

苏联画家崔可夫 印度写生记



人民美术出版社

苏联画家崔可夫 印度写生记

謝·崔可夫 著
寒 之 譯
莫 野 校

人 民 美 術 出 版 社

1959年•北京

苏联画家崔可夫印度写生記

謝 • 崔 可 夫 著
寒 之 譯

出版者：人民美術出版社

北京东总布胡同10号

發行者：新华書店北京發行所

总經售：全国各地新华書店

印刷者：北京市印刷一厂

北京市書刊出版業營業許可証出字第004号

1959年10月第一版第一次印刷

开本：787×1092 1/32 印張：8 22/25

印数：1—2,220

統一書号：8027·2627

謝苗·阿法那西耶維奇·崔可夫在 1952 年參加蘇聯造型藝術展覽會代表團旅行了印度。他所寫的“印度写生記”（本書原名“印度的形象”。——譯注）一書，不是一本普通的遊記。

書中摘引了許多日記中的記載，但是這本書的意義，却比描寫一些會見和風景要廣闊得多，雖然這些描寫本身也具有重大的意義，並且促成了畫家給自己所提出的主要任務。這項任務不是進行普通的觀察，而是深刻地構思繪畫作品，它們將表現今天的印度以及具有廣泛的性格和美麗的內心的今天的印度的人民。關於這一點他自己曾經這樣寫過：“那些帶着憂慮和貧困懷着歡樂和幻想的活生生的印度的人漸漸地占了上風。在我眼前出現的，忽而是攜子帶女遠行的母親，忽而是拿着橫笛的雜工和他那年紀輕輕的女伴，忽而是抱着娃娃、畏縮地伸着一只手的女難民，忽而是齋浦爾歡樂的春節，色彩繽紛的城市的色彩繽紛的節日，忽而是坐在牆邊的女清道工，忽而是目光炯炯的青年雜工的驕傲頭姿，忽而是在傍晚的孟買海濱散步的人群……”

由於畫家的探求和不斷的、艱巨的工作——興奮的和不倦的工作的結果，蘇聯觀眾才看到崔可夫的象“雜工之歌”、“途中”以及加爾各答的女大學生、青年雜工和印度的新娘的肖像這樣出色的作品，看到了獨具一格的喜馬拉雅山的風景畫。他還為這些主要作品畫了許多習作。

这位杰出的苏联画家的这次訪問印度，以及那些深深印入他的心田和脑海的印象，可以用他在德里給一位年輕美丽的杂工画像时所想到的一句很中肯的話来表达：“当我在作画时，一面琢磨着他的臉，一面想着：‘你多么庄严美丽啊，偉大的不可征服的印度人民！’”

更进一步的構思也就从这兒开始了，崔可夫仿佛从另一位画家手里接过了接力棒，那位画家几乎在七十五年前，就醉心于宏偉的印度主题，并且自己認為他的印象被編成兩套繪画作品——兩部詩篇：“一部是短的（我就称它为‘短小的詩篇’），一部是長的，將由二三十幅大型的繪画作品組成。”

那画家就是委列夏庚。在評論委列夏庚的那些印度作品时，斯塔索夫說：“它們形成了一座那样奇妙的、前所未有的技巧嫻熟無比的美术陈列館。这样的陈列館在欧洲什么地方也沒有过。后来連欧洲人自己也这样說”。

崔可夫写的这本书，在我們面前展开了那个他創作印度題材的作品的內心的實驗室，能到這間實驗室里去看一个究竟，这对我們來說是一种很大的乐趣，因為我們可以注意到画家的構思的誕生和發展，以及他那些想用最大的努力来反映生活的要求严格的嘗試的發展，可以用他的看法来觀看一幅在我們面前更換着的印度生活的画面，观察这个偉大的人民的兒女們的奇妙的面孔，以及搜尋画家用来描画所見到的事物的色調。讀崔可夫的书，使我們覺得不是在同一个人冷淡的观察家、也不是同一个人萍水相逢的人，而是同一位明察秋毫、能看清楚最主要的事物，并且能大胆地做出最有意义的結論的艺术大师在一起旅行。

