carte liliput, cum o numea artistul), cele două cărţi îngrijite de Tudor Chiriac [77]. Precum a remarcat pe bună dreptate și cunoscutul critic Valentin Ciucă, Gheorghe Vrabie a recompus „Miorița” în imagini [82, p. 6], creând și o supracopertă originală, în formă de poster (variantă coordonată de Tudor Chiriac), cu imagini ce amintesc de vechea artă a incunabulelor.

Ilustrația lui Vasili Țehmister la „Copilărie-Păpădie”. Antologie de texte din folclorul și literatura pentru copii” îngrijită de Stela Cemortan și editată la Chișinău: „Stelpart” SRL în 2011 descoperă atmosfera copilăriei asociată mai degrabă cu procesul și perioada de primă lectură a baladei „Miorița”. Ilustrația datează cu anii 1990 și se păstrează în Arhiva editurii „Stelpart”.

Între anii 1996-1997 Eudochia Zavtur a lucrat la balada „Miorița”. Executând ilustrațiile la această capodoperă a creației populare, graficiana a recurs la tehnica mixtă, apelând la pastel cu incursiuni ale aurului în tehnica monotipiei. Acest procedeu tehnologic a îmbinării principiilor expresive ale pastelului pal cu inserții de auriu reprezintă încă o realizare a artistei în căutarea noilor modalități de abordare plastică și a noilor experimente artistice. În ilustrații artista îmbină original principiile plastice ale icoanelor vechi cu cele baroce sau chiar din cadrul stilului rococo și Art Nouveau. Artista a utilizat această tehnică în crearea operelor din seria „Madone” (1997) [225, p. 10]. În conceptualizarea contextului mioritic, artista suprapune simbolul divin sau ceresc cu cel uman, terestru, ridicând subiectul relațiilor umane cu natura la o treaptă succesivă net-superioară și comparându-le cu trăirile posibile ale Maicii Domnului și ale lui Iisus Hristos. Chipul feminin în relație cu cel divin și mioara ca simbol al sacrificiului sunt reperezentate chiar pe coperta cărții. În carte, original se intersectează principale subiecte tematice ale baladei: dialogul dintre om și natură, neliniștea omului și a naturii reprezentate într-o stihie și atmosferă unice cu ajutorul anumitor elemente compoziționale și mijloace abstractizate; trinitatea spațiului este susținută de trinitatea reprezentărilor figurative din cadrul mai multor ilustrații, personificând astfel ideile paradigmatice despre viață și moarte; păstorul reprezentat în chip divin sugerează ideea testamentului uman; iar legătura ritualului înmormântării şi ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea poate fi urmărită în două ilustrații separate. În acea din final,

crucea de mormânt arată ca o stea sau lumină în formă de cruce ce strălucește tainic, accentuând simbolismul sacralității [48]. Create ca și cum în stil gotic, mai fine și maiestuoase, personajele baladei sunt înzestrate cu o plasticitate tipică mai degrabă stilui Art Nouveau. Finețea și căldura cromatică, partea ritmico-formală, nuanțele detaliilor și imaginilor observate în conținutul general textual sporesc efectul sublim al contextului epico-poetic. Astfel, în creația Eudochiei Zavtur motivele epico-folclorice din contextul semantic al baladei pun în valoare caracterul universal al stilului Art Nouveau, manifestat artistic în diverse țări ale lumii, ca un stil al modernității și avangardei artistice. Picturalitatea și plasticitatea imaginilor, desenul figurilor, atmosfera sublimă și armonioasă în cadrul compozițiilor cu caracter de gen, tablourile cu scene aproape cotidiene, fiecare din care poate fi privit și analizat în mod separat, ca o compoziție clar definită și determinată. Lumea divină creată de Eudochia Zavtur în ilustrațiile sale exprimă armonie, lumină, misterul și miracolul al vibrațiilor coloristice transparente.

Abordând diverse tehnici, genuri și domenii artistice fiecare dintre acești autori a reușit să interpreteze balada „Miorița" prin imagini artistice, principii compoziționale și soluții plastice inedite, completând și lărgind astfel tratările concepției „spațiului mioritic".

7.7.7.7.7.7. 7. Opera lui Mihai Eminescu în creația graficienilor de carte moldoveni în anii 1945-2010

Studiul de față este axat pe analiza ilustrațiilor de carte ale graficienilor moldoveni consacrate creației lui Mihail Eminescu (Anexa 8). „Arborele Eminescu" (linogravură color, 1967) semnat de Aurel David a ilustrat manualele școlare. Opera eminesciană a fost ilustrată de graficienii de referință ca Igor Vieru (ilustrații la poeziile „Junii corupți", „Împărat și proletar", 1964, hârtie, guașă), Gheorghe Vrabie („Luceafărul", 1970, hartie, acvaforte haşurat etc.), Emil Childescu (volumul de poezii „Povestea Codrilor", 1982, hârtie, acuarelă), Liudmila Cojocari, Oleg Cojocari („Opere", 1983, acvaforte), Eudochia Zavtur („Poezia populară", 1987, hârtie, acvaforte color etc.), Isai Cârmu („Sărmanul Dionis", 1993, hârtie, pastel), Ion Sfeclă, Filimon Hămuraru („Frumoasa lumii", 1998), Simion Zamșa și Elena Karacențev („Fiind băiet păduri cutreeram", 2014, acuarelă, grafică la calculator), Alexandru Macovei și de artiști tineri: Olesea Șibaeva („Luceafărul", 2009, batik).

În 1968, Leonid Beleaev a ilustrat ediția bilingvă a poeziilor lui Mihai Eminescu, semnată pentu tipar la editura „Cartea moldovenească", în 1971. Create în alb-negru, imaginile accentuează caracterul simbolic al operei eminesciene. Artistul recurge la mijloace plastice laconice, în care fondalul negru domină spațiul compozițional, iar conturul alb prin forme de

abordare apropiate celor picturale, creează diverse aspecte vizuale ale trăirilor și emoțiilor personajelor din poezii.

În anul 1987 și Eudochia Zavtur va crea o serie de acvaforte dedicată poeziei eminesciene, cu titlul „De dragoste”. Acest ciclu descoperă o nouă abordare a creației eminesciene. Imaginea Creatorului pornește desfășurarea logică a conținutului ideatic al seriei, în care metaforic sunt prezentate spiritul, sentimentele, durerile și aspirațiile omului. În această serie, artista a îmbinat ilustrarea poeziei eminesciene cu propriile viziuni despre cele mai frumoase manifestări ale spiritualității umane.

Criticul Constantin Spînu a remarcat câteva teme esențiale ale ciclului „De dragoste”: tema aspirațiilor feminine, orientate spre miracolul necunoscutului; tema metaforică a aspirațiilor demiurgice, orientate spre interferențe și împlinire cu miracolul frumuseții terestre; tema poeziei de dragoste; tema maternității și una din esențele tematice ce se manifestă prin incompatibilitatea celor două lumi – a lumii astrale și a lumii terestre [229, p. 7].

Conținutul ideatic al acestei serii este bazat pe reprezentări monofigurative și interferențe organice ale celor două figuri difuzate în structuri compoziționale axate pe verticale (cu excepția unei foi). Expresivitatea imaginilor respective accentuează ideea aspirațiilor, tensiunea psihologică a personajelor se află în corelație cu aspectul meditativ și creează sonorități romantice deosebite. „Imaginea chipului feminin din această serie de lucrări, în viziunea autoarei, este nu numai întruchiparea frumuseții terestre, dar și un exponent al unor aspirații și meditații aprofundate sensului vieții” [225, p.7], a remarcat criticul Constantin Spînu în monografia-album, consacrată creației Eudochiei Zavtur.

În centrul ciclului de foi grafice ce ilustrează poeziile „De dragoste” ale lui Mihai Eminescu se impune imaginea lui Hyperion – îngerul universurilor astrale, reprezentat din linii curgătoare, prin varietatea efectelor obținute prin utilizarea tehnicii rezervajului. În astfel de exprimare artistică, foaia compozițională este caracterizată de finețea și armonia tonală, iar figura personajului emană lumină, aspirație și meditație. În această imagine, prin efecte de vibrație a spațiului vizual, autoarea a reușit să atingă conotații plastice muzical-poetice de reflectare a volumelor și formelor. Adaptând plastica figurilor la formatul compozițional, prin maxima mărire a figurilor, care parcă ar tinde să se elibereze din chenarul imaginii, autoarea a reușit să accentueze sonoritatea majoră, universală a subiectului poetizat.

În acest ciclu grafic sunt amplificate contrastele tensiunilor psihologice ale personajelor. Linia meditativă curge în durere și dramatism. Metaforismul plastic al acestor creații ale Eudochiei Zavtur poate fi privit alături de creația lui Mikhail Vrubel ce a ilustrat poemul lui M.

Lermontov *Демон* („Demonul”), în care personajul este expus transformărilor temporale, lansând ideea că nu ființa dirijează Universul, ci invers, Universul delimitează bucuriile și durerile vieții și a existenței etc. Autoarea utilizează la maxim posibilitățile formatului foii grafice. Creând imagini alegorice ale macro- și microcosmosului, întruchipate într-o singură figură umană, artista reușește să evidențieze prin mijloace laconice expresive, precum sunt liniile șuvițelor de păr în care se întrezăresc adâncurile oceanelor și depărtările cerești sau cute ale veșmintelor care se transformă în draperii aruncate în aer, trăsăturile fețelor personajelor devin linii fine, abia vizibile, totodată oferind posibilitate asocierilor vizuale și simbolice. Liniile aduse până la starea și imaginea unor urme de apă ce pare curgătoare pe sticlă transparentă, prin plastică și caracterul asociativ amintesc creația simboliștilor și expresioniștilor moderni, inclusiv portretele feminine ale lui Alfons Mucha, Aubrey Beardsley, expresiile figurative ale lui Edvard Munch, Leon Bakst etc. Apropierea unor elemente compoziționale de forme abstracte dezvoltă până la simbol spațiul asociativ al figurilor de stil, accentuând caracterul fragil și efemer al existenței umane.

Autoarea apelează la forme-simboluri ușor recognoscibile: „arcade arhitectonice, meandre ajurate, cute de drapaj, ritmuri romantice ale șuvițelor de păr, lumânare-simbol al luminii călăuzitoare în dificila cale îndreptată spre necunoscut” [225, p. 8]. Realizate în tehnica acvafotelui, toate ilustrațiile descoperă cu plenitudine potențialul creator, spontaneitatea și libertatea dezinvoltă a creației Eudochiei Zavtur, care a reușit să ridice până la divin expresiile sale emotiv-artistice.

În ilustrațiile grafice ale Eudochiei Zavtur, stările de disperare și durere reflectate prin diverse modalități de compunere a figurii Hyperionului în câmpul vizual al imaginii ating diverse nuanțe valorice. Aceste imagini pun în valoare caracterul estetic și cel expresiv al imaginii vizuale, axându-se pe variate principii compoziționale: a închiderii – compoziție închisă, dinamismul aspirativ – compoziție rezolvată pe diagonală, deznădejde – când figurativul este axat sinusoidal pe diagonala descendentă. Întreg ciclul este apreciat de mai mulți specialiști drept operă de înaltă ținută estetică, iar originalele se păstrează în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Alături de foile grafice închinate poeziei eminesciene de dragoste, la care Eudochia Zavtur a lucrat mai mulți ani, în anul 1989, autoarea efectuează unele din cele mai îndrăznețe experimente în domeniul artei acvafortelui în seria de lucrări cu genericul „Cu gândul la Eminescu”.

Diverși artiști au tratat în mod inedit opera eminesciană, însă este important să distingem particularitățile ilustrațiilor, devenite parte valoroasă a patrimoniului artistic național. Un rol important a avut tehnica abordată de autori, care accentuează linii semantice ce se simt în caracterul subiectului textual. Imagini de peisaj, portret sau compoziție de gen, prin conotații narative și simbolice, dezvăluie caracterul semantic al operei eminesciene. Analiza comparativă a operelor grafice consacrate creației marelui scriitor oferă posibilitatea stabilirii tendințelor și principiilor de tratare plastică a acesteia în perioada sovietică și postsovietică, cât și a rolului ei în evoluția artei grafice naționale. Astfel, subiectul și complexitatea acestuia în abordările plasticienilor moldoveni au servit întrucâtva și nivelului de ridicare de la o sarcină artistică și plastică propriu-zisă la realizări profesionale valoroase și inedite.

7.7.7.7.7.7.7.7. Concluzii la Capitolul 7

Studiind caracteristicile unor specii literare, am reușit să descoperim anumite legături istorice și actuale între ele. Am observat că basmul de la originile sale poate fi studiat alături de alte specii literare, fiindcă are anumite legături de origine și similitudini, dar aceste legături nu pot fi analizate sau preluate direct în procesul de studiere a artei graficii de carte. Însă, necesitatea cunoașterii acestora este evidentă, deoarece interpretarea semantică o cere în exclusivitate. Originea basmelor s-a reflectat în diverse teorii: mitologică, antropologică, ritualistă, indianistă etc. Ca și mitul, basmul dezvoltă ideea de lume repetabilă, existentă în tipare arhaice, atemporale [485].

Relația dintre basm și mit a fost analizată de Frații Grimm, Albert Wesselski și Vladimir Propp, care au considerat că basmul are la bază ca sursă certă mitul. Cele două specii au existat la popoarele arhaice, uneori confundându-se. Odată cu transformarea scacrului în profan, zeii și eroii mitici au căpătat chipuri de personaje umane cu puteri supranaturale în basmul fantastic sau de personaje comune în cel nuvelistic. Teoriile moderne descoperă poligeneza basmelor, originea lor multiplă și influențe reciproce ca și tipologiile acestei specii literare [485].

Conform caracteristicilor personajelor, specificului și tematicii acțiunilor, predominării elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viață, basmele se clasifică în: fantastice, animaliere, nuvelistice; iar după autor în: populare și culte.

Particularitățile basmului cult sunt: clișee compoziționale (formule tipice inițiale, mediane, finale); motive narative diverse (călătoria, lupta, victoria eroului, probele depășite, demascarea și pedepsirea răufăcătorului, căsătoria și răsplata eroului etc.); specificul reperelor temporal (timpul fabulos, mitic) și spațiale (tărâmul acesta și tărâmul celălalt); stil elaborat

(îmbinarea narațiunii cu dialogul, descrierea); cifre magice, simbolice; obiecte miraculoase; întrepătrunderea planurilor (real-fabulos, fabulosul este tratat în mod realist); convenția basmului (acceptarea de către cititor), recunoașterea supranaturalului ca explicație a întâmplărilor incredibile [563].

Basmul popular este un tip de text de circulaţie universală, încă din perioada antică. Teoriile referitoare la originea ei relevă o relaţie genetică cu:

1. mitul (J. şi W. Grimm, A. N. Afanasiev),
2. riturile (P. Saintyves, V. I. Propp),
3. cu povestirile din India (T. Benfey),
4. cu dezvoltarea gândirii (W. Wundt) şi a naturii umane (C. G. Jung).
5. cu dezvoltarea semiologiei (Todorov, Barth, Tomaşevski etc.).

Aplicarea legăturilor tipologice între speciile și genurile literare și cele de imagini din ilustrațiile de carte a fost una eficientă, și asemenea experiențe vor fi amplificate și în următoarele cercetări pe linii mult mai înguste, iar ramificarea cercetărilor întru elaborarea noilor structuri de esență particulară în domeniul studierii subiectelor literare și grafice sau ilustrative va crea noi direcții în studierea artei graficii de carte naționale.

Asemenea investigații vor aduce lucrări istorice și teoretice noi axate mai mult pe analiza imaginii artistice din cadrul ilustrației de carte cu stabilirea noilor legături semantice și sintactice, identificarea prototipurilor și legăturilor morfologice, în concordanță cu noile tendințe istorico-teoretice.

Un rol important a avut tehnica abordată de autori, care accentuează linii semantice simțite în caracterul subiectului textual. Imagini de peisaj, portret sau compoziție de gen, prin conotații narative și simbolice, dezvăluie caracterul semantic al operei literare. Analiza comparativă a operelor grafice consacrate creației literare populare sau a marilor scriitori oferă posibilitatea stabilirii tendințelor și principiilor de tratare plastică a acesteia în perioada sovietică și postsovietică, cât și a rolului ei în evoluția artei grafice naționale. Subiectul și complexitatea acestuia în abordările plasticienilor moldoveni au servit întrucâtva și nivelului de perfecționare de la o sarcină artistică și plastică propriu-zisă la realizări profesionale valoroase și inedite.

Concluzii generale și recomandări

În prezenta cercetare, ne-am propus să justificăm necesitatea studierii aprofundate ale evoluției valorilor artistice în contextul afirmării narațiunii și simbolului, dar și altor categorii estetice și extraestetice, să analizăm din punctul de vedere axiologic operele graficii de carte moldovenească, oferind opțiuni posibile de clasificare (tipologice), ce determină criteriile de evaluare a operelor și stabilind noi obiective pentru următoarele cercetări. Am reușit să propunem diverse forme de apreciere a valorilor artistice ale graficii de carte moldovenești: din perspectiva comparativ-istorică, axiologică, estetică, etnografică, tipologică, artistică: stilistică, tehnică, compozițională etc. Cercetările întreprinse vor facilita identificarea altor aspecte care și în prezent influențează și determină cristalizarea valorilor sau aprecierilor valorice în abordările artistice ale narațiunii și simbolului în arta graficii de carte națională.

În urma cercetărilor efectuate, utilizând cele două principii de analiză a narațiunii și simbolului a operei de grafică de carte (cel compozițional sau formal-stilistic și cel interpretativ), s-a constatat că avem posibilitate să observăm mai amplu legătura între procedeele artistice și aspectul semantic al imaginilor artistice.

Structurarea operelor de grafică de carte moldovenească pe principii tehnice, compoziționale și semantice (motive tematice) oferă noi soluții practice de gândire artistică și analitică sau de cercetare. Fiecare dintre principiile nominalizate adesea, însă nu de regulă, poate servi drept factor unificator sau dominant pentru celelalte. Astfel, găsim exemple de opere de diferite conotații semantice create în aceeași tehnică sau având același principiu compozițional (Ilia Bogdesco, Isai Cârmu, Andrei Țurcanu, Eudochia Zavtur etc.), observăm aceeași gândire compozițională în cadrul ilustrării operelor de diferite genuri literare, executate în tehnici variate (Ilia Bogdesco) etc. Iar edițiile repetate ale operelor literare permit să nuanțăm tendințele sau preferințele estetice ale artiștilor marcanți din domeniul graficii de carte (ilustrații la abecedare și povești de Lică Sainciuc etc.) .

Generalizând cele expuse, constatăm în creaţia artiştilor remarcaţi o cultivare a gândirii plastice – de la reflecţii concrete spre evocare a generalului; de la analiză la sinteză; de la aprecierea obiectivă a caracterului subiectului şi fenomenului la o tratare şi interpretare individuală, mai subiectivă, spre abordarea mai largă a formelor convenţionale, specific proceselor dezvoltării artelor plastice moldoveneşti din perioada 1945-2010. În condițiile perioadei restructurării, patosul caracteristic operelor create imediat după război, în linii generale, dispare, fiind înlocuit treptat de aspectul emotiv, liric şi dramatic. Se mai temperează ulterior şi patosul de după război. Odată cu distanţarea de evenimentul propriu-zis, a apărut

posibilitatea ca autorii mai obiectiv şi mai raţional să analizeze subiectul tematic. Astfel, în lucrările multor artişti s-au făcut resimţite anumite amprente ale sentimentalismului voit (liric şi naiv sau auster şi raţional).

Către sfârşitul anilor 1980, începutul anilor 1990, în arta grafică moldovenească se observă intensiv căutările de creaţie a maeştrilor în domeniul graficii satirice şi afişului publicitar, inclusiv și designului poligrafic.

După apariţia cărţilor digitale, mulţi specialişti anunţă pericolul de treptată dispariţie din uz a celor tipărite. Însă, cunoaștem și trebuie să nu uităm existența cărților ce se păstrează timp de mai multe secole, chiar mii de ani, și considerăm că informația prelucrată în formă de carte trebuie să fie perfecționată în continuare. Caracterul estetic și „terapeutic" al cărților este evident și indiscutabil, fiindcă condiția fiziologică, ochiul și deprinderea psihică o cer în exclusivitate.

Societatea actuală participă la evoluţia unui „teatru al lumii", în care toți au devenit, în mod egal, spectatori, la care contribuie multiple rețele de socializare, surse internet etc. S-a creat un nou tip de gândire şi de concurenţă. Se deschid frontierele, cresc investiţiile necesare dezvoltării, se pun în aplicare noi tehnologii, s-a modificat în profunzime configuraţia concurenţei care s-a extins, în cele mai multe cazuri, la dimensiuni planetare, prin: substituirile tehnologice, fenomene legate de evoluţia consumatorilor, se atestă schimbări legate de modă și fenomenul ecologic. Procesul editorial este doar un mic exemplu de afirmare și adaptare la noi cerințe socioculturale.

Trebuie să luăm în considerare că la etapa actuală, una din tendinţele de bază în arta cărţilor uneori dictează abordări absolut noi, forme, materiale, structuri şi soluţii de realizare cu totul neobişnuite. Cărţile prin forme şi posibilităţile tehnice înalte ne pot vorbi şi cânta, se joacă cu micii cititori, având şi aspect de jucărie sau dialoghează cu ei, transformându-se în alte obiecte din viaţa cotidiană. O perspectivă mai puţin studiată poate crea şi apariţia cărţilor în format digital (virtual, cifric, electronic).

Este o diferenţă principială între grafica de carte şi cea de şevalet. Grafica de carte adevărată este legată de text, însă nu toţi graficienii de carte reuşesc să respecte aceste cerinţe. Uneori lucrările de şevalet ilustrează cărţile. „Grafica de carte adevărată nu poate fi privită în afara textului", consideră specialiştii în domeniu. Însă editorii adesea nu respectă legitatea de bază a graficii de carte şi selectează lucrări grafice de şevalet, executate fără ca textul să fie studiat de autorul ilustraţiilor, le amplasează alături de texte, fiindcă la nivel de subiect ele, chipurile, se potrivesc. Totodată, având în vedere toate aceste schimbări, ne este destul de complicat să discutăm și să analizăm particularitățile și perspectivele narative și simbolice ale

graficii de carte naționale din perioadele sovietică și postsovietică. Fiecare etapă istorică dictează principiile de analiză proprii. Însă, considerăm că și cercetarea noastră a demonstrat, că talentul artistului poate distruge toate rigorile prestabilite. Sunt mult mai importante condițiile actuale și măsura în care artistul contemporan trebuie să corespundă noilor cerințe ale timpului și cât de favorabilă va fi păstrarea esteticului cărților editate în viitorul apropiat.

După anul 1990, în Republica Moldova s-au deschis mai multe edituri private, inclusiv miniedituri și minitipografii. Numărul acestora nu a rămas stabil în continuare, mai cu seamă după 2010. Criza economică dictează forme și principii de organizare a domeniului tot mai noi și mai complexe. Pe lângă câteva edituri de stat ca, spre exemplu „Cartea Moldovei", „Știința", „Lumina" de înalt nivel poligrafic un renume și-au căpătat editurile „Prometeu", „Museum", „Pontos", „Hyperion", „ARC", „Cartier", „Litera" și „Prut Internațional".

Astfel, în situație de criză economică, condițiile strategice pentru majoritatea editurilor au devenit următoarele idei de bază: a) onorarea obligațiilor contractuale din anii trecuți; b) menținerea calității cărților, însă, dacă ar fi de redus ceva, de redus din tiraj; c) o colaborare mai extinsă cu instituțiile neliterare din România sau Federația Rusă etc. (depinde de strategia editurii respective) aici intrând galeriile de artă contemporană, centrele de dans și teatru contemporan ș.a.

Una dintre problemele acute a devenit schimbarea esteticului și, odată cu aceasta, diferențierea gusturilor, abordărilor și atitudinilor față de varietatea existentă. Mai întâi, trebuie să lichidăm handicapul tehnologic pe care îl avem, iar în cazurile când vom avea tehnică destul de performantă – există câteva tipografii la Chișinău care dispun de această tehnică – trebuie să cunoaștem să o exploatăm la maximum, pentru a „stoarce" toate posibilitățile ei în ceea ce privește arta cărții.

Plagiatul este practicat și în grafica de carte, așa precum se întâmplă în toate artele. Se fură desenul (mai ales pe fragmente pentru a camufla frauda), compoziția, gama coloristică.

O discuție interesantă la acest capitol a lansat jurnalista Tatiana Migulina cu graficiana Violeta Zabulica-Diordiev. În interviu, artista a remarcat conturarea actuală a celor două tendințe de ilustrare a cărților. Prima este orientată spre simplificarea atât a ilustrației, cât și a textului, abordarea minimă a activităților cognitive, tendința spre așa-numitul „primitivism", adică la efectuarea conștient incorectă a graficii de carte, ocolind legitățile compoziționale. Altă tendință, diametral opusă celei menționate mai sus, constă în faptul că unele edituri pun accentul pe crearea cărților de înalt nivel profesional artistic, a „cărților-suvenire", de elită. Aceste două tendințe sunt similare proceselor de formare a celor două pături sociale opuse, de înstăriți și

săraci. Crește numărul cărților și literaturii de tip kitsch, orientate spre cerințele și gusturile publicului superficial, neiscusit în domeniu.

Printre lucrările valoroase ale anilor 1992-1999 se remarcă și cele cca 200 de coperți create pentru colecția „Biblioteca Școlarului" a Editurii „Litera", care a fost creată de către Isai Cârmu, sub influența tendințelor postmoderniste ale artei universale. Un alt exemplu constituie edițiile repetate ale „Albinuței", semnată de Lică Sainciuc. Urmărind acestea și alte cerințe actuale, editurile din Republica Moldova participă la Târguri Internaţionale de Carte, diverse expoziții și concursuri. Operele artiștilor noștri în domeniu sunt menționate la aceste evenimente internaționale.

Edițiile repetate ale baladei „Miorița", poveștii „Punguța cu doi bani" de Ion Creangă și „Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes descoperă în ilustrații năzuința graficianului Ilia Bogdesco de a valorifica *imaginea artistică* literară în aspect plastic. Asemenea tendințe de valorizare a specificului etnic în arta graficii de carte sesizăm, analizând creația artiștilor plastici Igor Vieru, Isai Cârmu, Filimon Hămuraru, Arii Sveatcenco, Dumitru Trifan, Eudochia Zavtur, Violeta Zabulica-Diordiev, Simion Zamșa etc. Iar printre motivele ce valorifică specificul etnic în arta graficii de carte naționale evidențiem motive epico-folclorice, motivul pastoral, precum și cele universal sau paradigmatice: dragostea, natura, relațiile umane.

Una dintre cele mai importante probleme ale artei graficii de carte contemporane este legată de păstrarea dreptului de autor în cadrul îndeplinirii contractelor cu firmele editoriale, dar și colaborarea cu artiștii profesioniști, nume notorii în domeniu. Mai multe cărţi cu ilustraţii grafice, care apăreau în anii 2000, nu includeau nume ale autorilor părţii grafice ale acestora, ceea ce complică studierea graficii moldoveneşti postsovietice. În deceniul doi al secolului al XXI-lea, situația treptat se va îndrepta. Însă, oricum, colaborarea cu graficienii reputați în domeniu scade, ceea ce, în unele cazuri, creează noi oportunități pentru artiști tineri sau cei din afara domeniului. Situația economică dictează multe compromisuri, mai ales pentru editurile mici.

Posibilitatea de creare a operelor grafice prin intermediul calculatorului, scăderea treptată a prestigiului graficii de carte în raport cu cel din perioada sovietică şi a interesului faţă de lucrări executate în tehnici „manuale" tradiţionale, de asemenea, permit să constatăm apariţia unor tendinţe de regres în evoluţia artei graficii de carte şi de şevalet contemporane moldoveneşti. Astfel, sunt editate cărțile ilustrate în timpul sovietic și reeditate în perioada postsovietică în forma prelucrată la calculator. Esteticul acestor cărți nu întotdeauna creează o impresie favorabilă. Însă, toate acestea denotă o altă etapă de dezvoltare şi evoluţie a genului în raport cu

cerinţele tehnice ale timpului prezent. Cu precizie putem afirma că valorificarea mai multor aspecte artistice atestate odată cu apariția graficii de carte digitale, a cărților create în format 2 D și 3 D încă va urma. Deocamdată, aceste noi tendințe trezesc mai multe semne de întrebare privind viitorul domeniului artei cărților decât condiții clare pentru aprecierile imaginilor artistice și simbolurilor utilizate de graficieni.

În prezent, în toate sferele de activitate umană, mai cu seamă în mass-media, adesea este abordată noțiunea de „valoare". „Valorile artistice" reprezintă unul dintre cele mai importante elemente ale dezvoltării culturii umane. Narațiunea și simbolul au devenit categorii estetice de bază, iar simbolul, ca fenomen al culturii, ocupă locul central în toate sferele științifice, de aceea apare necesitatea studierii acestora și din punct de vedere al studiului artelor.

Actualmente, analiza categoriilor estetice sau criteriilor care determină calitățile valorice precum sunt aprecierile narațiunii și simbolului în artele vizuale și în arta graficii de carte moldovenească, în special, reprezintă una dintre sarcinile importante și destul de complexe.

Una dintre premise a devenit tendința cercetărilor istorice, când aspectul teoretic însoțește procesul de studiere ale datelor din arhive și muzee. Biografiile de creație ale multor autori nu sunt pe deplin cercetate, nu toate operele de valoare sunt puse în circulație științifică, lipsesc datele de catalog ale acestora. În aceste condiții, schimbările necesare ale accentelor din punct de vedere teoretic nu întotdeauna sunt bine fundamentate.

O altă dificultate a studiului este determinată de concepţiile contradictorii în privinţa narațiunii și simbolului în știință și artă universală, interferențele diferitor aspecte ale acestora și alte interconexiuni.

În perioada sovietică, termenii „narațiune" și „simbol" uneori erau înlocuiți de conceptele de „conținut" și „formă", deseori utilizate în sens negativ, iar, în unele cazuri, combinate cu categoriile estetice ale frumosului și urâtului. La etapa actuală, în lume, există un număr mare de reprezentanți ai „formalismului" și ai școlilor semiotice. Sunt în curs de dezvoltare noile științe – pragmalingvistica, semiologia și naratologia, care influențează înțelegerea și analiza imaginii artistice în artele vizuale.

În prezenta lucrare au fost cercetate diverse teorii moderne de analiză atât a artelor plastice, cât și a operelor de literatură universală și națională, pentru a stabili noi sarcini, contemporane, de cercetare și apreciere valorică a graficii de carte naționale. Realizarea obiectivelor a confirmat în totalitate ipoteza lansată. Căutarea direcțiilor și legăturilor analitice pur teoretice cu cele din domeniul istoriei artei graficii de carte naționale poate fi continuată pe aspecte mai înguste în sensul limitelor temporale selectate pentru cercetare sau de aprofundare în

subiectele studiate în teză. Pentru investigația de față a fost important să analizăm principale aspecte teoretice și istorice de determinare a valorilor artistice ale graficii de carte naționale, cu oferirea variantelor inițiale de structuri tipologice și ierarhice de lucru, continuarea cărora va arăta legătura valorilor graficii de carte naționale în raport cu cele universale. De aceea, am selectat câteva direcții de cercetare ca axiologică, imagologică, naratologică, semiologică etc. Din cele deja analizate am constatat legătura directă a acestora cu procesul de crearii a imaginii artistice în domeniul graficii de carte. Hermeneutica literară poate servi interpretărilor teoretice ale imaginilor artistice din literatură și ilustrații create pentru aceasta. Categoriile estetice menționate în primul și al doilea capitol al lucrării reflectă specificul celor două perioade istorice de evoluție a graficii de carte naționale supusă cercetării: sovietică și postsovietică. Următoarele patru capitole descriu în particular evoluția acestora în plan istoric. Ultimul capitol oferă o schemă tipologică și ierarhică a analizei valorilor ilustrațiilor de carte create pentru diverse genuri și specii literare, cât și edițiile repetate ale acestora care confirmă atât valoarea textului literar, cât și valoarea implementării specificului național în realizarea designului cărților din cadrul edițiilor repetate.

Studiind caracteristicile unor specii literare, am reușit să stabilim anumite legături istorice și actuale în cadrul acestora. Am observat că basmul de la originile sale poate fi studiat alături de alte specii literare, deoarece are anumite legături de origine similare cu acestea. Desigur, aceste legături nu pot fi analizate sau preluate în mod direct în procesul de studiere a artei graficii de carte. Însă, necesitatea cunoașterii acestora este evidentă, fiindcă interpretarea semantică o cere în exclusivitate.

S-au lansat mai multe teorii consacrate originii basmelor:

1) mitologică,
2) antropologică,
3) ritualistă,
4) indianistă etc.

Precum și mitul, basmul dezvoltă ideea lumii repetabile, existente în tipare arhaice, atemporale [485].

Spre exemplu, relația dintre basm și mit a fost cercetată de Frații Grimm, Albert Wesselski și Vladimir Propp, care au stabilit că basmul are ca prototip mitul. Aceste două specii literare au existat la popoarele arhaice, uneori confundându-se. După degradarea sacrului în profan, zeii și eroii mitici au căpătat chipuri de personaje umane cu puteri supranaturale în

conținutul basmului fantastic sau de personaje comune în conținutul celui nuvelistic. Poligeneza basmelor, interferența și tipologia lor în continuare sunt explorare în plan teoretic.

Basmele sunt clasificate în: fantastice, animaliere, nuvelistice; iar după autor în: populare și culte. Toate basmele pot fi analizate în conformitate cu: 1) trăsăturile specifice ale personajelor, 2) caracterul și tematica acțiunilor, 3) gradul predominant al elementelor miraculoase sau al evenimentelor concrete de viață [485].

