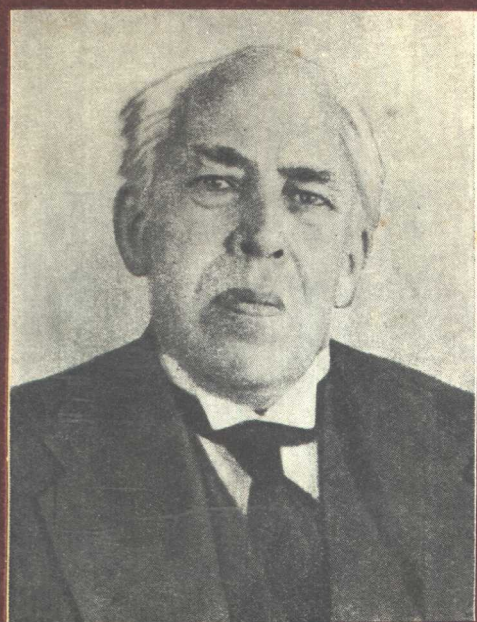




斯坦尼斯拉夫斯基 談話錄

中国电影出版社

斯坦尼斯拉夫斯基談話录

(苏联) 安塔洛娃筆記

厉 葦 譯
鄭 雪 來 校

中国電影出版社

1957 · 北 京

БЕСЕДЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

В СТУДИИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

В 1918—1922 гг.

ЗАПИСАНЫ

К. И. АНТАРОВОЙ

«ИСКУССТВО», МОСКВА, 1952.

内 容 說 明

本書是斯坦尼斯拉夫斯基于1918—1922年向莫斯科大剧院的演員們講課的記錄。在講課中，斯坦尼斯拉夫斯基涉及了歌劇表演方面的許多專門問題，但他的主要注意力却集中在这样一个方面：为处在新的革命时代的条件下艺术的最一般和最重要的問題找到答案，使艺术能夠很好地为祖国和人民服务。書中談到了体系的各个方面，談到了如何研究并在實踐中运用体系的問題。

我們可以从这本书里看出，斯坦尼斯拉夫斯基如何从革命前的創作阶段过渡到新的、革命后的創作阶段，体系的现实主义的基础如何取得新的輪廓，而在苏維埃时期得到了更进一步的发展。

斯 坦 尼 斯 拉 夫 斯 基 談 話 录

安塔洛娃筆記

历 韋 譯

邦 雪 来 校

★

中国 电 影 出 版 社 出 版

(北京西單金銀寺12号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089号

外 文 印 刷 厂 印 刷 新 華 書 店 发 行

★

開本 850 × 1168 公厘 $\frac{1}{32}$ • 頁張 $7\frac{1}{8}$ • 字數 159,000

1957 年 4 月 第 1 版

1957 年 4 月 北 京 第 1 次 印 刷

印數 1—6,000 册 定 价 (7) 0.75 元

統 一 書 号: 8061 • 112

目 次

新阶段的开始.....	Ю·卡拉什尼柯夫.....	1
-------------	---------------	---

斯坦尼斯拉夫斯基

关于体系及创作诸元素的谈话

前 言.....	28
第 一 讲.....	30
第 二 讲.....	33
第 三 讲.....	36
第 四 讲.....	40
第 五 讲.....	49
第 六 讲.....	55
第 七 讲.....	60
第 八 讲.....	63
第 九 讲.....	66
第 十 讲.....	69
第 十 一 讲.....	71
第 十 二 讲.....	74
第 十 三 讲.....	82

第十四講	86
第十五講	91
第十六講	100
第十七講	105
第十八講	111
第十九講	114
第二十講	119
第二十一講	124
第二十二講	128
第二十三講	133
第二十四講	143
第二十五講	150
第二十六講	157
第二十七講	160
第二十八講	168
第二十九講	171
第三十講	179
第三十一講	185
第三十二講	189

附 录

馬斯奈歌劇“維特”的排演	193
第一講	196
第二講	200
第三講	207
第四講	213
第五講	217

新阶段的开始

Ю·卡拉什尼柯夫

1

我国的文化和艺术正以空前的速度大踏步前进。全世界的进步人民都早已承認苏联戏剧艺术的领导作用和改造作用，承認它在思想方面是最先进的，在现实主义技巧方面是最完善的。苏联戏剧密切結合着建設共产主义的人民的的生活，年年都創造出新的有价值的作品，年年都涌现出新的有才能的演員和导演。在这种突飞猛进的情况下，俄罗斯苏維埃戏剧的偉大改造者和改革者K·C·斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧方面所完成的事業就愈来愈有重大的意义了。

