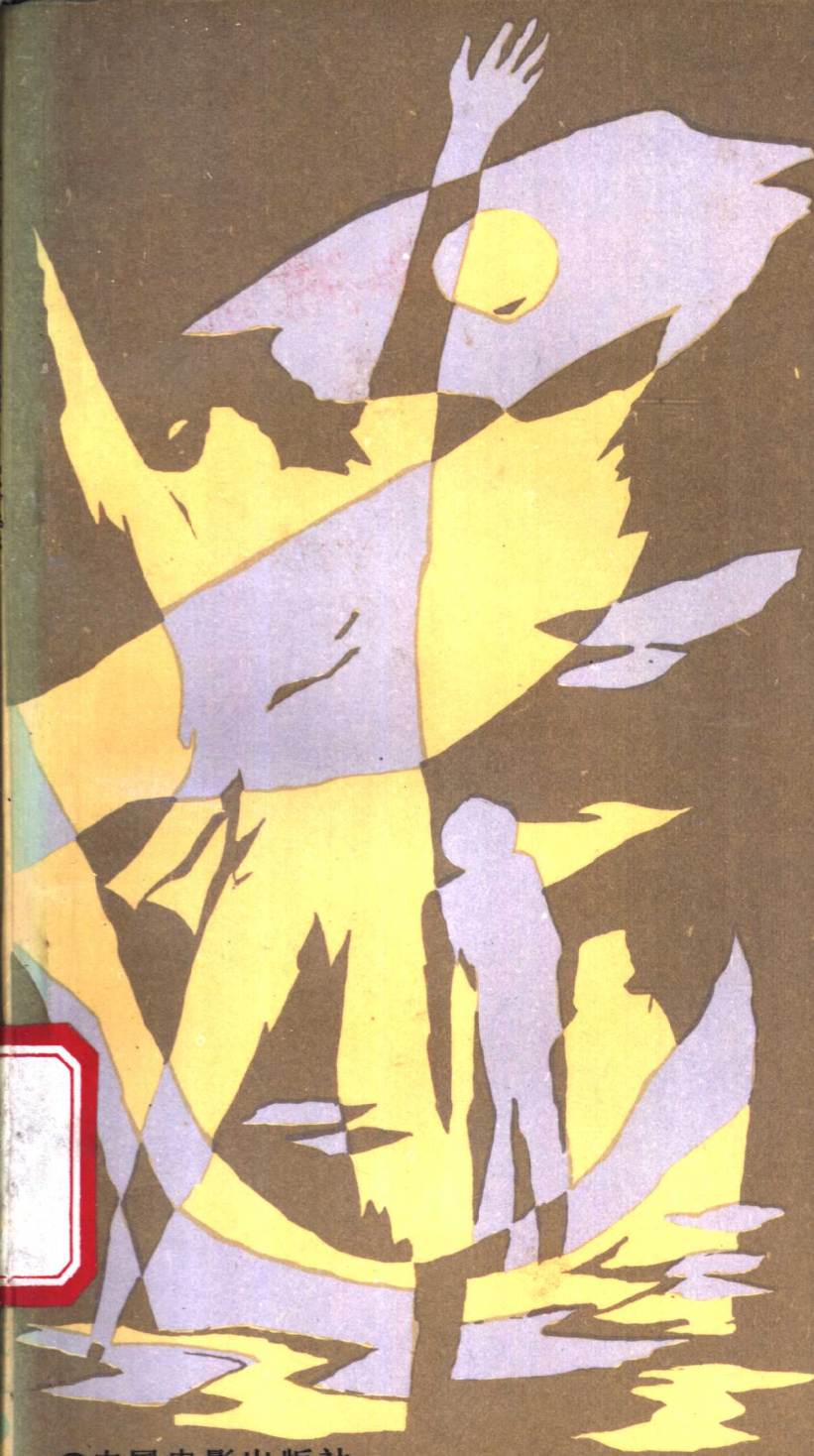


苏联电影·问题与探索

〔苏〕A·卡拉甘诺夫 著



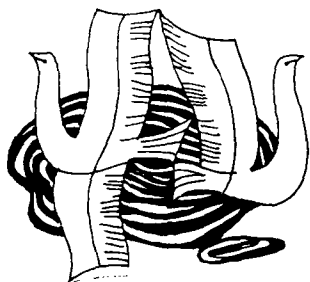
● 中国电影出版社

苏联电影·问题与探索

〔苏〕A·卡拉甘诺夫 著

傅保中 译

张 开 校



中国电影出版社

1988 北京

Советское кино:
проблемы и поиски.
Москва, Политиздат, 1977.
А. В. Караганов

内 容 说 明

本书为苏联电影工作者协会书记、艺术学博士А. 卡拉甘诺夫的新著。

该书从苏联社会主义国家形成和发展的总轨道上,对苏联电影六十年来走过的历程进行回顾,分期作出总结。作者将过去和现在的影片看作是五光十色的社会生活的缩影,通过大量例证揭示了电影对广大观众产生的思想和美学的影响,肯定了苏联电影在继承人道主义传统,巩固和发展社会主义人道主义中的积极作用。书中以尖锐的政论风格论述了苏联电影艺术的主要进程和一些著名大师的创作。

该书不仅可供从事电影理论研究和创作的专业人员阅读,而且也向关心外国电影的广大观众和读者提供一个窗口,使其了解该国电影的发展概况。

责任编辑:于培才

封面设计:乃 萱

苏联电影·问题与探索

中 国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

北京北三环东路22号

宏 伟 胶 印 厂 印 刷 新 华 书 店 经 销

开本:850×1168毫米1/32 印张:5 插页:2 字数:120000

1988年5月第1版北京第1次印刷 印数:1—1500册

书号: 8061·3425 ISBN 7-106-00044-2/J·0027

定价: 1.50元

目 次

最重要的艺术.....	(1)
伟大里程的各个阶段.....	(7)