La particularitățile basmului cult se referă: clișee compoziționale (formule tipice inițiale, mediane, finale); motive narative diverse (călătoria, lupta, victoria eroului, probele depășite, demascarea și pedepsirea răufăcătorului, căsătoria și răsplata eroului etc.); specificul reperelor temporal (timpul fabulos, mitic) și spațiale (tărâmul acesta și tărâmul celălalt); stil elaborat (îmbinarea narațiunii cu dialogul, descrierea); cifre magice, simbolice; obiecte miraculoase; întrepătrunderea planurilor (real-fabulos, fabulosul este tratat în mod realist); convenția basmului (accepția de cititor), acceptarea de la început a supranaturalului ca explicație a întâmplărilor incredibile. Toate aceste generalizări servesc dezvoltării conceptelor analitice de cercetare complexă a unei opere de grafică de carte [563].

Trebuie să completăm asemenea observații cu idei de analiză a principiilor pur artistice, precum schimbările tehnice și stilistice în evoluția graficii de carte autohtone.

În perioada anilor 1940-1950, în arta grafică sovietică formele desenului tonal cu acuarelă neagră şi cărbune, prin care se executau majoritatea desenelor tematice lucrate în serie încetau să satisfacă consumatorii artelor. În locul lor apăreau mai mari după dimensiuni guaşele color şi acuarelele, care alcătuiau seriile grafice, ce atrăgeau atenţia publicului. Astfel, se va pregăti şi un teren pentru apariţia unor tendinţe, materiale şi tehnici noi în arta graficii de carte. Va fi mai des abordată gravura şi un gen al acesteia, precum este stampa.

Către perioada postsovietică, apar alte dileme sau chiar confruntări estetice și artistice, în locul ilustrațiilor executate manual vin (ba în opoziție, ba în ajutor) cele create la calculator, devine mult mai variată stilistica acestora etc. Toate aceste schimbări găsesc în continuare ecouri ştiinţifice, inclusiv în cercetările filosofilor contemporani, ce aparţin unor curente noi, multe dintre care au fost remarcate în primul capitol al acestei lucrări. În aceste condiții o sarcină importantă constă în dezvoltarea şi crearea unor studii ce vor completa alte lacune încă neacoperite în plan istoric și teoretic al demersului ştiinţific autohton.

Recomandări:

- Este strict necesară căutarea unor soluții și practici mai eficiente de promovare a valorilor artei graficii de carte naționale atât prin realizarea noilor cercetări ştiinţifice, cât şi

restabilirea unor tradiții mai vechi (ca expozițiile și concursurile de grafică de carte naționale și internaționale cu editarea cataloagelor acestora/ultimul catalog studiat a fost editat în anii 1980);

- Organizarea expozițiilor axate pe subiecte din ilustrații de carte, ex-libris, book art, carte de unicat etc.;

- Crearea emisiunilor radio și TV pe marginea subiectelor expoziționale, discuții cu graficienii de carte;

- Completarea și actualizarea permanentă a cursurilor de istorie, teorie şi practică a graficii de carte, editarea proiectelor curriculare etc.;

- Documentarea continuă și elaborarea noilor cercetări în domeniul istoriei şi teoriei graficii de carte naționale în context universal;

- Organizarea și pregătirea a masterclass-urilor, warkshop-urilor, laboratoarelor, atelierelor, a întâlnirilor cu artiştii versați în domeniu din țară şi invitați din străinătate.

- Inițierea taberelor de creație în domeniul graficii de carte, caligrafiei şi tehnicilor grafice;

- Promovarea scrierii artistice în licee, organizarea concursurilor naționale şi internaționale pentru copii, tineret şi categoria de artişti profesioniști, bienale sau trienale de grafică de carte etc.

Constatăm însă faptul că în pofida tuturor împrejurărilor și schimbărilor istorico-culturale, fiind influențată de cerințele și condițiile tehnice în permanentă perfecționare, grafica de carte din Republica Moldova mereu a lansat realizări estetice de valoare națională și internațională, ce merită promovare continuă.

Prezenta lucrare lărgește spectrul de idei și informații în domeniu ce vor deschide noi direcții de cercetare ale artei graficii de carte naționale. Tematica supusă studiului deschide perspective noi și o direcție de cercetare pe care am denumit axiologia graficii de carte naționale, și va continua prin mai multe investigații ulterioare consacrate aspectelor încă neabordate ale valorilor artistice atinse și evoluției tratărilor narațiunii și simbolului în creația graficienilor de carte autohtoni.

Rezultatele acestei cercetări științifice pot fi implementate în crearea unor noi monografii sau suporturi didactice pentru instituțiile de cercetare și de învățământ în domeniu.

Bibliografie:

Arhive naționale și personale:

1. ANRM, F R- 2919, inv. 1, d.5, 6 f. (Иоаким Постолаки).
2. ANRM, F R-2756, inv.1, d. 7, f. 21.
3. ANRM, F R-2815, inv.1, d. 65, f.1-19.
4. ANRM, F R-2945, inv. 1, d. 34-37. (Valentina Neceaev).
5. ANRM, F R-2945, inv. 1, d. 35, f. 1-16. (Valentina Neceaev).
6. ANRM, F R-3054, inv.1. [1947-1959], f. 1-3.
7. ANRM, F R-3169, inv.1, d. 190, f. 1-10. К. Роднин. Рецензия на художественное оформление сказки «Андриеш» Е. Букова, исполненное художником Б. Г. Несведовым. Машинопись с правкой. Кишинёв, декабрь 1953 г.
8. ANRM, F R-3346, inv. 1, f.1.
9. ANRM, F R-3346, inv1, d.25, 18 file, 18 documente.
10. ANRM, F R-3346, inv.1, d.28, 23 file, 23 documente.
11. ANRM, F R-3346, inv. 1, d.35, 9 file, 9 documente.
12. ANRM, FR-3346, inv. 1, d. 48 (БЕЛИСТОВ, В. *Лауда де сине ну мироасе а бине*…. Кишинэу: Едитура де Стат а РСС Молдовенешть «Шкоала советикэ», 1957, 32 с. În rusește s-a numit «Хвастунишка»).
13. ANRM, F R-3365, inv. 1, d. 51, f. 1-60.
14. AOSRM, F R-2906, inv.1, d.13, f.1-3.
15. AOSPRM, F R-2906, inv. 1, d. 83, f.1-140.
16. AOSPRM, F R-2906, inv.1, d.101, f. 1-55.
17. AOSPRM, F R-2906, inv. 1, d. 147, f. 11- 12.
18. AOSPRM, F R-2906, inv.1, d. 250, f.1-3.
19. AOSPRM, F R-2906, inv.1, d. 325, f. 270-272.
20. AOSPRM, F R-2906, inv. 1, d. 353, f.4.
21. AOSPRM, F R-2906, inv.1, d. 415, f. 108.
22. AOSPRM, F R-2906, inv.3, d. 4, 52 f., 10 documente – Beleaev Leonid Grigorievici.
23. AOSPRM, F R-2906, inv.3, d. 61, 87 f., Союз художников Молдавии, Мерега. Личное дело №47.
24. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 65, f .1(verso), 17, 24-27 (imagini foto de lucrări grafice)

25. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 77, nr.9, f. 1-25. UAP din URSS, dosarul personal al lui G. Ostapenko.
26. AOSPRM, F R-2906, inv.3, d. 84, f. 1- 86.
27. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 98, nr. 151, f. 2 (verso), 5, 6, 10. UAP din URSS, dosarul personal al lui A. F. Sveatcenko.
28. AOSPRM, F R- 2906, inv. 3, d. 107, f. 1- 3, 3 (verso). Iacob Averbuh.
29. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 109, f. 4, 21-53.
30. AOSPRM, F R- 2906, inv. 3, d. 121, f. 16, 16 (verso).
31. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 190, f. 4 verso.
32. Arhiva personală a graficianului de carte Oleg Cojocari.
33. Arhiva personală a Victoriei Rocaciuc. Din discuțiile cu criticul de artă Tudor Braga.
34. Arhiva personală a Victoriei Rocaciuc. Din discuțiile cu Elena Grigorașenco.
35. Arhiva personală a Victoriei Rocaciuc, interviul cu artistul plastic Alexei Colîbneac.
36. Arhiva UAPRM, dosarul personal al artistului plastic Lică Sainciuc.
37. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Elenei Leșcu.
38. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Elenei Leșcu. Recenzia (Recomandare) semnată de Arcadie Antoseac, 5 martie, 1998.
39. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Elenei Leșcu. Recenzia (Recomandare) semnată de Aurel Guţu, 18 martie, 1998.
40. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Elenei Leșcu. Recenzia (Recomandare) semnată de Isai Cârmu, 14 februarie, 1998.
41. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Eudochiei Zavtur.
42. Arhiva UAPRM, dosarul personal al Liudmilei Cojocari.
43. Arhiva UAPRM, dosarul personal al lui Anatoli Smîșleaev.
44. Arhiva UAPRM, dosarul personal al lui Mihail Brunea.
45. Arhiva UAPRM, dosarul personal al lui Oleg Cojocari.

În limba română:

46. ACHIM, I.; ACHIȚEI, Gh.; BREAZU, M.; ȘUTEU, V. *Dicţionar de estetică generală.* Bucureşti: Edituta Politică, 1972, 398 p.
47. ADAM, J.-M.; REVAZ, F. *Analiza povestirii.* Iași: Institutul European, 1999, 120 p. ISBN 973-586-146-1

48. ALECSANDRI, V. *Mioriţa*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, 24 p. ISBN 9975-60-021-2
49. Alexei Colîbneac: Caligrafia gravurilor oscilează între pictogramele preistoricilor şi hieroglifica orientală. Biblioteca revistei „Atelier”. Colecția „Vernisaj”: Alexei Colîbneac. Căderea în păcat; Alexandru Lungu. Pictograme. Chișinău: Atelier, 2004, p. 6-10. Consemnare: Val Marius.
50. ANDREESCU, A. *Arta cărţii (Cartea românească în secolele XVI-XVII). Ilustraţie şi ornament în cartea veche românească de până la Vasile Lupu şi Matei Basarab.* Bucureşti: Integral, 1997, 174 p. (75 p. cu il.) ISBN 973-98272-0-9
51. ANDREI, P. *Filosofia valorii.* Bucureşti: Fundaţia Regele Mihai I, 1945, 238 p.
52. ANTON, I. *Zodia Zimbrului = Под знаком зубра:* Povestire istorică: Pentru şc. Medie, ediţie bilingvă. Chișinău: Hyperion, 1991, 32 p. ISBN 5-368-01095-8
53. Arta de a fi... în artă. Dincolo de cortină. In: *Flux:* ed. de vineri, 2000, 14 aprilie, p.8.
54. *Arta'93: Studii, cercetări şi documente.* Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Inst. de Ist. şi Teoria Artei. Chişinău: Litera, 1993. – Cop. G. Vrabie, 208 p.il. ISBN 5-86892-042-2
55. *Arta'97: Arte plastice, Arhitectura, Muzica, Teatru, Cinema.* Acad. de Ştiinţe a Moldovei, Inst. de Ist. şi Teoria Artei. Chişinău, 1997. – Cop. G. Vrabie, 184 p. il. ISBN 9975-923-57-7
56. BARTHES, R. *Imperiul semnelor.* Trad. Cistelecan A. Chișinău: Cartier, 2007. 118 p. ISBN 9789975794480
57. BÂRLEA, O. *Folclorul românesc. Volumul I,* Bucureşti: Meridiane, 1981, 496 p.
58. Biblioteca Naţională a Republicii Moldova. Colecţia „Moldavistica”. Plasticienii Moldovei. Biobibliografie. Gheorghe Vrabie. Alcătuitori: Svetlana Miron, Victoria Stanchevici. Resp. de ediţie: Alexe Rău. Conducătorul seriei: Rodica Avasiloaie. Chişinău, 2004, 204 p. ISBN 9975-9994-2-5
59. BÎRZU, Z. *Monumente sacre – opera de artă. Rit – mit – simbol.* Iaşi, 3D Arte, 2007, 160 p. + il. ISBN 978-973-88352-8-7
60. BLAGA, L. *Trilogia valorilor.* Bucureşti: Humanitas, 1996. ISBN 973-28-0664-8, 973-28-0665-6
61. BOBOC, A. *Hermeneutică şi ontologie.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1999, 128 p. ISBN 973-30-9457-9

62. BRĂTESCU-VOINEŞTI, I. Al. *Puiul.* Chişinău: ARC, 1996, 27 p. ISBN 9975-61-003-X
63. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru.* Chişinău: ARC, 2006, 95 p. ISBN 978-9975-61-096-4
64. BURUIAN, M; COTELEA, S.; ERMICIOI, A. *Abecedar*. Chișinău: Știința, 2014, 144 p. ISBN 978-9975-67-929-9, 978-9975-69-918-1
65. BUZDUGAN, R. Eleganţa gestului pictural. In: *Literatura şi arta*, nr.7, 13 februarie 1992, Chişinău, p. 6.
66. CALAȘNICOV, I. *Leonid Grigorașenco.* Album, seria „Maeștri basarabeni din secolul XX". Chișinău: ARC, 2004, 96 p. ISBN 978-9975-61-109-1
67. CARNAP, R. *Semnificație și necesitate.* Un studiu de semiotică și logică modală. Cluj: Dacia, 1972, 325 p.
68. CARROLL, L. *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor.* Chișinău: Cartier, 2010, 152 p. ISBN 978-9975-79-578-4
69. CASSIRER, E. *Filosofia formelor simbolice.* Pitești, Paralela 45, 2008. (III vol.). Vol. 1. Fenomenologia limbajului. Traducere din limba germană de Adriana Cînța. 320 p. ISBN 9734703943
70. Catalog. Festivalul Internaţional de Artă „Plai Natal", ediţia a III-a. Chişinău, 7-8 decembrie 2007, p. 44.
71. CAȚAVEICĂ, I. Lecția morții. În: *Literatura și arta*, 27 noiembrie 1997, nr. 48 (2728), p. 2
72. CĂRARE, P. *Eu cresc mare.* Chișinău: Lumina, 2011, 20 p. ISBN 978-9975-65-275-9
73. CĂRARE, P. *Firicel de iarbă verde.* Chișinău: Lumina, 2011, 20 p. ISBN 978-9975-65-279-7
74. CĂRARE, P. *Să începem jocul iar.* Chișinău: Lumina, 2011, 16 p. ISBN 978-9975-65-277-3
75. CEMORTAN, S. *Abecedarul științelor.* Chișinău: Universitas, 2000, 142 p. ISBN 9975-900-58-5
76. CHIFOR, A. *Alegorii, simboluri și decorații în arta barocă orădeană.* Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2011, 139 p. ISBN 978-973-7621-27-6
77. CHIRIAC, T. *Pe un picior de plai… [Poem simfonic]*. Chișinău: Hyperion, 1990.

78. CIOBANU, C. Câteva observații referitoare la raportul text-imagine în articularea picturii medievale. In: *Muzeul Național de Artă al Moldovei, Culegerea de comunicări ale conferinței științifice anuale, edițiile 2013, 2014*, Chișinău: Bons offices SRL, 2014, p.100-112.
79. CIOBANU, C. *Elena Karacenţev.* Chişinău: ARC, 2006, 48 p. il. ISBN 978-9975-61-419-1
80. CIOBANU, C. *Isai Cârmu. Magia cărţii.* Chişinău: ARC, 2019, 96 p. ISBN 978-9975-0-0320-9
81. CIOCANU, A. *Învățați, copii, cu-ncetul literele, alfabetul.* Carte cu literele și cu numele noastre. Chișinău: Literatura Artisitcă, 1990, 40 p.
82. CIUCĂ, V. Un artist complet: Gheorghe Vrabie. In: *Literatura și arta*, nr. 6 (2946), 7 februarie 2002, p.6.
83. CODOBAN, A. Comunicarea ca relaţionare: virtualizarea identităţilor. În: A. Codoban, *Imperiul comunicării*. Cluj: Ideea, 2011, 235 p.
84. COLESNIC, Iu. *Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală”*. Chişinău: Museum. Ghid enciclopedic, 2008, 272 p. ISBN 978-9975-906-27-2
85. COLÎBNEAC, A. Privirea lumii cu văzul lăuntric... In: *Moldova,* nr. 5, 2009, pp.16, 17.
86. *Comoara: Scriitorii moldoveni despre limbă: Antologie*. Alc. de V. Melnic, L. Vrabie. Chișinău: Literatura artistică, 1985, 287 c.
87. CORLAT, S.; SINGER, B. *Totul despre calculatoare ... pentru cei mici, părinţi şi bunici*. Chişinău: Prut Internaţional, 1997, 160 p. ISBN 9975-69-002-5.
88. COTEANU I., SECHE L., SECHE M. *Dicţionar explicativ al limbii române.* Bucureşti, 1998. Ed. „Univers enciclopedic”, 1196 p. ISBN 973-9243-29-0
89. CREANGĂ, I. *Fata babei și fata moșneagului.* Chișinău: Litera, 2012, 40 p. ISBN 9789975742849
90. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* București: Litera mică, 2017, 66 p. ISBN 9786063316241
91. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* Chișinău: Baștina-Radog; Prut Internațional, 2017, 16 p. ISBN 978-9975-54-294-4
92. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* Chișinău: Biblion, 2009, 64 p. ISBN 978-9975-112-08-6

93. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* Chișinău: Făt-Frumos, 1993, 28 p. ISBN 5-86892-231-X
94. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* Chișinău: Prut Internațional, 2004, 15 p. ISBN 9975-69-635-X
95. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani.* Chișinău: Prut Internațional, 2007, 16 p. ISBN 978-9975-69-635-7
96. CREANGĂ, I. *Punguța cu doi bani*. Chișinău: Silvius Libris, 2006, 12 p.
97. CREANGĂ-CAIA, O. *Copilăria Părintelui Cleopa.* Iași: Doxologia, 2016, 104 p. ISBN 978-606-666-540-7
98. CREANGĂ-CAIA, O. *Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski.* Iași: Doxologia, 2016, 116 p. ISBN 978-606-666-592-6
99. CREANGĂ-CAIA, O. *Copilăria Sfintei Teodora de la Sihla.* Iași: Doxologia, 2016, 80 p. ISBN 978-606-666-049-5
100. DABIJA, N. *Povești de când Păsărel era mic.* Chișinău: Baștina-Radog, 2011, 24 p. ISBN 978-9975-4154-7-7
101. *Dafin și Vestra.* Chișinău: Silvius Libris, 2007, 18 p. ISBN 9789975103145
102. DE MAN, P. Semn și simbol în estetica lui Hegel. În: *Idea, artă+societate,* nr. 29, 2008. Disponibil și pe Internet: http://idea.ro/revista/?articol=541&q=ro/node/40 [citat la: 10 noiembrie. 2015].
103. DE ROTTERDAM, E. *Lauda Prostiei.* Ediție bilingvă latină-română. Traducere de V. Beșleagă. Chișinău: Literatura artistică, 1989, 224 p.
104. DE SOLIER, R. *Arta și imaginarul.* Traducere de M. și L. Dimov. București: Meridiane, 1978, 384 p.
105. ECO, U. *Istoria frumuseții*. Trad. Oana Sălișteanu. București: Enciclopedia RAO, 2005, 439 p. ISBN 973-717-022-9
106. ECO, U. *Istoria urâtului.* Trad. Oana Sălișteanu, Amalia Cebăilă. București: Enciclopedia RAO, 2007, 454 p. ISBN 978-973-717-173-3
107. ECO, U. *Limitele interpretării.* Traducere: Ştefania Mincu, Daniela Crăciun. Iaşi: Polirom, 2016, 314 p. ISBN 978-973-46-6243-2
108. ELIADE, M. *Maitreyi.* Chișinău: Minevra, 1993, 192 p. ISBN 5868920783
109. Eminescu e în inima lucrurilor: [creaţia poetului în viziunea artiştilor plastici]. In: *Literatura şi arta*, 1992, 11 iun., p. 6.

110. EMINESCU, M. *Floare albastră = Синий цветок = Синя квітка = Mavi Cicek = Синьо цветие*: poezii în rom., rusă, ucr., găgăuză, bulgară / Mihai Eminescu; pref.: Mihai Cimpoi, Iuri Kojevnikov ; cop. şi il.: Gheorghe Vrabie; selecţ.: Stela Nicuţă; coord.: Valeriu Culev; trad. în rusă: Iuri Kojevnikov; în ucr.: Stepan Kelar, Ivan Piciko, Mikola Ignatenko, Petro Zasenko, Iaroslav Şporta, Andrii Miaskivs'kyi; în găgăuză: Dionisie Tanasoglu; în bulgară: Niko Stoianov. Chişinău: Ed. Departamentului Relaţii Naţionale şi Funcţionarea Limbilor, 2001. 231 p. Ed. multilingvă. ISBN 9975926053

111. EMINESCU, M. *Unde eşti copilărie?* Chişinău: Silvius Libris, 2010, 32 p. ISBN 978-9975-103-45-9

112. *Eudochia Zavtur. Pictură* [album]. Chișinău: S. n., 2012 (Î.S. F.E.-P. „Tipografia Centrală"), 64 p. Text introductiv de Franco Ivan Nucciarelli. Perugia. Redactor: Valentina Buzilă. ISBN 978-9975-53-095-8

113. FILIP, Iu. *Plăcinţele cu mărar; Nucul cu o singură nucă.* Chișinău: Prut internațional, 2009, 15, 17 p. var. ISBN 978-9975-69-633-3

114. FLOREA, N. *Greul luminii.* Chişinău: Pontos, 2000. – Cop. – (în colab. cu Iurie Braşoveanu).

115. FONARI, V. *Hermeneutica literară (Material didactic).* Chișinău: CEP USM, 2007, 114 p. ISBN 978-9975-917-80-3

116. FONARI, V. *Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010): Studiu monografic, consultant ştiinţific Mihai Cimpoi, Universitatea de Stat din Moldova.* Chișinău: Epigraf, 2021 (F.E.-P. „Tipografia Centrală"), 272 p. ISBN 978-9975-60-418-5

117. FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă.* Bucureşti: Meridiane, 1972, 540 p.

118. FURDUI, G. Prin creație omul se apropie de divinitate (dialog cu Gh. Vrabie). In: *Moldova*. Septembrie-octombrie 2010, p. 11.

119. GARAZ, M. *Semnele şarpelui.* Chișinău: Pontos, 2008, 224 p. ISBN 978-9975-72-074-8

120. GAVRILEAN, B.T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p. (Lucrarea poate fi consultată și din internet).

121. GHEORGHIȚĂ, I. *Brad de munte.* Chișinău: Hyperion, 1991, 90 p.

122. GHEȚOI, P. *Abecedar*: Caiet de lucru: Ediţie ce vine să completeze manualul-abecedar. Chișinău, s.n., 2014, 48 p. ISBN 978-9975-128-18-6

123. GIBSON, C. *Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă.* București: Litera Internațional, 2010, 256 p. ISBN 978-973-675-716-7

124. GRAMATOPOL, M. Cuvânt înainte. La: Panofsky E. *Artă şi semnificaţie*. Traducere de Ștefan Stoenescu. București, Ed. Maridiane, 1980, 442 p.

125. GRAMAȚCHI, V. *Prinţesa şi bufonul.* Chişinău: Silvius Libris, 2017, 20 p. ISBN 978-9975-103-83-1

126. *Gravură. Bienala Internațională.* Ediţia II, Chişinău, 2011, 35 p. ISBN 978-9975-80-484-4

127. GUÉNON, R. *Simbolismul crucii.* Traducere din limba franceza: Daniel Hoblea, Editura Herald, Colectia Philosophia Perennis, Bucuresti, 2012, 208 p. ISBN 978-973-111-270-1

128. GUȚU, A. *Sunt Aurel Guțu-Resteu.* Chișinău: Unevesul, 2015, 108 p. ISBN 978-9975-47-107-7

129. GUȚU, A. *Este adevărat. Aurel Guțu în rând cu lumea.* Chișinău, [s. n.], 2007, 30 p.

130. GUȚU-RESTEU, A. *Ferestre către zestre.* Chișinău: Universul, 2018, 36 p. ISBN 978-9975-47-171-8

131. HALIPPA, I. *Chişinăul pe vremea lui Puşkin (1820-1823) cu 333 de intersecţii de Lica Sainciuc.* Chișinău: Cartier, 2011, 224 p. ISBN 978-9975-79-684-2

132. HEIDEGGER, M. *Originea operei de artă*, traducere Thomas Kleininger & Gabriel Liiceanu, Bucureşti: Univers, 1981/1982; ed. Humanitas, 1995. ISBN 973-28-0539-0

133. HLIB, L. *Zâna celor micuţi*. Chișinău: Silvius Libris, 2008, 96 p. ISBN 978-9975-103-65-7

134. HOLBAN, I. *Pe serpentinele fizicii*. Chișinău: Știința, 1992, 224 p.

135. IACHIM, I. *Amintirile piţigoiului Zbanţ.* Chișinău: Pontos, 2007, 137 p. ISBN 978-9975-926-68-3

136. IACOB, B.; RAȚIU, D.-E.; RAȚIU, M. *Discursuri asupra artei: contribuții la studiul artelor vizuale.* Cluj-Napoca: Eikon, 2014, ISBN 978-606-711-094-4

137. IACOB, P.; GUȚU, A. *Cuvinte pe cântar. Poezii.* Chișinău: Pontos, 2012, 160 p. ISBN 978-9975-51-405-7

138. *Igor Vieru: Biobibliografie*/ Biblioteca Națională a Republicii Moldova; Alcăt.: Svetlana Miron; Redactor: Jana Jelamschi. – Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2003 (Imprimeria B.N.R.M.), 120 p.

139. ILIE, E.; TÂRNĂCEANU, C. *Valorile educației – educația valorilor din antichitate până azi. Abordări teoretice, soluții practice*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2014. ISBN 978-606-714-241-9

140. *Ilieș-Mălăieș*. Chișinău: Silvius Libris, 2007, 16 p. ISBN 978-9975-103-38-1

141. IMPELLUSO, L. *Natura și simbolurile sale. Plante, flori și animale.* Trad. Ana Maria Cebăilă. București: Monitorul Oficial R.A., 2009, 384 p. ISBN 5948368228306

142. IORGULESCU, A., PUNGĂ, D., STROIA, G. *Estetica.* Manual pentru clasa a XII-a a liceelor de artă. Bucureşti: Didactica şi pedagogia, 1994, 140 p.

143. IORGULESCU, M. *Firescul ca excepție.* București: Cartea Românească, 1979, 227 p.

144. *Isai Cârmu. 1940-2015. In Memoriam.* Chișinău, 2015. (Pliant).

145. ISTRU, B. *Poeme.* Chişinău: Literatura artistică, 1979. – Cop. G. Vrabie – [în colab. cu D. Cojocaru].

146. *Împăratul Spic-de-Grâu: Poveste românească*/ Il. de Ludmila Cojocari. Chişinău: Prut Internaţional, 2004, 16 p. ISBN 9975-69-668-6

147. HANCOCK, J. *Hermeneutica radicală și opera de artă.* București: Paideia, 2001, 168 p. ISBN 2000000138237. Disponibil și pe: https://carte-pdf.com/hermeneutica-radicala-si-opera-de-arta-download-book-pdf.html

148. KANDINSKI, W. *Spiritualul în artă.* Traducere și prefață de Amelia Pavel. București: Meridiane, 1994, 117 p. il. ISBN 973-33-0266-X

149. LE GOFF, J. *Imaginarul medieval. Eseuri*. Traducere și note de M. Rădulescu, București: Meridiane, 1991, 462 p. ISBN 973-33-0135-3

150. LEAR, E. *Scrippius Pip.* Ediție bilingvă. Chișinău: ARC, 2011, 24 p. ISBN 978-9975-61-617-1

151. LIVȘIȚ, M. *Un drum de creație*. (articol păstrat în AOSPRM, F R-2906, inv.3, d. 61, 87f., Союз художников Молдавии, Мерега, Личное дело №47, f. 68.

152. LOTMAN, J.M. *Studii de tipologie a culturii.* București: Univers, 1974, 122 p. În varianta pdf [Citat 15.03.21] Disponibil: https://b-ok.global/book/4994015/c3c078

153. LUNGU, V.; SUCEVEANU, A. *Caiet „Rîndunica", clasa 1*. Chişinău: Litera, 1997, 144 p. ISBN 9975-904-64-5.

154. MACIU, M. *Știința valorilor în spațiul românesc. Vol.I.* București: Editura Academiei Române, 1995, 243 p. ISBN 973-27-0530-2

155. MALANEȚCHI, V. Timpul lui Isai Cârmu. In: *Magazin bibliologic*, 2000, nr. 3-4, pp. 107-108.

156. MARDARE, G. Manifestări netradiţionale. În: *Literatura şi arta*, nr.33, 10 august 1989, Chişinău, p. 6.

157. **MARIAN, A.; ROCACIUC, V.** Expoziţia sculptorului Constantin C. Constantinov şi a graficianului Gheorghi Zlobin. In: *Panoranic-ART*. Chişinău: Bons-Offices, 2019, p.197. ISBN 978-9975-87-545-5.

158. MAXA, F. *Ostensiunea. Comprehensiune şi accept*. Cluj-Napoca: Limes, 2007, 183 p. ISBN 978-973-726-288-4

159. MELEGA, S. În amintirea celui care a fost și veșnic pentru noi va rămâne Dumitru Trifan. În: săptămânalul *Literatura și arta*, 27 noiembrie 1997, nr. 48 (2728), p. 2

160. *Meridian filatelic.* Buletin infirmativ, nr. 3 (8) mai-iunie 1998, p. 29. În dialog „Interes şi perseverenţă". Constantin Ciobanu cu Elena Leşcu.

161. *Mihai Bacinschi. Grafică de carte.* Text introductiv: E. Lungu. Chișinău: ARC, 2018, 48 p. ISBN 978-9975-0013-8-0

162. MILNE, A. A. *Ursulețul Winnie-Pooh.* Chișinău: Iulian, 2006, 176 p. ISBN 978-9975-9940-1-1

163. MIRON, S. (alcătuitor) *Isaie Cârmu. Biobibliografie*. Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Chișinău, BNRM, 2010, 168 p. ISBN 978-9975-9968-8-4

164. MOCANU, D. O iscălitură pe coperta unei cărți. In: *Jurnal de Chișinău,* 2000, 14 apr., p.3.

165. MOLDOVANU, V. Un magician prin al cărui atelier s-au perindat numeroși scriitori. In: *Mesagerul,* 2000, 31 martie, p.6.

166. MORAR, V. *Estetica – interpretări și texte.* București: Editura universității din București, 2008, 444 p. ISBN 973-575-713-3

167. MORARU, H. (GHEȚOI P.) *Abecedar: Fac un pas şi sunt şcolar.* Chișinău: SC „Biblion" SRL, 2007 (2008), 104 p. ISBN 978-9975-9900-4-2

168. NISTOR, S. Protecţia patrimoniului cultural în România. Culegere de acte normative. Bucureşti: Ed. Univ. Ion Mincu, 2002. ISBN 978-973-9947-16-9

169. NUCĂ, S. Masa lui Dumitru. În: *Literatura şi arta*,19 noiembrie 1998, nr. 47 (2779), p. 8.

170. OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU, I. *Un viitor pentru trecut. Ghid de bună practică pentru protejarea patrimoniului cultural.* Bucureşti: CIMEC, 2002 (ediție digitală 2009). ISBN 973-85887-8-2

171. OLTEANU, V. *Din istoria şi arta cărţilor. Lexicon. Vademecum pentru editori, ziarişti, tipografi, bibliotecari, librari, documentarişti, arhivişti, muzeografi, profesori, studenţi.* Bucureşti: Ed. Enciclopedică, 1992, 400 p. il. ISBN 973-45-1008-8

172. OPREA, G.; NEAMȚU, M., textul introductiv de Golţov D., Expoziţia întâia republicană autumnală a creaţiilor artiştilor plastici din Moldova. Catalog. Кишинёв: Тимпул, 1982, p. 4.

173. OPRIȘ, I. *Transmuzeografia.* București: Oscar Print, 2000, 614 p. ISBN 9739264751

174. OSEREDCIUC, E. *Paleta ucraineană a Moldovei.* Chişinău: Elan-Poligraf, 176 p. ISBN 978-9975-66-002-0

175. PARACOSTEA-DANIELOPOLU, P.; DEMENY, L. *Carte şi tipar în societatea românească şi sud-est europeană (secolele XVII-XIX).* Bucureşti: Editura Eminescu, 1985, 263 p.

176. PARTOLE, C. *De la facerea lumii citire: Tălmăcire versificată a Vechiului Testament.* Chișinău: Universul, 2006, 80 p. ISBN 978-9975-944-58-8

177. PARTOLE, C. *Lola cea frumoasă.* Chișinău: ARC, 2017, 28 p. ISBN 978-9975-137-98-0

178. PARTOLE, C. *Un mare calendar pentru tine, mic ștrengar.* Chișinău: CDN, 1994, 111 p. ISBN 5852682829

179. PASCADI, I. Real, imaginar, fantastic. In: SOLIER, R. *Arta și imaginarul.* Traducere de M. și L. Dimov. București: Meridiane, 1991, p. 5-33.

180. PETRIC, G. Aspecte arhetipale ale dimensiunii tragice în Mioriţa. În: *Studii umaniste şi perspective interculturale: cercetări ale doctoranzilor în filologie: conferinţă internaţională*: Târgu-Mureş, 14-15 aprilie 2011 / cood.: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Iulian Boldea. - Târgu-Mureș: Editura Universităţii „Petru Maior”, 2011, p. 372-381.

