

现代艺术的意义

Significance of Modern Art

「美」约翰·拉塞尔 著

常宁生等

译



中国人民大学出版社

下



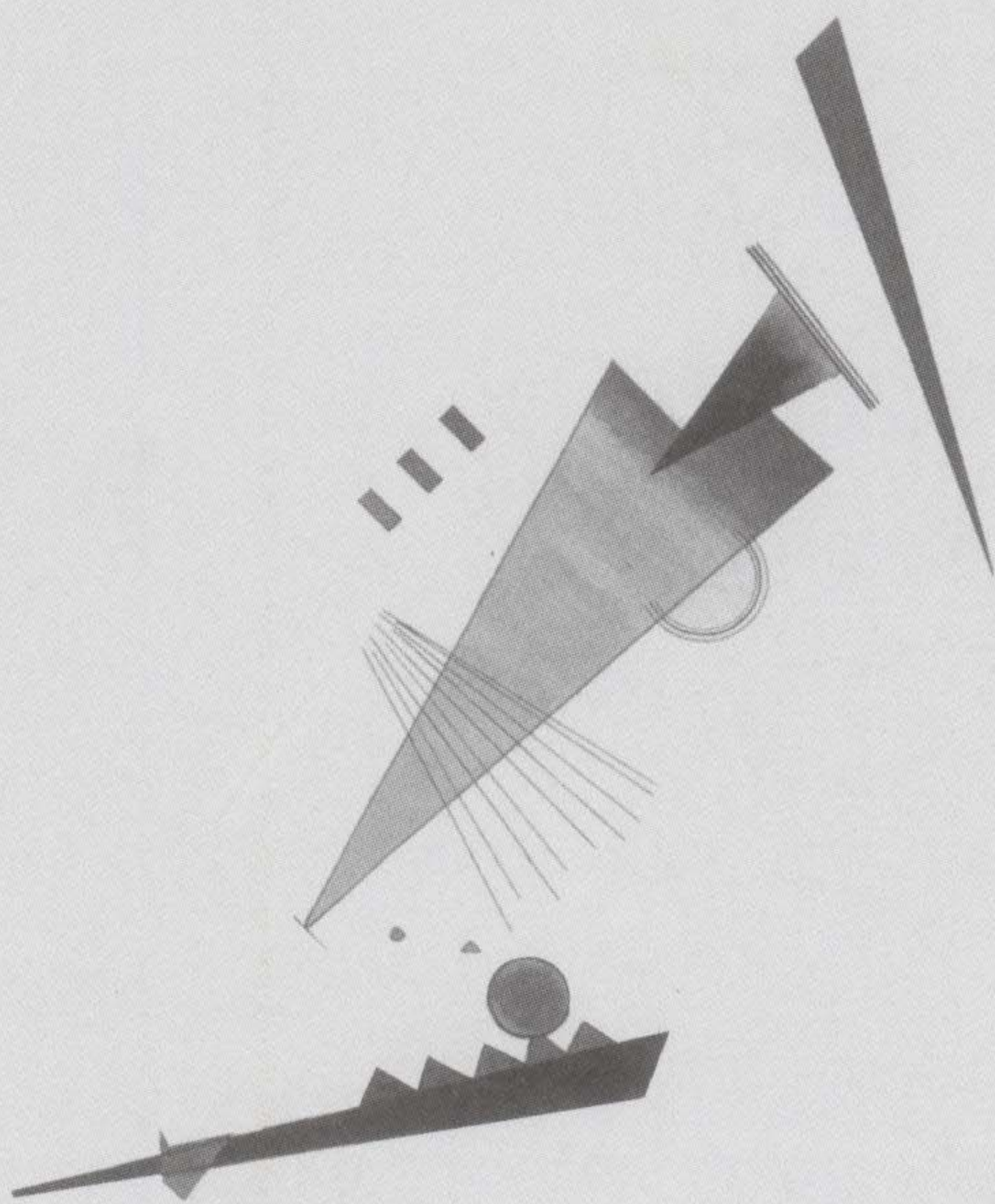
现代艺术的意义

「美」约翰·拉塞尔 著

常宁生等 译

Significance of Modern Art

①



 中国人民大学出版社

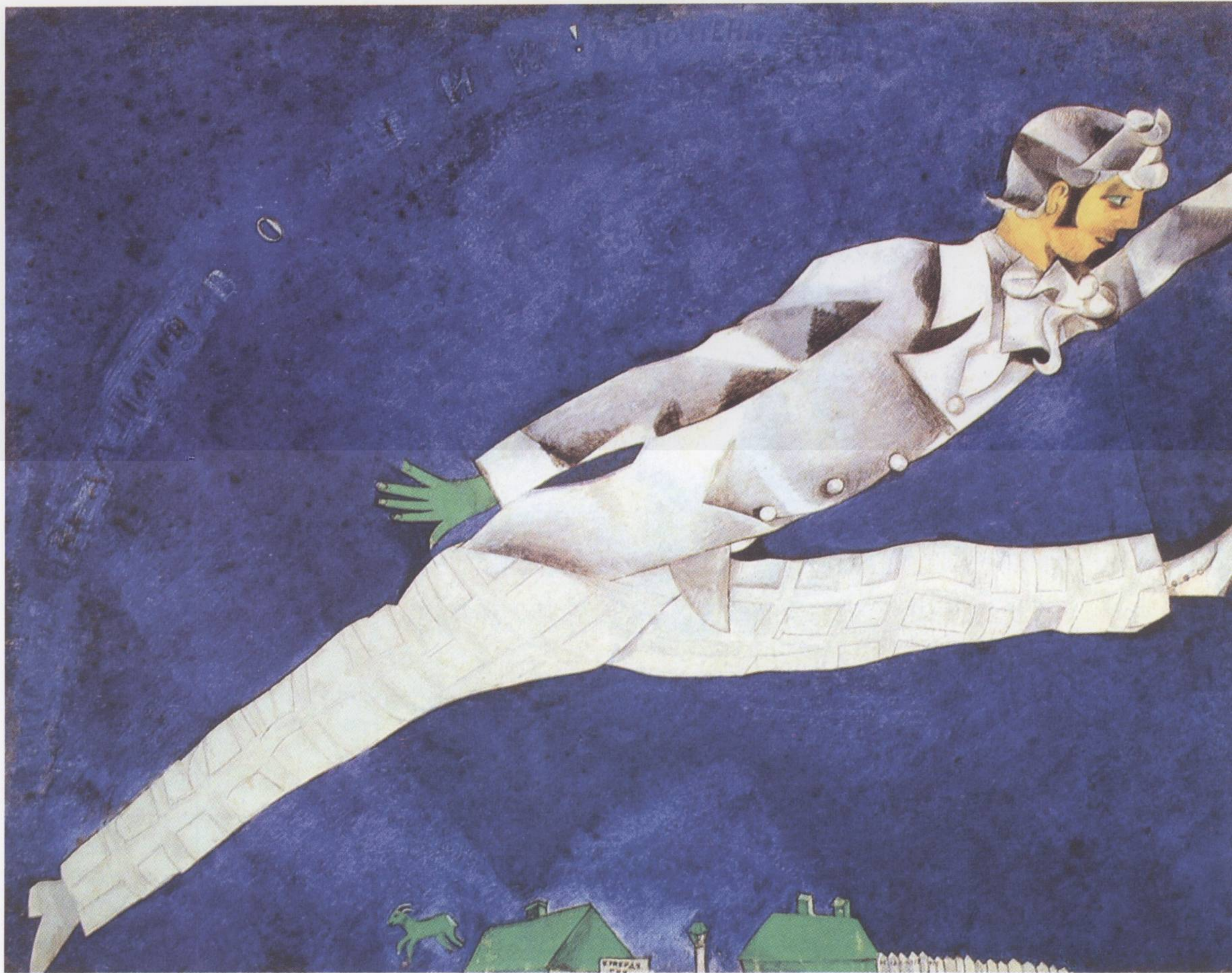
第八章 重塑的世界

人类幻想中最令人愉快的事情之一是：在某天和某地，我们将允许重新开始我们的生活。

正是由于这一点，每个“新年”前夜，在全世界各地都出现巨大的、非理性的和有感染力的狂欢；正是由于这一点，我们才为朋友生活的重大转变的消息而欢呼和激动；同伴的变化、职业的变化、习惯的变化，甚至景色的变化都会强烈地冲击人们的感情。我们下面要讨论的都是人的感情问题。

