



布老虎传记文库·巨人百传丛书

文学艺术家卷

# 斯坦尼斯拉夫斯基

龙飞 孔延庚编著



*Sitannisilafusiji*

辽海出版社 ●

## 引 言

虽然是早春二月，可是莫斯科依旧严寒逼人。

在刚刚改名为“斯坦尼斯拉夫斯基大街”的原“里昂特耶夫大街”斯坦尼斯拉夫斯基的寓所内，莫斯科艺术剧院的一组演员，聚集在作为排演场的大厅里，等候一位重要人物。

通向里间的门打开了，出现了一群人。走在最前头的是一名白衣护士，在她后面是一位被人搀扶着的身材高大、有点驼背的白发老人，这就是大名鼎鼎的斯坦尼斯拉夫斯基——莫斯科艺术剧院的灵魂、饮誉世界的大戏剧家！

斯坦尼斯拉夫斯基步履艰难地走到大厅中间，微笑着向等候他的人点头致意，然后慢慢地在大沙发上坐下。沙发前的桌上放着剧本、笔记本等文字资料。这时，助理导演在他身旁坐下，演员们也纷纷就座……

这是斯坦尼斯拉夫斯基在他生命的最后几个月，为莫斯科艺术剧院排演他的“天鹅之作”——莫里哀的《伪君子》。

晚年的斯坦尼斯拉夫斯基，因心脏病多次发作，再加上前不久又患了一场流行性感冒，使得他更加衰弱不堪。身体刚刚略有恢复，他便坚持要开始工作。由于腿病造成行动不便，他不得不请《伪君子》剧组到他家里的大厅来排练。

全体落座之后，通常斯坦尼斯拉夫斯基要说几句问候的话或笑话，然后微笑着，拍拍手，说：

“好啦，女士们，先生们，让咱们开始吧！”

排演开始了。

老导演依旧是那样一丝不苟。

斯坦尼斯拉夫斯基正在与死神进行着顽强的搏斗。他的肌体早已一天不如一天，可是内心深处燃烧的火焰，却仍旧像青年时代那般旺盛。而且可能正由于意识到自己的时日已经不多，那心灵的火焰反而变得更加炽烈……

## 总 序

郭锷权

一个对人类充满美好遐想和机遇的 21 世纪正悄无声息地向我们走来。21 世纪是竞争的世纪，是高科技知识爆炸的世纪。竞争的关键是人才，人才的关键是素质。素质从哪里来？有人说，3（语文、数学、英语）+X=素质。素质=传记人物的 EQ 情怀。这话有一定的道理。

翻阅《巨人百传丛书》书稿，不难发现多数巨人的伟业始于风华正茂、才思敏捷的青少年时期，我们的丛书记录着以下巨人们创造的令人赞叹的辉煌业绩：美国飞行之父、16 岁的莱特兄弟已是多种专利的小发明家；诺贝尔 24 岁首次取得气体计量仪发明专利；爱迪生 29 岁发明电灯；居里夫人 31 岁发现钷、钋、镭三元素；达尔文 22 岁开始环球旅行并伏案构思巨著《物种起源》；克林顿 46 岁出任美国总统；比尔·盖茨 28 岁成为全球电脑大王，并评为 1998 年度世界首富；普希金 24 岁开始创作传世之作《叶甫盖尼·奥涅金》……读着巨人们的一本本使人激动不已的奋斗史，他们追求卓越的精神和把握机遇的能力，使人肃然起敬，这一切对今天的青少年朋友无疑具有启迪、教育和诱惑力。正是基于这一点，我们编撰了这套丛书。获悉《巨人百传丛书》即将付梓，北京大学附属中学校长赵钰琳先生、清华大学附属中学校长赵庆刚先生、天津南开中学校长康岫岩先生和复旦大学附属中学校长曹天任先生先后寄来了热情洋溢的信，对丛书出版寄予殷切的期盼和高度评价。

北京大学附属中学校长赵钰琳先生说：“我们高兴地向广大青少年朋友推荐《巨人百传丛书》。在世纪之交，能有这样的精品丛书陪伴你，是智慧上的愉悦。”

清华大学附属中学校长赵庆刚先生说：“每一位具有世界影响的伟大人物，都蕴藏着一部感人至深的故事。”

天津南开中学校长康岫岩先生说：“高山仰止。巨人是人类的精英。世纪伟人南开中学最杰出的校友周恩来以及毕业于南开中学的四十多位院士校友和各界杰出校友们的业绩，充分证明了这一点。”

复旦大学附属中学校长曹天任先生说：“仔细阅读这套丛书，犹如看到他们的音容笑貌，言谈举止，感受他们的理想、信念、胸怀、情操，这将帮助你学习做人，学习做学问，学习做事业……”

有必要说明的是，《巨人百传丛书》的读者对象为初、高中学生和部分大专学生，因而在传主和传主内容的选择上有针对性的考虑，如果有挂一漏万或不足之处，敬请学界原谅。

1998 年 6 月于盛京

斯坦尼斯拉夫斯基

## 第一章 在艺术的摇篮里

### 1

康斯坦丁·谢尔盖耶维奇·阿列克赛耶夫（艺名康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基）1863年1月18日诞生在莫斯科一个商人家中。就在这一年，俄罗斯最杰出的演员谢普金逝世。

1863年在俄罗斯戏剧史上意味深长：老艺术家遵循自然法则离开了人生舞台；新的生命降临人间，将继承和发展老一辈的历史使命。

柯斯佳的父亲谢尔盖·阿列克赛耶夫是个富商。他的高祖父为雅罗斯拉夫省的农奴，获得自由后迁居莫斯科，进了工厂，发明了一种制造金银饰绦的机器，为家业打下基础。柯斯佳的曾祖父谢米昂·阿列克赛耶夫，当了金银饰绦制造厂的厂主，1812年卫国战争中曾为国家捐献5000卢布。这样一代一代传下来，谢尔盖就成了这个百年老商行——“阿列克赛耶夫公司”的主人。

柯斯佳的母亲伊丽莎白是俄法混血血统，少女时代曾经有过一段富于传奇色彩的经历。

她的父亲瓦西里·雅科夫列夫，是俄国富有的石矿主。他正是著名的彼得堡冬宫广场上的亚历山大纪念柱的建筑者。人们都知道，沙皇尼古拉一世是个残暴的君主，据说他曾下令纪念柱必须准时立在冬宫广场上。然而那只大石柱从芬兰经海道运来时，不幸遇到了大风暴，采取了许多紧急措施和先进技术，才使船只幸免于难，终于让那巨大的圆柱准时树立在宫廷广场上。为了这件事，雅科夫列夫在一夜之间急白了头发。

雅科夫列夫在芬兰和当时颇负盛名的法国喜剧女演员华莱结了婚。后来华莱抛弃了丈夫和两个女儿，又回到舞台上。雅科夫列夫续娶了一位妻子，然而继母对待前妻的两个女儿很不好。伊丽莎白到了18岁时，实在不堪忍受，便逃到莫斯科，投奔已经出嫁的姐姐。在姐姐家里她认识了谢尔盖·阿列克赛耶夫，两人一见钟情，很快便结为伉俪。

### 2

柯斯佳的父亲同一般商人不一样。他不喜欢奢侈豪华的生活方式和资产阶级的社交活动，而是热衷和眷恋自己的小家庭生活。夫妇俩十分恩爱，白头偕老，也非常疼爱自己的子女。他俩性格差别非常之大，但却共同生活得十分和谐，令人吃惊。这恐怕要归功于他们之间那忠贞的爱情吧！

伊丽莎白20岁时当了母亲，25岁便有了4个孩子。她一共生过9个儿女，因此非常辛苦。她的大半辈子都是在育儿室里度过的。有时她会发发牢骚：“所有事都压在我一个人身上！”

每天早晨，当保姆带着孩子们出去散步时，伊丽莎白总是让他们穿得暖暖的。她认为这样孩子们就不会患感冒了。其实恰恰相反，他们穿得过多，容易出汗，一到户外，反而更容易感冒。可是妈妈很固执，所以孩子们都把

---

谢普金（1788—1863）俄罗斯著名演员、俄罗斯现实主义表演的奠基人。  
康斯坦丁的爱称。

这样的散步当成了刑罚。

柯斯佳从小体弱多病，襁褓时期就患有软骨症。9个月时，医生给他种牛痘。他的头突然垂了下来，牛痘刀划破了他的下眼皮，这个伤疤在他脸上保留终生。他说话也很晚，到10岁还发不出“b”和“p”两个音来。他个子长得很快，可是瘦得出奇。妈妈抱怨他是个“不好带的孩子”，保姆也说，这个小少爷没什么可夸口的。妈妈为让他强壮些，想尽各种办法。直到他快满10岁，体质才明显好转。

柯斯佳出生不久，全家就从阿列克赛耶夫大街的大楼，搬到红门花园大街的一所楼房中。柯斯佳在这里一住就是将近四十年。

当他3岁时，妈妈为他和他的哥哥瓦洛佳请来一位家庭女教师斯诺波娃小姐。这位小姐22岁，刚从莫斯科一所贵族女子中学毕业。起初妈妈担心她太年轻，可是柯斯佳和瓦洛佳小哥俩却非常喜欢这位头戴漂亮发网的女郎。妈妈依了孩子们的要求，便把斯诺波娃小姐留了下来。

柯斯佳的大妹妹季娜当时正呀呀学语，斯诺波娃教她称自己为“杜莎”，季娜发不出“杜”的音，把她叫成了“普普莎”，从此孩子们便都亲昵地称她为“普普莎”了。

柯斯佳的两个妹妹季娜和安娜稍大一些时，也成了普普莎的学生。

女教师编讲各种故事，发明了许多游戏。她自己也十分投入地参加。

普普莎思维活跃，富于创造性，并拥有无穷的想像力。这对孩子们的影响是很大的，尤其是对他们未来的工作——戏剧艺术更是十分有益。丰富的想象力，能使演员很快就进入角色中。作为未来著名的演员和导演，柯斯佳这种特殊的天赋，就是从那时培养起来的。

有一回，当孩子们第一次得知每个人都要死这个道理的时候，感到十分恐惧和忧愁。普普莎便立刻安慰他们说，有一种长生不老的药，只要吃了它，就不但不会死，甚至能永葆青春。孩子们听信了女教师的话，心情立刻平静了下来。

孩子们都喜欢演戏，普普莎便给他们编剧本。有一年，为了让妈妈在生日那天感到惊喜，普普莎编了个剧本叫《一年四季》，在莫斯科近郊的留比莫夫卡庄园的厢房里演出，这个庄园坐落在美丽的松林中，是柯斯佳的父亲于1869年买下来的。在厢房里搭起一个小舞台，挂上一块格子花布，作为幕布。

四个孩子分别扮演四季。柯斯佳扮演冬季，穿着一身白衣裤，戴着白帽，并挂上一副白胡子，台上有棵圣诞树，上面覆盖着棉絮做的雪花，地上也铺满作为雪花的棉絮。柯斯佳身旁堆着枞树枝，里面点着蜡烛。导演——普普莎给他一根树枝，让他假装放到火上去，并且一再嘱咐他：

“只是装装样子，千万别真的放进去啊！”

柯斯佳心想：为什么要装样子呢？当幕布拉开，一片掌声，柯斯佳怀着兴奋和好奇的心情，把树枝扔到了火里，他认为这是很自然的事。于是更自然的事便发生了——火烧了起来，烧着了台上遍地的棉花……

人们一片惊慌，急忙去灭火。柯斯佳被抱到育儿室，并受到大声责骂。他便放声大哭……这件事把妈妈吓坏了。当然，事后那位好出点子的家庭女教师受到

---

符拉基米尔的爱称。

季娜依达的爱称。

女主人的严厉谴责。

总之，普普莎给了孩子们很多温暖与爱抚。她在阿列克赛耶夫家服务了八年，直到出嫁。离开阿列克赛耶夫家后，她还参加他们的家庭演出。柯斯佳在1928年，那时他已是大名鼎鼎的老艺术家，曾送给自己这位耄耋之年的启蒙女教师一幅大画像，上面的题词是：

送给亲爱的、几乎是我的第二母亲和第一任导演的“普普莎”

爱您并感谢您的学生

斯坦尼斯拉夫斯基——阿列克赛耶夫

### 3

柯斯佳从小多病，又显得呆笨和腼腆，并且脾气固执，这些都令妈妈操心。而他的哥哥瓦洛佳却聪明伶俐，活泼可爱，特别是继承了妈妈的音乐天才，弹得一手好钢琴，使妈妈感到莫大的安慰。她常常叫瓦洛佳在客人面前朗诵诗和弹钢琴，瓦洛佳总是快活地用他的表演来款待客人。

妈妈不由自主地更偏爱瓦洛佳一些。

瓦洛佳的特长正是柯斯佳的短处：他最怕朗诵和弹琴。不过在做游戏和演剧方面，他却是孩子当中的领袖人物。一谈到演戏，他马上就变了个人似的，那笨拙的模样一瞬间就消失得无影无踪，出现在人们眼前的是一个聪明而又灵活的孩子。

柯斯佳常常带领弟弟妹妹做各种富有创造性的游戏。

他们有一头大玩具牛，往里面倒一杯牛奶，然后就能从它身体里挤出奶来。

孩子们常在家中的大厅里玩“过家家”。他们把大厅想象成是一望无际的田野，每个人穿上农民的衣裳，踏着草鞋，系上头巾，背着包裹，手拄木棍，上路朝拜。在田野里过夜，或到某个人家求个住处。然后在假设的河边休息，甚至“下河”（实际是光滑的地板）洗澡。这种游戏，他们是模仿从家中阳台上经常看到去朝拜的人们的。

有人送给妹妹纽夏一个全副新娘打扮的娃娃。弟弟尤拉有个黑人娃娃，柯斯佳就想出了一个主意：让新娘娃娃同黑人娃娃结婚，在教堂举行婚礼，还有人扮演牧师……然后让新娘娃娃生小孩，柯斯佳当医生来接生。他们拿来一个小瓷娃娃当婴儿，给新生儿洗澡，用小被包裹好，送到娃娃妈妈那儿喂奶。

柯斯佳还扮演外科医生，给患病的娃娃开刀，然后再用线把刀口缝合上。

最让柯斯佳兄弟姐妹兴奋的游戏是在留比莫夫卡顶层的阳台上“开轮船”。阳台上的柱子就是桅杆，窗帘就当作船帆。在假设的甲板上放着长凳，女孩子们是乘客，男孩子是船长和水手，船长拿着爸爸的望远镜观看远方。水手们一会儿把窗帘放下，一会儿将它升起。在有风的日子显得格外有趣。水手们还爬桅杆……

阿列克赛耶夫家的孩子们，身上似乎都有他们那位法国外祖母的遗传基因——每一个人都酷爱戏剧。

第一次家庭演出，是在柯斯佳七岁那年，演出由爸爸妈妈分别担任男女主角的一出话剧。这次演出大大激起孩子们的兴趣，一个个跃跃欲试，都想上舞台一显身手。

爸爸妈妈常常带着孩子去观看歌剧、舞剧和马戏。总之，剧院——这是柯斯佳兄弟姐妹最喜爱的去处。每逢去看演出，就成了孩子们的大喜日子！

在入中学之前，阿列克赛耶夫家的孩子，受的是一般富豪子弟通常受的教育。

妈妈疼爱子女，不惜重金，在家里办了一所学校。虽然有朋友劝她把孩子们送进正规学校读书，可是她担心自己这些安琪儿似的孩子们受不了学校的苦。怕那里的学生粗野，欺负她的宝贝儿；怕学校教员严厉，动不动就把她的孩子关进禁闭室里。她尤其怕学校环境不卫生，使她的孩子患上诸如猩红热、伤寒、麻疹等可怕的传染病。

在家庭学校里，柯斯佳兄弟姐妹的启蒙老师是普普莎，后来又请了俄文、德文、法文教师，还聘来音乐教师和舞蹈教师。上课就在楼下的教室里，教室旁边有一个设备齐全的大健身房，在那里可以学击剑、溜冰和骑马……

每逢假日，柯斯佳兄弟姐妹就像出笼的小鸟那样欢欣雀跃。清晨，他们穿着盛装去教堂，吃圣饼，唱圣歌。回家吃早餐时，如果爸爸妈妈告诉他们，今天全家要去看望姑妈——孩子们都不喜欢这位姑妈，或者更不幸的是：表哥表姐要来拜访——孩子们同样不喜欢那些表哥表姐，孩子们就会垂头丧气：

“完啦，好容易盼到这样一个不用上课的自由日子，就又变得枯燥乏味啦！”

他们虽然沉默不语，可是每个人心里都是这样想的。

白天就这样无聊地度过了。那么惟一希望便寄托在晚上。爸爸最能理解孩子们的心情，可能他已打发管家去买票了——谁知是马戏票，舞剧票，还是话剧票，不管是什么，反正是票就行。

于是他们便去打听管家到哪儿去啦？出门往左走还是往右走？还要打听是不是已经吩咐马车夫留着那辆大马车晚上使用？如果大马车白天出去过，那么晚上看戏的希望就成泡影了。

管家回来了。他走进爸爸的书房里，从皮夹中取出一件什么东西交给爸爸。待爸爸离开书房时，一群孩子便蜂拥进去，搜索书桌上的东西。可是书桌上除了一些枯燥的商业文件以外，什么也没找到。他们彻底绝望了……

晚餐时，爸爸微笑着对孩子们说：

“今天你们表现不错，招待客人很热情，所以我要给你们一点奖赏，你们猜猜是什么？”

孩子们一个个兴奋得不吃饭了，就等候爸爸下面的话。

爸爸不声不响地往衣服口袋里摸，摸了好一会儿，什么也没摸出来。柯斯佳兄弟姐妹急了，纷纷离开自己的座位，跑到爸爸跟前，把他围住。

这时女教师用法语严厉地喊道：

“孩子们，早就跟你们说过，吃饭时不许擅自离开座位！”

可是这时谁也没有理会她。

爸爸把手伸进另一个衣袋里，又在那儿摸。孩子们睁大眼睛，屏住呼吸。

只见爸爸摸了好一会儿，才摸出一个皮夹来，打开一看，一无所有。他把口袋一个个全翻了过来，依然什么也没有，爸爸的脸色一下子变了，惊叫道：

“坏啦，我把它丢了！”

孩子们一个个像泄了气的皮球，各自回到自己的座位上，没精打采地接着吃饭。不过他们心中还怀着一线希望——会不会是爸爸骗他们玩的？

就在这时，爸爸突然从自己的背心口袋掏出一件东西来。他狡猾地笑着说：

“啊，在这里……找到啦！”

他手里高高举着红色的马戏票！

这时候世界上的一切女教师都管不住孩子们了。他们一跃而起，推开女教师，跑到爸爸身边，挥舞着餐巾，又是唱又是跳，有的吊在爸爸的脖子上亲吻他：

“好爸爸！好爸爸！”

这时他们忽然担心，时间可不早啦！

柯斯佳兄弟姐妹狼吞虎咽地把饭吃完，就急忙跑到育儿室换上节日的衣服。

可是他们那位好爸爸却有个不好的习惯：每天晚饭后都要打个瞌睡。

“怎么才能把他弄醒呢？”孩子们心里思忖着。他们故意跑来跑去、跺脚，故意把东西摔到地上，大声叫喊……可是爸爸依旧睡得很香。

柯斯佳一看表——7点整，马戏已经开始，序曲肯定是看不上了，甚至序曲后的第一个节目都可能赶不上。怎么办呢？他和哥哥、妹妹一块到妈妈的房里唉声叹气。妈妈一看就明白了，她笑着叫醒爸爸：

“这是你宠他们的，可别折磨他们啊！”

爸爸起来伸了伸懒腰，吻了吻妈妈……

柯斯佳兄弟姐妹飞也似地下楼，出门，奔向马车，并请求马车夫一会儿要快点赶车……

又过了好半天，仍没见爸爸的影子。这时他们对这位慢性爸爸情不自禁地产生了一种恶感。

过了好一会爸爸才来，马车滴嗒滴嗒地慢慢往前走，孩子们的心却像箭似地飞向了马戏场！

## 5

当阿列克赛耶夫一家走进马戏场时，不光第二个节目已经演完，连第三个节目都结束了。好在他们最喜欢的那几位演员尚未登场，柯斯佳心中的那个“她”也还未出场。

阿列克赛耶夫一家的包厢靠近演员的入口处，他们可以看到后台的情景。只见演员们在那里镇静自若地闲谈。柯斯佳非常佩服那些终日冒着生命危险工作的人们，称他们是英雄。

柯斯佳的“她”是马戏团女演员艾尔维拉。柯斯佳爱恋着她，兄弟姐妹们全都知道这个秘密。所以当艾尔维拉一出场，哥哥便把最好的望远镜给他，妹妹让出最舒服的座位，大家小声向他祝贺。

艾尔维拉在舞台上真像个仙女。待她出来谢幕走近时，离柯斯佳的包厢只有两步远。柯斯佳连他自己也没想到，竟一下子跳出包厢，吻了一下她的

衣裳，然后便急速回到自己的座位上。哥哥和弟弟妹妹们对他此举都表示称赞。坐在他后面的爸爸笑着打趣道：

“恭喜你，柯斯佳，你已经是未婚夫了，什么时候举行婚礼呢？”

看完这场马戏后，便又是一长串枯燥烦闷的日子。好容易熬到星期日，妈妈不准孩子们再出去玩了，因为她不愿让爸爸宠惯孩子。

而马戏场在柯斯佳的心目中，是世界上最好的地方。

一天他同一个小伙伴订了个秘密约会：

“你一定要来！不能失约！”

“什么事啊？”

“你来了就会知道的！这是件大事！”

第二天小伙伴来了，两人躲在一间小屋子里，柯斯佳把自己的重要秘密告诉了他：

“等我长大以后，我要当马戏班的导演。”

为了表示决不反悔，他在圣像前庄严宣誓。然后两人讨论了马戏团的节目，还列出了演员的名单。

要成立马戏班，就得进行练习。柯斯佳决定举行一次不公开的家庭演出。

他担任主角，其他演员由他的兄弟姐妹和朋友担任。马戏的内容是一个驯马人在驯服一匹马，然后再演赤发丑角，最后音乐丑角登场。

马戏必须要有音乐伴奏，由家中的“钢琴王子”瓦洛佳演奏。可是瓦洛佳很懒散，不守纪律，常常弹了一半就停下来躺在地上，大声喊道：“我不弹了！”

柯斯佳给了他一块巧克力，他便弹下去，不过这样一来就很令人扫兴。

后来瓦洛佳再次耍这种手段，柯斯佳和别的演员们便动手打他，打得他边叫边跑，叫声震天，演出就只好中断了。又到星期了，白天依然是在烦闷和焦虑中度过的。晚上，妈妈打扮得十分华丽高雅，带领着儿女们以及女教师和仆人去剧院，观看舞剧《地狱中的少女》。扮演剧中女主角的演员，是阿列克赛耶夫家的朋友，因此柯斯佳分外感到好奇和有趣。

而剧院里那金碧辉煌的大厅，那照明的瓦斯灯的气味，舞台上用画布绘制的波涛汹涌的大海……这一切都使柯斯佳如醉如痴，兴奋不已。

以后双亲还常常带他们去看意大利歌剧。起初，柯斯佳年纪还小，对这种艺术形式远不如对马戏那么热衷。不过到了成年，他还是十分感激父母当年让他们从小就欣赏音乐，这对他的听觉和艺术趣味的培养都起了良好的作用。

自从看了马戏、舞剧和歌剧后，柯斯佳立志将来一定要建立一个剧场。而如今还没有条件创办真正的剧场，那就动手去创造一个用一张桌子做的微型木偶剧场吧。他和伙伴商量好之后，便迫不及待地动手绘制布景了。

柯斯佳干得废寝忘食，甚至把上课都看作是制作布景、道具的最大障碍。他不由地诅咒那些该死的功课！

他书桌的抽屉里放满了舞台“作业”，有各种各样的人物，还有布景与道具。道具可真庞杂，诸如花草树木，桌椅板凳，样样齐全。另外便是演出计划和草图。

上课时，柯斯佳把书本放在桌上，只要教师一走开，他便迅速把书桌内的宝贝儿拿出来，抓紧时间干。教师一过来，他又神速地把一些图纸夹到书本里，即使漏出一点边缘来，教师还以为这是几何图形呢。

19世纪中期，俄国文坛上出现了一个叫库兹马·普鲁特夫的作家。他是阿·托尔斯泰和热姆丘日尼科夫兄弟的集体笔名。普鲁特夫创造了沙皇尼古拉时代一个妄自尊大的官僚典型形象。作者以嬉笑怒骂的手法，尽情嘲笑和讽刺俄国社会生活中的丑恶现象。

受到普鲁特夫的深深影响，阿列克赛耶夫一家也充满了讽刺与幽默的情趣。

当他们全家于莫斯科近郊留比莫夫卡庄园的别墅度夏时，在伊凡·库帕拉节前夕，人们都去参加布设“迷林”的游戏。一些人用白单子裹住身体，躲在树上或灌木丛中。当采羊齿草的人走近时，他们便突然从树上跳下或从灌木丛中钻出来。另外还有一些人，不光用白单子裹住全身，还将他们乘坐的小船船身也用白布裹上，站在船头，让船顺流而下，这种拖着一条长长的白色尾巴的幽灵，令人惊心动魄。

柯斯佳兄弟姐妹独出心裁，捉弄了他们的第一位家庭音乐教师。

这是一个年轻的德国人，单纯天真，对世界万物都绝对信任。一次，有人告诉他，说村里有一个胖农妇狂热地爱着他，到处去寻找他。一天晚上，当音乐教师回到自己的卧室，刚刚换上睡衣，就发现床上正躺着一个胖女人。他吓得急忙从窗户跳了出去。狗看见他一身白色睡衣便来咬他，他大声喊叫，把全村人都吵醒了，以为发生了什么事。这时那些隐藏在周围的恶作剧者就出来解围，救出那位可怜的德国人。这时乔装成胖农妇的那个人便悄悄溜走了。可是床上还故意留下几件女人的衣物，让这个秘密保留下来，继续恐吓那位日后成为德国音乐界名流的年轻人。

后来是柯斯佳的爸爸出面干涉，禁止孩子们胡闹下去，不然那个德国青年会被逼疯的。

在留比莫夫卡别墅前有一条河。许多来避暑的游客乘船经过阿列克赛耶夫家的窗下时，他们那放肆的叫嚷和疯狂的歌声，吵得人心烦意乱，无法休息。安静的别墅成了闹市。柯斯佳和他的兄弟姐妹们，便想出一个主意来驱逐那些讨厌的游客。

他们买了一个大牛尿泡，在上面画了眉毛、眼睛、鼻子和嘴，再安上假发，活像一个溺死者的黄肿脸庞。然后用绳子系上它，绳子两端分别系在两个哑铃的抓手处。孩子们把一个哑铃扔进河里，另一个哑铃放在岸上的树丛里。他们躲进树丛中，把系在哑铃上的绳子拉紧，牛尿泡便沉入水底；把绳子放松，牛尿泡就立即浮出水面。等游船一驶来，柯斯佳兄弟姐妹就让那披头散发的人头浮现出来，接着又让它隐入水底……这样一来把船上的游客吓得魂不附体！

当地居民传说，这是一条从里海来的会吃人的大鲨鱼，劝人别去游泳，也不要划船，因为鲨鱼的尾巴能把船只扫翻……

村里还传说，邻村有个小商人，前不久溺死河里，至今仍未打捞起尸体，很可能是那个溺死鬼浮出水面，要求安葬……

---

阿·托尔斯泰（1817—1875）俄国诗人、剧作家。

东斯拉夫古老节日，夏至节（俄历6月24日）。

阿列克赛耶夫家的淘气包们，听了这种种传言，不禁哈哈大笑，反正不管怎样，他们的目的达到了——河上的游客明显减少。

7

阿列克赛耶夫家的学校没能坚持多久。由于政府颁布了普通兵役制，只有教育界可以免服兵役，这使妈妈不得不让两个儿子到正规学校上学。

瓦洛佳和柯斯佳在 1875 年进入普克罗夫卡第四模范中学。

入学考试那天，奶娘把一个装满从阿托斯山取来的圣土的小口袋，挂在柯斯佳的脖子上，妈妈和妹妹给他挂上圣像，指望他能走好运。

考试时，柯斯佳因为写不出作文，拼命拉扯胸前的纽扣，结果把装着圣土的小口袋也扯了一个洞，圣土撒了出来，弄到身上。

原先柯斯佳想上 3 年级，结果却考上 1 年级，还是托人情才被准许入学的。

柯斯佳虽然还不到 13 岁，可是个子已经快 1.8 米了。偏偏他的同班学生一个个都很矮小，他在同学中真是鹤立鸡群。他的绰号叫“大个子”，所以在学校里十分引人注目。

无论是校长来视察，或者学监到教室巡视，总是第一个叫柯斯佳起来背诵或回答问题。为了尽量不引人注目，他极力把自己蜷曲起来，缩成一团，这又使他养成驼背的习惯。

19 世纪 70 年代，学校里正开始加强古典课程的教学。希腊文和拉丁文教师都是专门从国外请来的。他们把枯燥无味的知识强迫学生死记硬背，这令学生们十分反感。

学校校长是个愚蠢而古怪的德国人。他说的每一个词后面，几乎都要加上“足下”两个字。不过总的来说，他人还善良。

学监也是德国人，说的俄语让学生很难听懂。他又高又瘦，秃脑门，脸色苍白，远远看去，活像一具骷髅。他总是不声不响地突然出现，就像幽灵一样。

这位学监经常处罚孩子不准吃饭。其他学生为了表示抗议，便把自己的食物分给受处罚的同学。

往往为了一点小事，白脸学监就把学生关进禁闭室。禁闭室里有肥大的老鼠，据说这是学监故意让老鼠在那里繁殖的，这样可以收到惩罚学生的“良好效果”。

教师总让学生死记拉丁语的不规则变化，硬背一些翻译得再蹩脚不过的诗歌。例如，莎士比亚的剧本《奥赛罗》里有一个句子是：“马儿竖起耳朵听。”可是外国教师将它逐字死译成：“耳朵竖立在马的身上。”竟然还命令学生照这样去背诵。

柯斯佳从小就不喜欢背诵，进了中学更厌恶背诵。所以日后当了演员，他十分后悔，当年没有培养记忆力的习惯，以致给自己的职业造成不利条件。

在第四模范中学读书的日子，柯斯佳没有学到多少知识，只给他留下一些非常可怕的回忆，尤其是教师对学生人格的侮辱，更是使他感到痛苦与愤怒。

由于第四中学那种呆板窒息的教学方式使人难以忍受，1878年爸爸将柯斯佳兄弟转到拉札列夫东方语言学院附属中学就读。

这个学校的风气要比第四中学宽松得多，可是也发生了一些古怪、令人莫名其妙的事情。

一天，一个油头粉面的学监，在巡视学生宿舍时，被一名学生用棍子打伤了腿。漂亮学监跛了好长一段时间，而那个学生只被关了禁闭。据说事情涉及一个女人的问题。

又一次，上课时，忽然从远处传来歌声，大家以为街上有人唱歌。后来才发现，这声音来自教室门口的那间小贮藏室。学生们进去，从那里拖出了一个喝醉了的学生……

在神父的课上，学生们用来准备拉丁语和希腊语的功课。为了不被神父发现，就让班里一名知识渊博的学生向神父提出一个相当大胆的问题：

“我认为上帝根本是不存在的！”

“你说什么？你说什么？赶紧给我画十字！”老头儿吓坏了，急忙热切地向这个迷途青年进行教导。讲完一番大道理后，他自以为取得胜利了，可是那个胆大妄为的年轻人又提出另一个亵渎神灵的问题。老头儿又喋喋不休地来拯救这个误入迷途的灵魂。整整一堂课，都是神父教诲那名学生，其他人则放心大胆地做自己的功课。

为了感谢这位聪明的“博士”，第二天早餐时，每个同学送给他一个夹香肠的包子。

期中考试，柯斯佳起得很早，把答案抄在袖口上，藏好夹带，终于顺利通过了。

期末考试十分严格，尤其是希腊语的笔试。考这门课程是在一个古老的圆形大厅里举行的。学生之间的座位距离很远，几乎每一张桌子旁边都有教师或监考员，以防学生作弊。大厅中间，摆着一张大长桌子，桌子后面坐着校长、学监、教师、助教，真是场面森严。尽管如此，考试结果，全体考生的答案，无论对错完全一样，令校方百思不得其解。

原来全班只有一个学生掌握这门课，其他学生在考试前没有温习功课，却把全副精力放在学哑语上了。那名学得最好的学生，在考场上，在众目睽睽之下，用自己的手指把答案告诉给全班同学。

许多年过去了，当柯斯佳已经长大成人，并且结了婚，有了子女。一次，他遇到当年那位希腊语教师。教师没有忘记那次奇怪的考试，请求柯斯佳把其中奥秘告诉他。

已经成为斯坦尼斯拉夫斯基的柯斯佳狡猾地回答道：

“这可办不到！如果你们还不改变那种作风，还让学生把中学时代变成一种苦役，一场噩梦，而不是一生中最快活的时光的话，那么我就要把这个秘密传给我们的下一代！”

在留比莫夫卡庄园，柯斯佳小时候演戏的那间厢房已经倒塌。爸爸为让孩子们有个娱乐的场所，特地在原址修建了一座小型剧院。剧院里有楼厢，后台设化妆室、布景间和道具间。

在这个家庭剧院里的第一次演出，是1877年9月5日，为庆祝妈妈生日

而举行的。

柯斯佳兄弟姐妹一共演了四个话剧：屠格涅夫的喜剧《乡村妇女》和滑稽剧《两个中哪一个》《老数学家》《一杯茶》。导演由莫斯科大学学生李沃夫担任，这位李沃夫过去曾在阿列克赛耶夫家任家庭教师。

从这次演出开始，他们的家庭剧团就叫“阿列克赛耶夫剧团”了。

首次演出那天，全家热闹非凡，就像过节一样。柯斯佳的两个妹妹和她们的女友们，抱着服装跑来跑去，把各类服装送到各个化妆室去。演员们——柯斯佳兄弟、爸爸、家庭教师和几个朋友，依次坐在化妆师雅沙的镜子前，一个一个进行化妆。

雅沙是个精明能干的小伙子，他穿梭于几个化妆室之间。从那天开始，雅沙便再没有同柯斯佳分手，他们一直亲密合作。后来柯斯佳创建莫斯科艺术剧院，雅柯夫便成了那里的化妆师。他把化妆艺术提到很高的水平，博得了欧美国家的盛赞。

演员们经过雅沙那鬼斧神工般的双手，奇迹出现了：当他们一个个从化妆室走出来时，已经面目全非，有的变老，有的变成秃顶，有的变年轻，有的变漂亮……

“是你吗？哈哈……妙极了！”

“哎呀，这是我们的柯斯佳吗？我怎么也认不出来啦！”

首次家庭演出很成功。

柯斯佳参加两个剧的演出，在《一杯茶》中扮演一个官员。他极力模仿小剧院著名喜剧演员穆基里。在《老数学家》中扮演一个老数学家，因为无人可模仿，就需要自己去创造。通过这次演出他深深感到，当个演员可真不轻松啊！

《一杯茶》演出结束时，导演李沃夫对他说：

“总算还不错！”

《老数学家》演出结束，李沃夫对他说：

“这回比前一出戏好多啦！”

首场演出以后，柯斯佳觉得太寂寞了，便想办法，到实际生活中“演戏”。每天黄昏，柯斯佳和他的好友菲狄亚化妆成乞丐或醉汉，来到车站，吓唬那里的乘客，直到警察把他们赶出月台。警察越是恼火，他们就越暗自高兴，因为这证明他们演得非常成功，达到了乱真的地步。

有一回，柯斯佳戴着面具，化妆成《浮士德》中的魔鬼，领着一群修士来到一个朋友家。魔鬼施展魔术，使那些修士一个个神魂颠倒。他们跳起了狂欢的舞蹈……最后当那个疲惫不堪的魔鬼取下面具时，那位看呆了的朋友才发现，他就是柯斯佳！

在留比莫夫卡家庭演出时，大约是1882年夏天，发生了一件很出人意料的事。

一位女演员有事不能上场，谁来代替她呢？只好让柯斯佳的大妹妹季娜来扮演。季娜在兄弟姐妹的心目中是个典型的“灰姑娘”。平常，在演剧时，

---

屠格涅夫（1818—1883）俄国著名作家。

雅沙是雅柯夫的爱称。

诗剧《浮士德》是德国大作家歌德（1749—1832）的代表作，描写主人公浮士德一生探求真理的痛苦历程。

她只能干一些粗活：诸如准备服装、布置舞台布景，招呼演员上场等工作，只有在不得已的情况下才让她扮演个小角色。现在突然让她担任女主角，她能胜任吗？柯斯佳怀着将信将疑的心情同她排戏。

因为他早有成见，所以他极尽挑剔之能事来对待可怜的季节娜。

含着绝望的眼泪，季节娜排演了最重要的一场戏，她简直变了个人，真是演绝了，震惊了全体演职员。

季节娜在绝望中挣脱了束缚她的羞怯，她那强烈的感情像开闸的洪水，汹涌而出。她有了自信，她的心灵桎梏被打碎了，于是一位天才女演员脱颖而出。

从此季节娜终生以戏剧为自己的职业。后来她同两位天才的哥哥亲密合作，尤其成为斯坦尼斯拉夫斯基的得力助手，1935年荣获“共和国功勋艺术家”称号。

## 9

柯斯佳已经长大成人了，高高的个子，隆起的鼻梁，厚厚的嘴唇，并且长出了两撇小胡子，可是说话仍然不流畅。

爸爸原先对戏剧的兴趣远不如孩子们。孩子小时，他很少同他们去剧院看戏。记得，有一天晚上他们从剧院回来时，爸爸正在客厅沙发上打盹，他便问孩子们：

“啊！戏好看吧？在剧院里遇到很多傻瓜吧？”

“不，傻瓜都在家里呆着呢，只有聪明人才到剧院去。”孩子们俏皮地回答爸爸。

爸爸不知不觉受了孩子们的影响，也对戏剧产生了浓厚兴趣。在留比莫夫卡修建小剧院不久，他又把红门花园大街中的红色客厅，改建成一个讲究的剧院。

这个剧院设备齐全，有化妆室、布景间、道具间，还有吸烟室。舞台上垂挂的绣着金花的红色幕布，尤其显得富丽堂皇。

阿列克赛耶夫家的孩子们，常到梅克夫人家，同她那些和她一样酷爱音乐的儿女们举行音乐会，瓦洛佳还在音乐会上一展身手。

柯斯佳得悉著名指挥家、钢琴家尼古拉·鲁宾斯坦在法国病故的消息，是在1881年3月。尼·鲁宾斯坦终年仅46岁，人们都为这样一位天才的早逝深感痛惜。柯斯佳有幸曾同这位举世闻名的人物见过一次面，但那是怎样的一次见面呢？

那年柯斯佳还不到10岁。莫斯科音乐学院院长尼·鲁宾斯坦为给音乐学院募捐，举行一系列音乐会。

参加音乐会，在当时是一种时尚，一种高雅的社交活动。因此不管懂不懂音乐，人们都要出席。

一些与会者由于听不懂音乐，往往在下面聊天、说笑。所以尼·鲁宾斯坦的音乐会常常是在嘈杂声中进行的。对此，尼·鲁宾斯坦十分气恼，不时要教育听众。

---

俄国著名作曲家柴可夫斯基（1840—1893）的挚友和资助人。

尼·鲁宾斯坦（1835—1881）俄国钢琴家、指挥家、莫斯科音乐学院创始人。

有一天，柯斯佳兄弟姐妹跟随父母去参加由尼·鲁宾斯坦指挥的音乐会。他们迟到了，音乐会已经开始。尼·鲁宾斯坦全神贯注地指挥着乐队，乐队正演奏一首非常优美的最弱音。而阿列克赛耶夫这个大家族成员的脚步声和衣裙的窸窣声，却大大压过了那微弱动人的旋律……

尼·鲁宾斯坦放下了指挥棒，愤怒地瞪着这一群男女老少。音乐停止了，全场观众也都瞧着阿列克赛耶夫一家人。柯斯佳顿时感到无地自容，几乎要吓昏过去，后来的事他都忘记了。直到音乐会散场时，父母在最偏远的一个角落里，找到他们那可怜的孩子……

如今尼·鲁宾斯坦的遗体要运回莫斯科安葬。柯斯佳的堂兄尼古拉·阿列克赛耶夫是莫斯科音乐协会理事和音乐学院主任，也是葬礼的总负责人。他特地请柯斯佳在迎接尼·鲁宾斯坦的灵柩和举行葬礼时帮帮他的忙。柯斯佳一口答应了下来，因为他刚刚 18 岁，很愿为这位伟人的后事尽自己的力量。

堂兄给他布置的任务是站在殡仪行列的最前头，指挥和安排各界代表团。这样一来，他就成了领队。可是他常常要为各种问题去请示立在灵柩旁的堂兄。这段距离大约有一俄里。当时正值解冻时期，莫斯科的街道泥泞难行。柯斯佳拖着两条湿漉漉的腿，在泥浆里来回奔跑，这时他才尝到充当角色的艰辛。

迎接来灵柩，把它送到莫斯科大学礼拜堂，做完弥撒之后，柯斯佳已感到筋疲力尽。而第二天还要走更远的路呢，从莫斯科大学一直到郊外的达尼洛夫修道院公墓，这段路程大约有十几俄里。

葬礼负责人决定：管事人全部骑马。柯斯佳十分热衷骑马，这个决定令他兴奋不已。

到了第二天，柯斯佳身披黑色长斗篷，戴着黑色大礼帽，脚登黑色大皮靴，骑在全副黑色披挂的马上，走在送葬队伍的最前头，左右两旁还有两名宪兵，真是威风凛凛！

“这人是谁？”街上有人问。

“死者的马夫！”有人这样回答。

“可能是殡仪馆的总管！”另外有人猜测。

连报上也刊登了柯斯佳为尼·鲁宾斯坦送葬的消息：“甚至总管事人，亦即杜马的代表，也戴着礼帽来送葬。”

从此柯斯佳成了众人取笑的对象，每逢见到熟人，第一句话就是：“啊！这就是那个穿黑衣、戴礼帽、骑在马上的家伙！”

中学还未毕业，柯斯佳便执意离开那摧残人的地方，到父亲的工厂当一名小职员。这时人们尊敬地称他为“康斯坦丁”了。他在工厂的职责是称小金银锭子的重量，然后计算其成本。这项工作需要极其精密与准确，并要有高度的责任心。在工厂干了一段后，父亲让他担任公司主任，到办公室里工作了。

---

沙皇俄国中央和地方谘议机关的名称。

康斯坦丁为名字，柯斯佳是小名和爱称。

1885年11月，康斯坦丁的堂兄尼古拉当选为莫斯科市市长，尼古拉便让柯斯佳接替他在莫斯科音协理事会和莫斯科音乐学院主任的职务。从此柯斯佳有机会结识音乐界的名流，诸如柴可夫斯基和尼·鲁宾斯坦的哥哥安东·鲁宾斯坦等人。

尼古拉的妻子，也就是柯斯佳的堂嫂的妹妹嫁给了柴可夫斯基的弟弟，因此柯斯佳同这位大作曲家成了亲戚。柴可夫斯

基与尼古拉夫妇十分亲密，常到尼古拉家，几乎成了尼古拉家中的一个成员。

柴可夫斯基长得很俊秀，可是性格却有点古怪，这可能与他的个人经历有关系。

当他在创作由普希金的诗体小说改编的同名歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》时，他完全投入到剧中情节里去。他爱上了女主人公达吉亚娜，为她那纯真炽烈的爱遭到奥涅金的拒绝而愤怒……

正在这时，他接到一位叫安东尼娜的姑娘写来的情书，接着又收到第二封，姑娘声称，如果他不接受她的爱，她便不想活了。柴可夫斯基误以为自己的生活中也出现了一个“达吉亚娜”！他虽对这位陌生的女郎根本不了解，可是他感激她，怜悯她，又怕因他的冷淡而使姑娘走上绝路。假若真是如此，他不是比奥涅金的罪孽还要大吗？想到这儿他头发根都竖起来了。于是他便去拜访安东尼娜，并且很快就同她结了婚。

婚后他才发现，安东尼娜根本不是“达吉亚娜”，而是个庸俗不堪的女人。柴可夫斯基被折磨得几成疯狂。他要求离婚，但是对方不同意。柴可夫斯基只好同她分居，经常给她寄钱，而她仍不时来纠缠可怜的丈夫。后来才知道，原来安东尼娜早就患有精神病。命运竟如此残酷地折磨这位伟大的作曲家。

歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》成功了，并成为世界歌剧史上的珍品。但是却很少有人知道，柴可夫斯基在创作这部作品中所付出的高昂代价——几乎是毕生的幸福。

柴可夫斯基通过尼·鲁宾斯坦接受了富孀梅克夫人的资助。梅克夫人比柴可夫斯基年长17岁，受过良好的教育，有很高的文化素养，尤其酷爱音乐。两人相约永不相见，在相互通信中保持着柏拉图式的爱情。后来梅克夫人控制不住自己的感情，向他道出内心的秘密。柴可夫斯基回了一封委婉而又得体的信，使他的女资助人的感情波澜又逐渐恢复了平静，依然一如既往地关心他，支持他，资助他。这样他们维持了整整十四年通信关系，维护住那通过音乐建立起来的圣洁的友谊与爱情。

康斯坦丁的堂嫂是个热心肠的女人。她看中了一位来俄国演出的德国女小提琴家。这位小姐年轻貌美，才华出众。堂嫂自告奋勇为康斯坦丁当媒婆。因为她同柴可夫斯基来往密切，在她的唆使下，甚至连那位脾气古怪的作曲家，也参与了这幕喜剧的策划工作。

在尼古拉家里时，作曲家常常把那位德国少女拉过来，让康斯坦丁单独和她呆在一起。

作曲家很喜欢康斯坦丁，常对他说，他可以扮演彼得大帝，还说，等康

---

安·鲁宾斯坦（1829—1894）钢琴家、作曲家，彼得堡音乐学院创始人。

普希金（1799—1837）俄国大诗人，被誉为“俄罗斯诗坛的太阳”。

斯坦丁成为歌唱家时，自己要以此为题，专为他写一部歌剧。

柴可夫斯基十分腼腆，也很胆怯，不善交际。他总把软皮帽夹在腋下，来得突然，走得也突然，不过人们对他的怪癖都习以为常了。

德国姑娘教康斯坦丁拉小提琴。康斯坦丁笨拙地握着琴弓，发出了阵阵刺耳的噪音……

不久，德国女音乐家离开莫斯科，康斯坦丁去车站为她送行，并献上一束红玫瑰。当火车开动时，姑娘坐在车厢里，神色黯然地将花瓣一片一片扯下，从车窗抛出，抛向康斯坦丁。康斯坦丁的初恋就到此结束了。