愈来愈多的苏联戏剧工作者和外国进步的戏剧工作者都来研究斯坦尼斯拉夫斯基的創作和理論遺產，以便取得对現代戏剧中那些最复杂而迫切的問題的答案。每当他們接触到这一永不衰老的遺產，他們就感到自己丰富了，不但得到了所希望的答案，而且确立了新的、召喚他們前进的創作目标。斯坦尼斯拉夫斯基囑咐艺术工作者們不要停留在原地，要向前走，不要落后于生活，而要帮助生活中新事物的誕生和成長。斯坦尼斯拉夫斯基的全部学說、全

部創作，都貫穿着不斷前進和精益求精的精神，也就是作為發展的最重要原則的自我批評精神。

作為俄羅斯蘇維埃文化的最偉大的大師之一，斯坦尼斯拉夫斯基不但是位天才的導演、演員和教育家，而且是一位天才的思想家。對他來說，實踐是他的理論結論的真實性的檢驗者，理論是從實踐中汲取內容，再由實踐來檢驗的。他是新型的、社會主義時代的活動家。

他在自己的領域中的確是一個革命家，他推翻了那些腐朽的教條，揭示了前所未見的遠景。他對演員創作和一般創作中一些最重要的問題，都作了回答。

在美學思想方面，斯坦尼斯拉夫斯基繼承了革命民主主義者別林斯基、車爾尼雪夫斯基和杜勃羅留波夫所創立的偉大傳統。他畢生都是為了生活真實的藝術，現實主義的藝術——那種受到為人民服務，為人民解放的事業服務這一愛國主義思想光輝所照耀和鼓舞的藝術而進行鬥爭的。

作為現實主義的藝術家，他受到了俄國古典戲劇家格里包耶多夫、普希金、果戈理和奧斯特羅夫斯基的典範作品的陶冶。戲劇美學家普希金提出的主要要求——“在規定情境中熱情的真實和情感的逼真”，永遠深入於斯坦尼斯拉夫斯基的意識之中，成為他的現實主義創作的基礎。斯坦尼斯拉夫斯基從來不把戲劇看成是娛樂和空洞的消遣。他一直承認它的重大社會意義，直到臨終還是毫不疲倦地向學生們重複果戈理的那句著名的、使他深受感動的話：戲劇——“這是一個講壇，從這裡可以向全世界講述許多美好的東西”。

車爾尼雪夫斯基的名言“美就是生活”是斯坦尼斯拉夫斯基創作的最重要的原則。他從來都是從現實出發走向形象，他認為每一

个真正的艺术家都必须真实地准确地来表现现实。他总是教导说：不理解生活，演員就無力創作，这样的演員的艺术必然会衰敗和退化。

斯坦尼斯拉夫斯基坚持现实主义艺术的原则，尤其注意如何創造真实完整的人物性格。他首先致力于使演員所創造的形象的内容尽可能丰富、多面而鮮明，以便反映出生活中巨大而重要的現象。正是为了达到这个目的，才創立了斯坦尼斯拉夫斯基体系。

在这里，斯坦尼斯拉夫斯基繼承了俄罗斯舞台现实主义的偉大奠基者M·C·史迁普金的傳統。赫尔岑曾經說过，史迁普金是第一个在戏院里不像演戏的人。

为进步的社会利益服务、对当代迫切的社会問題敏于感应的史迁普金的艺术，是深刻理解生活的艺术。史迁普金善于深入最普通的人的灵魂，使观众对他的體驗感到关切。他力求尽可能完整地再現出人的性格，所以要求演員生活在所表演的角色的情感之中，化身为形象。史迁普金派的艺术就是體驗的艺术。

斯坦尼斯拉夫斯基体系繼承了史迁普金所制定的演員表演原則，为戏剧中现实主义創作的發展开辟了新的阶段。

斯坦尼斯拉夫斯基探討了創造舞台人物性格的問題，而且給了我們一把实际解决这个問題的鑰匙。他訂出了“巩固灵感”的实际手法，給予唯心的和武断的創作理論以毁灭性的打击。他奠定了关于演員和导演艺术的唯物主义学說的基础。他創立了关于有意識地掌握創作过程，关于最高任务，关于貫串动作的完整学說，这学說的目的是要最深刻地解决艺术的思想任务。斯坦尼斯拉夫斯基体系在历史上第一次解答了演員創作的根本問題。

