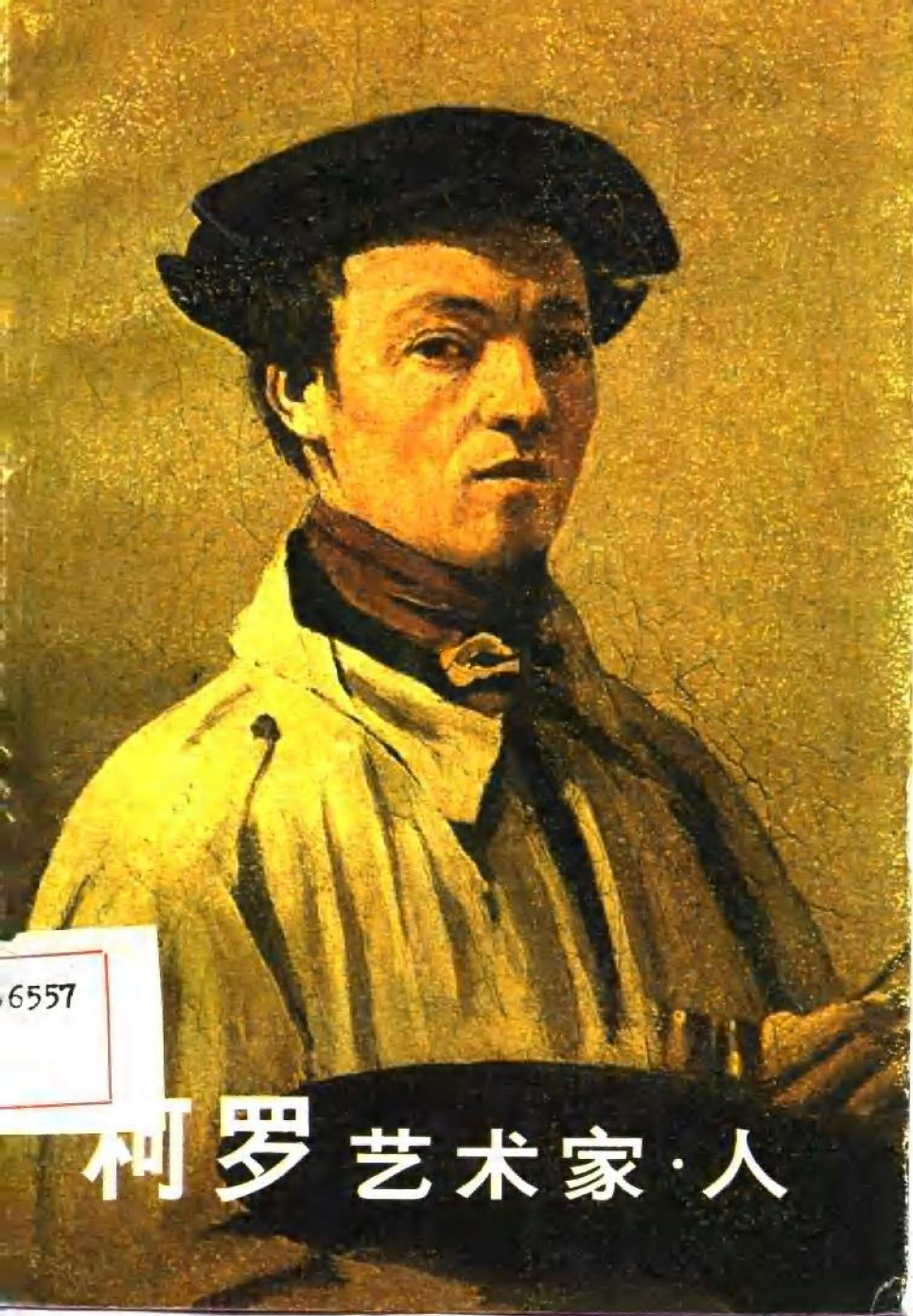




柯罗艺术家·人

柯罗——艺术家·人

〔苏〕盖多凯维契编 张荣生译

人民美术出版社出版

责任编辑：平野 装帧设计：吴依才

人民美术出版社印刷厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

一九八三年十月第一版第一次印刷

编号：8027·8245 定价：1.20元

出版说明

柯罗是十九世纪法国大画家，写实主义风景画的卓越匠师。

本书包括有关柯罗的史料和别人对他的回忆，原来都是法文；全书的编者是苏联美术史家盖杜凯维奇，前言与注释是他编写的。本书译自1963年出版的俄文本。

此书名为《柯罗·艺术家·人》，意思是他不仅是伟大的艺术家，而且是一个品德高尚的人。他敬事父母，助人为乐，尊重别的艺术家，而自己则十分谦虚；他以低价卖画，把钱救济贫困的艺术家与穷人；虽然他不问政治，但巴黎公社艺术委员会还选他为名誉主席，不是没有原因的。

人民美术出版社编辑室

目 录

前言.....	(1)
柯罗生平.....	(15)
画论.....	(79)
书简.....	(96)
同时代人的回忆.....	(115)
同时代人对柯罗的评价.....	(147)
注释.....	(201)
图版.....	(1-51)

前 言

大自然先于一切。

——柯罗

1871年，一位手迹爱好者，请当时已年高望重的柯罗题词谈谈自己的生平。柯罗复信说：“为了满足你的愿望，现把我的简历书寄给你。十八岁以前，我在鲁昂中学读书。毕业后，在一家商号干了八年。不久，画起风景画来，米萨龙①是我的第一个老师。他逝世以后，我又转到维克多·贝尔丹②的画室学画。往后就是我单枪匹马，一个人和大自然打交道了。这就是我的一生。”

这段记叙非常简洁地概括了柯罗的一生。

