

银 幕 上 的 人

銀

幕

上

的

人

872(4)  
4322



# 银幕上的人

中 国 电 影 出 版 社

1 9 6 3 • 北 京

С. И. ЮТКЕВИЧ  
ЧЕЛОВЕК НА ЭКРАНЕ

---

Госкиноиздат.  
Москва • 1947

装帧设计：安 玫

銀 幕 上 的 人

---

中国 电 影 出 版 社 出 版 (北京西单合顺街12号)  
财经出版社印刷厂印刷 新华书店北京发行所发行

开本 880×1168毫米  $\frac{1}{32}$  印张  $9\frac{1}{4}$  插页 30 字数：196,000

1963年12月第1版 1963年12月北京第1次印刷 印数：1—1,360册

---

统一书号：8061 • 1103

定价：1.90元



# 银幕上的人

中 国 电 影 出 版 社

1 9 6 3 • 北 京

此为试读, 需要完整PDF请访问: [www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)

統一書号：8061•1103

---

定 价：1.90 元

## 目 次

|               |        |
|---------------|--------|
| 作者的话          | ( 1 )  |
| 电影艺术四讲        | ( 5 )  |
| 第一講 論电影演員     | ( 7 )  |
| 第二講 論电影导演     | ( 46 ) |
| 第三講 論电影蒙太奇    | ( 99 ) |
| 第四講 論电影中的美工师  | (131)  |
| 导演日记          | (153)  |
| 以詩解謎          | (155)  |
| 致友人書          | (175)  |
| 改編《奥瑟罗》的导演构思  | (202)  |
| 高超的滑稽艺术       | (240)  |
| 谢尔盖·尤特凯维奇创作年表 | (286)  |

## 作 者 的 話

1918年10月22日，我們杰出的導演瓦赫坦戈夫在自己的筆記里寫着：“真是天知道，那些戲劇學校在做些什麼。它們的主要錯誤是：它們應當去培養，可是它們卻去教。”

本書作者也確信藝術是不能去教的。但他同樣確信，要撫育和培養藝術家（首先是自己，然後才是周圍的人）這一任務雖然很困難，然而卻是必需而又崇高的。

要完成這個任務，決不在於寫出幾本專門的“教科書”，而應該是對個人創作經驗進行理論上的概括以及對各個藝術大師的實踐加以分析。

因此，向讀者推薦這本書時無論如何也沒有權利說，書中所談到的想法是“完全正確的”，確定不移的。這本書首先是根據作者創作生活中的一些體會寫成的，而他的創作生活正如任何別藝術家那樣，又是充滿着各種創作上的努力、矛盾和嗜好的緊張鬥爭的。

如果說作者能夠在少數場合下提出一些教學上的建議，那也只是因為這些建議所牽涉到的大部分是技藝上的問題，不是藝術上的問題，而且這些問題又是經過作者二十五年來不斷的創作實踐所檢驗過的。

从这里显然可以得出这样的结论，作者坚决反对采取任何教条主义的手法来探讨活生生的、有机的艺术作品。

但是，从这里却决不能得出这样的结论，作者在否定艺术方面的教条的同时，也否定了原则。

恰恰相反，按照作者的意见，艺术家的原则性是使他的创作生活丰富多彩和获得成就所必须具备的首要条件。

苏联电影工作者的原则性就是他最宝贵的权利。要知道，他最宝贵的优先权，就是使自己成为人类最先进的思想的宣传者。

伟大十月社会主义革命把艺术从金钱的势力下解放出来，使电影从供人娱乐的杂耍变成了真正的艺术——具有崇高思想和伟大真实的、感人肺腑的艺术。苏联电影工作者不是在“梦幻工厂”<sup>①</sup>中工作的短工，也不是供群众取乐的丑角，而是世界上最自由的艺术家，他只对自己的人民和自己的良心负责。

但是，艺术家这种深刻的思想性和对人民的责任感，不仅不会使他忽略形式问题，相反地却责成他不倦地去探索表现自己的创作意图的最完美而精确的形式。

作者以一个导演的身份，在无数多种多样的样式中，从革命历史的史诗片和现代主题的戏剧，直到怪诞的政治讽刺片和音乐喜剧，都尝试了自己的力量，他相信，导演意图的最忠实和鲜明的传达者，从前是、现在是、将来还是演员。

坚决地和无条件地承认在银幕上高于一切的乃是首先以

---

① 资产阶级的电影制片厂摄制的都是逃避现实、麻醉人们意识的影片，所以作者把这些电影制片厂譬喻为“梦幻工厂”。——译者

演员的表现手段来加以表现的人物形象。这就是作者在自己的创作实践和教学实践中始终为之进行斗争的艺术信条，而这种信条也就是本书的基础。

（不要忘记，作者的这些观点形成的时候，还是构成主义者的杂志题名《物》，造型艺术否定任何表现，特别是对人的表现，在剧院里“生物力学”<sup>①</sup>占着统治地位，甚至音乐也被宣布为“透明的音响的综合”的时代。