体现在银幕上的革命.....	(7)
特写镜头表现的人.....	(21)
两条发展路线.....	(31)
不断运动的必然性.....	(39)
风格革新的探索.....	(48)
人和他的事业.....	(57)
银幕上的“生产题材”.....	(58)
性格的辩证法.....	(75)
道德感的高度.....	(92)
争取和平，反对战争.....	(104)
描写伟大功勋的影片.....	(105)
忠于真实.....	(115)
牢固树立社会主义人道主义.....	(122)
和平与各国人民友谊的银幕.....	(127)
革命的电影编年史.....	(142)

最重要的艺术

在当代，电影在社会精神生活中的地位和作用，电影和广大观众的相互关系，已经成为令人瞩目的问题。

1922年2月，列宁和当时的人民教育委员卢那察尔斯基谈到国内电影状况时就强调指出：“对我们来说，电影是一切艺术中最最重要的艺术。”

一些外国电影家认为，列宁的这个定义如今已经过时了。他们这一推断的逻辑很简单：列宁强调电影的重要作用时，首先是考虑到俄国当时的文化状况，因为那时候的平民百姓几乎都是文盲。在这种情况下，电影自然成了主要的教育手段，对许多人来说，它是唯一的“文化窗口”。而现在的文化状况已经不同了（无论在苏联还是在西方），书籍广泛发行，人们越来越多地欣赏音乐、绘画和舞台艺术。后来又有了电视，它的广泛普及使“文化消费”发生了新的变化：电视占去了一个人很大部分业余时间，排挤书籍和一切艺术，其中也包括电影（电视观众在数量上早已超过了电影观众）。

在提出这样的论据时，没有考虑到电视是一种复杂的多层次的现象。电视可以转播形形色色的节目，其中有不少节目纯属新闻报道，并不奢求达到艺术的美学结构。而那些按艺术规律制作的节目，从它们的自然属性说，是与电影相近的，电视屏幕也是靠活动照相的真实自然来影响观众的，这种影响同样靠镜头的转换、角度的变化和有意识的剪辑进一步增强。特别是象电视影片

