

斯坦尼斯拉夫斯基全集



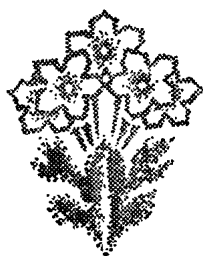
斯坦尼斯拉夫斯基全集

第五卷

论文 讲演 札记 日记 回忆录

(1877—1917)

郑雪来 汤蒂之 译
姜丽 李邦媛



中国电影出版社

1983 北京

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ВОСЬМИ ТОМАХ
ТОМ
5
СТАТЬИ · РЕЧИ · ЗАМЕТКИ · ДНЕВНИКИ ·
ВОСПОМИНАНИЯ (1877-1917)

根据莫斯科国家艺术出版社 1958 年版译出

斯坦尼斯拉夫斯基全集

第五卷

郑雪来 汤弗之 译
姜 丽 李邦媛

*

中国电影出版社出版
北京印刷一厂印刷 新华书店发行

*

开本 850 × 1168 毫米 $1/32$ · 印张 24 $1/2$ · 插页 19 · 字数 727,000

1983年10月第1版

1983年10月北京第1次印刷

统一书号: 8061·1922 印数: 7,500

(其中布精本 1,500 册)

定价: (平) 3.10 元

目 次

尼·丘士金：康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基革命前时期的 文献	1
--------------------------------------	---

论文·讲演·札记·日记·回忆 (1877—1917)

187〔9〕年3月18日〔在〕萨波日尼柯夫家演戏	55
摘自18、0年日记	59
摘自18〔 〕年日记	61
话剧艺术爱好者的观剧日记。观感和札记。1885年	76
艺术手记 1877—1894年	89
〔对剧本的意见〕	184
艺术大众剧院开幕时的讲话	190
致出版事务总管理局局长尼·符·沙霍 夫斯科依公爵的信	193
〔摘自关于演员创作的著述的准备材料〕：	
1. 摘自前言草稿	196
2. 〔论演员的角色类型〕	197
3. 〔论文化修养对演员的意义〕	205
4. 天才	208
5. 〔关于程式、真实和美的札记〕	213
〔“演员的劳动似乎轻松……”〕	220
致萨·提·莫洛佐夫的贺信	225

〔迎俄国戏剧协会十周年〕	228
“外省剧院股份公司”组织草案	230
摘自1904—1905年导演日记(《伊凡·米伦内奇》)	234
1905年导演日记(《群鬼》)	291
关于检查制度。在莫斯科文学艺术小组的报告	309
演剧季的开始	321
《演剧季的开始》的补充:	
〔关于莫斯科艺术剧院的学校〕	342
〔查看剧院〕	345
〔喜歌剧〕	355
〔芭蕾舞〕	356
歌剧	358
〔关于演员的使命〕	361
〔入学考试〕	364
安·巴·契诃夫在艺术剧院。回忆	370
就薇·费·柯米萨尔日美斯卡娅和弗·艾·梅耶荷德的	
案件答仲裁审判员	408
读《青鸟》后对剧团的讲话	410
在梅特林克家作客(摘自回忆录)	419
在巴登威勒举行的安·巴·契诃夫纪念碑的揭幕式	424
〔“剧院十周年即将来临……”〕	432
摘自莫斯科艺术剧院十年艺术活动总结	
报告的准备材料	454
关于莫斯科艺术剧院十年艺术活动的报告	456
怎样准备演出	468
摘自关于演员道德与纪律的札记:	
1. 致若干演员同事的信	470
2. 〔论对剧场的态度的纯洁性〕	471
3. 剧场是圣殿, 演员是祭司	472

4. [你们知道这种熟悉的演员类型吗?]	473
5. 摘自《话剧演员的案头书》	475
6. [“集体创作应该是协调的……”]	481
7. 演员的道德或发展才能的气氛	482
8. 论职业道德与纪律	485
摘自关于戏剧评论的札记	490
致莫斯科艺术剧院理事会的声明	512
摘自关于演剧艺术的札记:	
1. 导演	515
2. [演员的自由]	516
3. [文学分析]	517
4. [艺术和矫揉造作]	519
为莫斯科艺术剧院的学员、工作人员和演员初次授课时 的讲话	524
[戏剧]	528
国外蒙难琐记	561
[“是否需要人民之家和人民剧院?”]	577
关于排戏和创造角色的札记:	
《智者千虑必有一失》	581
1. 导演手记	581
2. 贯串动作	582
《女店主》	583
1. [关于骑士一角的创造]	583
2. [关于演员和导演的相互关系]	588
3. [摘自排演手记]	589
《莫扎特和萨利耶里》	592
1. 萨利耶里的贯串动作	592
2. [“……萨利耶里一角委派给了我”]	593
3. [摘自笔记本]	595