这种把“人”与“物”同等看待的理论曾长期盘踞在电影这门艺术中，所以直到现在，作者认为本书中的一些基本主张并不是老生常谈的东西，因为在我们电影艺术的理论和日常实践之间所存在的分歧还很大。

固然，“没有实践的话是空话”，然而正是这些原则帮助了作者，为观众和艺术去“发掘”新人——演员和导演。在作者导演的影片中，初上银幕并且扮演主要角色的有Б·波斯拉夫斯基、Б·捷宁、М·别尔涅斯、С·费里波夫、С·卡尤阔夫；在作者的创作小组中，成长为导演的有现在是斯大林奖金获得者的Л·阿伦什坦和В·艾依司蒙特；还有作者应该向他们表示感谢的许多青年演员和导演，他们确信我们遵循的总的创作道路的正确，并和作者一起工作着。

作者认为，要科学地来规定出作为真正综合艺术的电影的形成过程和未来发展的道路，这只有依靠被创造性的马克思主义武装起来的苏联电影学的工作者，才能完成这样的任务。在这方面，作者只能提出在自己的创作过程中所产生的

---

① “生物力学”（Биомеханика）是研究动物和人的动作的一种科学，后来被形式主义者作为理论根据，形成表演艺术中的一个流派。  
——译者

一些小小的猜测。

这不仅是因为我们电影导演这个困难的职业是一个包罗万象的行业，而且还有一些更重要的原因，A·勃洛克就说过下面一段很合适的话：

“俄罗斯虽然是年青的国家，但它的文化是综合的文化。俄罗斯的艺术家的不能也不需要成为‘专家’。作家不应当忘记画家、建筑家和音乐家，散文作家和诗人就更应当彼此关心。我们这里有着无数有利于文化发展的交流（不一定非亲身彼此交流不可）的例子，其中最著名的是：普希金和格林卡，普希金和柴可夫斯基，莱蒙托夫和鲁宾斯坦，果戈理和伊凡诺夫，托尔斯泰和费特。

“在俄罗斯，就像绘画、音乐、散文、诗歌彼此不可分割那样，哲学、宗教、舆论、甚至政治也是彼此不可分割的，而且和上述艺术也是不可分割的。它们在一起形成一支统一而强大的洪流，给民族文化带来极宝贵的财产。”

# 电 影 艺 术 四 講

这里向讀者介紹的电影艺术四講基本上是我于1938年在苏联电影大学导演艺术研究院講課时的演講稿。

此外，利用我在国立艺术史研究所举办的艺术知識講習班的电影組（1929—1932年在列宁格勒）、列宁格勒电影制片厂第一工作室（1935—1936年在列宁格勒）以及在苏联国立电影大学演員系（1939—1941年在莫斯科）講学时的演講速記稿，經我重新校閱后，为四講作了补充。

## 第一講 論電影演員

我們在電影事業中雖然已經積累了豐富的經驗，但直到現在為止，我們還沒有為電影藝術的各個基本創作過程找到一個多少是研究得比較徹底的方法。

必須有這樣一個方法是顯而易見的。大家都知道，在電影事業中，藝術和技術是不可分割地交織在一起的；由於在方法問題上不夠明確，勢必不僅在創作上犯錯誤，而且在財務和组织方面也要犯錯誤，並阻礙新的電影幹部的成長。

電影生產的特點就在於，劇作家、導演和演員的創作過程是互相緊密結合的。演員創作成長方面的一些問題，也是與電影藝術和電影生產的一切其他組成部分不可分割地牽連在一起的。可惜，人們很少研究這些問題。一些創作問題往往被強制地脫離了生產問題來研究，然而，恰好是這兩方面問題的正確的相互作用，才是電影藝術所以獲得成就、因而也就是電影藝術的成長的“秘訣”所在，同樣，這也是電影工業的成就和成長的“秘訣”所在。

如果仔細地分析一下俄國戲劇史，那就會使人相信斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇一丹欽科當時所完成的變革的實質（莫斯科藝術劇院的組織），決不僅僅在於他們建立新劇

院所依据的那些创作原则的革新意义，而且也在于那些重大的组织措施。只有理解到这些组织措施是起了多么巨大的作用，怎样扩大了戏剧创作在俄国成长的基础，以及怎样从本国现象很快变成了国际现象之后，我们才能来评价这个变革的实质。

