



在所有羅馬尼亞畫家中，尼古萊·格里高列斯庫無疑是最為人所熟悉的。人民羣眾對他的讚賞，熱愛及評價高過於所有的人。因此他的圖畫的复制品流傳得這樣廣，以至在最簡樸的家庭中也能遇到它們。

格里高列斯庫的繪畫引起廣大的回響，那是因為他以非常熟練的手法描畫了生活的真實面貌和祖國的美景。他以藝術的形象詮釋並體現了羅馬尼亞農民的本質特征。

格里高列斯庫的藝術溶合著羅馬尼亞人民的優良品質，那就是：樂觀主義，對於生活的信心，完美的現實主義，對於人與自然的同情和共鳴，以及人與自然之間親密和諧的關係。

畫家的朋友，作家亞歷山大·弗拉胡采在一篇評論格里高列斯庫的文章中談到：一個在羅馬尼亞住過一些時候的法國人，曾這樣勸告他的同國人說：“假使您想要認識現在的羅馬尼亞，那您就仔細研究一下格里高列斯庫的作品吧！”

而确实，格里高列斯庫的圖画給我們描繪了羅馬尼亞农民的精神面貌，給羅馬尼亞农村生活，当时普遍存在的矛盾，以及羅馬尼亞独特的景色，显示出一幅真实的圖画。他所描繪的一切都標誌着正确和真实。

和他的先輩們及同时代人不同，格里高列斯庫無論在構思上，無論在艺术表現上永远是有独创性的，他的構思和艺术表現了天才的非凡的力量。显然，画家不但向老一代大師們學習技法，而且也向同时代人學習；这仅仅是为了形成独立而真实的艺术，既符合他自己的艺术品質又反映着羅馬尼亞民族文化的特征。格里高列斯庫是自学的人，他主要是从美术陈列館和大自然中學習。他不了解抽象的理論，而只是正确地、从多方面反映周圍的生活。

有一个美术批評家，想知道格里高列斯庫的神妙的風景画的秘訣，画家簡單地回答說：“我没有什么秘訣。我憑我自己的眼看，然后力圖傳达成我所看到的。”

为了不被空想所迷惑，格里高列斯庫在人民中間工作，在大自然中間工作，並真正地反映了他所見到的。他不画想象和寓意的画，他只画單純的、活生生的人們。甚至在为教会画聖象时，他也选本乡人为模特兒——如：聖·札姆斐拉教堂牧师的女兒麦利烏卡（一个曾經为他受过的女孩）他把她当作教堂圓屋頂上六翼天使的模特兒；从雅西来的密里基阿捷·操尼教授被格里高列斯庫在阿曼比亞修道院中画作聖·乔治；一个少年，木匠的兒子被画作耶苏；一个熟識的女尼被画作女殉道者巴勃拉等等。偉大的

现实主义者格里高列斯庫，把新的概念給予当时尚为拜占廷法規所統治的教会繪画，並把聖者人間化了。在他的历史画中，他宁願根据活的模特兒来描繪他同时代的历史事件与真人，而不願描繪历史上大英雄的形象，因为那是只能依靠想象来虛構的。因此，在他遺留下来的龐大数量的油画中，只能遇到兩三幅历史題材画，而这也是在年輕时期画成的。

直接和现实接触是格里高列斯庫創作的重要条件。他絕少在画室中工作，他是首創在戶外作画的第一人，而在戶外作画，才能在真实的光綫和适当的环境中，对主题作較深刻的研究。

格里高列斯庫既不接近学院派也不接近浪漫派——那是十九世紀中叶画派中两个主流。在作为艺徒的年代里，他接近巴比仲画派。这一画派主張接近大自然，所以，一顆平常的树，一个牧童，一条村路，一輛牛車等等就成为繪画的主要題材。这比較符合格里高列斯庫的艺术氣質和見解。对于普通人的爱和关怀是格里高列斯庫艺术的特点。他既不画城堡，也不画古代的廢墟；也不画傳說和历史人物。他的迷人的風景画，是日常生活的真实景象，真实地浸染着作者深刻的个人感觉。艺术家的眼光和巧妙的手腕使他選擇並且描繪真实生活中最典型的面貌。