苏列尔。忆友人	598
注释	607
插图说明	748
人名索引	751
戏剧作品和音乐戏剧作品剧名索引	768

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基 革命前时期的文献

接在《我的艺术生活》和三卷“体系”之后出版的康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基全集第五卷和第六卷，不仅仅是它们的补充，而且具有独立的意义。

第五卷收进了与斯坦尼斯拉夫斯基在革命前时期的创作有关的论文、讲演、札记、日记和回忆。与斯坦尼斯拉夫斯基联系戏剧与社会生活的各种事件而发表的理论见解、回忆录性质的特写、演说等一道，这一卷也刊出了可把人们带进伟大演员和导演的“创作实验室”，带进他创造角色和演出的工作的那些材料，从笔记本里的简短草稿或排演时的笔记，一直到在那一系列著名的《艺术手记》或1905年导演日记中对他的创作探索所作的详尽的描写。

摆在第五卷和第六卷编者面前的任务，就是要表现演员、导演、思想家和社会活动家斯坦尼斯拉夫斯基思想创作观点的形成过程本身。刊印在这两卷里的性质和体裁各异、按编年顺序排列的材料，可以使读者了解斯坦尼斯拉夫斯基的思想艺术发展道路，追溯他从业余演员到公认的杰出戏剧艺术改革家的创作演进的各个阶段。

第五卷里所发表的斯坦尼斯拉夫斯基的文献材料，包括若干草稿和供以后著作作某种“储备”之用的准备性札记，可以使我

们追溯他的创作思想产生和发展的历史。在早期言论中看到那些往后在苏维埃时期臻于成熟的“未来的萌芽”。知道了斯坦尼斯拉夫斯基活动的最后阶段，再“溯流而上”，追溯他的思想萌芽和产生的过程，以便评价这些思想的历史意义以及斯坦尼斯拉夫斯基所做出的工作的宏伟规模，是很有教益而富于成效的。

第五卷的材料不仅仅是一些具有历史意义、只是对研究斯坦尼斯拉夫斯基创作经历才显得重要的档案材料。它们提出了一些激动着当代戏剧思想的问题，直到今天都没有失去其迫切性。斯坦尼斯拉夫斯基关于戏剧的社会使命，关于传统与革新，关于艺术中的程式和真实，关于体验艺术，关于演员道德与纪律，关于戏剧评论及其他等等的思想，就是这样的。

斯坦尼斯拉夫斯基在艺术剧院以前的活动在本卷里主要以日记的形式表现出来。四组初次发表的日记为斯坦尼斯拉夫斯基的艺术童年时期和艺术少年时期提供了补充资料。日记的形式一般说来颇能反映斯坦尼斯拉夫斯基的特点，这种形式帮助他思考自己的亲身经验，理解、检验、表述他在艺术中探索到的东西，接近对于指导演员舞台行为的有机创作规律的认识。

我们所知道的斯坦尼斯拉夫斯基的最初日记，属于1876和1878年（《彼得堡旅行》和《斯拉维扬斯克旅行》），即在他十三至十五岁时写的，并没有收进现在这个版本里，因为这些日记只带有纯粹自传和记述生活琐事的性质。与戏剧有联系的记事最初见于一篇简短的未完成的日记，斯坦尼斯拉夫斯基冠以《187〔9〕年3月18日在萨波日尼柯夫家演戏》的标题。年轻的斯坦尼斯拉夫斯基对戏剧的迷恋在所发表的1881年日记片断中得到了反映。十八岁的斯坦尼斯拉夫斯基同时也是拉扎列夫东方语言学院附属中学六年级学生的这些手记，揭示了一个很少为人所知的主题——“斯坦尼斯拉夫斯基在剧场座椅上”。在这些手记里经常提到他去观看大剧院的舞剧和歌剧演出，小剧院的演出，等等。迷恋舞剧的时期还持续了若干时日，斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生

