



電影藝術叢書

蘇聯電影的道路與 莫斯科藝術劇院

阿列依尼柯夫著



藝術出版社

電影藝術叢書

中央電影局藝術委員會編

蘇聯電影的道路與莫斯科藝術劇院

M·阿列依尼柯夫著

立凡 保爾 慧生譯

藝術出版社

一九五四年·北京

書號：一〇

字數：一一六〇〇

蘇聯電影的道路與莫斯科藝術劇院

著者 M·阿列依尼柯夫

譯者 立凡保爾慧生

編輯者 中央電影局藝術委員會

出版者 藝術出版社
(北京東四順德胡同四號)

發行者 新華書店

一九五四年四月北京第一版
一九五四年四月北京第一次印刷

印數：一五〇〇〇
定價：五千七百元

序

B · 普多夫金

蘇聯電影的形成和發展時期，不僅標誌着這是一個頑強的工作和對各種新手法的大胆探索，而且也顯示出關於剛剛產生的電影藝術理論的各種問題有着激烈的爭辯和討論。其中以戲劇和電影的相互關係問題為中心，曾展開了特別激烈的爭論。

戲劇擁有幾百年來所創造的文化。戲劇的演員和導演都擁有歷代累積下來的經驗。是不是把電影攝影只看作一種能夠將舞台的表演一次拍攝下來而在千萬家電影院裏多次放映的一種技術性發明呢？或者並不是這樣，而必須認為電影是一種具有自己特殊的任務，並對演員、劇本和導演提出不同於戲劇的要求的獨立的新藝術呢？……

在最初期間，從事電影工作的青年一味抓住電影藝術的一些獨特發明（如特寫：能夠拍攝生動的自然景色；能夠飛速地把動作轉移到世界上任何地方），因而完全否定了電影和戲劇間的任何聯系。一切屬於戲劇的東西，從佈景和道具直到演員及其表現內心生活的舞台手法，都被宣佈為不必要的和必須消除的東西，而用電影所特有的一大堆手段、手法、材料和被稱為電影模特兒（藉以區別於舞台演員）的人去代替它們。

這些理論曾以一些獨特的「實驗」作為論據。我記起了其中的一個實驗。不知從哪一部影片中選出電影演員莫尤茹辛正在注視一件什麼東西的一個特寫鏡頭，至於他所

注視的東西在銀幕上却看不出來。這一鏡頭之所以被選上，也正因為演員的面都沒有什麼特別的表情；只是注視着而已。

然後開始進行獨特的蒙太奇的工作。這就是把各種不同的鏡頭接合成一整條膠片帶的工作。

起先出現了莫尤茹辛的面孔。接着馬上出現另一個鏡頭——只有湯的盤子。然後又是莫尤茹辛的面孔，這樣就表現出莫尤茹辛在注視着湯。

在以後一連串蒙太奇的組合中，同樣用這個演員的面孔分別地與一本打開着的書、與正在笑着的小孩，最後是與躺在棺材裏的屍體相連接起來。

做這個實驗的人深信，沒有受過訓練的觀眾們能在演員臉上看出這幾種情感的複雜而細緻的表現：深重的憂愁、親切的愉快和飢餓者貪婪的胃口。

實驗者想必以此來證實電影裏不需要「體驗的」（意指舞台的）演員，肯定影片中人物的外形動作才是最重要的。這就可以使得影片充滿了表面的動作變化；因而不僅要利用已經發現的外形表現手法，而且要創造出一些新的專講形式的表現手法。

演員對於內心生活的任何注意力的集中，都會被認為是影片情節緊張發展的一種多餘而討厭的阻礙。人的內心活動會被用「內心的動作」這個罵人的字眼來咒罵過。電影模特兒要善於非常敏捷地動作，並且藉助於面部表情的特徵來表現一些人類最一般的情感：恐懼——睜得很大的眼睛；憤怒——咬緊牙齒；熱情——張大的鼻孔與緊張的呼吸等等。所有這些現在看起來似乎都有些可笑，但是，如果認為過去歷史中這個時期的實踐只是一種有害的過錯，那就是很大的錯誤。完全否定一切劇場的東西，而熱中於外形動作的各種緊張的變化，這在當時具有重要而實際的意義。