这样汲取題材在那个时代我們的繪画中还是新的东西，同时它也創造了那种从那时起所有优秀的羅馬尼亞画家追隨的一个方向。格里高列斯庫的創造性的榜样曾經影响安德列耶斯庫和魯其楊諾姆，而羅馬尼亞一般造形艺术的现实主义特質，其純正的民族特点，和人民，和祖国土地的深刻而亲密的联系，都应归功于

他。

格里高列斯庫的創作，憑借他的卓越技巧，進入了羅馬尼亞藝術的寶庫之中。他的油畫收藏在羅馬尼亞人民共和國國立藝術博物館的繪畫陳列館中，現在仍是現實主義藝術的活的範例。

*

尼古萊·格里高列斯庫於1838年5月15日生在德姆保維察縣彼達魯村的一個孩子很多的貧困家庭中（他是第六個孩子），這一家在父親死後更窮苦了。未來的畫家的童年是在農村度過的，而這一點使他和農村生活及農村景色十分親近，在他的全部創作中留下印記。

父親死後，1843年全家移至布加勒斯特，住在格里高列斯庫的伯母家里，那里是近郊凱萊米達里。

在小孩身上，對描繪、對顏色配合的愛好已經顯露出來了，因此，當他剛滿十歲而結束了初級學校二年級的學業時，家里就把他送到畫家安東努·赫拉傑庫那兒去做藝徒，在那里學習了兩年。年幼的尼古萊為了贍養母親，就離開了自己的老師，開始畫聖象，每逢星期日拿到市場上去賣。

格里高列斯庫所受的教育就只有在初級學校的兩年和做藝徒的兩年余。

還只是一個十二歲的小孩，未來的畫家就已經獨立地為自己的麵包而工作了，他還在一個偉大的學校里學習，這學校的名字就是生活。由於生活經驗的鍛煉，和專心致志的勞動，他走上了

一条通向光荣的道路。

尼古萊在家庭里不是仅有的一个聖象画家，他母亲的伯父和他自己的哥哥都从事画聖象的職業，他們始終一步也沒有离开純手工匠式的艺术。格里高列斯庫却远不是这样。他幻想着“偉大的艺术”，向往着成为真正的画家，以明朗的色彩歌頌自然，並以他对生活的全部热爱投入他的画中。但在二十三岁（那一年終於在他面前展示了整个献身于光輝的繪画的可能）以前他不得不为了取得自己生存所必須的物質資料而画聖象和教堂壁画，但同时准备着献身于真正的现实主义艺术。

与此同时，作为一个聖象画家，格里高列斯庫的名譽日益增長。在1855年，当他剛滿十七岁的时候，人們請他到凱爾德魯珊尼修道院去画了几幅聖象。在1856年，他献給侯爵巴尔布·施梯尔別犹一幅油画，題为“米哈依·赫拉布雷夺回了旗帜”的历史故事画，並申請在国外學習艺术的助学金；但他被拒絕了。在这同一年，年輕的壁画家同修道院院長基治烏在画聖·札姆斐拉的教会壁画的合同上签了字，他就精力飽滿地投身工作，而同时也沒有就此失去出国的願望。在这时，羅馬尼亞連一个美术学校都沒有。1856年9月，他又重新申請派他出国进羅馬美术学院，但就在这次，他也沒有获得应有的了解和賞識。

格里高列斯庫繼續靠教会壁画謀生，並沒有意气消沉，还积极地准备出国。1857年9月，国家考試举行了，考中者就可以拿到獎学金到意大利去學習。格里高列斯庫参加了考試，但得到獎学金的不是他，而是一个很平庸的画家，是靠了官僚集团的庇