活》一书中对此有详细的描述。他回忆起，他特别“喜欢舞台上那种神秘的美丽而富于诗意的生活”，舞剧演出的浪漫和幻想气氛。“处在这样的环境中能不爱上吗？我可是爱上了，”斯坦尼斯拉夫斯基承认。“这一切都象小孩般天真，神秘而富于诗意，而主要是纯洁……我怀着感激的心情，回想起我在泰尔普西诃拉¹王国里体验到的欢乐时刻、爱情和迷恋。”

在斯坦尼斯拉夫斯基的这篇青年时期的日记里，还有关于1881年3月1日在阿列克赛耶夫家举办的音乐晚会，以及斯坦尼斯拉夫斯基曾积极参加准备但未能实现的家庭业余演出的有趣报道。从日记中可以看到，那时他在选择剧本、分配角色等方面就已表现出主动精神，他还关心到演出的装置，等等。

年轻的斯坦尼斯拉夫斯基没有受过专门的戏剧教育，他是在实践中上完戏剧学校的，即在业余演出中进行表演，观察自己和自己的同台者。同时，他极其注意地仔细观看那些教会他“观看和看到美好事物”的小剧院著名演员们的表演，科尔兹剧院演员们和著名外国巡回演员们的表演。

1885年的《话剧艺术爱好者的观剧日记》（副标题为《观感和札记》），清楚地表明了这种实践的“实习学校”。斯坦尼斯拉夫斯基为了备忘而记下穆基里、马克舍耶夫、基谢列夫斯基等人的个别表演手法时，他所记载的是接近他本人演员才赋的那些东西。他注意到了以后可能对他适用的那一切，亦即运用顿歇，选择那些有特征而又记得住的细节，选择那些有助于接近真实的富于表现力的适应，有机而自然地生活于角色的情境之中。他特别感兴趣的是日常生活的特征，化身的技巧，演员运用即兴想出来的鲜明的生活细节来丰富角色的本领。作为业余爱好者的斯坦尼斯拉夫斯基还没有意识到抄袭现成范本的害处，那会使演员们失掉独立性并且可能导致匠艺的刻板模式，他在进行观察，从有经验的

¹ 希腊神话中九个缪斯之一，歌舞女神。

演员们那里学习职业“秘密”，搬用他们的手法和技巧，经历着积累艺术经验的阶段。

在这个心醉神迷和东奔西窜的时期，斯坦尼斯拉夫斯基力求摸索到艺术中的正确道路和认识作为演员的自己。这个时期他向往“歌剧事业”并在费·彼·柯米萨尔日夫斯基那里学唱，在他的指导下，他准备演唱古诺《浮士德》中的麦菲斯托弗和达尔高梅斯基《人鱼公主》中的磨坊工。

在1885年的这篇日记中，斯坦尼斯拉夫斯基寄存了他仿佛“导演和表演了麦菲斯托弗一角”的“幻想”。这是我们所知道的第一篇带有设计图的札记，它对于作为导演的斯坦尼斯拉夫斯基的未来具有如此表征的意义。在这里就已经使人注意到他努力追求那种经过深思熟虑并具有生活根据的环境，以表达一场戏的情调和内涵。斯坦尼斯拉夫斯基拒绝“歌剧式”舞台布景的人工性和恶劣的剧场性，运用鲜明突出的道具和物件，心理的灯光效果，生活真实的设计，以使演员在这样一种条件下动作。虽然他本人作为扮演者在那些年间受到过歌剧式的华而不实和程式的影响，只是到了后来才跟这些东西进行毫不容情的斗争，他还是在舞台环境、布景和场面调度等领域引进了新事物，按照他的意见，这些新事物应该具有现实主义的特征，并有助于揭示作品的内在实质。

可惜的是，关于日记里所附的紧接在1885年3月10日札记后面的这张设计图究竟作于何时，我们不拥有准确的资料。斯坦尼斯拉夫斯基的这第一个“导演本”描绘出了现实主义的处理歌剧演出的方法及其布景和导演一演出方面的革新，看来它是作于还没有见到梅宁根人演出的时候，他们初次来莫斯科演出是在1885年春天。无疑，斯坦尼斯拉夫斯基关于在音乐戏领域进行改革的最初想法，是在萨·伊·马蒙托夫和他于1884—1885年演剧季期间成立的俄国私家歌剧院的某种影响下产生的。

