

蘇聯藝術的發展



909.48
891
2

五十二之書叢誼友

蘇聯藝術的發展

蘇聯藝術的發展

劉汝體譯述

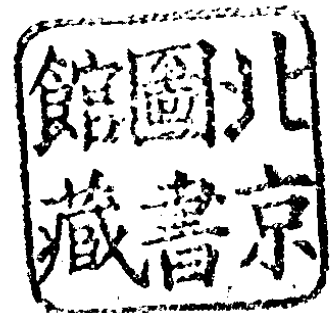
旅大蘇友協會出版

蘇聯藝術的發展



3 0661 8490 8

7A571724



自序

抗戰前夜，我曾編寫過一冊蘇聯繪畫史，附以插圖百廿幅，交給書店出版。不料日寇侵略的炮火不久就轟來了，致使多少已成的或行將實現的事業和計劃都被摧毀，我的一冊小小著述也因此流產，此刻連原稿的下落也無處追索。

前年十月到大連後，搜集藝術史料的癖好依然未減，每有見遇，或購置插架，或隨手剪錄，年餘以來，居然不無所得。其中有一部份是關於蘇聯藝術發展的，爲了對於進步的人民藝術事業表示崇敬，爲了向社會主義的高度文化虛心學習，爲了紀念我那因日寇侵略而致流產的亡兒，又草成了三篇關於蘇聯藝術發展的短文。內容敘述雖然未必充實，但起自革命前夜，迄於衛國戰爭勝利後的今日，蘇聯藝術的演變和發展的線索，一樣分明地看得出來。因此即使是東抄西襲，剪貼成章的東西，我也原諒自己了。

「蘇聯美術的發展」前半部份的材料，大體上根據美術百科全書（新潮社版）

中十九世紀及今日的俄羅斯畫派一章，但執筆之時，却憑恃我的記憶和理解予以改寫。對德戰爭期間和勝利之後的兩部份材料，全從莫斯科所出外文版的雜誌和旅大，東北兩地的書報雜誌中得來，全文除最後一節外，曾在「友誼」上發表過。

「蘇聯的音樂生活」的戰前部份，根據世界音樂講座（春秋社版）中現代的蘇聯音樂擇要譯成，戰時的及勝利後的部份，材料來源和前文同。

「蘇聯的建築思想」是據蘇聯建築理論家皮葛爾的日譯本節譯。原文極長，帶有過份理論的沉重氣息，不是一般讀者容易接受的，故而存其章目，摘其精要。雖然文長不及萬字，但化費的氣力倒不少，我才懂得節錄改寫之不易。對於這篇文章我的主觀要求，希望全部保存原文的精神，但是已否做到這一步，還不敢自信。記得魯迅先生好像說過：「有總比沒有好。」，因此就大膽刊出，以填塞「沒有」與「好」這兩者之間的空缺。

一九四九年一月於建新宿舍·大連。

目錄

蘇聯美術的發展

- (一) 革命的前夜——移動展覽會派的活動
——俄羅斯美術家協會——紅方塊王子派……………一
 - (二) 革命後的美術界——未來派與立體派的專政時代——右派美術家的抬頭——產業主義的運動——繪畫與民衆——寫實主義的復興——版畫和裝飾畫……………七
 - (三) 抗戰期間的繪畫和雕刻——莫斯科和列寧格勒的戰時畫刊——前線與後方的美術工作者——戰時美術創作的兩個階段……………六
 - (四) 勝利後的美術動態——莫斯科的畫展——藝術大學院改組成立——蘇軍卅週年紀念與藝術活動——各共和國和西比利亞的藝術近況……………三
- ## 蘇聯的音樂生活
- (一) 近代的俄羅斯音樂——全盛時代——新國民樂派的音樂運動——超越的人物……………九

(二) 蘇聯的音樂生活——復興時代——實驗時代——建設時代……………	四
(三) 大都市的音樂盛況——莫斯科的音樂界——列寧格勒的音樂界……………	五
(四) 爲新時代建設的歌劇運動——歌劇界的二大潮流……………	六
(五) 音樂大衆化運動——工人的歌劇團和交響樂隊—— 手風琴樂隊——電影，無線電和音樂——唱片和音樂……………	六
(六) 從抗戰到勝利後的今日——從抗戰到勝利——音樂教育的 提高和普及——蘇聯音樂的國際聲譽——今後的發展方向……………	七

蘇聯的建築思想

(一) 象徵主義……………	七
(二) 合理主義……………	八
(三) 構成主義……………	九
(四) 折衷主義……………	一〇
(五) 無產階級建築家協會……………	一〇
(六) 蘇聯建築的發展方向……………	一一

蘇聯美術的發展

蘇聯美術的發展

(一) 革命的前夜

革命以前的蘇聯美術，一直在西歐美術的影響之下，亦步亦趨，不過是一個西歐——明確地說來應該是法國——美術的追隨者而已。雖然民族自決的美術運動，也會屢屢抬頭過，建立了好些事蹟；但是每當西歐派新的美術傾向興起的時候，沒有不立刻介紹到俄羅斯的藝術界來，並且沒有一次不因此而掀起美術的新潮，騷擾了俄羅斯藝壇的安定。

革命之前的蘇聯美術跟其他藝術文化一樣，始終在追隨西歐的文化和民族自決的文化這兩種傾向的鬭爭中消長不定。真正的俄羅斯民族美術的完成，嚴格地說來，直待到革命勝利之後方告確立。由于這個緣故，所以說俄羅斯美術，祇作為西歐美術的追隨者而存在着。但這個時期裡，發揮了俄羅斯固有的民族才能，表現了國民理想的畫家有以「基督的顯現」一畫著名于世的依凡諾夫，擅寫田園風物的凡納

查諾夫，風俗畫家夫耀獨特夫，歷史畫家佩洛夫，戰爭畫家凡萊希查金，諷刺畫家瑪哥夫斯基，人物畫家列賓等偉大的藝術家。這些巨匠的名字，已經用特筆寫上了俄羅斯的繪畫歷史，永傳不朽；不過當時整個的藝壇，却奄奄無生氣，全被模擬的學院派佔領了的。

「移動展覽會派的活動」 俄羅斯繪畫的新運動，以十九世紀九十年代的移動展覽會派之出現為始。這個少壯美術家集團，對於院體派的模擬主義打擊最重。他們以攻擊美術最高學府的美術院作活動的開端，脫出了院體主義的束縛，走上獨立之路，並且組織了他們自己的展覽會。從這個時期起，俄羅斯畫家們排斥了西歐美術的模擬主義，埋頭研究祖國的歷史，自然和生活。雖然這個時期的表現技術不無衰退，但是經過這一派的努力之後，把俄羅斯的美術，從西歐的附庸位置裡解放出來，走上自立之道的功績是偉大的，可欽佩的。

移動展覽會派之中，最有名的畫家當推斯理哥夫，和凡司涅楚夫了。斯理哥夫富于獨創，才力驚人，是一位天才的，筆致雄健的美術家。他專門描寫俄羅斯的歷

史，愛向異教徒時代裡，彼得大帝的時代裡去選擇場面。他的風格，向來以表現強烈著名，像「警衛軍的處決」，「莫洛沙華夫人」等都是他的代表作。這些過去了的姿容，在他的作品中表現出來強烈到使人震驚，但又是純粹俄羅斯的風貌。我們在其他許多歷史畫上所發見的虛偽之感，這裡絲毫也感覺不到。凡司涅楚夫是描寫近代俄羅斯國民宗教的巨匠，曾經把俄羅斯的宗教畫從意大利畫派中解放出來。他在烏拉其米爾大教堂的輝煌壁畫中，表現了罕有的智慧，可驚的天分和豐富的想像力。

上述的一群美術界的叛徒，在十九世紀的九十年代時，奪取了美術院，從此負起指導青年子弟的重任，他們對於後進的美術青年，努力灌輸自己的見解，自己的理想。但是好景不長，青年美術家對於移動展覽會派的理想並不滿足；好些青年，紛紛走上巴黎的旅途，熱心于印象派繪畫的研究去了。回國之後，又不倦地介紹法蘭西美術的新傾向，成爲俄羅斯美術與西歐美術的新媒介。這群印象派乃至頹廢派的青年美術家，認爲「歷史主義乃是緊縮各人經驗範圍的一種枷鎖，非把它毀壞不可，不然的話，創作的自由就會受到限制。同時，美學上的公式主義也必須摒棄，

繪畫的最後目的是求得美的和諧。所謂繪畫的平面，應該是深沉于美術家心底的神秘的反映……」所謂「美的和諧」這種提倡，實際上把色彩印象的描寫，看做了美術家的主要課題，因此這個時期的青年畫家，雖然在繪畫上色彩的感覺造詣日深，而在造形與構圖方面却逐漸退步。不僅如此，又因為這種技術的缺陷，致使美術家表達感情的慾望，也日益衰減。

「俄羅斯美術家協會」這次從窮境中把俄羅斯美術拯救出來的是查琪茨夫主持的美術雜誌「美術世界」。在這個雜誌的主唱之下，組成了俄羅斯美術家協會。一時新舊兩部各種傾向的美術家，都來參予這個大集團。斯林哥夫、秀洛夫、萊維登、凡斯涅差夫、克斯特契夫、阿賓阿夫、瑪麗牙萍、裘可夫斯基、佩那、萊理夫、蘇莫夫、牟沙特夫、可洛文、勃拉斯、倫秀萊、特勃金斯基、薄岩夫斯基、哥爾尼牙尼斯、斯台萊基、伯克斯脫等是這個集團的主要作家。

由于「美術世界」與俄羅斯美術家協會的努力，使當時的俄羅斯美術，一方面從移動展覽會派的萎靡不振中，他方面又從青年美術家的極端傾向中救了出來。這

時繪畫技術飛躍猛進，發出了俄羅斯繪畫史上從未有過的光輝。但是也從這時候開始，藝術家們又重作歷史的回顧，寄興于十八世紀貴族的和彼得大帝以前的藝術。總之他們在古代俄羅斯獨特的藝術裡邊，發見了民族的藝術特徵。于是恢復古代的美當作藝術家的唯一目的，而造成近代俄羅斯美術的一大主潮。因為這個緣故，這派美術家也被套上一個頭銜——懷古派。這批藝術家，因為在近代生活中感到失望，苦悶，幻滅而慕戀古代，以致成爲純粹的理想主義的表現者。

「紅方塊王子派」——紅方塊王子派——即撲克牌中的紅方塊J，是當時個人主義一派的標誌——之出現于帝政時代的末葉，志在把法國新興美術的技巧移植到俄羅斯來，和俄羅斯美術家協會的歷史主義，懷古主義的式樣相對抗。這個集團以康雀洛夫斯基，瑪希哥夫，法里克，葛潑林，枯拉巴利，奧斯梅金，林陀洛夫，特萊文，哥洛萊夫，佛特洛夫，拉利奧諾夫，勃爾柳克以及女畫家烏達麗楚華，康雀洛華等爲中心，是一個相當有實力的美術家集團。他們的活動，一開頭就站在個人主義的基礎上面，屹立不動。其他好多美術團體，往往轉移方向，唯獨紅方塊王子

派，從出現以來，始終固守原來的陣地，毫不動搖。他們向法國的美術家去學習繪畫技巧也是一直未變的初衷，祇是從一個階段進入另一個階段時，常常轉換他們追踵的對象而已。總而言之，他們徹頭徹尾把自己看做是西歐小市民作家的學生而毫不自慚。例如康雀洛夫斯基與法里克的初期作品，特別是法里克所描寫的克里米亞風景畫，完全是傾倒于凡高霍（註一）的作業。康雀洛夫斯基，勃爾抑克，瑪希哥夫等過後幾乎又全為賽尙奴（註二）的影響所支配，因此紅方塊王子派又有賽尙奴派之稱。

這些畫家，對於法國美術祇是一群盲目的崇拜者，並且是肯定主張「為藝術而

註一 VAN·GOGH (1853—1890) 荷蘭人，少年時，跟隨叔父到巴黎，當過畫店小職

員，傳教助手，書店職員。二十五歲之後，才發見他的藝術素質，繪風獨特，色彩強烈，後自為後期印象派的首領之一。

註二 CEZANNE (1839—1906) 法國後期印象派的首領。

藝術」乃是「繪畫的權利」的唯一流派。

這一派系中的作家，到革命成功之後，也有幾個向現實主義的新方向發展，活躍于蘇聯的藝壇，像康雀洛夫斯基便是一例。

(二) 革命後的美術界

「未來派與立體派的專政時代」 革命勝利之後，蘇聯的美術界分成左右兩派，形成對峙的局面。革命勝利後初期的國民心理上，對於一切事物都好尚新異，因此左派美術家之一時大受歡迎是很自然的事。其中特別是未來派和立體派達到了他們的全盛時代。

這一群藝術家，單以美術的革命者為理由，獲取了政府的保護。革命成功後的一二年間，蘇聯美術界便成了以達特林和秀特佩格為中心的未來派的獨裁時期。美術學院，博物館，展覽會以及一切有關美術活動的經費，全都操握在他們手中。

當時，政府對於他們定購了無數的彫像，委托書的分發，幾乎遍及到每個青年塑像家。一九一八年又爲了裝飾新舊兩都，對這批美術家集團，又撥付一筆巨款。

和這件事同時進行的還有各美術館陳列品的補充。總之革命初期的一切美術事業，無一不是被左派美術家們所分任獨佔了的。

但是左派美術家對於革命的效勞祇是消極的協助而已。內戰時期，左派美術家曾經盡力摧毀過陳舊的美術式樣。革命成功後不久，積極建設新藝術的時代來到了，社會主義新文化建設階段對於美術界的要求：是製作對工農大眾有其政治和教育意義的，富于現實性的作品。這群美術家對這新任務顯然都無能為力。

一九一九年四月，卡梅涅夫對於這批美術家在莫斯科作了一次批評道：

「……丑角已經太多了，工農的蘇維埃政府今後對未來派，立體派，意象派等所給予的補助費必須停止。這些丑角不是無產階級的藝術家，他們的藝術不是我們的東西，那些都是資產階級的魔術，是資產階級頹廢生活的產物。我們所需要的是工農大眾所理解的真正無產階級的艺术，我們必須創造出這樣的藝術來。祇有為無產階級所了解的，為無產階級興味所寄的藝術傾向才有向政府請求補助的權利。未來派，立體派以及其他一切藝術上的現代主義，全不是我們所要求的東西，所以這

等藝術，祇有把他當作毫無用處的絆腳石，把它踢開。……」

失掉了政治依據的左派藝術，不適宜于表現蘇聯工農大眾的生活已很顯然，甚至于連他們自己對於自己的藝術也感到不安。一方面反對過去崇拜自然的美術，一方面高唱形式主義藝術論的這些左派美術家，祇滿足于自己所創造的特殊形式，忽視了人民的一般要求，這個時候就到末路窮途了。

「右派美術家的抬頭」 未來派與立體派的專制時代傾刻之間便告消失，政府對於他們的補助金也取消了。一九一八年政府向他們定製的無數胸像和紀念像的模型，在風雨侵蝕中逐漸消失了姿容，祇有二三個用堅實材料所鑄造的紀念像，作為那個時代的唯一遺物存留下來。

這個時期內，祇有宣傳畫和廣告畫最受歡迎，此外還有一些投機的畫匠也能迎合。美術界經過這一次轉變，右派的美術家替代了左派博得一時勝利。但是他們的活動也使人民大失所望。

「產業主義的運動」 美術上的左右兩派同歸失敗之後，在左派的內部出現了

一個所謂產業主義的集團。這時舊時代的裝飾藝術和工藝美術已被斥為資產階級的渣餘了，于是要求足以適應新時代需要的實用美術（II）本是自然的趨勢。而產業派就在機械文明的旗幟之下企圖把純粹美術（III）從此否定，開始從事工藝上的，以家常實用為目的的產業美術運動。