柯罗经历了漫长的绘画生涯。他从十九世纪二十年代初，即大卫正在创作其最后几幅油画时，开始挥毫作画，到1874年尚把自己的作品寄给首届印象派的画展。他是大卫、席里柯、德拉克罗瓦、米莱、库尔贝、爱德华·马奈、克洛德·莫奈等艺术家的同代人。提起这些艺术家的名字，我们便会联想到十九世纪艺术中的主要流派——古典主义、浪漫主义、写实主义和印象主义。柯罗没有创立画派，然而他在十九世纪法国主要艺术成就——写实主义风景画的历史中，占有很重要的地位。他的画是情景交融的。

一提起柯罗的名字，我们就会想象出法国是这样一个国家

家：在那里，没有“荒无人迹”的旷野，在那里，山脉、森林、盆地乃是同海岸和谐地结合在一起的。他常以细腻的银白色调来描绘这个气候潮湿、海风和煦的国度。

当柯罗得到从事绘画机会时，年已二十六岁。时值十九世纪二十年代。这时正是文学艺术中因循守旧的古典主义模仿者的斗争日趋尖锐的时候。浪漫主义者开始起来同皇家学院派作斗争，表现出民主大众的反对立场。他们反对学院规定的只能从神话和古代历史中取材的历史风俗画。

席里柯和德拉克罗瓦创作的反映当代问题或现实生活题材的油画，受到了官方的抨击。

当时在风景画方面斗争还没有这样尖锐。因为只有一个画派，即学院派。1800年出版的皮尔·安里·瓦朗西恩（170—1818）的论著③，确立了历史风景画体裁，以及新古典主义④的创作方法和审美标准。根据瓦朗西恩的理论，从大自然取材必须选择最宏伟壮观的东西，而气候温和并拥有许多名胜古迹的意大利风光就是一个典范。在意大利，风景画家可以画写生习作，但只是为了便于拿回画室去进行加工修饰。在一个读过荷马和奥维得诗篇而富于想象的艺术家的笔下，风景应当是对某种古雅画面的陪衬。素描在风景画中起主要作用，而且必须精细，设色则应遵循成法。政府支持瓦朗西恩画派，并于1817年颁布了古典主义风景画奖金。奖金获得者可以成为意大利学院享受奖学金的学生。

1822年，柯罗到米萨龙的画室学画。米萨龙是历史风景画大罗马奖金的第一名获得者，他当时刚从罗马回来。他的谈话激起了柯罗对罗马的向往。当时罗马吸引着各国风景画家。不久米萨龙逝世，柯罗随即转向维克多·贝尔丹学画，维克多·贝尔丹当时是学院院长，并领导着新古典主义画派。

