

蘇聯藝術的發展

劉汝醴譯述



友誼叢書之二十五

旅大中蘇友好協會出版



五十二之書叢誼友

蘇聯藝術的發展

劉汝瓚譯述

版出會物社友蘇中本族

蘇聯藝術的發展

友誼叢書之二十五

譯者 劉汝醴

出版 旅大中蘇友好協會

印刷 旅大友誼印刷廠

發行 旅大友誼書店

大連中山路青泥窪橋

中華民國三十八年八月初版

自序

抗戰前夜，我曾編寫過一冊蘇聯繪畫史，附以插圖百廿幅，交給書店出版。不料日寇侵略的炮火不久就轟來了，致使多少已成的或行將實現的事業和計劃都被摧毀，我的一冊小小著述也因此流產，此刻連原稿的下落也無處追索。

前年十月到大連後，搜集藝術史料的癖好依然未減，每有見遇，或購置插架，或隨手剪錄，年餘以來，居然不無所得。其中有一部份是關於蘇聯藝術發展的，爲了對於進步的人民藝術事業表示崇敬，爲了向社會主義的高度文化虛心學習，爲了紀念我那因日寇侵略而致流產的亡兒，又草成了三篇關於蘇聯藝術發展的短文。內容敘述雖然未必充實，但起自革命前夜，迄於衛國戰爭勝利後的今日，蘇聯藝術的演變和發展的線索，一樣分明地看得出來。因此即使是東抄西襲，剪貼成章的東西，我也原諒自己了。

「蘇聯美術的發展」前半部份的材料，大體上根據美術百科全書（新潮社版）

中十九世紀及今日的俄羅斯畫派一章，但執筆之時，却憑恃我的記憶和理解予以改寫。對德戰爭期間和勝利之後的兩部份材料，全從莫斯科所出外文版的雜誌和旅大，東北兩地的書報雜誌中得來，全文除最後一節外，曾在「友誼」上發表過。

「蘇聯的音樂生活」的戰前部份，根據世界音樂講座（春秋社版）中現代的蘇聯音樂擇要譯成，戰時的及勝利後的部份，材料來源和前文同。

「蘇聯的建築思想」是據蘇聯建築理論家皮葛爾的日譯本節譯。原文極長，帶有過份理論的沉重氣息，不是一般讀者容易接受的，故而存其章目，摘其精要。雖然文長不及萬字，但化費的氣力倒不少，我才懂得節錄改寫之不易。對於這篇文章我的主觀要求，希望全部保存原文的精神，但是已否做到這一步，還不敢自信。記得魯迅先生好像說過：「有總比沒有好。」，因此就大膽刊出，以填塞「沒有」與「好」這兩者之間的空缺。

一九四九年一月於建新宿舍・大連。

目錄

蘇聯美術的發展

(一) 革命的前夜——移動展覽會派的活動

——俄羅斯美術家協會——紅方塊王子派……………一

(二) 革命後的美術界——未來派與立體派的專政時代——右派美術

家的抬頭——產業主義的運動——繪畫與民衆——寫實主義

的復興——版畫和裝飾畫……………七

(三) 抗戰期間的繪畫和彫刻——莫斯科和列寧格勒的戰時畫刊——

前線與後方的美術工作者——戰時美術創作的兩個階段……………十六

(四) 勝利後的美術動態——莫斯科的畫展——藝術大學院改組成立——

蘇軍卅週年紀念與藝術活動——各共和國和西比利亞的藝術近況……………三

蘇聯的音樂生活

(一) 近代的俄羅斯音樂——全盛時代——新國民樂派

的音樂運動——超越的人物……………三

(二) 蘇聯的音樂生活——復興時代——實驗時代——建設時代……………	四
(三) 大都市的音樂盛況——莫斯科的音樂界——列寧格勒的音樂界……………	五
(四) 爲新時代建設的歌劇運動——歌劇界的二大潮流……………	六
(五) 音樂大衆化運動——工人的歌劇團和交響樂隊—— 手風琴樂隊——電影，無線電和音樂——唱片和音樂……………	六
(六) 從抗戰到勝利後的今日——從抗戰到勝利——音樂教育的 提高和普及——蘇聯音樂的國際聲譽——今後的發展方向……………	七

