

20世纪

世界美术大系

东欧卷

主编 朱伯雄

黑龙江美术出版社

在 20 世纪行将结束之际,出版这样一套大型画册《20 世纪世界美术大系》,虽不敢说具有总结性,却也多少具有一种回顾性质。在国内有关资料较为支离破碎的情况下,这套丛书也许可以给读者提供一个过去九十年来东西方各主要国家的美术概貌。

20 世纪是国际政治风云多变的时代,但也是世界科学与文化迅猛发展的伟大时代。在这个时代里,人们对迭起的许多新科学发生浓厚的兴趣,并对之展开空前热烈的争论。其中,文艺走向所谓现代化的趋势,也是一个饶有兴趣而又值得重视的人类文化现象。

在这个世纪里,社会的信息化使民族间相互沟通变得比以往任何历史时期都容易些。上世纪那种互相影响与渗透,也远逊于本世纪。发人深思的是:在本世纪的前半个世纪,西方似乎从“发现”东方的独特文化艺术(包括非洲的民间与部落艺术)中获得启迪,刺激他们变革艺术观念,背弃传统,为什么到了本世纪后半半个世纪时,西方这种背离传统的艺术浪潮又反过来刺激东方各国的传统文化,从而击破了沉静的东方思维模式?许多东方国家(包括中国)竟也力求摆脱传统的束缚,奔向所谓现代化。

文化艺术的互渗是一种复杂的历史现象,就近代东西方文化的互渗作用来看,这是文化嬗变的发展必然,但它主要取决于各国的历史的、政治的、经济的和思维模式的变革幅度与深度,而科学的意识使一些民族能在文化的“互渗”中获得裨益。

在本世纪最初几十年里,中国一些学者看不到事物发展的全貌,对西方科技的进步叹为观止,发出了“全盘西化”或“世界主义”的呼声。不过这种“西化论”由于上述种种嬗变的幅度与深度的原因,后来又被“中体西学”的主张所代替。当然,与此同时也有人发出“本位文化论”和“中西互补论”等不同主张,但最终的实践,仍取决于历史。还有论者,甚至断认世界古代文明由于其深远的根基,也许今后世界文化将循着“西洋文明”、“中国文明”和“印度文明”这三大独立的文化体系互为演进。这种设想迄今还未能从经济的、政治的和民族思维模式的变化中找到印证。

不论世界文化的大系今后是几个,是三个抑或更多,“互渗”现象始终随着经济生活与民族进步而不可避免。现代学者喜用一句时髦话,叫做“文化碰撞”。那么,碰撞的结果是否意味着一种民族固有文化的消亡,而归并入另一种文化呢?除非民族本身消亡,否则是绝对不可能的。提倡传统文化“消亡论”的人,恐怕是狂犬吠日而已。当然对于世界各国的民族文化来说,新的文化冲击将考验每个民族文化的固有生命力。

我们可以从这一套《大系》中领略到一些文化“互渗”现象，至于各民族本身的文化嬗变，则多半受制于各自民族文化的“基因”，没有呈单向的模拟或仿效而能持久的，否则它就没有自己的现代化。吸收外族的艺术思维与形式，用来发展自己，永远是民族文化兴旺的象征。从文化人类学的观点看，一种民族的传统民族文化不是凝固的文化，它不断地积累，在演化，在前进，并要受到外族文化的刺激和影响。中国早年有位学者曾把这种“互渗”看作是“文化的自然折衷”，他把这种现象称之为世界文化的“涵化”理论。不过，我们无意于从这一套鉴赏性世界现代美术系列画册中去证实什么“理论”，我们只想给有兴趣来了解本世纪各国现代美术的读者们以一个较为全面的概貌。这个概貌不甚清晰，但也在所难免，就像一个拿着望远镜“隔岸观火”的人，内中燃烧的各个细节是不可能都窥视到的，这只得留给理论家们去作深入细致的调查研究了。

朱幼娥

1991年春于杭州

主 编:朱伯雄

副 主 编:赖兆钧

章利国

张海峰

本卷编著:张荣生

张海峰

刘泽善

胡艾民

薛 洁

杨修璟

毛风德

责任编辑:赖兆钧

贺 中

装帧设计:高中羽

版式设计:王景祥

李振忠

吕日福

东欧卷

目 录

一 20 世纪俄苏、东欧美术总论	(1)
二 1900 年至 1920 年的俄罗斯美术	(13)
三 20、30 年代苏联美术	(18)
——“霁粟”联合会、“俄罗斯革命美术家协会”、“架上绘画美术家协会”、“四艺社”、“美术家小组”、“分析艺术大师”集团、“十三人画会”、“乌诺维斯画派”、“生存派”、“罗斯塔之窗”等。	
四 40、50 年代苏联美术	(27)
——伟大卫国战争以及战后年代	
五 60 年代苏联美术“严肃风格”时期	(37)
六 “70 年代人”的创作风格	(63)
七 80 年代苏联美术	(78)
八 南斯拉夫现代美术	(82)
九 匈牙利现代美术	(85)
十 保加利亚现代美术	(89)
十一 罗马尼亚现代美术	(94)
十二 捷克斯洛伐克现代美术	(102)
十三 阿尔巴尼亚现代美术	(106)
十四 波兰现代美术	(110)
十五 原民主德国画家克勒姆克	(115)
附：主要美术家简介	(117)

附：图 722 幅

20 世纪俄苏、东欧美术总论

1917 年的十月革命距今已有四分之三个世纪了,在这 70 多年的风风雨雨中,俄苏艺术经历了几个不同的时期,涌现了许多杰出的美术家。在人类行将跨入 21 世纪之际,回首俄苏艺术在 20 世纪已经形成和正在形成的艺术思潮,不能说是毫无意义的事情。要对 20 世纪世界艺术作一个全面、科学的评价,就不能对俄苏艺术采取视而不见的态度。在提及本世纪社会主义现实主义造型艺术时,像 M·涅斯捷罗夫、H·科林、M·萨里扬和 A·杰涅卡等著名大师的艺术成就是举世共睹的。同样,我们如果对列宁的“纪念碑宣传计划”的作用,对国内战争时期革命宣传画的功绩、20 年代诸流派的探索、30 年代社会主义现实主义的确立及卫国战争时期美术和战后丰富的创作经验不屑一顾的话,那么就难以逻辑地理解俄苏艺术的发展,也就无法进一步了解 60 年代艺术的多元化趋势、70 年代青年人的创作以及 80 年代出现的新动向。

俄苏造型艺术始于十月革命之后的国内战争时期。当时人们运用大型画和舞台布景艺术来装饰节日的城市、宣传车和宣传船。无产阶级革命的胜利在苏俄美术家面前打开了极其广阔的创作前景。苏维埃教育人民委员 A·B·卢纳察尔斯基在题为《革命和艺术》一文中就曾指出:“为了无产阶级革命国家,为了苏维埃政权,提出了对待艺术的若干问题:革命能够给艺术以什么,艺术能够给革命以什么呢?……革命带来的思想是极其广泛、深刻的。革命形成了紧张的、英雄的、复杂的感情”。事实也正是如此,十月革命以新的方式提出了关于艺术家在社会生活中的

