



战艦波将金号

爱森斯坦等著

中国电影出版社

战 艦 波 將 金 号

(苏联)爱森斯坦等著

泰山等译

中国电影出版社

1959·北京

内 容 说 明

苏联电影大师爱森斯坦于1936年所摄制的影片《战舰波将金号》，已成为世界电影的經典作品，这个文集收辑了爱森斯坦本人论述这部影片的文章《影片战舰波将金号結構中的有机性和激情》、《一部影片的诞生》，以及苏联著名电影艺术工作者和电影理论家們对这部影片的研究和分析：《战舰波将金号的世界意义》、《副导演的回忆》、《现实主义艺术的偉大作品》。此外还收辑了作为拍摄該影片的基础的剧本《1905年》中的十二个镜头说明，以及爱森斯坦的蒙太奇手稿和影片的镜头纪录本。

这个集子对于帮助我們研究《战舰波将金号》这部偉大不朽的作品，将有很大的参考价值。

战 艦 波 将 金 号

(苏) 爱森斯坦等著

慕 山 等 译

中国电影出版社出版

(北京西单会馆寺12号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

开本 350×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ • 印張 $4 \frac{1}{2}$ • 字数 151,000

1958年11月第1版

1959年5月北京第2次印刷

印数1,031—7,830册 定价：0.48元

統一書号：8061•391

目 次

1. 影片《战艦波将金号》結構中的有机性和激情
..... C·爱森斯坦 (1)
2. 一部影片的誕生..... C·爱森斯坦 (9)
3. 《战艦波将金号》的世界意义..... C·尤特凱維奇 (21)
4. 现实主义艺术的偉大作品..... C·弗雷里赫 (42)
5. 副导演的回忆..... Г·亚力山大洛夫 (53)

附 录

- 电影剧本《1905年》中一場戏的片断..... (63)
- 影片《战艦波将金号》的蒙太奇纪录本..... (65)
- 《战艦波将金号》镜头纪录本..... (93)

影片《战艦波將金号》結構 中的有机性和激情*

C·爱森斯坦

人們在說到影片《战艦波將金号》的时候，通常总是指出它的两个特点：
整个結構的有机严整性和激情。

就是說，有机性和激情。

現在我們就来談一談《战艦波將金号》的这两个最鲜明的特点，試圖說明一下首先在結構方面这两个特点是用什么手段达到的。对于有机性，我們將通过整个作品的結構来研究。对于激情，我們將通过“敖德薩阶梯”这场戏（在这场戏里，激情达到了最高度的戏剧性）来研究，然后再从整部影片概括地看看它。

我們的分析，将要接触到怎样用結構的手段来解决主题的有机性和激情的問題。至于在演員表演、情节处理、摄影中光綫和彩色的运用、风景处理、群众場面处理等等方面这两个因素是怎样来解决的，我們可以用另外一些文章来加以分析；这也就是說，在目前的这篇文章里，我們將只談一个狭窄的、局部的作品結構問題，并不企图对影片的一切方面都作詳尽的分析。

在有机的艺术作品中，作为整个作品基础的个别因素，是貫穿在构成这个作品的每一点中的。統一的規律不仅貫穿着整体，而且貫穿着构成整体的每一个部分。共同的基本原則，貫穿在每一个部分中，同时在每一个部分中都表现出各自的質的特点。只有在这样的情况下，才談得上作品的有机性，因為我們在这里对有机体是象恩格斯在《自然辯証法》一書中所下的定义那样来理解的：“……有机体当然是……高度的統一……”①

* 本文写于1938年底，发表在由Ю·盖尼卡所編的《电影导演学文选》（国立电影出版社莫斯科1939年版，第83—90頁）中。数月后，經過增訂刊登于《电影艺术》杂志1939年第6期第7—20頁，标题是《論作品的結構（第一篇）》。

