

## 布罗茨基文学插图的版画艺术

A·U·玛特威耶夫(俄) 著  
邹昌义 译

六十年代曾发生过一场图书要不要插图的争论，书刊上、画室里、出版界、书展的研讨会上，都在讨论这个问题，煞是热闹。当时人们对图书装帧艺术设计的趣味趋向于立脚实用，要求去掉一切多余的东西，自然就产生这样的看法，即图书插图（儿童读物除外）已经陈旧了，过时了。人们列举各种理由，有社会的（如说读者文化水平提高了，读书不再需要插图提示），也有经济的（如说印刷厂无力向市场提供足够的图书以满足读者的需要，哪里还顾得上书籍的装饰）。凡此种种，理由很多。

正如所有诸如此类的争论一样，时间才是最好的裁判。在那之后的年代里，苏联的书籍装帧设计取得了可观的成就，达到了国际水准，而图书插图艺术不仅没有消失，而且博得了广大读者的欢迎，也吸引了数以百计的有才气的画家。也有这样的人，他们在六、七十年代里不曾卷入这场论争，却用自己的创作鲜明地证实了这门艺术的现代意义，以及蕴藏在其中的以形象阐释文学作品的无穷潜力。莫斯科的版画家萨瓦·葛利高里耶维奇·布罗茨基（1923—1982）就是其中一位。

布罗茨基走上插图创作的道路曾有过一段颇不寻常的经历。他还在童年时代便表现出文学和造型艺术的兴趣。1938年至1941年间他在列宁格勒的一所中等艺术学校学习，在那里打下了良好的绘画基础。但后来在填报专业志愿时他却选择了建筑师。从1944年到1949年，布罗茨基就读于莫斯科建筑学院。毕业后即开始独立工作。差不多有六年时间（1950—1955）他埋头于彼得罗查沃德斯克的共和国歌剧院的设计和建修工作。这个设计方案显示了布罗茨基良好的专业素质。他善于将古典剧院的建筑形态加以演变，创造出合乎项目实际用途而又富于表现力的建筑样式。年轻的建筑师还担任内部装饰设计，就连剧院入口正门上方的几幅装饰浮雕也出自他的手笔。因为彼得罗查沃德斯克剧院的建筑他结识了一位朋友，这对他后来成为一个画家无疑产生过重要影响。此人就是被他邀请来主持装饰雕塑工作的科年科夫。这位闻名遐迩的雕塑家和我们初出茅庐的建筑师之间的工作合作关系很快发展成了友谊，然后又成为创作上志同道合的挚友。从五十年代末至六十年代初，布罗茨基以建筑师的身份参加过科年科夫一系列纪念碑设计工作，遗憾的是这些方案后来都没有实现。

歌剧院仅是布罗茨基在卡累利阿多年工作的开始。1957年到1958两年间画家又尝试舞台设计，他曾为在他修建的剧院上演的普尼的芭蕾舞《艾丝美尔达》和科斯托夫的音乐喜剧《喧闹吧，我们的森林》绘制过布景。从保存下来的这些演出的舞台设计草图可以看出它们的作者对戏剧内容的细致入微的理解和关于舞台规律的丰富知识。

1959年布罗茨基着手为首都卡累利阿—芬兰剧院和木偶剧场设计新的方案。由这两座相互毗连的建筑组成的建筑群设计为现代形式，而室内装修布罗茨基采用的是卡累利阿民间艺术的风格和某些手法。这项设计受到专家们的高度评价。

即使后来布罗茨基已经成为著名的插图画家，作品在国际书展上多次获奖，受到国内外观众的好评，他也没有中断过建筑设计工作。从六十年代末至八十年代初，他最重要的建筑杰作要算费奥多西亚市的格林故居博物馆和莫斯科的全苏艺术家中心的建筑改造方案。

建筑师的经验对布罗茨基的图书插图创作产生了实质性影响。他与许多廿世纪画家一样，喜欢将绘画比作建筑，认为这两个艺术门类遵循的是同样的规律。建筑学的空间思维方式决定了他极富个性的创作方法的特点，在揭示图画内容的插图构思和空间建构方面起主导作用。

布罗茨基认定自己是从1961年到1962年间才开始书籍插图创作的，尽管

管那时他在出版界早已不算新人了。他为其绘制插图的第一本书早在1947年就问世，那时他还是个大学生的。这之后又发表过数以百计的绘画作品，为之插图的有大部头著作，也有薄薄的小册子，还有的散见于报刊之类。这些出版物中有文艺作品，也有文献传记性质的著作。其中有的书无人问津，有的书几天后便成了“珍本”，但都没有给为它们插图装饰的画家带来声誉。在熟知别利亚雅耶夫作品的读者中，有谁会记得五十年代末为这位苏联幻想小说大师的三卷集作过插图的画家的姓名呢？《名人生平》丛书几个普及版上的插画，其中包括布尔加科夫首次发表的《莫里哀》上的，也都没有给人留下什么印象。

有的艺术家的作品当初并不为人注意，但不过几十年后他们的书便成了藏书家们竞相收藏的对象。这种现象不好用读者眼光短浅来加以解释。布罗茨基创作伊始，正值苏联的图书插图史上一个复杂矛盾的时期。其时一度占统治地位的是向框幅画发展的情节插图，实际上排斥了其它流派。引导这股潮流的画家，如施马里诺夫、库克雷尼克塞、格拉西莫夫等，在这些年里创作的一系列插图，堪称苏维埃艺术的宝贵财富。但是，要说书刊插图的一般平均水平，那就太低了点。那些照顾读者的低水平领悟能力，适宜于当时极其简陋的印刷条件的作品，当然就最容易得到发表的机会。而这样的情况当然也就不利于年轻的书籍画家脱颖而出，建立独立的创作意识。在这点上，布罗茨基亦不能例外。他的画完全达到了专业标准，但却与那些只按一个模式作画的版画家没有多大的区别，中间既没有作者对文本的观照，也没有个性化的造型语言。

画家自己也很清楚这一点。在他插图的捷克作者奥切纳什卡的那本《罗密欧、朱丽叶与黑暗》出版之后，他终于作出酝酿已久的决定，要从根本上改变自己的“艺术生涯”。从此，他只画创作计划中那些自己感兴趣的东西，并努力在其中表现自己对文学作品的理解。

六十年代初布罗茨基完成的一系列插图，表明画家在不遗余力地改变自己的创作路子。这点，只须拿他为奥切纳什卡的中篇1962年的第二版重新绘制的插图与1960年的第一版相比较便一目了然了。

四幅插图中虽然只有一幅换了新的情节，但它们的形象造型却完全是另一番景象了。形式上的支离破碎已为总体的统一和谐所替代。由于大片的黑白对比，画面更显韵律感。琐碎的细节隐去了，融入了表现事件的背景，画家的全部注意力都集中在揭示小说主人公的精神世界和内心活动上。第一版插图上固有的那种多情善感的矫情消失了。而新版本上可以感觉得到作者在致力于提高作品感染力以期达到真正的戏剧性，尽管他的这一意图并未完全实现。奥切纳什卡善于准确地把握人物心理，毫无故作虚饰地将莎士比亚著名悲剧的情节波折移植到尘西斯占领下布拉格具体的历史环境中，插图新的形象处理无疑更接近于作家这本书的内容与风格。

布罗茨基的第一部大型作品，是为1962年出版的茨威格文集所作的装帧插图。它们引起读书界广泛注意，表明画家拥有巨大的创作潜力。布罗茨基负责这个版本全部版面绘制，不止插图，还包括封面、数量众多的衬页和章头图饰。茨威格文集装帧专业的和文化上的高品位、封面色彩、字型的成功处理，在六十年代初出版的图书中堪称出类拔萃的，完全可以列为这一时期苏联图书艺术的重要成就。如果我们更仔细地品析这部作品，便可以看出其中已显示出布罗茨基日后创作的许多特征。