作用以及创作新的无愧于苏维埃人民的造型艺术问题。在 1918—1921 年外国武装干涉和国内战争年代,造型艺术特别是宣传画发挥了积极的战斗作用。这时的艺术与政治紧密相连,担负着鼓动人民、打击敌人、改造旧的生活秩序的重任。Л·摩尔(1883—1946)那富有革命激情的宣传画《你报名参加志愿军了吗?》(1920)和《救命》(1922)等贴满街头巷尾,很有声势。从那时的革命艺术中,我们至今还能清楚地感到一种政治的激情,虽然某些方面还带有一种实验性,但艺术与人民之间的关系开始慢慢地确定起来。特别是列宁“纪念碑宣传计划”的广泛实施,不仅造就了像 H·安德列耶夫(1873—1932)、И·夏达尔(1887—1941)、B·穆希娜(1889—1953)这样一批卓越的俄苏雕塑艺术的奠基者,而且使得这一宣传活动深入到人们的日常生活之中,成为一种持久的、优良的传统而延续至今。

20 年代至 30 年代初,是俄苏艺术界流派众多、社团林立时期。在苏维埃国家诞生之初,大部分的艺术家对革命持观望态度。与 19 世纪批判现实主义艺术相反,革命时期的主要流派大多着意于考究的是形式而不是内容。因此他们的创作同革命并不是一拍即合的。尽管其中的某些人对革命是满腔热忱的,马上以“革命者”的姿态投入艺术事业,但他们距离真正理解革命的目的和新生活中艺术的作用还很远。

这一时期相继成立了许多美术家协会,比较著名的有:“罂粟”联合会、俄罗斯革命美术家协会(1922)、莫斯科美术家协会(1928)、俄罗斯雕塑家协

会(1926)、“四艺社”(1924)、“架上画美术家协会”(1925)等。这些组织的美术家们保持了各自独特的艺术风格,丰富了表现手法,发展并完善了创作的技巧。这一进程是与对革命前俄国知识分子旧意识的改造相联系的。许多美术家(特别是俄罗斯革命美术家协会的成员)继承了19世纪末俄罗斯绘画传统,作品直接反映了革命的宏大场面和由此带来的经济和文化的蓬勃发展。主要的代表作品有K·彼得罗夫—沃德金的《1918年的彼得格勒》(1919)、M·格列柯夫的一系列关于红军英勇战斗的绘画(1920—1925)、C·马柳金的《作家D·A·富尔曼诺夫肖像》(1922)、A·格拉西莫夫的《列宁在讲坛上》(1930)等。但在探索社会主义艺术道路的初期,作品更多地表达的是直观形象,缺少有份量的精彩之作。但似乎也有例外的,那就是A·杰涅卡的一些作品。A·杰涅卡(1899—1969)曾是“架上画美术家协会”的成员,面对当时纷杂的艺术现象,他既不像大多数现实主义美术家那样注重内容而忽视对艺术形式的推敲;也不像那些以“革命者”自居的各种现代派那样来否定油画艺术或把对艺术形式的追求推之极至。可以说他走的是一条折中的道路,形成了自己的风格。他的《在新车间的建筑工地上》(1926)和《保卫彼得格勒》(1928)在今天依然受人推崇。但这类成功之作在20年代的作品中并不多见,大量作品是文献性的,还有不少作品选材单调,粗制滥造,技艺低下。

尽管当时的每一个社团几乎都有一些有名的画家参加,比如M·萨里扬、K·彼得罗夫—沃德金、B·法沃尔斯基等都曾是“四艺社”的成员;“架上画美术家协会”除前面提到的A·杰涅卡外,还包括KO·皮缅诺夫、A·冈查罗夫和其他一些画家。但由于俄罗斯革命美术家协会努力使其成员的创作为人民所理解和需要,同时注意保留和完善已有的文化传统,因此到了1926—1927年,该协会已在全国各地成立了30多个分会,从而为30年代社会主义现实主义创作原则的确立奠定了广泛的思想基础和组织基础。其中苏联共产党在艺术事业的组织方面发挥了重要的作用,在它的领导下,俄罗斯革命美术家协会画家们的作品表达了艺术为人民服务,为党性原则服务的思想。

30年代是俄苏社会发展的一个重要时期。苏联人民在夺取政权之后,在农村实现了农业集体化;提前完成了第一、第二个五年计划,取得了社会主义工

业化的巨大胜利。与此相联系,30年代的苏联文艺也进入了一个新的历史阶段。1932年联共(布)中央《关于改组文学艺术团体》的决议的发表和1934年苏联第一次作家代表大会的召开,正是这一承上启下的关键年代的标志。在经历了20年代复杂、紧张的探索之后,美术在20年代取得了长足的进展和前所未有的变化,而社会主义现实主义创作原则的确立,正是这一时期的卓越成果。

苏维埃艺术与过去时代的艺术的关系是以列宁的文艺思想为依据的。1905年11月列宁写了《党的组织与党的出版物》一文,第一次鲜明地提出,无产阶级的文学应该是党的文学,应该在政治上、思想上和组织上接受党的领导和监督。列宁写道:“文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分,成为一部统一的、伟大的、由整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’”。^①但是,20年代那种对现代艺术多方位的探求是否否定传统的艺术价值、创建“无产阶级艺术”为目的,而对传统文化采取了虚无主义的态度。列宁异常清楚文化建设对年轻的苏维埃共和国来说所具有的迫切性和重要性。针对这种文化虚无主义态度,列宁明确指出:“无产阶级文化并不是从天上掉下来的,也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的。……无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识发展的必然结果。”^②列宁又说:“艺术是属于人民的。它必须在广大劳动群众的底层有其深厚的根基。它必须为这些群众所了解和爱好。它必须结合这些群众的感情、思想和意志并提高他们。它必须在群众中间唤起艺术家,并使他们得到发展。”^③列宁的这些讲话正是对那种脱离社会的文化要求,又远离生活和人民的所谓“无产阶级艺术”的有力批判。至此,无产阶级在改造社会和加强自己的领导作用的过程中,确定了自己对过去文化遗产的态度。他们竭力使现实主义传统发扬光大,用“放大镜”突出工人、农民的形象。与革命前艺术相比,苏维埃时代肖像画、历史画创作更加繁荣。工厂里的工人、田野上的劳动者、革命运动的参加者,为和平而奋斗的战士、社会活动家、学者、文学艺术家等都成为油画创

① 《列宁全集》第10卷,第25页。

② 《列宁全集》第31卷,第254页。

③ 《列宁论文学与艺术》第2卷,第912页。

作的主要中心人物。而Б·约甘松(1893—1973)的《共产党员受审》(1933)、《在旧时的乌拉尔工厂》(1937)、И·勃罗茨基(1884—1939)的《列宁在斯莫尔尼宫》(1930),则是30年代革命历史题材的重要收获。

总之,30年代的俄苏美术体现了社会主义现实主义文化的胜利,确定了社会主义的创作方法和高超的写真艺术法则。通过一系列展览会和决议,使艺术家们认识到社会主义时代艺术不仅是社会主义事业的重要组成部分,也是实现其宗旨的手段之一。对未来的预见,对理想的追求,将古典的表现手法和当代的处世态度加以诗意化的融合是当时美术的主旋律。经济的发展,为进行新的艺术形式的尝试提供了可能性。建筑与雕塑(穆希娜为巴黎国际博览会苏联馆创作的《工人和集体农庄女庄员》(1937)、建筑与绘画(А·杰涅卡为莫斯科地铁内部装饰作的马赛克镶嵌壁画)、建筑与工艺美术(莫斯科全苏农业展览厅的设计)等多种艺术的综合运用已经开始受到社会的重视。

这一时期对古典艺术的态度也出现了新的变化。俄苏美术界开始广泛遵循列宁的遗嘱,对传统文化进行了充分的肯定和继承。这在М·涅斯捷罗夫和П·科林的肖像画,А·马特维耶夫和Н·托姆斯基的雕塑中得以体现。然而这种“古典性”本身就潜伏着逃避生活的危险。这或许就是为什么30年代的许多美术家所表现的生活,实际上比现实中的生活简单乏味的原因。这也导致了部分作品的虚伪、华丽以及构图的程式化。过于强调突出人民大众而对于人的个性和精神世界发掘不深助长了这一倾向,于是人物形象出现了某些招贴画的特点。