① 恩格斯：《自然辯証法》，国立政治書籍出版社1941年版，第201頁。
（見人民出版社1955年中文版，第210頁。——譯者）

于是这些想法馬上引导我們去分析第一个題目，即《波将金号》結構的“有机性”問題。

我們試圖从这样一个見解出发来談这个問題，就是只有在作品的結構規律符合于自然的有机現象的結構規律的情况下，作品才能具有有机性，作品才能給人以有机性的感觉。关于自然有机現象的結構規律，列宁曾經說过：

“……个别一定与一般相联系而存在。一般只能在个别中存在，只能通过个别而存在。”^①

首先，我們將要研究靜态中的規律；其次，則研究动态中的規律。因此，我們首先要談到作品結構的各个部分和比例，然后再談到作品結構的展开。

《波将金号》看起来象一篇大事記，但按其剧情发展来看則是一出戏剧。

其所以如此，秘密就在于：在《波将金号》中，事件按年月順序的发展，是根据最經典性的悲剧形式——五幕悲剧——的严格的結構的規律来安排的^②。

事件几乎是如实地取来的，然后被分成五幕，同时这些事实的选择和排列也完全符合于經典性的悲剧对每一幕戏的具体要求。

在我們的戏里，甚至每一“幕”都还有一个单独的标题，这也強調說明了这个戏是采取了这种經過許多世紀考驗的悲剧結構。

現在我們就簡略地提一下这五幕戏。

第一部分：“人和蛆虫”

剧情的开端。战艦上的情况。生了蛆的肉。水兵們的不滿。

第二部分：“甲板上的悲剧”

“全体到甲板上集合！”水兵們拒絕吃有蛆的湯。蒙帆布的場面。“兄弟們！”拒絕射击。起义。惩治軍官。

第三部分：“死者激发人們”

霧。华庫林楚克的尸体在敖德薩港。尸体旁的哭泣。群众大会。升起紅

① 《列宁全集》第三版，第13卷，第302—303頁。（見列宁：《哲学筆記》，人民出版社1956年中文版，第363頁。——譯者）

② 把影片《战艦波将金号》的結構比拟成經典性悲剧的五幕結構，这当然是带有很大的假定性。某些批評家（И·索柯洛夫等）企图發揮和論証这个比拟，而对影片結構作了典型的形式主义的分析。

爱森斯坦在本文后面談到的一些原理和他对影片結構的分析，具有很大的独立意义，而且一般說来跟这个非常值得商榷的前提并无若何关系。

旗。

第四部分：“敖德薩階梯”

岸上和戰艦的聯歡。載運給養的小船。敖德薩階梯上的槍殺。

第五部分：“同艦隊相遇”

等待的夜。同艦隊相遇。軍艦。“弟兄們！”艦隊拒絕開炮。

這出戲每一部分中各場戲的動作是完全不相同的，但這些戲彷彿被其中的兩次重複所貫穿和結合起來。

在“甲板上的悲劇”這一部分中，一小群起義的水兵——戰艦的一小部分，向着懲戒隊的槍口喊：“弟兄們！”於是槍口垂下了。整個戰艦都同情他們這些起義的水兵。

在“同艦隊相遇”這一部分中，則是整艘起義的戰艦——艦隊的一小部分，向著來鎮壓起義戰艦的艦隊的炮口發出同樣的喊聲：“弟兄們！”於是炮口垂下了。整個艦隊都同情“波將金號”。

從戰艦的一個細胞，到戰艦的整個機體；又從艦隊的一個細胞——戰艦——到整個艦隊的機體；主題中革命友愛的感情就這樣增長起來。這個以勞動人民的友愛和革命為主題的作品的結構，也正是符合於這種感情的。

影片突破資本主義國家的檢查而把勞動人民友愛團結的主題和兄弟般的“烏拉”聲傳播出去，就象在影片中友愛的感情從起義的戰艦傳到岸上去一樣。

從主題和情緒上來說有機性，也許這樣就已經夠了，但我們想從形式上更嚴格地來檢查一下作品的結構。

這五幕戲只是由一個總的主題綫索聯繫著，在其他方面，從外表上看來彼此很少相似。但有一點它們是完全相同的：那就是每一部分都很清楚地分成幾乎相等的兩半，這從第二幕開始特別明顯。