產業主義者首先熱心尋求美術與社會主義建設的結合點來迎接革命。他們從批評資產階級美術的根本概念出發，提出美術的勞動方式來替代美術上的式樣問題。即是說無產階級的藝術理想——藝術的製作勞動，非要和現代集體建設的產業提攜不可。如此說來，產業美術問題之發生，乃是無產階級革命的自然結果了。不過這個問題的討論，對於左派美術家也好，右派美術家也好，都隔開着一個很遠的距離。

所謂產業美術的問題，既不是形式之爭，也不是流派之爭，而是和現代美術的一切手法毫不相干的新的作製方式問題。從這個見地出發看來，是用集體勞動的產業美術之名，對於左右兩派甚至於凡是用個人的製作方式的一切美術家，都貼出了

宣戰佈告。美術界的情況，一時大起騷動，因此美術集團的步調也跟着散亂。首先在左派內部引起分裂。好些形式主義的美術家，過去雖然為革命出過力，此刻都默不作聲，向後退却。這個消極的反對行動，其實是對於產業美術的一種防衛手段。其中最先後退的是以康定斯基為中心的表現派。因為在他們的意識裡，絲毫不能容受任何和他們不相同的藝術見地。

一度領導過左派的美術文化學院，一九二〇年已被解散了的，此刻又在產業美術的旗幟之下恢復活動。左派內部以達特林，洛勤哥以及莫斯科美術會為中心，組成了一個構成派的美術集團。至此蘇聯產業美術的倡導，才從理論見諸實現，而達脫林等作家就在萊斯納爾工廠裡大顯身手了。

「繪畫與民衆」 十月革命所喚起的美術思想，要求在民衆的生活中可以實際使用的美術——工藝和建築，但這不過是一個方面。處于這樣的狀態之下，繪畫藝

(註一) 從藝術分類上來說，所謂實用藝術，係指工藝，建築而言。

(註二) 純粹藝術係指繪畫和彫刻。

術的發展餘地似乎就不可多得，其實這也不過是一個方面而已。因爲在此階段中，繪畫藝術並未消聲匿跡。

革命後的五年之間，蘇聯美術界會動員一切力量參加做宣傳工作，版畫木刻的盛行就是這個結果。在此期間，繪畫似乎入於休息狀態，所謂休息狀態，也不是說在睡眠中渡日的意思。許多畫家不過離開了畫架，走到石版房去工作罷了。

雖然如此，但石版和工藝都代替不了畫筆，因爲民衆對於繪畫的興味依然那麼深厚。工人，學生和各鄉村到大城市來觀光的農民們，不斷地出入于爲新國民開放的美術館之門。他們如何珍視繪畫，如何熱愛繪畫，可以從美術館參觀人數的日增表上得出答案來。

不問實用美術的使命如何重大，繪畫藝術依然作爲一種精神文化有其存在價值。問題是在乎今天的繪畫，是否也站在建設社會主義的頭陣，爲這個進步的歷史任務效勞。從這個見地看來，一九二二年新經濟政策實施以後的美術節是一塊試金石。

美術節對於美術界好像是一年一度的總檢閱。事實上這一二年間的美術節，美術家協會，移動展覽會派，紅軍美術展覽會派，紅方塊王子派等各個集團，都以新國民的姿態相繼出現過。

「寫實主義的復興」——通過上述這些展覽會，我們發見了一個重要的事實，即是繪畫上寫實主義的恢復。有過一時，美術家們靜觀的感覺，單單和往昔的繪畫傳統聯繫在一起，竟然忽視新興的革命藝術，以為現實主義所描寫的景色人物，或許是時代的錯覺。

當然畫家在長時期的超然空氣中過活是不可能的，好些畫家已從保守的理論中逃將出來，投向現實主義的陣營中來。立體派中的某些作家也向寫實主義方面轉移了「美術世界」的懷古主義和紅方塊王子派的個人主義，移動展覽會派的靜觀態度，也都糾正了，百川匯集，這才造成蘇聯美術的復興運動。其間特別以紅軍美術展覽會派與新移動展覽會派最足為寫實主義的代表。他們向舊的美術團體學得了繪畫技法，同時根據社會主義建設的理想，使自己的藝術充滿了光輝。

「版畫和裝飾畫」 革命以前用以裝飾書籍和雜誌的攝影，到了這時都爲版畫和插圖所替代。這個轉向的原因主要是物資的艱難，照相材料，製版材料這時都很缺乏。另外一個原因：線條畫的黑白畫，無論在怎樣品質不良的紙上都有可能印刷清晰，因了這個優越條件，版畫從雜誌改變爲單行本，最後發展到當作畫集獨立出版。發表了最好最多版畫的是軍事雜誌；「紅軍指撥」雜誌上常常刊出巨匠蔡佈寧的精緻的裝飾畫，「紅軍」雜誌上所發表的飛特孟，莫爾等天才的漫畫，也是驚人之作品。

比之前述水平更高的版畫美術是版畫的單行本，一九二二年在意大利所舉行的萬國書籍博覽會上，對於俄羅斯圖畫的盛譽佳評當是一個證明。印有獨勃金斯基，格司特蔡夫，哥那雪維基等插畫的俄羅斯古典叢書，插有安耐哥夫和馬秀金插圖的勃洛克的詩集「十二個」，以及有構成派畫家洛金哥，理希茲啓的裝飾繪畫，現代詩人的詩集等，全是版畫藝術的製作高峰。

俄羅斯的版畫大家，當推那布特爲第一。他手繪的插畫，幾乎到了藝術的極致

，可惜天才早逝，沒有充分發揮他的才能。承繼他的藝術事業的裝飾畫家有蔡布寧，米特洛平，米陀理基，榮米蘇夫，蘭佩台夫等幾人。

這個時期蘇聯版畫的取材，最普遍的對象是人像。其中傑出人物是青年畫家亞理特孟，所作的列寧速寫博得的評價最高。此外安耐哥夫，凡理司基，尤翁等所作的肖像時時裝飾着各種雜誌和書報。

木刻方面第一個大家，不得不數法伏司基了。在他之後，受他影響很深的如克布略諾夫，帕維理諾夫，葛拉布金哥，馬秀金等也都成爲蘇聯木刻的大家了。希林高夫司基刻了一冊木刻集「潘台爾司勃魯格的荒廢和復興」，更是木刻界的珍品。

銅刻畫家最有名的是尼文司基，獨掖洛夫，和葛爾格珂華（女畫家）等數人。

關於培養版畫家的教育機關，在莫斯科的美術學校裡，附設有版畫研究所。第一印刷所附設了版畫美術師範學校，以及美術印刷學校等幾處。

蘇聯美術的蓬勃發展，乃是國內文化普遍提高的一個證明。正因爲這個緣故，蘇聯藝術的康健，堅實，豐美和向上性，恰和資本主義國家的沒落藝術之頹廢，病

態，墮落成爲絕好的對照。

一九四一年一月，蘇聯國立特立嘉果夫美術館舉行了一次造形藝術展覽會，規模之大，空前未有，這是蘇聯抗戰前夜的美術展了。從這裡藝術地看出了蘇聯人民的和平生活，勞動，和奮鬥的歷史，同時也表現了各共和國藝術發展的途徑。

(三) 抗戰期間的繪畫和彫刻

蘇聯爲人民服務的藝術家，在艱巨的社會主義建設中，積極參加了這個歷史大工程，努力于民族的，社會主義的造型文化的建立。在他們輝煌的成就裡，敘述了蘇聯人民的和平，勤勞和愉快的生活，推翻了脫離現實的所謂變形的頹廢藝術。

蘇聯的美術，無論繪畫，版畫，漫畫以及彫塑，都是按照斯大林實現社會主義的偉大指示所創造的社會主義文化全體中的一部份。因此蘇聯的藝術家們，也毫無愧色地分享着社會主義光榮的一部份。正在這努力和光榮的工作生活中，突然間，希特勒法西斯黨徒的侵略戰事，爆發于蘇聯西邊的國境上面。

愛國的自衛戰爭開始了。這是一件艱難困苦的重荷，但蘇聯每一個愛國的公民

，深信勝利必然屬於人民的國家，並且願意獻出他們全部力量以及生命來爭取這個勝利。無論在那一個工作部門中的蘇聯人民，都會盡了他們保衛祖國，保衛社會主義建設的天職，當然蘇聯的美術家也不會例外。

自衛戰爭一開始，愛國的火焰在畫家的心頭燃起，激憤的情緒支配了藝術家的創作慾望。許多許多藝術工作者，著名的美術家，毫不猶豫地投身于戰時的各項藝術工作。他們在緊張的戰事環境裡，使用他們自己最熟練的武器——畫筆和彫刀——同敵人作無情的搏鬥。戰事一起，前線部隊的報紙上，立刻充滿了殺敵衛國的宣傳畫，連環畫和漫畫。

「莫斯科和列寧格勒的戰時畫刊」留在莫斯科的著名畫家，索科洛夫，舒赫民，薩維咨基等結成一個集團，刊行「塔斯之窗」。——「塔斯之窗」遠在一九一八到一九二一年間內戰時期已經創立，它在蘇聯宣傳藝術中有着悠久的傳統——這個刊物把畫家的宣傳漫畫，詩人的諷刺詩歌配合了印成無數份分散到前線各地。大畫家石瑪里諾夫，安頓諾夫以及庫克雷尼克塞等都湧入這個工作的熱潮裡。

庫克雷尼克塞不是一個畫家，而是由三個畫家：庫坡里雅諾夫，克雷洛夫及尼克·塞克洛夫的姓氏的字頭所合成的筆名。他們三個人合作的美術活動，很早以前已經開始；繪畫上的集體創作的嘗試，也是他們的成就最豐富最完美。

一九四二年他們出版一本漫畫集「歷史課程」，榮膺了斯大林獎金。一九四五年又編印了一本「白紙黑畫」。一九四六年度的斯大林獎金，又為他們獲得，因為他們給柴霍甫的小說畫了精妙的插圖。他們的畫每一幅都充滿着清新的政治感覺和尖銳的暴露性。

列寧格勒在戰時也出版了幾種畫報。其中最著名的二種：第一是「戰爭畫報」，由版畫家庫爾多夫，阿斯塔諾夫，魏列伊斯基，彼得洛夫幾個人共同編輯的。這刊物在前線是戰士們最愛讀的一種畫報。另有一種雜誌叫做「前線的幽默」。發行之初，不過是一種並不精緻的小型宣傳物而已，但是現在已經成為套色精印的大雜誌了。

「前線與後方的美術工作者」 畫家在戰時，不僅在後方工作，同時還有大批

湧上火線去，用單純的線條，清晰的輪廓，描寫出戰鬪的實況，如朱果夫和蘇伊飛爾諦斯的版畫，以及盛名早著的「戈列果夫戰爭美術團」的速寫，都是在敵人炮火轟擊之下作成的藝術珍品，因此，給予人民的印象也最深刻。這些製作，一面供給後方刊物做材料，同時又是日後偉大作品的基本泉源。

「戈列果夫戰爭美術團」是為紀念畫家戈列果夫而成立的美術工作團。戈列果夫是蘇聯初期的戰爭畫家。他反對一切變相美術，反對人民看不懂的古怪畫派。蘇聯內戰時代，他曾隨同騎兵第一隊作了一次長征，後來他變成了這次長征的歌頌者，一九四三年十一月逝世，斯大林特別騎兵隊裡就組織這個紀念他的紅軍畫家美術團。最初由畫家烏申寧領導，發展得非常迅速，後來這個集團又改由紅軍總政治部直接領導。抗戰一開始，第一批走上火線的就是他們，從白海到黑海，各個戰場都留有他們的足跡。

蘇聯在戰時同樣也舉辦過幾次畫展，規模盛大，不下平時。主要的有：一九四二年的「封鎖中的列寧格勒展覽會」，「保衛戰全聯邦美術展」，一九四三年的「

紅軍和法西斯掠奪者的鬭爭畫展」，一九四三年末到一九四四年初的「前線和後方美術展」等。

從各個美術展覽會的名稱上看來，就可以知道這些美術展的內容。它們對全國民衆報導了許多事實，解答了一些問題，而緊要的是指示了一個目標——打垮德寇進攻的一切武裝力量。這裡許多畫的風格，全是承繼着大畫家列賓，斯理哥夫，魏列沙金等優秀傳統的作法，反映出蘇聯自衛戰中的英雄戰跡和人民創造。

「戰時美術創作的兩個階段」——衛國戰爭的初期，畫家所表現的主題，主要是對德寇的憤激和仇恨。戰事開始的第二天，庫克雷尼克塞便畫了一幅「堅決殲滅敵人」的宣傳畫。其他所有的畫家們都各自發揮最大的力量，用圖畫號召人民一致奮起，打垮殘暴的仇敵。這時期傑出的作品有：石瑪里諾的「忘不掉，饒不了」這是一個小畫的總題目。其次有：O·格拉西莫夫的「游擊隊員的母親」，坡拉斯托夫的「一個德寇飛過了」，載耐卡的「謝瓦斯托波爾」，以及列寧格勒的市民們描寫自己的故鄉在封鎖中的木刻和油畫等製作。

逐漸逐漸越出了這個範圍，藝術家的創作表現，不再被個人的見聞所局限，雖然在戰爭時期，也不一定非描寫戰爭不可；蘇聯人民藝術家A·葛拉西莫夫在一九四二年冬季，正值戰爭萬分劇烈時，畫了一幅陽光瀾漫，色調愉悅的「十月頌」。畫着蘇聯人民領袖斯大林大元帥在莫斯科大劇院慶祝大會上，向幾千個公務人員和首都人民代表做報告時的興奮情景。這裡充分表現着各民族兄弟友愛團結的精神，並預示着抗戰必勝的徵兆。

A·葛拉西莫夫是蘇聯著名畫家之一，也是最受蘇聯人民愛戴的畫家之一，他的作品曾幾度榮膺斯大林獎金。今年（一九四八年）已達六十二歲的高齡，但還是日含煙斗，在畫架前面揮毫不倦。

A·葛拉西莫夫的美術生涯，曾走過一條曲折的道路。當初他不過是高扎洛夫市的一個小畫家而已。革命之後拋棄了現代資本主義畫家所慣用的頹廢風格，用最寫實的手法，創造出許多與人民血肉相關的優秀作品。他的不斷努力，使他在革命之後，一躍而攀登造型藝術的最高峯，膺得斯大林桂冠獎金的殊榮。

抗戰後期爲藝術家所採擇的題材，往往是追溯往日，傾述俄羅斯過去民族英雄的鬪爭事蹟，同時也頌讚今天的戰鬪英雄們和爭取勝利的實踐者們。他們在這裡引證了俄羅斯民族是一股不可戰勝的力量。高林畫了三幅連續畫「亞歷山大·涅甫斯基」，謝洛夫，謝列勃良奈及彫刻家歐爾洛夫等也創作了不少關於民族英雄的優秀作品。蘇聯人民女藝術家薇拉·穆亨娜設計了一座謝爾斯托坡爾英雄城的紀念塔，以上這些都是例子。

薇拉·穆亨娜供獻給蘇聯彫刻界的功勳十分多，她曾三次榮膺斯大林獎金，在蘇聯彫刻家中，祇有兩個人得過人民藝術家的稱號，這兩人的其中之一便是薇拉·穆亨娜，另一個彫刻家是梅爾庫洛夫。

一九三八年薇拉·穆亨娜在巴黎舉行的國際造型藝術展覽會上，陳列了她的名作「男工和女工」，倍受世界人士的頌讚，爲蘇聯藝術增光不少。

坡拉斯托夫是個集體農場的歌頌者，他作了兩幅大畫獻給蘇聯農村，畫面上嬉氣洋溢，描述陽光普照之下，田間勞動者的愉快生活。阿爾明尼亞人民畫家沙里揚

爲許多抗戰功高的科學家，文化工作者畫肖像，風景畫家們則熱烈歌頌蘇聯原野的美麗。因爲這片大地，都是人民用汗珠灌溉過，戰爭時期又曾用熱血來保衛過的。

列寧格勒保衛戰爭是蘇聯這次自衛戰爭中光榮的一頁，因此許多畫家會在這裡採擇題材。謝洛謝夫和謝列勃良奈合畫了一幅「突破列寧格勒封鎖線」的巨畫，木刻家巴侯毛夫也以同一的題材刻印了許多版畫。其他著名畫家雅科甫列夫，高林，高托夫，康雀洛夫斯基，彫刻家烏切齊奇，列別捷娃，馬尼爾捷等也各有傑作。