尽管如此,30年代俄苏艺术的成就依然是明显的,那就是确立了艺术的创作原则,密切了艺术与人民的关系。卫国战争时期及战后的一系列创作就是最有说服力的佐证。

1941年6月,法西斯德国进攻苏联,破坏了和平的生活。在战时的严峻年代里,可以说没有一个画家的作品不表现人民的英雄主义情感和坚强不屈的战斗精神的。尤其是宣传画经历了一个新的繁荣时期。画家们为了尽力使自己的作品发挥特殊的战斗作用,采用了各种表现手法:正反的对比、细致的描绘、生动的比喻和心理的刻画,追求的是鲜明的思想性和形象的真实性。所有这一切都和那个时期苏联

人民的思想、感情和愿望相一致的。

战时的油画家也未停止工作,他们创作的作品如《塞瓦斯托波尔保卫战》(А·杰涅卡,1942)、《游击队的母亲》(С·格拉西莫夫,1943)、《亚历山大·涅夫斯基》(П·科林,1942)等,都以其巨大的爱国主义力量在苏联艺术史上占据重要的地位。当然,并不是所有战时的作品都具有高度的艺术价值的,有些作品含有明显的报道性质,人物形象及画面的整体处理有时给人仓促之感,但艺术形象的真实性在一定程度上弥补了这方面的缺陷,这也是卫国战争时期艺术作品的真正价值之所在。

在50年代的油画中,史诗般的纪念性油画占有重要的地位。这类作品表明艺术家们对战时所获得的情感有了新的体验和领悟。Ю·涅普林采夫(1909—)的《战后的休息》(1955)正是这样一幅在继承俄国古典油画传统的基础上以自己生动的表现手法塑造了众多的苏联战士形象的巨作。该画构图朴实,富于生活气息,展现了战时前线日常生活中动人的一幕。战后初期和50年代描绘苏联人民现实生活的风俗画也取得了不小成就。乌克兰女画家Т·雅勃隆斯卡娅(1917—)的《粮食》(1949)、А·普拉斯托夫的《拖拉机手的晚餐》(1951)、Ф·列歇特尼柯夫的《又是一个两分》(1957)等成为大家熟悉和喜爱的作品。

纵观苏联艺术在20世纪前半期所走过的历程,我们可以看到苏联艺术家们为创立无产阶级艺术作出了艰苦的努力。既有伟大的成就,也付出了相当的代价。虽然现实主义艺术家尽量运用各种艺术手段试图创作经得起时间考验,又能反映社会主义时代人民的理想和情绪的作品,但这种尝试并不总是成功的。对于世界革命的天真幼稚的理解和唯心主义的空想,不止一次地导致了艺术的失落。尤其在个人迷信盛行的年代,教条主义和模式化,庸俗社会学观点和无冲突论,对党性 and 阶级性的肤浅理解,对社会主义现实主义的简单化态度,对现行政策的看风使舵的恶劣风气——所有这一切对某些艺术家的创作和某些作品的产生起了消极的影响。一些人用心于“继承”,但却总是停留在拼凑、摹拟的层次上,对艺术和生活都缺乏深入的把握。然而消极的倾向并没能妨碍新的审美观的确立,在社会发展的各个阶段,苏联艺术都深刻地提出并回答了人们所关心的问题:伦理道德问题、哲学和美学问题、人的生活和劳

动的意义问题、人类文明的命运问题等等。

50 年代中期以来,有关社会主义现实主义的理解几乎成为苏联文艺界的“晴雨表”。1934 年在苏联第一次作家代表大会上通过了《苏联作家协会章程》,其中关于社会主义现实主义的表述一直被奉为经典。随着社会的发展,社会主义现实主义理论并没作出相应的深化,相反许多人还对它作了种种狭隘的、庸俗的理解,其中最富有代表性的是“无冲突论”。这种理论认为“典型性指的是表现苏联社会中的正面事物,反面事物决不能决定苏维埃的面貌,它没有代表性,因而不可能成为艺术表现的对象。”于是一时间粉饰太平的虚伪之作大量产生,特别在 30 年代后期及战后泛滥一时。苏共二十大以后,在反对个人崇拜和意识形态的教条主义的推动下,苏联国内响起了发展社会主义现实主义理论的普遍呼声。在西方马克思主义文艺理论界,则出版了法共著名理论家罗杰·加罗第的《论无边的现实主义》(1963)一书。第二年苏联译成俄文出版。该书对苏联文艺界的影响是深远的,它促使艺术家们开始了社会主义现实创作方法的新探索。

70 年代最流行的社会主义美学思想是由通讯院士 Л·马尔科夫关于 1972 年提出的“社会主义现实主义是真实地描写生活的历史的开放的体系。”在这之前最早提出开放性美学体系设想的是通讯院士 Б·苏奇可夫,他认为,社会主义现实主义创作方法不是一种停滞不动的或一劳永逸的美学教条,社会主义的各个新阶段都给艺术语言和审美观念带来变化。社会主义现实主义并不妨碍艺术探索及审美地把握生活的手法的丰富性。在社会主义艺术内部显然存在着不同的艺术流派,它们之间虽无可逾越的鸿沟,但就手法而言,仍是各不相同的。

从 60 年代中期“开放体系”设想的提出到 70 年代这一体系的最终形成,各种艺术实践在其中起了举足轻重的作用。根据这一思想,美术对传统的审美观有了较大的突破。从题材、风格、表现手法上来看,这一时期的艺术不仅与三、四十年代的大相径庭,而且与 50 年代相比也有了新的进展。

60 年代以后苏联艺术发展的基本方向有两个:一是新的主题思想的发掘——塑造勇敢投入改造世界的革命斗争、创造性地对待生产劳动、积极参加社会实践、热爱日常生活的主人公;再一就是人道主义领域的拓宽——由于人的精神生活和内心世界不断

丰富,出现了新的价值观念,从而使人道主义的内涵不断深化,艺术创作也越来越多地洋溢着人情味和对道德完美的追求。

在俄罗斯艺术发展的任何阶段,我们都能发现其中所孕育着的共同的思想,那就是对祖国的爱恋、对崇高理想的追求以及对道德完善的渴望。时代的发展,文明的进化,都没能使艺术家放弃自己所肩负的历史责任。对祖国传统文化的忠诚,对艺术服务于人民(如巡回展览画派那样)这一思想的一贯确认,使得苏联艺术家们在充分肯定生活中的真、善、美的同时,对世界所发生的一切都能在社会主义现实主义的基础上加以反映。60 至 80 年代的苏联艺术揭示了社会主义发展过程中产生的新内容,也体现了艺术探求中的多元化倾向。

60 至 80 年代苏联艺术多元化的发展是由几代艺术家共同劳动的结果。老一辈艺术家大多诞生于上世纪末和本世纪初,深厚的艺术功力和优良的现实主义传统使他们一直保持旺盛的艺术创造力,但成为这一时期创作中坚力量的是十月革命之后成长起来的中年艺术家。他们受过严格的高等美术教育训练,高深的文化素养和两次大战的洗礼,使他们的作品摆脱了苏联早期艺术创作中粗糙稚嫩风格,尤其是油画不像老一辈有些画家那样具有明显的摹仿俄罗斯巡回画派的痕迹。在他们笔下,艺术题材不断拓宽,表现手法更为灵活多变。而由中年一代培养起来的年轻画家则以更为开放的态度对待世界及本民族的文化遗产,勇于探求艺术的时代感,他们的创作预示了苏联艺术的明天。60 至 80 年代的苏联艺术在许多方面体现了不同时代艺术家们的相互融合和并存,呈现出绚丽多彩的景象。各种不同甚至相反的艺术手法都以其不容置疑的创作成果宣告本身存在的合理性。