引人注意的还有这样一些情况：二十二岁的斯坦尼斯拉夫斯

基虽然还没有给自己提出实际排戏的任务（在阿列克赛耶夫家演出的《浮士德》和《人鱼公主》的片断应在费·彼·柯米萨尔日夫斯基的导演下进行），他在这些“幻想”中事实上已作为导演出现，去设计舞台的心理气氛、环境、扮演者们的化妆和服装。很能说明问题的是，过了若干年之后，当斯坦尼斯拉夫斯基在艺术文学协会业已独立地导演彼·格涅吉奇的《正在烧毁的信》的时候（1889年），他首先想达到的是“从艺术实际方面”改革舞台。

《艺术手记》是描述斯坦尼斯拉夫斯基创作道路的开端的最重要的文献之一。从1877年他在留比莫夫卡家庭演出中首次登台，到九十年代初他作为艺术文学协会的演员而后是导演在莫斯科艺术知识界颇有名声时为止，斯坦尼斯拉夫斯基一直时而用日记的形式，时而用回忆的形式记述自己的演出。这篇由柳·雅·古列维奇于1939年初次发表的文献，成了所有研究斯坦尼斯拉夫斯基创作的人所必不可少的资料。

从与业余演员和导演的实践活动相联系的一些个别的、开头是零碎的观感和札记，斯坦尼斯拉夫斯基在《艺术手记》中逐渐达到一些重要的理论概括，力求弄清他的亲身经验教会他的东西，了解自己错误和失败的原因，为自己得出有益的教训和结论。令人震惊的是他那种对自己极其严格的要求，严格的自我批评精神和承认自己缺点的诚实态度，这些特点一般说来正是斯坦尼斯拉夫斯基所固有的，后来在他那本著名的自传里更特别有力地得到了表现。《艺术手记》作为演员的创作自白，在许多方面与《我的艺术生活》互相呼应。但是在把这两者加以对照之后，我们就可以看到，有许多评价是不相一致的，这是由于斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》中是从一个成熟的大师和“体系”的创立者的立场，来重新观察自己创作经历的早期阶段。他有时略去了甚或批评了他早先看来是有意义的和重要的并得到过成功和承认的东西。相反，他还以新的方式表明，有的东西他过去没有恰当

地加以理解，只是到了后来，在进一步探索的过程中才认清它的真正价值。正因为如此，在许多场合，我们在注释里从《我的艺术生活》书中引用了一些评价，以更正斯坦尼斯拉夫斯基青年时期的札记。

从抄袭别人的范本、利用并非由他亲自探索到的艺术表现手法和手段，斯坦尼斯拉夫斯基比较快地达到了认清自己独特的艺术道路。他在艺术上成长之迅速，他对一切阻碍发展的东西之决不容忍，他对自我改进之如饥似渴和永不疲倦的追求，简直令人震惊。他很早就认清和确定自己的生活目标，把服务于艺术理解成崇高的社会义务。他认为演员的使命就在于成为“崇高的人类情感的解释者”，“观众的指导者和教育者”。

在艺术文学协会第一个活动季节临近结束时，斯坦尼斯拉夫斯基已经给自己提出了一系列的问题，他此后的全部创作生活就用于解决这些问题。在1889年春天所作的手记中，他首次清楚地为他自己表述了现实主义艺术的原则：生活真实是艺术性的基本准绳。他划出真正艺术和成规旧套之间的界线，着手研究戏剧的社会使命、演员创作自我感觉的本质、才能的发展途径、演员的道德、剧场性和真实的对比等问题。“我觉得，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“我已学过话剧艺术的基础文法，跟它习惯了，只是现在才开始我主要的智力的和心灵的工作，只是现在才开始创作，为它开辟了正确途径上的广阔道路。全部任务就在于找到这个正确的途径。当然，那最正确的道路是更接近真实，更接近生活的。为了达到这一步，就需要知道什么是真实和生活。”

他很快就超过了自己的最初几位老师（亚·菲·费多托夫、费·彼·柯米萨尔日夫斯基及其他人），吸收了他们所能提供的一切有价值的东西，而抛弃了那些妨碍他进一步创作形成的东西。在艺术文学协会的演出中，他表现出自己是个出色的革新艺术家，以寻根究底的钻研精神、孜孜不倦的探索、独具的风格和强大的创造力脱颖而出。