柯罗在学院派画室里呆了两年多时间，但是据他本人说，没有一点收获。自然界成了柯罗的学校。

从1825年起，柯罗去意大利住了三年^⑤。与他一同前往罗马的旅伴，是两个年轻的学院学生：爱德华·贝尔丹(1797—1871)和卡列尔·阿利尼(1798—1871)。他们的优秀习作继承了普桑的古典主义风景画传统。柯罗这次去意大利，原想给沙龙画一些历史风景画，可是由于被清新秀丽的自然景色所陶醉，而画了许多生气盎然的小幅写生习作。他不是成天在罗马竞技场或圣安琪儿城堡前逗留，就是到罗马郊区作画，每次都要带回一批习作。这些作品，画技之巧，构图之新，常常使他的同伴感到惊讶。历历在目的山容树貌，陪衬着明朗的意大利天空，使柯罗学会了掌握空间关系。在他的风景画中，没有传统的前景和中景的层次罗列，而是一下子展现出广阔的地平线，抑或阳光灿烂的罗马城市建筑和这座古城的名胜古迹。他那笔触饱满、色调明快的画幅，可使“职业画家”自叹勿如。只有阿利尼觉察出柯罗是一个真正的艺术家，并嘱咐他的同行多多向柯罗请教。

柯罗非常赞赏自己的意大利习作。其中包括这几幅真正的杰作：《罗马竞技场风景》、《罗马集议场》、《圣安琪儿城堡》、《南尼大桥》和《威尼斯大运河和圣玛丽亚·萨留特教堂风景》(1834年)。最后这幅画，画面不大，取景简朴，与常见的威尼斯雄伟的圣马可广场、大运河等风景画迥然不同。晴朗的早晨，苏醒的城市，沐浴着艳阳的光辉。白色的教堂圆顶，烘托出一望无际的碧空。人体和建筑物仿佛处在充满空气和阳光的广宇之中。

柯罗于1825—1834年间画的习作，其手法之新异，笔调之流畅，胜过所有同时代人的作品。

然而，柯罗在意大利并不仅仅迷恋于自然景色。他对意大利人民也很关注，并在画室内外作了许多人物油画和素描。其中有衣衫褴褛的乞丐，有小孩，有身着民族服装的少女，还有许多男女职业模特。

1834年，柯罗第二次旅行意大利归来。如果把他在1825年第一次去意大利旅行前画的自画像同1835年的自画像作一比较，不难看出这位大师取得的进步。第一幅肖像，画他自己坐在画架前。倾斜的画架显示出大胆的构思。虽然人体的空间位置不尽妥贴，素描尚欠准确，然而色彩却娓娓动人。淡黄褐色和黑色的服饰，用红白二色衬托，与深暗的背景十分谐调。它再现了一个天才而诚恳的学生，他将在意大利勤奋工作几年之后，成为一个成熟的大师。在1835年的自画像中，柯罗身穿白色工作服，颈系红色围巾，头戴黑色软帽，手持调色板，面对镜子，聚精会神地望着自己的像。卓绝的构图有如文艺复兴时期的半身画像。精确的素描，色彩协调一致的橄榄灰和白色调子，使这幅肖像画带有一种古典主义的风貌。这时柯罗已经不是初学绘画的人了，而是一个干练的大师，一个充分理解自己崇高天职的人了。

1872年，乌菲齐美术馆请求柯罗把这幅肖像画寄给它的有名画廊。柯罗没有马上应允，因为这是他最后一幅，同时又是很早的一幅自画像。直到逝世前几天，他才决定把这幅画寄往佛罗伦萨，以后在此收藏至今。

