

115209

基本館藏

苏里科夫的創作方法

Н·Г·馬士科烏柴夫等著



上海人民美術出版社

內 容 提 要

苏里科夫系俄罗斯偉大的历史画大师，他的作品在俄罗斯繪画史上佔有极光輝的地位。本書的三篇文章对苏里科夫的創作方法的特征以及他的一些代表作品作了細致的分析，可供美术界研究苏里科夫的参攷。

目 錄

蘇里科夫的創作方法	1
論蘇里科夫的歷史畫構圖	
——繆希柯夫在貝列佐夫鎮	21
[女貴族莫洛卓娃] 的思想和形象	43

17/04

附 圖

韋希柯夫在貝列佐夫鎮
韋希柯夫的草圖 1882年
韋希柯夫在貝列佐夫鎮 草圖之一
女貴族莫洛卓娃
女貴族莫洛卓娃 草圖之一
女貴族莫洛卓娃 草圖之二
女貴族莫洛卓娃 草圖之三
女貴族莫洛卓娃 草圖之四
蘇里科夫肖像(封面) 列賓

蘇里科夫的創作方法

日·П·馬士科烏柴夫著

我根本不安圖在自己的報告中詳盡無遺地闡述這個題目。同時，我也有意不涉及到一系列很重要的，而且與繪畫藝術有着密切關係的問題，例如像蘇里科夫的色調問題，和技術上的方法問題，雖然這無疑地也很有意思，並且可能是專門研究的對象。

我試圖按照我預先準備好了的方案次序，談談在蘇里科夫所有作品之間所顯示的內在聯繫，指出這種聯繫是便於理解其藝術的內容和幫助揭示其創作方法上本質的、偉大的畫家在發展過程中的內在規律性。

大家知道，差不多蘇里科夫的所有作品，都是密切聯系着的；即使不與傳記一字的狹隘意義相聯系，也與其個人印象的領域相聯系，關於這一點，畫家本人就曾堅持、率直而公開地講過。這

種個人的基礎，使他所有的、實際上是史詩的畫含有吸引人的抒情色彩。由於蘇里科夫所創造的形象，是具有抒情性的，所以它們以極大的熱力吸引着觀衆對於畫家所描繪的人物的精神狀態的注意。

可是，當蘇里科夫尚未找到自己的題材範圍以前，當他那抒情的本質尚未與俄羅斯歷史的自發力融合起來以前，他的創作多半是帶有構圖和練習色彩的性質的。在這種練習中，他的天才祇是偶爾突破學院派繪畫的規格而已。

值得注意的是，當蘇里科夫還在學院裏的時候，就非常專心致力於構圖了。關於這一點，他在寫給親屬的信上曾不止一次地提到過。他寫道，學院裏稱他爲構圖家。他給自己規定若干構圖的任務並設法完成它們。他考慮着構圖，在現實生活中觀察羣體的構成，並特別注意其偶然的變化。我記得，這就是列賓所講過的那個方法，也就像克拉斯柯依（КРАМСКОЙ）的方法。這種方法與布魯尼（Бруни）所主張的，什麼把人物從草稿上剪下來，然後移到另一張紙上，從他們的配置中求得聯系和協調的方法是對立的。布魯尼的方法完全可以說是形式主義的，因爲他祇是從外形出發，不估計到題材的內容。在蘇里科夫早期的那些作品中，只有〔薩馬里亞人的慈悲〕一畫，是直接遵循學院派的構圖方法而繪製的，那就是由被安置在毫無意義的空間裏的人形所構成的三角形。

蘇里科夫的第一幅羣像構圖〔瓦塔薩爾^①的宴會〕，除了它的複雜性外，最有意思的是展開在大廳裏的一個場面。蘇里科夫

① 瓦塔薩爾，巴比倫國王——譯者。

的老師契斯嘉柯夫（И. П. Чистяков）曾有過一幅佈局相似的構圖，那就是他的畢業作品〔蘇菲雅·維脫甫朵夫娜在大公瓦西里第二^①的婚禮上，從瓦西里·柯索伊身上扯下昔日屬於狄米特里·頓斯柯伊^②的腰帶〕。這幅畫是契斯嘉柯夫在一八六一年畫的，他曾因此獲得了大型金質獎章，並被派遣出國。一八六一年，爲了使人們能更仔細地欣賞它，所以被長期展覽在學院的陳列館裏。一八六二年這幅畫被製成銅版，登載在〔北極光〕上，因而蘇里科夫還在進學院之前就已看到過它了。

