

苏联美术家创作经验谈

蘇聯尼·茹可夫等著



上海人民美術出版社

造型藝術理論譯叢

苏联美术家创作经验谈

尼·茹可夫等著

錢景長 張同霞譯

上海人民美術出版社

蘇聯藝術家創作經驗談

錢景長 張同龍 譯

*

上海人民美術出版社出版

(上海福州路二五七號)

上海市書刊出版業營業許可證出〇〇二號

中科藝文聯合印刷廠印刷 新華書店上海發行所發行

*

開本 787×1092 1/25 印張 2 24/25 插頁 12 字數 47,000

一九五六年十月第一版

一九五六年十月第一次印刷

印數 00,001—10,000

統一書號：8051·1744

定價(10)：七角五分

目 錄

我怎样为鮑·波列伏依的小說“真正的人”作插圖·····	1
我怎样創作“战斗后的休息”·····	32
我創作“又是兩分！”的过程·····	55

附 圖

- “真正的人”速寫……………尼·茹可夫
“战斗后的休息”速寫……………尤·涅普林采夫
“又是兩分！”速寫……………弗·列歇特尼科夫

我怎样为鮑·波列伏依的小說 “真正的人”作插圖

尼·茹可夫

鮑·波列伏依的小說“真正的人”問世(國家文學書籍出版社出版)后，我收到一些信(主要是飛行員們和學生們寫來的)，要我談談我是怎樣制作插圖的，英雄阿歷克賽·密烈西叶夫的形象是怎樣創造出來的。

對我說來，这个工作是与許多生动的會見、事實、交往以及緊張的創作探索相联系的。这个工作占去了一九五〇年整整一年的時間，也教会了我很多的东西。正因为如此，我决定寫一篇短文來叙述这一工作。

在紐倫堡審判期間，作家鮑·波列伏依通知我，他有一些在偉大衛國戰爭時期寫的筆記，这些筆記記述了他与一位失去了双足、但不顧这点仍然繼續英勇地打击法西斯匪徒的飛行員之間的一次很有意义的會面。波列伏依想以这些筆記为基础，寫出一本

害來。他在一九四六年二月把這件事告訴我。而在七月間，當他從紐倫堡回到莫斯科時，書已經寫成了。

我很快就收到了這本書，這是一冊打字的稿本。我的全家人非常激動地、爭先恐後地搶讀了這本書，並歡欣鼓舞地向波列伏依表達我們對他的新書的一致贊許。

在偉大衛國戰爭期間，當我在各個不同戰線上工作時，我收集了許多有關我軍作戰的印象和事實的材料。那時，一樁樁的事件演變得非常神速，而我們軍事畫家要緊跟上去是很困難的。我記得，那時我對自己那枝老是落在事件后面的不灵活的鉛筆感到非常生氣。而當你度過了緊張的戰爭的一天，在前線的小木房或是地下室中遇到任何一個攝影記者，聽他在聊天的時候講述自己鏡頭的大膽時，你怎會不生氣呢？這個年輕人一天耗費三四卷軟片，所有這些都在他的口袋里，而我能拿出什麼東西來呢？——一些東鱗西爪的材料、殘缺的線條、速寫和一些素材，在這些東西上面，我已經耗費了非常多的精力。

我力求記錄印象以補我的鉛筆的不足。我知道，作為偉大衛國戰爭的參與者，我能夠在將來以自己所收集的材料為基礎，制作一些軍事題材的作品，我能夠為書籍作插圖（我早就渴望為書籍作插圖了），在這些插圖里，我能夠充分運用所有的印象和所有的速寫材料，並根據這一切創作出完美的作品來。

鮑·波列伏依的“真正的人”就是這樣的書。這本書首先以蘇維埃人精神的偉大和他們對勝利的剛毅不屈的意志打動了我。在小說的各個主人公的行動中，我認出了我曾幸運地在戰爭前方遇到的許多人物。書中事件發生在我所熟悉的加里寧城前線，這一

情况使我非常高兴，因为我于一九四一——一九四二年間是在这条战綫上服兵役的。我遇見了，也描繪了各种各样的人物，那时，我是在一个陸軍报社里工作。也就在那兒，我結識了鮑·尼·波列伏依。那时，在部隊里，大家都認為他是一个常常把命运投擲在最危險、最緊張的場所的孜孜不倦的，無处不到的新聞記者。波列伏依能夠做到随处被人欢迎，与他交往是非常輕松而愉快的，他經常在行动中，他喜欢使用生动活潑的字眼，他本人总是异常朴实和誠懇的。波列伏依創作这本小说是名符其实地有道义上的权利，因为他本身就是这样一个人，就跟他在自己書中所刻划的那些真正的苏維埃人一样。