当然我们无法否认苏联社会政治因素对艺术创作产生的消极影响。但艺术创作是一种极为复杂的精神劳动,虽然它受一定时代社会、政治、经济诸因素的制约,但毕竟有其自身发展的规律,因此,单凭社会状况、政治气候、文艺政策来分析和评价一个时期的艺术成就是远远不够的。

60 至 80 年代苏联油画艺术多元化趋势首先体现在题材的选择上。从人物众多的“大合唱”到着重心理刻画的个人肖像;从历史的全景画到抒情的风俗小品;从悲剧式的战争场景到现代生气勃勃的建

筑工地；从对人类命运的审视到对优美自然景色的描绘——这就是苏联油画所包含的内容。苏联油画追求的不是表面印象的惊奇，也不是以直截了当的自然主义表现手法来取得轰动一时的效果，苏联油画追求的是以现实主义传统和风格独具的艺术形式来表述时代的喜怒哀乐。

居油画艺术发展首位的是主题性绘画。这些以革命纪念日、战争胜利日及领袖诞辰日名义举办的全国性画展，从某种意义上说决定了苏联绘画的发展方向。革命题材、列宁形象、国内战争、卫国战争一直都是苏联艺术创作的主要素材。在苏联绘画中，历史题材往往被赋予非同寻常的意义，常常被表现为每一时代、每一代人对自己祖先、对历史现象和当代现实的思考。这里尤其应该提到的是主题性绘画中有关卫国战争题材的创作。从战时到 50 年代，战争题材作品大多表现的是英雄主义和爱国主义激情，作者也多是战争的经历者，表现手法也以纪实性和叙事性为主，如 A·杰涅卡的《塞瓦斯托波尔保卫战》（1942）、A·普拉斯托夫的《法西斯飞机飞过了》（1942）、Ю·涅普林采夫的《战斗后的休息》（1955）等。

60 年代苏联文艺界出现了“非英雄化”的思潮，提倡“写真实”，于是描绘战争的严酷、伤痕和牺牲取代了过去英勇、胜利的主题。B·萨夫罗诺夫的系列画《生活的代价》、B·涅缅斯基的《烧焦的土地》、A·尼基契的《战地记者》等展现了前线的激战和死亡的威胁；而 Г·科尔热夫的《送别》、M·莫萨依罗夫的《母亲的黑披肩》、M·萨维茨基的《维切布斯基的大门》则描绘了后方痛苦的期待和对胜利的渴望。70 年代以后，创作上的慷慨陈词和思想上的痛楚起伏逐渐被宁静的思索所取代。艺术家开始以描绘个人命运来揭示战争冲突对今天和未来的影响。正如艺术家 B·贝柯夫所说的那样：“有关战争不讲真话，这不仅是道德的，而且是在犯罪——要以对待千万牺牲者的态度来对待未来”。正是从这一点出发，艺术家们竭力把握对社会重大问题的哲学理解，并将对过去战争的思索和现代道德问题的探讨结合在一起。这方面的代表性作品是 E·莫伊谢延科的《五月九日》（1975）。作品用了象征、隐喻、对比等潜台词来反映不同时代的人对战争的不同态度，体现了艺术家对未来所肩负的道德责任感和对牺牲了的英雄们的永久怀念。

现代工农业题材对艺术来说一直是一项艰难的考验。科技的飞速发展，世界固有概念的改变，油画是否能从审美角度领会并转达这一切呢？苏联艺术家们在这方面作出了可贵的努力。对每一个从事艺术工作的人来说，只有对现实作独到的体味，并运用高度的艺术技巧，才能进入时代的社会空间。为此全苏美协及各加盟共和国的美协每年组织其会员深入工厂、集体农庄、西伯利亚和远东开发区体察那里工人和农庄庄员的劳动和生活。在“艺术——劳动”这一主题之下，农业生产成为现代绘画的重要内容之一。在这方面代表人物有 A·普拉斯托夫、特加乔夫兄弟、B·伊万诺夫等人。A·普拉斯托夫，作为俄罗斯古典现实主义的直接继承者，满怀爱恋之情向我们展现了世代生活在俄罗斯大地上的农民的辛勤劳作和悲欢离合。他认为艺术“应该时时刻刻让人们感到世界永恒的极度的美。当他理解了这一事件的惊讶之处和重要性时，他就会体验到一切：对人类的愛。”A·普拉斯托夫的这番话，道出了他创作的实质。继他之后，在这方面形成自己独特艺术风格的是 B·伊万诺夫，他善于把普通日常生活提高到精神和美学的审美高度，并使之具有一种庄严感。他仔细地在头巾、匙、罐等细节上保存了每一细微珍贵的感觉，他的《梁赞的牧场》（1962—1967）、《中午小吃》（1964—1966）、《在草原上、在窝棚里》（1962）等将崇高的人道主义精神体现在日常的生活和劳动之中，一切都显得纯洁健康完美。

无论艺术家描绘的是什么，也不论他以怎样激动人心的笔法来加以表现，审美地表达一切的观点是相通的。普通的午餐变成了庄重的筵席，乳养小孩变成了母爱的象征，劳动场景变成了节日的喜庆。如果说 60 至 80 年代农村题材创作与以前有什么区别的话，那就是这种象征性手法的广泛采用使作品摆脱了表面化直观写实带来的琐碎而进入较深的美学层次。

关于现代工业题材的表现问题在苏联是反复争辩过的。争论的焦点是如何深刻反映飞速发展着的现代工业生产，并使之持久地存在于艺术之中。所有争辩的结果似乎只有一个：那就是应该着力描绘那些为人类创造财富的工人阶级的形象，将富有热情的劳动因素和现代工人的性格特征的思考结合起来，使他们的内心力量和智慧都得到展现。与此同时描绘“第二自然”（工业风景）的作品弥补了由于“人

物特写”可能带来的对整个现代工业全貌的忽视和对自然景象的改变。B·波普科夫的《布拉茨克水电站的建设者们》(1960—1961)、B·热缅里金的《筑路工人》(1979)、K·谢别加的《东部港口》(1980)等都可以说是工业题材的典型之作。尽管如此,我们还是不得不说明现代工业题材并没有得到应有的艺术的显现,没有作品中体现现实洞察力和艺术审美力的尽可能的完美结合。这或许是因为这个主题几乎没有艺术传统的滋养,也缺乏必要的经验之故。在这个领域里开创多于继承。在社会主义艺术发展中选择和确定这个主题无疑是必不可少的,但是只有一个愿望是不够的,似乎还需要勇气、才华和功力。

肖像画在苏联当代油画中占有极为重要的位置,它能较客观地反映苏联油画的本质特征和发展变化,对许多艺术家来说正是肖像画才是其主要创作内容。B·乌加洛夫、T·萨拉霍夫、Л·日林斯基等人的肖像画多方面地揭示了对象的心理机制和精神生活。

对苏俄艺术来说,肖像画创作是有其悠久的传统的。从涅普林斯基(1782—1836)、特罗平宁(1776—1857)、到克拉姆斯科依(1837—1887)、列宾(1844—1930),这些俄国历史上著名的肖像画大师,都为后人留下了许多垂世之作。这种对肖像画创作的嗜好,即使在苏维埃时代也依然保存着。然而在它的发展过程中仍有间断的时候;有时还出现忽冷忽热,从一个极端走到另一个极端的倾向。在作品中具体表现为从毫无个性的自然主义的纯修饰,走向一般的模糊不清的相似摹仿。当然这种长时间的摸索也表明苏联画家想通过肖像画创作来使艺术具有高度的审美性的企图。

