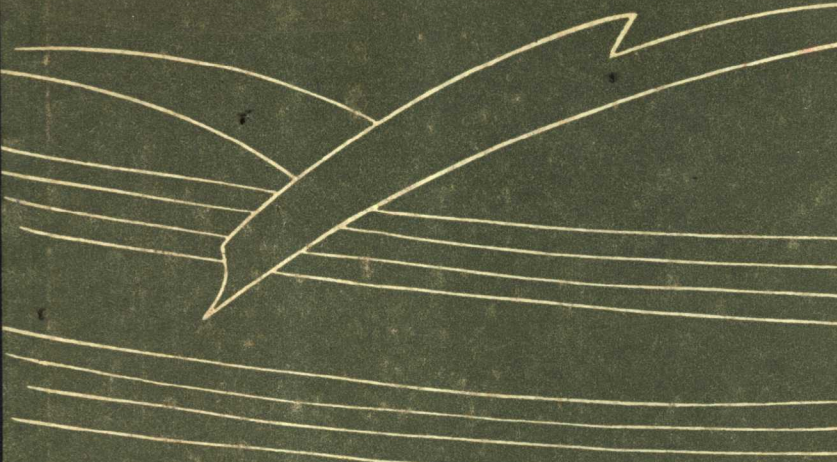




在底层导演计划

斯坦尼斯拉夫斯基著

中国电影出版社

在底层导演计划

(苏联) К. С. 斯坦尼斯拉夫斯基 著
И. И. 尤索夫斯基 编并序

伍 嵩 卿 译
富 瀾 校

中国电影出版社

1957·北京

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

РЕЖИССЕРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР

«НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО

譯自ЕЖЕГОДНИК МХАТ, 1945 Г. ТОМ I

内 容 說 明

“在底层”是高尔基的著名剧本之一。“在底层导演计划”是斯坦尼斯拉夫斯基所留下的导演计划之一，其余两部“海鸥导演计划”和“奥瑟罗导演计划”已在我国出版。这部导演计划充分表现了斯坦尼斯拉夫斯基的导演处理中忠实于生活，注意表现生活环境和气氛，突出人物性格和剧情等等方面的艺术特色，和他的艺术原则与创作方法。И·И·尤索夫斯基的一篇长序对这一切作了详尽的分析。这是学习斯坦尼斯拉夫斯基体系的重要材料。本书剧本系采用人民文学出版社陆风同志最近修订的译本，个别地方有些改动。

在 底 层 导 演 计 划

斯坦尼斯拉夫斯基 著

尤索夫斯基 编并序

伍 茵 卿 译

富 澜 校

*

中国电影出版社出版

(北京西便舍版寺12号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

*

開本 850×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印張 9 $\frac{7}{8}$ · 插頁 9 · 字數 248,000

1957年11月第1版

1957年11月北京第1次印刷

印數 1—2,900册 定价(精) 1.70元

統一書號: 8061·178

目 次

序(И·И·尤索夫斯基)	3
在底层导演计划	К·С·斯坦尼斯拉夫斯基
第一幕	49
第二幕	154
第三幕	235
第四幕	256

И. И. 尤索夫斯基

斯坦尼斯拉夫斯基为高尔基的
“在底层”所作的导演设计

“在底层”的导演本包括剧本中的三幕——第一幕、第二幕和第四幕；关于第三幕只存有一頁稿紙。只要看一看手稿的任何一頁，就可以发现这真是一种十分細致的工作，——斯坦尼斯拉夫斯基在提笔以前，显然曾經从各个方面对剧本进行过周密的思考。从手稿里可以看出，斯坦尼斯拉夫斯基是有着明确的、周密的并且首尾一貫的計劃的。然而，設計中所有为数不多的涂改也可以說明有些問題設計者還沒能彻底解决，說明他还在思考、犹豫和探索。

每一頁高尔基的剧本原文都附有一頁斯坦尼斯拉夫斯基的說明，——导演說明与剧本原文是并列着的；有时候斯坦尼斯拉夫斯基也在剧本原文这頁上加写一些东西：补充一些舞台說明，或者說明自己对高尔基原来的舞台說明的意見。在这种場合下，斯坦尼斯拉夫斯基对这些舞台說明或者不置可否，或者是表示完全同意，或者就把它們刪掉，表示不同意。