蒙帆布的場面——起義。

哀悼華庫林楚克——憤怒的群眾大會。

抒情的聯歡——槍殺。

不安地等待著艦隊——勝利。

而且，在每一部分的“轉折”點上彷彿都有一個停頓，一種特別的“換氣”。

有時候，這表現為握緊拳頭的幾個鏡頭，從這裡，哀悼死人的主題跳到憤怒的主題上去（第三部分）。

有時候，這表現為字幕上的“突然”這個字樣，用它來打斷聯歡這場戲，而轉到槍殺這場戲（第四部分）。

在第二部分中則表現為靜止的槍口。在第五部分中則表現為血盆大口似的炮口。然后是“弟兄們！”的喊聲打破了等待的死寂，引起友愛感情的迸發。

還有一點值得注意的是，每一部分中的轉折都不是單純的轉入另一種情緒、另一種節奏、另一種事件，而是每次都轉為極端相反的动作。不是对比的动作，而正是相反的动作，因为这种动作每一次都提供了同一个主题的另一方面形象，同时又是从同一个主题产生出来的。

例如在第二部分里，起先是起义的水兵在枪口下非常沉悶的等待，然后是起义的风暴。

在第三部分里，起先是群众哀悼死者，然后由这个主题很自然地引出了憤怒的爆發。

在第四部分里，起先是“波將金號”的起义者和敖德薩居民的友好表現，然后仿佛是作为反动派对这种情形的自然的“結論”而出現了敖德薩階梯上的槍殺。

这种劇情發展的規律的統一，即在每一幕戲里都重複一次的規律的統一，本身就很能說明問題。

这种規律的統一，也就是《波將金號》整個結構的特征。

實際上，整部影片也是在差不多一半的地方被割斷的，這裡有一個靜止的頓歇或者說換氣，在這裡，影片開始時的激烈的動作完全停止下來，以便準備沖力開始影片的后半部。

華庫林楚克的屍體和敖德薩的霧這場戲，在整部影片中就起着這種換氣的作用。

從這個時候起，革命的主題從一艘起義的戰艦發展到整個城市——這個城市在地形上跟戰艦是對立的，但在感情上卻是一致的。以後城市和戰艦將被士兵（階梯上的場面）分割開來，那時主題就又回到了海上的戲上來。

我們可以看出主題的發展過程是有機的，同時也可以看出，完全以這個主題發展為依據的這種結構，從整個作品來看，是統一的，同時，從作品的主要部分，甚至是細小部分來看，也是統一的。

可見，這裡是始終遵守了有機性的規律。

比例上的有機性，也就是通常在美學上稱為“黃金分割律”①的那種比例。

① 黃金分割律的比例就是在把一個數值分割成兩部分時，其中大的部分比小的部分等於大加小比大。——譯者

按照黄金分割律构成的作品结构，在艺术中具有非常巨大的感染力量。有关黄金分割律的各种问题，在造型艺术领域中研究得特别充分。而在如何应用于时间艺术的领域这方面，还很少进行研究，虽然照我看來，它們在这方面有着更广阔的运用范围。

在电影中，似乎从来还没有用黄金分割律来进行过“检验”。因而更值得注意的是，大家从經驗上知道是具有有机的结构的影片《波将金号》，正是完全按照黄金分割的规律组织起来的①。

我们在前面說，影片的每一部分和整部影片分成两半的地方，大致是在正中，这并不是偶然的。

这种划分实际上更接近于2:3，也就是说大体上最接近于黄金分割律。

正好是在2:3的分界处，也就是在第二部分结尾跟第三部分开始的地方，是影片的主要的“换气”之处，剧情停顿的零点。

实际上甚至还要更确切些，因为死者华庫林楚克和帳幕的主题的出现并不是在第三部分的开始，而是在第二部分的结尾，这样仿佛是給影片后半部的6分补上了它所不足的0.18。影片每一部分的换气点，即转折点，也是采取这样为比例的。但是，我认为最值得注意的，在《波将金号》中不仅动作的零点，即剧情的低落点，遵守了黄金分割的规律，同时顶点也遵守了这个规律。顶点就是红旗在战艦桅杆上举起。红旗的升起也是……在黄金分割律的点上！但这一次黄金分割律的点是从影片的另一端算起的，即在3:2的地方，也就是在前面三部分和后面两部分之间，即第三部分的结尾。同时红旗还继续到第四部分的开头。

