



米哈依诺夫素描集

俞可 编撰

俄罗斯当代画家丛书

广西美术出版社

13211

米哈依诺夫素描集

书 名 米哈依诺夫素描集
编 撰 俞可
出 版 广西美术出版社
发 行 广西美术出版社
制 版 深圳毕升印制实业公司
印 刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司
开 本 1092mm × 787mm 1/12 8印张
出版日期 1999年5月第1版第1次印刷
印 数 3000
书 号 ISBN 7-80625-698-9/J · 567
定 价 46元(平装) 56元(精装)



编撰者俞可与画家维阿契斯拉夫·米哈依诺夫合影

В. Макашова

作者简介

萨维奇·维阿契斯拉夫·米哈依诺夫 1945年9月3日出生于俄罗斯的斯塔夫罗泊阿日吉尔小镇，1977年毕业于列宾美术学院，曾在该院任教，后为职业艺术家，他的绘画作品在俄罗斯当代画坛上具有重要影响，于1999年2月2日被叶利钦总统授予“荣誉艺术家”称号。作品曾在美国、德国、英国、法国、芬兰、意大利、比利时、荷兰等国家展出，并被一些重要博物馆收藏。



画家维阿契斯拉夫·米哈依诺夫近照



画家维阿契斯拉夫·米哈依诺夫在画室

画家维阿契斯拉夫·米哈依诺夫及其作品集锦



维阿契斯拉夫·米哈依诺夫

——实验素描

(代 序)

在我们围绕着前苏联时期素描教学和素描表现展开措词激烈的争论中，我们是否忽略了这样一个事实，即在现实主义绘画占其主流文化的背景中，那些不能动摇的素描形体法则显然对再现性绘画的某些方面具有积极的意义。当然我们也可以说，那个时期的艺术是一个“自我”受到抑制的时期，它从一定程度上阻碍了艺术的发展。然而，80年代末，由于政治格局的变化而带来的艺术多元化，现实主义对艺术的影响大大地削弱了。俄罗斯艺术在更多的困惑和不安中，充满朝气地与世界展开了对话，尽管变化给俄罗斯艺术带来了新的面貌，但我们对俄罗斯当代艺术的忽略和缺乏进一步的了解是显而易见的。或许，当我们重新开始关注近10年俄罗斯艺术的发展时会认识到，那些沉溺于俄罗斯艺术的过去的看法是片面的和不够的。

由于俄罗斯艺术发生了戏剧性的变化，这样，人们对艺术的一般态度也随之转变，结果是艺术家不再是单一的社会现实的拥护者。对新形势的转变和表现，人类存在的命运和困境激励着严肃的俄罗斯艺术家，正是他们在超越传统的范畴同时也超越了各自专门领域的狭隘限制，使几十年来俄罗斯艺术的沉闷空气荡然无存。事实上，在结束过去和挽救他们信念的失落、开始新艺术的产前阵痛中，洋溢着民族性和表现我们生活的真实以及那些实验性的作品又悄然而至，维阿契斯拉夫·米哈依诺夫正是在此背景下，向中国读者呈献他的作品。

米哈依诺夫的素描实验始于80年代末期，他是在深入研究了人、自然、社会一系列规律性的表现后，重新创造性地选择观察中所获得的印象，寻求一种有意识的符号，以此掌握某种不确实的、躁动的表现愿望来完成他自己称之为“生命的怀想”。当然，米哈依诺夫素描形式的演变并非孤立的，他所涉及的主题也有赖于今天的文化和大众相关的基本内容，如果说社会转型的本身对艺术家、艺术家对自己的创作注定要改变艺术的形象和艺术的内容，那么，他对艺术的坦诚和他在表现中所偏爱的材料，都会使他过去的素描目的遭到遗忘。在促使他进行艺术的转变的过程中，最深刻的动力也许源于他扩展“素描艺术”的概念，这一切意味着他将面对一个脱离过去程式化素描绘画，脱离一个持续不变的创作过程。显然，对米哈依诺夫来说，这心灵的选择是与手的选择有区别的。基于对“素描”崇高形式的重视，他积极地探究出一种带有极端自我表现意识的素描绘画，希望它能唤起观者的联想、回忆和思考。

