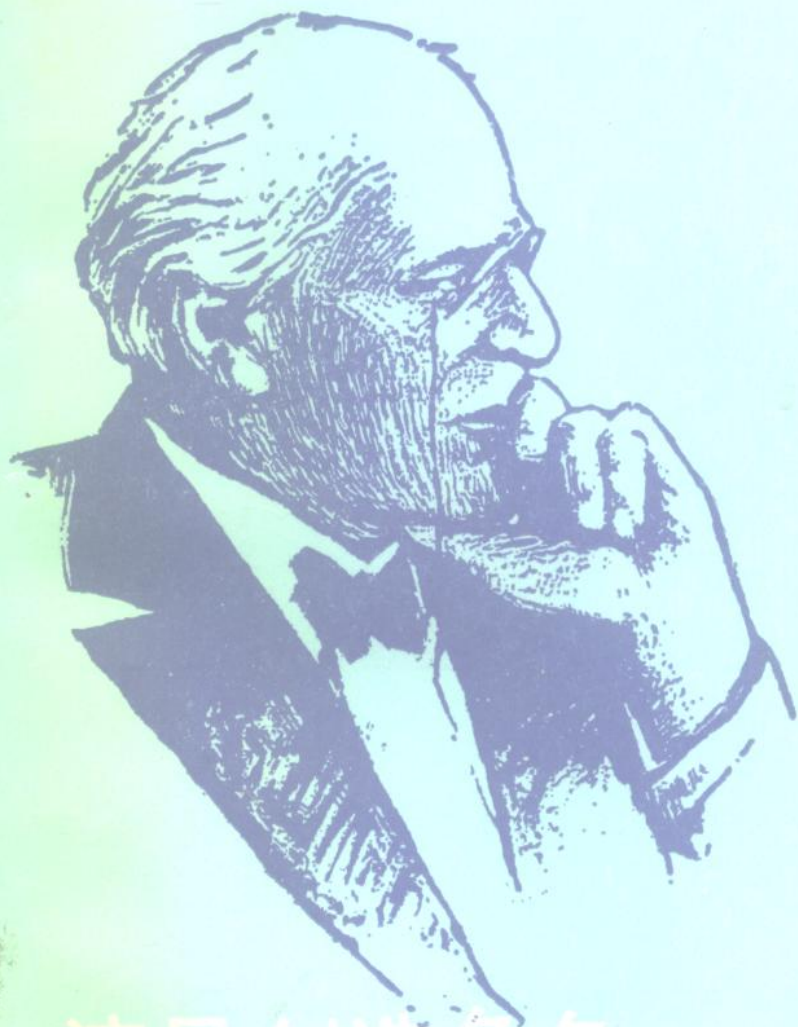


〔苏〕斯坦尼斯拉夫斯基 著



演员创造角色

中国电影出版社

演员创造角色

〔苏〕斯坦尼斯拉夫斯基 著

郑雪来 译

中国电影出版社

1 9 8 7 北京

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

根据莫斯科国家艺术出版社《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第四卷 1957年版译出

3812
57N

演员创造角色

中国 电 影 出 版 社 出 版

新联印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：19¹/₂ 插页：11 字数：534,000

1987年11月第1版北京第1次印刷 印数：1—7,000册

统一书号：8061·2722 定价：(平)3.80元

目 次

格·克里斯蒂·弗·普罗柯菲耶夫：斯坦尼斯拉夫斯基 论演员创造角色	1
创造角色〔《智慧的痛苦》〕	
I. 认识时期	65
II. 体验时期	115
III. 体现时期	171
创造角色〔《奥瑟罗》〕	
I. 同剧本与角色初次见面	206
II. 〔角色的〕人的身体生活的创造	226
III. 认识剧本和角色的过程(分析)	245
IV. 〔过去的检查与总结〕	288
《创造角色》〔《奥瑟罗》〕的补充	
〔为台词提供根据〕	302
任务。贯串动作。最高任务	321
摘自《奥瑟罗》导演计划	329
创造角色〔《钦差大臣》〕	349
《创造角色》〔《钦差大臣》〕的补充	
〔创造角色的计划〕	397
〔关于形体动作的作用〕	401
〔接近角色的新手法〕	403