护而中选的。

这一次，格里高列斯庫决定不再指望由政府方面得来的帮助了，他准备自费出国。

1858年春，他又签订合同，为阿瑟比亞修道院画壁画，他想把这工作挣来的钱积聚起来，好实现自己的幻想，去真正地研究绘画。

格里高列斯庫在阿瑟比亞修道院劳作了三年。而在这里，就象在从前的工作中一样，显现出了他对题材的现实主义的态度，他对于革新教会图画的努力。他所画成的壁画超越了教会传统及拜占廷的法规。它显示出格里高列斯庫具有敏锐的观察力和善于运用色彩的天赋。

在阿瑟比亞修道院，格里高列斯庫认识了米哈伊尔·柯盖里尼查努，他是一位具有民主主义观点的政治活动家，他认出了年轻的画家的天才，供给他赴巴黎的助学金。

从这一时期，格里高列斯庫的作品中已显示出他的才能，但他仍然认为，为了完成自己的艺术教育，熟悉大师们的作品是十分必要的，于是他在1861年秋就离开了祖国，前往巴黎。

在巴黎，格里高列斯庫完全是一个异乡人，感到自己是完全的孤独，在这种情况下他入了画家塞白斯蒂安·考尔纽的画室。经过几乎整个在博物馆中度过的三个月，格里高列斯庫参加了美术学校的入学有獎比赛，並优異地通过了第一次考试，他提出题为“古代牧人們的角力”的画。为了准备下次的考试：“树的比赛”（这一次要求参加者创作一幅描写农村的图画）格里高列斯庫就

不得不出發到巴黎附近的楓登白露森林去。在大自然中間工作，他在那兒找到了過去尋覓過的東西（自己在藝術中固有的道路）於是，他拒絕了有獎比賽和學校已允諾給他的學位，他在楓登白露幾乎住了三年。

在上世紀中葉的法蘭西，除了為官方集團所支持的學院派外，還存在兩種潮流，在它們中間進行着鬥爭，把藝術的世界劃分為兩個陣營——安格爾的古典主義和德拉克洛阿的浪漫主義。格斯塔夫·庫爾培的現實主義不只沒有得到承認，而且还引起官方批評的狂怒的攻擊。在巴比仲村，在楓登白露住着結成一個體的畫家的集團，這一集團既不想追隨安格爾的古典主義，也不想追隨德拉克洛阿的浪漫主義，他們有自己的、完全區別於這些傾向的藝術觀點。他們特別迷戀於風景畫，企圖給它添加一個對於法蘭西繪畫是新的但十分密切的特點。讓·米列使自然和日常生活相接近，以無際的天空為背景，畫上在田野上工作的農夫，他的畫含有鄉村生活的新鮮而健康的詩意。康士坦丁·特洛雲喜歡描畫牛羣在夜色中沿着村間道路慢慢歸來。查理·愛米兒·扎葛表現落日中瞥見的牧羊人和羊羣，大自然深沉的詩意。西雅圖·盧梭，則在自己的大胆構成的風景畫中，揭示了森林的迷人之處。林中空地以它們豐富的光與影的變化迷住了那爾西斯·狄阿茲。查理·杜比尼力求使大自然人格化，使它更和人們接近，並描繪了它豐富多樣的面貌。

