

# 目录

[版权信息](#)

[译者序](#)

[序](#)

[1911—1916年间札记](#)

[演员在创造角色中的循序渐进（柳彬伯爵，《外省女人》）\[1-1\]](#)

[《女店主》\[1-12\]排练日志](#)

[一个角色的故事（论创造萨里耶利角色）\[1-19\]](#)

[贯串行为](#)

[格里鲍耶多夫《聪明误》](#)

[I. 认识时期](#)

[II. 体验时期](#)

[III. 体现时期](#)

[一次演出的故事（教育长篇小说）](#)

[20年代末—30年代初札记](#)

[论创作中的意识性和无意识性](#)

[论怪诞作品](#)

[莎士比亚《奥赛罗》](#)

[初识剧本与角色](#)

[摘自《奥赛罗》导演计划](#)

[身体和初级—心理行为图谱](#)

[任务、贯串行为、反贯串行为、最高任务](#)

[果戈理《钦差大臣》](#)

[真实感受剧本与角色生活](#)

[1936—1937年间札记](#)

[接近角色\[6-2\]](#)

[1926—1938年间札记](#)

版权信息

### 图书在版编目(CIP)数据

演员创造角色/(苏)K. C. 斯坦尼斯拉夫斯基著;杨衍春,张勃诺,赵重刚译. —桂林:广西师范大学出版社,2016.9

ISBN 978 - 7 - 5495 - 8313 - 3

I. ①演… II. ①K… ②杨… ③张… ④赵… III. ①戏剧表演—表演艺术 IV. ①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 139918 号

出品人:刘广汉  
责任编辑:熊 慧  
装帧设计:赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行  
(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)  
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人:张艺兵

全国新华书店经销

销售热线:021-31260822-882/883

山东鸿君杰文化发展有限公司印刷

(山东省淄博市桓台县寿济路 13188 号 邮政编码:256401)

开本:690mm×960mm 1/16

印张:25 字数:300千字

2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷

定价:62.00元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷单位联系调换。

# 演员创造角色

## 译者序

在新版本《演员自我修养》（第一部和第二部）由广西师范大学出版社出版两年之后，我们再次触碰斯氏体系，将1991年新版斯坦尼斯拉夫斯基的《演员创造角色》翻译成中文呈现给读者。在《演员自我修养》中，斯坦尼斯拉夫斯基主要阐述演员如何正确理解戏剧艺术，接近创作天性，指出体系不能产生灵感，但却可以唤起灵感，找到通往灵感的间接途径，从而达到生活与艺术的完美结合，这些内容构成了斯氏体系的第一部分。而在《演员创造角色》中，斯坦尼斯拉夫斯基则进一步完善体系，思考演员“如何创造角色？如何达到与角色的完全融合？如何在每一次重复表演角色时找到创造的自我感觉？”等，这些内容构成了斯氏体系的第二部分。

1991年，俄罗斯“艺术”出版社将《演员创造角色》作为《斯坦尼斯拉夫斯基文集》第四卷重新编辑出版。相对于上世纪50年代的旧版本而言，新版《演员创造角色》无论在编排上，还是内容上都有了实质性的变化。

1. 序言的变化。在这部书的序言中，И. 维纳格拉茨卡娅详细总结了斯坦尼斯拉夫斯基在创造角色方面的感悟与认知。她尤其建议认真对待札记中有关演员体验的内容，因为这有助于理解斯坦尼斯拉夫斯基对于艺术所赋予的深刻意义，避免演员在创造形象时所犯的错误。在她看来，斯坦尼斯拉夫斯基在上世纪20年代初寻找更有趣和通俗易懂的阐述创作角色的形式时，更青睐于小说文学形式。按照她的观点，斯坦尼斯拉夫斯基正是以这样直观而率真的演示法证明了，“一个扼杀演员创作意志力、独立性的独裁式导演和一个用艺术服务于演员，激发并将他的创作天性送往确定目标，与他一起按照自己天性的规律培育每一个角色的艺术家、老师、心理学家之间的区别。”（И. Виноградская:1989, 7）演员与导演合作的结果产生了新的创造物，达到了“诗人与演员的精神与精神，肉体与肉体的结合”，指出一个演员的最高境界就是在每一次重复角色时善于更新角色，在每一场戏中检查和确认贯串行为及最高任务。最后，И. 维纳格拉茨卡娅肯定了斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧探索中的伟大贡献，即发现了与创作演员艺术相关的最具体问题。

2. 内容编排的变化。1991年新版的《演员创造角色》较之于1957年旧版而言，发生了革新性的变化。新版《演员创造角色》一方面增加了很多新内容，包括《1911—1916年间札记》、《演员在创造角色中的循序渐进》、《〈女店主〉排练日志》、《一个角色的故事（论创造萨里耶利角色）》、《贯串行为》、《第四次排练〈巴拉迪娜〉》、《1936—1937年间札记》、《1926—1938年间札记》等。另一方面也大量删减了1957年版本中的内容。正是由于这样的革新性编排，使得新版《演员创造角色》一书的页码从1957年版本的552页减少到398页。

3. 附录和注释的变化。1991年新版的《演员创造角色》将1957年版本的附录内容编排到正文中。而注释的内容大幅减少，而且注释的形式较之前的版本更趋于简单化。

我们在翻译新版《演员创造角色》一书时，力求尊重斯坦尼斯拉夫斯基的思想和本意，真实反映作者的创作意图，秉承了《演员自我修养》的文风，翻译了该书的全部正文内容。文中的译名主要根据商务印书馆1997年出版的《俄语姓名译名手册》译出，在此表示感谢。

全书译文由杨衍春、张勃诺、赵重刚完成。杨衍春审订、校正了全部译文，对译文的所有问题负责。虽然我们付出了艰辛的努力，但由于斯氏体系博大精深，翻译不准确之处肯定存在，祈请广大读者予以批评指正。

## 序

生活的音叉。斯坦尼斯拉夫斯基论《演员创造角色》

1912年3月27日，亚历山大·勃洛克在艺术剧院观看完列夫·托尔斯泰的《活尸》之后，在日记本中记录下了斯坦尼斯拉夫斯基表演阿布列兹科夫公爵一角的情形：“所有人都是演员，独一无二、优秀无比，但也只是演员而已。只有斯坦尼斯拉夫斯基既是演员，又是一个人，是生活和艺术的完美结合体 [\[1\]](#)。”

斯坦尼斯拉夫斯基所创造的演员技巧派及其体系都是用于让自己学会表演，最主要的一点，就是教会其他人，如何达到“生活和艺术的完美结合”。

如何创造角色？如何达到与角色的完全融合？如何在每一次重复表演角色时找到创造的自我感觉？

斯坦尼斯拉夫斯基从演艺生涯的最初期就在寻找这些问题的答案。在早期记录的所谓的“艺术札记”（1877—1894）中，他就认真地思考了这些问题。每一次饰演角色之后，他都为自己提出了任务，然后终生都在从实践和理论角度来解决这些任务。斯坦尼斯拉夫斯基在艺术和文学协会连续几次表演莫里哀的《乔治·当丹》中的索丹维尔一角之后，在1889年2月2日写道：“我开始明白，什么是演员活动中最难做到的：学会走进角色，不顾各种各样的障碍，学会让自己兴奋，不让自己讨厌角色。”在这卷为《演员创造角色》而准备的所有材料中，我们将遇到在这句话中提到的问题。

非常想再列举一段写于1898年4月20日的有代表性的札记。这段札记与表演德国作家保罗·海泽同名话剧《光荣的义务》中的古博尔特·冯·阿尔德林亨男爵的角色有关：“当然，比较接近真实、接近生活的那条路是最正确的。为了做到这一点，就应当了解，什么是真实和生活。我的任务就是：这两者都是首先需要了解的。换言之，应当培养、应当思考、应当从精神上发展和整修自己的智慧。”斯坦尼斯拉夫斯基从来都没有将这些问题与演员的纯职业素养、演员的天分分开。还应当指出，对他而言，无论是之前，还是之后，艺术中的真实都是与时代的民主倾向、公民的自我牺牲密切相关，与相信戏剧的纯洁力量，相信戏剧有义务完善人与社会密切相关。

众所周知，从1907—1910年开始，斯坦尼斯拉夫斯基的创作原则成为一个固定体系。他本人认为，1909年2月屠格涅夫《村居一月》的首演是他在研究创造角色并将其系统化方面的转折点。他在排练的同时，还为艺术剧院里愿意了解他的方法的演员讲课。

在《我的艺术生涯》一书中，斯坦尼斯拉夫斯基承认，上演《村居一月》给他带来的教训就是他“又认识了一个真理，也就是演员不仅应当学会自我修养，而且要学会创造角色”。“当然，我之前就知道这一点，”他补充说，“但却是另一种方式，表面的。这是一个完整领域，要求亲自研究自己特殊的技巧、手段、训练和体系 [\[2\]](#)。”

斯坦尼斯拉夫斯基在这段时间原则上已经放弃了之前表演话剧的形式，也就是执行预先制定的导演计划、准确指出舞台调度、过于仔细地列举情境的所有细节等（确实，无法忘记，在20世纪初的表演事业

中，这样一种记录在《导演总谱》中的工作方法发挥了重要作用）。随着时间的推移，他决然推翻了“将自己的个人情感强加给演员”的做法，认为导演应当与表演者一起创造角色和整部戏。

斯坦尼斯拉夫斯基还在自己的演员生涯初期，在创作改造某个角色时就已经经常将自己对角色的预先或者之后结论性思考记录在笔记中。第四卷就是以这样的章节开始的，其中有些材料就与这类思考有关。

斯坦尼斯拉夫斯基所说的“演员创造角色的逐渐变化”与创造屠格涅夫的《外省女人》中柳彬伯爵角色相关。从公开性和坦诚性角度都有些幼稚的札记中可以看出，演员在探索体现形象途径时所流露出的各种各样情感——绝望、愤怒、失望、“痛苦和疑惑”。在这几页中，作者尝试分析自己的过错，寻找克服这些过错的方法。“不能直接从外部特征走进角色。他做出了结论，也就是当还没有体验和创造未来的情感时，不能走向舞台和进行舞台调度。……每一个角色都应当是来自自己的体验。在每一个角色中找到自己。”

在没有上演的莫里哀《伪君子》相关的简短片段中，斯坦尼斯拉夫斯基发展了内部特征和外部特征的最重要思想，得出了结论：在从自身走向角色的过程中，不能只利用隐含于演员自身中的材料，从而忽略想象和想象力的重要意义。应当“将手伸入天性中，将自己带进其中，不断更新自己及自己的内部材料……演员应当不是想成为自己，而是成为他可以成为的人”。

在这个章节，大部分内容都是与哥尔多尼的《女店主》或者通常在艺术剧院所称呼的《旅店的主人》戏剧有关。在这些札记中可以清楚看到，斯坦尼斯拉夫斯基如何帮助演员，演出的合作伙伴，如何从实践角度掌握体系的元素，确定贯串行为，找到“种子”小心翼翼地摸索角色的那根不断的线。显然，在直觉上去感受已经确定的未来之路的同时，他两次在记录本中记下了他理解里巴弗拉达骑士一角的主要阶段。

在这方面，他对普希金的萨里耶利（《莫扎特与萨里耶利》）角色的思考也很有意思。我们发现，对斯坦尼斯拉夫斯基而言，不仅仅悲剧的社会历史方面重要。他抛开在舞台上扮演恶人的刻板模式，寻找促使萨里耶利实施杀害莫扎特的深刻个人动机。他的主人公都是真诚地相信，为了最高目标——拯救地球上的艺术必须消灭不公正。通过多年的辛苦准备工作，他为自己的角色选择了正是这样的贯串行为。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，演员必须在想象中跟踪主人公“在各种现实所感受到的和接近于回忆的细节方面”的生活。所以，在这一卷中对这个主要问题更加关注。“通过有意识性达到无意识性”，这就是斯坦尼斯拉夫斯基在第一次座谈陀思妥耶夫斯基的《斯捷潘奇科沃村》时提出的口号，并作为符咒重复无数次。在30年代从理论角度得到了最完美的、和谐的解决。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，不关注激发潜意识，就犹如抛弃了“角色人类精神生活的主要本质”。他遗憾地指出，大多数演员没有对这个过程给予应有的关注，只局限于“表面的体验”，没有达到最有价值的东西——天性本身的创造，而观众首先常常只满足于表面，纯外表的印象。“艺术的真谛和创作的主要源泉隐藏在人的心灵中”、我们心灵生活的深处、潜意识领域，也就是“我们天性的主要中心——我们内心的‘我’，灵感本身”所在的领域。但是，没有常规的训练，没有发达的有意识的内部技巧，没有自制力和意志力，演员就不会接近潜意识的门槛。斯坦尼斯拉夫斯基体系、整个理论的任务就是将演员领进门。

随着时间的流逝，斯坦尼斯拉夫斯基将潜意识与贯串行为和最高任务越来越紧密地联系到一起。他幻想演员能够“牢固掌握最高任务，深刻理解最高任务”，确定一条结实的、有意识创造的贯串行为线，而其他细小任务和确定角色的各个部分、证明规定情境、适应、与合作者交际的形式等就交给潜意识处理：机体天性就会创造。在这方面的探索一直在不断地、全面地进行着，体现在《聪明误》创造角色材料中。

斯坦尼斯拉夫斯基着手格里鲍耶多夫的戏剧是顺理成章的事情。众所周知，1906年和1914年，他在艺术剧院演出时给观众提供了两个完全不同的法姆索夫类型，在实践中证明了戏剧包含多少深刻而出人意料的内容，证明了有取之不尽的财富蕴藏其中，从而在舞台上展示了生活的各个方面和现象。从所发表的札记中可以看出，斯坦尼斯拉夫斯基使戏剧摆脱了长期积累的刻板模式，坚决防止出现标准化的或者故意的、凭空虚构的、失真的处理形象的手段。对他而言，《聪明误》是一部充满生机的现代戏剧，不会随着时代老去，不会失去自己的社会和道德敏锐性。

从防止刻板模式和偏颇成见这个角度而言，初识角色对于斯坦尼斯拉夫斯基具有非同寻常重要的意义。应当努力创造一些条件，调整好自

己，使得自己对角色和剧本的第一印象是直接的、始料未及的。演员应当拥有率真和发自内心的沉思，完全沉浸于他所要体现形象的第一印象中。斯坦尼斯拉夫斯基号召演员们学习独立将“自己的精神材料”积累起来放到角色的宝库中，学习积累具体的看待剧本和形象的能力，尤其预防在开始时出现的别人强加的，但却不是永远权威性的结论。他想让演员自己，在没有别人暗示的情形下，“找到一个以此为基点观察剧本的角度，找到诗人以此为基点观察剧本的角度”。如何使演员接近诗人？如何使角色接近演员的心灵？我们从《聪明误》中得到这些问题的答案。

斯坦尼斯拉夫斯基特别注重对剧本事实的思考。自然，演员应当精彩地展示自己主人公的过去和未来，以便正确地理解现在。这时，剧本事实就不会没有依托。评价剧本事实、事件，必须理解和构建一条主人公行为的连续有效线。而且重要的是，一定需要用演员的想象、幻想、理想点燃这个过程，没有这些过程，就没有鲜活的创作欲望、鲜活的心灵冲动。

斯坦尼斯拉夫斯基提醒演员预防干巴巴地分析剧本事实。需要显示它们的“隐含意义、心灵本质”，“在外部事实和事件中探索，在它们的底部深处找到另一个更重要的、隐藏很深的，或许是产生‘外部事实’的心灵事件”。当然，他坚持，评价事实和事件不是某种一成不变的，不需要重新评价的东西。演员应当学会利用生活中和舞台上的任何一种偶然性、任何一个细节，便于重新审视已经熟悉的、司空见惯的东西。这种即使是勉强捕捉到的新特点也将是“今天创作的重要动力”，防止演员冷漠角色，防止多次重复表演导致的刻板模式。实际上，这就是通往演员表演时即兴创作的可靠途径，这就是斯坦尼斯拉夫斯基不断坚持的东西。

请看一下，法姆索夫家及其居住者们的角色是如何被有趣地、鲜活地、别出心裁地研究与创造出来的，看一下，斯坦尼斯拉夫斯基提供了哪些方法，使得演员可以撇开成见，撇开积累的刻板模式，利用“数不胜数的偶然性”达到接近角色的目的。他提示了各种各样舞台创作的诱因！他将摆脱了任何质层的创作工作原则与演出中的匠艺式传统和规则进行对比，就是为了深入全面地掌握剧本内容和体现在剧本中的具体一历史条件。

为了正确评价剧本事实和事件，演员不仅要有职业习惯，而且还要有深厚的文化底蕴、视野、精神和发达的智慧。否则，可能出现观众比

演员更清楚而准确发现作者所展开事实的画面。根据自己对艺术的要求，斯坦尼斯拉夫斯基追求使演员达到作者的层次，学会理解厚重的生活。

斯坦尼斯拉夫斯基逐渐让演员进入到理解作品的不同层次——研究时代、生活现实、历史和剧中人物及其心理存在的历史社会条件。对他而言，在实践中，在排练过程中，当然没有这样的划分。这种划分必须源于从理论角度进行的思考，从而不断阐述演员创作的所有阶段。因此，在其他一些著作中，他将非常确定地阐明剧本的美学层面、社会层面、心理层面及其他层面，它们与戏剧的贯串行为、最高任务之间的联系。

应当认真阅读札记中有关演员体验的内容。它们有助于弄清楚斯坦尼斯拉夫斯基对其所信奉的艺术所赋予的深刻意义，避免演员在创造形象时所犯的错误。首先，他注重表演者有积极作用的体验实质，不能容忍不适合舞台的内部懈怠和消极。“实际上，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“演员常常在真诚地体验角色。在内心他感到了温暖，在舞台上他感到自己游刃有余。他仿佛在无为中怡然自得，沐浴在自己的情感中。被舞台上良好自我感觉所欺骗的演员在这一刻思考着，他创作了什么，真正体验了什么。但是，这种体验无论多么真实、率真、具有说服力，在它无所事事之前，也就是不活跃，不推动剧本人类精神的内部生活，它都不是创作，都不能走进观众的内心。”犹如在生活中一样，在舞台上体验就是欲望、向往行为、产生的愿望、针对角色行为和发展的情感爆发。自然，演员的愿望和意向都应当是接近于他的机体天性的，它们不能从外部强加进去，不能屈服于别人的意志力，因为这将堵住通往体验，通往真正情感的路径。再后来，尤其在《钦差大臣》的材料中，这些问题都会得到更全面而论据充分的解决。