在现实作品中寓于象征的视觉语汇的探究过程中，毕加索、古东正教的圣像画、中国的书法和俄

罗斯的民间艺术似乎对米哈依诺夫都很重要。正是对以上这些的研究，才使他真正地摆脱了那些现存的准则，透视、肌理、质感、形体的叙述因素，摆脱绘画既定的思想场景，从而自由地、充满象征地表现出人的感情和命运，为了更准确地表现出他的意图，他并不急于去描绘深度，而是着眼于二维平面的思考。因为用素描这种绘画形式去阐释主题，重点并不一定在三维的营造上，正如他在借鉴中所体验到的那样，他所塑的形状总是在近和远之间交替进行，以此来增加情感中的寓意，使一切熟悉的东西变得陌生，借此来达到一种图画的组织。在经营二维的过程中，他始终不懈地着迷于用作画中的偶发产物来溅泼和涂抹画面，正是这抽象地把自然中的真实深入自己的内心感受，才使他的素描产生着魅力，米哈依诺夫是这样说的：“大自然由于它自身的运动，隐匿了一切含义，我的努力就是把这些含义揭示出来，与我的朋友共享自然给予的伟大。”

因此，艺术家在试图对布局、形状、构图注入具体的内容时，其作品的轨迹被一种语义符号的笔法所替代。在时而狂乱时而紧凑，或者说多少有点黑白对比中，反映某种消极的紧张，或许，这一切来自他性格的敏感和他始终对人类生存状态的关注。在俄罗斯，很少有画家像他那样重视情感的无拘束的表现，同时又对周围的社会保持距离。在他的《主题系列》的作品里，他表现了人类在当下时空中所在的危机和幻灭，这种直面人格和人身份的神秘的素描作品还使我们产生这样的感觉，艺术家总是将自己的主题置于各种力量和各种因素相冲撞抗衡的状态之中，以此来展开画面的强烈程度。在具体的造型中，他的多数画面形象常簇拥在一起，然后又缓慢地张开，如画面中的头、身躯、四肢和有些莫名的形状朝着边缘伸长出来，在构图的后景和前景形成夸张的联系。当形体朝着另一形体直接转移的过程中，线条从面部直达心灵，在泼墨的衬托下荒诞地发出声音。这里有点像丘特切夫的诗歌《大风》中所描写的：“你在用心灵能够理解的语言倾诉着那不可理解的痛苦。”这种颇有些戏剧性情节的受难场景，直述了当下人们面临的生存处境。米哈依诺夫所要表现的一切总是他心灵所能感受到的。正因为如此，他以自己的信念赋予了素描更多的含义。

米哈依诺夫的素描的另一特点是它无可非议的自由，这自由是建立在他对东方绘画的研究和对俄罗斯过去传统中保留了他认为必要的选择的基础上的，弗洛贝尔、包里斯·格里高里、尤里·安纳可夫，正是他们，间接启发了他自由地安排空间、重新组成结构，以此来表现素描中的“更高秩序”。也许正是这个方面，我们把和过去俄罗斯的现实主义具象的素描形式区分开来。在改变素描过去固定不变的表现过程中，假如我们把米哈依诺夫的素描看成与中国写意的水墨有些近似，这或许仅仅是一个巧合。在他看来，墨色浓重的挥洒、运动强烈的造型只是为了强调其纯粹直观的视觉符号，因为他把表现什么比描绘物体看得更重要一些。而他的表现过程是建立在对题材独立客观的提炼上的，同时也是主观地面对现实场景的选择中进行的，艺术家的情感明显地起着支配作用，它促使米哈依诺夫朝着更为开放的空间去展示自己的想像力。就此而言，米哈依诺夫对当下生活的敏感更优于知识给他的教诲，所以，他才将过去常规的表现生活的方式抛弃而重建一切。他所作的努力，正如皮亚杰所说：“为了解客观事物，我们应该接触它们、分解它们、重建它们。”