當製造第一批飛機的時候，這些飛機的發明家們以無比的勇敢在比賽中競相創造記錄，爲了做出有時看來是毫無意義的花樣而不惜冒生命的危險。他們在人類歷史上第一次摹仿小鳥的飛翔。實際上正是根據他們複雜的經驗，才使得建立近代航空運輸和空軍的那些規律終於被確立起來。如果建議第一批飛行運動員去做安全的貨運和客運工作，他們也許會感到這是一種侮辱。

電影事業創始人的實驗與第一批空中運動員的這些勇敢的試驗有點相像。

青年導演在熱中於技術和形式的鑽研的同時，有了許多發明，這些發明十分有效地應用在以後的實際工作中，直到現在還有它的意義。錯誤的是他們這種理論性的結論：在論爭的熱潮中，他們把暫時性的、他們自己想出來的一些爲進行實驗所必需遵守的規則，看作是電影藝術牢不可破的普遍法則，甚至看作是一般藝術的法則。

當然，這些理論性的結論存在得並不久。追求形式的傾向，在完成它自己的歷史任務後，很快地把領導地位讓給另外一種傾向，那就是隨着社會主義國家的發展而產生的要求深刻思想內容的傾向。新的經驗在增加，在這種經驗的積累過程中，以前曾引起激烈爭論的一些問題，已日益明確起來。

人們已經清楚地看到，在高度的戲劇文化和剛剛誕生的電影文化之間，存在着必然而深刻的聯系和直接的繼承性。

● 當時這些青年革新者把電影看作一種特殊形式的繪畫，把電影演員比作繪畫中的「模特兒」。他們認爲：電影模特的任務應限於做一連串簡短的表演，即鏡頭中的一般化的表情和簡單動作，因此銀幕上的形象並非演員根據劇作家的材料創造出來的，而是導演通過蒙太奇手法創造出來的。——譯者

電影藝術已被確定爲完全獨立的一種藝術，但它的正確發展却不能脫離舞台藝術、文學、繪畫和音樂等文化的寶貴泉源。

電影並沒有完全否定戲劇和舞台演員，而只否定那些在戲劇本身中就被認爲是虛偽的和惡劣的刻板的東西。

電影也否定所有那些屬於舞台（但並不是泛指整個戲劇）特性範圍內的東西。由於廣大的觀衆席而不得不提高的響亮的嗓音、相當明顯的大動作、鮮明奪目的化粧、過於顯著的面部表情、總之，要否定所有那些爲了使觀衆席中遠離演員的觀衆能看得到聽得清而用特別明顯的形式所表現出來的，看起來是真實而誠摯的東西。

在不斷豐富經驗的過程中，正是這一點決定了電影文化的要求與舞台藝術的先進學派之間（我的意思是指莫斯科藝術劇院的現實主義學派，我們習慣於把這個學派和史坦尼斯拉夫斯基的名字聯在一起）的有機聯系。

我想說兩件實際上與電影史並無直接關係的事情，但我認爲這兩件事情能很好地說明上述的情況。

在革命前，偉大的歌唱家和偉大的演員夏里亞賓同意把他在舞台上創造的一個角色拍成電影，永留紀念。於是挑選了「北斯哥弗州的人」一劇中的伊凡雷帝這一形象。當時電影尙處於默片時期，因此問題只在於面部表情、姿勢和動作。不錯，夏里亞賓是有絕對而毋容爭辯的權利來建議把自己的表情這一藝術看作值得永留紀念的寶物而拍攝下來。我記得，當初次觀看「波里斯·戈都諾夫」一劇中的夏里亞賓時，我是多麼震驚於他的外形的力量和表現力。

在連續不斷的鐘聲中，舉行聖母昇天祭的大教堂的門打開了，一個穿着金黃色衣服、身材非常高大的人，莊重地低着頭，一隻手高高地放在胸前，從台階上慢慢地面向觀眾席走來。我爲一種類似恐怖的情感所壓倒，簡直發呆了；我感受到會體驗過極大恐怖的人們所說的那種戰慄，還未聽到歌聲，我就已經完全折服了。

夏里亞賓非常公正地認爲，「北斯哥弗州的人」一劇正是他在表情方面的許多成功作品之一。攝影工作是遵照這位偉大歌唱家的意旨進行的，而這位歌唱家力圖保有完全的自由去扮演這個熟習的、曾用過一番苦功而創造出來的角色。正像爲留聲機唱片灌音的情形一樣，攝影機一直在準確地拍下演員的表情。攝影機正做到了這點，但結果却完全出乎意外。