DM09/09
·〔形体动作草图〕409

附 录

一个演出的历史(教育小说)419
〔论假革新〕515
〔关于创作中的意识和无意识〕525
〔排除刻板〕531
〔为动作提供根据〕534
摘自歌剧话剧研究所教学计划的搬演536

注释543
插图说明614
斯坦尼斯拉夫斯基全集第2、3、4卷人名和名称索引615

斯坦尼斯拉夫斯基论演员创造角色

本卷发表了为《演员创造角色》这本未完成的书而准备的材料。斯坦尼斯拉夫斯基原来打算用这本书来论述“体系”的第二部分，即舞台形象的创造过程。与阐述体验艺术的舞台理论基础以及演员内外部技术诸元素的“体系”的第一部分不同，第四卷的主要内容是创作方法问题。在这一卷里阐述了与演员和导演上演剧本及创造角色有关联的范围相当广泛的问题。

按照斯坦尼斯拉夫斯基的意图，《演员创造角色》一书应该是他关于“体系”的一系列基本著作的最后一卷；前面两卷帮助演员正确地理解戏剧艺术并指出掌握舞台技巧的途径，第四卷则论到“体系”为之而存在的创造演出和角色这一创作过程本身。要在舞台上创造出活生生的典型形象，演员仅仅知道自己艺术的规律是不够的，仅仅具备稳定的注意、想像、真实感、情绪记忆，仅仅

他一切元素，这也是不够的。他必须善于在舞台上运用这些规律；知道把演员创作天性的一切元素引入角色创造过程的实际手法，也就是必须掌握一定的舞台工作方法。

斯坦尼斯拉夫斯基极为重视创作方法的问题。他认为，方法将以关于舞台现实主义理论转化为戏剧工作实践的具体途径和手法的知识武装演员和导演。没有方法，理论就失去了自己的实践、实际意义。同样，方法如果不是依据舞台创作的客观规律和演员在业务上的全套准备，它就将失去自己的创造性实质，变成

形式的和空洞的东西了。

至于舞台形象的创造过程本身，那么它正是十分多样而又独特的。与坚持舞台现实主义立场的每一个演员所必须遵循的舞台创作的一般规律有别，创作手法可以而且往往随着艺术家不同的创作个性及其所属的不同流派而有所不同。因此，在提供一定的工作方法时，斯坦尼斯拉夫斯基并没有把它看作是一成不变的典范，可以用以创造舞台作品的万应药方。恰恰相反，斯坦尼斯拉夫斯基的整个创作道路，他的著作的全部精神都在于孜孜不倦地探求新的、愈益完善的演员创作方法和手法。他认定，在创作工作方法问题上，书呆子气和把舞台手法定式化的所有尝试，比在任何其他部门都更为有害；艺术家如果企图尽可能长久地停留在过去的成就上，那就不可避免地会导致戏剧艺术上的停滞和技巧的降低。

斯坦尼斯拉夫斯基是创作上自我满足和剧场中墨守成规现象的不可调和的反对者，他始终处于运动和发展中。他的创作个性的这一基本特点在他所有关于舞台艺术的著述中留下了明确的烙印。在“体系”第二部分的材料中，这个特点表现得尤为明显。《演员创造角色》一书所以没有完成，不仅因为斯坦尼斯拉夫斯基来不及在生前实现自己的全部意图，主要是因为他的不知安静的创作思想不让他停留于既得成就，就此在方法领域中作出最后的总结。他认为，舞台创作方法和手法的不断更新，是演员和导演技巧的成长以及在艺术中攀登新高峰的最重要的条件之一。

在斯坦尼斯拉夫斯基的艺术经历中，可以找到不少的例子，说明他是怎样批判地重新估价导演和演员工作的旧的手法并代之以更加完善的新手法。这一点也在本书的篇页中得到了清楚的表达。