莫斯科艺术剧院的建立，是戏剧艺术史上具有世界意义的事件。西欧的剧院状况与我们的剧院状况之间的强烈对比，就是足以说明这一点的显著例证。但是，只有在苏维埃政权的条件下，只有在伟大十月社会主义革命之后，莫斯科艺术剧院才终于能够实现它一向为之斗争的那些组织原则。

可惜，莫斯科艺术剧院对电影的影响还很少有人研究。要知道，电影之所以在过去和现在都经常邀请那些按照莫斯科艺术剧院体系培养出来的戏剧演员来演戏，以及这个体系已成为教育青年电影干部的基础，这决不是偶然的。如果仅仅从决定了斯坦尼斯拉夫斯基体系声誉的那些创作方面的原因来解释这些现象，是很难说得通的。

斯坦尼斯拉夫斯基体系之所以可贵，正因为它是行动的指南，而不是公式的图解。这个体系在研究创作过程时，首先是把体系本身当作一个创作过程。斯坦尼斯拉夫斯基学说真正的辩证的价值、力量和生命力也就在这里。这当然决不是说它没有方法。然而，这种方法的力量首先在于这是一个创造性的方法、艺术表现的方法，因而也是有它的过程的不断成长和变化的方法。这就是说，它是富有动作性的，也就是说，它显然不应该理解为在叙述一大堆死板的公式，而是应该理解为永远在活动的一个过程，在这里面丝毫也没有什么奥妙和神秘的东西。这个体系也并不是一蹴而就的，而是经

过数十年在生动具体的创作工作中逐渐形成的。

莫斯科艺术剧院的出现，立刻使人感觉到这是戏剧中的一次变革。

这个变革到底是怎么回事呢？为什么它的首创者那么坚决地主张新的组织原则呢？

依我看来，这个变革正表现出莫斯科艺术剧院的发起人和缔造者懂得了一个很简单的道理：剧院的中心问题是演员。

演员所创造的形象的形成，这首先是一个过程。

这个过程必须有组织地固定下来。

看起来这似乎很简单，然而莫斯科艺术剧院所完成的那个变革的实质就在这里。你们会问：这是什么意思呢？难道在莫斯科艺术剧院建立之前，演员的艺术创作过程就不存在吗？

是的，这个过程从前也是存在的，但是我所着重指出的那个过程是不存在的，也就是说未曾有组织地固定这个过程，没有把这个过程提高到首位，没有使这个过程成为舞台艺术成长的基础。过去曾经有过，甚至在西欧直到现在还有某些个别的杰出演员。在不断的演出中，有时也出现过一些个别成功的剧团，然而，像我们现在所理解的那种剧院是不存在的；作为一个具有社会政治意义的有机体的那种剧院是不存在的；作为一个学校、作为整个舞台艺术发展远景的基础的那种剧院是不存在的。全世界各剧院所向往的这种剧院只有在苏维埃国家里才存在，而且它的成就也决不仅仅表现在莫斯科艺术剧院的演出中。

就这样，在莫斯科艺术剧院里，演员的创作第一次被当

作一个过程、一个辩证的现象而固定下来。形象的成长和成熟变成了剧院的基础。一切都被动员来为这个过程服务。

在那些与莫斯科艺术剧院同时存在的旧剧院里，这个过程是每个演员个人的事情，因而它的作用没有充分显示出来。那些天才的戏剧大师在舞台上表演的仅仅是他的创作的结果。演员的创作过程并不是在剧院里进行的，演员也不是这个过程的组织者。

通过演员的表现手段来创造形象的这个创作过程，在舞台艺术史上第一次变成了全体创作人员的创作方法。全体创作人员第一次有可能去影响这个过程，并在这个过程中成长起来，使自己的技巧更加完善。

以上这段长长的插叙对我们是必要的，它能够使我们理解我们在电影中所遇到的一些现象的实质。在电影中，演员问题无疑是创作上的中心问题，而且正如我所说的，创作问题是与组织问题和技术问题更紧密地联系在一起的。

当我们转入电影创作过程的方法这一话题时，我们就可以看到这样奇怪的事实：在这个方法中完全没有注意演员的创作过程，也就是说，演员的创作过程仅仅存在于冠冕堂皇的言词中。然而，问题决不在于以冠冕堂皇的言词去承认这个众所周知的真理，而在于作出有关组织方面的结论，在于真正的实践。

要知道，现在电影在解决演员问题方面与旧的剧院或现代资产阶级西欧的剧院相类似，在那里，演员的创作还没有当作整个创作过程的基础，而演员也只是在表演他独自进行的创作的结果。

不应该以怀疑论者的态度来对待我们电影演员的抱怨，