由于出版技术条件的限制，当时对占整页大幅插图在数量上有严格限制。一般来说，长篇巨制不能多于八幅，而短篇小说最多只能一幅。然而，这些限制并未对布罗茨基构成不可逾越的障碍，恰恰相反，这更刺激他去探索高

度集中的形象构思,去寻求浓缩精炼而又容量巨大的绘画语言。

全部插图都以同样的结构方式而统一起来。一幅插图按页面一条轴线分成独立的两部分,相邻而不截然割裂。然而,每一部分相对独立的同时依然保持着构思的完整性——其节奏、动律、间隙都是稳定的。这样的构图确有其独到之处。它可以在不破坏书页版面的匀称完整的前提下赋予插图以强烈的空间感和动感。而最重要的是这种构图手法十分灵活,为单一的风格类型解决塑造不同形象的难题提供了可能性。这可以是现实与想象的对照,(如巴尔扎克传记的一系列插图,就是用这种方法表现处于创作状态的作家),也可以同时展示不同时间发生的事件,还可以把发生在不同地点的情节放在一起来表现。

把不同时空发生的事件放在一起来描绘的手法,在《玛丽亚·斯图亚特》(茨威格一部著名传记——译者注)一书中得到广泛的运用。画家着力刻画的是富有浪漫主义色彩的故事线索和女主角复杂多变的命运波折,因为正是这些使她这个历史人物成为文学、戏剧和电影中众所周知的主角。这样一来,这位苏格兰王后与新教神甫约翰·霍克斯竟然被放在一起,一个在听诗人河吉利雅尔唱歌,另一个被画得十分高大,差不多占整页的高度,却正在利用布道历数她的罪状。在另一幅构图,我们看到玛丽娅的丈夫达克雷正在基尔克奥菲兹家中大发雷霆,同时又看见王后正俯靠在新宠幸的勃苏埃尔身上。或者,一边是玛丽娅被英格兰王后叶丽扎维塔关在牢房里,一边是泰利黎把装有啤酒桶的大车赶进城堡,而桶里就藏匿着她的朋友们给这位被囚的王后的密信。

这组插图中画得最好的要算描绘玛丽娅被囚禁在苏格兰的洛赫里温堡那一幅。这里的现实世界与想象世界、眼前与未来交融在一起。前部画的是玛丽娅坐在桌前,面对熠熠烛光,稍后一点,是勃苏埃尔的身影,苏格兰的权贵们要把他们永远分开,但他依然占据着王后的全部身心,令她难以忘怀,(这一点在画中是他那高踞于王后之上加以夸张的高大身躯来强调的)。在最后面右上角,画的是座落在荒岛上的一座城堡,仿佛是在预示她会逃逸,一叶小舟正向城堡驶来,也许,正是它给王后带来自由。

在茨威格系列中,最有趣的要数短篇小说的插图了。巧妙的组合式构图使布罗茨基把作家这些短小作品的内在戏剧性令人信服地表达出来。茨威格许多短篇中的人物由于年龄、心理素质和社会地位的差异,就如生活在不同的世界,难以用同一尺度加以衡量。同一现象、事件、行为和动机,他们感受和理解起来就会很不一样,有时甚至是完全对立的。插图就是运用不同的绘画手法,将两个独立的形象对置起来,强调他们的差异,从而与作家深刻的诗学原则达到和谐一致。

短篇小说《灼人的秘密》在这方面颇具代表性,它的冲突基础是十二岁的男孩埃德加不谙人事,男爵千方百计追求引诱他的母亲玛蒂尔德,但他却无法看穿男爵为寻求艳遇玩弄的心理把戏。插图表现的是男孩夜里在密林里跟踪母亲和男爵的那个情节片断。几天来埃德加一直想弄明白到底是什么“秘密”把这两个人联系在一起的,为什么母亲和他生活中第一个成年朋友突然间对他改变了态度,但都徒劳无益。为了表现这种心理情势上戏剧性的紧张气氛,画家用了明暗对比手法,把密林里蹑行的少年隐蔽在暗处,而让玛蒂尔德和男爵走过的小路被月光照成白色;画家还借助人物形象的大小和他们行动节律的对比,并且用一条直线截然划破男孩的身影,把画面分割成两部分。尽管描绘的是同一时间、地点和事件,但我们面前却分明是迥然不同的两个世界:一个世界充满困惑、疑虑和令人不安的猜测,另一个却是安详宁静的世界,一切都清楚明白。

茨威格系列是布罗茨基创作第一次没有受图书出版装帧硬性规定的原则框框束缚的作品,它的构思在伏尼契的《牛虻》插图中得到运用和发展。《牛虻》是画家为《青年近卫军》出版社所作的一系列插图的开端。除了伏尼契的这个长篇外,还有乔万尼奥尼的《斯马达克》、奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》、列伏依的《真正的人》。他自己将它们称为“不同时代的革命浪漫主义作品”。

布罗茨基插图中的《牛虻》是我们现代人所解读的《牛虻》,表现的是今天读者看来书中最有价值的东西。画家摒弃了小说男女主人公个人关系中某些过分伤感的内容,集中刻画那些甘愿把全部力量贡献给祖国自由斗争事业的英雄形象。他们性格最基本的品质是驾驭自己感情的意志和能力、坚定不移的目的性。牛虻、琼玛、玛蒂尼这些主要人物的形象正是这样处理的,完全去掉了伪浪漫主义的矫饰,他们的面目过分坚毅甚至显得冷酷。构成书中插图的情节和氛围也都作了相应的筛选和重建。

对于布罗茨基来说,小说事件发展的重要动因,不是情节的急剧运动,也不是男女主角的爱情纠葛,而是书中主人公世界观不可调和的冲突。牛虻和蒙泰里尼红衣主教这两个命运死死纠缠在一起的人物,他们的思想矛盾是贯穿全部插图的一条红线。他们有着各自的坚定信仰、各自的生活哲学,二者尖锐对立。无论是他们过去曾有过的共同之处,还是个人之间的惺惺相惜,都无法化解彼此间紧张的思想矛盾。这一切,用两部分组合而成的构图来加以表

现,形象鲜明突兀,给人留下强烈的印象。

《牛虻》封里是用红黑胶色绘制而成,其形式和画幅的设计都使人想到版画刻印特有的技法(特别是木刻和麻胶版画)。利用纸的本色作为背景,可以感觉得到画家对苏联图书插图版画丰富传统的追寻。这不是一般的中庸背景,而是积极“起作用”的色彩参项,足以营造一个假定的空间,从中提升构图的生动性、形象对比的鲜明性,并且能使画面与整个书页协调起来。书的封面给人留下深刻印象:雪白的底色,只在正下面部用红色压印出枪伤和流淌出来的鲜血,鲜血一直浸透到左边的背面。

《斯巴达克》的插图(1965—1966)与伏尼契小说的一样,基调同样是用黑、白、红三色构成。不过,这几种颜色的和谐搭配已让位给了以黑色为主调,有的画本来就是用白色细线在黑背景上勾勒而成。采用阴郁的色调是服从插画的整体构思。他是努力“让读者想像到这场奴隶战争的惨烈和可怕,它就像被人重重一记耳光侮辱之后奋起拚命一样”。<sup>①</sup>

《斯巴达克》插图风格也有与《牛虻》不同之处,不再是靠设色鲜明对比的版画技法模式。《斯巴达克》插图的形象体系反映出作者从古典艺术中获取的印象。画面的空间建构、节律体系,还有宏观布局构思本身,都不是风格上的单纯模仿,而是创造性地体现了古罗马绘画宏伟的艺术思想。它们仿佛承受“时间的穿透力”,画幅边缘许多裂缝,就像从巨幅镶嵌画或壁画上取下的断片。

不同的原则是建立在作品形象阐释的基础上的。《牛虻》的全部注意集中在几个主要人物身上,小说的思想内容是通过人物的内心独白和对话揭示出来的。而《斯巴达克》的重点不是写个别的人,即使斯巴达克本人也只在22幅插图里的4幅里出现过。乔万尼奥尼的5篇小说的第一主人公是共和国末期的古罗马和由斯巴达克率领的、为自由和正义而战的角斗士大军。

