

格拉西莫夫论文集

(一)

中国电影出版社

目 录

斯大林思想的力量.....	(1)
生活檢驗理論.....	(12)
論电影导演的业务.....	(40)
为体现党的规划而努力.....	(90)
电影艺术.....	(99)
人类的驕傲的旗帜.....	(126)
导演与編剧交換几点意見.....	(129)
爭取电影艺术的思想性和高度艺术技巧.....	(154)
論苏联电影剧作.....	(164)
长篇小说与影片.....	(191)
形象的具体性.....	(201)
生活与創作.....	(224)
我們时代的英雄人物.....	(236)

斯大林思想的力量^①

电影艺术这一综合艺术包含着文学、戏剧、绘画和音乐的各种因素，它拥有极其丰富的表现手段，尤其是有着只有它所固有的影响观众的力量。如果它遵循着现实主义道路前进，是足以不断地创造出生活现实最为丰富而具体的图景的。电影艺术具有强大的传播力量 and 把艺术家的想法传达给千百万人的能力，所以它按其本性来说，负有人民的艺术这一使命，去表现推动人民走向共产主义的思想。布尔什维克党的领袖列宁和斯大林正由于这样的原因，才规定了电影艺术是所有艺术中最重要和最大众化的艺术。

在电影形成与发展的年代里，表现出电影只有在社会主义取得了胜利的国家里，只有在坚决走上了为人民服务的道路之后，它才具有了真正的影响观众的力量。而违背人民需要的资产阶级电影，则一年年地走入愈来愈严重的创作绝境。那些资产阶级电影活动家，百般设法使人民远离现实生活中最为迫切的问题，从病理学的领域中为自己

① 这篇文章是为庆祝斯大林七十寿辰而作，载1949年第6期苏联《电影艺术》杂志。这篇文章后来又以“先进思想的艺术”为标题，被编入《苏联国立电影出版社》1950年出版的论文集《苏联电影三十年》中。——编者

的作品寻找情节，用麻醉剂吸食者的幻梦和呓語来代替现实，故意割裂和搞乱时间与空間的自然联系，因而，也就使这种丑恶的内容背离了现实主义艺术的崇高的传统，披上了同样丑恶的形式。

就象我們的苏联电影艺术遵循着现实主义和真实反映现实这一道路向前发展是极其自然的现象一样，资产阶级电影之日益堕落也是合乎规律的，因为任何艺术作品的力量和作用，都是以它的思想内容和反映现实生活的正确性为前提的。

作为苏联电影艺术工作人员的创作基础的那些崇高的、真实的进步思想，是决定于社会主义现实本身，并且是由这种现实中引申出来的和肯定现实的。而资产阶级电影所体现的反动思想则敌视现实，不可能对现实作任何的肯定。所以道理很明显，为了“证实”这样一些虚伪的、反动的、与人民利益格格不入的思想，必得歪曲现实，用不够格的人们病态的体验去代替现实。

敌视现实的思想不可能通过现实主义艺术的手段来表达，所以根据这些思想，必然产生出与之相等的、极力追求“摩登的”西方形式主义逆流如印象主义、超现实主义、存在主义等等的形式。反过来说，在努力蹂躏人的心灵、丑化人的心灵的趋势下，资产阶级电影也不可避免地要给予自己作品的反动内容以畸形的、丑恶的形式。

对于苏联人来说，思想性与真实性的问题，这是创作的头等重要的问题。我们不能设想，在每一部影片都得面向亿万观众的电影中，会在这个问题的提法之外出现什么作品来。不可能一方面尊重自己的人民，尊重自己的千百

万观众，一方面又摄制出这样的影片，它們不是認識现实和認識历史的因素，它們沒有給人民提供相信自己創造性力量的信念，沒有提供理解共产主义远景的正确观点和使人民获得崇高的美学的滿足。