在创造正确的舞台自我感觉时，更多关注了身体和初级心理任务。斯坦尼斯拉夫斯基在分析《聪明误》的个别场戏时，展示了如何将对于理解角色的初级阶段必要的细小部分组合起来，形成更大的任务，记录下情境和主人公性格中的新进步。首先应当尽量将这些大任务合并到引导演员走向角色贯串行为的各个阶段时刻，仿佛进入到戏剧的动脉中。部分任务、小的身体真实随着演员与形象的合体可能丧失自己的独立意义，转变成为适应。这样的适应无论在排练中，还是在演出时都不应是固定的，而应是在生活中意外出现的。应当固定角色的

主要部分，它的贯串线，根据这些元素，演员开始检查自己，弄清楚自己行为的追求方向。

可以说，正是在《聪明误》的札记中，斯坦尼斯拉夫斯基第一次清晰地阐述了舞台艺术的贯串行为和最高任务意义的理论。

我们只是涉及体系中一些原则上很重要的部分。这些理论是斯坦尼斯拉夫斯基在格里鲍耶多夫喜剧材料基础上经过研究得出的，展现了之后发展的主要方向。角色的内部和外部生活、精神和身体生活、人—演员中的心理和身体因素之间的相互制约问题在这里还没有形成最终的轮廓。大部分札记未完稿并非偶然。斯坦尼斯拉夫斯基的实践经验和创作思想的发展要比他在自己的理论著作中记录下的内容要快一些。

在寻找更有趣和通俗易懂的阐述创造角色的形式时，斯坦尼斯拉夫斯基在20年代初就决定以小说文学的形式、教育长篇小说的体裁写一部书。他试图在《聪明误》基础上理清他所面临的与准备戏剧有关的问题。

撰写《一次演出的故事》（他的书名就是这样，副标题是《教育长篇小说》）是与《我的艺术生涯》同时进行的，当时艺术剧院正在美国巡回演出。这对未完成手稿的性质产生了影响。其中有不少事实是来自斯坦尼斯拉夫斯基的生平、他所领导剧院的日常生活，有关这些在回忆录中却是以另一种形式讲述的。

作者以轻松、自由、诙谐，有时是讥讽的方式描述了剧院的幕后生活，而且是作为斯坦尼斯拉夫斯基思想传播者身份的著名导演托尔佐夫（我们记得，在前两卷中他化身为托尔佐夫）所领导的知名度高的、创新的、先进的剧院生活。为了排演格里鲍耶多夫戏剧，剧院邀请了外省著名导演列麦斯洛夫（姓氏在这里都富有含义）。托尔佐夫寄希望列麦斯洛夫能够活跃剧院的创作氛围，无论如何，也可以唤醒这个集体。但很快，导演生疏的，对演员而言纯刻板模式的创造戏剧和角色的方法受到了剧团大部分演员的反对，甚至导致激烈的情景出现：在剧院里开始了争论、讨论，尖锐的，但又有些混乱的唇枪舌战。读者以这样的简单方法去探索真相，针对舞台创作的最重要问题得出必要的结论。在遇到对立的观点和立场时，斯坦尼斯拉夫斯基揭示匠艺、表演艺术、体验艺术等概念的本质。

斯坦尼斯拉夫斯基以率真的直观演示法证明了，一个扼杀演员创作意志力、独立性的独裁式导演和一个用艺术服务于演员，激发并将他的创作天性送往确定的目标，与他一起按照自己天性的规律培育每一个角色的艺术家、老师、心理学家之间的区别。演员与导演这样合作的结果产生了新的创造物——“诗人与演员的精神与精神，肉体与肉体的结合”，不是准确的复制，不是盲目的模仿戏剧家所写的东西，而是继承了作家和人—演员所灌入的特点的一个新的鲜活生命。

演员创造角色需要一个漫长过程，需要数十次，甚至上百次排练，以自身为出发点，全面地与角色融合为一体，重新作为“演员—角色”在舞台上进行体验。对于一个为了创作而利用与其天资相配的东西，利用“自然而然紧贴在身上”的东西，利用他耳熟能详东西的演员而言，只要与列麦斯洛夫这样的导演在一起排练几次就足够了。没有能力或者不追求创作，只满足于程式化和刻板模式、固定的“演员行为仪式”的人在很大程度上简化了演员的任务。匠艺者忧虑饰演角色的多少和演出次数，真正的创作者首先关心演出和角色的质量，艺术本身的发展。

即使是奉行体验艺术的演员，也不可能保证在多次重复表演角色之后不出现精神上的麻木状态。通过《一次演出的故事》的情节，连续讲述了演员方塔索夫经历的创作危机。这种危机在很多方面都是斯坦尼斯拉夫斯基所经历过的。他自己信奉类似的东西，在《我的艺术生涯》中描述了这一点。他不吝惜笔墨，展示了在一次例行演出时丢失了角色意义、内部发展线、贯串行为的演员所处的可怕惊恐状态。原因就在于他没有正确评价职业技巧、缺乏演员应有的自制力。“不存在缺乏娴熟、缺乏训练、缺乏技巧的艺术。越有天分的人，就越需要它们。”——斯坦尼斯拉夫斯基坚持不懈地重复着这句话。但是技艺、技巧并不是本身需要，它们是有助于演员探索通往真正体验、灵感的途径。《一次演出的故事》清晰地强调了两个过程：演员自我修养和创造角色之间的不可分割性。

斯坦尼斯拉夫斯基通过详细描述方塔索夫创作的痛苦，从一个新的角度将我们引向了我们已经熟悉的结论：体验艺术的主要构成部分之一就是每一次重复角色时善于更新角色，在每一场戏中检查和确认贯串行为及最高任务。

这里很难找到斯坦尼斯拉夫斯基完全没有涉及的戏剧生活和日常生活圈子。我们面对的是一个对演员创作天性一无所知的匠艺式导演和一

个借着揭示现代社会意义而丑化古典作品的庸俗社会学观点表达者，一个用更新艺术的口号掩盖自己，实际上是为了自我肯定而愚笨地嘲笑艺术的不太年轻的放荡艺术家……

评判不负责任的导演和艺术家们的庸俗创新，斯坦尼斯拉夫斯基坚决反对被奉为经典的手段、僵化的传统，为我们提供了开启古典作品大门的钥匙：“与其回头看，与过时的传统携手前进，还不如拉住格里鲍耶多夫，用自己的眼睛认真地，摘下旧眼镜去透视天才的心灵，大胆地反对所有传统，表现永久隐含在剧本中，但却从来没有展示给我们，隐藏在虚假传统破旧制服下面的东西。这将是期待从我们这儿得到的最意外消息。”

《一次演出的故事》手稿没有写完。按照斯坦尼斯拉夫斯基的构思，在所有争论和混乱之后，托尔佐夫应当着手演出《聪明误》的工作，按照心理现实主义艺术，“体验流派”的原则达到一个圆满结局。可以很自信地认为，斯坦尼斯拉夫斯基有意在这里利用前面提到的已经准备好的格里鲍耶多夫喜剧资料。

正如我们所知，1930年斯坦尼斯拉夫斯基因患严重的心脏病之后在尼斯治病时，将一份有关《奥赛罗》几场戏的最详细的导演计划寄往莫斯科。苏达科夫在艺术剧院曾经排演过《奥赛罗》。这份计划由于种种原因没有在舞台上得到体现，后来作为演出技艺的经典之作公开发表。显然，因着迷于莎士比亚悲剧世界，斯坦尼斯拉夫斯基产生了将自己喜爱的作品用于教学目的的想法。他采用了《演员自我修养》中选择的利用材料的形式，也就是一个教育家—导演为自己不懂事的学生们上课的形式。但是在阐述材料的目的地和方法改变的情况下，丧失了使导演计划鲜活的率真、激情和与众不同的说服力。在1930—1933年记录的札记一直未完稿。

我们将诸多草稿中的第一部分手稿（稍有缩减）和得出某些理论性总结的最后片段，还有《奥赛罗》导演计划的某些片段编入这一版本中。

我们从前几部分已经了解到，斯坦尼斯拉夫斯基非常重视演员与角色的第一次接触。在这里，他又回到了这个问题上，将其定义为需要深入研究的“第一个创作阶段”，因为在后面的很多东西都取决于它。他试图帮助演员解除进退两难的处境：保持对角色和剧本的新鲜印象，从个人角度明确地接受它，同时扩大和加深自己对它的了解。就

像斯坦尼斯拉夫斯基曾经多次阐释过的，这种博学多识、总的修养可以帮助演员“获得独立性、预防偏见”，“在任何他人的观点中找到自己”，而这一点对于在自己的创作中永远保持自由也是必不可少的。他认为，教育家的任务就在于教会自己的继承者正确阅读剧本，在其中准确地定位。他相信，第一次正确阅读剧本可以帮助演员“在角色的心灵中立刻找到自己的一部分，自己心灵的一部分”。

斯坦尼斯拉夫斯基认真地观察演员在初次接触角色时的内心状态。在开始时，演员在内心只能模糊地感觉到剧本的个别瞬间，逐渐地，随着认识的加深，这些“感受到的瞬间”就好像黑暗中的光亮一样，“扩大、增大、相互连接，最后填满整个剧本和角色”，这个过程进行得快慢、成功与否，在很多方面都取决于所体现作品的优势，也就是成为“点燃演员灵感”的有效“可燃材料”。这个过程进行总是特别个性化，而且各种各样意外的，有时是非常偶然的因素都可以成为“可燃材料”状态。斯坦尼斯拉夫斯基顽强地以不同方式体现他的重要思想：“演员的兴奋和着迷所激发的演员创作情感毫无意识地、孜孜以求地，沿着整个角色去探索往眼睛看不到，耳朵听不着，理智发现不了，只有激动的演员情感无意识地认识到的心灵深处的直接途径。”

斯坦尼斯拉夫斯基认为在演员与角色融合的这条充满荆棘的路上，导演—教育家的使命就是善于指出对于所有剧中人物而言必须的“剧本正确线”。为了确定这条线，他提供了一个非常具体的方法：“缺少什么，缺少哪些条件、现象体验等剧本就不存在？”演员在寻找答案的过程中，获得了类似于路标的定向标，将他的创作发往所需要的地方，有机地形成角色总谱。

还在1910年代初，在斯坦尼斯拉夫斯基记录的札记中就有这样的理论：“……可以立刻将自己放到剧中人物的位置和地位上……开始完成自己的任务，也就是开始下意识地根据生活经验去行动，这是通往体验角色中的路径 [\[3\]](#)。”

在掌握角色的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基从来都不会放弃思考有关外部行为和内部行为的意义，尤其在近几年的生活中他将主要注意力集中在这方面。自然，所谓的身体行为方法在体系中都没有确定任何界限。他发展体系，推翻了体系中的某些重要方面，还发现了一条通往人和演员的机体天性创作路径。

在最后一次与学生的座谈中，斯坦尼斯拉夫斯基就《奥赛罗》的第一场戏首先讲述了身体任务是演员达到潜意识、灵感本身的最简单和最容易的方法。事实上，新方法应当保证心理物理行为的统一。换言之，将“人类精神生活”与角色人类身体生活联系起来。在这方面，斯坦尼斯拉夫斯基最后的尝试与发现紧密地交织在一起，成为20世纪俄罗斯导演艺术最重要方法论探索，当然也包括斯坦尼斯拉夫斯基的论敌梅耶荷德所从事的探索。在梅耶荷德剧院关闭之后，莫斯科艺术剧院的领导邀请失宠的导演到自己的歌剧院，完全不是偶然的。这不仅是一个充满崇高使命感的公民行为，还是非常具有原则性的戏剧举动：斯坦尼斯拉夫斯基认为，梅耶荷德将传授给他的演员有机造型术，他们可以共同寻找解决演员创作主要问题的答案。

身体行为方法重新焕发生机，强调演员艺术的独立性、原生性，包括对文学也是如此。在30年代（在有关莎士比亚剧本的座谈会上可以发现这一点），斯坦尼斯拉夫斯基寻找一种特殊的接近角色台词的方法。他得出结论，除了创造角色的一般过程，不需要提前背诵剧本的台词。不能将作者的文本与演员思想与行为的逻辑性和连续性分开。在总谱没有形成之前，在行为和思想线还没有产生之前，不能机械地背台词。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，自然的，没有任何强制的通往作者文本的途径使得舞台上的言语更活跃，使得演员有可能通过角色的台词而行动。在这一点上斯坦尼斯拉夫斯基的最后发现与梅耶荷德将演员艺术视为舞台空间的形体创作结合起来也是很有趣的，很有意义的。可以说，在理解演员表演的天性方面，“体验技巧”和有机造型术的创造者们的出发点完全不同，就犹如从相反的两端冲破隧道一般。

作为一流演员，斯坦尼斯拉夫斯基知道，“不能潜进人类情感的潜意识口袋中，像翻钱包一样去翻它，只可以小心地诱骗它们”。为此，一个强大的辅助手段就是创造身体、初级心理任务和行为的简图。这张简图是独特的“救生圈”，演员可以紧紧抓住。角色简图，这是角色的支撑点，它的对称点和重点。角色简图可以控制“作品的全部轮廓、整个形式”。演员应当在准备角色的过程中，以简洁的行为学会展示或者在思想上用数十分钟默默地表演这场戏，在整部剧中最重要的东西。在每一天的实践中准确绘制的简图保护着角色和戏剧不老化，不衰退，保持它们的新鲜感，即兴创作的轻松和富有表现力的艺术形式，而按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，没有这样的形式，就没有演员艺术。

在没有结束的，准确地说，还没有开始的1937—1938年关于《钦差大臣》的札记中，斯坦尼斯拉夫斯基首先谈到了进入角色的初期，为下一步进行与形象合为一体的工作扫清道路。他现在放弃了之前围坐在桌子边上的座谈形式，这些形式建立在演员还没有准备好的心灵之上，成为理解形象的根本障碍，“堆满演员大脑、心灵，恐吓演员，妨碍他自由创作”。确实，他确认，他并不是反对座谈本身，而是反对它的不合时宜。他只是改变了功能和在排练过程中分析的位置。由此确定了另一种方法——“不采用任何阅读新剧本的形式，不需要座谈剧本，直接邀请演员进行新剧本的第一次排练”。斯坦尼斯拉夫斯基能够非常自信地推翻自己之前的创作方法，将其与新方法对立起来：“……我们不是坐在桌子旁边，埋头于书中，没有用手中的铅笔将剧本分成各个部分，我们留在舞台上，在行动，我们实际上是在天性的人类生活中寻找有助于我们行动的东西。”他这样描述了与学生排练《钦差大臣》取得成功的情景。

演员不是以理智，不是以理性为出发点，而是在创造角色的那条不断的行为线的同时，解放潜意识，“用正常、自然方式将最细腻的，没有注意到的天性创造力吸引到创造中”。斯坦尼斯拉夫斯基相信，最好的角色分析就是“在剧本的规定情境中行动”。

也只有演员“紧紧抓住身体行为”之后，才能获得支撑点，他已经按照自己的意志力、主动权、内部需求开始寻找来自他人的帮助、建议和指示。这时，他就需要“很多，很多各种各样有关剧本的信息”。他将从作者、导演、合作伙伴那里获得这些信息，在书中读到这些信息等。但这时，他将避开对自己的强制，对自己情感的强制，他将不惧怕“失去自由和对角色的看法”。“新方法”的特殊价值和吸引力就在于它可以将演员一人的全部生命力都吸引到创作过程中，帮助他从心灵中得到“他自己的、鲜活的与角色类似的内部资料”。斯坦尼斯拉夫斯基总是坚定不移地相信，创造角色唯一可能的途径就是“以自身为出发点去行动起来”。如果不是“演员自身，还有谁能为所创造的人物提供鲜活的真诚情感，只有他一个人”。只有以自身为出发点，以自身为出发点行动起来，演员才有能力“用自己全部精神和身体的生命力抓住所扮演的人物”。只有以自身为出发点，他才有能力相信身体行为的真实，并且通过这种真实“自然地、不由自主地在内心激发角色的心灵感受”。其他途径必然导致异常现象、刻板模式、匠艺。“以自身为出发点，你就是在体验角色，而以他人为出发点，你就是在戏弄角色，模仿角色”——斯坦尼斯拉夫斯基仿佛总结了自己的推论。

当然，斯坦尼斯拉夫斯基曾多次阐释，并不是本身，不是为了显赫的现实主义而需要身体行为的真实，只是作为“固定方法而需要。根据这种方法可以沿着轨道在剧本生活中清晰地运动”。身体行为是“我们表现内部情感、欲望、逻辑、连续性、真实情感、信念的对象、材料”及演员在学习前一阶段所掌握的体系中的其他元素。斯坦尼斯拉夫斯基在这里发展了已经形成适用于创作《奥赛罗》的思想：不能直接插手潜意识、体验，而且它是不固定的，它会溜走，你不可能用它做成角色自如移动的安全“轨道”。提供给演员的方法之一就是，演员处于所扮演人物的状态下时，记录下他亲自实现的身体行为。然后严格按照作者的文本，需要与角色一道完成类似的创作。已经确定下来的一致性观点就是“人类与角色的接近”的因素，就是“融合的开始，体验的开始”。这样通过整个角色而连续进行的“人类身体生活线”必然迫使感受内心的“人类精神生活线”，这时“所有分散的感觉就会各就各位，获得新的现实意义”。

斯坦尼斯拉夫斯基在总结“新方法”对于演员的实践价值时认为：“……新方法是自动地分析剧本。自动地将机体天性及它的身体行为暗示给我们的重要内部创造力一起吸引到创作中。自动地从内部唤起用于创作的鲜活人的材料。在初期帮助识别剧本的总氛围和情绪。”