## 11

彼得堡音乐学院院长安·鲁宾斯坦要到莫斯科举行音乐会。康斯坦丁身为音乐协会理事，要负责全部行政事务。他知道安·鲁宾斯坦在艺术上要求严格得近乎苛刻，而且脾气十分暴躁，为此他非常不安。

当康斯坦丁到车站迎接安·鲁宾斯坦时，安·鲁宾斯坦已乘早一班火车到达了。康斯坦丁只好去旅馆见他，并向他作了自我介绍。安·鲁宾斯坦用锐利的目光长时间地盯着他，似乎感到惊讶与失望：莫斯科音乐协会怎么让这样一个毛孩子当理事！

安·鲁宾斯坦活像一头狮子，康斯坦丁同他在一起时深感自己的渺小和对方的伟大，并且有一种在狮子笼里做客的恐怖感觉。

乐队进行预演时，康斯坦丁看到安·鲁宾斯坦内心沸腾的感情，就像旋风似地通过他的全身。他甩了甩那头狮鬃般的卷发，眼睛里闪烁着火焰，他的手臂、头和全身，出自一种野性的冲动，冲向那暴风雨的乐队。他朝喇叭手大声叫道：

“把你们的猪鼻子抬得高一点！”

预演结束，安·鲁宾斯坦像一头战斗后的狮子躺在睡椅上。乐师们一个个十分兴奋，过了一会儿，他们诚惶诚恐地护送大音乐家到旅馆休息。

而喇叭手们却很恼怒，来找康斯坦丁，说如果鲁宾斯坦不向他们道歉，他们就不参加演出。

“为什么呢？”康斯坦丁问道。

“他说……，他说……”喇叭手都是德国人，俄语说不好，“他把我们的头叫猪鼻子！”

康斯坦丁反复劝解，德国乐师仍不肯罢休。最后康斯坦丁只好答应让安·鲁宾斯坦向他们道歉。

他去见安·鲁宾斯坦，小心翼翼地说明了来意。鲁宾斯坦懒洋洋地回答道：

“好！我去跟他们——讲！”

而他语气里的潜台词却是：“好，我会让他们知道，闹事会有什么结果！”

康斯坦丁想得到更明确的答复，可是鲁宾斯坦这时已经在读一封信了。康斯坦丁不敢打搅，忐忑不安地走了出来，只好告诉喇叭手们，说他已经和鲁宾斯坦谈了，鲁宾斯坦答应说：“好，我同他们讲！”当然他讲的词一样，而语气却和鲁宾斯坦的完全不同。这样一来，乐师们都很满意，怒气立即消失得无影无踪。

演出进行得很顺利。结束时听众一再鼓掌，要求再演奏一次。可是鲁宾斯坦却很冷漠。康斯坦丁不得不提醒他，听众请求他再出场。

“我听见了。”鲁宾斯坦冷冷地说。

康斯坦丁不能不为名人在荣誉面前如此淡漠，如此不在乎的态度所吃惊。

康斯坦丁还同安·鲁宾斯坦见过一次面。那是1886年秋天，在皇家大剧院演出安·鲁宾斯坦的歌剧《恶魔》，由作者亲自指挥。他那狮子般的目光，流露出一不耐烦的神情，一会儿盯住这位演员，一会儿盯住那位乐师……

观众们窃窃私语：

“鲁宾斯坦又发脾气啦！”

原来是反光灯应从背面照射恶魔，而舞台灯光人员却从正面来射照。鲁宾斯坦恼怒地停止了指挥，朝后台工作人员大声喊叫。音乐停了，演员无法演下去，全场观众大哗。鲁宾斯坦严厉地望了望观众席，用指挥棒敲击乐谱架，这是警告观众们要安静。一直等到灯光射到恶魔的后背，戏才继续演下去。

下一幕是由康斯坦丁和莫斯科音乐协会的另一名理事来开场。他俩代表音协把一个大花环献给安·鲁宾斯坦。

由于不习惯大舞台的强烈脚光，两个人的眼睛被照花了，什么也看不见。他们在舞台上迷了路，手足无措，观众哄笑了起来。鲁宾斯坦也放声大笑。他用指挥棒猛击指挥台，为让这两个滑稽小丑知道他在哪儿。康斯坦丁和他的伙伴，顺着敲击声，总算找到了作曲家。两人急忙把花环递给他就狼狈地跑下台了，观众大笑不止……

后来康斯坦丁自嘲道，在对两位鲁宾斯坦表示敬意时，无论对死者还是生者他都是不走运的。

## 12

康斯坦丁的身材虽然魁梧，但举止动作却不优美，总显得笨手笨脚，动不动就会撞倒一些东西。只要他到谁家去，那家的主人便急忙把容易碰坏的物品（诸如花瓶、瓷像）移开，因为人们都知道他手脚不灵，好损害东西。

在一次舞会上，他撞翻了一盆棕榈树。另一次，和一个女孩子跳舞，跳着跳着，他滑倒了，抓住一架钢琴，钢琴竟也被他拽倒，原来那是一架坏了一条腿的钢琴。后来他还损坏了另一架钢琴……

他的口齿也仍然不流利。

总之，在莫斯科上流社会，康斯坦丁以笨手笨脚、拙嘴拙舌而闻名。

康斯坦丁一心想当演员，可是他从不敢有一点表露，因为这会引起众人的讥笑。于是他暗下决心，一定要克服自己与生俱来的缺陷，努力在姿势、动作、声音、语调上，下苦功夫，进行训练。

那年盛夏，奇热难忍，全家都到留比莫夫卡避暑去了。只有他一个人留在莫斯科的大宅院里，把全部空闲时间用来进行形体训练和朗诵训练。

红门花园大街住宅的门厅里，有一面大穿衣镜。康斯坦丁每天一连几个小时，在镜子前研究自己的体态。而那大理石墙壁和楼梯的回声性能，又十分有助于他进行声音的训练。

每天下班回来，他从晚上七点钟一直练到深夜三点钟。

他像一个观众那样，对着镜子仔细研究自己的形象。

他像一个听众那样，苦苦揣摩自己的声音。

他这样发疯似地训练，一连训练了好长一段时间，从初夏一直到深秋，一点一滴地克服自身的缺陷。

训练告一段落，康斯坦丁感到在发音、语调和朗诵方面收获很大，形体动作也有明显进步，要知道这是当一个演员的基本功啊！

十几年后，当著名演员斯坦尼斯拉夫斯基在舞台上以他那出神入化的表演，使广大观众如醉如痴时，谁能想像得到，当初他竟是一个动作笨拙、口齿不流利的小伙子？！而由“丑小鸭”演化成为“白天鹅”过程之漫长与艰辛，也只有他自己最清楚。

### 13

当时的莫斯科皇家小剧院是戏剧的神圣殿堂，有“谢普金之家”的美称。为了实现自己献身戏剧的梦想，康斯坦丁决定求教于大名鼎鼎的小剧院。

小剧院每次演出一个剧目前，他和一伙爱好戏剧的朋友，都要做充分准备：阅读剧本，研究有关文献和评论文章，观剧后要进行讨论，彼此交换意见，然后再去观看，重新进行讨论……

康斯坦丁非常崇拜小剧院的艺术家。

他还很小的时候，就看过著名喜剧演员叶夫基尼热沃的表演。那次是妈妈执意要带他去的，因为妈妈怀他时就被叶夫基尼热沃的演技所迷住。当康斯坦丁出生时，妈妈第一眼看到婴儿的脸庞就让她想起叶夫基尼热沃的脸庞。这之间似乎有什么缘分，所以妈妈极力要让小儿子去看叶夫基尼热沃的演出。她担心叶夫基尼热沃已经老了，再不去就没有机会看到他的演出了。

叶夫基尼热沃能把滑稽可笑的戏，演得像悲剧般严肃。他掌握了用一本正经来引人大笑的秘诀。

小剧院另一位优秀女演员梅德韦杰娃，年轻时人们认为她只不过是个二流演员。但由于她的刻苦自学，努力奋斗，后来终于在舞台上达到了她的真正饱和点——充分发挥出她那天才的全部光彩。

一次梅德韦杰娃生病，不能参加剧院的演出，由别的演员代替。康斯坦丁想这位老演员现在的心情一定不好，便去看望她。当康斯坦丁走进她家客厅时，只见梅德韦杰娃一个人披头散发，神色仓惶地坐在客厅的中央。康斯坦丁吓了一跳，不知出了什么事。

梅德韦杰娃一见康斯坦丁便笑了，安慰他说：

“我没事，我这是在演戏。我这个傻老婆子都快要死了，也要演戏。我想，即使我躺在棺材里，也还要演戏的！”

康斯坦丁问她此刻在演什么？

“我在演一个傻老太婆，”梅德韦杰娃向他叙述“剧情”：“是个乡下女人，去找医生看病。到了医生那儿坐了下来，她把一篮子菜放在身旁，篮子上还有她孙子的一件外衣……她坐在那里左顾右盼，看见墙上有一幅画，还有一面镜子。她看见镜子里的自己，她笑了。她把头发压到头巾下面——镜子里的老太婆也跟着她整理头发，她忍不住又笑了……”

这位名演员就是这样时刻都在钻研技艺。她对康斯坦丁影响很大，也非常珍视他的才华，曾英明地预言他的名字“一定会载入史册”。

小剧团的连斯基也是康斯坦丁的崇拜对象。

连斯基有一双沉思的、浅蓝色的大眼睛，一副优美的男高音嗓音，斯文的举止，优雅的手势，潇洒的步态。在文学绘画方面，他也有出众的才华。康斯坦丁认为连斯基在舞台上的柔和调子是十分罕见的，所以他很喜欢模仿连斯基。

小剧团还有一位出色的女演员叶尔莫洛娃。这位女演员的外形条件非常好，她有美丽的容貌，动人的眼睛，维纳斯般的体态，深沉圆润的嗓音，优美和谐的举止，因此她的魅力足以使她的缺点也变成了优点。

叶尔莫洛娃具有特殊的敏感，深知女人的心，善于挖掘和表现永远属于女人的东西，并能掌握女人心灵中喜、怒、哀、乐，各种细微的变化，她称得上是天才中的天才！

后来，康斯坦丁有幸同她在尼日尼—诺夫戈罗德同台演过奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》。在演出过程中，康斯坦丁觉得自己也仿佛变成了一个天才。这是毫不奇怪的，因为任何人与叶尔莫洛娃同台演戏，都要受到她的天才的感染。

然而叶尔莫洛娃对自己的才华似乎毫无觉察。她总是腼腆而谦逊。当她每次被约请扮演一个新角色时，她会心神不安地在屋里走来走去，然后点上一支香烟，边吸边说：

“老天爷啊！我能行吗？我和这个角色没有共同的东西啊！为什么非让我去做不能胜任的事呢？除了我，不是还有很多优秀的、比我年轻的女演员吗？……”

小剧团的艺术家们，为康斯坦丁树立了一个演员的典范。日后他朝着这个方向去努力，极力提高自己的艺术修养和道德修养。

## 14

康斯坦丁最崇尚的一位小剧团女导演费多托娃是谢普金的学生。她曾向康斯坦丁讲述当年谢普金对学生的教导。

谢普金常常把学生带到自己家里一起生活。当时费多托娃还是个孩子，学校放暑假，她就住到老师的家里。

她和伙伴们在院子里玩槌球，玩着玩着就听见谢普金的呼声：“卢申卡！卢申卡！”

老师在叫她进屋做功课。卢申卡生气了，哭着把球槌摔在地上，不过最后还是进屋了，因为谢普金的话是不能不听的。她噘着嘴坐下来拿出书本，却把头扭向一旁，根本不看书。

“你提起精神来，把这一页念给我听，”谢普金说，“你念得好，我就

---

连斯基(1847—1908)小剧团著名演员、导演。

叶尔莫洛娃(1853—1928)俄国优秀女演员，以擅演悲剧著称。

奥斯特洛夫斯基(1823—1886)俄国著名剧作家。

费多托娃(1846—1925)俄国优秀女演员，共和国人民艺术家

费多托娃的小名。

放你出去，念不好可别怪我，我就要把你留到天黑。什么时候念好，什么时候放你走！”

卢申卡总算清除了杂念，深入思考角色和台词，果然成绩很好。

“好，你可以去玩了，聪明的孩子！”谢普金说。卢申卡飞也似地跑出去，又开始做游戏了。当她玩得最开心的时候，再次听见老师的呼唤：“卢申卡！卢申卡！”卢申卡只得照先前那样回到屋里，继续念书，直念到老师认可为止。

费多托娃讲完了童年的故事之后，对康斯坦丁说：

“谢普金就是这样培养、锻炼学生的意志力。演员不能没有坚强的意志力，所以首要的任务是学会控制自己的意志。”

费多托娃还告诉康斯坦丁，在初演成功后她已被认定为小剧院的台柱演员了，可是严格的谢普金仍然安排她在舞剧中担任配角。另外别的演员也有类似的情况，无论他的演技已达到多么高的水平，也依然要在舞剧中演配角。

“让他们跳舞，让他们演小角色，怎能叫他们像老爷似地闲坐着呢？他们这样年轻，不能闲呆着，闲呆就会毁掉他们的才华。”谢普金这样解释自己的想法。

总之，谢普金有一种特殊的本事：善于接近学生，善于观察他们的心灵和领会他们的感情，因此学生们很快就能了解他。

费多托娃讲完谢普金的故事后，告诉康斯坦丁，小剧院正要准备创办一所戏剧学校，她将到那里任教。

康斯坦丁急于在艺术上取得长进，便决定投考小剧院的戏剧学校。考试那天，考官们坐在铺着绿色桌布的大长桌子后面。考生朗诵一首诗，考官们凭着印象，凭着其外部条件，便以投票方式决定考生的命运——后来康斯坦丁认为这种做法很不公平，因为他认为真正天才是蕴藏在心底的，透视一个人的内心深处是不容易的事。对一个艺术工作者，光凭外部条件来衡量，是愚蠢的，会埋没真正的天才。

康斯坦丁自己感觉朗诵得并不好，但因他身材高大、嗓音洪亮、姿势优雅——后二者是他在红门花园大街住宅内大镜子前苦练的成果，又有在阿列克赛耶夫剧团演戏的经验，所以非常顺利地被录取了。

开学后，康斯坦丁发现自己竟夹在一群 15 岁左右的少男少女当中，而他已经快 23 岁了，并且是一家大公司的主任，莫斯科音乐协会理事。除文化课他可免修外，常常因工作繁忙而缺课，得到学校的特批。因此那些小同学们就讽刺他是个特殊人物，校方又提醒他上课不要再迟到，所有这些使他感到很不自在。

学校的教师上课呆板，一般都是让学生模仿。康斯坦丁觉得学生就像一团面，让教师随便揉成一块什么样的面包。

只有个别有天才的教师，如费多托娃的努力，还依稀能感觉到谢普金的精神。

所以当康斯坦丁所崇拜的费多托娃离校后，他也退学了。他在戏剧学校总共只呆了三个星期。

## 第二章 艺术家的青少年时代

### 1

康斯坦丁第一次把斯坦尼斯拉夫斯基作为自己的艺名，是在 1885 年 1 月 27 日，于李沃夫的业余剧院演出克雷洛夫的喜剧《诱人的美味》时。他为什么选斯坦尼斯拉夫斯基作为艺名呢？这是因为他从小就喜欢两位女演员，一位是女马术家艾尔维拉，另一位则是女舞蹈家斯坦尼斯拉夫斯卡娅。他选用这个艺名还有一段经过。阿列克赛耶夫剧团第一任导演李沃夫，和他的友人们在莫斯科近郊组成一个叫谢克列塔廖夫的剧院。康斯坦丁兄弟常去看他们的演出，那些演员的水平并不高，其中只有医科大学生马尔科夫最有天才。马尔科夫也很崇拜斯坦尼斯拉夫斯卡娅，采用了斯坦尼斯拉夫斯基作为自己的艺名。几年后，马尔科夫成为医生，已不演戏。康斯坦丁便使用了这个波兰姓氏。

康斯坦丁使用艺名还有另外一个原因，因为他常常参加业余演出。那些演员素质水平不齐，三教九流，什么人都有。康斯坦丁十分想演戏，但又不愿暴露身份，他以为用艺名就可以掩护自己。

可是他失算了。

一次他以斯坦尼斯拉夫斯基的名字，扮演一个三幕法国通俗喜剧里的纨绔子弟。当他抱着一束鲜花出场时，他不禁怔住了，台下正中的包厢里坐着他的父母、上年纪的家庭女教师和女管家。按剧情要求，他应当在台上调情，可是在这样一些“观众”面前，他吓傻了，勉勉强强演了下来，结果把一个放荡青年，演成了一个规规矩矩的小伙子。全剧被他一个人演砸，受到了剧组的抱怨。

回到家里，父亲对他说：

“如果你想演戏，就应该去找一个高尚的剧团和高尚的剧目。看在上帝的面上，可别去演那样的无聊玩艺儿！”

年老的女管家无限伤心地说：

“我们的柯斯佳是个正正经经的孩子，没想到他怎么会在观众面前干出那种事来，可怕，真可怕！”

德国女教师一本正经地说：“讨厌！”

法国女教师笑道：“真有趣！”

当“斯坦尼斯拉夫斯基”第一次出现在舞台上时，他并没有得到他所希冀的掌声与鲜花，反而受到谴责、嘲笑和抱怨……

不过他并不气馁。

正是因为斯坦尼斯拉夫斯基如此坚强，他才成了斯坦尼斯拉夫斯基——一个在世界戏剧史上占有重要地位的人物，一个几十年，甚至上百年才出现的天才！

尽管出师不利，可是自从他以“斯坦尼斯拉夫斯基”的名字参加业余演出以后，却有了另一个重大收获，那就是他结识了一批很有才能的人，其中许多成了他一生事业的合作者。例如，后来成为著名演员的阿尔乔姆、萨马

---

克雷洛夫(1769—1844)俄国著名寓言作家。

阿尔乔姆(1842—1914)俄国优秀演员。

罗娃，成为著名导演的萨宁，以及做了斯坦尼斯拉夫斯基终身伴侣和得力助手的优秀女演员莉琳娜。人生的道路往往总是曲折、坎坷，而又富有很大的偶然性与戏剧性的。

## 2

斯坦尼斯拉夫斯基和莉琳娜相识在 1888 年 2 月。音乐学院组织义演，作为莫斯科音乐协会理事和音乐学院主任的斯坦尼斯拉夫斯基必须参加帮助演出活动。那次演出克雷洛夫的三幕喜剧《天之骄子》。斯坦尼斯拉夫斯基与莉琳娜分别扮演男女主角。

玛丽亚·莉琳娜原名玛丽亚·佩列渥兹奇科娃，是莫斯科一所高等女子学校的教师。这是她第一次登台演出。用莉琳娜这个艺名是为了不让校方知道她参加业余演出，因为学校不允许教师参加这种活动。

斯坦尼斯拉夫斯基初次见到这位小巧玲珑、天真质朴的大眼睛姑娘，立即就产生了一种好感。在和她同台排演时，他深深感到这位年轻得几乎还是少女的业余演员非常有天才。《天之骄子》虽是莉琳娜的处女作，斯坦尼斯拉夫斯基已发现她身上的潜力，并预见到她的远大前程。

演出结束，莉琳娜工作的学校，发现她参加业余演戏，把她开除了。

费多托娃的丈夫费多托夫是一位著名导演，同时还是剧作家。他的儿子小费多托夫也是戏剧爱好者，后来当了小剧院的演员。小费多托夫同斯坦尼斯拉夫斯基年龄相当，俩人好朋友。因此当老费多托夫想在莫斯科一显身手，组织一场演出，小费多托夫自然要邀请斯坦尼斯拉夫斯基参加了。另外，参加演出的还有一些戏剧爱好者。

斯坦尼斯拉夫斯基在果戈理的独幕剧《赌徒》中扮演主角。第一次在老费多托夫的指导下演戏，他感到这是一位真正有才能的导演，自己受益匪浅。同样，老费多托夫也发现了斯坦尼斯拉夫斯基的天赋，对他格外器重。他常请这位年轻商人到自己家中畅谈。

第一场演出便获得成功，大大鼓舞了这个临时组成的小团体。他们不愿再分开，便商量把业余戏剧工作者组织成一个剧团，再把美术工作者组织到俱乐部里，将二者联合成一个协会，叫“莫斯科艺术文学协会”。

正巧，斯坦尼斯拉夫斯基的公司生意很好，赚了一笔钱，大约有三万卢布，他便将这笔钱用来筹办协会。

1888 年 11 月 8 日，协会在一个富丽堂皇的大厅里举行开幕典礼。开幕典礼上演员们表演了丰富多彩的节目，有朗诵、唱歌、跳舞和即兴诗句、字谜。人们最感兴趣的是话剧演员串演歌舞，和歌舞演员串演话剧。

莫斯科的许多知识分子，都参加了开幕典礼。他们纷纷向协会发起人和斯坦尼斯拉夫斯基表示感谢，认为艺术文学协会的成立是符合时代要求的。

这时，斯坦尼斯拉夫斯基想到了失业的莉琳娜，便邀请她参加协会，莉琳娜欣然同意。从此，斯坦尼斯拉夫斯基和莉琳娜这对年轻人便开始了他们

---

萨马罗娃(1852—1919)俄国女演员。

萨宁莫斯科艺术剧院导演。

莉琳娜(1866—1943)苏联著名女演员，共和国人民演员。

果戈理(1809—1852)俄国著名作家。

终生的亲密合作。

协会的第一场演出是在12月8日举行的。斯坦尼斯拉夫斯基在普希金的《吝骑士》、莫里哀的《乔治·唐丹》两个剧中扮演角色。

第二场，斯坦尼斯拉夫斯基参加演出《苦命》，扮演剧中的佃农阿那尼。小剧院著名演员尤仁对他说道：“我的妻子跟我讲，您的阿那尼演得好极了！要知道，她是个很严格的评论家。请告诉我，您为什么不到小剧院演戏呢？”

斯坦尼斯拉夫斯基回答道：

“我不愿作一个无声无息的演员，我不敢同尤仁和连斯基去竞争。”

### 3

斯坦尼斯拉夫斯基和莉琳娜再次联袂主演席勒的名剧《阴谋与爱情》，是在1889年4月。

他俩已经相爱了，爱得是那么自然，以至于他们自己还没有觉察，后来是被同台演戏的同事和观众从台上发现的，因为两位男女主人公在彼此接吻时太自然了，结果他们的秘密就这样泄露了出来。

在《阴谋与爱情》的演出中，斯坦尼斯拉夫斯基自己说，他很少靠技术来表演，更多的是凭直觉来表演，这是爱情之神给了他和她以灵感。

这个剧演出结束，观众对莉琳娜扮演的女主角露易莎，似乎显得比较冷淡，因为莉琳娜身材娇小，嗓音不大，缺乏通常青年女演员所具备的那种一眼就能把人吸引住的、夺目的艳丽外部条件。然而斯坦尼斯拉夫斯基却发现她的独特的美——天才的个性。

但斯坦尼斯拉夫斯基相信，有识之士一定会喜欢她，重视她的才能，关心她的发展的。

在斯坦尼斯拉夫斯基眼中，莉琳娜具备了两种稀有罕见和可贵的演员素质：一是敏感，二是艺术的质朴。他认为这两个优点，将使她极有希望成为一名与众不同、独具特色的演员，能在舞台上占有一个光荣的席位。

作为一名女演员，莉琳娜是过于质朴了，她甚至很少在镜子前面注意自己的脸庞。因此斯坦尼斯拉夫斯基认为，莉琳娜应当细致入微地研究自己外部条件的长处和缺陷，对自己的优点要保持和发扬，对不太优雅的习惯和举止动作，要注意克服和改掉。

斯坦尼斯拉夫斯基特地为莉琳娜写了一篇不短的文章，专门送给她阅读参考。

莫斯科艺术文学协会第一个演出季结束时，斯坦尼斯拉夫斯基和莉琳娜订婚了。有情人终成眷属，7月5日他俩举行婚礼，然后去度蜜月了。

色彩斑斓的秋天，当这对新人回到莫斯科时，给协会带来了一个这样的喜讯：新娘在明年一年之内将不能参加演出活动，其原因是没有必要说明的。

于是同事们、朋友们纷纷向这对新婚夫妇祝贺……

### 4

---

米巴托夫—尤仁(1857—1927)俄国剧作家，莫斯科小剧院演员。十月革命后，与丹钦柯及斯坦尼斯拉夫斯基并称为“俄国戏剧界的三条鲸鱼”。

席勒(1759—1805)德国著名剧作家、诗人。

1890年，德国宫廷剧院的梅根宁剧团第二次到莫斯科演出。斯坦尼斯拉夫斯基场场都去观看。他不仅观看，而且进行研究。

梅根宁剧团的艺术特点是：在舞台上再现历史的准确性，注重舞台动作的场面效果，导演把演员当成按照自己的场面调度搬来搬去的小卒，用外部手段来掩盖表演的缺陷。

梅根宁剧团曾对斯坦尼斯拉夫斯基一度产生很大影响。

莫斯科艺术文学协会因经费问题，不得不决定停办。那天，斯坦尼斯拉夫斯基正要在关于停办协会的报告书上签字时，突然一只手伸过来阻止他。这人是协会会员、作曲家布拉朗堡。

“怎么？”他激动地说：“这样一个已表现出自己生命力的事业，怎么能不干了呢？我不允许！可以紧缩开支嘛！砍掉一切枯死的干叉，保护正在发芽的新枝。无论如何，业余剧团要继续保留下来。这花不了多少钱，我就不信这一点开支会使你们这些有钱人破产！……省下几次晚宴就够使协会维持一两个月的……给我一张纸！我不是有钱人，可是我愿第一个签名认捐。把你们的报告撕掉！”

就这样开始了认捐，协会便又维持下去了。只是1890年夏天，搬到一间小房子里。导演薪金支付不起，费多托夫离开了。斯坦尼斯拉夫斯基继任导演。费多托娃在这困难时刻出现了。她答应帮助协会——义务担任导演。

列夫·托尔斯泰专为他的家庭演出而创作的新剧本《教育的果实》，在他莫斯科近郊的庄园雅斯纳亚·波良纳演出了。人们起初认为这个剧本不可能公开演出。但由于托尔斯泰的名声，协会竟取得了演出权，因此剧团全体团员很是兴奋。

《教育的果实》由斯坦尼斯拉夫斯基来导演，这是他第一次从事导演工作。

托尔斯泰的剧本，对斯坦尼斯拉夫斯基这个新手来说是相当困难的，主要是人物众多，场面调度复杂。

在排这出戏时，寻求外部的真实，帮助他设计出正确而又有趣的场面调度，从而推动他走上寻求真实的正确道路；真实又唤起感情，而感情就把创造性的真实带进剧中去。

在这次执导中，斯坦尼斯拉夫斯基发现了作为一个导演保持其威信的正确方法，这就是他对艺术的热爱和对自己的严格要求，同时也严格要求全体演员们。

他对那些排戏迟到、在工作时间闲谈私事，擅自离开排演场的人，都给予严厉处分。他尤其不能容忍男女演员之间的调情，他常对演员们说：

“真正的爱情是应该被尊重的，因为它可以使人振奋。为了爱情而自杀，也无可厚非，一定要死，就去死吧！但绝不允许轻浮的打情骂俏，因为这只能造成一种庸俗风气，使人堕落。”

斯坦尼斯拉夫斯基在这个剧中，找到了他称之为“通向演员心灵的道路”——从外部到内部，从身体到灵魂，从体现到体验，从形式到内容。另外，还学会了制订那种能使剧本的内核自然而然地展现出来的场面调度。

《教育的果实》演出成功，不仅改善了协会的经济状况，而且引起莫斯

科戏剧界的注意。

莫斯科著名剧作家，斯坦尼斯拉夫斯基后来的长期合作者——聂米罗维奇—丹钦柯认为：“谁也没有在业余舞台上看到过这样堪称模范的演员。啊！假如你不知道他们是业余演员，你决不会相信他们是业余演员！……他们比莫斯科最好的私人剧团演出的任何戏都要好！”

对斯坦尼斯拉夫斯基个人的表演的评价，有评论家这样写道：“俄国民众的损失是太大了，因为像斯坦尼斯拉夫斯基先生这样的艺术家，竟在业余舞台上演出。”

在执导《教育的果实》后，斯坦尼斯拉夫斯基将陀思妥耶夫斯基的中篇小说《斯切潘奇科沃村及其居民》，改编成剧本《浮玛》，由他导演并担任主角。

在这次演出中，斯坦尼斯拉夫斯基变成了剧中的人物，并按着这个人物来生活。他体验到一个真正具有创造性的演员的巨大快乐。

演出后，陀思妥耶夫斯基的朋友格利哥罗维奇兴奋地跑到后台大声说：“自《钦差大臣》上演以来，舞台上还没有出现过这样鲜明多彩的形象……”

陀思妥耶夫斯基的天才抓住了他的心，使他回忆起许多往事。他说到陀思妥耶夫斯基与屠格涅夫之间的仇恨，说到陀思妥耶夫斯基生活中可怕的痴迷时刻，每逢那种时候，他灵魂里滚沸的地狱就开了门……

## 5

斯坦尼斯拉夫斯基和他的业余剧团，有幸同小剧院的演员们同台演出，是在1893年义演丹钦柯的剧作《幸运儿》。

小剧院参加义演的演员们以费多托娃为首。在有修养的演员面前，斯坦尼斯拉夫斯基深深感到自己的渺小。他们的表现，使斯坦尼斯拉夫斯基和业余剧团的同事们深受感动。

小剧院的演员们总是提前半个小时到剧场，而业余演员却往往迟到。

在演出过程中，斯坦尼斯拉夫斯基感到同职业演员的差距。他去请教费多托娃，女演员回答他说：

“没有训练，没有管束，没有纪律，当一个演员是不行的。”

“那么我怎样给自己定出纪律来呢？”他问道。

“同我们一起演戏，”费多托娃说，“我会教给你的。不过我不是总这么和气，我发起脾气来是很厉害的。有些演员一心只等着灵感，这是浪费时间！演员是有好多事可做的！”

斯坦尼斯拉夫斯基还是第一次听到有人如此蔑视“灵感”。他自己就一直是靠灵感工作的。当他成熟以后，他才理解为什么一个真正的艺术家对所谓“灵感”是厌恶的。

不久，小剧院到俄罗斯平原中部城市梁赞演出《幸运儿》。因为主要演员尤仁突然生病，费多托娃的儿子小费多托夫，特地到莫斯科请求斯坦尼斯拉

---

聂米罗维奇—丹钦柯(1858—1943)苏联著名戏剧家。

陀思妥耶夫斯基(1821—1881)俄国大作家。

格利哥罗维奇(1822—1899)俄国作家。

拉夫斯基去“救场”。

斯坦尼斯拉夫斯基刚从国外回来，虽然很疲惫，但他不能拒绝，便随小费多托夫乘火车前往梁赞了。

斯坦尼斯拉夫斯基一出场，就被观众嘘了下来。原因是海报上明明写着由大名鼎鼎的尤仁主演，而出现在舞台上的却是这个无名小卒。斯坦尼斯拉夫斯基壮了壮胆再次出场，终于赢得了观众的掌声。演出结束，大家来不及卸妆就到火车站，准备赶回莫斯科。可是他们没赶上火车，只得在梁赞过夜。费多托娃的崇拜者给演员们准备了晚餐。斯坦尼斯拉夫斯基累得头疼、脸色发白，饭没吃完就倒下了。而年龄可以当他母亲的费多托娃却谈笑风生，精神抖擞。

“我是刚从国外回来的呀！”斯坦尼斯拉夫斯基向小费多托夫解释道。

“而我妈妈正患病呢，她发着三十八度的高烧！”小费多托夫说。

斯坦尼斯拉夫斯基听了心一惊，他领悟到这就是训练和纪律啊！

后来他把训练与纪律归纳到他的“体系”中，作为关于表演的两个重要原则。

费多托娃常说：

“注视与你同台搭档的眼睛，由他的眼睛看出他的思想，并根据他眼里和脸上的表情回答他。”

斯坦尼斯拉夫斯基日后把这点发展为他的“体系”中的元素之一，称之为“沟通”。

## 6

斯坦尼斯拉夫斯基的业余剧团，在莫斯科以南一百八十公里的图拉城演出时，得到作家达维多夫的热情支持，他是列夫·托尔斯泰的好友。

一天，在达维多夫家出现了一位身穿农民服装、腰间系着一条带子、脚蹬毡靴的大胡子老人，原来这就是举世闻名的托尔斯泰！斯坦尼斯拉夫斯基感到托尔斯泰的锐利目光似能刺透人的心灵。

这一意外的会面，使斯坦尼斯拉夫斯基陷入了几乎痴呆的状态。对托尔斯泰向他提出的问题，不知如何回答。他那副傻相令大家都笑了起来。

事后，斯坦尼斯拉夫斯基解释自己当时的心情，他说到托尔斯泰对人们的意义：

“当托尔斯泰活着时，我们常说：‘和托尔斯泰生活在同一个时代是多么幸福啊！’当精神上或生活中遇到挫折，人仿佛变成了野兽时，我们会这样安慰自己：‘在雅斯纳亚·波良纳住着托尔斯泰呢！’于是又想活下去了。”

在达维多夫家，托尔斯泰光临不久，该吃午饭了。这时送上一盘烤肉。人们都知道托尔斯泰是个素食者，便故意请他吃肉。他答应了，用刀切下一小块肉，勉强咽了下去，放下刀子说道：

“我不吃死尸，这是毒药！别吃肉，只有这样，你们才知道不吃肉会使心境愉快，头脑清楚！”

接着他宣扬了一番素食主义的理论。

当演员们向托尔斯泰提出，能不能让他们演他的剧本《黑暗的势力》时，托尔斯泰回答道：

“我不禁止任何人演我的剧本。”

大家一听十分高兴，当场就分配好角色。但是原剧本第四幕有两个不同的结局，需要作修改。托尔斯泰说：

“你们写一个怎么合并两个不同结局的计划，把计划给我看看，我再修改。”过了一些日子，托尔斯泰想同斯坦尼斯拉夫斯基见面。斯坦尼斯拉夫斯基到了托尔斯泰在莫斯科的寓所里。托尔斯泰谈到《黑暗的势力》第四幕的修改问题，请他提出意见。斯坦尼斯拉夫斯基谈了自己的想法。两人谈了很长时间。托尔斯泰夫人索菲亚在隔壁房间听了全部谈话，忍不住跑进来把斯坦尼斯拉夫斯基痛骂了一顿——她不能容忍一个年轻人竟敢在她那天才的丈夫面前指手画脚！后来，她的女儿进屋把怒气冲冲，如同一头母狮般的索菲亚拉走了。在斯坦尼斯拉夫斯基挨训的整个过程中，托尔斯泰一言不发，安详地坐在那里，捋着自己的胡子，没有为斯坦尼斯拉夫斯基辩护一句。

托尔斯泰夫人走了以后，斯坦尼斯拉夫斯基感到十分尴尬。托尔斯泰温和地笑道：

“请不要介意，她有点神经质，容易动气！”接着，他又回到原来的话题上，说：

“好啦，刚才咱们谈到哪儿啦？”

### 第三章 插上“海鸥”的双翅

#### 1

斯坦尼斯拉夫斯基不能满足于业余性的偶然演出。他渴望有一个剧院，希望能每天进行组织完善的演出。就在这时候，用斯坦尼斯拉夫斯基的话来说，命运之神来关照他了。

著名剧作家、戏剧教育家聂米罗维奇—丹钦柯，于 1897 年夏天，给斯坦尼斯拉夫斯基写了一封短笺，邀请他到莫斯科的一家叫斯拉维扬斯基的饭店会晤。

原来丹钦柯为当时俄国剧坛的落后状况忧心忡忡。俄罗斯戏剧的优良传统已经蜕化为平庸的、纯技术的、公式化的表演手法。著名作家契诃夫的名剧《海鸥》1896 年在彼得堡亚历山德拉剧院的惨败，使他更加看清了这一点。丹钦柯认为《海鸥》的失败，不是剧本本身的失败，而恰恰是当时盛行的旧的演剧体系的失败。

丹钦柯从年纪很轻时就开始文学生涯。他写的不少剧本曾在小剧院上演，自己也参加过业余剧团的演出。1890 年，他领导莫斯科音乐协会附属的音乐戏剧学校，热心从事培养青年演员的工作。他认为新一代的艺术家，应该摆脱舞台上那陈腐传统的束缚。

丹钦柯正在酝酿组建一个完全新型的剧院，他首先想到了斯坦尼斯拉夫斯基。

在会面时，丹钦柯向斯坦尼斯拉夫斯基阐述了自己的想法与计划，并且提出，新剧院的成员将由他所领导的音乐戏剧学校里最有才华的毕业生，以及斯坦尼斯拉夫斯基的业余剧团中的优秀演员组成。

两人真是不谋而合，因此一切都很顺利。斯坦尼斯拉夫斯基对丹钦柯的计划完全赞同。

这次具有历史意义的会晤长达 18 个小时，从当天下午 2 点在斯拉维扬斯基饭店开始，到第二天清晨 8 时，于莫斯科近郊的斯坦尼斯拉夫斯基的留比莫夫卡别墅结束。

会谈进行得罕见的默契与投机。

会谈结果，便产生了在俄罗斯戏剧史上占有非常重要一页的新型剧院——莫斯科艺术剧院。

在商谈过程中，对总的计划和具体细节，都讨论得十分认真，十分精确。

他们计划用一年时间来筹备剧院。

最大的问题就是经费的筹措。

当时，莫斯科有一位女慈善家莫洛佐娃，她的名字到处可见。她是女子学院、图书馆等单位的赞助人。

“除了她以外，还有谁会支持我们的剧院梦呢？”丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基都这样想。

但是，当他们登门向莫洛佐娃谈到创建剧院的计划，并请她出 5000 卢布，作剧院的一位股东时，女慈善家却用一种冷冷的微笑拒绝了他们。

从莫洛佐娃家里走出来以后，斯坦尼斯拉夫斯基当即向丹钦柯表示，他

---

契诃夫(1860—1904)俄国著名作家。

自己准备投资 10000 卢布，另外，他的妻子莉琳娜愿为剧院无限期义务服务。

在丹钦柯的音乐戏剧学校里，有一名叫乌什科夫的董事，是个大富商。他富到这样的地步：他的书房里有一套伦勃朗全集，他的客厅地板上镶着真珠母……当时商人出殡，要施舍穷人，好给已故的显赫灵魂祈祷超升。而乌什科夫家操办丧事时，他家门口的乞丐竟多得挤死了人！

丹钦柯找到乌什科夫，请他捐 500 卢布。他欣然同意，但提出一个条件：必须告诉主管音乐戏剧学校的大公爵夫人。

乌什科夫后来认股 4000 卢布，并反复强调他是第一个认股的。这样一来，音乐戏剧学校的其他董事也都入了股，2000、1000 不等。

丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基受到了鼓舞。他们又想到一个可以求援的人，那就是莫斯科制造商里最显赫的人物——莫洛佐夫！莫洛佐夫是个很风趣的人，曾发生这样一件事，足以说明他的性格。

人们都说，莫洛佐夫的“宫殿”装饰得十分富丽堂皇。这话传到了大公爵的耳里。一天，他派一个副官来到莫洛佐夫的家中，问他可不可以允许大公爵来参观他的房子。“请来吧，只要他高兴，什么时候来都可以。”莫洛佐夫和蔼地回答。

“明天下午两点钟来行不行？”

“好吧。”莫洛佐夫答应道，随后又问了一句，“他高兴来参观我的房子吗？”

“是的。”

“请来吧，那就明天下午两点好了。”

第二天，大公爵带着副官准时到达。可是只有管家出来接待，主人不在家。这里面包含着一种微妙的讽刺：“你不是说来参观我的房子吗？你并不是来看我的。那么房子由你随便看，我可不会屈膝迎接！”

对莫洛佐夫最具有吸引力的是高尔基，其次就是革命运动……

莫洛佐夫的好友高尔基曾这样描写他：

“莫洛佐夫是一个极不寻常的人物。他有很好的教养，机智、富于社会洞察力和激烈的革命情绪。这种革命情绪在他身上是慢慢地、逐渐地产生的……毫不夸张地说，他几乎是仇视他那阶层的人们。”

莫洛佐夫有惊人的精力和意志，他这样形容自己：“如果有谁拦着我的去路，我就骑着马不眨眼地从他身上冲过去！”

有一次，丹钦柯的学生举行演出。丹钦柯碰到莫洛佐夫，让他买两张戏票。莫洛佐夫笑着说他没带钱，丹钦柯便把票给了他，说：

“拿去吧，这 10 个卢布算你欠我的账！我——一个文化无产者，居然有位百万富翁作自己的债务人，我感到很光荣！”所以，当丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基后来去找莫洛佐夫为新建剧院认股时，丹钦柯说：

“莫洛佐夫，今天我是讨债来了——讨那十卢布的债！”莫洛佐夫二话没说，答应认股 10000 卢布。

后来，他要求把全部股票都卖给他。于是，莫洛佐夫、丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基，三个人成了剧院的股东。从此，莫洛佐夫供给剧院资金，并负

---

伦勃朗(1606—1669)荷兰大画家。

莫洛佐夫(1862—1905)俄国大企业家之一。

高尔基(1868—1936)苏联著名作家，苏联文学创始者，社会主义现实主义文学奠基人。

责全部经营管理工作。

在莫斯科艺术剧院的历史上，莫洛佐夫的名字占据了一个突出的地位。

## 2

莫斯科艺术剧院的成员，有原莫斯科艺术文学协会的业余演员莉琳娜、安德烈耶娃、马尔柯夫医学博士的妻子萨马罗娃、阿尔乔姆、鲁日斯基，还有导演萨宁、美术师西莫夫，以及丹钦柯戏剧音乐学校的学生克尼碧尔、梅耶荷德和莫斯克文等人。

1898年6月14日，在莫斯科郊区离留比莫夫卡不远的普希金诺村，举行成立仪式。从这天起，剧院开始了正规工作，名称暂叫“艺术大众剧院”。开幕式上，斯坦尼斯拉夫斯基在讲话中提到十年前莫斯科艺术文学协会的成立，他说：

“艺术大众剧院开幕之日与艺术文学协会十周年纪念日巧合，这是献给协会的礼物，这份礼物应同音乐协会平分。

“有人说，艺术文学协会用自己十年的劳动，博得观众的喜爱。那么赢得观众的奥秘就在于大家齐心协力、步调一致的工作。就让这座右铭像父亲的遗嘱那样，成为今天这个新生儿的指导思想吧。

“我们要努力去照亮贫苦阶级的黑暗生活，使他们从黑暗中得到幸福美感的片刻。我们力求创造第一座合理的、合乎道德要求的大众剧院，并要为崇高的目标奉献自己的一生。”

剧院排演了阿·托尔斯泰的悲剧《沙皇费多尔》，作为开幕的第一个剧目。剧本开头有一句话：“我对这个事业有坚定的信念！”

这句话对剧院有深远的意义，像是一句预言，它也鼓舞了剧院全体人员。

剧院为什么要到普希金诺排戏呢？因为没有排演场地，正发愁时，一位演员提出，他在离莫斯科三十俄里的普希金诺有个大仓库，可以用它当做排演场。

斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯觉得，在普希金诺排戏，一则可以避暑，二则离留比莫夫卡很近，是个不错的地方。于是，他们把仓库作了一番改造，搭起一个舞台，除观众席外，还有男女演员休息室各一间。

全体人员分别住在村中租赁的别墅里。

当时没有仆役，演职员们轮流值日——打扫和烧水。

斯坦尼斯拉夫斯基是第一个值班的。他在烧茶炊时忘了放水，结果茶炊烧坏了，害得大家没水喝。所以后来他自责道，这个角色的首次演出就失败了。

两位领导人写下许多格言，让演员们记住：

“没有小角色，只有小演员。”

---

安德烈耶娃（惹利亚布施卡娅）（1872—1953）俄国女演员，擅演古典剧目的主角。

鲁日斯基（1869—1931）俄国著名演员和导演，共和国功勋艺术家。

西莫夫（1858—1935）苏联舞台美术家、共和国功勋艺术家。

克尼碧尔（1868—1959）莫斯科艺术剧院杰出女演员、苏联人民演员。

梅耶荷德（1874—1940）苏联著名演员、导演、共和国人民演员，后被批判为“形式主义”。

莫斯克文（1874—1946）苏联著名演员。

“今天演哈姆雷特，明天演配角。即使演配角，演员也必须以艺术家的身份来演。”

一次在排戏时，两个女演员吵起架来，说出一些不堪入耳的话。

这时，斯坦尼斯拉夫斯基冲出了排演场，坐到院子里的一个树桩上，像孩子般地哭了起来。“只因为一些个人私事的争吵，就毁了一切一切。”他哭着说，“这样一件伟大的了不起的工作，竟被女性的某些愚蠢的虚荣心所毁灭！”

斯坦尼斯拉夫斯基这一举动，使所有的人深为震惊，并被强烈地感动了。

排演停止，立即召开全体大会，会上处分了那两个吵架的演员。以后，再也没有发生在排演场上争吵的事了。还有一次，一个很有才华的演员，因道德方面的不轨行为而被辞退，把他已排好的戏，让别的演员接过来。另一次，一个犯错误的人被罚款，并受到公众的批评，使全体人员难以忘记。

这类不愉快的事情，后来再没有出现过。

经过斯坦尼斯拉夫斯基的“整顿”，剧院成员的精神面貌焕然一新。

这是一个特殊的群体。

姑娘们一律身穿英国式白色短衫。发式简朴，不施脂粉。小伙子们的穿戴也很朴素大方，与其说他们是演员，不如说这些人更像一群男女大学生。

空闲时间，他们在一起讨论文学艺术方面的问题。斯坦尼斯拉夫斯基每天从留比莫夫卡来。他要求演员们不但要背熟台词，还要论述剧本所反映的时代，和这一时代特有的风尚，以及剧中人物的性格。

他常常向演员们提出一些颇有新意的问題，这些问題使好学的青年们感到兴趣盎然，不时引起热烈的辩论。不过也有个别人害怕斯坦尼斯拉夫斯基的这种提问，他们在下面悄悄说：“这儿不是剧院，它已经成了学校！”

剧院全体成员生活在一个和睦的集体里，后来还不时搞些善意的恶作剧。

有人散布说庄园里有鬼，还说亲耳听见过半夜鬼叫门。另一个人则坚持说，他在房间里清楚地看见一个影子在移动……

有一回，一位演员进入自己的卧室，准备睡觉。刹那间，毛巾、毯子、枕头，全都飞了起来，椅子倒了，桌子翻了……吓坏了的主人跑出房间，恶作剧者这时立即涌进房来捉“鬼”……那个神魂未定的演员虽然明白原因所在，可是，他还得时刻提防随时都可能发生的突然袭击。他不敢坐到椅子上，一坐下来椅子就会滑跑；他害怕躺到床上，因为床单下面有芒刺；他胆战心惊地打开箱子，一打开就会从里面跳出一只老鼠……