画家不是通过展示事件和情节发展过程来表现小说的内容、它的革命激情和思想底蕴的,他靠的是绘画形象体系充满激情的潜台词。六、七年代著名的插图画家戈利雅耶夫在谈到布罗茨基的《斯巴达克》插图时关于这一点有过一段十分有趣的评论:“接连翻过几页黑色的画……给人造成一堵墙的印象,它好象经不起巨大力量的重压,已经崩裂,眼看就要坍塌。”<sup>②</sup>插图的多义性,可以激发读者思维,使之积极去领悟和联想,因而本身的内容就是无比丰富的。

古罗马的生活场景、战场厮杀的场面,都不乏具体的历史真实描绘,而联系到前后画幅,其中不少具有一定的象征意味。附在小说最后一章表现故事结局的一幅的画面就极具象征意义:高高举起的长矛指向一轮光芒四射驱散黑暗的红日,背景上还画有一顶斗牛士的三角幅,仿佛是在宣誓效忠为自由而斗争的事业。虽然起义失败了,斯马达克牺牲了,但结尾的插图却是乐观的、充满对社会正义必胜的坚定信念。

“不同时代的革命浪漫主义作品”系列的第三本书是《钢铁是怎样炼成的》(1967—1968),它与前两部作品的美术装帧相比较又有所变化。位于章节眉头前的装饰版画移到了专门的章名页上,过去只起单纯的辅助作用,如表明事件或某些在插图中未得到表现的重要情节发生的地点,现在却在形象和內容上都担负起近于插图的任务。而插图也改为三联画,每幅由一个展开的双页和前后两个单页组成,总共要占四个页面。在茨威格系列和《牛虻》插图中运用过的画面结构,在这里似乎变得更加开阔并充实了新的涵义。

故事的关键瞬间在三联画中得到多角度的表现。布罗茨基将描绘的事件总体与局部放在一起,从主观(主人公)和客观(作者)不同角度观照场景。构成三联画的独立画面,是按照蒙太奇原则组合起来的。这一原则常见于文学和其它艺术门类,尤其为电影艺术所采用。三联画之所以使我们很容易联想到电影的片断,还因为这种插图的小型系列由于在书中的排列顺序而获得了类似第四维度的效果,使人感到时间的延续。

插图最大的成就是对长篇小说主人公形象的再塑造。保尔·柯察金这一形象融合了青春的活力、早熟的严肃生活态度、充满诗意的奇离思想境界和对自己事业正义性毫不动摇的信念。主人公的性格是在发展中得以表现的;如果说小说开始柯察金还只是一个对周围世界不公平现象十分敏感的少年,那么作品结束时他已经成长为一个新社会坚定的建设者了。

在长篇小说《钢铁是怎样炼成的》的插图里,革命激情与主要人物形象描绘的抒情调子是结合在一起的。这种结合自然天成,其中作者应用技术(如铜版画不同的式样使黑白过渡显得舒缓柔和)和运用浅灰补色拓宽色调转变的范围都起了不小的作用。

“不同时代的革命浪漫主义作品”系列插图都贯穿着画家对人物作为社会存在的关注。人物形象描绘的重点放在他们积极的人生态度和社会立场上。画家为了突出重点不惜舍弃次要的东西,选用表现方法也做到精益求精。因此,经过他的再塑造,文学形象尤现简洁、高大,有思想容量。这些特点使布罗茨基的构图与被称为“庄严风格”的六十年代苏联造型艺术的形象塑造总趋势十分相近。

画家对伏尼契、乔万尼奥尼、奥斯特洛夫斯基作品的装饰制作,表明他不

仅是文学文本天才的阐释者，而是也是一位极富情趣的书籍装帧设计师。他的装帧制作构思匀称严整、图书整体结构经过深思熟虑，显得尤为出色；有韵律感，思想、造型、色彩的重点得当。尤其值得一提的是，布罗茨基善于在不削弱这些著作之间的风格差异的前提下，将它们的装饰和插图作统一的色彩处理，并用统一的开本结构，使之集成为一个系列。

长篇小说《牛虻》、《斯巴达克》、《钢铁是怎样炼成的》插图的优点当然首先还在于它们的“书味”。放在书中它们比单独看原图更容易被人领会。画面上的全部色彩也只有印刷成书才可能充分地“发挥”出来。

与“不同时期的革命浪漫主义作品”同时，布罗茨基还创作了另外一系列插图，从中可以看出他以造型手段再现文学形象的另一条途径。

与《星火》杂志编辑部的合作是从茨威格文集的装帧工作开始的，后来很快又得到继续。1963年到1964年间布罗茨基完成了格林六卷集的大型系列插图。这位作家写的书自动便受到我们的画家喜爱，并在他日后创作中占有特殊地位。布罗茨基不止一次地走向格林。他是在费奥多西亚市建立格林故居博物馆的倡导者之一，还担任该馆的陈列设计，并且后来一生都积极参与博物馆的扩大和改造有关的全部工作，使之成为该市一处文化胜迹。

绘制格林系列的版画是一个十分复杂的任务，它要转达出作家创作不可重复的诗情意蕴，还有他的视界所固有的幻想与现实、浪漫激情与日常生活细节巧妙的结合。《闪光的世界》中的“飞人”德鲁特、《乘风破浪》中的托马斯·加尔文和德兹、长篇《此路不通》中的吉雷·达韦朗特，还有仙剧《红帆》的主人公阿索尼和格雷，在插图里个个都画得高大突出，处于画面前景的中心位置。和在格林著作中一样，正是主人公表达了作者对待世界和人的态度，虽然插图里有时他们的形象有流于矫情的毛病。与此相反，事件发生的假想画面似乎退到了次要的地位。围绕主人公有大量的细节描绘，经过高度概括，倒往往近乎象征符号。虚构的格林兰地方，在插图中呈现出极强的动感，一块块切割成各种各样的尖角块面，犹如形状复杂的镜子，反映出港口城市利斯、格里哥和茹尔·巴干喧嚣的生活，上面有美丽如画的狂欢游行、航船的剪影、夜幕上“磁场般闪烁的繁星”。

格林系列里画家在追求造型语言时比过去更少墨守成规，出现了背离版画强调对比风格的征兆。与茨威格系列的黑白插图不同，这里有丰富的色彩的柔和变化。在技法上，“革命浪漫主义作品”的那些插图，为达到纯版画效果采用的是胶版蚀刻，这里却是风景画的品质占了主要地位。纸面上留出大片空白的表现手法也不再采用，整个画面均被色彩所覆盖。

这种类似风景画的表现手法的优点是减少对风格技巧的限制，提高了表现生活的可信度。但是它不能使插图的空间结构与版画条框靠拢，而是将二者明显对立。其结果插图取得了对于图书的某种独立性。因而包含着成为独幅画的潜在可能。不过，无论是格林系列，还是随后在六十年代后期完成的作品，如为斯蒂文生和梅里美的小说所作的插图（1966，1967），布罗茨基都成功地避免了把它们弄成独幅画的样子。他在构思时便已考虑到画面的相对性，尽可能不出现空间的大断裂，较少追求透视效果，并使插图大小适合于图书的尺寸。诚然，布罗茨基也有禁不住诱惑的时候，情不自禁顺着独幅画的创作路数，将插图画成了小幅的独立画作，但这种情况并不多，总的来看，画家所选择的风格还是保持着插图的基本特色。