蘇聯的建築思想

(一) 象徵主義……………	八
(二) 合理主義……………	九
(三) 構成主義……………	九
(四) 折衷主義……………	一〇
(五) 無產階級建築家協會……………	一〇
(六) 蘇聯建築的發展方向……………	一〇

蘇聯美術的發展

(一) 革命的前夜

革命以前的蘇聯美術，一直在西歐美術的影響之下，亦步亦趨，不過是一個西歐——明確地說來應該是法國——美術的追隨者而已。雖然民族自決的美術運動，也曾屢屢抬頭過，建立了好些事蹟；但是每當西歐派新的美術傾向興起的時候，沒有不立刻介紹到俄羅斯的藝術界來，並且沒有一次不因此而掀起美術的新潮，騷擾了俄羅斯藝壇的安定。

革命之前的蘇聯美術跟其他藝術文化一樣，始終在追隨西歐的文化和民族自決的文化這兩種傾向的圖爭中消長不定。真正的俄羅斯民族美術的完成，嚴格地說來，直待到革命勝利之後方告確立。由于這個緣故，所以說俄羅斯美術，祇作為西歐美術的追隨者而存在着。但這個時期裡，發揮了俄羅斯固有的民族才能，表現了國民理想的畫家有以「基督的顯現」一畫著名于世的依凡諾夫，擅寫田園風物的凡納

查諾夫，風俗畫家夫耀獨特夫，歷史畫家佩洛夫，戰爭畫家凡萊希查金，諷刺畫家瑪哥夫斯基，人物畫家列賓等偉大的藝術家。這些巨匠的名字，已經用特筆寫上了俄羅斯的繪畫歷史，永傳不朽；不過當時整個的藝壇，却奄奄無生氣，全被模擬的學院派佔領了的。

「移動展覽會派的活動」 俄羅斯繪畫的新運動，以十九世紀九十年代的移動展覽會派之出現為始。這個少壯美術家集團，對於院體派的模擬主義打擊最重。他們以攻擊美術最高學府的美術院作活動的開端，脫出了院體主義的束縛，走上獨立之路，並且組織了他們自己的展覽會。從這個時期起，俄羅斯畫家們排斥了西歐美術的模擬主義，埋頭研究祖國的歷史，自然和生活。雖然這個時期的表現技術不無衰退，但是經過這一派的努力之後，把俄羅斯的美術，從西歐的附庸位置裡解放出來，走上自立之道的功績是偉大的，可欽佩的。

移動展覽會派之中，最有名的畫家當推斯理哥夫，和凡司涅楚夫了。斯理哥夫富于獨創，才力驚人，是一位天才的，筆致雄健的美術家。他專門描寫俄羅斯的歷

史，愛向異教徒時代裡，彼得大帝的時代裡去選擇場面。他的風格，向來以表現強烈著名，像「警衛軍的處決」，「莫洛沙華夫人」等都是他的代表作。這些過去了的姿容，在他的作品中表現出來強烈到使人震驚，但又是純粹俄羅斯的風貌。我們在其他許多歷史畫上所發見的虛偽之感，這裡絲毫也感覺不到。凡司涅楚夫是描寫近代俄羅斯國民宗教的巨匠，曾經把俄羅斯的宗教畫從意大利畫派中解放出來。他在烏拉其米爾大教堂的輝煌壁畫中，表現了罕有的智慧，可驚的天分和豐富的想像力。

上述的一群美術界的叛徒，在十九世紀的九十年代時，奪取了美術院，從此負起指導青年子弟的重任，他們對於後進的美術青年，努力灌輸自己的見解，自己的理想。但是好景不長，青年美術家對於移動展覽會派的理想並不滿足；好些青年，紛紛走上巴黎的旅途，熱心于印象派繪畫的研究去了。回國之後，又不倦地介紹法蘭西美術的新傾向，成為俄羅斯美術與西歐美術的新媒介。這群印象派乃至頹廢派的青年美術家，認為「歷史主義乃是緊縮各人經驗範圍的一種枷鎖，非把它毀壞不可，不然的話，創作的自由就會受到限制。同時，美學上的公式主義也必須摒棄，