最后，那些恶作剧者，搞到了令斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯不得不出面干涉的地步。

### 3

秋天，剧院全班人马迁回莫斯科，在车市街“爱尔米塔日”剧院安营扎寨。

开幕演出之前，斯坦尼斯拉夫斯基正在聚精会神地推敲一个场面时，丹钦柯忽然对他说：

“不能再拖啦！咱们剧院就定名为‘莫斯科艺术大众剧院’吧，你同意吗？马上要举行开幕演出了，剧院名称必须立刻定下来！”

对这个突如其来的问题，斯坦尼斯拉夫斯基没加思索。他觉得叫什么都无所谓，所以当即表示同意。

可是到了第二天，当他看到“莫斯科艺术大众剧院”的广告时，他感到十分紧张，因为他懂得“艺术”二字的分量！

剧院在诞生的最初日子里，处境异常困难。首先面临的是经济恐慌。业务如不开展，剧院就没有生存的余地。而开展业务的头一关就是剧目问题。

有哪些剧本适合新剧院上演呢？艺术剧院的两位领导绞尽了脑汁。

丹钦柯想到了契诃夫的《海鸥》，他感到这个剧本跳动着俄罗斯现代生活的脉搏。

丹钦柯立即给契诃夫写信，要求上演《海鸥》。他写道：

“你的戏必须交给一个有鉴赏力的文学家，他懂得剧本的舞台魅力，同时又是个独具匠心的导演，戏才能演好。我觉得我自己正是一个这样的人。我已立下目标，一定要把戏里那些罕见的画面再现出来。《海鸥》特别能唤起我的热情，我准备用行动来证实自己的见解：只要用一种巧妙、不陈腐、而且诚挚的表演方法，那么戏里每一个人物所潜伏着的戏剧性和悲剧性，就必然能唤起观众的热情。这出戏也许得不到暴风雨似的掌声，可是这场真正摆脱陈规惯例、新颖、天才的演出，必将证实艺术上的一大胜利——这一点我敢担保，现在只等你的许可了。”

但是契诃夫回信拒绝了丹钦柯。他说，他既不希望也没力量再去体验一遍曾经品尝过的痛苦，并一再强调，他不是剧作家。

丹钦柯没有就此罢休，继续写信要求《海鸥》的上演权。他说：

“如果你拒绝把这个剧本交给我，你就伤了我的心。因为《海鸥》是惟一能迷住我——一个导演——的当代剧本。而你呢，是一位对一个具有示范性剧目的剧院，能引起极大兴趣的惟一的当代作家。”

丹钦柯的热情打动了契诃夫，他终于答应把《海鸥》的上演权交给艺术剧院。

为了答谢契诃夫的盛情，丹钦柯带着妻子，于仲夏时节，专程去契诃夫在莫斯科近郊的梅里霍沃别墅。契诃夫虽然生着病，见到丹钦柯夫妇十分高兴，和往常一样，谈笑风生。他的弟弟一家正住在这里，弟媳刚刚生了一个女儿，契诃夫让人把女婴抱出来给丹钦柯夫人看，说：

“把她买去吧，您看怎样？比如说给两个半卢布，好吗？”

丹钦柯告诉契诃夫，他正在熟读《海鸥》，正在寻求一个导演所能把观众从他们眷恋的老路，领入另一途径的那些桥梁。他说，观众现在还不能，也许永远不能接受剧本的情调，所以必须用一列强有力的火车把他们送过去。丹钦柯代表莫斯科艺术剧院全体成员，表示要竭尽全力做到这点。

告辞时，丹钦柯邀请契诃夫到莫斯科看《海鸥》的排演，契诃夫高兴地答应了。

丹钦柯回莫斯科后，莫斯科艺术剧院全体演员，在他的指导下开始紧张地排练《海鸥》。

《海鸥》是一部颇为别致的剧本。在美丽的湖畔，住着可爱的少女尼娜，她梦想当一名演员。邻村的青年作家特里勃列夫爱上了她。特里勃列夫同样

充满幻想，幻想荣誉，幻想新的艺术形式的产生。他创作了一个独出心裁的剧本，由尼娜扮演剧中的女主角。

特里勃列夫的母亲阿尔卡基娜是位骄傲任性的女演员。她毫不留情地嘲笑儿子的剧本。自尊心很强的特里勃列夫下令闭幕，剧本失败了。

特里勃列夫在人生的道路上遇到过很多挫折：早年，他被大学开除；母亲对他没有感情，他在自己家中如同寄人篱下；然而最不幸的是他失去了心爱的姑娘——她爱上了名作家特利哥林。

尼娜终于违背家庭的意志投身舞台，并追随特利哥林到了莫斯科。后来特利哥林玩厌了她，给她留下一个孩子，便又回到他的老情人阿尔卡基娜身边。尼娜被遗弃后不久，孩子夭折了。她孤身一人长年在外漂泊，饱尝艰辛，终于成为一名成熟的女演员。尼娜历尽坎坷后，精神力量变得强大了，她说：“在我们的事业里，……重要的不是荣誉，不是声望，不是我以前所梦想的一切。而是要善于忍耐。要能背起十字架，并有信心。我有信心，所以我就不那么痛苦了。而每当我一想到自己的天职，我也就不害怕生活了。”

尼娜回到故乡，她依然痴情地爱着特利哥林，虽然对方根本不值得爱。特里勃列夫无力克制自己的对尼娜的感情，在绝望中开枪自杀了。

《海鸥》描写了三个性格各异的艺术家的不同命运：特利哥林意志薄弱，陷入庸俗生活中不能自拔；特里勃列夫是个纯洁的青年，渴望爱情，努力探索真正的艺术道路，但他脱离生活，没有坚定的信仰，没有行动的力量，终于走向毁灭，像一只受重伤的海鸥跌落下来；可爱的尼娜一踏上生活之路就遭到无情的摧残，可是这只带着创伤的海鸥，怀着信心继续向前飞去。

丹钦柯对尼娜这个形象作过精辟的分析：

“当时像这样的少女多得很。她们从偏远的地区跑出来，从阴暗的生活中挣脱出来，去寻求她们可以全部‘献身’的东西。她们热情、温柔地牺牲自己，奉献给能以激发起她们的幻想的天才的‘他’。”

丹钦柯深刻指出了尼娜这一形象的典型意义。

《海鸥》是契诃夫创作心理剧本的一个尝试。它以知识分子的日常生活为题材，通过平凡的现象，揭露了19世纪90年代中期俄国知识分子思想感情中复杂的社会冲突。丹钦柯认为，契诃夫不是从生活的“高耸的顶巅和深邃的渊底”去观察生活，而是善于通过周围的日常生活琐事来观察生活。关于写剧本，契诃夫有一个公式：“在舞台上，一切都应当像生活里一样，那么复杂，又那么简单。人们在吃饭，仅仅吃饭。然而就在这会儿，有人走运了，有人倒霉了。”

《海鸥》的结构和风格新颖而富有独创性。它没有紧张离奇的情节，一切都朴素无华，真实可信，就像生活本身那样。然而在简单的剧情后面，却包含着复杂的心理活动和重大的矛盾冲突。剧中角色的对白、动作都极其朴实，并能准确地反映出人物的性格特征，深刻地挖掘了人物此时此刻的内心感受。全剧充满抒情味。

这个剧本有深厚的生活基础，它的情节来自契诃夫在梅里霍沃的生活。尼娜和特利哥林的故事取自丽卡和波达片科的爱情。特利哥林在性格上主

---

丽季雅·米辛诺娃（1870—1937）之爱称，中学教师，契诃夫家的密友，后来嫁给莫斯科艺术剧院导演萨宁。

波达片科（1856—1929）俄国作家。

要以波达片科为原型。至于他的文学观点和创作体会，则是作者自己的感受。尼娜送给特利哥林一个刻有书页的纪念章，这一情节也来自契诃夫本人的生活。他的崇拜者、年轻女作家阿维洛娃曾给他寄去一个书形的表链坠子，一面刻着“安·契诃夫小说集”，另一面则是页数和行数，根据这些数字在契诃夫小说集里查出的句子是：“要是你什么时候需要我的生命，你就把它拿去吧。”在《海鸥》里，从尼娜的纪念章上查出的也正是这句话。契诃夫把自己的生活搬到了剧本中。更有趣的是他利用这种巧妙方式在舞台上回答了阿维洛娃，暗示她割断痴情，因为她已是三个孩子的母亲。这个秘密若不是后来阿维洛娃在回忆录中写出来，那么恐怕永远只有他们自己知道了。

除了上面这些以外，《海鸥》还从生活中作了大量摄取。剧中景色是根据梅里霍沃契诃夫庄园的风光刻画的，契诃夫家的花园，林荫小路，还有池塘，都再现在剧本里了。剧中的一些次要角色，如管家的女儿玛莎有一个爱闻鼻烟的怪癖，这是作者从他妹妹的一位女友身上吸取来的；玛莎的丈夫、小学教员梅特维兼柯，则是契诃夫以他接触到的许多乡村教师为蓝本塑造的。至于画家列维坦生活中的一些细节，也被用在剧本里了。

## 5

在正式开排前，丹钦柯召集演员们作了几次启发性的讲话，指出剧本思想艺术的独特之处。他认为《海鸥》广泛地概括了几百万俄国知识分子的生活。他给该剧的实质下了这样的定义：破灭的幻想，因接触到粗暴的现实而破碎了的温柔的感情。丹钦柯发现，幻想与现实冲突的主题在契诃夫笔下得到新颖的表现方法。这就是“潜伏”的戏剧性。

然而斯坦尼斯拉夫斯基却没有立即被《海鸥》所吸引，他更喜欢那些富有明朗的英雄色彩的剧本。初读《海鸥》，他感到索然无味，没有戏剧性。丹钦柯竭力唤起他对具有深度的作品和对日常的抒情性的兴趣，努力把他从幻想和狂热中拉回来，拉回到现实生活中来。

在反复阅读剧本的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基逐渐感受到它的魅力：在平淡无奇的琐事背后，一个巨大的东西——人的命运在不知不觉中被决定着，这就是隐藏在日常生活后面的戏剧性。斯坦尼斯拉夫斯基对契诃夫的理解逐渐深入，而且，慢慢地产生了浓厚的兴趣。

在丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基两位才华横溢的导演共同合作下，在艺术剧院全体优秀演员的齐心协力下，《海鸥》的舞台生命正在孕育成熟。

演员们几乎是战战兢兢地工作。要知道，可怜的《海鸥》两年前曾在京城彼得堡一流的剧院里折断了翅膀！

9月，契诃夫应邀到莫斯科观看排演。

演员们在排练过程中，深深地爱上了剧本，也爱上了剧作家。他们常常怀着崇敬的心情谈起契诃夫这个名字。当剧作家亲自来到庭院时，大家的兴奋和激动是难以形容的。

演员们把契诃夫团团围住，以为他一来，《海鸥》表演的秘密就会揭开。契诃夫腼腆地望着大家，时而微笑，时而摆出一副严肃的神情，不时取下夹

---

引自契诃夫的小说《邻居》。

列维坦（1860—1900）俄国著名风景画家。

鼻眼镜，捋着小胡子。人们纷纷向他提出自己所扮演的角色的一些问题。但万万没有想到，契诃夫对这些问题简直不知怎样回答才好。

某位演员向他请教，应当如何扮演剧中的一个角色，契诃夫回答道：“尽您的力量去演吧。”

当斯坦尼斯拉夫斯基请他分析一下自己所扮演的特利哥林时，他回答了一句：“他穿花格裤子。”斯坦尼斯拉夫斯基听了莫名其妙，直到在以后多次排演中才逐渐体会其含意。

排演《海鸥》时的情况是十分复杂而困难的。当时契诃夫已患了严重的肺病，经不住再次失败的打击了。如果演出失败，就有可能夺去他的生命。他的妹妹玛丽雅曾到剧院，含泪向丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基谈到这一点。但剧院为了生存，必须上演这出新戏。

在排演时，斯坦尼斯拉夫斯基暗暗提醒自己：“要演好啊，要演得特别好！一定要成功、胜利！若失败了，契诃夫可能就会死去，那么我们便成了刽子手！”

演员们都非常喜欢这个剧本。每排演一次，他们都能从中发现一些新的艺术瑰宝。但他们又很害怕，担心观众缺乏艺术修养，不能接受这样高雅的作品，不能欣赏《海鸥》之美。

导演和演员们把自己的整个心灵都奉献给了这出戏，他们几乎是孤注一掷了。两位导演竭尽全力，设法加浓这出戏的情调。他们举行了三次彩排，把舞台上的每一个角落都做了研究，每一个灯泡都进行了检查。丹钦柯为了安排装置和道具，在剧场里住了整整两个星期。他还到各古玩店，寻找能造成舞台所需要的色调的工艺品。

协助导演的还有另一位艺术家，那就是舞台美术大师、现实主义画家西莫夫。他创造了一个真实的环境，以致在彩排时使一个五岁的小观众，看到舞台上那个迷人的花园，情不自禁地对他的妈妈说：“咱们到那儿玩玩吧！”

正式公演了。舞台上一片湖光月色，这是一个迷人的夏夜……导演的舞台设计是相当大胆的。第一幕里要演一场戏，所以舞台上搭了个小舞台。按传统规矩，演戏中戏时，一定要把台上观众的座位设在台左或台右。而现在呢，却把一条长椅横放在台口，和脚光平行，剧中人背着观众而坐。开幕时，因台上的前幕没有拉开，所以整个舞台是昏暗的。这微弱的光线和横放在台口的长椅，都是富有革新精神、没有先例的，并且也很冒险。而最为冒险的还要算尼娜那一大段独白：“人、狮子、鹰和山鹑……”它曾引起彼得堡观众的大笑。可是在这次演出中，却令人感到是一位诗人在抒怀，那么优美动人。人们屏住呼吸，全神贯注地倾听，生怕漏掉一个字。独白在深沉紧张的寂静中回响，抓住人们的心。

潜伏的戏剧性，也就是潜伏在人物对白后面的深刻的思想感情，这种新颖的艺术手法，第一次展现在观众面前。剧中人的各种复杂心情，往往不仅通过语言，而且通过一个眼神，一声叹息，甚至在冷场中也能充分体现出来。

演员们没有一点做作，没有一点夸张，一切都非常朴实、自然。戏一场接着一场演下去，剧中人和观众越来越接近。观众忘记这是在看戏，不知不觉被带进戏的境界中，沉浸在剧中人的悲欢里。

第一幕结尾，管家的女儿玛莎（莉琳娜扮演）抑制着眼泪，对杜尔思医生说：“请帮帮我吧，不然我会干出傻事来的，我会嘲笑自己的生命，会毁掉它的……”说完，扑倒在地，哭了起来，这时，一片微微颤动的波浪席卷

了整个剧场大厅……

第一幕闭幕了，剧场里死一般的寂静。

寂静在继续着。突然，像江堤决口一样，爆发出热烈的掌声和喝彩声。观众涌到台前把幕布拉开。沉浸在完全绝望中的演员，在台上一个个张皇失措，谁也没想到应当向观众行礼致谢，甚至有人竟一屁股坐了下来。显然，他们原以为演出无可挽回地失败了，对眼前发生的事情还没有一下子弄明白……但在刹那间，台上像台下一样沸腾了，演员们拥抱接吻，哭泣，歇斯底里地打滚。斯坦尼斯拉夫斯基带头疯狂地跳起舞来，像过复活节一样。

全剧演出结束，观众一再热烈鼓掌。幕拉起，落下；又拉起，又落下。欢腾的观众高声喊着：“安东·契诃夫！”大家要求见见这位胜利的剧作家。丹钦柯上台解释说，契诃夫此刻在雅尔达。观众立刻齐声高呼：“给他发贺电！”“发贺电！发贺电！”……

莫斯科艺术剧院以其自然与生活化的表演风格，征服了广大观众。

契诃夫那历尽磨难的《海鸥》终于取得了成功。这不仅是契诃夫的胜利，而且是艺术剧院的胜利。《海鸥》的演出决定了剧院的命运，通过这个剧的上演，艺术剧院认识了自己的力量，肯定了自己的艺术纲领。尽管《海鸥》的演出还不够完美，可是它却达到了主要的目的——宣告了新的现实主义演剧方法的诞生。

为纪念这次具有历史意义的伟大胜利，艺术剧院的深灰色帷幕上，出现了一个象征性的图案——一只展翅飞翔的白色海鸥。从此，它成为艺术剧院的院徽。于是，艺术剧院插上了《海鸥》的双翅，飞上了新的高度。

## 6

后来，斯坦尼斯拉夫斯基极力反对人们把他对《海鸥》的导演工作奉为经典。因此，在发表《海鸥》导演总谱时，他以固有的自我批评精神，感到有必要在给编辑的信中指出自己这个早期作品具有一定的局限性。

然而，这丝毫不能降低莫斯科艺术剧院在上演《海鸥》时，取得的第一个胜利所具有的历史意义的重要性。

当然，艺术剧院后来上演的契诃夫的其他戏，诸如《万尼亚舅舅》《三姐妹》《樱桃园》，要比《海鸥》完美得多，也重要得多，但是，万事开头难，《海鸥》成为艺术剧院的标志。正因为它是第一个戏，通过它，剧院勇敢地宣布了自己的艺术新原则。

在《海鸥》的排演中，产生了有名的公式：“不要表演，而要生活。”

《海鸥》反映的是日常生活。观众从舞台上闻到了真正的生活气息，听到了关于他们自己、关于最重大、最急需解决的问题的扣人心弦的谈话。说这些话的人不是程式化的“男主角”和“女主角”，也不是“天使”和“坏人”，而是普普通通的、大家都熟悉的人物。台上与台下的界线无形中消失了。

《海鸥》达到的主要效果，就是台上台下合而为一的气氛，就是那种强烈的感染人们心灵的力量。

《海鸥》演出的当天晚上，丹钦柯就给契诃夫发贺电。第二天，丹钦柯又给剧作家写了一封详细描绘演出盛况的长信。

说到演员的成绩，丹钦柯特别提出，扮演阿尔卡基娜的克尼碧尔，表演

很成功，简直到了出神入化的地步；另外就是扮演玛莎的莉琳娜，她以非凡的朴素、自然的风格，博得观众的热烈称赞。

契诃夫的妹妹玛丽雅也给哥哥写信，叙述了《海鸥》演出的空前盛况。她还特地转达了莉琳娜的谢意：莉琳娜说，契诃夫写了一个无法再适合她扮演的角色，为此她十分感激他。

的确，莉琳娜稀有地适合契诃夫剧本的调子。后来她成为契诃夫最喜爱的女演员之一。

莉琳娜和克尼碧尔，在《海鸥》的演出中一举成名。

按契诃夫的创作意图，这个剧中“内心解放”的主题，首先应当体现在女主角尼娜身上。然而莫斯科艺术剧院的演出却没能做到这一点，代表这个主题的萌芽的另一个人物，被突出到了主要地位。

在戏里占据中心位置的是莉琳娜创造的玛莎的形象。本来应当首先通过尼娜展示出来的契诃夫式的坚强战胜个人痛苦的主题，在《海鸥》的这次演出中是由莉琳娜体现了出来。莉琳娜扮演的单纯朴质的玛莎，给整出戏规定了正确的调子，扭转了观众不信任的态度，确保了《海鸥》的成功。

管家的女儿玛莎在剧中是个配角。这个其貌不扬的老姑娘单恋着年轻的男主人——特里勃列夫。而后者根本没有注意到她的存在。这使得玛莎十分痛苦。几年后，出于无奈，她嫁给了同她的气质、性格迥然不同的小学教员梅特维兼柯。玛莎的命运是悲剧性的。

莉琳娜把导演对这人物形象的设计向前发展了，深化了。

斯坦尼斯拉夫斯基的导演本里，准确地表现了玛莎性格的主要特征——与单相思的痛苦进行顽强斗争的意图。斯坦尼斯拉夫斯基笔下的玛莎决不顾影自怜，也不怨天尤人。在处理这个形象时，导演以这些台词作为出发点：“全是愚蠢。没有希望的爱情——这只是小说里的东西。无聊。放任自己，长年空虚地等待，没有一点必要……”因此斯坦尼斯拉夫斯基的提示规定，玛莎说话的语气是：“坚决”，“有力”，“强硬”，“装着高兴的样子，满不在乎的神气”，“像男人似地一只胳膊叉着腰”，“碰杯时那种雄赳赳的神气也像男人”，她拍特利哥林的肩膀，“绝望地、满不在乎地”闻鼻烟，并且“狠狠地”合上鼻烟壶盖。这样一来，就把玛莎以下的这些动作衬托得更加显眼了：她沉思起来，脸色沮丧，以同样的姿势一动不动地呆在那里，“绝望地抚摩着头发”；或者，她叹了一口气，跳着华尔兹舞步无声地滑到窗前，停下来，看着窗外漆黑的一片，“背着母亲，悄悄拿出手帕，把流到面颊上的泪珠擦去”。

莉琳娜以她非凡的朴素和自然的风格扮演这个角色，引起观众热烈的同情。戏剧评论家埃夫罗斯这样写道：“观众马上对玛莎产生了亲切感，怀着温情喜爱她，喜爱这个既不漂亮又不灵巧的姑娘，以及她的鼻烟壶、她的有棱有角的言谈风度。”

玛莎——莉琳娜越是极力压抑自己的痛苦，就越加让人同情。把痛苦深深埋藏起来，说明她战胜了自我，也说明她的坚强。莉琳娜并没有向观众倾诉衷肠，然而观众凭着演员偶尔透露出来的微妙的暗示，就能够逐渐了解玛莎的全部生活，明白了她埋藏在内心的戏剧。这样，“潜伏性”便把契诃夫女主人公的抒情主题的刚毅要素强调了出来。正是这种刚毅的抒情性，规定

了整出戏肯定生活的基础，提出了相信人的主题。

评论界特别指出莉琳娜表演中一个惊人的准确、生动的小动作——第四幕里，玛莎无意“带”出来的几步华尔兹。这个小小的动作，透露了人物内心生活的真谛。曾有一位评论家这样写道：“这几步华尔兹，同这一幕戏的整个环境和情调，形成多么刺痛人心的对比！当然，这是契诃夫剧本里原有的，它是大师的手笔。可是莉琳娜女士把它利用得多么巧妙啊！几步华尔兹精彩地补充了玛莎的性格，马上让人感到，在这个美好善良的人物身上，有多少生命和活力被白白地毁掉。这样的人需要真正的生活……”

在莫斯科艺术剧院演出的第一出契诃夫的戏里，在接近原作者、表达角色的思想艺术特征方面，莉琳娜做得最为成功，最符合契诃夫的心意，她可以被称做是真正的契诃夫式的女主角。

艺术剧院在以后上演契诃夫的戏所走过的漫长道路上，莉琳娜的表演树立了第一个里程碑。

## 7

《海鸥》受到社会的热烈赞扬，一时成了谈论的中心。每场的戏票都被抢购一空。契诃夫妹妹玛丽雅的寓所离剧院很近，她每天晚上在家都能听见驶向剧场的马车一辆接一辆地开过去。夜里散戏时，她躺在床上，也可以清楚地听见步行回家的观众，一路上高声谈论着这出戏。

冬去春来，树叶绿了，紧跟着燕子归来，契诃夫也回到了莫斯科。艺术剧院专门为他一个人演出了一场《海鸥》。

当“戏中戏”开始时，剧中的“观众”都背对台下观众坐下。契诃夫先是惊奇地哼了一声，随后便愉快地笑了。

他对演出总的说还是满意的，但对扮演尼娜的演员却很失望，对斯坦尼斯拉夫斯基也不满意。他说：“你演得很好，不过不是我的人物。我没有写过这样的东西。”

“问题在哪里呢？”斯坦尼斯拉夫斯基问。

“他穿的是花格裤子和一双破洞很多的鞋……抽劣等的雪茄……”契诃夫笨拙地用动作来解释。

除此以外，斯坦尼斯拉夫斯基从契诃夫那里再也得不到什么了，像是一个谜。直到数年后，再度重演《海鸥》时，这个谜才揭开。

斯坦尼斯拉夫斯基原先把特利哥林演成一个穿白鞋、白裤的花花公子，是不符合人物的性格和身份的。尼娜沉醉在特利哥林那些可爱、然而空洞的小说里，原来她爱的不是他这个人，而是自己的处女的梦！事实上，特利哥林比她想象的要庸俗得多，低下得多。一个天真单纯、充满幻想的姑娘是不会注意花格裤子、破鞋和发臭的雪茄的，这就是受伤的海鸥的悲剧所在。

契诃夫这个简练的指示之丰富与深邃，使斯坦尼斯拉夫斯基赞叹不已。这在契诃夫是很典型的。

看完莫斯科艺术剧院的专场演出，契诃夫送给丹钦柯一个镶有椭圆形镜框的画像，表示自己的感激之情，像上镌刻着：“你使我的《海鸥》复活了，谢谢你！”

艺术剧院给了《海鸥》以舞台生命，而《海鸥》又对艺术剧院的新的现实主义演剧体系的形成起了促进作用。

契诃夫的剧本，从表面上看，写的是平凡的日常生活。而作者的兴趣所在却是隐藏在后面的深刻的戏剧性。斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯把它叫做“潜流”或“潜台词”。两位大师用这个新的概念，来表现契诃夫剧本的风格和特征。也就是通过台词和动作，来发掘那种不为人所注意的美。演契诃夫的戏，必须从平凡的事物里揭示出潜藏的、隐蔽的力量和它的戏剧性。这样，俄罗斯文学艺术反映现实的能力，就大大丰富并深化了。

后来，斯坦尼斯拉夫斯基创立了闻名世界、以体验为核心的现实主义演剧体系，也就是“斯坦尼斯拉夫斯基体系”，便是从契诃夫的剧本，特别是从《海鸥》中受到启示的。斯坦尼斯拉夫斯基说：

“直觉和情感的路线是由契诃夫暗示给我的。为了揭示他作品的内在实质，必须对它的心灵深处进行一番挖掘。当然，任何具有深邃的精神内容的艺术作品都要求这样做，不过契诃夫的作品却要求我们做到最大限度。因为除此以外，接近他的途径是不存在的。

“契诃夫的剧本很富于动作性。不仅在其外部发展中如此，在其内部发展中也是如此。他所创作的人物，在无动作中总是蕴藏着复杂的内部动作。他比谁都更好地证明了：舞台动作必须从其内在意义上理解，只有依靠那已经清除掉一切虚假的舞台性的内在意义，才能组织好演出，并为演出奠定基础；同时，舞台上的外部动作固然能娱人心目或使人激动，而内部动作则能感染、抓住并支配我们的心灵，当然，如果外部动作和内部动作二者都有，并能紧密地融合为一，那就更好了。这样一来，作品一定表现得既完整又合乎舞台要求。不过，内部动作还是应该占居首要地位。谁要是只表演契诃夫剧本的情节本身，只在表面上滑行，做作角色的外部形象，而不去创造内部形象和内在生活，那他就犯错误了。契诃夫笔下人物的内心气质是很有趣的。

“那些总要企图去表演和表现契诃夫剧本的人是错误的。必须存在于，即生活、生存于他的剧本中，沿着它那深深蕴藏着的主要精神动脉行进。”

斯坦尼斯拉夫斯基还说，是契诃夫把他引向“内在的现实主义”，也就是从体验人物内心世界出发来创造人物，而这一点正是斯坦尼斯拉夫斯基体系的精髓。因此，可以说，契诃夫的杰出剧作，促进了斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成，从而开拓了俄罗斯 20 世纪现实主义演剧体系的新纪元。

## 8

《海鸥》演出获得成功的第二天，丹钦柯就写信请求契诃夫，把他的新作《万尼亚舅舅》交给莫斯科艺术剧院上演。

1896 年，《海鸥》在彼得堡演出失败后，契诃夫虽曾发誓：“即使我活到七百岁，也决不写剧本了。”可是第二年他还是完成了剧作《万尼亚舅舅》。

这个剧本契诃夫几乎经过了 10 年的探索。1889 年，他创作了剧本《林神》，演出失败后，便把手稿锁进抽屉里了。九年以后他才把它拿出来，作了一番大修改，最后定稿的《万尼亚舅舅》（副标题为《乡村生活场景》），实际已是一部完全新的作品了。

万尼亚为妹夫赛列布良柯夫教授经营管理庄园已经整整 25 年。他和外甥女索尼娅相依为命，每天记账、打算盘，处理庄园的一切繁琐事务。他还为教授译书、抄稿，生活辛苦而单调。他俩省吃俭用，每月把钱寄给住在城里的教授。万尼亚原以为赛列布良柯夫是个有作为的学者，心甘情愿为他作出

牺牲。开幕时，教授带着年轻美丽的后妻叶琳娜（其前妻，即万尼亚之妹，索尼娅之生母早已去世）回到庄园来。这时万尼亚才看清他的妹夫是个不学无术、卑鄙自私的小人。他的声誉完全建筑在万尼亚二十多年来默默无闻地辛勤劳动的基础上。万尼亚愤怒、悔恨、痛心，深深惋惜自己消逝了的青春和为偶像白白牺牲的一生。第一幕开门见山般揭开全剧的矛盾中心——万尼亚和赛列布良柯夫之间的矛盾冲突。第二幕，各种矛盾继续发展：生活寂寞、精神苦闷的万尼亚，被叶琳娜的美貌所俘虏；心地善良、外貌不扬的索尼娅深情地爱着医生阿斯特洛夫。后者是万尼亚的好友，也是一个正直有才华却不得志的人。万尼亚和索尼娅各自怀着幸福的憧憬。他们并不知道自己的爱都是无望的，因为叶琳娜同阿斯特洛夫早已一见钟情。观众预感到可怜的主人公们将遭到更大的痛苦。第三幕，狂风暴雨降临了。这一幕的中心是教授召集全家谈话。开幕时万尼亚说，15分钟后教授要向大家宣布一件大事，至于什么事，没人知道。就在这15分钟内，发生了一系列戏剧性的事件把全剧推向高潮。在这段时间里，万尼亚向叶琳娜倾吐了衷肠。并鼓励她要大胆地爱，感情冲动下万尼亚跑出去为她采花。舞台上只剩下叶琳娜，万尼亚的话果然打动了她，她真的鼓起勇气决心“一辈子也要爱一次”了，不过她爱的不是万尼亚，而是阿斯特洛夫。她也知道索尼娅一往情深地爱着医生，她还答应索尼娅去向医生探探口气呢。但她明白，医生钟情的不是索尼娅，而恰恰是她自己。叶琳娜处于复杂、矛盾的心情中。这时医生进来了，她按计划同他进行了一番公事性的谈话，可是这场谈话一下子就结束了，阿斯特洛夫说出叶琳娜心里早已猜中的话……就在这时，兴致勃勃的万尼亚抱着一束鲜花回来。可是出现在他眼前的却是医生和叶琳娜拥抱亲吻的场面。他惊呆了，艳丽的玫瑰花散落地上……而那个可怜的索尼娅也正等着命运的安排，她被叶琳娜带回的答复压得喘不过气来——这就是在短短15分钟内所发生的一连串曲折复杂的事件。正当主人公们的心情处于一触即发的时刻，教授上场了，向全家宣布他要卖掉庄园的计划。卖掉庄园，对万尼亚和索尼娅来说，无异晴天霹雳，因为庄园是他们惟一的栖身之地，也是精神寄托的所在。万尼亚和索尼娅，在心灵刚刚遭受撞击尚未苏醒的瞬间，又受到另一个致命的打击。万尼亚的痛苦与愤怒就像开闸的山洪，他朝教授开枪，但没有击中，全剧达到高潮。第四幕，一切恢复平静，矛盾似已缓和：庄园决定不卖；教授偕夫人仍然回城；万尼亚答应依旧同从前一样，每月给教授寄钱；医生也告辞离去；最后只剩下万尼亚和索尼娅又恢复过去的生活——打算盘、记账……表面上一切都平息了，但是，矛盾实际上不但没有解决，反而变得更加尖锐。试想，觉醒了的人们再重新去过奴隶生活，该有多么残酷！悲剧在舞台上结束了，但在观众心里却无法结束——这是一出最富有契诃夫风格的戏。

这个剧的主题是不合理的社会制度、庸俗卑鄙的恶势力毁灭了正直善良的劳动者。全剧把万尼亚同赛列布良柯夫作了鲜明对比，深刻揭露了社会矛盾。

斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯想趁契诃夫在莫斯科的机会，请他谈谈剧本。可是意料之外的是契诃夫对自己的剧本什么也讲不出来，发窘地说：

“我已经都写了下来，全在剧本上了。”

两位导演再向他提出问题时，他索性说：

“我再也不写剧本了。为了《海鸥》，我得了……”说着，他从口袋里掏出一个五戈比的硬币来，接着发出一阵久久不能遏止的笑声。

艺术剧院的两位领导人，竭力诱导契诃夫谈剧本。从他偶尔吐露出的话语里，可以得到一些对剧本只鳞片爪的简单提示。

例如万尼亚这个人物，斯坦尼斯拉夫斯基认为，他既然是庄园管理人，就应穿着地主服装，甚至还得拿根马鞭。契诃夫对这意见非常恼火：

“我在剧本里写得清清楚楚，你们没读剧本吧！”

斯坦尼斯拉夫斯基急忙再去翻阅剧本，剧本上写着：万尼亚“坐在椅上，整理他那条讲究的领带”，除了这句话以外，什么也没找到。这时契诃夫才说：

“他有一条极好的领带。他是一个文雅、有教养的人。表现我们的地主穿着擦得锃亮的皮靴走来走去，是不真实的。他们是有教养的人，穿得很好，去过巴黎……我全都写下来了。”

契诃夫通过领带这一细节，表明了人物的身份、经历和文化教养。从而揭露当时俄国社会的悲剧：欺世盗名的赛列布良柯夫，依赖他人的劳动养尊处优；而有才华、爱劳动的万尼亚和阿斯特洛夫，却只能在穷乡僻壤潦倒终生。

契诃夫的提示所包含内容之丰富与深刻，使艺术剧院的导演和演员们惊叹不已。

剧院全体成员像当年排演《海鸥》那样，努力排演《万尼亚舅舅》。

扮演万尼亚的维希涅夫斯基，为了剧中音响的需要，认真地学蟋蟀叫。整整一个月，他天天到澡堂去。大家都笑这只出色的“蟋蟀”真能勾起人们的幻梦。

没有多久，契诃夫因病回雅尔达。但他总是放心不下排演中的一些问题，常常在给克尼碧尔的信中谈出自己的想法——他俩早在《海鸥》的排演场上一见钟情。

斯坦尼斯拉夫斯基很想扮演万尼亚，可是丹钦柯却分配他扮演阿斯特洛夫。丹钦柯做了许多工作，才使他逐渐爱上自己的角色。

叶琳娜一角由克尼碧尔扮演。在处理最后一幕时，两位主角发生了意见分歧。克尼碧尔给契诃夫写信说，斯坦尼斯拉夫斯基认为阿斯特洛夫像一个热恋中的人那样对待叶琳娜。而克尼碧尔却认为这种理解不对，如果是这样，叶琳娜最后就会跟他走的。克尼碧尔要求剧作者作出判断，究竟谁理解得正确。契诃夫马上回信否定了斯坦尼斯拉夫斯基的看法：

“阿斯特洛夫喜欢叶琳娜，她的美丽抓住了他的心。不过到最后一幕，他已知道这不会有什么结果。对他来说，叶琳娜从此永远消失了。在这场戏里，他对她说话的口气就跟说到非洲的炎热一样；他吻她也很随便，只是由于闲着没事做罢了。若是阿斯特洛夫把这场戏演得太火热，那么第四幕的平静与疲沓的情调就全完了。”

斯坦尼斯拉夫斯基接受了契诃夫的意见。

在导演这个戏时，斯坦尼斯拉夫斯基创作的一个中心主题——人道主义主题，第一次鲜明勇敢地显露出来，表现出他的爱国主义热情，对普通俄罗斯人民的爱，以及他对当时社会制度的不妥协的态度。正是这种明确的社会倾向性，使他导演契诃夫的第二部戏的工作，具有十分重大的意义。

在制定《万尼亚舅舅》导演总谱时，他如同制定《海鸥》的导演总谱那样，斯坦尼斯拉夫斯基的全部思想都集中在如何深刻地揭示出契诃夫主人公的生活，由演员把它传达给观众。那个“不要表演，不要表现”，“而要循着深藏内心的精神主脉去生活、存在，做到‘我就是’”的公式，仍然起着决定性的作用。但对这一公式的理解就变得更加深入和细致了。

把《万尼亚舅舅》和《海鸥》的导演本比较一下，就可以看出一种重要的、原则上崭新的东西在斯坦尼斯拉夫斯基的导演方法中逐渐形成。

在《海鸥》里，主人公们的行动、冲突，都是从外部发生的。戏剧性主要靠外部活动决定，靠与人内心变化有关的事件决定。导演对那些事件本身要比其后果更感兴趣。

现如今戏剧性深入到人的个性深处。由于深入到契诃夫主人公的精神世界，导演发现了他们的内心矛盾。在《万尼亚舅舅》里，斯坦尼斯拉夫斯基更深入而充分地感觉到，契诃夫的主人公并不仅仅只为生活的不幸而痛苦，并且也力图反抗这些不幸。他就是在这种同周围环境的压力作内心斗争中，发现了剧本的戏剧性。于是，那“不要表演，而要生活”的公式，也就意味着：要生活，也就是要循着深藏的内心脉络去行动。

形象内在的紧张的戏剧性——这就是斯坦尼斯拉夫斯基在拟定《万尼亚舅舅》导演计划时要揭示的东西。这是真正的、可以具体感觉到的内心活动，这种活动可以在舞台上再现“人类的精神生活”。在阿斯特洛夫身上，这种内心活动被斯坦尼斯拉夫斯基深入地掌握，并极其尖锐地表达出来。尖锐到了一触即发、必须用外部行动来表达的地步。

斯坦尼斯拉夫斯基在导演总谱中，经过同契诃夫争执才确定的那个阿斯特洛夫的形象，使人感觉到他有行动的决心。如果说，契诃夫的阿斯特洛夫真是感到一切都完了，那么，按照斯坦尼斯拉夫斯基导演的潜台词，在阿斯特洛夫的内心，充满随时都能爆发的力量。而这种力量是受着制约的。阿斯特洛夫常常凝神深思，忽而把额头紧紧靠在昏暗的玻璃上，忽而坐在桌上，脚踏着椅子，激动地注视着远方。这充分表示出他的坚决和勇敢，不肯让他的热情无声无息地消逝。

在斯坦尼斯拉夫斯基的导演本中，阿斯特洛夫是这个戏的中心人物。它担负着宣扬剧中主要思想的任务。按照导演的解释，阿斯特洛夫吸引人的地方，是他观察周围生活时的那种勇敢清醒的精神。他的力量就在于对生活的清醒认识，在于他能勇敢、毅然地抛开一切幻想。

如果说《海鸥》像一首抒情的哀歌，那么在《万尼亚舅舅》中，就可以感觉到真正的契诃夫式的戏剧性的气息了。这个剧不但不使人消沉，反而能激起人们的反抗精神。

《万尼亚舅舅》的主题，是具有广泛社会意义和哲学意义的主题。在演出中，由斯坦尼斯拉夫斯基扮演的阿斯特洛夫这个形象，把这个剧的主题思想提高了。

斯坦尼斯拉夫斯基创造这个角色并没有用很多时间。开始，他忙于拟定导演计划。后来，又因准备排演阿·托尔斯泰的《伊凡雷帝之死》一剧花费了不少精力。因此，他投入《万尼亚舅舅》的排演工作，大约只用了一个月。

丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基一起研究阿斯特洛夫这个角色。斯坦尼斯拉夫斯基就像一个年轻演员一样，完全听丹钦柯的意见，并且谦虚地接受他的一切指示，令丹钦柯也很感动。

当然，丹钦柯在对阿斯特洛夫这个形象的舞台处理上，具有很大影响。但在对这一形象理解上的主要东西，却是斯坦尼斯拉夫斯基早在同丹钦柯一起创造这个形象之前，就由他自己独立地找到了的。

在这次创造中最主要的东西是：斯坦尼斯拉夫斯基第一个成功地在舞台上体现了当代人物的形象，用简单的形式揭示出日常生活的悲剧性。

形象诞生得十分自然，甚至连斯坦尼斯拉夫基本人在一开始时，也没有意识到他所完成的工作的全部意义。他常说，他非常惊奇自己在阿斯特洛夫一角的成就。他对扮演叶琳娜的克尼碧尔说：“怪呀！我在这个角色中几乎没有做什么，而观众却称赞我！”

然而，简直不能令人相信，斯坦尼斯拉夫斯基会不理解他所扮演的阿斯特洛夫，是一个非常出色的、富有诗意的勇敢人物，而且他是用那样惊人的轻松手法传达出来的。

斯坦尼斯拉夫斯基似乎是在保持自己的本来面目，而以阿斯特洛夫的名义向观众表达自己所珍视的思想，表达自己对时代的感受。斯坦尼斯拉夫斯基所以在这一点上取得成功，首先是由于他感觉到人物形象那种同自己很接近的内心活动，是由于他感觉到那种鼓舞着他的主人公的基本思想——为美好未来进行创造性的劳动。

在排演中，斯坦尼斯拉夫斯基好像很容易就掌握了阿斯特洛夫这个角色的最困难的部分——那一大段关于森林的独白。评论界一致指出，斯坦尼斯拉夫斯基把阿斯特洛夫的“每当我听到亲手栽种的小树沙沙作响的时候，我就意识到，气候已经稍微被我制服了。假若一千年以后，人们能得到幸福的话，那么里面也有我的一点点力量啊。”这段台词念得充满了热情。

克尼碧尔也回忆道：“在第一幕里，阿斯特洛夫穿着灰色斗篷和大披肩……只要一看他的手，你就会相信，这双手的确正在造林。他那双眼睛，也使人相信，他不是过着庸俗的生活，而是看得很远很远。”克尼碧尔接着写道：“在最后一场，当阿斯特洛夫走到非洲地图前，仔细端详它，说道：‘啊，我想非洲的气候一定热得可怕，单调的酷热！’他在这句话里道出了自己多少辛酸的生活体验啊！而且他是用一种威胁，甚至是用一种挑战的神情说这些话的。当一听到他出门的车铃声响时，就令人感到一种刺痛，因为在这位富有天才和勇气的人的前面，等待他的是单调、凄凉和艰苦的边区生活——他在那里将度过自己的后半生。”

“当我在第三幕里和他同台演出的时候，我感觉到他用充满善意的嘲笑和眷恋的眼光看着我，并听见他那亲切的、略带嘲讽的话：‘你这个狡猾的女人哪！’我对有文化教养的叶琳娜拒绝和他一块到他亲手栽种的树林中去，始终感到气恼。”

斯坦尼斯拉夫斯基对最后一幕的铃声，花费了不少心血。他设计出以启程的马车铃声表示剧中人物的梦想与希望的消逝。

斯坦尼斯拉夫斯基扮演的阿斯特洛夫之所以动人，就在于他一方面始终是一个普普通通的人，但同时又满心向往着未来。斯坦尼斯拉夫斯基并不打算把阿斯特洛夫理想化。但是，当他战胜绝望，燃烧起不能实现的渴望，大胆地暴露自己对生活的隐秘的爱的时候，热情地表现出自己为了光明、美好

的未来而创造的信心时候，他的精神境界也显得更加崇高了。

形象的戏剧性，就是建立在这种同“日常生活势力”作内心斗争的基础上的。“理想”和“现实”的不协调尖锐化到了悲剧性的程度。然而尽管如此，扮演者，这位大胆地为实现自己理想而奋斗的艺术革新家，所感到亲切的主题——乐观的主题，终究得到了胜利。

斯坦尼斯拉夫斯基扮演的阿斯特洛夫这个人物身上的乐观主义取得了胜利。然而阿斯特洛夫自己曾说，他不仅目前没有希望，就是以后也没有希望，这究竟应该怎样解释呢？

决定的因素是，斯坦尼斯拉夫斯基认为阿斯特洛夫这个人物本质上是乐观的，只是环境的势力使他得出悲观的结论。正如普希金指出奥赛罗这个人物本质是个轻信的人，别林斯基指出哈姆雷特本质上是个强有力的人那样。斯坦尼斯拉夫斯基也继承了俄罗斯艺术中这个传统，透过阿斯特洛夫的怀疑论的表面现象，发现了他的本质——对生活的热爱。

斯坦尼斯拉夫斯基在扮演阿斯特洛夫的过程中，直觉地发现契诃夫角色的最大特征之一——他们的勇气。他表现这一点时，是在一种高度的感情兴奋的状态中。然而，他知道怎样控制这种感情紧张的状态。因此，他丰富了自己的角色，阿斯特洛夫成为一个令人兴奋和难以忘怀的戏剧形象，极其生动，并且富有说服力。在这个角色中，斯坦尼斯拉夫斯基第一次在舞台上获得了演员和角色的完全融合。后来，在他的“体系”中叫做“我成为角色的一部分”，或者又叫“我就是”。

早在《万尼亚舅舅》演出第一场，丹钦柯就兴高采烈地向契诃夫写信报告：“阿列克赛耶夫扮演的阿斯特洛夫胜过一切人，他获得极大的成功。”

在以后的演出中，斯坦尼斯拉夫斯基的阿斯特洛夫始终占据演出成绩的首位，成为他最成功的舞台形象之一。

1902年1月，艺术剧院为全俄医生代表大会演出了《万尼亚舅舅》。因为剧本的作者曾是医生，剧中的一个主要角色也是医生，使医生观众们受到强烈震动。他们从阿斯特洛夫身上看到了自己，从阿斯特洛夫的命运看到了自己的命运。在演出过程中，观众席上哭声四起。演员们深为感动，此情此景更把他们推向真诚的体验。台上台下情感交融，泪水汇成了一片。

能如此调动起观众的感情，使斯坦尼斯拉夫斯基倍加热爱自己的角色。

在《万尼亚舅舅》中的另一个人物——莉琳娜扮演的索尼娅身上，也充满了契诃夫式的刚毅的乐观精神。如同在《海鸥》里那样，这位天才的女演员体现了契诃夫的最主要的创作原则。

在莉琳娜创造的索尼娅这个形象的身上，普通的东西成了富有诗意的东西，这就是最重要的创作原则。

戏剧评论家安德列耶夫斯基这样写道：“索尼娅和阿斯特洛夫医生在食品橱旁的那场戏里，呵，我敢发誓，莉琳娜女士演得比那些大名鼎鼎的演员还要细致入微，感人肺腑。她像一位炉火纯青的艺术家，像一位天生的诗人、

---

别林斯基（1811—1848）俄国革命民主主义者、文艺评论家、哲学家。

契诃夫毕业于莫斯科大学医学系，早年行医。

一位具有天真的迷人魅力的天生的诗人！”

