

電影藝術

資料叢刊

5

1952

中央電影局藝術委員會編

目次

提高電影劇本的思想藝術水平	H · 謝緬諾夫 (一)
論電影劇作的幾個問題	Г · 亞力山大洛夫 (九)
論科學普及片劇作的幾個問題	B · 日丹 (元)
銀幕上的科學	M · 吉霍諾夫 (兇)
農業宣傳的經驗	A · 庫茲涅措夫 (三)
農業技術影片的攝製經驗	П · 特維爾多赫列波娃 (七)
教學片應該是怎樣的	M · 阿爾拉左羅夫 (八)
論再體現	K · 阿達雪夫斯基 (五)
演員與形象	B · 柯羅嘉日納雅 (四)

提高電影劇本的思想藝術水平

H·謝爾諾夫

我們的布爾什維克黨和蘇維埃政府經常不斷地關懷着無限豐富的精神文化的創造，並認為這是在我國勝利地建設共產主義社會的主要任務與必需條件之一。

聯共（布）中央關於思想問題的各項具有歷史意義的決議和斯大林同志的天才著作「馬克思主義與語言學問題」，為我國的科學、文化與藝術開闢了新的、光輝的發展前途。

蘇聯的電影藝術這種最重要和最大眾化的藝術，執行着聯共（布）中央關於思想問題的各項決議，首先是關於影片「偉大的生活」（下集）的決議，因而獲得了重大的創作上的成績，製出了很多不同樣式與題材的影片，這些影片受到我國人民的熱烈歡迎。

一九五一年製出了許多光輝地表現着我們現今時代與正在建設共產主義社會的英勇的蘇聯人民的、具有高度藝術價值的新片——「金星英雄」、「頓巴斯礦工」、「光明照耀到克奧爾地村」、「在和平的日子裏」等等，還有優秀的歷史傳記片「舍甫琴珂」，這些影片都獲得了這一年度的斯大林獎金。「金星英雄」、「頓巴斯礦工」、「在和平的日子裏」這幾部影片在捷克斯洛伐克和印度的國際電影節上映出獲得極大成功，再一次地表明了蘇聯電影藝術超越資產階級國家電影藝術的思想、藝術方面的優

越性。

然而，我們所獲得的成績絲毫也不能使我們自滿自足。我們還大大不能使我國人民異常增長起來了的精神需要得到滿足。與製出具有高度思想性的優秀影片的同時，一九五一年也製出了拙劣的影片「體育之光」和偽科學片「追隨獸跡的人」。甚至在去年製出的優秀的影片中也有着由於文學劇本較差和缺乏充分藝術價值而產生的嚴重缺點。

優秀的文學劇本是能够製作出好的影片的決定性的前提。我們如果不解決劇本問題，不克服電影製作方面的嚴重落後現象，我們就不能順利地向前發展我們的電影藝術。因此，消除電影劇作上的落後現象，創作足夠數量的、各種樣式的、具有高度思想性與藝術性的、表現蘇聯人民燦爛而富裕的生活的劇本，是我們主要的和決定性的任務。

一九五一年九月四日「真理」報社論「提高蘇聯電影藝術的水平」中寫道：「如果我們今天的現實能够在蘇聯電影藝術作品中得到更充分、更深刻的反映，那末，蘇聯電影藝術的成就是能够更大的。我們的電影仍然有負於觀眾。實際生活的許多方面在電影藝術中沒有得到闡明或者是被表現得十分公式化而且貧乏無味。」

「真理」報對電影工作者的這一完全正確的批評，首先是向我們指出了電影劇作方面的落後現象。一九五二年四月七日「真理」報編輯部論文「克服戲劇創作的落後現象」，非常深刻而明晰地揭露了舞台劇作方面落後的原因。

