

論青年電影演員的創作

萊茲曼等著

中國電影出版社

論青年電影演員的創作

(蘇聯) Ю·萊茲曼等著

凌 集 譯

中國電影出版社

1956 · 北 京

論青年電影演員的創作

萊茲曼等著

凌 集譯

*

中國電影出版社出版

(北京西單含德寺11號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第039號

北京外文印刷廠印刷 新華書店發行

*

開本 250×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ ·印張 4·字數94,000

1957年1月第1版

1957年1月北京第1次印刷

印數1—3,000冊 定價(7) 0.44元

統一書號:8061·53

目 次

論青年演員創作上的成長·····	Ю·萊茲曼 (1)
創作的培養·····	В·普多夫金 (20)
電影演員研究劇院與影片生產·····	Е·叶果洛娃 (29)
青年電影工作者的教育問題·····	И·烏拉基米爾契娃 (39)
	А·基爾薩諾夫
論技巧與創作想像·····	А·馬契列特 (46)
論演員的創作主動性·····	Э·庫里干涅克 (63)
談談初步的成就與創作上的安於現狀·····	С·札芒斯基 (74)
一個女演員的成就與缺點·····	В·里沃夫—阿諾興 (88)
沒有辜負我們的信任	——
——青年電影演員的初次工作·····	К·伊薩耶娃 (97)
	В·卡加爾里茨基

論青年演員創作上的成長

拉脫維亞蘇維埃社会主义 Ю·萊茲曼
共和国人民艺术家

不久以前，即五、六年前，蘇聯國立電影大學畢業的青年演員們實際上是與生產沒有任何聯系的。甚至連主要的電影導演都不知道他們，同時也不信任他們，因此，就使得其中大部份人失掉了參加電影工作的機會，仍舊是觀眾所不認識的人。只有一小部份青年演員出現在銀幕上。

那些年內，電影導演中普遍存在着一種錯誤的概念：好像只有戲劇演員才能夠掌握語言，在這方面，甚至年青的戲劇演員都要比電影演員具有更豐富的經驗。

只是在最近三、四年來對青年電影演員的評價才發生了急劇的轉變。在這方面起了巨大作用的，首先是許多更熟練的班主任和教員被派到蘇聯國立電影大學演員系里來。在某種程度上已經成為青年電影演員創作生活中心的電影演員研究劇院的組織，也起了巨大的作用。

有才能的青年演員日益頻繁地在銀幕上出現，他們創造了許多杰出的形象，帶來了青年的蓬勃朝氣，並且證明我們的青年演員在任何方面都不次於老一輩的電影演員和有經驗的著名戲劇演員。

集聚在電影演員研究劇院的五十個人當中，有二十個青年演員已經在一部、兩部甚至三部影片中扮演過主要的角色。像Л·沙嘉洛娃、И·馬卡洛娃、О·依萬諾娃、М·克列普珂高爾斯

卡婭、С·邦达尔丘克、К·魯茨果、А·齊莫都洛夫、Л·德拉諾夫斯卡婭、С·古尔佐、В·伊万諾夫、Н·莫尔久闊娃、Е·薩維諾娃、Т·諾索娃等，这些演員都已受到了广大观众的欢迎。

他們所創造的許多形象都使观众历久不忘，并且永远是苏联青年可能和應該成为的一种人的榜样。

“青年近衛軍”这部影片就是这种优秀的实例之一。許多青年演員在这部影片中都很好地表現了自己的才能。

沙嘉洛娃的兩次扮演工作——第一次扮演影片“青年近衛軍”中的鮑尔芙，另一次扮演舞台剧“三个士兵”中的青年女主角——說明了她的無可置疑的才干和卓越的演員魅力。这个青年女演員在几乎不改变外形的情况下，成功地創造了兩種不同的性格，这是特別可貴的，因为这証實了她的再体现的才能，并使得人們对她的將來抱有莫大的期望。