格里高列斯庫馬上就從心裡感覺出對這些畫家們的親近。他們的年齡都比他大；他們雖然還沒有得到公眾的賞識，他們的藝

术造詣却已達頂點。他們那時都已經將近五十歲了，而格里高列斯庫剛剛滿二十三歲。每天早晨，每人拿著自己的畫架到森林里去。選好了題材，他們就在自然明快的外光中作畫。他們象本地農民一樣過着簡樸的生活。到晚上，所有人都聚在巴比仲的小酒店里，喝着葡萄酒，開始了無盡無休的關於藝術的交談和爭論。格里高列斯庫感到，這種和大自然直接接近的生活，正就是他所夢想的，努力追求的。他是一個出身農民的人，他感到在法國農民中間比在喧囂的巴黎人羣中自在得多。和大城市的騷亂比起來，寧靜的巴比仲的生活對畫家的心靈述說出更多的東西。在巴黎，他不在咖啡館里浪費時間，而是熱忱地訪問博物館和繪畫陳列館，在那里他臨摹如下的作品：魯本斯的“逃至埃及”和“三個女巫”，還有薩爾瓦多·羅查的“強盜”，席里柯的“進攻中的騎兵軍官”和普魯東的“司法者和天懲罰罪人”。但巴黎使得格里高列斯庫很孤立，只有回到巴比仲才重新發現了自己，驅除了靦覷的情緒，他傾听着、觀望着去理解自然。沒有一個人去幫助他，每個人都獨自地工作。在熱誠工作，尊敬藝術和真理的氣氛中，格里高列斯庫苦心經營了自己的藝術意象，這種意象適應于他的氣質，並為他默想着的許多問題找到了答案。巴比仲畫派的畫家們對於他的影響，既不在於技法，也不在於使他在藝術上採取異國的观点，而在於精神的親切一致，在於思想的交流，在於向着共同目標的努力。格里高列斯庫和巴比仲的同志們並肩工作，並和他們一起在1868年舉行了一次展覽會，為他們所了解和讚賞的格里高列斯庫就永遠地和他們在一起。他們確實顯示出了對他的

創作上的影响。不管年龄上的差異，这些画家中没有一个对待他不是同老师对学生一样。假使把那时格里高列斯庫的作品同西雅圖·盧梭、查理·杜比尼、那尔西斯·狄阿茲、米列、特洛云或是查理·愛米兒·扎葛的油画放在一起，就会很容易相信这一点。他們之中的每一个人都有自己的个性，自己的艺术氣質，自己的表現方式。但他們都有一个共同的目标：提倡在戶外作画，創造人性的艺术，反映純朴真实的生活面貌。他們都認為繪画不應該憑借寓言和神話的題材以炫技术。他們都在自然和周圍生活中寻找为一般人所理解的，普通人可以接受的題材。但他們每个人都以自己的方式去實現其目标，每个人都憑自己的艺术氣質和个人技巧去表現他們對人和自然的愛。

只要把特洛云的犍牛和格里高列斯庫的犍牛，米列的农民和格里高列斯庫的农民比較一下，就足够作出公道的結論：后者無論在為他們傳達的內容方面。或是在為他們利用的艺术形式方面，都是完全独立的。

格里高列斯庫同巴比仲派的首要的區別就在于他的調色板的光明燦爛。在巴比仲画派画家們的作品中，画着大塊陰影，明与暗作尖銳的对比。格里高列斯庫的笔致則較為活躍輕灵，画中常充滿着陽光。他第一批在巴比仲完成的圖画中（譬如“沿着通往楓登白露森林的道路”或“巴比仲的日落”）这些特点还没有完全确定，而回国后开始描繪祖國的景色时，他的調色板就显得更加燦爛，成为顫动的光的讚美詩，把画面溶于典型的羅馬尼亞的日光气氛中了。

1864年夏天，格里高列斯庫回到了羅馬尼亞，“對大自然作實地學習”——正象在他一封信中所說那樣。在回家的路上，經過加里齊亞，他為各種富有畫意的猶太人類型所吸引，畫了一系列的有趣的習作——富於表情的頭象，那些畫敏銳地揭露了人的內心。