六十年代末至七十年代初这段时间布罗茨基都是用来实现他最勇敢、也是最宏伟的构思——《堂·吉珂德》的插图（1969—1973），即使今天看，这也是画家最杰出的成就。

塞万提斯的这部长篇小说，具有比起世界文学其它任何作品恐怕都要深远的造型传统。人们为这位“奇情妙想的西班牙贵族”和他的忠实仆从画过成百套插图，还有难以数计的版画、油画、雕塑，更不必说根据长篇小说改编的戏剧和电影了。这无疑给画家心理上造成一道障碍：要说的话似乎全都说完了——要知道塞万提斯的阐释者中还有像多密耶和毕加索这样的巨匠……然而，像《堂·吉珂德》这样的真正伟大的著作，是永远说不尽的，随着时间的推移，人们可以从中一次又一次地挖掘出新的思想蕴藏。画家的插图表达了他对小说完全属于个人的、同时又极具现代意识的观照，又一次证明了这部伟大作品的不可穷尽性。

“《堂·吉珂德》童年时代就深入到我的心里，”布罗茨基写道，“起初我是为多列的插图着迷，后来我开始阅读……这个身材瘦长、行为荒唐的人有一颗纯尽高尚的心，我十分同情他，读到他被难的时候从不觉得可笑。”<sup>⑧</sup>

还在中学时代，布罗茨基就开始画塞万提斯笔下的主人公，读大学时，曾不止一次地试着给《堂·吉珂德》画插图，后来已经成为职业的插图版画家了，还是执拗地不放弃这个意图。但是，他画出来的插图，用画家自己的话来说，总是“多列的老样子”。只有到创作进入成熟期后，充分掌握了绘画技能，生活态度和道德价值观也已定型，布罗茨基才能够摆脱前人的影响，超越成见去看《堂·吉珂德》而不被成书之后三百多年里积存起来的无数形象阐释所蒙蔽。然而，尽管如此，到日后系列构思成熟，仍为此付出了巨大的劳动，为了绘制系列的41幅插图，在几年中足足画了几千张草图，几百幅画稿。

布罗茨基在绘制插图过程中还及时地拜读了屠格涅夫的著名论文《哈姆雷特和堂吉珂德》。“堂吉珂德意味着什么？”屠格涅夫写道，“首先是信仰；信仰某种永恒的、牢固不变的东西，信仰真理。总之，这是超越个体自身存在的真理，要达到它，需要付出不懈的努力和巨大的牺牲。堂吉珂德忠诚于信仰，为了信仰他准备承受一切损失，直至牺牲生命。人生在于他只是手段而已，他之所以珍视自己的生命，无非是为了实现自己的理想，建立一个公正的世界。”<sup>⑨</sup>屠格涅夫的文章帮助画家确信自己对作品的理解是对的。对该文的思考促成插图构思最终定型。

后来布罗茨基在与记者谈话时不止一次强调，他在为包括《堂吉珂德》在内的经典作品作插图时，总是尽可能放进一些知识方面的东西以帮助读者了解书中再现的时代。但是，在塞万提斯系列这个任务被排到了最后，插图的重点是揭示作品深邃的思想蕴涵。

借用屠格涅夫的话来说，布罗茨基研读《堂吉珂德》“从来不是匆匆一瞥，目光仅停留在表面和细微末节上”。<sup>⑩</sup>插图的全部形象内容贯穿着画家对一个问题思考：塞万提斯这部不朽著作和主人公形象中，到底哪些是对于我们时代最重要的东西。

布罗茨基在刻画主人公时并不重视具体的情感心理状态。堂吉珂德和桑丘·潘沙的形象仿佛只是两个面具，反映的是某种人性、“人类精神的特殊状态”。<sup>⑪</sup>表情专注、神态严肃、清心寡欲的堂吉珂德为自己认定的理想无私奉献、奋不顾身，是忠诚的化身，他的全部精神力量都集中在那一双警觉、专注、善良的眼眸中。无穷无尽的生命活力是桑丘·潘沙的特点，也许他的形象比起在小说中有所倒退，小说里这个仆从土气十足，却与骑士主人一样富有善心，向小世界中。

“在世界文学里有不少悲剧：个人的悲剧、家庭的悲剧、国家的悲剧，”布罗茨基写道。“依我看，《堂吉珂德》是人类的悲剧。”<sup>⑫</sup>“愁容骑士”的悲剧剔除了“表面和琐碎的东西”，被提升到世界的高度。一片干裂的土地，一直延伸到地平线，构成一道风景，在这个背景上展开一个个场面，强化了观众面前发生的故事特有的、意味深长的氛围。这不单是部史诗，而更像是一幅“俯瞰地球”的全景图——这正是插图作者独到之处。正如某些西班牙评论家所指出，这样来处理《堂·吉珂德》故事的环境是独一无二的，这部作品数量众多的插图中没有一幅与之相似。

布罗茨基是从哲学层面来阐释小说的情节冲突的。堂吉珂德的游侠乃是对实用主义、精神沦丧象征性的十字军远征。骑士的“敌人”既不滑稽也不荒唐。他们才是真正可怕的，因为堂吉珂德与之斗争的，正是他们所代表的充斥着周围世界的麻木不仁和因循守旧。

构思最后一幅插图画家花了很长时间。他打算用乐观的调子，让它成为一曲颂歌，歌颂为真理而斗争，歌颂人类的精神力量和对光辉理想的信仰。插图最后一幅名曰“堂吉珂德的警钟”，它仿佛是全部插图的总结，完成了一个奔向光明的主题。作家富有创造力的想像所诞生的形象，穿越时空，正又开始漫长的征程。他要做人性的表率，要做衡量人类精神的高贵和勇气的尺度。这里再次借用屠格涅夫的话说，就是人活着，“不是为自己，而是为他人，为自己的弟兄，为铲除邪恶，为反抗敌视人类的势力”。<sup>⑬</sup>

《堂吉珂德》的插图以高超的技巧，运用黑色胶色单色过渡方法，使其丰富的表现力得以充分发挥。画面不留空白，每一寸画面都饱含着优美的激情。和谐优雅的结构与形体的鲜明线条、造型的细腻笔调与黑白块面的强烈对比、人物的体积与钢性的轮廓，都融汇在插图的风格之中。而且由于对每幅画的节奏明暗都作了统一调整，这些相互矛盾的手法结合在一起并未造成不协调的感觉。

这组插图以形象优美完整和真正的系列性著称。总的主题贯穿全部插图，并在每一幅中开辟新的境界，交织成一支复杂的多声部乐曲。个别画幅如果离开总的上下文，都不可能单独为作品主题和总体内容提供完整的认识。

书的其它装饰也处理得极为成功，如附封、封面、每卷前的衬页，尤其是126个章前眉头饰图尤为出色。这些绣珍版画，形似纹章图案，中间表现的是小说的故事情节。

《堂吉珂德》的插图是画家十年艺术创作探索的总结。他用版画艺术阐释文学作品的原则在这里得到了清晰完整的体现，而散见于六十年代画家的各个作品系列的风格特色、造型手法和结构方式也在这里融汇成有机的综合体。

十年之后，布罗茨基在他最后一部作品中又一次面对《堂吉珂德》中的人物形象及其作者塞万提斯。他为二十世纪德国散文作家弗兰克的《塞万提斯传》所作的插图（1981），乃是对《堂吉珂德》系列独特的诠释，并因共同的主题和造型处理而与之联系在一起。虽然这组插图规模不大（总共只有5幅），画家却不但表现了现实事件和作家的生平情况，而且还告诉我们这些是怎样折射在作家的创作中的。

七十年代苏联的插图版画发生了显著变化。六十年代画家个人风格以“严肃风格”的共性原则定位为作者技巧手法的百花齐放所取代。画家们要

表现的首先是每一部作品和每一位作家不可重复的特点，实际上也就拓展了文本形象阐释的方法领域。版画家更多的时候给自己提出的目标，已不仅是用插图揭示书的内容和风格，而且更要在具体的文学著作的材料基础上提供与作家的艺术世界相称的艺术品。然而，与此同时，当个人趣味走向极端，就不会去追求终极真理，有时只满足于对文本的主观解释。许多插图大师不是借助形象叙述，而是靠优美的隐喻式造型语言来加强与读者对话的吸引力。所有这些变化不可能不影响到像布罗茨基这样的大画家，当然也会不同程度地表现在七十年代到八十年代初他的作品中。