作者是一位优秀的講述者。他并不重复那些初訪印度的人們

写的游記中常常用到的老一套浮泛的詞句。他用自己的敏銳的眼睛觀察事物，我們也就象他想要介紹給我們的那樣，看得一清二楚。当他写到一些保护他的作品的孩子怎样“輪流地在他头上撑着一把黑雨傘，搭救了‘斋浦尔街头’的習作”的时候；或者当他描写到斋浦尔的顏色的时候：“……桔黃色的罩衫，藍綠色的裙子和深紅色或鮮紅色的短上衣。或者是：淡紫色的罩衫，淺藍色的短上衣，烏黃色的裙子，陪襯着这一切的則是青銅色的面孔、胳膊和肚子……斋浦尔人以分外細膩的鑑賞力挑选着自己的衣服的颜色，他們在珠灰色的街道背景上，真是一忽兒放出火花，一忽兒閃閃爍爍，一忽兒光明四射，一忽兒若隱若現”——他处处使我們感覺到那种独特的印度風味，这种被他所發現的印度風味，將要被他的画笔銘記下来。

他象一位真正的散文家似的，善于描写風景。例如，被他用簡練确切而給人以深刻印象的綫条描画出了他在月夜路过意大利时所看到的波河流域的水灾的情景，或者他对大吉嶺清晨的喜馬拉雅山所作的描写……这样的描写会使得任何一位作家获得荣誉。当你們一頁一頁地讀着这本内容丰富的書的时候，你們会从中發現一条从最初的構思到成为完美的作品的道路。你們应当贊同画家的意見：在談到印度艺术时，必須考虑世界艺术的一切特点，否則就不可能。因此，当作者說“当我归納再訪意大利及其博物館所得的印象时，我首先再一次地确証了古希腊羅馬的雕刻比意大利文艺复兴时期的繪画給我留下深刻得多的印象”这句话时，这并不是些偶然想到的念头。

他繼續發揮自己的論据道：“然而，当我反复思考过这一点以后，我明白这没有什么可奇怪的：我在印度的现实中日常所观察到

的那些古希臘羅馬風味的特點和情節，打開了我的眼界，使我看到許多東西，並且使古希臘和古羅馬的雕刻無限地接近我，使我覺得它們更容易理解，更美好……”

如果崔可夫是一位考古學家的話，他就會知道歐洲的這種古代雕刻與印度的相近似，甚至有着確切的地理上的根據，巴密安及其巨大的石刻象和古代佛教藝術中那些變體的阿波羅式佛象，會進一步使崔可夫肯定這種近似的。

謝·阿·崔可夫的這本書讀起來非常有趣，因為他出自一位好探求的藝術家，一位有敏銳的眼光和遠大的胸懷的大師之手。只有抱定目的為了嚴肅認真的巨大的創作構思的人，才能夠透過許多偶然的印象和平常刻板的觀察而逼近真正的生活，逼近印度人民。

至於是不是來一套類似委列夏庚所畫的表現印度的長詩的二十幅一組的畫，那已經無關緊要的了。就在我們所看到的“印度組畫”那不多的幾幅畫中，畫家的構思被大胆地、真實地與偉大的印度人民的生活不能分割的表現出來了。我們更想知道畫家是用什麼方法來做到這種真實性和這種生動性的，崔可夫的這本書，對於青年畫家也是一本很好的讀物，因為它會教導他們怎樣觀察、怎樣選擇和怎樣去獲得藝術中最主要的東西。

尼古拉·吉洪諾夫

“如果世界上有这么一个地方，在那里，从第一个人开始梦想生活的时候起，人们的一切幻想就找到了归宿——那就是印度。”

罗曼·罗兰

目 录

行 前	1
莫斯科——布达佩斯——維也納——羅馬	8
在 罗 馬	16
羅馬第二天	26
印 度	32
在 德 里	41
我們在德里举行的展覽会	56
去斋浦尔的路上	69
在斋浦尔	77
德里、貝拿勒斯、加尔各答	100
加尔各答	114
喜馬拉雅山之行	118
再到加尔各答	130
在 孟 买	139
在印度的最后几天	163
再过意大利	175
構思的实现	193

行 前

当人們告訴我，說我被派參加苏联造型艺术展覽会代表团前往印度时，我曾感到十分为难。我回答說，我怕良心是否会允許我作这次旅行，并且还补充說，作为一个画家的我，对印度一点也不感兴趣……

一位同志吃惊地叫道：“怎么回事？您不是要毕生描画东方的嗎，难道还有比这更好的机会嗎？清一色的异国風光啊！”