正像在舞台劇作中的情況一樣，某些電影編劇和電影批評家對作為戲劇作品之基礎的衝突這個問

題，也有着不正確的理解。

在電影方面也有「無衝突論」的擁護者。這一點在編劇與導演的創作中，在個別理論性的言論中都可以看得出來。例如，H·葉列敏在其關於喜劇的一篇文章（一九四八年第五期「電影藝術」雜誌）中斷言，喜劇衝突的基礎在於「好的與更好的」之間的鬥爭。H·瓦依斯菲爾德在「電影中的敘事體裁」一書中錯誤地解釋了樣式的相互滲透的問題，認為採取敘事的、描述的體裁，採取電影小說的形式，對電影劇作說來是完全合乎規律的，然而在實質上，這就是為鬆懈無力的、無衝突的作品的出現建立了基地。

我們在許多極重要的電影藝術理論問題上還有很多弄不清楚的地方。

我們在一定程度上是開始失掉了電影是簡潔的、容量非常大的綜合性藝術這種概念。由於熱衷於數集連續的影片，我們常常捨棄了深刻的戲劇衝突，而攝製插圖式的作品。寫兩、三集的劇本較之思考和尋找生活中的真實衝突並根據這些衝突來寫作品要容易得多，而根據生活中的真實衝突所寫的作品，按其思想藝術的容量來講，則比拉成好幾集長的作品要優秀得多。

「山峯的征服者」（導演郎代里，梯比里斯電影製片廠出品）這部影片，就可以說是劇本和影片中的戲劇衝突薄弱無力的一個例子。在這部作品中表現了被緩和了的、失去了實際的尖銳性的戲劇衝突，而片中人物則是表現力薄弱的和精神上被表現得貧乏的。可是，影片所根據的生活素材是給藝術家提供了很大的可能的，根據這一素材滿可以創作一部充滿深刻衝突的、具有變化多端的劇情發展和鮮明的性格的、能表現出蘇聯登山運動員的豐富的精神世界的作品。

A·雷巴科夫根據自己的小說「汽車司機」的主題寫成的電影劇本「在新的公路幹線上」，同樣也有戲劇衝突被削弱的弊病。劇中人物捷民、馬克西莫夫、卡農尼可夫等都變得比原著中貧乏而且枯燥無味。作者擴展了這部中篇小說的範圍，這是正確的，然而他卻沒有找到真正的、深刻的戲劇衝突，以便創造出光輝的、真實的形象。

在M·布爾申錯夫所寫的「德涅泊爾河上的光芒」劇本中也沒有深刻的生活衝突。作者力求表現出實現列寧的俄國電氣化計劃的主人公三十年中的故事，但他未能探索得有趣的戲劇處理，因此，劇本就成了敘述式的、枯燥無味的。

不正確地理解戲劇衝突在劇本中的作用、緩和各種矛盾、力求表現平安無事的人物，這些都是由於不瞭解我們的現實的發展規律而產生的。

「真理」報論文中寫道：「新與舊的鬥爭引起最多種多樣的生活衝突，沒有這些衝突就沒有生活，因而也就沒有藝術。」由於不瞭解這種規律也就產生了人工的、無生氣的公式和臆造的蘇維埃人形象。甚至在去年的優秀影片中還存在有嚴重的缺點，「金星英雄」一片中的區委書記康特拉基耶夫這個形象就可以作為一個例子，雖然齊爾科夫以高度的表演技巧扮演了這一形象，但是它還是比同作品的其他人物要顯得蒼白無力得多，因為這個角色在劇本中就刻劃得不好。

「頓巴斯礦工」一片中的設計師特洛菲莫夫也比片中其他突出的鮮明的形象表現得不好。聯合採煤機的命運遮蔽了設計師的命運和精神生活。

在「舍甫琴珂」這一優秀影片中，車爾內舍夫斯基與杜布洛留波夫也被表現得膚淺而公式化。

在格拉西莫夫的「鄉村醫生」這部影片中，蘇聯人民的精神生活被表現得極其貧乏。

劇本的戲劇衝突和人物的性格只有在克服生活的矛盾的過程中才能有趣地展開。像「攻克柏林」、「金星英雄」、「收穫」等優秀的劇本就證實着這一點。

「真理」報「克服戲劇創作的落後現象」一文用很多戲劇作品為例再一次地向作家們提醒深刻熟悉生活的必要性。只有深刻地熟悉生活，藝術家才有可能選擇具有生活真實性的衝突和找到對這些衝突的真實藝術處理。