埃夫罗斯在他的专著里这样写道：“一个具有一颗善良的心和少女的羞涩爱情的天才——这就是索尼娅。她同时又非常聪明能干，充满幻想。虽然她为幻想的不能实现而痛苦，但却并不因此而对生活悲观失望。她浑身充满生活气息。她就这样进入剧本，又是这样通过整个剧本的。”

贯串在莉琳娜创造的索尼娅这一形象的诗意，不是从生活中逃避出去的诗意，而是从生活里诞生出来的诗意。索尼娅的幻想不是对“冥冥世界”的幻想，而是与现实生活紧密联系着的幻想。莉琳娜的索尼娅，也同斯坦尼斯拉夫斯基的阿斯特洛夫一样，不让自己生活在幻想里。她认识当时的现实生活，她的力量也就在于此。

戏一幕一幕地演下去，观众对这个虽不漂亮，但质朴可爱的姑娘的同情与尊敬，与时俱增。

评论界认为，莉琳娜在这出戏里创造了一个理想的俄罗斯少女的生动形象。观众们对这个富有朝气、热爱生活、温柔可爱，并对自己的理想坚定不移的少女，感到非常亲切。

把莉琳娜扮演的索尼娅形象同《海鸥》中玛莎的形象相比，索尼娅不仅具有独特的个性，而且也具有了更加高尚的精神和坚定的目的性。

评论界和观众都认为，莉琳娜演得最动人之处是第四幕结尾时索尼娅的独白。

莉琳娜赋予这段独白以丰富的诗意和哲学的内容。她把女主人公的独白看作是诗意的最高典范。因此，在“我们一定会看到金碧辉煌的天堂的……”这句台词里，并不含有宗教的和神秘的意味。这句台词表露出一种高尚得多的内容：它满腔热情地相信，人有为幸福、为无负于他的美好自由的生活而劳动的权利。这句话含有著名的拉丁语格言“用辛苦换幸福”的意味。因此，这个深为不幸的姑娘的这种思想感情，使观众对她的精神力量和内心的美充满了敬重。这样，对一个人的痛苦的同情，就与对一个人的光明的、牢不可破的信心和对他的真正的尊重融合为一了。这真正让我们看到了契诃夫的人物，同时也真正让我们看到了全剧的中心思想。

斯坦尼斯拉夫斯基的阿斯特洛夫形象和莉琳娜的索尼娅的形象，是艺术剧院上演契诃夫第二个戏的最高的艺术成就。它们把原作深刻的主旨，用非常好的舞台形式表现出来传达给观众。这种舞台形式，把两位导演的创作意图综合了起来，同时也给了演员以充分发挥他们幻想的余地。斯坦尼斯拉夫斯基深深感到：“契诃夫作品的深度，对一个深思而敏感的人来说是取之不尽的。虽然他仿佛总是在描写生活琐事，但他通过他的基本精神的主题所说明的却始终不是偶然的、局部的事物，而是大写的人的事物。”

后来，他对自己的学生们说：“要演契诃夫的戏，就必须有高度的内心技巧。要是你们把契诃夫的戏演好了，那么别的戏对你们来说就没有什么可怕的了。”

确实，契诃夫的戏是演员的一个极好的学校，一个丰富的宝库。契诃夫不仅为主要角色，也为次要角色，甚至为群众角色启开了创作的门扉。他那些无穷无尽的艺术宝藏一旦为演员们所挖掘，就会放出异样的光彩。

1899年10月26日，艺术剧院首次演出《万尼亚舅舅》，同一年前的《海鸥》一样，获得极大成功。剧终时，观众要求给作者拍贺电。这出戏一举奠定“契诃夫剧院”的基础。

演出的胜利使远在雅尔达的剧作家不得安宁。那天夜里，他收到一个接一个的贺电。当时他已上床，电报都是从电话里转来的。每来一个电报，他都得起来一次，光着脚，挨着冻，摸着黑，跑到电话机旁。刚躺下，电话铃又响了……“我的荣誉妨碍了我的睡眠，这还是头一次。”契诃夫幽默地自嘲道。

《万尼亚舅舅》公演后，进步报刊发表文章，高度评价它的社会意义。一位观众写道：“该剧又称‘乡村生活场景’，实际上应叫‘俄罗斯生活场景’，剧中的主人公都是现实生活中的人物。”

另一位观众说：“通常看完戏，走出剧场，总要到饭店吃夜宵，听听音乐，聊聊闲天。可是看完《万尼亚舅舅》后，只想躲到一个僻静的角落，去思索，反复思索，直到流出热泪。”

《万尼亚舅舅》以其朴素无华、寓意深刻扣动人们的心弦。斯坦尼斯拉夫斯基扮演的阿斯特洛夫，说的那句优美、洗炼又富于哲理的台词——“人应当一切都美：面貌、衣裳、心灵、思想。”已成为传世的名言。

这个剧演出后，契诃夫坚定了对艺术剧院的信心，他说：“艺术剧院——这是将要写出一部当代俄国戏剧史里的最佳篇章。”

## 12

1900年4月10日，艺术剧院的全班人马，包括演员、导演和职员，以及家属，带着几出戏的布景、服装、道具，浩浩荡荡地从莫斯科出发了。跟随剧院长途跋涉的，还有专为撰写通讯报道的记者、戏剧评论家，以及契诃夫和艺术剧院的狂热的崇拜者。

为了增加收入，剧院决定在去雅尔达的途中，在塞瓦斯托波尔 演出几场。

这是艺术剧院的春天，是它年轻生命中最馥郁欢畅的时期。到达白色的塞瓦斯托波尔——世上罕见的美丽城市，白茫茫的沙洲，白色的房子，白色的山崖，蓝色的天空，飞溅着浪花的大海，在眩目的阳光下，飞过白色的海鸥，剧院的全体成员被这奇景震慑了！

契诃夫知道剧院人员已经到了塞瓦斯托波尔，便从雅尔达乘船来了。他苍白、瘦削，咳嗽很厉害，眼神忧郁，一副病态，可是却竭力露出愉快的微笑。演员们见他这个模样，真要哭出声来。大家纷纷关心地询问他的健康情况。

“我很好，身体非常健康。”契诃夫回答。显然，他不喜欢别人问到他的病。

晚上，《万尼亚舅舅》在塞瓦斯托波尔首场演出。契诃夫也前来观看。剧终，博得经久不息的热烈掌声，演出获得巨大成功。观众要求作者出来同大家见面。契诃夫很窘，但还是走了出来。掌声一次又一次地把这位腼腆的剧作家请到了台前。

契诃夫每天都到剧场来。他爱同演员们一起，坐在剧场前面那片阳光和煦的空地上聊天。

“听我说，这真是一件奇妙的事，值得惊叹的事——你们的剧院。”他不止一次这样说。

谈到演出，他很满意，只是对斯坦尼斯拉夫斯基的阿斯特洛夫在最后一幕提出一点意见：“他应该吹口哨。万尼亚哭起来，他就吹口哨。”

当时斯坦尼斯拉夫斯基觉得不可理解。他想，为什么是这样呢？忧郁、绝望，却吹口哨。

经过反复思索和多次艺术实践，他终于领悟到了契诃夫的提示：是的，阿斯特洛夫必须吹口哨。他对人，对生活已经失去信心，他变成一个玩世不恭的人，什么事都不能让他感到悲伤了。

契诃夫曾说：“广大群众无时无刻不受着痛苦的压迫，感觉便麻木了……他们到了过于痛苦的时候，反而只吹一声口哨。”

斯坦尼斯拉夫斯基从口哨这一细节，领略到了契诃夫刻画人物心理的本领。

接着上演《海鸥》，但契诃夫没有看成。因为天气骤然变坏，狂风暴雨，他感到身体不适，只好回雅尔达。

《海鸥》在塞瓦斯托波尔获得巨大成功。演出结束，观众聚集在剧场门口。斯坦尼斯拉夫斯基拿着雨伞走出来，一群中学生立刻一拥而上把他抬起，要把他抬回旅馆。由于他身躯魁梧，孩子们只抬起了他的一条腿，他不得不用另一条腿跳着。学生们拖着他往前走。他想跟他们谈判一下，但小伙子们不断大声欢呼“乌拉”，什么也听不见。他的伞也不知丢在哪儿了，大雨把他浇成个落汤鸡……莉琳娜在后面着急地追赶，生怕他被摔坏。快到旅馆门口，那群鲁莽的学生没有力气了，才把他放开。

## 13

在塞瓦斯托波尔演出结束，剧院全体成员乘船奔赴雅尔达。那里码头上已经聚集着一群身穿节日盛装、手拿鲜艳花束的人们。

演员们刚刚在旅馆里安顿下来，就见他们的伙伴维希涅夫斯基三步并作两步地跑来，兴奋地大声喊道：“我见到高尔基啦！妙极了！他答应给咱们写剧本，虽然他还没见到咱们……”

第二天清早，艺术剧院全体成员第一件事就是登门拜访契诃夫。契诃夫精神饱满，带着他那永不消逝的微笑迎接艺术家们。

在契诃夫家里，几乎聚集了俄国文艺界的全部代表人物。他们仿佛事先商量好、专门赶到雅尔达来观赏艺术剧院的表演似的。在这里的知名作家有高尔基、布宁、库普林，还有演员、音乐家。当时年纪虽轻却已崭露头角的音乐才子拉赫玛尼诺夫，也是契诃夫家的座上客。

客厅里有一张总是摆好碗盘的餐桌，接待络绎不绝的客人。一桌吃完，

---

这是契诃夫的口头语。

意为“万岁”。

布宁（1870—1953）俄国作家，十月革命后侨居国外，1933年获诺贝尔文学奖。

库普林（1874—1938）俄国作家。

拉赫玛尼诺夫（1873—1943）俄国杰出作曲家、钢琴家，十月革命后侨居国外。其作品深受柴可夫斯基的影响。

又摆出一桌。玛丽雅忙得不可开交，作为未来主妇的克尼碧尔立刻卷起袖子，敏捷地帮助玛丽雅准备茶点，招待客人。

在客厅的一角，正进行着关于文学问题的争论。花园里，一群人像孩子似地，比赛看谁把石子掷得最远。而那边，布宁津津有味地说什么，契诃夫在旁边笑着——布宁最善于让契诃夫开怀大笑。

刚刚驰名全国的文坛新人高尔基，则吸引了另外一大群人。他坐在阳台上，穿着一件浅色衬衫，腰上扎着皮带，说他是作家，不如说更像个水手。他以罕见的魅力迷住了人们。他那不同一般的手势、姿态，伏尔加一带的口音，兴奋时摇晃的拳头，孩子般稚气的微笑，都显露出他心灵的纯洁和美丽。他正在狂放不羁地讲自己沿着俄罗斯漫游的经历。他的故事曲折，词汇丰富，引人入胜，人们都听呆了。

高尔基和莫斯科艺术剧院第一次相识。他应斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯的请求，答应为剧院写一个剧本。

雅尔达剧场的售票处，每天都挤满人，上座率很高。艺术剧院受到当地人的好评。然而使契诃夫伤透脑筋的是每场演出完毕，他必须应观众要求到台前谢幕，这是他最害怕的场面。后来，他索性在戏未演完就悄悄溜走，好逃避那难堪的谢幕。

有一天，斯坦尼斯拉夫斯基到契诃夫家，见他情绪激动，烦躁不安。斯坦尼斯拉夫斯基从未见过他这个样子。原来契诃夫的母亲听说她的安托沙的剧本非常成功，所以一定要亲自去剧场看看。老太太认为这是一件隆重的事，从大清早起就忙乎起来，翻箱倒柜，找出一件古色古香的绸衣裳，准备晚上穿着它去剧场。契诃夫知道后大吃一惊。他想，儿子写了剧本，演出时，母亲穿着绸衣裳坐在包厢里，并朝着上台向观众鞠躬的儿子鼓掌，这幅自作多情的画面使他简直受不了。

艺术剧院在雅尔达演出结束那天，举行了一个文学晚会，为契诃夫创办的肺病疗养院募集资金。

最后，艺术剧院全体成员在雅尔达的女歌唱家达达林诺娃家宽敞的屋顶露台上，共进了一顿丰盛的早餐，结束了在这座海滨城市的滞留。

4月23日，艺术剧院告别了契诃夫和雅尔达观众，回莫斯科了。临行前，斯坦尼斯拉夫斯基代表剧院送给契诃夫三枝棕榈叶，枝上缠着绯红的波纹绢带，带上写着：“送给安·巴·契诃夫，俄罗斯现实的深刻说明者。”

玛丽雅不顾哥哥的反对，把棕榈叶挂在客厅的墙上。

艺术剧院还把《万尼亚舅舅》中的两件道具——秋千和长椅，留在契诃夫的花园里，作为纪念。这些珍贵的物品时刻把契诃夫带进幸福的回忆中，使他想起那段欢畅的日子，也可以说，那是他在雅尔达孤独岁月中的黄金时代。

为了酬谢艺术剧院的远道来访，契诃夫和高尔基答应为剧院各写一部剧本，这就是后来的《三姐妹》和《在底层》。

在给维希涅夫斯基的信里，契诃夫意味深长地写道：“感谢上苍，我在生活的海洋里漂游，最后总算遇到了艺术剧院这样的仙岛。”

送别了莫斯科艺术剧院之后，契诃夫于 1900 年夏秋之际，开始动手创作那部他答应专为艺术剧院写的剧本。

在写作时，他考虑到剧院每一个演员的特点和个性。他给维希涅夫斯基写信说：“我为您准备了一个中学学监的角色，是三个姐妹其中的一个丈夫。”

他又给克尼碧尔用开玩笑的口气写道：“啊，你在剧中将担任一个多么好的角色啊！如果你给 10 个卢布就可以得到它，不然我就给别的演员啦……”

斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯不断给契诃夫写信，恳求他尽快把剧本写好。他们说，自从《海鸥》和《万尼亚舅舅》获得了成功，剧院没有契诃夫的剧本就维持不下去了。他们甚至向契诃夫喊出“救救剧院”的呼声。

“我们的命运已经操纵在契诃夫的手里了！”斯坦尼斯拉夫斯基说。

丹钦柯则公开恳求契诃夫：“加一把劲儿写剧本吧……不要读报，我发现报纸会毁坏一个人对工作的欲望。”

契诃夫于 1904 年病逝后，艺术剧院的两位领导人，为自己当年这样无情地催逼一位如此伟大的作家，而感到深深的内疚和懊悔。

契诃夫的心情也是急切的。他想一口气写下去，可是力不从心，疾病和客人干扰，经常影响他的工作。他觉得这个剧本比以往任何一部都难写。他凭着顽强的毅力，在两个多月之内，终于完成了作品。他说，一个作家最快乐的时刻，就是誊写定稿的时刻。

剧中的主人公是三位聪明善良的姐妹。她们渴望幸福，愿意奋不顾身地劳动，可是恶势力从四面八方袭来。第一幕，小妹妹伊琳娜的命名日宴会，这天也是她们的父亲逝世一周年的日子。父亲生前是位将军，前来参加宴会的都是军官。春天，阳光普照大地，充满欢乐气氛。第二幕，她们的嫂子娜达莎成了家中的主人，庸俗势力取得了主宰地位。在娜达莎的王国里，节日、欢乐和光明，全都被窒息了。第三幕，邻街失火，满街火光，火警声，消防车声，一片混乱。庸俗势力猖獗。第四幕，秋天，一切幻梦都破灭了，恶势力取胜。三姐妹虽然孤单、悲伤，但没有失去最主要的东西——对生活、对未来的信心。

剧中的娜达莎塑造得很成功。作家不是从概念出发，而是从生活出发，无论正面人物还是反面人物，在他笔下如同在生活里一样真实。当娜达莎以未婚妻身份第一次出场时，身穿粉红连衣裙，腰间系着一条绿色带子。大姐奥莉加一见十分惊讶，低声说：“你怎么系条绿腰带？”而娜达莎根本不能理解，反问：“难道这不吉利吗？”作者用一条腰带画龙点睛般地点出了娜达莎的小市民习气。到第三幕，娜达莎已是家中的主妇。她蛮横地要赶走家里那个八十高龄的老奶妈。请看她同奥莉加的对话：

娜达莎 我真不明白，你为什么还留着这个老婆子！

奥莉加（吃惊）对不起，我也不明白……她跟了我们三十年了。

娜达莎 可是她现在不能干活了啊！不是我不理解你，就是你不理解我。她不能干活，只会睡觉和坐着呀。

奥莉加 那就让她坐着好了。

娜达莎（惊讶）怎能让她坐着呢？她是个佣人哪！（含泪）我不理解你，奥莉加，我有一个保姆，一个奶妈，咱们家还有一个女仆，一个厨子……这个老婆

娜达莎的确不能理解，她那狭小浅薄的心胸又怎能懂得人的高尚感情呢，莫怪她苦恼得流出了眼泪。她的感情越真实，就越引起人们的憎恶。

娜达莎这一形象是契诃夫的得意之作。再加上后来经过它的扮演者莉琳娜的艺术创造，这个形象在舞台上具有独特的魅力。

契诃夫给艺术剧院先寄来这个剧本的第一幕，当时剧名还未定下来。随后又寄来二、三两幕。10月底，他到莫斯科，亲自将第四幕送到剧院，这时他才给剧本定名为《三姐妹》。

剧院举行了一次请作者参加的剧本朗诵会，在朗诵之前先请作者给予指示，可是契诃夫难为情地说：“我都写在剧本上了。”

朗诵完毕，演员谈感想。从大家的发言中，契诃夫发现自己的剧本没有被人理解。他失望地悄悄离开了会场。

戏开排了，斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯尽量利用作者在莫斯科的机会，竭力想搞清剧本中需要弄懂的地方。然而和往常一样，契诃夫的答复总是寥寥数语。他只反复强调：“要真实，要朴素。”

15

《三姐妹》的总排尚未开始，契诃夫就因病必须离开莫斯科，到法国尼斯过冬了。他远在异国他乡，却无时无刻不惦念着正进行排演的戏。一封封信笺寄到剧院，对各幕各场的安排处理提出自己的意见。他写信给斯坦尼斯拉夫斯基说：“您写道，在第二幕里，娜达莎夜晚到各间房子巡视。吹灭灯火，并在家具下找到小偷。可是我觉得让她举着蜡烛，顺一条直线走过舞台，什么也不看，像麦克白夫人一样倒更好些。这样更简练，更可怕。”

克尼碧尔在《三姐妹》中扮演二姐玛莎，这是一个婚姻不如意，但又无法摆脱不幸命运的少妇。契诃夫在给克尼碧尔的信中嘱咐她：“啊，注意！在任何一幕里，都别做出悲伤的表情。生气的样子可以，但别悲伤。凡是很久以来就满腔悲苦而又习惯了这种悲苦的人，反而吹口哨，常常发呆。所以你在舞台上在谈话当中，也应当常常陷入沉思，明白吗？”

契诃夫不时从国外寄来短笺，提出在某一场戏、某一句对白后添一句什么话之类。

又一次，契诃夫从尼斯寄来的信中提出，把第四幕里安德烈（三姐妹的哥哥）的一段长达两页的精彩独白删掉，用三个俄文词 *é??*

（太太不过是太太呗）来代替。

安德烈原来的台词，尖锐地抨击了当时俄国上层社会妇女的浅薄和庸俗。大概契诃夫觉得，对这类俗物难道值得浪费笔墨吗，所以他把整段台词勾掉，换成一个短句，变得既简洁又含蓄，并恰到好处地道出了安德烈那种千头万绪无从说起的复杂心情。把长达两页的台词提炼成三个字，并能概括原来的内容。也就是说，在这三个字的背后，有一段内容丰富而深刻的潜台词，这在契诃夫的作品中是非常典型的。

斯坦尼斯拉夫斯基执导《三姐妹》的剧本主题思想是，当代俄国知识分

---

莎士比亚的悲剧《麦克白》中的女主人公，一个阴险狠毒的女人。

子中两种敌对势力的冲突。尽管庸俗势力在表面上得到了胜利，但道德的胜利，却还是属于反庸俗势力的三姐妹和军官韦世宁这些正直善良的人们！

在斯坦尼斯拉夫斯基的导演本里，明确地强调了剧本的乐观因素：契诃夫剧中的主人公与黑暗的现实生活相对立的理想。

三姐妹和韦世宁们，极力要摆脱日常生活势力，极力要冲出庸俗的王国。此种渴望构成了演出的行动轴心，而这轴心贯串着演出的全部因素。斯坦尼斯拉夫斯基在导演总谱里，勾画出了演出的贯串行动。

像在现实生活中那样，在契诃夫的主人公周围凝聚着沉重的、窒息人的生活气氛，甚至在最细微的生活小节上都是如此，使人不由自主地感到：“不能再这样生活下去啦！”因而不可避免地就发生了与现实之间的冲突。可是这种冲突只有当被它卷入的人都成为反抗的力量时才会变得真正积极有效。同演员进行排演时的主要困难也就在于此。然而，在那些对周围的庸俗势力不但不进行公开斗争反而退却，那些只一味痛苦、愁闷、毫无作为的人身上，如何去揭示那种积极的因素呢？

斯坦尼斯拉夫斯基回忆说，在排演中并不是一下子就做到这一点的：“演员们工作得很起劲，因此非常快就把剧本排演得一切都清楚、明了、正确了。可是尽管如此，剧本仍旧没有演出来，没有演活，显得枯燥冗长。它缺少点什么呢？……来到排演场，用心排练，失望，各自回家。第二天又照样重复一遍，然而毫无起色。”

斯坦尼斯拉夫斯基接着写道，正确地处理是在某次排练中被他“突然”找到的，一直到那个时候，“契诃夫的人物才活了起来。”他发现，“原来，他们根本不是一味沉溺于自己的苦闷，正相反，他们寻求愉快、欢笑、爽朗的心情；他们希望生活，而不是混日子。我感到像这样来看待契诃夫的人物是正确的，因而我直觉地懂得了应该怎么做。”

《三姐妹》的“最高任务”，就是这样经过长久而痛苦的过程才找到的。而演出开始获得充分的生命力，只是当它的“最高任务”得到最后确定的时候。

艺术剧院在排演契诃夫这出戏的过程中，实现了剧作家曾提出的要求：“演得太多了，应当一切都同在生活中一样。”

在排演中找到了实现这一要求的正确途径，找到了揭示“最高任务”和“贯串行动”的途径，使演员们能够真正进入契诃夫人物的生活中。

斯坦尼斯拉夫斯基在剧中扮演韦世宁，这是一位梦想家，崇高、严谨和纯正。对光辉未来的憧憬，使他能支撑并忍受恶劣的环境和他个人的失败与不幸。斯坦尼斯拉夫斯基扮演的这个角色，赋有了甚至比原作中的人物更高的精神力量。

在创造韦世宁这个形象时，斯坦尼斯拉夫斯基曾把他少年时代的家庭教师、莫斯科大学学生、“阿列克赛耶夫剧团”首任导演李沃夫的某些性格特征，融入自己的角色中。

在排演《三姐妹》时，扮演剧中军官屠森巴赫的梅耶荷德，第一次领教了斯坦尼斯拉夫斯基那种不可思议的导演手法，以及作为一个导演所特有的那种严格得近乎苛刻的作风。

在第一幕中，屠森巴赫有一段不太长的独白。斯坦尼斯拉夫斯基要求他从容地走到钢琴前，坐下来，开始说话。梅耶荷德走到钢琴前坐下，但是刚开始念独白，斯坦尼斯拉夫斯基就从观众席里大声喊道：“回去！重新来！”

如此重复了至少有十次。梅耶荷德对导演的感情已经变成了仇恨。

突然，斯坦尼斯拉夫斯基走到台上，把一张纸揉成一团，扔到钢琴旁的地上。梅耶荷德刚要重新开始念台词，导演立刻提示他：“注意那张纸！”屠森巴赫—梅耶荷德往地上瞥了一眼，看见那张纸，心不在焉地说出了独白的开头几句……

“把它拣起来！”导演命令道。

梅耶荷德闷闷不乐地把那张揉成一团的纸拣了起来，打开细细地读，然后继续排练……顿时就轻松地感到那使斯坦尼斯拉夫斯基恼火的朗诵腔，已经消失得无影无踪了。

《三姐妹》快要公演了。契诃夫对这出戏能不能成功很是担心，他在信中对克尼碧尔说：“我觉得我的灵魂生了一层锈。如果戏失败了，我就到蒙特卡罗去输它个精光。”

戏公演前两天，契诃夫忽然从尼斯到意大利去了，走后没有留下地址。到了意大利，他忽而在这个城市逗留，忽而去那个城市游历。显然，他是有意躲避《三姐妹》首场演出的消息。

1901年1月31日，《三姐妹》正式公演。第一幕一闭幕便爆发出疯狂的掌声和喝彩声，演员谢幕达十二次之多。

斯坦尼斯拉夫斯基立刻把成功的消息打电报告诉契诃夫，可是因为地址不清，对方没有收到电报。契诃夫以为戏一定遭到惨败，伤心地说：“看来是失败了，不过对我总归都是一样，我要摒弃剧场，永远不再给它写戏。”

回到尼斯，他知道了《三姐妹》演出的详细情况，心情才平静下来。

不久，《三姐妹》到彼得堡巡回演出。从第一天起，场场票都被首都观众抢购一空。高尔基看了演出后给契诃夫写信说道：“《三姐妹》演得好极了！比《万尼亚舅舅》还好。这是音乐，不是演戏。”

契诃夫看完演出，感到很满意，对朋友说：“我的《三姐妹》演得很好，出色极了。演得远比原来写的好。”

《三姐妹》以其优美的整体和精巧的导演设计，成为莫斯科艺术剧院的最佳剧目。

19世纪90年代初期，俄国社会骚乱和正在酝酿中的革命，很自然地反映到作为社会情绪晴雨表的剧院工作中去。这时艺术剧院上演的剧目和工作方针出现了新的路线，斯坦尼斯拉夫斯基称之为“社会政治路线”。

艺术剧院于1900年秋季，上演易卜生的剧本《斯多克芒医生》（原名《国民公敌》），就是这种方向的萌芽。

《斯多克芒医生》的内容是这样的：正直善良的医生斯多克芒，发现了疗养区矿泉中含有传染病菌。他不顾浴场主们的威逼利诱，坚持要改建泉水

---

欧洲地中海沿岸摩纳哥的城市，世界著名大赌城。

易卜生（1828—1906）挪威著名剧作家，被誉为“近代戏剧之父”。

浴场，因而触犯了浴场主们和政府官员的利益。那一伙人同舆论界勾结起来，宣布斯多克芒为“国民公敌”。剧本塑造了斯多克芒这位性格倔强、孤军奋战的知识分子形象，是问题剧的代表作。

斯坦尼斯拉夫斯基在这个剧中扮演斯多克芒医生。他说，斯多克芒在他的剧目中，是为数不多的称心惬意的角色之一。这个艺术形象以其内在力量和魅力令人神往。

初读剧本，斯坦尼斯拉夫斯基马上就理解了这个人物的，并生活在这个剧中。第一次排演时，他马上就把角色演出来了。显然，所有为完成创作所必要的准备工作，内心素材的储备，以及对同角色相类似的生活感受的回忆，等等，都是生活本身早已为他安排好了的。

斯坦尼斯拉夫斯基在导演工作和表演工作的出发点，他的角色，都遵循着直觉和感情的路线。而剧本、角色和演出，却获得了另一种方向，获得了更加广泛的，也就是社会政治的意义和色彩。

斯多克芒对真理的热爱和执著的追求，把斯坦尼斯拉夫斯基吸引到剧本和角色中去了。在这个角色里，他很容易就戴上了一副玫瑰色的天真轻信的眼镜，通过它去观察周围的人，相信他们，真挚地爱他们。当他的那些所谓朋友心灵里的肮脏东西逐渐暴露出来的时候，斯坦尼斯拉夫斯基很容易就体会到这个人物的那种困惑不解的心情。当医生恍然大悟的瞬间，斯坦尼斯拉夫斯基感到害怕，不知是为医生，还是为他自己。这时他与角色已经融为一体了。

斯坦尼斯拉夫斯基清楚地理解到，斯多克芒是怎样随着每一幕戏的发展，变得越来越孤立了。到全剧结尾，他变成孤家寡人时，最后那句台词——“世界上最有力量的的人是最孤立的人！”斯坦尼斯拉夫斯基就不由自主地脱口而出了。

从直觉出发，斯坦尼斯拉夫斯基非常自然地、本能地达到了内部形象，抓到了角色的所有特征和细节：像孩子般天真，对人类缺点一无所知，充满青春的朝气，同亲人的深厚感情，乐观、幽默、喜娱乐，善交际。总之，这个人物的性格魅力，能使所有同他接触的人都变得更加纯洁和美好……

从直觉出发，斯坦尼斯拉夫斯基也达到了外部形象，它是从内部形象自然而然引伸出来的。斯坦尼斯拉夫斯基只要一想到斯多克芒的思想和疑虑，就会情不自禁地表现出他那近视的特征，身体向前倾的姿势，匆匆忙忙的步态；眼睛轻心地注视着同他交谈的对象的心灵，为了加强说服力，斯坦尼斯拉夫斯基的食指和中指自然而然地伸了出去，仿佛硬要把他的情感、话语和思想塞进交谈者的心灵里去似的。这一切习惯动作都是本能地、不知不觉地涌现出来的。这些东西究竟是从哪里来的呢？后来出于偶然，找到它的来源了：在斯多克芒这个角色已经创造出来几年以后，斯坦尼斯拉夫斯基在柏林遇到一个以前在维也纳疗养院结识的学者，从他身上找到了演斯多克芒时的手指姿势。很可能斯坦尼斯拉夫斯基在不知不觉之间接受了这种活生生的榜样。他还碰到一位俄国著名音乐家、评论家，从这个人身上学到了斯多克芒式的跺脚。

甚至在日常生活中，只要斯坦尼斯拉夫斯基采取了斯多克芒的外部举止

---

亦称“社会问题剧”。19世纪中叶欧洲民族民主运动蓬勃发展时期兴起的一种戏剧，体现了批判现实主义的文艺思潮，产生过广泛的社会影响。易卜生是这类剧作的代表作家。

姿态，他心里便会涌现出曾产生过这些举止姿态的情感和感觉。角色的形象和感情有机地变成他自己的东西了，或者更确切地说，他的感情变成斯多克芒的感情了。这时他体验到作为演员所能体验到的最大愉快，那就是在舞台上说出别人的思想，使自己从属于别人的情感，把别人的动作当做自己的动作去做。

在第四幕公开讲演那场戏时，斯坦尼斯拉夫斯基对群众大声喊道：“咱们是畜生，咱们都是畜生！”他是由衷地喊出这句话的，因为他已经站在斯多克芒的立场上了。他以说出这句话感到愉快，还意识到那些喜爱斯多克芒的观众为他而焦虑不安，对他的缺乏机智很是着急生气，认为他会徒劳无益地激怒那群像野兽般的敌人来反对自己——所有这种感觉也都是愉快的。

身兼演员与导演的斯坦尼斯拉夫斯基，很了解这种使剧中人遭到毁灭的真诚所具有的舞台效果，以及他的正直精神的感染力。

斯多克芒这个艺术形象在莫斯科，特别是在彼得堡，已经家喻户晓。这是因为那是一个政治动荡的时代，社会上的反抗情绪非常强烈，人们期待着那些能够大胆、坦率地向政府说话的英雄。需要有革命的剧本，而《斯多克芒医生》就是这样的剧本。

人们喜爱这个剧本。尽管主人公本身有其弱点，但他终究敢于提出抗议，大胆说出了真理。这就足已使他成为一个政治上的英雄了。

1901年3月4日，彼得堡喀山大教堂广场上，大学生举行抗议沙皇政府的示威游行，遭到残酷镇压。许多学生被打伤，一大批游行参加者被逮捕、遭流放。

当天晚上，莫斯科艺术剧院正好在彼得堡巡回演出《斯多克芒医生》。观众都是知识分子。由于白天发生的惨案，使他们非常容易激动。当斯多克芒收拾被捣毁的房间，看到前一天出席大会时穿的那条裤子上有一个大口子时，便对妻子说：“一个人出去争取自由和真理时，可千万别穿新裤子！”

敏感的观众立刻把这句台词，同当天在喀山广场上发生的流血事件联系起来。斯多克芒这句话一说完，便响起雷鸣般的掌声，演出不得不停下来。舞台很低，成百只手伸到斯多克芒——斯坦尼斯拉夫斯基面前，和他一一握手，有几个年轻人干脆跳到台上拥抱他。演员与观众达到了融合……

从1902年开始，艺术剧院演出了高尔基的《小市民》和《在底层》这类反映下层劳动人民生活的剧目。

契诃夫和克尼碧尔结婚后，同莫斯科艺术剧院的关系更加亲密了，他成了剧院的股东之一。

1902年4月，克尼碧尔在彼得堡巡回演出时，突然患腹膜炎。病势凶猛，急救车把她送进了医院，医生说必须动手术。斯坦尼斯拉夫斯基拍电报给契诃夫，不过未把真实情况完全告诉他，怕他一着急也会病倒的。即便这样，契诃夫仍然十分担心，一连拍来几封不安的、关切的电报。他的心早已飞到了彼得堡，无奈气候仍很寒冷，医生不允许他去北方。

克尼碧尔在彼得堡做了手术后，剧院派人将她送到雅尔达休养。但因手术没有做好，刚到雅尔达，她的病又复发了。契诃夫像一个最温柔体贴的护士一样，昼夜照料病人。

契诃夫向往莫斯科，天气一暖，虽然病人还未完全恢复，他便带着她一块去莫斯科了。由于旅途劳累，克尼碧尔在抵达莫斯科的第二天再次病倒，这一回比前两次都要厉害得多，她甚至绝望地想到了死。契诃夫在医院守护着她。艺术剧院全体成员也都来轮流值班，与其说是为了病人，倒不如说是为了契诃夫，有他们在旁边可以给他增添勇气和力量。

契诃夫住在克尼碧尔病房隔壁的一间屋里，剧院的艺术家们经常在这里陪伴他。当克尼碧尔的病情危急时，大伙儿就聚集在一起，商量办法……

有一天，斯坦尼斯拉夫斯基和吉拉罗夫斯基 在医院门口吸烟（在契诃夫的房间不能吸烟）。当他俩谈到一个年轻的生命可能就会结束时，那位“吉拉伊大叔”激动地哭了起来，跑到大街对面的一家酒店里，喝了一大瓶酒，然后跳上一辆停在路边的马车，给了车夫 3 个卢布，让他驾着马车在街上跑……

克尼碧尔度过了危险期以后，斯坦尼斯拉夫斯基和剧院成员同契诃夫的谈话内容，主要是剧院在卡梅尔格尔斯基大街新落成的剧场。由于契诃夫不能离开病人，斯坦尼斯拉夫斯基便把新剧场的平面图拿来给他看。

斯坦尼斯拉夫斯基曾夸口说自己会打针，于是契诃夫请他给自己注射砒素。然而斯坦尼斯拉夫斯基只会使用新的锋利的针头，这次他拿到的却是一根用过的旧针。他把针往契诃夫的背上扎，可是发钝的针头怎么也扎不进去。他心慌了，为了证实自己会注射，不得不使劲地扎。契诃夫一动不动地咳嗽了几声，显然，针把他扎疼了。

斯坦尼斯拉夫斯基这时茫然不知所措，竭力要摆脱僵局。于是他拿出演员的本领，完成了这个注射过程：他将针头紧压在皮肤上，把注射器往旁边歪斜些，造成针已经打了进去的感觉。其实他将全部药水都放掉了。这就算结束了注射。当他狼狈地收拾注射器时，契诃夫带着和蔼可亲的微笑对他说：“挺好，谢谢您！”

从此以后，契诃夫再没有请这位大导演兼大演员注射了。

克尼碧尔的病情，直到 6 月底才逐渐有所好转。在她患病的几个月里，契诃夫筋疲力尽，衰弱不堪。斯坦尼斯拉夫斯基便把留比莫夫卡别墅借给他，让他和妻子到那里避暑和休养。

这时酷暑降临，演员们都各奔东西了，只有最忠于契诃夫的维希涅夫斯基留了下来，同契诃夫夫妇以及一名女护士到留比莫夫卡去。他们在那儿住了一个月。

契诃夫非常喜欢留比莫夫卡的美丽风光，几乎整天都手持鱼竿坐在碧波粼粼的池塘边。他说：“这才是应该建筑别墅的地方！同雅尔达相比，这里是那样自由辽阔，一望无垠。”

这时，契诃夫的宿疾——肺病加重，而他的精神却异常高昂。在留比莫夫卡的短短一个月里，他为自己的最后一部杰作——剧本《樱桃园》搜集了许多创作素材。

契诃夫同斯坦尼斯拉夫斯基的表哥谢尔盖成了好友。谢尔盖家有一个英国籍的家庭女教师。这个女人身材瘦小，拖着两条小姑娘似的长辫子，穿一身男装，让人很难分辨出她是男还是女，是大人还是小孩。她同契诃夫交上了朋友，每天见面，两人都要瞎扯一通。契诃夫胡诌自己原是土耳其人，在

那儿还有房产呢。他这就要回故乡当领主啦。并说，到那时就写信给她，把她接去。这位小巧的英国女教师一高兴竟坐到契诃夫的肩膀上，取下他的帽子，按着他的脑袋向人们行礼。她用小丑的滑稽腔调说着蹩脚的俄语：“依（您）好！”

这个怪女人，就成了契诃夫后来的剧本《樱桃园》里家庭女教师夏洛达的原型。

《樱桃园》里的管家叶匹霍多夫是根据生活中许多人塑造的，但基本特征取自留比莫夫卡别墅中一个服侍契诃夫的仆人叶果尔。契诃夫常常同他聊天。一次，他劝叶果尔说：“你不要当仆人了，这种工作不好。你应当再学文化。”

叶果尔在契诃夫的鼓励下，辞去仆人的差事，立志学法语。契诃夫为此十分高兴。

剧本中那个“永恒的大学生”特罗菲莫夫，也是根据当时住在留比莫夫卡的年轻人作为模特的。

留比莫夫卡有个出色的牧童，能用笛子吹出非常动听的乐曲，使契诃夫陶醉。

第二年夏天，斯坦尼斯拉夫斯基去留比莫夫卡度假时，特地把牧童吹奏的曲子灌下音来，送给契诃夫。契诃夫非常高兴地收下这件别致的礼物。

## 19

1902年，可以载入艺术剧院历史上的一件隆重的大事，就是那坐落在卡梅尔格斯基大街、舞台技术方面最先进最完善的新剧场的落成。

莫洛佐夫是剧院的热心股东，早就向剧院两位领导人提出把舞台灯光管理工作委托给他的请求。他将全部休息时间用来搞舞台照明的试验，把自己的寓所和花园当成实验室。莫洛佐夫身穿工作服和工人一起干活，他的电学知识使专家们都深为惊讶。这样他就理所应当地成了剧院灯光方面的主管人。

车市街“爱尔米塔日”剧场的简陋设备，使莫洛佐夫担负的工作是十分艰难而繁重的。

当斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯提出要租赁一个新院址时，莫洛佐夫以巨大的自我牺牲精神和对艺术的无限热爱，一口答应由他来承担全部资金，建设一个新剧场——把卡梅尔格斯基大街那座古老的欧芒剧院，改建成最新式的现代化的剧场。

那年夏天，莫洛佐夫放弃休假，在酷暑中住在工地，风尘仆仆，不辞辛苦地亲自监督工程。

莫洛佐夫不仅出资，而且在技术问题上也绞尽脑汁，因为在这方面他也是专家。他主张剧院里的装饰图案不用鲜艳的金色的花纹，以免观众的眼睛感到疲劳，还可以让光彩色泽的效果全部集中到布景上。

舞台是个转台，台下有一个能转的底台。舞台上装有一块活动地板，可用电升降，能营造河流或山谷，也可营造山岩、平台等。

新剧场落成之时，斯坦尼斯拉夫斯基给莫洛佐夫写去一封贺信：

“在我的生活里和我们剧院的历史中，今天是一个重要的日子，如此长久无法实现的幻想终于实现了，对您的美好感情也达到了最强烈的地步。

我们俄国人只有在这种情况下才不觉得羞涩，并说出在其他时候坚决不肯表露的话。

我不认为自己有权感谢您为我们剧院作出的无数牺牲，您作为真正的艺术保护人把牺牲献给了社会和艺术。我只希望您能够理解，我关心并敬佩您在我们剧院的卓越活动。

我们这项在许多人的嘲笑中开始的事业里，您是最早参加者中的一个。您曾说：‘我赞成新剧院的宗旨，虽然我不很相信它有实现的可能。’

从创业初期，您就献身于艰巨的筹备工作，您在工作中表现出丰富的实际经验和行政才能，这是我们演员们所缺乏的。

我还记得您那全神贯注地关心《沙皇费多尔》演出时的面容。您似乎第一次相信那个使您产生好感的宗旨有可能实现。这次演出以后，您更加关心照料剧院的活动，而且经历了每一个危及事业的关键时刻。您在对待那些涉及艺术剧院的问题时所表现出的热情，最好地证实了您对自己热爱的事业的亲密关系。

在我们剧院的紧要关头，整个企业受到倒闭威胁的时候，您把沉重的担子扛到自己的肩头，使剧院恢复了活力。

您认为自己在这一领域里是十分内行的，同时又不计较在舞台上充当帮手的角色，并且系统地进行研究。为了艺术事业，您从不嫌弃粗活。您不认为这有失体面，您同普通的道具管理员悬挂幕布，同灯光管理员安装电灯。我还记得晚上排练以后回去休息时，演员们在剧院门口会遇到您因紧急工作匆匆赶来的情景。一连几年，在夏天，大家都去避暑时，您一个人留在莫斯科，担负即将到来的演剧季的准备工作。

今天我们庆祝献给艺术的新供物。

您和同事们，在短短几个月中，把那腐朽的场所改造成雅致的艺术殿堂，解决了甚至在最好的西欧剧院都没有解决好的技术难题。只有清楚了解剧场业务的奥妙的人，才会重视建筑物各个部分的布局，以及它们所提供的舒适环境……只有懂得建筑艺术的人，才能理解完成它要付出多少精力。

在我看来，您所付出的劳动就是功勋，而那在酒吧剧院的废墟上耸立起来的壮丽建筑物，就是梦想的真正实现。

对社会来说，您给自己树立了人手所造成的纪念碑，而对我们这些您的活动的见证人来说，您完成了非人手所造成的纪念碑。

今天，在这个对于我们和对于艺术都是大喜的日子里，我祝贺您，因为您是为服务社会而选中戏剧的、慷慨的艺术保护人。我感到十分高兴，因为俄国的剧院找到了自己的莫洛佐夫，正像造型艺术盼来了自己的特列季亚柯夫。

您在艺术剧院的全部活动，对我们来说都是为了艺术做无私、忘我、高尚的服务的榜样。”

新剧场落成，第一个剧目是高尔基专为艺术剧院创作的《在底层》。这个剧有力地提出了对资本主义制度的抗议。演出获得巨大成功，并引起社会强烈反响，这是艺术剧院的又一大胜利。

---

指欧芒剧院。

特列季亚柯夫（1832—1898）俄国美术收藏家，建立“特列季亚柯夫画廊”，1892年将全部藏品献给莫斯科市，现为“国立特列季亚柯夫美术馆”。

上演这位日后成为无产阶级文学奠基人的作品，对斯坦尼斯拉夫斯基来说无疑是一个新课题。他后来说：“高尔基是我们剧院的社会政治路线的主要开拓者和创始人。”

《在底层》首场演出结束，观众一再要求导演和演员出来谢幕，最后还要求作者也出来谢幕。这是高尔基第一次谢幕。他带着发窘的微笑，向观众鞠躬时，竟忘记拿下嘴里叼着的香烟。

一时高尔基成了英雄人物，在街上，在剧院里，总有人跟着他。大批崇拜者，尤其女崇拜者常常把他团团围住。高尔基有点不好意思，用手捻着修剪得整整齐齐的棕黄色的胡子，把垂在额前的一绺头发甩上去。

“兄弟们，”他负罪似地微笑着，对崇拜者说，“你们知道，这个……总是不舒服的……真的！……说实话……为什么老看着我呢？我不是歌唱家，也不是舞蹈家……到底是怎么回事啊……只有天知道，说实话……”

## 20

契诃夫的最后剧本《樱桃园》，完成于1903年秋。这年2月，契诃夫写信告诉斯坦尼斯拉夫斯基说：“它已经在我的脑子里成熟了，名叫《樱桃园》，分四幕。在第一幕里可以从窗口看见开花的樱桃树，园子里白茫茫的一片，妇女们都穿着白衣裳。”

丹钦柯也一再请求契诃夫为剧院写剧本，他在信中说：

“我觉得自己总是留恋难舍地倾心于你的笔触下所产生的那种合乎我心意的曲调。如果你的歌停止了，那么我的精神生活也就要中断。我的话说得有些夸张，但你知道，这是出于一片真诚。”

“请采纳我的意见吧！希望你振作起来，运用你所熟悉的那些描写人物心理的手法，发挥你的美妙如诗的才能，完成你的剧本吧。尽管我们一天天变老，但我们不会拒绝能使心灵得到满足的东西。我觉得，有时你仿佛在暗自思量，以为自己已无用。请相信我，充分相信我的话吧，你完全错了。且不说我们这一辈人，就连年轻的一代也很需要你的新作。我是多么希望能够在您身上激发这种信心啊！”

对自己一贯要求严格的契诃夫，为不负众望，认真开始写《樱桃园》。

这个剧本在契诃夫心中酝酿了好几年。它的生活源泉是多方面的：既有他的朋友塞辽夫的巴勃基诺庄园近年来的惨淡情况，也有他自己于梅里霍沃得到的没落贵族生活的印象，以及在出卖梅里霍沃庄园时，一位专干砍伐林木的买主给契诃夫兄妹带来的忧伤，还有，在留比莫夫卡消夏时遇到的那几位有趣的人物，再有便是贵族出身的布宁向他讲述自己的家史……所有这些，使契诃夫对剧本的构思日渐成熟。

《樱桃园》的创作过程十分艰苦，气候和病痛给他带来很大的干扰。有时，一天里只写几行，他就支持不住了。望着书桌上摊开的手稿，他心力交瘁，痛苦万状。

这年雅尔达气候恶劣，狂风怒号，树木都被吹弯了。屋里阴冷，契诃夫只好来回走动。他试着在卧室写，后背被火烤得很暖和，可是前胸和两臂还是冰冷的。他抱怨说，这是一种“充军式的生活”。

契诃夫想念莫斯科，想念艺术剧院，他在信中向丹钦柯诉苦说：“这里沉闷得真可怕，工作时还感觉不到，可是一到夜晚，忧郁便涌上心头。在你

们演完第二幕戏时，我已经上床了。早晨醒来一看，天还是黑的。你可想象一下，风不停地呼啸、雨点打在窗上的那幅情景。”