我反駁道：“不錯，是异国風光。遺憾的是，我也把印度想象成一个怪异的地方，可是怪异的風光却从来没有迷惑过我。你会同意的，我的作品里的东方絕不是怪异的东方。要是去中国的話，我不但願意去，而且徒步走去我也去。我認為中国对我是可以理解的、亲近的，因为至少我是在同中国交界的地方長大的。我确信，在那兒我会觉得象在故乡吉尔吉斯一个样。可是印度……不，那可真是一个十分遙远不同寻常和不可理解的地方，正是一个怪异的地方……作为一个画家的我从来没有想到过印度。”

在天气热的問題上，人家叫我放心，因为我們要在十二月动身，在印度逗留的时间是十二月、一月和二月，也就是最涼爽的几个月，那时那里的气温不会高于二十五度。可是出發延期了，于是这涼爽的几个月不知不觉地过去了。可是我却有了充分考虑的时间。

这次印度之行能够使作为一个画家的我得到些什么呢？我越

是考虑这个问题,就越加深信,这趟旅行什么都不可能给我。为什么?这很简单:只有当画家在他所描写的对象中看到的不只是一个外形,不仅仅是事实本身,而且是某种更多的东西,看到这一现象的内在的意义,它的“灵魂”时,才可能产生真正的艺术作品。而只有画家很熟識他所描写的对象(不管是自然景色、人物或日常生活場面)时,才能够做到这一点。說:“熟識”还不够,这所描写的对象对他还應該是感到亲切和珍贵的。斯塔索夫关于这个问题曾这样说过:“什么能够使画家胜任愉快?只有那些天曉得对他是多么亲切和非常熟悉的,并且变成了他的血肉的东西。”

只有在这样的場合下,画家才能够在現象中比其它人,比非画家看到更多的东西,把他所看到的和所感触到的表現在自己的作品中,并从而揭示給观众其中某种新的东西。画家的作品只有当它在早已为人所知道和熟悉的現象中揭示給观众新的一面或新的特征时,才是真正的艺术作品。那时我們說,这里不只是描画了什么,而是創造了动人肺腑的形象。

可是在那种在画家本人还是第一次看到,而且还不如一个同它相处在一起,并且司空見慣的非画家那样知道、熟悉和了解的事实中,他能够揭示出什么新东西,能發現什么内在意义呢?在那种对画家來說不仅是不喜爱、不亲切的,而且恰巧相反,是“异国風光”的,也就是奇怪的、不可理解的和令人吃惊的材料中,他怎么能够創造出深刻动人的艺术形象呢?

不过,如果沙漠上的棕櫚树在我看来是异国風光,那么对于一个非洲人說,它就不是什么异国風光了,相反地,雪上的樅树在他看来倒是异国風光。我們很难設想一个非洲人在繪画、詩歌或音乐中歌颂俄罗斯的冬天,同样也很难設想一个俄国画家歌颂撒哈拉

大沙漠或者印度的熱帶叢林。由此看來，如果歐洲人因為東方諸國對他們說來是不可理解的和令人驚奇的，而稱它們為奇異的國度，那麼根據同樣的理由東方人也可以把歐洲和所有西方的國家叫做奇異的國度。這樣，直到他們習慣和適應了整個歐洲方式的時為止。同樣一個歐洲人也可以習慣和適應東方，到那時東方對於他就不再是異國風光了。只有從這個時候起（不能夠更早），他才希望可以希望以東方的材料創作出真正的藝術作品。

斯湯達爾說過：“只有在長期的習慣排除了驚奇之後，才能產生同情。”這話是對的。當一個畫家說：“這是異國風光”的時候，就應當勸他別畫這異國風光，因為他的作品結果即使不是平凡和庸俗的（這是最常有的事），無論如何也是表面的。

但是，並非只有異國風光的材料對畫家說來是不可靠的。凡是沒有“化為畫家的血肉”的東西，凡是对畫家不是徹底親切、熟悉和珍貴的東西，都不能作為創作真正的、真實動人的藝術作品的材料。由於這個緣故，甚至象列維坦和希施金這樣創作了以自己祖國俄羅斯大自然為題材的不朽油畫作品的畫家，也沒有創作出以阿爾卑斯山或意大利的大自然為題材的同樣不朽的傑作。可能他們在那裡所畫的作品也是很好的，但是它們在美術史上，並沒有占顯著的地位，而且大部分甚至是人們所不大知道的。