181. PLĂIEȘU, R. *Vie împărăția Ta.* Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2000, 32 p. ISBN 9975-901-29-8

182. PLOȘNIȚĂ, E. Educaţia pentru patrimoniu între tranziţie şi transformare. In: *Patrimoniul cultural: cercetare și valorificare. 27 septembrie 2018,* Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Editura UPS „Ion Creangă“, 2018, pp. 13-21. ISBN 978-9975-136-87-7.

183. POSTICĂ, E. *Cine face-așa? Zece ghicitori și o numărătoare cu păsări și animale.* Chișinău: Atelier, 2007, 24 p. ISBN 978-9975-957-45-8

184. PURICE, L.; ZBÂRCIOG, V. *A patra dimensiune.* Chişinău, 1991, 202 p. ISBN 5-368-01008-7

185. PUTINĂ, F.-C. Narativitate și simbol în ilustrația de carte. Rezumatul tezei de doctorat. Iași, 2009. 15 p.

186. RAPELLI, P. *Simboluri ale puterii și mari dinastii.* Trad. Corina Anton. București: Monitorul Oficial R.A., 2009, 384 p. ISBN 978-973-567-682-7

187. RAȚIU, D. E. *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, ediția a II-a revăzută și adăugată. Cluj-Napoca: Ed. Eikon, 2012, 366 p. ISBN 978-973-757-535-7

188. RAȚIU, D. E. *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice.* Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2000, 128 p. ISBN 973-686-101-5

189. **ROCACIUC, V.** *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000.* Chişinău, Ed. Atelier, Bons Offices SRL, 2011, 276 p. cu il. ISBN 978-9975-80-458-5 (recomandată de Consiliul ştiinţific al IPC din 15 iunie 2010, procesul-verbal nr. 06).

190. **ROCACIUC, V.** Artistul polivalent Gheorghe Huzun (1932-1997). In: *Panoranic-ART*. Chişinău, Bons-Offices, 2019, p. 168-169. ISBN 978-9975-87-545-5.

191. **ROCACIUC, V.** Criteriul finalităţii în arta plastică moldovenească (1940-1990). In: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, nr. 1 (18) 2013 (în baza materialelor conferinţei ştiinţifice internaţionale Învăţământ artistic – dimensiuni culturale din 04.05.2012).* Chişinău: Grafema Libris, 2013, p. 109-113. ISBN 978-9975-9925-4-1 ISSN 1857-2251.

192. **ROCACIUC, V.** Expoziţiile de artă plastică din Republica Moldova în contextul socio-cultural al anilor ’70 ai secolului XX. In: *„Arta ’2005”, seria de arte vizuale, arte plastice, arhitectură (AŞM, ISA)*. Chişinău, 2005, p.69-82.

193. **ROCACIUC, V.** Extravaganța cugetului imaginar în grafica de carte a artistului plastic Mihail Brunea. In: *Arta* / Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Şlapac (red.-şef), … – Chişinău: 2020. ISSN 2345 –1181: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. XXX, nr. 1, 2020, pp.88-93. ISSN 2345 –1181

194. **ROCACIUC, V.** Filimon Hămuraru (1932-2006). În: *A IV Conferinţă Tehnico-Ştiinţifică Internaţională „Probleme actuale ale urbanismului şi amenajării teritoriului”,* UTM, Chişinău, 13-14 noiembrie 2008. p. 70-75.

195. **ROCACIUC, V.** Frumosul şi urâtul în arta plastică din Republica Moldova din perioada sovietică. În: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor conferinţei ştiinţifice internaţionale „Învăţământ artistic–dimensiuni culturale” din 10.04.2009)*. Chişinău, Notograf Prim SRL, 2011, p.159-162. ISBN 978-9975-9501-3-8

196. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte a lui Alexei Colîbneac din Colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. În: *Muzeul Național de Artă al Moldovei, Conferința Științifică Anuală, culegere de comunicări, edițiile 2013, 2014,* Chișinău, 2014, p. 152-158.

197. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația artistei plastice Liudmila Cojocari. In: *Materialele conferinţei „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, Ediția a XIII-a.* Chișinău, 27–28 mai 2021, Vol.2, Cișinău: S. n. (Fox Traiding SRL), 2021, pp. 78-84. ISBN 978-9975-3513-7-9.

198. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creaţia artistei plastice Violeta Zabulica-Diordiev.In: *Arta, Seria Arte vizuale*. Ch: Garomont, 2019, pp. 95-99. ISSN 2345–1181.

199. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația artistului plastic Anatol Smîșleaev. In: *Muzeul Național de Artă al Moldovei. Conferința Științifică Anuală. Culegere de comunicări.* Edițiile 2020, 2021. Chișinău, 2021, pp. 40-43. ISBN 978-9975-87-883-8.

200. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația artistului plastic Oleg Cojocari. In: *Materialele conferinţei „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, Ediţia a 12-a, Chişinău, 28-29 mai 2020.* Chişinău : Institutul

Patrimoniului Cultural, 2020 (Tipogr. "Grafema Libris").Vol. 1., 2020, pp. 158-163. ISMN 979-0-3480-0426-6. ISBN 978-9975-52-216-8

201. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie. În: *Arta. Seria Arte vizuale*. S.n., vol. XXIII, nr.1, Chișinău: Garamont, 2014, pp.137-148. ISSN 2345-1181.

202. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația artistei plastice Anna Evtușenco. În: *Muzeul Național de Artă al Moldovei. Conferința anuală științifică. Culegere de comunicări*. Edițiile, 2018, 2019, Ch: S. C. Bons-Offices S.R.L., p. 24-30. ISBN 978-9975-87-548-6.

203. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creația artistului plastic Andrieș Bucov. În: *Patrimoniu de ieri – implicații în dezvoltarea durabilă de mâine, conferința științifică internațională dedicată zilelor europene ale patrimoniului, ediția II-a*. Iași-Chișinău, 20-23 septembrie 2020, p. 62-66. ISSN 2558-894X

204. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte în creaţia artistului plastic Arii Svetcenko. În: *Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale a Tinerilor Cercetători „Valorificarea patrimoniului etnocultural în educaţia tinerei generaţii şi a societăţii civile”,* Ed. A 4-a, 30 octombrie 2019, Ch, 2019, (Tipogr. „Notogra Prim”), pp. 203-212. ISBN 978-9975-84-105-4

205. **ROCACIUC, V.** Grafica de carte și de șevalet în creația artistei plastice Elena Leşcu. În: *Materialele conferinței științifico-practice internaționale „Știință, educație, cultură”,vol. II,* Comrat, 2016, p. 254-259, ISBN 978-9975-83-013-3, CZU 76 LEȘCU.

206. **ROCACIUC, V.** Ilustrații la abecedar în creația plasticienilor moldoveni (1945-2015). Observații preliminare asupra genezei și evoluției valorilor estetice. In: *Revista „Arta”, Seria „Arte Vizuale” (VOL. XXX, Nr. 1, 2021)*. Ch., 2021, pp. 104-111. E-ISSN 2537-6136

207. **ROCACIUC, V.** Ilustrațiile și designul poligrafic din RSS Moldovenească în perioada anilor 1960-1970. În: „*Creativitate. Tehnologie. Marketing’’, Simpozion internațional (4; 2017;Chișinău). Creativitate. Tehnologie. Marketing: CTM 2017 : Al IV-lea Simpozion Internațional. 26-28 oct*.: Culegere de articole/com. șt. Viorel Bostan [et.al]. – Ch: S.n.,2017 (Tipogr. „BonsOfices’’). 400 p. Pp. 24-30. ISBN 978-9975-45-505-3, 84.

208. **ROCACIUC, V.** Imaginea artistică în diverse abordări istoriografice şi teoretice. In: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică.* Nr. 2 (22), Ch.: Grafema Libris, 2014, p. 148-151. ISSN 2345-1408

209. **ROCACIUC, V.** Imaginea artistică şi valorificarea principiului spontaneităţii în grafica de carte a artistului plastic Isai Cârmu. In: *Наука, образование, культура: Международная научно-практическая конференция, посвящённая 26-й годовщине Комратского Государственного Университета, 10 февраля 2017,* сборник тезисов, т. 2, К., с. 277-278. ISBN 978-9975-83-041-6.

210. **ROCACIUC, V.** Leonid Beleaev – 100 de ani de la naşterea artistului. In: Studii culturale : Materialele Simpozionului Naţional de Studii Culturale. Vol. III. Chişinău: S.n., 2022, pp. 103-109. ISBN 978- 9975-84-166-5.

211. **ROCACIUC, V.** Metode de bază şi aplicarea lor în cercetarea artelor plastice (1940-1990). In: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor conferinţeiştiinţificeinternaţionale „Învăţământ artistic–dimensiuni culturale" din 10.04.2009).* Chişinău, Notograf Prim SRL, 2011, p. 163-166. ISBN 978-9975-9501-3-8

212. **ROCACIUC, V.** Metodologia axiologică în studierea graficii de carte moldovenești, perioada 1945-2010. În: *Conferința Științifică Internațională „Cercetarea, Dezvoltarea și Inovarea din perspectiva Eticii Globale".* Ediția a III-a, 15 aprilie 2022, Chișinău:Tehnica-UTM, 2022, pp. 120-131. ISBN 978-9975-45-821-4 (PDF).

213. **ROCACIUC, V.** Motivul pastoral în grafica de carte moldovenească (1945-2010). In: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică* – nr. 2 (35), Chişinău: NOTOGRAF PRIM, 2019, pp. 138-142 ISSN: 2345-1408 http://revista.amtap.md/2019/12/31/motivul-pastoral-in-grafica-de-carte-moldoveneasca-1945-2010 .

214. **ROCACIUC, V.** Narațiune și simbol în interpretările grafice ale „Poveștii lui Aliman" în prelucrarea lui Grigore Botezatu. În: *Materialele conferințelor: Științele socio-umanistice și progresul tehnico-științific: (Conferința științifică interuniversitară, 15 aprilie 2016). Teoria și practica integrării europene: (Conferința științifică studențească, 15 mai 2016).* Chișinău, Tehnica: UTM, 2016, p. 77-84. ISBN 978-9975-45-446-9

215. **ROCACIUC, V.** *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010.* Redactor științific Tudor Stavilă. Chișinău: FE-P „Tipografia Centrală”, 2021, 280 p. ISBN 978-9975-47-217-3.

216. **ROCACIUC, V.** Narațiune și simbol în metodologia studierii graficii de carte moldovenești (1945-2010). În: *„Ştiinţă, educaţie, cultură”, conferinţă ştiinţifico-practică internaţională (2020). Conferinţa ştiinţifico-practică internaţională „Ştiinţă, educaţie, cultură” = Международная научно-практическая конференция „Наука, образование, культура” :* Посвященная 29-ой годовщине Комратского государственного университета: Сборник статей. Комрат: КГУ, 2020 (Tipogr. "A&V Poligraf"), p. 510-514. ISBN 978-9975-83-090-4

217. **ROCACIUC, V.** Repere istoriografice în axiologia artei graficii de carte moldovenești, 1945-2010. In: *Arta*. 2022, nr. 1(AV), pp. 107-114. ISSN 2345-1181.

218. ROMANCIUC, L. *Izvorul fermecat.* Chișinău: Hermes, 1993, 64 p.

219. ROMANESCU, V. *Istoria unei cărţi. Operă completă.* Bucureşti: Cartea românească, 1944, 254 p.

220. RUSU CIOBANU V., LICĂ SAINCIUC. *Mica istorie din albumul de familie.* Chișinău: ARC, 2018. ISBN 978-9975-0-0213-4

221. SAINCIUC, L. *Chișinăul ascuns.* Album. Chișinău: Lumina, 2018, 176 p. ISBN 978-9975-65-435-7

222. SAINCIUC, L.; CASA CĂRȚII „MITROPOLIT PETRU MOVILĂ”. *Colina antenelor de bruiaj*. Chișinău: Museum, 2000, 116 p. ISBN 9975-905-16-1

223. SENDRAIL, M. *Înțelepciunea formelor.* Traducere de Alexandru Călinescu. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu. București: Meridiane, 1983, p. 5.

224. *Simboluri sacre. Popoare, religii, mistere.* Volum coordonat de Robert Adkinson. București: Editura Art, 2018, 792 p. ISBN: 9786067105629

225. SLAVICI, I. *Zâna zorilor*. Chișinău: Știința, 1993, 222 p.

226. SPÂNU-CEMÂRTAN, M. *Copiii basarabeni în Siberia.* (Povestiri). Chișinău: F. E.-P. Tipografia Centrală, 2018, 172 p. ISBN 978-9975-144-38-4

227. SPÂNU, C. *Imagine şi mit: convergenţe semiotice şi axiologice în creaţia lui Igor Vieru.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2004, 88 p. ISBN 9975601634

228. SPÎNU, C. *Emil Childescu: grafica, pictura. Evoluţii şi sinteze.* Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, 320 p. ISBN 9975-60-198-7

229. SPÎNU, C. *Eudochia Zavtur. Grafică. Pictură.* Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, pp. 5-10. 220 p. ISBN 978-9975-60-203-7

230. SPÎNU, C. Metamorfozele imaginii sau repere în calea cunoaşterii în sine. In: *Literatura şi arta*, nr.2, 12 ianuarie 1995, Chişinău, p. 6.

231. *Stan cel Voinic. Poveste populară moldovenească,* culeasă de către folcloristul Grigore Botezatu, cu redactare şi adaptare de Nina Slutu-Soroceanu. Chişinău: Continental-Grup SRL, 2006, 16 p. ISBN 978-9975-9979-4-2.

232. STAVILĂ, T. Grafica. Capitolul în Republica Moldova. Ediţie enciclopedică, *Enciclopedia Moldovei*, Chişinău, 2009, p.514. ISBN 978-9975-9520-0-2

233. STAVILĂ, T. Arta basarabeană şi procesul artistic în anii postbelici . In: *Arta'95, seria de artă plastică, arhitectură,* p. 54-59.

234. STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia. 1870-1940.* Chişinău: Ştiinţa, 2000, 160 p. ISBN 9975-67-171-3

235. STĂVILĂ, T. Continuitate a culturii. În: *Literatura şi arta,* nr. 2 (2058), 10 ianuarie 1985, Chişinău, p.6.

236. STICI, I. Isai, dragă Isai, Mare har de la Dumnezeu ai! In: *Moldova suverană*, 2000, 16 mai, p. 6.

237. STOICIU, F. Ma*terialitatea în gravură – tehnici şi maniere.* Bucureşti: Tehnica-2007. ISBN 978-973-31-2322-4

238. STOICIU, F. *Materialitatea în gravură.* Bucureşti: UNARTE, 2006. ISBN 973-87493-2-8

239. STOICIU, F. *Tehnici şi maniere în gravură.* Iaşi: POLIROM, 2010. ISBN 978-973-46-1840-8

240. ȘLEAHTIȚCHI, M. *Arta narațiunii românești. Teorii și practici.* Chișinău: Cartier, 2020, 96 p. ISBN 978-9975-8643-2-9

241. ȘUȘALĂ, I. N.; BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă. Termeni de atelier*. București: Sigma, 1993, pp. 126-242.

242. TATARKIEWICZ, W. *Istoria esteticii. Vol. 1. Estetica analitică.* Traducere de Sorin Marinescu, prefață de Titus Mocanu. București: Meridiane, 1978, pp.16-20.

243. TATAY, A. E. *Tradiţie şi inovaţie în tehnica şi arta ilustraţiei cărţii româneşti tipărite la Buda (1780-1830).* Alba Iulia: Altip, 2010, 172 p. ISBN 978-973-117-251-4

244. *Timp fără timp. Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”, 50 de ani de activitate.* Redactori: Breazu, F.; Ursu, L.; Vișnevschi, S., Stîncă, N. Catalog. Chișinău: Bons Offices, 2020, 80 p. ISBN 978-9975-87-685-8

245. TOMA, L. O privire de la distanţă asupra artei plastice „de acasă”. In: *Literatura şi arta,* nr.15, 8 aprilie 1993, p. 6.

246. VANGHELI, S. *Carte de citire și gîndire.* Vol.1. Chișinău: Guguță, 2011, 120 p.

247. VANGHELI, S. *Comoara.* Chișinău: ARC, 2015, 20 p. ISBN 978-9975-61-881-6

248. VASILACHE, V. *Surâsul lui Vişnu.* Chişinău: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1993.

249. VIANU, T. *Introducere în teoria valorilor. Însemnată pe observația conștiinței.* București: Albatros, 1997, 134 p.

250. VIERU, GR.; SAINCIUC, L. *Albinuţa. Ediție nouă, revăzută şi adăugată.* Chișinău: Litera, 2011, 108 p. ISBN 9975-74-894-5

251. VRABIE, G. Arta graficii de carte pentru copii în viziunea artistului plastic A. Colîbneac. În: *Literatura și arta*, 1999, 17 iunie, p.6.

În limba engleză:

252. BRIGHARST, R. *The elements of tipographic style.* Hartley and Marks Publishers; Fourth edition (January 15, 2013), 382 p.

253. CHIRA, G.; DUȘCEAC, M.; GÂSCĂ, M; ONOFREICIUC, E.; CHIRA, M. *Working Toghether. English as a major language. Student's book 10.* Chișinău: ARC, 2012, 144 p. ISBN 9975-61-682-9

254. CARNAP, R. *Introduction to Semantics.* Published by Cambridge: Harvard University Press, 1942, 263 p.

255. CIRLOT, J.-E. *A Dictionary of Symbols,* Dover Publications, Mineola, N.Y., 2002, 400 p. (titlul original: Diccionario de simbolos tradicionales). ISBN 0–415–03649–6 (Print Edition)

256. CREANGĂ, I. *The Purse with Coppers Two. Story.* Chișinău, 1994, 32 p. ISBN 5-85268-063-X

257. DÖRING, A. K. *Assessment of children's values: the development of a picture-based instrument: Inaug.-Diss...* Münster: Westfälische Wilhelms-Univ., Fachbereich Psychologie, 2008. - XVIII, 159 p.

258. **ROCACIUC, V.** Axiological methodology in research of Moldovan book graphics (1945-2010). In: *Congress book, 2. International Marmara Scientific*

Research and Innovation Congress, International Science and Art Research Center, ISARC, Instanbul (Turcia), 19-20 aprilie 2022, Ankara (Turkey): IKSAD Publishing House, 2022, pp. 776-781. ISBN: 978-625-8377-43-9 Disponibil: https://en.isarconference.org/_files/ugd/6dc816_ee0b81b2c3b445aa91a2dd7a76619cfe.pdf

259. **ROCACIUC, V.** Evolution of Ghennadii Zîkov's creation: from socialist realism to actual art. In: *1st International Marmara Scientific Research and Innovation Congress*, 21-22 august 2021, Editors Assoc. Prof. Dr. Veysi ÜNVERDİ, Assoc. Prof. Dr. Victoria ROCACIUC, Istanbul: IKSAD Publishing House, pp. 249-255. ISBN: 978-625-7562-70-6 Disponibil: https://b3b7dd1a-d8cb-4579-8cfc-f21897e0f1ee.filesusr.com/ugd/6dc816_753327ec37d74589b8e9872c6671f789.pdf

260. **ROCACIUC, V.** Narrative and symbol in evolution of aesthetic values of Moldavian book graphics, 1945-2010. In: *4. International social sciences and innovation congress.* Editors dr. Bahar Altunog, Doc. Dr. Sevcan Yildiz, Congress books, 21-22.02. 2022, Ankara (Turkey), IKSAD Publishing House, 2022, pp. 456-462. ISBN 978-625-8405-37-8 Disponibil: https://en.isarconference.org/_files/ugd/6dc816_d0146e28867c4ddfb7676617704e9812.pdf

261. **ROCACIUC, V.** Significance and artistic value of the graphic work of Moldovan visual artist Dumitru Trifan. In: Congress book, *4. International Palandoken Scientific Studies Congress*, Erzurum (Turcia), International Science and Art Research Center, ISARC, 28-29 aprilie 2022, Ankara (Turkey): IKSAD Publishing House, pp. 267-273. ISBN: 978-625-8377-44-6 Disponibil: https://en.isarconference.org/_files/ugd/6dc816_18fdd16d09454735adcd7dbc1748cdfc.pdf

262. **ROCACIUC, V.** The Artistic Value Of Various Graphic Approaches Of „The Little Purse With Two Half-Pennies" Story By Ion Creanga. In: *The 1. International Turkısh World Scientıfic Research And Innovation Congress.* 18-19 December 2021, Gaziantep (Turcia), p. 123. ISBN 978-625-8061-82-6

În limba germană:

263. BÜHLER, K. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache.* Stuttgart: UTB, 1999, 468 p. ISBN 978-3825211592.

În limba slovacă:

264. Bienále ilustrácií, 20. Bratislava, 2005, 456 p. (Catalog, text: Barbara Brathová) ISBN 80-89154-09-3.

265. Bienále ilustrácií, 21. Bratislava, 2007, 408 p. (Catalog, text: Barbara Brathová) ISBN 978-80-0-89154-14-2.

266. Bienále ilustrácií, 22. Bratislava, 2009, 205 p. cu il. (Catalog, alcătuitor: Barbara Brathová) ISBN 978-80-89154-22-7.

267. Bienále ilustrácií, 23. Bratislava, 2011, 207 p. cu il. (Catalog, alcătuitor: Marián Potrok) ISBN 978-80-89154-33-3.

268. Bienále ilustrácií, 24. Bratislava, 2013, 219 p. cu il. (Catalog, alcătuitor: Marián Potrok) ISBN 978-80-89154-42-5.

În limbile rusă, ucraineană și română cu grafie chirilică:

269. АДАМОВ, Е. Б. *Книга как художественный предмет. Часть вторая. Формат. Цвет. Конструкция. Композиция.* Москва: Книга, 1990, 399 с.

270. АЗИМОВ, А. *Еу, роботул.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1987, 373 п.

271. АКУЛОВА, Р. (составитель), *Книжния графика Молдавии.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1986,174 р.

272. Александр Хмельницкий. Книжная графика. Каталог выставки. (Автор текста Брынзей Б.). Кишинёв: Тимпул, 1985, с.1-33.

273. АЛЕКСАНДРИ, В. *История одного золотого (История унуй галбен)*. Кишинэу: Едитура де Стат а Молдовей, 1956, 84 п.

274. АЛЕКСАНДРИ, В. *Миорица.* Баллада. Десене де Я. Авербух, Кишинэу, «Шкоала Советикэ», 1956, 11 п.

275. АЛЕКСАНДРИ, В. *Миорица.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 24 il.

276. АЛЕКСАНДРИ, В. *Сечеришул*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1964. – Сор. ; 13 il.

277. АНДЕРСЕН, Г. Х. *Огниво (сказка)*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 31 с.

278. *Аргатул ши боерул.* Повесте молдовеняскэ. Прелукраре де Гр. Ботезату. Кишинэу: Лумина, 1966, 12 п.

279. *Арта РСС Молдовенешть*. Album. [Autor al textului introductiv şi alcătuitor M. Livşiţ]. Ленинград: Аврора, 1972, п.15.

280. АСАКИ, Г. *Опере алесе.* Едиция популарэ алк. де И. Вартичан, Ф. Левит. Пр. гр. Е. Мерега, Кишинэу: «Шкоала Советикэ», 1957, 432 п.

281. АФТЕНИЕ, М.; ДОЦЕНКО, П. *Абечедар.* Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1954, 96 п.

282. АФТЕНИЕ, М.; ПЕТРИК, П. *Абечедар.* Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1960, 96 п.

283. БАРАШКОВ, Е. *Филимон Хэмурару (Театру, чинема, пиктурэ, витралий, мозаикурь, графикэ).* Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, п. 5.

284. БАРТ, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва, Издательство им. Сабашниковых: 2003, с. 389. (512 с.). ISBN 5-8242-0089-0

285. БАСАНЕЦ, Т. Визиуне метафорикэ, гындире асочиативэ... In: *Оризонтул,* 1987, №. 5, п. 54.

286. БАСИН, Е. Я. *Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли).* Москва: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ», 1999. 240 с. (Серия «Учебная литература», выпуск 6.) ISBN 5-89554-145-3

287. БАСИН, Е. Я. *Семантическая философия искусства.* Москва: Гуманитарий, 2012, 348 с. ISBN 978-5-91367-086-1.

288. БАУЭР, В.; ДЮМОТЦ, И.; ГОЛОВИН, С. *Энциклопедия символов* [пер. с нем.: Г. Гаева]. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1998, 512 с. ISBN 5-232-00896-X

289. БИРЮКОВ, Н. *Чайка. Роман.* Ил. Богдеско И., Григорашенко Л. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1954, 460 п. ку ил.

290. БОБЕРНАГА, С. *Игор Виеру.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1982, с. 20.

291. БОГАСИЕРУ, Г. *Бубурузеле*. Кишинэу: Лумина, 1968.

292. БОГДЕСКО, И. *Круг за кругом.* Составитель Багирова Н. Кишинёв, 2014, print hause „Monarch", 135 с.

293. БОНТЯ, Е. Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, посвящённая XXI Съезду КПСС. Catalog. Кишинёв: Тимпул, 1959, с. 5-23.

294. БОРЕВ, Ю. *Эстетика.* Москва: Издательство политической литературы, 1969, с. 171.

295. БОРЕВ, Ю. *Эстетика.* Учебник. Москва: Высшая школа, 2002, 511 с. ISBN 5-06-004105-0

296. БОСЕНКО, Г. Мастера книжной графики Молдавии. Каталог. Кишинев: Тимпул, 1984, с. 1-158.

297. БОТНАРУ, Л. *Папучей ку фелинаре.* Кишинэу: Литература Артистикэ, 1989, 48 п.

298. БОЦУ, П. *Поеме.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1986. – 12 il., cop.

299. БРОДСКИЙ, А. *Abecedar. Румынская азбука в стихах и картинках для детей говорящих по русски.* Chişinău: Hyperion, 1992, 77 p. ISBN 5-368-01362-0

300. БРЫНЗЕЙ, Б. Арий Святченко. (составитель Г. Босенко). Кишинэу: Тимпул, 1983. Буклет из серии «Искусство молдавской книги».

301. БРЫНЗЕЙ, Б. *Художники Молдавской Советской книги.* Кишинёв: Лумина, 1977, сс. 5-42.

302. БУЛГАКОВ, М. *Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита.* Кишинев: Литература Артистикэ, 1987, 768 с.

303. БУСУЙОК, А. *Один перед любовью. Мой парижский дядя.* Кишинэу: Литература артистикэ. 1978, 320 р.

304. *В мире детей. In the world of children. Поэтическому миру детей адресует свои занимательные, красочные книги молдавское издательство Литература артистикэ.* Международная книжная выставка-ярмарка. Москва, 1979, сс. 1-32.

305. ВАНГЕЛИ, С. *Абечедар*. Кишинэу: Лумина, 1970, 106 п.

306. ВАНГЕЛИ, С.; ВИЕРУ, И.; АФТЕНИЕ, М.; КОМЕРЗАН, А; ПЕТРИК, П. Абечедар. Кишинэу: Лумина, 1970, 106 п.

307. ВЕЛЬТМАН, А. *Пелегринул.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 366 п.

308. Весенняя выставка произведений художников Молдавии. Кишинёв, Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952, с. 1-29.

309. ВЕТРОВ, Д. *Никушор Сырбу.* Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 68 п.;

310. ВЕТРОВ, Д. *Поезий.* Десене де Л. Григорашенко, А. Нефоросов ш.а. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 22 п.

311. ВИЕРУ, Г. *Поезий.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1983.

312. ВИЕРУ, Г. *Веселая азбука.* Перевел с молдавского Валентин Берестов. Рисунки Э. Гороховского. Издание второе. Кишинев: Литература артистикэ, 1986, 71 с.

313. ВИЕРУ, Г. *Весёлый перезвон.* Пер. К. Шишкана. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960, 20 п.

314. ВИЕРУ, Г. *Музикуце*. Версурь. Кишинэу: Школа Советикэ, 1958, 40 п. ку ил.

315. ВИЕРУ, Г. *Тайна каре мэ апэрэ*. Кишинэу: *Литература артистикэ*, 1983.– 34 il., desen, tuş, peniţă.

316. ВИНКЕЛЬМАН, И. *Малые сочинения.* Москва: Пальмира, 2018, 384 с. ISBN 978-5-521-00797-4

317. ВЛАС, О. Мальчик, шагающий по одуванчикам. In: *Столица,* №15, среда, 27 февраля, 2002 , с. 4.

318. ВОДЭ, Г. *Мареле штренгар.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1980, 32 п.

319. ВОРОНОВА, О. *Георге Врабие.* Кишинёв: Литература артистикэ, 1981, с. 14-24.

320. ВРАБИЕ, Г. In: *Литература ши арта,* 1988. 24 апр., п. 6.

321. Выставка произведений Евгения Никитича Мереги. 50 лет со дня рождения, 25 лет творческой деятельности. Каталог. [Автор вступительной статьи Лившиц М.]. Кишинёв,1960, 21 с.

322. ГАДАМЕР, Г. Г. *Истина и метод: основы философской герменевтики.* Москва: Прогресс,1988, 699 с.

323. *Георге Врабие.* Серия «Книжная графика Молдавии». Составитель Босенко Г. Автор вводной статьи Брынзей Б. Кишинёв: Тимпул. 1983.

324. ГЕРЧУК, Ю. *Советская книжная графика.* Москва: Знание, 1986 , 128 с.

325. ГЕРЧУК, Ю. *Художественная структура книги*. Москва: Книга, 1984, с. 95-142.

326. ГЕРЧУК, Ю. Я. *История графики и искусства книги.* Москва: Аспект Пресс, 2000, 320 с. ISBN 5-7567-0243-1.

327. ГИБСОН, К. *Символы, знаки, эмблемы, мифы в материальной и духовной культуре*. Москва: Эскимо, 2007, 160 с. ISBN 978-5-699-22979-6.

328. ГОВОРОВ, А. А. *История книжной торговли. Учебное пособие для книготорговых и кооперативных техникумов.* Москва: Книга, 1966, 264 с.

329. ГОГОЛЬ, Н. В. *Сорочинская ярмарка.* Москва: Гослитиздат, 1952, 69 с.

330. ГОЛЬЦОВ, Д. Книжная графика советской Молдавии. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское

управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография №2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, с. 5-8.

331. ГОЛЬЦОВ, Д. *Л. Григорашенко.* Кишинэу: Тимпул, 1986.

332. ГОЛЬЦОВ, Д. *Леонид Григорашенко.* Кишинэу: Литература Артистикэ, 1981, 88 п.

333. ГОЛЬЦОВ, Д.Д. *Арта пластикэ а Молдовей Советиче.* Кишинёв: Тимпул, 1987, п. 5-7.

334. ГОЛЬЦОВ, Д.Д.; ЗЕВИНА, А.М.; ЛИВШИЦ, М.Я.; РОДНИН, К.Д.; ЧЕЗЗА, Л.А.; ЭЛЬТМАН, И.С. *Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии.* / Под ред. К. Роднина. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1967, 316 с.

335. ГОРЛО, А. *Аве, Цезарь.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1984, 183 с.

336. ГОРЛО, А. *Счастливый конец света.* Кишинэу: Hyperion, 1990, 400 с.

337. *Графика де карте молдовеняскэ. Алкэтуитор Раиса Акулова.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 180 п.

338. *Графики Советской Молдавии.* [Автор текста Гольцов Д.] Москва: Советский Художник, 1981, р. 6, 7.

339. ГРИГОРОВИЧ, Д. В. *Гуттаперчевый мальчик.* Кишинёв: Литература артистикэ, 1979, 38 р.

340. ГРОМОВ, Е.С. *Искусство и герменевтика в её эстетических и социологических измерениях.* Санкт-Петербург: Алетейя, 2004, 334 с. ISBN 5-89329-683-4

341. ДАБИЖА, Н. *Повешть де кынд Пэсэрел ера мик.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1980.

342. ДЕЛЯНУ, Л. *Разговор у калитки.* Перевод Е. Благининой. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1956, 72 п.

343. ДМИТРИЕВА, Н. *Изображение и слово.* Москва: Искусство, 1962, 316 с.

344. ДОНИЧ, А. *Лукрэрь алесе.* Суб ынгрижиря луй И. Грекул. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1952, п. 65.

345. ДОНИЧ, А. *Избранное.* Пр. гр. де Б. Соколов. Кишинэу. «Шкоала Советиэ», 1956, 273 п. +1957, Едитура де Стат а Молдовей, 1957, 51 п.

346. Експозиция републиканэ де плакарде политиче ши графикэ сатирикэ. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1979, р.4-41.

347. ЕМИНЕСКУ, М. *Фиинд бэят пэдурь кутреерам.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1983.– 14 il.

348. ЖУНГИЕТУ, Е. *Чине-а зис дойну-дойна…: [Doine şi cântece lirice]*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1981. – 9 il.

349. ЗАХАРОВА-ОПРЯ, Т. *Понимаю.* Кишинэу: Metrompas, 2018, 96 p.: il. ISBN 978-9975-3164-7-7

350. ЗВОНЦОВ, В. *Основы понимания графики.* Москва: Издательство Академии Художеств СССР, 1963. 71 с.

351. ЗВОНЦОВ, В.; ШИСТКО, В. *Офорт. Техника. История.* Москва: Искусство, 1971. 117 с.

352. ЗВОНЦОВ, В.; ШИСТКО, В. *Офорт. Техника. История.* Санкт-Петербург: СПб: Аврора, 2004, 270 с. ISBN 5-7300-0717-5

353. ЗИНГАН, А. *Первая 1000 румынских слов*. Кишинэу, 1999, 64 с.