每一“單位”的場面調度都設計得非常詳尽而細致，并附有專門的草图。例如，單是第一幕就有三十九个图，其中規定了場面的陈設、人物的位置、动作和相互关系。

手稿里还有一些用鋼笔或鉛笔作的补充或強調的說明，可見斯坦尼斯拉夫斯基对已經設計完成的地方还作过反复的研究。可以使人覺得（特別是当你仔細地和从容地閱讀手稿的时候），这个細致的、甚至繁瑣的工作一定是花了許多時間才完成的。然而斯坦尼斯拉夫斯基已經标明，这部手稿于1902年8月28日开始动笔，同年9月17日完成，而第四幕，也就是最重要的一幕，則是9月15日开始，17日就完成了，即仅仅用了兩天時間。大家都知道，同年12月18日，在經過了三个月的排演之后，这个剧本举行了首次演出。尽管時間是这样短促，但正是在这样短促的時間里創造成功了这个杰出的演出，这出戏至今在莫斯科艺术剧院的舞台上已經不断地演出了

四十多年了。这是一个值得注意和深思，而且也是值得学习的事实。我們認為，斯坦尼斯拉夫斯基的緊張的劳动和精神的集中，甚至可以說是攫住了他的那种狂热，乃是使他能在这么短促的时间内完成这项工作的根本原因。

2

作者把他的导演本更确切地称为“导演設計”。斯坦尼斯拉夫斯基沒有对剧本进行分析和闡釋，甚至也沒有規定登場人物的性格特征。这些我們可以从他的其他文章里看到。而且，大家都知道，“文学方面”是聶米罗維奇—丹欽科的“特权”，而这次，如斯坦尼斯拉夫斯基在“我的艺术生活”一書中所写的：“聶米罗維奇—丹欽科和我各人用各人的方法来处理这个新的剧本。符拉基米尔·伊凡諾維奇①巧妙地发掘出了剧本的内容”。

在斯坦尼斯拉夫斯基的設計里自然也有一些地方涉及到对于剧本的总的闡釋。他对布伯諾夫、沙金、魯卡和其他人物的說明就是这样。

斯坦尼斯拉夫斯基把布伯諾夫称为“保守主义者”，这与布伯諾夫在剧本里所代表的主题是相符合的：大多数剧中人終究还是憧憬着所謂未来，怀抱着希望和理想，尽管是那么虛幻和渺茫；但是布伯諾夫却仅仅看見和承認实际存在的和他眼前看得見的东西。斯坦尼斯拉夫斯基把布伯諾夫的言談举止描写成“自信的、迟鈍的”，布伯諾夫“象背一条定理似的說：‘过去的事，就算过去了吧！全不值得再提啦！’說出了这条定理，生活就好象变得輕松些了。”

关于沙金也有一个一般性的說明，这是关于剧本的最后一句台词：“唉！……害得歌也唱不成啦……他这个傻瓜！”的。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“沙金是不是應該怀着一种惋惜的心情說出最后一句：‘他这个傻瓜！’呢？現在，他已經有点懂得生活了。”从这句话看来，我們面前的沙金已經不是“奥林帕斯山上的神仙”，坐

① 即聶米罗維奇—丹欽科。——譯者

在自己的床上，用他那冷淡甚至輕蔑的眼光注視着这个在他周圍扰攘不息的人类的蟻群了。戏子的死震动了他，使他終於“有点懂得生活了”。他站起来，准备走到吊死了的戏子那兒去，——斯坦尼斯拉夫斯基这样設計，同时強調指出，沙金“已經开始憐憫不幸者了”。然而，我們看到，斯坦尼斯拉夫斯基并不坚持他的設想，而是作为一个疑問把它提出来的。而在莫斯科艺术剧院的演出中，演員用庄严肃穆的声調說出了最后一句台詞。強調出殘酷無情的现实生活图景，这并不違背設計的总的意图。