我認為，波列伏依的个人品質，在他对待故事中所有那些人物的态度中清楚地流露出來。作家对待苏維埃人的真心誠意和極度关切，使这本书具有真誠的、激动的感情。

当我們在加里寧城前綫时，我們經過了許多鄉村、農庄和森林，我們經歷了退却的艰苦，在一路上，體驗到很多东西。

我想，这便是为什么当我讀这个故事的时候，我决定描繪米哈依拉老爹、華尔華拉和兩個男孩謝遼尼卡与費箕卡，因为我在那段艰苦的时期里認識了他們，爱上了他們，并且确实能夠在自己的圖画中忠实地描繪他們。

在我开始实际动手画插圖以前，我把这本书讀了好几遍。当我讀第一遍的时候，我力求忘却自己是一个插圖画家，而作为一个讀者去讀它，为的是要最大限度地陶醉在書中，了解这本书中感情的品質，并引起自己对这本书的内容的最敏銳的反应。

当我重讀这本书的时候，我分析它，并以插圖画家的身分去

对待它，我竭力在想像中把它翻譯成造型藝術語言，為我所選取的每一段情節找尋富有表現力的處理方法，並把每個形象有效地揭示出來。我認為，藝術家所創作的插圖，應該把廣大讀者對書中諸人物所產生的各種不同的觀念結合在一起。藝術家在他的作品中，要創造出由整部文學作品產生出來的視覺上的形象，要創造出與書的原文融成一片、好像相互補充的整體一樣而存在的形象，這樣的藝術家才能獲得成功。我永遠不會忘記那種經常為生活所証實的感受。觀眾在戲院里觀看戲劇後，往往還“不認識”劇中的人物，或者恰恰相反，他們為劇中人物的生活的真實和富於表情而歡躍起來，雖然，沒有一個觀眾親眼看到過這些人物。例如，當我在劇院里觀看“安娜·卡列尼娜”的演出時，我（也許許多讀者會和我一樣）聽人說：那個扮涅倫斯奇的演員演得“完全不是那麼回事”，他演得“不像”，而扮卡列寧的演員則“比較真實得多”，或者恰恰相反，這兩個角色似乎像是生活在我們中間的人物，而我們是可以利用生活在我們中間的人物來核對演員演技的逼真或虛假的。

對插圖畫家來說，當他的作品與讀者見面時，情形也是同樣的。每一個人根據他所閱讀過的作品，產生了对登場人物的視覺上的形象，這種形象在細節方面當然各不相同，但它在基本上則經常是相同的，這樣，它就已經是存在於共同的觀念中了。正因為如此，所以當我想起一切的時候，就力求在自己的作品中，把書中的每一個人物表現為活生生的人，並在我所設計的插圖中，檢查人物的性格、行為和舉動的完整性。

當我根據模特兒描繪習作的時候，我把這些習作拿給很多人

看，如果所有的人在習作中認出的，正是那個我為他挑選模特兒的書中的出場人物，這對我來說就是一種真正的保證。

在藝術家的創作實踐中有這樣的情形，即對文學作品的插圖工作的理解是狹隘的和非創造性的。如果藝術家選取偶然性的語句，例如“他登上樓梯……”，“她關門……”或是“她抓住椅子……”等等作為自己的插圖的題材，那是不正確的。這樣的插圖在書本中成為一種廉價的點綴品，它使自己的主旨由插圖走向陳腐的低級趣味的文學作品而與文學作品的插圖沒有絲毫共同之處。文學作品要求對內容作形象化的揭露，要求藝術家獨立地、創造性地、並以合作者的身分參與解決書本的思想任務。

在着手工作以前，我反復觀看自己收藏的全部素描，我與鮑·尼·波列伏依詳細討論了許多問題，观看了電影“真正的人”，這以後，我到莫斯科近郊去制作風景習作，並制訂此書的插圖計劃。