是的，当莫斯科华灯初上时，当契诃夫热爱的剧院正在上演他的《万尼亚舅舅》或《三姐妹》时，当观众被剧中人物的命运深深打动时，那位催人泪下的剧作家却孤零零地困在远方，以顽强的毅力同病魔斗争，同恶劣的天气斗争，吃力地一字一句地写着自己的“天鹅之歌”。

10月中旬，他写信给克尼碧尔：“亲爱的，你我的长时间忍耐万岁！剧本完成了，全部完成了。明天晚上或者至迟14日早晨即将寄到莫斯科，同时我还要寄给你一些注释之类的东西。即使需要改动，照我看那也很少了。这个剧本最糟的是不是一气呵成，而是断断续续写了很久很久，因而不能不使人感到有点拖拉。……写戏对我是多么困难啊！”

克尼碧尔正望眼欲穿地等着他的剧本。那天剧本手稿寄到时，她还未起床。她在床上用颤抖的双手把它拆开，划了三次十字，一口气读下去，贪婪地仿佛要将它吞掉。读着读着，她哭了，进入到剧中的境界里……读完以后，她满意得不得了，马上捧着剧本跑到剧院。

演员们听说剧本寄来了，顿时围拢上来。克尼碧尔将剧本交给丹钦柯，大家把门关好，锁上，围坐在丹钦柯身旁。丹钦柯开始朗读，人们凝神静听，脸上的表情虔诚而神圣。

迟到的莫洛佐夫要求把剧本借给他看一个晚上。

《樱桃园》在艺术剧院引起空前强烈的反响。斯坦尼斯拉夫斯基给契诃夫拍来电报说：“我刚刚读完您的剧本，深感震惊。直到此刻尚未完全清醒过来。我发觉自己处于前所未有的陶醉状态中。我认为这是您的全部杰作中最精彩的一部。我由衷地庆贺天才的剧作家。每一句台词都使我有感受，让我觉得珍贵。感谢您使我们每读一遍都能得到精神上的最大享受。”

在发出电报的同时，斯坦尼斯拉夫斯基又写了一封长信，信上说：“依我看，《樱桃园》是你最好的剧本。我喜欢它，甚至胜过你那可爱的《海鸥》。不管你对最后一幕中有什么样的解答，它决不是一个喜剧或一个滑稽剧，如你所写的，而是一个悲剧。它所给予我的印象是深刻的，而你完全用一种中间色，一种优雅的水彩达到这样的效果。它比你的其他剧本更有诗意，更富抒情意味和更强的戏剧性。剧中所有的角色，甚至连那一群流浪汉，也全都是辉煌的。假如要我挑选自己最喜爱的人物，那就很困难了，因为每一个角色都使我深受感动。然而我担心的是，对于我们的观众来说是不是过于微妙了。要使他们能够欣赏到它的全部微妙，是需要一个相当长的时间的，天哪！我将会读到或听到多少关于它的荒谬的言论啊。不管怎样，我敢肯定它会大获成功的。它强烈吸引着我。它是那样简洁，几乎无法删掉一个字。也许是我过于偏爱，但我确实找不出它的一点毛病……读第一遍时，我就被它所感动，随即着了迷，并且进入了剧中生活里去。我在读《海鸥》和《三姐妹》时，都没有发生过这样的情况。往常我在初读你的剧本时，得到的是非常混乱的印象。因此，我非常害怕，在第二次读这个剧本时，是不是还一样地入迷。可是，天呀！我像女人似地哭了。我想振作起来，但做不到。我似乎听见你说：‘听着，这个剧本是一滑稽剧。’然而在一般人的眼里，它是一个悲剧。我对这个剧有一种特殊的感情。直到现在还没有听到一句批评意见，虽然剧院的人都是很挑剔的。这次人人都同我的看法一致。……我曾断言这个剧是无懈可击的。谁不理解它，谁就是傻子，这是我的真心话。假若能参

加演出这个剧，我将感到无上荣幸，如果可能的话，我愿扮演剧中任何一个角色，包括亲爱的夏洛达。谢谢你，亲爱的安东·巴甫洛维奇，感谢你的剧本给予我的极大的愉快，以及它将来还要给我的更大的愉快。”

又过了几天，斯坦尼斯拉夫斯基给契诃夫发了第二封电报：“全剧院听完您的剧本，剧本获得极大的、光辉灿烂的成功。听众从第一幕就被吸引住。每一个细小的地方都耐人寻味。我的妻子跟大家一样十分喜爱它。还没有一个戏像它这样被我们一致快乐地接受。”

## 21

引起巨大轰动的剧本《樱桃园》的主要内容是，向注定要结束的腐朽的旧生活告别，迎接朝气蓬勃、光明快乐的明天。契诃夫说：“我觉得我的剧本不管怎么乏味，可是总算有点新的东西。”

剧中人拉涅夫斯卡雅和她的哥哥加耶夫是樱桃园的主人。他们饱食终日，无所事事，悠闲自在消磨时光，精神是如此空虚——加耶夫竟向一只旧橱柜发表纪念它诞生一百周年的古怪演说。他们对实际生活一无所知，终于坐吃山空，荡尽家产，不得不把祖传的产业拍卖掉。兄妹俩不知流了多少眼泪，可是无法挽回局势。

樱桃园的新主人洛帕欣，是个精明能干、善于经营的商人。他要砍掉这座果园的所有树木，建造别墅，租给到这里来避暑的游客，以牟取利润。和洛帕欣一起闯进这座美丽果园里来的是庸俗的资产阶级情调。洛帕欣刚刚买下樱桃园，旧主人尚未离开，他就动手砍伐樱桃树。大学生特罗菲莫夫形容洛帕欣是“一只碰见什么就要吃掉什么的凶猛野兽”，说他存在的意义只是为了完成短促的历史使命——帮助破坏衰老的东西，如此而已。未来不是属于洛帕欣的！从这点可以看到作者没有把希望寄托在资产阶级身上。

那么，他把希望寄托在谁的身上呢？

剧本里，契诃夫塑造了平民知识分子特罗菲莫夫和拉涅夫斯卡雅的女儿安尼雅两个年轻人的形象。这两个人物虽然还不够丰满，契诃夫仍然把未来的希望寄托在他们身上，让他们呼出了自己的心声：“整个俄罗斯是我们的花园”，“我们要开辟一个新的花园，比这个还要美丽。”全剧结束时，这对年轻人又喊出：“永别了，旧生活！”“欢迎你，新生活！”

尽管作者对未来的认识还是朦胧的，但在当时这呼声却激动人心。它与列宁在1904年五一节布尔什维克传单中提出的口号——“旧俄国即将死亡，代替它的将是一个自由的俄国！”惊人地一致，表现了契诃夫在政治上的远见卓识。

《樱桃园》是契诃夫文学活动的最出色的总结，它标志着伟大作家的创作高峰。“欢迎你，新生活！”的欢呼，是身患重病的作家，在告别人世时发自肺腑的声音，这声音充满对祖国人民的热爱和对未来的憧憬。显然，他已预感到革命必然要爆发。

契诃夫最早告诉斯坦尼斯拉夫斯基说，剧名定为《樱桃园》( )。后来他又对斯坦尼斯拉夫斯基说，剧名里的“樱桃的”( )这个词换了：“不是 ，而是

。”

斯坦尼斯拉夫斯基当时一下子不能理解其中的奥妙，而契诃夫却反复玩味着，着重发出这个词里的柔美声音。

原来是现代词，而 是古词。前者指的樱桃园是现代资本主义性的果园，而后者则是没有任何生产价值、仅供贵族老爷太太们玩赏的园子。随着社会经济的发展，后一种果园必须破坏掉，而《樱桃园》中描写的正是这种果园。

据斯坦尼斯拉夫斯基理解，契诃夫仅仅改动一个词，就大大突出了这个剧的“与旧生活告别，迎接新生活”的主题思想。

《樱桃园》是一部既忧伤又欢快的剧本，它象征着祖国的过去、现在和未来。契诃夫对两位导演提出要求：“在第二幕里，得给我布置一片真正的绿色原野和一条路，以及舞台上罕见的远方。”

这个剧确实拥有一种舞台上稀有的远度、深度和广度。

晚年的契诃夫已经病入膏肓，正如他自己所说的那样：“上帝把杆菌放进我的身体里去了。”他靠着对未来的向往与信心，朝气蓬勃地生活着。

斯坦尼斯拉夫斯基认为在那令人窒息的年代，契诃夫的作品往往能燃起对幸福的幻想，并能预言二三十年以后的生活，预言会有新的发现——人将翱翔太空，人将发现第六感觉……总之，在斯坦尼斯拉夫斯基眼里，契诃夫永远朝前看，他是一位高瞻远瞩的理想家和幻想家。

## 22

艺术剧院上演契诃夫的剧本已经是第四部了，然而《樱桃园》的首次公演还是第一次赶上剧作家在莫斯科，这本来已经是一件大喜事，何况 1904 年又恰恰是契诃夫文学活动 25 周年呢，这就更值得庆贺了。莫斯科文艺界做好准备为他开庆祝会。剧院的艺术家们巧妙地把《樱桃园》第一次公演的日期安排在剧作家的命名日——1 月 17 日，并决定在演出中间举行一个庆祝会，让几个重要的日子集中成一个盛大的节日。

可是这件事却遭到契诃夫的反反对，他一向厌恶这种活动。记得在 1900 年时，他接到纪念一位作家文学活动 20 周年的请帖时说，这是一种“愚蠢的莫斯科式的多情”。如今一听也要给自己搞庆祝会，他连连摆手，固执地说，到那天他一定躲起来。当他知道了某位文学家也要来参加庆祝会，就越发焦虑不安：“听我说，千万别搞这种事，他会讲一番向我庆贺的话，就像加耶夫对橱柜发表宏论一样。”

朋友们为向他祝贺，纷纷给他送来礼物，这些做法同样使他不快。

斯坦尼斯拉夫斯基送去一块古色古香的刺绣，因价格昂贵，受到契诃夫的责备。

“这是一件珍品，应当放到博物馆里。”

“那么该送你什么呢？”斯坦尼斯拉夫斯基为自己辩解。

“捕鼠器。”契诃夫想了一下，严肃地回答，“老鼠是必须消灭的。”

他对所有的礼物都不满意，有些甚至因其庸俗而惹得他生气。他惟一欣赏的是画家柯罗文送的一副鱼竿。

他还说：“除了捕鼠器以外，你们还可以送我灌肠器啊，别忘了我是个医生。或者送我一双袜子。我的妻子是个演员，她是不会照料我的。当我告

诉她，我的袜子破了，右脚的大拇趾都露了出来，她就说：‘那你把它换到左脚上好了。’”说到这里，他自己也情不自禁地哈哈大笑起来。

1月17日到了，莫斯科各界代表都来向自己爱戴的作家致敬。《樱桃园》首次公演，在第三幕与第四幕幕间休息时，举行了契诃夫文学活动25周年庆祝会。契诃夫最初拒绝参加，打电话请他，他也不肯来。后来还是维希涅夫斯基亲自登门，硬把他拉到剧场。

契诃夫站在舞台前缘，显得又瘦又高，两只手不知放在哪儿才好。他脸色惨白，不停地咳嗽。大家见他这个样子，心里难过极了，齐声高喊请他坐下。但他紧皱双眉，一直坚持站到冗长的庆祝会结束。

庆祝会开得虽然隆重，但并不愉快，给人一种沉重的感觉。人们担心地望着站在台上摇摇晃晃的作家，都有一种不祥的预感。

真像契诃夫预言的那样，那位好发表宏论的文学家走到台上，开始了他的演说：“亲爱而可敬的安东·巴甫洛维奇，我祝贺您……”

他除了把“橱柜”二字换成“契诃夫”这个名字以外，全篇几乎都同加耶夫的祝词一样。契诃夫一面听着，一面向扮演加耶夫的斯坦尼斯拉夫斯基扫了一眼，嘴角露出一丝调皮的微笑。

丹钦柯代表剧院向契诃夫致了恳切感人的祝词：“我们的剧院必须感谢你的天才，你的温柔心肠和你的纯洁灵魂。我们受你恩惠之深，你甚至有权说：‘这是我的剧院，契诃夫的剧院。’”

后来，斯坦尼斯拉夫斯基在关于契诃夫的意义问题上，曾写下过这样一段意味深长的话：“我们不能没有契诃夫，正如不能没有普希金、果戈理、格里鲍耶陀夫、谢普金一样。这是支撑我们艺术殿堂全部重量的主要支柱。从这些主要支柱中抽出一根，建筑物就会倒塌，那时就只有等待新的契诃夫们来重新建筑它了。”

1904年1月17日，《樱桃园》首场演出获得成功，但是真正的成功还是在以后。

最初，斯坦尼斯拉夫斯基认为《樱桃园》是个悲剧。可是，过了一段时间，在写完导演本后，向契诃夫报告排演进程的时候，他说：“真叫人奇怪，整个剧本都转入和以前不同的另一种情调里去了。一切都变得比较轻松，比较爽快。”

他在研究剧本的过程中，逐渐探索到《樱桃园》的复杂的悲喜剧的实质。

斯坦尼斯拉夫斯基在1903年11月制订的《樱桃园》导演总谱，深刻揭示出剧本的悲喜剧风格。正在转变的局面，惊惶不安的人心，人们对旧生活即将结束的悲喜交集的预感，对新生活的期待——所有这些矛盾的气氛，都被导演确切地感受并表达了出来。

这个剧的第一场演出，用斯坦尼斯拉夫斯基的话说，只是“一般的成功”。他说：“我们责备自己无能，没有能够在一开始就显示出这个剧的主要的和有价值的东西。”

正像对契诃夫的每一个角色一样，斯坦尼斯拉夫斯基费了很长时间，才使加耶夫这一角色达到高度的完美，成为他后来最著名的角色之一。

克尼碧尔在《樱桃园》中，扮演拉涅夫斯卡雅。她对斯坦尼斯拉夫斯基扮演的加耶夫的印象是这样的：

“在《樱桃园》中，我亲切地爱着他。演出中只要有他参加，整个演出就具有更加重大的意义。我一直想掌握住他从一种心情转变到另一种心情那特有的安闲自得——这对我所扮演的拉涅夫斯卡雅一角有很大的帮助。例如，那场他在柜子前发表的著名演说，随后告诉索尼娅：‘等我说完了那些话的时候，我才觉得是多么傻。’以及在用打弹子的术语结束他的议论那副窘迫的神情，就像他自己真的认为这是多么傻一样。而且他的口头禅——‘请你原谅！’还有他的高大身材，看起来既有点可笑又很英俊；那副和蔼可亲的面孔，当他招呼安尼雅时，微笑得是这样亲切……第三幕，当卖掉樱桃园以后，他抹着眼泪说：‘今天我还没吃东西，我已经受了苦了！’此情此景令人难忘。在最后一幕里，当他走出那座生于斯长于斯的古老庄园，孤苦零丁的模样，还有他常爱说的：‘我是银行的职员，’‘我现在是金融家了，’‘红球连撞两球。’说这话时，他总带着微笑，努力使自己高兴起来。最后离开庄园，他流着泪说：‘妹妹！妹妹！’……所有这一切，都使我难以忘怀。

“斯坦尼斯拉夫斯基逝世后，当我们再次演《樱桃园》时，我还能清晰地听到他的声音、语调，这给我带来莫大的痛苦。我从泪眼中，仿佛看到了他，他的音容笑貌，举止动作。在整个演出中，他像幽灵一样站在我的面前。这种感觉使我又痛苦又愉快。斯坦尼斯拉夫斯基创造的加耶夫，深深铭刻在我的心中，使我觉得他就像生前一样站在我的面前。”

## 23

斯坦尼斯拉夫斯基虽然只有四十岁，但过早花白的头发使他显得比实际年龄老了些。他对莉琳娜开玩笑说：“现在演父亲比演情人更适合于我了。”

为了扮演莎士比亚的《裘力斯·凯撒》中的角色勃鲁托斯，他需要剃去他的胡子——该剧由丹钦柯导演，他必须听从导演的安排。

斯坦尼斯拉夫斯基很不舍得剃掉自己的胡子。他在给妻子的信中写道：“我在下星期不得不把胡子剃掉。但没有得到你的允许我不敢剃它，因为它是属于你的。”

后来，他的化妆师保证给他做一个与他原来的胡子一模一样、随时能戴的假胡子，他才同意剃掉。

在《裘力斯·凯撒》的排演工作中，斯坦尼斯拉夫斯基非常努力，以致搞得疲惫不堪，还患了头疼病和失眠症。他给莉琳娜写信说：

“最近两夜我睡得很不好。昨天晚上，有一只小老鼠不让我睡觉。我连敲带喊，但是没有用，最后我只得学猫叫，并且像猫那样抓被单，老鼠立即安静下来，我也就入睡了。”

日俄战争爆发，莫斯科艺术剧院的一些演员，面临着被征去服兵役的危险……

斯坦尼斯拉夫斯基的母亲患病，他陪伴母亲去法国治疗。

旅途中，他得知契诃夫在德国疗养地巴登威勒病逝的噩耗。他无法接受这个残酷的事实！

斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院的工作，开始时只不过是他在艺术文学协会工作的继续而已。只有在契诃夫的剧本中，他的导演方法才有所改观。由于契诃夫的剧本表面上看起来散漫、没有一定的形式，这使得他不能

再运用老一套的导演方法。这些剧，他越演便越深刻地体会它们的意义。他觉得契诃夫剧本的“妙处就在那难以捉摸的、深深隐藏的芬芳之中。要感觉到它，就必须使花蕾绽开，待花瓣舒展开来。但这应当自然而然地进行，不带任何的强制，否则便会糟蹋娇嫩的花朵，使它枯萎。”

然而，如今契诃夫已经离开了人世，再也没有契诃夫的新剧作了。斯坦尼斯拉夫斯基觉得自己的工作，似乎也走到了绝路上。

他在给莉琳娜的信中写道：“我简直无法从我的头脑中把契诃夫抹掉。亲吻克尼碧尔，并告诉她，我在那种时刻却不得不到国外去，真是令人感到无限悲哀。现在，整个的未来在我的眼前是一片漆黑，这也许从来没有被人注意过，但契诃夫的威信确实是在很多方面保卫了我们的剧院。”“我经常被一个思想纠缠着——契诃夫，我从未想到自己竟会对他这样依恋，也未想到他的死会在我的生活中留下这么浓重的阴影。”

在给莉琳娜的另一封信里，他写道：“我不能忘记已故的契诃夫，我正在重读他的小说，使得我更加敬爱他和尊重他。我刚才听说果尔茨耶夫已经组织了她的葬礼，这是我们应当做的事情。我们应该马上考虑由我们剧院出资给契诃夫建立一个纪念馆。”“一想到我们的剧院我就感到悲哀，它不会存在得太久了。虽然我不能设想，没有它，我的生活将怎样。”

几天后，斯坦尼斯拉夫斯基又给妻子写道：“我正在阅读契诃夫的作品，回忆起他的许多往事，并开始撰写他的札记。我读到报上关于描写他的葬礼的文章时，情不自禁地哭了起来。与此同时，我很担心克尼碧尔，特别听你说她面带病容。为她，也为我们剧院的未来，我有一种恐怖感，不敢期望她以后还能演戏，起码不能再演契诃夫的戏了。现在我深深体会到通常所说的‘祸不单行’这句话了。咱们的剧院同样也不得不将要度过一个困难时期。啊！一切都显得是那么凄凉，特别是近几天来一直阴雨不断。现在我觉得留比莫夫卡是那么亲切，那里的人都是可爱的天使。”

然而，斯坦尼斯拉夫斯基对莫斯科艺术剧院前途的悲观，并没有因而减弱他对戏剧事业的强烈追求。探索表演法则的时期才刚刚开始……

他认识到自己过去在导演一个剧或表演一个角色时，所依赖的是侥幸。事实上，任何一种艺术，都要遵循一定的法则，而惟有舞台艺术在那时还似乎只靠“灵感”的垂青，而这“灵感”又是那样捉摸不定，正像他自己在很久以前就已经发现了的。但是，舞台法则究竟是什么？他不知道，也没有人知道。伟大的演员们都只知道忙于演自己的戏，从未想到过有确立一种法则的必要。

前人留下的那些片断的经验，对他内心所设想的工作帮助不大。

斯坦尼斯拉夫斯基开始写札记，对自己的演员和导演工作进行无情的自我分析。

当他离开法国返回祖国的前夕，在写给莉琳娜的短信中，他对妻子提议在留比莫夫卡建立一座契诃夫纪念碑的意见，十分赞同。

从国外回来后，斯坦尼斯拉夫斯基同家人在克里米亚住了一段时间。

10月中旬，斯坦尼斯拉夫斯基的母亲病逝，这对他又是一个巨大的精神打击。可是在举行葬礼的那天，剧院正排演契诃夫的《伊凡诺夫》，斯坦尼斯拉夫斯基扮演夏别斯基伯爵。出于高度的工作责任感，他忍住悲痛，按时

参加排演。这件事使剧院的同事感动不已。

24

斯坦尼斯拉夫斯基已经 42 岁了。他又站在镜子前面进行形体训练和发声练习，就像当年 20 多岁时那样。

艺术剧院正在排演易卜生的《群鬼》。斯坦尼斯拉夫斯基独自坐在导演桌后，注视着舞台上一幕接一幕的彩排。他眯着眼，不满意地看着扮演主角的莫斯克文……

斯坦尼斯拉夫斯基皱着眉，对莫斯克文的意见只字未说，而莫斯克文却总是忠实地执行他的指示。导演不让他作手势，他就不作；导演要求他“只用眼神”来表演，他就乖乖地、痛苦地望着他的搭档，竭力表演“内心的悲剧”。不过看上去显得十分可笑。

斯坦尼斯拉夫斯基很不自在，心里烦躁不安。但却什么也不想说，什么也不想纠正。这种心境往往预示着排演将一败涂地。

观众厅的旁门悄悄被推开，门口出现了一个瘦高的年轻人的身影。

斯坦尼斯拉夫斯基一眼就认出：这是梅耶荷德！

1902 年，由于剧院中发生了某种纠纷，甚至可以说是一场误会，使梅耶荷德在盛怒之下带着一批人离开了剧院，到遥远的南方去闯荡了。他们独立组成一个剧院，梅耶荷德既当演员，又作导演。

说实在的，斯坦尼斯拉夫斯基很喜欢这个相貌平平的梅耶荷德。

当年梅耶荷德投考丹钦柯的音乐戏剧学校时，留给丹钦柯的第一个印象是：“形象不佳，也许演个喜剧里的小丑还可以！”

梅耶荷德的确“形象不佳”。个子瘦长，还有点儿驼背，高颧骨，长鼻子，眼神严峻、深邃。可是这个“形象不佳”的学员却具有与众不同的艺术天赋，所以后来成为艺术剧院的台柱，扮演过《海鸥》《万尼亚舅舅》《三姐妹》等剧的主要角色。契诃夫对他的表演十分满意。梅耶荷德以此为荣，称契诃夫为“我的上帝”。

尤为可贵的是，这位年轻演员的胸中怀有极不平凡的抱负，他在日记中写道：“向前，向前，永远向前，即使犯错误，也比平庸无为要强！”

当年，斯坦尼斯拉夫斯基很惋惜梅耶荷德的离去。其实他与梅耶荷德早已和解，然而丹钦柯却不肯原谅这个年轻人。

今天，斯坦尼斯拉夫斯基一见梅耶荷德突然出现，沉闷的心情立刻变得愉快起来，他作了个表示欢迎的手势，叫他到自己跟前来。

梅耶荷德把一只手放在胸前，文雅地鞠了个躬，踮着脚，跳舞似的，轻盈地走到斯坦尼斯拉夫斯基面前，在他身边坐下。斯坦尼斯拉夫斯基不再注视舞台上的彩排了。二人热烈地低语着……

那年，斯坦尼斯拉夫斯基对自己所取得的成绩深感不满，在他内心一种完全崭新的理想与追求，正隐隐闪现。

他想到梅特林克、易卜生、夏里亚宾等人的时候，得出一个结论：“新的东西成为最终目的”，“为新而新”的时候已经到来。

---

梅特林克(1862—1949)比利时剧作家，象征主义戏剧的代表。

夏里亚宾(1873—1938)俄国著名男低音歌唱家、歌剧演员。1922 年出国演出，一去不归，客死巴黎。

他思考过一些能够表现“高尚的感情、世界悲伤、生活的神秘感和永恒”的艺术形式。他甚至在莫斯科艺术剧院的舞台上，演出了三出梅特林克的小戏，但却遭到观众的敌视与冷淡。

而梅耶荷德在南方时，也曾为同样的问题绞尽脑汁。刚刚出版的勃洛克的第一本诗集《美女诗草》，点燃了他的创作激情。他热切希望借助于舞台，来表现和诗人的幻想风格相近的东西。

然而要进行这样的尝试，必须要有一个实验剧场。梅耶荷德知道，在巴黎和柏林，就有这种白手起家、开创自由剧场的导演。啊，要是他也能在莫斯科创办一个这样的剧场该有多好！

这时，斯坦尼斯拉夫斯基同他也谈了自己的梦想。两人越谈越兴奋。

斯坦尼斯拉夫斯基表示愿为开办一实验剧场拨出一笔经费，而且不怕这样做会偏离艺术剧场已经闯出的路子。他激动地谈了自己的看法，像个青年人那样急于求成，不顾一切，准备拿金钱和名望去孤注一掷。

梅耶荷德听得目瞪口呆，几乎不相信自己的耳朵了。

不久，他俩在波瓦尔斯卡雅大街建立了一个实验场所。梅耶荷德给它起了一个很恰当的名字——“戏剧研究所”。它既不是通常的剧场，也不是为初学者开设的学校，而是在某种程度上供成熟的演员们进行实验的试验室。

但是，戏剧研究所的工作没有得到莫斯科艺术剧院大部分演员的支持，尤其令丹钦柯不快。丹钦柯认为斯坦尼斯拉夫斯基不来关心他们共同的产儿——艺术剧场的命运，却受一个“冒险家”的“无稽之谈”所左右。

而斯坦尼斯拉夫斯基却坚持说：“梅耶荷德是个能干的人，我需要他。”他相信梅耶荷德能振兴俄国的戏剧艺术。

正当戏剧研究所热火朝天地进行各种实验时，1905年革命之火点燃了。10月14日，莫斯科爆发了总罢工，随后发展成武装起义，发生了激烈的巷战……政府镇压政治动乱，封闭了莫斯科的所有剧院。

由斯坦尼斯拉夫斯基资助的梅耶荷德的戏剧研究所也就夭折了。

## 第四章 成熟季节

### 1

1905年革命爆发。莫洛佐夫同情革命，资助社会民主工党左派一笔巨款。在革命高潮中，这位正直而善良的实业家，思想上却产生了种种矛盾，竟在法国尼斯开枪自杀。

当莫洛佐夫的遗孀把他的金属灵柩运回莫斯科安葬的时候，谣言四起，说那个灵柩是空的，莫洛佐夫并没有死，说他隐居在俄国一个偏僻的小地方……这个神秘的传说一直流传了好多年。

契诃夫的英年早逝，已给整个莫斯科艺术剧院造成无法弥补的损失，而莫洛佐夫的猝然辞世，更使艺术剧院遭受致命的打击。契诃夫和莫洛佐夫——两位决定艺术剧院命运的巨人啊！

斯坦尼斯拉夫斯基悲哀地说：

“契诃夫的病逝，撕碎了艺术剧院的大半个心。而莫洛佐夫的自杀，则撕碎了艺术剧院的另外小半个心。”

他深深感到前途渺茫，惶惑、踟蹰，失去了自信。

在这种心境下，他到芬兰，在那里度过了1906年的夏天。

每天清晨散步的时候，斯坦尼斯拉夫斯基来到海边，坐在岩石上，回忆自己的艺术生涯。

他首先要弄明白，以前的那种创作喜悦上哪儿去啦？为什么过去在没有戏演的日子里，他会感到寂寞与惆怅，而现如今恰恰相反，在不演戏的时候却觉得高兴呢？

人们常说，职业演员由于每天都要演出，而且总是重复扮演同样一些角色，所以不能不如此。然而这种解释没有令斯坦尼斯拉夫斯基感到满意。杜丝、叶尔莫洛娃、萨尔维尼扮演自己最拿手的角色的次数，要比他多得多，但这并没有妨碍他们每一次都演得更完美。可是为什么他重演自己的角色次数越多，就越退步、越僵化呢？

当他一步一步地检查过去，便越来越清楚地意识到：自己最初在创造这些角色时，所赋予它们的内在内容，和这些角色在蜕变过程中久而久之所形成的外部形式，彼此间有着很大的距离。以前，一切都从美丽动人的内心真实出发。如今，这种内心的真实只剩下一个残破的外壳了，只剩下琐屑和残渣。这些东西只是由于各种与真正的艺术毫无共同之点的偶然原因，才附着于心灵和身体上。

就拿《斯多克芒医生》中的斯多克芒这个角色来说吧。在最初扮演这一人物时，斯坦尼斯拉夫斯基很容易就取得了这个思想纯洁、只向别人心里寻找美好东西、看不到自己周围那些卑鄙龌龊灵魂的人的观点。他赋予斯多克芒这个角色的种种感情，是从生活中提取出来的。他有一个朋友，是个极其正直的斯多克芒式的人物，凭着自己的信仰，不愿顺从当权者的意志，因而遭到迫害。每当斯坦尼斯拉夫斯基在舞台上扮演这个角色时，那些活生生的记忆便不知不觉引导着他，每一次都推动他去进行创造。

---

杜丝(1859—1924)意大利著名女演员。

萨尔维尼(1829—1916)意大利著名演员

可是，时间一久，斯坦尼斯拉夫斯基便失去了这些作为斯多克芒精神生活的刺激物和推动力，作为贯穿全剧的主导主题的生动记忆。

坐在芬兰海滨的岩石上回味着过去的创作历程，他十分意外地重新想起已被忘却了的斯多克芒的感情。他怎么会失去了它们呢？他又怎能没有它们呢？相反，对于一切外部的东西，譬如腿、手和身体肌肉的每一个活动、面部的表情，甚至连这个近视眼的人眯起眼睛的动作，却都记得清清楚楚，这又是为什么呢？

在后来的演出中，斯坦尼斯拉夫斯基正是机械地重复着角色那些早就练好和固定下来的“玩艺儿”——那些并不存在的感情的机械符号。

有时斯坦尼斯拉夫斯基竭力使自己表现得急躁、兴奋，为此他做出急速的动作。在另外一些地方，他竭力使自己显得天真，做出孩子般天真的眼色。还有些时候，他着重表演角色的步态和典型的手势。这也就是早已沉睡了的情感的外部表现的结果。

他摹仿天真，却并不天真；他急速移动脚步，然而没有感觉到引起他小步疾行的内心急躁情绪。他有时较好有时较差地在做戏，摹仿着体验和动作的外部表现。但同时，他既没有这种体验，也没有要做这些动作的真正需要。通过一场又一场的演出，他渐渐养成了这套一成不变的技术体操似的机械习惯，而肌肉记忆却把这种做戏的恶习牢牢地固定了下来。

坐在芬兰海滨的岩石上，斯坦尼斯拉夫斯基又回顾了自己的另外一些角色。他极力想弄清创造这些角色时所运用的活的素材，也就是当时激起他去创作的本人的生活记忆。他逐一回想起在创作时所体验到的那些东西。当他把这一切同现在塞满他的肌肉和心灵的东西加以比较，突然，他被自己的发现所震撼。天啊，恶劣的做戏习惯，演员的那些“玩艺儿”，对观众的下意识的迎合，不正确的创作方法，这些东西，日复一日地在每次的重复演出中，是多么严重地损害了自己的心灵、身体以及角色本身啊！

怎样才能使角色避免蜕化、避免精神上的僵化，摆脱做戏的恶习和外表习惯的专横控制呢？

要在每次重复扮演角色的创作开始以前，有一种精神上的准备。要在演出之前，不仅进行外表的化妆，而且必须进行内心的化妆。要在创作之前，就进入惟有在那里才可能找到创作奥秘的精神境界中去。

度假以后，斯坦尼斯拉夫斯基怀着这样的意念回到莫斯科，参加 1906—1907 年度的演出季节，在排演工作中仔细观察自己和别人。

## 2

像在芬兰海滨回顾斯多克芒的创作过程那样，斯坦尼斯拉夫斯基又有了一个巨大的发现，他认识了一个久已熟知的真理：当演员在舞台上，站在成千的观众和明亮的脚灯前面时，他的自我感觉是违反自然的，这是他当众创作的主要障碍。处在这种精神和形体状态下，人们只能矫揉造作，只能做戏，也就是装作仿佛是在体验的样子，而决不可能真正地生活和真正地体验感情。

好心的匠艺 为了应付这种情况，便想出了一整套代表人类情感的符号、

---

指世代相传、一成不变的表演手法，如腔调、手势、造型等都有一套规定。

做戏的动作、姿态、腔调、装饰性变奏和装饰乐句、舞台上的噱头和仿佛能以“高尚的风格”表达思想情感的表演手法。这些并不存在的情感符号，或者说刻板公式，逐渐成为机械的、无意识的东西。每当演员在台上觉得孤立无援、心灵空虚的时候，它们便立即来为他效劳了。

那种通常的做戏，也就是人在舞台上不得不表面地去表现他在内心并没有感觉到的东西的状态。这种状态造成了演员的脱节：在他的内心，充满庸俗琐屑的想法，牵挂着家庭，惦念着急待糊口的面包，以及鸡毛蒜皮的小事……然而，就在此刻，他的身体却必须表现出最崇高的英雄激情和超意识的精神生活！

演员在自己生活的大大部分时间里，总是在感受和体验着这种肉体 and 心灵间的脱节状态。为了摆脱这种窘境，人们便采取了种种虚假造作的做戏手法，并且对这些手法习以为常了。

自从斯坦尼斯拉夫斯基清楚地意识到这种脱节的时候起，“怎么办？”这个问题就时时刻刻呈现在他的面前，像是一个可怕的幽灵。

既然认识到做戏的自我感觉的危害和错误，斯坦尼斯拉夫斯基自然而然便开始寻找演员在舞台上的另一种精神的和形体的状态——有利于而不是有害于创作过程的状态。这种与做戏的自我感觉相对立的自我感觉，斯坦尼斯拉夫斯基称之为创作的自我感觉。

他理解到，伟大的天才在舞台上几乎时时都能自然而然地取得创作的自我感觉，而且是最高度和最完整的。天赋差一点的人，获得它的机会就比较少一些，可能只在礼拜天才得到一次。才能更低的人得到它的机会就更少，可能每逢十二个大节日才可以得到它。才能平庸者，只有在极其罕见的场合方可获得。

虽然如此，所有从事艺术的人，从天才一直到平庸的人，都在不同程度上能够经由某种难以捉摸的、直觉的途径，达到创作的自我感觉。但他们却不能凭着自己的意志去支配和掌握它。他们认为这是上天的恩赐，它是不能用人力在自己身上唤起的。

即便是这样，斯坦尼斯拉夫斯基还是给自己提出一个问题：有没有造成创作自我感觉的技术上的方法呢？当然，这不是说，以人工的方法来创造灵感。不，这是不可能的！想要学会根据自己的意愿在自己身上造成有利于灵感产生的土壤，也就是使灵感更易于降临到演员的心灵上。

如果演员说：“我今天心情很好！我情绪更高！”或者：“我表演时感到是一种享受！”或者：“我今天体验了角色！”这就是说，这时他已经偶然进入了创作状态。

可是，怎样才能使这种状态不再是偶然的，而能随演员的意志，听他的“吩咐”而创造出来呢？

即使不能一下子掌握它，那么，难道不可以从一个部分一个部分着手，也就是用一个一个元素慢慢来构成它吗？如果必要的话，就一个元素一个元素单独地来训练，有系统地通过一系列练习来训练吧！既然天才生来就能取得充分的创作自我感觉，那么普通人经过一番刻苦训练，也许能达到大致相近的状态，或者，即使不能充分地、高度地达到这种状态，只达到几分该是可以的吧。当然，才能平庸的人，决不会因此而变成天才，但这或许能帮助他去接近天才的高度。

然而，怎样才能了解创作自我感觉的本质及其组成元素呢？斯坦尼斯拉

夫斯基对这一问题苦思冥想。他的同事和朋友都说，这是“斯坦尼斯拉夫斯基的新的迷恋”。

这确实成了他的“新迷恋”。

他做过各种试验。无论在舞台上，在创作的时刻，或是在日常生活中，他随时随地观察自己，也可以说时刻窥视自己的心灵。

当斯坦尼斯拉夫斯基同别的演员们在一起排演时，他也仔细观察自己的搭档。他从台下观察他们的表演，他在自己身上，也在别人身上进行各种各样的试验。他在折磨演员们。演员们生气了，说斯坦尼斯拉夫斯基把排演变成了实验家的试验，甚至说演员不是供实习用的兔子。他们几乎要提出抗议了。

而斯坦尼斯拉夫斯基主要的观察对象仍然是那些伟大的天才，包括来俄国巡回演出的外国著名演员。既然这些天才比一般演员更经常地，几乎总是能做到在舞台上处于创作的自我感觉中，那么不研究他们还去研究谁呢？

在所有的伟大演员——杜丝、叶尔莫洛娃、费多托娃、萨尔维尼、夏里亚宾、罗西的身上，以及艺术剧院里最有才华的演员们身上，斯坦尼斯拉夫斯基感到一种共同的、相通的、他们所共有的、使他觉得他们彼此很相似的东西。这究竟是什么？他没有找到满意的答案，因为这个问题太复杂了。

最初，斯坦尼斯拉夫斯基只是从别人和自己身上注意到，身体松弛、肌肉没有任何紧张、整个形体器官完全服从于演员意志的支配，这对创作状态有很大的作用。有了这种训练，便能出现组织良好的创作工作，演员便可以自由自在地运用自己的身体，把心灵所感觉到的东西表达出来。

当斯坦尼斯拉夫斯基看到别人处在这种状态里，由于导演的习惯，他自己也感觉到这种创作的自我感觉状态。而当他自己在舞台上获得这种状态时，他就体验到一种得到解放的感觉，就如同一个囚犯打碎了多年来禁锢他的枷锁那样。

斯坦尼斯拉夫斯基对自己的发现非常入迷并深信不疑，乃至把每场演出变成了一次次实验。他不是表演，而是在剧院的观众面前做着自己所想出来的各种练习。然而使他感到烦恼的是，除了最细心和最敏感的观众，对他的表演给予赞赏之外，周围的演员和绝大多数观众，似乎根本没注意到他身上发生的变化。

新的偶然性又使斯坦尼斯拉夫斯基明白了一个真理。他深深感觉到，也就是认识到了这个真理。他发现自己所以在舞台上开始感到舒适和愉快，是因为肌肉松弛以外，他这种当众练习已把他的注意力吸引到身体的各种感觉上去。因而使他不再去注意脚灯的那一边，即观众厅里，台下那个可怕的黑窟窿……转移了注意力，就不再害怕观众，有时甚至忘记自己是在舞台上。斯坦尼斯拉夫斯基发现，正是这种时刻，他的自我感觉就特别地好。

### 3

一次，有一位著名演员到莫斯科举行巡回演出。当斯坦尼斯拉夫斯基仔细观察这位大演员的表演时，并以作为演员的感觉，在这位艺术家的身上，感受到他所熟悉的舞台自我感觉：由于注意力高度集中而产生的肌肉松弛。

斯坦尼斯拉夫斯基感觉到那位艺术家的全部注意力完全集中在台上，而不是在台下。他全神贯注在舞台上所发生的事情中，而不去注意观众厅里的

情形。正是由于他的注意力集中于一点，引起了斯坦尼斯拉夫斯基的注意，很想弄明白，舞台上究竟有什么东西那样强烈地吸引着他。

在一瞬间，斯坦尼斯拉夫斯基突然懂得了，演员越是取悦观众，观众就越是像老爷似的坐在那里，把背倚靠在椅子上，等着你去逗他开心，甚至根本不想进入舞台上所进行的创作里去。可是，一旦演员不去理会观众，观众就会注意起你来。当演员在舞台上所注意的正是观众也感到重要的事时，尤其是这样。

进一步观察自己和别的演员，斯坦尼斯拉夫斯基认识到，创作首先是整个精神和形体禀赋的完全集中。这不仅包括视觉和听觉，而且包括人的所有五觉。此外，还包括身体、思想、智慧、意志、情感、记忆和想象。在进行创作时，整个精神和形体禀赋都应当集中到剧中人物的内心活动里。

斯坦尼斯拉夫斯基面对观众，在耀眼的脚灯前，借助自己想出来的练习检验了这一新的真理，不断增强自己的注意力。

有一次，斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科的一个剧院，偶然看到了后台的一幕情景，使他联想到艺术中的一些重要问题，并帮助他了解到又一个新的、众所周知的真理。

剧团的台柱和主角在演出时迟到了。这时时钟已接近八点，但他还未来到剧院。大家都知道，那些自封的天才们，认为准时抵达剧院就会贬低自己身价。既然是天才，别的人就该等着吧，否则怎么成其为天才呢！导演助理急得团团转，挠头，打电话，满城寻找那位大明星。其他演员在化妆室里也不知如何是好，继续化妆呢，还是卸下妆，准备改演别的戏？因为看来今天他要耍威风了。可是就在七点五十五分整，天才大驾光临了。所有的人都在胸前划十字，都喜笑颜开，因为“戏可以开场了，他来表演了”。

一、二、三，我们的天才穿好了服装，化完了妆，披起斗篷，佩上宝剑。他心里是有数的！于是周围的人都赞叹不已：

“瞧，这才是真正的演员！看吧，来在最末一个，在台上却是数第一！你们这些年轻演员，好好向他学习吧！”

可是人们为什么不对天才说：

“算了吧，难道我们还不明白，世界上是有人在五分钟内就能从小酒馆和不堪入耳的笑谈中，进入到崇高的和超意识的境界的！这需要逐渐地接近。请回想一下老萨尔维尼吧！从地下室是不能一步登上六层楼的。”

但自封的天才总是在开演前五分钟才到场，而不是像萨尔维尼那样在三小时前就来到。这是为什么呢？

原因很简单：要花三个小时在自己的心灵里准备些什么，就必须有些什么可准备的。然而自封的天才除了他的“才能”之外一无所有。他把服装放在皮包里，带到剧场来，可是心灵里却没有带任何东西。他从五点到八点在自己的化妆室里能做些什么呢？抽烟吗？扯闲话吗？如果是这样，那倒不如在小酒馆里去消磨要合适得多。

有些演员在开演前五分钟才来到剧场。但也有些演员在开演前很久就来到剧场，他们只是机械地重复着所扮演的角色的台词，小心谨慎地穿上服装，化好妆，惟恐误了上场时间，然而却同样完全忘记了心灵。对这种荒谬的现象，又该如何解释呢？身体准备好了，面部也化了妆，但试问这类演员：

“你们穿上服装，也化好了妆。可是你们洗濯过你们的心灵没有？你们给自己的心灵穿上服装、化了妆没有呢？”

他们总是没有想到这一点。他们只是害怕误场，害怕没有化好妆就上台。但他们却不担心误了进入体验角色的过程，往往是没有任何内心准备，带着空虚的心灵登上舞台，却从不会为自己心灵上的一丝不挂感到羞耻。

在体现角色时，以角色的内心刻画会自然而然产生出舞台创作的外部形式，但人们却不珍重这种内心的刻画。他们只认识了那种形式，便把它固定下来，成为机械的表演习惯。而对心灵——角色的主要涵义，人们却忘记了，于是它便随着时间的消逝而枯竭了。

从富于智慧的创作感觉的支配，到陷入毫无意义的演员习惯的支配，这些演员就像是一只大船失去了舵和帆。他们完全被偶然的情况，观众的不良趣味、舞台上的噱头、表面的廉价成功、演员的虚荣心或其他与艺术毫无关系、偶然碰到的事情推动着东飘西荡。演员在舞台上的心灵就受到这一切的摆布，而不复为构成角色精神生活的原来活生生的情感所推动了。

可是演员是为了什么而登上舞台的呢？是带着什么和为了什么而登上舞台的呢？

#### 4

斯坦尼斯拉夫斯基还观察过另一位大演员扮演他的拿手好戏时的情景。

他正在念自己的独白的开头部分，但并没有一下子就找到正确的感觉，而陷于机械的表演习惯和虚假的热情中。斯坦尼斯拉夫斯基密切地注意他，观察他身上发生的变化。

他像歌唱家一样，求助于音叉，以便找到正确的音调。他仿佛找到了。不，太低了。他提高一些，又太高了。他降低了一点。现在他找到正确的调子了。他理解了它，感觉到了，对准了，确定了，相信了，安心了，于是便开始欣赏自己念词的艺术。他的台词念得自然，质朴，响亮而有力。角色犹如纳在轨道上一样，流畅地发展下去，引导着演员迅速向前。

他确信了。

演员首先必须把他周围所发生的一切：尤其是他自己所做的一切，当成是真的。然而只有真实才是可以相信的。所以必须永远感觉到这真实，抓住这真实，为此，就必须加强自己对于真实的艺术敏感。可是人们会说：

“得了吧！什么真实呀，舞台上的一切：布景、厚纸板、油彩、化妆、服装、道具、木制高脚酒杯、剑，以及其他所有的东西，都是假的，伪造的。难道这一切都是真实的吗？”

可是斯坦尼斯拉夫斯基指的并不是这种真实，而是另一种真实——情感和感觉的真实，是遏止不住而要迸发出来的内心创作冲动的真实。身外的真实并不重要，重要的是内在的真实，这就是他对舞台上的某一现象，对道具、布景、扮演剧中角色的对手及其思想感情所持的态度的真实。

演员对自己说：

“所有这些布景、道具、化妆、服装、当众创作等等，全都是假的。我明明知道这一点，可是这与我不相干。道具对我并不重要……但是……假使舞台上我周围的一切都是真实的，那么我便会这样做，我便这样对待这种或那种现象。”

斯坦尼斯拉夫斯基明白了，创作是从那魔术似的创造性的“假使”，在演员的心灵和想象出现的那一时刻开始的。

当实在的现实，实在的真实还存在的时候，创作并没有开始。对于实在的真实，人自然不能不相信。但对于创造性的“假使”，也就是虚构的、想象的真实，演员也能同样真挚地去相信，并且要比相信实在的真实更加着迷。正如一个小孩子相信他的洋娃娃是活的，相信他的洋娃娃本身和它周围的一切，全都是真实的一样。

从“假使”出现的那一时刻起，演员就从实在的现实生活的领域，进入到另一个由他所创造和想象出来的生活领域中去。演员把这种生活当做真实，他就能开始创作了。

舞台上的真实就是演员真诚地相信的东西。在戏剧中，就连最明显的虚假也要变成真实，这样才能成其为艺术。为此，演员必须具备十分丰富的想象力，还要有孩子般的天真与轻信，以及对自己心灵和身体中的真实与逼真的艺术敏感。这些品质，能帮助演员把粗陋的舞台虚假变成为最细致的真实，也就是帮助演员形成对所想象的生活所持的真诚态度。