发表在这一卷中的材料属于斯坦尼斯拉夫斯基创作生活的不同时期，反映了他对准备演出和创造角色的途径和手法的观点的发展。把这些材料看作斯坦尼斯拉夫斯基在创作方法领域中不断

探索的过程，而不把它们看作最后的结果，将更为正确一些。这些材料也清楚地表明斯坦尼斯拉夫斯基探索的方向以及他为寻找最有效的舞台工作手法所经历的各个阶段。

但是，如果认定斯坦尼斯拉夫斯基在他的著作中所提供的舞台工作方法只不过反映了他个人的创作经验，对于具备别的创作个性的艺术家们并不适用，那就错了。《演员创造角色》，正如“体系”的第一部分《演员自我修养》一样，揭示了创作过程的客观规律性，并且指出了现实主义学派的所有演员和导演都能够成功地加以运用的创作道路和手法。

“进步的最可怕的敌人就是成见，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“它会阻挠和堵塞向前发展的道路。”^① 斯坦尼斯拉夫斯基认为在戏剧工作者中间广泛流传的关于创作过程不可知性的错误见解就属于这一类危险的成见，这种见解成了艺术家的思想懒惰、舞台艺术中的墨守成规和粗浅作风的理论根据。他对借口舞台手法无限多样，反对创立科学的演员创作方法的可能性，蔑视自己这一门艺术的理论和技术的那些戏剧实践家和理论家们，进行了坚持不懈的斗争。

斯坦尼斯拉夫斯基从来不反对创造舞台形象的演员手法的多种多样，但是他始终关心这样一个问题：这一或那一手法究竟完善到什么程度，它在使演员按照天性的规律进行创造上究竟能给予多大帮助。多年的经验使他深信，剧场中现存的创作手法还是远远地不完善的。它们使演员受制于偶然性和自发性，听天由命，使他失去通过有意识的途径影响创作过程的可能性。

在自己身上，在自己的同事和学生身上试验了通向创作的各种方法之后，斯坦尼斯拉夫斯基选择了其中最有价值的，而把在活生生的创作、揭示从事创造的演员的个性的道路上起堵塞作用的那一切坚决予以摒弃。

^① 全集第1卷，第409页（中译本第479页）。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己晚年所达到的结论，预示了依据他在表演、导演和教学工作方面的巨大经验所创立的方法的进一步发展。尽管在斯坦尼斯拉夫斯基全集这一卷中所发表的材料并不完全，但他根据《奥瑟罗》，特别是《钦差大臣》的材料所写的《演员创造角色》的各个稿本却反映了他对舞台形象创造过程的最后看法，提出了创作工作的新途径和新手法，依照他的意见，这些途径和手法比他那个时代的戏剧实践中所流行的那些是要更为完善的。斯坦尼斯拉夫斯基关于演员创造角色的著作，在争取苏联戏剧的表演和导演技巧进一步发展和完善的斗争中，是一个有价值的创作文件。

* * *

斯坦尼斯拉夫斯基是在自己艺术的成年时期创立科学的舞台创作方法和方法学的。在这以前，他有在艺术文学协会和莫斯科艺术剧院从事表演和导演工作的二十年经验。早在自己的艺术青年时期，斯坦尼斯拉夫斯基就以舞台手法的新颖震惊过同时代人，这些手法推翻了对戏剧艺术的旧的传统概念，提示了它进一步发展的道路。

他和符·伊·聂米罗维奇—丹钦科共同进行的舞台改革，其目的在于克服十九世纪末俄国戏剧中的危机现象，在于刷新和发展过去的优良传统。莫斯科艺术剧院的创立者们为反对无思想的娱乐性剧目、程式化的演员表演方法、拙劣的剧场性、虚假的激情、过火的表演以及破坏整体演出的明星制度，进行了斗争。

斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科为反对旧剧场中准备演出的幼稚的、其实是匠艺的手法而作的发言，起过巨大的进步作用。

在十九世纪的俄国戏剧中，用的是这样一种上演剧本的方法。剧本先在演员面前朗读一通，然后把抄好的角色台词分发给演员，接着是指定日期按笔记本对台词。对台词时，演出参加者们有时互相提出“若干解释作者意图的问题，但在大多数场合由于