通过米哈依诺夫的手，人物、事物、景物和情感都随着观察者的眼睛而产生变形，这种变形基本上是建立在有些具象的基础上的，我这里所说的具象与许多学院派那完美的照片似的照抄表象形象是有区别的。米哈依诺夫认为“在强调当代生活的新意和特征的方面，过去的素描形式总是存在着某种偏差，现在该是进一步端正态度的时候了。”所以，他作品中多数的变形夸张的描绘，其目的是为了直达人类意识的深处，而非去描绘人类生活的外观，正是对这些视觉因素的强化，才构成了他的作品对我们所产生的震撼力。1993年他画了一系列题为《头像》的组画，展示出的痛苦表情与他在艺术中的观念不谋而合。这些变形的众生相被解构成流动聚合的块面，线条松弛、断续，有点像似表现派的笔触，梦境般地渗于纸上，在向外突出的不对称的形体中，我们体验到的是某种隐秘的跳动，有些像种种不可言状的片断。米哈依诺夫笔下的《面孔》，没有市俗的闲情逸致，没有自我欺骗和失败的隐喻，有的只是激情和神经质的运动，在这些深入分析与抽象描绘相结合的表现里，反映出艺术家知道什么是艺术因素精练的意义。正因为此，通过对他作品的观摩，我们自己就仿佛经历着一个过程，从内心延伸了我们对待人和事物的态度，使我们成为更深刻更丰富的人。

90年代中期，米哈依诺夫用墨和毛笔这两样中国传统的绘画材料，画了一系列圣彼得堡的街景。运河和白夜之城、托斯妥耶夫和安德烈-贝里之城。早在18世纪圣彼得堡在俄罗斯的生命历程中就占据了重要位置，它的设计和建造不仅在经济和军事上具有重要地位，同时也给俄罗斯的文化艺术带来了繁荣与奉献。它也因此成为俄罗斯艺术家、音乐家、文学家热衷表现的对象。从欧洲式的宫殿到潮湿的街道；从交错的运河到河水中斑驳的投影都显现出幽灵一般的建筑特征以及那指向午夜的巴洛克式的教堂，它汇集着某种宇宙的虔诚信仰和东西方的神秘朝拜。从这一系列作品中，我们感到米哈依诺夫想要表现的是与建筑发展有关系的事件，以寄托他自己乌托邦式的梦想。在使用这些新材料的过程中，建筑自身典雅的外部造型并没有成为艺术家表现的焦点，从而使自己的素描避免了繁琐的细节描绘。错落的建筑，有力的用笔，轮廓清晰的穿插，明和暗的相对平衡，组成颇带“意象”的景色。在运用这些建筑语言时，他给对象加上了一层又一层的完全属于他本人的意念，将圣彼得堡的街景沉浸在像是光线又像是空白的述说之中。对于绘画而产生的幻想，也许米哈依诺夫在孩提时代就有过。那充满诱惑的圣彼得堡，像涟漪一样唤起他记忆中最早的生长地：涅瓦大街、喀山大教堂、普西金城，如蒙太奇的片断，通过他绘画中的某些技巧表现出咄咄逼人的建筑梦境。米哈依诺夫正是透过现象而捕捉到那最简单、最基本的形式要素，围绕着模仿、修饰来完成他自己称之为“具有圣像画般意义的作品”。

在素描制作的过程中，如何能在素描作品中产生内在可能性，艺术家总是因各自的不同目的而作出两种特征的选择，即外在的和内在的选择。与再现性的传统素描相比，米哈依诺夫的作品更多地强调出后者。为了创作出自己认为有内在意义的形象，他总是通过一系列连续不断的创新而对过去程式化的素描提出质疑，因为固定的表现手法将我们的视线停留在游离于当代文化的迷惑之中，而我们自己还不十分清楚这一点。在具体的方法上，米哈依诺夫并未使用更多的或者说复杂的材料，他总是尽