354. ИВАНОВ, В. *Собрание сочинений в 4-х томах.* Т.1, с. 713. под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт Foyer Oriental Chrétien Avenue de la Couronne, 206 — 1050 Bruxelles © 1971; ВЯЧ. И. ИВАНОВ. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. Т. 1. С. 3-4.© Vjatcheslav Ivanov Research Center in Rome, 2006. Т. 4. Семиотика культуры, искусства, науки. Москва: Языки славянской культуры, 2007. 794 стр.; Т. 5. Мифология и фольклор. Москва: Знак, 2009. 372 стр.

355. *Илья Богдеско. Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство*. Автор вступительной статьи, аннотаций и составитель альбома Д.Д. Гольцов. Москва: Советский художник, 1987, 148 с.

356. ИЛЬЯШЕНКО, Л. *Молдавские художники – детям.* Кишинёв: Лумина, 1970, с.3- 37.

357. *Исай Кырму. Книжная графика.* Составление и макет И. Кырму. Вступительная статья Е. Лунгу. Перевод с молдавского Е. Балтаг. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982, 70 п.

358. КАННА, И. *Утро на Днестре.* Роман. Кишинёв: Государственное Издательство Молдавии, 1951, 220 с.

359. КАССИРЕР, Э. *Философия символических форм. Том 1. Язык.* Москва; СПб.: Университетская книга, 2002, 272 с. ISBN 5-7914-0023-3; Том 2.

Мифологическое мышление. Москва; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с. ISBN 978-5-8291-1339-1

360. Каталог. Вторая республиканская выставка книжной графики. Май-июнь 1981. (текст вступительной статьи Д. Гольцов, составитель Б. Брынзей). Кишинёв: Реклама, 1981, 16 с.

361. *Кипэруш,* № 9, май, 1961, Кишинэу.

362. КИРИЯК, В. *Картя ши типарул ын Молдова (ын секолеле XVII-XVIII) (скице дупэ материале депозитате ын Униуня РСС)*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1977, p. 18, 19.

363. КИРИЯК, Т. *Миорица. [Poem pentru voce, orgă, clopote bisericeşti şi tubulare şi bandă de magnetofon: Partitură]*. Varianta V. Alecsandri. Кишинэу: Литература артистикэ, 1989.

364. КЛИМА, М. Ракордат ла унда модестией. In: *Литература ши арта*, № 45 (1841), 6 ноембрие 1980, п. 7.

365. КОЖУХАР, К. С.; СУФТИНА, Г. С.; ЧЕРЕВЧЕНКО, О. М. *Буквар. Підручник для 1 класу чотирирічної початкової школи*. Chișinău: Știința, 1998, 144 p. ISBN 9975-67-076-0.

366. *Кокош – крястэ де аур рош.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1978, 6 п. Traducător Vasile Vasilache.

367. КОНДРЯ, К. *Повешть ши сноаве.* Кишинэу: Школа Советикэ, 1958, 86 п.

368. КОНДРЯ, К. *Приетенул адевэрат*. Кишинэу: Школа Советикэ, 1951, 80 п.

369. КОРОЛЁВ, К. В.; КРУЧЕНЮК, П. А.; ТАНАСЕВСКИЙ, Б. З. *Дойна радости*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1962, сс. 327-345.

370. КОРОЛЁВ, К. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* Москва: «Эскимо» СПб, «Мидгард», 2007, 608 с. ISBN 978-5-699-08964-2

371. КРУЧЕНЮК, П. *Кувынтул мамей.* Кишинэу: Школа Советикэ, 1951. 34 п.

372. КРУЧЕНЮК, П. *Мама мя стелуцэ аре.* Версурь. Кишинэу: Школа Советикэ, 1952, 45 п.

373. КРУЧЕНЮК, П. *Фиий ноштри.* Кишинэу: Едитура де Стат а Министерулуй де Ынвэцэмынт ал РСС Молдовенешть «Школа советикэ», 1951. 68 п.

374. КРЯНГЭ, И. *Аминтирь дин копилэрие.* Кишинэу: Школа советикэ, 1956, 96 п.

375. КРЯНГЭ, И. *Белый Арап.* Молдавские сказки. Кишинэу: 1989, 112 с.

376. КРЯНГЭ, И. *Повестя луй Стан Пэцитул*. Кишинэу: Школа Советикэ, 1957, 31 п.

377. КРЯНГЭ, И. *Повестя луй Харап Алб*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1962, 82 п.

378. КРЯНГЭ, И. *Повестя луй Харап Алб.* Кишинэу: Лумина, 1968. 60 п.

379. КРЯНГЭ, И. *Повешть*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1959, 160 п.

380. КРЯНГЭ, И. *Повешть*. Кишинэу: Лумина, 1967. 180 п.

381. КРЯНГЭ, И. *Пунгуца ку дой бань*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1962, 29 п.

382. КРЯНГЭ, И. *Пунгуца ку дой бань*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1977, 23 п.

383. КРЯНГЭ, И. *Пунгуца ку дой бань*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1988, 32 п.

384. КРЯНГЭ, И. *Пунгуца ку дой бань*. Кишинэу: Лумина, 1970, 24 п.

385. КРЯНГЭ, И. *Пунгуца ку дой бань*. Кишинэу: Школа Советикэ, 1953, 23 п.

386. КРЯНГЭ, И. *Сказка про Белого Арапа.* Перевод Г. Перова. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1963, 76 п. с ил.

387. КРЯНГЭ, И. *Урсул пэкэлит де вулпе*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1961, 19 п.

388. КРЯНГЭ, И. *Цэранул сэрак ши ханжиул.* Повесте прелукратэ де Г. Ботезату. Кишинэу: Лумина, 1966, 15 п. ку ил.

389. *Кувшин с золотыми монетами. Молдавская народная сказка в обработке Гр. Ботезату.* Перевел с молдавского Ю. Семенов. Художник А. Святченко. Кишинев: Литература артистикэ. 1983, 12 с.

390. КУПРИЯНОВА, Т. *История книжного дела в Европе.* Учебное пособие, Москва: МГУП, 2010, 138 с.

391. *Л. Григорашенко. В веках и поколениях вместе* (альбом). Кишинёв: Тимпул, София: Септември, 1978, 54 с.

392. Л.П. Григорашенко. Каталогул експозицией. Кишинёв, Тимпул, 1986, Составитель Р.П. Петрашишина. Автор вступительной статьи Д.Д, Гольцов, с. 5-6.

393. ЛЕМ, С. *Соларис; Журнале астрале*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1981, 376 п.

394. *Ленешул. Повесте пентру грэдинице де копий.* Прелукраре де Гр. Ботезату. Кишинэу: Литература артистикэ, 1980, 16 п.

395. ЛИВШИЦ М., ЧЕЗЗА Л. *Изобразительное искусство Молдавии.* Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958, 227 с.

396. ЛИВШИЦ, М. *Искусство Советской Молдавии. Очерки. Живопись. Скульптура. Графика.* Москва: Государственное Издательство «Искусство», 1958, 86 с.

397. ЛИВШИЦ, М. *Леонид Павлович Григорашенко.* Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1959, 18 с., ил.;

398. ЛИВШИЦ, М. Образы Пушкина и Гоголя. In: *Творчество,* 1958, №9, с. 18-19.

399. ЛИВШИЦ, М. (ответственный редактор). *Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии*. Кишинэу: Штиинца, 1982, 199 с.

400. *ЛиКО*. Международный журнал социальных и гуманитарных наук. Личность. Культура. Общество, Москва, 2009, 560 с. ISSN 1606-951X

401. ЛИКОК, С. *Повестирь умористиче.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1984, 286 п. Traducător Naum Bernștein.

402. ЛОСЕВ, А. Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е издание испр.* Москва: Искусство, 1995, с.3 (320). ISBN 5-210-02247-1

403. ЛОСЕВ, А.; ТРУБКО, И., text introductiv: Акулова Р. Первая республиканская выставка акварели. Catalog. Кишинёв: Тимпул, 1982, p. 1-16.

404. ЛОСЕВ, А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии.* Москва: Мысль, 1993, 959 с. ISBN 5-244-00721-1

405. ЛОТМАН, Ю. М. Символ в системе культуры. In: Лотман Ю.М. *Статьи по семиотике и типологии культуры (в трех томах)*. Таллин: „Александра”, 1992-1993, Т. 1-3. ISBN 5-450-01551-8

406. ЛОТМАН, Ю. М. *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Том 1. Таллин: „Александра”, 1992, 479 с. ISBN 5-450-01551-8

407. ЛУПАН, А. *О зи неуйтатэ. Повестирь.* Кишинэу: Школа Советикэ, 1952, 52 п.

408. МАЛАРЧУК, Г. *Леженде деспре Лазо.* Кишинэу: Лумина, 1971, 143 п. ку ил.

409. МАТВЕЕВ, А. И. *Книжная графика Саввы Бродского.* Москва. Изобразительное искусство. 1988, с.7.

410. МЕНЮК, Г. *Стихи.* Кишинёв: Государственное издательство Молдавии, 1956. 188 с.

411. МЕШТЕРХАЗИ, Л. *Загадка Прометея.* Кишинев: Литература Артистикэ. Худ. Бруня М. 1985, 543 с.

412. МИГУЛИНА, Т. Графья от графики. În: *Экономическое обозрение,* № 32 (1246), 07 Сент. 2018.

413. МИЛЕСКУ СПАФАРИЙ, Н. *Сибирь и Китай.* Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960, 515 с.

414. МОРРИС, Ч. Значение и означение. In: *Семиотика*, Москва: 1998, Т.1.

415. *Московские окна* (poezii ale autorilor moscoviți). Москва, 2017, 210 с.

416. *Мудрая дочь пастуха. Молдавская народная сказка.* Запись и обработка Гр. Ботезату. Перевод А. Бродского. Кишинэу: Лумина, 1981, 28 с.

417. НЕМИРОВСКИЙ, Е. *Мир книги. С древнейших времён до начала XX века.* Москва: Книга, 1986, 288 с.

418. НУДЕЛЬМАН, А. А. *Очерки истории монетного обращения в днестровско-прутском регионе.* Кишинёв: Штиинца, 1985, 182 с.

419. О´КОННЕЛЛ, М.; ЭЙРИ, Р. *Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия. Интерпретация знаков и символов в мифологии, религии и искусстве на протяжении тысячелетий.* Москва: Эксмо, 2007, 256 с. ISBN 978-5-699-22156-1

420. ОБРУЧЕВ, В. *Путешествия в прошлое и будущее.* Кишинев: Главная редакция молдавской советской энциклопедии, 1988, 576 с.

421. ОБСКАЯ, А. Георгий Врабие увековечил своё имя молдавским гербом и леем. In: *Наш дом Кишинёв,* №14 (187), 16 апреля 2010, с.13 (интервью).

422. ОЛЬЧЕНКО, Д. *Проделки лесовика.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1988, 256 с.

423. ПАВЛОВ, П. А.; ЖУРАВЛЁВ, А. М.; МОРОЗОВ, А. И.; ЯГОДОВСКАЯ, А.Т.; ШМИДТ, И. М.; ПОСПЕЛОВ, Г. Г. (ответственный редактор Поспелов Г.Г.). *Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика.* Москва: Советский художник, 1980, 264 с.

424. ПАРАМОНОВ, А.; ЧЕРВОНАЯ, С. *Советская живопись*. Москва, Просвещение, 1981.

425. ПАРТОЛЕ, К. *Махалауа веселэ: повешть ши повеститрь*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982, 48 р.

426. ПАХОМОВ, В. В. *Книжное искусство*. Книга вторая. Иллютрации. Москва: Искусство, 1962, сс.115-249.

427. ПАХОМОВ, В. В. *Книжное искусство.* Книга первая. Замысел оформления. Москва: Государственное издательство «Искусство»,1961, 124 с.

428. Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации. Каталог. (составители: Р. А. Глуховская, Л.А. Петрова, отв. ред.: И. Б. Сорвина) Москва: Советский художник, 1980, 240 с.

429. Первая республиканская выставка акварели. Каталог. Лосев А., Трубко И., text introductiv: Акулова Р., Кишинёв: Тимпул, 1982, с. 1-16.

430. Первая республиканская выставка книжной иллюстрации. Кишинёв, август, 1978. Pliant.

431. ПИРАЛИШВИЛИ О. *Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория «NON-FINITO»*. Тбилиси: Издательство Хеловнеба, 1973, 201 с.

432. ПЛЮСНИН, В.; НЯМЦУ, М. Каталог. Експозиция републиканэ де креаций але артиштилор пластичь дин Република Молдова «Тинереця Цэрий». Пиктурэ, графикэ, скулптурэ, артэ декоратив-апликатэ. Кишинэу: Тимпул, 1977.

433. ПОДОБЕДОВА, О. И. *О природе книжной иллюстрации.* Москва, 1973. с.16.

434. ПОНОМАРЬ, Ф. *Рэспунс фийчей. Версурь*. Ил. де Л. Григорашенко, Л. Фокин. Коперта Е. Мерега Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 59 п.

435. ПОПОВ, В. О конкурсах на лучшие книги. In: *Искусство книги.* Москва: Издательство Искусство, 1962, с. 9-14.

436. ПОПОВСКИЙ, Г.; ВЫХРИСТЕНКО, А. *Абечедар.* Кишинэу: Едитура де Стат а Молдовей, 1944, ед. 1, 80 п.

437. ПРЕПЕЛИЦЭ, М. Фэгашуриле креацией. In: *Култура Молдовей,* № 39 (1315), 26 септембрие, 1970, п. 13.

438. РАУД, Е. *Аша сау аша.* Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1962.– 10 il.

439. РИКЁР, П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.* Пер. с франц. И.С.Вдовиной. Москва: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2002, 624 с. ISBN 5-86090-054-6

440. РИХТЕР, Х. В. *Сэ ну учизь!* Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1976, 480.

441. РОДНИН, К. Выставка плаката, книжной и станковой графики (1946-1951). Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952, с. 1-29.

442. РОДНИН, К. Первая республиканская выставка эстампа. Catalog, 1968. Кишинёв: Молдреклама, сс. 3-15.

443. **РОКАЧУК, В.** Аспекты видоизменения иконографической структуры образа стрельца в зарубежном и молдавском изобразительном искусстве. În: *Păstrarea patrimoniului cultural în Ţările Europene, conf. intern. şt. (2008, Chişinău)*, Chişinău, Biznes-Elita SRL, 2009, pp. 199-203.

444. **РОКАЧУК, В.** Книжная графика в творчестве молдавского художника Исайе Кырму. In: *Четвёртые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием.* Казань, 19-20 ноября, 2015 г., с. 144-147. ISBN 978-5-4428-0085-2.

445. **РОКАЧУК, В.** Книжная графика в творчестве молдавского художника Леонида Павловича Григорашенко. În: *Актуальные вопросы развития искусствоведения в России, странах СНГи тюркского мира. Материалы международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения Петра Евгеньевича Корнилова (1896–1981).* Часть II, Казань- 2018, с. 108-118. ISBN 978-5-93091-220-3

446. **РОКАЧУК, В.** Книжная графика Молдавской ССР в 1940-1953 годы. În: *Материалы первой международной научно-практической конференции «Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика»***,** 14-15 октября 2016, Санкт-Петербург, Часть 1, СПб.: ФГБОУВО, «СПбГУПТД», с. 121-130. ISBN 978-5-7937-1205-7 ISBN 978-5-7937-1322-1 УДК 7. 05 (063) ББК 87.853 3я43 Д44.

447. **РОКАЧУК, В.** Книжная графика в творчестве молдавской художницы Виолетты Забулики-Диордиевой. В: *Материалы второй международной научно-практической конференции, «Дизайн и художественное творчество:*

теория, методика и практика», 11-12 октября 2018, Санкт-Петербург – СПб: ФГБО-УВО «СПбГУПТД», с. 540-544. ISBN 978-5-7937-1590-4.

448. **РОКАЧУК, В.** Образно-стилевые поиски национальной парадигмы в молдавской советской книжной графике периода 1953-1960 гг. В: *Материалы всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой «Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства».* Улан-Удэ, 26-30 июня 2018, Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2018, с. 214-222. ISBN 978-5-9793-1241-5 DOI: 10.18101/978-5-9793-1241-5-5-232

449. **РОКАЧУК, В.** Проблема анализа повествовательности и символа в искусстве молдавской книжной графики. В: *Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700-2000-е: сборник статей Международной научной конференции (Москва, 27-28 апреля, 2016 г.)*/ под общ. ред. Грибоносовой-Гребневой Е.В.; Шишина М.Ю.; Алт. гос. техн. ун-т им. И.И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2017, с. 131-137. УДК 7.072 ББК 85 Т 67 ISBN 978-5-7568-1227-5

450. **РОКАЧУК, В.** Трансформация этнических символов в книжной графике молдавского художника Георге Врабие. In: Художник и книга (Часть вторая): Коллективная монография (19 марта 2015 года)/ Российская академия художеств [и др.]. – М., 2020. – 88 с.: ил. ISBN 978-5-91187-373-8 УДК 655.533 ББК 76.1 Х 98. Научные руководители: А.В. Толстой – Директор научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ, академик РАХ; А.И. Теслик – Академик-секретарь Отделения графики РАХ, академик РАХ. Составители: А.Н. Синицына, Н.Е. Григорьева. Научный редактор Е.О. Романова – Советник Отделения искусствознания и художественной критики РАХ, академик РАХ. Выпускающий редактор А.И. Архипова, сс. 64 – 70. ISBN 978-5-91187-373-8

451. **РОКАЧУК, В.** Эволюция творчества молдавской художницы Анны Николаевны Евтушенко. В: Пятые казанские искусствоведческие чтения. Творческий гений Баки Урманче: Евразийский контекст. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. К 120-летию со дня рождения художника. Казань: Центр инновационных технологий, с. 55-59. ISBN 978-5-93962-839-6

452. РОШКА, В. *Леженда рындуничий.* Версурь. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1958, 81 п.

453. РЭУТУ, Г. Пе каля реализмулуй. Expoziția jubiliară a lui B.Iu.(G.) Nesvedov. In: *Култура Молдовей*, 26/Ш-1963. пп. 13-16.

454. САДОВНИКОВ, С. *Опрокинутые в небо глаза.* Москва-Смоленск, 2011, 418 с.

455. САДОВНИКОВ, С. Стефан Садовников: диалог художника. În: *Время,* № 12 (72), Информационно-просветительская газета. 29 decembrie 2020, с. 1-16.

456. СОКОЛОВА, М.; ЖУМАТИЙ, И. *Выставка произведений Б. Н. Широкорада.* Catalog. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП(б) Молдавии, 1958, с. 3-8.

457. СУРУК, Н.; ЧЕМОРТАН, С. *Словарь в картинках.* Кишинёв: Лумина, 1981, 30 п.

458. ТАРЛАПАН, Е. *Флорь ши фулжь.* Кишинэу: Лумина, 1975, 24 п.

459. ТВЕН, М. *Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. Повести.* Кишинёв: Литература артистикэ, 1990, 400 с. ISBN: 5-368-00158-4

460. ТОДОРОВ, Ц. *Теории символа.* Москва: Дом интеллектуальной книги, 1998, 408 с.

461. ТОЛСТОЙ, Л. *Кавказский пленник.* Коперта де Л. Григорашенко, Е. Мерега. Кишинэу: Едитура де Стат а Молдовей, 1952, 47 п.

462. ТОМА, Л. *Художественный процесс в Республике Молдова (1940-2000).* Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018, 248 p. ISBN: 978-9975-129-51-0

463. ФЛОРИН, Р. *Хай ла жоакэ!* Версурь. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1956, 19 п.

464. *Фоишорул весел.* Алкэтуитор: А. Чокану. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 224 п.

465. ФРАЦИЙ ГРИММ. *Кроиторашул чел витяз.* Кишинэу: Литература артистикэ, 1981, 24 р.

466. ХАУФ, В. *Инимэ де пятрэ.* Кишинэу: Лумина, 1974, 65 р.

467. ХАУФ, В. *Микул Мук.* Кишинэу: Лумина, 1976, 36 р.

468. ЧИМПОЙ, М. Линия че се вря черк [despre expoz. personală a pict. Gh. Vrabie, inaugurată la Odesa] În: *Literatura şi arta*, 1986, 4 dec., p. 7.

469. ЧИХОЛЬД, Я. *Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении.* Москва: Книга, 1980, 241 с.

470. ЧИЧИЛИМОВ, В. В. *Перестройка деятельности хозяйственных руководителей*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1989, 350 с.

471. ШЕВЕЛОВ, В. *Мой дом.* Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1964, 40 с.

472. ШРАЙБМАН, И. *Улица ноастрэ. Повестирь.* Кишинёв: Шкоала Советикэ, 1955, 60 п.

473. ШТЕЙНЕР, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов.* Москва: Новое литературное обозрение, 2002, 250 с. ISBN 5-86793-183-8

Resurse electronice:

474. CARNAP, R. Empiricism, Semantics, and Ontology. Revue Internationale de Philosophie 4 (1950): 20-40. Reprinted in the Supplement to Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic, enlarged edition (University of Chicago Press,1956).http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/undergraduate/modules/ph251/2014-15/carnapempiricismsemanticsontology.pdf [citat 14.03.2015].

475. CREANGA, I. *The little purse with two half-pennies. Story*. Disponibil: https://fairytalez.com/little-purse-two-half-pennies/ [citat 23.02. 2021].

476. CREANGA, I. *The little purse with two half-pennies. Story*. Disponibil: http://biblior.net/roumanian-fairy-tales/little-purse-two-half-pennies.html [citat 23.02. 2021].

477. Dincolo de lumini. Muzica: Vasile Bulicanu, grafica: Iurie Brașoveanu https://yandex.ru/video/preview/13977399843464019607 [citat 23.02. 2020]

478. ELEMENTE DE AXIOLOGIE sau "Teoria valorilor" (rasfoiesc.com) [citat 11.03.21]

479. GHIUGAN, I. Rolul poveștilor și basmelor în educația copiilor. Disponibil: https://www.lapsiholog.com/rolul-povestilor-si-basmelor-in-educatia-copiilor/?fbclid=IwAR2MoGjFNZGagg4grOtQtRNViO4IIaiu2F9qKl0eH0gfL9usHaz5AAxEiY . [citat 11.03.21]

480. HADÂRCĂ, I. Miorița. În: *Limba română*, nr. 10-12, anul XVII, 2007, disponibil: http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=609 [citat 10.04.2019]

481. http://articole.famouswhy.ro/valori_artistice_si_de_limba_in_opera_lui_m_eminescu/ Valori artistice și de limbă în opera lui M. Eminescu [citat 15.01.2021]

482. http://art-talk.ru/topic/200/ *Русская книжная графика рубежа 19-20 веков.* [citat 12.05.2015].

483. http://brunea.com [citat la 14 iulie 2012], actualmente acest web site nu funcționează.

484. http://bvi.rusf.ru/lem/l_bm.htm *Станислав ЛЕМ: Иллюстрации: Бруня Михаил Морисович* [citat la 10 iulie 2012]

485. http://cerceteaza.blogspot.com/2011/07/basmul-clasificare-caracteristici-si.html *Basmul - clasificare, caracteristici și multe detalii* [citat 14.03.2020]

486. http://dexdefinitie.com/axiologie.html *Axiologie*, definiție [citat 14.03.2022]

487. http://dexonline.ro/definitie/semn *Semn*, definiție [citat 03.01.2015]

488. http://dexonline.ro/definitie/simbol *Simbol*, definiție [citat 03. 01.2015]

489. http://dexonline.ro/lexem/carte/8894 *Carte*, definiție [citat 12.12. 2019].

490. http://docx.lib-i.ru/29kulturologiya/16135-1-barash-lyubov-aleksandrovna-osobennosti-postmodernistskoy-hudozhestvennoy-kommunikacii-muzike-udk-filosofskie-nauki-sta.php Articol. *Ценность постмодернисcткой художественной коммуникации* („Valoarea comunicării artistice postmoderniste”) de Liubovi Aleksandrovna Baraș [citat 14.03.2021]

491. http://erizanu.cartier.md/editori-i-tipografi-2013.html Despre editori și tipografi moldoveni [citat 12.03.2011].

492. http://gallery.aonb.ru/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=191&Itemid=28 *Арт хроника. «Миорица», народная баллада. Илья Богдеско* [citat 10.02.2019]

493. http://homepages.tversu.ru/~ips/Pragmb.html Профессор Иван Павлович Сусов *ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРАГМАТИКА* [citat 10.03.2015].

494. http://logos.press.md/1293_16_1/ Articolul *Мне нравится дребезжание жизни*, autor: Tatiana Migulina. [citat 10.06.2020]

495. http://moldovart.com/archive/smyishlyaev-anatoliy-petrovich/ Despre activitatea de creație a plasticianului Anatoli Smîșleaev [citat 8.06.2020]

496. http://slovochel.ru/cenn-hudogestvennie.htm Despre valori artistice [citat 10.06.2020]

497. http://weblogro.com/persoane-deosebite/6237-violeta-zabulica-diordiev-un-pictor-cu_renume.html Despre activitatea de creație a artistei plastice Violeta Zabulica-Diordiev [citat 05.07.2017]
498. http://www.bncreanga.md/pdf/Aurel_Gutu.pdf Despre activitatea de creație a plasticianului Aurel Guțu-Resteu [citat 10.06.2020].
499. http://www.bookaholic.ro/interviu-cu-lica-sainciuc-desenam-de-cand-ma-tin-minte-aveam-conditii-prielnice-culori-hartie-liniste.html Interviul cu plasticianul Lică Sainciuc[citat 20.02.2021].
500. http://www.bosenko.net/ru/biography site-ul lui Grigory Bosenko [citat 20.02.2021].
501. http://www.cartiletinerilor.com/miorita/ Balada „Mioriţa" [citat 10.01.2020]
502. http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_295442/02d02a7ebeace6e74da486d75ff3b6f2327b67a7/ Despre reguli de perfectare a documentelor în cazul de transport a valorilor culturale în Federația Rusă [citat 10.06.2020]
503. http://www.contrafort.md/old/2003/103-104 Contrafort 5-6 (103-104), mai-iunie. Edituri şi editori din Basarabia – supliment tematic: Editura „Ştiinţa" (interviuri cu Gheorghe Prini, Mircea V. Ciobanu şi Ion Severin). [citat 10.05. 2004]
504. http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5439/pdf. Eva *Monica Szekely „Textul și imaginea. Relații detensionate"*(articol) [citat 1.02.2021]
505. http://www.edumanager.ro/articol.php?id=4723 [citat 5.03. 2011].
506. http://www.enciclopediavirtuala.ro/mobil/articoletematice/articol.php?id=31&fbclid=IwAR2Ttj63vKpxSuDkITpNuLSegCyxNLCE5nU7RqCM_sOTulTpu7u-MYXZHj4 Articolul „Basmul, povestutul" de Keszeg Vilmos [citat 15.04.2021]
507. http://www.gaudeamus.ro/ro/international/index.html Târgul de carte „Gaudeamus" România [citat 10.05.2014].
508. http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ *Энциклопедия «Кругосвет». Универсальная научно-популярная энциклопедия* [citat 10.05.2016]
509. http://www.mnam.md/index.php?option=com_content&view=article&id=224%3A2015-10-20-14-29-56&catid=8%3Aarhiva&Itemid=27&lang=ro Site-ul Muzeului Național de Artă al Moldovei. Articol de arhivă [citat 10.06. 2020]
510. http://www.moldovenii.md/section/221/content/489 Articolul „Balada *Mioriţa* în imagini" [citat 5.10.2020]

511. http://www.vedomosti.md/news/gorkaya-pravda-veselogo-hudozhnika-smyshlyaeva Articol despre creația lui Anatoli Smîșleaev [citat 20.03. 2020]
512. https://litvinovs.net/illustrations/master_andmar-garita/brunea_penture Ilustrațiile de Mihail Brunea la „Meșterul și Margareta" de Bulgakov [citat 10.06.2020]
513. https://archive.org/details/TheJugWithGoldCoins-AMoldavianFolkTale/page/n1 Povestea „Ulciorul cu galbeni" în varianta engleză, cu ilustrații [citat 10.04.2020]
514. https://archive.org/stream/sf-dionisie-areopagitul-opere-complete#page/n145/mode/2up [citat 15.04.2015] sau Sfântul Dionisie Areopaghitul. Opere complete și scolii Sfântului Maxim Mărturisitorul. Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, București: Paideia, 1996, 287 p.
515. https://association-ko.ru/kulinarnie/osnovnye-filosofskie-idei-m-m-bahtina-bahtin-mihail-mihailovich/ Despre ideile filosofice de bază ale lui M. Bakhtin [citat 15.06.2021]
516. https://bncreanga.md/pdf/biobibliografie_anton.pdf Biobibliografia lui I. Anton [citat 20.07.2020]
517. https://cartego.md/ro/6175943/ Albinuța: abecedar de G. Vieru și L. Sainciuc [citat 20.09.2019]
518. https://cyberleninka.ru/article/n/antinomiya-hudozhestvennoy-i-kommercheskoy-tsennosti-iskusstva. *КиберЛенинка. Научная электронная библиотека.* Maria P. Matiușova, articolul *Антимония художественной и коммерческой ценности искусства* [citat 10.06.2021]
519. https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnye-i-hudozhestvennye-tsennosti-remeslennichestva/viewer *КиберЛенинка. Научная электронная библиотека.* Irina P. Ciupina, articolul *Духовные и художественные ценности ремесленничества* [citat 10.05.2021]
520. https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-srednevekovya-v-otechestvennoy-knizhnoy-grafike-posledney-chetverti-hh-xxi-vekov/viewer *КиберЛенинка. Научная электронная библиотека.* Articol. *Образы средневековья в отечественной книжной графике последней четверти XX-XXI веков* de Julia Arutyunyan [citat 12.05.2021]
521. https://cyberleninka.ru/article/n/o-kriteriyah-otsenivaniya-hudozhestvennoy-tsennosti *КиберЛенинка. Научная электронная библиотека*. Articol *О критериях*

оценивания художественной ценности („Despre criterii de apreciere a valorii artistice”) de Adilbek Jantaev [citat 10.07.2022]

522. https://dexonline.net/definitie-narațiune Narațiune, definiție [citat 12.01.2019].
523. https://dexonline.net/definitie-Simbol Simbol, definiție [citat 12.01.2019].
524. https://dexonline.ro/definitie/basm Basm, definiție [citat 11.03.21]
525. https://dexonline.ro/definitie/poveste Poveste, definiție [citat 11.02.21]
526. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/36/%D0%90%D0%9A%D0%A1%D0%98%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF Словари и энциклопедии на Академике. Философская энциклопедия. Аксиология [citat 10.01.2021]
527. https://womanadvice.ru/aksiologiya-uchenie-o-cennostyah *Аксиология - учение о ценностях.* Articol [citat 15.01.2021]
528. https://ededrfrvv44r3x.blogspot.com/2021/02/imagini-artistice-exemple.html Imagini artistice. Exemple [citat 10.10.2020]
529. https://esthetiks.ru/cennost-hudozhestvennaya.html Краткий словарь по эстетике. Ценность художественная [citat la 14.07.2020]
530. https://evenimentulistoric.ro/abecedar-grafie-latina-basarabia.html Cătălin Pena. Povestea primului Abecedar cu grafie latină din Basarabia post-comunistă [citat 3.03.2021].
531. https://fantlab.ru/art12844 Despre creația artistului plastic Vladimir Smirnov [citat 5.08.2020]
532. https://fantlab.ru/art8619 Despre creația artistului plastic Arii Sveatcenko [citat 15.07.2020]
533. https://fantlab.ru/edition19499 Ilustrațiile create de Oleg Cojocari la cartea de Obrucev „Călătoriile în trecut și viitor” [citat 17.07. 2020]
534. https://fineartamerica.com/profiles/mihail-brunea Mihail Brunea Art [citat 10.06. 2020]
535. https://finesociety.ro/povestea-cristinei-barsony-cum-se-ilustreaza-o-carte-pentru-copii/ Diana Cosmin. Articolul „Despre Cristina Barsony și cum se fac ilustrațiile pentru copii” [citat 10.05.2020]
536. https://helpiks.org/6-86750.html Articolul *Значение книжной графики для развития ребёнка* [citat 15.01.2021]

537. https://intellect.ml/aesthetics-as-philosophical-science-3636 Articolul „Aesthetics as philosophical science” [citat 15.01.2020]
538. https://m.moldovenii.md/md/people/1705 Pictura. Stefan Sadovnikov [citat 15.01.2021]
539. https://m.moldovenii.md/ru/people/1234 Anatolie Smîșleaev [citat 15.05.2021]
540. https://materiale.pvgazeta.info/revista-50/introducere-grafica-si-tipurile-sale-conceptul-de.html Introducere, grafică și tipurile sale, conceptul de grafică – grafică și tipurile sale [citat 15.05.2021]
541. https://mk.kn.md/articles/2016/12/07/skazki-dlya-vzroslykh-ot-sergeya-evstrateva.html Сказки для взрослых от Сергея Евстратьева. Уроки для взрослых от молдавского писателя [citat 15.02.2021]
542. https://newauction.com.ua/offer/meshterkhazi_l_zagadka_prometeja_1985_kishinev_literatura_artistike_khud_brunja_m-i150313288023333.html Grafica de carte a lui Mihail Brunea [citat 17.04.2019]
543. https://nicdab.wordpress.com/ Critica literară. Nicolae Dabija: repere pentru un portret [citat 15.01.2021]
544. https://pdfcoffee.com/estetica-vasile-morar-pdf-free.html Vasile Morar. „Estetica” [citat 15.05.2022]
545. https://polny-shkaf.livejournal.com/247218.html Ilustrații la povestea „Ulciorul cu galbeni” [citat 15.05.2021]
546. https://pravo.studio/etika-estetika/aspektyi-hudojestvennogo-proizvedeniya-78970.html Depre aspecte etice și estetice ale operei de artă [citat 15.05.2021]
547. https://radiochisinau.md/trei-oameni-de-creatie-din-r-moldova-au-fost-decorati-cu-o-distinctie-internationala---142022.html Emisiune radio [citat 15.05.2021]
548. https://ro.public-welfare.com/4287619-hierarchy-of-values-axiology-the-study-of-values Despre ierarhia valorilor în cercetarea axiologică [citat 15.03.2021]
549. https://ropdf.info/c%C4%83utare/patrimoniul-unesco-romania Despre patrimoniul UNESCO din România [citat 15.05.2021]
550. https://ru.scribd.com/doc/22142039/Narativitate-si-simbol-in-ilustratia-de-carte-teza-de-doctorat „Narativitate și simbol în ilustrația de carte”, teza de doctorat [citat 15.02.2011]
551. https://ru.scribd.com/doc/36359802/Rela%C5%A3ia-basm-fantastic [citat 11.03.21]

552. https://ru1.warbletoncouncil.org/axiologia-2787 Despre axiologie [citat 15.01.2021]
553. https://sng1lib.org/book/2221462/d5f0b5 [citat 10.08.2021]
554. https://studme.org/289930/filosofiya/hudozhestvennaya_tsennost Despre valoare artistică [citat 15.01.2022]
555. https://studopedia.ru/9_100055_kriterii-hudozhestvennoy-tsennosti.html, despre criterii de valoare artistică [citat: 15.01.2022]
556. https://studwood.net/563395/etika_i_estetika/ponyatie_esteticheskoy_tsennosti, despre noțiunea de valoare estetică [citat 14.03.2021]
557. https://timpul.md/articol/pe-urmele-tatalui--a-fost-inaugurata-expozitia-lui-lica-sainciuc-45941.html. Articol despre activitatea de creație a lui Lică Sainciuc [citat 10.01.2021]
558. https://vasilemovileanu.com/ Site-ul lui Vasile Movileanu [citat 3.03.2021].
559. https://www.amazon.com/Mica-Degetica-Romanian-Christian-Andersen/dp/1736877429 Despre grafica de carte a lui Lică Sainciuc la „Mica sau Degețica" de H. Ch. Andersen [citat 3.02.2021].
560. https://www.anticariat-unu.ro/punguta-cu-doi-bani-de-ion-creanga-ilustratii-de-a-smisleaev-1993-p170251 Coperta cărții „Punguța cu doi bani" de A. Smîșleaev [citat 15.05.2021]
561. https://www.autorii.com/scriitori/sinteze-literare/epoca-marilor-clasici-18631892.php Articol „Epoca marilor clasici (1863-1892). Sinteze literare" [citat 11.03.21]
562. https://www.bncreanga.md/pdf/Lica%20_Sainciuc.pdf Articol consacrat creației lui Lică Sainciuc [citat 15.05.2021]
563. https://www.creeaza.com/didactica/gradinita/Clasificarea-basmelor563.php Despre clasificarea basmelor [citat 11.03.20]
564. https://www.dissercat.com/content/balkanskii-mentalitet-i-izobrazitelnoe-iskusstvo-problemy-tipologii-balkanskoi-kultury Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. *Teza de doctor în studiul artelor „Mentalitatea balcanică și arta plastică: probleme de tipologie a culturii balcanice" de Natalia Zlîdneva (în limba rusă)* [citat 15.01.2019]

565. https://www.dissercat.com/content/tsennostnyi-konflikt-kak-istochnik-tvorchestva *T*eza de doctorat în științe filosofice de Elena Terescenko „Conflictul valoric ca izvor al creativității” (în limba rusă) [citat 15.01.2021]

566. https://www.facebook.com/lica.sainciuc Pagina facebook a lui Lică Sainciuc [citat 15.05.2021]

567. https://www.facebook.com/mihail.brunea Pagina facebook a lui Mihail Brunea [citat 5.04.2021].