偉大的戰爭史蹟，豐富了藝術的生命，而藝術的點染也使這段人民歷史分外地燦爛。

(四) 勝利後的美術動態

莫斯科的畫展

法西斯寇賊被逼投降這一勝利的驚人事件，對於蘇聯的藝術家起了高度的鼓舞作用。庫克雷尼克塞首先畫成的「希特勒德國簽字投降」一畫，把法西斯強盜的卑賤與無恥，表現得淋漓盡致。A·葛拉西莫夫畫了兩大幅三巨頭在德黑蘭和雅爾泰

的會議場面以資慶賀。尤昂畫了一幅「勝利的禮炮」，包貝塞夫也取了同樣的題材，畫題是「莫斯科的禮炮」，載耐卡所畫的是「投降後的柏林」，保高洛斯基用「烈士之光」來追悼抗戰犧牲的英雄們。這些佳作，都曾陳列于一九四六年國立特別嘉果夫美術館所舉辦的規模盛大的勝利美術展覽會裡。

這個展覽會，一面作為勝利的慶賀，一面又把四年來抗戰美術作了一次總結的檢閱。接着特別嘉果夫美術館的美術講演會也恢復了，而莫斯科的油畫家，版畫家和彫塑家，比之戰時更形活躍。僅去年（一九四七年）一年之間，就出現了三十多大小不一，個人的或集團的，創作的或集藏的美術展。

這三十多次展覽會，有繪畫，彫塑，陶磁畫和工藝美術。形形式式，包括的範圍極為寬廣。這裡邊全部新的作品，多半是描寫蘇維埃人民為復興事業而奮鬥的題材。雖然仍不免有人加以非難，但這些作品，幾乎無一不是達到高度水平的藝術珍品。

第一個揭幕的展覽會是奧金特索夫的畫展。他的重要作品「獻給斯大林格勒」

一畫，描寫出一群戰士圍繞一個戰友屍體的場面，作為對陣亡英雄的哀悼。表現的技巧練達而圓熟，已經進入微妙的境地；是一幅在莫斯科深得大眾好評的傑作。

其次皮梅諾夫的畫展也是一個成功的展覽會。他的洗練之筆，長于表現都市風物，莫斯科的夏景和復興中的列寧格勒，都是他的得意之作。

康雀洛夫斯基，在革命以前，原是賽尙奴派的主將；革命勝利後，他的畫風日漸傾向于寫實主義。五十年來豐富而不朽的創作生涯，使這位老畫師成了今天蘇聯藝壇的元老。在他的畫筆下面，不論靜物，風景，人物或紀念之作，無一不充滿着人生真實的愉快。高爾基曾經譽之為「沐神之恩的藝術家」，可以當之無愧。他的近展，不用說在莫斯科是備受尊敬的。

A·葛拉西莫夫勝利後到奧大利去作了一次旅行寫生，因此在他的展覽會中，大半是描寫維也納優美的風景。

和康雀洛夫斯基的生氣勃然，葛拉西莫夫的堅實精確對照之下，足與此二大家相映爭輝的是風雅而熱情的沙得爾的彫刻。他是高及二十五公尺的列寧紀念像的設

計者之一，又是高爾基紀念像的設計者。這位老藝人的作品，大家公認業已達到蘇聯藝壇所渴望的藝術高度了。

版畫藝術之發達于蘇聯，原是有它的優秀傳統。內戰期間，版畫和漫畫就致力于最大限度的戰鬥任務；社會主義建設期間，欣榮滋長，又創造出非凡的成績，這些版畫家，同時也為中國的青年美術家擴展了一個藝術的領域。

在自衛戰爭中，蘇聯的版畫家替斯大林格勒的英雄史蹟和攻陷柏林戰役編印出一部史記，這些作品，對於每個觀眾的印象都特別深刻。

另外值得一說的是在莫斯科建築藝術學院二大教授卜魯尼和德伏斯基的領導之下，開陳的壁畫展覽會。當然這個畫展，大家感到魅力特別強大。俄羅斯風的壁畫傳統，現在正在莫斯科以及其他城市的復興建築物的壁面上發揚光大。許多藝術家，都參加了這個工作。他們大膽的嘗試，將要創造出獨特而新奇的風格來，已經可以預言的了。

另外還有兩處特別受人注意的兒童展覽會，是爲了紀念行將來臨的蘇聯共產主

義青年團創立三十週而舉行的。兩處展覽會的陳列品，包括了油畫，鉛筆畫，水彩畫，彫刻，刺繡等共約六百多件。它具體地表現了從六歲到十六歲的兒童的努力和才智。兒童們以真實的熱誠描寫了他們週圍的生活。取材以蘇聯復員的戰士回鄉，新工廠的建設，首都交通的新設施等為主；也有許多風景畫，尤其以紅色廣場及克里姆林宮的景緻爲多。創造這些作品的少年藝術家，多半是兒童俱樂部和兒童文化宮藝術研究室的會員。

今年（一九四八年）二月間，在莫斯科蘇維埃藝術家協會的展覽室裡，又舉行了第二次蘇聯全國兒童繪畫展覽會。這個有趣的展覽會，是由蘇聯少共中央委員會組織的。

蘇聯各共和國一共送來的圖畫計有一萬三千六百多幅。這些畫，表明了蘇聯兒童鮮明的創作本能，反映了他們的世界觀，對社會主義國家，對祖國蘇維埃制度的愛國情緒，以及他們的幻想和志願。

據說今後全蘇聯兒童繪畫展覽會將每年在莫斯科舉行。

藝術大學院改組成立

全俄羅斯大學院最近由蘇聯政府決議改稱做蘇維埃社會主義共和國聯盟藝術大學院，擴大其組織，成爲全蘇聯的藝術中心，並用以團結蘇聯的畫家，彫刻家和平面藝術家。

院長A·葛拉西莫夫，我們已經知道他是得過斯大林桂冠獎金的大畫家，副院長是馬尼澤爾和費敖達羅夫斯基。

馬尼澤爾是一位著名的彫刻家，最拿手是彫紀念像，特別是少女英雄左雅的紀念像非常著名。此外他還彫了不少蘇聯人民的優美胸像，在莫斯科兩處地下車站的休息室中，就可以看到陳列在那裡作爲裝飾的他的製作。

費敖達羅夫斯基是一位無匹的舞台裝置專家。他在莫斯科劇院裡擔任這項工作已有四十多年了。在那劇院裡上演古典歌劇或新型歌劇時，舞台裝置的設計，無一不是出於他的計劃。

他的手稿：「依格爾皇子」，「薩德柯」和「依凡·蘇薩寧」三劇的裝置圖案

曾在裝飾美術展覽會裡，大大地引起觀衆的注意。一九四七年他和該展覽會一起到英國及其他各地漫遊去了，此刻不知回國了沒有。

蘇聯藝術大學院最初的會員二十八人，全是蘇聯藝術界知名的代表人物，這裡集中了各共和國各藝術部門的精英。其中有烏克蘭的平面藝術家卡斯揚，別洛露西亞的畫家畢路爾雅，阿捷爾拜疆的彫刻家薩布賽，格魯吉亞的彫刻家尼克拉德，阿爾明尼亞的畫家薩爾揚和立陶宛的彫刻家札爾卡倫斯以及稱爲「庫、克、塞」三人小組的三位著名諷刺畫家庫坡里雅諾夫，克雷洛夫，塞克洛夫。此外還有名畫家抵依聶卡，女彫刻家斯坦琴榮，葛拉巴爾以及其他蘇維埃藝術家的代表人物。著名的老彫刻家巴沃羅夫也是該會二十八名會員中的一個。

藝術大學院不但有助長蘇維埃所有藝術形態發展的責任，並且還有研究藝術理論及藝術歷史和評論的責任。同時它必須擔當教導蘇聯青年藝術家和藝術學者的任務。蘇聯的兩所著名的藝術學校——莫斯科國立藝術學校和列寧格勒繪畫彫塑藝術學校——就是屬於該會領導的。

大學院以發揚寫實主義，特別是俄羅斯寫實派畫家的優秀藝術傳統作為基本的工作之一，蘇聯著名的藝術家在這裡都能同心協力地為進步的，寫實的社會主義藝術而奮鬥，能够在這裡一致對抗那些文藝頹廢期的，缺乏理想的，脫離蘇維埃人民生活的一切藝術形態。由于這樣的鬭爭，同時也增高了藝術家們的創作水平。

蘇維埃社會主義共和國聯盟藝術大學院，今後必然要在蘇聯人民的生活中表演出重要的節目來。它不但要給蘇聯人民舉辦藝術展覽會，組織藝術競賽會，發表藝術論文和優秀作品，還準備把藝術學位贈送給全國青年藝術工作的優勝者。

蘇軍卅週年紀念與藝術活動

爲了慶祝蘇聯軍建軍卅年紀念，藝術職工中央委員會代表團從一月五日起在蘇聯武裝部隊中進行文化藝術活動。並規定一九四八年的一月到三月這兩個月之間爲蘇軍各衛戍部隊中藝術活動的檢閱時期。十六萬藝術工作人員參加並組織這次蘇軍的藝術活動。在各衛戍部隊中又爲蘇軍成立了短期的藝術訓練班，舉行了藝術展覽會。

爲了慶祝蘇軍三十週年，格列科夫軍事美術家繪畫研究室以新的創作成績來迎接它。

這研究室的會員都是飽經戰圍的勇士，每個人同紅軍部隊一起經歷過光榮的戰圍路程。

藝術家多馬泰哥是個坦克手，參加過克里米亞的解放戰圍。他在他的版畫上面，描畫出悉斯托波爾的英勇保衛戰和沙本山附近的著名戰圍。

天才藝術家吉達科在杜達林諾夫將軍的騎兵部隊中服務過八個多月，並深入過敵人後方。這位藝術家曾仔細研究過行軍生活和蘇聯人民的生活習慣。他目前線歸來以後，畫了英雄克都夫斯基的肖像和兩次獲得「蘇聯英雄」稱號的羅科索夫斯基元帥像，現在這位畫家又作出了蘇聯武裝部長布爾加寧元帥的大像了。

柏林戰圍的參加者——藝術家格里宛諾科夫生動地描出了蘇軍擊敗德國法西斯的勝利。藝術家波卡特金畫成了五十幅柏林的衝擊圖。

斯大林獎金獲得者——紅軍彫刻家烏切積赤的大元帥斯大林像也在這時完成。

「這是我們獻給蘇軍紀念節的禮物。」許多青年軍人藝術家同聲地這樣說。

各共和國和西比利亞的藝術近況。

去年（一九四七年）七月烏克蘭共和國的全國少年先鋒隊員和學生的藝術活動檢閱大會，在它的首都基輔開幕。參加的青年二千五百多名從全國各地匯集到這裡來，他們是從各省市的檢閱會中二萬五千名青年選拔出來的優秀份子，檢閱表演中除了八省及基輔兒童的聯合大合唱音樂，舞蹈之外，又舉行了兒童的造型藝術展覽會，陳列出的作品超過一千件以上。

烏克蘭的藝術家們又爲了慶祝蘇聯武裝力量三十週紀念，召開了一次蘇軍光榮戰圖史蹟作品展覽會。優秀畫家的手筆，創造了許多新的畫面。人民藝術家邵夫庫年柯繪成了一幅會二度榮膺蘇聯英雄稱號的柯夫巴克的肖像，人民藝術家別特里茨基爲這次畫展創作一幅「奧勒爾——庫爾斯突出陣圖」的大油畫。人民藝術家卡斯年創製了以偉大衛國戰爭爲題材的許多圖表，英雄的戰圖史蹟與卓絕的藝術製作相映交輝，替烏克蘭的藝術界添上很多光彩。

X X X

對於兒童藝術的重視，提倡並鼓勵是蘇聯藝術政策中的一個大特點；培養兒童的藝術興味，通過藝術作為教育兒童的教育方法在全國各地認真地實行着。這裡還要報導一個關於兒童藝術活動的消息，就是今年（一九四八年）一月烏茲別克斯坦首都塔什干所舉辦的兒童藝術工藝展覽會。

這個兒童的藝術工藝展覽會說明了今天在烏茲別克共和國的生活中起了一個很大的變化。在這個國度中，被沙皇所統治的殖民地的面貌已經消滅得乾乾淨淨，象徵着這一面的兒童藝術工藝展覽會就是一個好說明。

幾千件展覽品——繪畫和工藝都是出諸兒童之手；其中有好些精品是令人驚訝不已的。烏茲別克兒童的旺健的美藝創造慾，很久以前就在他們的腦海中活動了，可是沙皇統治剝奪了他們發揮的機會。那時候教育對於烏茲別克的兒童是一場永難實現的夢，尤其是少女們，除了遭受買賣婚姻的侮辱之外，任何權利的享受都沒有她們的份。今天他們和她們在蘇維埃時代的民主生活裡有些什麼進步呢？他們和她

們的藝術創造是一段最好的獨白。

——這個展覽會中有一間大廳是被一千多幅繪畫佔滿了的，其中多半是鉛筆畫和蠟筆畫。誰都知道圖畫是他們在學校中的課目之一，但是陳列在這裡的作品，主要的並非課室中的作業，而是兒童們課外活動的成績——在兒童俱樂部裡活動的成績。

這裡許多木刻和塑造加倍說明了烏茲別克工業的程度，加倍發揮了他們民族藝術的優美性。全部的展覽品反映了全烏茲別克兒童的感情，印象和理想。因為這裡的作品是從烏茲別克所有的城市，鄉村以及遙遠的邊疆各地寄到的。

X

X

X

不久以前，卡列里·芬蘭共和國的美術界又有新的動作，在它的首都彼得羅薩佛斯克舉行了全國藝術家的油畫展覽會，陳列品計達二百餘件。

森林構成了芬蘭共和國的主要財富，同時它也構成了許多藝術家的畫面。名譽卓著的藝術家史特隆克的油畫——著名的伐材夫哥特奇也夫肖像，就是以森林作背景景的。（按哥特奇也夫是個開電鋸的工人，新近榮獲列寧勳章）。在史特隆克的第一

二幅油畫裏，冬季的森林又構成了該國人民勇敢的兒子賈吉寧的肖像背景。（按賈吉寧在其祖國的獨立戰爭史上添上過光榮的事蹟。）天才的青年藝術家俊圖寧所畫的多半是卡列里的風景，此次出展的是一張題爲木筏的巨幅油畫。另外一位藝術家波羅得金的作品描寫的是「卡列瓦拉」中的英雄，這是許多繪畫中最出色的一幅。在這裡表現戰時被德寇所毀壞的，此刻正在復興建修中的彼得羅薩佛斯克城的油畫也不在少數。

立陶宛共和國的美術成就，顯然地表現在農民藝術之手。這是農村經濟發達國家應有的現象。在去年（一九四七年）舉行的民間藝術展覽會上，陳列出一百五十個農村送來的藝術製作。這些農民藝術家高度的技術造詣，幾乎全部是從自修學得來的。這次展覽會更證明的一件事實，就是農民的天賦才能，也並不比工人或知識青年低劣些，相反地倒還有他們的特色。

×

×

×

去年（一九四七年）冬季，在伊爾庫茨克也舉辦了一次全西比利亞的藝術展覽大會，這是西比利亞文化發展的一個總檢閱。這個展覽會使得今天還認為西比利亞依然是冰天雪地黑熊遍野的人們大大地驚訝起來。許多對於西比利亞的不正確的觀念，都為這次藝術展覽會糾正過來。