設計里有一些关于魯卡的說明，这些說明表明了斯坦尼斯拉夫斯基对魯卡的态度。当魯卡向安娜說上帝将会吩咐把她送到天堂里去的时候，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“他温情地、动人地撒着謊。”安娜开始相信魯卡，相信“到了阴間，什么罪也不会受啦！”——“再也不受苦受罪啦”，接着魯卡对她说：“你相信吧，”斯坦尼斯拉夫斯基对这句话的說明是：魯卡“几乎是快活地說”。但是安娜又燃起了希望，她说：“可是也兴我的病能好起来吧？”魯卡答道：“又为什么呢？还想受罪嗎？”高尔基給这句话写的舞台說明是“冷笑”，斯坦尼斯拉夫斯基写的是“令人信服地——有力地說”，有力到讓我們覺得这不象是那个向来柔和的魯卡所能做到的。安娜仍旧怀着希望，她说：“还想再活一时，”而斯坦尼斯拉夫斯基的說明是魯卡“更加有力地”回答：“那边什么也不会有啦！”魯卡深信，安娜注定要过痛苦的生活，深信这种生活没有什么值得留恋，没有什么必要延續下去，——这一个有力地說出来的信念，就使得他的“謊話”具有了一定的涵义。

魯卡劝告戏子，叫他在进医院以前不要再酗酒。斯坦尼斯拉夫斯基在这里也指出：“他显然是在撒謊”，但同时又写道：“魯卡亲切地、和藹地鼓励着他。他象同小孩子說話似地对他說着。”他象人們哄小孩子似的哄着戏子，象哄小孩似的安慰着他，也就是說，他安慰他并不是为了要得到什么“报酬”和“好处”。魯卡真的是善良、温厚的，这是他的一种品性，而不是为了得到什么利益而去討好別人的一种手段。

設計自始至終貫徹着对魯卡的这种評價。魯卡善意地、亲切地

对待戏子，甚至男爵。当真理是在男爵这方面时，他“关切而同情地”注视着。至于对待安娜，从设计里可以清楚地看出，鲁卡形成了一种特殊的反应：無論他在哪里，無論他在做什么，無論他在和誰談話，他总是忘不了安娜，他永远注意着她，想到她，感到她的存在；他向来是忍讓的，但只要是关涉到安娜的事，他就表現得很坚决，当房客們的吵鬧声攪扰到安娜时，他就打断他們，甚至瓦西里莎他也不在乎。高尔基就是把鲁卡描写成这样一个对世界和对人們都在主观上抱着善良态度的人，虽然后来他曾經表示遺憾，說沒有把鲁卡表現成一个“坏人”，但是他也从未肯定說过他在这里是把鲁卡写成一个“坏人”的。莫斯克文是这样来理解鲁卡的，斯坦尼斯拉夫斯基也是这样来解釋魯卡的。

然而魯卡的善良并不單純是他的一种天生的品性。他的善良是有一定哲学根据的：如果不可能給人們以实际利益上的帮助，那就用虛幻的东西来帮助他也好；如果不可能用现实来安慰他，那就用幻想来安慰他也好。斯坦尼斯拉夫斯基認為，这是魯卡固有的哲学，这种哲学就是他在剧中的積極使命和这一形象的最高任务。魯卡向貝貝尔講起黄金宝地西伯利亞，劝他帶着娜塔莎远走高飞。貝貝尔問他：“不，你告訴我，你講这一大串話是什么意思……”，也就是說他魯卡为什么这么关心貝貝尔。在这里高尔基的舞台說明是：貝貝尔“捉住他的肩膀”，而斯坦尼斯拉夫斯基則更加厉害：

“他站起来，果断而严厉地抓住魯卡的肩膀，把他稍稍轉向自己，想要最后識破他的真相。”魯卡沒有回答，却急忙向生病的安娜走去，他所以急忙跑开，是为了逃避回答。斯坦尼斯拉夫斯基解釋道：“魯卡是狡猾的，他是善于支吾搪塞的，現在他馬上趁这个机会跑开。”就是說，魯卡知道貝貝尔問他的是什么。他是有意識地这样做的，他一直是这样做，直到最后才在那段有名的关于“真理”的独白里說出了他的credo（信念）。

3

我們可以看到，設計中很少对各个形象和整个剧本作总的解釋，这个本来也并不是它的任务。斯坦尼斯拉夫斯基的导演說明的

目的和对于我们的意义是在于另一方面，即把高尔基的剧作语言翻译成舞台语言。斯坦尼斯拉夫斯基的舞台语言，在这里不是以理论性表述的形式，而是以实际演出中运用的形式提供出来的；他的舞台语言，也就正是我们所评述的这份手稿的实质。