「真理」報論文中提到了「大學生」劇本的作者B·李甫希茨，他在為劇院寫作這個劇本之前，他曾為列寧格勒電影製片廠寫作同一主題的電影劇本。他所交出的文學劇本，說明作者對現今大學生的生活知識知道得很少，因而他不能找到表現這種生活所需要的具有生活真實性的衝突。電影製片廠沒有採用這個作者的電影劇本，於是他就把這個不好的電影劇本改編成一個不好的舞台劇本……

我們應當更加提高對電影劇作的要求。文學劇本應當是一部供攝製影片用的完整的藝術作品。必須停止接受鬆懈散亂的、拉成一部半長的電影劇本。照例，這些電影劇本之所以拉得很長，都是因為在情節方面結構得不好的緣故。因此它們也就必然是枯燥無味的作品。

「無衝突論」使我們把我們的生活描寫成世外桃源。影片「豐盛的夏天」在這方面就是一個例子。這類電影劇本的作者，忘記了要對生活在其革命的發展中真實地來加以反映的這一社會主義現實主義藝術的首要原則。「真理」報社論寫道：「描寫真實，就是說看見並忠實地反映現實的發展、它的各種矛盾、新與舊的鬥爭。蘇維埃藝術家要站在先進的思想立場上來闡明所有這些過程。他應當揭示新事物的

百戰百勝的力量，衛護新的事物，堅持並支持先進事物，使它成爲千百萬人的範例，積極地幫助人們培養自己的共產主義建設者的優秀品質。」

電影編劇除在自己的作品中衛護一切新事物之外，同時還應當「揭露並無情地鞭撻資本主義的殘餘、不關心政治、官僚主義、因循守舊、阿諛逢迎、自高自大、驕傲自滿、自私自利、對所承擔的工作不認真、對社會主義財產不愛護等等的表現，揭露一切庸俗的、落後的、妨礙蘇維埃社會前進的東西」。

然而，藝術家不應當迷戀於僅只片面地表現生活；必須通曉生活發展的規律而來全面地反映生活。不能讓作品中的反面人物壓倒正面的生活現象和正面的人物。這一點在寫作喜劇片劇本時更應當牢牢记住。

寫作喜劇劇本的作者常常說，他們找不到創造有趣的和有高度思想性的作品所需的生活素材。

「真理」報編輯部論文對這類的作家給予了公正的批評，並具體地舉出了我們生活中許多應當予以批評與無情揭露的惡劣現象。喜劇作者的任務首先在於，不要以空洞無味的和無甚意義的奇談逸事作爲喜劇的基礎，而應當以具有生活真實性的和深刻的材料作爲喜劇的基礎，表現鮮明的正面的和反面的人物。

我們握有我國優秀大師創作的傑出喜劇片——「富裕的未婚妻」（翻譯片譯名「未婚妻」）、「拖拉機手」、「伏爾加——伏爾加」等——的極好的工作經驗。這些影片中的很多人物已是使蘇聯觀眾永記不忘了。例如，官僚主義者貝瓦洛夫的名字已經成爲通用的名詞了。

用現實主義方法真實地、全面地、深刻地表現生活，這就要求善於在尖銳發展的衝突的基礎上達到有機的、藝術的、人物性格的完整性。只有再現出蘇維埃人的豐富的精神世界、不把他的社會生產活動與他的私人生活分離開來、表現出人的性格上的好的一面與壞的一面，作者才能創造出真實的、令人信服的、藝術上鮮明的電影藝術作品。