審查影片時在銀幕上出現的，不是夏里亞賓在舞台上所創造的雄偉有力的伊凡雷帝形象，而是一個用黑白顏色粗暴地塗污了面孔的人。表情好像是一連串很可怕的裝模作樣，姿勢好像是手脚的蠢動。這個深刻、聰明而有天才的演員的一切創造都好像是給凹凸鏡譏諷地歪曲了似的。

到底是怎麼一回事呢？當然，夏里亞賓是無可非議的，他始終是一個善於表情的天才演員。但是，由於把舞台演出拍成電影，在放映時觀眾已經緊緊地接近演員，而在這種情況下，他那適於歌劇院巨大觀眾席的表演却還是一成不變。假設夏里亞賓在一個小房間裏，用與舞台上相同的外形動作的強度和分寸去表演伊凡雷帝形象，而你却作爲一個觀眾站在距離他只有二公尺遠的地方在觀看，試想像一下這個形象會變成什麼樣子。審查影片「北斯哥弗州的人」時正發生了同樣的情形：你所看到的，不是從遠處看來是很調和的、鮮明而確切的化粧，而是一個塗污了的臉；姿勢和面部表情好像失去意義；一個人做着誇大的動作，大聲叫喊，和他談話的人却就站在旁邊，同時你也在

旁邊。爲了什麼和爲了誰在大聲叫喊呢？一切都完全失去意義，而變成虛假的了。

這個錯誤之所以發生，正是因爲不了解與舞台場面截然不同的電影場面的特殊條件。

現在舉另一個完全相反的例子。史坦尼斯拉夫斯基在「我的藝術生活」一書中談到他那教育演員的體系時，敘述了莫斯科藝術劇院第一研究所的產生和發展。

按照「體系」教育出來的一批青年，在一個他們佔用的、只有一個大房間那麼狹窄的地方，獨立準備和演出了一個戲。演出的效果（根據史坦尼斯拉夫斯基的話）是出乎意外地具有非凡的力量。史坦尼斯拉夫斯基說，這個戲本身「所要求的不是一般的演員表演，而是要有那種特殊的、親切的、直接感動觀衆心靈的東西」。這次演出的結果使人「在演員的表演中發現在情感的傳達上具有一種特別的、我們前所未見的質樸和深刻性」。

顯然，這個地方的狹小容量起了很大的作用，史坦尼斯拉夫斯基是這樣地確定這個作用，他說：「演員和觀衆的接近使他們打成一片，觀衆好像覺得自己就是處在劇中人物生活於其中的那個房間裏，並且是在劇中情節進行時偶然到場的那樣。」

這種演出的效果是這樣巨大而新奇，甚至許多人認爲整個戲劇發展已經走上一個獨特的更高階段，但結果却適得其反。

這次演出的親切語調的魅力與觀衆席的狹小容量，即與舞台上不常見的觀衆對演員的迫近，有密切關係。當他們試把同一齣戲毫無更動地搬到大型舞台上、在有寬廣觀衆席的通常條件下演出時，演員表演的細緻深刻的魅力就消失了。正如史坦尼斯拉夫斯基所說的：「這些細緻的地方已無形消失，不能傳達給這個寬廣戲院裏的嘈雜衆多的觀衆，在這種戲院裏，演員不得不提高嗓子，並

按照舞台成規誇大他的表演。」

我認爲，這兩件意外失敗的事情，很確切地一方面說明電影與戲劇對演員的表演所提出的要求有極大的區別，另一方面也說明了，電影演員的修養和在現實主義先進學派的優良傳統中培養出來的舞台演員的修養之間，有着深刻而自然的聯系。

電影總是在各種不同的程度上使觀衆接近所表現的動作和表演中的演員。任何像史坦尼斯拉夫斯基所說的「舞台條件對演技所要求的誇張」，對電影演員來說，不僅是不必要的，而且是有害的，因爲它產生虛假的效果，使人覺得是一種不愉快的「做作」。演員內心生活的真實表現得愈細緻、愈親切而含蓄，便愈能折服和吸引觀衆。