首先，让我们来看看他突出剧情的手法。每当剧本带有对于舞台很不相宜的叙述性的时候，斯坦尼斯拉夫斯基就设法寻找出剧中的戏剧性线索。第一幕一开始有一小段克列士和克瓦什尼娅相互对骂的戏。克列士打趣克瓦什尼娅，说她反正就要嫁给梅德威节夫啦。克瓦什尼娅反口嘲笑他说：“就是……就是！可是你瞧你把你老婆折腾得快死了……”被刺着痛处的克列士骂起来：“住嘴，老母狗！这事你管不着！”克瓦什尼娅却满意地得出结论道：“啊！你怕人说真话啊！”接着是男爵和娜思佳的对话。

在设计里，克列士手里拿着小罐，一边走一边回答克瓦什尼娅。“你把你老婆折腾得快死了”这句话好象一拳打在他的背上。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“克列士中途忽然停下来”，他“特别激动”地喊道：“住嘴！”“住嘴”二字也激怒了克瓦什尼娅，她“发起火来”，“紧紧追着他，钉住他不放，把这句话（‘你怕人说真话啊！’）说了好几遍。”而原来高尔基的台词里却只有一次。自然，这样的暴怒不可能一下子就平息下去，所以斯坦尼斯拉夫斯基使动作延续下去，虽然在剧本里这动作已经完结了；这场戏仍然继续下去：“克列士咆哮着，克瓦什尼娅更是一个劲地纠缠着他。”斯坦尼斯拉夫斯基接着说：“如果不是安娜从帐子后面探出头来阻止了这两个人的争吵，他们可能会吵得更凶。”但是为了让安娜在这里插进来，斯坦尼斯拉夫斯基把安娜台词前面的娜思佳和男爵的对话挪到后面去，而马上让安娜在这出现。

斯坦尼斯拉夫斯基也大大加强了剧本结尾部分的戏剧性，这场戏可以称之为“戏子之死”。剧本里戏子求鞭鞭人替他祷告祷告，然后“迅速从壁炉上爬下来，走到桌旁，他的手哆哆嗦嗦地斟满一杯伏特加酒，喝干了，连走带跑地往门廊下”，嘴里喊着：“我下场啦！”……这个下场包含有一点使观众不安的暗示，然而斯坦尼斯拉夫斯基还嫌这个暗示不够明确，不能使观众猜想到戏子的悲惨

結局。因此他在設計里擬定了如下的場面調度：戏子“迅速而匆忙地”从壁炉上爬下来；他“激动而又匆忙，踩不到壁炉上踏脚的地方。他的脚和手以及整个身体都在颤抖。他的臉蒼白得有点发綠……他走路和站立都很勉强，因为他的双腿在发抖”。导演甚至更进一步：“他的上衣底下藏着一根骯髒的繩子，但是藏得很不高明，繩头都垂到上衣外边来了……他本能地把繩子掩藏着、用手抓着。”

他就是这副样子，“圓睜着眼睛，用嘶啞的声音”說：“韃靼人！”他在說“替我……禱告禱告吧”這句話時，“自己也对自己这样坚决的态度感到驚訝”。斯坦尼斯拉夫斯基指出，戏子在这时“仿佛受了催眠一样”，并且做了一系列說明自杀者的心理的規定。

最后，戏子一口气喝干了酒，“忧郁地把头甩了一下，紧紧地閉住了嘴唇，这时他的臉皺得象一团海綿（似乎是說一切都完了）”。这样，在观众脑海里造成了一种强烈的猜疑，甚至可以說是信念；而在观众内心中引起了激动和不安之后，斯坦尼斯拉夫斯基便布置了下一个“欢乐的飲酒”的場面，而且特意細致地設計了滑稽的場面，以便造成戏剧性的对比（与此类似的有“櫻桃園”中小小的晚宴的場面，这个場面正是在拍賣櫻桃園的同一个时候进行的）。