可能地使自己的思想与行动有机地与具体的材料联系起来,使之呈现出自己的想法进而与周围的世界产生相关的联系,《对话系列》吻合了艺术家这样的愿望。简练、规范的结构,制约着作品中的主题,其中的一些形体由近至远,提供着非常充实的世界幻觉,同时产生的抵触加强着形式的对比,由于对观念的多元的领悟,人物与它虚构的空间吞噬了自己的生存空间,最后,交结的、充满着强烈召唤力的急促塑造,试图表现出我们与他们之间体验到的陌生感受,这一切由突隆的形体块面和写意的,或多或少密集排列的笔触构成,使局部融于那些飘逸的笔迹。如何捕捉瞬间自发的印象来避免肤浅的现实经验,在这点上,他是令人信服的。对于墨水(或者说黑色的颜料),他在90年代初期就表现出特有的兴趣。随意自然的浸染,硬软笔的自由运用,激烈、有些抽象的泼洒,精致的线条,往往能使他的墨色变得像油画中的色彩那样动人,让单纯的墨色和有机的形式融合在一起,产生出奇特的渗透力。

正是米哈依诺夫,使素描从它通常狭窄的范围中释放出更大的能量,由于对线条、明暗、形体、空间有着不同方式的理解,那么如何使以上元素和认识通过表现聚集成一件作品的内涵而形成张力则显得异常重要。倘若过去素描仅仅是为再现性绘画提供必要的基础或者说仅仅与再现性绘画创作相互构成必要的条件,这种较为单一的表现样式,在今天显然是不够的。就米哈依诺夫的素描而言,他除了对点、线的特质有了进一步的认识之外,同时他对非物质的精神元素也给予了高度的重视,这种重视使我们体悟到《人物与环境》、《抽象》系列作品中的线与点所表现的张力。设想一下,画面上若无那些流动的线条和充满隐喻的墨点,我们对他作品的审视必将承袭于过去固定的审美定式,而使我们的想象空间受到抑制。关于观者对他的艺术是能动地参与还是被动地欣赏,米哈依诺夫有着自己的强调,展开视觉和心灵的对话是他素描作品得以成立的初衷。这样看来,“参与”对艺术家来说似乎更重要一些。在目前素描表现中,过分强调点、线的外在形式,清楚地表明了过去的素描理论尚需进一步研究的原因,仅仅用点、线来记录一个事实或检验一个概念,只能说实现了素描中的个别目的。然而,米哈依诺夫则是将点、线赋予更多意义上的考虑,使点、线转变成为犹如音乐特性的合声萦绕回荡,这正好实现了点、线的视觉效应,使之成为一种深入的手段。观看米哈依诺夫的作品,我们很容易想象成一连串声音的延续,其实,我们只要不过分依赖于过去的经验,这样的启示将进一步作用于我们。

在《人群》、《隐居者》素描作品中,独特的黑白色的运用体现着艺术家的才能。画中,禁锢中的人体沉浸在暗部的隐没之中,划破两端的直线犹如电影作品中的画外音,把怜悯、恐惧和形式因素容纳进去。线的外在形态在艺术家的设置中,提供着丰富的视觉感知,从而影响着形体黑白块面的形成。凝固的空间、运动的黑色形成对应,使白色产生出无数的可能性,围绕着黑色产生共鸣,这有点像是文学作品中语言的作用,细微的差别,极端的对比,叙说着难以言传的情绪。

对于画面构成,米哈依诺夫把整体和谐的可能性大都寄予在本身的冲突之中,在《构图》系列作品中,他以较为理想的方式,使作品中的形体在向上积压和向外延伸的复杂形态里改变着过去惯用的秩序。他基本回避以往的构图原则,他认为“牺牲个性的创作和幻想的方法来突出和谐与统一显然抹杀了构图的真正目的,至关重要是艺术家将在画面向观者传递什么样的信息。为了实现他自己所认

为的“画面的构成都应有它自己独立的声音和内在色彩”，米哈依诺夫始终在构图中保留着一个较为理性的中心，正是这带有个性的精神中心，决定着构成的基调，就基调而论，无论是表面上还是潜藏在深处，那忽明忽暗、闪烁的、反复的运动与结构相撞而发出的铿锵声，使肌理与各要素形成对应的方向，然后汇集于视觉的焦点，中心是主导的。它的放射，按照对比的法则，使处在画面的形体与符号转变成一种结果，以此来完善它们的构成。因此，我们总能在它的构成里看到一些极端的例子。