60至80年代肖像画发展最明显的特征是创作的情节化倾向。从单人肖像到人物众多的群像,画家们越来越多地把人物置身于特定的环境和情节。这些因素的渗入对主人公的心理状况起一种补充和说明作用。通过艺术处理,使其局部和整体浑然一体,成为画面不可缺少的组成部分,这一表现方法被称之为“主题性肖像画”(或称“情节性肖像”)。从60年代中期开始这一手法用得较为普通。T·萨拉霍夫的作品即是其中的典型。他的肖像画以其独特的画风和对人物形象的细腻的刻画而广为人知。他长期从事肖像画创作,竭力追求构图的独到清晰和画面的和谐完整。画中的人物往往具有深沉的内心活动,

观众与对象之间保持了一种无形的尊敬距离,但两者之间存在着问答式的视觉交流。背景常被绘成灰暗色或强烈的大色块的对比,主人公剧烈的头部动作,则使画面产生了一种神圣的庄严感和崇高感,可以明显地感觉到雕塑中的纪念碑风格对油画艺术的渗透。类似的情况在B·伊万诺夫的肖像创作中也存在。《在格列克小吃店》是一幅表现一群艺术家在这意大利小吃店相聚的群像画。该画一反肖像画中常见的正面构图塑造形象的做法,把人物都作了侧面描绘,造型简洁概括,有雕塑般的稳固感,所有形象都表情严肃,似乎在思考艺术的未来。

60年代绘画中占主要地位的是所谓的“严肃风格”的绘画。“严肃风格”这一概念的内涵和外延没有十分明确的界定。一般认为“严肃风格”的艺术家是指E·安德洛诺夫、П·尼孔诺夫、Э·伊特涅尔、Г·科尔热夫、B·伊万诺夫、Л·奥索夫斯基、T·萨拉霍夫、斯莫林内兄弟、Л·日林斯基等10人。但事实上这些画家所追求的目标也不尽相同。比如Л·尼孔诺夫、斯莫林内兄弟从民间艺术中汲取了一种“粗糙”的成分,以求得“原始的稚朴感”;Г·科尔热夫则更多地追随俄国古典油画传统,人物形象厚重坚实;Л·日林斯基却直接潜心于古俄罗斯圣像画和西欧文艺复兴时期的艺术,使作品含有较多的古典情调而又不失现代风采。将这些画家同归类于“严肃风格”是因为他们表现的对象大多呈现严肃刚直、郁闷压抑的心态;在表现上采用色调昏暗、线条刚劲、造型概括并具有雕塑般的纪念性的手法。如果我们仔细品味一批“严肃风格”的作品,就会发现“严肃风格”似乎不仅仅是指一种创作风格,更多的是指对生活所持的态度,或者说是指其处世原则对创作的影响。从这个意义上来说,“严肃风格”画家还包括B·波普科夫、A·梅尔尼科夫、E·莫伊谢延科等人。

从60年代开始,“严肃风格”画家就对“典型的建设者”形象和各类“劳动生活环境”加以关注。B·波普科夫(1932—1974)这一时期的创作体现了他对错综复杂的现实生活的审视,也反映了60年代苏联人民的道德观。波普科夫在他短暂的创作生涯中(主要是60年代末70年代初)对苏联主题性绘画的革新、对新风格的探索起了相当重要的作用。他的作品以构图简洁、色彩沉着、寓意深刻而又富有诗意而著称。

在 60 年代油画发展过程中,孕育了它今后新的表现领域拓展所必须具备的条件,那就是艺术语言朝着“假定性”方向发展。“假定性”一词在六、七十年代苏联文艺评论文章中用得颇多。从有关的美学文章中我们发现,“假定性”是指在社会主义现实主义创作原则指导之下,运用象征、联想、比喻或隐喻等手法来表现错综复杂的现实生活,使传统的逼真写实变得更加成熟和多姿多彩,以适应当代人的审美需要。

50 年代以前的苏联文艺界往往把现实主义的表现形式局限于对生活的逼真描绘,“假定性”被视为形式主义而加以清除,声称“‘假定性’愈少,现实主义则愈多”,“只有彻底清除‘假定性’,才能使现实主义艺术免受抽象主义的毒害”。这种把“假定性”同逼真性对立起来的观点在 60 年代中期之后开始遭到越来越多的评论家和艺术家的反驳而趋于瓦解。多数人认为“假定性”也是认识现实的一种方法。肯定“假定性”并不意味着在美学上对现代主义作出让步。虽然现代主义以自己的“假定性”丰富了 20 世纪的艺术形式,但并不是所有现代主义的“假定性”(如荒诞、变态等)统统可以无条件地运用于现实主义创作。现实主义的“假定性”“以生活为基础,通过‘假定性’为自己寻找支持”。苏联文艺界所进行的这一讨论,无疑给日趋僵化的艺术创作增添了活力。因而 70 年代的造型艺术更多地采用了时空交错、夸张、变形等表现手法,使作品更具有现代感。

“严肃风格”画家往往不把人物对象的心理刻画放在首位,而是着重塑造典型的形象,通过对其环境的修饰来揭示生活的真谛,尽量从画面上排除浪漫的抒情情调,人物形象大多作沉思状,艺术手法也简练概括,但由于渐渐地接受了“假定性语言”,使主题思想深化。比如 М·萨维茨基的《游击队的圣母》(1967)。作品并没有简单再现俄罗斯游击队中可能出现的普通场景。画面的中心人物是一位喂孩子的母亲、游击队员骑在战马上向画面的中心人物投去最后的一瞥。背景上正要执行任务的游击队员们和收割粮食的妇女们之间虽没明显的情节上的联系,但有一种深层的内在的和谐性,使画面具有某种意义上的统一和完整。母亲的形象使人联想起古俄罗斯圣像画中那美好纯洁的圣母形象,象征了永恒的母亲爱,唤起了人们对和平、善良的向往。

进入 70 年代以后,艺术越来越清楚地显示了不

同于前十年的某些特点。在较为求实和建设性的氛围中,变得较为平和宁静,新古典主义逐渐取代“严肃风格”,成为艺术的新潮流。

古典主义倾向在“严肃风格”创作中已普遍存在。Л·日林斯基的创作古典因素是起决定作用的。他的早期创作色彩单纯写实,60 年代中期创作的《苏联体操运动员》(1965)标志着他的艺术风格的最终形成。在这幅作品中,他将深远的透视和色调明快的装饰风格融为一体,画面形象严谨概括,色彩简洁鲜明富有形式美。Л·日林斯基作为战后成长起来的画家,其艺术风格独特。他于 70 年代末创作的《加比札夫妇》更显示了他艺术造诣的流畅成熟。