我們还可以来研究一下梅德威节夫的性格是怎样处理的。剧本指出，梅德威节夫下场时已經“有点醉意”。在剧本里也就仅限于这一个舞台說明。在設計中却極其充分地利用了这一句舞台說明。梅德威节夫走进来，“靠着一个床鋪站着，不知做什么好”。布伯諾夫高兴地指着沙金对他說：“瞧見他嗎？他真是個聰明人！”这样打斷了他这种发呆的狀態。梅德威节夫“轉动着腦袋，不知該朝什么地方看，然后他意味深長地往板鋪上爬，但是他的一條腿很难抬起来，几次抬起来又滑下去”。他坐定以后，就开始发起关于坏蛋的議論来，他說他們全挺聰明，因为“他們沒有聰明——就干不成坏事啦”。这时他“一动不动地坐着，好象一只猫头鷹蹲在籬笆上似的”，“混身酥軟，整个身体歪在一边，好象有人把他朝一边

拉似的”，然后布伯諾夫用袖子擦擦他的鼻子。一般說来，导演觉得梅德威节夫非常可笑，竭力使观众也来一起分享这种快乐。当人們在梅德威节夫面前不客气地談論着他的侄女的时候，他大声喊起来：“胡說：”这里高尔基的舞台說明是“矜持地”，斯坦尼斯拉夫斯基补充說：“梅德威节夫突然喊起来（‘胡說！’），臉上毫無表情。”

先是布伯諾夫喂梅德威节夫喝酒，“就象喂小孩吃稀飯似的”，但是当人家把酒杯递在他自己手里时，他却已經迷迷糊糊，以致“把酒杯一歪，酒就流到坐在地上的阿略什卡身上”。阿略什卡自然一下子跳起来。克瓦什尼姬走进来，向着丈夫大声吆喝，按照剧本中的舞台說明，梅德威节夫“往厨房去”了。但是在設計里梅德威节夫已經陷于这样一种状态，就是他自己已經不能走到厨房去，而且他也未必明白克瓦什尼姬要叫他做什么。因此在設計中是克瓦什尼姬拉着他的手，但“梅德威节夫毫無反应”；最后，梅德威节夫終於“爬下床来，又一动不动地站着”。沙金哈哈大笑，克瓦什尼姬放下梅德威节夫，走到沙金面前，向他“滔滔不絕地訴說个不休”，“和他握手問好”。梅德威节夫当然仍旧站着，直立在舞台中央。在剧本里，克瓦什尼姬說“对这样的爷們非管得紧点不行”这句话时，梅德威节夫已經走了，而在設計里，这时他正呆头呆腦地站在台上，这样当然加强了喜剧效果。

克瓦什尼姬又抓起梅德威节夫的手，“把他拉走”，而他“毫無知覺地走着”。走了几步，克瓦什尼姬突然想起該把阿略什卡痛罵一頓，于是她又把梅德威节夫扔下，他就“象生了根似地站在路中央”。梅德威节夫站在小客店中央，也許他的那一只手仍然伸着呢。当他搖搖晃晃地站在那里的时候，在克瓦什尼姬与阿略什卡之間展开了一个滑稽的場面。根据設計，阿略什卡钻到床鋪底下，在那里嘲弄克瓦什尼姬。克瓦什尼姬也照样回敬他。在这里高尔基沒有給克瓦什尼姬写舞台說明，斯坦尼斯拉夫斯基則写道：克瓦什尼姬“哈哈大笑，笑得混身的脂肪都抖动起来”。克瓦什尼姬在回答阿略什卡的另一句話时，剧本的舞台說明是“笑”，設計中是：“克瓦什尼姬、沙金、布伯諾夫、佐布一齐笑起来。”克瓦什

尼姬与阿略什卡兩人越鬧越厉害：“克瓦什尼姬想用脚朝床底下踢他，但是阿略什卡一把抓住她的脚，大家哈哈大笑，克瓦什尼姬尖叫起来，用一只脚跳了几下。”在設計里接連地出現：“又一陣哄笑”，“第三次哄笑”；接着阿略什卡放开了克瓦什尼姬的脚，想抓住她的裙子；克瓦什尼姬大笑着跑开，阿略什卡假意追上去。与此同时，“布伯諾夫迅速地爬下床来，向韃靼人走去，不問青紅皂白抓住韃靼人的脚就往床下拖。”大家都兴高采烈，气氛非常愉快，人們开始唱起歌来。就在这欢乐的高潮，男爵带来了戏子吊死的消息……