伟大的列宁、斯大林和布尔什維克党給了苏联艺术家非常出色的武器：馬克思列宁主义的世界觀和社会主义现实主义的方法。我們的苏联电影艺术之所有获得成就，首先在于它的大师們掌握了先进的世界觀与先进的創作方法。正是依靠社会主义现实主义方法，我們才有可能在我們的影片中以空前的力量与深度去反映现实。而且决不象鏡子那样的反映，盲目的反映，而是从战斗的党的立場出发，从十分明确地理解到现实发展所遵循的道路出发去反映现实的。

苏联现实主义艺术家的职责就在于用自己的創作去促进包含着共产主义明天的特征的那些全新事物的誕生，去无情地消灭一切垂死的、仇視进步的、使人类停滞不前和妨碍他們去建設共产主义的东西。

*

苏联电影光荣的三十年历史中，有一部标志出我国电影的发展进入重要阶段的影片。它从十五年前在銀幕上出現之后，直到現在仍然保持着自己的灿烂的光彩，从而一再地駁斥了电影是沒有长远价值的艺术的这种偏見。这部影片——就是《夏伯阳》。它的成功具有原則意义。作为苏联电影艺术經典作品的《夏伯阳》，其力量就在于它对于社会主义现实主义原則探索了自己的、深刻而充分的体现。所以当我们談到苏联电影《夏伯阳》的发展阶段

时，也就是意味着苏联电影史已处在这样的时期，即社会主义现实主义方法在电影中已经获得了初期的决定性胜利之一。

如果把《夏伯阳》跟它以前的一些影片作比较，就可以很容易看出它的力量与意义了。

在《夏伯阳》出现以前，苏联电影曾不只一次地处理过国内战争的主题。但是人民只有从《夏伯阳》中才第一次看见了自己，看到了为共产主义、为革命而斗争的伟大的战士形象。

在《夏伯阳》以前，电影艺术工作者也曾努力在自己的作品中表现共产主义思想。但是这些思想只有在《夏伯阳》里才那么具有说服力地表现了出来，因为在影片里不是一般地、抽象地通过象征的形式，而是通过为共产主义而斗争的活生生的战士形象表现出来的。

在《夏伯阳》之前，也拍摄过关于人民主题影片，但是只有《夏伯阳》才深刻地表现出了俄罗斯人民即俄罗斯民族性格的典型特征。影片《夏伯阳》是具有深刻的民族形式的。它肯定和发展了俄罗斯现实主义文学、戏剧、绘画、音乐的伟大的传统。

我再重复一下，《夏伯阳》的意义与成就首先决定于影片中心形象所体现出来的那种美好、纯洁和高贵的思想。具有思想信仰的人们为共产主义胜利而进行的斗争（这种斗争在影片里是被逐步展示出来的），成为影片的情节基础。所以当我们把“神经战”那个出色的场面作为经典性的范例而在剪接台上加以研究时，才发现这一场戏之所以表现出巨大的影响力量，实质上更多地并不是因为

導演賦予了場面以富有節奏感的順序，這不過是次要的因素。重要的原因是我們，即觀看這部影片的所有觀眾們，在白匪軍進行神經戰的時候都已經深深地愛上了夏伯陽和他的戰士。我們願意他們勝利，因為他們的思想——這就是我們的思想。所以，當夏伯陽和他的師團獲得勝利時，我們心花怒放，得到了滿足，因為藝術可以給予人們的滿足再也沒有比正義的力量戰勝邪惡的力量來得更大了。

是用什麼辦法和基於什麼原因，使我們感到《夏伯陽》的主人公們這樣的親切呢？是由於影片作者們正確地理解了現實主義的規律，並站在新的、社會主義立場上肯定了這些規律，從而給我們展示出了主人公們的本質和蘊藏在為唯一正義的社會制度而鬥爭的這些戰士們的思想信仰與無比英勇的行為中真正的力量。

十五年前，《夏伯陽》所宣布的社會主義現實主義方法在電影藝術中取得的勝利，其意義就在於作品的黨性的激情，在於所體現的思想的偉大、藝術手段的質樸與明朗、以及人物形象的人民性。

*

蘇聯電影藝術所表現的思想的新穎性決定着電影作品的形式，從而改變了對電影的那些習常的看法，如果不是徹底打破、那至少也是大大擴大了对各種樣式以往所公認的“正統的”界限。