繪畫的最後目的是求得美的和諧。所謂繪畫的平面，應該是深沉于美術家心底的神秘的反映……」所謂「美的和諧」這種提倡，實際上把色彩印象的描寫，看做了美術家的主要課題，因此這個時期的青年畫家，雖然在繪畫上色彩的感覺造詣日深，而在造形與構圖方面却逐漸退步。不僅如此，又因為這種技術的缺陷，致使美術家表達感情的慾望，也日益衰減。

「俄羅斯美術家協會」這次從窮境中把俄羅斯美術拯救出來的是查琪萊夫主持的美術雜誌「美術世界」。在這個雜誌的主唱之下，組成了俄羅斯美術家協會。一時新舊兩部各種傾向的美術家，都來參予這個大集團。斯林哥夫、秀洛夫、萊維登、凡斯涅差夫、克斯特契夫、阿賓阿夫、瑪麗牙萍、裘可夫斯基、佩那、萊理夫、蘇莫夫、牟沙特夫、可洛文、勃拉斯、倫秀萊、特勃金斯基、薄岩夫斯基、哥爾尼牙尼斯、斯台萊基、伯克斯脫等是這個集團的主要作家。

由于「美術世界」與俄羅斯美術家協會的努力，使當時的俄羅斯美術，一方面從移動展覽會派的萎靡不振中，他方面又從青年美術家的極端傾向中救了出來。這

時繪畫技術飛躍猛進，發出了俄羅斯繪畫史上從未有過的光輝。但是也從這時候開始，美術家們又重作歷史的回顧，寄興于十八世紀貴族的和彼得大帝以前的藝術。總之他們在古代俄羅斯獨特的藝術裡邊，發見了民族的藝術特徵。于是恢復古代的美當作藝術家的唯一目的，而造成近代俄羅斯美術的一大主潮。因為這個緣故，這派美術家也被套上一個頭銜——懷古派。這批藝術家，因為在近代生活中感到失望，苦悶，幻滅而慕戀古代，以致成為純粹的理想主義的表現者。

「紅方塊王子派」 紅方塊王子派——即撲克牌中的紅方塊J，是當時個人主義一派的標誌——之出現于帝政時代的末葉，志在把法國新興美術的技巧移植到俄羅斯來，和俄羅斯美術家協會的歷史主義，懷古主義的式樣相對抗。這個集團以康雀洛夫斯基，瑪希哥夫，法里克，葛潑林，枯拉巴利，奧斯梅金，林陀洛夫，特萊文，哥洛萊夫，佛特洛夫，拉利奧諾夫，勃爾柳克以及女畫家烏達麗楚華，康雀洛華等為中心，是一個相當有實力的美術家集團。他們的活動，一開頭就站在個人主義的基礎上面，屹立不動。其他好多美術團體，往往轉移方向，唯獨紅方塊王子

派，從出現以來，始終固守原來的陣地，毫不動搖。他們向法國的美術家去學習繪畫技巧也是一直未變的初衷，祇是從一個階段進入另一個階段時，常常轉換他們追踵的對象而已。總而言之，他們徹頭徹尾把自己看做是西歐小市民作家的學生而毫不自慚。例如康雀洛夫斯基與法里克的初期作品，特別是法里克所描寫的克里米亞風景畫，完全是傾倒于凡高霍（註二）的作業。康雀洛夫斯基，勃爾抑克，瑪希哥夫等過後幾乎又全為賽尙奴（註二）的影響所支配，因此紅方塊王子派又有賽尙奴派之稱。

這些畫家，對於法國美術祇是一群盲目的崇拜者，並且是肯定主張「為藝術而

註一 VAN·GOGH (1853—1890) 荷蘭人，少年時，跟隨叔父到巴黎，當過繪畫商店小職員，傳教助手，書店職員。二十五歲之後，才發見他的藝術素質，繪風獨特，色彩強烈，被目為後期印象派的首領之一。

註二 CEZANNE (1839—1906) 法國後期印象派的首領。

藝術」乃是「繪畫的權利」的唯一流派。

這一派系中的作家，到革命成功之後，也有幾個向現實主義的新方向發展，活躍于蘇聯的藝壇，像康崔洛夫斯基便是一例。

（二）革命後的美術界

「未來派與立體派的專政時代」 革命勝利之後，蘇聯的美術界分成左右兩派，形成對峙的局面。革命勝利後初期的國民心理上，對於一切事物都好尚新異，因此左派美術家之一時大受歡迎是很自然的事。其中特別是未來派和立體派達到了他們的全盛時代。