從新西比爾斯克，鄂木斯克，伊爾庫茨克，克拉斯諾雅爾斯克以及其他大小城市集中來的一百三十名藝術家的繪畫和彫刻，無一不是天才的結晶和技術卓越的表現。

展覽品的大部份都是有關於這次戰爭的，因為德寇的侵襲在他們的生活上留下了一個不可磨滅的仇恨印象。其中最惹人注目的是西比利亞戰鬥英雄科羅果夫依多上尉的彫像，以及許多有關斯大林格勒保衛戰的各種英勇史話的巨幅油畫。

同時與戰爭無涉的優秀作品為數也不少。其中以鑛工少女像和國營農場的描寫最著名，此外還有好些以崎嶇之美著稱的西比利亞的風景畫。

雖然這裡的繪畫和彫刻未必全屬成功之作，可是總不能不承認這個展覽會是一

個成功的報告性的表現。

蘇聯的革命，使每一個加盟共和國人民，從悲慘，陰黯，愚昧的生活裡提高到明朗，愉快的文化生活中來，這是社會主義的最大勝利，而美術界三十年來的創造，也正是社會主義建設勝利中的驚人成績的一部份。無疑的那些「人類心靈的工程師」，將隨着社會主義的復興的道路，創造出更多的文化貢獻，同時又將為保衛世界和平而奮鬥的藝術的戰鬥英雄。我們在這裡謹以無限的至誠為他們的康健祝福。

蘇聯的音樂生活

蘇聯的音樂生活

(一) 近代的俄羅斯音樂

〔全盛時代〕 到廿世紀初葉，也就是正當第一次世界大戰的前夕，俄羅斯的音樂界，呈現出世界音樂史上空前的絢爛和榮盛，無論作曲或演奏，藝術的技術的，全到達最高的領域。

要說明這比之西歐法國僅有簡短歷史的俄羅斯的音樂界，何以有這樣急速的發展，可以舉出下面幾種緣由。

第一是俄羅斯民族的國民性；俄羅斯的國民，具有愛好音樂的天性，甚至於說他們是沒有音樂不能生活的國民亦無不可。第二是國家積極的獎勵。第三由于天賦的國民特性和國家的獎勵之下音樂天才的輩出。在這樣優越的環境之下，格林卡，達高姆琪司基，慕蘇爾葛司基，波羅金，珂爾薩珂夫，羅賓希定，雀依珂夫司基等天秉特異的作曲家相繼出現，奠定了俄羅斯音樂界不可動搖的基礎。

達高姆琪司基和慕蘇爾葛司基的事業雖然沒有完成，但是他們的遺業却是無與類比的天才作品，加之珂爾薩珂夫的可驚技術和指導方法，洋琴家兼作曲家兼音樂事業家羅賓希定的努力，以及把卓越的作曲技術和人類（特別是十九世紀末葉俄羅斯的知識份子）的情感和苦悶融合在一起，表現得驚人的雀依珂夫司基等偉大前輩開拓，從這片大地上又產生了斯克理牙賓，斯特拉文基，普羅可夫依埃夫等優秀的音樂家來。

上有國家的獎勵，（不過這種過度的獎勵，結果把音樂和舞蹈，一起墮為宮廷飾物）下有民間有力者的支持——如對於「四人組」的國民音樂運動熱心扶植的斯大蘇夫，對於民間樂譜出版和演奏機關竭力協助的佩利牙埃夫——俄羅斯的近代音樂，因了這些條件，獲得了驚人的發展。

但是在其次的時代裡，俄音樂界所現出的顯著特徵，却是藝術上濃厚的個人主義的色彩。

後起的音樂家們把先輩所遺下的國民音樂做基礎，繼承了高度的作曲技術，深

淵樂理，接受了演奏團體，教育機關，然後開始創作，着手于國民主義傾向的作曲。但是從他們開始時起，就為這個課題所煩惱。

雖然他們的創作慾望如此旺盛，但作出了許多怪異的歌劇和標題音樂，令人不知道他們倒底有些什麼企圖，而且題材又多類同。這些作品，不論在劇院裡，在音樂會場裡，也不問所謂商品的價值，或是批評家所認定的藝術價值，都不及他們的先輩遠甚。

這個結果，原非他們所能預料，失敗之餘，優勝的作曲才能，充滿的創作慾望，不得不向另外的方向去尋求出路。

他們裡邊最傑出的少數幾個人，立刻發現自己的道路。其他大部份的音樂家，多半走向印象派，感覺派，神秘主義的逆流，這些流派都派生于法國的近代音樂。

這個變動，使得在國民音樂中獲得的某些成果的近代俄羅斯作曲界，四分五裂，變為極端的個人主義，現代主義。

「新國民樂派的音樂運動」——這個運動以帕拉契萊夫，珂爾薩珂夫為中心，承

受了格林卡，達高姆琪司基的指示，企圖完成一個新的音樂運動，自始至終，極端排斥西歐近代樂派的一切感化和影響。

他們這一工作，被看做世界音樂史上最顯著的國民主義的運動之一。他們在這個運動的實踐過程中，的確顯得有某種程度的成功，留下不少典型的俄羅斯國民歌劇與標題音樂。直到今夫，在歐美的音樂市場以及歌劇院裡，被認為最有魅力的上演節目。

這個以帕拉契萊夫為中心的第一期運動中，他們達到了他們的目標，可是他們對於自己的力量估計太高，除了他們的伙伴之外，對其他音樂家一概痛加排擊；甚至於對他們的前輩如羅賓希定和雀依珂夫司基等也斥為非俄羅斯風的音樂家。

新國民樂派的音樂家們，爲了他們的事業，確實竭盡心力，熱忱而又努力，但是他們的作品，祇集中于取材和形式的國民色彩的表現，對於音樂的科學研究，音樂的社會學諸問題，幾乎全不關心。

不問這個運動給當時音樂界的影響與感化怎麼強烈，他們後一代的青年們——

大部份的青年作曲家，不久之後，就脫出這個運動轉到個人主義的現代主義方面去。果然這個轉向，受了當時俄羅斯以及西歐諸國的世紀末頹廢主義的影響很大，但另一方面，也因為新國民音樂建設運動沒有把本質的，基礎的理論以及正確的實踐方案確立的緣故。也就是說這個運動不得不承認因為沒有很好的組織而遭受了挫折。

事實上新國民樂派的音樂，在各個作品中間，僅僅使用了俄羅斯的題材，以及俄羅斯的音階和旋律，和聲樂和管絃樂法，顯出一些俄羅斯風格的特色，同時也很魅力和美。可是通過各個作品，却尋不出何等科學的基本理論和式樣的共同性格。在這些地方，新國民樂派暴露了最大的弱點。

〔超越的人物〕 在近代俄羅斯音樂界裡，斯克理牙賓可以算作個人主義，超社會的現代主義發展到極致的人物，但在他的背後，却有許多許多追隨者跟着他走。從第一次世界大戰前後到蘇維埃政權建立之間，好多青年作曲家，大部份都會受過他的同化。

另外還有一個巨大的潮流，便是葛拉茲諾夫在交響管絃樂曲製作上的功績。珂

爾薩珂夫和雀依珂夫司基等曾在俄羅斯管絃樂作曲界裡遺下了巨大的事業，而葛拉茲諾夫又把達尼埃依埃夫，理牙獨夫等的和聲學，對位法的樂識滲入之後，組成管絃法的完璧。葛拉茲諾夫實是集先輩們學識，技術，經驗于一身的「歷史記錄」。

在正統派的管絃樂法方面有其高度造詣和具有稀見的謙遜性格的葛拉茲諾夫，除了努力作曲之外，又是個最好的音樂教師。在他的門下，有許多後進受他教導，日後成爲極負聲望的作曲家的也不在少數。米牙司珂夫司基就是正統派中著名的一個。另外又產生了斯特文司基，普羅可夫依埃夫等新進的作曲家。

米牙司珂夫司基後來在慕蘇爾葛司基，斯克理牙賓的影響之下，轉了方向，走去開拓自己獨特的道路。因此嚴格地說來，葛拉茲諾夫却消解了俄羅斯國民樂派的體系。

葛拉茲諾夫正統派的樂理，日後留存在列寧格勒音樂學院的教授修定倍克的教室中，從這裡又產生出希契巴巧夫，蕭司大珂維基那樣的蘇維埃作曲家。

(二) 蘇聯的音樂生活

蘇聯革命把人民大眾的生活根本變更了式樣，不用說，對於音樂當然也要求適應這個新生活的內容。內戰以後，首先需要解決的問題是國民生活的改善，同時又不得不促成與國民生活直接有關的音樂復興過來。那時候的音樂界正陷于解體的狀態中。爲了建立蘇維埃的新音樂，政府當局對於舊時代的作曲家，演奏家的技術和經驗表示接受和尊敬。同時政府在科學的領域中從事舊樂史，音響學和音樂心理學等的研究。另一方面又着手蒐集整理各民族的民間音樂和各地方音樂。此外由于無產階級出身的作曲者之努力，開始爲工人農民士兵而創作。

從革命成功起到今日爲止，蘇聯音樂歷史的發展過程，可以分作四個階段：

- 第一階段 一九一七年——一九二二年——復興時代
- 第二階段 一九二二年——一九二七年——實驗時代
- 第三階段 一九二七年——蘇德戰爭開始時止——建設時代
- 第四階段 從戰時到今天第二復興時代

〔復興時代〕 這個時期，因爲歐洲大戰之後，繼以內戰，國內空前的大飢餓

和困疲貧病的國民生活，亟待改善。而榮盛一時的舊時代的音樂殿堂，這時正瀕于崩潰。挽救這個可怕的崩潰現象，在蘇聯人民的精神生活的恢復上，恰和糧食同等迫切重要。同時因為內戰的流血還沒有停止，因此在血的戰線的後方，還得迅速佈置一道音樂的戰線。這時左翼音樂家們，以製作演奏戰鬥音樂來鼓舞士氣，同時又利用音樂進行各種宣傳，教育。在這些工作的經驗中，無產階級安置了最初的音樂基礎。同時又是無產階級音樂運動最初的實踐。

內戰的烽火一熄，文教委員會立即邀請專門家成立藝術委員會音樂部。他們的工作，主要是重建人民的音樂生活。着手之初，首先決定下面幾個項目：

A 恢復音樂演奏會 飢餓于音樂的戰後人民，迫切要求這項精神食糧。要滿足人民這項要求，第一要使大批音樂家振作起精神來；第二要有容納廣大聽衆的演奏場所，因此這二點就成爲當時音樂界的主要目標。

同時歌劇舞劇的上演，復修歌劇院，選拔演員，舞蹈家，指揮，音樂家以及添置公演所需的各種設備，都屬必要。

B 音樂教育機關的復興 爲了上述諸目的的完成，新社會所提出的要求是：養成新的作曲家，演奏家和指揮者也成了當前急務。于是把原來主要的音樂院改爲國立音樂院，內容和規模，擴大充實，使成爲最高的音樂學府而無愧色。在國立音樂院之下，又分設許多音樂技術學校，這些學校對於工人農民和士兵，大大地打開它的大門。

C 各種樂器樂譜的整理 公有和私有的各種樂器加以修繕，又使樂器製造工廠復興並擴大。散亂了的樂譜重加整理，更積極出版新的樂譜。

在上述三項計劃中，第一項音樂演奏會和歌劇院的復興事業費力最大。音樂工作者在「我們要最好的音樂」這口號之下，努力達成了這個目標。

這時舊時代的好多著名音樂家和演員，早在混亂時期跑到外國去了。餘下的許多音樂家什麼工作也找不到，對於這些音樂家，委派工作之前，首先應安定了他們的生活。因此音樂部把原來的克賽維茨基交響樂隊的隊員做中心，再加入好些新隊員編成國立飛爾哈真尼交響樂隊。室內樂隊和合唱隊也相繼恢復。這時各個代表的

演奏會場，連日有音樂會舉行了，國立歌劇院也開始定期上演歌劇或舞劇了。歌唱家，舞蹈家，交響樂隊，指揮者的陣容也日漸整齊了。

這時舊時代的代表作曲家的作品和外國知名大家的作品，當作遺產予以演奏，新時代的作曲家的作品，也時時發表。

在這復興期間，有名的指揮者克賽維茨基，指揮界前輩司葛以下，喀拉華諾夫，依華諾夫，葛拉茲諾夫，佩利牙埃夫，柯葛，瑪理珂以及其他交響樂，歌劇的指揮者，都站在新時代音樂界的前線爲蘇聯人民服務。提琴家米利希定，蔡特林，齊喀諾夫，埃亭珂，洋琴家依客姆諾夫，莎佛拉尼茲基，飛因培克，帕洛維支等，歌唱家沙理賓，蘇皮諾夫，司米爾諾夫，馬受賓，米葛依，猶希達華，司台帕諾華等，舞蹈家盡利齊華，司莫利齊夫，高爾司基等，其他舊時代以來第一流大家，以及成名了的藝術家，都在當時的演奏會和歌劇院裡活躍，並且又作爲音樂教育家指導後進。

作曲家方面，在莫斯科以依華諾夫，米牙司珂夫司基，華司依林哥，喀利埃爾

爲主流。在列寧格勒，以葛拉茲諾夫，修定培克等爲主流，加上其他許多中堅的作曲家和新進作曲家，各有新作發表。

在這期間，最顯著的國家音樂事業，是把樂壇，歌劇院，音樂教育機關的精神和物質同時復興過來。

「實驗時代」實驗時代音樂的中心問題，是對於第一時期已經復興到某種程度的舊社會的樂壇如何給予理論的，精神的指導？和這個問題聯繫在一起的又有各機關的組織問題；如設立教育機關，修建演奏會場，改組歌劇院。此外音樂教育的方針和課目的確定，音樂會節目和會期等的規定等，一一需要各別聘請專家組織委員會來慎重討論。

不容說，關於第二階段的計劃和實驗，曾幾度引起專家之間的爭辯。也正因爲這個緣故，實驗結果也較有成績。像演奏節目和歌劇院的上演劇目的設定便是很好的例子。

關於音樂會演奏節目的規定，理論和實踐都遭遇過很大的困難。計劃也屢經變

更。最後才得出這麼一個結論來：「音樂會以演奏蘇聯作曲者的作品爲中心，舊時代以及國外名作代表和西歐新傾向的作品當做蘇聯新音樂建設的研究對象和參考資料予以上演。」當然選擇標準以健全的作品爲限，反動的，頹廢的全在排斥之列。

關於歌劇和舞劇的建設，也採用同樣的態度，積極改寫并重演第一期間試驗得比較成功的作品；同時蘇聯作曲家的新作和西歐新傾向的作品也一起演出。但對於西歐的作品要加上嚴格的批評，如此逐步試驗，求得全部演奏以蘇聯新生活爲內容的作品。面向上述這個目標，首先感到新劇作的需要。於是廣泛地實行徵求，結果發表了并上演了不少同路人作曲家和蘇聯新進作曲家的作品。這些作品，無論內容和形式，兩方面都相當值得注意。

到一九二七年爲止所發表的主要作品，有葛尼埃新的「革命紀念碑」合唱——附交響曲，亞歷山大·格林的「列寧的輓歌」合唱——附交響曲，蕭斯太哥維基的「向十月」合唱——附交響曲，依帕理特夫，依華諾夫的「勞動讚美歌」合唱。舞劇有葛理埃爾的「紅花」，「正義的勝利」，高爾契瑪略夫的「兵士依橫」，帕金哥的

「鶯之舞」，格斯孟的「母親」——據高爾基小說原作改編，葛克斯的「飛蟲」，茲賓的「佛林高夫」，蘇洛達略夫的「十二月黨人」等。此外還有很多可以舉為代表的佳作。

國立歌劇院爲了改編上演現存的歌劇，由藝術劇院的前輩唐慶哥創設音樂研究所，從事研究設計怎樣把舊劇改作上演。在這之前梅因霍特的歌劇運動中，曾把「卡門」改編上演過。稍後又有斯坦尼士拉夫斯基創立的歌劇研究所，努力整理并上演俄羅斯的國民歌劇。