我们所说的《论怪诞作品》札记在本卷中是单独的。在札记中体现了导演戏剧中的复杂而全面思考演员艺术问题的过程。对怪诞作品美学实质的争论是最少的。准确地说，这是确定演员艺术、绘画、文学及其他艺术的最新流派的相互关系的一种尝试。这时，需要记住，斯坦尼斯拉夫斯基本身的艺术完全是20世纪初被称为俄罗斯艺术先锋派不可分割的组成部分。但是对他而言，先锋派艺术本身从来都没有成为自身目标。而且，他在保护和爱护演员创作源泉的同时，还提出了艺术发展不平衡问题。他认为，直接将“左派”艺术手法移植到一个甚至还没有掌握“巡回画派”表现手法的演员艺术中是不可能的，也是毫无意义的事情。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，真正的怪诞作品是创作演员的理想。他在追求以“富有表现力的、无所不包的，达到夸张界限的形式”，甚至是荒诞可笑的形式去深刻体验作品的实质。正如所知，这不仅是理论宣言，而且是斯坦尼斯拉夫斯基自己创作的艺术现实。

序

在按照身体行为方法创作时，演员与合作者及周围舞台环境的交流、相互影响过程具有重要意义。正确的交流将体系的元素吸引到创作中，保障了演员之间默契配合、未来演出完整性。正如斯坦尼斯拉夫斯基说过的，“与对象相互联系”还不够，还需要从中得到某种东西，抓住，好像透过眼睛的瞳孔发现合作伙伴，理解在他内心中此时此刻所发生的一切。这时，一个必要条件就是要考虑到合作伙伴目前的状态，任何时候都不要努力重复自己本身。在人身上每天都有新的，受制于生活本身运动的现象出现。必须使这种目前的新状态表现在每一堂课或者每一次排练中，然后是每一场演出中。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，演员应感觉到“生活的音叉”，而且这个音叉可以按照新方法每一次都对角色进行微调。在生活中，真实就是在现实中、在舞台上存在的东西，真实就是借助于“神奇的假使”确实相信的东西。斯坦尼斯拉夫斯基在创造过程中寻找的真实不是形象的，不是角色的，而是真正处在片段、训练、角色的规定情境中的真实。

在30年代，斯坦尼斯拉夫斯基比之前更执着地实现演员创作中的即兴创作。在身体行为方法中的机械性、指定性、某种控制演员的方法越来越少。从内部本质而言，就像斯坦尼斯拉夫斯基在创作《钦差大臣》的一次座谈会上对演员所说的，这种方法的使命就是“保护演员创作的自由”。莫斯科艺术剧院创始人所理解的演员自由是与所谓自由不羁、没有定型、不求甚解是相对立的。舞台上的肤浅表演、肆意妄为就是损害和限制演员个性的表现，缺乏文化的表现。没有思想，没有远大目标，为了自由不羁而无拘无束，是与斯坦尼斯拉夫斯基所幻想的艺术相对立的。这就是为什么本卷从导演思考创作自由的札记开始的原因。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己的戏剧探索中并没有走到终点。他发现了与创作演员艺术相关的最具体问题。他在戏剧中寻找人。他希望在舞台的专门戏剧形式中的人不要离开演员。所以，艺术家的个性就像职业性与道德和文化相关一样，在他的体系中具有了独一无二的意义。“我提出的方法核心就是我迫使你们放弃你们站立的虚假基础，给予你们真正的、生活的基础。”斯坦尼斯拉夫斯基1937年对自己的学生说出了这些话语，而且艺术中的全部生活最高任务也是在这些话语中。

И. 伊·维纳格拉茨卡娅

## 1911—1916年间札记

认为艺术家的自由就是为所欲为，这是一个错误的想法。这是一个肆意妄为的人所追求的自由。谁获得了独立性，谁就最自由，因为独立性永远是争取来的，而不是唾手可得的。赠予的独立性并不能带来自由，因为你很快就会丧失它。能够自己解放自己，不需要别人帮助，了解一切的人一定在各方面都是独立的，因为他拥有自己的观点。能够以多种方式应对面临的阻碍和矛盾的人一定是自由的。所以，一个演员能够比作者更好地感受角色，比评论家更好地分析角色，比导演更好地研究剧本，因为他比谁都更了解自己的才华、内心和表现手段。一个演员能够发挥自己的表演技巧，训练自己的身体、声音、面部表情，了解艺术理论、文学及一切演员需要的修养。总之，如果一个演员完美无缺地完成了所有准备和创作，那么他一定是自由的。

## 演员在创造角色中的循序渐进（柳彬伯爵，《外省女人》） [\[1-1\]](#)

初次排练。我一边给别人介绍，一边展示体验角色的方法。雄赳赳地走出来，很轻松。一切都很自然。我从逐渐迷恋和嘲笑伯爵的角度阐释角色。在学生的排练中成绩斐然。

聂米罗维奇丹钦科观看着，说道：“确实是一名优秀演员。但我弄不明白，哪里是体验，哪里是表演。”他既严肃而又调侃地说。

痛苦、寻找。开始进入状态。演成了沙别利斯基 [\[1-2\]](#)，年老体弱。很不愉快。当着苏烈尔日茨基 [\[1-3\]](#) 的面表演了可爱幼稚、惹是生非的巴西人。多布任斯基、苏烈尔日茨基和所有参与者都给予了肯定。

巴西人不见了，又是沙别利斯基。苏烈尔日茨基让我饰演这个无耻之徒——“大公”。被淘汰了，很不爽。

我来到舞台上。一次可怕的排练。什么也不能做，甚至无法进入状态，然后整宿未眠。

第二次在舞台上排练。试装，向苏烈尔日茨基展示了“大公”的形象。以为找着了感觉，结果还是失败了。又是失落。

没有化妆就开始排练。感觉很不好。饰演一个无耻之徒，观众认可，而苏烈尔日茨基却不满意。他说，已经很接近角色了，但还不是巴西

人。

1912年2月29日。卑劣的彩排。虽然有些疲惫虚弱，但感觉很好。为了提神，我喝了一点葡萄酒。感觉演得不错。高兴。观众和苏烈尔日茨基都很吝啬夸奖词语。斯塔霍维奇很冷淡，他说，第一部分很枯燥，第二部分还好。但还不是巴西人，失落（放弃舞台？）。

马露霞 [\[1-4\]](#)总是对自己的表演不满意，一直在说找不到感觉。她整宿不睡觉，哭泣着。我们互相吵架。

第二次彩排。聂米罗维奇丹钦科在观看。他说，一切都太夸张。在“这位妇女能对这位男士说什么”的时候没有激情。 [\[1-5\]](#)在这个地方应当是激情四射。聂米罗维奇丹钦科说，马露霞并没有表现出来。马斯科温也这样说。

最后一次彩排。 [\[1-6\]](#)谁也没说什么。聂米罗维奇丹钦科耍了一个花招。他说，夸张的手法少一些。我没有激情，但是在第一部分迷恋的程度要好得多。

彻底绝望了。第二天，我在家里排练。M. II. A 的眼泪，无眠的夜晚。苏烈尔日茨基的怪腔调终于偃旗息鼓，随着角色的潜流走下去。找到了。M. II. A 也找到了某种东西。

话剧。演出成功。苏烈尔日茨基说：还没有准备好形象。聂米罗维奇丹钦科说：第二次彩排好一些。苏烈尔日茨基请求用一种怪异的声音。

第二次演出。我发出了失常的声音。整个角色都很假，呻吟发颤，羞耻。妻子好一些。我绝望了。所有评论彻底激怒 [\[1-7\]](#)了我。

两天的痛苦与怀疑。害怕思考角色。只要一想到角色，心都在颤抖。一事无成。甚至想放弃舞台。我决定以自我为出发点，不去按照苏烈尔日茨基的要求做。我想找到自己。我开始理解，一开始，严厉的我是虚伪的。我越表现得温和，就越显得世俗。评论令我不安。

第三次演出。我感觉好一些。我知道，古戈尔在现场。我化了淡妆。观众不是很接受循序渐进的过程，但是在倾听。

妻子被我的新腔调弄糊涂了，表演得很差。

我不能进入状态。羞于表演，走向舞台时非常做作。我完全绝望，甚至怀疑“体系”本身。我害怕角色的第一部分。演员的自我感觉，已经五年都没有了。妻子感觉好一些，但我不喜欢她的表演。

只要一想到角色的台词，我就害怕。我努力还原生活的自我感觉，“正常的生活”，但我心不在焉，什么都无法做。

第五次演出。我与M. П. A的前半场戏缩减了。借助于面部表情（我如坐针毡）划分了几部分。见面时，我首先是用比较温顺的语调，接着渐渐失去兴趣。在演出开始前，我并没有将所有人召集到化妆间，而是自己在做准备。我理解，如何摆放胳膊的姿势（将胳膊肘放在一旁，法兰西式的转圈）。感觉很好。一切正常，平静。确实，或许因为我早晨表演了旧的角色，找到了自我感觉。 [\[1-8\]](#)

马露霞表演得很好，但却不满意。我们两个练习了戏剧的上半部分。在这一点上我有过错，但在很多方面马露霞也有错。

第六次演出。我找到了新的身体和手臂摆放方法（军人式的，肘部分开）。这让我兴奋不已。由于利用了腹腔丛，我感觉很好。苏烈尔日茨基说，不错，但还不是在之前在上厅 [\[1-9\]](#) 排练的内容。布多娃高兴了。

马露霞表演得很好，但还是不满意。

第七次演出。吃了两天白菜之后，在第二遍铃声响起之前肚子已经饿了。我的表演还不错，但是，这也只是瞬间感觉不错。没有对象。不在状态。大家听完后，都在狂笑。鼓掌也不热烈。

在第三次演出《外省女人》时，我已经明白了排练时所犯的错误。

不能直接从外部特征走进角色。

没有体验和没有创造情感的未来，就无法走上舞台和进行舞台调度。

因此，应当首先找到、创造、体验角色的要点，即相信伯爵来到了别人家，正在寻找某一个人，责骂，意外地遇到了达利娅·伊凡诺夫娜。当被抓起来时，非常不满，想逃走。他掩盖遗憾，观察着，为胜

利而自豪等。这一切都要亲自体验。这就是角色心灵形象的骨架。当这一切都做完之后，就可以用各种装饰物修饰骨架。单独创造外部形象并且重新体验角色的骨架。可以替换个别的愿望（与骨架无关的愿望），可以替换适应，可以寻找手势、动作、进行改编（mise en scene）。每一个角色都应亲自体验。在每一个角色中找到自己。

问题不在于粘贴了什么样的鼻子，而在于演员以什么样的内部形象去体验。格尔玛诺娃吸引着每一个角色，使其适应自己。她开始同聂米罗维奇分析 [\[1-10\]](#) 欧米尔这个角色。格尔玛诺娃的心灵感受到了什么？这个人身上充满了俄罗斯气息。但是欧米尔是巴黎人，她的身上并没有俄罗斯的气质。法国人讨厌俄罗斯的真实、对情感的呵护。他需要一个看起来舒服，性格随和、精明，会生活的妻子，而不是格尔玛诺娃寻找的那种沉陷于斯拉夫自我沉思中的人。她只喜欢她本身所具有的素质。除此之外，她都不感兴趣。她看着天性，在剔除她本身不具有的素质。她只赞同那些接近她本身素质的东西。相反，应当将手伸入天性中，投入其中，不断地提高自己，自己内部潜质。一个有特色的演员，不仅应当寻找内心熟悉的东西，而且还要会幻想、想象。一个演员应当不是做自己，而是他能成为谁。一个表演欧米尔的演员应当欣赏巴黎女人的精明，欣赏像列然饰演的完美妻子所具有的精明。她不仅是达米斯和玛利亚娜的优秀母亲，而且还是奥尔贡的优秀妻子。在需要时，她可以随时挽起袖子，以正派妇女的洁癖和风骚女子的精明将骗子答尔丢夫赶出家门。列然非常投入，可以生活在情感中。

特点。利巴诺娃（《苍蝇不叮无缝的蛋》，屠格涅夫）。 [\[1-11\]](#) 难道她真头疼吗？没有。四五十年代的女士们应当温柔、娇弱、敏感、没有血色、痛苦、伤感。这就是漂亮、温柔。为此，她们无所不作。在学校吃醋、吃铅条，就是要变得没有血色。如果这对任何一个女士都是需要做的事情，那么对于贵族女士就是必须做的事情，因为这能够展示上层与下层的区别。上层社会的女士应当是高雅，充满柔情。利巴诺娃就应当是这样的。

如果一个演员只记住那个时期女士们的装腔作势和做作，就像那个时代绘画作品描述的和呆板演员在舞台表演的那样，那么，这个演员就不能演活利巴诺娃的形象，而只是复制自己的视觉和听觉回忆。复制的不是体验。为了体验，还需要有愿望，将演员带入已经提到的典型材料中。外部特点应当是内部愿望的结果。

为了使特点成为情感的结果，在利巴诺娃的角色中需要做什么呢？应当找到特点的第一来源。应当使演员有意愿诱惑对手，就像我们的祖母们卖弄风骚那样。也就是说，展示自己的弱小、温柔、娇弱、窈窕轻盈。这种媚态很容易完成，但特点一定非常明显。

如果一个演员能够感受到服装和时代的环境，习惯于屠格涅夫那个时代的言语，那么她就能够演活这个形象。也就是体验并且按照屠格涅夫设计好的方案去塑造符合事实的多重情感，将典型的愿望补充到其中，她一定会体验到这个角色。至于之后的表演，就交给天性吧。

表演屠格涅夫的作品，表演契诃夫的作品——这也是特点（高雅的）。所谓的特点，通常指化妆和外部再现角色。

戏剧的目的就是创造人类精神生活，创造的主要实质就是真实、自然、充满美感、体验。

越全面传达人类精神生活，就越需要外部的表达手段和手法表现内心感觉，在表达与我们精神生活密切相关的外部环境时，就越需要生动的手法。但是就像某些探索者一样，外部并不是独立存在，而是犹如清晰的和美丽的表现者一样，依赖于创作的精神实质。

难道还需要浪费如此多的言语，去得出创作实质就是体验这样的结论吗？谁不知道这一点？如果只是提到一般的演员体验，而不去分析其品质，那就不值得着手做这个题目。但问题在于，真正的艺术需要创作情感和体验的特殊品质，这是关键。

创作体验应当是诗意盎然。

## 《女店主》 [\[1-12\]](#) 排练日志

1913年9月8日

他们说，首先应当1. 在宾馆的房间里去感受自己。提问题和练习题目：“如果……，我会做……”等等（不同的幻想和假设）。2. 然后，在宾馆里感受自己，应当开始行动，也就是完成各种任务。首先，机械性地练习——搬移物体、倒茶、看窗外、确信在宾馆里只有你自己。3. 在完成外部任务时，情绪惯性地依附于其中。4. 定制不同

的情绪，即我行动——我完成任务——黑夜、白天、在阳光下、情绪好时、情绪坏时、我们喜欢时、我们不喜欢时。

9月9日

维什涅夫斯基、布尔贾洛夫和我。我解释任务、贯串行为和种子。我们决定了：布尔贾洛夫饰演侯爵，贯串行为就是保持自己的尊严，种子就是自命不凡。维什涅夫斯基饰演伯爵，贯串行为就是占有米朗多丽娜。种子——我是上帝。

我们尝试按照接近的任务进行表演，但发现我已经进入了循规蹈矩的模式，即为了表示军人的气质，我的声音沉闷。我很愤怒，但我知道我不在状态，已经在角色中失去了自我。

布尔贾洛夫和维什涅夫斯基尝试相互谩骂，大声喊叫，挥动双手。结果太戏剧化，很假，没有说服力，也没有肌肉的参与，生硬做作。

9月10日

我说一下元素。我们认为，布尔贾洛夫不能饰演高傲的人物。这一定是循规蹈矩的样子，因为在他的内心没有高傲的元素。当以高傲元素为出发点时，他永远是演出来高傲的样子。应当从另一个元素出发饰演这个角色。布尔贾洛夫首先是心肠好，他可以成为高傲的人，目的是掩盖自己的善良。我们认为，布尔贾洛夫什么也不要做，只想着占有米朗多丽娜（在角色中有这样的愿望）。他没有这种感觉。向米朗多丽娜献殷勤的理由就是与伯爵竞争，执着（布尔贾洛夫拥有这样的特点）。不屈服于伯爵！

我们认为维什涅夫斯基角色中的元素就是想占有米朗多丽娜，即情感元素。

我在这段时间明白了。当我以自身为出发点时，我在角色中也是善良的，否则我不可能与这些傻瓜们——侯爵和伯爵——和睦相处，也不可能因为钱和喝下去的巧克力而原谅侯爵。然后，在中午时我感觉到，如果我想这个女人追赶我并且想对我实行暴力，那么我对她的仇恨就会油然而生。这在我的内心激起了厌恶的情感。就这样，我找到了对于角色重要的两个元素：善良和对于女人的厌恶。

9月12日

我不在时，维什涅夫斯基和布尔贾洛夫进行排练。布尔贾洛夫越来越怀疑一些小事（在细节上苟求的人）。我发展了有关心理元素的理论。布尔贾洛夫认为需要寻找任务，本能地，不需要思考，直接行动。他用这样的方式发现了自己可以变得高傲，善意地不再理会细小的事物，幼稚地认为自己比伯爵高傲，鄙视他。

除此之外，布尔贾洛夫认为，在与演员的第二场戏时（当维什涅夫斯基寻找他们时），他不能从情感出发，而是以自己纯洁的天性为出发点。他并不羡慕维什涅夫斯基寻找女人，相反他感到愤怒：怎么可以这样对待女人？这种感觉体现在侯爵的装扮中，作者给予的可笑姿势中，使得他像一只小狗，一直围着一只向母狗献殷勤的大狗转圈。