这样的节目更接近于电影。此外，电视节目中很大一部分时间其实是在放映电影。当然，这种在小屏幕上放映的电影，会使影片的美学成分受到一定损失，因为电影的形象构成是以另外一种放映技术为条件的（在这种情况下，彩色宽银幕影片损失尤其严重）。但是，从另一方面说，电视也大大增加了看电影的人数。那些为苏联电影奠定了牢固基础的优秀作品，最近几年已经在电视上放映过几十次，也就是说，数以千万计不曾在电影院里观看过这些影片的人，现在可以看到了。而那些最受欢迎、最受喜爱的影片，电视观众往往可以欣赏多遍。这一点就足以说明，正是因为有了电视，苏联电影的历史才不再是电影专家们的历史了。

电视是电影的强大同盟军和宣传者，是同电影同属一个门类的艺术。但是，在充分认识到这一点时，不要忘记，在看电影和看电视时观众的感受是有本质差别的（问题不仅仅在于两种艺术的技术特点不同）。观众坐在电影院里时，势必造成一种集体感受，这种感受的强度和观众之间交流的程度取决于影片内容的优劣和美学价值的高低。因此，对于社会（尤其是社会主义社会）来说，被一部影片吸引到电影院里来的人数有多少，又有多少人只是在家里看了它，这不是无关紧要的。

电影院和电影观众的增加，通过电视观看电影的人数大大的增长了，这只是确定电影艺术现代意义的因素之一。而要充分说明这种意义，就不能只靠简单的数字统计。重要的首先是影片和观众见面后所产生的最终效果，影片在思想和感情上有哪些收获？在人们的心灵里留下了什么？

对影片的感受、影片所能产生的影响，正如影片的创作一样，是同社会的经历和人的经历以及银幕艺术本身的发展息息相关的。从这种角度来衡量，电影的重要性今天也有了新的数据。

1907年，列宁在库奥卡拉别墅跟A.波格丹诺夫谈话时曾强调指出：“当电影还掌握在庸俗的投机商人手中时，它就会弊多利少，因为它经常用内容有害的剧情腐蚀观众。但是……当群众掌

握了电影，当电影掌握在真正的社会主义文化工作者手中时，它便成为教育群众的强有力的手段之一。”^①В.Л.邦奇-布鲁耶维奇在回忆这次谈话时说，列宁后来又多次提到过谈话中涉及的那些问题。伟大十月社会主义革命胜利后，列宁作为苏维埃政府的领导人，为改革我国的电影事业采取了许多必要措施。他提出，必须“从我国上映的影片中彻底清除那些庸俗不堪的舶来品，因为生产这些东西的国家充满了小市民的低级趣味，那里有各种各样自作多情的鄙俗的玩意儿在麻醉观众，使他们脱离迫切的现实问题和国家的政治生活。”^②

与此同时，列宁提出了创作新型的革命电影的任务。他在同卢那察尔斯基历次谈话时一再指出，新型影片要贯穿共产主义思想，反映苏维埃现实，这种影片的生产应该从新闻纪录片开始。列宁强调说，电影产品应该掌握在国家手中，影片内容应由政府的宣传鼓动机关和各加盟共和国所属的人民教育委员会来审定。在这方面主要是要努力做到三点：第一，生产报道内容广泛的新闻纪录片，要有相应的形象，也就是说，要成为一种形象的政论作品，应符合我们优秀的苏维埃报纸所执行的那条路线的精神；第二，列宁认为，电影还应该具有形象地探讨各种科学技术问题的大众讲座的性质；最后一点，也许是更重要的一点，那就是列宁认为，要通过展示生活片断和贯穿着我们思想的那些引人入胜的影片，艺术地宣传我们的思想，这种影片不仅应该把那些优秀的、不断发展的、朝气蓬勃的东西展现出来引起全国的注意，而且应该对我们中间的、或是其他阶级的和国外生活中的某些东西给予抨击。^③