毫無疑問，這幅畫的一般的構圖情況（俄羅斯歷史題材、內景、羣衆場面、宴會、分隔開來的事件、構圖中心的婦女形象）直接影響了蘇里科夫。

一八七四年，蘇里科夫畫了一幅〔大公法庭〕。在蘇里科夫的創作發展中，這幅畫的意義是很渺小的。但值得注意的是，它是畫家從俄羅斯歷史中吸取題材的第一幅畫。在這方面，蘇里科夫的第一步尚未獲得穩固。這裏所描寫的是一個缺少事件意義的歷史生活場面。時代是大公的、蒙古人之前的俄羅斯，事情發生在大公的宮廷，所發生的事情又缺少決定歷史進程的事件的意義。由此可見，這裏所畫的場面是歷史性的，但主題却是以日常生活的背景來處理的，所解決的也只是那些受審者的個人的命運。

大公坐在高台階上，台階的右邊是大公的家庭，在天龍寶蓋

① 瓦西里第二（一四一五——一四六二）一四二五年爲莫斯科大公，係莫斯科大公狄米特里·頓斯柯伊的孫子。

② 狄米特里·頓斯柯伊（一三五〇——一三八九）一三五九年爲莫斯科大公。

的深處，衛兵們的武器閃爍生光；左邊是一個神甫，可能是大主教；台階下面側身向着公爵的是希臘國籍的輔祭或司祭，他雙手捧着長紙捲，看來，他正在執行法庭書記官的職務，讀着起訴書。這幕生動的歷史細節很令人驚奇。

前景上是刑事被告和證人，民事原告和被告。顯然，所宣讀的都是些文縷縷的他們難於理解的詞句，這樣就表現出更為生動的特徵和接近真實的想像了。

我要指出這個題材和構圖的一些主要特點。事情是發生在斯拉夫文明的初期，日常生活和觀念正遭受着破壞。一個驕傲而不懂事的野蠻人站在畫的右面，一個女人像央求上帝和偶像一樣地跪着央求大公。古老的俄羅斯尚處於崇拜偶像的狀態中。

過了一個很短的時期，蘇里科夫在〔近衛兵〕一畫上，仍舊採取了兩個世界和審判的題材。從〔大公法庭〕過渡到〔近衛兵〕的那些構圖方法，是值得注意的。在人羣的分配上，建築方法起着決定性的作用。權勢的代表者們被突出於人民羣衆之上。右邊的一組，被處理在台階的背景上，左邊的一組則被描寫在靠在台階上的一扇倒塌了的木板門的背景上。左邊的一組差不多都坐着，而右邊的則都站着。在深處，在大門和樓閣之間的空隙中，可以看到拜占庭式的圓頂教堂。左邊的前景上，有一個大車的輪子。所有這些特徵，可以不費勁地在〔近衛兵〕的構圖中找到。

第二年，蘇里科夫畫了一幅題名為〔聖徒巴維爾向阿格利巴王●及其姊維羅尼卡講解教義〕的畫，因此獲得了一等金質獎章。

● 公元前六三——三，羅馬的大將及政治家——譯者。

這是一幅二公尺多長，將近一·五公尺寬的大幅油畫。畫裏對於聖徒巴維爾這個人的描寫很爲驚人。他的姿態，他的動作和他的面部，在他身上都成了真正的、心理上的構圖中心。在他的臉上，顯露出感悟的神情，他的整個形象，處處都顯出了偉大的品質。

這是蘇里科夫按照心理學構圖的原則所作成的第一幅畫。在這幅畫裏，有着構成體現主題的、自然的和唯一的畫面中心的、強有力的人的個性參與其中。在這裏，蘇里科夫的天才已接近於解決自己的一些根本問題了，但却尚未發現已經在〔大公法庭〕中接近表明的歷史範圍。