用绘画语言来表达这种感情并非易事，但是夏加尔在1917年绘制的一幅水彩画使我对此有了强烈的感受。夏加尔绘此画不只一次，他以不同的标题表现了同一主题：《新郎》、《旅行者》、《前进！》、《永远向上、向前！》。此画似乎还被用做果戈理的一出名为《婚礼》的短剧的帷幕。1918年，夏加尔的家乡维特伯斯克镇为俄国十月革命一周年举行纪念活动，夏加尔计划把这一形象以巨幅画的形式画到室外，作为节日装饰的一部分。因此，它是和冒险、欢庆以及目标的最终实现联系在一起。我知道，能使我们这么信服地感受到一种新生活的开始的作品并不多。

在绘制这幅画的过程中，夏加尔无疑考虑到他自己的处境。自从他1907年作为受到歧视的少数民族的一员第一次来到圣彼得堡后，他的处境已发生了巨大的变化。那时，



马尔克·夏加尔《前进!》
1917年 多伦多安大略美术馆

作为一个犹太人，如没有一份特别通行证，他甚至不能进入这个城市。但到了1917—1918年冬天，他已是一位成功的画家，在巴黎、柏林和莫斯科都已拥有大批的赞赏者。他也已成为国家的正式公民，不久以后他又和一位美貌的姑娘结了婚。到了1918年底，新政权任命他为维特伯斯克艺术学校的董事，并负责管辖当时全省的艺术活动。一两年以后，他为莫斯科犹太人剧院绘制壁画。不仅他本人，而且整个犹太人社会，在新俄国开始了一种新的生活。夏加尔一定真切地感到——如同他画中的那个青年人感到的一样——他一个大步，就能凌空跨过屋顶，远走高飞。

画中的青年很可能对一时的振奋人心期望过高。当然，自1917年起的数年中，夏加尔的事业并不总是一帆风顺的，在维特伯斯克，他受到排挤和刁难，任职不到一年，就被迫

辞职。反犹太人主义在俄国并没有被完全消除。1922年，他离开俄国回到西欧，开始了他长达五十多年的流亡生活。今天，他的这幅画似乎可以说明一种比尖刻更为荒唐可笑的过分自信——犹如在一场飓风中擦亮的最后一根火柴。1917年，俄国正处在饥饿和内战的边缘，近百万法国人和德国人后来战死于凡尔登附近，美国也开始卷入到这场欧洲大战中，在这种情况下有什么值得如此欢乐和振奋的呢？

然而，夏加尔画中有弹性脚跟的青年确实代表了某些能够追溯到1917年的事件上：在艺术和社会之间已开始重新和解。大约在两者分道扬镳一百年之后，出现了使它们重新结合的机会。最初把艺术家看做是建筑者和医治者的观念，对于那些记得艺术多少年来如何只能为社会提出新思想，而又被社会断然驳回的人们来说，一定似乎是滑稽可笑的（我们会想到狱中的库尔贝、固执己见的塞尚、在秋季沙龙上受到人们冷嘲热讽的马蒂斯）。假如那些被易卜生称之为“社会中坚”的人们指望艺术来证实他们的重要性，他们只会遭到拒绝和冷落；从奥诺雷·杜米埃到乔治·格罗兹，艺术在嘲弄着他们。艺术和社会处在一种交战状态中（无论是公开宣战或不宣而战）；甚至连被认为是安全可靠的人——获得奖章的建筑师和官方的肖像画家们——也都靠不住。

当然，也有例外——艺术和社会也有配合默契的时候。



马尔克·夏加尔
《街上空中的恋人》
1914—1918年

亨利·霍布森·理查森给了芝加哥的马歇尔·菲尔德批发商店一种奇异朴素的庄严气氛,却并不是靠了政府的作用。当《哈泼周刊》委托温斯洛·霍默制作木刻作品时,这家刊物的编辑们没有一个人知道他们将使美国乡村的精华永久长存。海克特·吉玛尔1900年为巴黎地铁设计的入口后来成了艺术,但那并不是因为这个城市的前辈们心中装着艺术。19世纪90年代,由詹姆斯·普里德和威廉·尼克尔森在英国设计的招贴画也是艺术——而且事实上比当时大多数英国绘画更具有艺术性——但我们现在说那些制作广告的人为了赚钱而创作了博物馆愿收藏的作品,就言过其实了。从1917年起所发生的事就完全不同——在整个欧洲,开始了一种使艺术和社会重新和谐的系统尝试。

这样的形势并不是一夜之间突然发生的。首先,时间和人物必定是相互联系的,与此同时,开始的起点可能常常不为人们所注意。在1917年,谁会想到世界的面貌最终会因一份叫做《风格主义》的小杂志在中立国荷兰(当时这是一个几乎处在孤立之中的幽灵般的国家)的出版而改变?在一位名叫夏尔-爱德华·让奈莱(当时他还未采用勒·柯布西埃这个名字)的瑞士建筑师到达巴黎时,人们怎能认识到它潜在的重要性?1914年以前,在德国,人们经常讨论艺术观念的统一,但随着战败的步步临近,有见地的艺术保护者已不可能再像过去那样继续下去了。俄国有一些天才的画家,他们牢牢把握着总的思想。但是在1917年11月,当列宁控制了整个国家以后,设想新政府能有时间来考虑到这些人,那只能是一种彻头彻尾的幻想。