因此，布尔贾洛夫拥有下列元素： 1. 善良； 2. 鄙视伯爵； 3. 不是好色之徒。相反，尊重女性。

维什涅夫斯基也在伯爵身上找到了善良和讲求实际的元素。这是维什涅夫斯基的本质。他还找到了好斗的元素。

除了善良、厌恶女人之外，也就是说我在角色中不仅找到了情感元素（即占有米朗多丽娜的欲望），更是找到了对卡瓦列尔而言的新元素。卡瓦列尔对所有女人的印象都不好，因为曾经有一个女人强暴了他并赠予了他一个不受欢迎的孩子和很多麻烦。但当他突然发现女人们还有一个新的，人所不知的魅力，那就是同志般的、朴实的暧昧关系，这种同志式的近距离接触让他感到温暖（女性的柔情、温柔）。

排练《女店主》。第一次同格佐夫斯卡娅 [\[1-13\]](#) 排练。

剧本还是有争议的，我们写了一部分。你们也写一部分剧本，然后将你们写的和我们写的进行比较。现在开始寻找角色元素和你们自身的元素及贯串行为。

好像，剧本的贯串行为就是控制女人。但当开始分析元素时，好像应当在主人领域寻找贯串行为。接着就可以弄清楚，这是如何发生的。

米朗多丽娜角色的元素： 1) 回想自己精力充沛的样子。奥尔伽·弗拉基米罗夫娜在二十多个地方搬来搬去，一会这，一会那，还非常满足，也就是精力。2) 乐观愉快。3) 她很有性格，不让步，在她身上有梅杰娅·菲戈娜或者夏里亚宾 [\[1-14\]](#) 妻子的影子。她为了旅店的声音

誉，从不让步、无敌手，很严厉，甚至吝啬、精明能干。有进取心、讲求实际。在这些事情上是一个吝啬的人。精明能干还包括接受礼物。

控制女人，这就是剧本写作的目的。但是，我们在分析剧本时，感觉到女店主很重要。差一点就将女店主视为贯串行为。接着女店主和控制女人合二为一；女店主不仅掌控旅店，而且能掌控男人，应当在这些方面寻找贯串行为。

可以用下列元素开始工作，即在本性中找到插头。然后顺着找到导线（形象性的回忆）。

奥尔伽·弗拉基米罗夫娜开始回忆自己做主人时的样子：我往下走，还有事。我很忙，不能长时间在此地（这是我的第一次出场）逗留。

似乎还有一个元素——热情好客（责任意识）。

K. C. A从回忆状态回到行为中。

特点：需要通过每一个特点体现出本身的“我”，即机体元素。如果这些元素体现出特点，就意味着，本身的“我”还不够强大。

11月18日，实验剧团的舞台上，在经历了绝望和失败的尝试之后，我的内心产生了强烈抗拒强加于我的形象的想法。我向往类似于Le Bargy这样精美的喜剧作品。而我想饰演假面喜剧角色斯潘温托大尉[\[1-15\]](#)。一个非常鲜明、有个性的人物。极度善良，或者相反，极度暴躁，但却不是一个平庸的人物。我开始解释并且接触到呆板的粗鲁军人角色。他有着孩童般的天真，长期以来无法理解为了女人可以争吵。他很善良。第一次大家都笑了起来。晚上，自己在办公室练习角色。开始喜欢善良、纯洁和呆板的形象。

如何使用体系，1913年

布尔贾洛夫第一次排练了《女店主》的第三幕，还是第一次讲角色的台词时表现了贵族的固定形象：大嗓门、花花公子般的双唇、说话含混不清。当然，刻板模式使面部、身体和心灵变得僵硬。我开始提醒他如何成功地排练，提醒他只有发自内心，他才会变得富有戏剧色彩。又提到了“我是”，提到了生活任务，而不是舞台任务。布尔贾洛夫很固执，说他完全不懂“我是”。看我如何摧毁他的固执。

什么是“我是”？按照我说的做。您——布尔贾洛夫，她是格佐夫斯卡娅，这是实验剧团的房间。格佐夫斯卡娅想走开，而您用与角色接近的台词拖住她。但有一点：您确实努力离开，而您确实努力挽留她。换言之，我要求你们完成最简单的任务：我们约定，至少这件小事成了真正的行为——任务，而不仅仅是拙劣可笑的模仿或者演出或者影像。还有一个请求。不要大声地完成任务，因为一方面，声音会将你们带到刻板模式中；另一方面，大声讲话会让你们难为情，迫使你们讲谎话，回到之前的演员自我感觉中。在声音和语调没有从属于意志力和任务之前，那就是拙劣的肌肉。小声地自言自语，也就是通过思考，你们会成功地避免尴尬，避免回到刻板模式和演员完成最难任务的那种自我感觉中。

布尔贾洛夫经过两三次尝试之后，轻而易举地掌握了人物并且开始辩解说这是因为他很安静。当他只要开口说话，肌肉和习惯立刻占据上风。我就开始说服他，给他解释，情绪的痕迹就像一条细线。为了习惯和牢牢记住任务，需要无数次重复。就像应当沿着同一条线重复无数次，从而得到可以确定和描绘笨拙肌肉和习惯的力量那样。这时布尔贾洛夫开始相信，以自我为出发点进行表演是非常棒的。但当他只要以伯爵的面孔出现，便立刻落入刻板模式。

“永远都不要以别人的面孔去饰演角色。应当永远从自我出发，如果饰演老人，您会选择什么样的外部讲话风格？”“就这种。”“那走路和运动呢？”“就这种。”“您走走，就会适应。您可以调整一下，可以一整天都靠这些动机生活，还有这些机械性掌握的习惯？”“我可以。”“这就意味着您可以同这些习惯一起完成刚刚给您提出的任务——让格佐夫斯卡娅留在房间？”“我可以。来吧。他就是侯爵，但是您以自我为出发点完成了侯爵的任务。”

我们同伯努瓦一起在舞台上（小舞台）一步一步弄清楚了《女店主》第一幕和第三幕的所有场景，包括位置、心理以及尝试用四分之一的嗓音说话。状态很好。非常成功的一次排练。

排练《女店主》。

我在家里又亲自体验了两次刚刚与伯努瓦找到的东西。了解意思后，台词很快记住了。

我们来到舞台上，开始尝试。不成功。又开始饰演形象。

大家都离开了。只有我一个人留在小舞台上，开始用四分之一的嗓音去思考和辩护所有找到的和在幻想中的内容。在舞台上寻找真实。

真实情感应当平衡所有程式化的内容，这样才会创造真实。所以在走上舞台时，不应当担心在开始出现的不正确乐谱、声音。这种谎言一定会指出真实。不能在化妆间或者幕后确认真实性，走上舞台。在幕后有自己的真实，而在舞台上也有自己的真实。

当需要加强演员的激动情感时，他只需要借助很小的压力，就能表现紧张、闲谈、表演的体验结果，这很自然。表演激动——这是一个任务。完成与任务角色相类似的内容就是另一个任务。它们不重叠。它们相互排斥。如何加强体验、激动、速度？

1) 替换任务。也就是以激动人心的和令人神经紧张的任务取代平静的、没有激情的任务，而且完成任务的速度可以列入其中。越想快完成任务，速度就越快。

2) 可以替换对象。如果布尔贾洛夫饰演的侯爵与维什涅夫斯基打交道，那么他的傲慢和鄙视是一种程度。如果另一个骗子或者饰演伯爵的什马佳取代维什涅夫斯基，则傲慢和鄙视的程度就会加强。

如果演员在表演时（体验）去思考不应当做什么，而不是思考应当做什么（格佐夫斯卡娅），那就是一种悲哀。

因为关注肌肉的放松，就无法生活在哈姆雷特探寻真实的过程中。

亚历山大·尼古拉维奇·伯努瓦（排练《女店主》，痛苦的排练）说道：“草图一下子就画好了，愉快、轻松、自由，没有痛苦。画得也不错。但是，上帝呀，当草图画好之后，着手画的时候是多么难的一件事”。

米朗多丽娜应当这样做出，或者说出最好的技巧或者最重要的想法，或者最灵活的方法、冲撞，就好像做或者说一件不重要的事情一样。

核心（心灵的按钮）。

我在里帕福拉特骑士的角色中开始寻找女士的仇恨者。但不成功。

然后，将主要核心转移到女士的爱慕者身上（因此，他担心女士们不爱他们）。

多愁善感。

格佐夫斯卡娅想替米朗多丽娜辩护。说她不是一个残忍的人。她想做一个有魅力的人。

角色很美，她是生活的主人，她残酷，但我们觉得这种女性的残酷很有魅力，令人赏心悦目。

我认为，一个演员不借助于外力的帮助就不能塑造角色。角色将是单方面，不全面的。当然，一个演员一定会走入死胡同。演员一定应当倾听和了解导演及其他熟悉剧本的人的情感。甚至倾听偶然到来第一次观看彩排的客人的情感。

第一个时期就是演员自己说，即表达对角色的态度。而且，他几乎永远是从习惯的模式角度理解角色。在这些无用的东西中尽量找到自我。这就是演员碰到的第一个死胡同。他从这个边缘开始发现自己的角色，但导演却将他拉到另一面。在多数情形下，他很自信地并且漫不经心地坚持自己的观点，忽略演员。而演员担心丢失某种本能上触摸到的土壤（但是很小的一寸土），顽强地站在这片土壤上，担心丢失这一点点找到的东西。

出现了争斗和暴力。这是错误。应当使导演了解演员并且首先帮助他坚定主意，而作为演员应当了解，如果导演或者其他人以另一种方式理解剧本，这就意味着他们在剧本中找到了他没有发现的内容。应当利用这一点，从而弄清楚角色的其他方面，因为没有这些角色是不全面的。演员应当知道，在这第二个时期应当深入到导演和正确感受剧本的其他人心中，将新发现的方法和角色的其他方面与自我基础结合在一起。

比如，卡瓦列尔的角色。我来到了严厉的省长这里（在角色中存在）。弗拉基米尔·伊凡诺维奇打开了快乐的短号（存在）。伯努瓦坚持宽宏大量（存在）。有人诱引热恋的中学生（有一点存在）。

对于演员最难的事情，就是行走在剧本生活的内部潜流中。

在准备《女店主》时强调下面的场景 [\[1-16\]](#)：

1) 我和格佐夫斯卡娅根据剧本中的角色试读（晚上，在一个大的演员休息室）（我认为），就像在舞台上进行阅读一样。非常愉快、自由、开心，可惜这样的情绪只在第十一、第十五场出现过，在这期间，多少痛苦，多少烦恼。

2) 我很自信地在思考着，我的角色已经准备好。第一次在马车棚与维什涅夫斯基和布尔贾洛夫排练时，我很放松地说着台词，并且认为，我说得真好，饰演角色很顺利。经过多次准备之后，维什涅夫斯基和布尔贾洛夫突然非常抱歉地对我说，我一直在刻板模式中，而且还是在毫无价值的细节上——声音低沉、眉头紧皱、生气的腔调，一会像喊叫，一会像被压抑的嘶哑声，我是多么惊讶。这就是十足的演员自我感觉，按照习惯和完美度，它成为我的第二天性（被扭曲的，不是真正的）。这种刻板模式在我开始饰演的所有角色中都存在。我每一次的任务已经摆脱了这些刻板模式，而它们就像敌人一样暗中盯着我。

当维什涅夫斯基和布尔贾洛夫告诉我时，我不相信。我非常自信，认为这是给我和“体系”挑刺，是刺伤我自尊心，是让我绝望的新理由。我存在这样认为的，甚至还不生气，因为不相信。但是当我独自一人时，我想确认我的正确性。结果明白了，维什涅夫斯基和布尔贾洛夫说得对。从这一刻起，我的质疑、痛苦和对真实和朴实探寻已经开始，并且越来越强烈。

3) 我做了大量工作就是为了像在生活那样简单，仅此而已。越想做到这一点，就越容易出现刻板模式，因为刻板模式也是随之不断增加，这是显而易见的。当你想简单时，那么你想的只是简单，而不是角色和剧本的主要任务。因此，你就开始表演不自然。结果养成了简单的刻板模式，是所有刻板模式中最糟糕的。

4) 我明白了这一点，开始研究角色的实质，更用心地将角色分为多个任务，开始尽可能成功地完成这些任务。为了演活角色，我开始寻找与角色共同的元素，与我的个人元素进行比较，在每一个情感核心，最主要在贯串行为中的每一部分去寻找。

5) 从厌恶女人开始。但我喜欢女人。我不能在我的内心找到相反的情感。我开始回忆，我最讨厌哪个女人。想起了伊丽莎白·乔治耶夫娜，总之想起了所有胖女人、喋喋不休的女人、自我感觉良好的女人。我在内心暗自恨他们，感觉到仇恨，但只要一想到其他女人，一

切都会消失。这并不可笑，最主要的是没有魅力。我的严厉腔调，即使在生活中也很不好听、干巴巴的。

6) 最后终于明白，我并不能因为憎恨女人创造出种子和贯串行为。我再一次回到了心灵元素上。我首先是善良和幼稚的，尤其在爱情问题上更是如此。我在思考和调整善良的状态时，感觉到我自己更怕女人。我记得在实验剧团，当我和格佐夫斯卡娅排练第一幕时，当时彼得·米哈伊洛维奇·亚尔采夫在场。似乎找到了某种感觉，开始变得可笑，在有些地方还感觉到内心的激情。我甚至发现，胆怯、锐利的眼睛盯着米朗多丽娜的眼睛，给了我想要的那种将她看作女人而且喜剧般地怕她的感觉。有点兴奋起来。

7) 但是，我的刻板模式并没有消除。只要这种刻板模式没有剔除，它就会虐杀所有的鲜活情感，女人的恐惧和害羞的感觉很快就被刻板模式的谎言所抹杀，因瞬间出现的兴奋而得到的新感觉在下次时也会落入俗套，变得死气沉沉。

8) 维什涅夫斯基创造了下一个重要阶段。他说服我进行尝试害怕女人的感觉，或者就像平时在生活中讲话一样，发自内心，不玩文字游戏，在创造的情绪和感觉中找到自我。与刻板模式的新一场战斗在新创造的情绪中开始了。

9) 我忘记说一点。还早在春天之前，当我在思考骑士这个角色时，我想象的他一定有一张很典型的面孔——一位来自意大利喜剧艺术中的斯潘温托上尉。伯努瓦在暗中听到了我的幻想，给我画了相关的场景和装扮：一半是堂·吉珂德，一半是斯潘温托。我很喜欢这张画，除此之外，我无法从另一个角度去感受，当要饰演年迈的骑士时，我无法在角色中找到喜剧性。由此，我饰演的卡瓦列尔比较严厉、神情呆板。这是我的刻板模式扎根的死胡同。

10) 伯努瓦既没有向严厉妥协，也没有向老态龙钟和傲慢妥协（我觉得卡瓦列尔就是一个省长）。他坚持自己的善良，还不太老。我找到了某种动力，从简单的小玩意开始，用鼻音断断续续地说话。找到某种声音，我开始很容易成为年轻一些、善良一些的人。声音让我想到了罗多诺和他的绕口令。一些地方（军人与仆人之间不拘小节的场景）演得很成功，并且得到了伯努瓦的支持。我长久徘徊在这个新的死胡同，而虚构的声音很快成了整个刻板模式家族的先祖和束缚我天性的最强有力的枷锁。

11) 离预定演出的日子越来越近。演出应当在圣诞节前。在剧组里有人开始抱怨。聂米罗维奇开始频繁地一声不出地坐在排练现场。我讨厌待在剧院里，我开始六神无主了，陷入绝望。失眠已经一个月了，我完全无法睡觉。因为我在黑黑的夜里一直想着排练。我试图找到真正的情感回忆，因为它们可以将我带到生活中熟悉的情感中。这项工作最好在静静的黑夜中进行。我时而回忆起曾有的时刻，回忆起在与角色类似的时刻我是如何感受的，时而将自己置身于骑士的境地并且试图用本能去感受：在此时，在这个处境下（即时而回忆，时而为自己辩护，时而猜测，时而行动），我会怎样做。在夜间思考的这些排练中有多少个种子、多少个贯串行为和任务交错在一起。从开始到结束多少次观察、体验、检查整个角色发展的情感和事件逻辑线。我在内心无数次思考和感受，骑士如何度过这富有意义的一天。我无数次地去理解、寻找某种东西，振奋精神、充满希望。当在白天进行排练时，这一切都会崩塌，情感也被刻板模式和做作的演技打压下去。

12) 聂米罗维奇丹钦科要求观看其中的一次排练 [\[1-17\]](#)（在新剧中，伯努瓦也是如此）。他从另一方面理解角色，但是也看到我在一次半彩排时（圣诞节前）的表演。按照他的观点，骑士根本没有发现女人，傲慢地从她们身边走过。他是一个快乐、醉醺醺（有点）、善良的、有些愚钝的骑兵上尉（有点像加丁 [\[1-18\]](#)）。说话很快，冒冒失失，完全不害怕女人。他热恋了，自己还没有发现，落入了陷阱，义无反顾地向前走，正是因为非常自信自己的强大和对女人的仇恨。

这个形象改变了我的一切，我很固执。在彩排结束时，当我已经说完并且证明了我的形象应是一个长着小胡子的将军（斯潘温托），当弗拉基米尔·伊凡诺维奇看到伯努瓦对这个形象的构图时，自己开始动摇。而且，这个形象已经深入心灵。我很不高兴，开始残酷地、毫无道理地责骂聂米罗维奇，因为他从外面进来，打乱了整个工作。当一个演员对自己的力量不自信时，他会认为，除了他自己，所有人都有错。确实，我完全不知所措，初步看来这场排练带来的是坏处，而不是好处。特别是因为弗拉基米尔·伊凡诺维奇给我展示了自己的形象，而不是只解释自己的形象。我是根据视觉记忆和听觉记忆复制形象，而不是以形象生活。在那些基础上，或者说几乎是那些基础上，开始创造自己的形象之前，应当摆脱形象。

13) 我很固执，因为没有新形象、心灵和幻想中的完全空虚。……在这个时期，演员们无所事事。他们不创作，而是仿佛向别人证明（无所事事），他们条理不清，他们不幸，是因为他们值得同情和宽