這許多實驗，全圍繞着使蘇聯未來的音樂和歌劇能得成功和完整，這一個目標，終於得出極好的效果。

關於音樂教育機關方面，前一時期已經把復興的準備工作全部完成，到這個階段，就進入爲確立新目標而實踐的時代了。

一切音樂學校的內部設備，都很齊備，於是開始收容全國各地來的學生，同時也年年有傑出的音樂青年從這裡訓練出來，送到各工廠，各農場中去。

這批新進的音樂家——演奏者，作曲者，指揮者就以指導者的身份出現於人民大眾之間，大肆活動；他們替各工會的俱樂部，集體農場，紅軍俱樂部組織了無數合唱團；並且利用無線電的音樂廣播，加強了音樂的教育效率。這個音樂大眾化運動，在第二階段內收效最大。他們把全聯邦人民的生活和音樂不可分離的關係，擴張到最大的限度，這就是他們的成績。

這個時期，音樂大眾化運動，以及把音樂藝術放在歷史的科學的領域中作研究所得出的成績，都叫人吃驚不已。

〔建設時代〕 這個時期特別值得注意的事，就是聯邦中邊境上的若干少數民族的生活，已由原始狀態提高到科學的，藝術的水平上來，這個上昇，音樂也產生了，歌劇也上演了，工人自組的交響樂團也在各處成立了，青年天才作曲家也相繼出現了。新進作家的樂譜則由國立出版局音樂部大量印行，分送給各地。

這時在莫斯科已經成立了四處歌劇院和四個代表的交響樂隊。音樂會，歌劇和舞劇舉行或上演連日不斷。在夏季，新添設的「文化與休養」的大公園裡，也可以

聽到高尚的音樂。國外第一流的指揮和演奏家，時常被迎去表現。總之使用一切方法，使人民大眾有機會自由欣賞世界水平的音樂，乃是音樂工作者努力的主要目標。

(三) 大都市的音樂盛況

A 莫斯科的音樂界

交響管絃樂隊和其他的器樂合奏樂隊，合唱隊同樣被蘇聯視為最重要的集體藝術的表現形態；因此藝術的技術的進步也特別迅速。莫斯科即是這種藝術的最大中心。在莫斯科有下列四個代表的交響樂隊，即：

- 一 莫斯科·飛爾哈尼管絃樂隊
- 二 莫斯科中央廣播局交響樂隊
- 三 國立歌劇院管絃樂隊
- 四 培爾斯·依姆芬斯

在莫斯科四大交響樂隊中，組織最大，技術最高的當推國立歌劇院的交響樂隊了。全體隊員二百八十五名，分成三個小組；每組九十五人。三個小組交替着休息

，練習，演奏終年不息。如此龐大的組織，如此不倦地工作，恐怕無論那一個別的國家裡，都沒有類似這樣的樂隊。也因為這個緣故，他們技術的卓越，向來為國外著名指揮家交口稱譽。

在這樂隊裡擔任指揮的有斯界的前輩喀拉華諾夫·凡·司葛（蘇聯人民藝術家，死於蘇德戰爭之前），佛耀獨樂夫，希台孟，修獨萊夫，高茲等數人。後面三人是專門的歌舞劇指揮家。

一九二五年在該隊創立百年紀念的特刊中，曾經發表他們隊裡主要成員的履歷。他們幾乎都是經歷過二十年以上，三十年會至四十年的長期音樂生活的大家，他們悠久的史跡，恰好和他們今天在蘇聯音樂界崇高的地位相稱。

莫斯科飛爾哈莫尼通常簡稱莫斯科·飛爾，乃是繼承舊時代莫斯科，飛爾哈莫尼樂隊改組的，歷史最古遠。一九一七年革命之後，暫時由克賽維茨基擔任指揮，過後歸司葛指揮，後來又由司葛擔任專任指揮。

這個強有力的國家樂隊，每季由會員舉行定期的或臨時的演奏會，同時又聘請

外國有名的指揮家和獨奏家來參加表演。目爲世界第一流的外國指揮家，除極少數之外，幾乎全被這個樂隊請來演出過。

莫斯·飛爾的定期演奏會每週舉行四次，其中兩次在勞動俱樂部舉行；這個專對工人演奏的音樂會，先由批評家把作曲者和作品介紹，解釋，然後開奏。

該隊的指揮除了上述的司葛，以及修定培克，屋爾洛夫等人之外，新進指揮家帕沙依埃夫，亨布克，希林司基等也常在這裡表演。

帕沙依埃夫是個天才的指揮家，二十七歲時，已經在莫斯科的音樂界裡確立了他的地位。希林司基也是年輕的指揮家，原是以前莫斯科國立音樂院四重奏的第一提琴家，同時又是作曲家。

中央廣播電台的交響樂隊，是個比較後進的樂隊，組織還不到十幾年，但從技術上的優秀成績說，幾乎要推它第一。全體隊員一百人，專在廣播電台和無線電劇場向全聯邦播送。首席指揮是有名的作曲家，蘇聯人民藝術家依華諾夫。在他領導之下，還有幾個年輕的指揮家和他一起工作。

倍爾斯依姆芬斯比起別的樂隊來還沒有好多成就。這個樂隊是以提琴家兼國立企業管理局的管絃樂隊領導人蔡特金教授爲中心。因爲經費不足，不像上述三個樂隊那麼活躍。

該隊成立於一九二一年二月，最初隊員五十六人，演奏時不用指揮。它的發展道路，是一件趣味深長的故事。這裡從略。

在莫斯科除了以上四個樂隊之外，還有國立音樂院交響樂隊，紅軍中央俱樂部交響樂隊，莎拉契夫音樂技術學校交響樂隊等，都很值得注意。

國立音樂院交響樂隊是以該校高年級生，研究生做骨幹組成的，由喀拉華諾夫擔任指揮，是個純粹的研究團體。

紅軍中央俱樂部交響樂隊，不用說是由紅軍士兵所組成的樂隊了。初組的時候，祇有七十五個隊員，過後逐漸發展，才成爲有名的樂隊。它是以職業樂隊的姿態出現於紅軍俱樂部和各地兵營裡，每月演奏二十次，演奏節目也選擇比較正規的作品。第一指揮者蔡理珂夫司基，第二指揮者維拉蘇夫，兩人都是年輕有望的音樂

家。

第三個樂隊和國立音樂院交響樂隊同樣，也是非職業性的，但以技術的優秀，歷史的悠久和活動範圍的寬廣來說，遠遠超過前者，因此頗負盛譽。指揮者是有名的前輩大家莎拉契夫。他同時又是冠以他的盛名的莎拉契夫音樂技術學校的合奏科教授。

這個非職業的交響樂隊，平日專為工人，紅軍，少共團演奏，聽者一律免費入場。

其他非職業的交響樂隊，如各業工會的，各俱樂部以及職業性的電影院，小歌劇院等的樂隊，規模雖然不大，却也有許多是優秀的音樂團體。

B 列寧格勒的音樂界

列寧格勒在革命之前，是俄羅斯音樂界的中心。革命勝利之後，雖不像莫斯科似的向大都市方面急劇發展，但作為一座音樂的都市看，依舊沒有改變它的重要地位，它和莫斯科同為全聯邦的一大重鎮。

列寧格勒的音樂界，特別是交響樂和莫斯科同樣發達。莫斯科雖然有四個著名的交響樂隊，演奏會非常之多，列寧格勒的音樂盛況，或許不如莫斯科，但是就音樂的品質方面說，比之莫斯科來，可能還超過一些。第一因為列寧格勒一直有其研究的傳統。第二因為地理關係，向來容易接受外來的影響和刺激，因此在那裡依然保持着音樂界的蓬勃景象。

列寧格勒有哥爾莎哥夫為院長的國立音樂院。該院的名譽院長是葛拉茲諾夫，在他的領導下，還有修坦培克，尼古拉埃夫和其他好些在教育後進方面，勞苦功高的教授們，專門負責指導青年音樂學生。又有批評界前輩格萊樸夫，新進批評家蘇萊金斯基等在那裡主持論壇，環繞這些巨匠，造成了列寧格勒的音樂中心。

這裡音樂界的中心勢力是列寧格勒飛爾哈莫尼協會。飛爾哈莫尼的交響樂隊，在蘇聯是第一流的樂隊了。他們除了演奏以前的樂曲之外，國外進步作曲家和蘇聯青年作曲家的新作發表，常常經由他們的手。

列寧格勒飛爾哈莫尼創始于一八二四年三月二十六日，至今已有百年以上的光

輝史。一九一七年以後，改組爲國立哈莫尼交響樂隊。由領隊潘特洛夫，作曲家亞歷山獨洛夫，帕金哥等合組委員會共同領導。

一九二三年二月舉行過一次薩耀獨諾夫司基，華司依萊夫，馬那賽維基等二十人入會二十週年紀念的盛大儀式，薩獨諾夫司基等三人，由政府贈以蘇聯功臣藝術家的尊號。

在這個樂隊裡，國內外的著名指揮家，演奏家，歌唱家，全被聘去合作或演出過。

這個協會附設了一個音樂圖書館和一個音樂博物館，二者蒐集之富，在蘇聯是罕有的音樂寶藏。

列寧格勒還有一個歷史悠久的團體，就是和列寧格勒哈莫尼關係深切的國立合唱團，它在蘇聯是第一個有名的合唱團。

這個合唱團的創立，遠在十六世紀之前，初創的時候，原是教堂裡的唱詩班，過後改成皇室教堂的合唱團，許多著名的作曲家和指揮者曾被他們聘去當指導，也

曾在歌劇院裡演出過。革命之後——一九一九年才改稱現在的團名。團員一百二十人，其中成年人六十名，青少年女各三十人，指揮者是有名的教授飛意莫夫。

國立合唱團每年春季連同樂隊訪問莫斯科一次。蘇德戰爭前幾年，又曾經被西歐各國聘去表演過。表演節目中最有名的是交響曲作家帕金哥把民謠做主題的合唱曲「伏爾迦河的暴風」，這次的演出使得西歐音樂界引起了很大的騷動。

葛拉茲諾夫四重奏樂隊，也是列寧格勒最有特色的樂隊之一，冠以大作曲家葛拉茲諾夫之名的這個國立四重奏樂隊，在蘇聯是數一數二的音樂組織。隊員中魯卡席夫斯基（第一小提琴），潘契尼珂夫（第二小提琴），魯意飛金（中提琴），莫琪萊夫司基（大提琴）是主要的演奏家。他們不特在全國各地舉行旅行演奏，抗戰之前，且曾出國到德法各國去表演過，博得無上好評。因此葛拉茲諾夫四重奏樂隊的聲譽，遠遠地傳遍世界各地。

除此之外，列寧格勒還擁有許多著名的鋼琴家，提琴家和獨唱家，聲勢雄厚，幾有壓倒全國音樂界的氣概。

(四) 爲新時代建設的歌劇運動

歌劇界的二大潮流

如果要舉出足爲蘇聯代表的歌劇院的話，那末當推莫斯科的國立歌劇院和列寧格勒的國立歌舞劇院兩家。和這兩家相對照的，又有莫斯科國立學院附設的實驗劇場，和列寧格勒的國立學院歌舞小劇場兩家。這四座劇院全是專門上演歌劇和舞劇的代表劇院。

蘇聯歌劇舞劇的開展，回溯起來可以分做兩大潮流。

第一是莫斯科國立歌劇院和其附屬劇場所實驗的逐步改進的歌劇新演出運動。這個新演出的嘗試，從出演劇目看來，和原來的大歌劇還沒有什麼變化。除了上演一些蘇聯現代的以及西歐作曲者的新歌劇之外，劇目上和舊時代的歌劇也沒有多少差異。

不過無論歌劇也好，舞劇也好，在演出上決不仿照舊時代的式樣，特別是舞台裝置，演員服裝方面，採用了新的式樣。其次把這些作品，從台本到樂曲全加改作

。例如「理高萊特」一劇的重新演出，就是根據原作者的遺稿和手記大加改編寫成的。一九二七年此劇上演時，博得很高的評價。無論在內容上形式上，比起任何歌舞劇來新鮮的成份具備得最多。可是這由蘇聯劇場委員會看來，還不過是完成新歌劇——表演新社會生活和思想意識的新歌劇——過程中漸次改進的初步實驗而已。

第二是小歌劇運動；這個運動是以擁有全世界聲譽的蘇聯戲劇界的傑出人物斯塔尼斯拉夫司基，唐慶哥，梅因霍特三人先後努力的藝術事業。唐慶哥最早創設了莫斯科藝術劇院音樂研究所，其次是梅因霍特組織的歌劇研究所，最後又有斯塔尼斯拉夫司基成立的歌劇研究所。這樣依次發展，引起了世界歌劇界莫大的注意。

上述三個以研究新的小歌劇為目標的研究所經費，都由國家補助，各有專屬的歌唱家和音樂家，幾度公演，各有特色。這三者之間，梅因霍特的小歌劇運動祇上演了「卡門」和其他之後，便停止活動。

莫斯科三大戲劇家所着手的嘗試，由列寧格勒的音樂界為基本隊伍的音樂家看來，也許覺得有些怪奇。在列寧格勒，所謂舞台上的綜合藝術，與其說根據文學

的台本而演出，倒不如說通過作曲者之手而完成，通過歌唱家，演奏家的表演而上演。他們在綜合藝術裡，把音樂過分誇大其重要性這個事實，恐怕誰也不能否認。

一九一九年十二月，唐慶哥以莫斯科藝術劇院音樂研究所的名義，初次上演「愛高夫人的令媛」。這次演出，等于唐慶哥向全世界歌劇界發表他的宣言一樣。此後絡繹又有「潘理珂拉」，「卡門司達和兵士」，「亞萊珂」等幾個新劇作問世。這些歌劇，向來是各國劇場所常演的節目。在這裡却把這些以古典音樂為基調的台本，全部重譯。並改用少數幾個必要的演員，通過合唱和管絃樂隊重予演出；在舞台裝置，演技各方面又使用了簇新的形式和手法，立即面目一新。

「卡門司達和兵士」一劇，是把名劇「卡門」做基調，儘量實現了唐慶哥對於歌劇的抱負和理想。

對於這一劇的革新演出，世界議論紛起，連魯那卡爾司基對他也提起了質疑。唐慶哥在答覆魯那卡爾司基的信中說：「……在歌劇舞台上的邊境山裡，用百人以上走私者來來往往有什麼必要呢？再說這和藝術又有什麼關係呢？」

此後唐慶哥的音樂研究所，繼續他的實驗理想，日有發展。一九二五年五月十六日創立五週年紀念會上，再度上演「愛高夫人的令媛」時，各國賀電紛至，在掌聲雷動中，魯那卡爾司基以人民委員會的名義，把這所有名的音樂研究所，改稱為尼埃米洛維基·唐慶哥音樂研究所。

是年八月，唐慶哥音樂研究所一行人到西歐和美國去巡演了一次，次年春季才回到本國。

斯塔尼士拉夫司基歌劇研究所的工作目標，也是爲了蘇聯新歌劇的發展，他的推進方法，恰在國立歌劇院和唐慶哥的音樂研究所之間。斯塔尼士拉夫司基所選演的第一個節目是霍依珂夫司基的「埃飛岩尼·阿涅金」，第二個節目是理姆司基·阿爾莎可夫的「皇帝的新娘」，第三個節目是慕蘇爾葛司基的「泡理司·高獨諾夫」，這些向被推爲俄羅斯國民歌劇的代表作品。而把這些作品從嚴正的舞台演出者的立場出發，使戲劇和音樂在舞台上做到最理想的融合。因此登台的表演者，都選拔富于天分的青年，給他們以音樂的，同時演技的嚴格訓練。