时间不够，演员们只好自己去钻研诗人的作品”，——斯坦尼斯拉夫斯基在说明类似的舞台工作方法时，这样写道。

随后的演员们同导演的会见，已经被称为是第一次排演了。“它在舞台上进行，布景是由几把旧椅子和几张旧桌子围成的。导演解释着舞台设计：一扇门在正中，两扇门在两旁，诸如此类。

“第一次排演时，演员们照本读词，提词默不作声。导演坐在舞台前缘调摆演员：‘我在这儿该做什么？’一个演员问。‘您坐在沙发上，’导演回答。‘可我做点什么呢？’另外一个问。‘您要激动起来，挥着手，走来走去，’导演下了命令。‘我不能坐吗？’演员纠缠着他。‘当您激动的时候，您怎么能坐呢？’导演感到不解。这样就把第一幕和第二幕的位置调摆好了。到第二天，也就是第二次排演，继续对第三幕和第四幕做了同样的工作。第三次有时还有第四次排演，用来重复所有做过的事情；演员们在舞台上走来走去，背诵导演的指示，同时用二分之一的声调也就是耳语般地照本读词，为了达到自我刺激而强烈地做着手势。

“到下一次排演，台词应该背熟。一些阔绰的剧院为此给了一两天的时间，接着指定新的排演，这一次演员们已经不必带笔记本念台词了，不过还是用二分之一的声调，而提词这一回却是用全副声调来工作的。

“到了再下一次排演，演员们被命令用全副声调来表演了。然后指定日期进行带有化妆、服装和布景的总排演，最后是演出。”^①

斯坦尼斯拉夫斯基所描绘的准备演出的情景，忠实地传达出了对当时许多剧院说来相当典型的排演工作过程。自然，这种方法不会有助于揭示剧本和角色的内在实质，不会有助于产生演员的整体演出以及舞台作品的艺术完整性和完善性。它常常会导致匠艺式地表演剧本，同时使演员的机能归结为——如斯坦尼斯拉

^① 引自斯坦尼斯拉夫斯基的未发表的手稿（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第1353号，第1—7页）。

夫斯基所断言的——剧作家和观众之间的普通中介人。

在这样的工作条件下是很难谈到真正的创作和艺术的，尽管也有个别的演员获得了成功，不顾这一切条件，登上真正艺术的高峰，以自己才能的光辉为这种演出增添了光彩。

为要确立舞台上的艺术真实，深刻而细致地揭示人的体验，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科从根本上修改了旧剧场中所已形成的工作方法。与当时存在的低估导演在集体舞台创作中的作用（导演的这个作用被剥夺了思想—创作的因素，而主要归结为纯技术的、组织的机能）相对立，他们首先充分地提出了现代戏剧中的导演问题。为了替换对十九世纪剧场相当典型的岗哨式的导演，他们揭举出新型的导演——作为领导者的导演，作为作品思想内容的主要解释者，能够使演员的个人创作从属于演出的总的任务的导演。

在自己创作活动初期，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科广泛地运用了仔细制订演出的导演总谱的手法，这种总谱可以揭示剧本的内在思想实质，并且在导演开始同演员一起工作之前很久，就已大致预定出它的外部舞台体现形式。他们在舞台工作实践中采用了由整个表演集体于排演开始前进行的所谓案头研究剧本这一相当长久的阶段。在案头工作阶段，导演同演员们一起深入分析作品，建立起对作者思想意图的共同理解，对剧中主要人物的性格进行研究，让扮演者们熟识导演的排戏计划和未来演出的场面调度。演员们听了关于剧作家的创作，关于剧中所描写的时代的报告，还被吸引去研究和搜集足以说明剧中人物生活和心理的材料，并为此安排相应的旅行，诸如此类。