新古典主义原先是指出现于 18 世纪末 19 世纪初欧洲的艺术思潮。其样貌在各国是不同的。但在每一件作品里,却又有明显的共同旨趣,那就是对于古典文明的欣赏和采纳。意大利是新古典主义运动的精神中枢,当时各国的艺术家都游历意大利,寻求一种能改变巴洛克艺术过于华丽而造成的繁冗琐碎。各国赴意大利探古的艺术家又把这些新教条带回故乡。这种艺术的国际性传播,对于 18 世纪晚期及 19 世纪欧洲的艺术风格影响颇大。20 世纪 70 年代苏联美术界的“新古典主义”潮流与前面所说的欧洲范围的艺术运动迥然不同。虽然许多中青年画家的作品有明显的仿文艺复兴时期绘画的倾向,但摹古显然不是他们目标。他们希望的是通过对人类珍贵遗产的研究,发掘其中的精华,创出为现代人所承认的新画风。苏联“新古典主义”潮流中的艺术家们还从古俄罗斯圣像画、荷兰画派、民间艺术中汲取营养,使艺术风格同中有异,各具特色。比如 В·施塔查罗夫的静物画展现的是农村日常生活的必需品:木杓、木碗、一般草绳、几个蒜头,这些日常用品作者以朴素的方法、明亮的色彩加以描绘,在无拘无束之中使一切都流露出温暖和深情,能让人从中体味到荷兰静物画所特有的宁静。但与把静物画融汇在独特的暖色调气氛中的荷兰画家不同,作者没有运用人工照明来使对象带上古玩味,而是怀着推崇、赞叹之心加以表现。画家 Ю·古加契则对民间风俗表现出浓厚的兴趣,在《婚礼》(1965)、《主妇》(1970)中他刻意表现农家普通的日常生活,画面构图完整、刻画细腻,尤其对妇女服装、窗帘作了精致的描绘,富有民间工艺的装饰美感。

对 70 年代苏联美术界来说,青年画家的不断涌

现,不仅意味着增添了一批新生力量,而且他们的创作与他们的老师相比(大多是“严肃风格”画家),构思更加新颖,手法更为自由。虽然他们个人的志向、追求、爱好各不相同,但他们的创作都十分重视具体的生活和现实世界,挖掘个人的心态和情绪,表现当代人的沉思、探索、怀疑和犹豫。如果说“严肃风格”画家表现的是人生内涵的话,那么 70 年代苏联画家则试图在时代的洪流中把握人物个性,表现“自我”的价值。这种转变也说明了苏联美术在 70 年代的变迁。在这方面青年女画家 T·纳扎连科的作品很有典型意义。

T·纳扎连科(1944—)是苏里柯夫美术学院的高材生,她在求学期间就在画坛初露头角,其作品构图宏伟,感情深挚,与“严肃风格”接近。后来她接触了中亚艺术,异邦的风土人情,服饰民俗深深吸引了她,在她笔下色彩变得越加强烈而单纯。70 年代以后,她开始追求一种戏剧效果,作品更多的是表达一种直觉和心态,《会面》(1973)就是其中一幅。该画展现的是外省医院病人会客的一个场景。纳扎连科用极为纤细的笔触转达了梦幻般的感觉。画中线条勾勒而成的穹顶建筑、淡蓝色若隐若现的人像,深邃而不适宜的环境,使人想起中世纪神秘的宗教气氛。纳扎连科画中的人物形象类似荷兰画家勃鲁盖尔笔下质朴的农民,古拙醇厚,但又有些怪诞。总之,纳扎连科的创作在 70 年代青年艺术家中是十分醒目的,她的作品常以形象新奇、古怪、情绪化而扣人心弦。

在“严肃风格”创作中,风景画是处于从属地位的,画家们更多地是致力于工业风景的描绘,也就是把建设节奏置身于纯净的大自然,使两者和谐一致,反映在作品中则是形式感增强,Г·尼斯基的创作就是一例。他的风景画首先是一个色调的世界,他寻找存在于各个对象之间的和谐关系和各种不同色彩、色调的整体性,寻找统一的色彩结构,他的风景画包孕了画家对大自然的独特感受。60 年代后期,随着审美趣味的转变,纯风景作品迅速增加。安详、高雅、富有浪漫情趣成为风景画追求的目标,还有许多画家竭力表现一种所谓的“庄严永恒的静”,这已不是单凭敏锐的感觉或高妙的技巧所能达到的境界了,而必需从人与自然的本质关系上来体味把握“大自然的旋律”。这方面有突出成就的要数弗拉基米尔风景画派。弗拉基米尔画派的主要画家包括 В·Я·尤

金、K·H·勃里多夫、B·T·格古里等人,他们都出生于弗拉基米尔州及周围地区,怀着对祖国对大自然의深情厚意,画了大量的表现弗拉基米尔美丽的大自然的风景画,作品笔触奔放,色彩艳丽,富有装饰美感,出色地展现了俄罗斯北方迷人的四季变化。

追求艺术的完美是推动艺术发展的重要因素。没有高度的艺术技巧,再美妙的构思都是虚幻的,因此 60 至 80 年代苏联画家对艺术技巧也作了深入的探究,成绩突出。在“严肃风格”画家家中,E·莫伊谢延科的技法精微独特,值得一提。他一改俄罗斯油画传统技法,用类似我国传统绘画中的“写意”手法,将战争题材的创作推向一个新的表现层次。莫伊谢延科善于领会对象的精神内涵,把直接观察和主观想象交织渗透在一起,然后用宽阔泼辣自由铺陈的色调,以豪放不羁疾徐流畅的笔势阐述主题。油画《红军来了》(1961)、《通讯兵》(1967)是画家记忆和想象的综合物。强烈的动势、疾速的笔触、一闪而过的形象、动态的构图、洗练的色彩,都给人以一种动荡不安的感觉,摆脱了传统油画过于严谨写实而造成的拘泥束缚,创造出一种美妙精湛,但又极富表现力的艺术技巧。莫伊谢延科作画的“写意”功夫相当娴熟完美。在《母亲们·姐妹们》(1967)一画中,莫伊谢延科更是将这一技法运用得炉火纯青。面对倍受战争折磨的苏联妇女,你不能不对她们肃然起敬。她们不仅为祖国奉献了自己的丈夫、儿子、兄弟,而且自己也承受了沉重的战争负担。尘土飞扬的道路,眼泪枯干的母亲,黑乎乎的裸脚,高高的地平线,凄冷的秋空,妇女们的忧伤与痛苦,都通过画家才气纵横的画笔流露出来。

苏联画家在采用某些现代派的表现技巧为重大题材服务方面也显示了勇气和胆识。比如 Э·伊特涅尔的作品有表现主义的成分,但他的作品中没有个人情感歇斯底里的宣泄,也没有下意识非理性的狂涂胡抹,而是冷静严肃地表现革命,表现现实生活,现代艺术之父塞尚的艺术手法对 60 年代苏联画坛的影响也是极为显著的。П·奥索夫斯基、B·伊万诺夫都或多或少地借鉴了塞尚艺术中的坚实、厚重、概括的表现手法,使他们笔下的人物形象生动有力。特别是 B·伊万诺夫的创作,打破了日常琐事和宏伟艺术之间的藩篱,体现了深刻的现实性。

在各种造型手段中,色彩是主要因素之一。苏联油画的重要特征之一是对印象派技法的吸收。老画家普拉斯托夫就是以这种传统的技法传达乡土气息的。他总是通过视觉的色彩途径感染观众,从而完成审美使命。与普拉斯托夫相反,伊万诺夫放弃了对色彩丰富性的追求,而是力图以单纯和谐的色调体现古典美和庄严感。