(五) 音樂大衆化運動

蘇聯的音樂，和別的文化藝術一樣，不是專家和知識份子的專利品，它已普及到各都市，各地方的工廠中去，更深入到農村的各個角隅。

音樂學校的大門，爲了工人和農民而大開，中央樂壇的著名音樂家，不斷的交替作旅行演奏。音樂會除在演奏會場之外，還在各工廠，各農村俱樂部裡爲工人和農民演奏。

一方面，工廠和農民俱樂部裡，組織了無數合唱隊，又有獨姆拉（註一），帕拉拉茄（註二）和手風琴等民族樂器的合奏樂隊，由音樂專門家們負責指導，因此工人農民在音樂的趣味上和研究熱情上日見增高，甚至于堂堂的交響樂隊也由工人自己組織起來；歌劇團也成立了在各地上演。這些歌劇團裡，無論是歌手，舞蹈者

註一 獨姆拉 DOMRA 是薩坦人所奏的木琴，細而長，三根單弦，用指彈撥，依音調的高低有大小多種。

註二 帕拉拉茄 PALALKA 俄羅斯農民慣用的三弦樂器三角形，類似曼特鈴。

，管絃樂的樂人，背景畫家……無一不是工人自己。

A 工人的歌劇團和交響樂隊

工人自己組織的歌劇團，除了莫斯科，列寧格勒的主廠之外，各大城市的工廠中也相繼成立。

「卡門」，「浮士德」，「尤琴·奧尼金」，「五月之夜」，「意高理公爵」，「正義的勝利」等歌劇名著，都曾通過他們的扮演，搬上過舞台。

工人的交響樂隊在各地更顯得蓬勃發展，在莫斯科各工會都已單獨成立；特別是化學工會，木工會，紡織工會等所組織的交響樂隊，陣容最整齊而強大。

由工人自組交響樂隊的風氣，同樣也普遍于各地。這些樂隊的演奏技術相當驚人，似需要某種程度演奏技能的貝多芬，霍依珂夫司基的代表作，也曾列入過他們演奏的節目中。獨涅普羅夫司克工廠的交響樂隊與合唱團，演奏貝多芬第九交響曲相當成功；其他牟查爾特，蕭邦，格林卡，波羅金，慕蘇爾葛司基等作品，都會先後演出過了。

和交響樂隊同時勃興的，又組織了許多以獨姆拉爲主，加上管樂器的管絃樂隊。這個用撥絃樂器獨姆拉替代了向來的小提琴，中提琴，大提琴的管絃樂隊，曾在莫斯科演奏過修貝爾特的「未成交響樂」，牟查爾特的管絃樂曲等。

把民衆樂器爲主的音樂研究之開拓，由于當局的獎勵和指導，奏效極大，各方都熱烈仿行。這個專門研究，則由國立音樂專科學校做中心。

B 手風琴樂隊

民間樂器中最普遍的，還是要推手風琴爲第一。這種樂器，從古遠的時代以來，一直在農民，工人的音樂生活中扮着重要脚色。最近對這種樂器經過科學研究的結果，無論在製造方法上，演奏方法上，都有很多改進。

手風琴用來獨奏當然不用說十分相宜^不，即使用作室內合奏，大規模合奏，或做歌唱伴奏，舞蹈伴奏全可以自由使用。最近經作曲者之手，把蕭利，修貝爾特，巴赫，貝多芬等樂曲加以編製，也可以在手風琴上演奏了。

手風琴的演奏法，向來幾乎全憑自修，可是現在各音樂學校裡，都添設這項科

目，由手風琴專家擔任教授。

抗戰之前，貝多芬百週紀念和修貝爾特百週紀念時，蘇聯舉行了管絃樂，合唱，室內音樂等各種盛大的紀念演奏，手風琴樂隊也舉行了一次表演參加這個盛會。

電影，無線電和音樂

對於民衆的音樂教育，電影和無線電所起的作用，殊不容等閑看過。蘇聯曾經化費了很大的努力，把亂七八糟的影片配音糾正到適宜于電影的合理音樂，這個進步和有聲電影的發展有着重大的關係。

無線電的音樂廣播，從主要城市播送到各村各鄉，這個以音樂教育乃至音樂訓練爲基調附帶娛樂節目的音樂播送，也曾經過慎重考慮。普通在晚飯後專對兒童而設的「音樂之夕」規定半小時，一小時甚至二小時，爲少年團的播送順次舉行，最後才是爲一般聽衆播送的音樂節目。

在莫斯科戰前已有專播特別節目和歌舞劇的劇場，由于廣播歌劇的進步，還盛

行有聲影片的廣播方法。

D 唱片和音樂

關於蘇聯的唱片事業，從前毫無基礎。革命以前的唱片發行，相當廣泛地普及于民衆生活中間，但是這些東西主要由英德兩國製成後輸入，在俄羅斯各城市中設店分銷，對於這些唱片，俄羅斯人始終不過是個顧客而已。

革命之後，蘇聯教育當局，充分認識到唱片在大衆生活中的重要，曾注力于製造工廠的修建。

跟着五年計劃的實施，在文化五年計劃中，對於音樂製定了新的方案。其中唱片製造方案和樂器製造方案，被視爲最重要的項目之一。所謂音樂五年計劃的重要任務，即是促成音樂工業的急速發展。這個任務由國立樂器製造廠和國立出版局音樂部相互協力，使得唱片的生產，統一而合理。

關於唱片製造，五年計劃的第一年度（一九二八年——一九二九年）預定製造唱機十萬具，唱片三千萬張，爲了實現這個龐大的製造計劃，在莫斯科和列寧格勒

增了七所工廠，專門工人達壹萬人。

到第二次五年計劃階段，以積極推進音樂工業做目標，由國立音樂工廠與國立出版局音樂部爲中心，大大地擴充樂器製造與音樂出版的能力。

這個時期，樂器的製造，跟着音樂生活急劇的發展，成爲至要至急的事業之一，因此對於這項生產事業，政府投下了一筆巨大得可驚的款子。

在新增設的工廠裡，除了唱片，唱機之外，又努力添製獨姆拉，曼特鈴，琪秦等民族樂器，各種絃樂器，鋼琴等製造，也日漸提高它的質量和數量。總之這樣多方面的努力，蘇聯音樂事業的建設理想，逐步逐步見諸實現。

(六) 從抗戰到勝利後的今日

從抗戰到勝利

雖然在戰爭時期，蘇聯的一切文化部門，還是日趨繁榮，不過文化界的工作改變了他們的當前任務而已。德寇侵入之前，蘇聯的文化工作者，一致爲着社會主義建設而努力；戰爭一開始，文化界立刻從建設社會主義的目標轉移到保衛社會主義

的戰鬪中來。

蘇聯在自衛戰爭期間的文化發展，證明了法西斯黨徒想要摧毀蘇聯人民意志和消滅他們文化的一切野蠻企圖都屬枉費心計，又證明了蘇聯人民是有着不可限制的強大力量。他們一面捍衛祖國，一面創造新的文化，而這些文化又是反對奴役與黑暗，反對空前殘酷的侵略戰爭的至高表現，到將來又將成爲輝煌燦爛的歷史紀念物。在這裡邊，當然蘇聯音樂也佔有一定的位置。

戰爭期間，蘇聯的音樂工作者大半出發前線，到部隊中去鼓舞士氣，在這樣實際的生活中，英勇的戰鬪事跡也鼓舞了音樂界的作曲家，例如，邵斯塔科維基藉以知名于世界的第七交響曲，就是在保衛列寧格勒的戰鬪中譜成的。同時作曲家科瓦里寫成了葉美里楊，蒲加覺夫歌劇的樂譜，謝巴林製成了斯拉夫四部曲。阿加拉什則利用烏茲別克的民間歌謠製成了雄壯的交響樂。

此外，傑出的樂曲尙有波羅科費也夫的一九四一年連奏曲，棉斯科基的第二十二交響樂等。以上這些製譜，都被認爲蘇聯戰時最高藝術的歷史記錄了。

×

×

×

勝利之後，蘇聯人民對於高尚藝術享受的慾望越發強烈。爲了適應這個要求，蘇聯的藝術界提出「我們要爲栽培充分的精神食糧而努力。」的口號來。

一九四六年十月，蘇聯舉行了一次音樂工作者協會的全體大會，在這會議中，熱烈地討論到今後音樂的發展方面，並且對於作曲家提出了明白的計劃和要求。

優秀作曲家和一切從事音樂藝術的研究者，全體響應這個會議決定，願爲發展蘇聯音樂而效勞。他們宣言說：「人民大眾已經在我們每個人的雙肩上安放著偉大的工作任務了，我們要創造含有高尚意志的歌曲，我們的藝術應該伸入到蘇聯生命的任何一個時間和空間。膚淺的東西——不僅是那些完全缺乏意義的，並且也是那些帶着錯誤觀念和不良風格的——我們都不要去寫它。因爲這些沒有思想的东西對於人民沒有益處，在我們的音樂領域中，那些不能明確表示所有的含義，或者根本沒有任何觀念的東西都不能爲我們所容受。」

「對於能夠引起聽衆愉快和興奮的音樂，我們非常愛護，但是這些音樂必須是

標準很高，含義深長而且風格優美。我們受領了光榮的蘇聯作曲家的頭銜，我們必須為增強和充實我們的觀念領域不斷努力。」

戰後的蘇聯音樂，因為受到政府的重視，給予了充分發揮音樂藝術的必要條件，同時由於音樂家自身的努力，使舊時代藝術家敏感的心靈和新社會真實生活之間的矛盾也掃除淨盡。遭受過法西斯摧毀的藝術文化，正在復原的今天，音樂藝術又有了顯著的進步。

音樂教育的提高和普及

如果要問普遍發展于工廠農莊和軍隊中的蘇聯音樂的中心在什麼地方？那末不用說是在蘇聯的首都——莫斯科。在這裡國立霍依珂夫斯基音樂院便是音樂文化的最高學府。

霍依珂夫斯基音樂院保有許多俄羅斯大音樂家的優秀傳統，這些音樂家都是這音樂院的奠基者，領導者和教育者。其中最早的教授之一，天才的俄羅斯作曲家彼得，伊里奇，霍依珂夫司基，曾在這裡培養出許多傑出的音樂家。

崔依珂夫司基音樂院成立迄今，已有八十多年的歷史，最後三十年屬於蘇維埃時代。這個學院最初祇收一百五十名到二百名選拔的學生，但是現在已經有二千個青年學生分在五個學系——兒童音樂院，歌劇研究所，北奧賽西亞民族音樂研究所，巴什基爾民族音樂研究所，韃靼民族音樂研究所——中學習了。

這個學院是造就蘇聯音樂幹部的教育機關，是音樂演奏家和高級音樂教育家的培養所，同時又是音樂的科學研究的中心。主持這部門工作的是以斯大林獎金的得者，學術院會員亞薩葉夫為領導的一群學者和音樂理論家。

今年（一九四八年）五月，尤羅夫斯基曾向這裡提出了題為「法國音樂的飾音」的碩士論文，這篇論文被認為傑出的著述，因此得到的不是碩士而是藝術學博士的學位。

現在莫斯科共有二十六所音樂學校，一萬以上的音樂青年在那裡受訓練。除了上述的國立崔依珂夫斯基音樂院之外，相當著名的學校還有格涅星音樂學校，這是五十年前格涅星姊妹所創設的一個不甚著名的音樂學校，可是今天學生的數目也已

達一千名了。

X

X

X

在蘇聯，從事於教育活動的音樂家特別多，他們舉辦過不少通俗音樂展覽會，使人民大眾能夠了解古今的音樂寶藏，為人民作通俗音樂報告，以及偉大音樂家的傳記講演。為了使人民能更深地認識展覽會及報告的內容，又舉行通俗音樂演奏會。出演于這些通俗音樂會的，有蘇聯樂壇的領導人物，以及在國際比賽中的優勝音樂家。這些音樂家的工作，概以啓蒙和普及為目的，務使人民大眾的音樂欣賞能力，提高到足以了解蘇聯的音樂，以及俄羅斯和世界的古典音樂的奧妙。音樂書籍的出版，動機也是一樣。

蘇聯第一流藝術家蘇賓諾夫在初次參加通俗音樂報告會上說過，『革命替人民打開了藝術的門』。以今天蘇聯音樂界的繁榮作對照，這句話業已全部證實了。例如僅莫斯科音樂愛好者協會所主辦的通俗音樂會，從他們成立三年以來，曾到附近的小城市，集體農莊，和拖拉機站等四十多個地區，作了五千多次的報告和演奏。

報告的題目有九個是關於俄羅斯及斯拉夫的音樂歷史，八個講題是關於西歐音樂史的，在某些地區，上述的講題甚至於反複報告的也有。

列寧格勒的音樂愛好者在一年（一九四六年）之間，曾到過十一個小城市和三十二個農村，舉辦過四百三十八次音樂報告會。去年（一九四七年）春季又舉辦了九十三次。同年五月間又有六個音樂報告團體及旅行演奏團到各集體農莊去為莊員們作演奏和報告。報告題從如何欣賞音樂等小題目起，到格林卡，雀依珂夫斯基和貝多芬等的藝術研究，以及俄羅斯鋼琴學的發展等深艱的大題目為止，所涉的範圍既深且廣。

除開莫斯科和列寧格勒，尚有十一個加盟國的許多音樂家，定期在各音樂大學和音樂報告會上講課，第比里斯，阿木阿圖，塔林，塔什克，捷列賓斯克，麻格尼托果爾斯克，阿爾罕格爾斯克和新西比爾斯克等地方是為他們的活躍地點。

音樂的普及工作，終年在蘇聯各處不息地舉行和開展，並不因為季節而影響。當夏季常設的音樂廳停止開放的時候，報告和演奏就移到公園中去舉行，莫斯科各

公園的佈告板上，我們屢屢發見夜間音樂會的佈告。單是中央公園一處，平均每年演出要有九十次之多。其他各地的盛況，也約略相同。

×

×

×

音樂的普及工作，同樣也伸展到蘇聯的武裝部隊中。一九四七年春季爲了慶祝蘇軍三十年紀念，直屬蘇聯部長會議的藝術委員會派遣了莫斯科劇院，莫斯科樂隊到各地部隊中去。他們又分赴北海，黑海，波羅的海與太平洋各艦隊去表演。

同時藝術職工會中央委員會也發起在蘇聯六個城市裡——莫斯科，列寧格勒，斯維爾德羅夫斯克，哈爾科夫，以及其他二處——爲軍人及其家族創設音樂大講座，爲期兩年，學習中包括有關於蘇聯，俄羅斯和西歐的古典音樂藝術底歷史和發展等問題的報告。

×

×

×

對於兒童音樂的重視，也是蘇聯教育的一大特點。在蘇聯已有一萬八千餘幼稚園，這裡聘有音樂專門教師擔任啓發兒童的音樂天才。這些教師，具有充分的音樂

知識和教育兒童的教學經驗。國立兒童文學出版局也出版了相當數量的兒童歌曲集。

在學校中，音樂課和其他的課目同樣被重視，特別在假期裡，學校經常舉辦兒童的音樂欣賞會。

學校之外，還有大量的兒童機關，在兒童團的文化宮裡，照例有專設的音樂室。此刻蘇聯各地的復興建設中，兒童宮的修建也是重要計劃中的一部份。例如哈爾科夫的兒童文化宮是在德寇撤退時候被燒得精光，一時恢復過來簡直不可能，但是烏克蘭政府仿照兒童文化的設計，把舊日貴族俱樂部改建了送給兒童們，雖然這座新宮的規模比之原有的祇不過百分之五，但哈爾科夫的兒童現在又有他們自己的文娛場所了，在這裡他們繼續學畫，讀書和練習音樂。

蘇聯音樂的國際聲譽

一九四七年在布拉格舉行的國際青年節紀念大會上，有六十七個國家的青年代表們帶了節目去參加演出。當地的報紙「青年戰線」曾向讀者發出過這樣一個問題

：「大會中的表演節目你們最喜歡那一項！」對於這個問題的答覆，一致說道：「蘇聯的舞蹈和歌曲。」

在這個競賽會上，蘇聯的作曲家，演奏家和歌唱家完全勝利了。音樂比賽的一等獎，二等獎三等獎的大部份都被蘇聯的音樂家獲得，二十二份榮譽獎品，都握在蘇聯的歌唱家，作曲家，鋼琴家，提琴家之手。