斯坦尼斯拉夫斯基使娜思佳和男爵的那几場戏也达到了高度的戏剧性，不断地逐渐地准备成熟和积累起他們之間的冲突，在貝貝尔和瓦西里莎、貝貝尔和柯斯蒂略夫的那些場面里，情形也是这样的；賭博那場戏則达到了緊張和狂热的程度；此处还有许多場面也是这样。

然而，所有这一切只可以称之为准备工作，因为导演在这里只是代替作者把剧本“写完”，他同样是一个作者，只不过是更精确、更細致的作者，許多这类的說明，高尔基滿可以当作自己的补充性和解釋性的舞台說明放到剧本里去。

4

但是無論是在这一方面，或是在斯坦尼斯拉夫斯基所运用的其他一切手法中，都可以看出一个总的原則。这个原則不可以局限地称之为斯坦尼斯拉夫斯基的导演作风，更确切地說，应当說是他的艺术观，这种艺术观决定着他有意識或無意識地給自己提出的那些任务。簡單地說，这种导演任务可以称之为在舞台上再現人的生活过程的任务。重要的不是去表現这种生活的总结或結果（不管它是多么精采和动人），而是要表現生活的运动，它的发展和形成；这里还可以举出一些类似的術語來說明斯坦尼斯拉夫斯基的艺术思想的真正本質。

人的生活應該在無意中自然地再現出来；它自然地展示出来，可以說并沒想到有人在偷看和窺伺着它，有人在注視着它，因此也

就不采取任何“姿勢”，以便給人一種“良好的”印象。這裡應當着重指出：目的並不在於“原封不動地”去表現生活，表現生活中的一切偶然的現象（雖然在莫斯科藝術劇院的演出中也曾經出現過這種帶有自然主義傾向的調子）。主要的和具有決定意義的在於另一方面，即再現生活的有機性，讓生活在舞台上自然而然地產生和展開，這就是斯坦尼斯拉夫斯基的公式——“我相信，我不相信”產生的根據。

讀者在研究斯坦尼斯拉夫斯基的導演設計時，會發現斯坦尼斯拉夫斯基早期創作上的兩個特點；對這兩點必須說明一下，以免讀者匆忙和草率地得出結論。第一，演員的表演是事先規定好了的。只要看一看導演的任何一幅草圖，你就會發現如下的情形：演員的每一個步子和每一個聲調都已預先規定好了，——而且達到這樣的程度，就是演員幾乎沒有甚至根本沒有進行獨立處理和發揮主動精神的余地，他可以說是連“出一口氣”都不敢，覺得自己不過是導演手掌心裏的一個棋子而已。

大家知道，斯坦尼斯拉夫斯基自己後來也談到過他的這種導演專權的作法，批判並拋棄了這種作法。大家也都知道，這種專權的導演作风曾給莫斯科藝術劇院造成了不好的聲譽，使得人們說他奴役演員，剝奪了演員在來到莫斯科藝術劇院以前，在其他劇院（莫斯科的或外省的）舞台上充分享有的珍貴的自由和獨立，這種責難在較早的年代特別多見，譬如，我們可以回想起庫蓋里^①的那些怨言。

只要把“在底層”導演計劃加以分析，這個問題就會相當清楚。能不能說斯坦尼斯拉夫斯基批判了他的這種導演獨裁，就意味着他放棄了他的藝術原則呢？絕對不。斯坦尼斯拉夫斯基以“無情的”固執要求演員無條件地按照他的草圖動作。然而如果分析一下這些草圖，你就會發現斯坦尼斯拉夫斯基幾乎在任何場合下和任何時候都是從演員的角度出發，從演員的利益出發的。他可以說自己進入每一個形象，並以演員的身分，而不是以導演的身分，來完成這一形象所應有的全部發展過程，而只有在他完成了這個發展過

① 俄國戲劇批評家。——譯者

程、从这一形象中出来之后，他才又重新变成导演，把他走过的道路用一个提綱的形式巩固下来，这个道路已經是扮演这一角色的演員所必須遵循的了。有一种演員，在当时是很常見的，也是斯坦尼斯拉夫斯基所極力反对的，他們不大珍視形象的生命，不力图使自己内心中产生这种生命，即使产生了，他們也不去維持这个生命的呼吸，他們不在内心滋养和培育这种生活的感觉，他們会象抛弃某种与他不相干的外壳那样，輕易地抛弃这个形象（他們并且以自己能够象脱帽和戴帽似的随便取掉它和戴上它而自豪），他們喜欢孤立地講究手势和台詞，最后，他們拼命地表現自己（不是他为艺术，而是艺术为他）。