扮演刘巴·謝夫卓娃这一角色的И·馬卡洛娃所面临的任務是極其复杂的。她不仅仅要讓我們認識女地下工作者謝夫卓娃，而且还要創造在外貌上、在言談举止的風度上与女地下工作者有別的“演員刘勃卡”这一無思無慮的、輕佻的、愚蠢的、甚至是庸俗的少女的形象。在和法西斯軍官們相处的那些場面中，馬卡洛娃就把自己的角色处理成这样。然而，观众却始終相信这个姑娘的心灵是非常純潔的。散漫与俗气被誤認為是刘巴的真正本質这种情形是非常容易發生的。但是，政治的敏感、演員的直觉与机智使得这位女演員保持住必要的均衡，使形象具有魅力而又真实。

女演員К·魯茨果在影片“庫班哥薩克”中成功地創造了一个年青的集体农庄女庄員的可爱形象。最主要的是，她确切地理解到影片的样式，正确地感觉到她所处的环境，从而卓越地把自己的角色“嵌入”影片之中。

女演員德拉諾夫斯卡婭在影片“列車东去”中表現得相当有

趣。影片的失敗一點也不應該對這個確實具有才能的女演員有所影響。

青年演員邦達爾丘克在演員再體現方面具有極大的才能。他所創造的影片“烏克蘭詩人舍甫琴珂”中的塔拉斯·舍甫琴珂的形象與影片“金星英雄”中的謝爾格依·杜達林諾夫的形象証實了這一點。

舍甫琴珂這一形象被創造得十分鮮明。演員在某些場面中達到了真正戲劇性的高峯，嚴格地要求自己，永不滿足於既得的成就，——這些為邦達爾丘克所固有的品質，可惜在青年演員中間還不常見。

莫爾久闊娃、伊萬諾夫、依萬諾娃、古爾佐、齊莫都洛夫、克列普珂高爾斯卡婭等演員所創造的形象，都是極其真實而具有特色的。

毫無疑義，像薩維諾娃、B·阿夫丘士科、B·紀霍諾夫這樣的演員和其他許多演員，是能夠很好地在銀幕上表現自己的才能的。

“青年近衛軍”這部影片培養了很多青年演員，這一經驗是非常值得學習的。當然，這裡所指的是這種情況：這一工作早在電影大學學習時期就已經開始進行，電影演員研究劇院繼續了它，進行了舞台演出，到後來才被拍成電影。

既然這一經驗得出這樣好的效果，我們就不應對它忽視。我們應大力來鞏固這一經驗，如果不能全部地把它鞏固下來（這對電影生產說來是很困難的），那么就部分地鞏固也好。

儘管我們的青年演員們有着無可懷疑的共同成績，但是每一個青年演員還應下很大的功夫，才能完全精通自己的業務。無論是從電影大學畢業，無論是得到了初步的成績，都不能由此就認為學習已經結束了。

讀一讀我們最優秀的演員的傳記，就可以明白，在藝術家的

一生中是永远沒有結束學習的時候的。一个真正艺术家的生活就是一种不断的學習，每一部新的作品都是他在人民面前的考試。

对于从苏联国立电影大學畢業的青年演員說来，今后的學習应按着自我修养、在电影演員研究剧院中演出和参加生产这三个方向来进行。

党經常指导苏联艺术大师們不断地研究生活，因为现实主义艺术的基础首先就在于熟悉材料。

这一切在很大程度上也适用于演員的業務。沒有生活知識就沒有演員。

应当認識生活，热爱生活。应当具有真正的創作上的求知慾和热情。

摆在青年电影演員面前的基本任务之一，就是在銀幕上再現在偉大衛國戰爭中的各个戰場上进行过战斗、战胜了法西斯主义并且目前正在参加偉大共产主义建設的青年一代、英雄一代的形象。