斯坦尼斯拉夫斯基度过复杂而多方面的艺术生活，走过不断探索的艰难道路，他有过胜利和挫折、发现和谬误。与此同时，从他自觉的艺术活动开始之日（他自己把它和在艺术文学协会的最初工作相联系），他的全部创作经历都是坚定地奔向基本的、主要的、无所不包的目标，奔向他一生的“最高任务”的惊人范例。

* * *

斯坦尼斯拉夫斯基于1898年从组织他与符·伊·聂米罗维奇-丹钦科共同建立的莫斯科艺术剧院的时候起，走上了创作和社会活动的广阔舞台。莫斯科艺术剧院成立后最初那几年正值1905年革命前夕解放运动蓬勃发展和不断高涨的时期，在这些年间，它在我国的社会生活中占有重要的地位，成了先进的民主的知识界思想的主宰者，自己时代的进步思想的表达者。

斯坦尼斯拉夫斯基具有高度的公民责任感，他十分清楚地理解他和他的剧院应当加以实现的改革和发现的任务的全部重要性、巨大规模和历史意义。他以全部激情和毫不妥协态度反对资产阶级商业性的娱乐戏剧。他始终认为戏剧应有责任执行“重大的社会使命”，反对把它利用于卑贱而自私的“资产阶级目的”。他随在果戈理之后认为，戏剧应该成为强有力的讲坛，从那里“可以向世界多多谈到善”。他认为戏剧的使命就在于对社会进行崇高的服务，对人们起到崇高的思想教育影响。而这并不单纯是一种宣言。1904年斯坦尼斯拉夫斯基在致玛·费·安德烈娃的信中写道，莫斯科艺术剧院在戏剧艺术中所扮演的角色是与众不同的。“我们致力于使它变得高尚起来，把它从唯利是图者的手里抢出来而交给它所应该归属的人们。我们的活动获得了社会意义，社会承认了它，并使我们享有了任何演员还没有达到过的地位。”

“现代戏剧更经常地为什么服务——善还是恶呢？”——在那些年代里斯坦尼斯拉夫斯基不止一次地向自己提出了这个问题。

他清楚地了解，在资产阶级社会条件下，戏剧可能成为“社会上的恶的强有力武器”，因此他终其一生都要求划一条分界线，以便把艺术中的崇高和卑贱、美和丑划分开来。他致力于确定一些界限，以便使真正的艺术与代用品相区别，与一切庸俗的、虚假的、赝造的、歪曲人—演员创作天性的东西相区别。

在创立艺术剧院时，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科给自己提出了不仅是艺术的而且还有社会的任务。1898年6月14(27)日斯坦尼斯拉夫斯基对刚刚成立的艺术大众剧院（莫斯科艺术剧院当时的名称）演员们的纲领性发言，就把它归入普希金、别林斯基、果戈理、奥斯特罗夫斯基所幻想过的为人民民主剧院而斗争的先进战士的行列。“……我们所致力事业不是具有普通私人的性质，而是具有社会的性质。不要忘记，我们要努力去照亮贫苦阶级的黑暗的生活，使他们在那笼罩他们的黑暗中得到幸福的、美感的片刻。我们力求创建第一座合理的合乎道德要求的大众剧院，而且我们要为这个崇高的目标奉献自己的一生。”

关于戏剧的社会使命的想法，在斯坦尼斯拉夫斯基走过他全部创作道路期间所发表的言论中都一直存在。例如，1905年5月在波瓦尔斯卡雅讲习所开幕时的演说中，斯坦尼斯拉夫斯基就指出，真正的艺术始终是与生活相联系的，“在当前国内社会力量觉醒的时刻，剧院不可能也没有权利只为纯艺术服务，它应该响应社会情绪，向观众解释这些情绪，成为社会的教师。”¹

斯坦尼斯拉夫斯基力求把十九世纪俄罗斯艺术文化的崇高公民传统与自己时代的先进思想结合起来。他断言，莫斯科艺术剧院从它诞生之日起从来没有忘掉艺术的基本思想教育任务。但是在他晚后在苏维埃时期发表的言论中，斯坦尼斯拉夫斯基对戏剧的任务和目的的理解作了极其重要的修正。“……作为一个意识到自己的社会教育作用和政治作用的演员，是何等愉快！”他在1937年这样写道，并指出，只有在苏维埃时期，各个剧院由于受