这样一来，不仅影片的每个部分，而且整部影片，包括它的两个高潮，即完全静止点和最大限度高潮点，都是极严格地遵守着黄金分割——按比例结构——的规律的。

现在我们来分析一下《战艦波将金号》的第二个决定性的特征——影片的激情，研究一下那些把主题的激情体现为影片的激情的结构手段。

我们在这里不打算深究激情“本身”的性质。我们只想从观众对影片的感受，更确切地说，也就是影片对观众的影响力量方面来研究一下这部充满激情的作品。

所谓激情，这就是能够在观众身上引起深厚的、强烈的感情和鼓舞的那

① 对影片《战艦波将金号》的各个部分的分析，是爱森斯坦试图把其他艺术的原则和手法运用到电影中的一个非常突出的例子。在对影片各场戏的结构规律的探索中，爱森斯坦所依据的就是黄金分割的规律。

种东西。

在一切特征上都充滿激情的作品，在其結構中必須做到使動作有力地爆发并不断轉变为另一种質。

很显然，同样一个事实在艺术作品中可以处理成各种各样的：从冷漠的记录，一直到真正富于激情的贊歌。在这里使我們感到兴趣的，就正是使事件产生激情的那种手段的特点。

无疑，这首先取决于作者对內容的态度。但是象我們所理解的結構，同样也能表明作者对內容的态度，决定作品对观众的影响力量。

因此，在这篇文章里，我們不去研究某种現象“本身”的激情的“本質”問題，这永远是取决于社会条件的。我們也不想談到作者对某种現象的激情态度的本質問題，这也是由社会条件制約着的。我們感到兴趣的是一个狭小的問題，就是在激情式的处理下，作者对“現象本質”的“态度”，怎样通过結構手段而表現出来。

为了使观众的情緒达到最大限度的高漲，也就是达到“控制不住自己”的程度，我們就应当在作品中給观众提供一个相应的“榜样”，使他按照这个榜样达到我們所希望的状态。

这种供观众模仿的最基本的“榜样”，当然就是銀幕上的兴奋若狂的人，也就是充滿激情的人物，或者說，在某种意义上“控制不住自己”的人物。

如果富于激情的作品的基本条件——不断地轉变为加强动作的新的質，“越出”了一个人的“范围”，而同样应用于人物周围的人和环境，也就是說，如果周围环境本身也同样表現为諸如“气憤若狂”之类的状态；这样的情况就会更加复杂、更加动人了。这方面的經典性的例子就是莎士比亚的李尔王的“气憤若狂”，他的气憤若狂发展为大自然本身的“气憤若狂”，即暴风雨的发作。