競賽會是在布拉格音樂協會裡召開的，由世界各大都市來此的名教授們擔任評判，這些年在三十歲以下的青年音樂家，包括了英，美，法，捷克斯拉夫，南斯拉夫，波蘭，匈牙利，奧大利，巴勒斯坦，蘇聯以及其他各國不同國籍的代表。

競賽進行得非常緊張，每一個演奏家無不技術卓越，致使評判委員們在蘇聯的鋼琴家卡爾蘭和捷克斯拉夫的音樂家季勒克兩人之間，難定高低，經過一番爭辯之後，結局把一等獎由他們兩個人平分分了。二等獎的獲得者應該是尼克萊葉瓦——莫斯科國立音樂學校的畢業生，這一點全場意見並無分歧。三等獎也由蘇聯代表費多婁瓦和美國代表溫格芬平分分了。

手提琴得獎者三名全屬蘇聯音樂家：卡幹，熙特科維特斯基和魏茲羅得尼。魏茲羅得尼是一個十七歲的孩子。

許多世界音樂界的前輩對於這一次音樂競賽中的蘇聯節目，大家一致稱許。他們認為：『蘇聯音樂的成就，因為它的根基深深地扎在廣泛的人民大眾中間，同時政府又為這廣泛而卓絕的藝術才能提供了許多便利條件。』

不久以前，蘇聯國立合唱團曾在挪威京城奧斯陸表演了十六次，博得該國聽衆的最大歡迎。評論家寫道：「唱得多好聽呀！真是從自己的內心深處唱出來的聲音。」

此刻在挪威街頭，時常可以聽到有人在哼出蘇聯合唱團所唱演的曲調，這是另一個好評的證實。

今後的發展方向

蘇聯藝術的長成，一向依照反對西歐資本主義社會的現代主義，形式主義——要求承繼優秀的古典傳統，特別是俄羅斯藝術的古典傳統，發揚各民族的

民間藝術這三個指標而培養的。音樂的滋長也必須在這樣的土地上而茂盛起來才有它的前途。今年（一九四八年）二月十日聯共（波）中央以批評十月革命卅週年紀念日在蘇聯大劇場演出的歌劇「偉大的友誼」為機契，再度明確地指出這個方向，這就是關於音樂藝術的決議：

事實的經過是這樣：作曲家莫拉德里根據了慕德萬的脚本譜成的「偉大的友誼」，在慶祝十月革命卅週年紀念日上演。這個劇作原是企圖描寫一九一八年——一九二〇年間北高加索建立蘇維埃政權和各民族的友誼，但是這個故事從歷史的觀點來看是偽造的。

在音樂上，作曲家因為要追求虛偽的新奇遭受了失敗，這種失敗是足以致蘇聯作曲家于死地的形式主義路線的結果，不幸得很莫拉德里正好站在這條路線上面。

莫拉德里和一群死抱住形式主義不放的一群音樂家如：蕭斯塔可維奇，普羅可菲也夫，哈察杜里陽，謝巴林，波波夫，密斯可夫斯基等一樣，蔑視俄羅斯和西歐古典的優秀音樂傳統，拋棄這個傳統，以為這不過是陳腐的，過時的，保守的，原始的

的傳統主義而已。因此他們的音樂作業，祇有一條路可走——脫離人民的要求，違反人民的藝術口味，降低音樂的高度社會作用，縮小音樂的意義，而把它局限到個人主義的奇癖中去。

莫拉德里另一個錯誤是沒有在這個歌劇裡好好地利用民間的旋律歌謠，曲調的寶藏。事實上蘇聯各民族，特別是該歌劇展開事件的地點——北高加索各民族，在這方面是有着非常豐富的創造成績。莫拉德里捨棄了這些不用，而追求被誤解的所謂「革新」，遠遠地離開人民的習慣，反而侮辱人民不够程度領會他們的製譜。這種荒謬的見解和錯誤的傾向，都是因為沒有根絕資產階級意識形態的殘餘的緣故，而這種殘餘現在正在西歐和美國的行將死去的音樂趣味中培養着。

因此聯共（波）中央認為直屬蘇聯部長會議的作曲家聯盟委員會所造成的這種情形，和其對於音樂任務的態度不能再事容忍。因為這種傾向會使蘇聯音樂的發展遭受嚴重障礙。

近年以來，蘇聯人民的文化要求，藝術趣味空前提高了，他們要求于作曲家的

是提供出品質優美和有思想有內容的作品，因了這個理由，聯共（波）中央作了如下的決議：

一、宣告形式主義在蘇聯音樂中是反人民的，事實上是走上蕭清音樂的道路。
二、建議中央宣傳部和鼓勵事務局以及藝術委員會完成改正蘇聯音樂的情況，蕭清本決議中所指出的缺點，並保證蘇聯音樂向現實主義方向發展。

三、號召蘇聯作曲家深入認識蘇聯人民對音樂創作所提出的音度要求，廓清一切削弱我們的音樂和妨碍它發展的東西。確保創作工作的高漲，以致能够迅速推進蘇聯音樂文化，並在音樂創作所有的領域中創造有價值的，質地優良的，不辜負蘇聯人民的作品。

四、贊同相當的黨和蘇維埃機關採取改善音樂事業的組織措施。

這個決定公佈之後，在報上立即有無數的聲明發表，這些聲明表示了音樂家，演劇家，作家，軍人，工人和家庭婦女的意見，並且又證實了人民對於美好的音樂確確實實有着愛好或敏感的欣賞力。輿論界一致認為聯共中央委員會的這個決議

，不但暴露了蘇聯作曲家作品中的錯誤，而且給蘇聯音樂的進行和發展指出了一條正道。

因了這個決議，莫斯科的作曲家和音樂家召開了一次會議。在這會議上哈察杜里陽承認「中央的決議是為蘇聯音樂指出了迅速發展的正確道路，」他又說：「這條道路對於我是再明瞭不過的，我現在只有一個願望，就是儘速站穩腳跟，好通過我的作品來改正我的錯誤。」

普羅可菲也夫因病不能出席，他送來一封信請予宣讀。

信上是這樣寫的：「一九四八年二月十日聯共黨中央委員會的決議，使作曲家的作品良莠分明，這不論對於許多作曲家——連我自己也在內——是怎樣痛苦，但我是歡迎中央委員會的決議的，因為它在蘇維埃音樂的整個機體裡灌注了新的生命。決議中特別寶貴的是它把蘇聯人民嫌惡形式的要求宣示了出來……同時決議又把更好地為人民服務的目標弄明確了。」

在會議上另一個發言人也是被批評的肅斯塔可維奇，他說：「他接受中央委員

會的決議，連決議中關於我本人的部份也在內。我認爲這一決議是對於蘇聯藝術家的嚴峻而又是慈父似的關懷。」

人民是藝術真正的法官，因此在鑑定一個作品時，人民的意見才是正確的意見，聯共中央關於這次音樂的決定，正是宣佈了人民對於音樂的見解。

從這個決議宣佈日起，蘇聯音樂藝術的發展方面，愈益明確，而發展的速度也加倍地迅急。

蘇聯的建築思想

蘇聯的建築思想

(一) 象徵主義

十月革命把生活中一切悠久的傳統破壞得乾乾淨淨，把以爲「科學的真理」，「藝術的理想」，「道德的尊嚴」等等爲不可變動的資產階級的思想界，也打得粉碎。當內戰正烈的時候，無產階級把一切所謂「精神的價值」重新作了估價。在革命的火焰中，無產階級鍛鍊了新的道德，發展並強化了馬克思主義，又創造了革命的藝術。這個過程中，建築事業也和無產階級一起，作爲新時代的文化基礎向上提高。

內戰期間萎枯沉滯的建築事業，革命勝利後活躍過來是以一九二〇年幾所荒廢已久的美術建築學校之漸次恢復爲開端。對於建築思想以後的發展，給予顯著影響的也是以莫斯科的幾所高等建築學校爲主。他們爲了新社會建築事業的發展，分析地，創造地研究，達數年之久。這在蘇聯建築發展史上是理應特別記載的一

頁。

這個時期，實際的建築還沒有動工，革新的建築理想還沒有脫出設計的領域。換句話說，還沒有脫出圖畫紙上的建築領域。但是排斥過去歷史上的建築規矩，大膽探求新的法則却已十分認真。

建築界的業務革命，先以顛覆古舊的陳規開始。貴族的，資產階級的建築家們世代相傳的擬古主義，革命之前大家奉爲金科玉律的學院派的傳統，古代列柱式建築的壓制——希臘，羅馬，文藝復興等建築權威，在熱心追求建築上新的表現手法面前，受到猛烈攻擊並破壞。當時一般人對於建築的態度，純粹從感情出發，要求把革命的熱情和思想儘量在建築的形式方面傳達出來，於是應運而生的是象徵主義的建築家。

一九二〇年——一九二二年間，建築思想的發展，在「創造表現形式是建築的新生」這口號之下，各個專門學校都竭力奉行。而這個方向的重要角色，是一所叫做烏拉台瑪斯（V H Y T E M A S）的高等工藝實習學校。它是一個「左翼藝術家

「的建築集團。當時所盛行的「建築的質量」，「建築的有機體」，「建築的節奏」等等理論，就從這裡唱出來的。

聚集在這裡工作室中的青年建築家們，猛烈反對磨折學生智力的模寫古典建築難型的學院派教授法，提倡研究建築的基本諸要素，諸概念——尺度，比例，節奏，質量，運動感等——作為建築創造的教育方法。

同時這些建築家，從「表現」的視角出發，抽象的地在實驗室裡埋頭鑽研。由于適應這種建築思想，建築家主要的努力就集中在創造「表現的形式」上面，所謂與革命相調和的建築，依據當時這批建築家的想法：建築是一種富有表現力的富有煽動效果的革命手段之一，因此新建築的建立，就得從探求「表現的形式」着手。這種建築上形式的追求，同時又帶着象徵主義的色彩。象徵主義的建築家，認為一定的形態必然和一定的思想以及感情相結合，例如「正方形是象徵非運動感的，立方形是象徵安靜的表現……」

一九二〇年——一九二二年左右的形式主義，就是這麼一種象徵的形式主義。

這種形式主義的變態理論，曖昧而又詭辯。往往把每一種形態首先作成一個「哲學的解釋」。而在這幾年裡，象徵派的建築設計，矯奇造作，支離破碎，把建築技術上的各種可能性犧牲殆盡。

當時在高等專門學校研究的人們，幾乎把一切建築的主題，不論大小，不論平面或正面，一概繞作漩渦形狀，到處故意支配得不均稱，不齊整。一切建築，不過想仗其計劃龐大，規模空前來刺激青年建築家的感情，促使建築向規模巨大的方向發展而已。

當時的建築式樣，在機能上，合理性上的努力極其缺乏，相反的倒是傾其全力于建築上的思想和情感的「表現」。根據上述的這些情形，可知建築的實用方面反而被忽視了。總之這些建築家和一輩天才的技師一起，祇創造了好些毫無謀算的異奇構造，除此之外，別無成就。但就這等建築本身的氣氛和空想性來說，確曾滿足了這輩建築設計者的「大膽」嘗試，「要求強烈」，「要求表現」等意念，但作為實用藝術的建築物來看，評價就不能過高了。

象徵主義在一九二〇年——一九二二年之間，不僅是蘇聯建築思想中一部分的特徵，且是建築思想特徵的全體。甚至于當時構成主義的代表們所創造的作品，也充滿着象徵主義的全部氣息，像達脫林所設計的第三國際紀念塔便是著名的例子。

當時建築界之另一個值得注意的特點，就是追求「動的表現」。所謂「動的表現」，在建築界追求之前，早已在彫刻和繪畫的工作室裡培養出「動的變形原理」，「視點移動原理」等說法。這些理論，此刻不折不扣地被移植到建築的構造上來運用。爲了要求「動感」，屋子造成斜的，窗門的線條也灣灣曲曲了。當時有名的報告台的設計，就是根據「視點移動原理」而構造的建築物。報告台的形狀，有似一架起重機，上面向前突出，下面基座上設有轉輪，可以左右轉旋，自由活動，也是這時期建築物有名的一例。

以上這些傾向，不久之後就退了潮，此後復興期的建築思想，便爲另一種形式主義所替代。

(二) 合理主義

形式主義並不是革命帶過來的東西。若要在社會條件中探索這種思潮的根據，應該向沙皇時代的，被西歐資本主義所支配着的意識中去尋求。所謂形式主義事實上是資本主義社會裡的那種非計劃性的，個人主義的矛盾經濟制度在藝術領域中所作的反映。

創造「純粹形式」的形式主義的理論，曾經宣言過藝術有它自己的目的性。在資本主義社會裡，藝術勞動之脫離組織化的社會建設，脫離實際的社會任務，已經有「藝術的非功利性」的原理（康德，斯本塞），「在藝術自身中組織美的體驗」的原理（黑格爾）等資產階級的觀念論的哲學使之神聖化，合理化了。建築上的形式主義者們，意識的非意識的從這裡面找出了他們的「法則」，以及理論的和實驗的研究方法。

這批形式主義的建築家以合理主義者自名。他們的建築藝術觀的特質，在一九二二年組織的新建築者協會（ASNОВА）出版的「公式」雜誌（一九二六年）

上說得完整而又明瞭。

從合理主義的觀點看來，建築的理論是由二個相異的原理形成它的概念，即「建築的藝術原理」和「建築的工學技術的原理」這二種。然而合理主義者，因為把藝術當做非功利性的東西，在建築的基本課目上，認為不得不學習建築形式的構成，並且強調這個基本傾向。

從這樣的觀念出發，作為藝術家的建築師的理論任務，便是研究「形式的各種要素，以及如何把這些要素完全和建築形式結合在一起的原則和方法」。

凡是出於當時的形式主義者筆下的具體設計，不論專門學校也好，公開應徵的競賽設計也好，或者個別委托的製圖也好，一般說來，或多或少地忽視了實際要求的思考，徒然發揮其形式上的空論的特徵。

祇有少數天才的形式主義的代表們（拉獨夫斯基等）不久之後，克服了這些錯誤的理論體系，向建築的唯物主義的理解和現實的設計方面去發展。

一九二九年間，從「新建築者協會」分出了一個「都會派建築家」的集團。他

們把建築的問題大大地擴展開去，要求發展都市，要求重新分佈蘇聯人民的集散地點，也即是要廢除都市與農村的對立。雖然他們的目标被實際的情況所阻撓，然而比之繼續研究建築形態的「新建築者協會」來，對社會主義建築的任務，已是有機地把握住明確的方向邁進了一步。

一九三一年「新建築者協會」以加入「全聯邦建築科學協會莫斯科分會」為契機，提出了「創造無階級的建築」，「把握辯證法的建築方法」等口號。這個時期，就蘇聯建築界的左派來說，在他們自身的認識上，多多少少接近了一個共同的建築觀。

把形式主義的觀念全體作考察的話，不得不指出的缺點是建築中「藝術」要素的降落。不過它所包容的一種積極性，也有予以注意的價值。我們所指摘的是形態的分析研究，這種分析研究本身，作為建築方面若干預備材料，在某種程度上還是可資利用的。

(三) 構成主義

十月革命後的蘇聯建築界，另外還產生一種潮流，即是構成主義，它和合理主義平行地生長，發展。

在造型藝術重新評價的過程中，由否定純粹藝術和偏重產業藝術兩種思潮合流而來的構成主義這句術語和他的基本概念，實際上是從繪畫與彫刻的領域中輪進建築界的。

在繪畫和彫刻的領域中產生的構成主義，很快就擴行到各個藝術部門，而建築界的構成主義者便在他們的綱領和宣言中試行登場。他們宣言他們是馬克思主義者，是最正統的藝術潮流，而且自己也確實這般自信。構成主義最初的理論這樣寫着，『構成主義的思想內容，是迴避觀念論的美學的，它的本質，一貫向藝術唯物論的理論之途前進。』