斯坦尼斯拉夫斯基称戏剧艺术为體驗艺术，把他的艺术与表現艺术、匠艺以及唯美主义和形式主义的“探索”对立起来，这不是

偶然的。只有化身为形象，演員才能够深刻地表达出所描繪的人物的性格，才能够在舞台上实现富于思想性的现实主义艺术的原则。因此，相互間有直接关联的性格和体验的問題，才在斯坦尼斯拉夫斯基体系中占如此重要的地位。

没有一个大演員不曾为这样一些問題苦恼过：在舞台上怎样才能是令人信服的和真实的；需不需要体验，何謂舞台体验，这不是就相当于所謂的舞台真实。斯坦尼斯拉夫斯基一开始从事舞台活动，就苦苦地寻求在理論上和实践中解决舞台体验的問題。

斯坦尼斯拉夫斯基是把戏剧中的现实主义原则作为体验艺术的問題来表述的，他一生就致力于确立这些原则。艺术剧院开幕时，剧院的創立者曾經这样說明了自己的目标：“在当时，在大多数剧院都受到程式統治的情况下，我們認为什么才是最新穎的、最出人意外的、最革命的呢？使同时代人大大为不解的，我們認为那就是内心的现实主义，就是艺术体验和演員情感的真实。”^①

斯坦尼斯拉夫斯基为了建立自己的体系，而去寻找最完整地掌握体验真实性的方法，寻找通向演員創作状态的道路，只有在这种状态下，演員在舞台上的自我感觉才可能是真诚的、真实的。

斯坦尼斯拉夫斯基体系的直接形成，开始于1906—1907年間，即当他从第一次国外旅行归来的时候。在旅行期間，他特別强烈地感觉到有必要制定出准确的培养和訓練演員的方法，他感觉到就連他自己的某些角色都“退化”了，他已开始匠艺式地扮演这些角色。就在这时，体系的第一部著作出版了。当代的讀者还可以有趣地回忆起1907年“俄罗斯演員”杂志編輯部的預告，那时杂志上面开始登載以“戏剧季节的开始”为題的手稿。这篇預告概括地

① 斯坦尼斯拉夫斯基：“我的艺术生活”，艺术出版社1948年第8版，第285頁。

介紹了斯坦尼斯拉夫斯基的手稿：“作者在自己的著作中詳細而確鑿地說明了自己的主張，清楚地描繪出演員和導演的心理，引申出培養演員從事表演工作的整個體系，對現代戲劇等等發表了許許多多寶貴的意見。”^①

由此可見，早在他最初的著作中，他就已經頗為詳盡地論述到自己的體系了。

藝術的生活真實問題和舞台體驗問題，是1907年出版的斯坦尼斯拉夫斯基著作的主要內容。

不久，在最親近的学生（Л·А·蘇列爾齊茨基和Е·Б·瓦赫坦戈夫）的幫助之下，並且在В·И·聶米羅維奇—丹欽科的積極合作之下，他的體系在藝術劇院里可以說是正式被接受了。

年復一年，直到斯坦尼斯拉夫斯基生命的最後幾天，都可以看出他如何堅持不渝地爭取達到既定的目標，而決不向後倒退一步：他始終都在追求有巨大思想性的藝術；他始終不失為舞台現實主義的捍衛者；他始終都在探索演員創作中體驗的真實性。同時，體系的形成顯然分成兩個階段：革命前的階段和革命後的階段。

要清楚看出這兩個階段的不同，只要把斯坦尼斯拉夫斯基的革命前著作和他的革命後著作（“論匠藝”一文，“我的藝術生活”一書，與外省導演談話記錄，以及最後的著作）比較一下就夠了。

現在出版的“斯坦尼斯拉夫斯基談話錄”，對於了解偉大的十月社會主義革命後斯坦尼斯拉夫斯基的創作觀點如何得到發展，具有很大的意義。這本書詳述了這位偉大藝術家在十月革命後最初四年（1918—1922）的生活。“斯坦尼斯拉夫斯基談話錄”可以使人們看出：在新的社會條件影響下，斯坦尼斯拉夫斯基如何改變