在长时间地研究剧本并为创造角色积累内在材料之后，就开始了舞台体现的过程。为了摆脱在传统的角色类型的框框内形成的刻板化的剧场性的形象，斯坦尼斯拉夫斯基力求在每一个演出中创造出极其多样而独特的典型性格的画廊。他在这一阶段广泛运用了从外部特征方面进入角色的方法，外部特征帮助艺术剧院

的演员们找到了自然的、真实的表演调子，使之同其他剧院的演员们截然不同。

斯坦尼斯拉夫斯基的导演幻想在创造极其出人意外和大胆的局面调度上达到了无比精微的程度，这种场面调度往往以其极度的生活可信性令观众震惊，并帮助演员感觉到舞台上所描绘的生活的气氛。为了这个目的，他创造了形形色色、变化多端的音响效果和灯光效果，把许许多多富有特征的日常生活细节引进演出中来。

作为一个容易入迷的艺术家，斯坦尼斯拉夫斯基在实现自己的革新性纲领时常常陷入极端和夸张，这是由于他对旧剧场中那些程式化的、因循的手法的尖锐而热烈的论战态度而引起的。这些夸张随后被斯坦尼斯拉夫斯基克服了，而他的探索中所包含的有价值的、合理的东西却被保留在戏剧文化宝库之中。

斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科在舞台艺术领域所进行的改革，给予了匠艺的保守的创作手法以毁灭性的打击，并为戏剧文化的新高涨扫清了道路。他们所推行的舞台工作方法有巨大的进步意义。它有助于实现演出中创作意图的统一，使演出的一切成分都服从于总的目的。舞台整体演出的概念成了莫斯科艺术剧院创作工作的有意识的和指导的原则。对演员、对导演、对舞台美术家、对整个上演准备工作制度的要求是无比地提高了。

“观众不满足于某些念得有声有色的独白和惊心动魄的场面，单单有扮演得很好的剧中角色已经不能使他们满意了，”斯坦尼斯拉夫斯基在1902年记载道。“他们想要看到由智慧的人们热情地、富有审美力而又对它深有体会地传达出来的完整的文学作品……”^①。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基和符·伊·聂米罗维奇—丹钦科

^① 引自1902年的笔记（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第757号，第25页）。

的革新最好地回答了进步的、民主的观众的这些新要求。

艺术剧院所获得的巨大成就，以及斯坦尼斯拉夫斯基的导演艺术所受到的举世推崇，都并没有使他对艺术中新事物的感觉变得迟钝，或产生自满的情绪。“……对于我和我们中间许多总是朝前看的人来说，”他写道，“现存的、已经实现的东西跟那种眼有可能实现的东西相比之下，就显得陈旧而落后了。”¹

由于斯坦尼斯拉夫斯基不断地企望改善舞台手法，这就在他心里产生了一种深入考察和总结他本人的创作经验以及他的戏剧方面的同时代人和先辈的经验的自然要求。

早在本世纪初，他就考虑要写出一部能够在舞台创作过程中作为实践指南的关于戏剧演员艺术的著作。

演员创造角色和导演上演剧本的科学方法，斯坦尼斯拉夫斯基是在许多年的期间内才探讨出来的。在关于演员艺术的最初笔记中，他还没有给创造角色的方法列出一个单独的题目。他的注意力被一般创作问题，即艺术性和艺术中的真实问题、演员才能的本性、气质、创作意志、演员的社会使命、舞台道德等等问题所吸引。然而在这一时期的一系列手稿中，也有一些言论证明了斯坦尼斯拉夫斯基为了概括自己在演员创作手法方面的观察和探究舞台形象创造过程所作的尝试。例如，在《创作》手稿中他就曾试图考察演员在初读剧本台词和设想出未来形象的初步草图后创作意图产生的过程。

在《演出季节的开始》和《话剧演员的案头书》中已经规划出演员向角色逐渐接近和有机融合的循序渐进的阶段：对所有演员都必不可少的同诗人作品的会面；为创作寻找精神材料；体验和体现角色；演员同角色融合为一；最后，是演员影响观众的过程。