蘇里科夫被派遣出國的事未能實現。按照伏洛申的記錄來說，蘇里科夫打算在國外從事早在一八七四年就已完成了的第一張草圖的〔克利奧派特拉〕[●]的創作。

從這張草圖看來，可以想像得到，表現這個勝過一切和能蠱惑人們的意志的、有着光彩奪目的姿色的女王形象的企圖引誘着蘇里科夫。

蘇里科夫不是去巴黎和意大利，而是來到莫斯科。這個時候應該看作是他真正開始創作的時期。畫家自己也是這樣想：〔我一到莫斯科——就得救了〕。但這個幫助並不是一下子就來的。

蘇里科夫沒有被派遣出國，却擔負起基督救世主教堂所委託的繁重工作。這是四幅巨大的、描寫早期全基督教徒總會的油畫，

● 克利奧派特拉，紀元前六九——三〇年的埃及女王，她是一個絕世美人，當時羅馬一名將曾受其蠱惑而自殺——譯者。

每幅畫的大小有廿八平方阿爾申[●]。

還是在彼得堡的時候，畫家就開始繪草圖了。蘇里科夫之所以同意這項工作，可能是因為對描寫那些關於教會活動家的羣像的題材發生了興趣。在探尋他們的臉型時，他找到了幾個適當的希臘人。他說過：「救世主教堂的工作是困難的。我想把活生生的人畫到那上面去。我找到了希臘人。可是他們對我說，『如果您要那樣畫，我們是不同意的。』」噢，我只得照他們所要求的那樣畫了。因為我需要錢，以便能隨心所欲地畫我自己的東西。」

莫斯科使蘇里科夫從什麼東西裏解脫了出來呢？畫家在來到莫斯科之前所不能着手的「自己的」東西到底是什麼呢？

蘇里科夫準備畫「近衛兵」的意圖早在彼得堡的時候就醞釀成熟了。可是在畫家細心構成的第一張草圖上，日期却註明了是一八七八年。照時間看來，定製的繪畫，在那時已經完成了。畫家終於完全可以從壓在他身上的職責中解脫出來，轉向自己所渴望的工作中去，實現那些珍藏在心底的理想。

當他在去彼得堡時，曾參觀了莫斯科，並初次親臨紅場。那時，「近衛兵」的初步構思就在他的心頭閃過。依照畫家的話來說，莫斯科的古蹟，給他以能夠安置自己在西伯利亞所得到的印象的環境。

「當我來到紅場時，面前的一切就和西伯利亞的回憶聯系起來了。」畫家看到了那種不需要像「大公法庭」那樣杜撰的真實環境。這就是喚起他對西伯利亞回憶的第一個印象。並且它們還提示了近衛兵、近衛兵的妻子和母親的形象。被畫家的感情所激起

● 阿爾申，舊俄尺度單位，一阿爾申等於〇·七——公尺——譯者。

了的、取之不盡的形象的源泉，就這樣湧現出來了。就在這時，他得到了解救。從什麼地方解脫出來呢？從冷酷無情、學院派課題的抽象裏解脫了出來。所以那時畫家的才能和智慧終於同永遠活着的、然而沒有給自己找到出路的內在的形象世界結合起來了。

巨型的瓦西里極樂大教堂、刑場、克里姆林宮的宮牆和鐘樓構成空間，並組成人羣。〔大公法庭〕上的建築與這種真正存在的建築比較起來，似乎是依照作品而杜撰出來的輕飄的裝飾。在這點上，〔近衛兵〕沒有任何的杜撰。在〔近衛兵〕的建築環境中，有着一種確定的歷史正確性。人羣的分配，是根據那些建築物、那些輪廓和平面來佈置的。

〔近衛兵〕的最突出的一點，就是沒有單一的構圖中心。那怕是簡單地提一提這種情形，也是非常重要的。

幾組近衛兵佔據了這幅畫的整個前景。處理家屬的原則是以這種分組為基礎的。這完全是構圖分組的一種新原則。我不知道畫家中有哪幾個能像蘇里科夫一樣，在這幅畫中把它表現得如此有力和運用得如此徹底。