“社会主义生产的革新家”一書中介紹了各种不同職業的人：冶金工人、煤矿工人、机器制造工人、动力工業工人、運輸業工人、食品業工人、农業与林業的劳动者。

这些人都是苏維埃国家的先进人物，他們推动着国家前进，向共产主义前进。

这些人都是我們必須在艺术中表現的当代的英雄人物，他們的形象应由青年演員——他們的同輩——来扮演。

我們社会中先进的人們所具有的共同特点：为人民的幸福而忘我地劳动、热爱苏維埃祖国、忠实于党的事業、精通自己的業務，所有这些特点使他們匯成一体。

然而，在艺术中再現这种形象时，單單描述这些共同的特征，还不等于再現出形象的深刻、鮮明而独特的性格。

青年演員們面临着扮演波尔特凱維奇、赫里山諾夫、罗西斯

基、楚特基赫^①……之类人物的任务。

这些人是社会主义社会中的真正英雄，同时其中任何一个人都具有自己独特的性格、个性、爱好、風度、習慣和某种特殊的才能。

他們每一个人都有着自己的依恋，自己的幸福的或者是失败的恋爱。而这一切个人的、特殊的东西在他們創造性的、英勇的劳动中都有着巨大的意义。

演員应善于看到这些人的性格特点，注意这些特点并根据一些个别表现与个别特征来創造生动的、真实的形象。为此，首先就应詳細地知道自己的角色，了解他們，热爱他們并且對他們發生迷恋。

角色所具有的这些特点并不是靜止的。这些特点在角色的生活过程中显现和發展着，因为每一个角色都是生活在一定的环境里的。

与角色的行为相联系的我国多样的生活，以及角色周圍的一切环境，都应成为演員特別注意和研究的对象。

能在自己的創作記憶中再現角色在其中动作的情境，能把自己沉浸于角色的周圍环境之中，这两点对于演員的意义都是难于估計的。

演員在某一場戏中的正确行为，演員的正确的自我感觉，主要取决于能否在自己身上喚起对角色在其中生活的那种气氛的感觉。

然而，無論是环境，或是气氛都不可能虛構出来。应当直接去感受它們的影响，应当善于在自己的創作記憶中保持住这方面的印象。要达到这一点，就只有自覺地研究我們周圍的現實。

① 波尔特凱維奇、赫里山諾夫、罗西斯基和楚特基赫是社会主义劳动英雄，技術革新者。——譯者

我們當代的優秀演員之一史楚金，在影片“飛行員”中扮演過航空學校的校長。在拍攝最初幾個內景鏡頭的時候，他無論如何也不能在自己身上喚起正確的演員自我感覺，而且表現得非常别扭。演員陷入了不安的情況，感到手足無措。後來，他把我拉到一邊，抱歉地說，他不能扮演這個角色，因為他對影片的各个角色一点也不了解，因而就不曉得自己在他們中間应当怎樣行動，他感覺不到環境，體會不到氣氛。于是他很苦惱地說：“我一生中有多少次想到飛機場去看看這些人，但結果一次也沒有去過，一次也沒有和這些人見面，關於他們的真實情況我一點也不知道……我需要鑽進這個環境里去，置身于這種氣氛之中，那時候，也許會得出一些什麼來……”

我們停止了攝影棚內的拍攝工作，出發到航空學校去。我們看到史楚金是怎樣如飢如渴地研究和掌握他所缺乏的東西。他一步也沒有離開過飛機場，和所有的人都談了話，注意到這一職業上的最細小的事情，並且和航空學校的學生們閑坐了几个晚上。於是演員很快地就覺得自己是處於飛行員的環境之中，仿佛自己已在航空事業中工作過很多年了……

在我們的周圍，在我們的身旁發生着許多非常有意思的事件。莫斯科大学壯麗的新大廈已經落成了。然而，是不是很多青年演員都到過這個地方呢？是不是很多人都知道建築了這座大學的那些年青人呢？是不是很多人都到過全國馳名的社會主義生產革新家們正在那里工作着的莫斯科的各个企業部門呢？

我想，在部分的青年電影演員中，或是完全沒有這種與生活的必要接觸，或是雖有這種接觸，但非常不夠。

應當好好地記住，我們從生活那里所獲得的直接印象是推動藝術家想像的動力。只有直接的生活印象及其所喚起的思想感情，才是培養演員想像的溫床，而沒有想像就不能有創造。

我們的想像工作也是創造過程的最重要的因素之一。演員的

想像力是演員才能的一个标志。

有一次，一个刚开始演戏的演員向斯坦尼斯拉夫斯基提出了一个问题：如果一个演員的想像力很弱或是完全没有，那该怎么办呢？

斯坦尼斯拉夫斯基回答說：“应该訓練它，要不就得离开舞台。否則你就只会任导演支配，用导演的想像来代替你自己所缺乏的想像。这对你說来就等于放棄自己的創作，在舞台上当一名小卒子……”①