当群众还是文盲或半文盲的时候，列宁高度重视电影的教育作用，另一方面也把电影以及其他艺术的进一步发展——它不仅

① 《最重要的艺术·列宁论电影》，116页。

② 《最重要的艺术·列宁论电影》，117页。

③ 参见《最重要的艺术·列宁论电影》，163、166页。

要履行教育职能，而且要履行美学职能——同文化革命的进程联系在一起。

1920年，列宁在同克拉拉·蔡特金、H. 克鲁普斯卡娅、M. 乌里扬诺娃谈话时说过，文盲现象尚能适应夺取政权的斗争，打碎旧的国家机器的要求，但却难以适应甚至根本无法适应重振经济的任务。工人和农民要想获得自由就应该把这个问题当作自己的大事。苏维埃制度大大地解决了这一问题，^①为宏伟的文化革命开辟了广阔的道路。千千万万不同民族、不同种族、不同文化程度的男女正在向新生活大步迈进。“自从无产阶级夺取了政权，对文化革命来说最重要的东西已经具备，即民众的觉醒和他们的求知欲。新的社会制度所造就的、也就是创造了这个制度的一代新人，正在成长起来……”^②

这些谈话还涉及到“当时的条件”造成的文化生活的某些现象。列宁说，许多人真诚地相信，“面包加娱乐”就能克服那个时期的困难和危险。面包——毫无疑问；至于娱乐……这“不是真正的艺术，倒不如说是一种惬意的消遣……我们的工人和农民应该得到比娱乐更高级的东西。他们已经得到了欣赏真正伟大艺术的权利。因此，我们首先要使人民得到最广泛的国民教育和修养。这种教育为文化提供土壤——当然，这是有条件的，必须在粮食问题解决之后。在这块土地上将生长出形式符合内容的、崭新的伟大的共产主义艺术。”^③

列宁关于艺术与人民的关系的设想是服从于一个贯穿到一切方面的思想的，这就是要使艺术和人民相互接近，就必须提高整个教育文化水平；艺术应该为群众所理解，为他们所喜爱，应该融合他们的感情、思想和意志，应该使他们受到鼓舞，应该在他们中间唤醒艺术家并使之成长起来。^④

① 参见《列宁论文艺》，莫斯科，1969年版，第664—665页。

② 《列宁论文艺》，莫斯科，1969年版，667页。

③ 《列宁论文艺》，莫斯科，1969年版，665—666页。

④ 《列宁论文艺》，莫斯科，1969年版，第663页。

毋庸置疑，对电影来说，关于艺术与人民相互关系的这些原则和规律是在电影独特性所决定的形式和范围内发挥作用的。电影综合了文学、戏剧、绘画和音乐的表现力。但是，这里产生的这种综合性绝不等于几个数相加之和，被综合的多种艺术在银幕上表现为一种新的质（譬如，出现一种运动的绘画；对剧本中各种性格的心理分析，通过演员形体体现的形象得到展开；音乐与银幕造型相结合，也获得了新的表现力）。

电影艺术的综合本性也充分表现在电影对观众的“态度”上，表现在影片对观众的无比丰富的情绪感染力上。正因为如此，电影在当代的重要性有了新的衡量尺度。随着观众的文化水平不断提高，对电影艺术作品的审美感知也更加复杂、更加深刻。电影观众由于既接触到文学、戏剧、音乐和绘画，又受到电视的多方面影响，对影片的审美感受也更加丰富了。

在发达社会主义的条件下，电影和其它艺术一样，在社会精神生活中的作用也在明显提高。而科技革命又促进了这一提高。与通常的看法相反，抒情诗人并不因为物理学家获得新的荣誉而显得逊色。不但如此，由于科技革命对劳动分工、劳动专业化和劳动性质的影响，艺术的某些职能更加提高了。

尼尔斯·鲍尔说过，艺术的能力“使我们想起系统分析所不能达到的和谐”。^①确实，如果说科学探索，甚至最富创造能动性的科学探索，其成果只是通过具有普通意义的特性而不具备个性的形式记录下来的，那么，艺术作品在其各个创作阶段——从作者构思到完成作品，乃至同“消费者”见面，始终反映出艺术家独特的个性，使观众、读者和听众有可能在精神和感情上参与创作过程，透过艺术“魔幻水”的多棱镜以艺术家的眼光看到生活。艺术作品创作和感受的个人性质，体现实在的现实和这种现实所唤起的艺术家的思想感情的具体感觉形式，大大加强了艺术