*

*

*

法国七月革命以后的现实，简直是对1789年和1830年革命诺言的讽刺。反动势力猖獗。进步刊物纷纷被封闭。沙龙评审委员会思想右倾。青年对教育思想遭到胜利了的资产阶

级的践踏而感到失望。在文学艺术领域，写实主义方法在同学院派的激烈斗争中取得主导地位，迫使当时已丧失革命热情的浪漫主义退居次要地位。历史风俗画因丧失远大社会理想而日趋衰落。风景画博得声誉而成为主要体裁。青年画家们纷纷到让·雅克·卢梭“发掘”出来的富有诗情画意的大自然中寻找灵感。继卢梭之后，浪漫主义诗人纷纷赞美法兰西，华兹华斯和济慈热情颂扬古代英国朴实的乡村和磨坊。1824年，以康斯太勃为首的八名英国艺术家在巴黎展出了一批手法新颖流畅，充满爱祖国感情的油画。渴望成为“本国艺术家”⑥，继承民族绘画传统的“巴比松画派”⑦的大师们，也走上了这条道路。他们歌颂法国的自然风光，以之与学院派风景画的“理想大自然”相对抗，并由此而提出了整个民族艺术的发展问题。

学院认为，巴比松画家的情节质朴、不拘成法的风景画，有一种民主主义倾向，因而堵塞了他们参加官方展览会的途径。

柯罗常常被人认为是巴比松画家，其实不然。柯罗虽然同杜普列、狄亚兹、杜比尼等巴比松画家有交往，但他在艺术上有着自己的道路，并不属于这个画派。当巴比松画派的首领和理论家泰奥多·罗梭从1831年起开始在沙龙展出他在法国各地和枫丹白露创作的油画时，谁也料想不到，柯罗在“风景肖像”体裁的外光画方面已经有了十年创作经验。

这些作品都是他的写生习作。众所周知，柯罗去意大利旅行以前画的习作约有四十来幅。其中最早的一幅是鲁昂附近的《布阿·基约门》(1822年)，虽然画得平淡无奇（因为这些习作的主要任务是尽量准确地表达艺术家看到的一切），但是表现手法非常大胆。这段时间他在枫丹白露森林里画的习作

特别多。

至1835年，柯罗几乎走遍整个法国，并画了许多油画，现已公认为杰作。其中有《鲁昂风景》，《古老的贡夫列尔渔港》，《夏特勒大教堂》（1830年），《塞纳河畔奥菲尔河岸街》（1833年），《特鲁维尔的渔船》（1835年），以及阿维尼翁风景组画等。

在这些作品中，柯罗不仅领先一步提出了巴比松画派的纲领，而且出色地实现了这个纲领，从而成为一个地地道道的本国艺术家。他再现了法国各地的自然景色、别有风味的城市风光和雄伟的古代教堂。这些作品与他在枫丹白露画的第一批习作相比，不同之处在于已经舍弃了褐色调子。画面之明快，使人感到完全是现代作品，相形之下，巴比松画派的油画则显得黯然失色，使人感到他们还在追随十七世纪荷兰人的技巧。莫克列尔在一篇评论柯罗的文章中谈到这一点：“……他以黑、白、灰及其明暗的无穷变幻来描绘自然景色的每一幅作品，无不使人感到生气盎然，而使他的同时代的笔墨大为逊色。”⑧

虽然柯罗画外光写生的写实主义方法和对祖国大自然的热爱，与巴松画派颇为相似，但他的绘画主张与他们迥然不同。他在写生本上写道：“寓真实于我们观察大自然时所得到的最初印象之中，就是艺术美之所在。”基于这种美学观点，柯罗到了五十年代终于形成了自己的独特风格。其独到之处在于他的绘画饱含着个人的感情。富有诗意的灵感帮助他深入大自然的堂奥，表达出它的千姿百态，这也是他的作品不同于同时代人的画作的又一特点。特别是与柯罗的《拉罗舍尔港口》（1851年）、《井边打水的布列塔尼女人》（1851年）、《芒特大教堂》（1857年）以及作于六十年代末至七十年代初、现藏莫斯

科美术馆的《别尔丰城堡》、《阵风》、《运草车》、《阿让特依钟楼》、《傍晚》、《加来海峡风暴》等油画相比，同时代人的作品大都非常呆板。与意大利习作相比，这些油画技法焕然一新：色块完全消失，笔触轻盈透明。景物轮廓柔和，银灰色调富于色度变化，同一色彩明暗过渡细腻，从而巧妙地表达出了雨过天晴、寒风中飘动的浮云和白茫茫晨雾缭绕的阿让特依钟楼。