这十年里由他插图的有如下作家的作品：雨果和绥拉非莫维支、罗曼·罗兰和维什涅夫斯基、莫泊桑和易卜生、福楼拜和十九世纪西班牙的一些古典小说家、莎士比亚和华西里耶夫、果戈里和德莱赛、斯蒂文生和罗热杰斯特文斯基。而且，许多时候不只是单部著作，还有好几部作家的多卷集。在这个书目里有不同国家和民族的文学，有古典文学和现代文学，不但有散文著作，还有戏剧和诗歌。这些作品各种各样的主题、风格、体裁，同样可以在布罗茨基的版画插图中找到各种各样的表现。然而，虽然他的版画作品可作造型的、结构的、设计的种种解析，但这些插图所构成的艺术世界还是贯穿着内在的联系，无论相互之间，还是与过去十年的作品之间，都存在着思想、主题和造型上的呼应。我们可以举出许多例子来说明这点。

对于本世纪的文学著作及其主人公，画家总是用世界古典作品崇高的人道主义和道德尺度加以衡量。华西里耶夫的中篇小说《没有收入名册》中的人物，包括布列斯特堡的保卫者普鲁日尼科夫中尉，就是用堂吉珂德这把音叉来“调准”的。在《乐观的悲剧》的女主角身上，布罗茨基同样看到的是这位“愁容骑士”所固有的“战胜残忍、黑暗、甚至能压倒死亡的罕见的精神力量”，<sup>⑩</sup>并努力去表现它。

画家在《钢铁是怎样炼成的》三联画插图中开始运用的电影蒙太奇手法，在绥拉非莫维支的长篇小说《铁流》的多幅插图系列（1978—1979）中得到进一步发展。翻看书上一组插图就像过一段电影。随着小说情节的展开，布罗茨基让我们看到一组丰富多采的典型人物画像和大量的现实生活细节。

在布罗茨基这十年的作品中，为大众读物所作的版画插图占有显著的地位。这中间首先是那些作为《星火》杂志附刊文学丛书发行的作品集。廉价的大众读物篇幅有限，活动天地太狭窄，往往为艺术家所不屑，而这在很多时候恰恰构成插图自身的特点。

布罗茨基在《星火》丛书上的作品，不是全部都可以称为真正意义上的插图，这个词汇十年前就这样使用了，而他的插图上画的东西，有时很难与文本中某一段特定的情节联系起来。许多插图按其本意只是一幅肖像画，这是画家试图把作品的全部内容浓缩在主人公的性格之中。他要在情节进展中发现这一个确定的瞬间，此刻主人公的性格将得以最充分的展现。同时他经常描绘几个人物和他们之间的相互关系，但这并非一定要依赖整个叙述逻辑，而是要从作者描写的具体场景中抽象出什么。这种情况下，画家对肖像画的处理，要与文学作品的思想形阐释相对应。

福楼拜的《包法利夫人》的插图（1970）集中刻画的是女主人公不同的情感和精神状态，如忧愁、对生活的不满、痛苦、粗俗的内心、冷漠和残忍等等。这一系列的心理变化，正是小说作者细腻心理描写所要表现的。相反，罗曼·罗兰的《哥拉·布勒尼翁》中那个来自克拉姆西的工匠和其它人物，性格却是明朗的，充满生命力，而且也是相对静止的。他们的尊严、力量和思想就在于精神和道德品质恒久不变，如不可摧毁的乐观主义、热爱生活和在任何苦难面前坚定不移。罗曼·罗兰这个中篇小说的主人公在布罗茨基的插图（1973）中也正是这样的。他们的形象浸润着文艺复兴时期热爱生活、充满活力的生命感受。插图将现实生活的丰富性与恰到好处的手法结合起来，（例如把主人公的名字和事件名称“镌刻”在木器上），造型鲜活而又具罗曼·罗兰的散文风格，十分和谐统一。

布罗茨基为大众读物画的一系列插图，应该说已达到很高的专业水平，具有稳定的技巧以及对文本解读的独创性和现代性，从中可以看出画家渊博的历史文化知识和准确把握具体尺度以再现原作时代氛围和特征的能力。但是，在这类出版物上插图，已越来越难以使布罗茨基感到满足。由于开本太小、篇幅数量和插图色彩的硬性规定、还有图书装帧结构的限制，新的造型设计思想都不可能在实践中得到验证。直到七十年后期，画家才在一些实验性质的作品，首先是在一些剧本的插图中实现了这些构想。

维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》插图（1976—1977）是“不同时期的革命浪漫主义作品”系列的继续。与后者一样，维什涅夫斯基剧本的插图也是选用简洁的色调——黑白相间偶尔加以红色渲染。红色用得极省，在书中产生一种振奋人心的特殊效果。对《乐观的悲剧》中形象最一般的阐释原则也与以前的作品相似。在维什涅夫斯基的主人公与伏尼契、乔万尼奥尼、奥斯特洛夫斯基笔下的人物之明显地存在着深刻的精神亲缘关系。一致的精神蕴涵、近似的思想和道德热情，造成了这些作品的插图在内容和表现手法上有不少相似之处。

布罗茨基给自己提出的新任务，从根本上说是要把维什涅夫斯基的著作作为戏剧作品的特点表现出来。场景的细节描绘、人物形象的心理刻画之类“画”上用的手法自然不好用来表现剧本中的事件。但画家也没有走再现舞台场面设计的路子。他是运用版画插图特有的技法，靠由此造成的浓郁的装饰味达到戏剧效果的。插图构图和书的装帧结构在这方面都起了重要的作用。

现在，让我们看一看，这“一个画家的剧院”（这是布罗茨基本人对《乐观的悲剧》的装帧的说法）究竟是怎样建立起来的呢？

全书设计新颖独到而丰富多采，不断变换着读者的视觉印象。我们从第一页便完全沉浸在版画营造的非凡的舞台氛围里。扉页之前是一幅展开式构图，背景是一块日晷刻度盘，一个水兵的身影被抹成红色，仿佛被舞台聚光灯一下子照亮了。一顶沙皇的皇冠摔在他的脚下。扉页背面即是登场角色名单，白底黑字，右面白色背景上，一个水兵岗哨正在作侧向射击，画上的节奏、色彩因此而发生出人意料的转折。

剧本由三幕构成，每幕前有展开式衬页，手法简洁而严谨。左边大片空白上画着相应由一根至三根粗绳结成的水手结，与右边的文字形成对照。画面足足占四页的对开插图，提示每幕的内容，而正文上也配有长条形的装饰画。富有舞台象征意味的展开式插图结构与幕前衬页相对应，形成一个和谐的整体。

插图造型相对性程度，也就是文学作品在转化为可视形象后能够保持多少原意，在全书中始终是个变量，而且变化幅度颇大。其中有的纯粹是意象隐喻，例如，在结尾插图图中那面正在顺着绳索升起的一面，似乎就象征着政委虽然牺牲了，但她为之斗争的真理却获得了胜利。正如画家自己所说，他“在对开的展开式插图中要表现的不是某个具体的时刻，而是某种情绪，对正在发生的事件的感受”。<sup>⑩</sup>具体的情节则是在单页插图上得到体现的。

复杂而匀称的装帧结构对于加强视觉效果同样也起着重要的作用。急剧变化的节奏有时又变得平稳而均衡。一系列插图中的主人公最后集中在那幅“雕塑群像”中。人物的动作和手势极富表现力，交织而成庄严宏伟的胜利场面。插图总的色调（明和暗）、画面的封闭性与开放性有规律的交替变化，犹如多声部乐曲的一段旋律，在换一组乐器演奏之后听起来就更加突出。

这些插图形象体系是纪念碑式的，用笔极省，真正做到言简意赅。版面上的“戏剧道具”被精减到最低限度，“演员”扮演的不仅是体现一定人性的具体剧中人，而且也是剧本所包容的不同社会力量的化身。由于版画插图的概括力强、比例适当、幅面匀称，即使将它放到很大，也不会失去饱满的思想艺术力量。《乐观的悲剧》的装帧在构思和技巧上都是严整的，本身就是一个强大的综合形象，也可说是一支热情激越的交响乐曲；当然，它也完全忠于文学原著。为维什涅夫斯基的剧本所作的插图，当属于画家最优秀的作品。