568. https://www.graphicfront.ro/ro-grafica-de-carte-intre-meserie-si-arta-articol-publicat-in dilema-veche-de-astazi Articolul „Grafica de carte între meserie și artă” de Carla Duschka, 16.06.2011 [citat 15.05.2021]

569. https://www.icr.ro/madrid/ilustratia-de-carte-si-banda-desenata-a-treia-conferinta-din-seria-mbd/es. Tema „Caricatura și banda desenată” deschide seria conferințelor MBD [citat 15.05.2021]

570. https://www.ipn.md/index.php/ro/ministerul-educatiei-readuce-cartile-scriitorilor-autohtoni-pe-mesele-elevilor-s-7967_966437.html articolul „Ministerul culturii readuce cărțile scriitorilor autohtoni pe mesele elevilor și studenților”, 14. 09. 2007. [citat 15.05.2021]

571. https://www.jcm.md/ru/all-news/krutye-virazhi-mikhaila-bruni**,** articol despre creația lui Mihail Brunea [citat 14.04.2020]

572. https://www.juridice.ro/754225/intre-obscenitate-si-arta-exprimarea-artistica-ca-forma-a-libertatii-de-exprimare.html**,** articolul „Între obscenitate și artă. Exprimare artistică ca formă a libertății în exprimare” de Cătălin Roman [citat 12.11.2021]

573. https://www.litdic.ru/cennost-xudozhestvennaya/ *Литературный словарь терминов, despre noțiunea de valoare artistică* [citat 11.05.2021]

574. https://www.litero-mania.com/ai-rabdare-copila-mea-zanelor-le-place-sa-fie-ascultate/ Articol despre creația graficianului Anatoli Smîșleaev [citat 11.03.2021]

575. https://www.moldpres.md/news/2019/08/08/19006203**.** Un pictor-scenograf și grafician și-a expus lucrările la Centru „C. Brâncuși”, 08.08.2019 [citat 12.05.2021]

576. https://www.moldpres.md/news/2019/09/26/19007643 Artistul plastic Mihail Brunea a vernisat o expoziție aniversară la Centrul „C. Brâncuși”. 26.09.2019. Articol [citat 15 aprilie 2020].

577. https://www.povesti-pentru-copii.com/ion-creanga/punguta-cu-doi-bani.html Povești pentru copii de Ion Creangă**.** [citat 15.01.2021]

578. https://www.youtube.com/watch?v=g5HMUi-tfjc Film. *Михаил Бруня. В гостях у юморного художника в Кишинёве* [citat 5.04. 2021]

579. https://www.youtube.com/watch?v=GP9NrGqfcR0 Dincolo de lumini. Muzica: Vasile Bulicanu, grafica: Iurie Brașoveanu [citat 15.07.2020]

580. https://www.youtube.com/watch?v=LSZMDED-l4E Lică Sainciuc. Film documentar „333 de intersecții" [citat 14.03.2020]

581. https://www.zonerama.com/BNCIonCreanga/Photo/4919405/168610197 Magia pensulei lui Aurel Guțu [citat 10.07. 2019].

582. https://yandex.ru/video/preview/8137914077589967087 Stiripozitive.eu | Lică Sainciuc în filmul documentar „333 de intersecții" [citat 5.08.2020]

583. IORDACHE (NICOLAESCU), C. Transformările basmului fantastic românesc din zilele noastre. București, 2011. Rezumatul tezei de doctorat [citat 07.03.2021] Disponibil: https://ru.scribd.com/doc/205873379/Tipologia-Personajelor-Din-Basm-Teza-de-Doctorat [citat 15.05.2021]

584. Naratologie. Disponibil pe internet: http://teorialiteraturii.blogspot.com/2012/05/naratologie.html [citat 10.02.2015].

585. Necrolog Eudochia Zavtur: https://mc.gov.md/ro/content/necrolog-eudochia-zavtur [citat 10.02.2018]

586. PETTERSSON, R. Graphic design. Sweden, Tullinge, 2019, 300 p. Disponibil pe internet:https://www.researchgate.net/profile/Rune_Pettersson/publication/281810469_7_Graphic_Design/links/5def9e97299bf10bc34ef2e8/7-Graphic-Design.pdf [citat 10.02.2015]

587. SEMIOTICHESKIESHKOLI_I_NAPRAVLENIYA.html Despre școli și direcții semiotice [Citat 04.02.2015].

588. ȘCHIOPU, C. Valori și atitudini în interpretarea operei literare. In: *Limba română,* nr. 3. Anul XXVII, 2017, pp. 1-6, disponibil pe: https://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3399 [citat 20.02.2021]

589. БАРЫШНИКОВА, Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англо-язычных книг). In: «НЛО»2013, №119. [citat 5.01.2015]. Disponibil pe internet: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32.html

590. ВАСИЛЬЕВА, Ж., КУРПЛЯЕВА, О. Большое и маленькие. В Царицыно представили искусства детской и „ручной" книги. In: *Российская газета*, 12

august 2010. Disponibil: http://www.rg.ru/2010/08/12/caricyno-poln.html [citat 02. 05. 2011].

591. ДЖИМБИНОВ, С., сост. *Литературные манифесты от символизма до наших дней*. Москва: Издательский дом Согласие, 2000. Вячеслав ИВАНОВ. ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ. Disponibil: https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/ivanov_dve%20stihii1908.pdf [citat 12.10.2015]

592. Илья Богдеско "Миорица", народная баллада. АОНБ им. Н. А. Добролюбова

593. ШАТОХИНА, Е. Лучший иллюстратор лимериков — молдавская художница. В: АиФ в Молдове. — №26. — 28 июня 2013/ Shatohina, E. Luchshii ilustrator limerikov – moldavskaia hudojnitsa. V: AiF v Moldove. – nr. 26 – 28 iunie 2013: Disponibil și pe URL: http://aif.md/luchshij-illyustrator-limerikov-moldavskaya-xudozhnica/ *Despre creația Violetei Zabulica-Diordiev* [citat 03. 06. 2018].

594. ЮДИН, А.И. Ценность как метод познания социальной действительности и её практического преобразования: Г. Риккерт и П. Л. Лавров. In: Философская мысль, 2014, №10, с. 80-103. Disponibil și pe: http://e-notabene.ru/fr/article_13606.html [citat 10.02.2015]

ANEXE

Anexa 1. Modele de identificare a statutului valorilor artistice în raport cu alte valori

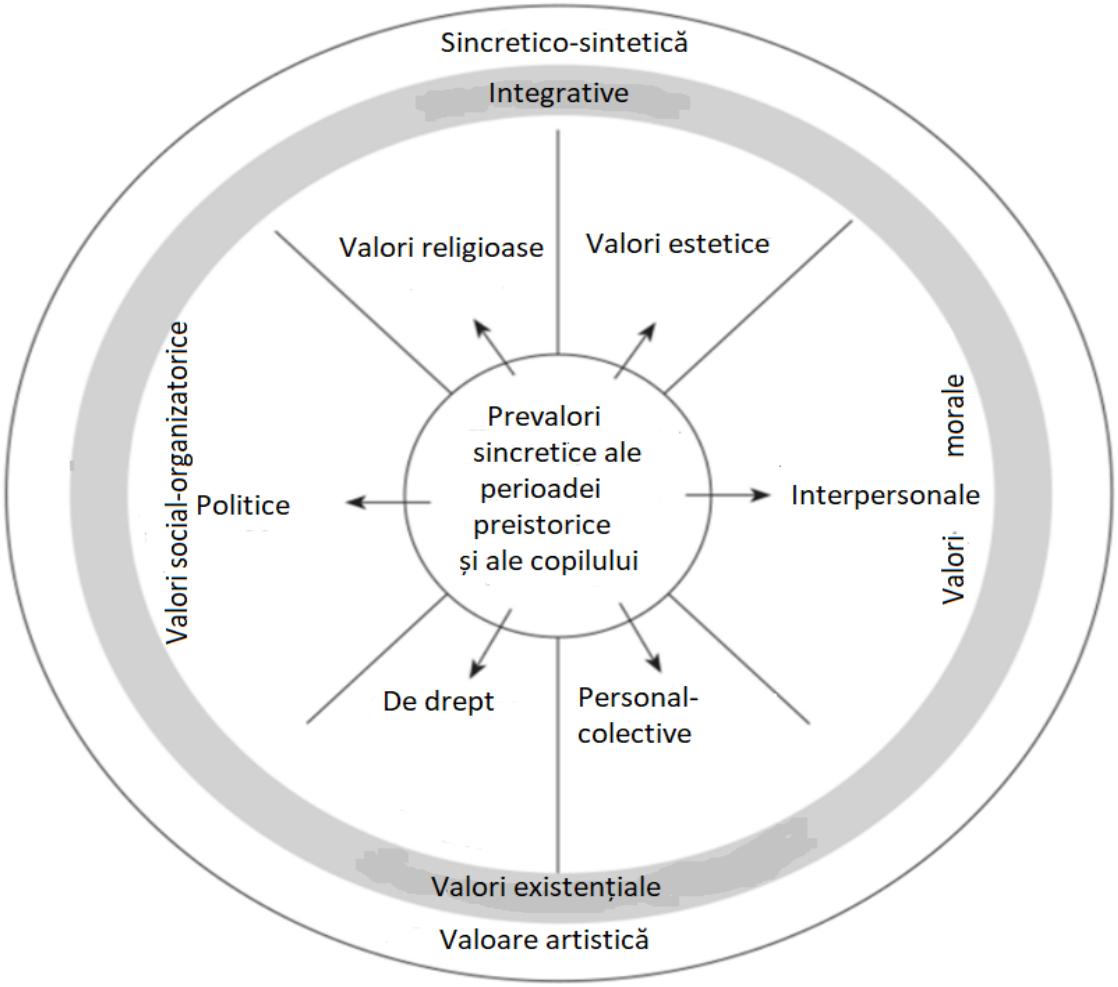
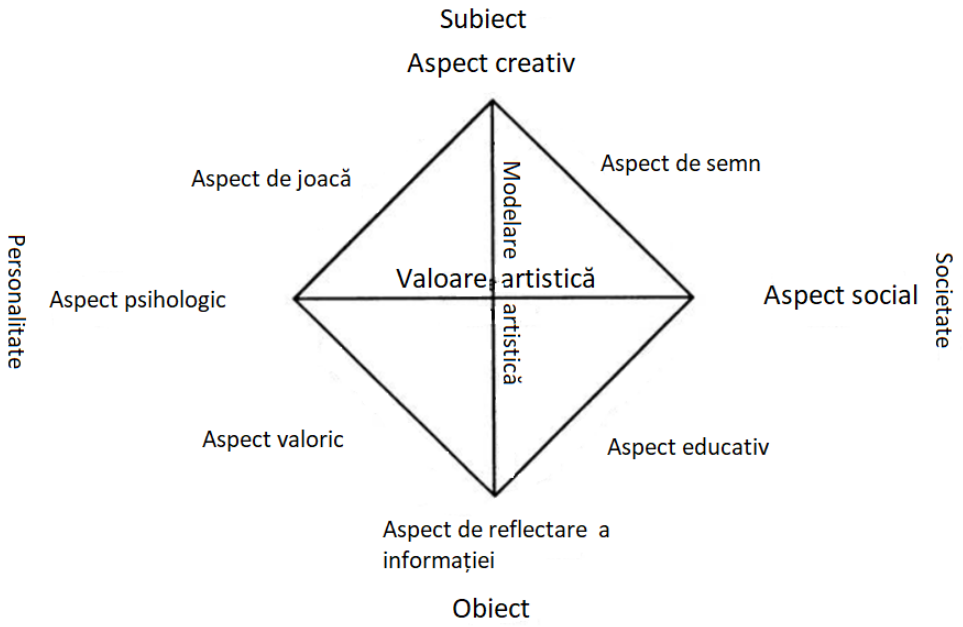


Fig. A1.1. Aprecieri și generalizări oferite de specialiștii ruși



https://pravo.studio/etika-estetika/aspektyi-hudojestvennogo-proizvedeniya-78970.html

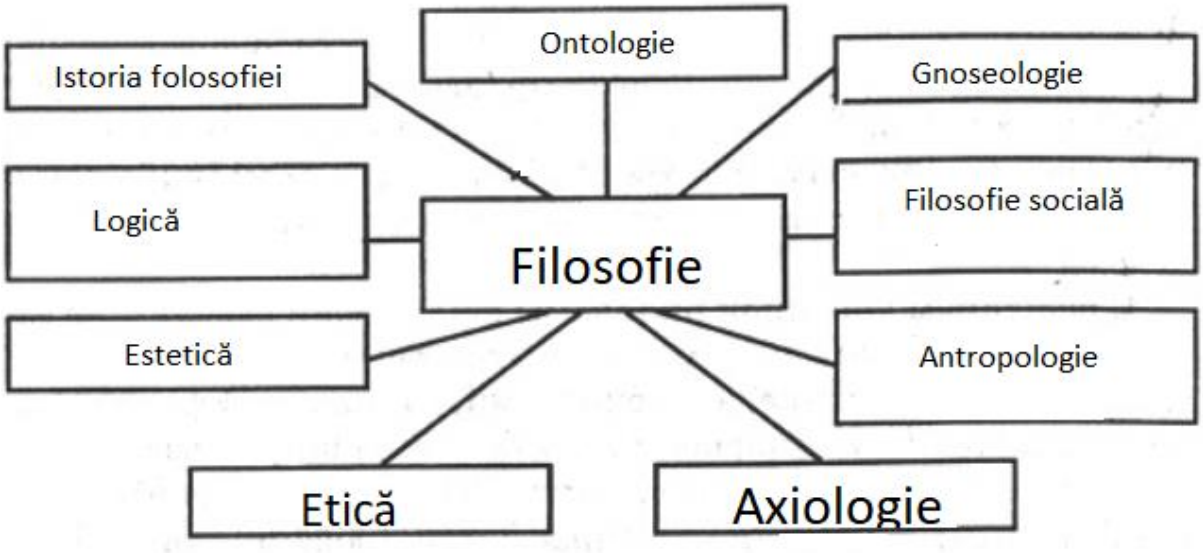


Fig. A1.2, A1.3. Aprecieri și generalizări oferite de specialiștii ruși

Anexa 2. Biografiile graficienilor de carte

Arcadie Antoseac (1946-)

Arcadie Antoseac s-a născut la 14 martie, 1946, la Chişinău. A absolvit actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală" din Chişinău (1960-1966). Primii profesori i-au fost Ernest Simakov, Vasile Ţehmister, Valeriu Puşcaşu şi Alexei Vasiliev. A studiat trei ani la un Colegiu similar de la Moscova (Московское Областное Художественное Училище *Памяти 1905 года*), la Tatiana Serebreakova (fiica Zinaidei Serebreakova), arta teatrală, scenografică. Apoi a absolvit Universitatea Poligrafică „Ivan Fiodorov" din Lvov (promoţia 1978).

Iacob Averbuh (1922-)

Iacob Averbuh s-a născut la Chișinău, la 27 martie 1922, într-o familie de actori de teatru evreiesc. În 1939, a absolvit școala de Belle Arte din Chișinău, în timpul studiilor a lucrat ca pictor-scenograf într-un teatru privat. În 1940, a intrat la Școala de arte plastice „Ilia Repin", dar din cauza războiului a fost nevoit să-și întrerupă studiile și să le continue din nou în 1947. A lucrat paralel ca pictor în cinematograful „Biruința".

Mihail Bacinschi (1948-)

Graficianul de carte Mihail Bacinschi s-a născut în satul Cotiujenii Mari, Șoldănești, la 30 martie 1948. Între anii 1964-1968, a urmat studiile la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin", în anul de absolvire activând ca redactor artistic superior la „Moldkinoprokat" (Rețea de Difuzare a Filmelor Moldovenești) și anume în redacția ziarului „Novinki ekrana" („Premierele ecranului"). Din 1968 până în 1974, graficianul a studiat la Institutul Poligrafic din Lvov „Ivan Fiodorov", la Secția de Grafică, obținând calificarea de artist plastic-designer și ilustrator de carte. Între anii 1974-1979, a lucrat redactor artistic la Editura „Lumina", apoi redactor artistic superior la Editura „Literatura artistică" (ulterior, „Hyperion", 1979-1993). Artistul a lucrat ca pictor-șef la Editura „Făt-Frumos" (1993-1994), pictor la Editura „Litera" (1994-1997), director artistic la Editura „ARC" (1995 – până în prezent). Artistul a participat la un șir de expoziții unionale: Lvov (1970), Moscova (1979, 1981, 1985) și republicane: 1981, 1985, 1987, fiind menționat cu multiple premii la târguri de carte naționale și internaționale. Este laureat al Premiului Național al Republicii Moldova.

Leonid Beleaev (1921-1974)

Leonid Beleaev s-a născut în anul 1921, în satul Troițe-Lîkovo, regiunea Moscova, s-a stins din viață la 23 ianuarie 1974 și a decedat la Chișinău. Mulțumită efortului graficianului Alexei Colîbneac, am reușit să-l contactăm pe feciorul lui Leonid Beleaev, Serghei, și să înlăturăm erorile existente. Astfel, precizăm: Leonid Beleaev a trăit între 09.01.1921-23.01.1974. Participant la cel de-al Doilea Război Mondial. După demobilizarea din rândurile armatei sovietice, începe în 1947 studiile la Institutul de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Leningrad „I. E. Repin" al Academiei de Arte a URSS. După absolvirea facultății de grafică, a lucrat în domeniul graficii de cărți și de șevalet în editurile din Moscova și Leningrad. Din 1953, Leonid Beleaev începe să participe la expoziții de artă plastică republicane, unionale și în străinătate. În 1961 (conform datelor de arhivă, și în 1959, reieșind din textele lui Golțov ș.a. pe care le considerăm mai precise în cazul respectiv) Leonid Beleaev a venit în Moldova, unde a devenit membru al Uniunii Artiștilor din URSS și s-a dedicat ilustrării cărților. Leonid Beleaev s-a manifestat, de asemenea, drept un talentat autor de postere (afișe) și ex-libris-uri.

Ilia Bogdesco (1923-2010)

Ilia Bogdesco (născut în 1923, Butuceni, regiunea Râbniţa – 2010, Sankt-Petersburg) a fost Artist al poporului din URSS (1963) şi membru al Academiei de Arte Plastice din URSS (1988). Studiile de specialitate le-a făcut la Institutul „Ilia Repin" din Sankt-Petersburg (1951), fiind ghidat de renumiţii maeştri ai graficii sovietice Konstantin Rudakov (1891-1949), Ghennadi Epifanov (1900-1985) şi Serghei Priselkov (1892-1959), care i-au cultivat respectul pentru tradiţiile artei universale realiste şi i-au insuflat spiritul de independenţă în conştientizarea fenomenelor vieţii. Creația artistului a fost apreciată cu distincţia supremă a Concursului Unional „Arta cărţii" – diploma „Ivan Fiodorov" pentru prezentarea grafică, ilustrarea şi execuţia poligrafică a romanului „Călătoriile lui Gulliver" de Jonathan Swift etc. Este autorul cărților ce descriu procesul creării graficii de carte și al caligrafiei.

Iurie Braşoveanu (1962-)

Iurie Braşoveanu s-a născut la 7 noiembrie 1962, în satul Copăceni, raionul Sângerei (județul Bălți) din Republica Moldova. Între anii 1975-1977 a studiat la Școala de Arte Plastice Pentru Copii din oraşul Sângerei la profesorii: Andrei Zatâca, Gheorghe Gorun, Nicolae Cibotaru. Mai departe, între anii 1977-1981, a studiat la Chișinău, la Colegiul Republican de Arte Plastice „I. E. Repin" (A. Plămădeală) în clasa profesorilor Veaceslav Torpan, Anatol Mocanu și Igor Necitailo. Studiile superioare în domeniu a făcut la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" (facultatea de grafică și pictură), 1984-1989, la profesorii Veaceslav Torpan, Ion Vatamaniță, Vlad Bolboceanu şi Ion Sfeclă. Fiind profesor de gradul întâi, conducător al reuniunii metodice a profesorilor de arte plastice, timp de 20 de ani (1981-2001), a predat arte plastice la catedrele şcolilor din oraşul Sângerei. Din octombrie 2001 până în iunie 2020, aflându-se în Franța și Italia, revenind în Țară cu expoziții personale. Membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova.

Boris Brânzei (1930-1993)

Boris Brânzei a absolvit Școala de Arte Plastice, apoi în 1962, Institutul Poligrafic din Moscova. Criticul Mihail Clima l-a denumit pe Boris Brânzei drept „racordat la unda modestiei". În perioada sovietică acest grafician a fost tratat ca unul înzestrat, care știa să apropie factura desenului și ansamblul cromatic spre misterioasele taine și plasticitatea cuvântului scris.

Mihail Brunea (1949-)

Mihail Brunea s-a născut la 14 iulie 1949, în satul Cucuruzeni, raionul Orhei. În 1975, după absolvirea Facultății de Fizică a Universității de Stat din Moldova (1966-1974), obținând calificarea de profesor de fizică, și-a început activitatea ca ilustrator de carte. Ca excepție în jurul anului 1974, artistul a activat la biroul de proiectare și în 1985, scurtă perioadă de timp, ca scenograf a desenului animat *Дамы и господа* de Garri Bardin, montat la studioul „Moldova-film". A realizat prezentarea grafică a peste 100 de cărți de literatură artistică, science-fiction, de popularizare a științei, cărți pentru copii, dintre care unele în epoca sovietică au fost premiate la concursurile unionale și republicane. În 1988 a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din URSS și în 1991 – membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. A avut mai multe expoziții în țară și peste hotare, este laureat al Premiului internațional „Arta cărții".

Isai Cârmu (1940-2015)

Isai Cârmu s-a născut la 15 mai 1940, în comuna Pârjota, raionul Râșcani, judeţul Bălţi, într-o familie de ţărani, Gheorghe și Maria Cârmu. După absolvirea școlii medii din satul natal, între anii 1957-1965 a studiat la Chişinău, la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin" (actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală") la Anatoli Colceac, care a format o întreagă pleiadă de graficieni de carte (Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Emil

Childescu ș.a.). În 1970, artistului i s-a decernat Premiul Unional pentru comanda socială, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin, cartea „Numele tău aprinde zorii” (1969). La Institutul Poligrafic din Moscova Isai Cârmu a studiat arta prezentării artistice a produselor de tipar la profesorii de specialitate Andrei Goncearov, Volea Leahov, Oleg Kamkin. În 1971, după absolvirea facultății de profil a Institutului Poligrafic din Moscova, Isai Cârmu a revenit la Chișinău și a lucrat în domeniul graficii de carte. În 1983, lui Isai Cârmu i s-a decernat Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din URSS. În 1985, artistul a fost distins cu prestigioasa diplomă și premiul „Ivan Fiodorov” pentru ilustrațiile basmelor românești dintr-o antologie de folclor a popoarelor lumii, editată în zece limbi. Între anii 1970-1989 artistul a primit 75 de diplome la concursuri republicane și internaționale „Arta Cărții”.

Oleg Cojocari (1959-)

Graficianul şi pictorul Oleg Cojocari s-a născut la 25 aprilie 1959, satul Trebisăuţi, raionul Briceni. Artistul a studiat la Şcoala Republicană-Internat de Arte Plastice din Chişinău (1970-1977), Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Ucraina (1978-1983). A lucrat redactor artistic superior, pictor-şef la Editura Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti (1983-1992), Î.E.P. Ştiinţa (1992-1994), conducător artistic la Liceul român-francez „Gh. Asachi” (din 2003), lector la Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice (2008-2009), Chişinău, profesor la Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru” (din 2013) și Colegiul de Arte Plastice A. Plămădeală (din 2017), Chișinău. Membru al UAP din Republica Moldova (1995); membru al A.I.A.P. UNESCO, Paris, Franţa (1996); rezident permanent la „Cite des Arts”, Paris, Franţa (1999).

Liudmila Cojocari (1957-)

Graficiana și pictorița Liudmila Cojocari s-a născut la 2 aprilie 1957 în orașul Herson, Ucraina. A absolvit studioul de arte din Herson, profesor M. Molotnikov (1975-1978), Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov (1978-1983). A lucrat redactor artistic şi pictor grafician la Editura Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti (1984-1985), Moldtorgreclama (1985-1987), Î.E.P. „Ştiinţa” (1987-1993), profesoară de desen la şcoala nr. 48 din Chişinău (1993-2000), Centrul orășenesc de creație tehnică a elevilor (COCTE)din Chișinău, lector Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice (2004-2006). Membru al UAP din R. Moldova (1999). Membru al A.I.A.P UNESCO, Paris, Franţa (2001).

Alexei Colîbneac (1943-)

Graficianul Alexei Colîbneac s-a născut la 25 decembrie 1943 în satul Drepcăuţi, raionul Briceni. A studiat la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (1958-1962). A absolvit Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Leningrad (1962-1971). A debutat în 1959 cu o serie de caricaturi în revista „Chipăruş”. Alexei Colîbneac profesează genurile grafică de carte şi grafică de şevalet. Alexei Colîbneac este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Moldova din 1971. Membru al Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice UNESCO (Paris, Franţa) din 1994; membru al Uniunii de Creaţie a Artiştilor Plastici din Federaţia Rusă (din 1995). O perioadă a activat ca șef al catedrei Grafică a Facultății de Arte Plastice a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, conferențiar universitar, Maestru Emerit în Arte. A participat la numeroase expoziții personale și de grup în Republica Moldova și în străinătate. Lucrările artistului plastic Alexei Colîbneac se află în muzeele de artă din țară și peste hotare, precum și în colecțiile private.

Leonid Domnin (1936-2014)

Artistul plastic Leonid Domnin a activat ca regizor, pictor scenograf, scenarist, pedagog, dar și ca grafician de carte și de șevalet, caricaturist. În 1962 Leonid Domnin a absolvit actualul

Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” (pe atunci Școala Republicană de Arte Plastice), specialitatea de profesor de pictură (desen) și desen tehnic; iar în 1968 – Institutul Unional de Stat de Cinematografie de la Moscova (ВГИК), specialitatea grafică, obținând calificarea de artist de filme cu desene animate. Un scurt timp, până la înscrierea la facultate, Leonid Domnin a activat ca redactor artistic la editura „Cartea moldovenească” și ca profesor de desen, pictură și compoziție la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău. Din 1968 Leonid Domnin a lucrat la studioul cinematografic „Moldova-film”. În 1970, cu ilustrații de carte și caricaturi Leonid Domnin a intrat în rândurile membrilor titulari ai Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească.

Alexandru Ermurache (1972-)

Alexandru Ermurache s-a născut la 24 decembrie, 1972, în satul Izbişte, raionul Criuleni. A studiat la Liceul Republican de Arte Plastice „Igor Vieru” (1985-1992), Chişinău; Facultatea Arte Plastice, secţia Grafică, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Moldova (1992-1999). Din 2003, este membru titular al UAP, secţia Grafică. Din 1994, participă la multiple expoziţii de artă plastică cu grafică, pictură, ceramică, hârtie manuală, fotografie artistică şi instalaţii. Din 1996, a activat în cadrul mai multor tabere de creație din Moldova și România cu performance şi artă conceptuală. Începând cu 1998, expune îndeosebi grafică de computer. Activează ca designer în domeniul poligrafic şi web, pedagog în domeniul graficii. Din 1999, elaborează design de reviste, cărti, manuale, ilustrații de carte, identitate vizuală, panouri publicitare, afișe. Scrie versuri, compune muzică.

Luminița Ermurachi (1973-)

Luminița Ermurachi s-a născut la 02 iunie, 1973, în or. Drochia. A absolvit Liceul Republican de Arte Plastice „Igor Vieru” (1985-1992), Chișinău și Facultatea Arte Plastice, secţia Grafică, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Moldova (1994-2000). Participă activ la multiple expoziţii de artă plastică cu grafică, pictură, hârtie manuală, fotografie artistică. Din 1999, expune îndeosebi grafică la calculator, acuarelă şi fotografie artistică. Activează ca pedagog și designer în domeniul poligrafic, ilustrând numeroase cărţi şi manuale.

Anna Evtușenco (1948-)

Anna Evtușenco s-a născut în anul 1948, la 24 iunie, în orașul Abdulino, reg. Orenburg (actuala Federația Rusă), într-o familie de funcționari. Din 1950, familia artistei se stabilește la Chișinău. Între anii 1966-1970, Anna Evtușenco a studiat la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău la profesorii: Ernest Simacov, Alibert Dajin și Ada Zevina, care pe atunci preda obiectul „Istoria artelor”, obținând după absolvire calificarea de profesoară de pictură și desen tehnic. Într-o grupă cu pictorița au studiat Dimitrie Peicev, Alexandr Grigorașenco, Dmitrii Nikolaev, Iurie Cațap (regizor), Liubovi Apraxina (regizor) și Alexandr Gladîșev (regizor, care, ulterior a colaborat cu Anna Evtușenco, Natalia Bodiul ș.a.), o pleiadă de artiști lansați în perioada anilor 1970-1980, consacrați în prezent. La finele anilor 1980, artista a plecat să continue studiile la Moscova, la Cursurile Superioare (*ВГИК, Всероссийский Государственный Институт Кинематографии*), la profesorii Iuri Norștein și Eduard Nazarov, obținând calificarea de artistit plastic de desene animate (мультипликатор), regizor și pictor-scenograf.