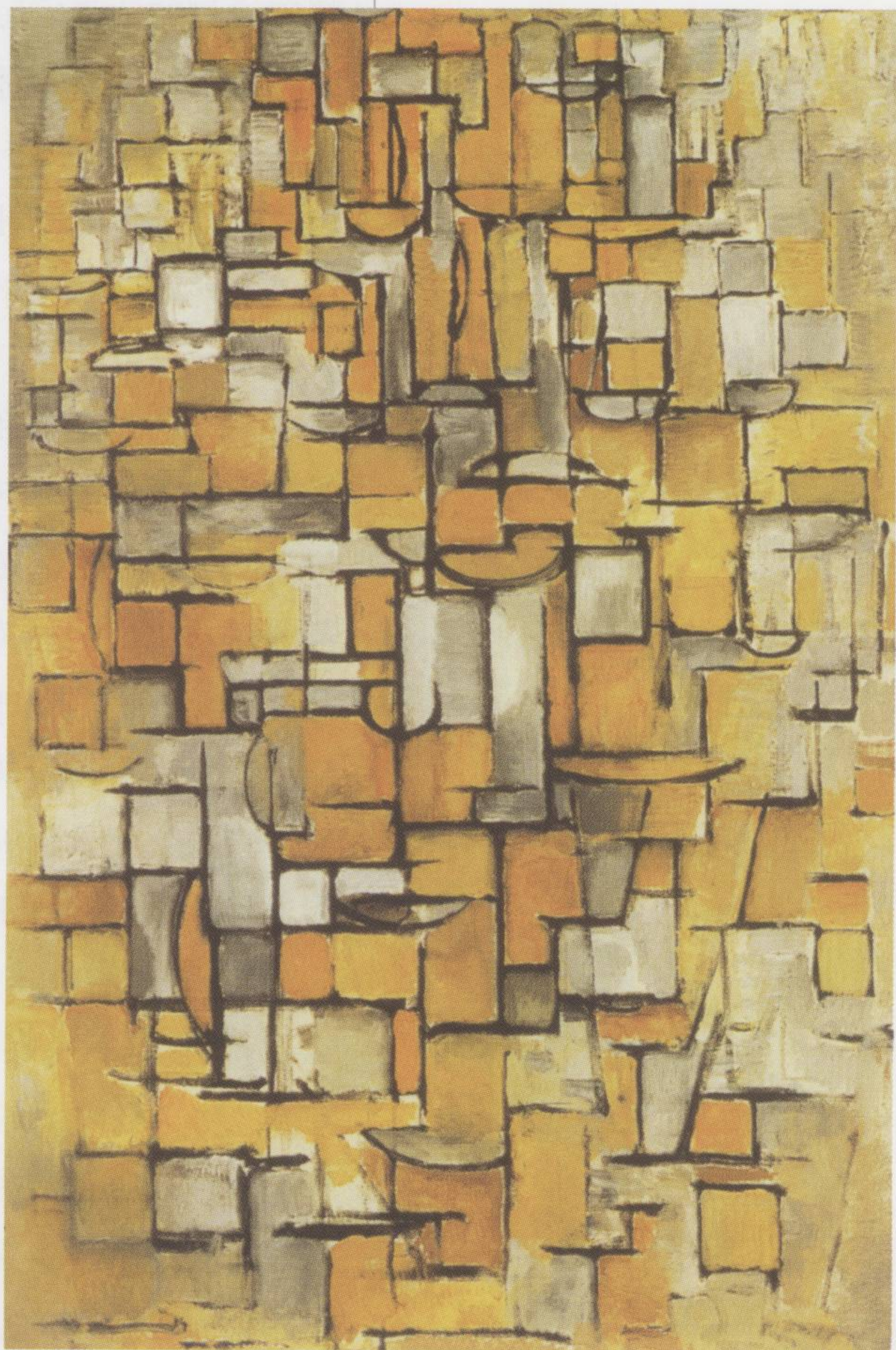
事实上,那股新势力的一名支持者已在他的日记中写下了这个词:“前景无望”,在1917年里的任何时候,也几乎在任何地方,情况都是如此。但他也可能从维克多·雨果在许多年前曾说过,后来又被多次重复过的话中得到安慰:“世界上没有任何军队能抵挡住一种思想的力量,它的时代已经到来。”一旦人持有了正确思想——虽然政治和社会动乱对它大大不利——但这种思想必将传播开来。雨果对此深信不疑,1917年以来的历史也完全证实了他的这一观点。

任何伟大的事情都不可能在匆忙中完成，本书中我们讨论的几乎所有的人都曾经历过1917年的一场缓慢而彻底的磨难。《风格主义》杂志早在1914年8月就被一位多才人物希奥·凡·杜斯堡想到过，他是这家刊物的热心人和策划者。还在1912年，凡·杜斯堡29岁时，就给风格主义定下了一条指导原则，他这样写道：“使形式脱离自然的约束，保留下来的就是风格。”他的意思是说艺术家不应该仿效——更不应该去与之竞争——大自然的难以捉摸、丰富多彩、变化无常的妩媚景色。艺术家应该透过现象看到那最简单的、最基本的形式要素。一旦找到了那些形式要素，就应该抓住不放。模仿、修饰或讲故事都不是他的正事，对他的作品要问的不应是“它美吗？”而应是“它真实吗？”

这是一个美学问题，涉及建筑和设计的地方，它也是一个实践的问题，但它尤其是一个心理上的问题。要记住的判断标准是真与假，而不是美与丑。建筑中的真实意味着一种清除了修饰和特色的风格，一种从一开始就公开宣称了它的功能并采用了新材料和新建筑技术的风格。在绘画中的真实意味着以前存在的绘画已经终结，而代之以一种基于与大自然不相干的均衡关系上的艺术。

凡·杜斯堡的这种艺术观点，得到了他的风格派同伴们的支持，他们中有画家皮埃特·蒙德里安和巴特·凡·德尔·列克，建筑师欧德、格里特·里特维尔德和扬·威尔斯，雕塑家乔治·凡东格罗，设计师维尔莫斯·哈查尔。这一观点对他们的艺术活动十分重要，但这并不是他们发明的观点。早在19世纪90年代，比利时画家、建筑师和设计师亨利·凡·德·

皮埃特·蒙德里安
《线与色彩的构成·一号》
1913年



维尔德就曾说过，当时流行的建筑是“一个谎言，全是故作姿态而无真实可言”。曾于1898—1903年设计建造过阿姆斯特丹革命性的证券交易所大楼的荷兰建筑师贝尔拉赫也说过几乎同样的话：当时盛行的风格是“虚假的建筑——即伪造，亦即欺骗”。贝尔拉赫接着又说，“扯谎是惯例，而真实倒是例外。那就是为什么我们的父母、我们的祖父母和我们自己不得不生活在前所未有的丑陋而可怕的环境之中。”

建筑中的欺骗就如同生活中的欺骗——它意味着掩盖虚假的动机，逃避，伪装，使人误解。至于一座真实的建筑应该采用什么形式，在1914年以前主要是根据一个叫弗兰克·劳埃德·赖特的美国人的著作和示范性作品。当欧洲的建筑师们行走在巴黎、布鲁塞尔、柏林和伦敦的大街上，随处可见的装饰繁杂的办公大楼使他们感到厌恶时，便用赖特曾说过的话来安慰自己，“简洁和和谐是衡量任何艺术品的真实价值的质量标准。”在赖特自己的国家里，面对着纽约的网球俱乐部（一座仿意大利宫殿式的建筑）或大都会博物馆那雄伟的有柱门廊，他们就能想起赖特在1910年曾说过的话：“那古老的结构形式——直到现在还一直被称为建筑——已经败落，它们的生命力早已丧失，新的工业条件——尤其是钢材和混凝土——正预示着一种可塑性更大的艺术。”美国拥有欧洲所没有的东西，这就是在建筑和设计上的一种朴实的传统。如果有这样一种可作为北美的规范的东西，即一种美国的设计应自觉遵守的共同标准，那它就是宾夕法尼亚的荷兰式谷仓和谢克式家具的传统。这样的东西是看得见的真实。应该记住当一份名为《住宅之美》的新杂志于1896年在芝加哥出版时，它代表了在装饰和设计上的一种真正的单纯。