在這裏，畫家對西伯利亞的回憶與個人親身的印象聯繫起來了。大概蘇里科夫不但想起了那些被處死刑者的家屬，而且還想起了自己那個按照鄉村風俗俯伏在父親墳墓上慟哭着的母親哩。

所有這些生動的感覺，當然，還取決於一點，就是畫家本人那時已有了家室，因此對於具有如此豐富的想像力的他，是不難想像當時被處死刑的近衛兵，和感受其親人的無限悲慟的。

無怪乎前景中那個受驚的姑娘的特徵與畫家的女兒如此相像。畫家以如此生動和多種多樣的感情來表現親人們的悲慟，不

由不使你驚訝，怎麼剛滿卅歲的蘇里科夫，就已經能夠在他第一幅畫上獲得這樣的成就。

畫家在近衛兵性格的描寫上達到了特別驚人的力量。他們中間的每一個人都處於一個多少有些獨立的小組的中心，他無疑是和自己的小組聯系着的，而同時在精神狀態上，則又深深地與周圍相對立。在這裏，真正表現了莎士比亞式的悲劇人物的性格特徵，以及同樣明確的個性的差別。

巨大的、無限的悲慟，彷彿滲透了這幅畫的整個前景。在妻子、母親和兒女說來，悲慟是比理性和意志更厲害的。但是，就像屹立在波濤洶湧的海岸上的那座不可動搖的峭壁一樣，近衛兵的形象體現了意志、勇敢、倔強和不可摧毀的精神力量。他們打破了自己日常生活的環境，而現在，則站在這個環境的外面。

[近衛兵]就是建築在這樣牢固的基礎上的。如果這時以整個時間來注意那些為近衛兵個別小組構圖結構的原則所指出的要點，那麼，給個別小組所作的分析，就會得到無可估計的成果。

人的感情和感觸是風俗畫的主要財富。在蘇里科夫的畫中，它們構成了中心形象的基本部分。在這種日常生活之外的近衛兵的性格中，存在着他們英雄形象和不可戰勝性的主要源泉，以及他們在整個畫面上具有中心意義的原因。

大家知道，[近衛兵]後來被特別嘉柯夫(П. М. Третьяков)在巡迴展覽會上收買去了。所賣得的錢又重新使畫家能夠在自己喜愛的題材上進行創作，並且把他從委託工作的事務中解放出來。他開始轉向自己朝夕思慕的理想——[女貴族莫洛卓娃]的創作中去。但他在着手這幅畫之前，還決定畫一幅[緬希柯夫在

貝列佐夫鎮」。

〔我打算畫〔女貴族莫洛卓娃〕，是在〔緬希柯夫〕和〔近衛兵〕之前，但後來爲了休息的緣故，就開始先畫〔緬希柯夫〕了。〕顯然，他起初是想在人物不多的、不複雜的構圖上試試自己的力量，那樣，就可以描寫人物的全貌，而主要的是把那些歷史人物的性格和他們的內心感受明朗地表現出來。

〔公主克塞妮亞·果杜諾娃在未婚夫丹麥王子遺像前〕的草圖，就是在這個時期繪製的。草圖上標明了一八八一年的年份，那時〔近衛兵〕的工作已近尾聲，或者甚至已經結束。那種把〔近衛兵〕同蘇里科夫新的構思聯系起來的主題的繼承性是顯而易見的。當一個人整個浸沉在這種悲慟中，當他爲一種感情而活着，當一個人的思想和意志完全被壓倒了的時候，比在〔近衛兵〕中更強烈的、表現深重的個人悲慟的念頭抓住了蘇里科夫。他打算表現一個在無限憂愁中坐在自己未婚夫遺像前的年輕姑娘的形象。但是，從其生命力和抒情深度來看，這個題材並不具有蘇里科夫一向追求着的歷史景象。因此，當跨進這一悲劇性的主題的同時，他感覺到這個主題雖然是動人的，但克塞妮亞的形象總歸還是平凡的。因此當極有意義的、歷史形象的緬希柯夫的形象剛一產生，〔克塞妮亞〕的題材便被他放棄了。蘇里科夫全然放棄了對第一幅草圖的進一步的研究，而完全致力於〔緬希柯夫〕的創作。