一九五〇年的冬天是多雪而寒冷的。在我寓所附近，有一片和小說中所描繪的風景相像的茂密的森林。我有這樣的任務——考慮裝幀設計，決定插圖的題材，收集風景素材。我的全部時間和全部思想都貫注在這個任務中。正因為如此，所以當我在散步的時候，那些積雪的樅樹，廣闊的白皚皚的田野和在寒冷的空氣中閃爍發光的村莊的輪廓，在早晨的陽光下的疏林間小道，雪地上的足跡，光怪陸離的雪堆——所有這些似乎都是為了小說的插圖而存在的。包書紙上的圖畫、扉頁上的畫、描繪爬行着的密烈西葉夫以及把他送上飛機的那幾頁插圖中的風景，這些都是根據

那时所作的一些素描而完成的。順便談到一点，即当我观察我們俄罗斯的冬天时，我理解到，冬天的風景要比任何其他的風景更好地使画家养成廣闊的視野，学会概括，学会表現的簡潔，以及純朴而美妙地利用画布或画紙以表达出冬天的質感。照例，在冬天的風景中，总有二、三种主要的調子对比占着优势，即天空、雪、結冰的小河以及聳立在远处的暗沉沉的森林。这里，你特别容易学会理解空間的秘密，并借助于精确地表达出來的調子对比关系，而达到使画紙傳達出雪和寒冷的感觉的技巧。

这些冬天的風景素描，大大帮助了我更敏銳地感到小說开头时事件發生的环境，并培养了我的創作情緒。

当画家在制作插图时，他沒有一小时不想到它們，这是非常重要的；在这样的情况下，生活本身、一切形形色色的生活現象，会帮助他找到那些絕對捏造不出來的寶貴的生活細節。

举一个例子。在通往鄉村去的道路上駛过了一輛載有粮食的車子，有一堆谷粒撒落在一条車轍上。一群鳥很快地飛集到这里。我沿着这条道路走，迎面駛來一輛載重汽車，当它駛近鳥兒的时候，这一群鳥都飛上了天空。在这个細小的生活現象里，充滿了顫动和欢乐。我想到小說，就立刻把这个場面轉移到战争时期里，那时，在前方的道路上遺有許多供鳥啄食的粮食，那时，这样的場面是时常碰到的。我想起了小說的第四部，当密烈西叶夫和空軍上士彼得罗夫坐着一輛破旧的卡車在前方行駛时的情景。密烈西叶夫心情明朗：苏維埃人的意志勝利了，他得以重新归隊，重新去飛行。我認為，在这条前方的道路上有一群飛起的鳥是很恰当的。这些在疾駛而來的車子前振翅飛起的鳥兒，在人的

情緒上引起了多少的欢乐。我在小說第四部的插圖中运用了这一場面。

这是另外一个例子。常常有这样的冬天的日子：太陽不能透過濃密的云層，它像一个混濁的斑点似地閃耀着。我时常觀察到这样的風景，我認為这种自然状态对那幅描繪爬行的密烈西叶夫的圖画是非常合适的。

我認為，若隱若現地閃耀着的太陽，有助于更尖銳地表現場面的戲劇性，有助于表达那种緊張地傾听着几乎难以辨明的飛機声的密烈西叶夫的內心情緒，有助于更敏銳地表現驚惶不安的空虛、孤独的感觉和隔絕人寰的气氛。

有这样的意見，認為画家應該完全服从于作家的意志和小說的原文，因此說，他的作用是輔助的，次要的。我認為，这样的說法完全不正确。

画家自書籍中汲取題材、思想和感觉，但独創性地处理題材，他常常擴充和發展作家的思想，运用造型藝術的特性，力求用自己的工具加强小說的形象，从而在这里表現出独立的、創造性的意志，这样做是对的。

当我为小說制作插圖的时候，我注意到，作家对人物外貌所作的許多細節描寫，搬到插圖中会造成全然不同的样子，并且經常是完全相反的。現以我为男孩謝遼尼卡和費箕卡找到了密烈西叶夫这一場面制作插圖时的情形为例。我按照小說的初版制作自己的作品，初版中講到，他們中的一个穿着老式的女人上衣，腰里用繩束着，穿着父親的大氈靴，戴了頂德國航空帽，他站立着，帶着一把随时准备好的斧头。当我試圖把这个男孩画成这个