斯坦尼斯拉夫斯基把演员的这些品质和能力称之为“真实感”。有了真实感，想象便可以驰骋，创作的信念便可以建立；有了真实感，就能取得分寸感；有了真实感，就能保证艺术感觉的孩童般的天真和真挚。

正如同注意集中和肌肉松弛一样，真实感也是可以培养和训练的。这种能力必须达到极其发达的程度，以便使舞台上的任何动作、语言、感受，都需经过演员真实感这个过滤器的过滤后才表达出来。

自从发现了这个公认的真理之后，斯坦尼斯拉夫斯基便使用真实感，来监督肌肉松弛方面和注意力集中方面的舞台练习。结果，只有这样做了之后，依靠真实感的帮助，他在舞台上进行创作时才达到了真正的、自然的，而不是强制的肌肉松弛和注意集中。

在继续新的探索过程中，以及在一些偶然的直觉的发现中，斯坦尼斯拉夫斯基理解到了，也就是说，以他的整个艺术心灵感觉到了别的许多在生活里（不是在舞台上），早已为人所熟知的真理。所有这一切合在一起，便帮助演员创造出一种极好的艺术状态。斯坦尼斯拉夫斯基把这叫做创作的自我感觉，以区别于另一种不好的做戏的自我感觉，那是他一直在努力克服的。

## 5

斯坦尼斯拉夫斯基把自己所探讨的内部技术运用到实践中，是在排演挪威剧作家汉姆森的剧本《生活的戏剧》时。

从那时候起，斯坦尼斯拉夫斯基与丹钦柯已开始各自进行独立导演，他认为这是一种正常现象：

“先前，在导演席里坐着两位导演，经常在一起排一个剧。现在我们每个人都有了自己的导演席，自己的剧本，自己的演出。这并不是在基本原则上的分歧，更不是分裂。这是十分自然的现象。因为大家都知道，每一个艺术家或演员，为了求得工作完全有成效，终究是要走上他的天性和才能特点促使他要走的那一条道路的。”

不过，斯坦尼斯拉夫斯基在研究自己的“体系”时，从未争取过丹钦柯

---

汉姆森(1859—1952)挪威剧作家，1920年获诺贝尔文学奖金。第二次世界大战挪威被德军占领时期，他曾与法西斯合作。

的帮助，这也是事实。

然而斯坦尼斯拉夫斯基是非常知情的。他从来没有忘记，如果没有丹钦柯，就不会有莫斯科艺术剧院。而且他也知道，如果没有丹钦柯，契诃夫和高尔基也不会同艺术剧院结缘。甚至他在丹钦柯面前还有点内疚，他觉得自己作为一个导演兼演员，能活跃在舞台上，这就使丹钦柯的声誉远不如他那么显赫。

在排演《生活的戏剧》时，斯坦尼斯拉夫斯基的助手是苏列尔日茨基。

苏列尔日茨基比斯坦尼斯拉夫斯基年轻 10 岁，矮小的个子，罗圈腿，一副漂亮的、朝气蓬勃的面孔，一双明亮的、含笑的眼睛。这是一个多才多艺的人物，并且有着极富传奇色彩的生活经历。

他当过渔夫，当过水手，当过画匠，当过雇农，后来参加了革命活动，对革命失望后成了托尔斯泰的狂热信徒，并同托尔斯泰结成莫逆之交，曾为托尔斯泰抄写书稿，以后，因拒绝服兵役，遭到监禁，被送进疯人院，甚至流放到荒凉的东方。

当苏列尔日茨基回到莫斯科时已一文不名，连个落脚处都没有，经常露宿街头，成了流浪汉。

苏列尔日茨基常到莫斯科艺术剧院来帮忙：搭布景、制作道具、缝制服装、当场记、给演员提词。总之，哪儿忙，他就出现在哪里。很快，他就成了剧院的自己人。演职员们都非常喜欢他，亲昵地称他做“苏列尔”。

就是这个苏列尔，从此成为斯坦尼斯拉夫斯基后半生的知己和忠实助手。

由于苏列尔在艺术上的真知灼见和不可多得的才华，斯坦尼斯拉夫斯基于 1906 年正式聘他为艺术剧院导演。

在第一次排演时，斯坦尼斯拉夫斯基说：

“咱们开始吧！”

“是，先生，”苏列尔用一种水手所特有的响亮和愉快的声音回答。

于是，斯坦尼斯拉夫斯基立刻信任了他的新助手。

《生活的戏剧》的排演开始于 1906 年秋天，斯坦尼斯拉夫斯基扮演主角卡连诺。

正如往常每当从事一种新的工作的时候那样，斯坦尼斯拉夫斯基以他惊人的毅力和热诚感动了剧院里的每一个人。

他这个人好像永远不知道疲倦。他让演员们在舞台上一直排练到临近晚间演出的时候。而他自己，假如那个晚上没有演出，便会到后台的楼上，自己单独排练。

斯坦尼斯拉夫斯基在发现了能使演员避免舞台上的陈词滥调的创作情绪后，便想在《生活的戏剧》中，运用“内部技巧的新原则”，来诱导这种创作情绪。

他没有详细阐述那些原则，但他确信，只要用强制演员“生活”于角色的方法，使演员可以不用通过一个活生生的人物，就能表达出人类的抽象感情。

在一次排演中，发生了一件十分可笑的事情：他看见助理导演苏列尔正骑在演员里昂尼多夫的身上，里昂尼多夫则躺在地上怒吼，用尽全力从自己

身上挤出应当表达的那种感情。

“作下去！作下去！感情多一点！再用点力！”苏列尔一边喊，一边使出更大的力气去压那位可怜的演员。

这就是斯坦尼斯拉夫斯基试图在这次排演中要表现的，纯粹赤裸裸、不具形体的感情！

《生活的戏剧》演出后，斯坦尼斯拉夫斯基感到这次实验失败了。他又走进了死胡同。

很久以后，他才认识到，在舞台上每一种新东西必须首先使之成为一种“习惯”，而且要让它成为演员的第二天性才成。因为只有这样，演员才能运用它，而不是机械地搬用。创作情绪也只有它成为演员的自然、正常的情绪之后才有用。

## 6

著名诗人布洛克，给莫斯科艺术剧院送来一部诗剧《命运之歌》。斯坦尼斯拉夫斯基读了剧本后，感到无法理解剧中人物与事件的象征主义的描写，尽管有些场面写得很精彩，但总的来说，全剧未能使他激动起来。所以他给布洛克写信婉言谢绝道：

“我似乎觉得，我是个无可救药的现实主义者，我只是装作在寻求新的潮流罢了。”

“无可救药的现实主义者”——这是斯坦尼斯拉夫斯基对自己所作的最恰当的鉴定。

在契诃夫逝世四周年时，德国巴登威勒市，为伟大作家铸造了一尊纪念碑，在7月15日那天举行揭幕式。克尼碧尔作为契诃夫的遗孀，斯坦尼斯拉夫斯基作为莫斯科艺术剧院的代表，应邀前往参加。

巴登威勒是一个设施完善、舒适豪华的疗养地。斯坦尼斯拉夫斯基的心情沉重，此地虽美，但令人感到忧郁。因为他想到，可怜的安东·巴甫洛维奇在这里死去是令人痛苦和可怕的。一切都好，但可怜的安东·巴甫洛维奇，倘若他是在俄罗斯去世，心里毕竟会好受些！

揭幕仪式开始。

俄国驻巴登威勒公使埃赫勒的夫人，挽着克尼碧尔的手臂，沿阶梯而上，将花束安放在纪念碑前。人们随在她俩后面，向自己敬爱的作家，献上花圈或鲜花。

斯坦尼斯拉夫斯基代表莫斯科艺术剧院发表了如下演讲：

“倘若已故的安东·巴甫洛维奇生前得悉今天在巴登威勒所发生的事，他一定会很激动，并羞涩地说：‘听我说，不必这样。请告诉他们，我是个俄国作家。’

“但是，在内心深处他是会感到愉快的。当然，这不是一个沽名钓誉者的虚荣心得到满足的那种愉快，而是一种情操高尚的愉快。这种愉快在他身上是很强烈的：那就是他对文化所感到的愉快，他对人们能相亲相爱、彼此敬重所感到的愉快。

“所以，今天他无限欣慰的，不是因为为他——契诃夫——树立了纪念碑，而是因为在一个文明的异邦，为一名俄罗斯作家树立了纪念碑，此举将世世代代、谆谆教导人们，不仅要景仰本国的伟人，也要崇敬他国的杰出人

物，然而……

“在愉快的同时，他也会有悲伤之感。

“‘一切都不是像我们所向往的那样’这一呻吟，犹如主旋律，响彻他的全部作品，也贯穿了他的一生。‘一切都不是像我们所向往的那样’。

“的确，我们这位作家的命运十分奇特，他一生的遭遇都是由矛盾构成的……安东·巴甫洛维奇喜爱生机勃勃的精神和健壮的体魄，但是……他却被致命的疾病所缠。安东·巴甫洛维奇喜爱欢乐、美好的生活和美好的感情，但是……他却生活在一个没有欢乐的时代，一个引不起任何美好情感和美好行为的时代。安东·巴甫洛维奇喜爱新鲜事物，他不愿长久停留在一个地方，但是……命运却安排他必须在雅尔达那间工作室里度过整个漫长而乏味的冬天，如同一个被监禁的囚犯。安东·巴甫洛维奇热爱俄罗斯的大自然，钟情于一望无垠的草原，可爱的、朴实无华的小白桦，但他却生活在克里米亚山谷茂盛而高傲的松柏间。安东·巴甫洛维奇喜欢莫斯科，但他却只能住在雅尔达。安东·巴甫洛维奇热爱俄罗斯，但他却在海外逝世。

“‘一切都不是像我们所向往的那样！’”

“如今——多么奇怪——为伟大作家建立的第一座纪念碑，不是在他所无限热爱的俄罗斯，而是在异国他乡。或许，我们作为他的同胞，今天学习了文明邻邦的榜样，将关心怎样更快地在他的故乡纪念伟大的作家，以便即使在他去世后，尚能告慰那已远离我们的诗人的温柔而富于爱心的亡灵。”

“对于这个愿意悼念我们亲爱的诗人的伟大国家，我谨怀着崇敬之情，履行莫斯科艺术剧院给予我的委托，向对我们具有重大意义的这一事件的倡议者——埃赫勒公使，祝贺纪念碑的揭幕式。通过他，我向所有热心参与筹备盛会并操劳至今的人们表示祝贺。我还向那些已经实现了自己的心愿，而且履行了国民义务的人们表示祝贺。”

斯坦尼斯拉夫斯基的充满感情、富有诗意的讲话，感动了全体与会者。

埃赫勒公使讲话，并将纪念碑交德国政府保管。这时一名德国官员代表政府讲话。

他说，天才是属于全世界人民的。契诃夫是一位天才，因此他也是我们的。我们将尊敬地追念他，像追念我们自己的伟人一样，并保证将这座纪念碑保管好，使它不受任何损害。愿这块地方成为他的俄罗斯同胞们怀念乡土、回忆祖国的庇护所。

揭幕仪式结束后，在公园里举行音乐会，演奏了格林卡、柴可夫斯基、拉赫玛尼诺夫等俄国作曲家的作品。最后，用德语演出契诃夫的喜剧《蠢货》。

## 7

斯坦尼斯拉夫斯基和苏列尔决定排演比利时剧作家梅特林克的童话剧《青鸟》。当他们试验一种新的舞台设计手法时，偶然有了一个重大的发现。

在约定的那天晚上，只有三个志愿者前来聚会，包括斯坦尼斯拉夫斯基自己，一共四个人。大家心里都空空如也，没有创作的意念，甚至没有明确的任务和欲望，而只有最一般性的要求。

探索的开始，就是要找到目标、基础、根据和原则，或者哪怕是一个简

---

格林卡（1804—1857）俄国著名作曲家，俄罗斯古典音乐的奠基人。

单的舞台花招，并且要对它产生一种迷恋。迷恋，哪怕只有那么一点迷恋，也可以成为进一步工作的开端和动力。没有这种迷恋，就会感到自己的脚下没有根。必须找到一点什么，但是，到哪儿去找和怎么找呢？大家都不知道。于是他们就从自己身上去挤创作思想和感情，在屋里踱来踱去，拿起什么事来做，但没有做完，就感到失望，丢到一边去了。

突然间偶然的事情发生了。

斯坦尼斯拉夫斯基需要一块黑丝绒，刚刚还拿在手里，但忽然不见了。大家一起来找，箱子、厚纸板、桌子、整个房间都翻遍了，可是哪儿也没有……最后才发现，那块黑丝绒安安静静地搭在最显眼的、人来人往的地方。

为什么刚才人们都没有看见它呢？原因很简单，在它后面的墙上挂着另外一块很大的黑丝绒，所以在黑色的背景上看不见黑色！

另外，这块小黑丝绒是挂在椅背上的，它又把椅背遮住，使椅子变成一个凳子！

啊，有了，新的原则被发现了！

斯坦尼斯拉夫斯基和他的同伴们找到了一种舞台背景，这种背景能够遮住舞台的深度，并在台口造成一种不是三度空间、而只是二度空间的同一色调的黑色平面。

因为地板铺上了黑丝绒，侧幕和檐幕也是用同样的料子做成的，它们便与黑丝绒的后景融合为一。这时，舞台的深度消失了，而整个台口框子的宽度和高度也都变成了漆黑一片。在这种背景上，如同在一张黑纸上似的，能够绘出白色或彩色的线条、点、花样。这些线条、点、花样都能各自独立地、单独地存在于舞台框的巨大空间之中。

把这个让人眼花缭乱、注意力分散的巨大的舞台面积弄成一个不大的空间，甚至是一个点。使成千的观众都能把注意力集中在那上面，这难道不就是期待已久的发现吗？

说实话，这个发现看起来之所以像是新的，只是因为它太古老了，早被人们遗忘了。“在黑色的背景上看不见黑色”，这是谁都知道的暗箱原理，并不是什么了不起的新发明。然而这一实际可行的原则，怎么至今还没有被运用到舞台上呢？其实它在剧院中是有用和必需的，就在当时情况下，对《青鸟》一剧说来也是如此。由于舞台机械设备不够完善，这个戏无法演出。

斯坦尼斯拉夫斯基和他的同事们立刻明白了，新的原则，可以使梅特林克剧本里许多有关舞台变化的技术任务变得简单了。如果真能做到的话，他们的幻想就可以成为现实，就可以演出他们非常喜爱的剧目《青鸟》了。

于是幻想活跃起来，脑子也开始欢畅地工作，出现了豁然开朗的时刻。

这种可贵的时刻并不是随时都能降临的，应当在它降临时善于抓住它。

斯坦尼斯拉夫斯基立刻跑进自己的房间里，把涌上心头的思想和感觉清理一番，把豁然开朗时刻的感受立即写在笔记本上，以免事后忘记。

他对这一新发现的意义信心很大。当时，他觉得运用“黑丝绒原理”，各种各样的花招都能做出来。

在被黑丝绒遮住的台口的任何地方，就像在一张大黑纸上一样，无论在高处，低处，或在两侧，到处都可以表现演员的一张脸或整个身躯，或一群演员，乃至一整套布景。这一切既能在观众面前显现出来，也可在蒙上一块大黑丝绒之后完全消失！

还可以把胖子变成瘦子，只要在衣服的两侧缝上一条黑丝绒，臃肿的部

分就仿佛被削掉了。可以毫无痛楚地截去手足，切断躯干，砍掉头颅，只要用一块黑丝绒盖住被截掉的部分……

8

在发现黑丝绒原理的那个晚上以后，斯坦尼斯拉夫斯基和他的同事们的实验，采取了新的方向。

在一个不易被人发现的房间里，他们安装了一个大暗箱，在那里进行各种各样的试验。

就是这几个勇敢的探索者，在试验中，发现了许多新的舞台手段和舞台效果。于是他们把自己当成了伟大的发明家。不过令人遗憾的是，这几位发明家对黑丝绒的期望，远远胜过实际所得到的结果。

举个例子来说，藏匿起一整套布景，然后使它在舞台的各个部位显现，时而左，时而右，时而上，时而下……然而这个花招过于花哨了，它只适用于时事讽刺短剧，对严肃的戏并不适用。

当他们看到用黑丝绒做成的布景，看到整个台口变成阴森森的、棺材般恐怖的真空地带时，确实感觉到舞台上散发出死亡和坟墓的气息。

美国大舞蹈家邓肯 在剧院里看到这一景象，恐怖地叫了起来：

“这太可怕啦！”

她是对的。

“不要紧！”斯坦尼斯拉夫斯基和他的伙伴们自我安慰道，“我们可以把这个原则运用到别的颜色的丝绒上去。”

但是这一原理，只适用于黑丝绒，其他颜色的丝绒却达不到如此的效果。

当时斯坦尼斯拉夫斯基反思道：

“我的研究工作，虽然曾发现了后来帮助我懂得了创作的许多真理，但却为什么以失败告终呢？”

反复思索，他终于明白了：这一切真理，都只是他的艺术的各个个别元素而已。而艺术的个别元素，对创作工作的目的所能尽的任务，并不比空气的个别元素，对人的呼吸所能尽的任务更多。

就在 1908 年至 1909 年期间，斯坦尼斯拉夫斯基偶然看了一场邓肯的演出。他惊讶地发现，观众中绝大多数是莫斯科文艺界的名流。

起初，他不大习惯欣赏邓肯的艺术。观看了几个节目以后，他被女舞蹈家的纯洁的艺术和情趣所折服，热烈地鼓起掌来。

幕间休息时，斯坦尼斯拉夫斯基作为这位大艺术家新受洗礼的弟子，奔到脚灯前鼓掌。他很高兴与自己并排站着热烈鼓掌的，都是莫斯科的知名艺术家和作家。

从那个晚上起，邓肯的演出，斯坦尼斯拉夫斯基从未漏过一场。观赏大舞蹈家的表演的这一要求，出自他内心的一种与她的艺术密切相关的艺术感觉。

后来，当他熟悉了邓肯的方法以后，才知道，在世界的各个角落，不同的人在不同的领域内，从不同的方面，也在寻求着艺术中同样一些首要的、自然产生的创作原则。当这些人相遇时，他们就会为彼此理想的共同性和密

---

邓肯（1878—1927）美国著名舞蹈家，现代舞的奠基人。

切相关而感到惊异。

在斯坦尼斯拉夫斯基同邓肯的初次会面时，也正是这样：他俩刚刚谈了半句话，彼此就相互理解了。

邓肯初次到莫斯科来的时候，斯坦尼斯拉夫斯基没有机会结识她。在她以后几次来莫斯科时，她到莫斯科艺术剧院看戏，斯坦尼斯拉夫斯基便把她作为贵宾来接待。而且艺术剧院全体成员也都敬重她，喜爱她，热情欢迎她。

邓肯不善于有条理、有系统地阐述自己的艺术观点。她的一些十分精辟的见解，都是偶然由于一些意想不到的平常事情而得来的。例如，有人问她，她是向谁学舞蹈的，她回答道：“舞蹈女神。我从刚会站立的时候，就开始跳舞了。我跳了一辈子舞。人，全人类，全世界，都要跳舞，过去一直是这样，将来也还是这样的。妨碍跳舞，不愿了解大自然所赋予我们的自然要求，都是徒然的。如此而已。”她以带美国口音的法语来结束她的谈话。

另一次，邓肯谈到刚刚结束的一次演出。在那次演出进行中间，客人来到她的化妆室，妨碍了她的准备工作，她说：

“这样我是不能够跳舞的。在上台之前，我必须在自己的心中装好一只马达。当它在我的内心开始转动时，我的腿和手臂以及整个身体，才会不受我的意志支配而动作。但是，如果不给我时间在心灵中装好这只马达，我是不能跳舞的……”

当时斯坦尼斯拉夫斯基也正在探索着这一创作的马达。他认为，演员必须善于在出场之前，就把它装在自己的心中。

当他研究这个问题的时候，观察了在演出、排演和探索中的邓肯，在这些时刻，由于正在产生的情感，她的面部表情首先发生了变化。然后，从她那双闪闪发光的眼睛里，展示出心灵中所涌现的东西。把这一些偶然的艺术讨论概括起来，将邓肯所谈的同斯坦尼斯拉夫斯基自己所做的加以对照，他明白了，他们俩人所探索的是同一种东西，只是在不同的艺术领域中而已。

在以后的交谈中，邓肯常常向斯坦尼斯拉夫斯基提到她的朋友克雷的名字。她认为，他是一位天才，是当代戏剧中最杰出的人物之一。

“他不仅属于他的祖国，而且是属于全世界的，”邓肯说，“他应当生活在他的天才能得到充分发挥的地方，生活在工作条件和气氛最适宜于他的地方。他的地方应当是在莫斯科艺术剧院。”

邓肯写信给克雷，谈到斯坦尼斯拉夫斯基，谈到艺术剧院，劝他到俄国来。

斯坦尼斯拉夫斯基从各个方面去说服剧院董事会，聘请这位伟大的导演，以便在剧院仿佛已从原来的僵死状态稍稍向前移动了一步的时候，给他们的艺术以推动力，为它注入新的精神力量。

艺术剧院讨论了这个问题，为了把艺术推向前进，决定不惜重金。剧院与克雷签定了演出《哈姆雷特》的合同，并由克雷担任布景设计和导演。因为他既是美术家，又是导演，青年时代还在伦敦的一家剧院当过演员，并有过显赫的成就。他所继承的演员禀赋应该说是极其优秀的——他的母亲是卓越的英国女演员爱伦·泰莉。

可是，后来在艺术实践中，克雷的美学观点与莫斯科艺术剧院的方针是相抵触的。在排演过程里，克雷同斯坦尼斯拉夫斯基常常发生意见分歧。

克雷认为，艺术应当建立一个新的幻想世界，让人们脱离“低级”的现实。他对艺术剧院演员卡恰洛夫等人的“世俗的”现实主义方法，感到无法忍受。而斯坦尼斯拉夫斯基却坚决支持演员的表演。他说：

“艺术要比书呆子所想的更广阔而勇敢。它不仅在田园牧歌里寻求美，同时也在肮脏的农舍里寻找。”

所以，最后演出的《哈姆雷特》的现实主义处理手法，已完全违反了克雷对这部悲剧作为神秘剧的意图。

## 9

在这个时期，斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”，据他自己看来已经颇为完整与严密了。下面的工作只是实际去运用它。斯坦尼斯拉夫斯基不是一个人，而是同他的挚友苏列尔紧密合作，进行这项工作的。当然，他首先求助于莫斯科艺术剧院的演员们。

可是，斯坦尼斯拉夫斯基当时还没有找到恰当的语言，使它能一语道破，一下子就能令人信服，铺设出一条不是通往理智而是通往心灵的道路。在本来只说一句有分量的话就已足够的地方，他却说了十几句。在需要一开头就提出总的概念的地方，他却过早地进入了细节和局部。

最初，演员们对斯坦尼斯拉夫斯基长期实验的结果不感兴趣。他只好这样安慰自己：

“俄国人在从事纯外部即体力工作方面，是有劳动能力而且是精力充沛的。让他去压唧筒抽水或排练上百次，用全副嗓子喊叫，紧张，用表面的情绪来刺激身体的各个外部器官，这一切，他们都会耐心地、毫无怨言地去做，只要能学会如何表演某一角色就行。但当你触动到他的意志，向他提出精神方面的任务，去唤起他内心有意识的或超意识的情绪，迫使他体验角色的时候，你就会遇到抵抗。演员意志的缺乏训练、懒惰和任性执拗，必然会是这样的。我所宣扬的、为建立正确的创作自我感觉所必需的内部技术，其主要部分恰恰是奠基在意志过程中。许多演员对我的呼吁置若罔闻，原因就在这里。”

一连好几年，在每次排演中，在房间、走廊、化妆室或大街上遇到熟人时，斯坦尼斯拉夫斯基就宣传自己的新信条，而结果依然一无所获。人们毕恭毕敬地听他说，却意味深长地沉默着，走开后就相互耳语道：

“可是他自己却为什么越演越糟呢？没有理论的时候倒要好得多！他以前的表演，简简单单，没什么傻主意，该多好啊！”

斯坦尼斯拉夫斯基也认为他们说得对。

他把自己的演员工作，变成了实验者的探索。这样一来，作为角色的扮演者和剧本的解释者的他，反倒退了。不仅剧院的同事，就连观众也都发现了这一点。

这样的结果使他困惑不安，迫使他必须改变既定的探索道路。但是，经过反复思索，他还是继续进行自己的实验，尽管这些实验常常是错误的，尽管由于这些实验，使他失去了作为一个演员和导演的威望。

在这种狂热的迷恋心情支配下，斯坦尼斯拉夫斯基不能够也不愿意再去

做其他的工作。他的倔强使他越来越不得人心，人们不爱同他一起工作。

一连几年，斯坦尼斯拉夫斯基和演员们的关系变得冷淡。他把自己关在化妆室里，责备他们因循守旧，缺乏善意、背信弃义。而他自己就更加热烈地去进行自己的探索。那种十分容易将演员控制住的自大狂，毒害了他的心灵。在他眼里，最普通的事物也会被夸张得失去了原形，他同剧院的关系一天比一天紧张，与同事们相互之间很难合作。

在同辈演员身上达不到预期的效果，于是，斯坦尼斯拉夫斯基和苏列尔便把注意力转向青年演员。

年轻人津津有味地听着他们的讲述，这使二位“体系”的宣传者大为兴奋。他俩开了好几门关于“体系”的课，但是由于种种客观原因，这一工作未能坚持下来。

第二次失败以后，斯坦尼斯拉夫斯基和苏列尔决定，把实验转到由艺术剧院演员阿达舍夫创办的私立戏剧学校中去，并在那里开了一个班。

过了几年，他们取得了不小的成绩。许多学生都被吸收到剧院里了，其中有才华横溢的瓦赫坦戈夫。他是“体系”的第一批受熏陶者，也是“体系”的热烈拥护者和宣传者，注定是要在莫斯科艺术剧院的历史上起显赫作用的。

看到阿达舍夫的戏剧学校做出的成绩，听到学生们的称赞，使得一些原来不相信“体系”的人也找上门来了，请求给他们学习“体系”的机会。当时归附他们的演员当中，有许多后来在国内外享有盛誉。

在斯坦尼斯拉夫斯基和苏列尔一起工作的时期，也就是1910年至1911年的演出季里，艺术剧院正着手排演托尔斯泰的剧本《活尸》。剧中的许多小角色分配给了阿达舍夫戏剧学校的学生们。

在讲授“体系”的课程时，斯坦尼斯拉夫斯基制定了自己的语言，自己的术语，用这些语言把所体验到的情感和创作感觉规定了下来。他所创造的、如今已习以为常的术语，当时只有斯坦尼斯拉夫斯基和苏列尔等致力于“体系”的人才明白，其他演员却听不懂。这使一些人敬仰，同时也引起另一些人恼怒与嫉妒。于是便形成了两种倾向……

丹钦柯发现了这一点，在一次排演《活尸》时，他向剧院全体人员作了一次很长的讲话，他坚持要演员们研究斯坦尼斯拉夫斯基的新工作方法，坚持要剧院接受这些方法作为今后的指针。为了达到这一目的，在开始处理剧本之前，丹钦柯请斯坦尼斯拉夫斯基向剧院全体人员详尽地阐述他的“体系”，以便根据它来排演新剧目。

丹钦柯给予的帮助使斯坦尼斯拉夫斯基极为感动，终生对他怀着深深的感激之情。

但当时斯坦尼斯拉夫斯基还没有找到表达自己思想的简单语言，所以任务完成得不够圆满。演员们没有能像他所期望的那样被推动起来，这也是很自然的。

再说，想要一下子就得到人们的完全承认也是不可能的。青年人的未经触动的处女地，能接受种入他心灵中去的任何东西。而成熟的演员们当然要在事先亲自检验一下这新的东西，把它放在自己的艺术三棱镜里照一照。他们是不会随便接受别人的东西的。

---

瓦赫坦戈夫（1883—1922）俄国导演、演员。

但不管怎样，斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”中，凡是具备了完美、确定的形式的东西，人们都严肃认真、深思熟虑地予以接受。有经验的演员懂得，斯坦尼斯拉夫斯基所提出的不过是一种理论，演员本人必须通过长期的劳动、习惯和斗争，把它变为自己的第二天性，而且通过自然的途径把它运用到实践中去。他们每个人都按照自己所能，悄悄地注意到了斯坦尼斯拉夫斯基所建议的东西，并且依照各自的方式来研讨所接受的东西。

而当时斯坦尼斯拉夫斯基所尚未搞清的、混乱的、模糊的东西，却受到了演员们的严厉批评。斯坦尼斯拉夫基本来应当为这种批评高兴，虚心接受它。但他所特有的倔强和缺乏耐心，妨碍他正确地判断事实。

更坏的是，演员和学生中，有些人接受了斯坦尼斯拉夫斯基的术语，可是并未对它的内容加以检验，或者只是通过脑子，而不是通过情感来了解它。而还要坏的是，这种现象竟使他们十分满意，立刻把从斯坦尼斯拉夫斯基那里听到的话加以运用，并且仿佛是按照斯氏“体系”似的讲授起来。

他们并不明白，斯坦尼斯拉夫斯基讲授的东西，不是在一个小时或一昼夜之内就可以领会和掌握的；而是需要系统地、实际地，也就是经年累月地、一辈子经常不断地来研究，把所领会到的东西变为习惯的东西，不去想它，让它自然而然地出现。要达到这一步，需要习惯，即演员的第二天性。另外还需要训练，就像每一个歌唱家训练自己的嗓子，每一个小提琴家和大提琴家练习奏出真正柔美的调子，每一个钢琴家研究手指的技巧，每一个舞蹈家为做出优美的动作和舞姿，而训练自己的身体一样。

然而，这一切系统的训练都没有进行，所谓的“体系”只是据说被接受了，所以始终没有看出它的真正效果。

这还不算，另外还有一种情况，由于对“体系”的肤浅理解，结果得到了适得其反的、否定的效果。

例如，某些有经验的演员，学会了按照“体系”集中注意力，于是便开始以更大的注意力、做更多的准备和更多的修饰，去表现自己原有的表演上的错误。这些人用“体系”一词来掩盖自己的做戏的感觉和习惯，结果无非表现出旧有的、充满匠艺的刻板公式。他们把这些东西当成了“体系”所说的那种新的东西，并且感到十分满足，因为在习惯的刻板公式的气氛中，演员觉得很自在。这些不太敏感的演员，确信自己一切都已懂得，确信“体系”给他们带来很多益处。他们令人感动地向斯坦尼斯拉夫斯基表示感谢，赞美他的发现。这使“体系”的创建者哭笑不得。

但不管怎样，自从丹钦柯在剧院作了那令斯坦尼斯拉夫斯基永志不忘的讲话以后，“体系”总算被剧院正式采用了。

在莫斯科艺术剧院建立十周年纪念日——1908年10月14日的庆祝会上，斯坦尼斯拉夫斯基作了工作总结报告，总结十年来剧院所走过的道路。他的报告的主要内容如下：

“莫斯科艺术剧院的诞生，并非为了要破坏美好的旧有的东西，而是为了要尽力继承它。

“俄罗斯艺术中的精华，是我们牢记的谢普金留给我们的遗训：‘从生活和自然中汲取范本’，它们给演员的创造提供了取之不尽的素材。这些素

材像生活本身那样丰富多彩，像自然本身那样优美而质朴。

“我们的剧院在诞生之初，就把谢普金的遗训作为自己的目标，从而同艺术中的一切虚假进行斗争。因此，无怪乎我们首先努力从我们的戏剧中排除‘做戏’。

“但是追求这一目的，还不等于已达到这个目的。

“我们剧院十年的工作，是一连串不断地探索、错误、迷恋、失望和新的希望。这些是观众所不知道的。

“对我们的艺术需要艺术性革新的这一要求作出强烈响应的同时，我们在剧院已成立的短暂间隙中，经历了许多完整的探索时期。

“在紧急关头，命运给我们送来了两个救星：契诃夫和莫洛佐夫。

“从雅尔达的契诃夫那里向我们飞来了一只海鸥。它给我们带来了幸福，而且像伯利恒之星那样，指出我们艺术中的新路。

“莫洛佐夫不仅在物质上支持我们，他还用自己那颗炽热的富于同情的心使我们感到温暖，并以他那乐观性格的力量来鼓舞我们。

“随着《海鸥》的演出，开始了我们短暂的艺术发展史中的第二时期。

“为了把‘做戏’从演剧中驱逐出去，契诃夫不顾及它的程式。他认为这些程式与其多些，不如少些。他写的是取自生活的图景，而不是为剧院而作的剧本。因此，契诃夫表达自己的思想感情往往不用独白，而多用字里行间的间歇或简短的尾白。契诃夫相信舞台艺术的力量，同时不会人为地把一个人同他周围的大自然、声音世界以及其他事物分离开来。他不仅信赖演员，而且信赖我们集体艺术中一切其他创造者。

“契诃夫在戏剧方面不但是一位诗人，而且是敏锐的导演、评论家、美术家和音乐家。无怪乎谈到契诃夫的时候，就会想起列维坦的风景画和柴可夫斯基的旋律。

“契诃夫式天才的一切特点，不容许老式的舞台阐释和演出方法，不管它们本身曾经如何辉煌。

“对契诃夫的戏不能表演，只能体验。

“有一种演员像角色报告人，他在契诃夫那里是没法给自己找到现成东西的。契诃夫所需要的演员，是给他做补充的合作者。

“这样，快到海鸥飞来的时候，我们剧院对契诃夫戏剧的新要求，已从外部方面有了一定程度的准备。

“剧院有时在台上成功地用外景代替台上装饰，用一间屋代替剧场性内景。

“富有生活的舞台布景，要求富有生活的场面调度和富有生活的表演方法。

“这种要求的外在方面，逼令演员背向观众，离开那使人厌烦的灯光，走进阴影里去，在侧幕那边去表演，与布景和音响融成一片。出现了契诃夫以前人所不知的新颖的表演方法。这种方法，对那些不重视舞台程式的演员，或尽可能避免舞台程式的演员，以及支持契诃夫本人意见——‘演剧中程式越少越好，而不是越坏’的演员们来说，都是比较容易掌握的。

“契诃夫戏剧对内心的要求复杂得多，让我们看看包含些什么要求。

“为了在没有有趣的情节和有声有色的演员表演的情况下吸引观众，就

---

基督教“圣地”之一，位于耶路撒冷以南九公里，传说是耶稣的出生地。

需要从作品的精神和文学方面来引起观众的兴趣。

“可是怎么做到这一点呢？在契诃夫那些难以捉摸而显得深刻的作品中，人物所感和所想的常常不是他们所说的。

“过于周密的披露内在的心理分析，会使契诃夫所固有的诗意消失。心理不明显，又会使演员在他们的体验中失去心理的依据。

“怎么办？”

“为了表演契诃夫的作品，就需要深入到他的感情和预感的芳香中去，需要揣摩他那深刻的但并未完全说出的思想的暗示。

“在演员创作时，为达到这类体验而采用的有意义的方法之一，就是细致地感觉诗人作品的文学性。

“契诃夫的作品，对演员的文学要求是非常之高的。

“要做到这一点，只有教师和导演是不够的，还需要有文学家。在我们剧院中，执行这个艰巨任务的荣誉应属于丹钦柯。

“演外国剧本，由于我们对剧中生活不够熟悉，对人物的思想感情也很陌生，所以我们的新方法只取得一般的成绩。

“但是，当剧本的脉搏和基本思想与我们接近，就能获得辉煌的成果。

“例如，演《斯多克芒》就是这样，它标志着剧院艺术发展的新的过渡时期的开始。这时已显示出，我们制定的方法，尽管在运用时有过许多失败，对我们说来是重要而可贵的，但它还远没有臻于完善。

“《斯多克芒》和随后的试验，使我们学到了怎么通过艺术形象去表达深刻的思想。

“目前这个任务还没完成。

“这些实验的好处是，观众在剧院接触到那些反映令人激动的社会主题时，不仅学会听，而且学会思考。剧作家利用这一点，从舞台上通过演员，就那些当时整个俄国社会都关注的社会生活问题，同观众进行交流。

“从这时起，开始了我们短暂发展史的第四时期。

“根据高尔基的两部杰作《小市民》和《在底层》所具有的意义，可以把这时期称为高尔基时期。

“在这时期，剧院反映了吸引住整个文学戏剧界的迫切的社会问题。

“在纯粹艺术方面它并没有带来新的成果，因为我们早已学会了依靠生活中吸引我们的那些内容，生活在舞台上。

“第五时期是最艰难的时期，也可以称做是辗转不安的时期。

“剧院暂时失去了立足点。它从梅特林克奔向描写平常生活的现代剧本，然后又回到易卜生，回到旧的契诃夫剧目，回到新的高尔基剧目。

“剧院在这个倒霉的演剧季取得了物质成果，后台的艺术空气也加浓了。

“传出不祥的预言。我们感到难堪，不知朝什么方向走去才好。

“从这时候起，剧院进入了紧张探索的第六时期。

“当整个社会正忙于改造和革新生活的时候，这个时期开始了。

“我们的剧院内部也出现了同样情况。一切旧的失去了价值，一切新的都是重要的，哪怕它同旧的不相似也好。”“剧院分成许多艺术派别。

“极‘左’的人举行了热烈的集会。艺术革命已经迫近，很快就爆发了。

“革新者小组在那不幸的研究所里建立起来。在冷静的观察者看来，那里有许多奇怪甚至是可笑的东西。但那里也有美好、诚实和勇敢的东西。在那不顺利的事业中我是个受难者，不过我无权抱怨它。

“剧院尤其不应忘记自己的已故产儿，因为只有它合理地发挥了青年人的思潮，并借助他们，剧院焕发了青春，得到了更新。

“从此开始了我们发展的新的第七时期。在革命年代，负有重要任务的剧院无用武之地。

“剧院不仅失去了自己的全部资金，而且负了很多债。“必须出国，但是没有旅费。

“这时命运给我们送来了救星……

“国外旅行演出，使我们剧院受到很大的教育、检验和鼓励。

“回到莫斯科就开始了新的合理探索时期。

“上演以下剧目可以说明这个时期的性质：

“经典性的《智慧的痛苦》，这是通过格里鲍耶陀夫诗篇的精致形式进行实际体验的考试。

“富于思想性的《布朗德》，这是通过艺术形象来进行的哲理的考试。

“《生活的戏剧》，这是对抽象体验和风格化形式的新试验。

“《鲍里斯·戈东诺夫》，这是历史和传统程式方面的考试。

“《人之一生》，这是场面构图的新尝试。

“《青鸟》，这是梅特林克和舞台艺术的技术难题进行的考试。

“在创作心理学和生理学领域做了一系列准备性的试验和研究以后，我们得出了一系列结论。为了研究它们，还得暂时回到普通的和现实的舞台作品的形式上来。这样，我们从现实主义出发，观察艺术的发展，绕了一个圈，经过十年又回到被丰富起来的现实主义。

“剧院的十周年应当标志着新时期的开始，它的成果一定将会在未来显示。”

剧院需要一部描写复杂心理的戏作为实验，他们选中了屠格涅夫的《村居一月》。

这个剧的故事内容是这样的：女主人公娜达丽亚生活在富贵家庭中，受着旧式礼教的束缚。她的丈夫对她温情脉脉，然而她却不爱他。丈夫的朋友拉琪丁钟情于她，但她又不敢接受他的爱。

与这三株温室里的花朵形成鲜明对照的是，维罗奇卡和大学生别里亚也夫。他俩的爱情是自然、真挚、纯朴，充满田野气息的。娜达丽亚看着这对年轻人的纯朴关系，不禁也倾心于质朴而自然的感情。这朵温室的玫瑰想要变成野花，开始向往草原和森林了。她爱上了大学生，于是便造成了共同的悲剧结局：娜达丽亚吓退了可怜的维罗奇卡的感情，扰乱了大学生的心，可是又没有跟他走，她失去了自己的忠实崇拜者拉琪丁，永远留在她只是尊敬却没有爱情的丈夫身边。她又把自己禁锢在死气沉沉的温室里。

屠格涅夫如此精巧地编织起来的纤细的爱情织物，如同《生活的戏剧》

一样。要求演员有特殊的演技，使观众能欣赏到几个处在恋爱、痛苦和嫉妒中的人物心理的微妙变化。如果采用普通的表演手法，那么这个剧本就显得不适合舞台要求。过去戏剧界一直就是这样看的。

演员在舞台上怎么才能把自己的心灵展露出来，使观众能看到自己的心底，并了解其中所发生的一切呢？这是一个困难的舞台任务。无论用手势、手和脚的表演，或任何做戏的表演手法，都是不能解决的。这里需要创作意志和创作感情的某种不可见的闪光，需要眼神，面部表情，微妙的语调和心理的顿歇。除此之外，还需要把妨碍观众理解演员所体验的思想感情的内在实质的一切，全部排除掉。

于是采取静止不动的状态，采取不做动作的办法，排除多余的举止和行动。要减少导演的场面调度，甚至要完全取消它。让演员一动不动地坐着，让他们去感受、谈话并以自己的体验来感染成百上千的观众。让舞台上只有一条花园的长凳或一张沙发，让剧中人都坐在那里，在观众面前展开屠格涅夫的心理织物的复杂图案。

虽然在《生活的戏剧》里试验过这类手法没有成功，斯坦尼斯拉夫斯基仍然决定再进行一次实验，指望在《村居一月》里会遇到平常的、为人们在生活中所熟悉的人的感情。

作为主要角色之一——拉琪丁的扮演者的斯坦尼斯拉夫斯基，十分清楚地理解作为导演的斯坦尼斯拉夫斯基，所面临的新任务的难处，可是他还是信任演员，而拒绝导演的帮助。

他想，剧院里到底有没有真正的演员，至少要实地试验一下，演员究竟是不是剧院里能够创造人类精神生活的真正艺术家。

在这个剧里，屠格涅夫出色地刻画出人物的内心活动。因此尽管剧中人的心理复杂，演员还是比较容易理解其中一切细微的地方。

在戏剧这门艺术中，演员必须明白别人对他的要求是什么，他自己想要的是什么，什么东西能引起他对创作的迷恋。这种使演员迷恋的无数任务和单位，构成了角色的精神生活和角色的内心总谱。导演很容易就写成了这个剧本的内在实质的明确设计。在这方面，屠格涅夫的原著给了他们许多帮助。

实现这个设计和角色的内心总谱，要求斯坦尼斯拉夫斯基在表演中高度地集中注意力，使他能够不去注意观众厅。这样，他在《生活的戏剧》中表达人的强烈热情时所未能达到的任务，在《村居一月》里却得到了解决。

在演出中，他扮演的拉琪丁这一角色，获得了极大的成功。

斯坦尼斯拉夫斯基长期进行的探索和实验，第一次引起了注意并得到了重视。正是这种探索和实验，使他给舞台带来与其他演员不同的、新颖的、不同寻常的表演风格和手法。

他感到非常幸福和满意，这倒不是因为他在表演上获得成功，而是因为他的新方法终于得到了承认。

这次演出的主要成果是，他开始注意到研究和分析角色本身，以及在角色中取得自我感觉的方法。与此同时，他还认识了一个久已为人所熟知的真理，这就是演员不仅要善于进行自我修养，还要善于创造角色。创造角色，这是一个巨大的领域，需要进行专门的研究，需要有特殊的技术、手法、训练和体系。

他对戏剧艺术的这方面的研究，被人们称之为“斯坦尼斯拉夫斯基当前的新的狂热。”

《村居一月》的排演，是斯坦尼斯拉夫斯基根据自己的“体系”所导演的第一个剧目。

斯坦尼斯拉夫斯基回忆起，自己于最成功的斯多克芒医生一角，曾下意识地运用了在生活中观察得来，一直隐藏在记忆中的一系列外部特点。这些特点，一旦在扮演与他接近的角色时就自然地出现了。他立刻认识到这种储藏的记忆的重要性，在他的“体系”中，后来称做“情绪记忆”。

与此同时，斯坦尼斯拉夫斯基在研究为一个伟大演员似乎都共有的东西究竟是什么时，得到了一个不使肌肉紧张的结论。因此“肌肉松弛”成了“体系”中另一个不可分割的元素。接着，他进一步发现了，当演员在舞台上完全集中于创作时，就可以毫不费力地抓住观众的注意力，这就促使他发现了最初被他叫“圈”或“注意圈”的元素。于是他认识到，尽可能使演员的形体与精神禀赋的完全集中，是演员艺术的最基本的法则之一。因此，“集中”又成了另一个元素。

当斯坦尼斯拉夫斯基继续进行实验和观察时，发现演员必须对他在舞台上所做的和所说的具有信念，而舞台的真实只是演员相信与否的问题。毫无疑问，演员知道他周围的事物不是真的，确实，舞台上的一切事物都是假的。但他对自己说“假使”这些事物是真的，他便这样或那样地去做，他就把假的变成艺术的真实。因此，重要的在于演员应该感觉到这种想象的真实。因为这种感觉具有慢慢灌输信念的魔力，而结果就把周围一切事物变成了真实。“假使”，因此就成为“体系”中的另一重要元素。

斯坦尼斯拉夫斯基发现所有这些元素——真实感、肌肉松弛和集中，都是可以通过训练培养出来的。而且，只有当他发现了真实感这种由于“假使”作用于演员的想象而产生的重要性之后，他才成功地获得一种真正的、自然状态的集中和肌肉松弛。

导演《村居一月》，是斯坦尼斯拉夫斯基那还不十分完善的“体系”的实验。

屠格涅夫不是剧作家，他的剧本是一部用对话形式写出的心理学研究的卓越作品。因此，它缺乏真正剧作家那种通常的“舞台”气氛。这对斯坦尼斯拉夫斯基来说，却更具魅力，因为一般因袭的戏剧场面加上剧本整个的结构形式，早已使他生厌。他一读剧本就发现，用传统的舞台处理方法来演出《村居一月》，是不可能的。

要寻找出揭示屠格涅夫剧中主人公心灵的最好方法，以便让观众一下子就可以抓住人物的内心思想。为此，斯坦尼斯拉夫斯基不得不运用那些曾在《生活的戏剧》中运用过，但并未获得多大成功的类似方法，也就是几乎没有手势和多余的动作，实际上就意味着废除导演的场面调度。

斯坦尼斯拉夫斯基决定在《村居一月》中，用同样的方法再作试验。因为在屠格涅夫的剧本里，同他打交道的已不再是抽象的热情，而是他所熟悉的人的具体而具有鲜明个性的热情。

排演《村居一月》，斯坦尼斯拉夫斯基第一次把重点从导演转移到演员身上，这具有一种作为试验的重要意义。事实证明，它成了“体系”中一次成功的试验。

“我们已决定，对自身的艺术性要求增加两倍，”斯坦尼斯拉夫斯基在1909年5月给友人的信中这样写道，“暂且抛弃舞台上一切已变庸俗的东西。没有场面调度，也没有音响。如今的一切都基于纯真和角色的内心刻画。你知道那要费多大力气，才能把全体演员一下子转到我们一直在努力逐渐和系统地所要达到的程度上啊。但是这不仅无害反而有益。它促使每一个人都来密切关注我近几年来准备得已颇为充分的‘体系’。这是一件可怕的工作，然而却是那么迷人……”