或許在這裏談一談伴隨着蘇里科夫全部創作構思的寫生工作，是很合適的。他自己就曾說過，假如不用模特兒來作畫是不可想像的。但是，在他的創作過程中，藝術作品的構思總是產生在研究模特兒之前。正是在這種研究過程中，畫家的構思深入並

發展了。這兩個過程是互相貫通的。畫家富有熱情的創作構思迫切地要求體現。這種體現須經過兩個步驟：構思就表現在草圖中，同時，構思又推動畫家根據在某種程度上符合於內在形象的那些特徵來尋找模特兒，從發現一直到固定它。

假如把畫中的各個人物與爲他們所作的草圖比較起來，你對畫家的創作能力還不可能有多大的欽佩。每一張這樣的草圖，大部分都是以其自己的個性賦予人物的肖像。但是，例如在聶汝格洛甫斯基的肖像與緬希柯夫的形象之間，或是在舊教篤信者的肖像與狂熱的莫洛卓娃的形象之間，隔着一道多麼深遠的鴻溝。那個半瘋的宗教狂熱者的形象與畫家在現實中所發現的那些是何等地懸殊。當畫家在所有的這種材料中發現自己理想的那些特徵時，他真是高興極了。畫家所發現的活的模特兒，無論如何也不能充分地表現他這種理想，只有經常不斷地追求這種理想，才有助於畫家尋找他向來熱心搜索的模特兒。差不多可以說，在蘇里科夫的畫上，完全沒有被僱用的模特兒。

這就是爲什麼蘇里科夫的一切作品能以如此特有的生命力活着的原因。這就是爲什麼每一個人物都能如此有力地參與到整個畫的形象組成中去的原因。這就是爲什麼他們擁有如此巨大的力量的原因，彷彿畫家在他們每一個人物的面前提出了特殊的、適應其個性的任務，並且由這任務而引起了人物面貌的改變，從而激起人們精神力量的感動。

[緬希柯夫在貝列佐夫鎮]是怎樣的呢？它同樣也是描寫一個家庭。它在某種程度上也是一幕家庭悲劇，與蘇里科夫其他的畫所不同的是它不是發生在室外，而是發生在室內。

我想在這裏提醒大家注意蘇里科夫主要特點之一。他不但從來不重複自己的作品，不重複題材，而且他也從來不重複構圖。他的每一幅畫都具有自己所特有的構圖風格。

〔緬希柯夫在貝列佐夫鎮〕乃是描寫一個在流放中的家庭的情景。這是畫的基本部分。還得來談談畫中人物的共同性和家庭關係的充分明顯性。特別有趣的是畫家曾親自談過關於題材的起源。一八八一年夏天，畫家曾偕同家眷在農村裏住過。這個夏天是多雨的，雨不停地下着，任何地方都不能去。蘇里科夫時常苦惱地想着，誰像這樣地坐在〔貧苦的茅屋〕裏呢？但只有當他走過了紅場之後，才十分明確地想像出畫的題材和構圖。他清楚地看到了坐在冰冷的茅屋裏的緬希柯夫同他的家眷。

這樣一來，這幅畫便又加上了家庭的題材，可是這個題材就像在〔近衛兵〕前景裏一樣，表現了緬希柯夫的歷史形象。

在〔緬希柯夫〕以後，〔女貴族莫洛卓娃〕以其異常光輝生動的色調，構思的複雜性，豐富的和各種各樣的形象使人驚嘆不止。這幅畫需要畫家最低限度連續緊張地工作着五年。可以想見，當〔近衛兵〕的初次構思產生的時候，當他初次來到莫斯科紅場的時候，這幅畫的構思就已經在蘇里科夫身上萌芽了。