怨。……在这时期，在我们之间，我作为导演，作为演员，让大家痛苦不堪，我自己吃惊并且因愚蠢而陷入绝望。我不理解一些小细节。我度过无数个无眠的夜晚。

真实感。维什涅夫斯基在《女店主》第四幕中呼唤仆人，从门里探出头，躲在幕后。他踮起脚尖，向远处招手，好像仆人在很远的地方。而仆人瞬间就出来了，就好像在旁边。

这种谎言必然会破坏到真实的普通生活和真实的演员自我感觉。

练习。《女店主》第五幕或者第六幕。米朗多丽娜逃离了骑士。格佐夫斯卡娅表演恐惧（不可以）。任务：最好躲藏、逃离（可以）。

理解区别。

## 一个角色的故事（论创造萨里耶利角色） [\[1-19\]](#)

我得到了普希金悲剧《莫扎特和萨里耶利》中的萨里耶利这个角色。因此，我应当开始完成一个最难的表现任务。

如何理解角色？从哪个角度理解角色？

弗拉基米尔·聂米罗维奇丹钦科说：“落到地上的种子生根发芽，但种子本身会腐烂，就像诗人的作品，深入到演员的心灵中，激起心灵的创造，但作品本身在心灵中死去。”在演员的心灵中创造了与诗人亲近的表演作品，从而取代了融化在他心灵中的诗人作品。它与剧本作者完全是一体的，但同时又是独立的，产生于诗人所提示的其他题目。当然，“题目”这个词语不是指角色的文学篇章，而是隐藏在词语中的多重情感，我们的艺术正是为此而存在。

因此，首先应当感兴趣并且与创作本身的题目融合在一起。这种融合应当是全面而深入的，能够使其他提示的情感成为自己的、亲近的、不能分离的情感。

实践。如何创造（角色的）生活。

饰演萨里耶利角色的演员不仅可以塑造作者赋予人物生活的部分，在舞台上展示，而且还可以塑造人物舞台之外的生活，角色的个别台词

能够给一些暗示。

演员在表演萨里耶利角色之前的很长一段时间里，应当在自己的想象中塑造人物的一生，包括各种现实的情感和接近于回忆的详情。他应当知道，萨里耶利的童年在哪里度过，如何度过，他的父母、兄弟姐妹、朋友都是谁。演员应当以内部的视角去看小萨里耶利第一次听到音乐，而且流下感动和喜悦的泪水。演员应当记住，在哪一个凳子上，在什么样的阳光下，在什么样的阴天里，在什么样的情绪下实现了第一次与艺术的碰撞。演员应当了解和记住环境——人、家具、灯光、情绪、生活所有其他最重要时刻的感觉。

演员的创作体现在哪里？

演员用自己的情感、想象和身体在创作。情感和身体能够识别角色的内部和外部形象，而想象描述理想中的剧中人物一生。也就是营造相应的氛围，而这种氛围又形成（构成、教育）角色的心灵。

如何从我们自身的情感出发塑造臆想的剧中人物生活？如何巩固对这种生活的信念和对这种生活的情感回忆？

比如，一个饰演萨里耶利角色的演员，必须根据自己的角色去回忆他“还是孩童时，当在我们的古老教堂里传来各种乐器的声音时，我倾听着，我会着迷，眼泪不经意间会幸福地流淌下来”。

演员应当了解并且记住，萨里耶利如何拒绝无聊的消遣？无创造精神的作品成了艺术的基础。他像解剖尸体一样去分析音乐；用代数的精确对待音乐等。他如何第一次连续三天在寂静的单人房中进行创作，焚烧了自己的作品。

如果不在自己的心灵中保留与角色类似的印象和回忆，用诗人的话语表达自己的活生生的情感、痛苦和激动，这可能吗？因为没有这些，情感话语和角色都是死板的，而艺术的本质就是传达人类灵魂的生活。诗人的这些话语也不是随意想出来的，而是复杂、长期的回忆和自身情感产生这些情感的，凭经验熟悉的生活环境组合的结果。诗人只有感受到嫉妒与气恼之后，才能找到对于萨里耶利适合的台词。一个演员应当将自己置身于萨里耶利的状态中，感受嫉妒和气恼。

演员应当经历与作者一样的创作之路，否则他无法找到，也不能在角色的台词中传达自身的且能够激活死气沉沉角色台词的情感。他无法

找到正确的语调、重音、动态、行为。但如何使自己的情感变成对萨里耶利合适的情感？

应当在自己的内心中寻找。

首先应当在想象中塑造萨里耶利的童年。

就让演员的记忆为此提供材料，就让想象的人们在某时某地的记忆中复活并且成为孩童时期萨里耶利的父母，还要有房子、房间、街道及学校。萨里耶利在这里，为了艺术放弃了科学。还有他第一次听到并且了解音乐的教堂，还有那架旧钢琴。他像一个手艺人一样，在这架钢琴上练成了手指的灵活动作。还有寂静无声的单间房，在这里，他第一次开始醉心于创作理想的愉悦中。还有神秘的伊佐拉及致命的爱情和毒药。还有萨里耶利的荣誉，还有他与莫扎特的相识，还有嫉妒心的产生以及将转移到舞台上扼杀他的毒药。

在有生活积累的前提下，舞台上的生活才能获得真正的意义。

这就是滋养了细枝的树根。看不见它们，没关系。这就是钢笔浸入其中的墨水瓶，这就是用于调色的调色板，是鲜活生命的源泉。

萨里耶利的贯串行为

1. 萨里耶利是一个恶棍、心怀嫉妒之人。直接说目标——仇恨莫扎特，他指责一切、吹毛求疵。一个适合于演戏的恶棍。
2. 更加含蓄地对待嫉恨。我想成为第一，因此，我排挤莫扎特，但是我并不反对他。
3. 对普希金而言，最典型的特点就是向上帝挑战。与上帝进行斗争。
4. 抱怨不公正，由此产生摆脱压迫和不公正的愿望。
5. 对艺术的爱——拯救艺术。

海罗特（莫扎特）创造（幻想）莫扎特的生活。吉洛特开始描绘哥特式的教堂，然后幻想，莫扎特来到教堂找主教。然后开始想象乐器的声音（已经迷路），之后开始阅读原始剧本，开始阅读剧本中的台词，一直在思考这些台词。

因此，他提前开始消化作者的台词。这些台词应当刺激、活跃创作，而不是成为创作本身的材料。

总之： 1. 材料应当源于自己的生活和情感记忆。2. 应当在材料基础上创造类似生活（白天、环境、相互关系）。3. 然后，了解所塑造人物的一生之后，保护文本，再回到文本中，这时文本和作者对演员而言就成了创作的动力，幻想插上翅膀、情感的火焰被点燃、已经熟悉和与作者一样的独立创造的生活活跃起来。

我提出理论的实质就是演员在饰演角色时，不应当重复形式（适应是无意识的），而应当每一次都回忆和感受实质或者角色的内容、有意识的任务。

夏里亚宾为我朗读了萨里耶利的片段，虽然冷冰冰地，但很有说服力。<sup>[1-20]</sup>他似乎在用普希金的美说服我，解释这些美。这就是我感受到的： 他善于在普希金美的基础上进行富有说服力的适应。

像夏里亚宾这样的天才善于将普希金作为仆人使用，而无能之人则是成为普希金的仆人。

每一种情感本身都不会被察觉。

为了表达情感，需要符号、手势、话语、形式。需要利用手段去感染别人。表达情感需要词语，而词语需要声音，声音需要有解释，即手势。普希金的绝妙情感需要话语和诗歌（即诗的形式）。对演员而言，形式——这是最好的、最有说服力的适应。

## 贯串行为

1916年9月。回忆起《智者千虑，必有一失》<sup>[1-21]</sup>。而贯串行为至今还没有确定下来。到底是什么？

弗拉基米尔·伊凡诺维奇这样说道：“格鲁莫夫的贯串行为就是利用良好的基础，人们想走仕途的弱点。其他剧中人物的贯串行为与格鲁莫夫的贯串行为一样——坚持自己，将一切还原到以前旧的状态。这就是动态，即角色的行为、积极性。但除了动态，还有艺术方面（也就是核心）——这就是人们的幼稚。”

K. C. 阿列克谢耶夫。在排练两个月的谈话中，只有弗拉基米尔·伊凡诺维奇的一句话给我留下了印象并且定下了调子，即“奥斯特洛夫斯基的史诗般的平静”。我担心，动态中的贯串行为会毁掉史诗般的平静，从而使剧本成为不同派别争斗的对象。某一个施托克曼则相反。在我看来，剧本的贯串行为就是在无所事事中寻找陶醉、喜悦、满足，也就是说闲聊、说教、说话、搬弄是非、出坏点子、搞阴谋诡计、谩骂、评论他人。这就是积极性。否则，我们将开始沉浸于简单和情绪中，这时调子就会降下来，这一点只有在艺术剧院可以做到。因此，动态的贯串行为对速度而言很有利，但对剧本的核心却不利。以史诗般静态为基础的贯串行为不利于速度，但却有利于核心，如何将两者合二为一？这就是所谓的贯串行为？如何实施贯串行为：“愉快地生活，但如果有谁敢于违反或者反对我的旧传统，那么就要竭尽全力地作为，即行动起来。”

#### 第四次排练《巴拉迪娜》

#### 第四次排练《巴拉迪娜》 [\[1-22\]](#)

第一实验剧团。星期六，1919年11月15日。12点在K. C. 阿列克谢耶夫的家里。

我们从毕尔曼饰演的果普兰纳这场戏开始。我们决定，她就是天性的象征（时而温柔、时而腼腆、时而任性等）。1. 将熟睡者赶到岸边。2. 魔鬼在梳头。3. 将头抬起。4. 用手触摸。5. 五种感觉复苏。6. 认出霍贺力科。7. 站起身。8. 疲惫地走着。9. 筋疲力尽的她渐渐习惯了角色，认出。10. 不满意。11. 忧郁。果普兰纳对格拉贝茨如何扑到她脚下的水中讲述了很长时间。

毕尔曼声调单一。感伤。她讲的每一句话都是一个速度、清清楚楚，很理性。我给她解释从属句（根据沃尔康斯基方法）。 [\[1-23\]](#) 教她说出想法。敲击出她所饰演角色的节奏体系。格拉贝茨的哨声。果普兰纳猜中有人接近。他！狂热。将霍贺力科隐藏起来。准备见面。鱼儿的强烈欲望。狡猾的动物。媚态和满足——缓慢前进、拥抱着，接吻，狂热到有失体面。一边叮嘱，一边恐吓。就这样逐渐达到了剧烈冲动的状态。

这场戏很奔放，有内容，各种程度的爱都有。我借助于改编节奏，迫使自己摆脱骆驼般的节奏，找到正确感觉。为了准备与格拉贝茨的见

面，我强迫她奔跑，采取行动。她开始笨拙地乱串，做一些大的复杂性的动作。当然，跟不上节奏，笨拙地、毫不灵活地总是迟一会。

我解释说，无论是她的身体，还是她的双脚都无法做出快节奏。这就意味着，应当放弃这些复杂行为，将大的运动行为分解为一系列小的运动行为。不要做剧烈运动，因为需要有训练有素且灵活的身体和运动，不能只局限于手部的小动作。但是，我加快了节奏，结果手也跟不上了。这时可以用指尖、手指、眼神和转脖子传达这些行为。

毕尔曼的动作单一、无朝气、平淡。是什么毒害了他们？我这样定义：这是艺术剧院的通病。第一幕——非常优秀的演员，很好。第二幕——很好，但接着呢？第三幕，我看见了，也知道很好，但接着呢、接着呢！第四幕。我想！我想！还有！第五幕——我看见了，见鬼。哎！你们见鬼去吧。这一切的发生就是因为过于担心刻板模式、谎言的出现。远离界限，远离大真实性的界限，待在小真实性中。应当相反。应当跨越真实性的界限——了解走过的距离，根据这段距离确定界限的位置。当了解之后，就可以在真实性领域游刃有余。

## 格里鲍耶多夫《聪明误》

创造角色由四个意义重大的时期构成：认识时期、体验时期、体现时期和影响时期。

### I. 认识时期

认识——这是准备时期。它开始于初次接触角色、初次解读角色，可以将这个创作时刻比作与未来的恋人、情人或者夫妇的初次见面和初次相识。

初次接触角色的时刻非常重要。第一印象总是像处女一样纯真。它们是唤起演员浓厚兴趣和喜悦的最好刺激物，在创作过程中意义非凡。

初次处女般的印象令人始料未及，率直天真。它们常常在演员的整个下一步创作中留下痕迹。

处女般的印象是毫无准备，不带成见的。这些印象没有受到评论的过滤器阻碍，自由地渗透到演员心灵的最深处，机体天性的深处并且常常在那里留下无法抹去的痕迹，为角色打下基础，成为未来形象的萌芽。

初始印象就像是种子。无论在后来的创作中发生什么样的偏离和变化，演员常常最喜欢初始印象留下的难以抹去的痕迹。当演员失去表现这些印象的机会，无法继续发展它们时，他会思念它们。正是因为处女般印象具有力量、深度、不可磨灭性，人们在接触剧本的第一瞬间才特别慎重。一方面，尽量创造有利于更好地接受初始印象的条件，而另一方面，又不得不关注排除妨碍接受印象或者歪曲印象的原因。

在本书的开头，我无法指出如何开始初次接触角色。为此，我们还没有确定可以同演员谈论他的艺术和技巧所需要的术语。

针对初次解读的问题，我暂时可以只给出一些劝告和建议。其中一部分是针对第一次倾听剧本的演员提出的，而另外一部分则是针对第一次通报作品内容的诵读者而言的。

我从演员们开始。让他们了解，在接受初始印象时，首先必须拥有良好的精神状态、适合自我感觉。需要精神上的专注，没有这一点，无法形成创作的过程。因此，也就无法感受初始印象。应当善于在内心创建一种情绪，促使演员的感觉警觉起来，从而使他敞开心灵接受纯真处女般印象。应当善于将自己完全置身于初始印象的控制下，一句话，需要创作的自我感觉。而且，还必须创造初次阅读剧本的外部条件。应当善于选择初次接触剧本的时间和地点。应当为阅读剧本营造某种隆重且能够振奋心灵，而且无论在心理还是在身体上，都应是乐观向上的一种氛围。应当留意，不让任何东西妨碍初始印象自由渗透心灵。这时，让演员们懂得，任何偏见都是妨碍自由感受纯真的初始印象的最危险障碍物。它们就像卡在瓶口中间的瓶塞一样堵住了心灵。

偏见首先是通过别人强加的观点形成的。在开始时，当在具体的创作感觉或者思想中还没有形成自己对剧本和角色的态度时，接受别人的观点是非常危险的，尤其这是一种错误观点时。别人的观点可能会歪曲演员在心灵中自然形成的对新角色的态度和处理方法。所以，开始，无论在初次接触剧本之前、之中还是之后，演员都要尽可能保护自己不受外来因素的影响和他人观点的强制，这种影响和强制会造成偏见，歪曲演员的初始印象、率真的情感、意志、智慧、想象。让演员尽量少同其他人谈论自己的角色。演员最好同其他人谈论其他人的角色，弄清楚外部和内部条件及剧中人物的生活环境。

如果感觉需要别人的帮助，那么演员在开始时别人只需要回答他提出的问题，因为只有他才能感受到自己可以问别人什么，使自己特有的对角色的态度不至于受到强制的威胁。演员暂时在内心隐藏和积累自己的情感、自己的精神材料、自己对自己角色的思考，一直到自己情感在内心成熟为确定的具体创作感觉和形象为止。只有随着时间的推移，在演员的内心对于剧本和角色的态度已经成熟和稳定时，才可以广泛利用别人的建议和观点，这时对演员的自由和独立已经没有风险。演员要记住，自己的观点要优于其他人的观点，甚至好的观点，因为后者不能吸引情感，只是塞满脑子。一开始，就让演员自身可以感受剧本那样去感受剧本吧。

在初次解读角色时，为了使得初始印象能够完全自由和自然地产生与形成，所有指出的预防性措施都是必须的。

既然在演员的语言中认识就意味着感受，那么演员在初次接触剧本和角色时主要不是在放纵情感，而是放纵创作的感受。演员在初次接触时，越是用热情的情感和生机勃勃的生命促使剧本活灵活现，枯燥的文本就越能够激起他的情感、创作意志、智慧、情感记忆。演员在初次阅读剧本时越多暗示视觉、听觉和其他表象、形象、画面、情感记忆的创作想象，演员的想象越是用独出心裁的花纹和无形的调色板上的色彩去点缀（说明）诗人的文本，未来创作过程的发展和未来舞台创作就越完美。

重要的就是让演员找到一个能观察剧本的点，找到诗人也是从此处观察剧本的点。

当演员们做到这一切时，就会对阅读感兴趣。他们无法控制那些迫使他们扮鬼脸或者用面部表情模仿阅读内容的面部肌肉。他们无法控制那些本能钻出的行为。他们无法稳稳当当地坐在一个地方，而是挪坐到离阅读者越来越远的位置上。

至于说到第一次阅读剧本的阅读者，暂时可以只给他提一些实用的建议。

首先，让他避免对自己的阅读进行形象的解释，这样可能将个人对剧本和角色形象的理解强加于人。借助于在全书中已经自然表现出来的方法，弄清楚剧本的中心思想和内部行为的发展主线。

在初次阅读剧本时，应当简单明了，详细了解剧本的基础、内部实质、发展的主线及文学优势。阅读者应当提示给演员有关剧作家写作作品的出发点，也就是迫使他拿起笔来创作的想法、情感或者体验。应当让阅读者在初次阅读时将演员推向并且引导他沿着剧本人类灵魂发展的主线走下去。

就让他们向经验丰富的文学家学习，如何立刻抓住作品的“兴趣点”、情感的主要发展线、人类灵魂生活本身的思想。事实上，一个经验丰富的文学家在研究文学作品的基本理论和技巧之后，能立刻理解剧本的结构（梗概）及促使诗人着手创作的主要出发点、情感、思想。他用大师的手解剖剧本并且做出正确的诊断。这种能力对演员而言也是有好处的，但要让它不妨碍演员，并帮助演员窥视心灵。阅读者给初次接触剧本的演员们朗读剧本时应当了解的其他内容，将逐渐在全书发展中继续弄清楚。