在这种情况下，斯坦尼斯拉夫斯基可以自己解釋說（不管这听起来可能是多么荒謬），他奴役演員就是为了解放他。他用“繩子”拴着他是为了教会他走路，当目的达到的时候，他就把这些繩子解掉。他放弃了独裁，虽然这种做法在一定阶段上是有利的，但在后来它却会妨碍甚至阻止演員繼續前进，因为当演員开始循着正确的方向思考、感觉和动作起来的时候，他会比导演更丰富地、深刻地和多样化地来处理形象。

我們在閱讀斯坦尼斯拉夫斯基的手稿时碰到的第二点就是自然主义傾向。應該說，自然主义决不是莫斯科艺术剧院的艺术的目的，更不是它的哲学，自然主义傾向在反对文学和戏剧中的刻板程式的斗争中，曾經起到促进健康和消除錯誤的作用。当生活以原始的、未經修飾的、甚至过分自然的姿态登上舞台时，它就是要那样强烈和直率地确立自己的地位。而当它在舞台上取得了稳定的地位后，它就自願地去适应艺术規律，而艺术規律也向生活学到了一些东西。自然主义傾向在艺术剧院的历史上只是一种暫时的現象，虽然它后来在該剧院的舞台上曾不止一次地重犯过。

弄清了这些情况，就使我們可以看清以后的道路，我們現在就繼續往下討論。

首先讓我們来研究一下斯坦尼斯拉夫斯基的这样一些說明，这

些說明可以說是“為導演自己”而作的；同時也是為演員而作的，它們可以使演員想象中的世界較之觀眾所能直接看到的更為廣闊。導演力圖熟悉小客店，就象熟悉自己的家一樣，就仿佛他在那里住過，他在那里住，並且熟悉所有那些客人們——也就是觀眾所不能了解的情況。在附在設計中間的草圖里，畫出了那些觀眾根本看不見的床位；既然看不見，所以登場人物無論是從幕後出來或是從真的床鋪那里走來，對於觀眾說來是根本沒有區別的。然而在設計里，這些床位畫得非常清楚而精確，指出了誰睡在什麼地方，老太婆睡在哪兒，妓女睡在哪兒。斯坦尼斯拉夫斯基還在廚房後面畫出了一間屋子，指明這是男爵和娜思佳的住處，雖然觀眾也絕對不可能看見這間屋子，甚至連廚房也看不見，而只能看見通廚房的門。所有的房客們都從這扇門內進去，所以人們甚至不可能猜測到，廚房後面還有一間小屋（關於這點劇本里也絲毫沒有提到）。但是導演却要弄清誰在哪兒住。甚至某一人物因為某種原因而不在場的時候，導演和演員也要知道這個人在什麼地方和在做什么。在他們的想象中，這全部生活在舞台範圍以外也在進行，演員並不單純是從幕後走出來，又回到幕後去。

在介紹第一幕的氣氛的部分，我們可以看到如下的說明：“這時不在場的人有：梅德威節夫（在站崗）、阿略什卡（在游蕩）、克利沃依·佐布（在作工）、紅頭髮的趕車人（在作工）、浪蕩青年（在同阿略什卡一起游蕩）”。這是毫不奇怪的。在斯坦尼斯拉夫斯基所補充的那些人物（關於他們後面還要談到）當中，“有一個帶着三個小男孩的耍木偶戲者。在設計里寫着：這些小孩“跑到街上去，好在那些融雪匯集而成的小水溝里去放小船和筑堤堰”。當然，觀眾不可能知道孩子們跑出去干什么。但是，在後來，輪到他們動作的地方，斯坦尼斯拉夫斯基又對事先的描寫作了如下的補充：“現在他們跑出去，放他們用破舊而骯髒的紙做成的小船去了。他們一边走，一邊象煞有介事地相互商議着，那個有點駝背的孩子落在後面，一边走一邊系着褲子，焦急不安地追趕着他的兄弟。”這樣就使觀眾可以了解孩子們的意圖，雖然觀眾不可能知道“融雪匯集而成的小水溝”，更不用說什麼“堤堰”了，但是導演和演員却要知道它，只有這樣，