無怪乎人的眼睛（甚至能使人從中看出想隱瞞的東西）在電影演員的藝術中起着這麼巨大的作用！無怪乎直到現在，雖然銀幕上出現了對白，但是，每當演員默不作聲的時候，觀衆一注視他那特寫的面孔，便已經看出他內心滋長着的情感，已經期待着他的動作而毫不懷疑這些動作，像這樣的情境是最有力、最使人難忘的，而且我認爲是最足以表現電影藝術那種獨特的、有別於戲劇的感染力的地方。

在趣味和風格上都極不相同的導演們所拍的許多影片的攝製工作中，莫斯科藝術劇院的學派之所以起先被確定爲主導的，以後在基本原則方面仍然被確定爲主要的電影演員學派，這是很自然的。這個學派的演員認爲「舞台上的」表演力量、鮮明的色彩和表現力只是一種必要的上層建築，是「體驗」角色的真實之後，對於這種體驗的外形加工的結果；所以，即令在某種程度上除去這種外形的加工，既經發現的內心生活的真實仍然會被保留下來。

現在我要從我的實際工作中舉出一個足以說明上述情況的例子。在我攝製影片「母親」（根據高爾基原著）時，我和M·多列爾一起選擇了莫斯科藝術劇院的女演員巴拉諾夫斯卡婭演主角，我們兩人都還十分年輕，也還沒有建立任何導演上的威信，雖然這樣，對電影事業的無限忠誠和對電影前途的信心却給予了我們力量，使我們有勇氣向這位已經不算年輕而且很有經驗的女演員提出那些嚴格的要求。

我記得拍攝一場對於我們是特別重要的戲時的情形。這個備受壓迫的怯懦的母親，由於一個突然的可怕的發現而震驚起來：她發現了她的兒子隱藏在地板下的一包東西，裏面有手槍和子彈，這也就意味着給兒子帶來了刑罰、苦役和死亡的威脅。緊接着這一震驚，立刻又來了另一個震驚：有人在敲門，是陌生人的口音。她把這包可怕的東西照舊藏在地板底下。母親站起身來，看見人們從推開的門中抬進一個雙腳朝前的人，這是她的被流彈打死的丈夫。雖然她一下子認不出他，但是，軟綿綿地躺在陌生人手裏的這個軀體的某種極其熟悉的東西，使她預感到迫近的新災難。

母親在驚愕不定，還不了解所發生的事情，却已經陷入極大的痛苦。我們所要拍攝的，正是母親這一段的表演。但在演員的表演中，怎樣把非常強烈的情感與那種我深信是電影所要求的極其簡鍊的外形表現結合起來呢？

我們以青年人所具有的勇往直前的精神着手工作。首先我們向女演員建議，要她隨自己的意思，像她在舞台上慣常所做的那樣去自由表演這個單位。我認為，爲了在自己身上找尋、檢驗和鞏固真實的內心狀態，完全的自由對她來說應該是必要的。

正如我所預料，雖然內心激動是極真實的，但其外形表現的形式却是我們所不能接受的。這位

女演員向後退，又走近來，用雙手蒙着臉，又縮回她的雙手，同時張開了她那因恐怖而睜大的眼睛；然而我不能拍攝任何一個這樣的動作。所有這些手勢和舉動僅僅是幫助了女演員更深刻更充分地感受強烈的情感而已。

在所有各種不同的動作設計的排演過程中，我給自己僅僅發現了一個重要的特徵：這個女演員好像不想相信她所看見的東西；她像小孩般天真地否認已經發生的事情；她搖着頭，閉着眼睛，無力地在抗拒着這個不可避免的即將臨頭的不幸。我了解這才是實在的感情，一個懦弱的婦女在面臨萬分危險的時候原該是這樣自處的，她像小孩那樣不相信危險會發生，否認它，說：「我不要……我不要……」工作的第一階段至此結束。

第二階段的工作要求導演提出自己的意見，我提出絕對服從我的指示爲先決條件；這位女演員也同意了這一點。我禁止她做任何外形動作：情感要一樣的強烈，但不能做任何姿勢，即使是最不顯著的姿勢；面孔和身體不許有一點動作。這是一個稀奇的實驗，它與其說是創作上的探索，還不如說是一種刑罰。女演員在壓制想做動作的要求時，簡直是在受罪。但我自己却由此得出一個極有意義的結論：雖然全身不動，但女演員的內心生活却没有被破壞。這時就進入第三階段。