柯罗这种技巧的奥秘在于，他有感受和表达色价*的非凡才能，这种才能堪与音乐家的耳力媲美。如果没有色价感，那是当不了大画家的。柯罗“闻”色价如闻谐音，并能同时看见它。这就是他的艺术基础，他的才华。正因为有这种才华，才使柯罗成为他的祖国的心脏——伊尔德弗朗斯⑨的晨曦和晚霞、薄雾和阴霾的歌手。

*

*

*

与同时代的风景画家不同，柯罗具有广阔的视野和人文主义精神。与他同时代的风景画家有时却蓄意把大自然同人和社对立起来。

从十九世纪中叶起，风景画开始在欧洲绘画中占主要地位。在巴比松画派的风景画找不见人影，印象派画家的笔下几乎也没有人物。柯罗却喜爱人，他之所以成为伟大的艺术家，就在于他不把自己仅仅局限在自然界这个圈子里。尽管柯罗一生只敢在沙龙展出两幅人物画，即1840年的《修道士》和1869年的《看书的女人》，但是他在四十年代初对一个朋友说过：“我一年至少画二十个人物。”柯罗是一个肖像画家

* 见注释68——译注

和人物画家，这一点是在他逝世以后才“发现”的。据画册《人物画家柯罗》^⑩的编辑伯恩海姆·德维莱尔统计，柯罗作有人物画三百二十三幅（其中有一些水粉画），肖像画约六十五幅。《戴高帽子的男孩》（1823年）是柯罗最早期的油画中最引人注目的一幅。他在这幅画里刻画出了一个悲惨凄凉的行乞儿童。早在库尔贝以前，柯罗就与人民大众的生活如此息息相关，因此可以认为他是一个“内容革新家”，正如他的技巧使他成为“形式革新家”一样。

柯罗从不企求得到官方的订画，也没有画过上流社会的肖像画。在1825至1850年间，他创作了一系列亲友肖像画，其中有这样一些瑰宝：小外甥女奥克塔维娅和布兰丝·辛涅贡的画像，她们的父亲洛朗·辛涅贡的画像，1835年的自画像，秀丽的儿童肖像（如罗贝尔的儿子的画像），精美的少女侧身素描《我的阿加尔》，等等。在这些作品中，柯罗一方面继承了大卫——安格尔画派的古典主义肖像画传统，另一方面仿效了法国文艺复兴时代肖像画大师们的技法。德加的早期肖像画，雷诺阿的儿童画，马奈的许多油画，都受过柯罗的影响。

六十年代，柯罗继续画了许多人物，但多是别具一格的抒情肖像。在这些作品中，他所注意的与其说是模特的性格，倒不如说是模特的表情。《看书的牧女》（1855—1860年）、《躺着的女神》（1855—1858年）以及再早一些的《割禾女人》（1838年），都是富有抒情格调的作品。他的模特都是普通老百姓。他善于从这些普通人身上发现诗意，并使他们的内心世界服从于风景画的韵味和情调。

*

*

*

柯罗的一生以朴实和勤劳而著称，他一生的座右铭是“刚

直不阿”，这就帮助他忍受了四十年不得志的困苦。

从1827年起，柯罗从来没有给沙龙漏寄过作品。他希望自己扬名，即便是为了向亲友证明画家的职业并不是单纯的消遣，他也觉得没有名声不行。但是学院对柯罗不加赏识，似乎也不加责备，而把他的作品挂在展览会最阴暗的角落里。只是到了官方以为有利可图的时候，他们才让柯罗获得奖赏。于是，1833年学院由于在同巴比松画派的斗争中孤立无援，授予柯罗一枚二级奖章，以示柯罗属于自己营垒；以后又一反1848年革命前的常态，赐给他一枚三级荣誉勋章，企图把柯罗拉到自己方面来。但是他始终保持独立自主态度。柯罗之所以不受官方欢迎，乃是因为他与新古典主义画派有分歧。这些分歧还在向贝尔丹学画时和在早期的意大利习作中已经露头，以后在他的“历史”人物风景画中显得更加明朗。