① 馬托夫：“斯坦尼斯拉夫斯基手稿介紹”，“俄羅斯演員”雜誌，1907年第8期，第116頁。

了自己的世界觀，他如何相应地修改了自己的創作方法，自己的体系。在这方面，“斯坦尼斯拉夫斯基談話录”是唯一的文献，它極為完整而明白地說明了在苏維埃时代斯坦尼斯拉夫斯基的思想上和創作上的發展是如何开始的。

革命前时期，神秘主义—唯心主义和形式主义—唯美主义的傾向在俄国資产階級—貴族的艺术和艺术理論中占着統治地位；斯坦尼斯拉夫斯基也难以摆脱他們的有害影响，所以他有时認為在唯心主义的錯綜复杂的死路上还可能寻找出某些創作問題的答案。这想法如何妨碍了最迫切的創作問題的解决，有不少事实为証。

体系里有自相矛盾的痕迹。显然，主观主义、唯心主义的傾向曾侵入体系之中。他把意識和下意識对立起来，而他显然是偏于下意識創作的一面的。

斯坦尼斯拉夫斯基本人在最初几年运用体系取得經驗以后，就懂得了他的探索中存在着一定的矛盾性。他于1913年艺术剧院成立十五周年紀念时說道：“我們从剧院存在的头一天开始就在探索。我們探索真实，探索真正體驗的真实时，曾想在现实的戏剧中，哲理的戏剧中，以及程式化的戏剧中找到它。”^①

虽然斯坦尼斯拉夫斯基还是繼續了自己的探索，而沒有失去主要的远景，但这些探索还是不可避免地产生了病态的矛盾，阻碍他前进。

偉大的十月社会主义革命揭开了人类历史的新紀元，也使戏剧走上新的道路。它向戏剧提出了新的任务：創造真实的、为解放了的人民所能理解的艺术。在艺术家面前展开了一幅明朗、广闊、

① 10·索波列夫与斯坦尼斯拉夫斯基談話的筆記。引自索波列夫著：“莫斯科艺术剧院”一書，戏剧电影出版社1929年版，第29頁。

徑直的远景，在这种远景的光輝照耀下，一切象征主义的、自然主义的和其他的歧路都立刻黯然失色。体系的健康的、现实主义的基礎开始从異己的渣滓殘屑中澄清出来。

从“斯坦尼斯拉夫斯基談話录”里也可以看出：体系从唯心主义的重重障碍中“澄清”出来的过程是如何完成的，它如何获得了新的輪廓，斯坦尼斯拉夫斯基如何从旧的、革命前的創作阶段过渡到新的、革命的創作阶段。“斯坦尼斯拉夫斯基談話录”完整地反映出体系这一發展时期的特点，那就是它的过渡性質。斯坦尼斯拉夫斯基在世界观和創作見解方面的新东西剛剛出現，他在这时候还只是剛剛开始对旧的、过时的东西采取批判的重新估价的态度。

过了許多年以后，斯坦尼斯拉夫斯基在和外省剧院的导演們談話中說：“你們知道，生活总是在变化着的。体系也不能停留在原地不动。”^①

只是在苏維埃时期，体系的现实主义的、唯物主义的基础才得到了真正的發展与巩固。正是在我們这个时代，体系才形成戏剧中现实主义創作的全面的原則性的綱領。

我們回忆一下偉大的十月之后斯坦尼斯拉夫斯基的思想上和創作上的發展是在什么样的环境下进行，就能明白“斯坦尼斯拉夫斯基談話录”一書的性質，明白革命后时期体系中所發生的重要的原則性的变化的意义。

2

在偉大的十月社会主义革命之前，莫斯科艺术剧院經歷了一

① 斯坦尼斯拉夫斯基：“和演員們在一起工作”，“苏联戏剧”杂志，1936年第1期，第3頁。

段艰苦的时期，我們有充分理由說艺术剧院那时是处于危机之中。如果說俄国無产階級革命不但永远結束了資產階級和地主在俄国的統治，同时也拯救了艺术剧院，那是一点也不算誇張的。剧院的創立者和領導者斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科曾一再承認这一点。

在十月以前的那个戏剧季节里，艺术剧院自成立以来第一次沒有上演过一个剧本。这是剧院深刻矛盾的外部表現。剧院在剧目上陷入了走头無路的境地。剧院和当代先进剧作家的联系，首先是和高尔基的联系削弱了，而斯坦尼斯拉夫斯基是称高尔基为“艺术剧院的‘社会政治路綫的創始者和奠立者’”的。