我「允許」女演員只做一個很簡單的，但我當時却相信能完全表現她那複雜的內心狀態的姿勢。我向她建議輕輕地、幾乎不易覺察地揮手拒絕她所看到的但又不能接收的東西。我所夢想的奇蹟發生了：所體驗到的情感的一切力量都從這個一籌莫展的、像小孩般表示拒絕的手勢中完全流露出來了。

我們把這個鏡頭拍攝下來，大家都很满意，據我看來，這位女演員也有這種成功的感覺。

當然，上述的情況不能作為處理演員的工作方法的範例。我當時所用的手法是粗糙簡陋的；但是，這種情況却證明着電影所迫切需要的正是莫斯科藝術劇院的學派——這個學派在演員身上培養出從內心真實引向它的外形表現，而不是從外形表現引向內心真實的一種內心生活的真實感。正是這個學派才能拋棄一切只適用於舞台條件的演技的表現手法，而保存和發展了現實主義地體驗角色的戲劇文化。

本書論述了莫斯科藝術劇院的大師們對蘇聯電影藝術發展的影響。

本書的材料只限於無聲電影時期，但這絲毫沒有減低本書的意義。正是在蘇聯電影藝術形成的這個最初期間，以本書作者為首的一批電影工作者力圖建立莫斯科藝術劇院與電影製片廠之間的關係，這種努力是具有特別重大意義的。

M·阿列依尼柯夫的這本書用豐富的事實及其相互的聯系來啓導讀者。作者從沒有用強制的方

式使別人接受他的主要思想，而只是從某一方面提出對各種事實的評價而已。這些事實相互聯系的內部規律終於使得讀者從這些來自實踐中的豐富材料裏自然得出自己的明確結論。這就是本書的優點。

作者的話

到目前爲止，在我們的電影生產的實踐中，編劇、導演和演員在創作上的相互關係還建立得不够正確。在攝製影片的工作中，劇本和演員技巧的作用仍被過低地估計。實際上，導演是無法担負起蘇聯電影製片廠指定給他的一切職責的。

正因爲這樣，研究莫斯科藝術劇院大師在電影方面的工作經驗，可以使我們正確地確定影片攝製組內部的創作上的相互關係。

早在偉大十月社會主義革命以前，莫斯科藝術劇院就對俄羅斯電影的發展起了很大的影響。

俄羅斯戲劇在它整個歷史的各個階段中，一直以追求思想性而著稱。偉大的俄羅斯作家指出了戲劇的現實主義的道路，而偉大的俄羅斯演員則在舞台藝術上確立了祖國文學這個崇高的傳統。

俄羅斯電影並沒有受到戲劇方面不良的影響（西歐各國的電影就受到戲劇的不良影響），而戲劇也不把俄羅斯電影看作敵對的力量。

俄羅斯電影的誕生正是在戲劇面臨危機的時候。

在這個時候，史遷普金領導的劇院——小劇院——已經有八十年歷史了，而莫斯科藝術劇院——契訶夫劇院——才開始它的創作活動。

自然，同年紀的人更喜歡接近一些；但這並不意味着藝術劇院的演員就更早地或更經常地參加

拍攝影片的工作。

小劇院和亞歷山大劇院的演員反而更熱烈和更勇敢地響應了電影企業家的建議，並首先肯定這種新藝術的前途。B·巴盛娜姬早在一九一二年便號召從事舞台工作的同事嚴肅認真地參加電影工作。自從在電影中飾演了卡傑琳娜（「大雷雨」）和拉利莎（「沒有陪嫁的女人」）這兩個角色後，她宣稱：「我深信，電影是未來的戲劇；現在，電影事業已經要求演員以嚴肅的態度對待電影並為電影做巨大的工作。」●

但問題還不在於個別演員的言論；使我們感到興趣的，是整個戲劇界傾向於電影的趨勢。我們在藝術劇院的領導者那裏看到這種趨勢，他們預見到有可能藉助於電影技術而創造出新的表現手法。

莫斯科藝術劇院導演B·蘇斯凱維亦在俄羅斯電影事業的早期就響應了電影企業家的建議，用藝術劇院研究所的創作組的力量攝製了四部影片，並且獲得很良好的結果。●

史坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇——丹欽柯不止一次地製訂了藝術劇院演員有組織地參加電影工作的計劃，但是，為了做到這一點，必須設立一個電影製片廠，而這個製片廠的生產計劃，不僅要根據經濟的原則，而且要根據思想、藝術的原則來製定。