在每一个导演的实践中都遇有这种情形，就是当演員前来拍片的时候，他完全没有与其所面临的表演任务相联系的任何思想感情。他来的时候想像力就已经枯竭。可是在进行拍摄的情况下，导演当然分不出时间来給演員上課。于是創作任务对于演員就成为一种負担，演員机械地、更多的时候簡直完全听从导演的指揮来执行这种任务。

如果我们注意一下青年电影演員們最近所扮演的一些角色，就不难在其中看到演員想像力萎靡不振的征象和真正观察力的缺乏。

例如，演員古尔佐在做些什么呢？他在搬弄着同一的形象，或者更确切地說，他把自己从这一部影片搬移到另一部影片里去，逐渐地而且迅速地把自己的潜能消耗殆尽。这何止危及演員創造的本性而已……

可能發生这种情形：观众由于对演員的固定的、同一的面貌已经習慣，而在他扮演新的形象时就不能接受。在“格林卡”这部影片中扮演普希金一角的演員Л·阿列依尼關夫的情况就是如此。观众不能接受扮演这个形象的演員。当他們剛剛認出普希金是由阿列依尼關夫扮演的时候，就大笑起来。

① “演員自我修養”第一卷，艺术出版社1956年中譯本第100頁。——譯者

發生类似这种失敗的事情时，常常可以听到这样的話：过錯不在于演員，而在于導演，因为他沒有和演員合作，或是在于編劇，因为他給演員这么一个無戏可做的角色。

遺憾的是，演員的这种說法有时倒也有些根据。然而对他來講，这一切終究是一种解釋，無論如何都不能用来作为辯护。

大家都知道得很清楚，有才干的演員有时能把很小的、差不多是沒有台詞的、完全不显著的角色表現得非常鮮明。在影片“夏伯陽”中，主角的形象是压倒其他一切形象的，然而契尔柯夫所創造的鮮明的農民形象，却使我們永不能忘。

艺术剧院^①过去曾以次要角色和看来似乎不会有表現力的場面的鮮明性使观众感到惊奇。在这些場面中表演的通常都是一些著名演員，他們創造出了許多令人难忘的形象。

如果古尔佐在参加“在和平的日子里”这部影片的拍攝时，真正地研究了环境及其特点，真正地爱上了海洋、軍艦以及他周圍的人們，或許他在这一个沒有什么可以表現的角色上也能获得相当大的成就。这說法也适合于同一部影片中的女演員德拉諾夫斯卡婭，也适合于影片“頓巴斯礦工”中的女演員魯茨果，同时还适合于那些在开始拍攝时就缺乏足够的生活观察而想像力又很薄弱的其他許多青年演員。

电影演員研究剧院的領導者們应当严肃地考虑到能使青年演員与其周圍的现实發生極其密切联系的各种組織形式。演員，正和任何艺术家一样，不是一个普通的生活观察者。可能有这种情况：一个人注視着一切，但什么也看不見。能看見，这对演員說來，首先就是能理解所看到的東西，能分析所观察的事物，能在生活現象中看出最主要的東西，即構成其本質的東西。