过了許多年以后，聶米罗維奇—丹欽科回想起剧院历史上的这一段困苦多难的时期时，对它作了詳尽的評述。在艺术剧院四十周年紀念的演說中，他說：“那时，我們是革新者。我們同心协力地向保守的戏剧进行斗争。我們大胆地寻找新的戏剧形式。我們冒了險，就在冒險中获得了胜利。但是我們还清楚記得而且認識到：在偉大的十月社会主义革命以前，我們是处于最严重的惶惑状态中的。这种惶惑表現在我們的剧目中。在古典剧目中，我們沒有足够的魄力去創造具有巨大社会意义的形象。我們沒有足够的思想上和政治上的勇气去表現古典剧作家的偉大而果敢的思想。

“我們的艺术开始萎靡不振。它已經不像我們剛建立剧院时那样蓬勃热烈了，頂多也不过是尙有微温而已。我們开始对自己，对自己的艺术失去信心。我們致力于通俗化大众化的意向，受到經濟情况的拮据。要生活，要存在下去，因此就必須求助于所謂資產階級股东。而去依靠他們，對我們來說是件沉痛的事情。我們的政治生活很黯淡。我們失去了創作的大胆，而沒有这种大胆，艺术是無法前进的。

“現在我們都十分清楚地認識到，假使沒有偉大的十月社会主义革命，我們的藝術一定早已斷送了，衰亡了。”^①

新的人民的蘇維埃政權剛一建立，藝術劇院馬上就處於另一種社會經濟條件下了：它成了國家劇院，不久又成了研究劇院。國家完全擔負起照顧這個劇院的責任。黨和列寧、斯大林本人都幫助劇院在新的社會條件下找到自己的位置。它的基本觀眾現在是革命的人民了，他們明確地說明了自己的興趣和對藝術的要求。斯坦尼斯拉夫斯基寫道：“他們所需要的不是精雕細琢的形式，而是通過簡單明了、極其普通、然而強而有力和令人信服的形式表現出來的人的精神生活。”^②

斯坦尼斯拉夫斯基得到了廣泛的全面的 support，創作和探索所需要的一切條件都給他準備好了。

斯坦尼斯拉夫斯基並不需要從頭改造，雖然他有許多看法是值得重新檢查的。他一直都是現實主義和民主主義的藝術精神的主要支持者。他很快就相信了祖國的社會主義改造事業的正確性和偉大，而且決定以自己的全部經驗和力量為祖國的历史性的變革服務。斯坦尼斯拉夫斯基看到：在革命前僅僅能得到部分實現的自己的創作意圖，現在可以以空前的規模來實現了。所以他開始迅速而徹底地擺脫各種外來的雜質和矛盾，這些東西在資產階級文化衰落和解體的環境下是不可避免的。所以，蘇維埃時代剛一開始，他就捍衛着藝術中現實主義的陣地。當時是有敵人存在的。

正是因為對戲劇藝術的革命改造任務採取了深刻負責的態度，藝術劇院才避免了草率的行動，避免了对生活所提出的新主題採取膚淺的態度。作為正直和深思的藝術家，斯坦尼斯拉夫斯基和

① 1943年“莫斯科藝術劇院年鑒”，莫斯科藝術劇院博物館1945年版，第633頁。

② 斯坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”，第8版，第536頁。

他的戏剧战友們确是力求真正了解社会主义革命的意义，以便在艺术中找出手段和方法，帮助我們最深刻而鮮明地表达生活的新內容。

在庆祝莫斯科艺术剧院三十周年时，斯坦尼斯拉夫斯基回忆起革命后最初几年的情况时说：当时，“所發生的大事件使我們这些老头子——艺术剧院的演員們——处于有点不知所措的状态，我們还不完全懂得發生了什么事情，但我們的政府并没有强迫我們無論如何都要变成紅色的，变成我們事实上所不是的那样。我們慢慢懂得了时代，慢慢开始發展，我們的艺术也和我們一起正常地有机地發展。如果不是这样，我們就会去制造那种‘革命的’粗陋作品了。而我們所希望的，是以另一种态度对待革命，我們不仅想看到人們如何和紅旗一起行走，而且想观察祖国的革命灵魂”（重点系本文作者所加）。①

安塔洛娃所記載下来的1918到1922年斯坦尼斯拉夫斯基在大剧院研究所的“談話录”，是斯坦尼斯拉夫斯基这一时期的主要文献之一，它表明了斯坦尼斯拉夫斯基如何“观察了祖国的革命灵魂”，他在艺术上得到了哪一些結論。