就在色托山尼時，他畫下了一整組的謝列特山谷的風景。

在布加勒斯特，格里高列斯庫向文化部申請供職，但他被拒絕了，於是這一年的秋天他回到了巴比仲。

這次來格里高列斯庫居留在法國三整年，在那兒他開始獲得了作為一個畫家的名譽。

在1867年在巴黎開了一個大型的世界博覽會，羅馬尼亞也參加了。在展出作品的羅馬尼亞美術家中也有尼古萊·格里高列斯庫。格里高列斯庫拿出七幅畫，就是：“小河边洗襯衫”、兩張“吉卜賽人的宿營”、“森林中的獵人”、兩張人象和一幅靜物畫。

助學金的中斷迫使他回到了祖國，他又試圖獲得新的助力——這一次是想去意大利。這是在1867年3月。格里高列斯庫在凱爾德魯珊尼修道院裡度過夏天，而由那兒經過特爾果維什契，坐車到了刻姆普龍格和魯凱爾。這次旅行有非常豐富的收穫。在這一時期畫成的“刻姆普龍格城的一條街”、“魯凱爾的一座小屋”、“由穆斯切爾來的牧羊人”、“由穆斯切爾來的農婦”、“凱爾德魯珊尼修道院的樓梯”和一系列其他的油畫，都說明了年輕畫家的高度的技巧，那時他還不到三十歲。

格里高列斯庫特別着迷於穆斯切爾的農婦。她們的不遜的風

采，她們的显现出肉体和精神都健康的臉，她們的美丽的民族上衣，都被他怀着爱慕地銘記在一整組的經過深思熟慮而画出的圖画中，这些画在他的創作中佔有一席最重要的地位。

这样的圖画，如象“刻姆普龙格的一条街”和“由穆斯切尔来的农妇”，無論如何不能看成是刚刚开始創作的画家的作品。这是完全成熟的作品，它們不只以內容的丰富，而且也以艺术技巧的高度水平获得显著的成就。它們在羅馬尼亞繪画中为新的傾向奠定了基础。

在“由穆斯切尔来的农妇”中，成功地引进了民間艺术的成分。但是画家的注意不只是停留在襯衫的刺繡圖案上，农妇的臉被画得惊人地温和，比塗上滑潤药膏还要明亮，玫瑰紅的、充滿健康的气息的兩頰被大胆地利用光綫強調出来。狡譎的、不輕信的、充滿年輕的光輝的目光，微笑的双唇，驕傲地揚起的头——所有这些都使我們确信，我們看到的不是一个理想化了的农妇，而是一个以活生生的人为模特兒画出的具有个性的人象。而就是这种和真正生活的联系，这种为圖画所保留下的、直接取自真象的感觉得，对那时代說来是新的东西。

“刻姆普龙格的一条街”描繪了小城市的一个場景，附近村庄的农民都上这小城来买家务所必需的一切。这幅画是在现实中取材的，十分傳神地渲染出羅馬尼亞小城的气氛，及其特殊的建筑和独特的光綫。尽管整个場面是以一种明快的基調画成的，画家还是巧妙地处理了明暗的变化，他那一種繪画的坚实感还保持着。灵活的笔触和生命的顫动，成功地表现出市場的拥挤。

对那时羅馬尼亞繪画來說，新的东西首先是深刻的生活的真理和同大自然的直接接触。拿来和画室中完成的作品相比（这是当时唯一的表現形式）格里高列斯庫的油画却由现实取材，把握了光的音阶的全部复杂性：这确实是最重要的新的出發点。

就在1867年的秋天，格里高列斯庫重新去到巴黎。但在这次已經不是住在巴比仲，而是住在离巴比仲很近的一个小村，叫做“瑪尔·劳特”。那时画家杜比尼、弗蘭索阿和海比尼斯正在那里工作。他离开巴比仲有他个人的理由：他爱上了画家米列的一个女兒，感到他的感情会妨碍他的責任感。弗拉胡采在自己关于格里高列斯庫的論文中，傳述出下面一段我們偉大的画家的深为动人的自白，它描繪出他的为人的慎重和正直：