① H. 鲍尔：《原子物理与人的认识》，莫斯科，1961，111页。

的影响力。艺术丰富着艺术家的内心世界，促进决定着他的与众不同的特点的那些个性、特质和品质的发展。

许多科学家、工程师和设计师证明，艺术甚至往往有助于解决一些专业性极强的科学技术课题，因为它能使人们对各个部分的比例、对整体的美感更加敏锐，使直感和想象力更加活跃，这里他们所指的是“人的精神生活”的那些能成为科技探索的出发点和解决方案的模式的表现^①。

艺术感染力的特性还表现在艺术杰作的“经久不衰”上。众所周知，每一项科技新发现都将取代过去的成果，而艺术上的发现，起码是那些具有重大意义的艺术成果却决不会在新成果出现时就变成博物馆里的陈列品。比方说，Г·柯静采夫影片《哈姆莱特》，以新的、现代的观点解释了莎士比亚的这部悲剧，但是它并不排除无论是在电影还是戏剧中对它进行再认识，更不用说读者了。

在电影这门最年轻、因而也是最活跃易变的艺术中，已经出现了不少这样的作品，它们并没有随着岁月的流逝而丧失自己的积极影响。这就不断提高了观众在感知影片的过程中思维的历史主义和历史经验的意义。同时历史主义的思维不仅有助于正确“阅读”由银幕翻开历史书，而且有助于从审美角度正确地、津津有味地“阅读”影片本身。

所有这一切都意味着，只有把广大观众的精神和感情，感知影片的社会学和心理学以及银幕艺术自身的变化结合在一起，才能真正地——从新的向度和新的质上——理解和评价列宁关于电影重要性的思想的现时代的意义和现时代的涵义。苏联电影只有和广大观众保持一种辩证的相互作用，才能真正获得富有成效的发展。下面我们就从这个角度来看一看苏联电影是怎样在不同时期、不同阶段和不同的题材上得到发展的。

① 详细论述见Л·诺维科夫：《美学和技术：是必择其一还是不可分离？》第三部，莫斯科，1976年版。

伟大里程的各个阶段

近来，在西方艺术界，对包括电影在内的苏联艺术创作方法的可能性和范围，又展开了激烈的争论。社会主义现实主义的反对者妄图割裂苏联艺术的历史，把一个时期同另一个时期对立起来（例如，在电影艺术中，把20年代同30年代对立起来），削弱我们艺术方法的影响范围，他们认为这种方法只能解决正面人物问题，在每一部作品中仅仅创造这样一种形象体系：除了必然对生活作千篇一律的描写外，这些形象似乎预先就确定一种思想说教，还必然包括大团圆结局这样一个预定的乐观主义的美学模式。而那些没有纳入这个体系的艺术现象，则统统被摒弃于社会主义现实主义的门外；凡不受这个体系约束的有关艺术地把握世界的问题和复杂因素，一概被说成是该艺术方法所无法接受的。然而这里，他们忽略或者贬低了这样一些事实：由于不断把握革命现实发展中的新情况，苏联艺术（包括电影）既丰富了自己的题材和美学宝库，又为艺术创作在世界上的发展作出了重要贡献。

体现在银幕上的革命

众所周知，电影几乎是刚迈出头几步，就伴随一种对立性，而表现出这种对立性的也就是电影的创始人：卢米埃尔和梅里爱。他们时而彼此接近，时而背道而驰，甚至相互排斥，演奏着他们永无休止的二重奏：服从于事实的艺术和以创造形象为目的的艺

术。西方许多各不相同的有关电影现代史的概念就建立在这种对立上，这些概念都试图对现实主义做出自命为真正现代的解释。这种概念的发展受到法国电影理论家、批评家安德烈·巴赞的思想的推动，他认为电影的形象性是同蒙太奇方法有关的。他认为把蒙太奇镜头中纪录下来的现实加以对立或比较，以便创造新的含义，这种蒙太奇是使事实变形的武器和手段，这种变形可能是随意的，甚至是违反道德的^①。

把巴赞“反蒙太奇”的主张同他坚持艺术真实的论点加以对照，就很容易看出，他对蒙太奇方法的评价没有考虑到蒙太奇的发展过程。由于他热衷于反对利用蒙太奇使生活变形的做法，他未能重视这样一种情况：即他所指出的两种倾向——相信形象和相信现实——在苏联20年代的电影艺术中相互渗透、相互补充而达到了恰如其分地有机的结合。对这个情况估计不足妨碍了巴赞理解和正确评价苏联电影创始人对世界电影发展所做的贡献。