只有形式主義者才認為存在着不以作品思想內容為轉移的某些总的電影規律。事實上，我國電影作品在形式上與資產階級的影片也沒有任何共同的地方。這可以從隨便那一部成功的蘇聯影片中找到明顯的例證。

中·艾尔姆列尔的《伟大的公民》，就是苏联电影艺术获得成就的最为出色的范例之一。

《伟大的公民》的主题（为反对机会主义者、反对人民的叛徒与敌人，保卫党的总路线而进行斗争）要求影片中必须有口头的争论、群众大会、会议、讲话等等，也就是说，所有这一切，按照电影是一种外在动力的艺术的“正统的”电影规律来看，都是“非电影性的”。

可是我们看这部影片时，为什么感觉那么吸引人和激动呢？原来“有趣的东西”这一概念本身在资产阶级电影中被归结为印象迅速的转换和表面的多样，而在我们这里，就完全是另外的内容。我们的观众有着比资产阶级电影观众无比高尚的艺术趣味，所以他们感到兴趣的并不是那些表面印象的转换，而是反映着人民迫切利益的斗争。

对于我们这些现代人，即为了党的斯大林式的团结一致而进行伟大的斗争的参加者来说，沙霍夫和卡尔达肖夫口头上的决斗使我们感到了莫大的兴趣，这是因为人们从艺术作品中，看到了他们在为反对虚伪与无耻的敌人以至彻底击溃敌人而进行的斗争中所坚持的政治信仰的最最本质的东西。

影片崇高的、令人激动的内容，预先决定了必须采用与电影的寻常概念完全不同的形式，从而要求《伟大的公民》的作者们大胆地、创造性地利用那十分灵活而丰富的电影可能性。在这部影片里，言语具有了极其重要的意义。也正是言语在这里所起的作用，预先决定着其余的造型特点：长镜头，有助于观众去集中注意剧中人物的思想情感的镜头内部蒙太奇等等。艺术家手中掌握的一切手段

完全服从于一个任务，即更加深刻而全面地揭示布尔什维克—斯大林主义者反对党的敌人而进行的历史性的伟大斗争的巨大意义，而且它是通过人的形象，通过典型的、具体的、具有独特个性的、同时又是经过概括提高的人物形象而被揭示出来的。

影片《伟大的公民》的沙霍夫形象繼夏伯阳形象之后，展示出了在新的、历史具体的环境中布尔什维克革命者的本性。夏伯阳是使用军人的武器，跟党和苏维埃政权的敌人作战的。而沙霍夫则是使用党的领导者—列宁主义者的武器来与敌人作战的。他表现出自己是出色的组织者、热情的鼓动者、为党的团结一致而斗争的不调和的战士。

M·齐阿烏列里的影片《宣誓》的出现，标志着苏联电影艺术的发展又进入了具有原则意义的新的阶段。齐阿烏列里在这部影片中运用了许多重大的历史事件，叙述伟大的斯大林在二十年代的活动。影片里还腾出篇幅，描写了一个普通的苏联人的家庭，同时还揭露了战争贩子。影片以叙事体裁的格调，十分细致地描写了彼德罗夫一家的生活，使叙述斯大林本人和伟大卫国战争的英雄们的那些场面提高到高度的叙事诗的境地，而到描绘资产阶级政治家的职责时，则又采用讽刺的利箭和政治漫画的无情揭露的手段去消灭他们。

影片《宣誓》表现出非常自由而富于说服力地运用了电影语言，因而彻底肯定了苏联电影是完全独立的、有其特色的一种艺术：它不仅综合了其他的艺术因素，而且在统一的政治方向下非常自由地把不同样式特征统一在一

起。

影片《宣誓》的革新，在于影片作者們理解到自己的任务不是以风土志或客观主义的登記的方式去記載当代的事件，也不是去发现形式上的一些手法，而是要通过艺术手段表现出苏联人民为了伟大的目标，为了共产主义而进行的永不疲倦的斗争。