“我再也不到巴比仲去了。事情是这样的：我开始被米列的一个女兒所迷惑，而——誰知道！——假使我繼續逗留在那里的話，她也許会喜欢我。但是，我明明知道，她是著名画家的女兒，而我却没有社会地位，将来是否有也还不能确定，我不忍使她分担我生活中的艰辛和流离。我在工作中找到了慰借。这样她就什么时候也不会知道我爱过她了，而任何人也不会揣測出我的心情。”

完全可能，1867年格里高列斯庫試圖在几年前开办于布加勒斯特的美术学校中謀得教授的职位，这正是由一种为自己創造社会地位的願望所引起，有了这样的地位，他才能娶一个心爱的姑娘，建立一个家庭。但他的申請遭到了拒絕，他把它的爱寄托于艺术，以更多的溫暖和情感觉赋予它的画幅。

1868年春，格里高列斯庫参加了他在巴比仲的朋友們組織的一个展覽會。他展出的所有四幅画都卖出去了。这是画家經過多年頑强的劳动后的第一次成功。

1868年对格里高列斯庫一般說来是个幸运的年头。巴黎的一个沙龙破天荒地接受了他的一幅画，这画画的是吉卜賽人。格里高列斯庫繼續兴致勃勃地在瑪尔·劳特工作着——画农民，普通的人們。在这一时期他画出了几幅有力的、極为出色的油画，这些画揭示了他的内心，象“由薩伊来的老太婆”、“由薩伊来的看守人”等这几幅。格里高列斯庫就同所有那些尚未得到应得的承認的巴比仲派画家們一样，克服了许多困难和貧穷，在瑪尔·劳特过着簡朴的生活。

弗拉胡采傳述出下面一个場面——那是画家亲自告訴他的：

“我亲眼看到，当米列向一个卖肉的提議以十一幅画抵偿积累起来的債務——大約是一千法郎左右吧。那个卖肉的拒絕了，他說，他不能拿牲口和画作交易。过了几年，我碰巧在巴比仲，那时米列已經死了，他的东西正在拍卖。就是那个卖肉的在那兒痛哭流涕，还用拳头敲打着腦袋，以至大家都以为他瘋了。他瘋狂地悔恨：他当时沒有賞識这些油画，而現在他清楚地看到，为了收購这些画，人們願意付出上万的法郎。”

就在那个1868年。画了那幅現存羅馬尼亞人民共和国国立美术陈列館中的自画像。格里高列斯庫那时整三十岁，但已显得很蒼老了，他的臉上有着生活磨煉的痕迹。面部的特点显现出力量和果敢，目光是探索而坚决的。在暗黑的背景上截然地划分出

高高的前額。約四分之三的被照亮的臉部，使這畫有一種戲劇的效果。

在第二帝國的最后年代里，暴風雨的陰云聚集在法國頭上。格里高列斯庫正確地估計了情勢就看到了這一點，在普法戰爭開始之前就回到了祖國。

1870年6月15日在布加勒斯特舉办的現代畫家展覽會上，格里高列斯庫拿出了27幅畫。由於這些作品的高超，使他得到了肖像一級獎章。在展出的27幅畫中，有風景、肖像、富于表情的頭像、風俗畫、靜物畫等等，海列斯庫·邁斯都列爾的巨型畫像也在此列；還有“牛拉的收獲車”——後來為畫家創作的同一類型的風景組畫中的第一幅，這些景色表現了羅馬尼亞的特色；“百花之花”（為太陽明朗地照耀着的農村姑娘的臉）；驚人地貧困的吉卜賽人生活場景，（“落日中的吉卜賽人的帳篷”、“吉卜賽人的茅屋”、“吉卜賽人羣象”）；風俗畫“在織補的老太婆”、“紡織”、“休息中的老太婆”及其他。