現在我們來談談我們的例子——“敖德薩階梯”这场戏。

在这场戏里，事件是怎样組織起来并表現出来的呢？

我們且撇开人物和人群的兴奋若狂的状态不談，只就个别的特征——結構和构图方面的特征，就运动方面来研究一下激情的发展。

首先是混乱地奔跑着的人群（特写镜头）。后面是同样混乱地奔跑着的人群的全景。再后面是混乱的运动轉为士兵的整齐的、有节奏的步伐。

速度越来越快，节奏越来越强。

发展到顶点的时候，向下的运动突然轉变为相反的、向上的运动，也就是从人群令人头昏目眩的运动（向下）跳到一个抱着被打死的兒子的孤单的

母亲緩慢的庄重的运动（向上）。

人群。令人头昏目眩的巨浪般的运动。向下。突然跳到：

孤单的人。庄重的緩慢的运动。向上。但这只是一刹那。接着又是相反的，向下的运动。

节奏越来越强，速度越来越快。

突然，人群的奔跑转变为自己直往下滚的搖籃車。这不仅是速度上的不同阶段，而且还是表現方法上的一个跳跃，从人体的运动跳到机械的运动，于是就改变了动的概念。

这就是說，从特写镜头跳到全景。从混乱的运动（人群）跳到有节奏的运动（士兵）。从一种运动形式（奔跑着的、倒下来的，滚翻着的人们）跳到同一个主题的运动的下个阶段（迅速滚下的搖籃車）。从向下的运动跳到向上的运动，从許多枪的多次发射跳到战艦上一尊大炮的一次发射。

一步一步地，从一种相度跳到另一种相度，从一种質跳到另一种質，最后已經不是一场戏（搖籃車）起了巨大的变化，而是整个事件的表現方法都起了巨大的变化：敘事体的敘述，从獅子怒吼（跳起来）的时候起，一变而成为形象的結構了。

敖德薩阶梯的梯級（动作是沿着这个梯級迅速向下发展的），完全符合一級一級跳跃式地在强度和相度方面不断向上发展的从一种質到另一种質的轉換。

这样，通过枪杀事件而在阶梯上迅速展开的富于激情的主题，也就彻底貫穿在處理事件的造型和节奏的基本結構中。

从这方面看来，敖德薩阶梯这场戏是不是有机的呢？这场戏是否脱离了总的結構的型式？一点也不。在这场戏里，那些为富于激情的作品所特有的特征，只不过是特別被強調出来作为高潮罢了，因为这场戏本身对于整部影片來說也正是悲剧性的最高潮。

在这里有必要提一下我們上面所說的这个五幕剧中的每一幕按照黄金分割律分成两个部分的这种性質。我們一直都說，动作通过换气就必然“跳到”或“轉入”新的質，因为动作（每一部分）的前半部轉变到新的質的幅度，每一次都是达到可能达到的最大限度，也就是每一次都跳到相反的方面。

这样，在一切决定性的結構因素上，我們都可看出一个主要的表达激情的公式：动作“从本身”跳到新的質，而且最多的情况，这种变化总是跳到相反的方面。

在这里，跟上面按黄金分割律——对結構比例的处理的例子一样，有机

性的“秘密”表现在作品的展开中。从一种质到另一种质的跳跃式的过渡已经不单是成长的公式，而且也是发展的公式，这种发展不单表现为服从于自然进化规律的个别的“植物性的”单位，而且也表现为有意识地参加自然发展过程的集体的、社会性的单位，因为我们知道，这样的跳跃在社会生活中也是有的。这就是推动社会发展和前进的革命。

在这里可以说，我们第三次明确地看到了《波将金号》的有机性。每一环节的结构和整部影片的结构都具有的那种跳跃，正是主题的最主要的因素——革命的爆发——在作品结构方面的一种表现。而这种革命的爆发，是构成有意识的社会前进发展的不断链条的那许多跳跃之一。

对于这一多样化的作品的结构，以及任何富于激情的作品的结构，都可以给予这样的说明：富于激情的结构使我们可以明确地体验到有规律地发展的辩证过程的实现和形成的时刻①。

我们，在全地球上的生物当中，只有我们，有福在实际过程中去体验世界的社会性发展方面完成伟大成就的每一个具体时刻。不仅如此，我们还能够集体参加创造人类的新的历史。

体验历史的时刻，这就是感觉到与这种过程共命运、步调一致和集体参加斗争的一种最偉大的激情。

生活中的激情就是这样的。在富于激情的作品中对于激情的反映也是这样的。在这里，从主题的激情产生的结构，是符合于现实中的社会过程以及一切其他宇宙间过程所遵循的基本的和统一的规律的。遵循这种规律（我们的意识正是这种规律的反映），我们就会燃烧起最高度的情绪——激情。