Ludmila Furdui (1962-)

Plasticiana Ludmila Furdui s-a lansat în ambianța artistică autohtonă în domeniul picturii, tapiseriei, graficii de carte, designului vestimentar, scenografiei și al pedagogiei. Ludmila Furdui

s-a născut la 19 iunie 1962, la Chișinău. Perioada de formare a artistei s-a petrecut la Cahul, la Școala de Arte Plastice pentru Copii (1974-1977, clasa profesorului Petru Berdiu); apoi la Chișinău, Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală", secția Pictură (1977-1981, atelierul pictorului Vasile Toma); și la Sankt-Petersburg, Academia de Arte Plastice și Decorative „Baron von Stieglitz", Facultatea Design Interior, secția Tapiserie (1985-1992, clasa profesoarelor Liubovi Homaniko și Nonna Șeveliova). Până a intra la studii la Academia din Sankt-Petersburg, artista a activat ca profesor de pictură și desen la Școala de Arte pentru Copii din orașul Camenca (1981-1984) și profesor de desen la Școala medie nr. 2 din orașul Hâncești (1984-1985). Între anii 1999-2005 Ludmila Furdui a activat ca lector superior la Facultatea de Arte Plastice a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Din 2007 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, secția Arte Decorative. În 2013 s-a învrednicit de titlul onorific Maestrul în Artă. În 1978 a avut loc prima expoziție personală a creației plasticianei Ludmila Furdui. Ulterior artista a expus creația de grafică, tapiserie, design vestimentar, pictură, scenografie în cadrul expozițiilor naționale și internaționale, personale și colective, fiind menționată cu diplome și premii. Având o pregătire și experiență fundamentală în diverse domenii ale creativității, artista a reușit să treacă cu succes și la grafica de carte, ilustrând multiple cărți cu poeme și poezii.

Leonid Grigorașenco (1924-1995)

Artist al poporului din RSS Moldovenească (1963), membru-corespondent al Academiei de Arte Plastice din URSS (1958), laureat al Premiului de Stat al RSS Moldovenești, deținător al mai multor titluri și distincții onorifice, Leonid Grigorașenco s-a născut la 21 octombrie 1924, în orășelul Birzula, regiunea Odesa, Ucraina, în familia unui funcționar poștal, a decedat la 13 ianuarie1995, la Chișinău. A studiat la Școala de arte plastice pentru copii (conform altor surse documentare este vorba despre studioul de pictură și desen) din Tiraspol, îndrumat de Aleksandr Foiniţkii (1933-1937). În anii 1936, 1937 şi 1939, Grigoraşenco a fost menţionat cu premii la concursurile unionale de desen, ceea ce i-a oferit posibilitatea să plece la Moscova, să viziteze muzeele şi atelierele maeştrilor marcanţi. El a continuat studiile în actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală" (pe atunci Școala de Arte Plastice), din Chișinău (octombrie 1940 - mai 1941), clasa pictorul August Baillayre (1879-1961). În anul 1947 devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, secția pictură. Lucrările pictorului se află în Colecțiile de Stat ale Moldovei, Rusiei şi Bulgariei. Între anii 1999- 2016, la Chișinău au avut loc expozițiile personale post-mortem ale artistului.

Aurel Guţu-Resteu (1942-)

Pictorul și graficianul Aurel Guțu-Resteu s-a născut la 12 martie 1942 în satul Corpaci, plasa Ștefănești, județul Botoșani, azi raionul Edineț. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1975 și membru al Uniunii Ziariștilor. A absolvit Școala Republicană de Arte plastice din Chișinău în 1967, Institutul Unional de Stat al Cinematografiei, Moscova în 1973. Între anii 1972-1976 a fost profesor la Școala (acum Colegiu) Republicană de Arte Plastice, între anii 1976-1989 – redactor artistic la revista „Femeia Moldovei". Pe parcursul anului 1990 a lucrat în funcție de pictor-șef la Comitetul de Stat pentru Edituri, Poligrafie și Comerțul cu Cărți. În anii 1991-1992 a lucrat redactor artistic la revista „Pomicultura și viticultura Moldovei" și „Grădina", din 1992 până în prezent este redactor artistic la revista pentru copii „Alunelul". Începând cu anul 1970, Aurel Guțu-Resteu a publicat caricaturi, desene, ilustrații în reviste și ziare din Republica Moldova și Moscova („Nistru", „Codru", „Moldova", „Chipăruș", „Scânteia Leninistă", „Noi", „Komsomoliskaia pravda", „Smena"). Este coautor al filmelor cu desene animate „Guguță", „Guguță-poștaș", „Andrieș". Din 1973 a avut expoziții republicane și unionale de pictură și grafică, iat din 1974 – multiple expoziții personale în municipiul Chișinău.

Gheorghe Huzun /Guzun (1932-1997)

Artistul plastic Gheorghe Huzun s-a născut la 04.09.1932, or. Sîngerei și a decedat la 15.12.1997, la Chișinău, pictor şi grafician. A studiat la Şcoala de Arte Plastice „I. Repin" de la Chișinău (1955-1960) în atelierele lui R. Ocuşco şi R. Gabrikov. Fondator şi director al Şcolii de Arte Plastice pentru copii din Cahul (1960-1974). Între anii 1988-1992 a deţinut funcţia de pictor-şef al Fondului de Arte al Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova. A posedat în egală măsură diverse tehnici în domeniul graficii (acvaforte, acvatinta, linogravura şi acuarela) şi calităţile picturii de şevalet şi acelei monumentale. Gheorghe Huzun, artist plastic polivalent, s-a manifestat în pictura monumentală și de șevalet, grafica de carte și de șevalet, arta decorativ-aplicată și a lucrat ca cadru didactic. Din 1959 Gheorghe Huzun devine participant activ la expozițiile de pictură și grafică din Republica Moldova. Fondator și director al Școlii de Arte Plastice pentru copii din orașul Cahul, între anii 1988-1992, a lucrat ca pictor-șef la Fondul Plastic al UAP din Republica Moldova. Operele artistului se află în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei, Muzeului Ținutului Cahul, Muzeului Național de Literatură „Mihail Kogălniceanu", cât și în colecțiile private din România, Ucraina, Federația Rusă și Republica Moldova. Expoziția personală din 2002 a cuprins mai ales pictura în ulei din creația maestrului.

Filimon Hămuraru (1932-2006)

Artistul plastic Filimon Hămuraru s-a născut la 9 decembrie, 1932 şi a decedat la 31 martie 2006, la Chişinău. În 1954, a absolvit Şcoala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin"), în 1962 – Institutul Unional de Sat de Cinematografie din Moscova (ВГИК). În 1963, Hămuraru a devenit Membru Titular al Uniunii Artiştilor Plastici şi al Uniunii Cineaştilor din Republica Moldova. Din 1967 până în 2002, Filimon Hămuraru a activat ca liber profesionist în domeniul artei monumentale, picturii şi graficii de şevalet, a scenografiei de teatru şi film şi ca pedagog al multor generaţii de artişti plastici. În perioada 1963-1967, artistul a lucrat ca scenograf la studioul cinematografic „Moldova-Film", Teatrul pentru Tineret „Luceafărul" şi Teatrul de Operă şi Balet. În 1967 pictorul a fost distins cu Premiul Tineretului „Boris Glavan" din Republica Moldova, iar în 1981 – cu titlul de Maestru în Arte.

Aleksandr Hmelnițki (1935-2004)

Artistul plastic Aleksandr Hmelnițki este participant la expozițiile republicane, unionale și internaționale. După absolvirea Institutului Poligrafic „I. Fiodorov" din Lvov, Aleksandr Hmelnițki a lucrat în redacția ziarului „Moldova Socialistă". În 1968, pentru ilustrațiile la carte de S. Vangheli „Aventurile lui Guguță", Aleksandr Hmelnițki a fost distins cu diploma de gradul II la concursul republican pentru cea mai bună carte. În 1978, Aleksandr Hmelnițki a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții „Noile aventuri ale lui Nătăfleață" de Aureliu Busuioc.

Luiza Ianțen (1928-2006)

Luiza Ianțen este absolventa Școlii Superioare Industrial-Artistice „V. Muhina" din Leningrad, profilul ceramică și sticlă. Din 1964, Luiza Ianțen a ilustrat cărțile pentru copii.

Elena Leșcu (1965-)

Elena Leșcu s-a născut la Chișinău, la 12 octombrie, 1965. În 1979, a absolvit cu mențiune Școala de Arte Plastice „A. Șciusev". În 1984, a finalizat studiile la Școala Republicană de Arte „Ilia Repin", obținând specialitatea de profesor de desen și desen liniar. În 1990, a absolvit Institutul Poligrafic din Lvov „I. Fiodorov", Facultatea de Tehnologie, Secția „Grafică", obținând calificarea de artist plastic, grafician, specialist în domeniul prezentării artistice a producției poligrafice. Între anii 1985-1990, a activat în calitate de pictor la Institutul

de Stat de Medicină din Chișinău, iar între 1990-1994, a profesat la Institutul Pedagogic de Stat „Ion Creangă”, la Catedra Desen. Din 1994, timp de cinci luni, a activat ca cercetător științific inferior la Institutul de Științe Pedagogice și Psihologice, ocupându-se, de fapt, de prezentarea artistică a cărţilor cu un conţinut didactic. Din 1985, participă la expozițiile naționale și internaționale. Din 1999, este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova.

Valeri Malearenko (1945-)

Valeri Malearenko (1945-) activa în domeniul graficii de carte și de șevalet. În 1979, Valeri Malearenko a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții „Peregrinările lui Childe Harold” de George Gordon Byron. Leonid Nikitin (1939-2021) activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, ex-libris-ului.

Evgheni Merega (1910-1979)

Între 1940-1941 Merega activează în conducerea sectorului de construcție (actualmente numit drept design) a Editurii de Stat Moldovenești. Între 1950-1953 graficianul a fost secretar responsabil al comitetului organizatoric al Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească, membru al comitetului de conducere, apoi președinte al comisiei de cenzori și artist principal la editura „Școala sovietică”. În perioada 1955-1958, a lucrat ca artist principal al Editurii de Știință și Educație (*Учпедгиз*), iar după 1958 a fost angajat la revista satirică „Chipăruș”. În 1959 devine membru al Comitetului de Conducere al UAP din RSS Moldovenească.

Leonid Nikitin (1939-2021)

Leonid Nikitin a activat în domeniul graficii de carte și de șevalet, ex-libris-ului. Este participant la expozițiile republicane și internaționale. În timpul studiilor la Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Leonid Nikitin a colaborat cu diferite edituri, ilustrând cărți și reviste. În Moldova la Concursul republican pentru cea mai bună carte din anul 1967, lui Leonid Nikitin i-a fost decernată diploma de mențiune pentru prezentarea artistică a povestirii lui V. Malev *Неоконченный дневник*.

Valentina Neceaev (1909-1977)

Valentina Neceaev s-a născut la 5 mai 1909, în orașul Chișinău, în familie de lucrător (meşter) și a decedat la 17 ianuarie 1977. În 1929 Valentina Neceaev a intrat la Şcoala de Belle-Arte din Chişinău, pentru început în atelierul de pictură, iar mai târziu în atelierul de artă decorativă. Valentina Neceaev a studiat la pedagogii vestiţi Şneer Kogan şi August Baillayre. A lucrat]n atelierul lui Alexandru Plămădeală.

Gheorghi Ostapenko (1926-1982)

Gheorghi Ostapenko s-a născut la 14 septembrie 1926 în orașul Bereslav, regiunea Herson, într-o familie de muncitori, a decedat la 14 iunie 1982, la Chișinău. În 1952 a absolvit Școala de arte plastice din Lugansk (Donețk), specialitatea ceramică, apoi în 1957 – Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov cu specialitatea de redactor artistic al producției de tipar. Din 1957 a fost redactorul artistic al Goslitizdat-ului (Editura Literară de Stat) din RSS Tadjică, orașul Tașkent, apoi din 1958 – redactor artistic în aceeași editură. Din 1966, Gheorghi Ostapenko se stabilește la Chișinău. Până în 1972, artistul a colaborat cu diverse edituri moldovenești: „Cartea Moldovenească”, „Știința” etc. Între anii 1972-1976, Gheorghi Ostapenko a predat obiecte de specialitate la Școala Republicană Internat de Arte Plastice. Gheorghi Ostapenko a fost secretar al secției „Grafică” a UAP din RSS Moldovenească, și Președinte al sectorului de „Grafică de carte”. A fost membru al Consiliului artistic al Comitetului editorial. În

anul 1980, conducerea UAP l-a recomandat pentru a trece la activitatea pedagogică la Universitatea Pedagogică „Ion Creangă”.

Simion Polingher (Zigfrid? 1920-?)

Simion Polingher (1920-?) s-a născut la 2 ianuarie 1920, la Chișinău. În 1922, împreună cu părinții, pleacă în România (București), unde a trăit până la 9 august 1940, când se va întoarce la Chișinău. În 1938 a finalizat studiile medii la gimnaziul „Mihai Eminescu” din București, într-un atelier/studiou particular a studiat arta grafică. În paralel, între anii 1939-1940, a lucrat la editura „Scrisul românesc” ca grafician și în redacțiile ziarelor „Jurnalul” și „Lumea românească”. La Chișinău va lucra în atelierele Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească pe lângă Direcţia în problemele artelor. În aceeași perioadă, artistul va colabora și cu Editura de Stat (Госиздат) din RSS Moldovenească. Din octombrie 1944 până în 1948 artistul a lucrat în atelierul Fondului Plastic din RSS Moldovenească. Din 1948 a fost șeful secției de ilustrații la ziarul republican „Țăranul sovietic”. Din 1951 a lucrat redactor artistic la revista pionierească „Scânteia leninistă”. A fost membru al Uniunii Artiștilor Plastici (1941) și membru al Uniunii Jurnaliștilor (1958).

Stefan Sadovnikov (1948-)

Stefan Sadovnikov s-a născut la 8 iunie 1948 în satul Bădragii Vechi, raionul Edineț, Republica Moldova. Devenind membru titular al mai multor uniuni, inclusiv nu doar celor de creație plastică: al Uniunilor Artiștilor Plastici din Federația Rusă și Republica Moldova, al Uniunii Cineaștilor din Federația Rusă și Țările CSI, al Uniunilor Teatrale și Jurnaliștilor din Federația Rusă și a Uniunii Scriitorilor Ruși din Republica Moldova „A. S. Puşkin”, artistul a beneficiat de studiile superioare în domeniul filologic (Institutului Pedagogic din Bălți, absolvit în 1973) și cele ale desenului, picturii și teoriei artei grafice (Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău, absolvită în 1988), cu lucrarea de licență întitulată „Imagini grafice ale monedelor medievale moldovenești (groșe) din secolele XIV-XVI”. În bogatul palmares profesional-artistic al lui Stefan Sadovnikov se includ expozițiile naționale și internaționale (peste 60 la număr), publicațiile științifice cu subiectul legat de heraldică moldovenească și activitatea în cadrul Institutului de Arheologie al Academiei de Științe a Moldovei, publicațiile din domeniul literaturii artistice, activitatea ca pedagog universitar și predarea obiectelor de pictură și desen etc.

Lică Sainciuc (1947-)

Lică (Alexei) Sainciuc s-a născut la 29 iunie 1947 29 la Chișinău în familia artiștilor plastici Valentina Rusu Ciobanu și Glebus Sainciuc. S-a format alături de părinți care, fiind permanent ocupați de meseria lor, ofereau copilului multe cărți. Între anii 1965-1971 Lică Sainciuc a studiat la Facultatea de Arhitectură a Universității Tehnice din Chișinău, iar începând cu anii 1970 – a creat în domeniul picturii și artei teatrale. În 1974 i s-a acordat Premiul Concursului Republican al Portretului pentru lucrarea „În bibliotecă” (autoportret). În 1975 a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. A studiat arhitectură, a abordat pictură, scenografie și caricaturi, a creat grafică de carte pentru copii și maturi. Este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, al Uniunii Cineaștilor, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (1992-1996). Ca om de rară cultură și pregătire intelectuală, Lică Sainciuc efectuează cercetări istorice și de artă, participă la săpăturile arheologice și editează cărți cu diverse subiecte.

Ion Severin (1954-)

Graficianul de carte Ion Severin s-a născut la 6 decembrie 1954 în satul Strășeni, raionul Strășeni, Republica Moldova. În 1983 a absolvit institutul Poligrafic din Lvov „I. Fiodorov” și a

început activitatea în domeniul graficii de carte. A avut un șir de expoziții personale în străinătate: Riga (Letonia) în 1994, Lübeck (Germania) în 1995, și Parisul (Franța) în 1997, 1998 și 2000. În 2009, artistul a organizat o expoziție personală la Palatul Europei din Strasbourg, sediul Consiliului Europei.

Anatoli Smîșleaev (1949-)

Anatoli Smîșleaev, născut în 1949, absolvent al Institutului Unional de Artă Cinematografică (ВГИК, Moscova), a ilustrat peste 200 de cărți. Artistul a creat sute de lucrări grafice și patru filme de desene animate, printre care „Haiducul", care a luat Marele Premiu la cea de-a 39-a ediție a Festivalului de Film din Cannes, în 1986, în categoria „Cel mai bun film de scurt metraj".

Boris Şirokorad (1907-1998)

În anul 1940 artistul plastic Boris Şirokorad a absolvit secţia de pictură a Academiei de Arte Plastice din Leningrad. Din 1945 a început să lucreze în Moldova. De atunci el s-a preocupat de crearea lucrărilor satirice, în care persista tematica actualităţii politicii internaţionale, persiflând imperialismul, ilustrând şi câteva cărţi de literatură artistică.

Jemma Strocikova (?-?)

După absolvirea Școlii de Arte Plastice Jemma Strocikova, în 1960 a intrat la facultatea de sculptură la Institutul de Stat de Arte Plastice „V.I. Surikov" din Moscova.

Arii Sveatcenko (1937-1990)

Arii Sveatcenko s-a născut la 10 ianuarie 1937, în orașul Krasnoarmeisk, regiunea Donețk – a decedat pe 01 februarie 1990, la Chișinău. Între anii 1960-1965 a studiat la Institutul Poligrafic „I. Fiodorov" din Lvov pentru a obține specialitatea de artist plastic grafician specializat în prezentarea artistică a producției de tipar. Graficianul Filimon Hămuraru în recomandarea pentru titularizarea în rândurile Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească a accentuat măiestria artistică, laconismul și expresivitatea prin care ilustrațiile lui Arii Sveatcenko se înscriu perfect în canavaua operei literare. A apreciat pozitiv creația lui Arii Sveatcenko și graficianul Ilia Bogdesco.Arii Sveatcenko activa în domeniul ilustrării cărților, mai ales celor pentru copii, făcând prezentarea artistică a cărților scriitorilor moldoveni. După absolvirea facultății, Institutul Poligrafic din Lvov „I. Fiodorov", Arii Sveatcenko a fost trimis la Chișinău, unde a lucrat redactor artistic al editurii „Cartea Moldovenească", apoi artistul s-a transferat la editura „Lumina", unde în 1971 a fost în post de redactor artistic principal în cadrul aceleiași edituri, preocupându-se de redactarea și prezentarea artistică a cărților.

Dumitru Trifan (1937–1997)

Graficianul Dumitru Trifan făcea parte din pleiada artiștilor plastici moldoveni căreia îi aparţin Emil Childescu, Aleksandr Hmelnițki, Alexei Grabco, Ion Daghi – absolvenți ai Școlii Republicane de Arte „I. Repin" (actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală, pe care Dumitru Trifan l-a absolvit în 1962). După finalizarea studiilor urmate de câțiva ani de activitate la Fabrică de Lactate în calitate de ilustrator, artistul a lucrat ca pictor-ilustrator la săptămânalul „Cultură", apoi din 1977 până la sfârșitul vieții (1997) – la „Literatura și arta". În imaginile semnate de Dumitru Trifan, publicate pe paginile săptămânalului „Literatura și arta", putem vedea toate schimbările sociale și să observăm cât de acut simțea artistul durerile și nevoile poporului său. Receptivitatea și simțul profund al datoriei profesionale și civice îl evidențiază printre graficienii de forță din Republica Moldova. În anii de avânt ai renașterii naționale Dumitru Trifan a fost apreciat drept caricaturistul de forță din Republica Moldova, care a oglindit în grafica satirică confruntările de opinii în societatea basarabeană.

Igor Vieru (1923-1998)

Artistul plastic Igor Vieru s-a născut la 23 decembrie 1923 în satul Cernoleuca, raionul Dondușeni. A absolvit școala primară din sat, apoi gimnaziul din Climăuți. Vicisitudinile vieții îl determină să abandoneze învățătura şi să plece la muncă în România. A revenit la baștină în 1944. Se angajează învățător de limba franceză la școala din Horodiște. În 1946 Igor Vieru se înscrie direct în anul trei la Școala de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău pe care o absolvește în 1949. Doi ani profesează ca pedagog la școala de pictură din Călărași. Din 1957 se stabilește cu traiul la Chișinău. Un timp lucrează la revista „Chipăruș". Mai târziu este numit director al Muzeului de Arte Plastice din Chișinău, apoi expert al comisiei de atestare a lucrărilor de artă pentru expoziții. Este cunoscut ca portretist, ilustrator de cărţi, scenograf. În 1960 este decorat cu ordinul „Insigna de Onoare", în 1963 i se oferă titlul Maestru în arte. În 1976 devine laureat al Premiului de Stat al RSS Moldovenească. La 1983 i se confera titlul Artist plastic al poporului din RSS Moldovenească. Împreună cu Mihai Grecu şi Valentina Rusu Ciobanu au stat la baza școlii naționale de pictură. Dezvoltând subiectele rustice, maestru a încercat să transmită, prin intermediul culorii, noile valori intelectuale şi spirituale ale contemporanilor săi. După o boală îndelungată, la 24 mai 1988 Igor Vieru se stinge din viață. A fost înmormântat la baștină, în satul Cernoleuca.

Gheorghe Vrabie (1939-2016)

Gheorghe Vrabie s-a născut la 21 martie, anul 1939 în satul Călinești, județul Bălți şi a decedat la 31 martie 2016, la Chișinău. Între 1957 şi 1961 studiază la Şcoala de Arte Plastice din Chişinău, la profesorii Igor Necitailo, Anatoli Colceac, Aurel David, Ada Zevina. Anterior acestei şcoli, Gheorghe Vrabie a frecventat un cenaclu condus de remarcabilul pictor Mihail Petric. A continuat studiile la Institutul Academic de Stat de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „Ilia Repin" din Leningrad (azi Sankt Petersburg) în perioada 1962-1967, avându-i profesori pe Nikolai Starov, Alexei Pahomov, Vasili Zvonţov, Nikolai Lomakin, Mihail Taranov. Cu Pahomov a studiat grafica de şevalet, iar cu Vasilii Zvonțov – acvafortele. În anul 1967 a revenit în Moldova după absolvirea Institutului de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „Ilia Repin" din Leningrad, semnând prezentarea grafică a peste 100 de cărţi.

Violeta Zabulica-Diordiev (1966-)

Violeta Zabulica-Diordiev este discipola distinsului grafician, absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „I. E. Repin" (Leningrad) Alexei Colîbneac. Plasticiana este o originală continuatoare a concepțiilor artistice şi pedagogice ale maestrului său. Pictorița Violeta Zabulica-Diordiev s-a născut la 30 aprilie 1966, la Chişinău. În anul 1981, a absolvit Şcoala de Arte Plastice pentru Copii „A. Şciusev" din Chişinău, în 1985 – Colegiul Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală", Chişinău, iar în 1991 artista a absolvit Universitatea de Stat a Artelor din Moldova (actuala Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice), specialitatea „Grafică de carte". Din 1991, este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Moldova, membru al Asociaţiei Textilierilor ATEX, lector la Universitatea de Stat a Artelor din Moldova şi redactor artistic la revista pentru copii şi adolescenţi NOI. Violeta Zabulica-Diordiev este participantă la expoziţii republicane şi internaţionale de artă plastică, precum şi la expoziții personale (peste 28 la număr).

Eudochia Zavtur (1953-2015)

Artista s-a născut la 1 martie 1953, în satul Corjevo, Dubăsari, a decedat la 2 mai 2015 (Chișinău?). A studiat la Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală" (1969-1973) şi la Academia de Arte Plastice din Kiev (1973-1979). Din 1979 până aproape de data decesului, Eudochia Zavtur a participat la expozițiile de artă plastică organizate de Uniunea Artistilor Plastici şi

Muzeul Național de Artă al Moldovei, precum și la expozițiile internaționale. În 1983, graficiana a devenit membru titular al UAP din RSS Moldovenească. Din 1979 până în 1994 Eudochia Zavtur a predat arta plastică la Colegiul de Artă Plastică „A. Plămădeală”, iar între anii 1994-1997 – la Liceul Republican de Arte „I. Vieru”.

Ghennadi Zîkov (1931-1913)

Pictorul și graficianul Ghennadi Zîkov s-a născut la 11 martie 1931, în orașul Kolpino din regiunea Sankt-Petersburg. În perioada anilor 1949-1958 își face studiile la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” de la Chișinău, urmând cursurile Institutului Poligrafic de la Moscova (1955-1957). Între anii 1954 și 1958 activează ca pictor la ziarul „Moldova Socialistă”. La această perioadă se referă lucrarea sa „La fântâna veche” [1957], linogravură, colecţie MNAM. Lucrarea impresionează prin structură compoziţională de redare simbolică a subiectului narativ. Participă activ la expozițiile republicane, unionale și internaționale. A fost membru titular al uniunilor de creaţie din URSS (1958), Republica Moldova (1994) şi Transnistria (1996). Din 1959 începe lungile colaborări cu muzeele de istorie și etnografie din țară, recreând panouri și tablouri istorice, diorame, machete și mulaje. În 1959 contribuie la fondarea Galeriei de Artă de la Tiraspol, a Muzeului Etnografic, a Școlii de Artă, a atelierelor fondului de artă, la restaurarea teatrului, și la organizarea Societății artiștilor plastici din oraș. A practicat domeniul graficii, picturii, restaurării și scenografiei. Începând cu anul 1998 lucrează în calitate de restaurator în laboratorul științific „Arheologia” al Universității de Stat din Tiraspol, unde reușește să restaureze o mare parte din exponatele deținute și astăzi de către Muzeul de Arheologie al Universității. În timpul activității de restaurator colaborează cu saloane și galerii de artă private. Pe lângă peisaje industriale, artistul creează o serie de lucrări ce descoperă frumusețea naturii. Ghennadi Zîkov s-a stins din viață la 27 mai 2013 și a fost înmormântat la Tiraspol.

Gheorghi Zlobin (1948-)

Gheorghi Zlobin s-a născut în 1948. Plasticianul a studiat la Facultatea de Arhitectură a Colegiului de Construcții din Chișinău. A activat în domeniul graficii de carte, Ex-librisului și afișului. A participat la multiple expoziții republicane și internaționale. În 1979, graficianul Gheorghi Zlobin a fost menționat cu Diplomele de gradul II la concursurile republicane și unionale. Iar pentru ilustrațiile și coperta culegerii de versuri „Dragă mi-i de plaiul meu” (1983, tehnica mixtă) i s-a decernat Diploma de gradul I la Concursul republican de artă a cărți

Anexa 3. Ilustrații de carte (abordare cronologică)

Fig. A3.1, A3.2. Elisabeth Ivanovsky. Ilustrații la Contes de Mexique, 1943. Hârtie, linogravură color. Colecția MNAM

Fig. A3.3. Valentina Neceaev. Ilustrație la povestea rusească „Surioara Alionușka”, 1946-1848. Hârtie, acuarelă. ANRM, F-2945, inv.1, d. 37, f. 5.

Fig. A3.4. Boris Nesvedov. Ilustraţie la povestea „Andrieş” de Em. Bucov, 1949. Hârtie, guasă, temperă. Colecția MNAM

Fig. A3.5. Boris Șirokorad. Ilustraţie la „Revizorul” de N.V. Gogol, anii 1940-1950.
Fig. A3.6. Leonid Grigorașenco. Ilustrație la „Mișutka Nalimov” de A. Tolstoi, 1946. Hârtie, acuarelă. Colecție MNAM

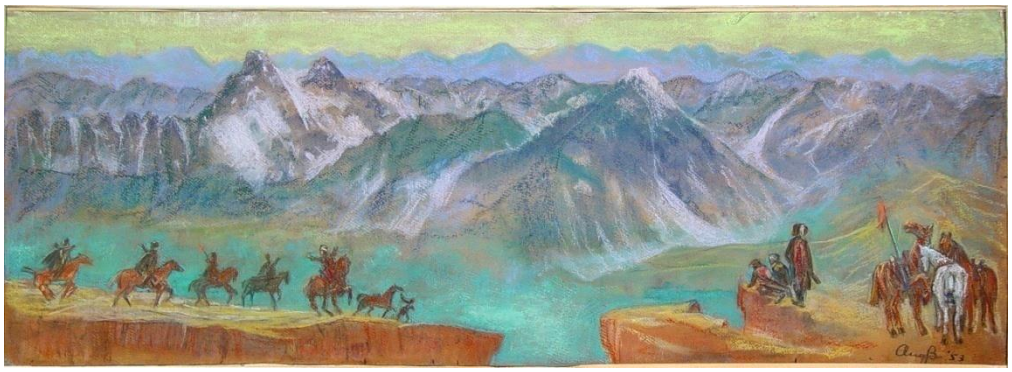


Fig. A3.7. August (Auguste) Baillayre. Ilustrație la „Hadji Murat” de L. Tolstoi, 1953. Hârtie, pastel. Colecția MNAM

Fig. A3.8. Leonid Grigorașenco. Vinietă la povestea „Fata babei şi fata moşneagului” de I. Creangă, 1954. Hârtie, tuş, acuarelă. Colecţie privată

Fig. A3.9. Ilia Bogdesco. Supracopertă la poemului „Ţiganii” de A. Puşkin, 1955. Hârtie, acuarelă, guașă

ig. A3.10, A3.11. Igor Vieru. Ilustraţii la „Soacra cu trei nurori” de I. Creangă, 1956. Hârtie, acuarelă

Fig. A3.12. Leonid Grigorașenco. Supracoperta la „Povești” de Ion Creangă, 1959. Hârtie, acuarelă

Fig. A3.13. Ghennadi Zîkov. Ilustraţie la poveste, 1959. Hârtie, linogravură color. Colecția MNAM

Fig. A3.14. Leonid Beleaev. Coperta cărții „Ivan Turbincă” de I. Creangă, 1962. Hârtie, acuarelă, tuș

Fig. A3.15. Filimon Hămuraru. Ilustrație la „Făt-Frumos din lacrimă” de M. Eminescu, 1966. Hârtie, acvaforte, acuarelă. Colecție MNAM

Fig. A3.16. Petru Mudrac. Ilustrațiile „La balul coțofenei” de G. Meniuc, 1968. Hârtie, acuarelă, temperă. Colecție MNAM

Fig. A3.17. Gheorghe Vrabie. Schiță de ilustrație la „Harap Alb” de Ion Creangă, 1968. Hârtie, acuarelă. Colecție privată.

Fig. A3.18. Filimon Hămuraru. Ilustrație la „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1970. Hârtie, acuarelă

Fig. A3.19. Arii Sveatcenko. Ilustrație la fabulele lui A. Donici, 1970. Hârtie, linogravură. AOSPRM, F R-2906, inv. 3, d. 98.

Fig. A3.20. Leonid Nikitin. Ilustrație la *Сказка о рыбаке и рыбке*/„Povestea despre pescarul și peștele” de A. S. Pușkin, 1974. Hârtie, gravură pe sticlă organică. Hârtie, acvaforte. Arhiva UAPRM

Fig. A3.21. Ilia Bogdesco. Frontispiciu „Lauda prostiei” de E. din Rotterdam, 1977-1979. Hârtie, acvaforte. Colecție MNAM

Fig. A3.22. Ilia Bogdesco. Ilustrație la povestea „Punguța cu doi bani” de I. Creangă, 1977. Hârtie, tuș, peniță. Colecție MNAM

Fig. A3.23. Igor Vieru. Ilustrație la „Călin” de M. Eminescu, 1977. Hârtie, guașă. Colecția Muzeului Național de Istorie

Fig. A3.24. Isai Cârmu. Ilustrație la „Corabia nebunilor” de S. Brant. 1978. Hârtie, xilogravură. Colecție MNAM

Fig. A3.25. Mihail Bacinschi. Ilustrație la cartea „Cucușor cu pană sură” alcătuită de C. Rusnac, 1988. Hârtie, xilogravură. Arhiva UAPRM

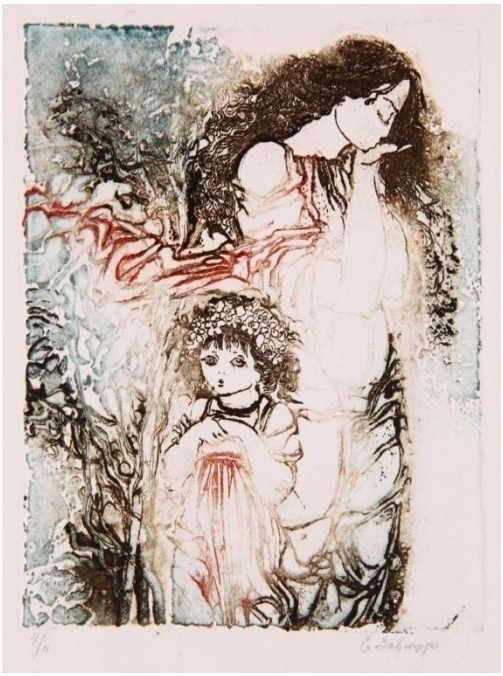
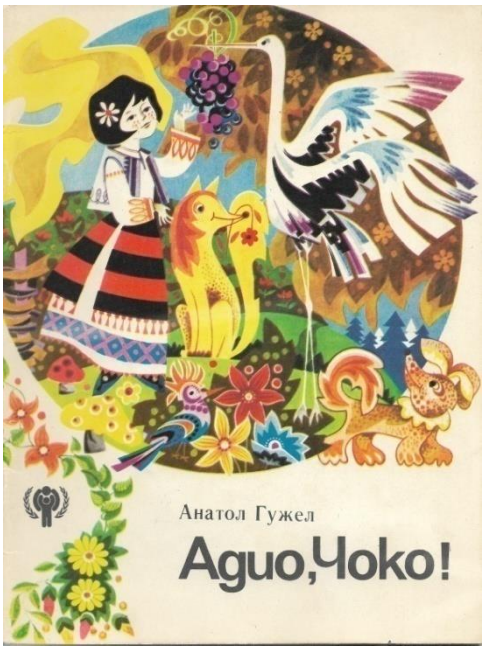


Fig. A3.26. Boris Brânzei. Ilustrație la povestea „Cenusareasa” de Ch. Perrault, 1977. Hârtie, acuarelă. Colecție MNAM

Fig. A3.27. Eudochia Zavtur. Ilustrație la „Poezia populară” de M. Eminescu, 1987. Hârtie, acvaforte color. Colecție MNAM

Fig. A3.28. Arii Sveatcenko. Ilustrație la „Cocostârcul și vulpea” de G. Asachi, 1978. Hârtie, acuarelă, guașă



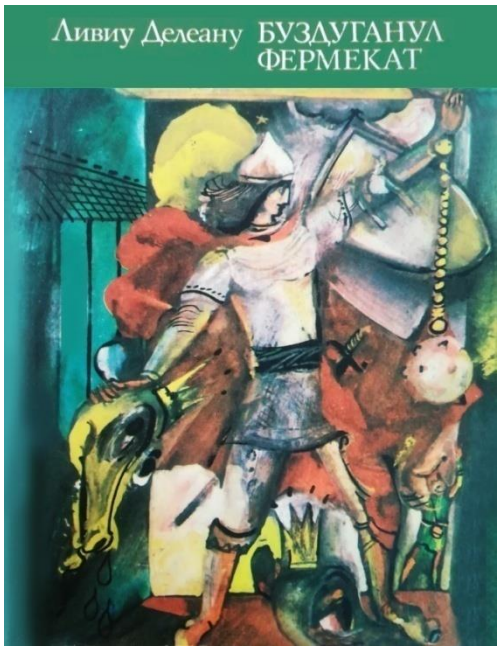


Fig. A3.29. Dumitru Trifan. Coperta cărții „Adio, Cioco” de A. Gujel, 1979. Hârtie, guașă
Fig. A3.30. Oleg Zemțov. Coperta cărții „Buzduganul fermecat” de L. Deleanu, 1979. Hârtie, acuarelă

Fig. A3.31. Aleksandr Hmelnițki. Ilustrație la „Opere” de V. Alecsandri, 1970. Hârtie, monotipie, vernis moeale. Colecție MNAM
Fig. A3.32. Arcadie Antoseac. Ilustrație la „Croitorașul cel viteaz” de Frații Grimm, 1981. Hârtie, acuarelă, tuș.