大家都知道，電影事業部和蘇聯作家協會製定了一個主題計劃，規定在一九五二和一九五三年中創作一百二十七部劇本。這個計劃主要地是注重於現代的主題，即關於偉大的共產主義建設工程中的人們、關於工人階級、關於集體農莊勞動者、關於蘇維埃知識份子，關於爭取和平的鬥爭和揭露帝國主義陣營這方面的作品。

主題計劃還規定創作二十四部喜劇片、驚險片、體育片和兒童片的劇本。

對於黨的和歷史的、歷史傳記的主題也給予了極大的注意。計劃中還規定將果戈里、屠格涅夫、A·奧斯特洛夫斯基、契訶夫、高爾基這些俄國古典文學家的若干作品改編成電影。

為了寫作新的劇本，聘請了莫斯科、列寧格勒和各加盟共和國很多老練的作家。與有經驗的作家和職業性的電影編劇一起，還有很多青年作家，主要是蘇聯電影大學編劇系畢業的青年作者參加寫作包括在主題計劃中的劇本。

最近，我們已經收到了幾個好的、有充分價值的、主題計劃中所擬定了的劇本：奇爾斯科夫的「勝利者」、西蒙諾夫和З·阿格拉年科的「安德烈·史維錯夫的一生」、Г·尼古拉耶娃的「收穫」、Ю·巴爾圖希斯和Е·格布里羅維奇的「尼門河上的早晨」、М·巴巴瓦的「蓋奧爾基·斯塔德爾貝克」、

畢爾文采夫的「石布卡的英雄們」、伏爾賓和艾爾德曼的「在遙遠的邊防上」等等。

然而，檢查執行主題計劃的工作情況和各電影製片廠編劇處與作家們的創作工作情況的結果說明，我們還沒有很好地、很努力地爭取提高劇本的思想藝術水平、爭取改進作者的業務技巧，我們對作家的創作工作還沒有給予很好的幫助。因此常常產生尚欠細緻琢磨的、粗糙的劇本。在這方面梯比里斯電影製片廠、塔什干電影製片廠、明斯克電影製片廠和高爾基電影製片廠的情況特別不好。

「真理」報的論文向劇本作者和全體蘇聯電影創作工作者提出了提高電影劇本的思想藝術水平和電影編劇的技巧的重大任務。

因此，蘇聯電影事業部委員會在其一九五二年四月的會議上特別注意了電影劇本的思想藝術質量和電影劇本的創作的問題，並擬定了改善蘇聯所有電影製片廠創作新的和具有高度質量的電影劇本的工作的多項具體措施。

蘇聯作家協會為討論劇作問題召開的全體大會定將在大大提高蘇聯作家創作電影劇本的工作的思想藝術水平方面發生巨大的作用。

蘇聯人民要求我們創作出新的、具有高度藝術性的電影藝術作品，因此蘇聯電影創作工作者就必須在最短時期內實現這一要求，創作出歌頌我們偉大時代的新影片。

（楊秀實譯自一九五二年第六期蘇聯「電影藝術」雜誌）

論電影劇作的幾個問題

蘇聯人民藝術家Г·亞力山大洛夫

電影劇本是影片的基礎。影片是從劇作開始的。我想把這個確定不移的真理和一些簡單的事實對照一下，這些事實就是：我們的電影藝術，正痛感到好劇本的缺乏。正由於劇本的不完善才造成一些思想上和藝術上的嚴重失敗。

聯共（布）中央在關於影片「偉大的生活」的決議中曾經指出：「頓巴斯的恢復工作在影片中佔着不重要的地位，而主要注意力卻用去極拙劣地描寫種種個人遭遇和日常生活情景。」

這種由於對生活一無所知、對生活的新的特點漠不關心而產生的拙劣的描寫、不去深刻體會我們生活的精神實質而自行杜撰臆造，也正是許多電影劇本的主要缺點。

黨的這個著名的文件對電影工作者提出了嚴厲而公正的批評：「這部影片證明了，某些藝術工作者雖然生活在蘇維埃人們中間，卻覺察不出他們的崇高的思想品質和道德品質，不善於把這種品質真正反映到藝術作品中來。」