*

以表现充滿劳动和斗争的普通人的生活作为主要的主题——这是俄罗斯艺术优秀的传统之一。

而現在，当劳动在苏联已成为光荣、豪迈和英勇的事业时，劳动主题，即普通的苏維埃人的劳动生活这个主题，有着极其丰富的内容，并已經的确成为中心的题材。劳动的詩歌鼓舞着所有先进的电影大师。显然，他們每一个人都会为它找到特独的表现、自己的艺术語言、自己的主人公和自己的情节。我在这里，只想举出一个例子——以培里耶夫影片为例。根据这些影片來說明我們作品的思想性方面的革新是怎样根本地改变了电影艺术的各种样式，給样式补充了完全新的内容。

苏維埃国家的根本法本身，諸如人有劳动、受教育、休息、在斗争与劳动中取得幸福等等权利，好象成为了培里耶夫那些愉快活泼的影片的主题。这些真正人民的影片自然要反映出我們青年喜欢歌唱，喜欢快乐的玩笑，喜爱彼此在休息与劳动之中自由的交际。培里耶夫影片中主人公們之間所产生的那些冲突永远是幸运的結局，因为这些主人公都是在劳动自由这一总的生气勃勃的前提下团结一起的，所以影片所表现的冲突不含有任何对抗性的因素。

培里耶夫的喜剧跟资产阶级电影喜剧是如此对立，甚至不可能称为同一样式中的第一现象和第二现象。

試观看一下资产阶级喜剧最具表征性的、同时也是最有意义的主题，即描述一个备受压制的小人物迷失方向，可笑地徘徊于包围着他的残酷的环境之中这样一个“永久性的”主题，就可以看到，象这样的主题在我们的苏维埃艺术中是不可思议的，因为在社会主义国家里没有这样的担惊受怕的小人物，同时资产阶级社会所特有的、对各个个人的命运表示残忍的冷漠，这也跟苏联人们不相适应的。

在我们这里，怎么能出现我们从卓别林的影片中所熟悉的这样的人呢？可能，这是由于生理上的不健全。那就非没有什么可笑的，而且应该帮助他才对。也可能，是由于道德的和社会的不健全，因为这是懒汉，是强求施舍的乞丐？对我们来说，也没有什么可笑的，他只能引起我们厌恶的感觉而已。

不论是对资产阶级社会中合法化的污点表示犬儒主义的冷漠态度，或是对人的丑恶畸形横加粗暴的嘲笑，这在我们这里都不能成为笑的源泉。我们喜剧片的观众跟观看好莱坞喜剧片的资产阶级观众不同，他们是根据完全另外的缘由而发笑的。我们观众的笑——这是诞生于对主人公的喜爱的那种表示同情的笑声，是对他的机警、灵敏、以及我国人民为之珍视和苏联人们大家都具有的那些品质的表现而表示鼓励的笑声。从这种意义上来说，培里耶夫的喜剧片和苏联观众对这些影片的反应是特别鲜明的。

显然，我们的喜剧也并不排斥讽刺。例如亚力山大洛

夫影片《伏尔加——伏尔加》里貝瓦洛夫的形象，这个总是估計自己过高的官僚主义者的形象就是証明。但是貝瓦洛夫的形象在《伏尔加——伏尔加》里决沒有因而掩盖了影片中多数的真正的英雄，貝瓦洛夫之流是不可能妨碍他們去达到自己的生活目的的。这部影片之所以那么自然和自由地发出諷刺的笑，是因为影片反映了现实，在那里，正直的、有理想有成就的人們千百倍于只講空話的貝瓦洛夫之流。

我們喜劇的性質、它的力量和特色在于，这种喜劇是肯定生活的，它也象我們艺术的其他样式那样，是以正面例子的力量和我国先进人物的示范来教育人們的。

*

体现着伟大共产主义思想的苏联电影艺术所以强大有力，是因为跟产生自己的现实，跟正在建設共产主义的人們的实践有着不可分割的联系。任何一部优秀的苏联影片，不管它的題材是什么，是叙述过去的历史还是現在的事情，是叙述我們祖国还是外国，影片都是有助于苏联人去解决他們面临的任务和回答他們为之激动的問題的。