在绘制易卜生的《皮尔·金特》的插图（1977—1978）时，布罗茨基碰到一连串对他来说是全新的问题。他过去插图的大多数作品描写的都是具有明确生活目的和立场的人，而这部作品不同，它的全部事件是建立在反英雄的概念上的，作者的思想似乎只有从反面才能获得印证。易卜生戏剧艺术风格独特，在他的作品中抒情与怪诞、民间特色与讽刺意味、现实性与象征性总是错综复杂地缠绕在一起的。

从体裁上看，比起那些遵循常规和剧场演出要求的剧本，诗剧《尔·金特》在更大程度上属于那类适宜于置于案头阅读的剧本。它被认为舞台表演的成分太少，因此很少在剧场上演，即使有限的几次演出，也因为剧中不少情节搬上舞台效果难以令人满意，用的是经过大大删节压缩过的本子。布罗茨基在创作《皮尔·金特》的插图时没有重复加强造型的戏剧成分、借鉴舞台艺术制作版画的套路。易卜生的这部作品，在他的插图（虽然也不乏尖锐的情节冲突），是一部纯粹的文学著作，要说是戏剧，那也像是在人生舞台上演出的戏剧。

这组插图技巧极高。索尔薇格、青年时代的尔和他的母亲粤丝这些形象都描绘得妙趣横生，心理刻画也真实可信。与许多斯堪的纳维亚作家一样，易卡生笔下也不乏北方自然风光的描绘，而且是与剧中人的生活水乳交融，叫人过目难忘。山妖（音译为特罗利，是斯堪的纳维亚地区民间传说中常见的形象，半人半妖、为害民众——译者注）形象包含着惊人的想象力和表现力，也画得引人入胜。山妖每一步都在窥伺皮尔的动向，千方百计要把他诱入魔法的环舞。易卡生剧本里山妖是个神话人物，既是皮尔内心深藏的非理性力量的外化，也是人性中负面品质的象征性体现，如唯我独尊、自私自利、见风使舵、随波逐流等等。在文学作品中这类形象天然存在着现实的和抽象、象征的两种属性。而造型艺术就是另一码事了，它的特征注定了用其手段表现这种二重属性就不那么容易。现实的部分可能占优势，甚至整个儿把象征性那部分排挤掉。令人遗憾的是，布罗茨基并未能完全避免这种可能性。危险。

凭着对兽性和人性关系的洞察入微，对山妖面貌的精确刻画，画家把它们的“性格”、举手投足都描绘得令人信服，使这些斯堪的纳维亚民间传说中的幻想形象获得了几乎可以触摸到的现实性。但是，综观全部画幅，它们占踞的篇幅多得与不相称，以致把读者的注意力都吸引过去，使人忘记了它们只不

过是揭示剧本思想意蕴的辅助手段而已。诚然,某些幕前眉头画上的奏乐山妖有其情节的连贯性,在某种程度上可以与主人公的精神演化过程相对应。但这也只是外部事件上的联系,并未上升到造型水平。能够与易卜生的诗意和剧本总情调达到和谐一致的,全书中恐怕只有卷首画,(画的是令人炫目的阳光照射下几个正在熔化的山妖),在这些幻想形象上可以找到具体与抽象确切的关系。

易卜生诗剧的主要思想和基本激情在于强调个性的纯洁,人要忠于自己的使命;谴责社会上的市侩作风、中庸之道和缺乏高尚思想的生活,而这些在插图中都退到了次要地位。作品语言结构的丰富语调也未在插图中得到反映,如诗歌韵律的骤然转换、语言风格的突然变化,先是富有象征意味的浪漫主义激越,后来又是日常语气的平淡。总的来看,尽管这组插图在形式上有诸多优点,技巧亦有高明之处,但它所提供的对《皮尔·金特》的解读,还是不足以令人信服的。

在为维什涅夫斯基和易卜生的剧本绘制插图的同时,画家又一个构思逐渐酝酿成熟,同样也是属于戏剧范围,这就是莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》和《罗蜜欧与朱丽叶》的插图(1975—1979)。这位伟大的英国戏剧家的选集,除了上述两剧外,还收有十四行诗。它的插图版画,其风格与《乐观的悲剧》交响乐般的造型范式、还有《皮尔·金特》情节的趣味性,都相去甚远。书的装帧多用大幅的、节奏平缓的插图,笔调像浓重的素描画,画幅有严格的框界。

剧本开头装饰是主人公的肖像——哈姆雷特与奥菲丽娅、罗蜜欧与朱丽叶。情节内容的插图均为每幕一幅。每幕的内容都浓缩综合在由对开两页组成的大幅版画上。不同时间发生的情节相结合、内外场景相统一,安排在一个共同的空间结构中。这种结构用戏剧行话来说叫作“统一置景”。按“书本上演出”的布景设计,从第一幕到最后一幕,每幕只用一个造型处理,只是在场与场之间作一点小的变动。导演如果利用布罗茨基的插图,不必特别费劲就可以把维洛那街头变成罗蜜欧与朱丽叶举行婚礼的教堂内景,接着又把它变为朱丽叶的内室等等。

丹麦王城堡的大厅的一排拱门一直伸向远景,有一种文艺复兴时期意大利古典城市建筑特有的均匀的韵律感,使插图的空间显得非常深远。这不仅是在剧场舞台上的,而且似乎也是生活本身的戏剧空间。卷首页上,画的是人群在刻有类似日晷线的地面上向前奔跑,上面镶嵌着戏剧家那段人所熟知的格言:“整个世界是个大舞台,而人们就是上面的演员。”

在我们看来,莎剧系列中最成功的是《哈姆雷特》的插图。画上弥漫着变节、阴谋、背叛和互相猜疑的气氛,让人感到压抑和窒息。色彩也是那么暗淡,更浓化了气氛,只是偶尔闪过一点亮丽的颜色,给画面带来一丝生气。主人公形象的处理也令人叹服。在插图中他是一个根本不会踌躇不前的刚毅坚定的人,完全有能力毫不手软地完成复仇使命。

悲剧《罗蜜欧与朱丽叶》的插图则处理得更形式些。“在我的印象中,”布罗茨基解释道,“它与其它莎剧的区别在于罕见的对称性。事实也正是这样:两个家族、两个相爱的人、两种热情(指爱与恨——译者注)、结局则是两人死亡……而我正是想在版画中表现这种早期文艺复兴的对称,这种节律,就像把故事不可遏止地引向结局的两根轨道……”<sup>[11]</sup>这一文评结论正确与否在此并不重要。问题在于建立在上面的构图思路过于直线化了,把一台生动的舞台演出活动简化成了几帧呆滞的“剧照”。

“一个画家的剧院”重现莎剧,注重的仍然是舞台的规则,而不是插图艺术的规律。插图作者自己也承认:“在为这本书绘画时,我感到自己多少像是剧院的导演。”接着他又说:“当观众可以一眼看全出场人物时,我努力按照剧院里的舞台调度的原则排列人物和他们行为、性格的象征意义,而当他们之中有一个占了重要地位时,就让他处于光圈中,而其它人物都隐退到阴影里……”<sup>[12]</sup>与剧院舞台调度相似之处,不仅在于人物安排,它还贯穿于画面的整个空间结构中。为莎剧所作的插图,本质上更像戏剧演出的设计画稿,而不是图书插图。

布罗茨基最后一部大型作品——果戈里的《外套》的插图(1978—1981)也许是他的全部创作遗产中最矛盾的一部。

这部画作的内容,远远超出了作狭义理解的插图的范畴。画家抛开作品中的具体形象,对它们作重新认识,着重表现产生他们的历史时代。他不再把自然派作家们所推崇备至的果戈里创作的社会现实视角作为认识这个中篇的切入点,而是突出《外套》与俄罗斯文学过去与未来的线索,把小说作为一部划分两个文学时代的里程碑来加以表现。