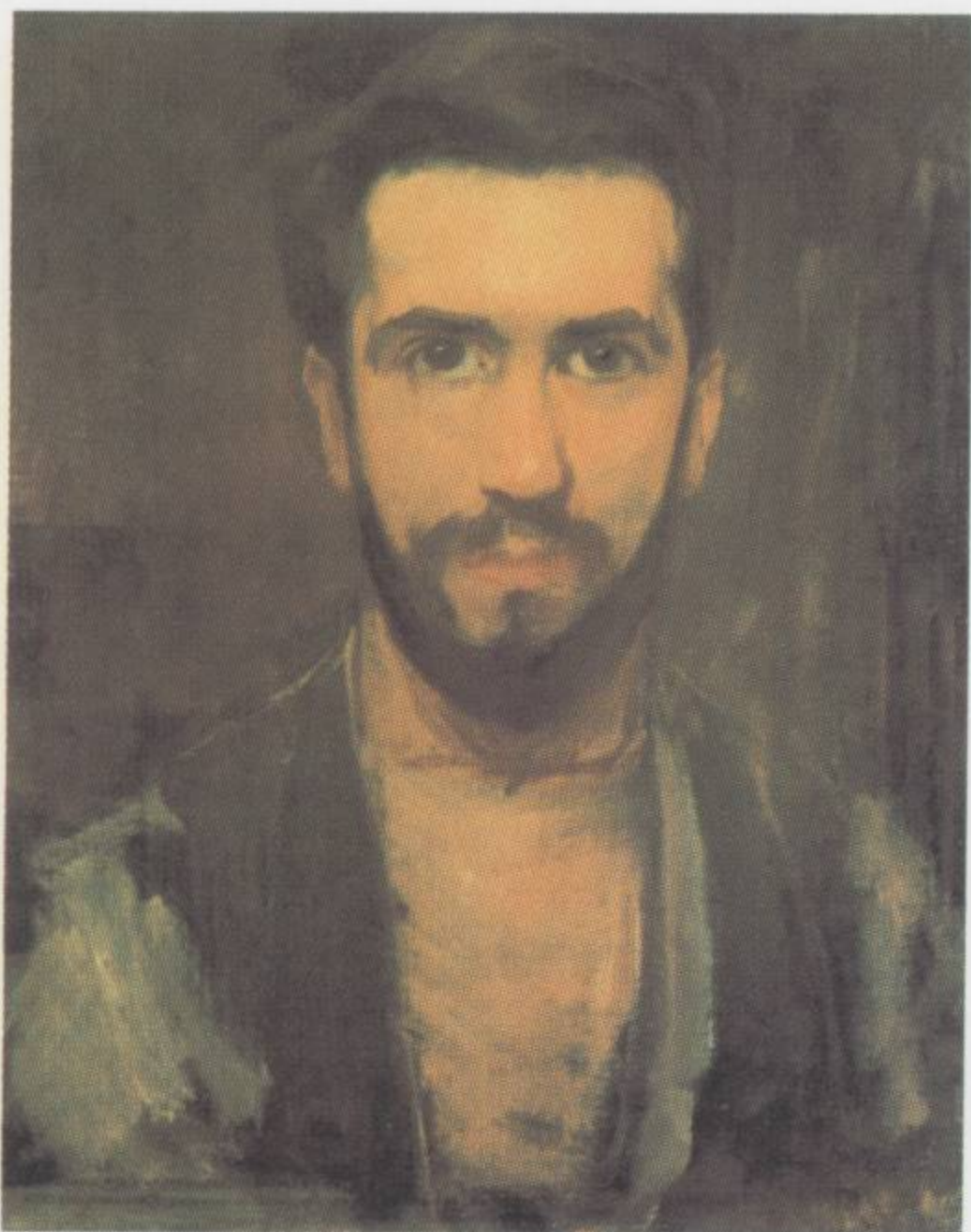
但是，如果在这一切背后有一个精神上的迫切要求，那么也就会有——特别是从1914年起——一个实践上的迫切要求。勒·柯布西埃是一个瑞士人，在侏罗山区的拉香德芳长大，从一种世界主义的观点来看，这里远离任何与建筑发展有关的事件。但是他曾四处旅行。他把结识和了解在世的最有创造力的欧洲建筑师作为他的职业，其中有维也

纳的约瑟夫·霍夫曼、巴黎的奥古斯特·佩雷、柏林的彼得·贝伦斯。他还自学学会了对任何特定环境作出反应，常常自问，“建筑能有些什么用？”在很早之前他就在纸上计划建立一所新型的艺术学校，当这所学校建成以后，它和瓦尔特·格罗皮乌斯1919年在魏玛创建的在当时还具有新奇力量的包豪斯学校惊人地相似。1914年秋天，当大多数人面对第一次世界大战在佛兰德斯的爆发仍在绝望中感到无可奈何时，勒·柯布西埃提出了一个主张，如果这一主张被采纳的话，它可以把重建的时间缩短十分之九。

他设计了一个标准的二层楼的框架，每层的平面设计都是独立的，框架包含有楼层地板和楼梯。在这一设计上的真实，是在装配的方法上、在标准化的设计组件上和大批量生产的预制的活动构件上。建筑师不再受形式的限制，那些形式好像是为了取暖而挤作一团，或自石柱圆阵（Stonehenge）建造起就很少变化过的方式相互支撑在一起。早期建筑的整体、侧重于地面的形式可以被抛弃了，就像单点透视在绘画中正在被抛弃一样。早在1909年，弗兰克·劳埃德·赖特在芝加哥的罗比住宅（Robie House）就已表明了悬臂梁怎样使结构向外、向前伸展而使不可见支撑成为可能。像承重墙、固定小窗，或在与地面的接点上采用最厚重粗大的设计那种老式建筑实践原则，除了精神失常外没有其他任何理由应该继续遵守这些原则。住宅能被高高支撑着悬架在空中，内部空间可以随意地调整，住宅无所谓正面或背面，由于充分加强了生活空间，因而可以从每一个角度上去观察体验，这样的时代正在来临。

勒·柯布西埃整整奋斗了一生，这一切好像是理所当然的。环境并非总是对他有利，但是——这里仅举一个例子——他在1929—1931年设计的萨瓦别墅（Villa Savoye）在许多方面来说都是一座典型的现代建筑。以前的住宅沉重地坐在地面上，而这种新住宅是站在羚羊似的细长腿上；过去的住宅在地平面上附有花园，而这座新住宅把花园悬挂在生活区之上。建筑环境、生活环境也一样，都被颠倒了。

对于这类建筑基本的先决条件是人们承认这一事实：



皮埃特·蒙德里安《自画像》
约1900年 华盛顿菲利普斯收藏

即建筑像绘画和雕刻那样发生了剧烈的变化，新的材料和新的构造方法应该为新的观念服务，而不应为旧观念服务。开拓者朝这些方向所作的努力是一种集体意志的反映，要把这个世界变成一个更美好、更朴实、更值得居住的地方。正是风格派的成员们最迅速、最真实地领会了这个总的思想。他们知道绘画和建筑可以有许多共同之处，一座房子能够非常像一座雕塑，而且还要胜过雕塑。他们的艺术是一种本原艺术。蒙德里安在1922年写道：“希奥·凡·杜斯堡创办《风格主义》不是要‘人为地强加一种风格’，而是在共同的合作中发现和传播某种在未来将是普遍正确的东西。”蒙德里安无论在当时还是后来都非常厌恶那种他叫做“自我表现的艺术”，他的雄心壮志是要有所突破，创建一种能够使每个人都了解宇宙的基本特征的绘画。他的创作题材是宇宙的活动方式，而不是他自己性情的活动方式。

这不是一种以教条主义空谈理论的方式在一夜之间产生的主意，他产生这一主意部分是由于他二十年对艺术风格——从象征主义到立体主义（这些都是他年轻时代的艺术潮流）的调查结果，部分是由于他同荷兰哲学家勋梅克斯谈话交往的结果。蒙德里安于1914年在荷兰与他结识。

观看一幅无论什么时期的蒙德里安的作品，记住下面一点很重要：他几乎是一位天使般纯洁的人，一位曾毫无怨言地默默地忍受过长时间的孤独和极度的贫困，具有高尚灵魂的神秘人物（关于这一点，我们在现存于华盛顿菲利普斯藏画中他的一幅自画像上可以看出来，这幅自画像是他在30岁之前创作的）。这幅蒙德里安青年时代的作品，有着象征主义运动的痕迹，也有凡·高在静物画中时而表现出来的简洁庄重之感。例如，一朵即将凋谢的向日葵能被表现成一种坚定动人的形象。但也有一些时候，像在他的《红色孤挺花》（*Red Amaryllis*）中那样，自然显示了它最美好、最坚强的形象；如果百合花那高傲的十字形形象具有某种神秘的暗示，那么它和新艺术的玻璃器皿的形状有一定的相似之处。路易斯·康夫特·蒂凡尼等人把这种新艺术推到了顶点。

皮埃特·蒙德里安《红色孤挺花》
约1907年 纽约现代艺术博物馆





皮埃特·蒙德里安
《欧艾勒附近的森林》

约1908年 海牙格蒙特博物馆

同爱德华·蒙克一样，像凡·高在忧郁的时刻一样，蒙德里安在早年也求助于大自然，在刻画骚动的情绪状态中使自己得到精神的安慰。他作于1908年的《欧艾勒附近的森林》（*Woods near Oele*）可以使我们很自然地想起斯堪的那维亚的森林：森林被北方之夜的那种超自然的神秘白光所照亮，蒙克让男人和女人到森林中去寻找他们的命运。而且也正是在像蒙德里安摆在我们面前的这样的森林中，阿诺德·勋伯格的歌剧《期待》中的那个女人偶尔发现了她的情人的尸体。我们在这里所看到的并不是宁静的荷兰乡村，而是一座被某种超自然的奇异之光包围的原始森林：一个经受考验和磨难的地方，在这个地方，整整一代人度过了他们感情生活的一个重要阶段。