而生活，我們的蘇維埃生活，卻向藝術家們提供出許多重大而極有意義的現象和事件。蘇聯人民以偉大的毅力從廢墟中重建城市，把荒漠變成花園，修建着巨大的水利工程。我們正在建設一個世界上前

所未見的社會。在我們這裏，新的人——改造生活的偉大創造力量的源泉、新倫理與新道德的代表者——正在誕生。

電影藝術具備着強有力的手段。它能够表現出宇宙的全部空間、自然界的所有現象和技術的一切奇蹟。但我們不應該忘記：劇本的基礎是劇情，而劇情的基礎是人。爲了反映我們生活中的新的現象，我們應該不是記流水賬似地來思維，而要形象地來思維。劇作——這並不是去列舉一些引證、一些枯燥的事實和囉嗦的格言，而是要表明：形成中的人的性格、人的氣質怎樣在各種行爲和情感中，在生動可見的情節發展中表現出來。

情節是每一部戲劇作品的根本基礎。它總是有助於在各種事件（縱然這些事件是罕見而獨特的）中表現出主人公的典型特徵的一種巧妙發現與發明。我們常常忘掉高爾基的這種天才見解：情節即性格的歷史。實際上，情節不單單是一連串的事件和變故，而是人與人之間的關係的歷史，是順序嚴整的一系列事件，在這些事件中，各種性格發生衝突而極其鮮明地展露出來。電影劇本中的一切都應該服從於性格的歷史的闡明。

可以回想一下蘇聯電影藝術的一部經典作品——影片「夏伯陽」。這部影片實際上就是描述政委富爾曼諾夫怎樣培養了人民英雄和傑出將領夏伯陽的性格。也可以回想一下馬克西姆三部曲。這三部影片也就是講述一個後來變成了政治家的普通人的性格是怎樣成長和形成起來的。

任何一部出色的蘇聯傳記片——「巴甫洛夫」、「音樂家摩索爾格斯基」等等，實際上都是敘述一個平凡的人怎樣克服障礙、爲鼓舞了他的那種理想進行鬥爭而終於成爲天才的故事。資產階級的影片在

表現偉大人物的生活時總是強調他的弱點，侮辱這位天才，把他貶低到庸人的水平，並以此來替各種罪過和惡習作辯護。我們的傳記片則是把偉大的創造道路及其性格和行為的歷史作為一個榜樣表現出來，號召每一個觀眾都去創立勞動功勳、投身鬥爭並養成堅忍不拔精神。

人性——就是人物的本性，電影劇作家應該永遠牢記這一點。即使把一個絕無僅有的人來作為主人公，也不能一下子把他抬高起來，一開頭就宣佈他是不可企及的天才。要知道契卡洛夫——這一點在影片中也有所描述——也是以破壞紀律、以微不足取的愚勇開始他的飛行生活的：他駕着飛機從橋洞下飛過。夏伯陽在影片的開頭部份也並不是就有很高政治修養的：他不知道列寧在第幾國際；他又喜歡吹噓：他對別其卡說過，要是他懂得外國話，他就能指揮「全世界」的軍隊；他服裝不整而且不怎麼守紀律。但這絲毫也不貶低他的形象，反而使這形象變得鮮明而多面，這正是因為夏伯陽的性格是在發展中表現出來的。它在我們眼前生長、成熟、並取得新的面貌。

我們有理由來說「夏伯陽」是一部傑出的社會主義現實主義的作品，要知道，蘇聯藝術的這一方法要求藝術家把現實按它在革命發展當中的情形真實地、歷史地具體地反映出來。「並且，」正如日丹諾夫在第一次蘇聯作家代表大會上的演說中所規定的那樣，「藝術描寫的真實性和歷史具體性，必須和以社會主義的精神在思想上改造及教育勞動人民的任務結合起來。」