布罗茨基插图里的外套,不再是“在一瞬间换发了小官吏可怜生命的光明使者”,而是整个尼古拉时代的象征。铺盖在缀有纹章纽扣的外套呢下面的大地、笼罩着外套一样的巨大帷幔的彼得堡寒冷的天空,两厢分别着军用的和文官的外套的“哥特式”长廊,最后是一个披着外套的成衣木模特儿取代亚历山大石柱,高高耸立在国家广场上——这一切都隐喻着官僚时代,包括层

次繁多的等级制度、兵营一般的繁冗礼仪,公共生活的苛严秩序。

描绘彼得堡街景的那些画幅,几何形体般的建筑冷清阴森,小说主人公在其间禹禹独行,给人感情上留下深刻印象。关于人在都市中的孤独感,世界制度对人的敌视的主题,果戈里仅仅勾勒了一个大概轮廓。最先深刻揭示这一主题的不是果戈里,而是早期的陀思妥耶夫斯基。至于情节结构,其实艺术家采用的还是镜学般的写实手法。然而世界不确定的虚幻感、人生现实与幻想界限的相对性,又使小说情节带有某种近于浪漫主义诗情。这一文学联系的链条一直延伸到二十世纪。那幅名为“在命名日晚会上”的插图中萎缩着身子走进舞厅的小官吏,已经不再是果戈里笔下的小人物阿卡季·阿卡季耶维奇·巴施马奇金(《外套》的主人公——译者注),而更缘是阿彼隆·阿彼隆诺维奇·阿布列乌霍夫——帝国末期俄罗斯国家前途的主宰者、别雷(苏俄作家,1880—1934——译者注)的长篇小说的主人公。的确,俄罗斯文学如果说不是全部,至少它的许多东西是从“果戈里的‘外套’里出来的”。

果戈里把阿卡季·阿卡季耶维奇·马什巴奇金称为“谁也不会保护、谁也不会珍惜、谁也不会感兴趣的東西”。如果从不无趣味的文学史联系和对照回到小说的现实根基,也就是主公马什巴奇金的故事中来,那末,这个故事所包含的内在热情在几幅“风景画”的构图中得到了表现。在我们看来,这些是本系列中最好的插图。这些插图的出色之处在于形象高度饱满的造型和巨大的思想容量。同时,也暴露出类似隐喻手法的弱点。画家把隐喻形象已浓缩抽象到这样的程度,以致实际上失去了再恢复时间连续性的可能性。这五幅画都是表现在“外套”般天空下形单影只的巴什马奇金,实质上是相互雷同的。原本打算用五种不同的变调表现同一个主题,结果都只是同一主题五次重复。“风景画”的构图与描绘小说具体情节的插图在我们看来实在难以兼容,放在前后画幅中间总给人以“过分渲染”之感,风格和激情上都要打折扣。接连几幅插图通过一个人物换上不同的服装,有裁缝彼得罗维奇的、有街头岗警的、有“大人物”的,以表现人心冷漠对主人公的精神压抑,(再次将它们放在前后画幅中),看起来也有几分娇柔造作,虽然这一主题在果戈里的文本中是找得到根据的。

《外套》这组插图是一部实验性的作品,而众所周知,实验的价值,正在于它所预期的结果,并不是全部都可能得到证实。画家就未能把两种风格(情节插图与隐喻形象)有机地结合起来。但是,尽管一个系列被分割成几个部分,其中每个部分本身还是很有意思的,而且都留下作者才气的印记。这些版画高超的专业技巧和表现力必然引起读者的注意。然而,这组插图的可贵之处,还在于它凝聚着画家的思考。他致力于揭示文学作品中最本质的东西,不把诠释人人皆知的真理作为自己的目标,而是要寻找运用造型艺术手段再现文学形象的新途径。

现在,考察了布罗茨基创作道路的几个基本阶段,分析了他的主要作品之后,我们试图回答两个问题:

他的创作与六、七十年代苏联插图版画的发展趋势有何关系?

综观他再创造的不同时代和民族文学形象的缤纷世界,其造型语言的特点是什么?

在与布罗茨基交谈时,有时会产生这样的感觉:他总是努力将自己描述为一个如果不是站在现代艺术进程之上,至少也是站在它之外的人。从某种意义上说,这样来描述他也是合乎实际的。布罗茨基生性不容艺术家生活外部世俗绕攘的一面。他根本不属于各种各样的争名争位,一向与派系斗争无缘。同时,他对苏联艺术真正的创作事业从来也没有失去过兴趣。他关注着插图版画乃至整个美术界出现的一切新东西。他总是自主地或不由自主地为那些激动着同时代人的思想创作问题所吸引,虽然他(尤其是在七十年代里)几乎不参加名目繁多的艺术活动,而更看重画室里的工作。

我们已经谈到过,从布罗茨基六十年代一系列插图作品中可以看到“严肃风格”的许多重要特点。然而他在最后岁月的创作又离开了情节叙述风格,(正如前面指出),把重点放到隐喻形象的塑造上,而这又与当时插图版画的一个重要发展趋势相契合。但是,伴随着插图的隐喻比,七十年代诸如框幅画和风格模拟之类的画风又流行开来。而这些在布罗茨基的创作中又有什么反映呢?

布罗茨基构图从不按文学作品的情节描写“依样画葫芦”,也无意于绘制单纯以展览陈列为目的的系列框幅画。画家在企图综合协调插图与框幅画各自固有的构图倾向时往往感到二者难以兼顾的尴尬。其实,这仅是个理想境界,并非任何时候都可以变成艺术实践的现实。七十年代插图版画的框幅画倾向也明显地表现在布罗茨基的创作中。

尽管布罗茨基有不少有趣的设计,构思新颖、装饰协调,但在画家本人眼中,最有价值、最值得珍视的还是插图这门艺术。有时他为了插图而忽略了原作艺术形象的完整性,那是因为他其中寄托了应有的思想蕴涵。布罗茨基的绘画系列一般是在整体上与原作协调一致,而不是着眼某一段文字,因此

有时插图在书中的分布配置也就相当随意。《堂吉珂德》系列便是这类性质插图的代表。无论从内容上还是风格上看,它都画得极富逻辑性,颇具匠心。但是这组插图造型处理上并未考虑到构成框幅型与书页型插画之间一个重要区别的原则,这就是插图在书中分布的间隔节奏必须服从文学叙述的“速度”,合乎原作的艺术结构。只须翻阅一下画家插图的《堂吉珂德》版本,就可以看出画家并没有解决好这个问题。应该说这些插图的分布还是保持着一定的节奏的,但它们与其相应的章节间的距离有时竟相隔好几拾页。

布罗茨基多数插图制作技术上也存在着矛盾和困难。版画的色彩设计着眼太高,要求复制要近乎真迹。当然,画家不应该叫命于印刷厂。但是,由于完全不考虑印刷技术的现实条件,布罗茨基的许多作品印刷成书后的技术质量(其结果是情感和思想的感染力)大大逊色于原作画稿。观众暂时只有在展览厅里才可能充分领略到它们的神韵,不管愿意不愿意,这就注定了它们只能作为独幅画而为人们所欣赏。

与框幅画倾向不同,风格模拟倾向为布罗茨基所不取,虽然他凭着受过建筑学教育不但谙熟历史风格的外部特征,而且还娴熟掌握其构形原则。凡把作品所表现的时代风格当作一贯目标,运用清一色的装饰手法,都是与布罗茨基的创作格格不入的。但画家并不脱离艺术的历史传统,也不是抽象地对待它。《堂吉珂德》和《皮尔·金特》的幻想形象是建立在认真研究荷兰古典画家作品的基础上的。罗蜜欧和朱丽叶的画像中明显有文艺复兴早期意大利肖像画的影响。解读莫泊桑的著作画家直接借助过作家同时代的大师德加和图鲁兹·罗特列加的作品。然而,这些传统又是在统一的、稳定的造型语言的基础上实现的,要求准确运用技巧,造型手法前后一致。再创造的天赋在布罗茨基那里永远是与他善于保持自我本色分不开的。