苏俄油画的另一个重要特征是浑厚、深沉、耐看。比如Г·科尔热夫的作品就是用砂砾般粗糙的技法表达粗豪而真诚的情感。俄罗斯油画的这种典型手法在经历了列宾、苏里柯夫和科林、约甘松等艺术家的锤炼之后,到了现代依然有个性、有力度。当然随着艺术观念的改变和艺术视野的拓宽,狭窄单调的表现体系必然会有突破。尤其是70年代之后,苏联画家们对油画技法更是进行了多层次多渠道的广泛研究,使艺术技巧不再是简单地表现内容的手段,而是把它看作评价作品艺术成就高低的重要标准之一。平静的70年代的苏联油画普遍流露出对宁静深沉的渴求。“严肃风格”后期过份的纪念碑化、生硬的线描风格及干瘪的简约化,慢慢地为画面的颜色、构图等都作刻意求工的古典倾向所取代。特别是Л·日林斯基的作品,每一幅都雕琢得十分精美。他的《白马》(1977)尽管制作得如宝石一般,但仍充满了抒情味和柔和感。中世纪的“坦珀勒”技法在日林斯基手里重新射出光彩,给观众留下了强烈的印象。

诸多的事实表明,在打破了模式化的艺术观念之后才能找到更适合、更准确的艺术表现形式为社会主义艺术服务。俄罗斯画派的油画技法最初也是来自西欧古典传统,苏联画家在这几十年中不断吸收消化外来因素,丰富发展自己的优良传统,使苏派绘画体系呈现出繁荣多样的局面。战后40多年来,苏联油画在创作题材、艺术风格方面所发生的变异,对于任何一种具有内在创作潜力的艺术来说都是一个自然的发展过程。现实主义艺术在苏联能不断进取的原因之一,就是坚持艺术与观众同生存共发展。不同风格的画家,如В·波普科夫、Е·莫伊谢延科、Л·日林斯基、Т·纳扎连科等人,都始终顽强地寻找能真正揭示苏联这个时代内在本质的艺术表现手法来展示丰富的生活现实。无论是“严肃风格”大师,还是“新古典主义”画家都以其严谨的构思和多彩的形式为苏联造型艺术增添了许多杰作。

苏联雕塑艺术有着光辉的历程。早在十月革命胜利之后不久,列宁就签署了“纪念碑宣传”计划。在以后的几十年里,这一方针成为指导苏联雕塑艺术发展的基本指导思想。50年代以前苏联出现了像安德列耶夫、沙达尔、科年柯夫、穆希娜这样一些杰出的雕塑家。他们的雕塑作品,成为苏联雕塑艺术的骄傲。

60至80年代的苏联雕塑取得了惊人的发展,这是因为苏联人民胜利完成了第七、八、九三个五年计划,国民收入的增加,规模空前的工业建筑和住房建筑为雕塑艺术的发展提供了必要的物质条件。不过经济因素只是雕塑艺术的物质基础,更重要的是政府的重视和社会的支持。在苏联雕塑艺术向来受到全社会尊重,公认它在形成一个国家、一个民族的文化、心理状态、道德面貌以及审美观念、审美趣味方面所起的重要作用。苏联政府还建立专门的机构为雕塑家们安排工作并对作品的思想艺术质量实行监督。与50年代以前不同的是,布尔什维克党没有把艺术的作用只限定在教育功能上,与此同时还注意到艺术的欢愉功能,认识到艺术应该表达千百万人的情感,从美学的角度培养和造就一代新人。此外从50年代中期开始,随着反对个人崇拜、反对陈规旧套斗争的展开,雕塑艺术呈现出新的面貌。艺术家们广泛探求了雕塑艺术新的结构方法和表现形式,继承传统又大胆革新,通过举办一系列纪念碑、纪念塔和纪念像的设计比赛,来促进新的艺术气氛的形成,以特殊的方式反映社会民主化进程,反映国家在经济、科学和文化活动中的新成就。与50年代以前相比,60至80年代雕塑艺术发展出现了高潮,这体现在题材范围的扩大、艺术手法的多样化和作品数量的增加。

60至80年代雕塑艺术主题的扩展表现在三个方面。首先是扩大了建立永久纪念性人物雕像的范围:革命家、军事家、战争英雄、作家诗人、民族活动家等都成为表现对象。各种各样的人物形象迫使艺术家探求人物雕像的新途径,揭示人物的个性。其次普通人——工人、农民、战士、法西斯集中营里的囚徒等也成为雕塑的内容。这一切表明在社会发展过程中个人价值确定的微妙变化,尤其在年轻人的作品中这一点尤为突出。第三,从60年代开始,雕塑艺术为纪念某一事件而修建大型艺术综合体的工作得到了明显的发展。大型艺术综合体指的是以建筑景

观或自然景观为依托物,采用多种艺术形式,如雕塑、镶嵌画、玻璃画等将它们综合在一起,形成一个艺术统一体,揭示整个建筑物或艺术品的思想内容。这方面的典型之作是由著名雕塑家 E·武切季奇主持建造的斯大林格勒保卫者纪念碑(1960—1967)。整个综合体矗立在玛玛耶夫山岗上,居高临下面对整座城市,把斯大林格勒保卫者们的不朽功勋予以了崇高的浪漫主义的体现。60 年代苏联社会开始回顾 50 年代中所走的曲折道路,力图以历史的经验来促使人民以新的方式来思考过去的一切,正因为如此出现了历史性的纪念碑和纪念塔。

雕塑艺术的“民主化”和“象征化”是苏联大型艺术扩大表现手法过程中极重要的特征。“民主化”指的是艺术家使纪念碑接近民众,体现普遍人的心态;“象征化”指的是对艺术手法的探索,即在具体的历史人物身上注入象征性语言,把对象塑造成某一主题思想的化身。这两者在有关卫国战争的大型艺术综合体中得到了完美的结合。比如 M·阿尼库申为纪念卫国战争期间列宁格勒的保卫者而设计建造的大型群雕就是一个例证。这一艺术综合体出色地展现了苏联人民为保卫列宁格勒英勇不屈的气概,同时又以象征的语言表达了对死难者的哀悼和对和平的期望。

革命浪漫主义精神在 60 至 80 年代的大雕塑中以更普遍的形式表现出来。不仅在纪念英雄人物的时候是这样,而且还以浪漫的形式来表现革命的时代。耸立在切利亚宾斯克和伏尔加城的 J·科罗夫尼茨基的《勇士》等就是这类纪念碑,就象大家所熟悉的歌曲,音域宽阔而又慷慨激昂。

在这一时期,随着社会福利和文化水平的普遍提高,开始了群众性的有关卫国战争的纪念碑。但遗憾的是尽管出于良心的吩咐,使人真挚的感情得到慰藉,但其中很多艺术水平有限,有的重复了已有的构思和形象处理。但是 60 至 80 年代雕塑艺术的成就依然是十分显著的。雕塑艺术在这一时期成为群众性的、全民族的艺术,成为环境审美的启发者和社会道德教育的参与者,总之,还没那一种造型艺术具有这一特征。

80 年代改革时期的苏联美术尽管嘈杂喧闹,充满矛盾,但是不能否认这几年发生的变化是很大的。美术界出现了比较宽松的、自由的气氛,人们思想活

跃,争论热烈,各种不同的艺术观念正在发生猛烈的碰撞。但对最近 10 年来苏联油画的发展作出较为充分的评定还为时尚早,还需要历史验证,在这里我们只能将改革以来苏联油画出现的变化归纳如下:

首先,传统的社会主义现实主义艺术居于主导地位,但同时,由于艺术政策的放宽和公开性原则的贯彻,过去受批判和遭贬斥的先锋派画家的作品重新在各博物馆与观众见面,于是青年艺术家们的现代派艺术也在画坛争得一席之地,他们不再需要举办“地下展览”来展示自己的抽象主义作品;在另一方面,艺术也参与了苏联正在进行的改革,为改革助威。这方面的显著例子是舞台美术家 П·别洛夫(1929—1988)。他的作品表现了一名有良心的知识分子对祖国所走过的路程的反思。他作品中强烈的政治色彩深深地感染着要求改革的苏联人民。这也说明苏联艺术目前有了较为平和的创作环境,这有利于油画艺术向更深更广的领域开拓。