如果演员在初次接触角色时，能借助于全身心、智慧和情感立刻理解了整个剧本，那就是莫大的幸运。在这些幸运的，但稀有的情形下，最好忘记所有的条规、方法和体系，全部依从于自己的创作天性。但是，这样幸运的情形非常罕见，所以不能借此形成规律。同样，演员能够成功地立刻抓住一条重要线、主要部分、形成或者创建剧本或者角色基础重要元素的机会也非常少。第一次阅读剧本之后，只有剧本的个别瞬间铭刻于心，而其他内容对于演员的心灵而言却是模糊不清、陌生的。这种情形经常出现。初次阅读后保留下来的不完整印象和零零落落的情感只与个别瞬间相关。这些瞬间就像沙漠中的绿洲或者黑暗中的亮光一样，散落在整个剧本中。

为什么一些被情感焐热的地方可以立刻在我们的内心活跃起来，而另外一些地方只能铭刻在理性的记忆中？为什么在回忆前者时，我们会感到某种朦胧的激动、喜悦、柔情、朝气蓬勃、爱意等，而在回忆后者时，我们却冷淡漠然，我们的心灵也沉默不语？

这是因为，角色被激活的地方是与我们的天性亲近的，我们的感觉记忆所熟悉的。相反，后者对于演员天性而言则是陌生的。

最后，随着不断熟悉和了解剧本，即剧本的个别瞬间，而非全部剧本之后，后者逐渐发展壮大、相互交织在一起，最后充满了角色。太阳光在透过缝隙进入黑暗中时，只是出现一些散落在整个房间的一个个亮点。但当百叶窗打开之后，这些亮点逐渐散去，汇合在一起，使整个房间光芒四射，黑暗被挤出去。

有时也有这样的情形：在一次或者多次阅读剧本之后，无论是情感，还是智慧，都没有接受它。或者也有这样的情形：印象的形成是单方面的，即情感被控制，而智慧抑制了创作冲动，提出抗议，或者相反，智慧接受情感，而情感则拒绝，等等。

只通过一次阅读，并不总是能够完全熟悉剧本。常常需借助很多手段来实现阅读剧本的过程。一些剧本的精神本质隐藏很深，不得不去挖掘。其本质和思想非常复杂，以至于必须进行解释。其结构、要点错综复杂或者无法捕捉，无法立刻被理解，只能一部分一部分地，将剧本分解，单独地研究每一个部分。处理这种类型的剧本就像处理字谜。当你还没有猜透时，它们很枯燥。这样的剧本需要反复阅读若干次，而不是一次。每一次阅读都应当遵循着在第一次阅读时讲过的内

容。因为类似的剧本很复杂，还应当考虑如何避免虚伪的步骤，它们有可能使得本来在研究这样作品方面已经很难的任务变得更为艰难。

但是初始印象也可能是不正确的，错误的。这时，它们就会深深危害到创作，其危害的力量不亚于正确印象所带来的帮助。实际上，如果初始印象是正确的，那么它们就是成功的重要保障，下一步创作工作的美好开始。如果相反，初始印象不正确，那么对下一步工作的危害将很大，不正确的印象越强烈，危害本身就越大。

所有这些条件更加强调了初次接触角色时刻的意义，并且证明了这个重要时刻更值得关注，付出比平时多得多的注意力。

很遗憾，并不是所有演员都理解初始印象的意义。很多人对待初次接触角色的瞬间不够严肃。他们十分轻率地对待这个重要阶段，甚至不认为这就是创作过程的开始。我们中的很多人都在准备第一次的剧本阅读吗？在多数情形下，演员们都是匆匆忙忙地，不分地点，随意地阅读，在车厢里、在马车上、在幕间休息时。与其说是在了解剧本，还不如说是在挑选一个对自己有利的角色。自然，在这些条件下，丧失了一个重要的创作时刻，即初次接触剧本的时刻。这种损失是无法挽回的，因为第二次和随后的数次阅读已经失去了对于创作直觉必须的意外性元素。就像无法返还失去的贞操一样，无法修正受损的印象。

当初次阅读时，无论如何都不能理解剧本，或者只是部分理解，或者错误地、虚伪地理解，在这些情形下该怎么办呢？

在所有这些情形下，演员面临着非常复杂的心理创作工作，在描写下面的过程中会弄清楚这一点。

## 分析

我将认识时期——重要准备时期的第二个时刻称为分析过程。分析就是继续认识角色。

分析——也是一种认识。这是通过研究它的各个部分去认识整体。就像修复古代艺术品的艺术家一样，能根据剧本和角色的各个活跃部分，分析、推测出诗人的整个作品。

“分析”通常指理性的过程，运用于文学、哲学、历史及其他研究中。但在艺术中的理性分析对自身而言是有害的，因为它常常由于理性、数学性和枯燥性而无法使演员的兴趣和创作喜悦进入亢奋状态，相反，会使其冷却下来。

在我们的艺术中，智慧的作用只是辅助的。

相较学者或者评论家而言，演员需要另一种分析。如果科学分析的结果是思想，那么演员分析的结果应当是感觉。在艺术中是情感在创作，而不是智慧。在创作中的主要作用和主导权属于情感。在分析过程中也是如此。

分析是一种认识，但如果用我们的语言表述的话，认识就意味着感受。演员分析首先是分析由情感自身而产生的情感。

在创作过程中，情感认识或者分析的作用非常重要。只有借助于它的帮助，才能进入到无意识领域。众所周知，这一领域构成了人或者角色全部生活的十分之九，而且还是最重要的部分。因此，只有人或者角色生活的十分之一属于智慧部分。演员通过创作直觉、本能、超意识感觉来认识角色生活的十分之九。

我们的创作和大部分认识性的分析都是直觉的。初次阅读之后，纯真处女般的印象比其他印象更率真，更直观。显而易见，为了分析的目的，应当首先利用这些印象。

认识性分析的创作目标在于：

1. 研究诗人的作品。
2. 寻找用于剧本和角色本身所包含的创作需要的精神材料或者其他材料。
3. 寻找演员（自我分析）本身所含有的这种材料。

所说的材料，是由保存在演员自身情绪记忆中的五种感觉带来的鲜活生活回忆、由他们所获得的保存在理智记忆中的知识、由在生活中获取的经验组成。是否需要重复，所有这些回忆一定应当与剧本和角色情感相类似？

4. 在自己的心灵中，为有意识，主要是无意识的创作情感准备土壤。
5. 在初次接触剧本时的某些没有立刻活跃起来的地方，寻找能激活所有创作兴趣，迸发和创造越来越新的人类精神生活元素的刺激物。

亚历山大·谢尔盖维奇·普希金要求创作者在规定情境中表现出“真实的激情、真实的情感”。<sup>[2-1]</sup>因此，分析的目的就在于详细地研究和准备剧本和角色的规定情境并在下一个时期的创作中，通过这些规定情境本能地感受真实的激情或者真实的情感。

如何开始认识性的分析？从哪开始？

我们利用在艺术和生活中划分出给智慧的十分之一份额，借助它唤起情感的超意识创作。接着当情感被表达出来后，我们尽量理解它的意图并且为了它而悄无声息地沿着正确的创作之路引领这些意图。换言之，就让无意识的直觉创作借助于有意识的、有准备的创作产生吧。

通过有意识性达到无意识性——这就是我们的艺术和技巧的箴言。

智慧是如何在创作中利用划分给它的十分之一份额的？智慧这样认为：直观创作情感的第一个朋友和最好的刺激物就是演员的喜悦和兴趣。就让它们成为认识性分析的首要手段吧。但不应当忘记，在初次接触角色时，演员的喜悦尤其外露。演员的喜悦和兴趣能够超意识地理解视觉、听觉、意识和最高雅的理解艺术所不能及的现象。

对演员的喜悦和兴趣进行分析，这是在剧本和自身中寻找创作刺激物的最好手段，反过来，这些刺激物又会激发演员的创作。

感兴趣意味着认识，而在认识过程中越来越感兴趣。二者相辅相成。为了认识，必须有分析，而为了寻找演员兴趣的刺激物必须有认识。为了产生直觉，必须有兴趣，而为了激起创作过程又必须有直觉。最终为了创作，必须有分析。这样一来，为了激起情感分析，首先应当利用演员的喜悦，因为这种喜悦本身在初次接触角色时就已经形成。

为此，应当为创作的喜悦完全展现出来提供机会，并且尽量将其确定下来。就让演员在初次接触角色之后尽情地欣赏和评价剧本和角色的某些地方。这些地方是演员兴趣的刺激物，自然而然地引人注目，或者初次接触角色时在内心产生反应。

在天才般的作品中能找到很多这样一些针对兴趣的地方，他可以对优美的形式、文字的风格、文学形式、诗歌的韵律、内部形式、外部面貌、深邃的情感、思想、外部情节等发生兴趣。演员的天性外露，属于外向型的，非常敏感，对所有艺术上美丽的、高尚的、激动人心的、有趣的、愉快的、可笑的、可怕的、悲剧的东西等都很敏感。演员立刻会对作家散落在剧本表面和深处的所有天才闪光点发生兴趣。在演员兴趣迸发时，所有这些地方都具有物体爆炸的特点。就让演员无数次阅读整个剧本或者剧本的一部分，就让他们回忆起所喜爱的剧本片段，就让他们寻找诗人作品中越来越新的珍珠和美丽，就让他们幻想自己的角色和他人的角色或者演出吧。但是即使演员进行这样的创作并且因兴奋而陶醉，他也不要忘记尽可能地保护自己的创作独立性和自由，防止任何外部的、可以制造成见的强制出现。

应当赋予每一个正在诞生的创作兴趣的激情十分广阔的空间，并完全加以利用。换言之，应当完全利用作为认识手段的创作直觉。

当第一次阅读剧本时，在剧本和角色中自然活跃的地方就是这样的情形。

但是，如果在作品中的某个部分直觉洞察力瞬间诞生的奇迹没有出现，演员激情迸发的奇迹没有出现，该怎么办呢？

应当分析剧本和角色中所有不活跃的地方，在其中找到爆发力强的材料、点燃创作兴趣和演员喜悦的导火索。只有这些导火索才能唤起活生生的情感，激活人类灵魂的生活。

因此，当演员将自然形成的创作直觉的第一次迸发用尽时，就应当开始分析初次接触角色时在剧本中本身没有活跃起来的地方。

为此，首先应当不是在新的作品中像俄罗斯演员通常喜欢做的那样去寻找缺点，而是寻找艺术优点，因为这些能成为创作兴趣和演员兴奋的刺激物。就让演员首先关心一下，如何学会发现和理解美的东西。对于首先喜欢寻找缺点的我们那些同胞而言，并不轻松，而且有些不习惯。发现和批评不好的东西要比理解美的东西容易。所以，应当遵守一条规则：既然剧本已经被采纳上演，那么除了好话，什么也别再说。

从哪开始？如何完成分析和激活角色中没有活跃的地方这一艰难工作？

既然情感沉默不语，只有求助于它的最亲密助手和参谋，也就是智慧，别无选择。就让它完成自己次要的辅助作用。就让它像侦察兵一样，从各个方面研究剧本。就让它像前锋一样，为主要创作力量，即直觉和情感铺设新路。首先，让情感为自己的兴趣寻找新的刺激物，让情感唤起直觉，以便去领会角色和剧本的人类精神生活中越来越新的，意识完全无法控制的片段。

分析智慧越详细、全面、深入，为情感的创作兴趣找到刺激物和为无意识创作找到精神材料的希望和机遇就越大。

当你寻找丢失的东西时，翻遍所有的东西，却常常在很少寄予希望的地方找到。在创作中也是如此。应当将探索智慧延伸至各个方向。应当到处寻找创作刺激物，为情感和它的创作直觉选择最适合于创作的东西。

在分析过程中，探索是根据整个剧本和角色的长度、宽度和深度，根据剧本的各个部分、组成层面、特点、范围进行的。从外部的，比较明显的开始；以内部的，最深入的心理层面结束。为此，应当剖析角色和剧本。

应当探测到剧本的深处，按照层次，探究到心灵的本质，划分部分，独立研究每一个部分，开垦还没有被分析挖掘出的部分，找到创作兴趣的刺激物，像将种子撒到田地一样，将它们抛向演员的心灵中。这就是下一步的分析任务。

剧本和角色有很多平面，它们的生活就在其中进行。

1. 首先事实、事件、情节、剧本表现手法的外部平面。
2. 与此密切相关的另一个层面——日常生活平面。其中包括不同的独立层：1) 阶层的；2) 民族的；3) 历史的；等等。
3. 文学层面与：1) 思想线，2) 风格线及其他线。首先，每一条线都隐含着不同特征：1) 哲学的；2) 伦理的；3) 宗教的；4) 神秘主义的；5) 社会的。

4. 美学层面与： 1) 戏剧的（舞台的）； 2) 排演的； 3) 戏剧创作艺术的； 4) 绘画艺术的； 5) 造型的； 6) 音乐的及其他层。

5. 心灵的、心理的层面及其： 1) 创作动机、意图和内部行为； 2) 情感的逻辑和顺序； 3) 内部特点； 4) 心灵元素及其气质； 5) 内部形象的天性； 等等。

6. 身体层面及其： 1) 身体天性的基本规律； 2) 身体任务和行为； 3) 外部特点，即典型的外貌、装束、举止、习惯、言谈、服饰及其他形体、手势、步法的其他规律。

7. 演员本身的个人创作感觉层面，即在角色中的自我感觉。 [2-2]

并不是所有这些层面都具有同等意义。在创造角色的生活和灵魂时，其中一些层面是主要的，另外一些层面只是辅助的，用于描述和补充所创造形象的精神和形体生活。

情感在开始时并不能触及所有这些层面。很多层面必须一部分一部分地研究。所有这些层面在我们的创作表象和感觉中融合为一体。这时，它们不仅为我们提供了外部形式，而且还有角色和剧本的内部精神形象。它既包含了我们的意识能达到的东西，也还包含了我们的意识无法达到的东西。

因此，剧本和角色的意识层面就像土、沙、泥、石头等的岩层和积层一样形成了地壳，越来越深地向低处伸展。它们越深入心灵，它们的无意识性就越强。在心灵深处，就像正在熔化的熔岩和火海猛烈飞腾的地球中心一样，无形的人的本能、激情等在沸腾。那里就是超意识领域，那里就是给予生命的中心地带，那里就是作为演员一人的隐秘的“我”所在之处，那里就是灵感的密室。你无法感知到它们，只能全身心地体验它们。

因此，认识性分析的线是以作家文本中传达且我们的意识能触及的作品外部形式为出发点，通向内部的精神实质（其中大部分是我们的无意识能够触及的，由作家传达及他无形中蕴藏在作品中的）。也就是从边缘往中心，从剧本的外部文本形式通往其精神实质。这时，认识（感受）诗人的规定情境，为的是之后在活跃的情境中去感受（认识）真实的激情或者至少真实的情感。从别人臆想的情境中抵达自己活生生的真正情感中。

我开始从外部情境分析。首先我求助于剧本，从中首先选择诗人提供的外部情境，然后是内部情境。在分析角色时，在从文本中摘录事实时，我对无法捕捉且很难定义的情感本身并不感兴趣。我只对诗人的外部规定情境感兴趣，它们能够自然地激发情感。

剧本和角色生活外部情境中的事实层面最适合于研究和认识。分析和摘录事实正是应当由此开始。

对于创造所有琐细的剧本生活情境的诗人而言，每一个事实都很重要。它是剧本生活无限链条中的必要环节。但我们远不能永远立刻理解很多这类事实。我们能够立刻直觉地理解一些事实的本质，这些事实深深印入我们的脑海中。另外一些没有立刻感受到的，没有被产生这些事实的情感揭示和证实的事实就会被忽略、低估、遗忘或者悬而未决，剧本中堆砌了每一个分开的事实。

比如，我还记得自己在年轻时初次接触《聪明误》之后留下的印象。我立刻在心里牢牢记住了剧本中一些最重要的瞬间和事实。在初次接触《聪明误》时，我特别清晰地记得恰茨基被驱逐的情景及他在剧终的独白，我甚至急于背下来。另外一些瞬间和事实则悬挂在半空，对我来说是多余的、枯燥的，拖延了剧情的发展。我花费了很多力气，强迫自己阅读剧本的这些方面并将其与剧本联系起来。

喜剧的开端就在这些地方中间。可我觉得自己完全不懂。比如，我很难搞清楚剧情发生的时间和地点。我很难将若干个事实联系在一起并给出解释。就以索菲亚和摩尔恰林在某个房间里的约会和二重奏来说，我当时并不理解。一间正客厅与这栋房子最隐秘的部分，也就是与年轻姑娘的闺房相邻。众所周知，老房子的正厅位于一边，而住所则在对面的远处。在那里有儿童房、卧室等。那里还应当有索菲亚的闺房。

在初次接触时，出现在早晨的二重奏、法姆索夫出现的原因及他将音乐当作了钟声，或相反将钟声当作了音乐，他意外地追求丽莎，以及整个剧本构思，在我看来都是不可思议的和不合情理的。最初在我看来，这一切都过于人为化、戏剧化。我无法弄清楚事实，找不到活生生的生活、真实感。这一切都妨碍我理解和抓住来自剧本的第一印象。

在我每次接触新作品时，这样的情形或者类似情形都会在某种程度上重复着。

在这种情形下，我该怎么办呢？如何分析事实的外部生活呢？弗拉基米尔·聂米罗维奇丹钦科为此提出了非常简单而充满智慧的方法。在认识性分析的最开始阶段，这种方法不仅有助于找到事实本身，分析和弄清楚事实本身，而且可以认真地研究事实、深入理解内部实质及它们的相互联系及独立性。这种方法的实质就是讲述剧本内容。

但是很难做到让所有事实按照顺序排成一列，就像接受检阅一样，每一个事实都按照逻辑顺序各就各位。做到这一点很难。不仅要求立刻展示整个画面、诗人的规定情境，而且还有剧中人物的内部精神生活。在接触剧本的第一段时间里，讲述剧本内容不会比海报上的话剧和歌剧的剧情概要好到哪里去。