他開始非常認真地準備這項工作了。

〔緬希柯夫〕一畫所賣得的錢使他能夠開始國外的旅行。起初他在德累斯頓[●]，後來在巴黎，而後又到意大利。關於這次旅行，他曾兩次寫信給他的老師契斯嘉柯夫。這些信乃是畫家關於

● 德累斯頓，德國德累斯頓州之首府，為美術、工藝與音樂之大中心地——譯者。

國外印象的唯一記錄。第一封信中最有意思的一部分是蘇里科夫對於凡羅內塞[●]色彩特徵的評述。

還在那藏有凡羅內塞的「東方博士來拜」一畫的德累斯頓的時候，凡羅內塞就給蘇里科夫以深刻的印象。他看到了這幅畫以後，就再也不注意著名的德累斯頓畫廊內的其他作品了。當他在國外參觀什麼其他的博物館，特別是在盧佛爾的時候，他總首先尋找凡羅內塞的作品。

以後，他終於來到了蒐集着這位畫家的主要作品的威尼斯。他概括自己對凡羅內塞繪畫的觀察時說：「我總是喜愛凡羅內塞的黯澹的天然的天空色彩，他甚至沒有想到去畫遼闊的天空。但是我想，他要是走到街上去，就會看到整個自然界都在寒冷中瑟瑟發抖。」隨後他作出了自己的結論：「亞得里亞海的色調全部在他的畫上了。如果在這個海上沿着意大利的東岸走，我就會看到三種顯著的顏色：前面呈淡紫色，隨後是綠色地帶，再後則帶有青色。這種色調的鮮明性真是再好也沒有了。」

這就是蘇里科夫的發現。他發現凡羅內塞的色彩不是畫家空想出來的。他看到，凡羅內塞的色彩是與他曾經工作過、並且使他成為畫家的那個地方緊密聯系着的。周圍的大自然就是色彩構成的因素。

很奇怪，伊凡諾夫(А.А.Иванов)也曾表示過這樣的看法。當他也像蘇里科夫一樣初次觀光威尼斯時，就在自己的旅行雜記

● 凡羅內塞(Paolo Veronese 一五二八——一五八八)，意大利文藝復興時期威尼斯派畫家——譯者。

上寫過：「凡羅內塞、提香^①和丁托萊托^②都熱情地描繪着祖國大自然的色彩祕密。」這種看法正與蘇里科夫相同——繪畫的色調不是畫家自己杜撰出來的，而是畫家從實物的顏色，從周圍的大自然的顏色觀察出來的。

如果以這種觀點來看「女貴族莫洛卓娃」，就會非常明確地發現，從色彩的意義上看來，蘇里科夫在這幅畫上探索到了和獲得了些什麼。他首先力求理解俄羅斯冬天的色彩，理解俄羅斯民族大自然的色彩。在色彩方面，蘇里科夫是站在偉大的現實主義畫家的唯一的、可能的立場上的，並且，他所有後來的畫，都是根據這個原則創作出來的。

「莫洛卓娃」構圖的第二個很重要的特性，與「近衛兵」不同之處在於它具有統一的構圖中心。莫洛卓娃的體態與面部構成了它的中心。除了她以外，連一個能夠作為獨立的、能夠吸引注意力的形象都沒有。她是人們注意力的焦點。所以她的面部和體態一定要這樣安排，一定要具有這樣的重要性，以便能支持住千百道眼光所集中於她的壓力。在這裏，蘇里科夫放棄了他在「近衛兵」上所運用的構圖原則。可以說，蘇里科夫所描寫的各個人物，彼此之間一點聯繫也沒有。蘇里科夫完全摒棄了「近衛兵」上羣體構圖的那些日常生活方式之間的聯繫。可是在這個構圖上，彼此之間聯系得就像一個民族代表一樣的那些人物的形象，都非常有力的表現了出來。這些人物都有一個自己臆想中的精神活動。但

① 提香 (Titian 一四七七——一五七六)，意大利威尼斯派畫家——譯者。

② 丁托萊托 (Tintoretto 一五一八——一五九四)，意大利威尼斯派畫家——譯者。