模樣時，他立刻變得荒謬可笑，而作者寫作這一段的真正思想就完全喪失了。男孩的古怪服裝在畫中討厭地突現出來，他手中的斧頭使人產生一些最荒謬的臆測。如果我在這個情況下不表現獨創性而按照小說原文作畫的話，那末可以相信，這幅畫除了帶來損害外，對這部小說是不能起絲毫作用的。由於正確地和忠實地傳達了心理狀態，臉部表情和動作，才表現出這個場面的內容和深長意味，而此處的一切東西都應該是次要的和從屬的。我正是這樣處理了這個場面，波列伏依同意按照插圖修改原文。

其次，在第一部的末尾，當帕拉夫尼村的居民歡送密烈西叶夫上飛機時，原文描寫：飛行員杰葛嘉聯柯和米哈依拉老爹抬着担架。

當我試圖描繪這一場面的時候，我對那身負力不勝任的重担、在深厚的雪地上行走的米哈依拉老爹感到懊惱。我認為，如果我這樣制作自己的圖畫時，讀者也會產生同樣的感覺。米哈依拉老爹的熱情、關心和動人之處在另一種情況下才顯得更有力量，那便是當他卸下了負擔而在旁邊行走，不知為什麼哭泣，並且由於激動而把頭上脫下的帽子揉成一團的時候。

在描寫這段情節的結尾處提到，旁邊的幾個同行者替換了米哈依拉老爹。我為自己的圖畫選取了最後這個場面，以便使米哈依拉老爹成為中心人物，並使他免卻力不勝任的體力上的重負。

回到莫斯科，我着手制作插圖。我的圖畫中的人物都是我在準備工作期間所找到的活生生的人。在這整個時期內，我無論在哪个地方，都僅僅以一個觀點去觀察人——這個或那個典型或性格適合於我的圖畫的程度如何。哪些人是我的模特兒呢？這是一

些職業各不相同的人物，他們的經歷與小說中的人物時而有許多共同之處。例如，斯杰潘·伊凡諾維奇的模特兒——一個店員——是三次戰爭的參與者，曾獲得一九一四年戰爭的“聖喬治”勳章，他曾多次負傷，在我看來，他的外表正像是斯杰潘·伊凡諾維奇的真正的翻版。

我對每一個模特兒都作了几幅習作，全面地研究他，力求抓住我認為可作為我所要創造的形象的典型的那些特征。我把自己的構思講給那些模特兒听，力求使他們成為有意識的助手。

這樣的聯繫經常是有益的。我体会到我的模特兒對作品所感到的興趣，他會竭盡全力來幫助我解決創作任務。有几次，模特兒給我提示了非常寶貴的意見。例如，表現濟諾契卡一畫中的有鏡子的細部，奧麗亞一畫中暖手的姿態和克拉芙箕亞·米哈依洛夫娜一畫中的小桌上的柳條等等。

這裡，我想詳細地談一談根據活的模特兒制作自己作品的實踐過程。

許多畫家時常不作事先的觀察就畫起肖像來。畫家對他的模特兒除了姓名外什麼也不知道，並認為這是不必要的。這樣的態度是否正確呢？當然是絕對不正確的。在這樣的情況下，僅僅只是畫家的手藝技術和他的直覺在推動工作，而大家知道，表現形象的基礎是人的精神世界，為了要正確地揭露人的精神世界，畫家必須理解他的模特兒的生活的內在體系，必須積累觀察，必須喜歡自己的模特兒，因為沒有這種珍貴的感情，就不會有激動人心的藝術。畫家在刻劃形象的時候，應該首先表現出自己对模特兒的態度，要是他對人物不熟悉和不理解的話，他就不能做到這

样。

举一个例子。有一回我在出差期間結識了一个人。他的外表起初我觉得不值得注意，并且是沒有魅力的，要是我在那时就着手給他画肖像的話，我的开始时的态度一定会起决定性的作用。在以后的日子里，我有机会在一件重大的工作过程中观察他，我才理解到第一次的印象是錯誤的。这个人具有崇高的道德品質，不屈不撓的毅力，以及使他外貌为之改变的孜孜不倦的活动。