在贝尔丹及其画派的沙龙风景画中，“历史”题材占主要地位。大自然仅仅充当人物的背景。风景是用虚构的或因袭名画家的某些成分（如瀑布、树林、山岳、城堡等）拼凑起来的，好象是组配成的舞台布景。

在柯罗的《荷马与牧童》（1845年）这幅历史风景画中，诚然人物周围的景色好象鲁昂近郊的景致，远处还勾勒有意大利城堡的轮廓，然而就是这样一种构想的风景画也使人感到逼真，而不觉虚构。象古希腊罗马低浮雕那样优美的男童群像和荷马的形象，与景物非常谐调。柯罗向来不让自己构想的风景画同大自然发生矛盾。即便是在新古典主义范围内作画，他也要反其道而行之，掺进它从来没有的东西：自然景物的真实感和诗意。这一点柯罗心里明白，他说：“我是不会使他们中意的，因为我过于诚实。”

*

*

*

六十至七十年代，柯罗经常到法国各地旅行，继续画了许多瑰丽的习作，并在此基础上创作了大量的变体画。在这些作品中，抒情味胜于对景物的直接观察。他的绘画越来越富有表现力，想象和回忆支配着他的作品。莫特丰登、芒特、维德阿弗勒风景组画，意大利回忆组画，受到了广泛的欢迎。在这些风景画的创作中，柯罗既利用了他的意大利习作，也利用了他的法国习作。在这些挽歌体作品中，柯罗成功地把现实和想象有机地结合在一起，这种结合，按照歌德的说法，就是诗的本质。

快到七十岁时，柯罗终于得到了姗姗来迟的荣誉和金钱。由于屡遭压抑的痛苦之深，使他迁就了阿谀奉承者对他在沙龙展出的油画的吹捧。这时他的油画博得了广泛的声誉，致使柯罗拚命复制他的《傍晚》、《回忆》以及表现女神之舞和田园生活（取材于戏剧、音乐和诗歌）的作品。这些复制品成了固定的模式，因而引起了大量的仿制品和赝造品。

柯罗不仅允许仿制他的作品，而且经常修饰不成功的习作，甚至在别人的作品上签名，以使贫困的同道能把他们的作品推销出去。许多人便利用他的好心来营私舞弊，有些画家则专门伪造柯罗的作品来销往国外。有一个叫茹松的人，收藏了二千四百一十四幅伪造的柯罗作品（油画、素描、石版画）。因此波士顿柯罗画展目录前言的作者写道：“柯罗作画二千，而美国竟藏有三千，这是不足为怪的事情。”^①

柯罗敏感地意识到创作衰竭的必然性。到了晚年，他对自己早期作品的赞赏，远远超过晚期负有声誉的风景画，并痛苦地说，订画的人早来二十年就好了，因为那时他可以按期完成任何订画。然而，他在晚年也创作出了一些笔触新异而沁人心脾的油画。由于这些油画不是给沙龙画的，所以到

他死后才象他所有优秀作品那样闻名于世。其中有几幅手法凝炼的肖像画，现在颇负盛名。那幅头戴叶冠的女模特的肖像画，因观众把叶影当作珍珠而题为《戴珍珠的女郎》。这幅肖像画的构图与《莫娜丽莎》肖似，而内容却迥然不同：普通少女的形象犹如纯朴和诗意的化身。在给艺术家杜比尼的——身着华丽希腊服饰的女儿——埃玛画的那幅秀丽的肖像中，柯罗刻画出了一个文静可爱而富有生气的女孩^②。《碧衣太太》和《拉大提琴的修道士》（1874年，这是柯罗的最后两幅作品）充满了忧心忡忡和心事重重的表情。

有一些分几次画成的写生风景，在柯罗的创作中占有特殊的地位。从表现技巧看，这些作品乃是他五十年创作活动的总结。其中有《加来海峡风暴》（七十年代），《杜埃市政厅》（1871年），《桑斯大教堂内景》（1874年）。

* * *

柯罗的色价画*，比印象派的发现领先一步，但与他们不同的是，柯罗从不轻视构图和素描。他的风景画，气氛浓郁，形、体、层次分明而严谨。他不追求表现瞬间的光线效果。他的头脑稳重沉着：总是认真思考和深刻体验所选择的主题。