蒙德里安第一次看到毕加索和勃拉克的立体主义绘画作品是在1911年的秋季。1912年5月，他移居巴黎，开始



皮埃特·蒙德里安《有生姜罐的静物》
1912年 海牙格蒙特博物馆

在自己的作品中再现从塞尚以来法国绘画的演变过程（支配蒙德里安《有生姜罐的静物》的主题是塞尚作品中的一个常见的主题）。在《欧艾勒附近的森林》中创作了狂暴的激情主义之后四年，蒙德里安开始关心起一些完全不同的东西来：把静物题材简化成严格的块状形式，处处有着建筑的影响（见生姜罐右面庄严的大门状结构）和塞尚所热中的立方体、圆柱体和锥体的

影响。

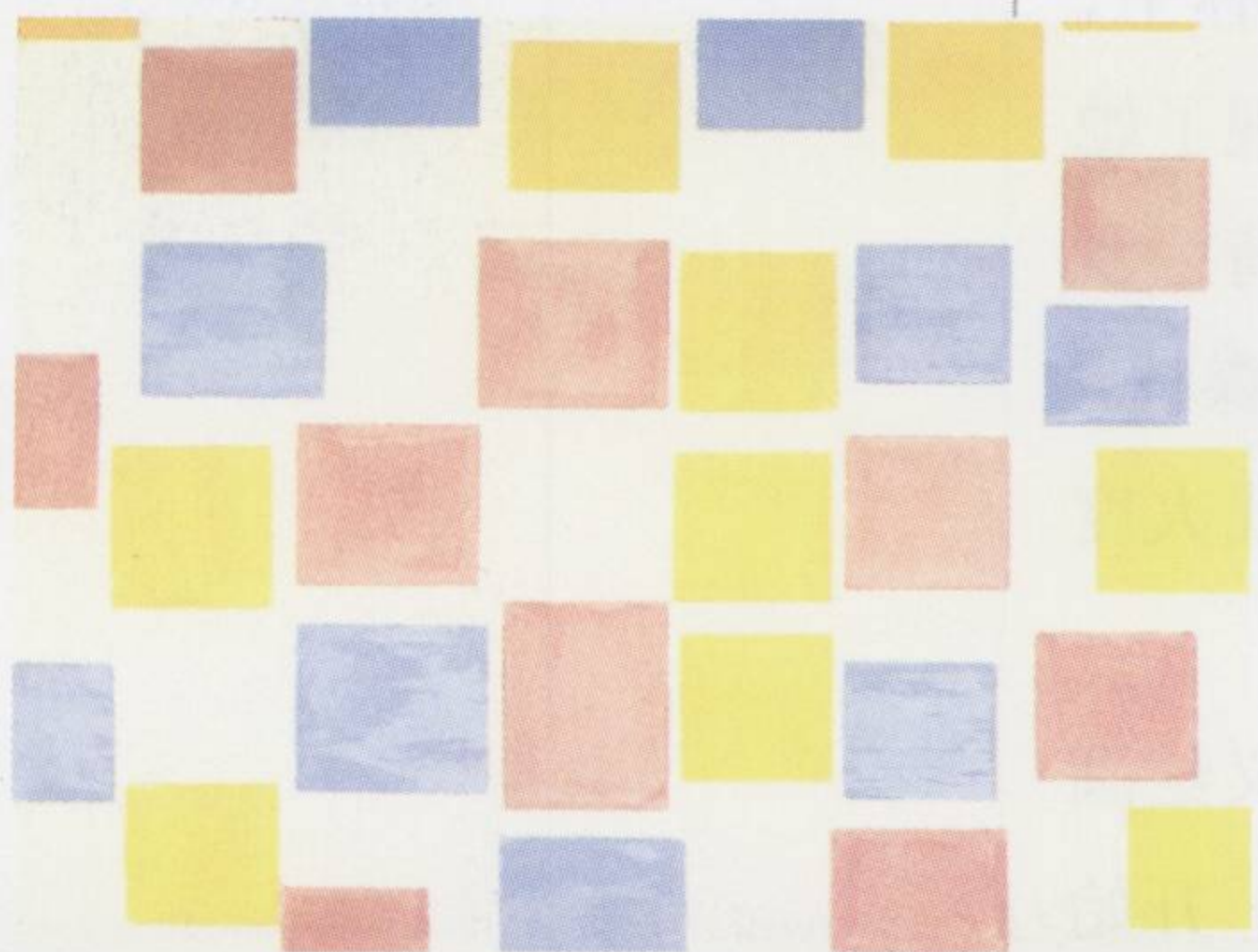
蒙德里安住在巴黎的蒙帕纳斯区，日复一日地仔细观察自己住宅附近的建筑物灰暗破旧的墙面，逐渐从中找到了他所需要的东西：即一个可以使垂直线和水平线非常自然地表现自己的主题，偶尔画上几笔淡淡的蓝色表现烟囱管帽的圆拱形状，勾画出平面的瓦灰色的墙壁和明亮反光的长方形的画室窗户。最终的结果会给人一种近似抽象画的感觉，但每一件事物都是通过直接的、日常的观察而画成的。实际上，他已对他所居住的大街的外貌作了仔细的记录：街灯、挺伸凸起的墙壁、窗子、烟囱群，以及为KUB和CUSENIER公司所作的引人注目的广告。

第一次世界大战爆发时，蒙德里安正在荷兰作短期逗留，形势迫使他在那儿一直待到1919年7月。蒙德里安四处寻找能使他以交叉直角的直线形式描绘视觉感受的主题，他长期观看北海，发现海浪拍打着临近海滨游览胜地的防波堤。一个椭圆形的画面构图可能是模仿了毕加索和勃拉克1912年的立体主义绘画作品。除了防波堤自身的坚固垂直

的特点外（在画面的下中部），这幅绘画主要体现了大海有规则的、平稳的无声的海水来回运动。蒙德里安总是乐于描绘荷兰海岸，而在这幅画里，他超越了常规，创造了一个气势磅礴的大自然的普通形象。