在正负空间的表现上，米哈依诺夫对正空间的塑造是自由的，里面包括着具象与抽象因素，以此来强化人物在结构和美学上的作用，同时，他从不忽略负空间的重要作用，从他的素描中，我们总能看到他对负空间充满意味的表现，在素描《抽象》系列中，米哈依诺夫精心安排的负空间在激烈的泼墨中突出着形体的边缘，借此展现出人与人类命运有关的线索，然后消失其中。米哈依诺夫正是依赖于对空间的重新认识而取得了丰满的塑造效果，在《主题》系列绘画中，我们还看到重叠的形体描绘，在叠层形成的幻想空间结构中，形体与透明的层面以一种夸张的方式发生着冲突，但一切并未破坏正负空间相对的完整性。可以看出，他更多的考虑是如何将现实转化为艺术的领域，在正负空间里表达作品的思想。

米哈依诺夫，这位与俄罗斯过去的素描形式并未游离得太远的艺术家，很显然地用他对艺术的真诚和探索的精神改变着我们过去的素描趣味。毕竟，我们从他的素描中看到了情感和异常的活力，看到了人心灵深处的绝望和充满希望的幻想，他的作品从另一方面向人们间接证明了过去素描样式在当代生活中反映的局限和单调。通过他的素描，正好意味着补偿某种失落的艺术形式，这在本世纪初的俄罗斯艺术中也曾有过。在观看他的作品过程中，我们还能看到，并不是他的灵活而是他出于责任使他代表着俄罗斯艺术潜力中某种自发的力量，正是这力量在不知不觉中将我们吸引。

过去的10年，在莫斯科，在圣彼得堡，艺术一直生机勃勃。是的，重要的事情已经发生，我们正在目睹名副其实的艺术变更，俄罗斯艺术——在我们今天看来的确与过去有了很大的不同，米哈依诺夫正是在此背景下使他的素描在新时期的变奏中，尝试这些变化带来的结果。

俞可 1999年3月于广西师范大学南院

从关注到形式的转换

——米哈依诺夫的艺术

20 世纪的最后 20 年里，俄罗斯艺术在历尽曲折之后，逐渐为我们展示出新的魅力。历史总是那么富有戏剧性，恰恰是本世纪的前后 20 年，成为俄罗斯艺术最具活力的时期。本世纪初，俄罗斯艺术为世界富有探索精神的现代艺术提供了最初的智慧。在扣人心弦的艺术实验过程中，我们当然记得艺术史上那些早期的重要人物，如拉里欧诺夫、冈察罗娃、马列维奇、塔特林，正是这些人物的出现为我们艺术的发展和创新提供了更多的可能性。

艺术作为人类精神的表达活动，在今天越来越渗透于更多的领域，很难说艺术与今天的这个世界是协调的。在艺术中的抗议、讽刺或者对政治的隐喻里，人们对它充满感情的期待是显而易见的。正是因为这样，活跃在俄罗斯当代艺术领域里的维阿契斯拉夫·米哈依诺夫为我们提供了与我们今天的世界有着相关联系的、富有建设性的作品。