我們生活在正进行着共产主义建設的社会里。所以艺术家的

① 指莫斯科艺术剧院。——譯者

任务是要找到和看清即使是最微小的，但比什么都优越、比什么都更能确切地表明我們时代特征的一切新的、先进的、共产主义的事物。

列宁在“偉大的創举”一文中写道：“少發些政治喧声，多注意些極平凡的，可是生动的、从生活中取得，并为生活檢查过的共产主义建設事实。”①

我們所有的人，我們的作家、鼓动家、宣傳家、組織者都应当不倦地重复这几句話。

为了学会看到列宁所講的那些事实，为了学会正确地分析它們，最后，为了能把它們在艺术中正确地再現出来，就必须掌握社会主义现实主义的方法。

只有極其細致、極其深刻地研究馬克思列宁主义科学，才能掌握这种方法。演員，和任何艺术家一样，沒有它就会变成一个盲人。在他身旁將要發生許多事件，然而他却不能理解它們。他被無數瑣碎的东西糾纏着，看不到主要的事物，他不能在这些瑣碎的东西中選擇出唯一的和必要的东西，而沒有这些，主要的事物也就不能成为生动的和真实的。

成熟的世界觀和艺术中的党性能使艺术家看見、估計和体现每一形象的全部深度与复杂性，使他理解到構成形象的性格，决定形象的过去与將来的發展的社会历史的規律。

在对形象的正确而清晰的概念中，必須包括有他的共同的、典型的特点，以及他个人的、个别的、为他所独有的那些特点。

这个原理是我們的艺术——社会主义现实主义艺术的美学中的基本因素。

令人高兴的是，我們青年演員的思想水平已經比从前大大地

① “列宁文选”兩卷集，苏联外国文書籍出版局 1950 年中文版，第二卷，第 590 頁。

提高了，并且还在日益提高着。但是，尽量提高政治水平，仍旧是进一步教育青年电影演員的基本任务之一。

* * *

电影演員研究剧院必須在修畢电影大学課程的青年电影演員的創作生活中，在其成長和教育中起着巨大作用。

电影演員研究剧院能够也应当成为电影演員、特别是青年电影演員的真正創作生活的中心。然而，如果到現在为止它还没有成为这样的一个中心，我們在这一点上是有过錯的。这主要是我們不善于在自己家里居留和安排生活的結果。

电影事業部門在这一点上也有过錯，它曾長期地不相信有設立这剧院的实际必要。或許正由于这个原因，很久沒有找出管理機構的正确的組織形式。

我們的电影导演們在这一点上也有过錯，大多数的导演都避开剧院，現在他們有时还繼續避开剧院。

很久以来，我們都以关于电影特性的說法，把电影剧本与真正的文学，把电影演員与戏剧演員分隔开来。至今还存在着那种認為电影演員和戏剧演員的創作性質根本不同的成見，虽然創作实践每天都在对这种成見予以駁斥。

特性当然是有的。电影事業要求演員有更完善的、更精确的技巧，然而这种技巧并不是与戏剧演員的技巧有区别的，这應該說是朝着更真实、更精确、更现实的方向繼續發展戏剧演員技巧的一种技巧。

事实上，电影給予演員以新的和更复杂的任务。电影演員的表演也許是演員技巧的更高表現形式，是創作發展中新的和更高的阶段。

然而，演員創作的性質無論在电影方面或戏剧方面都是一样的。

因此，我們沒有必要害怕剧院。

为什么我們的青年电影演員需要剧院呢？是否任何一种剧院都需要呢？如果不是任何一种都需要的話，那么需要哪一种剧院呢？

大家都明白，演員的艺术是再体现的艺术。

青年演員們所必須在我們的影片中扮演的那些形象，能否为这种完全的、深刻的演員再体现提供材料呢？

当然，是能提供的，但遺憾的是，提供得很少。我們的青年演員多半要演現代人，基本上是和他們同年的人。在这里，演員保持着苏維埃人的世界感和心理，而仅仅需要轉移到某种对他說来是新的环境里去，投身于其他的職業兴趣的世界之中。

我們商定把这种再体现称为“小規模的再体现”^①。我認为，每一个青年演員所演的角色和我上面所列举的角色，大多数都应当属于这个范畴。

不应该把这种“小規模的再体现”与演員自我表现，与本来就談不上是再体现、而仅仅是要在規定情境中或多或少地具有正确行为的那种情况相混淆。实質上，在規定情境中或多或少地具有正确的行为——这只是極端簡易的任务。