剩下来还有一个问题，艺术家要怎样才能实际把握这些结构公式呢？

在每个完整的富于激情的作品中，都必然会有这些结构公式。但仅根据脱离具体材料的结构形式手法是达不到这点的。只知道这些公式、只善于掌握这些公式是不够的。

只有当作品的主题、内容、思想，跟作者的和全部生活发生有机的不可分割的联系的时候，作品才会有机的，才会是充满激情的。

也只有在那个时候，作品才有真正的有机性，这作品才能成为各种自然和社会现象中的一个平等而独立的现象。

（英译自苏联《爱森斯坦文集》）

① 这篇文章只谈到这些规律的一个方面，在我正在编纂的关于导演学的书中，对这个问题的所有方面也作了研究。——爱森斯坦注（C·爱森斯坦没有完成这本关于导演学的书。——原编者注）

一部影片的誕生

C·愛森斯坦

大家都知道影片《戰艦波將金号》是根据电影剧本《1905年》中的一小段情节拍成的，这部内容浩繁的电影剧本，是我和尼娜·費尔迪南多芙娜·阿卡羅諾娃在1925年夏一同創作的。

有时，你在“創作档案”庫中，便会遇到这位勤劳的巨人，它貪婪地把1905年所有的那一些大大小小的事件，无一遺漏地記載了下来。

真是无所不有——不管是順便提到的，还是一提而过的！

乍一看来，一定会使你感到惊奇：这两个人是怎么回事呢！他們都很聰明，而且都有一定的业务修养，怎么会痴想把所有这一切事件都拍摄下来呢？！更何况是在一部影片之中！

但是后来，又开始从另外的角度来看这一切。于是便会恍然大悟，原来“这”根本就不是什么电影剧本。这只不过是无所不包的工作筆記、細致精密地研究时代的大綱。这是在掌握时代的特点和精神方面所作的一些工作。这是在把握时代的变化万千的面貌、时代的节奏、各种不同的事件中的內在联系方面所作的一些嘗試。

总之，如果没有这一份无所不包的預备工作綱要，便不可能在《戰艦波將金号》这样一个片段的插曲中，使人感觉到整个1905年的时代精神。只是因为导演掌握了这一切，領悟了这一切，感觉到了这一切，他才能够把电影剧本中的象“未开一炮，战艦就从艦队中通过”，或“用帆布把他們盖起来”这样一些冷漠的話語，在拍摄时却变成了影片中使人无比感动的場面。这一点，曾使电影史学家們深为惊奇。

电影剧本中一行一行的描写，就这样变成了一个一個的場面，所以說电影剧本的草稿絕不能带来真正完美的情緒力量，而影片的各个場面之所以具有这样的情緒力量，則是由于导演事先深刻地感受到了他所要表現的所有那一切事件，以致只要他稍稍回忆一下这些事件，便会在他的心灵深处活生生地涌現出多种多样的情感。

我們能够在不失去真实感的情况下，根据自己的意图作出許多异想天开

的設計，把任何一種偶遇的現象、電影腳本中沒有的場面（敖德薩階梯）、任何人在事前均未預見到的細節（哀悼場面中的霧），吸收到這種意圖中來。

然而，阿卡羅諾娃為我做的事情比這一切還要多得多：她通過過去的革命歷史把我引到了革命的現在。

在1917年以後參加革命的知識分子，都必然要經過“我”和“他們”這樣一個階段，只有在這以後，他們才能接受蘇維埃革命的概念“我們”。

在這段過渡時期里，小個子、藍眼睛、腫脹、無比謙遜而可愛的奴婭·阿卡羅諾娃（奴婭是尼娜的阿爾明尼亞文的叫法）給了我許許多多的幫助。

為此，我向她致以最熱烈的謝意。

1

要拍攝一部有關裝甲艦的影片，就需要有一艘裝甲艦。

要再現1905年的裝甲艦的故事，就需要有一艘1905年存在過的那種類型的裝甲艦。

而在二十年後的今天，即在1925年夏，當我們拍攝影片的時候，軍艦的外貌已經根本改變了。無論是在芬蘭灣盧加灣港口——波羅的海艦隊里，還是在黑海艦隊里，都沒有那種老式的裝甲艦了。