斯坦尼斯拉夫斯基在这一剧中扮演拉琪丁，克尼碧尔扮演娜达丽亚。斯坦尼斯拉夫斯基第一次发现自己“体系”里的另一重要元素，也就是演员必须明白别人要求他们的是什么，他自己要求的是什么，还必须明白什么能点燃他创作的想象。角色的精神生活是由这些“单位”和无数的“任务”构成的。这是斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”中最基本的主张之一。

在屠格涅夫的剧本里找到这些任务和单位，对斯坦尼斯拉夫斯基来说是很容易的，因为这个剧里的人物他都非常熟悉，而且剧本的内在意义，他轻而易举就领悟了。

后来，斯坦尼斯拉夫斯基用“最高任务”和“贯串动作”两个术语来表示。

但是，其他演员对屠格涅夫剧本的理解，却并非如此轻易，他们被导演的术语弄得手足无措。连扮演娜达丽亚的克尼碧尔这样才华出众的女演员，也感到十分苦恼。

有一天排演时，由于她总是不能传达出这一角色的优美而微妙的心情，失望地哭了起来。她告诉斯坦尼斯拉夫斯基说，她大概演不了这个角色，说完便回家了。在这种紧要关头下，尽管斯坦尼斯拉夫斯基对演员的不同意见一向铁面无情，但这次他却是那样体贴人和充满耐心。他当即给克尼碧尔写了一封动人的信，说他没有亲自去看她，因为他不想使她更不愉快。

“你一定很讨厌我，”他写道，“因而我想我最好暂时不在你面前出现，用这束鲜花来代替我本人吧。让它们告诉你，我是多么衷心地敬爱你的天才。正因为十分珍惜你的才华，才使我狠心地对待那玷污了大自然所赋予你的天资的东西。”

“你现在正经历着艺术上的痛苦的疑虑时期，”他继续写道，“舞台上的一切痛苦都是由那种苦恼而产生的。不要认为我对这种痛苦漠不关心，我为你十分难过，虽然我知道你的苦恼将会结出灿烂的果实。最好不是由我，而是由另一个人向你说明，大自然赋予你什么样的天才吧。我将拭目以待：只要在这种可憎的演员职业中压制一段时间之后，你的痛苦即将消失，而终于感到自如；你的天才也将得到充分发挥。请相信，现在那些对你仿佛是很困难的东西，实际并不是主要的。只要耐心地去分析、思索，弄懂那些不足道的东西，你就会体验到生活中从未体验到的最大的愉悦。我答应你，以后不再拿技术上的术语使你害怕，我想一定是我在这方面做得不好。我请求你在艺术创作过程的矛盾冲突中，要坚定，勇敢。在这场斗争里，你一定会胜利，不仅是为了你那为我所全心敬爱的天才，而且也是为了我毕生所关心的惟一事业——我们的剧院。再研究一下你的角色，努力找出它到底在什么地方失败了。非常抱歉，是我给你带来痛苦。但请你相信，这痛苦是不可避免的。不久你就将会获得艺术上的真正快乐！”

读了这封如此感人肺腑的信，痛苦中的克尼碧尔得到很大的安慰。她不

再感到孤独，明白斯坦尼斯拉夫斯基在支持她，认识到为了这出戏，为了对得起斯坦尼斯拉夫斯基终生关怀的剧院，她命令自己振作精神。她终于振作起来，获得了成功，也获得了快乐。

《村居一月》以完全没有所谓“外部表现方法”并以其惊人的质朴的场面调度而著称。例如，第三幕中，演员们几乎一直坐在一张沙发上，这张沙发占据了台上的整整一面墙。又如，在花园的那场戏里，只有一条长椅和一棵大树。

这些布景有效地帮助了观众接受演出的新形式，还有它那高度敏感的“角色的内部描写”的方法。

《村居一月》的演出，第一次证明了斯坦尼斯拉夫斯基的理论的正确性。

### 13

尽管斯坦尼斯拉夫斯基对剧院中的现实主义手法感到失望，但是在1910年3月3日，首次演出奥斯特罗夫斯基的喜剧《智者千虑必有一失》里，他对剧中克鲁季茨基老将军一角却仍是现实主义的刻画，达到了他在舞台上的又一次伟大胜利。

他还是以向生活学习的方法来接近角色，而且造型也是取之于生活。但是，正由于每一个角色对他来说都不是自然而然达到的，所以在最初，奥斯特罗夫斯基的这个顽固人物显得有点可笑。直到后来，莫斯科艺术剧院在彼得堡的演出季中，斯坦尼斯拉夫斯基才达到将自己与克鲁季茨基的完全融合，并且立即获得了轰动性的成功。

彼得堡一位著名戏剧评论家写道：

“每一个人都应当去看看我们的伟大演员扮演的这个角色。我之所以称斯坦尼斯拉夫斯基为一位伟大的演员，不是因为他卓越地描绘了克鲁季茨基十分完美的形象（这角色本身就是值得注意的技艺），而是因为他的克鲁季茨基，不仅是一个有鲜明个性的人物，同时又是一个有普遍性的典型人物。这种表演不但优美，而且是一种只有伟大演员才具有的创造性的表演。”

的确，斯坦尼斯拉夫斯基把奥斯特罗夫斯基笔下的人物体现得如此完美，甚至连他熟悉的朋友在后台见到他时，都被一种舞台的幻觉迷惑了。

一天晚上，在演出《智者千虑必有一失》时，女戏剧评论家古列维奇看见他在舞台的侧幕旁等待出场。他给女评论家留下的印象简直是不可思议的。当他伸出手来要同她握手时，她吃惊地不由自主把手缩了回去。她完全不认识他了。他像一个地地道道的旧时代的遗民，这类人物在大街上还偶尔能够碰到：老得驼了背，一脸连腮胡子，两只呆痴的圆眼睛，呼哧呼哧的粗喘气声，还有一双没生气的手……

斯坦尼斯拉夫斯基看到女评论家那副惊愕的模样，便笑了起来。然而，连他的笑声也不同了。

“非常抱歉”，古列维奇用半开玩笑来掩饰自己的失态，“我真没想到遇见您，将军，我不知道对您说什么好……”

“扮演一个愚蠢的老人是多么讨厌！”斯坦尼斯拉夫斯基回答道，接着

---

古列维奇（1861—1940）苏联作家、戏剧家、评论家。她对斯坦尼斯拉夫斯基关于“体系”的著作的完成有很多帮助。

又笑了起来。

然而古列维奇的幻觉还没有一下子清醒。

“是的，是的，”她急忙解释道，“我当然知道您是康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基，不过我感觉不出是您了……”

她怀着惊恐不安的心情，轻轻握了一下这位“将军”的没有生气的老手就匆匆走开了。

在彼得堡的演出季以后，斯坦尼斯拉夫斯基带着妻子儿女，一同到高加索去度一年一度的休假。他在那里继续研究“体系”的工作。

7月底，他给苏列尔的信中写道：

“现在是我丰收的季节。两个月来，我在脑子里做出各式各样的设想，提出形形色色的问题。这些思想和疑问，在整个夏天里折磨着我，使我终日不得安宁。它们逐渐趋于成熟，如今第一批绿芽终于破土而出了。我几乎没有时间写下我隐隐约约体会到的东西，也没来得及写下在我脑子里萌生，但还需要一个比较确切的定义的东西。如果我现在不及时把它们写下来的话，那么明年我又得全部重新开始。因为一切都还是模糊的，我怕自己很快就会忘记……此外，若是我不在高加索写的话，今年我就没有时间来写我脑子里已经成熟的那一切。”

斯坦尼斯拉夫斯基确信他的“体系”所缺少的就是一种理论。根据这种理论，他能用自己在舞台上细心核验过的那些方法，贯彻到实践中去。

他已经发现了“体系”的大部分“元素”，而且已经为这些元素设计出一系列的练习。他自己曾亲身在舞台上试验过，并且证明它们是完全可行的。

可是艺术剧院的演员们对他的发现所表示的态度，特别是他同克尼碧尔一起排演《村居一月》的经验，使他确信，他还必须找出使演员愿意把“体系”贯彻到实践中去的方法。因此，他现在从事于后来被他称做“内在生活的动力”的工作，也就是说，他在努力寻找使“体系”的“元素”动起来的原则。

斯坦尼斯拉夫斯基认识到，必须首先找出鼓舞演员动起来的意志的程序，演员才会运用他的“体系”。而且当演员有了剧本的台词时，必须以文学讨论形式来寻求角色的各个“任务”和各个“单位”。

斯坦尼斯拉夫斯基懂得怎样去鼓励演员生活于其角色的愿望，在《村居一月》的演出中，他已经表现了这一点。但是，怎样帮助演员体现角色，他却还不十分明确。不过他还是认为自己已经充分地探究了原因，而且接近于解决这个特殊困难的正确方法了。

在另一方面，导致演员和观众的融合，以及他们彼此间相互影响的程序，对他来说像是完全清楚的。他寻求的惟一东西，就是在所有不同的过程中，那种鼓舞起演员想象力的实际方法。在《村居一月》获得成功之后，他确信他的“体系”能教育每一个演员。

只有当斯坦尼斯拉夫斯基经历了多年实际应用他的“体系”的经验以后，他才认识到，“体系”并不具有那样的作用，每一个角色必须由每一个演员重新创造。

好几个月。艺术剧院的演出计划也因他的患病而打乱了。

在病中，他收到正在意大利卡普利岛休养的高尔基写来的一封信，信上写道：

“我想看到你，你这个大叛徒。我想同你聊聊，我要告诉你一些意见——给你燃烧的心再添加一些燃料。”

斯坦尼斯拉夫斯基因病没能回信，他让苏列尔转告高尔基：

“莫斯科艺术剧院没有什么可赖以生活的，它之所以能保持现在的高度水平，完全是人为的：只有当契诃夫和高尔基为它写剧本的时候，它才有了生命。”

当斯坦尼斯拉夫斯基的身体刚刚康复时，就接到了托尔斯泰逝世的噩耗。他的精神受到沉重的打击。他写信给丹钦柯说：

“我完全被托尔斯泰精神的美丽和庄严，以及他的逝世所压倒了。他逝世的情况是那样地特殊和富于象征性。除了伟大的托尔斯泰以外，我现在任何人也不愿想。他像一个帝王般地死去了。临死之前，他拒绝了一切庸俗的、不必要的、只会侮辱死亡的东西。和托尔斯泰生活在同一时代，这是多么巨大的幸福啊！现在我们失去了他，继续生存在这世界上，又是多么可怕！几乎像一个人失去了良心和理想那样的可怕！”

在给苏列尔的信中，斯坦尼斯拉夫斯基又写道：

“托尔斯泰不仅以他的伟大感动了我，而且他生命的尾声也给人以一种美学上的最大愉悦。所有这一切是如此地优美，以至使我感到没有他而生存在世界上是可怕的。”最后，斯坦尼斯拉夫斯基承认他对人死后生命仍然存在的信仰，“刚生过重病的人，不禁觉得，同他一起到那个另外的世界并不感到那样可怕了（我肯定另外一个世界是存在的，只是不知在哪里）。”

疾病使斯坦尼斯拉夫斯基变得很衰弱。

转年，他去意大利疗养，见到了高尔基。高尔基给他心灵添加的“燃料”，是建议创办一个即兴演出的剧院，演员们应对自己角色的创造有充分的自由。他认为剧本就是这样产生的。

高尔基的意见启发了斯坦尼斯拉夫斯基。他充实了“体系”中各个元素的练习。

夏天，斯坦尼斯拉夫斯基和家人在法国布列塔尼半岛度假。

当时他在钻研印度的瑜伽的抽象沉思和精神集中，这提供给他的“体系”最重要的一个元素——包括大大小小的当众孤独的“圈”。演员应当进入到这些圈里，以便使他的注意力集中在舞台上，而不是在观众身上。

在布列塔尼半岛，斯坦尼斯拉夫斯基遇到也正在这里休假的一位老朋友——戏剧评论家埃夫罗斯，以及他的妻子斯米尔诺娃。斯米尔诺娃是小剧院的著名演员。

和这对夫妇相遇，斯坦尼斯拉夫斯基感到真是天赐良机。他滔滔不绝地同埃夫罗斯探讨起他的“体系”，有时会激动得口吃起来。

而斯米尔诺娃呢，当时正在酝酿创作小剧院冬天即将演出的麦克白夫人这一角色。斯坦尼斯拉夫斯基对斯米尔诺娃的创作也颇感兴趣。

有一天，他们在圣·米奇尔山上的圆柱大厦——岩石岛高山顶上的一个中世纪碉堡里，排演起来。

斯坦尼斯拉夫斯基对斯米尔诺娃说：

“记住这一切，呼吸一下这种空气！麦克白夫人就是在这儿走下那围着柱子的螺旋楼梯的。她手里拿着一支点燃着的蜡烛。当她走下楼梯的时候，她时而隐没在柱子后面，时而又在楼梯转弯处出现。闪烁的烛光照在她死一般苍白的脸上，并且在柱子上投射一片圆光。这幅景象对你的角色该有多大的启示啊！”

在城堡外的一个阶梯上，他又叫斯米尔诺娃停下来：

“我站在下面等你。你一边下楼梯，一边读着刚刚收到的麦克白叙述看见女巫的信。现在就开始吧！你的台词记得吗？如果在这儿你还不能得到创作这一角色的灵感，那么你还能在哪儿得到呢？”

多少年以后，斯米尔诺娃回忆道：

“斯坦尼斯拉夫斯基点燃起了我的想象，我开始了在中世纪城堡中的夫人的那种生活。我已经能够想象自己就同麦克白夫人一样，在走过过道时，已被她的野心所吞没。我就是在邓肯皇帝被杀的城堡中，而且是在班柯的鬼魂出现的武士大厅里，当时麦克白正在举行宴会。从那一天起，我就对麦克白夫人这一角色着了迷。而使我进入角色的正是斯坦尼斯拉夫斯基！感谢他，这个角色对我不再感觉困难了。当我在揣摩角色时，感到一种创作的愉快。而且在继伟大的叶尔莫洛娃之后来演这个角色，我也不觉得胆怯了。”

当回到大陆时，斯坦尼斯拉夫斯基对斯米尔诺娃来说，就像是一个魔术师。他能够随意把人变回到任何一个年代里，并使人在那个年代里生活。

## 15

苏列尔是斯坦尼斯拉夫斯基的终生知己。

从一开始，他们就知道自己是在从事一件崭新而巨大的冒险事业。他俩不仅在剧院里排演时天天见面，而且业余时间大多也是在一起度过的。

每当斯坦尼斯拉夫斯基参加演出某一出戏时，苏列尔就到剧院坐在斯坦尼斯拉夫斯基的化妆室里，直到剧终，两人一块离开剧院。苏列尔常常陪伴斯坦尼斯拉夫斯基回家，有时就在他家里过夜。

两个朋友总是围绕着关于“体系”的问题，进行没完没了的讨论。

苏列尔非常易于激动，也易于发怒。斯坦尼斯拉夫斯基很快就发现了他的这个弱点，而且很会对付他这种脾气。他们发生的第一次严重争吵，是在《青鸟》的一次排演中。那天，苏列尔回家比平常早一些，神情显得很沮丧。“怎么回事？”他的妻子问他，“今天排演结束得这样早？”“不是。”苏列尔摇摇头。

“你病了吗？”

“没有。”

“究竟发生了什么事？”

苏列尔没有理会妻子，只是郁郁不安地躺在沙发上。过了一会儿，他喃喃自语道：

“让他自己去导好了，随他爱怎么办就怎么样办吧。”但他的恼怒没有

---

《麦克白》剧中人物，被大将麦克白所杀。

《麦克白》剧中人物，与麦克白同为大将，被麦克白所杀，其鬼魂屡次出现在宴会大厅里。

持续多久，就有女仆进来说，斯坦尼斯拉夫斯基在厨房里，问他是否可以进来。苏列尔一听就从沙发上跳起，忍不住哈哈大笑：

“为什么呆在厨房里呢？”

斯坦尼斯拉夫斯基如此谦逊，使他感到意外。他连忙跑出去迎接朋友。

“我的亲爱的苏列尔，”斯坦尼斯拉夫斯基诚恳地说，一面紧紧地握苏列尔的手，“自然我不坚持……”

世界上没有第二个人能使斯坦尼斯拉夫斯基这样对待他。像当年曾和梅耶荷德建立戏剧研究所一样，斯坦尼斯拉夫斯基再次同他的好助手苏列尔携手共创第一研究所，后来命名莫斯科艺术剧院第一研究所。研究所成员是青年演员。斯坦尼斯拉夫斯基把即兴表演作为给研究所讲授课程的一种练习，并将二者结合起来，由他授课，苏列尔指导学员作各种练习。

苏列尔把自己的全部聪明才智和心血都贡献给这个研究所了，在推行斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”的工作中尽了最大的努力。

研究所中，一个很有天才的学员在排练时，受到挫折便垂头丧气。但只要鼓励他几句，他就会振作起精神来。后来，苏列尔干脆做了一个牌子，上面写着：“×××很有才能。”只要那个学员一气馁，苏列尔便让人打出这个标语牌来……

在第一研究所的四年时间里，由苏列尔领导成功地演出了狄更斯的《炉边蟋蟀》和另一作家的《“希望号”的沉没》等剧。《炉边蟋蟀》是研究所的最高艺术成就。它之于研究所，正如《海鸥》之于莫斯科艺术剧院。

苏列尔早年过流浪生活时患上了慢性肾炎。在研究所里他忘我地工作，过度的劳累勾起了宿疾，他竟一病不起了。

在卧病期间，苏列尔一心研究将狄更斯的另一部小说《钟声》搬上舞台。他天天捧着那本书，可是力不从心，终于有一天手拿不住书了，书掉了下来……

当斯坦尼斯拉夫斯基看到这幅情景时，悲哀地感到，苏列尔与艺术的联系就这样地扯断了。

苏列尔已经不能说话了，可是他那双富于表情的眼睛仍然在说话。他面带微笑，温柔地望着病榻周围的朋友，聆听人们的话语，并用点头来表示赞许……

“他爱所有的人。”斯坦尼斯拉夫斯基心中这样想。

1916年的严冬季节，苏列尔静静地死去，终年仅44岁。他的灵柩运到了研究所，在那里停放了两天，供学员们瞻仰和悼念。

苏列尔的死，给斯坦尼斯拉夫斯基的生活造成巨大的损失，这个损失永远无法弥补。

22年以后，在他逝世前的几个月，苏列尔的妻子来看望他。他悲痛地对她说：

“我没有一天不在想念苏列尔。请相信我，这是真的。”

除了苏列尔，另外还有一个人的死，给斯坦尼斯拉夫斯基的心灵以重创，那就是瓦赫坦戈夫。

瓦赫坦戈夫一直追随斯坦尼斯拉夫斯基，是他的“体系”的热烈拥护者。瓦赫坦戈夫是斯坦尼斯拉夫斯基的学生。但他不拘囿于斯坦尼斯拉夫斯基的

“体系”，而是综合了斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德两人各自的长处，形成自己的独特风格。他认为，无论是斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”，还是梅耶荷德的“表现派”都是值得肯定的。而博采众长的瓦赫坦戈夫本人，则更令人刮目相看。然而令人惋惜的是，这颗戏剧艺术的新星，划过天空，便过早地殒落了。

瓦赫坦戈夫运用高尔基的即兴剧院的理想作试验，进行他最著名的导演工作——导演卡尔洛·戈齐的神话喜剧《杜兰多公主》，在排演时，他对演员说：“你们要用真的眼泪来哭，但要以戏剧方式哭给观众看。”前者是斯坦尼斯拉夫斯基的体验论，而后者正是梅耶荷德的表现论。

《杜兰多公主》已彩排，而年富力强的导演却倒下了。斯坦尼斯拉夫斯基去看望病人之后，回来泣不成声地说：“我那最优秀的学生要死了！我那最有前途的学生要死了！”

## 16

第一次世界大战爆发时，斯坦尼斯拉夫斯基和莉琳娜正在奥地利的疗养城市马里昂巴德。

当时，凡是在德国的俄国公民，全部被俘。斯坦尼斯拉夫斯基给丹钦柯的信中写道：

“我们经历了光怪陆离的罗曼蒂克和闹剧式的历险，这种历险真值得搬上电影银幕……在身受遭驱逐、俘虏和侮辱之后，一切都不能考虑了，只是要想尽一切办法，冲出这个野蛮的欧洲牢笼。”

在当俘虏的时候，他甚至想到自己有可能要被枪毙……那真是一段噩梦般的日子！

当斯坦尼斯拉夫斯基和妻子回到俄国时，他才真正体会到“自由”的可贵和“祖国”的伟大含义。

战争使莫斯科艺术剧院产生了剧目危机。斯坦尼斯拉夫斯基选择了普希金的三部悲剧——《石客》《瘟疫期中的宴会》《莫扎特和萨利耶里》。

在《莫扎特和萨利耶里》中，斯坦尼斯拉夫斯基扮演阴险可怕、毒死莫扎特的萨利耶里。演普希金的作品，就需要有朗诵诗歌的卓越技巧，而这正是他的弱点。于是他向自己久已崇拜的大歌唱家夏里亚宾请教。夏里亚宾为他作了示范表演，朗诵萨利耶里的开场独白。他读得很冷漠，但却十分令人信服。

斯坦尼斯拉夫斯基从夏里亚宾那里学到了朗诵技巧，为此，他十分感激这位歌唱家。

和夏里亚宾在一起的时候，他不禁想起人们常说的两句话：

“上帝在创造夏里亚宾时，心情特别好，所以把他创造成为一个让人愉快的人。

“上帝在创造高尔基时，一定正对彼得堡大发脾气，所以彼得堡对高尔基如此充满敌意。”

---

戏剧表演艺术学派之一，指表演艺术创作过程中，强调感情重于理智的一种表演理论和方法。

戏剧表演艺术学派之一，认为演员在努力而逼真地表现感情的同时，应保持冷静，不为所动。

卡尔洛·戈齐（1870—1906）意大利喜剧作家。

在这期间，斯坦尼斯拉夫斯基仍然进行“体系”的探讨。他已经发现了一种元素，这种元素可以对演员的潜在意识、对角色的体现起积极作用，这就是角色的“贯串动作”。它把“体系”中所有其他元素紧密连结在一起，从而引向剧本的“最高任务”。

他在给友人的信中写道：

“我的艺术研究工作正在进行着，我已发展了许多新的东西……”

但是，由于战争的延续，使得艺术剧院的演出工作十分困难。大部分演员都有应征入伍的可能，剧院简直无法安排上演什么剧目和由哪些演员来演出。

斯坦尼斯拉夫斯基又在信中写道：

“我陷入了神经衰弱的状态。今年剧院将不到彼得堡演出了，我们对此是很高兴的。虽然这对剧院来说将在经济上受到重大损失。为什么取消了到彼得堡的演出？这是因为在当前形势下去进行访问演出，与艺术毫无关系，纯粹是生意经。那是商业，不是艺术。今年，因为不断地应征入伍，我们什么也干不了。所有的剧院都处于可怕的混乱中。剧院已经遭到破坏，人们的神经也脆弱不堪。在这种情况下，根本不可能再演戏。我们宁可呆在家里研究《斯切潘奇科沃村及其居民》和《玫瑰和十字架》等剧本。”

《玫瑰和十字架》是诗人布洛克的一个浪漫主义新剧本。由斯坦尼斯拉夫斯基排演了将近两年。但始终没有上演。然而，斯坦尼斯拉夫斯基是把它作为运用黑丝绒幕来简化舞台设计的进一步试验，特别是为了创造舞台远景幻觉的试验。

《斯切潘奇科沃村及其居民》是艺术剧院在1917—1918年的演出季中唯一的新剧目。这个剧本是根据陀思妥耶夫斯基的一篇幽默小说改编而成。1891年，斯坦尼斯拉夫斯基在艺术文学协会曾演出这个剧，扮演剧中的罗斯坦涅夫上校。

在艺术剧院这次演出中，斯坦尼斯拉夫斯基仍然扮演罗斯坦涅夫。

可是这一次演出，却造成了意想不到的后果：促使斯坦尼斯拉夫斯基同丹钦柯最后决裂，并使得斯坦尼斯拉夫斯基从此不再扮演任何新的角色。

这个剧由斯坦尼斯拉夫斯基与丹钦柯联合导演。但主要负责导演的是丹钦柯。通常二人合导时，斯坦尼斯拉夫斯基扮演主角的话，一般都是完全服从丹钦柯的指挥。例如，当丹钦柯负责导演《智者千虑必有一失》时，演员们就对斯坦尼斯拉夫斯基接受丹钦柯的指示时，那种谦恭的态度感到吃惊。那时他像一个胆小的新手，站在其他的演员中间，虚心地听取导演对他表演的意见，并且像一个小学生那样，谨慎地在本子上记下导演的每一条指示。

可是在《斯切潘奇科沃村及其居民》中，导演丹钦柯对罗斯坦涅夫上校这个角色的理解和文学分析，同斯坦尼斯拉夫斯基对它的直觉的体会恰恰相反。就像在《斯多克芒医生》中扮演斯多克芒医生一样，斯坦尼斯拉夫斯基和罗斯坦涅夫上校的相互融合毫不费力，好像是出于天性的。在扮演这个角色时，他感到自己就“是”罗斯坦涅夫上校。

然而，当他试图忠实地贯彻丹钦柯对这个角色的概念时，竟一无所得。

彩排了，上妆后的表演使得他更为苦恼，大家都在等候他，而他却在化妆室里像一个孩子般地哭泣……

最后，丹钦柯撤消了他扮演这个角色的资格，让别的演员来代替他。这一消息令剧院的演员们大为震惊，大家都担心会出事，可是什么事也没出。

斯坦尼斯拉夫斯基严格遵守纪律，服从导演的决定，没有一句怨言。

几年后，有人问他最近将排演什么新的角色，他的脸色突然变得阴沉起来：

“我不再扮演新的角色了……丹钦柯说我没能成功地创造罗斯坦涅夫上校这一角色，而把那个角色给了别的演员。自从那次以后，我就不再扮演任何新的角色了。”

说这话时，斯坦尼斯拉夫斯基的嘴唇在颤抖，声音里充满忧郁。但他没有说一句对丹钦柯不满的话。

不过，这件事对作为一个艺术家最宝贵的东西——对一个角色的直接和直觉的认识能力，所造成的伤害，却使他终生难以忘怀。

## 17

十月革命爆发了。

从那时起，演出一律不收费。戏票都是统一分发到各个机关、团体和工厂。

自法令公布之日起，剧院面临的是全新的观众。这些观众里的绝大多数，不但不了解莫斯科艺术剧院，而且不了解任何一个剧院。

一开始，剧院的制度和气氛都得改变。一切必须从头做起，要教育这些在艺术修养方面处于原始状态的观众：应当按时进场，安静地坐着，不大声讲话，不随便走动，不吸烟，脱帽，不带东西进场里吃。

在刚开始时是很困难的，戏的情绪往往被没有受过教育的观众所破坏。使得斯坦尼斯拉夫斯基不得不在演完一幕之后，掀开幕布，一再地请求观众安静。

情况很快就改变了。观众在开演前一刻钟便坐到自己的位子上，并且立即摘下自己的帽子。他们不再吸烟，也不啃带硬皮的零食了，养成了服从“艺术之家”的习惯。

在饥荒和内战的年代，斯坦尼斯拉夫斯基和他的同事们生活都发生了很大变化。

“我已经成了一个无产者，”他不无自嘲地给友人写道，“但实际上还不算太穷，因为我可以在剧院没有演出的晚上到别的地方去演戏。我没有降低我的艺术水平。说来惭愧，常常是我的老朋友《万尼亚舅舅》来解救我。过两天，我将在哥尔多尼的《女店主》中出现……我们家的钱都用在吃饭上了，别的事情几乎顾不上。衣衫褴褛，住处狭窄——一间房租了出去，被研究所占用了大厅、客厅和餐厅……”

1919年6月，莫斯科艺术剧院以克尼碧尔和卡恰洛夫为首的一批演员，到乌克兰的哈尔科夫旅行演出。过了一个月，邓尼金的进攻，把这些演员与莫斯科隔绝了。他们陷在战线的那一边，无法回到剧院来。

这样，艺术剧院在好几年中，一直被分成了两半。

尽管苏维埃政府给予剧院一定的资助，但仍然是入不敷出。必须另外再找一些收入，于是就出现了粗制滥造的现象。

---

哥尔多尼（1707—1793）意大利著名喜剧作家。

邓尼金（1872—1947）苏俄国内战争时期叛军首领之一。

粗制滥造戕害了真正的艺术。

另一个威胁就是电影。电影公司以丰厚的待遇把演员们从剧院吸引了过去。

在这种情况下，艺术剧院和其他的剧院能完整无恙，这要感谢两个人——卢那察尔斯基和马林诺夫斯卡娅。他们懂得，不应该为了革新艺术就去消灭旧的艺术文化，而要提高它。这样才能完成战争年代和革命时期所提出的新的、更为复杂的创作任务。为了使艺术发挥其应有的效能，它必须表现伟大的事物。

马林诺夫斯卡娅不仅关心自己所负责保护的艺术珍品，对演员也极为关怀。

斯坦尼斯拉夫斯基常常给她打电话，说：

“叶琳娜，康斯坦丁诺夫娜！某某歌手穿着一双破鞋到处跑，这会损害他的嗓子的；某某演员没有口粮，在挨饿呢。”

于是马林诺夫斯卡娅便会乘上那辆老式马车，去给鞋子坏的人找鞋子，给挨饿的演员找口粮。

在政府的帮助下，莫斯科大剧院与莫斯科艺术剧院联合组成歌剧研究所。

斯坦尼斯拉夫斯基从少年时代起，就幻想当一名歌剧演员。因此他十分兴奋，投入了很大精力和心血，并把他的哥哥符拉基米尔、妹妹季娜吸收到歌剧研究所里当教师和导演。符拉基米尔和季娜都是走过一段漫长的生活道路，最后又回到自己的真正的天职——艺术上来。兄妹三人一直在歌剧研究所里度过十分充实的晚年。

斯坦尼斯拉夫斯基常用演员的“内部技术”的新元素，即“交流”或“规定情景”，或“体系”中的其他元素来开始他的工作。

他认为夏里亚宾是使戏剧、音乐和歌唱艺术相结合的最完美的典范。

“我的‘体系’是从夏里亚宾那里抄来的。”斯坦尼斯拉夫斯基说。

当他向夏里亚宾讲述自己的表演艺术的观点时，夏里亚宾大叫道：“救命啊！我被人抢啦！”

20年代初，苏联政府将里昂特耶夫大街的一所大房子赠给了斯坦尼斯拉夫斯基。

这是一座古色古香的房子，前面还有一个非常美丽的大花园。斯坦尼斯拉夫斯基对国家如此贵重的馈赠实在不忍接受，便提出将二层的大厅改造成一个小型剧场，让歌剧研究所占据房子的整个第二层。大厅宽敞明亮，彩绘的天花板上，吊着古老的带水晶垂饰的青铜烛架。厅里有四根大理石柱子，显得富丽堂皇。

大厅第一次排演的是柴可夫斯基的歌剧《叶夫根尼·奥涅金》，所以后来人们便把这个大厅叫做“奥涅金大厅”。

---

卢那察尔斯基（1875—1933）苏联政治家、文艺评论家，当时任教育人民委员。

马林诺夫斯卡娅十月革命后，任苏联国家剧院管理局领导人。

马林诺夫斯卡娅的名字和父名。

莫斯科艺术剧院第二次出国演出是在 1922 年秋天。这次出国演出是为赈济国内饥民，演出收入归赈饥中央委员会统一分配。

艺术剧院先后抵达柏林、布拉格、巴黎和纽约，受到非常热情的欢迎。

一家美国出版公司，建议斯坦尼斯拉夫斯基写一本关于他的舞台经验的书。斯坦尼斯拉夫斯基踌躇良久，才开始动笔。他与出版公司签定了合同，所以感到压力很大。如不按时完成，他就将会被罚扣版税。他在给朋友的信中诉苦道：“啊，当一个作家是多么可怕！”

这就是 1924 年在美国出版的《我的艺术生活》一书。

在这本书的最后，他作了总结。

在戏剧事业中，他尝试过各种创作工作道路和手段，醉心过各式各样的演出。研究过各种艺术流派和原则。然后，斯坦尼斯拉夫斯基终于确信，这一切手段对演员来说，并不最能突出他的创作背景。

有一种传统的观点，认为演员在舞台上只需要天才和灵感。如今，这种观点又被大肆宣扬开来。为了给这一见解找到根据，人们往往会提出类似莫恰洛夫这样的天才演员，仿佛他已经以自己的全部演员生涯，证明了这种观点的正确性。

还有一种在艺术界也颇为流行的观点，那就是，首先需要的是技术。至于天才，那当然是不会妨碍技术的。这一类演员听到人们承认技术之后，最初他们是会鼓掌的。但是，如果试图向他们说，技术到底只是技术，首先还是天才、灵感、超意识、体验，而技术也是为这些东西才存在的，它能有意识地去激发超意识的创作。这时，他们便会因这些话而大吃一惊，并会大声喊道：

“体验？那已经过时了！”

这些人之所以如此害怕舞台上的活生生的感情与体验，难道不是因为他们戏剧创作中，既不会感觉，又不会体验吗？

演员的工作十之八九是从精神上去感觉角色，体验角色。当这一点做到以后，角色差不多便准备好了。把十之八九的工作寄托在偶然的机遇上，那是荒谬的。让那些特殊的天才一开始就去感觉和创造角色吧。法则并不是为他们而写的。他们自己写下了法则。然而最奇怪的是，恰恰从来没有从他们那里听说过不需要技术，只需要天才。或者，反过来说，技术第一，而天才第二。正好相反，演员的天才越大，就越会在他的艺术技巧上下功夫。

不需要纯熟技巧的艺术是不存在的，使这种技术臻于至善的最后诀窍也是不存在的。法国著名画家德加说过：

“假如你有十万法郎的技巧，你还得再去买五个苏。”

这种取得经验和技巧的必要性，在戏剧艺术中是特别明显的。

舞台艺术的传统，只活在演员的本领与才力中。观众得到的印象是不能重复的，这就限制了作为研究舞台艺术的场所的剧院的作用。在这个意义上，剧院不能给初学演员提供像博物馆或图书馆所能给青年画家或作家提供的那样一些成果。当然，在现代先进的科学技术条件下，也可以尽量把戏剧演员的声音录在唱片上，把他们的姿势和面部表情再现于银幕上，从而给初学的

---

莫恰洛夫（1800—1848）俄国著名悲剧演员。

德加（1834—1917）法国著名印象派画家。

法国 1799 年币制改革前的货币单位，相当于二十分之一的法郎。

演员以非常好的参考材料。

但是，没有任何一种东西能把感情的内在过程，把通往下意识的大门的有意识的道路（惟有这些东西才构成了戏剧艺术的真正基础）铭记下来，并留传给后代。这是活的传统的领域。这是只能从一些人手中传递到另一些人手中的火炬，它不是在舞台上传递，而只能通过讲授的方法，通过把秘密揭开的方法传递的。同时，为了使这些秘密能被接受，就需要作出一系列的指示，需要从事顽强勤奋的劳动。

戏剧艺术和其他艺术的主要差别还在于，任何其他艺术家，都可以在他被灵感所掌握的时候进行创作。而舞台艺术家却必须自己去掌握灵感，而且要能在演出海报所标明的时间唤起灵感。戏剧艺术的秘密就在于此。没有它，就连最完美的外部技术，最卓越的内部资质，也都无能为力。

斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书的结尾写道：

“然而还有一个领域，我们在这领域中还没有变老。恰恰相反，我们越是活得长久，就越有经验，越有力量。在这一领域中，我们能做许多事情，能用自己的知识和经验帮助青年人。不仅如此，在这领域中，青年人没有我们是不行的，如果他们不是想去重复发现已经发现的美洲大陆的话。这就是戏剧艺术的外部技术和内部技术的领域。

“正是在这一领域，初学演员最容易伤害和摧残自己的禀赋。我们能够帮助他们，能够提醒他们应当注意的问题。

“还有一个领域，我们的经验对年轻人可能是有用的。我们不是根据字面和理论，而是根据所经历的东西，知道什么是永恒的艺术和自然给它规定的道路。我们根据个人的实践，知道什么是时髦的艺术和它的羊肠小径。

“过去我们有过这样的亲身体验：暂时离开老路，离开那安全的通向远方的大道，而在小路上自由漫步，采摘花果，尔后带着花果再返回大道，继续不断前进，这对年轻人是大有益处的。但是，如果完全离开传统的艺术发展的基本道路，则是危险的。

“凡是不知道这条永恒道路的人，必定会陷在导向迷宫，而不是导向光明和广阔天地的死胡同里，或是在偏僻的小径上徘徊。“怎样才能同青年一代分享我的经验成果，并使他们提防由于缺乏经验而引起的错误呢？如今，当我回顾走过的道路，回顾自己的整个艺术生涯时，我愿把自己比作是一个淘金者。起初，他必须长时间地在无路可循的丛莽中披荆斩棘，寻觅金矿的所在，然后淘尽成千成百吨的沙石，以便从中找出几粒金屑。

“作为一个淘金者，我能留传给后人的，不是我的辛劳，我的探索和困苦、快乐和沮丧，而是我所得到的那几颗贵重的金屑。”

而斯坦尼斯拉夫斯基的金屑，就是他毕生为之奋斗的他的“体系”。

完成《我的艺术生活》以后，从 1925 年起，斯坦尼斯拉夫斯基开始撰写《演员自我修养》。这部著作是献给他的爱妻莉琳娜的，书的扉页上的题词是：

谨以本书献给我的优秀学生、敬爱的演员、我的全部戏剧探索中忠实不渝的助手  
玛·彼·莉琳娜

早在 1900 年以前，他就有系统地作手记，为他的论述“体系”的著作准备材料。

他的论述“体系”的庞大计划是：已出版的《我的艺术生活》是第一卷，也就是“体系”的引子。

论述“体验”创作过程中的“自我修养”是第二卷。论述“体现”创作过程中的“自我修养”是第三卷。论述“创造角色”将为第四卷。

斯坦尼斯拉夫斯基的著作，从准备材料到撰写成书，一共花了三十多年的时间。直到他逝世以后，第二、三卷才问世。第四卷没有完成，最后只以手记方式出版。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的基本内容包括：

1. 内外部元素的训练，也就是“自我修养”；
2. 形体动作方法，早期是案头分析法，也就是“创造角色”；
3. “最高任务”和“贯串动作”，这是“体系”的核心，贯串在前面所说的两个全过程之中。

斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”，要求演员尽可能地接近角色，舞台动作在具体的规定情景中，尽可能接近生活动作，达到惟妙惟肖的生活逼真性，让观众透过假定的“第四堵墙”窥视到生活的真实。斯坦尼斯拉夫斯基所要求的“形体与心理的结合”，从内部动作到外部动作与规定情景中的角色完全相同，就是要求演员在排演中，要与角色缩小距离，直到融为一体，从而给观众一种身临其境的真实感。

20 年代中期，斯坦尼斯拉夫斯基导演的现代题材的剧目有奥斯特罗夫斯基的《炽热的心》、布尔加科夫的《土尔宾一家的命运》等剧。

《炽热的心》是斯坦尼斯拉夫斯基冲出了莫斯科艺术剧院的“契诃夫传统”的标志。

这个剧受到梅耶荷德的称赞，认为它“非常出色”。

斯坦尼斯拉夫斯基知道，近几年来，梅耶荷德一直在进行孜孜不倦的探索。他提出了“有机造型术”这一训练演员身体的原理。他认为演员的动作是最具有表现力的手段。不仅能表现人的情绪，还可以说明时间与环境。例如，要表现傍晚，就不用在天幕上打出暮色和晚霞，而只要让工人疲惫地从工厂回家就行了。因而梅耶荷德要求演员要有准确优美的动作，为此就得让演员接受体操、舞蹈等各种形体训练。

十月革命后，梅耶荷德同诗人马雅可夫斯基联手合作，演出了马雅可夫斯基的诗剧《宗教滑稽剧》。剧本内容非常新颖，梅耶荷德的导演手法，与剧作家的创新意识融为一体。他在处理这个剧时，不落大幕，取代舞台布景的是一个大地球仪（以表示地球），舞台与观众席连成一片，演员与观众之间的关系，具有了最大限度的自由。

梅耶荷德在斯坦尼斯拉夫斯基演出《炽热的心》的同时，也将果戈理的讽刺喜剧《钦差大臣》搬上舞台。他用自己独特的手法来处理这个戏。无比压抑的苦闷和荒谬绝伦、令人难以忍受的庸俗——果戈理在这个剧里要表现的精神实质，在舞台上都再现出来了。

---

布尔加科夫（1891—1940）苏联著名作家，生前未被承认，其作品一度被全部否定。身后却盛誉盈门，出现了“布尔加科夫热”。

最初，能理解和接受这出戏的，只有少数观众，绝大多数人都抱否定态度。梅耶荷德一时成了众矢之的。诗人别德内曾这样写诗讽刺梅耶荷德：

你取得了一次可怕的胜利，  
果戈理的笑被你一棍打死！

梅耶荷德反唇相讥道：

“侏儒的勇气表现在拼命地吐唾沫上。”

斯坦尼斯拉夫斯基一直观察梅耶荷德，他对梅耶荷德的探索是肯定的。

从 20 年代中期开始，斯坦尼斯拉夫斯基同梅耶荷德重新开始见面，互通电话，并恢复书信往来。两个人都越加感到内在的接近。

1926 年 4 月 25 日，纪念梅耶荷德剧院成立五周年时，斯坦尼斯拉夫斯基是纪念委员会成员之一。

梅耶荷德称赞《炽热的心》，斯坦尼斯拉夫斯基与莫斯科艺术剧院参加纪念梅耶荷德剧院活动——这两件事，曾在一些宗派主义者当中引起了一场轩然大波。他们谴责梅耶荷德是“叛徒”，和莫斯科艺术剧院“同流合污”了。这些人的攻击，恰恰反映了斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德两个人都在不断地发展。

## 20

时光荏苒，很快就到了莫斯科艺术剧院建立 30 周年纪念日了。

1928 年是斯坦尼斯拉夫斯基的舞台生涯最繁忙的一年。他终日奔波于莫斯科艺术剧院和歌剧院（歌剧研究所已于 1926 年改名为“斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院”）之间，既要指导排演话剧，又要负责执导歌剧。

为庆祝艺术剧院 30 周年，他准备了一篇很长的发言稿，并要在第二天的庆祝活动中演出《三姐妹》第一幕，他仍担任他的老角色——韦世宁。

10 月 27 日的前夕，斯坦尼斯拉夫斯基为修改讲演稿，几乎一夜没睡。第二天，他来到剧院，翻阅了来自世界各地的贺电。

晚上，在纪念会上，卢那察尔斯基代表苏联政府致贺词时，引用列宁的话：“如果过去的剧院中，有一个无论如何必须加以拯救和保护的话，那当然就是莫斯科艺术剧院了。”

会上发言的人很多。到斯坦尼斯拉夫斯基讲话时，他已经非常疲倦了。但他仍然振作精神，作了很风趣的演说。特别是丹钦柯对他讲话的反驳，使会场气氛变得更加活泼和欢快起来。

斯坦尼斯拉夫斯基讲道：

“今天大家对我们，其中也包括对我，如此充满厚爱的祝贺和关怀，使我感到巨大的鼓舞，并使我焕发了青春。”

“今天，我们从大家那里得到的东西真是太多啦，多到了让我们不能一下子全都消化的地步！”

“我们要像兄弟那样彼此共同分享这一切。首先，我要同我的老伴——符拉基米尔·伊凡诺维奇·聂米罗维奇——丹钦柯一起分享。”

这时，与会者共同高喊：“苦啊！”

斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯热烈拥抱并接吻。斯坦尼斯拉夫斯基接着说：

“丹钦柯是一位非常谦虚的夫人，而我并不是能呆在家里的丈夫，因为我要经常出现在舞台上，经常出现在观众的面前。而符拉基米尔·伊凡诺维奇则坐在剧院楼上的办公室里。我和剧院成员周游了整个俄罗斯、欧洲和美国，而符拉基米尔·伊凡诺维奇就坐在这里看守着剧院。正是因为这个缘故，结果才造成今天大家不止一次听到的习惯名称——‘斯坦尼斯拉夫斯基剧院’。

“当然，事实并非如此。这个剧院是我的，也是符拉基米尔·伊凡诺维奇的，也是我们大家的。只不过是因为我老是在你们面前现眼，所以大家才认为这是我的剧院，因而迫使我把属于别人的东西也要接受下来。但是，我只能接受属于我本人的东西，其余的，我要转交给自己的老伴。

“然而，这还不够完全。我还应该同剧院的全体成员，同全体后台工作人员，同工人们，同电工技师们一块来分享。因为正如在这里所说过的，我们的剧院，不是一个演员的剧院，而是整个集体的剧院。”

斯坦尼斯拉夫斯基讲话完毕。丹钦柯在发言中，首先对他的朋友在演说中关于他俩的关系问题，提出了抗议。他说：

“刚才斯坦尼斯拉夫斯基说到我是他的太太，而我认为恰恰相反，他是太太，我是丈夫。而且这是很容易证明的。

“10月14日（公历27日）这一天，是第一次演戏的日子，也可以说是艺术剧院受洗的日子，而并不是它诞生的日子。它的诞生是在首次演戏的几个月以前，那是在离斯坦尼斯拉夫斯基的留比莫夫卡别墅不远的普希金诺村，一所特地装修了舞台的大房子里。剧院成员第一次集合起来，是在那个地方；第一次向大家讲话，也是在那个地方；我们的婴儿发出的第一次哭声，也是在那个地方，在那第一次的排演中。所以，剧院的诞生地，必须认为是普希金诺，而诞生的日子，应是7月14日（27日）。

“第一次排演，全都是斯坦尼斯拉夫斯基布置的；我们这个团体最初几次的集合，也是由他领导的。在那个时候，我正住在自己的林中别墅里，甚至连普希金诺附近都没有去。大家都知道，孩子的诞生，父亲可以不在场，可是没有母亲不在场的道理。所以，我们可以很明确地不结论说，艺术剧院的母亲，当然也就是太太，除了斯坦尼斯拉夫斯基，还能是别人吗？至于小孩子多像母亲而少像父亲，那就是另外的一个问题了……”