然而，这一贡献的深远意义已经被这样一个事实所证明：在外国电影界，至今仍在纷纷谈论一个“奇迹”，即十月革命胜利后马上出现了象爱森斯坦的《罢工》、《战舰波将金号》和《十月》，普多夫金的《母亲》、《圣彼得堡的末日》和《成吉思汗的后代》以及杜甫仁科的《兵工厂》这样一些影片。这些影片标志着伟大的新型电影在被战争破坏得满目疮痍的俄国诞生了。尤其令人印象深刻的是，社会主义电影早在苏联人民建立起重工业、获得了文化和掌握了前人所积累的知识之前就已诞生了。早在这时候，就已出现了闻名于世的《战舰波将金号》，这部影片已成为“各个时代和各个民族最优秀影片”之一。

在外国电影界人士看来，这是奇迹。但是，大家都知道，奇迹是没有的。这些影片的出现，与历史规律、与俄国生活中的革命性变革对文化发展（包括电影艺术创作）的影响有着直

^① 参见巴赞：《电影是什么？》，莫斯科，1972，83页。

接联系。电影作为一门艺术，产生于“活动照相”仍然保持着最初的耸人听闻的印象的年代。电影起源于照相术，这一点必然要影响到电影先驱者的创作探索。他们力求表现事实，追求事实的确实性，要求银幕造型的逼真性，这是很自然的。这种影响随处可见，十分普遍。在20年代的苏维埃俄国，更由于强大的社会动力而使这种影响进一步得到加强。革命使年轻的银幕艺术有了新的题材、新的形象和新的生活素材：充满社会主义新生事物的现实。

革命性改造的吸引力产生了一种特殊的对现实的崇拜，在这种崇拜里，一方面是热衷于新的社会现实，另一方面是对这种现实的美及其感染力的坚信不移，这两者是结合在一起的。

这种情况的极端表现招致了维尔托夫的极端主义态度，它把新闻片、纪录片和故事片对立起来了。但是，除了这种极端的情况以外，电影的照相纪实因素对革命电影创始人的创作探索和创作研究产生了非同小可的影响。爱森斯坦说过，“在20年代，新闻片和纪录片在我们的电影艺术中占着主导地位。在当时产生的苏联艺术电影界制作的影片中，无疑都有当时纪录电影所创造的那些成就的痕迹。对材料与事实的敏锐感受，洞察一切的眼力和把所看到的東西巧妙地结合起来的本领，深入现实与生活，以及其他许许多多东西，都是纪录片带到苏联电影中来的。”^①

早在革命电影艺术形成初期，新闻片就具有相当大的影响（对从故事片创作的电影工作者来说，新闻片扩大了他们的视野，补充了他们亲眼看到的一切，为他们认识革命现实增添了新的经验；新闻片始终是一种事实凝结器和检验真实性的音叉，使故事片制作者在思考生活的银幕形象的真实性的时候有了方向），这个影响随着维尔托夫及其同行们积极进行蒙太奇试验而不断增强，这种试验的目的是为了“用共产主义观点揭示世界”。为了进行这种揭

① 爱森斯坦：《解放了的法兰西》，《苏联艺术》，1949. 4. 19）。

示，维尔托夫有选择地搜集素材，不单是按照叙事的连贯性组合拍摄镜头，而且把这些镜头按其内在含义进行比较，寻找可以相互补充的相同点和富有表现力的对照物。例如，维尔托夫用蒙太奇的方法把各个地区、各个城市为在斗争中牺牲的革命者举行葬礼的纪录镜头组接在一起，融合成一部悲壮的电影交响乐，一支激动人心的安魂曲。维尔托夫出版的《电影真理报》，特别是为纪念列宁而出的第21期，以及他后来创作的影片《关于列宁的三支歌曲》、《前进，苏维埃》和《顿巴斯交响曲》，都保持了革命纪录片的作用，成为容量巨大、含义深刻、表现形式丰富的“形象化政论”作品。