这样的转述内容当然不会带来所希望的结果。没关系。就让演员学习如何更好地、更详细地讲述剧本。这迫使他深入了解事实链及其内部联系。就让演员在接触剧本之后的第一时间里，根据记忆确定事实的存在、顺序，哪怕只有外部形体上的联系。如果这样记录剧本的所有事实，就会得到登记这些事实一种独特的一览表，法姆索夫家里一天的生活记录。这是剧本的现在，剧本的事实生活。

为了示范，我尝试做这项工作。我选择了我们俄罗斯人都熟悉的剧本为例。

我们假设，我们分析格里鲍耶多夫的《聪明误》，并且记录其中的事实。

事实如下：

1. 索菲亚与摩尔恰林在夜晚的约会一直持续到天明。
2. 黎明，清晨。隔壁房间里传来了笛子和钢琴的二重奏。
3. 丽莎睡着了。可她本应当在那里值守。
4. 丽莎醒来，发现已经天亮。请求这对情人分开。她催促他们快离开。

5. 丽莎调钟表，想吓唬他们，并注意险情。
6. 法姆索夫随着钟声走出来。
7. 发现丽莎一个人，纠缠她。
8. 丽莎很机灵地躲开，迫使法姆索夫离开。
9. 索菲亚应声而出。她发现已经天明并且惊奇，充满爱意的一夜竟然如此快地结束了。
10. 他们还没来得及分开，就被法姆索夫突然碰上。
11. 吃惊，盘问，吵闹。
12. 索菲亚巧妙地摆脱困境和危险。
13. 父亲宽恕他，与摩尔恰林离开去签署文件。
14. 丽莎埋怨索菲亚，而索菲亚在诗意般的夜会之后，被乏味的早晨搞得疲惫不堪。
15. 丽莎试图提起恰茨基。显然，他已经爱上了索菲亚。
16. 这让索菲亚很生气，更让索菲亚对摩尔恰林充满幻想。
17. 恰茨基突然到来，他喜悦，见面。索菲亚的惊慌、接吻。恰茨基感到困惑不解，责备索菲亚冷淡。回忆。恰茨基说了一些俏皮话。表白爱情。索菲亚讽刺挖苦。
18. 法姆索夫走进来。大吃一惊。与恰茨基见面。
19. 索菲亚离开。她机智的暗示是为了引开父亲的视线。
20. 法姆索夫仔细盘问。他怀疑恰茨基对索菲亚有企图。
21. 恰茨基因索菲亚而喜悦，及他的突然离开。
22. 父亲的不解和怀疑。

这就是在第一幕中罗列出的赤裸裸的事实。如果按照这个模式记录以后各幕的事实，那么就会得到法姆索夫家在所描述一天中的外部生活记录。

所有这些事实创造了剧本的现在。

但是没有过去就没有现在。现在自然源于过去。过去——这是现在成长的根。为了正确评价现在，抛开过去只研究现在是不够的。

试着想象一下自己没有过去的现在，你们就会发现，现在立刻会枯萎，就像斩断根的植物。

演员应当常常感受到自己背后有角色的过去存在，就像拖在身后的曳地长后襟。《聪明误》这部作品中剧本和角色的过去首先应当在作品本身中去寻找。

即使在事实的生活层面也有过去，而且应当认识（感受）它…… [\[2-3\]](#)

没有过去就没有现在，而且没有对未来的憧憬，没有对未来的想象，没有对未来的猜想和暗示也不会有现在。

失去过去和未来的现在就是无头无尾的中间，书中偶然撕扯下来而且已经读过的一个章节。过去和对未来的幻想是以现在为基础的。演员应当常常拥有对未来的幻想。这种幻想让他兴奋，同时又与所扮演人物幻想相类似。

这种对未来的幻想应当吸引演员，应当引导他在舞台上的所有行为。应当挑选出剧本中所有的暗示，所有对未来的幻想。

即使在事实的生活层面也有对未来的向往，对你所期待的事件，你所想的事情，你所创造事件的向往。有一部分人在等待结婚，另一部分人在等待死亡，还有一部分人期待离去，还有一些人期待到来等。对此，格里鲍耶多夫说什么呢？

角色的现在与它的过去和未来之间的直接联系使所扮演人物的精神生活内部本质更加深刻，并为现在提供依据。演员以角色的过去和未来做基础，就更能深刻地评价它的现在。

因此，为了使角色有一个更充实的现在，需要角色的过去和未来。

现在——是从过去向未来的过渡。没有过去和未来支撑的剧本事实，就会无意义地悬在空中。

通常，事实本身是由生活方式、生活基础、生活习惯所引发，因此，从外部事实深入到日常生活层面并不难。这时，不仅应当在《聪明误》剧本中，也就是在格里鲍耶多夫那里寻找，而且还应当在剧本的评论者、小说中、19世纪20年代的历史研究成果等文献中寻找构成日常生活本身的情境。

剧本中描写的日常生活层面。摘抄于剧本。

1. 摩尔恰林与索菲亚的约会。这是什么现象？来自哪里？法国教育和小说的影响？

姑娘的多愁善感、无精打采、柔情和纯洁。还有她的不道德。

2. 丽莎为索菲亚望风。要意识到她所面临的危险。理解丽莎的忠诚。要知道她可能被流放到西伯利亚或者被送到牲口圈。

3. 老头法姆索夫向丽莎献殷勤。与此同时，他又装出道貌岸然的样子。当时伪善行为的典型。

4. 法姆索夫恐惧任何的*mésalliance*（法语：不般配的婚姻），因为有公爵夫人玛利亚·阿列克谢耶夫娜在。

5. 玛利亚·阿列克谢耶夫娜的意义——族里的长者。面对她的指责，都有一种恐惧。可以丧失好名声、威望，甚至地位。害怕伊丽莎白的担心、伊丽莎白的死。 [\[2-4\]](#)

6. 丽莎对于索菲亚的忠诚。她为恰茨基做媒。如果同摩尔恰林举行婚礼，那么大家会嘲笑她。

7. 恰茨基从国外回来。这时从国外乘坐驿车回来，意味着什么？

但是，不应当忘记，日常生活之所以需要，是因为它有助于理解和揭示人的精神生活和真实激情。因为精神生活影响日常生活，而日常生活也会影响精神生活。

因此，在研究日常生活时，不仅要明白，人们感受到什么，而且还要理解，人们是如何感受的？弄清楚，他们为什么这样生活，而不是相反。

继续深入到剧本的更深生活领域，你就进入到文学层面。当然，不是立刻就能认清，而是随着剧本研究的过程逐步得到重视。在开始时，可以概括性地评价它的形式、写作风格、音节、诗句。

可以将剧本分解为各个组成部分，从而弄清楚它的脉络、结构，欣赏各部分之间的协调与相互关系，欣赏作者在交待人物、组织事件、选择事实、行为发展的独创性，准确描述剧中人物过去、暗示未来方面所体现出的严谨性、渐进性、剧本发展的顺序性、行为的舞台性、特点、表现力、生动性、有趣的中心思想和创造力。

在创造能够激发某些揭示内在实质和人类精神生活行为的动机与原因时，可以评价诗人的机智，可以对比与评价外部形式与内部实质之间的一致性。

在开始时，可以只是概括性地研究剧本的思想。然后逐渐深入实质。

最后，可以去搜集剧本的社会、美学、宗教和哲学实质领域的材料。

比如，法姆索夫是什么样的人？他不是贵族。他的妻子是贵族。在12年之后，所有贵族都去了巴黎。还有一些贵族居住在彼得堡。而在莫斯科都是地主贵族，法姆索夫是一个官僚。

这些材料既可以从格里鲍耶多夫的作品中，也可以从对剧本的诸多解说和评论中选取。

最轻松的事情就是从外部着手、理解剧本外部结构计划（幕、场次、布景、各个细小的组成部分），最后弄清楚剧本的外部结构、基础。

弄清楚剧本外部舞台行为的发展线路。研究各部分是如何形成和发展的。

理解剧本的思想、主要构思（暂时通过理性的途径）。评价刚刚研究过的20年代日常生活的、民族的、历史的、伦理的、宗教的线索如何

在剧本中延伸和体现的。评价某种行为的动机、原因，评价体现构思、思想、日常生活、伦理的形式。

文学分析。风格的线：评价格里鲍耶多夫的语言美、快乐的诗歌、尖刻的韵脚、精确的用词、创造力。

评价总的风格。借助于逻辑或者其他途径逐渐理解主要思想（最高任务）和实施这一思想的贯串行为。

是什么促使诗人拿起笔进行创作的（创作的出发点）？

进一步深入，你就会进入到美学层面及其剧场的（舞台）、演出的、艺术的、绘画的、戏剧的、音乐的层面。

可以借助文本，去研究所有这些层面，但只是概括性的。换言之，可以深入理解和记录诗人对于布景、环境、房间的位置、建筑、灯光、人物分类、手势、行为、举止派头的观点。接着可以倾听导演和为剧本画布景的艺术家的意见。可以看看为演出而搜集的材料。最好自己参与搜集这些材料，与导演和艺术家去一趟博物馆、画廊、当时的古老院落。最后，自己翻看杂志、版画等。总之，应当从绘画性、造型性、色彩、建筑、艺术风格等方面亲自研究剧本。 [2-5]

研究时代（日常生活方面）。

博物馆。家具、青铜器、绣花制品、所有各种各样的东西。观察：野性、离奇古怪、中国房间及其他等。或者用象牙制成富有伤感的小扇子。

研究老房子。霍米克夫的房子（里面有很多20年代的东西）。 [2-6] 弄清楚房间的位置。大厅与小面积的居住房间是分开的。大厅很冷，没有烧火。而用于居住的房间很热，显得很落后。房间的建筑。地板和楼层的不同高度：上下两排窗户的大厅——两层居住用的房间。僻静角落，过道，储藏室等。没有天窗的窗户（为了取暖和节省柴火）。霍米克夫家的吸烟室，大量的烟斗。这里正在进行神学辩论和讨论。你们可以想象着他们的样子。烟雾缭绕的房间。一群人聚集在这个僻静角落。

来到列昂季耶夫房间。 [2-7] 欣赏优美的环境和物品。各个房间里沿着窗户都摆满了青铜器、物件、家具。参观奥斯坦金宫殿、阿尔哈格尔宫殿（另一类宫殿）。还研究叶卡捷琳娜时代及其在20年代保留下来的建筑。

只参观这些房间还不够。应当在这些房间里感受自己，想着在这里居住，感受这些房间。比如，Bourbon Russet是如何将我锁在城堡的地下室或者在梅铁尔林的圆塔内我是如何生活的，过夜的？夜晚拿着枝形烛台走在修道院的reféctoir'上。床铺、柜子及洗脸盆、夜间的声音、塔楼上的钟表、守门人的脚步。在米舍尔住几天。描绘城市、宫殿、上面的墓地。上面的教堂、城市及港口、城市的生活。大海的涨潮与退潮。流沙。海盗用的窝、修道院的浪漫。等等。

士林城堡的生活。描绘封建城堡。建在多山岩的岛屿上。周围是水、坑坑洼洼、奇形怪状样的街道、房屋、广场、房间等。 [2-8]

索洛古布·费多尔是一个中世纪的人：一个作家，他身穿针织贴身衣，是思想的形象，以中世纪人的眼光看待现在的生活……他的中世纪决斗者诗篇……

摆放着画作、插图、版画、银版照片、画像、漫画。杂志、时尚图片。

美学层面。我们从绘画方面开始。行为地点（室内、风景）。

景致（建筑的一半）——对于演员的行为而言是最重要的。我身后悬挂着拉斐尔的布景，这跟我有何关系。我看不见它。设计方案安排我站在台口，靠近提台词室。这对演员来说是最难的（萨尔维尼7分钟，杜泽4分钟）。

西莫夫作为具有导演才能的画家，为每一场戏准备了很多角落。一些人立刻找到了自己的位置。欣赏一下城堡设计方案的离奇古怪线条或者对于该时代典型的摆放家具和室内的物体方法及物件本身。

纯绘画方面。当调色板灰暗苍白时，是很糟糕的情形。当调色板过于鲜艳，对眼睛而言有过多的养分时也不好，这样注意力就会从主要的，为此而写的剧本和为此而排演的戏剧中转移。

尤其当斑点分布地不正确，与剧本的主要实质不一致时，演员无法战胜眼睛带来的印象。比如，库斯托季耶夫导演的格力布宁红袍上面的斑点。从色彩意义而言，它体现出了非同寻常的力量。简直无法摆脱格力布宁。我们将他藏到椅子后面的角落里，而他却一个劲地往前爬，遮住了帕祖辛和剧本的思想。<sup>[2-9]</sup>如果需要排演一个革命剧本，其象征标志——红旗应当起主要作用，库斯托季耶夫的方法应是很合适的。

现在开启了重要认识时期的新时刻。

我将重要准备时期的第三个时刻称作创作和活跃外部情景的过程。如果在第二个认识过程中，也就是在分析过程中，我只是确定事实本身的存在，那么现在，应当认识产生事实本身的或者隐藏在事实之中的本质。

通过理性分析得到的关于剧本生活的外部情境材料非常多，然而干巴巴，毫无生命力。暂时这只是罗列过去、现在和未来事实，摘录剧中台词、注释。总之，是剧本和角色生活规定情境的记录。从纯理性角度认识剧本时，事件和事实就失去了真正活生生的现实意义。它们是死气沉沉的戏剧行为。对于它们的态度一定是轻率的。戏剧事实、事件、情境理所当然地只能激起戏剧般的态度，戏剧的、演员的自我感觉，程式化，谎言，而不是真实的激情，不是真实的感受，也就是正好与普希金想要的相对立。这样对待“规定情境”的表面态度，不可能认识“真实的激情”和“真实的情感”。

为了使获得的干巴巴材料有利于创作，应当激活其中的精神实质，应当将死气沉沉的戏剧般的事实和情境变为活生生的，也就是，具有生命力的事实和情境。应当将它们戏剧般的态度转变为人性化的。应当赋予干巴巴的事实和事件记录以生命力，因为只有活生生的东西才能创造活生生的，也就是人类精神的真正机体生活。应当激活从剧本中获得的毫无生机的材料，创造活生生的诗人提出的规定情境。

在我们的艺术中，借助于最主要的创作者之一，借助于演员的想象力来活跃用理性获得的干巴巴材料。从这个新的创作时刻起，工作就从理性领域转移到想象力领域、演员幻想领域。

每一个人都活在实际的真实生活中，但他可能还生活在自己的想象中。演员的天性是这样的。对于他而言，想象力的生活常常比实际

的、真正的生活更愉快和有趣。演员的想象力拥有使其他生活接近自己的特点，为己所用，找到共同的亲属般的和令人振奋的性质与特点。它善于根据自己的品位创造虚拟的生活。这种生活贴近演员的心灵，使他兴奋。这种生活是美好的，对于创作的演员本身而言充满了内涵，接近他的天性。

想象的生活是根据演员的选择，通过他自身意志的努力和在创作上的付出，由保留在内心，接近和亲近于天性的精神材料形成的，而不是由偶然来自外部的精神材料而形成的。想象的生活是由演员本人确定的，根据内部的愿望和动机创造的，而不是违背他的意志，像在实际生活中一样，任凭命运和机遇恶意支配。

所有这一切都将虚构的生活变得比真正的现实更亲近于演员。所以，毫不奇怪，演员的幻想将激起创作兴趣的真诚热烈反应。

演员应当喜欢和善于幻想。这是最重要的创作能力之一。没有想象就不可能有创作。只有通过想象或者演员幻想的诱惑才可以唤起活生生的创造追求，来自心灵最深处的活生生的演员激情。一个没有经过演员想象力领域洗礼的角色不可能具有诱惑力。演员像小孩一样，应该摆弄各种玩具并在其中找到快乐。既然这样的玩具——幻想是演员自己从他所看中剧本的某些地方，根据自己的品位和辨别力挑选出来的，那么自然他应当最喜欢这个吸引他的创作意志力的玩具。

演员在创作自己的幻想时是完全自由的。只要这演员不背离诗人的主要构思和创作选题就可以。

有各种类型的演员幻想和想象力生活。首先可以借助于内部视觉，在想象力中发现所有可能的视觉形象、活的物质、人的面部、他们的外表、风景、物质世界、物体、环境等。接着，可以用内部的听觉倾听所有可能的声音、旋律、嗓音、语调等，可以感受我们的情感记忆所提示的一切可能的情感（情感记忆力）。可以珍惜、玩味着所有这些视觉的，听觉的和其他形象。可以像旁观者一样，消极地欣赏它们，这时不表现出任何积极行动的意图。一句话，可以成为自己幻想的观众。我将这种幻想类型，也就是演员成为自己的观众时，称为消极的想象，不同于之前论述的积极幻想类型。

有视觉演员和听觉演员。前者有较为敏感的内部视觉，后者有分辨力较强的内部听觉。对于包括我在内的第一种演员类型而言，创造想象

的生活最轻松途径就是经过视觉。而对于第二种演员类型而言，则是经过听觉形象。

我开始于消极的想象。为此，我选择对我而言最轻松的唤起消极幻想的方法，也就是视觉途径。我尝试用内部的视觉观察巴维尔·阿法纳谢耶夫·法姆索夫的家，也就是发生剧情的那个地方。

我在分析过程中搜集的有关20世纪建筑和环境材料，现在对于我而言派上用场了。

每一个拥有观察力和对所接受的印象有记忆的演员，每一个见过很多、研究过很多、去过很多地方（如果一个演员没有做到这一点是很不幸的）的演员可以按照自己的方式在自己的想象力中去想象20年代法姆索夫居住的房子和环境。

我们，俄罗斯人，尤其是莫斯科人，都了解这样的房子。即使不是全部，起码根据它们的部分，也就是说根据我们祖先保留下来的零零散散的时代遗迹去了解这种房子。

假如，在莫斯科的一个独家住宅里，我们发现了对于那个时代典型的带有正门台阶的大厅。在另一个独家大院里，我们记住了圆柱形式。在第三处独家大院里，我们绘制了有趣的中国书架。在那里，某张描绘20年代家庭生活的版画深深刻入了脑海中。回忆起了在某时某地见过的扶手椅，似乎巴维尔·阿法纳谢耶夫·法姆索夫曾经坐过。我们当中的很多人都留存用珠子和丝绸缝制的某种旧手工艺品。一边欣赏着，一边回忆起索菲亚，想着：她是否曾经在萨拉托夫的某个穷乡僻壤缝制了这件作品。她悲伤欲绝，面对绣架刺绣，面对圣象发呆。