其次,80 年代苏联艺术的主体力量是战后出生的青年艺术家们。他们的创作体现了苏联青年人的道德观和审美观。就艺术风格而言,这一时期最为绚丽多彩,而且苏联现代艺术家们也十分注意技法,通常他们的艺术语言表现得很内行,但由于失去了深刻的思想内涵而往往显得苍白无力。他们在寻找艺术新的表现途径时,显然大多是基于摹仿,但年轻艺术家在表达自己的艺术追求时所具有的坦诚是很有吸引力的,苏联 80 年代的画坛也因此而生机勃勃、充满希望。

最后我们还应看到这一时期的艺术创作明显地流露出急躁的情绪,特别是一些青年艺术家为追求一时效果而忽略自身已有的审美传统,艺术更多地趋于表面化,缺乏力度,就目前来看还很难说出现了有典型意义的作品,因此,我们在肯定苏联艺术在 80 年代已取得的成绩的同时,对其发展前景的估价要冷静审慎。

苏联艺术是以社会主义现实主义为正宗主流的。在创立和发展社会主义艺术的过程中,苏联艺术家们不屈不挠地尊重自己的传统、原则和理想,始终如一、不知疲倦地追求艺术的真诚。虽然人类在不断地完善自身,生活也在不断地变化,但对苏联艺术家来说其创作宗旨(即艺术服务于人民)永远不变,这是苏联社会主义艺术区别于资本主义艺术的一个重

要标志。

苏联艺术是世界艺术的重要流派之一。苏联艺术在短短 70 年里披荆斩棘,从初创走向成熟,虽然这只能说是社会主义艺术最初的一段路程,但从中我们已清楚地看到了社会主义现实主义艺术的力量,它就像一股洪流浩浩荡荡地流入世界文化的汪洋大海,成为人类的共同财富。

在 20 世纪东欧美术中,存在着各种各样的美术团体、流派和学派,既有忠于生活的现实主义流派,也有追求形式的抽象主义流派。但是在东欧各国美术中占主流的是,不论年逾半百的艺术家,或者刚刚走出校门的年轻美术家,在各个时期都尽力表现自己国家的人民生活,展示他们的精神面貌、他们的思想感情、忧虑和愿望。在许多作品中,可以看出艺术家接近自己人民的程度,他们的理想以及同人民共同生活同呼吸的情形,表明他们如何用自己的艺术参加为争取幸福、进步和自由的斗争。因为,只有善于忠实反映生活的人,才是真正的艺术家。

东欧美术在两次世界大战期间发展得更加丰富多彩。那个时期涌现出许多著名人物,他们的创作不拘一格,从而扩大了美术运动,促进了美术演变。他们的作品仍是继承民族画派的传统,并由于工人运动的推动与成熟,比本世纪初的作品内容更进步,思想性更强。

在匈牙利和邻近的国家里,每当艺术家憧憬大自然美的时候,那些颠沛流离的景象,那些横蛮不法的暴行,就会浮现在他们的前面,即使他们下了决心,要聚精会神地描绘出形象的特色,渲染出丰富多彩的气氛,但他们的热情在推动他们要负起社会责任。只有冷淡无情的人,才会对当时存在的社会问题置之不问,真正的艺术家从来不会对民族利益不管。由于在两次世界大战期间的冷酷的现实,东欧有些艺术家要想用田园诗的风格来说明他们的使命,那是徒然的。他们已被群众的呐喊,已被暴风雨般的情绪所激动起来了。站在社会方面,站在被压迫者方面的艺术,就会生根,就会形成一种典型。在东欧各国的艺术中,可以找到艺术家表现社会先进人物的作品。但是,艺术作品中所表达的情感和思想,是要看东欧国家的情况而定。甚至在一个国家里,基本的历史事实也会用不同的形式表现出来。经济和政治生活中的同一现象,由于美术家的伦理和思想因素的

差别,在艺术中的表现也会有所改变。匈牙利艺术家对过去国内事件的表现,虽然不缺乏抒情味,但主要是通过戏剧性描绘来表达自己的认识,并通过对比的方法抒发自己的感情。罗马尼亚艺术家描绘过去的国内事件时,比较喜欢采用慷慨激昂的表现手法,而波兰艺术家则用多愁善感的情调表现过去的历史。

匈牙利美术分为几个时期,在 20 世纪初,匈牙利画家主要是揭露贫困和凄惨的社会现象。当 1919 年资产阶级革命爆发的时候,描写悲惨情景的作品成为当时的主要倾向。在法西斯统治下的几十年间,他们又不得不回到象征和讽喻的老路上去。到了 1945 年解放以后,他们对于现实主义的追求采取了一些折衷的形式,在态度上并不是一贯坚定的,被动的情况也曾经发生过。不过,杰出的匈牙利艺术家的作品体现了人民的团结,对民族的命运表示了深切的关怀。

保加利亚造型艺术中的现实主义具有悠久的传统。这种传统起源于民族复兴时代,即保加利亚在土耳其压迫下获得解放以后,就世代相传下来,而不受学院派的影响。今天,现实主义传统在保加利亚的许多油画家、版画家和雕塑家的创作中还继续发展着。这些艺术家的表现手法虽各有不同,有时甚至还有公式化的、象征性的和现代主义的东西,但基本上仍是现实主义的。他们在自己的创作中触及了尖锐的社会问题,反映了人民的生活。早在 30 年代初期,在保加利亚的艺术作品中就出现了工人和无产者的形象,而且不再像从前那样被描绘成感伤忧郁的人物了。1944 年解放后,现实主义发展成为一股汹涌澎湃的巨流,艺术家们怀着满腔热情使自己的艺术为获得胜利的人民服务,歌颂现实生活里的一切新的美好事物,歌颂英雄人物。

1944 年 8 月,罗马尼亚人民的生活发生的深刻变化,对美术的发展产生了决定性的影响。美术家的作品以各自的风格蔚成一体,反映了对祖国建设的期望,并对现实生活作了复杂细致的描绘。在人数众多的罗马尼亚当代画家家中,应该提到科·巴巴和埃·博巴。他们以很高的艺术水平表现了当代错综复杂的社会生活。

民主德国的美术在 40 多年的发展中取得了很大成就,作品风格迥异,形式多样,内容丰富,题材广泛。民主德国艺术家都以独特的手法,进行大胆尝

试,不断探索新的创作形式,真实地反映出民主德国的自然风光、人民生活和社会概貌。

南斯拉夫美术在 20 至 80 年代也得到了蓬勃的发展。南斯拉夫美术家在 20 年代成立了许多协会,对美术的发展起到了一定的推动作用。在雕塑方面,梅斯特罗维奇的创作,确定了 20 至 40 年代南斯拉夫雕塑艺术发展的方向。他的作品具有民主主义精神,并把新古典主义的雄伟造型与装饰性结合在一起。南斯拉夫绘画受到了法国和德国艺术的影响,但又与法国和德国艺术不同。南斯拉夫绘画与乡土艺

术保持着密切的联系,尤其是专门从事乡土艺术创作的画家更具有民族性格,他们创作的形象粗俗稚拙,但却具有强烈的表现力。

捷克斯洛伐克、阿尔巴尼亚、波兰的美术与其他东欧国家一样,在 20 世纪也发生了很大的变化。从捷克斯洛伐克画家约瑟夫·恰佩克、阿尔巴尼亚画家万珠什·米奥和波兰女画家克拉叶夫斯卡娅的创作生活,便可以看出他们的艺术追求和艺术探索,也可以了解到这些国家的美术概况。