听到丹钦柯这番讲话，全体与会者不禁失声大笑。

第二天晚上，斯坦尼斯拉夫斯基在纪念演出中，扮演《三姐妹》第一幕里的韦世宁。这是他的最后一个角色。他没料到，自己从此没有再登台！

演出快要结束时，斯坦尼斯拉夫斯基忽然感到胸部剧烈疼痛。

高度的注意力集中，使他最初没有介意。可是疼痛越来越剧烈，他几乎坚持不住了。他完全是靠坚强的毅力，才把戏一直演下来。

演出结束，斯坦尼斯拉夫斯基踉踉跄跄地走进化妆室，一下子就倒在沙发上了。

观众中有一位著名的内科医生，被请到后台，诊断结果为：斯坦尼斯拉夫斯基患了严重的狭心症。

正是这个病，一直纠缠着斯坦尼斯拉夫斯基生命最后的整整十年。

也是这个病，最终夺去了他的生命。

## 第五章 继续探索

### 1

严重的心脏病，使斯坦尼斯拉夫斯基足足有三个月没有起床。好不容易度过了危险期，直到第二年春天，他才能到户外散步，然后到法国尼斯附近的疗养院住了一年半。秋天，斯坦尼斯拉夫斯基返回莫斯科。看来他已完全康复。他又开始排戏——但已不再当演员，只当导演了，另外就是专心撰写他的那部著作。

萧伯纳访问莫斯科是在1931年夏天。他与斯坦尼斯拉夫斯基及卢那察尔斯基聚会了一次。萧伯纳曾用“世界上非常漂亮的人物”来描写斯坦尼斯拉夫斯基。

第二年年初，他的心脏病再次发作，从此以后，每年冬天他都不再出门，只在书房里写作，或者在大客厅里指导排演。

1932年夏天，在莉琳娜的陪同下，斯坦尼斯拉夫斯基到德国的巴登威勒的黑林矿泉休养，并继续写作。在那里他患了重伤风，尔后又发作了一次较轻的心脏病。

他勤奋地工作，不肯听医生的劝阻，说：

“如果我不工作，我的病就会更重的。”

斯坦尼斯拉夫斯基向上级申请创办一个歌剧研究所。当他回国时，申请已经得到批准。

以后，他便在这个新的研究所中授课。

在斯坦尼斯拉夫斯基70寿辰到来之际，苏联政府授予他“劳动红旗勋章”。

莫斯科艺术剧院于1932年正式命名为“高尔基莫斯科艺术剧院”。斯坦尼斯拉夫斯基在给高尔基的信中写道：

“我很高兴，因为我们的剧院——你40年来光辉的文学事业的密切的目睹者——现在冠用了你的大名。此后，我们将要一起为苏维埃戏剧工作，只有苏维埃戏剧，才能支撑起世界其他地方戏剧的衰退。”

高尔基给他写来一封回信，称他为“戏剧艺术的伟大改革家”，而且特别着重提到了斯坦尼斯拉夫斯基抚育整个一代伟大演员的工作：

“你这种工作在文化上的意义，在我看来，好像还没有得到足够的重视。而且假定你需要来自政府的任何感谢的话，那么，他们首先应当感谢的是，你培育了全世界最优秀的戏剧艺术家。通过这项工作，你已再度证明，我们的国家是富有何等无穷无尽的创造能力……为了我们人民的幸福，为了我们人民的精神力量和价值，你已经作了很多并还能做得更多。伟大的艺术家，不屈不挠的工作者，演员的导师，请接受我的最深的敬意。”

斯坦尼斯拉夫斯基在回复高尔基的信中写道：“在我的一生中，我算是幸运的，生活本身已经为我准备了一切。在它的手里，我只不过是一种工具。但是，幸运给了我义务，使我能在临死之前，过我想过的生活。“……啊，假如时光能倒流十年，并能驱除经常缠绕我的病魔，该有多好啊！要想治病，就需要温暖的气候，但是，在温暖的气候中又不能工作。假若人不能工作，

那么活着还有什么意义？”

这时，他的好友高尔基也正被病魔缠身，不久病情加重以致不能工作了。高尔基也有了“假若不能工作，活着还有什么意义”的无限感慨。

1936年夏天，高尔基逝世时，斯坦尼斯拉夫斯基刚刚发作过两次心脏病。所以莉琳娜便向他隐瞒了这个不幸的消息。第二天清晨，当他醒来时，第一件事便问他的护士：“有没有关于高尔基的消息？”

“没有。”护士回答道。

“报纸来了没有？”斯坦尼斯拉夫斯基追问道。“还没有。”

过了一会，他又让护士去拿报纸。

“恐怕还没来。”护士敷衍他。

斯坦尼斯拉夫斯基立刻明白了：

“那就让我来告诉你吧——高尔基死了，是不是？”“是的。”护士无可奈何地轻声回答。

斯坦尼斯拉夫斯基沉默了。过了一会，他激动地说：“我得写一篇悼念高尔基的文章。”

高尔基对斯坦尼斯拉夫斯基具有不同一般的重要意义。斯坦尼斯拉夫斯基一生遇到两位对自己有重大影响的作家，第一位是契诃夫。为没落阶级送葬，为新生活唱赞歌的契诃夫，使刚刚诞生的莫斯科艺术剧院，变得更加朝气蓬勃。而高尔基，就是斯坦尼斯拉夫斯基遇到的第二位对他、对剧院产生深远影响的作家。高尔基深刻了解劳动人民，并且是一位社会活动家、无产阶级的代言人。因之，莫斯科艺术剧院才改名为“高尔基莫斯科艺术剧院”。

## 2

1935年2月，苏联政府邀请中国京剧大师梅兰芳以国宾身份赴苏演出，并成立了一个由斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦柯、梅耶荷德和爱森斯坦等文艺界著名人士组成的“梅兰芳招待委员会”，热情欢迎梅兰芳一行。

梅兰芳在莫斯科和列宁格勒两大城市，举行了为期三周的演出，征服了广大的苏联观众。

苏联党和国家领导人斯大林，还有文艺界名流高尔基、阿·托尔斯泰、谢苗诺娃，以及专程来苏联迎候梅兰芳的德国大戏剧家布莱希特，兴致勃勃地观看了梅兰芳的演出。

此时，斯坦尼斯拉夫斯基虽然疾病缠身，但依然坚持着，几乎场场必看。他也热情邀请这位中国艺术家去观看由他执导的莫斯科艺术剧院的演出，并诚恳地征求客人的意见。

看完梅兰芳的演出，艺术家们多次举行座谈，交流经验。

斯坦尼斯拉夫斯基说：

“梅博士的现实主义表现方法，可供我们探索研究。……中国戏是有规则的自由动作。”

丹钦柯则认为，中国剧合乎舞台经济原则。

---

爱森斯坦（1898—1948）苏联著名电影导演，电影蒙太奇理论的奠基人。

谢苗诺娃（1908—）苏联芭蕾舞演员。

布莱希特（1898—1956）德国著名戏剧家。

梅耶荷德最为激动，他说：

“俄国戏剧受西欧的影响，走上了自然主义，如同照相，失去了生气。梅先生的《打鱼杀家》，没有任何布景，父女俩划着双桨，表现了江上风光，让观众在想象中感受到江上生活充满诗意。这种手法十分高明，我非常钦佩！”

这位易于动情的导演又滔滔不绝地说：

“梅博士的面部表情，特别是善于用眼神来表达人物的内心活动，令人叹服！梅先生的手势可真叫绝，使我们这些语言不通的外国人，也能理解剧中人物的思想感情，这是我们需要用心学习的。看了梅先生的手势，我觉得我们一些演员的手应当砍掉！”

梅耶荷德的激动是可以理解的，因为他几十年来苦苦探索，如今一下子遇到了艺术知音。

布莱希特也非常兴奋。他说，他多年朦胧追求而尚未达到的，在梅兰芳却已发展到极高的艺术境界了。

会后，斯坦尼斯拉夫斯基邀请梅兰芳到自己家中做客，进行交谈，交流经验。并在客厅里拍下一张十分珍贵的合影。

斯坦尼斯拉夫斯基一贯主张现实主义的表演艺术，重视民族文化的优秀遗产，同时也善于吸收外来艺术的精华。

他对梅兰芳说：

“要成为一个好演员或好导演，必须刻苦钻研理论和技术，二者不可偏废。一个演员必须通过演出，不断接受观众的考验，才能丰富自己，否则就成为无根的枯树了。”

大师这一番话，极大地启发和鼓舞了刚刚进入人生成熟季节正要展翅腾飞的梅兰芳。

访苏演出，促成了梅兰芳艺术的一次飞跃。

斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳三位大师，被国际戏剧界合称之为“世界三大演剧体系”。三大演剧体系创始人的聚会，成了世界近代戏剧史上的一件盛事。

斯坦尼斯拉夫斯基和梅兰芳属于不同的艺术流派，前者强调贴近现实生活，刻意求真，而后者则不拘于形似，极力追求神似，在讲究形神兼备的同时，侧重神韵。

可以用中国著名戏剧导演黄佐临的话来概括三大演剧体系的不同之处：

“斯坦尼斯拉夫斯基相信舞台上的第四堵墙，布莱希特要推翻这堵墙，而对梅兰芳来说，这堵墙根本就不存在，无需推翻。”

也就是说，斯坦尼斯拉夫斯基主张演员在舞台上“生活”；而梅兰芳则是在继承中国戏曲的基础上形成的，中国戏曲既讲入戏，又讲程式，既讲体验，又讲表演，这种特征，可以使演员超脱时空的限制。

尽管斯坦尼斯拉夫斯基与梅兰芳的艺术观点各有不同，但两人彼此都十分尊重对方，相互虚心吸取不同流派的精华。

文艺界刮起了一阵狂风恶浪。

1936年2月，《真理报》发表题为《喧嚣代替了音乐》的文章，针对青

年作曲家肖斯塔科维奇的著名歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》作了毁灭性的批判。文中写道：

“这种音乐令人难以捉摸……唱歌被喊叫所代替”，“它是故意做得‘颠倒凌乱’”，“苏联音乐中，这种倾向的危害性是显而易见的。……小资产阶级的‘革新’，结果是脱离真正的艺术，脱离真正的科学和真正的文学。歌剧作者借用了爵士音乐中那些歇斯底里、痉挛、癫痫的东西。”

与此同时，文章还把攻击的矛头指向一贯追求艺术创新的梅耶荷德：

“……形式主义的艺术，一般都排斥戏剧中的质朴、现实主义、形象的明确性和语言的自然。这是‘梅耶荷德作风’的最不良特征，变本加厉地在歌剧和音乐创作中的反映。”

梅耶荷德的名字，成了“形式主义”的同义语。

而在这时，斯坦尼斯拉夫斯基却荣获“苏联人民演员”的称号。

一时间，“现实主义者”斯坦尼斯拉夫斯基与“形式主义者”梅耶荷德“相对立”的神话，被炒得沸沸扬扬。

事实上，他们真的是“相对立”的吗？

早在1934年，梅耶荷德的最有天才的学生爱森斯坦，就针对自己的两位师长的学说，提出自己的看法：

“对斯坦尼斯拉夫斯基的简单解释是，演员必须具有他所扮演者的感情；对梅耶荷德方法的简单解释是，演员必须具有富于表现力的动作的知识。”

“我们必须从每个学派吸取精华。……必须使演员既发展梅耶荷德的要素，也发展斯坦尼斯拉夫斯基的要素。所有演员都应该具有这两种技巧。”

“然而，这两个学派中的任何一派都是片面的，没有考虑到彼此所特有的要素。强调动作的梅耶荷德派，应当激起相应的感情，那就是用动作来引起感情。……”

“现在我们的目的是要创造一个综合学派，它必须体现感情与动作的自然结合。这一整体，是和两个对立面结合成综合的辩证唯物主义相联系的。”

被人为地搞得十分复杂的两派问题，就给这个年轻人轻而易举地解决了。

其实，连两位当事人——斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德自己，对所谓“对立”之说也感到莫名其妙。

还在1931年，一位戏剧家向斯坦尼斯拉夫斯基提出，选谁作他的继承人的问题时，他就不假思索地回答：

“梅耶荷德！”

梅耶荷德受到公开批判后，又有人问斯坦尼斯拉夫斯基，最优秀的戏剧导演是谁时，他又一次不假思索地回答：

“我知道的惟一导演，就是梅耶荷德！”

而梅耶荷德在1935年也曾说过：

“断定梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基相对立的说法是不对的。这种生硬的一成不变的提法很不正确。无论是斯坦尼斯拉夫斯基，还是梅耶荷德，都不是已经定型的、不会变化的。他们两人都处于不停的发展进步之中。”

尔后，当斯坦尼斯拉夫斯基排演比才的歌剧《卡门》，受到评论界的攻

---

肖斯塔科维奇(1906—1975)苏联著名作曲家，卫国战争期间以《列宁格勒交响曲》而驰名。

比才(1838—1875)法国著名作曲家。

击时，梅耶荷德为之热烈地辩护道：

“应该向这位大师学习！他那些高明的舞台调度是多么丰富多彩！……”

他们两人都竭尽全力去驱除二者之间存在“对立”的神话。然而不幸的是，随着时间的推移，这个神话却变得越来越强加于人了。

两个人都感到痛苦与迷惑。

梅耶荷德从自己的寓所——勃留索夫胡同十二号，到斯坦尼斯拉夫斯基的寓所——里昂特耶夫大街六号，可以说近在咫尺。他慢慢散步，只需十分钟就能走到斯坦尼斯拉夫斯基的家。但长期以来，这个短短的距离始终不可逾越。

直到1937年夏天，梅耶荷德才下决心迈出这困难的一步。他到里昂特耶夫大街拜会了斯坦尼斯拉夫斯基，同大师作了三个小时的长谈。

梅耶荷德对这次长谈的结果作了如下的阐述：

“我们是两个相互补充的体系。康斯坦丁·谢尔盖维奇从自己的体系中，剔除了不少来自梅宁根剧团的东西。我在自己的体系里，也吸取了不少在我从事戏剧活动时拒绝了的、没有从康斯坦丁·谢尔盖维奇那儿学到的东西……我们两人在一起谈了三个小时。在这三个小时里我们弄清楚了，在我们两人之间，不存在原则性的重大分歧；我们这两个体系，是能够找到一致的东西的……”

#### 4

1937年12月，《真理报》发表文章，批判梅耶荷德剧院，题目叫做《异己的剧院》。

1938年新年伊始，国家艺术委员会作出了关闭国立梅耶荷德剧院的决定，其理由是：“梅耶荷德剧院从它成立的第一天起，始终不能从和苏维埃艺术格格不入的、彻头彻尾的资产阶级形式主义中解脱出来。”

在这种时刻，斯坦尼斯拉夫斯基向梅耶荷德伸出了援助之手，经常给他打电话，鼓励他振作起来，最后乃至决定聘任梅耶荷德为斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院导演。

斯坦尼斯拉夫斯基此举令周围人大吃一惊，连对他最了解的季娜都说：

“柯斯佳真是异想天开。”

另外一些人则坚持认为：

“梅耶荷德和我们是格格不入的，他反对我们的传统。”还有另一些人意味深长地指出：

“梅耶荷德毕竟是梅耶荷德啊。”

面对这些反对意见，斯坦尼斯拉夫斯基只用一句简短的话来回答：

“我们需要梅耶荷德。”

斯坦尼斯拉夫斯基不仅要安定歌剧院的演职人员的恐惶情绪，另外还要排除来自国家艺术委员会的干扰。他的一系列行动，以及给予梅耶荷德的无限信任，都同国家艺术委员会对梅耶荷德的敌视态度，还有《真理报》坚决否定梅耶荷德有任何成就与贡献的立场，发生了尖锐的矛盾冲突。

然而，斯坦尼斯拉夫斯基拥有极高的威望，而且他作了声明：全部责任由他来承担。

1938年5月发出了通知，宣布梅耶荷德被任命为斯坦尼斯拉夫斯基歌剧

院的导演。

这一切需要有多么大的勇气和魄力啊！

有人以为，梅耶荷德回归到斯坦尼斯拉夫斯基身边，意味着他在美学上的投降，是他的最后认输。而斯坦尼斯拉夫斯基的话——“我们需要梅耶荷德。”足以推翻那种看法。斯坦尼斯拉夫斯基需要的不是丧失了自己的思想，只知唯唯诺诺的助手。他需要的是能独立思考、大胆而独特地发表自己的不同意见的助手。

人们以为，似乎梅耶荷德来到斯坦尼斯拉夫斯基身边之后，就会变了样，不再是那个梅耶荷德了。

而梅耶荷德依然是梅耶荷德。

人们还记得，当梅耶荷德第一次到里昂特耶夫大街的“奥涅金大厅”，参加排演奥斯特罗夫斯基的《白雪公主》的情景。

斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德一起进入大厅。前者精神矍铄，和蔼可亲；后者衣服皱皱巴巴，头发蓬乱，神色严峻而阴沉。

斯坦尼斯拉夫斯基挺直身子坐在椅子上，他把沙发软椅让给了梅耶荷德。梅耶荷德半卧在沙发椅里，伸直两条长腿，两只手臂像两根藤条似地垂吊着。他神情沮丧，心事重重。而斯坦尼斯拉夫斯基却如同坐在一个盛大的舞会厅里。他像一个小伙子似地坐着，准备随时一跃而起，去和一位可爱的女士转着圈儿跳华尔兹舞。他坐得轻松而又洒脱……

斯坦尼斯拉夫斯基衣着整洁而优雅，同梅耶荷德那发皱的衣服，表现出的懒散、邈邈之间的鲜明对比，令人辛酸地反映了他们两人此刻所处心境的差异。

而比斯坦尼斯拉夫斯基多活了一年半的梅耶荷德，这时却痛苦地在想，他的毕生为之奋斗的艺术事业被全部否定了，被一笔抹杀了。他感到眼前一片黑暗……

## 5

冬天，斯坦尼斯拉夫斯基通常都不能到户外活动。

为参加一次选举最高苏维埃的投票，他在选举前两天，竟把护士打出去，自己穿上大衣，戴上帽子，然后把窗户打开。他这样做，为的是好适应户外的严寒气候，以便前去投票，结果却勾起了老病。他只好请求区选举委员会把投票箱送到他家里来，投下他那神圣的一票。

1938年1月18日，是斯坦尼斯拉夫斯基75岁大寿。他是在病榻上度过的。

他躺在床上接见了前来祝寿的客人，还同老朋友们碰杯，喝香槟，翻看雪片似的来自世界各地的贺电。

就在这个日子里，政府授予他列宁勋章，并把里昂特耶夫大街改名为“斯坦尼斯拉夫斯基大街”。

一天，斯坦尼斯拉夫斯基忽然对护士说：

“今年我会死的。”

尽管护士极力安慰他。而他固执地重复这句话，并深信自己的不祥预感。

到了2月，他觉得自己的身体好多了，便振作精神，抓紧时间恢复工作——继续口授他的“体系”的著作（他的视力衰退，已经不能执笔写字），为莫斯科艺术剧院排演莫里哀的《伪君子》，为歌剧院排演威尔第的《弄臣》。无论是歌剧还是话剧的排练，都是在斯坦尼斯拉夫斯基大街他寓所的“奥涅金大厅”里进行的。

每天，演员们在“奥涅金大厅”里等候他。他被搀扶着来到大厅坐下，向大家问候几句，把夹鼻眼镜放在右耳上，再说几句笑话，然后拍拍手，说：“好啦，女士们，先生们，让我们开始吧！”

排演开始了。

斯坦尼斯拉夫斯基和在剧院时一样，那么认真严格，那么一丝不苟。

在生命的最后历程，斯坦尼斯拉夫斯基有所感悟，他曾对自己的一个助理导演说：

“如果你不得不犯错误，那就索性让错误犯得大点吧！”

这句话奇妙地总结了他的一生事业。

在斯坦尼斯拉夫斯基最后的著作《演员自我修养》中，已经形成他的“体系”后，他又指出，他的“体系”不是探索的最终，而仅仅是它的一个方面。日后，它将会被更新更完善的舞台艺术法则所继承而丰富起来。

4月间的一天，斯坦尼斯拉夫斯基在读报时，忽然从报纸后页很不显眼的地方，看到了一则关于夏里亚宾死于巴黎的寥寥数字的消息。斯坦尼斯拉夫斯基读后十分难过。

夏里亚宾于1922年出国巡回演出，从此一去不归，所以他那“人民演员”的头衔也就被撤销了。

斯坦尼斯拉夫斯基喃喃地对他的护士说：

“啊，费奥多尔，费奥多尔，他是一个天生的才子。他好像知道唱歌的秘诀，他花费了很长时间才找到这个秘诀。有一天，他像疯子似地冲进我的房间，大声喊道：‘我已经找到它了，我已经找到它了！’当我问他找到什么时，他一个劲儿地指着自己的喉咙说：‘这儿，这儿！’……他始终没有把自己看成是一个完美的艺术家，而且一直在努力达到完美，他应当去教授发声学，因为他发现了发声学的秘密。然而没有留下一座教授他的发声法的学校，这是多么可耻的事啊！……费奥多尔是那样地聪明和富于创造性，但又十分放纵……”

关于夏里亚宾，斯坦尼斯拉夫斯基有说不尽的话。

## 6

斯坦尼斯拉夫斯基对年轻一代，怀有深厚的感情和殷切的希望。在共产主义青年团建团20周年的时候，他写下一篇致青年艺术家的文章，题为《要为坚强友爱的集体而斗争》。文中写道：

“我诚心诚意地祝贺列宁共产主义青年团建团20周年纪念日。”

“在苏联青年面前开辟了一条通往世界文化宝藏的广阔道路。在我们的国家里，为艺术的繁荣创造了极好的条件。现在的问题就在于我们，艺术大

---

威尔第(1813—1901)意大利著名作曲家。

夏里亚宾的名字。

师们，尤其是在于苏联青年。青年不仅要掌握旧文化所创造的一切，而且还要把文化提高到旧社会的人们所达不到的新的高度。”

“一项巨大而光荣的任务，摆在我们剧院工作的青年面前，这就是他们应该具有那种集体力量和集体不可战胜的意识，以及军人的纪律，而具备了这些，就能把共青团团结成一股强大的力量。”

“共产主义青年团在每项工作中，都应该是模范的组织的核心。要造就出这样的核心究竟有什么要求呢？”

“青年应该对工作有热情，在掌握舞台技巧的基础方面，要表现出钢铁般不屈不挠的精神。”

“要让我们的青年养成耐心工作的习惯。如果需要的话，要养成干那些最琐碎的粗活的习惯，要让青年演员知道而且记住，他们都是最幸福的人、命运的宠儿，因为他们得天独厚拥有非常优越的工作条件。”

“你们，我的青年朋友们，要把一切最美好的人类的思想和愿望，带进艺术殿堂，要在门槛外抖掉生活的尘屑和污垢。在这种情况下，你们的工作，就会成为使人们的心灵变得纯洁高尚的永恒的节日。”

“但是，如果你们丢掉了这些高尚的情操，并把所有那些演员的渺小的嫉妒心、搬弄是非，以及其他种种恶习带进了艺术殿堂，那么这个殿堂，就要变成人类渺小心灵藏污纳垢的垃圾箱。而结果是永恒的黑暗和极端的愚昧，代替了永恒的节日。”

“怎么预防这种不好的事情发生呢？”

“首先要学会爱自己心中的艺术，而不是艺术中的自己。”

“要明确认识，我们这行艺术是集体的艺术。在这行艺术中大家是相互依赖的。在集体里出现的任何错误、坏话和诽谤，都会使大家受到毒害，就连放出那种毒素的人自己也会受到伤害。”

“在集体的事业里，当众发表意见的时候，阐述自己的主张之前，需要坚决而认真地检查一下自己的意见。要善于预见到这种意见将怎样被集体所采纳，应该用什么方式把它讲述出来，才能被人们正确理解。”

“你们要善于克服自己身上一切无足轻重的自尊心受到的委屈、诽谤和嫉妒心理，而不要再让这些东传播出来，去污染每个集体成员都应该在自己周围营造的那种艺术气氛。”

“要做到这一点，青年戏剧工作者为了共同的心爱事业，应当牺牲个人微不足道的利益。在对自己的才能进行自我评价的时候，应当谦虚谨慎。只有在友爱的、同志式的批评与自我批评的气氛中，天才们才能脱颖而出。”

“几百个人组成的集体，不可能全都亲密无间。只有在全体成员都相互爱护和同情的基础上，集体才能得以维持和巩固。人和人极不相同，而同情心又是动摇不定和变化无常的。要想把人们团结起来，就需要有更加明确和牢靠的基础，诸如思想、舆论、政策。这些基础（思想、舆论、政策）应该由共青团员和青年们带到剧院里来。”

“这样团结一致、年轻、精力充沛、富有生命力的集体，在它所组织的事业里，定能发挥重要的作用。如果将青年的力量很好地组织起来，并且有明确的努力方向，他们就会给共同的事业带来巨大的利益，从内部巩固和支持整个集体。”

“假若他们把精力用于不当之处，越年轻越有力量，对我们的事业就越有害处，也就越加危险，这不是不言自明的吗？”

“让青年们学会同情和关心自己的同志，让他们帮助他人改正错误，并在剧院里造成真正的创作气氛，使相互间的友谊和对共同事业的热爱，将这种气氛变得更加温暖。”

“让青年们同艺术的破坏者作坚决的斗争。要特别警惕，在我们的事业中出现的那种吹毛求疵的作风，对这种作风应深恶痛绝，并要与之斗争。吹毛求疵的作风往往造成诽谤，闹无谓的纠纷，玩弄阴谋诡计，破坏纪律，乃至毁掉创作本身。”

“让集体的每一个成员都热爱真诚，热爱诚恳的批评与自我批评。”

“在我们这行艺术中，少年得志是危险的。众所周知，戏剧学校里，只是在最初两年学习艺术中的技术。到了第三年，学到一点技术的皮毛之后，青年们就要竭力追求成果、演戏、成功，就去粗制滥造了。”

“在这个时期里，他们所喜欢的理论是，艺术中最重要的是灵感、天才，而不是本领。这种无稽之谈不知曾毁掉多少青年人！”

“还有一条坚定不移的规律青年们应当遵循，这就是没有顽强的辛勤劳动，天才就会变成表面漂亮的叮当响的小玩艺儿。想要避免那样的前途，青年朋友们，你们要养成耐心工作的习惯，要自觉而愉快地完成工作任务。”

“希望你们永远也不满足于已取得的成就。要记住，在艺术中不断提高与发展，将会是永无止境的。”

文章发表后一个月，斯坦尼斯拉夫斯基就与世长辞了。这篇文章，是老艺术家告别人世时，对后人的谆谆嘱托。

## 7

在研究所的排演工作中，斯坦尼斯拉夫斯基应用了“形体的与语言的动作”这一新方法。这方法作为他的“体系”的第四卷著作的中心论题——演员创造角色。

入夏以后，斯坦尼斯拉夫斯基感到不适和疲惫。

当他著作的责任编辑把书的清样给他送来时，他很高兴，但右臂已不能活动。

斯坦尼斯拉夫斯基对编辑说，希望书的装帧简单朴素一些，这样可以使更多的读者有能力购买它。

当他把清样拿过来，用左手翻阅时，神情激动，手指发抖。他多么希望能亲眼看到这本书的问世啊。但遗憾的是，仅仅差了几个月，他这个一点也不过分的愿望竟没能实现！斯坦尼斯拉夫斯基勉强口述第四卷著作——《创造角色》，但身体的虚弱使他不得不经常中断下来。他想去疗养院，可是莉琳娜随莫斯科艺术剧院到列宁格勒去了。他拍电报催她回家。

这年气候奇热，更加重了斯坦尼斯拉夫斯基的病情。他经常处于昏迷状态，到疗养院的事也只好作罢。

8月7日清晨，他同妻子、护士说了几句话，一直就静静地躺着。

他忽然睁开眼睛问莉琳娜：

“谁在照料丹钦柯？他现在只有一个人，他没有生病吧？……他钱够用吗？”

“不用担心，亲爱的，丹钦柯很好。他在国外经营他的剧院，他有好多钱。”莉琳娜安慰他道。

这时护士问他：

“您要不要给季娜捎句话，一会儿我要给她写信。”“我有很多话要和她说，但现在不行……我脑子很乱！”这是斯坦尼斯拉夫斯基最后的话。丹钦柯和季娜是他最后所谈的人。

随后，他的体温上升。他又昏迷了，就再也没有醒过来。举行葬礼的那天，莫斯科的广大民众，都来为这位伟大的戏剧家送行。

斯坦尼斯拉夫斯基被安葬在紧邻着新圣母修道院的新圣母修道院公墓里。

这个归宿地是十分符合逝者生前的心愿的。

新圣母修道院自古以来属于宫廷，所以它与俄罗斯 16 世纪至 18 世纪的政治生活紧密相连，同一些重要历史人物的命运息息相关。因之，它也是俄罗斯许多重大事件的历史见证。

1922 年，新圣母修道院建为博物馆。1934 年改为国家历史博物馆分馆。

斯坦尼斯拉夫斯基生前一再劝告青年演员在扮演古代沙皇，如伊凡雷帝和鲍里斯·戈东诺夫这类角色时，一定要经常去参观新圣母修道院这座俄国历史博物馆，必会从中得到思想启迪和创作灵感。

## 8

斯坦尼斯拉夫斯基的逝世，使所有的人都感到巨大的悲痛。而莫斯科艺术剧院《伪君子》剧组成员，分外感到悲痛……

整个剧组失去了主宰，陷于一种进退维谷的境地：没有斯坦尼斯拉夫斯基的指导，剧组很难继续排练下去；若将《伪君子》——大师的实验性作品，半途而废，不仅令人感到万分惋惜，而且愧对伟大戏剧家的在天之灵！

特别是斯坦尼斯拉夫斯基的第四卷著作——《演员创造角色》，还未来得及完成，就与世长辞了，这是一个无法弥补的缺憾。而《伪君子》一剧，正是要体现他的这一创作思想的。并且斯坦尼斯拉夫斯基本人，把《伪君子》的排演工作，作为他的创作遗训。因此，只有完成《伪君子》的排练、举行正式演出，方可略微弥补这一巨大的遗憾。

认识到这一点以后，莫斯科艺术剧院的领导和《伪君子》剧组全体成员，下定决心，尽最大力量，要把这个剧排演出来。

在剧组导演凯德洛夫 执导下，剧组全体成员兢兢业业地工作。每一个人都觉得，斯坦尼斯拉夫斯基还在他们中间。而且每一个人也都怀着一种不能玷污大师的荣誉的责任感进行排演。

经过一年多的刻苦努力，《伪君子》于 1939 年 12 月 4 日正式演出。演出的海报是这样写的：

---

伊凡雷帝，即伊凡四世(1530—1584)俄国沙皇，因其铁腕政策，故有“雷帝”之称。

鲍里斯·戈东诺夫(约 1551—1605)俄国沙皇。登上皇位之前是伊凡雷帝之子费多尔的妻舅与宠臣。费多尔死后没有子嗣，生前也未指定继承人。戈东诺夫趁机登位。其妹伊琳娜皇后看破红尘，遁入新圣母修道院削发为尼。普希金根据这段历史创作了悲剧《鲍里斯·戈东诺夫》。作曲家穆索尔斯基又将普希金的剧本改编成同名歌剧。

凯德洛夫(1893—1972)莫斯科艺术剧院导演、苏联人民演员

谨以此次演出纪念  
人民艺术家康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基  
这一工作是在他的艺术指导下开始的  
演出获得巨大成功。

剧组全体成员感到十分欣慰的是，他们以自己的创造性劳动，为大师未  
来得及完成的工作，补上了一个圆满的句号。

## 附 录

### 斯坦尼斯拉夫斯基年表

1863 年

1 月 18 日康斯坦丁·谢尔盖耶维奇·阿列克赛耶夫（斯坦尼斯拉夫斯基）出生于莫斯科阿列克赛耶夫大街住宅，同年举家迁往红门花园大街寓所。

1869 年 6 岁

9 月 5 日为庆祝母亲生日，在家庭女教师斯诺波娃导演下，同哥哥和两个妹妹，于莫斯科近郊的留比莫夫卡庄园别墅的厢房里，演出童话剧《一年四季》。康斯坦丁扮演冬季，因把树枝扔进火中而酿成火灾。

1870 年左右 约 7 岁

父母聘请了各科的家庭教师，让子女受教育。

父母组织家庭戏剧演出，分别扮演男女主角，引起孩子们的兴趣。

父母经常带孩子们去观赏各种演出。

1875 年 12 岁

进入莫斯科普克罗夫卡第四模范中学读书。

1877 年 14 岁

9 月 5 日，为庆祝母亲生日，在留比莫夫卡庄园厢房原址，新修建的小剧院里，与兄弟姐妹及朋友组成“阿列克赛耶夫剧团”，演出四个话剧，在《老数学家》和《一杯茶》中扮演角色。

1878 年 15 岁

转入拉札列夫东方语言学院附属中学读书。

1881 年 18 岁

3 月音乐家尼古拉·鲁宾斯坦逝世。康斯坦丁受委托帮助主持葬礼。到父亲的工厂当职员。

1883 年左右 约 20 岁

父亲将红门花园大街住宅的大厅改建成为剧场。

1885 年 22 岁

1 月 25 日，第一次采用艺名“斯坦尼斯拉夫斯基”参加业余演出。

夏秋两季没有休假，每天下班后，在寓所门厅大镜子前，针对自身的缺陷进行形体训练和朗诵训练。

11 月，出任俄国音乐协会莫斯科分会理事和莫斯科音乐学院主任。

1886 年 23 岁

2 月 18 日，演出法国喜歌剧《莉莉》，获得成功，使他向话剧接近了一步。

1888 年 25 岁

2 月 29 日，与莉琳娜分别扮演克雷洛夫的《天之骄子》中的男女主角。

11 月 8 日，与友人创建莫斯科艺术文学协会。

12 月 8 日，参加艺术文学协会第一次戏剧公演，演出普希金的《吝啬骑士》和莫里哀的《乔治·唐丹》。

12 月 11 日参加演出《苦命》。

1889年 26岁

1月15日，参加演出普希金的《石客》。

4月23日，与莉琳娜分别扮演席勒的《阴谋与爱情》中的男女主角。

7月5日，同莉琳娜举行婚礼，然后外出度蜜月。

1890年 27岁

德国宫廷梅宁根剧团来莫斯科演出。斯坦尼斯拉夫斯基场场不放过，深受该剧团“独裁导演”思想的影响。

1891年 28岁

2月8日，第一次独立执导演出列夫·托尔斯泰的《教育的果实》，并扮演角色。

11月14日，执导演出陀思妥耶夫斯基的《斯切潘奇科沃村及其居民》，并扮演角色。

1892年 29岁

1月，父亲逝世。

1893年 30岁

10月31日，艺术文学协会会员同小剧院著名演员联袂演出丹钦柯的《幸运儿》。职业演员的良好素质使他深受教育。

1894年 31岁

秋天，结识列夫·托尔斯泰，商讨演出其剧本《黑暗的势力》。

1895年 32岁

4月10日，首次演出契诃夫的剧本《蠢货》。

1896年 33岁

1月19日，第一次执导演出莎士比亚的《奥赛罗》，并扮演主角。

1897年 34岁

6月22日至23日，与丹钦柯会晤，进行了十八个小时关于建立新型剧院的商谈。

12月17日，执导演出莎士比亚的《第十二夜》，并扮演角色。

1898年 35岁

1月27日，执导演出霍普特曼的神话剧《沉钟》，并扮演角色。获得成功。

6月14日，与丹钦柯共同领导的莫斯科艺术大众剧院（后改名莫斯科艺术剧院），在莫斯科近郊的普希金诺村开幕。

夏天，艺术剧院在普希金诺排演阿·托尔斯泰的《沙皇费多尔》、莎士比亚的《威尼斯商人》、哥尔多尼的《女店主》和契诃夫的《海鸥》。

秋天，剧院全体成员返回莫斯科。

10月14日，艺术剧院开幕，演出《沙皇费多尔》。

10月19日，参加演出《沉钟》。

11月4日，参加演出《作威作福的人们》。

12月2日，参加演出《女店主》。

12月7日，与丹钦柯共同执导演出《海鸥》并扮演主角，大获成功，为莫斯科艺术剧院奠定基础。

1899年 36岁

10月26日，与丹钦柯共同执导演出契诃夫的《万尼亚舅舅》，并扮演主角，大获成功。

1900年 37岁

4月 莫斯科艺术剧院到克里米亚的滨海城市塞瓦斯托波尔和雅尔达演出。高尔基正在雅尔达，斯坦尼斯拉夫斯基第一次见到他。高尔基答应为莫斯科艺术剧院写剧本。

9月24日，演出奥斯特罗夫斯基的神话剧《白雪公主》，展示了他的导演天才。

10月24日，演出易卜生的《斯多克芒医生》（原名《国民公敌》），扮演主角，展示了他的表演才能。

1901年 38岁

1月31日，与丹钦柯共同执导演出契诃夫的《三姐妹》，并扮演主角，进一步提高他作为一个典型的契诃夫式的演员与导演的荣誉。

1902年 39岁

夏天，艺术剧院股东之一、大企业家莫洛佐夫出资在卡梅尔格尔街修建一座最新式的现代化剧院。

11月5日，在新建剧院公演列夫·托尔斯泰的《黑暗的势力》，扮演角色。

12月18日，演出高尔基的《在底层》，扮演主角，获得巨大成功。

艺术剧院主要演员梅耶荷德离开剧院。

1903年 40岁

10月，收到契诃夫的剧本《樱桃园》手稿，对其评价极高，认为该剧本“无懈可击”。

1904年 41岁

1月17日，为庆祝契诃夫44岁生日和他的文学活动25周年，首场演出与丹钦柯共同执导的《樱桃园》，并扮演主角。

7月初，母亲患病，陪母亲到法国疗养。

7月15日，契诃夫在德国病逝。

10月，母亲病逝，因剧院排戏而没参加葬礼。

1905年 42岁

梅耶荷德回莫斯科艺术剧院，与斯坦尼斯拉夫斯基共同创建戏剧研究所。

第一次俄国革命爆发。

莫洛佐夫在法国尼斯自杀身亡。

1906年 43岁

1月26日，莫斯科艺术剧院出国巡回演出。

夏天，在芬兰波罗的海畔度假，总结自己20年来的艺术活动。

1907年 44岁

2月8日，执导演出《生活的戏剧》，并扮演角色，第一次把自己探讨的内部技术运用到实践中。

1908年 45岁

在与助手苏列尔日茨基试验梅特林克的《青鸟》的一剧新的舞台设计手法时，发现了著名的“黑丝绒原理”。

6月，去法国诺曼底拜访梅特林克。

夏天，观赏来莫斯科访问的美国著名女舞蹈家邓肯的演出。

7月 应邀代表莫斯科艺术剧院到德国巴登威勒参加契诃夫纪念碑揭

幕式，并发表演讲。

9月30日，执导演出《青鸟》。

秋天，英国著名戏剧导演克雷，应莫斯科艺术剧院邀请来执导排演莎士比亚的《哈姆雷特》。

1909年 46岁

执导排演屠格涅夫的《村居一月》，并扮演主角，作为第一次运用“体系”的实验。

12月9日，《村居一月》演出成功。

1910年 47岁

3月11日，演出奥斯特罗夫斯基的《智者千虑必有一失》，扮演主角，获得轰动性成功，被评论界誉为是“伟大的演员”。

8月，在高加索度假期间患严重的伤寒病。

11月7日，列夫·托尔斯泰逝世。噩耗传来，使大病初愈的斯坦尼斯拉夫斯基悲痛万分。

1911年 48岁

2月，去意大利卡普利岛休养，会见高尔基，高尔基建议创办一个即兴演出的剧院。

夏天，和妻子儿女在法国布列塔尼半岛休假，遇到著名戏剧评论家埃夫罗斯和他的妻子——小剧院著名女演员斯米尔诺娃。与埃夫罗斯畅谈他的“体系”，帮助斯米尔诺娃研究她将扮演的角色——麦克白夫人。

1912年 49岁

筹备建立研究所（后称“第一研究所”）用以实验其“体系”。

10月，高尔基再次来信建议创办即兴演出的剧院。

1913年 50岁

1月，第一研究所开幕。

1月15日，研究所演出《希望号的沉没》。

1914年 51岁

夏天，与莉琳娜在奥地利疗养地马里昂巴德。第一次世界大战爆发时一度成为德国俘虏。

战争使莫斯科艺术剧院产生剧目危机，选择排演普希金的三个小型悲剧——《石客》《瘟疫期中的宴会》《莫扎特和萨利耶里》。

9月，研究所演出由苏列尔日茨基导演、根据狄更斯同名小说改编的《炉边蟋蟀》。这个剧体现了斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”的精神。

1915年 52岁

3月26日，执导演出《瘟疫期中的宴会》《莫扎特和萨利耶里》，并扮演后一剧的主角。

继续探讨研究“体系”，发现了把所有元素紧密连结起来的元素——“贯串动作”。

1916年 53岁

战争的延续造成莫斯科艺术剧院工作的巨大困难，大多数演员都有应征入伍的可能。

1917年 54岁

排演根据陀思妥耶夫斯基的小说《斯切潘奇科沃村及其居民》，与丹钦柯共同执导，并扮演主角，因同丹钦柯意见不一致，被丹钦柯取消

演出资格，不仅使二人关系破裂，而且大大伤害了他作为一个艺术家的自信心，从此不再演新角色。

10月25日，十月革命爆发。

1918年 55岁

革命胜利初期，物质生活艰难。

莫斯科大剧院与莫斯科艺术剧院联合组成歌剧研究所，斯坦尼斯拉夫斯基是领导人，他作着将“体系”运用到歌剧中的实验。

1919年 56岁

6月，莫斯科艺术剧院以克尼碧尔和卡恰洛夫为首的演员到乌克兰的哈尔科夫演出，被邓尼金军队隔断不能回莫斯科。莫斯科艺术剧院少了一半演员，工作更加困难。

20年代初 约57岁

政府将莫斯科里昂特耶夫大街的一所大房子赠给斯坦尼斯拉夫斯基，他对如此贵重的馈赠不忍接受，将二层让给歌剧研究所使用。

1921年 58岁

5月1日，梅耶荷德与诗人马雅可夫斯基合作，上演马雅可夫斯基的诗剧《宗教滑稽剧》，充满创新精神，引起文艺界的争论。

6月9日，在歌剧研究所举行介绍李姆斯基—柯萨科夫创作晚会。

7月14日，在歌剧研究所举行介绍普希金创作晚会。

8月2日，在歌剧研究所执导演出马斯奈的歌剧《维特》。

1922年 59岁

6月15日，在歌剧研究所与任研究所教师的妹妹季娜共同导演柴可夫斯基的歌剧《叶夫根尼·奥涅金》。

9月14日，莫斯科艺术剧院出国演出。

1923年 60岁

3月，接受美国某出版公司建议开始撰写总结舞台生涯的著作——《我的艺术生活》。

1924年 61岁

5月，《我的艺术生活》在美国出版了英译本。秋季，莫斯科艺术剧院回国。

1925年 62岁

开始撰写《演员自我修养》。

1926年 63岁

1月23日，执导演出奥斯特罗夫斯基的《炽热的心》，是冲出莫斯科艺术剧院“契诃夫传统”的标志。

4月25日，梅耶荷德剧院成立五周年，出任纪念委员会委员。

夏天，《我的艺术生活》俄文修订本在莫斯科出版。歌剧研究所改名为“斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院”。

1928年 65岁

10月27日，莫斯科艺术剧院建立30周年，举行纪念大会，在会上发表演说。

10月28日，在莫斯科艺术剧院建院30周年纪念演出中，扮演《三姐妹》中的韦世宁一角，演出时心脏病发作，但仍坚持演完。从此不得不停止工作，在家养病。

1929年 66岁

在法国尼斯附近养病。

1930年 67岁

秋天，健康状况好转，回莫斯科恢复排戏工作与撰写书稿。

1932年 69岁

莫斯科艺术剧院正式命名为“高尔基莫斯科艺术剧院”。苏联党和政府授予他“共和国人民演员”称号。

1933年 70岁

1月18日，七十寿辰，苏联党和政府授予他“劳动红旗勋章”。

夏天，到法国疗养，继续写作。

1934年 71岁

秋天，回莫斯科。

成立歌剧研究所，在所里授课。

1935年 72岁

2月，中国京剧大师梅兰芳访苏演出，斯坦尼斯拉夫斯基与丹钦柯、梅耶荷德、爱森斯坦出任“梅兰芳招待委员会”委员。观看梅兰芳演出后，与梅兰芳、德国著名戏剧家布莱希特举行座谈，进行艺术交流。被国际戏剧界称之为“三大演剧体系代表人物的盛会”。

1936年 73岁

2月，《真理报》发表文章，批判肖斯塔科维奇和梅耶荷德为“形式主义”。文艺界气氛紧张。

春夏之交，多次发病。

苏联党和政府授予他“苏联人民演员”称号。

6月18日，高尔基逝世。

1937年 74岁

夏天，梅耶荷德来拜访，二人进行了长谈，达到共识：他们之间没有原则性的重大分歧，是两个可以相互补充的体系。

12月，《真理报》发表文章，批判梅耶荷德剧院为“异己的剧院”。给梅耶荷德打电话，鼓励他振作起来。

1938年 75岁

1月7日，梅耶荷德剧院被勒令关闭。

1月18日，七十五岁寿辰，苏联党和政府授予列宁勋章，里昂特耶夫大街改名为“斯坦尼斯拉夫斯基大街”。

2月，在寓所大厅执导排演莫里哀的《伪君子》，这是实验性质的排演，作为掌握“形体动作方法”的一种作业。

5月，任命梅耶荷德为斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院导演。

6月，看到《演员自我修养》一书的清样，激动异常。勉强口述《演员创造角色》，但自知这部著作将无法完成。夏季气候奇热，病情加重，常常处于昏迷状态。

8月7日，逝世。

安葬在新圣母修道院公墓。

1939年

12月4日，莫斯科艺术剧院演出《伪君子》，作为对大师的最好纪念。

### 参考书目

1. 《我的艺术生活》，斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音译，上海译文出版社，1984。
2. 《斯坦尼斯拉夫斯基传》（英）戴维·马加尔沙克著，李士钊、田君美译，上海译文出版社，1984。
3. 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》1-6卷，郑雪来等译，中国电影出版社，1979-1986。
4. 《梅耶荷德传》，（苏）鲁德尼茨基著，童道明郝一星译，中国戏剧出版社，1987。
5. 《文艺·戏剧·生活》，丹钦柯著，焦菊隐译，中国戏剧出版社，1982。
6. 《契诃夫传》，龙飞孔延庚著，南开大学出版社，1988。
7. 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》1-8卷，莫斯科国立艺术出版社，1954-1959。
8. 《艺术遗产》第一卷，苏联科学院出版社，1955年。
9. 《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，郑雪来著，中国戏剧出版社，1954-1959。
10. 《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》（苏）苏丽娜著，中平译，北京大学出版社，1986。