然而，还有另一种再体现，可以称之为“完全的再体现”^②，这就是，演員必須进入另一个历史时代、即进入他所不熟習的社会环境，必須深刻体会和他自己的心理不同的心理，必須生活于那些对演員說来是新的思想与情感之中，必須深入理解有时对他格格不入的那种性格。

在現代題材的影片中，演員很少需要解决这些任务，但在历史片或以资产阶級国家的生活为題材的影片中，演員就不可避免地要遇到这些任务。

① 原文为 Малое Перевоплощение。——譯者

② 原文为 Полное Перевоплощение。——譯者

問題不在於哪一種的再體現比較複雜些。從表面看來，可能在“完全的再體現”中演員所具有的外部屬性（年齡、外貌的改變）要多得多，這些外部屬性能減輕演員的任務。重要的是演員要掌握所有各種的再體現。演員在劇院中應當經常從事的也正是這些，因為電影生產並不是隨時都能提供這些可能性。

電影演員研究劇院應該是怎樣的呢？它的上演節目應該是哪一類的呢？

自從劇院成立以來，在其中仿佛自然而然地形成了兩種趨向。

第一種趨向明確而清楚，它是由於“青年近衛軍”和“三個士兵”這兩出戲的演出而產生的。這兩出關於現代生活的戲最接近於電影。它們是真實的、富有深刻的現實性的。它們通過藝術形式來表現我們生活中的新事物的特徵。

這兩次演出的特點，處理青年演員的創作方法，以及這兩次演出給演員帶來的益處，都是難以估計的。

如果需要了解這兩次演出的意義，只要記起青年們在演出中創造的若干形象就夠了。這種現代戲劇的上演工作不僅應該繼續下去，而且還應該在劇院中盡力推廣。青年演員在這兩次演出中創造形象的經驗，就其性質說來，是與青年演員在現代題材的影片中进行表演時所獲得的經驗相似的。這些都像我們商定那樣稱呼的“小規模的再體現”。

青年演員怎样才能豐富他在“完全的再體現”這方面的經驗呢？

這個趨向還沒有很清楚地確定下來。但任務却是非常清楚的。它就在於豐富演員的經驗並提高演員再體現的業務技巧。

因此，為演員特別是青年演員的表演工作選取材料，也應當屬於這一任務。基本材料應當是古典劇作（主要是俄國劇作）。我認為首先應當上演高爾基、契訶夫、果戈里的作品。在

这种上演工作中，演員才会学到“完全的再体现”的艺术。

有人担心古典戏剧会对青年演員起坏影响，表現熟悉的古典形象的現成手法和演劇上惡劣的刻板公式会迷惑青年演員。

毫無疑問，这些憂慮是有根据的。但是，剧院的艺术領導和导演的任务就在于防止青年演員陷入刻板公式，使青年演員保持在我们电影工作者所創造出来的那一高度的现实主义艺术已有的水平之上。

在电影演員研究剧院中必須竭力来研究斯坦尼斯拉夫斯基体系。我們所需要的剧院的基础，以斯坦尼斯拉夫斯基的話來說，是體驗艺术，而不是表現艺术。

我想从这个角度来分析剧院的几次演出。

举个例子，为什么剧院挑选了“貧非罪”这个剧本作为演出节目呢？虽然它是奥斯特罗夫斯基早期的剧作之一，并在当时引起过相当尖銳的批評，但是作者在这个剧作中也还表現了他是一个偉大的剧作家，他为演員創造形象提供了很好的素材。这个剧本包括有演員“完全再体现”所必需的一切要素。

两个主角都是由青年演員扮演的，可是，他們并沒把这两个主角演好。像每一次演出一样，进入了这样一个时期：演出已經差不多准备好了，所有的角色也已經差不多准备好了，导演、美术設計和参加这次演出的所有工作者的一切任务差不多都完成了。

在这时候發生了一樁最困难的事情，就是要克服这个“差不多”。

对参加万米賽跑的运动員来講，最困难的是最后的一百米，同样在創作任何作品时，完成作品的“最后的一段路”也是最困难的。艺术家需要有鋼鐵的意志，来克服安于这个“差不多”的現象。

必須在青年演員身上發展这种鋼鐵的意志、責任感、对完成艺