斯大林同志在與導演杜甫仁科談話時曾建議他在描寫蕭爾斯的影片中廣泛表現烏克蘭的人民、他們的民族性格的特點、他們的幽默、他們的優美的歌曲和舞蹈。這個英明的指示提醒我們：情節，就是說，應當成為每一電影劇本的內容的那一段性格的歷史，是不能脫離開對人物性格發展有很大影響的週

環境去創作的。

爲了要歷史地具體地反映現實，藝術家就必須很好地知道、看到並瞭解到現實的一切方面。豐滿的生活、豐富的生活現象必須有助於使劇本中出現生動而充滿血肉的人物——生活的真實反映和崇高先進思想的體現。

*

*

*

我們許多（甚至是所有）電影劇本的失敗都是由於對生活的無知。我們的劇本，甚至那些已經採用、已經批准、已經開始攝製的劇本，也常常要修改不知多少次。這種情形之所以常常發生，是因爲我們現今時代的事件急速地趕過劇本，這些劇本是基於今天的某一迫切問題寫作的，而到明天便已陳舊了。

影片，首先也就是劇本，必須具有永久性，因而就必須提出巨大的生活問題。影片必須是藝術家的巨大的創作勞動、探索和構思的果實，必須是他對一定的主題和選定的材料具有高度熱愛並受它深深感動的結果。

主題計劃可以也應該在劇本的準備工作上起着重大的作用。但我們必須研究出製訂實際可行、真正具體的主題計劃的一些深刻的創造性的原則。主題計劃在目前還只是一種願望，還只是電影劇作家們所應當去闡明的一些問題和現象的一覽表，而並沒有考慮到，每一個劇作家由於自己的才幹、才能、風格、愛好和創作特點而能夠爲電影寫作什麼。

主題計劃通常是一些需要在藝術作品中予以反映的重要的迫切的口號、當前迫切的問題、以及主要

經濟部門的經濟任務的簡短目錄。但它照例是沒有考慮到主要的一點：將要創作這些作品的藝術家們的個人特徵。

許多主題是這樣寫着的：「關於青年鍊鋼工人」、「關於學者」、「關於冶金工廠的人們」等等。我們可以明白，劇本是要表現什麼人的；但我們完全不明白，是什麼思想感召着它的作者，哪一些問題他準備去闡明，哪一種想法、哪一種發現——藝術家研究現實而獲得的發現——將在作品中得到體現，並以形象的藝術的語言進一步來闡明生活。

我們似乎是忘記了：在主題計劃中就已經應該簡短而集中地用藝術語言表達出能够鼓舞藝術家們、並在其中感覺得出對現實生活中某種現象的新的評價和新的形象概念的那些思想。令人遺憾的是，主題計劃常常是完全不去注意藝術大師們的可能性、他們的創作意圖，這些意圖有時是由於對生活觀察、思考、研究多年而產生的。要想在擬定了某種重要主題以後，就邀請一位劇作家，讓他在三——六個月的期限中寫成劇本，然後等待着奇蹟——藝術作品的誕生，這是不可能的。

主題計劃是戲劇創作的草案。因而它本身就應當是創作思想的產物，考察生活的結果，深刻地探索和研究我們社會發展中最能完整地表現出新的人、共產主義建設者的那些現象的總結。只能這樣來看，待編製主題計劃的問題。

有些編劇出去體驗生活，並不是爲了給預定好的劇本收集材料，而是爲了尋找思想和情節，我總覺得這樣一些劇作家乃是頭腦簡單、潦草塞責的人。要知道，一個真正的藝術家在他着手去實現任何主題之先都是經過長久、有時是多年的構思的。列賓畫「查坡洛什的哥薩克」畫了十二年，而普希金寫「葉