另外举一个例子。在同一次出差期間，我結識了三个年輕的潛水員，他們在外表上沒有什麼值得注意的地方。当我与他們談話时，我知道了一些詳細情形。这几个潛水員在頓河支流的攔水壩上工作，这兒，在战争期間，法西斯匪帮的討伐隊曾把村子里的許多集体農庄庄員淹死在冰窟窿里，而那时，这几个潛水員就是在这个村子里度过他們的少年时期的。他們中有一个人的兄弟就是在那时死去的。听到这个小故事后，我就以全然不同的眼光來观察和了解他們，而当我知道这几个謙虛的、外表沉着的小伙子作出了何等英勇的工作时，我描繪他們，就把他們看成了勇士，这种感觉决定了我的作品。

了解被描繪者的性格和特点，能推动和指引画家的創作过程，帮助他觉察对象臉部表情的細微变化，“尋出灵魂的实質”并把它搬移到自己的作品里，以及解决他的第一个任务——模特兒的姿勢。

模特兒在画家面前應該是保持在最适合于自己性格的状态中，僅僅是在画家充分了解模特兒的条件下，这一点才能做到。

如果以我們过去的藝術中的作品为例，我們看到，一切优秀

的肖像画以及繪画中的形象，都是由于画家对自己的模特兒感到濃厚兴趣而創造出來的。例如：依·叶·列宾为油画“伏尔加河上的拉纤夫”中的岡寧的形象所做的工作，瓦·伊·苏里科夫为油画“女贵族莫洛卓娃”中的許多人民的形象所做的工作等等。

如果画家不知道模特兒的个性特征，他就很难制作肖像画。因此，我認为事先不去熟識模特兒而制作肖像画是不嚴肅的。我試來說明这一点。对很多人來說，擺姿勢多少有些拘謹的感觉，并会妨碍自然的精神活动。这个情况的起源是由于人类的怕羞感觉，它使模特兒的动作顯得生硬，不是加强了他的个性特征，而是限制了这些个性特征。

在这样的情况下描繪模特兒，就等于縱容了很大的錯誤。

通常，在擺第一次姿勢的时候，我是進行熟悉模特兒的工作。我和那个人談話，了解他，我談到画家的工作，談到藝術的任务，找尋共同的語言，力求尽可能地 and 模特兒親近起來。通常，在第一次擺姿勢时，我把圖画擱在一边，一直到第二次擺姿勢以前，我再三考慮自己的課題：如何处理肖像画，如何制作，用什么画以及画在什么上。在第二次擺姿勢的时候，模特兒已經不像第一次时那样感到拘束了。

以上所举的例子只适用于这样的情况，即模特兒本身是藝術作品的对象的时候。

根据活的模特兒描繪作品的另一种例子是：模特兒在画家創造形象时僅僅是作为一种出發点。

这种情形在制作插图时几乎是經常遇到的。但即使在这种場合，画家也应当与他的模特兒發生最密切而認真的接触。

举一个例子。当我描繪馬克思的形象时，我有一个年齡大的模特兒。那时我还没有足夠的經驗（那是在一九三八年），我没有把工作的實質講給他听，就开始描繪，由于自己工作的成果很坏，也由于我与模特兒之間明顯的疏远，我感到非常懊惱。他沉重地呼吸着，站立着，像是要对我有所帮助，我觉得，这种沒有灵魂的擺姿勢的工作使他感到厭惡。我看到了这一点，焦躁不安，工作不能順利進行，只有当我把自己的任务講給他听，把那些使我激动的思想告訴了他时，模特兒就完全变成另一个样子了。在这以前，他是在一种侮辱人格的、在他的意識中近似無所事事的不可理解的状态中度过去的，而这的确是可怕的。当他有了思想上的支持力，有了对工作的自觉的态度和帮助的慾望后，工作就立刻進行得很順利了。

在这次事件以后，我经常把工作的實質講給模特兒听。当我为那幅表現男孩謝遼尼卡和費箕卡自松樹后窺視躺着的密烈西叶夫的插圖制作習作草圖时，如果我沒有把波列伏依小說中我打算为它制作插圖的那一段唸給孩子們听的話，我是絕對不能从他們身上得到我所需要的表情的。他們对付托給他們的任務感到自豪，并且非常賣力地对待这一任务。我建議画家与模特兒作类似的交往，我当然僅僅是指那些正面的形象，而画家是为了这些形象去選擇自己的模特兒的。

在根据模特兒作画时，我时常确信，在开始擺第一回姿勢以前，考慮人体的动作和状态是多么的重要。

如果你想在工作过程中才去考慮一切，那末就經常会白白浪費時間。經過了許多次这样的失策后，我就非常注意模特兒的安