为了使讀者更明了斯坦尼斯拉夫斯基所采取的立場的原則性，有必要說明一下內战时期戏剧艺术的处境——哪怕是簡略地說明一下。

苏維埃政权的敌人希望年輕的苏維埃国家衰弱下去和迅速瓦解，他們这个希望破灭了，于是帝国主义干涉者、白衛軍、社会革命党人、富农分子立即組成了統一的反革命战綫，企圖扼杀世界上第一个苏維埃国家——在旗帜上写着建設共产主义社会的偉大目标

① 1943年“莫斯科艺术剧院年鉴”，莫斯科艺术剧院博物館1945年版，第626頁。

的蘇維埃國家。

這一切不能不影響到戲劇方面的情况，使戲劇界分為兩支力量，一支力量與革命的人民合作，沿着革命藝術的道路前進，另一支力量把戲劇拖向反革命的一方，使之屈從於資產階級的思想意識。

戲劇藝術中鮮明地分成了兩支力量，兩個陣營。一方面以優秀的俄羅斯現實主義劇院——藝術劇院、小劇院和前亞歷山大劇院為首。大多數戲劇工作者都追隨在它們的後面。他們的目的是要在新的革命的條件下保存和發展俄羅斯藝術的偉大現實主義傳統。

另一陣營則以無產階級文化派活動家們和梅耶荷德為首。他們的活動是革命前戲劇中頹廢主義的、資產階級唯美主義的、形式主義的、墮落的流派直接的繼續。在這個與俄羅斯民族的民主傳統為敵的陣營中，只有一點“新鮮”的東西，那就是借以掩飾其反動本質的偽裝革命的、混淆聽聞的辭藻。應當說明，他們把這些辭藻運用得很巧妙，所以有不少的演員和導演，尤其是青年演員和導演上了當。

盧那察爾斯基曾經相當準確地說明了這些流派的本質，他稱之為“西方形式唯美主義的反映，不過是改變了樣子，外表上變得愛吵愛鬧，像跳狐步舞那樣輕鬆活潑，而不像先前那樣頹廢了，但它卻和先前一樣地表現出了資產階級的垂死的蒼白臉相”。^①

回憶起內戰時期戲劇戰綫上的尖銳鬥爭，斯坦尼斯拉夫斯基寫道：“……戲劇界青年中最‘左’的部分……對我們的劇院抱着惡意的態度”。^②

① 盧那察爾斯基：“紀念小劇院一百周年”，見“小劇院1824—1924”文集，國家出版局，1924年版，第28頁。

② 斯坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”，第8版，第531頁。

党引导着年轻的苏维埃戏剧在吸取和改造过去的文化遗产的基础上沿着现实主义的道路前进，使之接近革命的现实，同时揭露了艺术中敌对的资产阶级的力量，帮助旧的剧院克服自己在世界觀和方法上的局限性。

现实主义剧院的处境上特别困难的地方，在于它們还没有具有充分价值的现代剧作。这种剧作是后来才出现的。坚持正确的立場，在当时就意味着要表现出高度的原則性和坚定性。艺术剧院当时的确是现实主义艺术的堡壘。斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科不單純是戏剧中的现实主义傳統的保持者，他們还積極地在与形式主义者、唯美主义者和冒牌的革新者的斗争中肯定了这些傳統。他們在这方面的作用是不可估量的。

斯坦尼斯拉夫斯基努力使现实主义艺术为新的任务服务。这时艺术剧院的基本剧目是俄罗斯古典剧作。

斯坦尼斯拉夫斯基后来着重指出，“在革新旧的剧目，使古典剧本接近现代生活这方面，我們剧院是很謹慎从事的，因为我們了解到各种脫节、歪曲、曲解的危險性是与此一革新工作联系着的：各种各样的形式主义都是由于类似的对革新任务的不正确理解而产生的。我們从来没有給自己提出無論如何都要‘按照新的方式’工作这一任务。我想，正是这一点防止了我們去作許多不自然和古怪的表现，防止了我們对探索艺术中新事物的任务产生不正确的理解。

“沿着这条道路走的人們 会因为他們方向的錯誤 而給戏剧帶來危害，这个錯誤的方向是使艺术远离开指給它的正确道路的。”^①

对那些离开正确道路，走上歧途的人們，斯坦尼斯拉夫斯基曾

① 引自紀念艺术剧院四十周年的未完成的論文。斯坦尼斯拉夫斯基文獻档案，第9332号。