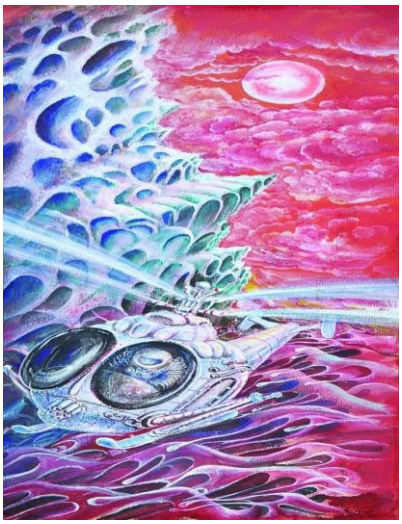


Fig. A3.33, A3.34. Mihail Brunea. Forzaț și copertă la „Jurnalele astrale ale lui Iion Tihi” și „Solaris” de S. Lem, 1979. Hârtie, guașă.

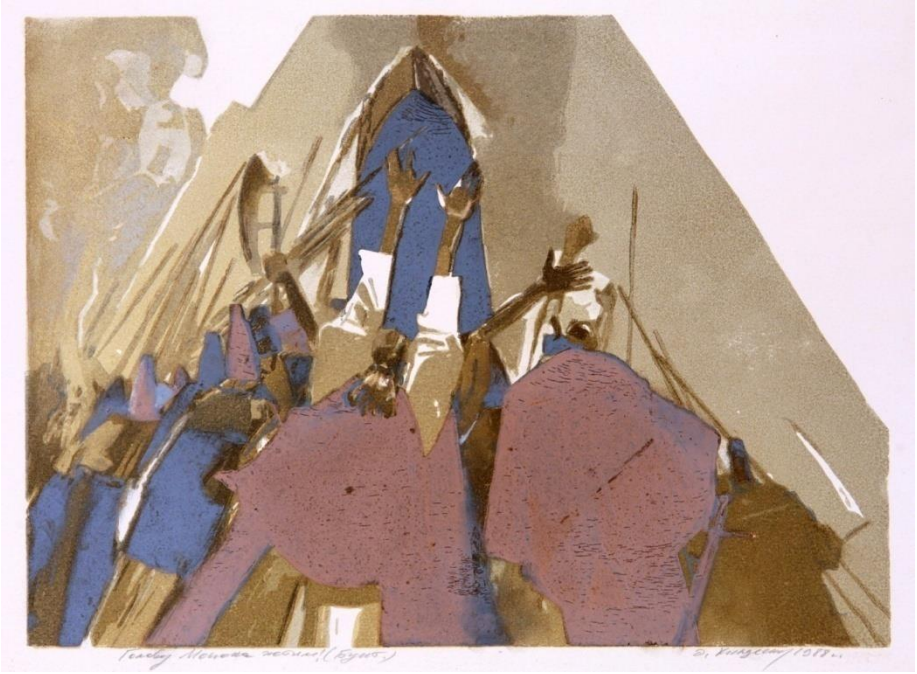


Fig. A3.35. Emil Childescu. Ilustrațiile la „Alexandru Lăpusneanu” de C. Negruzzi, 1988. Hârtie, linogravură color. Colecția MNAM

Fig. A3. 36. Alexei Colîbneac. Ilustrație la „Poveşti de când Păsărel era mic” de N. Dabija, 1980. Hârtie, tuş, peniță. Colecție MNAM

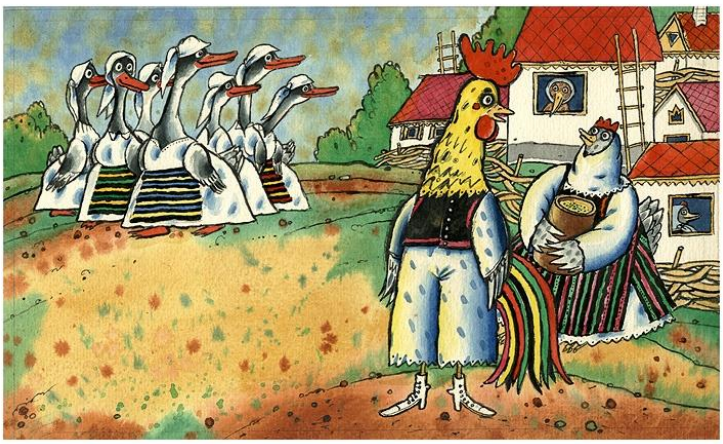


Fig. A3.37. Anatoli Smîșleaev. Ilustrație la povestea „Arici pogonici”, 1983. Hârtie, acuarelă, tuș

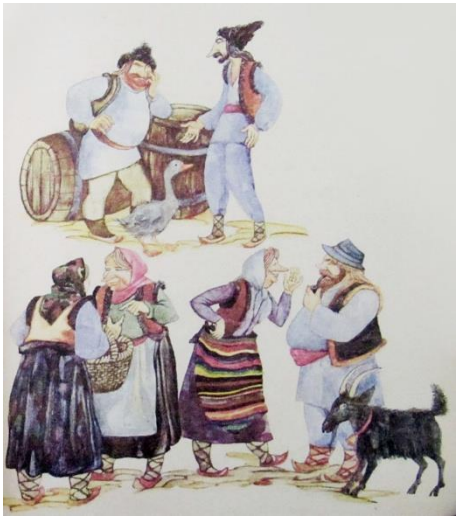


Fig. A3.38. Sergiu Bucur. Ilustrație la povestea „Dănilă Prepeleac”, 1987.
Hârtie, acuarelă.
Fig. A3.39. Ludmila Cojocari. Ilustrație la „Frumoasa adormită” de Charles Perrault, 1984.
Hârtie, acuarelă.

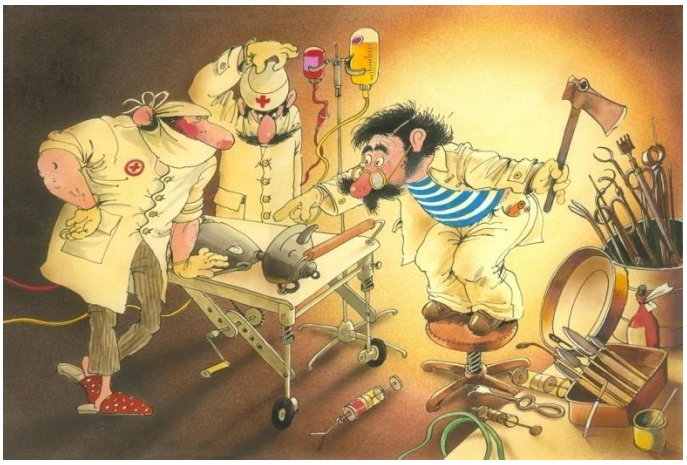
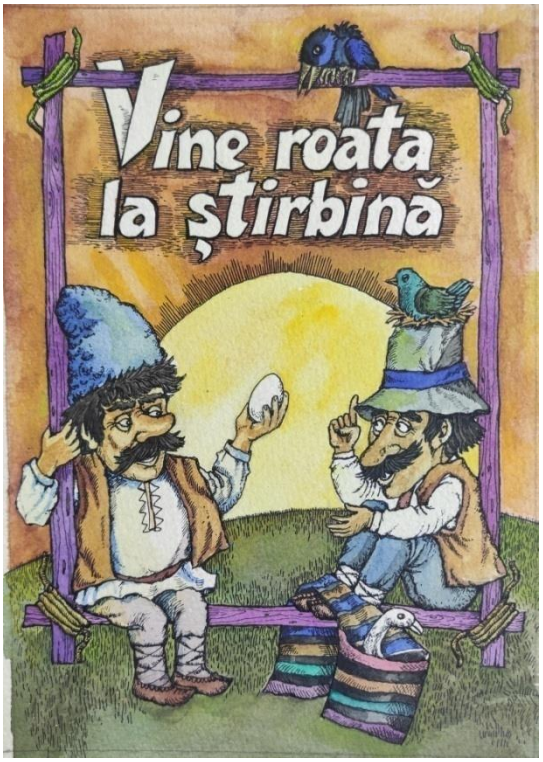


Fig. A3.40. Igor Hmelnițki. Ilustrație la „Aventurile lui Șurubel” de G. Parca și M. Argilli, 1983-1985. Hârtie, tuș, guașă.

Fig. A3.41. Anna Evtușenco. Ilustrație la culegerea de povestiri „Ograda lumii” de N. Rațuc, 1988. Hârtie, acuarelă, tuș.

Fig. A3.42. Eduard Maidenberg. Ilustrație la „O mie și una de nopți”, 1988.
Hârtie, acuarelă, tuș

Fig. A3.43. Leonid Domnin. Ilustrație la cartea de poezii *Сто рассветов* / „100 zori” de L. Deleanu, 1989. Hârtie, acuarelă, creion. Colecție MNAM



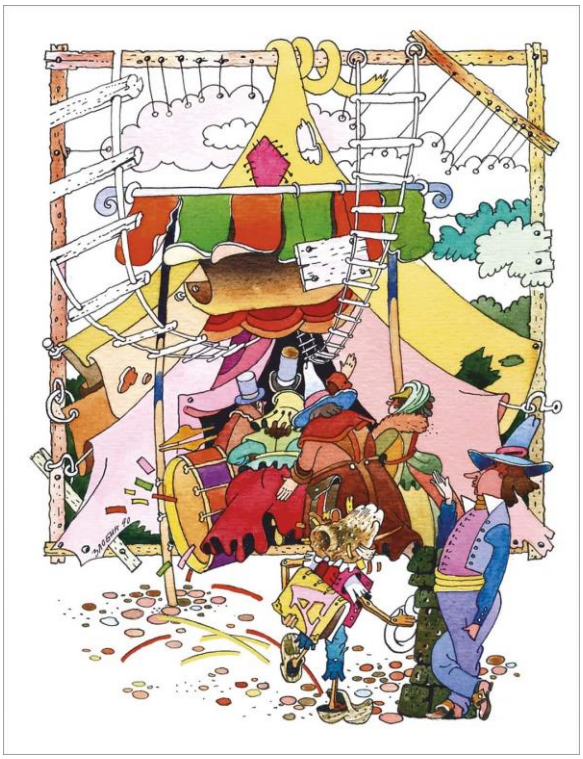


Fig. A3.44. Aurel Guțu-Resteu. Schiță de copertă pentru cartea „Vine roata la știrbină”, selecție de M. Papuc, 1991. Hârtie, acuarelă, tuș.
Fig. A3.45. Gheorghi Zlobin. Ilustrație la „Pinocchio” de C. Collodi,1990. Hârtie, acuarelă

Fig. A3.46. Grigory Bosenko. Coperta cărții „Regina fulgilor de nea” de H. C. Andersen, 1989, 1990

Fig. A3.47. Isai Cârmu. Ilustrație la „Sărmanul Dionis” de M. Eminescu, 1993. Hârtie, pastel. Colecție MNAM

Fig. A3.48. Alexandru Macovei. Ilustrație la cartea „Duminica mare” de I. Hadârcă, 1998- 1999. Hârtie, pastel, grafit, colaj.

Fig. A3. 49. Vasili Țehmister. Ilustrație la „Copilărie-Păpădie”. Antologie de texte din folclorul și literatura pentru copii” îngrijită de S. Cemortan și editată la Chișinău: „Stelpart” SRL, 2011. Ilustrația datează cu anii 1990. Arhiva editurii „Stelpart”.

Fig. A3.50. Oleg Cojocari. Ilustrații la „Poveste de toamna” de M. Zloteanu, 1992. Hârtie, temperă. Colecția MNAM

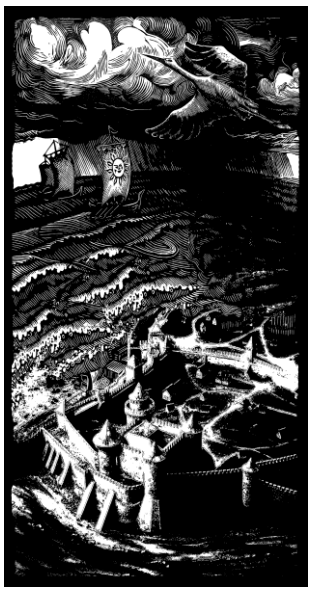
Fig. A3.51. Elena Leșcu. Schiță de ilustrație la cartea „Puiul” de I. Brătescu-Voinești,1996. Hârtie, acuarelă.

Fig. A3.52. Lică Sainciuc. Ilustrație la „Cheiță fermecată” (text folcloric), 1997. Hârtie, tuș, marker, pix, ecolină

Fig. A3.53. Eudochia Zavtur. Ilustrație la cartea „La cireșe” de I. Creangă, 2002. Hârtie, acuarelă.
Fig. A3.54. Luiza Ianțen. Ilustrație la „Visul unei nopți de vară” de W. Shakespeare, 2003. Hârtie, acuarelă, tuș

Fig. A3.55. Stefan Sadovnikov. Ilustrație la cartea *Семечки в сонетах*/„Semințe în sonete” de E. Blank, 2009. Hârtie, tuș, peniță, guașă (arhiva personală a lui Stefan Sadovnikov).
Fig. A3.56. Violeta Zabulica-Diordiev. Ilustrație la cartea „Ursulețul Winnie-Pooh” de A. A. Milne. Chișinău: Iulian, 2006.

Fig. A3.57. Ilia Bogdesco. Coperta pentru setul de ilustrații *Дон Кихот. Создание образа/* „Don Quijote. Crearea imaginii”, 2008.
Fig. A3.58. Ilia Bogdesco. Ilustrație la „ Ilustrațiile la „Don Quijote” de M. Cervantes, 1988. Hârtie, gravură pe cupru, dăltiță. Colecție MNAM



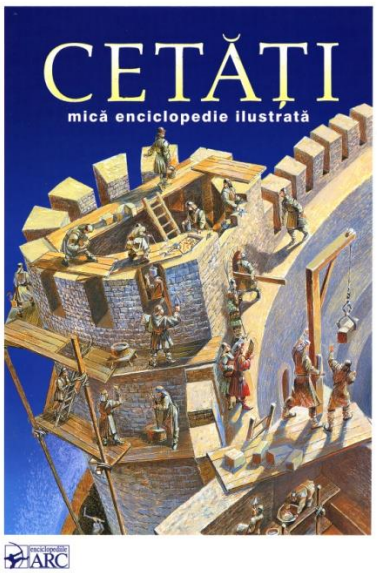


Fig. A3.59, A3.60. Iaroslav Oliinîk. Ilustrații la poemul „Legenda berzei albe” de B. Marian, 2010. Hârtie, xilogravură.
Fig. A3.61. Vladimir Melnic. Copertă la „Cetăți. Mică enciclopedie ilustrată” de M. Șlapac, 2010. Hârtie, pastel, grafit.

Anexa 4. Ilustrațiile abecedarelor în creația plasticienilor moldoveni, 1945-2010

Fig. A4.1., A4.2, A,4.3. A4.4. Valentina Neceaev. Schițe de ilustrații pentru abecedarul moldovenesc, 1946. Hârtie,tuș. ANRM, F-2945, inv. 1, d. 34

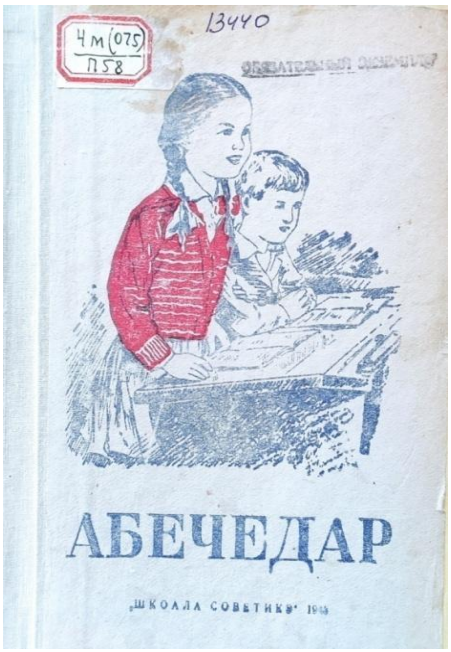


Fig. A4.5, A4.6, A4.7, A4.8, A4.9, A4.10. Coperți de abecedare, anii 1948-1970

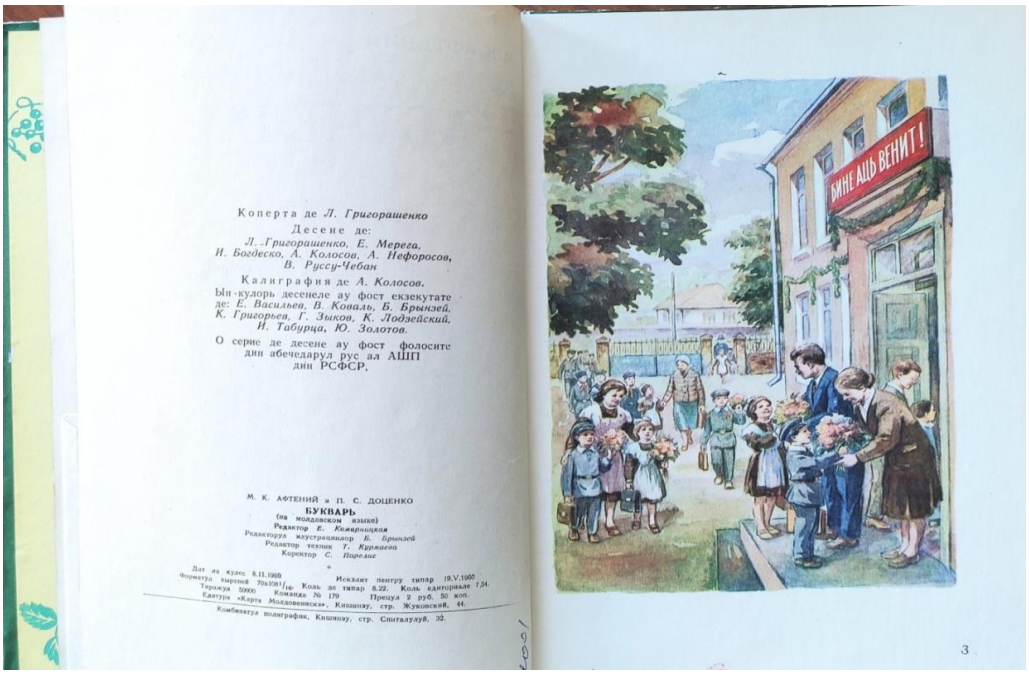


Fig. A4.11. Abecedarul de M. Aftenii și P. Doțenko, 1960

Fig. A 4.12, A4.13. Igor Vieru. Schițe de forzațuri pentru abecedar. Anii 1970. Colecția Muzeului Național de Istorie

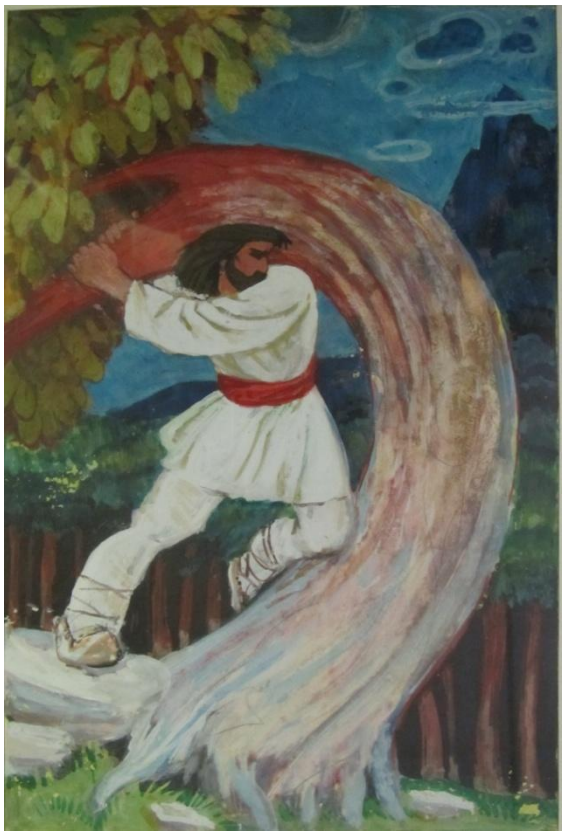
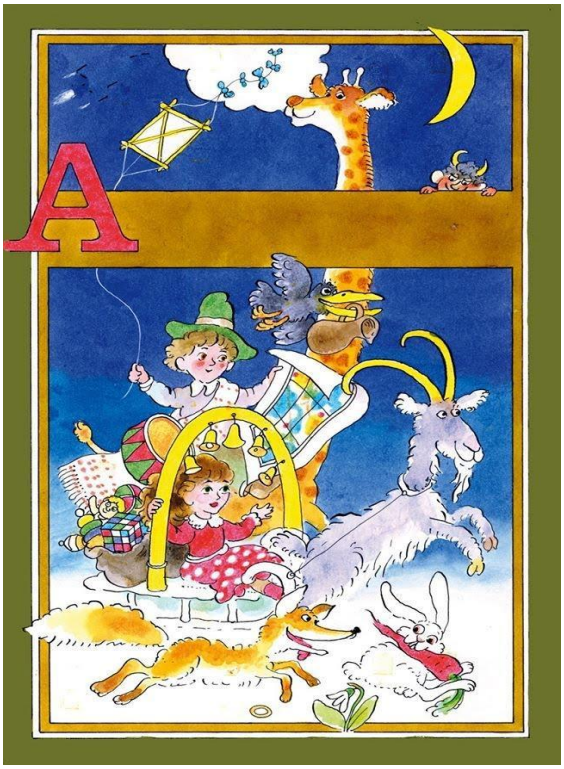


Fig. A4.14, A4.15. Igor Vieru. Schițe de ilustrații pentru abecedar. Anii 1970. Colecția Muzeului Național de Istorie



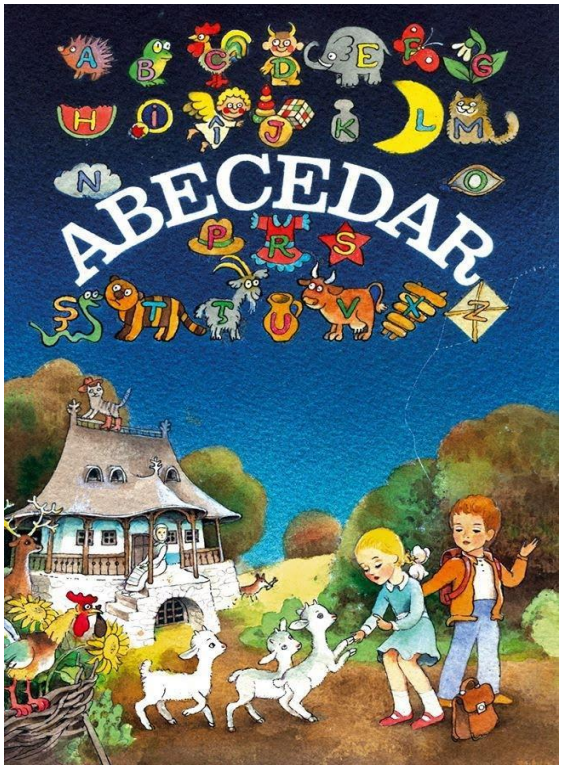


Fig. A.4.16, A4.17. Lică Sainciuc. Schițe de copertă pentru abecedar. 1984; 1985-1995. Hârtie, tuș, ecolină, rapidograf, pix, marker, aerograf, guașă.

Fig. A4.17. Vasile Movileanu. Schiță de ilustrație la cartea-abecedar „Grăbește-te încet” de Claudia Partole, 2002. Hârtie, acuarelă, tuș, peniță.

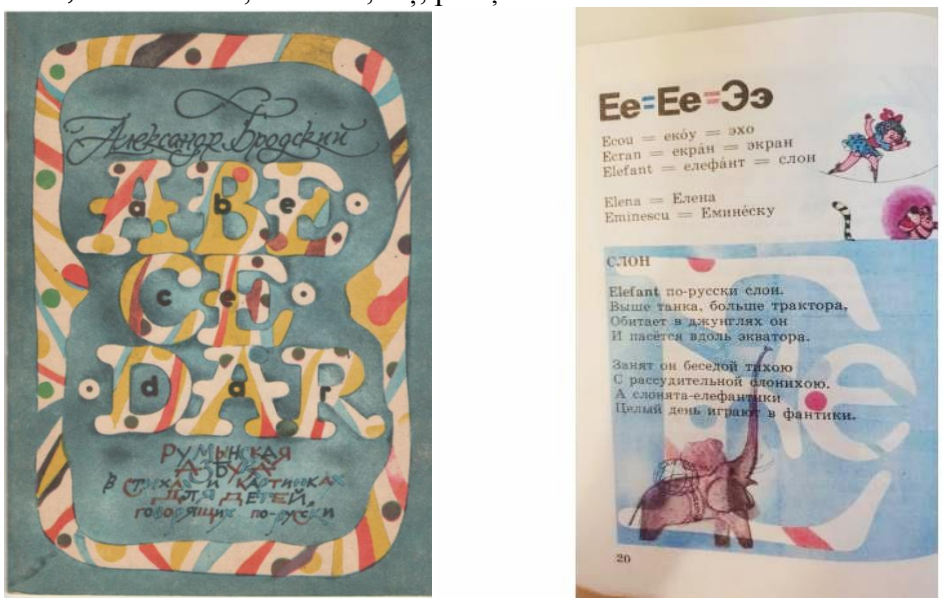


Fig. A4.18. Alexei Colîbneac. Copertă și ilustrație la abecedar pentru copii vorbitori de limbă rusă, 1992 (БРОДСКИЙ, А. *Abecedar*. Румынская азбука в стихах и картинках для детей говорящих по русски. Chișinău: Hyperion, 1992, 77 p.)

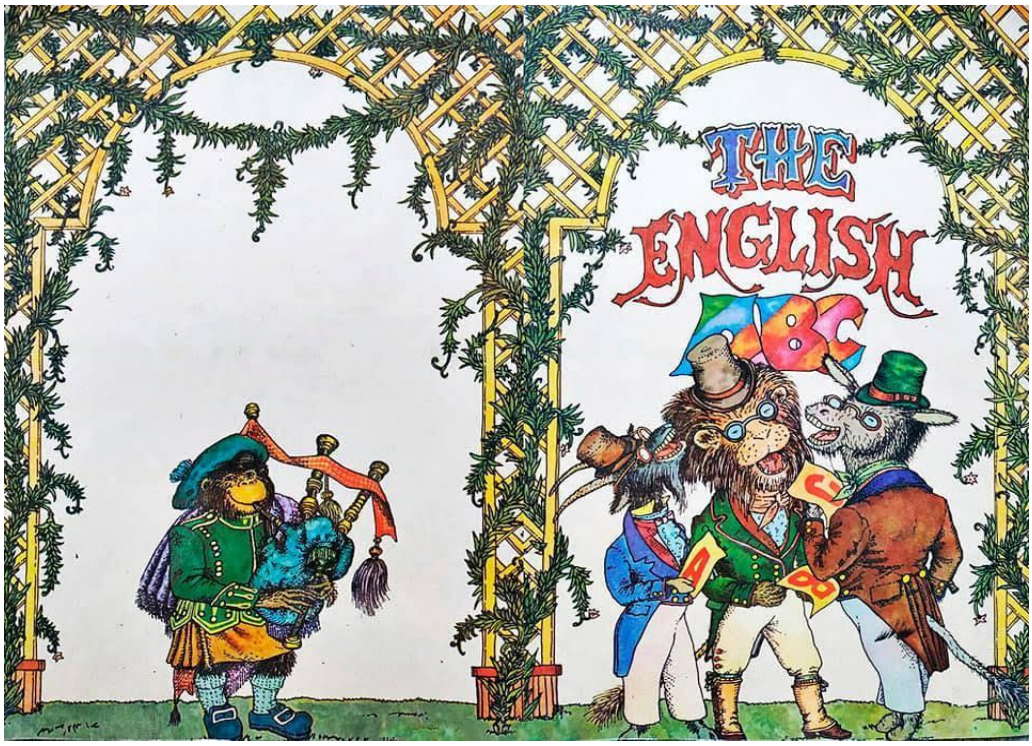


Fig. A4.19. Mihail Brunea.Copertă pentru abecedar englez, 1993.

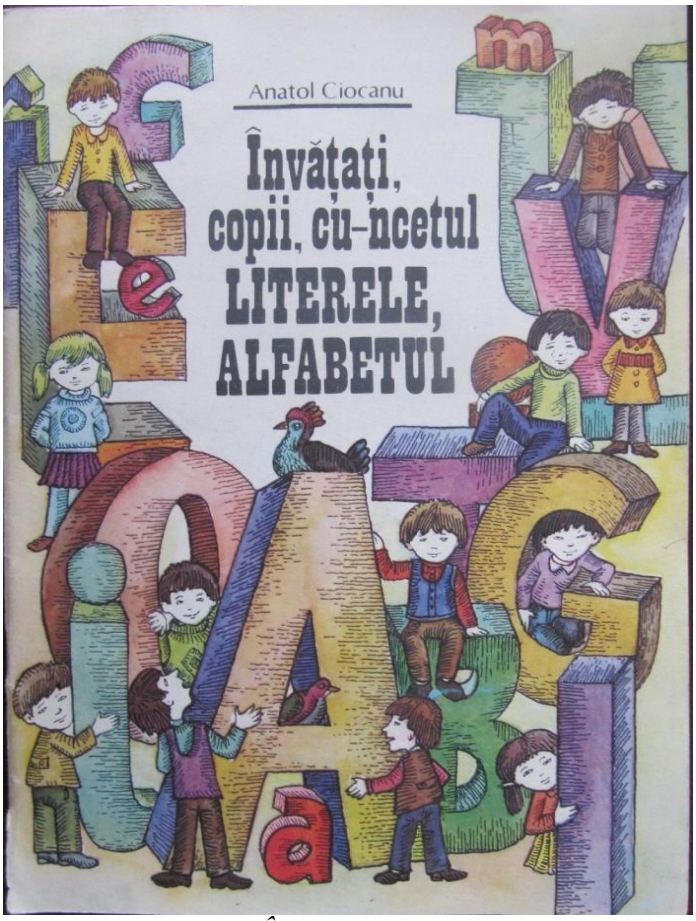


Fig. A4.20. Aurel Guțu-Resteu. Coperta cării *Învățați, copii, cu-ncetul literele, alfabetul* de A. Ciocanu. (Carte cu literele și cu numele noastre. Chișinău: Literatura Artisitcă, 1990, 40 p.

Anexa 5. Ilustrații ale edițiilor repetate ale poveștii „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă

Fig. A5.1. Leonid Grigorașenco. Ilustrații la „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1955. Chișinău, „Școala Sovietică”.

Fig. A5.2. Ilia Bogdesco. Ilustrație la „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1962. Colecția MNAM.

Fig. A5.3, A5.4, A5.5. Lică Sainciuc. Schițe de copertă și ilustrații la „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1962. Hârtie, linogravură

Fig. A.5.6. Igor Vieru. Ilustrație la „Abecedar”, 1970. Colecția Muzeului Național de Istorie.

Fig. A5.7. Filimon Hămuraru. Ilustrație la povestea „Punguța cu doi bani”, 1970.