甫根尼·奧涅金」寫了七年。列賓是胸有成竹地出發到查坡洛什去的，而對普希金來說，奧涅金不但是「好友」，而且是詩人整個創作生涯中的伴侶。

體驗生活時只能以具體內容、細節和材料來充滿已經形成、已經得出的主題，而不是從頭去發現主題。一個真正的藝術家構思自己的意圖是經常的，他終生整理他的意圖，積累和選擇材料，然後才執筆去實現這個意圖。只有由於藝術家對主題長久而認真關切的結果，才可能很快地把劇本寫出來。

藝術家的意圖、他對主題所懷的真正的創作渴望，在編製主題計劃時，都常常沒有受到注意。

我們有許多好的影片是由最優秀的文學作品改編成的，是作家從生活中汲取出來而用文學予以表現了的一些生活問題和形象的體現。而電影劇作家們不去獨立考察現實，在其中尋找材料、衝突、形象來創作作品，卻寧願去把那些已經寫成而受到讚譽的中篇小說和長篇小說改寫成電影劇本。

與文學方面不同，近年來我們劇作家當中並沒有出現過一個新的名字。可以舉出的電影劇本創作實在太少了。而像馬克西姆三部曲、「偉大的公民」、「迎展計劃」等劇本的作者都曾經獨立地考察現實，給電影帶來了許多形象與主題，而使整個蘇聯藝術在發展中前進一大步。

蘇聯電影事業的實踐證明，最優秀的電影劇本是在作家與導演合作之下創作出來的。只要引證一下齊阿烏列里和巴甫連科在創作「宣誓」和「攻克柏林」這兩部影片時的合作的經驗，就足以說明。這種合作的好處在於：劇作家的材料可以預先提供給具有一定風格、具有自己的電影思維方法的導演。我們現今時代的偉大史詩——傑出的影片「攻克柏林」——就是由於兩位大藝術家的通力合作而誕生的。構成這部影片的劇本中的情節時所具的遠見，從戰略觀點看來，可稱是一個典範。

事實上，如果分析一下，電影劇作是有某些地方接近軍事上的戰略和戰術的。劇作家必須善於選擇主攻方向，把兵力集中於決定性的地段，利用突然性的優點（新的東西常常是突然的），同時採取計謀，憑藉膽量作為重要的創作因素，來向觀眾的注意力進攻。而這一切都是為了引起觀眾的強烈興趣。

在創作戲劇作品時，重要的是使它的一切組織要素服從於統一的意圖，組織「各兵種的協同動作」，正如在創作管絃樂曲時，重要的是根據每種樂器的特性，給它安排一定的音部。而我們的劇作家却常常忘記了多種音調的配合，只彈奏一種樂器或且不調協地同時彈奏好些種，在需要迂迴運動和出其不意的地方，卻去採取多次的直線打擊和正面攻擊。

我們是在這裏認真地討論我們技巧的秘訣，因此我們用不着害怕直率而老實的話。是的，如果在影片的開頭或中間，觀眾就已經和道它的煞尾的話，他們的注意是會減退下去的。這就是說，劇作家的藝術在某種程度上就是要假意地使觀眾感到力量的集中不是在應該產生主要的戲劇效果的地方。直線式地處理主題、令人生厭地強使人接受結論，只會使已經具有高度文化和成熟思想的蘇聯觀眾感到氣惱。

當然，另一些劇作家所表現的對於在銀幕上進行的事情的思想意義之漠不關心，是一種更不可饒恕、更嚴重的錯誤。我們就拿「體育之光」這部影片來做個例子吧。體育競賽正在進行，好幾萬觀眾都在激動、鼓掌、喝采、吹口哨。但看來好像劇作者的目的就在於表現「一般人的」情感——對於競賽的狂熱和迷戀，而不在於表現僅僅為蘇維埃人所特具的那種情感。要知道，蘇聯「啦啦隊」的根本特點就在於，他們對集體的表演表示贊許，而要噓那些為「出風頭」而表演的背棄集體的個人主義者。如