創作出驚人的意大利風景畫的亞歷山大·伊凡諾夫的例子，並不能推翻上述論點，而相反地卻証實了它，因為這位偉大的俄國畫家在意大利生活過，並且在二十八年內，也就是說幾乎花費了他全部有意識的生命，不斷地研究意大利的大自然。伊凡諾夫處慣了意大利的大自然（特別是羅馬近郊），他對這個大自然理解得那樣深刻，就是意大利畫家之中也未必有人這樣深刻地了解它。因此

他才能够创作出不是一些表面的、地理学上描画的直观教材，也不是一些獵奇的西洋景，而是现实主义的、真实动人的和富于詩意的描写意大利大自然的作品。

我一向認為，画家最能歌頌的是那些他从童年起就熟悉的、那些在他的青春时代曾經伴随着他的以及那些在他年青的心灵上曾經喚起过喜悅(这种喜悅当他还活着的时候，將永远留在他心里)的东西。所以对我自己來說，我認為我始終忠实于我在那兒長大的吉尔吉斯和吉尔吉斯大自然的題材是很对的。

在童年和少年时代，我沒有看見过中部俄罗斯的大自然，特別是森林，所以森林生活的美和詩意是我所不能理解的。可是我住在莫斯科已經有三十多年了，在这个时期里我習慣了她，爱上了她。大城市的生活，對我說来不再象起初那样不習慣和奇怪，而成为亲切的环境了。我見得很少的中部俄罗斯的大自然呢(因为冬天我住在莫斯科，夏天一般总去吉尔吉斯)，對我依然是不習慣和不可理解的。直到如今我还是向往草原和山。在森林里，我总有一股拥挤和仿佛是郁悶的感觉，而每次走出林边，或者即使是来到林中空地，就觉得輕快。俄罗斯大自然的某些情調常常在我的俄罗斯人的心灵中喚起某种动人的、亲切的和詩意的想象。可是当我想用繪画語言表达这些感情的时候，我就想起了已經为列維坦、庫因治和希施金所創造的形象。这是完全可以理解的，因为在我看見真的俄罗斯大自然之先，就借着他們的画(确切些說，借着他們的画的复制品)認識了这个大自然。正是为了这个緣故，我不能用自己的眼光去看森林，看草地，看小白樺树，而只是通过希施金、列維坦、庫因治和其他画家的画去看它們，可是不能用自己的眼光去看世界，就不能創作艺术作品。

中亞細亞的山或草原就不同了。那是大自然本身使我充滿了一種美、雄偉和諧的特獨的感覺。那隱現在遠方的山脈，從童年時對我就這樣熟悉，這樣珍貴、親切和明白，我是這樣的熟知和“覺得到”它們時刻變化的規律，因此，關於這些山脈，關於它們的生命，關於它們的“心靈”，我當然會比描述棕櫚樹、海洋甚至小白樺樹描述得多些、好些和有趣些。

相反地，一個在中部俄羅斯長大的人到了我們亞細亞，也會長久不能習慣於它的大自然，也老是懷念俄羅斯的森林和草地。

童年和少年時代的印象是最新鮮、最明朗和最持久的。它們永遠不會消失也不會枯萎，它們在藝術家（任何藝術形式的）的創作上起着決定的作用。

可是我所想象的印度是什麼樣子呢？跟所有沒有看見過它而是根據地理學教科書和文學作品等等形成了對它的概念的人一樣。大象、猴子、棕櫚、熱帶叢林、膀股上纏着沒有一定樣子的布帶和頭上纏着同樣沒有一定樣子的頭巾的皮膚黝黑而半裸着身子的人們。

同這種概念連在一起的還有出自低級的獵奇影片和粗制濫造的插圖的平庸的畫面：幻想的“東方”建築式的、白大理石築成的童話般透花細工的宮殿在理所當然的“深藍、群青”色的天空背景上點綴着理所當然的棕櫚樹……這幅多情的虛偽的畫面這樣使人厭惡，不管你怎么費力都不能把它從腦海里排除出去。