尽管柯罗的色价画是以另一种技法为基础，但是从他对于加莱海湾湿润的寒风、古老的杜埃市政厅周围的晴空和桑斯大教堂昏暗的拱顶的表达来看，他对气氛、白昼、情绪的渲染，几乎与印象派的画法一样。

* 着重色价表现的绘画。——译注

柯罗由于埋头于艺术而很少过问政治，以致同时代人认为他是“上个世纪的人”。他认为，艺术家的天职是崇敬大自然，人的天职是无私地援助他人。对艺术的无限热爱和自信，帮助这位革新家在漫长的岁月中熬住了亲友对他的才能的轻视和怀疑。当第一个主顾登门的时候，柯罗已经五十岁了。

怀才不遇在资本主义社会是司空见惯的事情，这个社会总是鼓励一些最落后、最平庸的东西。柯罗的画友杜米埃死于贫困，米莱穷了一辈子，而席罗姆^⑩之类的平庸画家却受用不尽。

当柯罗有了荣誉和金钱的时候，他总是一个劲地关心别人。他热情地帮助过自己的朋友杜米埃，关照过米莱的遗孀，资助过孤儿院。1870年，他把卖画的收入全部捐献给了受围困的巴黎难民。

柯罗性情开朗，心地善良，宽于待人，严于律己，谦恭朴实，真正是一个高尚的人。艺术家杜普列对他有一句评语：“做一个象柯罗那样的画家难，至于做一个象他那样的人，则是不可能的。”^⑪

由于谦逊，不追求功名，不为自己的亲友所理解，柯罗把自己叫做“云雀”，而把德拉克罗瓦叫做“鹰”，并认为泰奥多·罗梭是风景画革命家，可是实际上恰恰是他自己超过了所有同时代人。德拉克罗瓦意识到这一点；而把柯罗称作“当代风景画之父”。

*

*

*

这本关于柯罗生平和创作的文集，系根据罗波^⑫和莫罗-涅拉顿^⑬的巨著《柯罗及其创作史料》编纂而成。西方关于柯罗的大量文献，均以这本巨著为蓝本。

罗波是柯罗的莫逆之交。他从1872年起决定收集柯罗的全部作品，开始拍摄和临摹这位艺术家的画室、博物馆和私人收藏的所有油画、习作和素描。柯罗本人为他完成这项任务提供了力所能及的便利。与此同时，罗波开始记录柯罗的一切谈话，收集他的书信，并对他晚年的生活写了详尽的日记。这些材料于1905年由莫罗一涅拉顿编纂成画集(共四册)发表。

画集开头载有柯罗的详细传记，系根据阿·罗波收集的资料整理成的。画集收罗了二千四百六十幅油画、一百幅版画和七百六十一幅素描(包括速写)，全部按年月顺序编排，并附有照片和插图。画集最后并附有1905年以前评论柯罗的所有文章的索引。

罗波和莫罗一涅拉顿编纂的这本画集，现已成为罕见的珍品。而比较易得的是1905年由莫罗一涅拉顿再版的柯罗传记(再版时并增补了柯罗的书信)，以及1914年由涅拉顿出版的这个传记的缩写本^⑦。

后来出现的评介柯罗的许多专著基本上是转抄罗波的东西，例外的只有一些，其中有：1948年肖列尔和迪特尔为罗波编纂的画集而出版的《柯罗画作重要补遗》^⑧(该书收集了许多连罗波也不知道的柯罗的作品)，福斯卡的著述^⑨(本书饶有趣味地分析了柯罗的创作)，《新时代艺术家》文集中文杜里的精辟论文^⑩。特别引人注目的是巴仁的插图丰富的专著^⑪，该书同时也是一本经过修订和增补的精美的柯罗画集。其中有一章专门分析了不可信的和伪造的柯罗作品，这是一篇重要的学术论文，它把罗波开始的工作向前推进了一步。在巴仁的这部专著里，首次发表了许多引人入胜的材料，其中包括罗波关于柯罗画技的评论。我们在编纂这本文集时