當構成主義停留在繪畫和彫刻的領域之內的階段時，還是紙上談兵式的，還在空想上化工夫。任何備有特徵的東西都創造不出來。這個時期乃是構成主義的消沉

時代。構成主義的藝術家們自己也理會到在生產上的實驗毫無成績。但是到了轉向計劃「未來的都市」革命大紀念館等現實題材的時候，那些抽象的，空想的特性還是絲毫沒有變動。

關於美術家拉芬斯基所設計的「未來的都市」，「左翼戰線」雜誌（藝術左翼戰線——列夫L E F——的機關雜誌）上登載了一篇構成主義哲學應廣泛展開的論文，爲了解理解這個時期構成主義的發展本質，關於這篇論文，這裡打算作幾節摘錄。

「左翼戰線」上首先攻擊了藝術古舊的傳統道：「藝術家大家要求新的建造，抱有這樣懷想的大學教授，學士院會員等不知可以舉出幾百個人來。技師們如何呢？他們更不用說是要求建造的，或者正在建造中。在堅實的，現代化的，最新的工業基礎上建造起來。可是不可思議的是，他們一旦觸及專門的構造物（橋樑，露天台階等）就露出落伍的美學者的面目來，投進唯美主義的懷抱裡去，因此使他自身和社會的任務全成了社會的保守派。」

「和這些建築師正相反的拉芬斯基的設計，不論對於藝術家，對於技師都給了

教訓。他很明白地對藝術家說道：「你，比爾納斯山上的居民，怎敢用手觸及人生的問題。」對於師技們拉芬斯基告訴了他們應該具有革命的大膽，從傳統的唯美主義中解脫出來。」

接着「左翼戰線」解釋他們的構成主義的定義說：「拉芬斯基是個構成主義者。構成主義是什麼呢？不是外觀審美的產物，不是各種形態的創造，而是把材料合目的的構成。所謂目的，不是自己的目的，而是內容的意思。「內容」這個字，或者換作「使命」的話，那麼諸位就可以把問題弄明白了。」

其次關於「未來的都市」——「空中的都市」設計本身說道：

「空中的都市，玻璃和石綿所造的都市，造在彈簧上面的都市是什麼呢？是矯奇造作嗎？是玄耀新異嗎？是魔術戲法嗎？不，它是使建築能夠適應最大限度目的的建造物。爲了解放土地，把都市建造在半空中，爲了要求陽光充足，用玻璃做主要材料，爲了改輕重量，用石綿來蓋砌，爲了獲得平衡，所以要建立在彈簧上面。」

雖然構成主義者對於自己的設計如此感到滿足，又解釋得如此入情入理，但是他們的計劃一觸及現實的時候，就不免露出他空想的窘態。論文的最後寫道：「這種理想，在技術方面可能嗎？機械學對於這種意圖具有什麼關係？這些問題我們全不知道。……無論在現在的技術狀態之下，或者在別種什麼狀態之下，我們都不想置問，我們不過有意思把這個設計向社會提議而已。」

這裡所引用的構成主義者自己的辯解，已經足夠說明他們的計劃乃是十足的空想產品。原來所謂「未來的都市」，不是別的，實際上是今天的技術狀態，甚至於將來的技術狀況都難得實現的一種空中樓閣而已。

×

×

×

一九二五年時，從「藝術左翼戰線」的構成主義裡，分化出來的「現代建築家協會」(OSA)組織成立，此後的階段中，建築上的構成主義便分裂成二支巨流，系派分明。這二派潮流初初看來，基本上好像在相同的理論和口號之下進行，然而實質上，由工作所導出的結果却全然相反。

建築上的構成主義的根本錯誤，可以歸結在下列兩點上面。第一是對於藝術的態度，第二是對於建築藝術的態度。

從構成主義者全體來說，對於藝術的認識基本上就不一致。他們中間的「左翼」，一向把藝術看做「有害的毒物」，看做「人民大眾的鴉片」。現代建築家協會派雖然並不否認藝術在社會生活中，階級鬥爭中有其絕大的意義和作用。不過想把建築和藝術的關係具體化，明確化起來。即是在建築家的工作方法中，儘可能使建築和科學接近而和藝術疏遠。他們把建築當做單純的科學嘗試，實際上已經蔑視了建築藝術的創作特性——「形象的思考」。這一點，在他們設計工作的全部過程上，力求科學的技術的貫穿就可以明白。

日後又因了企圖解決國民的分散問題——社會主義的移民部落問題而分出了非都會主義派，在現代建築家協會的指導層裡成了分裂的機因。「現代建築」雜誌，也開始帶着內部論爭的性質出現。「現代建築」雜誌的編輯部便裂為兩個陣營。

現代建築家協會內部的分裂，促使構成主義全體崩潰，「現代建築」雜誌也告

停刊。嚴格地說，一九三〇年末，建築界的構成主義，組織和意識的全體，事實上已不復存在。構成主義在如此長期的發展過程之後，重又回到最初的消極階段，但這時已是構成主義的末期了。

(四) 折衷主義

革命後的建築潮流，在各式各樣的「近代傾向」的新奇風格之下，自然地又向戰前最盛行的古典主義方面轉移。

俄羅斯建築上的古典主義，曾遺下許多輝煌的聲譽和構造。以埃卡台理那時代的古典主義為始，通過塔蒙，薩哈樂夫，伏洛尼賓，卡薩珂夫，琪約爾第等名匠，順流而下，發展到十八十九世紀的俄羅斯建築，被擺洛克藝術風格支配了兩百多年。

從西歐借用過來的貴族俄羅斯的古典主義，恰好完整地反映了法國（路易時代，第一法蘭西帝國時代及其之後）和意大利的古典主義所歷經的各個階段。

俄羅斯帝國的支配階級，何以會被建築上的古典主義所吸引呢？理由是軍國主

義的貴族們，在古典建築的雄偉和豪華之中，在古典建築的強有力的質量之中，滿足了他們專制的統治慾。

古典建築之所以能吸引封建的地主階級，那是因爲它的「灰色的，古舊的浪漫情調。」地主階級的精神生活，原是建立在慕戀和夢幻上面，因此藝術上豪華世界的模倣，便把他們吸引到古典趣味的追求中去。

從尼古拉時代起，古典主義又逐漸向文藝復興式，龐貝依式，新希臘式這些方面轉移，並且向和這些式樣派系相關聯的折衷主義轉移。

革命之後，左翼集團的建築思想和運動，曾經和折衷主義作了一番激烈的鬭爭。在藝術和建築的理解或要求上，左翼各派雖然持論不同，但是反對折衷主義却是他們共同的目標。

折衷主義在實質上不能算作具有一定形態的流派，也不能算做在藝術上有一定的信條，在手法上有一定原則的集團。折衷主義之所以爲折衷主義，就是因爲沒有原則的緣故。折衷主義者甚至會把建築上正相反各種要素，各種形態混和在一起

，有時把古典主義和構成主義扭作一團，有時或作歷史的漫遊，盲目地去模倣死了的文化模範。而對這些模範又不能把握它的真實面目，徒然作無批判的移植，這是折衷主義所以成爲無原則的根由。

本質地說，折衷主義不過是一種形式主義的變種。而這種形式主義，因爲沒有原則上的標準，對各種流派，便無所迭抉地一視同仁了。如果定要指出折衷主義的基本特徵，那末就是它的無原則地把許多法則雜亂地引到新建築中來的變通自在性了。

(五) 無產階級建築家協會

一面和左翼的形式主義，構成主義作鬭爭，一面又和右派的折衷主義作鬭爭的全聯邦無產階級建築家協會（VOPRA），開始活動于一九二九年。他們在宣言中，把建築界左翼的和右派的各集團的理論和實踐，同樣作了嚴峻的批判：

「我們反對專門依賴實驗室的方法求得抽象的建築形態，而把構造物的要求又胡亂地插進這些先入爲主的形態中去，完全忽視建築的構造，材料以及技術意義的

形式主義。」

「我們反對蔑視藝術作用，蔑視藝術手段的構成主義。」

「我們反對至今還在機械地模寫古舊的建築模型，盲目服從古典的金科玉律的折衷主義。」

「我們一面對同路人以及資產階級的各種流派的理論和實踐嚴厲地批判，但我們應當聲明的，在我們將來的實際建造活動上，對於同路人各集團的見解和事業，除了把辯證法唯物論的方法必要地運用于建築的理論和設計之外，不作任何對立。我們無產階級的建築，無論理論和實踐，都必須以辯證法唯物論的方法做基礎，然後有它的發展。」

「無產階級的建築，不是奴役和支配的武器，不是靜觀的藝術。它是組織大衆精神，把大衆的意志和感情教育成爲共產主義而鬭爭的手段。它是建設社會主義和集體主義生活式樣的藝術。」

全聯邦無產階級建築家協會這個宣言，關於辯證法方法的運用，竟寫得這般空

空洞洞。

在建築的實施領域中，有機地把握辯證法的方法是蘇聯建築家的基本的，而且是主要的任務之一，已經毫無置疑的餘地。但是全聯邦無產階級建築家協會的理論家所提出的論調，却這般公式化。這些口號，實際上並沒有帶來什麼積極的意義，也並沒有答覆了什麼問題。他們把辯證法的方法應用到建築上面來的意圖，實際上並沒有越出空論的疇範。關於這些「爲辯證法而鬭爭」的空論的本質，黨中央的報紙上形容得十分確切：

「有若干同志，爲了宣傳並運用唯物辯證法的方法，把辯證法的，或馬克思——列寧主義的宣傳品，在一切科學的領域裡，到處亂貼一陣便算了事。這種現象，除了名之爲馬克思——列寧主義的惡俗化之外，別無適當的稱呼。這種做法，對科學的工作帶來了極大的危害。這樣把馬克思——列寧主義的學說基礎——唯物辯證法論引向惡俗化的行爲，實在不可容忍。」

「對於資產階級的世界觀作辯證法唯物論的鬭爭，已經登上了我們的工作日程

，而且還將登上我們今後工作的日程中去。但是這個鬭爭，不是徒憑宣言，叫喊等空洞的辦法可以濟事。科學的勞動者第一個要求是切實把握自己的專長，熟悉自己的科學部門，而在這個部門裡辛勤地勞作。祇有這樣的努力，和資產階級世界觀進行鬭爭，辯證法方法的勝利才有可能，若是沒有這個條件，科學上黨派性的宣言，就會變成毫無價值的東西。」——斯台茲基，「論純化與單純化主義」。

X

X

X

全聯邦無產階級建築家協會的實際表現，本質上和被他所攻擊的各流派並沒有什麼差異，不過把吸入建築中來的各種造型藝術的若干臆病，略加訂正而已。它的不可抹煞的功績，倒是在把構成主義以及其他流派的一切偏向，及時地，明確地作了批判這一點上。可惜在這批判的過程中，全聯邦無產階級建築家協會取了很不正當的態度，即是把同路人各集團——恰好是建築上辯證法唯物論的奉行者和自己的組織尖銳地對立。一九三一年和蘇聯建築科學協會莫斯科分會展開鬭爭。這個結局，在全聯邦無產階級建築家協會裡，製造了和廣大專家層分離的氣氛。

團。

這種由不正當的態度所造成的缺陷，在黨中央關於重建文學——藝術集團的歷史性的決議中指摘得十分明白。黨中央的決議中，我們可以讀到這麼一節：

「無產階級的文化幹部，正在逐漸長成，在工廠和集體農場中新作家和藝術家人材輩出的今天。既成的無產階級文學藝術諸團體——全聯邦無產階級作家協會聯盟（VOAPP），俄羅斯無產階級作家同盟（RAPP），俄羅斯無產階級音樂家協會（RAPM）等組織，狹隘而又微弱，它們將妨害藝術創作力量的發揮。上述的這些集團，將要逼使團結在建設社會主義周圍的廣大作家和藝術家，脫出最大限度的動員手段。因此上述的這些集團之繼續存在，有培養把同情社會主義建設的作家，藝術家等相當強大的力量和自己遠離的危險。」

根據黨中央的決議，全聯邦無產階級建築家協會和其他類型的組織一樣，立即解散。繼之而起的蘇聯建築家同盟才把建築後的發展之道打開，擔當起新的政治任務。

(六) 蘇聯建築的發展方向

如前面幾章所述，在決定蘇聯建築思想的發展之道的各派中間，基本上祇有二個主潮，即是形式主義和構成主義。形式主義者忽視了建築技術的認識，專事培養建築上的藝術要素。而構成主義者恰巧和它相反，把建築的技術要素神聖化起來，企圖用技術的要素替代藝術的作用。這兩者全是極端的現象，非予糾正不可。

建築上藝術問題和技術問題之解決，必須把兩者同時提高到必要的高度，統一在辯證法的方法中才能獲得圓滿。當然，構成主義者是不堪當此重任的。因為構成主義者不能夠在它的實際工作上，綜合地把握一切藝術上的聯繫，使自己向上提高。在一般場合中，構成主義確實疏忽了建築的藝術任務。如關於建築的裝飾問題，就表現了它片面性的看法。

在黨中央直接指導之下的各大都市之增建的巨大事業中，建築上的裝飾問題佔着重要的位置。因為對蘇聯的建築期望愉快，康健的印象，摒棄了彫刻和繪畫，專以建築為手段是難能達成的。否定建築的裝飾價值——特別是彫刻——的形式主義

和構成主義，以爲一切造型藝術，將跟歷史而同時過去，意識的避免應用。這種意見，現今已經克服過來了。

創造新的蘇聯建築之際，不問形式主義或構成主義，它的積極的特徵，都非儘量利用不可。關於克里姆林宮的競賽設計，政府的決議就規定了新的方法和古典建築中最完好的部份一併採用，同時又規定必須追求現代建築上的各種成果。

X

X

X

經過曲折的道路發展而來的蘇聯建築，過後的發展方向要約地說來，可以歸結于下列幾項：

(一) 再度批判與研究舊時代的建築傳統和藝術文化。(這個課目的詳細節目即是把建築彫刻以及其他藝術的各種形態，作綜合的考察。)

(二) 批判並研究十月革命後建築界各派經驗中的積極部份。

(三) 建築設計和建築構造的兩方面，科學的研究活動和實驗工作活動有力地開展。但這裡必需理解的，就是科學的工作方法，滲入建築設計中去是件相當困難

的事。這個事實，是和藝術的，技術的，經濟的，政治的問題緊密地結合在一起。然而建築上的各種問題，還不能單憑這些複雜的情況來說明。除此之外，更需要根據關聯性不亞于這些複雜情況的建築藝術家的創作心理來說明。因為建築家的工作理論，工作直感，潛意識的方法等都異常發達的緣故。

(四) 建築圖面上的設計和工竣之後的實物形態之間的分裂感覺，逐漸消除。

(五) 建築界的一切努力，完全以黨的指示作基礎，來答覆建設社會主義的各種任務。

本文據羅曼·希格爾所著的蘇聯的建築思想節譯而成

本會出版新書

友誼叢書

- 新社會的新生活 徐 均譯 100元
論蘇聯教育 江 山編譯 220元
新五年計劃的生產戰士 貴 人編譯 200元
保衛和平！保衛文化！ 遼 遠等譯 100元
從對比中看一個新世界 陳 兵編 120元
列寧博物館巡禮 雷 原譯 130元
A·波格雷士金 遼 遠譯 80元

友誼文藝叢書

- 仇 敵 高爾基著 芬 信譯 190元
同志及其他 高爾基著 芬 信譯 320元

俄文學習叢書

- 初級俄語文法（修正本） 柳 思編 500元

發 行 旅 大 友 誼 書 店

蘇聯藝術的發展

友誼叢書之二十五

譯者 劉汝 股

出版 旅大中蘇友好協會

印刷 旅大友誼印刷廠

發行 旅大友誼書店

大連中山路青泥窪閣

中華民國三十八年八月初版