關於印度和它的歷史、關於印度人民文化的高度繁榮時代以及關於它的不久以前的殖民地的過去的情形和當今的解放鬥爭，我是知道一點的。我曾確信，無論是印度的大自然，也無論是活着的印度的人們，他們的生活和風俗，都絲毫不会象那些充斥世界各

國的異國風光的圖片那樣，但對這一切我也不能形成一種正確的視覺的概念，那些刻板公式妨礙了我。

由於上面這些原因，我——是一個反對任何獵奇的人，而當時又想像不出真實的印度的樣子，又沒有這方面的材料，所以我自然就確信，印度不可能使我這個畫家發生興趣。

是的，對於一個不能夠理解一個對他說來是新奇的國家的精神，而是從旁觀察它的生活的旅行畫家，還可能有一種人文學的观点。當畫家天性不好涉獵浪漫味道的異國風光，或者說他不喜歡用它作為自己的作品的內容時，他大半是要抱着人文學家的观点去對待這一國家的生活。在這樣的观点下，畫家研究並客觀地、記錄式地描繪生活方式風俗習慣、服飾、人物類型，即國家和人民生活的一切外表，而不企求創造藝術形象。觀眾把這樣的作品當然也看成為異國風光，不過是“科學的”異國風光，“人文學式的異國風光”。這一類的作品，也可能被畫得很忠實，甚或很高明，它們常常具有或大或小的認識價值，可以成為研究這一國家的直觀參考材料，但是它們不能感動觀眾或灌輸給他們以某種思想，因而也就不能成為真正的藝術作品（相反，其實真正的偉大的藝術作品可以成為、而且就是最好的直觀參考材料，雖然畫家在創作它們的時候並沒有向自己提出這樣的任務）。

我看厭了那些描繪東方各國生活的人文學式的圖畫，我對它們也一點不感興趣，一點好感都沒有，因為我發現，這些圖畫介紹現實，就象用核桃殼來暗示核桃。所以經過兩個月的反復思考之後，我得到了一個堅定的信念，即作為一個畫家，我在印度將一無所成。如果說我終於沒有放棄這次旅行，那僅僅是因為把我列入代表團的成員這件事本身在我看來是那么重要和義不容辭，所以我

願意尽一切努力不辜負这种信任。

我决定去了,虽然已經很明显,我們到那里时將不是涼爽的季节,而是炎热的季节(三月、四月、五月)。

我并不指望进行創作,我这样安慰自己:这三个半月(再加上途中的時間一共是四个月)总不会叫我白白地度过的,我將有机会看到許多东西(尤其是意大利的博物館,这是画家所最感兴趣的),到很多地方,知道很多事情。

由于这个緣故,我决定除了一只可以挂在大姆指上的小型旅行画箱(我們称它为“指托”)之外,就什么工具也不帶。既不帶画凳,也不帶陽傘,而只帶了些最必要的东西,以防万一。

莫斯科——布达佩斯——維也納——羅馬

1952年2月6日夜，我們一行四人（兩個畫家，一個藝術家和一个代表团的秘書）乘火車出發，經基輔、里沃夫去布达佩斯——維也納——羅馬。從羅馬我們將坐飛機經開羅、孟買而去德里。我們展覽會的主任帶着展覽品已經先由海路出發。我心里非常激動：不管怎麼說，我們要出行三四個月，而且……到哪兒去呀？印度……

鋪滿白雪的一望無際的烏克蘭原野、基輔、里沃夫、喀爾巴阡山。積雪的長滿樹木的大山聳立着，山腳下美麗地分布着一些小屋，小屋的煙囪里在吐着一縷縷寧靜的炊煙。列車員說，夏季乘車經過這一帶地方，簡直是一種享受，因為那時“空氣非常芬芳”。我們在喬普站換乘自喬普開往維也納的列車，車剛動，我們就覺到自己離開祖國的境界了……周圍一片聽不懂的匈牙利話，窗外是和我們的不相同的風景，三五田莊點綴其間，一些小片的田地與田莊毗連，地里的雪正開始溶化。

我們到達布达佩斯時已是午夜，在那里停了兩個多鐘頭。我們利用這個時間在車站廣場上散了一會步。無論是建築式樣莊嚴的古老而巨大的車站，或是廣場和它鄰近的街道，都帶有一股說不出的味道，也就是自己的獨特的風格、精神和每個城市都有的那種色彩。這種精神和這種色彩，毫無疑問，已經是西方的精神和色彩了。