1977 年，作为莫依申延科的学生，米哈依诺



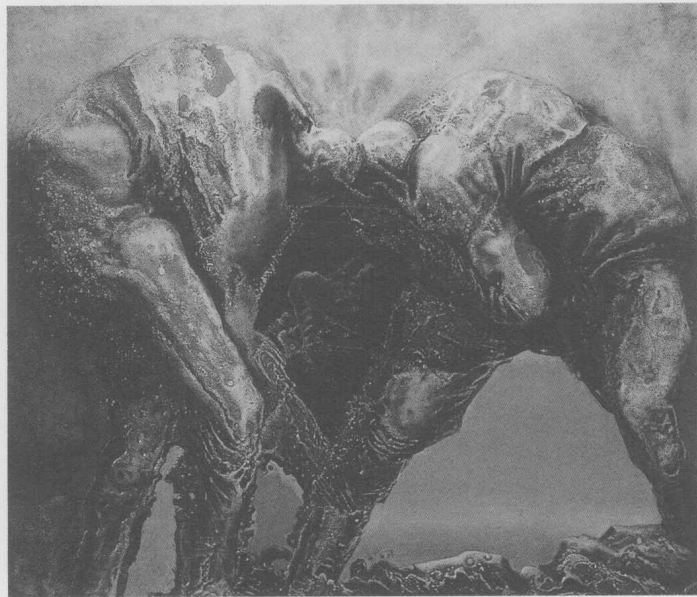
叶利钦总统在米哈依诺夫的画展上

夫毕业于圣彼得堡的列宾美术学院。在校期间，米哈依诺夫在架上绘画的本科和研究生的学习中，已经具备了给人以深刻印象的能力，这种能力是建立在传统绘画基础上的，所以，他在毕业后的数年里，仍然深受他的导师莫依申延科的浪漫表现手法的影响，他对浪漫主义绘画的研究使他在艺术创作的最初阶段收益颇大。那个时期，他的创作基本上是现实的和浪漫的表现手法。尽管 70 年代晚期，俄罗斯在艺术上已经有了相对开放的空间，但彻底背离现实主义传统还需要足够的勇

气。

80年代的到来，俄罗斯戏剧性的变化给俄罗斯艺术带来新的活力，框架由冷战的结束开始破裂，重新唤起了俄罗斯艺术朝着更加多元化的格局发展。艺术家们开始了过去被忽略的种种表现因素的研究，艺术回到艺术的本身，成了俄罗斯严肃艺术家关心的问题。正是这一时期，米哈依诺夫否定了自己沿用的传统模式，将自己的艺术引入知识阶层的质疑和愿望，希冀能在自己的作品中融入更有意义的内容。在表现形式上，他与表现主义和超现实主义有着暧昧的联系。同时，他改变了对于空间的处理，透视的科学放在了次要的位置，企望由此而获得一种艺术上的自由。与此同时，他极力回避惯用的材料，希望能在新的材料实验里，唤起持续的生命活力。纤维板代替了画布，树脂塑造的肌理，构成了他画面开始的基础部分。随后使用的木棒、刮刀、流质的颜料对作品产生刺激性的影响。米哈依诺夫认为，这些材料和形式的运用使他更接近他的作品，以至于他自己成为了作品的一部分。在内容上，米哈依诺夫从不逃避现实，他对现实的认识不是表