创作过程的这种初步划分在斯坦尼斯拉夫斯基的最后著作中得到了进一步的发展和论证。

¹ 全集第1卷，第208页（中译本第246页）。

在艺术剧院头十年的活动接近终了的时候，斯坦尼斯拉夫斯基对演员艺术的看法已经形成为或多或少地比较严整的概念。这就使他有可能在1908年10月14日剧院纪念会上所作的报告中声称，他已经发现了艺术中的新原则，“这些原则也许能制订成严整的体系”，莫斯科艺术剧院的十周年“应该标志着新阶段的开始”。

“这一阶段，”斯坦尼斯拉夫斯基说，“将用来研究以人的天性中质朴而自然的心理和生理因素为基础的创作。”^①

斯坦尼斯拉夫斯基的这个纲领性的声明不仅仅是节日宣言；他随后的整个活动都为了在实践中实现和发展他在莫斯科艺术剧院头十年工作中所摸索到的新的创作原则。

在1908年12月18日由斯坦尼斯拉夫斯基排演的《钦差大臣》这个戏里，这些原则中的某一些就已经反映了出来。“看起来，到目前为止在艺术剧院里还从来没有像这样把剧本交到演员手里。”聂米罗维奇—丹钦科就这一点写道。“任何一个演出的细节都不应该遮蔽住演员。斯坦尼斯拉夫斯基从他过去主要作为导演（例如，在上演《青鸟》时），在这里变成首先是教师了。”^②

聂米罗维奇—丹钦科正确地觉察出了斯坦尼斯拉夫斯基的新创作方法的最重要的特点，以及他处理演员的方法中的重大变化。

在《我的艺术生活》一书中，批判性地评价自己最初的导演工作经验时，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“凭着一股革命热情，我们直接奔向创作工作的外在结果，却把它的最重要的开始阶段——情感的产生——忽略了。换句话说，我们没有先把应该赋予形式的那个精神实质体验一下，就开始体现了。

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文、演说、谈话、书信集》，艺术出版社，莫斯科，1953年版，第207—208页。

② 《莫斯科艺术剧院》，第2卷，《脚光与生活》杂志出版社，莫斯科，1914年版，第66页。

“演员们不知道别的道路，就直接走向外部形象。”¹

从新探索的立场上，斯坦尼斯拉夫斯基批判了他先前采用的预先构成导演总谱的方法，在这种方法中，演员往往从一开始工作就被提供给现成的外部形式和角色的内心设计。这样处理剧本的方法往往会使演员去表演形象和情感，去直接描绘创作的结果本身。斯坦尼斯拉夫斯基承认，演员这时就会失去创作的主动性、独立性，而变成了专制导演的意志的简单的执行者。

应该强调指出，在莫斯科艺术剧院创作生活的最初阶段，斯坦尼斯拉夫斯基的导演专制在某种程度上是有根据和合乎情理的。当时年青的演员们还没有准备好去独立解决巨大的创作任务。斯坦尼斯拉夫斯基不得不以自己的导演技巧，来掩盖艺术剧院的那些年青的、当时刚刚开始上台的演员们创作上的不成熟。但到了后来，这种工作方法就成为莫斯科艺术剧院演员技巧发展的障碍，而被斯坦尼斯拉夫斯基坚决推翻了。

斯坦尼斯拉夫斯基承认他先前广泛采用的从外部特征进入角色的方法是远非完善的，其中隐藏着以形象的外在描绘即表演特征本身偷偷顶替活生生的有机动作的危险。从外部特征进入角色的方法有时也可能导致所期望的结果，也就是帮助演员感觉到角色的内在实质，然而不可以把它当作万能的创造舞台形象的方法加以推荐，因为其中包含着指靠偶然性的因素，而一般规则是不可能以偶然性为基础的。

斯坦尼斯拉夫斯基也不同意在工作的最初阶段就把场面调度固定下来，他认为场面调度应该随着排演的过程，由于对于活生生的相互动作的结果而产生并趋于完善，因此场面调度的最后确定应该不在准备上演的最初阶段，而是在最后阶段。