在他的海堤和海洋系列作品中，海堤和海洋仍然出现在画面中，尽管构成的形式仍是那样，但是在1917年作的《有色平面的构图》中，那绝对自由

皮埃特·蒙德里安
《有色平面的构图》
1917年 纽约现代艺术博物馆

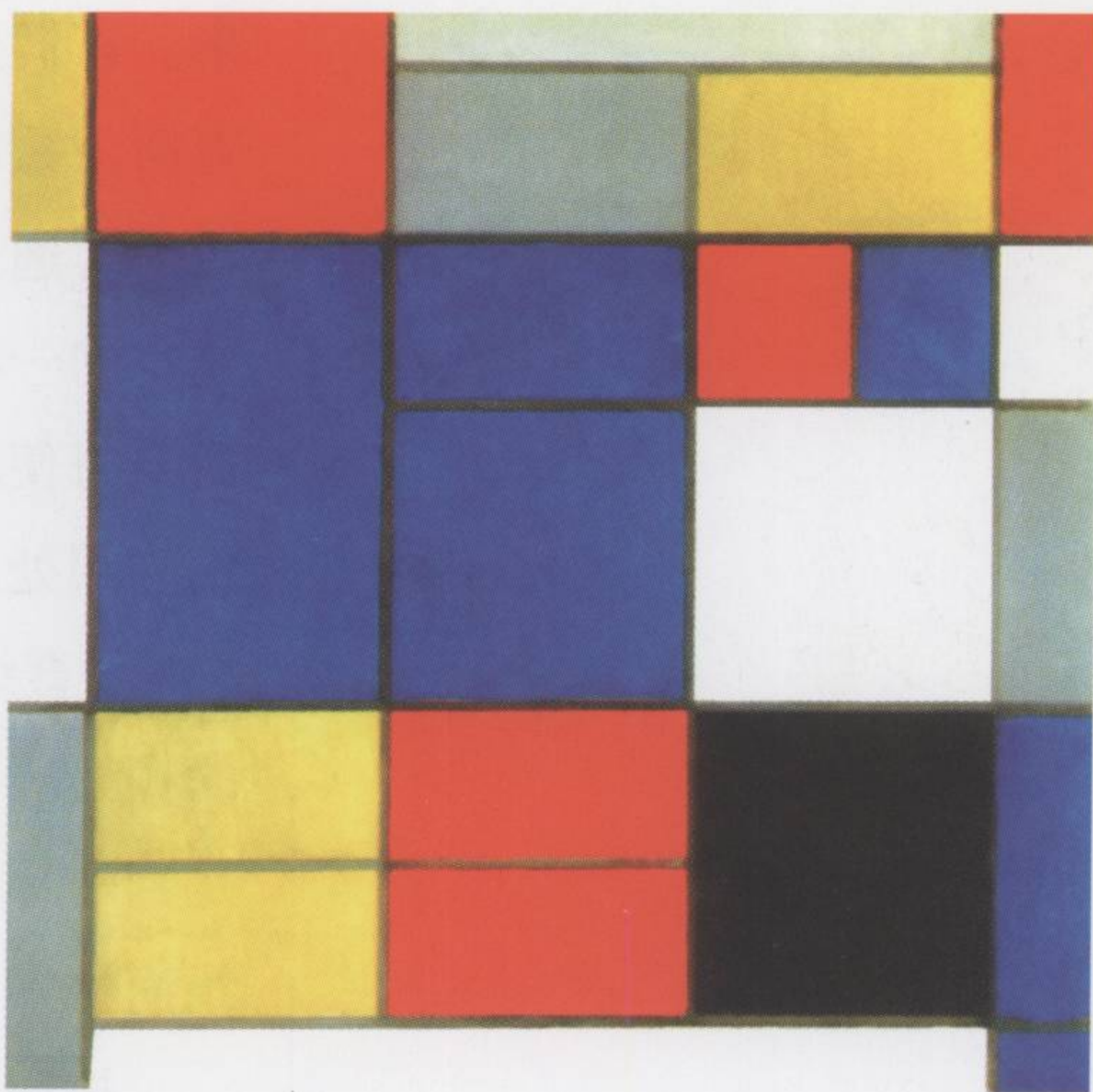


地漂动的淡淡的形体（由于过多的自由以至在画面顶部和底部它们似乎就要游出视野之外）在大自然中是没有的。到1918年时，蒙德里安开始把长方形画成粗粗的通常为黑色的线条，这将标志着他以后许多年里成熟的风格：但在1917年时，他还强调构图的离心、散焦的特征，给它们以绝对的自由。在这种天使般的绘画中，他第一次在他的艺术生涯中提出了一种新的方法，来代替严格整洁的、聚焦向心的立体派绘画方法。

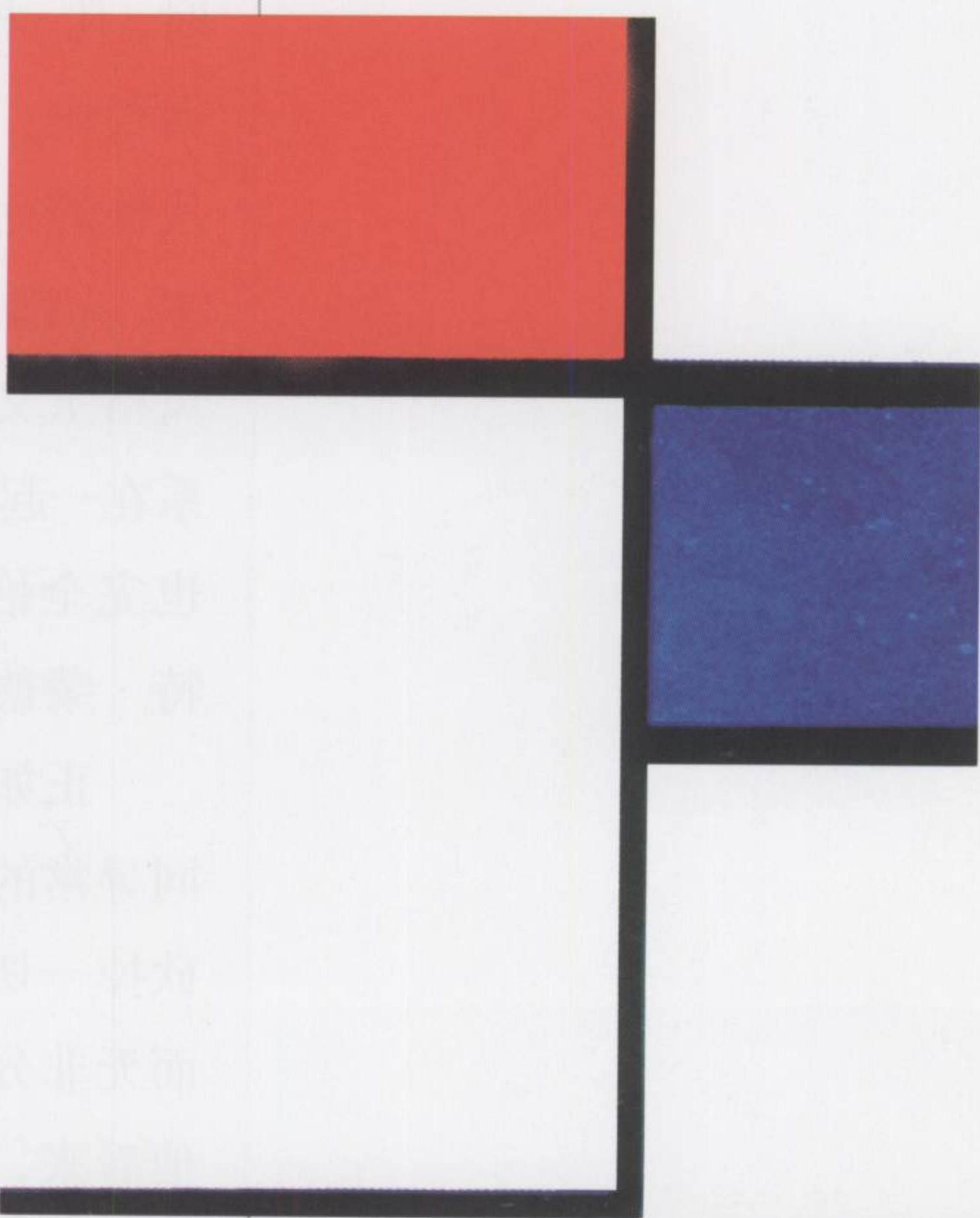
后来，这些长方形被锁进一个个精确的格子，并用粗粗的直线把它们相互分开。1919年，它们又被死死地密封画成了一个棋盘式图案。蒙德里安在1919年7月回到巴黎后，使自己的作品——如在《构图C》中——在连锁长方形的形体和尺寸上有了一个较大的变化，在色彩上也出现了一些新的复杂变化：画面上出现了中间色，而原先是由红、蓝、黄三色以它们最单纯、最坚定的形式统治着画面。

没有一个艺术流派能永不分裂，当希奥·凡·杜斯堡坚持将斜线成分重新引进他的绘画时，蒙德里安从风格派中退了出来。很可能正是由于对这一事件的反应，蒙德里安在绘画上有了自己最鲜明的风格，如现代艺术博物馆所藏的作于1925年的那幅《构图》。用红、蓝、黑和白四色，而没有使用他几年前曾用过的综合的、相对温和的色彩结构，他创造了一种特别鲜明的画面效果。