這是格里高列斯庫在羅馬尼亞的第一次巨大的成功。他成了有名的人，人們在談論着他的畫。

1873年，“美術之友協會”在布加勒斯特組織了一次大展覽會，把古代大師們的重要作品和羅馬尼亞畫家的作品收在一起，展覽會的目的是在廣大公眾中間喚起對藝術的興趣，並給祖國繪畫事業一個新的推動力。它獲得了很大的成功。格里高列斯庫展覽了一百多幅畫，它們和大師們創作的油畫並排放着，這些大師就是：提善、委羅內茲、委拉士開茲、魯本斯、凡·代克等。

格里高列斯庫的艺术手腕之巧妙和他那革新精神，把他提引到羅馬尼亞画家中的第一把交椅上，並使羅馬尼亞画家确信他們必須追随着他的榜样，而把很大的注意力付給农村的题材。但与其說格里高列斯庫的供献在于他採取新奇的題材，还不如說是在于他如何观察，如何接近周圍的现实，在于他决意跳出画室而直接由现实中去写生，而特別在于：他排斥任何脫离实际的主观的局限性而力求更直接地把现实表现出来。因此形式地模仿格里高列斯庫是無补于艺术的創造的；从他的模仿者的作品中可以証明这一点。

当时整个羅馬尼亞的繪画，仍处于貧瘠的学院派影响之下，只有極少数的例外。只有拿格里高列斯庫的作品和这种情况相比較，才能理解他的作品預示着深刻而真实的革新。

單純同时又是深深植根于民族的土壤中的格里高列斯庫的艺术处于和修飾浮誇的繪画尖銳对立的位置上，而那些繪画却为当时的羅馬尼亞执政集团所賞識。这个集团想用模仿西方学院派的豪华的作品，来裝飾自己剛建造起的府第。

格里高列斯庫的榜样首先为一羣年輕的画家所效仿，这無疑更加速了羅馬尼亞繪画的进步。

在这次成功后，格里高列斯庫准备自己第一次的个人展览会。这个展览会是在 1873 年冬开幕的，陈列作品达 300 余幅，有一半卖出去了。画家的这笔收入在当时看来是相当龐大的数目，用这些錢他开始了新的出国旅行——这一次是去意大利。

在展览会中陈列出的作品是格里高列斯庫最近二十年活动的

果实。作品中有風景画，描繪着慢慢拖曳着收获車的犍牛，赶着羊羣的牧羊人，在其中精妙傳示出羅馬尼亞自然的美；还有羅馬尼亞农妇的迷人的形象，这些形象是以惊人的神韻和深刻的合于人情的理解描繪出来的。此外，画家展出了許多在法国創作的作品。用瑞典批評家弗·理傑尔的話說，这些作品是以羅馬尼亞的眼光来观察的法蘭西風景。犹太人的表情丰富的头象，表明了作者的现实主义态度和对人物内心世界的深入探求。在画这些优秀的肖像並研究犹太人面部的丰富表情同时，格里高列斯庫常常特別細心地画出細部特点，而在画面的其他部分則以大塊顏色描繪。在他的習作中的明暗对比和充实而丰富的色調，常使我們联想起倫勃朗的技巧，对这位画家，格里高列斯庫曾很好地研究过，在国外的博物館里摹写过他的人象。格里高列斯庫摹写一位大师的作品，就意味着深入了解其技法 and 艺术精神。因此格里高列斯庫的摹写画，特別是摹写倫勃朗的画，應該看做是真正的艺术作品。

1874年，格里高列斯庫出發去旅行，到了君士坦丁堡、希腊，並由那兒进入意大利——过羅馬、那波里、西西里；他到处画牧人、农民、風景、可爱的女人象。值得注意的是，無論在法国或意大利，格里高列斯庫几乎从来也沒有被城市的外貌吸引过。他的全部注意集中在农村生活、农村景色上。

他在意大利画成的油画是严肃的。形体被清晰地加以勾勒，素描是饱和着精力的，为了加强表現力，画家广泛地利用了陰影。如象在油画“比菲拉洛”中（这幅画是以一个意大利牧羊女为