這一群藝術家，單以美術的革命者為理由，獲取了政府的保護。革命成功後的一二年間，蘇聯美術界便成了以達特林和秀特佩格為中心的未來派的獨裁時期。美術學院，博物館，展覽會以及一切有關美術活動的經費，全都操握在他們手中。

當時，政府對於他們定購了無數的彫像，委托書的分發，幾乎遍及到每個青年塑像家。一九一八年又爲了裝飾新舊兩都，對這批美術家集團，又撥付一筆巨款。

和這件事同時進行的還有各美術館陳列品的補充。總之革命初期的一切美術事業，無一不是被左派美術家們所分任獨佔了的。

但是左派美術家對於革命的效勞祇是消極的協助而已。內戰時期，左派美術家曾經盡力摧毀過陳舊的美術式樣。革命成功後不久，積極建設新藝術的時代來了，社會主義新文化建設階段對於美術界的要求：是製作對工農大眾有其政治和教育意義的，富于現實性的作品。這群美術家對這新任務顯然都無能為力。

一九一九年四月，卡梅涅夫對於這批美術家在莫斯科作了一次批評道：

「……丑角已經太多了，工農的蘇維埃政府今後對未來派，立體派，意象派等所給予的補助費必須停止。這些丑角不是無產階級的藝術家，他們的藝術不是我們的東西，那些都是資產階級的魔術，是資產階級頹廢生活的產物。我們所需要的是工農大眾所理解的真正無產階級的藝術，我們必須創造出這樣的藝術來。祇有為無產階級所了解的，為無產階級興味所寄的藝術傾向才有向政府請求補助的權利。未來派，立體派以及其他一切藝術上的現代主義，全不是我們所要求的東西，所以這

等藝術，祇有把他當作毫無用處的絆腳石，把它踢開。……」

失掉了政治依據的左派藝術，不適宜于表現蘇聯工農大眾的生活已很顯然，甚至連他們自己對於自己的藝術也感到不安。一方面反對過去崇拜自然的美術，一方面高唱形式主義藝術論的這些左派美術家，祇滿足于自己所創造的特殊形式，忽視了人民的一般要求，這個時候就到末路窮途了。

「右派美術家的抬頭」 未來派與立體派的專制時代傾刻之間便告消失，政府對於他們的補助金也取消了。一九一八年政府向他們定製的無數胸像和紀念像的模型，在風雨侵蝕中逐漸消失了姿容，祇有二三個用堅實材料所鑄造的紀念像，作為那個時代的唯一遺物存留下來。

這個時期內，祇有宣傳畫和廣告畫最受歡迎，此外還有一些投機的畫匠也能迎合。美術界經過這一次轉變，右派的美術家替代了左派博得一時勝利。但是他們的活動也使人民大失所望。

「產業主義的運動」 美術上的左右兩派同歸失敗之後，在左派的內部出現了

一個所謂產業主義的集團。這時舊時代的裝飾藝術和工藝美術已被斥為資產階級的渣餘了，于是要求足以適應新時代需要的實用美術（註一）本是自然的趨勢。而產業派就在機械文明的旗幟之下企圖把純粹美術（註二）從此否定，開始從事工藝上的，以家常實用為目的的產業美術運動。

產業主義者首先熱心尋求美術與社會主義建設的結合點來迎接革命。他們從批評資產階級美術的根本概念出發，提出美術的勞動方式來替代美術上的式樣問題。即是說無產階級的藝術理想——藝術的製作勞動，非要和現代集體建設的產業提携不可。如此說來，產業美術問題之發生，乃是無產階級革命的自然結果了。不過這個問題的討論，對於左派美術家也好，右派美術家也好，都隔開着一個很遠的距離。

所謂產業美術的問題，既不是形式之爭，也不是流派之爭，而是和現代美術的一切手法毫不相干的新的作製方式問題。從這個見地出發看來，是用集體勞動的產業美術之名，對於左右兩派甚至于凡是用個人的製作方式的一切美術家，都貼出了