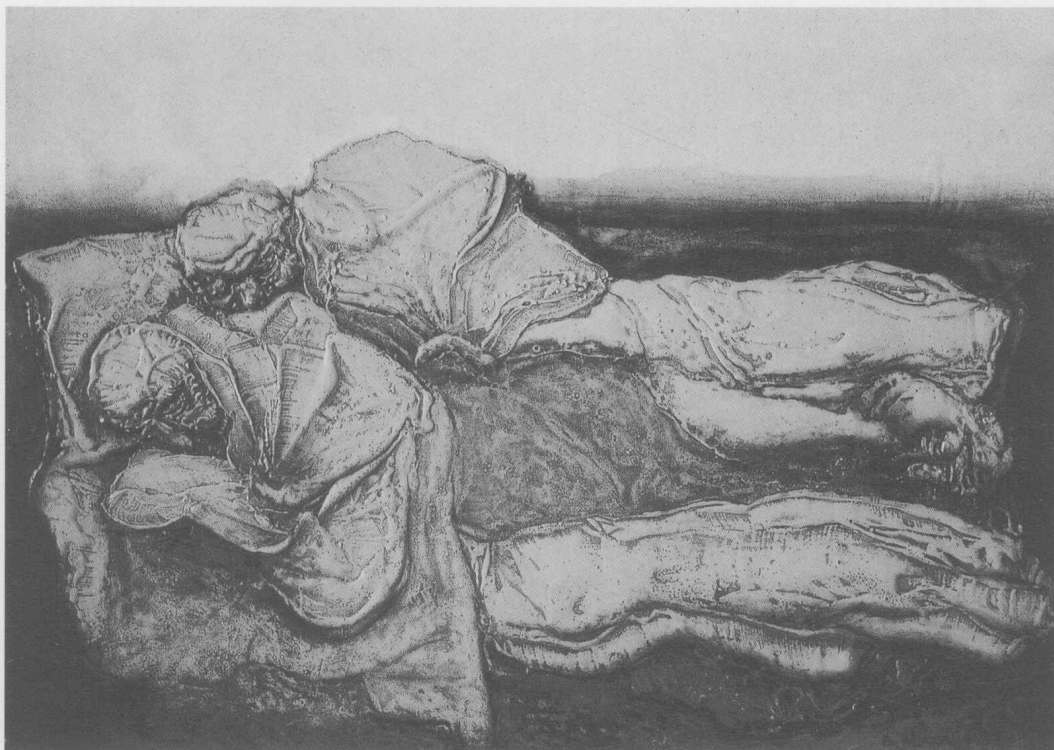
惊奇 1987年 110cm × 120cm 油画 米哈依诺夫



狂欢节 1986年 135cm × 120cm 油画 米哈依诺夫

象的，而是内在的心理的去面对。人类社会今天显示的迷茫和痛苦是他表现的内容，或许，我们对这一时期的作品的感受是压抑的、感伤的。这种充满责任的感伤，正是我们时代的需要。如果我们不去正视人类今天的贪婪和傲慢，其后果将是灾难性的。

米哈依诺夫在创作中为我们呈现出关于人、关于社会的种种内在事实，以接近那个有意义的主题，即：善与恶，生与死，热爱和奋斗，这一切不得不使我想到作为一个严肃的艺术家在他所生存的时代所应承担的责任。当我们沿着过去的足迹回顾俄罗斯艺术史上那些具有同样责任感的企业家时，我们当然会想到列宾、苏里柯夫、费多托夫等，是他们以艺术家的良心，用批判的色彩关注着社会和多数人的困境，他们的作品并未因年代的久远而褪色。直至今日，他们在很多方面仍引起我们在感情上的共鸣。而这一切显然仍



梦 1990年 100cm × 145cm 油画 米哈依诺夫

作用于米哈依诺夫在题材上的思考。在人们和社会所面临和所获得的一切中，米哈依诺夫没有表示赞赏，相反，却表示出怀疑。他以反思和批判的眼光将自己看成一个当代文化的目击者，透过他的作品对人类社会的假象进行着剖析。艺术家认为，正是这种假象后面，存在某种被我们今天忽略了的精神活动，即某种内在的力量或生命，而现实中活着的个体只是部分地体现了这种惯性的存在方式，去掉被偶然环境时空所决定的表面活动着的形体，剥落这些身体上的瘤，揭示形体内的精神实质，这才构成了他绘画的目的。

正因为此，米哈依诺夫新创作的图像是直接的、启蒙式的。透过这些夸张变形和有意义的韵律，使视觉中的无序进入某种新的和谐的体系之中。进而把自然进程的本质传递给我们，使我们的注意力停留在某种无形的、正在消失的东西上……引发人们对自身生命旅程的进一步质疑。

的确，通过对米哈依诺夫的作品的进一步认识，我们警醒到的是，物质世界于我们真的有那么重要吗？

应该说，米哈依诺夫的最初实验是俄罗斯和欧美艺术的源流中吸取的混合物，但作为俄罗斯人的他有着遗传的固执和对自己本土文化特有的眷恋之情。正是这种对本土文化的尊重，使他领悟到某种需要为之奋斗的东西。他同今天具有敏感色彩的俄罗斯知识分子一样，正在从转型期的阵痛中，在民族文化的血液里吸取社会最富实际存在的精神流质，来对待欧美强

势文化的冲击。在吸收或创新中，他并未显得在文化上的卑躬屈膝，他始终认为“俄罗斯艺术正以直接的方式与今天的社会发生着必然的联系，其结果和意义都将是巨大的。”

在表现上，他总是让笔下的形体和形式相互交融，这一切，他是基于作品中的“分量”为出发点，这里所说的分量，并非常规意义上的对人物造型的解释，而是视觉和心理上的强度。在构图上，艺术家极少表现个体的人物形象。作品常以一群动感极强的人体来强调出视觉的感染力和冲击力，而“群体”的背后正是欧洲冷战前后极为明显的特征，也正是“群体”这个单词给人带来的差异形成了我们对今天社会的重新认识，群体是涵括一切的，没有国界，没有性别，没有文化的差异，以“群体”来表现创造与毁灭，光明与黑暗。正因为此，作品中没有具体的细节刻画和五官强烈的表情，更没有传统意义上的人体结