在1913年自己的一篇笔记中指明旧方法与新方法的主要差别时，斯坦尼斯拉夫斯基肯定说，如果早先他在创作中是从外部

1 全集第1卷，第210页（中译本第248页）

(外部特征、场面调度、舞台环境、灯光、音响等等)走向内部,即走向体验的话,那么从“体系”诞生的时候起,他则是从内部走向外部,即从体验走向体现^①。

他的新探索是为了深入演员创作的内在精神实质,细心地、逐渐地在那里面栽培未来形象的元素,在演员心灵中找到适宜于创造舞台性格的创作材料。斯坦尼斯拉夫斯基力求在演出中达到最大限度真挚而深刻的体验,使外在的导演处理手法降到最小限度,而把自己的全部注意力都集中在演员身上,集中在形象的内心生活上。“从前,”他说,“我们准备了一切——环境、布景、mise en-scène(场面调度),并且对演员说:‘就这样表演吧。’现在我们却是准备着演员所需要的那一切,而且是在看到了他究竟需要什么,他的心将放在什么上面以后……”^②

为了在实践中实现这些新原则,需要的不是那种硬要演员接受他个人创作的最后结果的专制导演,而是作为教师的导演,心理学家,演员的敏感的朋友和助手。同时还需要有精心制订的演员创作体系,以便把整个剧院集体在对艺术有一致理解的基础上联合起来并保证创作方法的统一。

最深刻地实现了新的创作原则的艺术剧院的第一个戏,就是《村居一月》的演出(1909年)。

从这个时候起,“斯坦尼斯拉夫斯基体系”在演员中间便获得了正式的承认,并逐渐开始在剧院工作实践中巩固起来。排演中采用了新的手法:把角色划分为一些单位和任务,在每个单位中寻找剧中人的愿望、欲求,确定角色的种子,探索情感的设计,等等。出现了对演员说来非同寻常的新术语:注意圈、激情、当众孤独、舞台自我感觉、适应、对象、贯串动作,等等。

但是实际运用“体系”却碰上了一系列的困难。这些困难的产

① 参见1913年的笔记本(莫斯科艺术剧院博物馆,斯坦尼斯拉夫斯基档案,第779号,第4及20页)。

② 《论文、演说、谈话、书信集》,第239页。

生既与演员们对于接受斯坦尼斯拉夫斯基的新观点准备不足相联系，也与对于创作方法这一“体系”的最重要部分探讨得不够有关连。如果说，当时已经形成了“体系”的某些理论原则并确定了演员创作的一些基本元素的话，那么，在舞台工作中运用这些原则和元素的方法却还有待进一步的研究和实际检验。斯坦尼斯拉夫斯基自己特别尖锐地意识到这一点，他在1910年1月16日致聂米罗维奇-丹钦科的信中写道，他“需要的是以实际的、在实践中很好地检验过的方法为基础的理论。……无法实现的理论不属于我的本行，因此我将要抛掉它。”

《村居一月》的演出引导斯坦尼斯拉夫斯基达到了这样的结论：有必要把演员创造角色的过程划出来，使其成为“体系”的独立部分。“这次演出的主要结果是？”他在《我的艺术生活》一书中写道，“它使我注意到了研究和分析角色本身，以及我在角色中取得自我感觉的方法。当时我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。当然，我在以前也知道这一点，但总好像与现在有些不一样，比较浮面些。创造角色，这是一个巨大的领域，这需要进行专门的研究，需要有特殊的技术、手法、练习和体系。”^①

缺乏精确制定的和在实践中检验过的舞台工作方法，阻碍了“体系”的推行，并且引起了艺术剧院演员们对斯坦尼斯拉夫斯基所采用的新发现的某种冷淡。但是在这个时期实验的失败并没有摧毁斯坦尼斯拉夫斯基的不屈不挠精神，相反，却促使他以更大的精力进一步去探讨“体系”，首先是其中与演员创造角色相联系的那个部分。

他开始不仅作为一个艺术家，而且作为一个求知心切的研究者、研究舞台作品创造过程的实验者，来对待自己的每一个角色和演出。

^① 全集第1卷，第328页（中译本第386页）。