布罗茨基公开讲演和平时谈话提到图书插图艺术时曾多次强调,他工作坚持一个硬原则,就是把文学转化为造型语言,选择技法一定要有充分的自由。他的这类声明带有强烈的论辩色彩,可视为一篇美学多元化的宣言。有人总是在理论上和实践上热衷于用严格规范给插图艺术加绑,结果只能人为地缩小插图表现手法的领域,而这是布罗茨基绝对不能同意的。他拒斥一切类型的美学一元主义,认为只有文学文本能够提示画家,他应当采用什么样的方法。然而画家的创作遗产又为他的这些见解作了实质性的修正,因为它们各种不同的艺术处理,无论在形式上还是在内容上都呈现出多种特点的统一。

布罗茨基个人风格最有力的方面在于构图。他善于准确把握画面空间结构与文学作品内容的关系,借助结构手段表现心理的、道德的和思想的冲突。插图中人物空间位置安排,人物轮廓、姿态、动作的描绘,有时在他笔下比

起原作本身更为传神。

布罗茨基面向戏剧,试图把戏剧艺术的某些因素引进插图创作,这在我们看来是完全可以理解的。通过展示室内陈设和道具、展示环境来表现事件,是布罗茨基的拿手好戏,这说明画家的造型思维显然是一种戏剧艺术家的思维。然而,这样一来,他的插图中几十个登场人物明显地带有脸谱成分,也就不是偶然的了。这就像一群演员在做戏,扮演着文学作品的主人公。

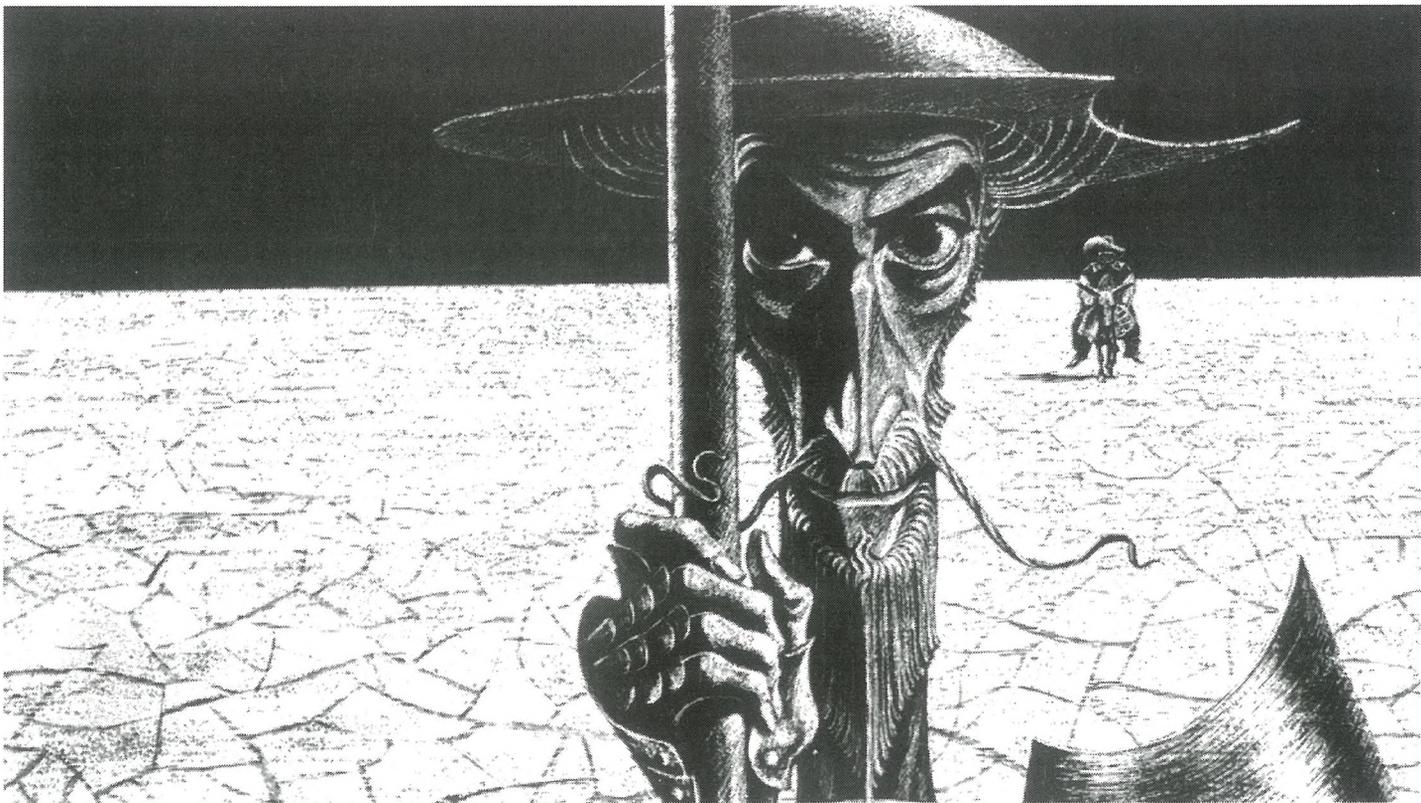
布罗茨基对于抒情诗之类不感兴趣,这大概也是可以理解的。他不多几幅为诗歌作品画的插图,照例也少不了情节进程的清晰描绘。作为一个艺术家和作为一个人,他的基本趣味都集中在那些具有强烈戏剧性的作品上,他喜欢在自身或与周围环境的紧张冲突中表现鲜明强烈的性格。

布罗茨基始终不渝地致力于艺术创作中再现那些属于世界文学高峰而又富于直观造型传统的形象世界。这之中看得出他无畏权威敢与古今插图版画的顶尖大师一比高低的勇气,以及我们今天已不多见的大胆想像不怕失误的探索精神,还有对荣誉的看重,(从正面意义上看),这也是一个大艺术家不可或缺的品质。布罗茨基的作品参差不齐,也不是所有的都完全符合他的构思。有时甚至在一个系列中邻近的几幅插图,也是有的含蓄深刻,有的却停留于表面印象。准确到了毫丝不爽往往伴随着技巧上的失误。但他的插图作品最优秀那部分,确实称得上是用版画语言对文学作品诠释的光辉榜样。他的诠释是最现代的,也是最具有个人特色的。

布罗茨基的作品引起了,并正在继续引起完全不同的评价。这些评价往往不是全盘接受,绝对否定。然而,无论在哪种情况下,画家都在迫使读者面向插图的本源——原作文本。或者是第一次去读它,或者又回到曾经什么时候读过的那本书中,为的是要在似乎已经熟悉的作品中开启未曾接触到的思想层面和未曾发掘到的形象底蕴。而这,可能就是图书插图最重要的宗旨之所在。

注释:

- ①《致无名版画家》,见《书的世界》,1975年第10期,第28—29页
  - ②戈利雅也夫:《画家的成功》,见《青春》,1967年第12期,第112页
  - ③⑥⑦布罗茨基:《词语与绘画》,见《苏维埃文化报》,1976年9月28日
  - ④⑤⑧屠格涅夫文十二卷集,1980年版,第5卷,第332页
  - ⑨⑩转引自阿尔汶格尼斯卡娅:《俯首读书》,见《文学报》,1977年2月9日
  - ⑪⑫布罗茨基:《在镜子前》,见《接班人》,1981年第20期第27页
- 本文系《布罗茨基插图画选》的前言。《美术》出版社,莫斯科1988年版。  
A. N. MatBeet Khumhaq Checepuka Cattol Bnogckozo Hsgameubembo  
(Usoonasumelb Hoe uckcmbo),Uockta 1988r。



《唐·吉珂德》插图(1969—1973年)