在那些年代里，另一个纪录片大师是埃斯菲利·苏勃。她甚至能够利用宫廷纪录摄影师拍下的镜头为革命服务。苏勃把沙皇、皇后携带侍从前呼后拥、浩浩荡荡出朝时的镜头以及一些表现宫廷生活的场面同纪录在胶片上的人民的实际生活加以对照，使她的纪录片产生极大的表现力，从中收到了极好的宣传效果。她用蒙太奇方法拍成的影片《罗曼诺夫王朝的没落》、《尼古拉二世的俄国与列夫·托尔斯泰》成了革命电影中尖锐地描写社会问题的作品。

在诸如此类的文献片里，不仅加强了电影的纪实因素的思想内容，而且也发掘了电影作为一门艺术的新的可能性。同时，纪录电影，这一“形象化政论”还有故事电影所不可企及的效能、观察的多样性、涉及现实的广泛性。在这个意义上说，革命纪录电影是苏联故事电影的先导，是它的支撑点和推动力。

现实对艺术既有直接的影响——作为一种描写对象，又有间接的影响——通过由现实所培养起来的观众，通过由现实所决定的艺术家的意识。在电影艺术和广大观众彼此相关的演变中，两者有时相互接近，甚至达到同步吻合的程度，但是，有时也有不合拍的情况。在革命之后初期的艺术电影中，表现革命现实的，理所当然的是那些“宣传鼓动片”。这种影片象宣传画那样明白无误

地只用两种色彩描写生活，它的情节和表现手段的简单直接，这更适合于当时观众的审美意识的发展程度，更适合于当时观众的特点。不过，“宣传鼓动片”毕竟只能是苏联电影的外围现象，而代表电影发展的本质的却是那些不取悦观众于一时的影片。推动艺术发展的不仅仅是观众此时此刻的需要，而且是革命所产生的有战略意义的推动，是社会主义电影的长远发展规律。

年轻银幕艺术的使命不单在于表现革命的真理，它还应该使这种表现具有电影的特性，为自己的生存找到令人信服的历史依据，自立于艺术之林。简言之，它应该学会用自己的语言说话，不是重复别种艺术，而是综合别种艺术的性能。时代对电影艺术的要求是：大胆地创造，摒弃那种关于银幕应该表现什么和怎样表现的传统观念，经常进行自我革新，包括电影手段的革新。

在艺术的社会发展中，根本性的转变和破除旧的传统和条规，这是给各种艺术提出的共同要求，而在电影艺术中，这种要求特别强烈。譬如，在戏剧界，革命不仅唤起了梅耶荷德的猛烈造反，瓦赫坦戈夫的大胆实验，而且引起了这样的变化：促使艺术剧院和小剧院从演出革命前契诃夫、高尔基、A·奥斯特洛夫斯基的现实主义剧目发展到维什涅夫斯基的《铁甲列车14—69号》和特列尼约夫的《柳鲍芙·雅洛娃娅》的社会主义现实主义剧目。而在电影方面，没有多少真正现实主义的社会艺术传统。几个天才大师创作的几部真实的影片，也淹没在资产阶级庸俗低级的电影产品的汪洋大海之中。无论是在革命前电影中大量泛滥的沙龙情节剧的颓废主义心理描写，还是侦探片那种美国式的大众化格调，都不能给年轻的革命电影带来任何帮助。那些模仿重复现实主义戏剧的成果或把戏剧的表演方法和塑造形象的手段机械地搬上银幕的影片，同样不能成为进行新探索的基础。

在为电影艺术探索新的途径和寻找新的原则时，电影艺术大师中的青年一代首先注意到的是革命斗争的实践，他们通过直接观察和采访当事人，通过新闻影片和历史文献，思考着人民生活