在塞瓦斯托波爾港灣的水面上，有一艘巡洋艦泰然自若地漂浮着，但它根本不是我們所需要的那一種軍艦。它沒有那種獨特的寬闊的船身，也沒有后甲板，即是說沒有再現在船上那一場重要的戲的地盤。

好多年以前，“波將金號”就已經被拆毀了，根本沒有辦法追查出來，時間的秋風不知把復蓋在它那威武的兩舷上的厚鋼板刮到什麼地方去了。

但是“偵察員”報告說，雖然“波將金·塔夫里切斯基親王號”已經不存在了，可是它的老伙計和同級軍艦——威名遠揚的裝甲艦“十二聖徒號”却依然活着。

它那曾經顯赫一時的骨骸，佇立在最遠的一個海灣里，被長長的鎖鏈縛在嶙峋的山岩上，被沉重的鐵錨拖向多沙的海底。在這兒——從海灣一直延伸到山岩心臟的深邃的地窖里，貯藏着千百顆水雷。在地窖的入口處，“十二聖徒號”的鏽漬斑斑的灰色橢圓形船身，象一只警覺的地獄看門狗似的躺在那里。

但是，既看不見炮塔和船桅上的旗竿，也看不見這只沉睡着的鯨魚——守衛者背上的艦橋。

時間帶走了它們。

只是它那多層的鐵腹，有時還會發出小車子滾動的隆隆回響，在這些小車子上裝運着用金屬壳包著的沉重而致命的内容——水雷，水雷，水雷……

“十二聖徒號”的軀壳也是水雷倉庫，正是這樣它才被牢牢地捆縛和固定在這堅實的山岩旁，因為水雷是不喜歡撞擊，忌諱震撼，而需要平穩與安靜的。

看來，齊腰淹沒在塞瓦斯托波爾港靜靜的海水里的“十二聖徒號”，永遠也不會動彈了。

但是，命運卻注定這只鐵鯨要再一次醒來。

還要再一次轉動它的兩舷。

還要再一次把它那彷彿永世對着峭壁的船首調向開闊的海面。

裝甲艦停靠在嶙峋的岸旁，與海岸平行。

而“船上的戲劇”是在開闊的海面上展開的。但是不管從船舷或船首來拍攝，那黑黝黝的陡峭岩石都會闖入背景中來。

這時，在塞瓦斯托波爾港的小灣里發現了這只老古董的助理導演列什·克留科夫，又機靈地找到了克服當前困難的辦法。

只要把巨大的船身轉動90度，它就會和海岸成垂直線，這樣一來，從船首的正面來拍攝它便正好是對着四周全是山岩的隙縫，在兩邊船舷的背景上都是遼闊的天空。

所以，裝甲船也就彷彿是在寬闊的海面上。①

受驚吓的海鷗圍着裝甲艦飛翔，它們早已習慣于把它當成一個小山坡了。而海鷗的翱翔也就越發加強了這種幻覺。

鐵鯨在緊張的寂靜中調轉了過來。

黑海艦隊司令部的特別命令，使這個鐵巨人再次、也是最後一次面向大海。

一 並且它這次面向大海彷彿是在吸够了岸旁淤泥的“污濁氣息”之後，現

① 誠然，在影片里也有從側面拍攝的裝甲艦的身形……但這是在莫斯科薩索諾夫斯基浴場的摩爾式的木屋里拍攝的。裝甲艦的小模型的灰色身軀，在浴池里溫暖的水中漂蕩着。

在轉過來呼吸一下開闊海面的空氣。

當它那裝得滿滿的船身平穩地調頭的時候，在它的巨腹中沉睡的水雷大概還絲毫沒有覺察出什麼異樣來。

然而斧頭的敲击聲却不能不把它們從夢中驚醒：這是在真正的裝甲艦的甲板上來搭置三合板的裝甲艦的上層結構——我們根據保藏在海軍部大廈中的舊圖樣，用板條、木梁、三合板來恢復裝甲艦“波將金號”的準確外貌。