試以苏联电影艺术今天的实践为例——杜甫仁科关于米丘林的影片。这部影片是叙述一位科学家的生平的，而且他一生的大部分時間都是在苏維埃政权沒有成立之前渡过的。可是米丘林为了使我們祖国变成万紫千紅的大花园、为了肯定唯物主义的生物学而进行的斗争，對我們今天又是具有多么大的教育意义啊！

还应该談到罗姆最近摄制的两部影片《第217号女犯》和《俄罗斯問題》。两部影片所采用的材料显然不

同，但它們却受到同一个思想的滋养，即它們都是向国际反动势力宣战，揭露反动势力野兽般的本質和仇視人类的行为，从而使我們提高警惕，有助于反帝战綫的团結与巩固。

对于我們來說，現代主题在电影艺术中的概念并不是叫我們給影片中所描述的事件作一些表面的“定居工作”，表面地牵扯到今日和今天的实践。譬如在好萊塢就沒有現代主题的影片，尽管有不少作品的剧情表面地、形式主义地被归之为今天的事件。按照我們的理解，电影艺术中的現代主题——这是提出和从思想、艺术上处理这样一些问题，它們直接影响到我們生活的发展；有助于对共产党和苏維埃国家的政策的肯定与深入。

正因为这样，苏联艺术家才有意識地把自己的注意力集中在強調和最为鮮明、富有艺术热情和詩意地体现社会主义社会的人們如此多彩的高尚品質。

正因为这样，在我們电影艺术中才改变了冲突、情节联系、人物形象、性格的本質。

我們苏联电影艺术的思想性的革新，完全有可能預先决定它的与众不同的創作特色。

（譯自1949年第6期苏联《电影艺术》杂志）

生活檢驗理論①

我們对斯坦尼斯拉夫斯基的理論遺產討論得那么热烈，可見有关“体系”的解释的爭論是涉及到导演与演員技巧的最迫切而重大的問題的。但是我觉得，要使这次討論获得良好結果，就必须遵守两个基本的条件。第一，应当根据党和我国人民对戏剧和电影艺术所提出的思想政治要求，来研究斯坦尼斯拉夫斯基体系以及与体系有关的导演和演員創作問題。第二，对我们那些在很大程度上还是試驗性的导演处理演員的工作手法，必須从馬克思列宁主义理論的觀點去加以檢驗。

我們觉得，这次展开的討論还没有充分遵守这两个条件。只有A.波波夫、M.克涅別尔、A.布奇瑪和M.苏达科夫的言論例外，他們都能彻底地捍卫斯坦尼斯拉夫斯基學說中最先进和最重要的方面。但这次討論所涉及的，多半是对斯坦尼斯拉夫斯基在晚年与学生們进行實驗工作时所发表的言論应作如何解释的問題。这些言論由于脱离了这位伟大导演的探索过程，脱离了說話时所针对的那些戏剧作品，于是就显得前后矛盾，何况这些言論往往是从不正确的速記錄或回忆中引来的。

① 苏联艺术界从1950到1951年，以《苏联艺术报》和苏联《戏剧》杂志为中心，展开了关于斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產的討論，这是格拉西莫夫参加討論的文章。——編者

在关于斯坦尼斯拉夫斯基最后探索的作用和意义的爭論中，人們往往忘記了，斯坦尼斯拉夫斯基在其一生活动的不同阶段中是在研究着“体系”的不同方面。因此，他的任何一輩的学生都不能仅凭自己所看見和所参加的那一部分工作，而获得解释整个体系的“垄断权”。

順便說一下，斯坦尼斯拉夫斯基体系早已不是仅仅属于他那些直接的学生或某一个学派、某一个戏剧派别。現在，这个体系已經属于整个苏联戏剧和电影艺术。这个体系在所有优透的演出和影片中，得到了体现和发展。我們所有遵循社会主义现实主义观点的导演和演員，其成功或成就无一不是得力于正确地运用体系。因此我們研究体系，就不能脱离斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院的整个創作道路，不能脱离今日苏联戏剧和电影的具体实践。用实践来檢驗“体系”，使我們有可能肯定那些足以决定体系的實質的进步因素，而抛弃那些只存在于体系創立者的个别作品或言論中的偶然因素。