Fig. A.5.8. Andrei Țurcanu. Schiță de ilustrație la povestea „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 1982. AOSPRM, F-2906, inv. 3, d. 189, f. 26

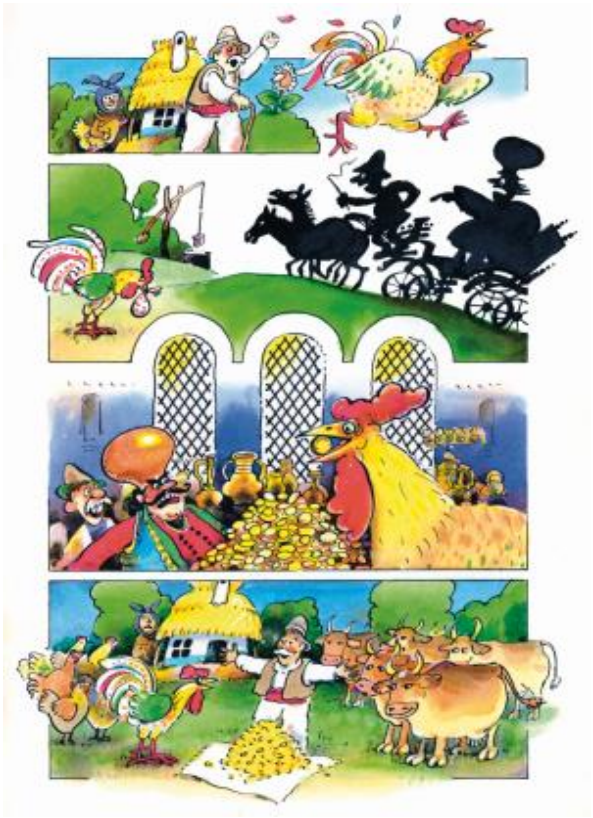


Fig. A5.9. Lică Sainciuc. Ilustrație la „Abecedar experimental” de Spiridon Vangheli și Grigore Vieru și ediții următoare ale acestuia, 1984; Chișinău, Lumina, 1992-1995. Arhiva familiei Sainciuc.

Fig. A5.10. Anatoli Smîșleaev. Coperta cărții „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă. Chișinău: Făt-Frumos, 1993.

Fig. A5.11. Alexei Colîbneac. Ilustrație la povestea „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, Chisinau, „Prut Internațioanal”, 2004-2017.

Fig. A5.12. Lică Sainciuc. Ilustrație la povestea „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, Chișinău, „Silvius Libris”, 2006; 2008; „Acasă”, 2012 .

Fig. A5.13, A5.14.Simion Zamșa. Ilustrații la „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă, 2010, 2020-2021.

Anexa 6. Ediții repetate ale poveștilor în creația lui Lică Sainciuc

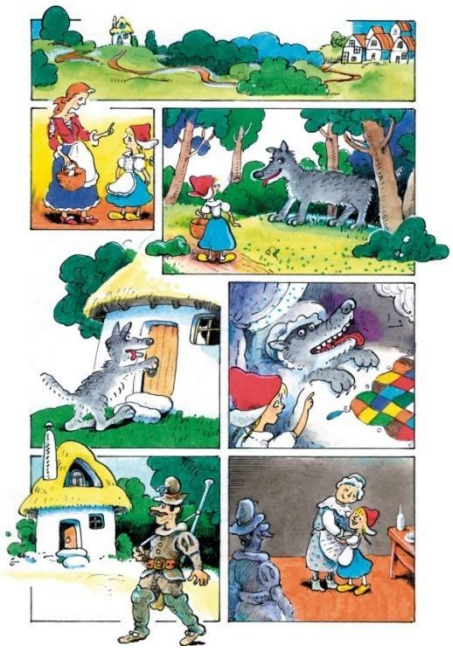
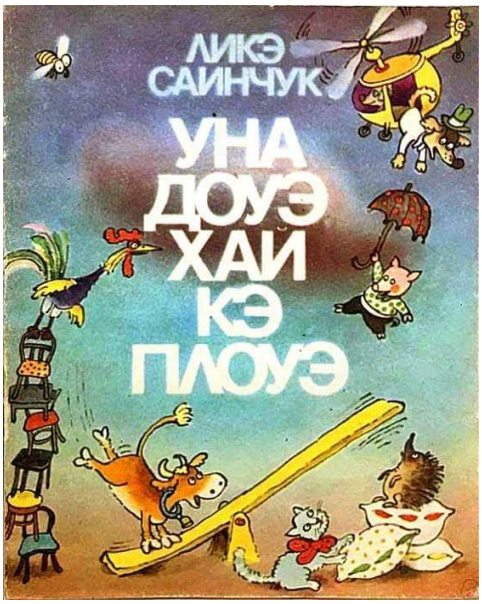


Fig. A6.1, A6.2, A6.3. Lică Sainciuc. Ilustrațiile la „Red Riding Hood”, desenată în 1980, hârtie, ecolină; „Scufița Roșie” publicate în „Crestomație pentru instituțiile preșcolare” [grupa mică]. Chișinău, „Lumina”, 1979 și în „Abecedar”, 1992-1995.



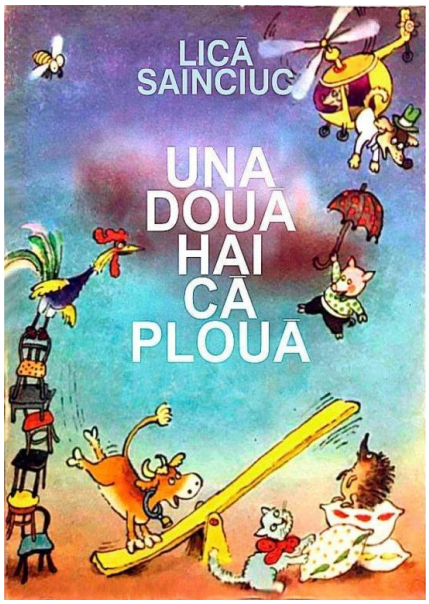
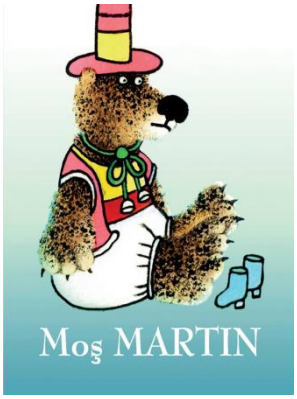


Fig. A6.4.A6.5. Lică Sainciuc. Coperți pentru cartea „Una, două, hai că plouă”, 1988



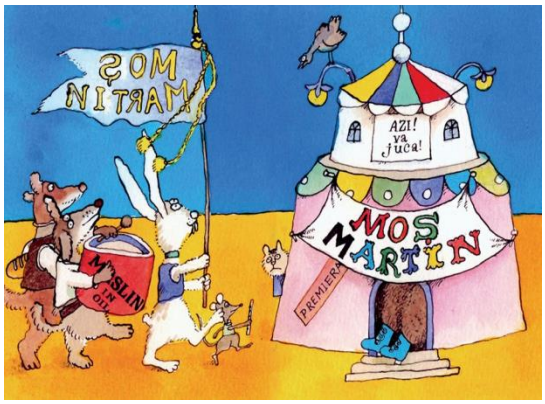


Fig. A.6.6, A6.7. Ilustrații la povestea „Moș Martin” (1989, 2005, 2012)

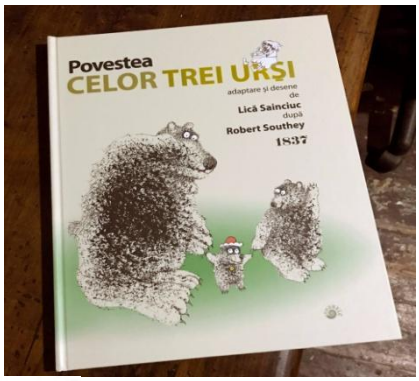


Fig. A6.8, A6.9, A6.10. Lică Sainciuc. Ilustrațiile la povestea „Trei Urși”, 2008. Grafică de calculator (Chișinău: Cartier)

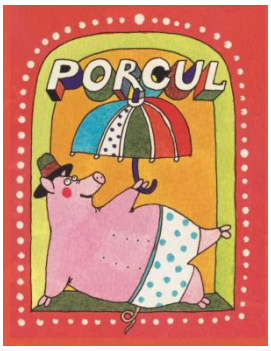
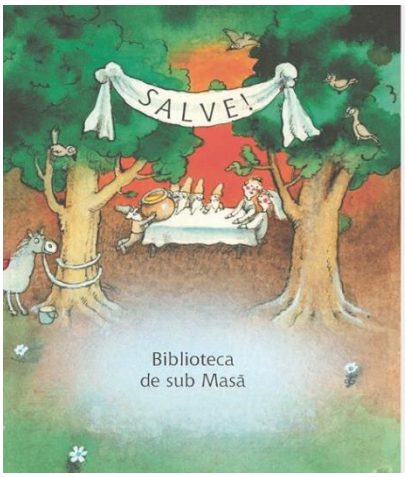


Fig. A6.11, A6.12. Lică Sainciuc. Ilustrații la „Porcul” (1989, 2005, 2012)



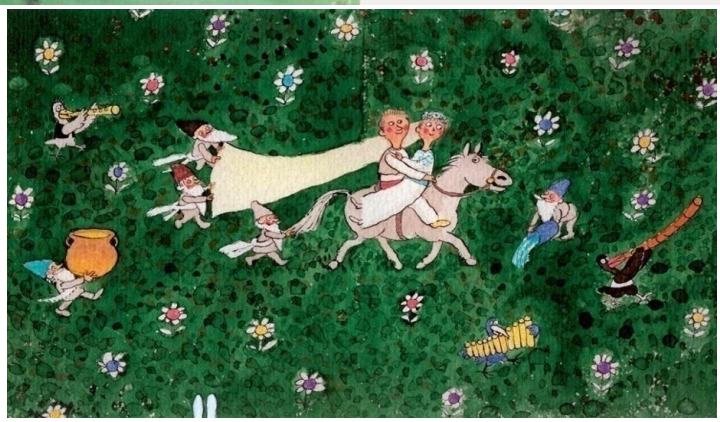


Fig. A6. 13, A6.14, A6.15. Lică Sainciuc. Ilustrații la „Iepurașul” (1990, 2005, 2012)

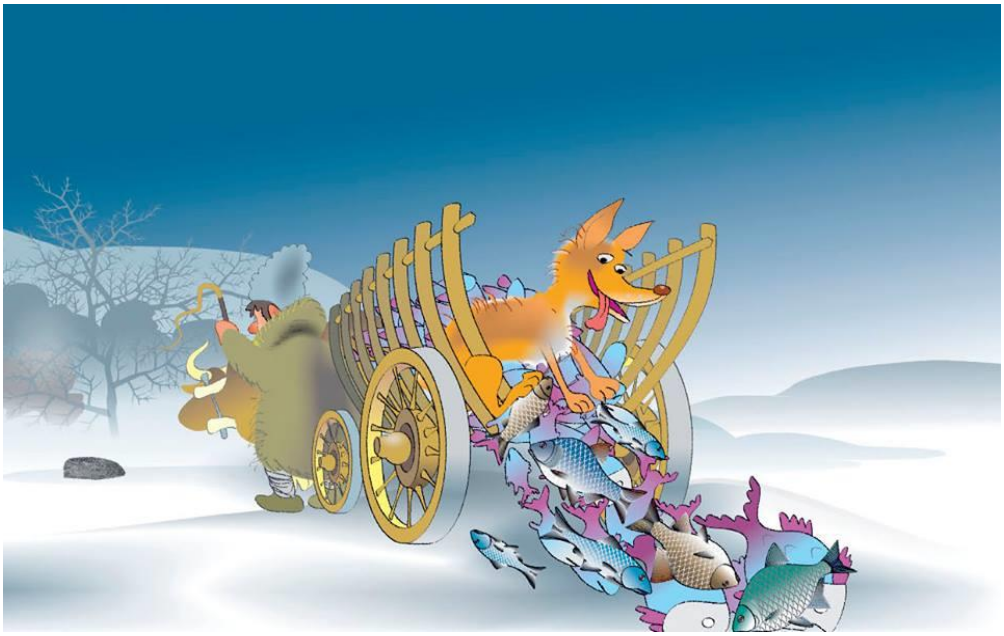


Fig. A6.16, A6. 17. Lică Sainciuc. Copertă și ilustrație la povestea „Ursul păcălit de vulpe” de Ion Creangă (2008, 2012). Grafică de calculator.

Anexa 7. Diverse abordări ale baladei „Mioriţa" în creaţia graficienilor de carte moldoveni

Fig. A7.1. Iacob Averbuh. Desenul pentru ilustraţia la Balada „Mioriţa" de Vasile Alecsandri,1955. Hârtie, creion de plumb. 30x21 cm

Fig. A7.2. Ilia Bogdesco. Ilustraţie la Balada „Mioriţa". Василе Александри. Баладе ши леженде, Школа совьетикэ, 1957

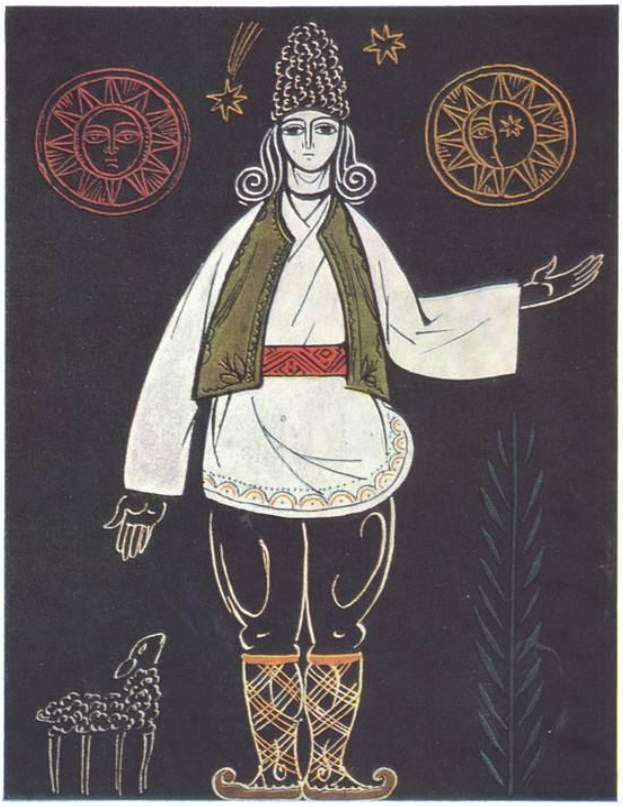


Fig. A7.3. Ilia Bogdesco. Ilustrație la balada „Miorița” de Vasile Alecsandri, 1966. Hârtie, acuarelă temperă, 21X17 cm. Colecția MNAM

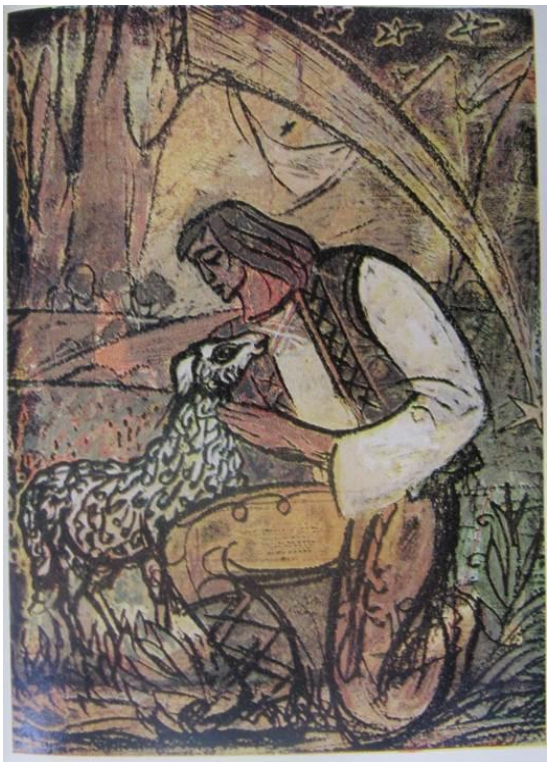


Fig. A7.4. Aleksandr Hmelniţki. Ilustraţie la Balada „Mioriţa”. Din cartea de Vasile Alecsandri Opere alese *Избранное*, Chişinău: Cartea Moldovenească, 1972

Fig. A7.5. Emil Childescu. Coperta cărţii „Balade” de Vasile Alecsandri cu ilustraţia la Balada „Mioriţa”. Chişinău: Literatura Artistică, 1978

Fig. A7.6, A7.7. Gheorghe Guzun. Ilustraţii la Balada „Mioriţa”, din cartea lui V. Alecsandri „Oaspeţii primăverii”, ediţie bilingvă, Chişinău: Literatura Artistică, 1988

Fig. A7.8. GheorgheVrabie. Ilusrații la „Mioriţa” de V. Alecsandri, 1983, acvaforte.

Fig. A7.9. GheorgeVrabie. Forzaț. Chiriac, Tudor. „Mioriţa” Baladă populară. Poem pentru voce, orgă, clopote bisericeşti şi tubulare şi bandă de magnetofon. Partitură.Varianta Vasile Alecsandri.Chişinău: Lit. Artistică, 1989

Fig. A7.10. Vasili Țehmister. Ilustrație la „Copilărie-Păpădie”. Antologie de texte din folclorul și literatura pentru copii” îngrijită de S. Cemortan și editată la Chișinău: „Stelpart” SRL, 2011. Ilustrația datează cu anii 1990. Arhiva editurii „Stelpart”.

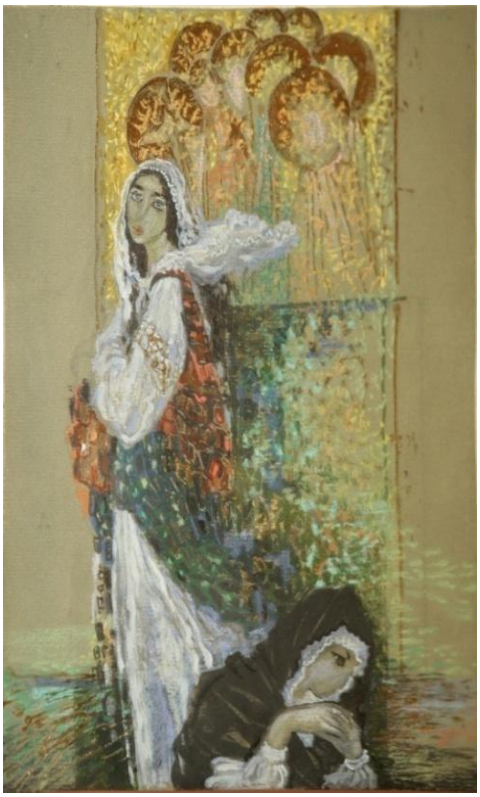


Fig. A7.11, A7.12. Edochia Zavtur. Ilustrațiile la balada „Mioriţa” de Vasile Alecsandri, 1997. Hârtie, monotipie, pastel. Colecția MNAM.

Anexa 8. Poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu în creația plasticienilor moldoveni anii 1945-2010

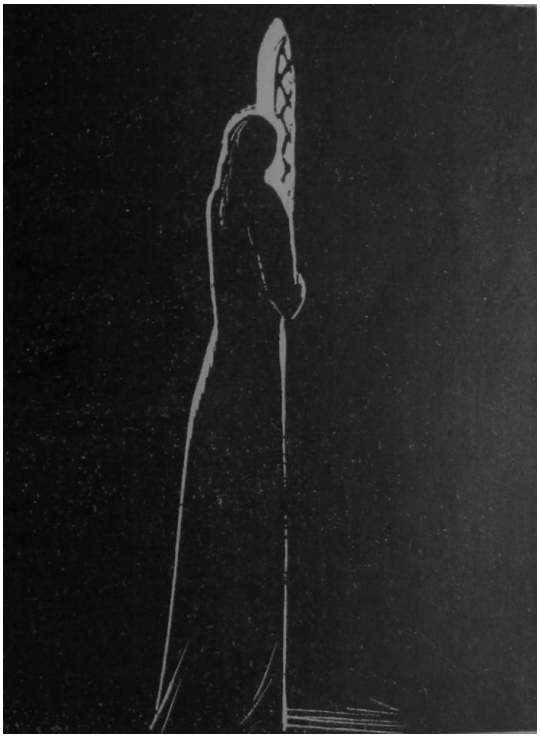


Fig. A8.1. Leonid Beleaev. Ilustrație la „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 1968-1971

Fig. A8.2, A8.3. Gheorghe Vrabie. Ilustrații la poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 1974. Hârtie, acvaforte. Colecția MNAM

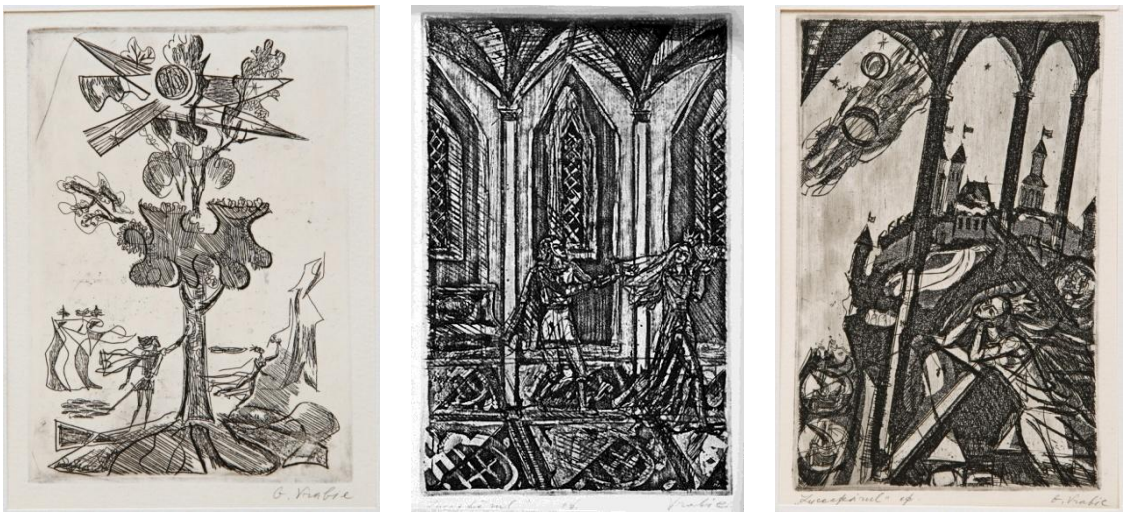


Fig. A.8.4, A8.5, A 8.6. Gheorghe Vrabie. Ilustrații la poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 1974. Hârtie, acvaforte. Colecția MNAM

Fig. A8.7. Ion Sfeclă. Ilustrații la poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 1989. Hârtie, acvaforte. Colecția MNAM

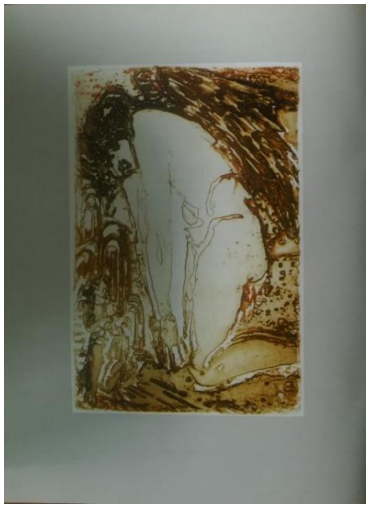


Fig. A8.8, A8.9, A8.10, A8.11, A8.12, A8.13, A8.14. Eudochia Zavtur. Eminescu, M. „Luceafărul”. Chișinău: Cartea Moldovei, 2002, 32 p.

Fig. A8.15, A8,16. Aurel Guțu-Resteu. Ilustrație la poezia „Rugăciune” din cartea „Vie Împărăția Ta”, seria „Îngerașe, îngeraș” de Raisa Plăieșu, 2000. Aurel Guțu-Resteu. „Luceafărul”.

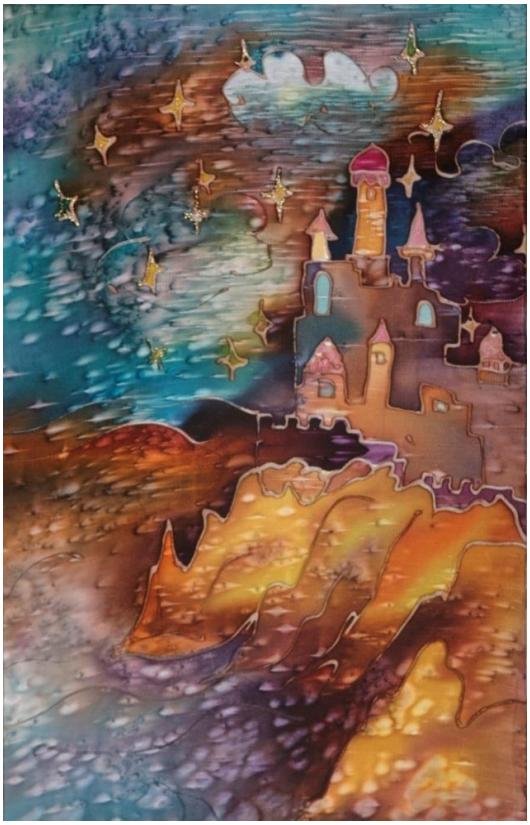
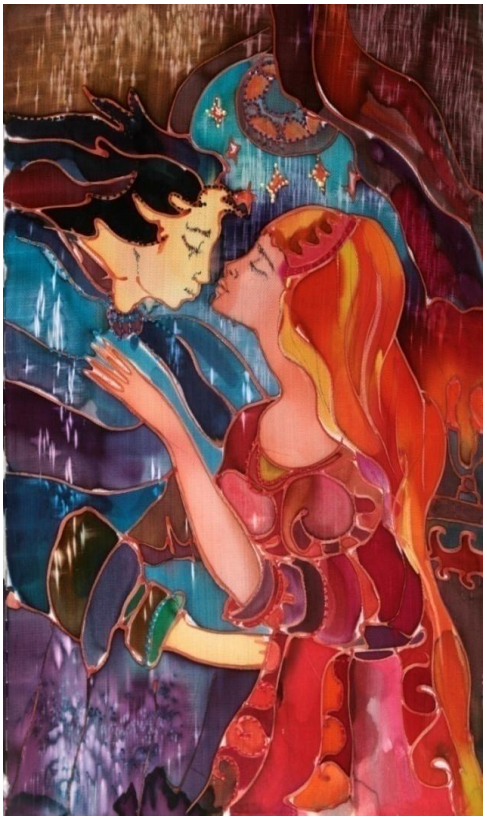



Fig. A8.17. A8.18. Olesea Șibaeva. Ilustrații la poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 2009. Batik

Declaraţia privind asumarea răspunderii

Subsemnata, Victoria Rocaciuc, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări şi realizări ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Rocaciuc, Victoria

20 februarie 2023

Curriculum vitae

Europass

Informaţii personale	
Nume / Prenume	Rocaciuc, Victoria
Adresă(e)	Republica Moldova, mun. Chișinău
Telefon(oane)	022 44 15 20 Mobil: 069396435
E-mail(uri)	rocaciuc@gmail.com
Data naşterii	19.06.1978
Sex	(fem)
Locul de muncă vizat / Domeniul ocupaţional	Institutul Patrimoniului Cultural al MC, Centrul Studiul Artelor Cercetător ştiinţific superior, doctor în studiul artelor, conferențiar cercetător

Educaţie şi formare	1988 - ‘92 (şi un an pentru sine) – Şcoala de Arte Plastice „A. Şciusev 1993 - ’97 – Colegiul Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală”, Chişinău, Moldova, specialitatea pictor-pedagog 1997-2002 – Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Moldova, Chişinău, specialitatea artist plastic, pictor, profesor 2002-2005 – Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Studiul Artelor – doctorat 2007 – doctor în studiul artelor, 17. 00. 04 – arte vizuale (arta plastică, decorativă, aplicată), Consiliul ştiinţific specializat D 22.17.00.04-02 în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, diploma Seria DR, Nr. 0708 2014 – conferențiar cercetător, atestat Seria CC Nr. 0407, Hotărârea Comisiei de atestare a CNAA AT-6/3.3 din 20 noiembrie 2014, eliberat la 15 decembrie 2014, nr.0178 2010 – Şcoala de Design, Universiatatea Tehnică a Moldovei 2018 – Cursuri la Institutul de Formare Continuă (educație artistico-plastică) 2020 – abilitată cu dreptul de conducător de doctorat la specialitatea: 651.01 – Teoria și istoria artelor plastice, profilul: Arte vizuale. Decizia Consiliului de conducere al ANACEC nr. 11 din 28 februarie 2020. Eliberat la 15 iunie 2020. Certificat nr.38.
Aptitudini şi competenţe personale	
Limba(i) maternă(e)	Precizaţi limba(ile) maternă(e) (dacă este cazul specificaţi a doua limbă maternă, vezi instrucţiunile)
Limba(i) străină(e) cunoscută(e)	

Autoevaluare	Înţelegere				Vorbire				Scriere	
Nivel european (*)	Ascultare		Citire		Participare la conversaţie		Discurs oral		Exprimare scrisă	
Limba	Rusă		Liber		Liber		Liber		Liber	
Limba	Engleză		Liber		Liber		Suficient		Cu dicționar	

(*) Nivelul Cadrului European Comun de Referinţă Pentru Limbi Străine

Competenţe şi aptitudini de utilizare a calculatorului	Word, PPT etc.
Competenţe şi aptitudini artistice	Din 1992 participantă la expozițiile de artă plastică și tabere de creație naționale și internaționale. Lucrările se află în colecții private și publice în țară și în străinătate. 2005 - Membru Titular al Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Moldova, secția „Pictură”
Alte competenţe şi aptitudini	Premii, menţiuni, distincţii şi titluri onorifice: 2001 – Concurs de artă Uniunea Latină, ediţia a III-a – Menţiune (diplomă) 2002 – Concurs de Artă, Uniunea Latină, ediția ediţia a IV-a – Menţiune 2002 – Concurs organizat de Fundaţia SOROS-Moldova şi Moldova Agroindbank Burse de Merit – gradul III (diplomă) 2002 – Concurs de artă Uniunea Latină, ediţia a IV-a – Menţiune (diplomă) 2011– Premiul municipal pentru tineret în domeniul artelor plastice, ediţia 2011 (diplomă, medalie) 2011– Premiul Academiei de Ştiinţe a Moldovei pentru rezultate excelente obţinute în anul 2011 (diplomă) 2015 –Diploma de merit la Expoziția-concurs „Recviem”, Chișinău, Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”, 11 mai, 2015. Tabloul „Acoperișuri”, ulei, pânză, 2009. 2021 – Premiul III Concurs Internațional de Creație și Spectacol – 4 Arte – ediția a II-a, format nou: 8-16 iulie 2021, pentru pictura: „Visul unei nopți e vară” 2021 – Premiul Uniunii Artiștilor din Republica Moldova în domeniul criticii de artă 2022 – Trofeul onorific „ MAGISTER POETARUM”, la concursul „Șapte inimi România”.
Permis(e) de conducere	B

Informaţii suplimentare	Date statistice privind numărul total de lucrări ştiinţifice şi metodico-didactice publicate (monografii, articole în reviste, materiale ale comunicărilor ştiinţifice, brevete de invenţii, certificate de soiri de plante, de rase de animale, de softuri, manuale, lucrări metodice etc.): (monografii-4, 2 în colaborare, articole de sinteză, articole – 102 la tema tezei de doctor habilitat (inclusiv 58 în ultimii 5 ani), 16 de popularizare a științei, materiale ale comunicărilor ştiinţifice, brevete de invenţii, manuale, lucrări metodice etc.). Participări în activităţi de expertiză, consultanţă, activităţi editoriale (membru al colegiilor de redacţie ale revistelor ştiinţifice naţionale şi internaţionale, al unor asociaţii ştiinţifice): 2015- Membru al Asociației Internaționale de Critici de Artă din Federația Rusă (AIS-АИС) **Alte abilităţi profesionale:** Din 1999 participantă la conferințele științifice naționale și internaționale 2008-2019- membru al comisiei de licență, UTM, catedra ”Design Interior” (președinte al comisiei de licență, UTM, catedra ”Design Interior”, specialitatea ”Sculptură”) 2008- prezent – Membru al Seminarului Științific de Profil. 2014 – referent oficial al tezei de doctorat. 2015- Membru al Asociației de Critici din Federația Rusă (AIS) 2016-2019, membru al comisiei la susținere a tezelor de masterat la UTM, FUA, Catedra „Design Interior”. 2018 – membru al comisiilor de elaborare și de evaluare a lucrărilor elevilor la examenul de bacalaureat la „Istoria artelor plastice”. 2018 – Membru al juriului la concursurile internaționale de artă plastică, organizate în Federația Rusă 2018 – Membru al Comisiei de Cenzori al UAP din Republica Moldova 2022 – Președinte al juriului, expoziția-concurs „Autumnala 2022” Recenzent al publicaţiei (culegerii de articole) ştiinţifice din Ucraina, Kameneţ-Podolski. Мінітстерство Освіти і Науки України, Кам’янець-Подільський Національный Університет імені Івана Огієнка, Інститут Педагогіки НАПН України. Збірник наукових праць. Педагогічна освіта: теорія і практика. Випуск – Ediţiile 1(19) 2016, 1(20) 2016. М. Кам’янець-Подільський, 2016, 2017, 2018 УДК 371(082) ediţiile în ucraineană şi engleză 17, 18, 20 aprilie 2019 – președinte al Comisiei de Evaluare Externă (ANACEC) la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, programele de studii superioare de licență: Pictură, Grafică, Artă Decorativ-Aplicată