有关蒙德里安的发展只能在这几页里提供一点样品。但即使如此，我们也将能很清楚地看到，他对其他人在当时艺术中的作为的反应，既表现得不屈不挠，又表现得机动灵活。没有哪个纯粹的风格派画家能画出他这样的画



皮埃特·蒙德里安《构图C》
1920年 纽约现代艺术博物馆



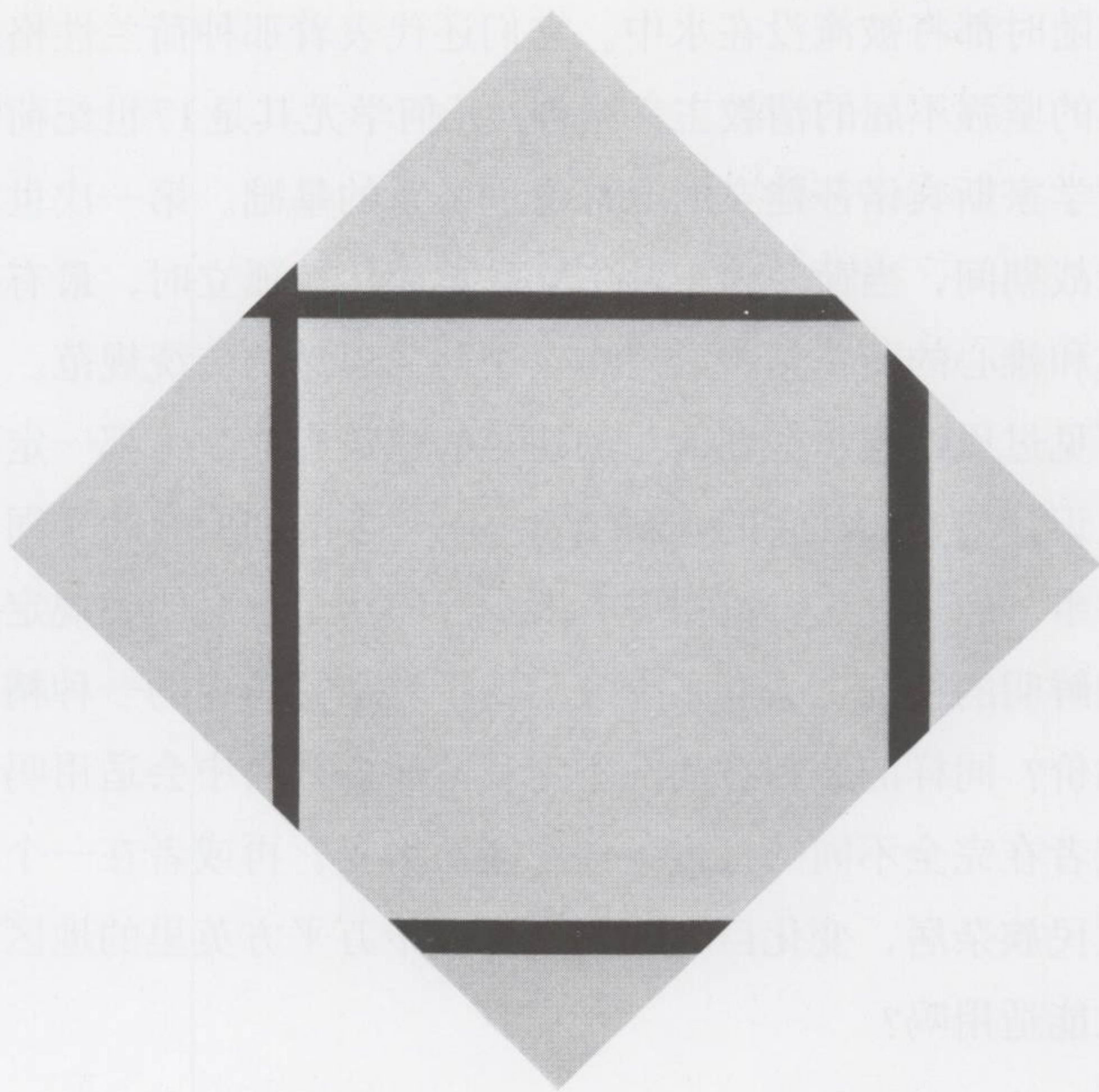
皮埃特·蒙德里安《构图》
1925年 纽约现代艺术博物馆

来。它们还有另一个方面，这主要应归功于他的朋友勋梅克斯。勋梅克斯既是一位神秘主义者，又是一位数学家。他相信，通过一个思想集中的过程，有可能达到对宇宙运动方式的一种精确理解。这样建立起来的原则是普遍适用的，而且将使其信仰者能够同宇宙、同他的同伴以及同他自己和睦相处。艺术和建筑的真实是对这些更为普遍的真实的揭示。直线、直角，红黄蓝三原色的联系是根据对宇宙本质的顿悟的这一理解所产生的结果。凡·杜斯堡写道：“当美是判断标准时，波浪线当推其首，但当以真为判断标准时，线简化了自身后最终必将是完全笔直的。”

按照风格派的观点，蒙德里安称做“平衡关系”的东西对于建筑来说是最基本的，而对于生活中的其他一切也是这样。蒙德里安在1919年写道：“一旦我们认识到，社会中的平衡关系表示着公平合理的东西，那么我们也同样会认识到，在艺术中，当时代的精神已经形成后，生活的要求就会蜂拥而至。”平衡非常重要。凡·杜斯堡和他的同行们相信，一座房子应该能经得起从任何意想不到的角度对它细看而不至于发现其不均衡的关系。他们也始终坚持使用三原色，这正好同蒙德里安的观点一致。

当许多外行仍然把好的建筑同过多的装饰联系在一起时，凡·杜斯堡的这一思想似乎有些古怪，但这种思想传播得很快。在后来的五十多年里，“完全笔直”的线条成了现代性的标志。在建筑中，在城市规划中，在几乎所有的设计中，它都处于支配地位。它被那些从未听说过凡·杜斯堡或风格主义的人们承认为“现代的”，但没有一个名字与它联系在一起。然而，当直线被引进绘画以后，它就被归功于——也完全恰当地——首创它并坚持使用它的那个人：皮埃特·蒙德里安。

正如我们前面所见，蒙德里安的艺术生涯是典型的、非同寻常的。在他的艺术中，就像在他的生活中一样，他主张砍掉一切无关紧要的多余之物。在生活上他惯于深居简出而无非分之求，他是现代艺术的重要观点中的一个典范。在他看来，绘画应该表现只和它自身的属性有关的东西：平



皮埃特·蒙德里安《绘画一号》
1926年 纽约现代艺术博物馆

行于画布两度表面的扁平画面。第一次旅居巴黎（1911年12月—1914年7月）使他确信，“立体派没有能接受他们自己发现的逻辑推论，从而没有能向实现自己事业的目标发展：即纯塑性的表现。”（可塑性一词，蒙德里安意指一种能自行发生作用的绘画语言，作为一个封闭的系统，没有任何描述性意向。）

当然，他的认识是非常正确的。立体主义并没有发展成抽象艺术，立体派的创始人也并没希望它走那条路。体现缩减原则的任务留给了蒙德里安，他拉直了他的线条，把他调色板上的色彩削减到原色，避免对体积或深度有任何可能的暗示。他并不是以一种单调呆板或机械教条的方式来这样做的，而是受到了一种异常饱满而响亮的感情本质的激发。他的每一幅画都各不相同。他用一种貌似简单的手法制作出一大批丰富、奇妙、使人大为吃惊的作品。而且他持之以恒地研究自己的风格，直至他去世的一天，这些我们在下面可以看到。