¹ 《戏剧与艺术》，1905年第21期，第335页。——原注

到国家无微不至的关怀才成为“传播文化和政治思想的真正讲坛……”。

在创立艺术剧院时，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科清楚地懂得，没有崇高的奋发的目标，没有剧院民主化的思想，没有广泛的人民观众，就不可能有伟大的艺术。“……决定了，我们要创立人民剧院——与奥斯特罗夫斯基幻想过的那些任务和计划大致相似，”斯坦尼斯拉夫斯基后来在《我的艺术生活》一书中回忆道。他不仅致力于建立为人民的剧院，而且希望使剧院实质上是人民的。

对斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科说来，普及性的原则不是简单的形式的概念，而是他们艺术的意义和方向。在捍卫这一原则方面，他们始终表现出思想的坚定性和彻底性。1908年，在联系莫斯科艺术剧院十周年而作的谈话中，斯坦尼斯拉夫斯基指出，关于建立人民艺术剧院的想法特别使他激动并把他完全抓住了。普及性的概念对他说来并不是与简单化相联系的。恰恰相反，他始终认为人民需要“最艺术、最真诚、质朴而又给人印象至深的剧院”，崇高的富于思想性的、形式鲜明质朴和技巧完善高超的艺术。类似的关于人民剧院性质的想法，斯坦尼斯拉夫斯基在本卷所发表的《是否需要人民之家和人民剧院？》这篇札记里也谈到了。

斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院排演开始前的讲话中如此明确地表现出来的追求普及性和使剧院向往广大民主观众的意愿，在本卷的许许多多材料中都得到了反映。在这方面，斯坦尼斯拉夫斯基致出版事务总管理局局长沙霍夫斯科依公爵的申请书特别值得注意。初次完整地发表在本书中的这个文件，不仅反映了艺术剧院为使高尔基第一部戏剧作品登上舞台而进行的斗争的一个阶段，而且清楚地证明了行政机关和检查机构对莫斯科艺术剧院工作的干涉，证明了曾经阻挠过剧院、不给它机会成为大众剧院的那些障碍。

然而，尽管斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇-丹钦科由于在供所谓“人民”剧院上演的剧目方面存在专门的检查限制，因而不能充分实现普及性的思想，他们还是坚持不懈地设法在莫斯科艺术剧院安排“票价最为低廉”的早场演出，专门为了那些“贫苦阶级的居民”——工人、学生、青年、劳动知识分子。《俄罗斯新闻》（1899年1月8日）对这样的一次早场演出曾有过报道：

“艺术大众剧院昨天进行早场演出时，观众厅座无虚席，这一回无疑可以有权利称为‘人民的’演出了……这场演出是以大大压低的票价售给大众普及娱乐安排协会的。到场的主要是工厂工人和他们的家属。演出时掌声雷动。”莫斯科警察总监特列波夫在一份通报中指出，艺术剧院的这些早场演出是为了使工人们和知识界接近而带有宣传的目的¹⁾。

在国内社会情绪高涨的时刻，因莫斯科艺术剧院在广大民主观众那里取得日益增长的成就而惴惴不安的检查机关，不准许剧院“按最低票价”进行早场演出，并警告剧院说，不然的话，就要对它采取相应的制裁。对莫斯科艺术剧院采取为“人民剧院”规定的严格检查限制，使莫斯科艺术剧院的思想艺术纲领的实现成为不可能，也就等于让剧院关门。

1905年4月在莫斯科文学艺术小组所作的关于检查制度的报告中，斯坦尼斯拉夫斯基极其坚决地反对那限制舞台上思想自由和言论自由的非法和专横行径，反对沙皇检查机构的压迫以及对各剧院施加的宗教和警察方面的限制，各个剧院都由于大量各式各样的管理程序和强制性的监督而喘不过气来。他要求以法律保护“如今给老虎箝夹住”的舞台艺术的权利。他满怀激情地指出，剧院失去了同时代观众所体验到的最重要的思想感情，当代生活所产生的新主人公无法登上舞台。“我从来没有听说过台上的工人谈工人的问题，不信教的人谈信仰，农夫谈农田问题，大学生谈

1 1948年《莫斯科艺术剧院年鉴》，第2卷，莫斯科，1951，第544页。——原注