這幾乎成為這部影片的象徵：在真正歷史的基礎上用藝術手段再現過去……

但是既不能向右，也不能向左動一點。

也不能往旁邊歪一分。

否則開闊海面的幻覺就會被破壞了。

否則，灰色的岩石就會狡黠地鑽進鏡頭里來。

空間的遮眼套把我們限制得很緊。

而時間的遮眼套也同樣把我們限制得很緊：必須在革命紀念日的那一天交出影片的這一嚴格期限，使我們根本沒有辦法做更多的考慮。

鐵鏈和鐵錨縛住了裝甲艦舊的艦身，不讓它沖入大海的中心。

空間的枷鎖和時間的鐵錨，拮制住了我們貪婪的構思。

可能正是因為這個緣故，影片的筆調才會如此之嚴整。

水雷，水雷，水雷……

到處都可以遇到寫着水雷字樣的紙條，這並不是平白無故的，整個工作全部是在當心水雷的標記下進行的。

禁止吸煙。

不許跑。

如果沒有特殊的必要，就連呆在甲板上也被禁止。

比水雷更可怕的是特派到我們這裡來的水雷保護者格拉札斯契柯夫同志！

格拉札斯契柯夫①這幾個字可不是說着玩的。唉呀呀，老天爺——這幾個字完全地告訴了我們他簡直就是那位永不曇眼的百眼巨人。他保護着我們腳下的一層一層的水雷不致爆炸，不受震動。

要卸下這些水雷，需要好幾個月的时间，而我們離指定交出影片的時

① 格拉札斯契柯夫俄文有眼光銳利的意思。

間，却只有两个礼拜了。

试想一下在这样的条件下拍摄起义的那一場面！

但是，“一切障碍都难不倒俄罗斯人”：起义的那一場戏终于拍成了。

这些水雷在这艘装甲艦的巨腹里輾轉不安，并受到了在甲板上再現的历史事件的轟响的惊动，并不是徒然的。而在銀幕上的装甲艦，正是带着这些水雷的爆炸力，开始了它的航程。

这个老的起义者的銀幕形象，使得欧洲許許多多国家的检查官、警察和暗探感到惶恐不安。

而在电影美学方面，同样也引起了巨大的騷动。

2

有时，观众不仅仅对事件的参与者发生兴趣，并且也对影片的参与者发生了兴趣。现在就讓我來介紹一下参加拍摄影片的几个人。

在影片情节中有一个很重要的人物——軍医。为了找寻这个角色的扮演者，我們花了很多時間，但是毫无結果，最后只好讓某一位演員來做候选人。

我和摄制組，还有这位很不合适的候选人乘着小艇，向巡洋艦“共产国际号”駛去。我們將在那里拍摄“腐肉”一場戏。我远远避开“軍医”，坐在小船的另一端，一肚子的别扭，故意不往他那兒看。

塞瓦斯托波尔港口上的一切景物，我已經看膩了。

摄制組的人們的脸，我也看膩了。

我仔細地端詳着一个輔助工人——“拿鏡子的人”，即在拍摄时拿鏡子和反光板的那个人的外部特征。

在他們中間有一个瘦小、衰弱的人。他就是塞瓦斯托波尔的那个滿楼都是过堂风的、寒冷的旅館里的鍋爐工人。这个旅館是我們在閑暇时消磨時間的地方。

“打哪兒找来这么一个瘦家伙来干拿鏡子这样重的活，”我下意識地想着，“瞧吧，他准得把鏡子掉到海里。再不就更糟，非得把它砸碎不可。这是个恶兆头。”

这时候，我的思路轉了。我开始从另一个方面來估价这个瘦弱的鍋爐工人——不是从他能担負多重的体力劳动的角度，而是从他的外表：八字鬍、山羊鬍……狡黠的眼睛……我在想象中給这双眼睛带上了一付带鏈子的夾鼻眼鏡，把他那頂滿是油漬的鴨舌帽換上了一頂軍帽……

當我們走上甲板开始拍摄的时候，想象已成为现实，装甲艦波将金号的