直线和直角是蒙德里安成熟作品的基础，虽然在20世纪还没有人能比青年蒙德里安更好地运用曲线来表现狂暴的情绪效果。在荷兰，直线和直角构成了农业的基础，否则

它随时都将被淹没在水中。它们还代表着那种荷兰性格之本的坚强不屈的清教主义精神。几何学尤其是17世纪荷兰哲学家斯宾诺莎建立的全部伦理体系的基础。第一次世界大战期间，当荷兰由于其中立政策而保持孤立时，最有生气和雄心的荷兰精神始终忠实于荷兰思想的传统规范。任何见过里特维尔德在荷兰的建筑的建筑专业学生都一定会认识到艺术和社会的重新结合——需要的和所做的是同一件事。但是在这一成功中有多少应归功于社会明确规定的和鲜明的特征，又有多少应归功于对地方需要的一种精确估价？同样的原则在动乱不定和落后的社会中会适用吗？或者在完全不同的气候条件中能适用吗？再或者在一个少数民族杂居，变化巨大并扩展为数十万平方英里的地区里也能适用吗？

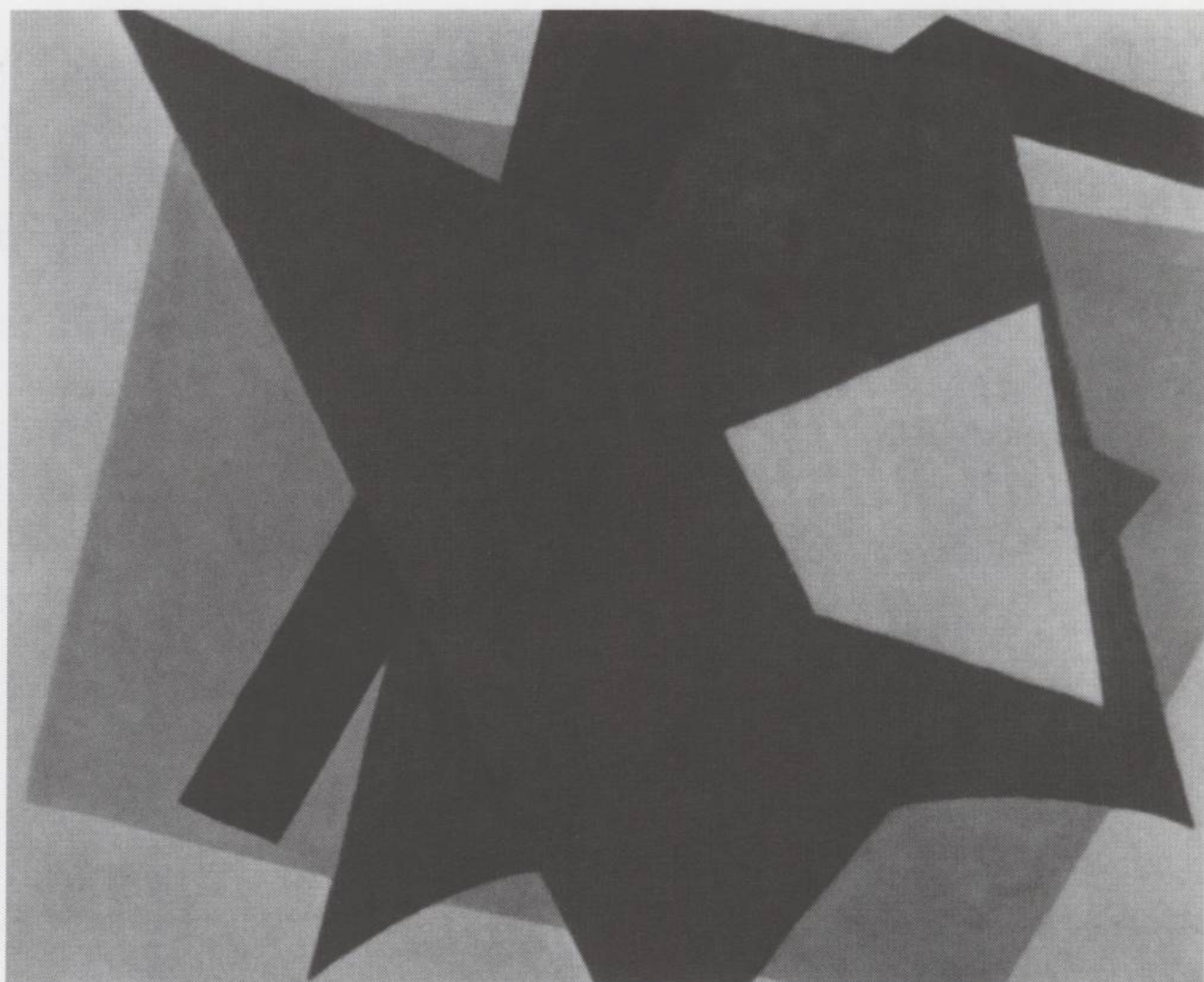
1917—1918年冬季，这些问题与摆在俄国新政权面前的形势有着密切关系，夺取权力是一回事，而知道利用权力去做什么则完全是另一回事。列宁和他的同事们已经掌握了政权，这是毫无疑问的。但现在他们必须建设、组织和管理一个崭新的社会。在后来的三年时间里，他们将面临着饥饿、异常残酷无情的内战，以及不止一个外国势力的无理而报复性的武装干涉。正是在这样的形势下，从1917年11月7日列宁建立了他最初的政府那一天起，一个官方的角色分配给了前卫派艺术，这的确是一件非常值得注意的事。

卢那察尔斯基本人是一位诗人、哲学家和剧作家，他被任命主管俄国的教育和文艺。他成年后的大部分时间一直流亡在西欧，对法国和其他地区的现代艺术运动有着非常实际的了解。他尤其是一位热心人，把人类的全部成就自由地提供给每一个人作为自己的职责。列宁评价他说：“卢那察尔斯基用他的全部热情和生命投向未来，那就是为什么他身上会有这样多的欢乐和笑声，以及为什么他渴望把这欢乐和笑声传染给别人。”

在选择他的合作者时，卢那察尔斯基基本上不考虑政

治上的因素，而全力追求艺术家的素质。这不是那种把自身完全依附于苏联共产党中主张强硬路线者的观点。而卢那察尔斯基还不得不经常妥协、改变立场，今天这样说，明天又不得不那样说。但整整的三年时间里，当俄国和她的人民遭受着令人震惊、不断恶化的磨难时，他确信任何一位可能有重要贡献的人都能指望得到官方的支持，这适用于戏剧、文学、音乐、美术和建筑。俄国人民第一次也是最后一次将自由地接触到他们最有才华的艺术家们的作品。卢那察尔斯基完全正确地感觉到那个时代的一种大无畏的精神力量已进入到像柳波夫·波波娃的《构造绘画》(Architectonic Painting)中，这种力量尤其体现在伸向画面左上角的那个非常尖锐的箭头形状上。在当时，其他国家还没有任何一个女画家用过如此有力的绘画表现手法。

在艺术方面，卢那察尔斯基能够从许多才华横溢的男女艺术家中挑选合作者，他们之中有些人在第一次世界大战爆发时就已返回俄国。世界上还没有多少民族能像俄国人那样表现出强烈的爱国主义精神，正是这种精神把康定斯基从慕尼黑、夏加尔从巴黎、年轻的雕刻家瑙姆·嘉博从挪威招回俄国。其他许多人，作为和平国际协会的兼职成员和世界主义观点的远方拥护者，在本书前面就已提到。例如，弗拉迪米尔·塔特林于1913年在巴黎曾访问过毕加索，并对毕加索的金属结构作品留下了深刻的印象。卡西米尔·马列维奇于1912年在慕尼黑曾同“青骑士”小组在一起举办过展览；艾尔·利西茨基曾在达姆施塔特居住过（那里当时是欧洲最活跃的艺术中心之一），曾在布鲁塞尔同亨利·凡·德·维尔德切磋过艺术，他还走遍整个巴黎，寻找他称为的“建筑——即最高意义上的艺术：精确的秩序”。至于



柳波夫·波波娃《构造绘画》
1917年 纽约现代艺术博物馆