必須提起这一切，使这次关于“体系”的爭論不致带有繁瑣哲学的性質，不致流于抽象的空談，而真正有助于进一步提高我們导演和演員的技巧。

党在关于文学艺术問題的历史性決議中，极其明确地規定了戏剧和电影工作者的任务，并指出了改善作家、导演和演員技巧的途径。党給我們提出一个任务，就是要“反映不断前进的苏联社会生活，应当用一切方法促进苏联人性格的优良方面的进一步发展”^①。党提醒我們，我

^① 譯文見《苏联文学艺术問題》，人民文学出版社1953年版，第85頁。——譯者

們的使命“就是積極參加對蘇聯人所進行的教育事業，適應他們的高度文化需要，把蘇聯青年教育成生氣勃勃、生活歡樂、忠於祖國和相信我們事業的勝利、不怕阻礙、並能夠克服任何困難的人。”^①。黨還給我們指出，創作失敗的基本原因之一是“……不熟悉主題，對自己的業務採取輕率態度……”^②，因此要求我們深刻研究我們的創作所要體現的那部分現實生活。

黨號召蘇聯藝術大師以共產主義精神積極幫助教育我們的人民，因而給我們提出了一個極其重要的任務，就是要研究我們所反映的對象，即現實生活。因此我們必須認為，蘇聯戲劇和電影的導演和演員技巧的產生，不是由於掌握了某種孤立自在的工作手法，而首先是由於深入生活，由於作者從發展中十分具體地認識了所反映的現實。在演員和導演藝術中體現現實的手段，不是孤立存在的，而是自然地產生於對現實生活的認識。演員和導演要完全了解所反映的現實生活，不僅要了解其決定性的重要的趨向，而且要了解生活的一切細小的具體表現，這樣，演員和導演技術才有了根基。沒有這種根基，演員和導演技術就不可能存在，更不可能發展。

這個道理要么完全加以接受，要么完全加以反對，因為不這樣做就不能確定自己在討論中所持的觀點。例如，我們深信整個演員創作技術，就表現在非常善於生動真實地再現人的行為，再現出他們的思想順序和行為邏輯，再現出他們能有意識地積極參與社會生活並為自己的生活目

① 同前書，第85頁。——譯者

② 同前書，第93頁。——譯者

标而斗争。抱着这种看法，就不能设想任何一种依据社会主义现实主义方法的演员创作技术，竟可以脱离演员本人的作为思想创作基础的世界观。

我们十分明白，导演和演员的工作，首先在于非常深刻地研究所反映的现实，因而能自然地领会和感受各个性格和事件，能掌握人物和事件发展的逻辑。只有做好了这番工作，才能使导演和演员确定自己对材料的正确态度，才会找到那些使舞台形象和银幕形象生动起来的独特细节。

在戏剧和电影艺术中体现形象和生活事件的过程，首先就是导演和演员认识这些形象和事件的过程。这个过程就其内容来说必然要分为两个阶段。第一个阶段可以暂称为分析阶段。在这阶段中，要领会和研究舞台剧本或电影剧本的作者所提供的生活材料（这就是所谓案头时期）。第二个阶段可以暂称为综合阶段。在这个阶段中，导演和演员对现实生活所获得的概念“晶化”为艺术形象。列宁的反映论说明了人的整个认识过程，也说明了艺术创作过程，因为艺术创作是一种特殊的形象的认知形式。

因此，演员创造形象的创作过程，就要求导演首先作为思想领导者和教师去对待演员，以帮助他们正确地理解（从而正确地反映）生活现象。

为了要完成教师、教育者和对生活的解释者的任务，导演（连同演员）应当象舞台剧本或电影剧本的作者那样，十分熟悉所反映的现实，理解这个现实的意义，体会现实的极其丰富的具体表现。

导演应当和整个创作集体、而且分别和各个演员一