发生巨大转变的根源和这一转变的过程。他们敏感地倾听着“革命的乐声”。他们的创作反映出了艺术家与那些完成了革命并以自己的劳动继续着革命事业的人所共有的革命激情和革命信念。毫不奇怪，他们的创作追求、美学思想和原则成了人类生活中这一社会变革的自然表现。艺术家的阶级倾向性、无产阶级倾向性成为影片激情和诗意的源泉，成为艺术的内在的闪光，给事实增添新的光辉，帮助人们深入理解各种现象的实质，窥测各种过程的深处。为效力革命而创作的电影在效力的过程中不断获得创作动力和社会经验。这样，当革命作为艺术认识的对象步入银幕的时候，也引起了银幕艺术自身的革命。

于是，一种新型的艺术家逐渐形成，他们是革命者，是活动家和宣传家。这样的艺术家不可能满足于把艺术理解成一面人们随手拿来反映自然面貌（即使是偶尔呈现的）的镜子，也不可能只限于在艺术创作中运用启蒙现实主义和批判现实主义的原则。现在，艺术的认识作用和教育作用被赋予了革命的目的性。

革命电影创始人在考虑如何提高银幕艺术的社会积极作用和功效时，特别寄希望于蒙太奇。蒙太奇刚一出现，很快成为电影艺术中的一股巨大力量，即使在格里菲斯和其他美国导演从叙事的意义出发运用蒙太奇时，也是如此。在苏联电影大师库里肖夫和维尔托夫的试验过程中，蒙太奇的作用大为提高，这两位大师坚持不懈地探讨蒙太奇形象的非凡力量，探索蕴含在蒙太奇中的新的电影表现手段。普多夫金这样写道：“库里肖夫和维尔托夫的努力，打开了第一个缺口，开辟了创立电影语言的道路……走进这个缺口的那个人的功绩，已经不是开创这种语言的音节，而是着手构语即创造电影语言。这个人就是爱森斯坦”。^①

爱森斯坦不单单是利用了前人所发现的蒙太奇的力量，而且果断地扩展了蒙太奇的功能。他认为，艺术作品就象拖拉机一样，

① 《普多夫金文集》，三卷集，第一卷，莫斯科，1974年版，第146页。

按着一定的阶级立场在观众的心灵上反复耕耘。^①这种比拟同今天用来表示艺术对观众的审美影响的那些较文雅的术语相比，可能显得粗俗。但是，在实际的历史情况下，这种比拟并没有粗陋和简单化之处，因为这种比拟包含了美学见解的社会规定性，简明地表达了高度复杂的社会主义艺术形成的问题。爱森斯坦在自己的影片中展示了革命如何产生，俄国无产阶级怎样奋起斗争，同时也提高了蒙太奇表达思想感情的效力以及蒙太奇把影片的思想灌输到人们意识中以及培养观众的思想感情的能力。

例如，在《战舰波将金号》这部影片里，蒙太奇就不仅仅是一种把表现水兵起义过程的电影动作汇集到一起的有力手段。用蒙太奇的方法建立起来的社会思想逻辑成了感觉的逻辑。在充满戏剧性的事件的运动中，爱森斯坦用蒙太奇的方法选取了最主要的成份。对人物的情绪变化和起义过程中的几次转折，他都找到了塑造准确的表现方法，从而揭示了事件的内涵。整个电影动作就象一支协奏曲：从水兵们因为肉里有蛆和医官争吵、枪杀反抗的水兵之前这段令人紧张的长时间准备，到动作骤然增多，镜头急剧变换，穿插着震耳欲聋的细节的起义场面；从人群随着瓦库林丘克的灵柩悲哀地行进，晨雾的诗意，小船沿着平静的海面轻快地滑行，到敖德萨阶梯上的悲惨场面。这些场面用对位法来描写失去个性的士兵迈着整齐而沉重的步伐行进以及被他们打死的人的形象，这些形象各自显示出一种独特的性格，象征着独特的命运。这支协奏曲使观众“参与”了事件的经过，使他们和银幕上的水兵、市民一起感受着兴奋、喜悦、痛苦和愤怒，从而大大加强了他们对描写对象的美学理解。

马克思关于人民是历史创造者的思想不仅进入了影片作者构思的逻辑中，而且贯穿在影片的整个艺术结构里。在这里这个思想体现在有所作为、充满激情、经受考验和奋起斗争的群众的富

^① 见《爱森斯坦选集》，六卷集，第一卷，莫斯科，1964年版，第113页。