因此，在藝術劇院及其有關的文學界的工作者之中，便產生了創辦「藝術電影公司」（包括電影院和影片生產機構）的想法，攝製影片的創作工作主要地將依靠藝術劇院的演員和導演裏面的積極分子。當時許多客觀的情況阻礙了這個美好想法的實現。只有社會主義革命才給舞台藝術家開闢了一條走向電影藝術的康莊大道。

那些曾經為俄羅斯電影的命運煞費心機、並考慮到電影是不是藝術這一問題的人們，首先想到

要探索一條能引導電影事業脫離自然主義、走向現實主義地表現周圍現實的本質的道路。

大家都知道，在電影裏面，內外景拍攝的場面是彼此交錯在一起的。這種情況要求一切佈景的搭製和佈置都必須與自然環境毫無差別。導演在早期電影中，曾努力使演員在攝影機前的行為盡量和現實生活中人的行為相似。

早期電影向藝術劇院摹仿的結果，認為自然主義好像是對的。^②只有在後來，在電影工作者中間才提出了要更深刻地研究莫斯科藝術劇院的經驗，要把史坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇——丹欽柯的方法應用到電影中來，以便使電影擺脫自然主義的束縛。

早在三十多年以前，藝術劇院就開始對俄羅斯電影發生影響（蘇斯凱維亦在一九一四年就攝製了他第一部有莫斯科藝術劇院演員參加的影片「當心弦響亮的時候」）。

藝術劇院的大師之所以進入蘇聯電影界，並不是爲了「拍戲」和看看其結果如何。從他們的觀點看來，電影是既和舞台藝術有着血緣關係，又具有自己的特殊的創作法則的一種新興的藝術。而史坦尼斯拉夫斯基體系也成爲掌握這些未被了解的法則的鑰匙之一。甚至不久還明白了，這把鑰匙

● 一九一二年「影聲」(Звук-Фон)雜誌第二十期，第十九頁。——原註

● Б. 蘇斯凱維亦在一九一四——一九一六年間拍攝了四部影片：「週開的花朵」（根據契訶夫的短篇小說「相見恨晚」改編），「當心弦響亮的時候」，「爐上的蟋蟀」（由狄更斯同名的一個喜劇改編）和「暴風雪」。參加拍攝這些影片的莫斯科藝術劇院演員有瓦赫坦戈夫、傑依孔、蓋依羅脫、伯羅姆列依、加依達羅夫、葛佐夫斯卡婭、杜拉索娃、捷爾德、波波夫、蘇斯凱維亦、烏斯賓斯卡婭、霍赫洛夫等人。——原註

● 參閱一九〇七年第三期和一九〇九年第四期的「影聲」雜誌。——原註

在電影藝術中還不僅僅打開了演員創造的道路（多數蘇聯電影工作者已承認這點）。電影工作者，除了少數的例外，都忽視了藝術劇院的體系的另外一個方面——組織方面。

史坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇——丹欽柯在「斯拉夫商場飯店」關於這個未來的劇院的長達十八小時的談話中，對組織問題的重視並不亞於對未來劇院的美學問題的重視。這兩位從事戲劇革新的導演，都認為自己努力的目標不僅在於建立創作的方法，而且還要從組織方面去鞏固它，把它貫徹到劇院每一個有機部分的實際活動中去。

一個決定這一創作團體的藝術面貌的學派就這樣產生了。聶米洛維奇——丹欽柯在回想這次談話時曾寫道：「在對藝術劇院的評價中，它的組織制度幾乎與它的藝術齊名，也同樣地著稱於世……。」雖然我們的組織制度向其他的劇院，特別是向各地方劇院的推廣，將非常遲緩。但是，在革命後的最初期間，當戲劇事業將成為重大的國家事業，當戲劇將被賦予在人類歷史及其精神文化史中空前未有的意義時，所有的劇院，甚至全國最偏僻的任何一個角落的劇院都將極自然地、毫無爭論地採用藝術劇院的組織制度。」●

我們曾試圖邀請莫斯科藝術劇院的大師經常而有組織地參加電影製片廠的創作生活（這個工作組織得很不好，也沒有放手去做）。

這種嘗試只有在個別部分獲得成就，但即使這些個別部分的經驗，也已經提供了一些具體的材料，使我們能作出有助於解決蘇聯電影事業當前重要問題的各種方法上和組織機構方面的結論。

一九四六年五月