在分析时和在不同时间、不同地方积累的活生生的、真实的或者在想象力中创造的生活回忆，现在仿佛是应我的召唤而聚拢在一起，各就各位，在想象中再现20年代古老贵族家的情形。

经过若干次这样的工作之后，可以在思想上建造一座完整的房子。当建好以后，可以观察、欣赏它的建筑，研究房间的布局。这时，想象的物体各就各位，并且逐渐越来越亲近、熟悉，与房子里无意识产生的某种内部生活融合为一体。如果在被创造的生活中，有某种东西不是这样或者显得枯燥无味，可以瞬间重新再建一栋新房子，或者将旧房子进行改造，或者只是简单地装修一下……想象的生活之所以美

妙，正是因为里面既没有障碍，也没有堵塞，也没有不可能的事情……一切喜欢的东西演员都唾手可得，一切想要的东西瞬间都可以完成。

每天，演员作为一个旁观的观众，一边从旁边若干次欣赏法姆索夫的房子，一边研究它的所有细节。习惯是我们的第二天性，它将其他事情做完。在创作中，习惯对于强化（定影）在想象力中创造的生活而言具有重要意义。这样，在思想中法姆索夫的房子就建成了。

但是，没有人居住的房子是寂寞的：需要有人。……想象力也在试图创造人。首先，环境本身逐渐产生出人。物质世界往往反映出创造这个世界的人，也就是房子居住者的心灵。

确实，开始时，想象力并不是展示人本身、他们的外表，而只是他们的服饰、发型。你用内部视觉去看这些没有人的服饰是如何移动和生活的。暂时想象力只是勾勒出一个没有固定轮廓且模糊的脸部来代替它。只是为什么只有一个餐厨人员在想象力中非常清晰地活跃起来。你用清晰的内部视觉看着他的脸、眼睛、行为举止。这不就是彼得卢什卡吗？啊呀！是的，这是那个乐观向上的水兵，我曾经有一次与他从诺沃罗斯卡一起坐船回来……

他怎么跑到这里，到法姆索夫家里了呢？不可思议！在演员的想象力生活中还有什么样的奇迹不能遇到。与彼得卢什卡一起，但还没有显现出的另一些人则失去了人性、个体特点和特征。在他们身上只是基本上反映了他们的社会地位、生活中的角色：父亲、母亲、女主人、女儿、儿子、家庭教师、管家、仆人、家奴等。而且这些人的影子尽管在整个画面中暂时只是点缀部分，但却弥补了房子的画面，有助于营造普通的情感、氛围。

为了更详细地研究房子的生活，可以将某一个房间的门打开一点，深入到房子的半边，比如说，厨房及其毗连的地方：走廊、餐柜、厨房、楼梯等。房子这一半的生活在午餐时间有些像受到惊扰的蚂蚁窝。你会看见，年轻姑娘们担心弄脏主人的地板，脱下鞋子，光着脚，端着盘子和餐具四处乱窜。你看见没有脸的餐厨人员身上活跃起来的服饰。这位餐厨人员煞有介事地从厨师那里接过菜肴，在呈送给老爷们之前，以美食家的方法品尝了一下这些菜肴。你看见在走廊里、楼梯上来去匆匆的仆人和厨师们活跃起来的服饰。他们当中的某一个人为了充满爱意的玩笑，竟搂抱住迎面走来的姑娘们。而午饭之

后，一切都安静下来。你发现，大家都在蹑手蹑脚地走路，因为老爷在睡觉，而他那壮士般的呼噜声传遍整个走廊。

然后你发现，客人们、穷亲戚和教子们活跃起来的服饰出现了。有人将他们领到法姆索夫的办公室鞠躬行礼，吻恩人——教父的手。孩子们朗诵专门为这个场合准备的诗篇，而恩人——教父给他们分发糖果和礼物。然后大家重新聚在角落里的绿色小屋子喝茶。之后，当大家都各自回家后，房子重新安静下来。你会发现，灯火管理人活跃起来的服饰用大托盘托着油灯分送到各个房间。你会听见，他们用钥匙开门发出的咔嚓声，拿梯子、爬上梯子、在枝形吊灯上和桌子上放油灯的声音。

接着，当天暗下来后，你会发现在长长一排房间的尽头有一个亮点，飞来飞去，像鬼火。这是仆人在点灯。油灯暗淡的灯光在各个房间里处处亮起来，营造出一种愉快的幽暗的气氛。孩子们在各个房间跑来跑去，在睡前玩耍着。最后，有人将他们带到儿童房睡觉。之后，立刻安静了。只有远处房间里一个女人声音以不自然的情感在唱歌，弹着击弦古钢琴或者钢琴为自己伴奏。老人们在打扑克。有人在单调地读着法语书。有人在灯下编织着。

然后，夜间的宁静降临。你听见，走廊里传来鞋子发出的啪嗒啪嗒的响声。最后，有人最后一次出现一下，随即消失在黑暗中。一切都静下来。只有远处传来看门人的打更声、迟归马车的嘎吱声，还有哨兵们无精打采的喊声：“请听着！……听着！……注意点！……”

就这样，在我的想象力中创造了房子的普通氛围和生活方式。它的生活是概括式的，没有每一个居住者的性格细节，没有个人，没有他们的个性特点。我自己是所有在想象力中所创造遥远时代的日常生活画面中唯一的观众。我作为一个旁观者，从旁边欣赏他们，不参与他们的生活。

暂时，法姆索夫家生活情境的发展并没有超越外部日常生活和生活方式。为了赋予房子里的生活以精神意义，需要有人。但除了我自己，一个偶然的观众之外，还有一个奇迹般活跃的餐厨彼得卢什卡，整个房子里没有一个活的灵魂。在枉费心机地尝试活跃在这个幻想的房子里穿服饰的人们之后，我试图将自己的头靠在一个行走的服装肩上，脸部斑点的位置上。这次行动我成功了。我已经看见我自己穿着服饰，梳着那个时代的发型在整个房子行走着：时而在前厅，时而在大

厅，时而在客厅或者书房。我看见自己坐在饭桌前与活跃的房子主人服饰在一起，我还因为坐在了房子中最受尊敬的位置而感到高兴，或者，相反，当我看见坐在桌子末座与摩尔恰林的服饰在一起时，我开始很委屈，因为他们这样看低我。

这样一来，在我的想象力生活中出现了对人们的同情。这是好的征兆。当然，同情，不是情感，但它接近于情感。

受到试验的鼓舞，我在心里试着将头放在法姆索夫、普拉东·米哈伊洛维奇、N先生、M先生及其他人服饰的肩上。头部已经贴在肩上，但却没有使躯体活跃起来。我试着回忆自己年轻时的样子，将自己年轻起来的头靠在恰茨基、摩尔恰林的服饰上。从某种程度上而言，我成功了。我想象着给自己化不同的妆，将化完妆的头部靠在剧本中不同人物肩膀上，尝试着在其中看见诗人推荐给我的住户，虽然在某种程度上我成功了，但没有带来实质性的好处。只有斯卡洛茹布的服饰，还有我在化过妆并且在想象中靠着头部暗示了典型的活生生形象。

接着，我回忆起一连串我熟悉的鲜活面孔。我翻看了各种各样绘画、版画、照片等，我用这些活的与死的头做了同样的实验。如果不将剧院售票员的头，也就是紧紧靠在N先生服饰上的头，还有紧靠“一个干枯的东西”、“书籍的敌人”的版画上面的头算在内的话，其他实验都以失败而告终。

粘贴其他人头部的失败实验使我认识到想象力这样的工作是徒劳无益的。

我明白了，问题完全不在于作为消极观众看见法姆索夫家居住者的化妆、服饰和外表，而在于体验它们在自己身边的感觉，感受它们的存在。不是视觉和听觉，而是感受客体的接近有助于存在的状态。而且，我明白了坐在写字台前，苦心研究剧本，是无法认识（感受）这种接近的状态。应当在想象中进入到法姆索夫家，亲自面见一下这个家庭里的人们。

如何实现这样的迁移呢？还需要借助想象力，借助演员的幻想来完成。

但是，这一次我将同其他类型的演员幻想和想象力创作打交道。问题在于，除了消极的幻想，还有另外一种积极的类型。

可以成为自己幻想的观众，但也可以成为它的剧中人物，也就是自己想象着处在想象力所创造的情境、条件、生活结构、环境、物体等中心，这时已经不是将自己看作旁观者，而是只看见我自己周围的一切。随着时间的推移，当这种“存在”的感觉巩固之后，自己在周围的条件下可以成为自己幻想的积极人物，并想象着开始行动，有所希望，有所追求，有所得到。

这就是积极的幻想类型。

从这一刻起，认识的重要创作时期的第四个过程便开始了。

我将新的认识创作时期的第四个瞬间称作创造法姆索夫家生活的内部情境过程。与这个重要时期的上一个过程不同，在这个过程中，演员是与角色生活的外部情境打交道。我们想象着创造心灵生活的内部情境，同时从情感角度分析、认识和活跃这种生活。这个认识过程瞬间就是一般分析过程和活跃创作材料过程的继续。现在认识过程加深了，从外部的、智慧的领域滑到内部的精神生活领域。认识过程的完成一定要有演员创作情感的积极参与。

从情感上认识和活跃材料的新型困难就在于演员不是通过书、台词、理性分析及其他有意识的认识手段，而是通过自己的感觉、真正的情感及个人生活经验达到认识角色的目的。

为此应当将自己置于法姆索夫家的中心，亲自待在那里。而不是像我之前做的那样，作为观众从旁边观看自己。这在创作的整个第一阶段的准备时期中是非常难的，而且是最重要的心理时刻。它要求只关注自己。

用演员的行话来说，这个重要创作时期被称作“我存在”，也就是我在想象中开始“存在”、“生存”在剧本生活中。我开始感受处于生活深处中的自己。我开始与诗人规定和演员创造的所有情境融合在一起，获得了在其中生活的权利。这种权利不是一下子获得的，而是逐渐用这些方法争取到的。

我努力在想象中将观察者的位置移到剧中人物，也就是法姆索夫家里一个成员的位置上。我不能说我一下子做到了这一点，但我做到了一点，已经看不到作为自身对象的自己，而只看见了我周围的事物。现在我不是从远处，而是完全靠近房间观察里面环境及住在里面的怪

影。当我想象着从一个房间移到另一个房间，我开始觉得我走在房子里。我走进了大门口，登上了台阶，打开了通往正厅房间的门。我来到了客厅，推开了通往前厅的门。有人将一把重重的扶手椅堵在了门上，我推开扶手椅，继续向大厅走去……

但是已经够了！为什么要欺骗自己！我在溜达时感受到的东西，其实并不是想象力的作品，不是活生生的幻想生活，不是真正感受存在。这只是一种欺骗，强制自己和自己的想象力。我拼命地感受，但却没有感受到自己的存在。在评价自身的舞台存在感受时，应当特别准确和严肃。不应当忘记，舞台上真正的角色生活感受和只是某种偶然和想象的感受之间有很大的区别。沉迷于谎言般的错觉中是危险的，会导致强制和匠艺出现。

但是当我失败地漫步于法姆索夫家时，有一个瞬间使我真正感受到自己存在并且相信这种存在。这发生在当我打开通往前厅大门，然后把门关上，推开重重的扶手椅那一刻，我甚至体验到一种暗示，也就是身体上已经感觉到椅子的重量。持续了几秒钟的瞬间，我感受到真实，真正的“存在”。当我刚离开扶手椅，又处在了空空荡荡的地方，仿佛悬在空中的有些不确定物体中间，这种“存在”的状态就消失不见了。

在这，我第一次通过实验认识了对象对于创造的自我感觉、“存在”（“我存在”）的独一无二的重要作用。

我不断地用这些对象重复着实验，但暂时只是针对一些无生命的对象。我想象着在不同房间里移动家具和物体、搬动物体、擦拭、欣赏这些家具。所有想象的这些实验有助于强化存在（我存在）的感觉。

在这些实验的鼓舞下，我尝试继续向前走，也就是体验与鲜活的对象，而不是死的对象亲近。

与谁？当然是彼得卢什卡，因为他是幻想和活跃的服饰之家中唯一的活人。在通往闺房楼梯旁的半黑走廊里我们同他见面了。

“他是不是在这等丽莎？”——我在想，玩笑般地用手指威胁他，而他则面带亲切且有魅力的笑容。在这一瞬间，我不仅在想象创造的情境中感受到自己的存在，而且强烈感受到我们周围的物质世界仿佛活了一样。墙体、空气、物体都散发出一种活跃的光芒。创造了真正的

真实和对真实的信念，随后存在（“我存在”）的感觉愈加强烈。这时，我心中充满了创作的喜悦。原来，活的对象更有利于创造存在（“我存在”）。我开始彻底明白，这种状态不是本身直接形成的，而是通过感受对象，并且首先是感受有生命的对象而形成的。

我越是在想象中练习创造活的对象，练习与其见面，感受它们的接近和实际的现实，就越确认了新的重要条件，即：对于自我感觉“我存在”而言，与其说外部的形体形象，也就是外表、面部、身体、活对象的习惯重要，还不如说是内部的精神形象、心灵的行为方式更重要。而且，我明白了，在与其他人交际时，重要的不是理解别人的心理，而是理解自己的心理，也就是自己对其他人的态度。

这就是为什么我与水兵彼得卢什卡的见面能够成功的原因。我感觉到他心灵的行为方式，他的内部形象。我在从诺沃罗西斯克坐船来时认识了他。在我心中已经确立了对他的态度。难怪在暴风雨中，我可以同他长谈。在危难时刻，人们总是愿意敞开心扉。我不是根据外部脸部的相似，而是根据呈现给我的相似的心理内部行为方式，从彼得卢什卡形象中认出了水兵。有关水兵，我想说：“哎，怎么能不爱这样的水兵？”就像丽莎说的那样：“如何能不爱上餐厨彼得卢什卡！”我从他们俩独有的魅力认出了彼得卢什卡就是水兵。

这就是为什么我轻松地将水兵的头部靠在了彼得卢什卡活跃起来的身体上。我在摆放头部的同时，已经不知不觉地将我所熟悉的心灵注入了身体中。是否因为我轻松地在想象将自己的头部靠在了活跃的服饰上，在其中我自然感受到了自己的心灵？而且，我明白，我之所以轻松地与彼得卢什卡进行交际，是因为在这样的交际中，我不仅感受到他的心灵，而且还感受到自己的心灵，自己对于他的态度，而这对于相互交流是非常重要的。

在这次发现之后，自然该轮到通过个人经验去认识法姆索夫家居住者心灵行为方式，尤其自己对他们的态度。但是我觉得这样的任务非常复杂。去感受所有剧中人物的心灵和形象几乎等同于创造一部完整剧本。但是我的想法没有那么远大，它们简单得多。只要让我能够成功地与这个怪影家里的活的心灵见面就行。这些心灵并不一定都是格里鲍耶多夫创造的，这没有关系。我承认，我不相信我的心灵、想象力和整个演员天性能够摆脱之前我创作的法姆索夫家鲜活的对象影响。

我相信，在我所创造的鲜活对象中一定能反映（即使是部分地）格里鲍耶多夫笔下形象的生动特点。

为了使自己习惯与法姆索夫家活跃的外部环境中的生动对象见面，我开始在想象中对法姆索夫家的成员、亲戚和熟人进行拜访。很幸运，我现在可以想象着去敲房子里的每一个居住者的门。

趁着我还留存着刚读完剧本的新鲜印象，自然我首先想在法姆索夫家中找到那些我在第一次阅读剧本时，诗人已经介绍我认识的居住者们。首先，我想亲自去找家里的主人，也就是巴维尔·阿法纳谢维奇·法姆索夫。接着，我想拜访家里的年轻主妇索菲亚·巴普洛夫娜，然后是丽莎、摩尔恰林等。

瞧，我走在熟悉的走廊里，尽量不去触碰黑暗中的某个物体。我数到右边的第三个门。我敲门，等着，小心翼翼地推开门。

出于已经获得的习惯，我很快相信了我所做的一切。相信了自己的存在，相信了我的想象力在生活中的存在。

我走进法姆索夫的房间，我看见了：穿着一件衬衫的主人站在屋子中间，一边在唱大斋的祷文：“愿我的祷文令我改正错误”，一边用合唱指挥者的各种手势指挥着。在他面前站着一个小男孩，因过度使劲和笨拙的用心，小男孩满脸紧张，甚至皱起。他用尖脆的童声尖声唱着，努力捕捉和记住祷文。眼睛里闪烁着泪花。我坐到旁边。面对我，老头一点也不为自己的半裸状态而尴尬，继续唱着。我用内部的听觉倾听，好像开始感受到活对象的存在，也就是开始在身体上感受到他的接近。但是，感觉活的对象存在并不是在感受他的身体，重要的是触摸他的心灵。

是否需要说明一下，在身体上是做不到这一点的。为此还有其他一些途径。问题在于人们不仅仅用言语、手势等进行交流，更主要是运用自己意志力看不见的光及从一个人的心灵通往另一个人心灵的电流、颤音进行交流。要依赖于情感来认识情感，从心灵到心灵。没有其他途径。现在我努力认识，触摸对象的心灵，它的行为方式，主要就是为了确定自己对它的态度。

我试图掌控着我的意志力或者情感光线，一句话，一部分自己，我试图从中获取它的部分心灵。换言之，我做着吸光和放光的练习。但

是，当法姆索夫本身对于我而言还不存在时，暂时他还是一个无灵魂的人时，我能从他那里得到什么或者能给予它什么。是的！他不存在，这是事实。但我知道他作为家里主人的生活角色，我知道他的家族人类型、他的群体，而不是单独的他。这时，生活经验就会赶来帮忙，提醒我他的外表、习惯、习性、孩童般的认真、对于圣歌的深信不疑和敬仰。提醒我这是一个常见的憨态可掬，非常搞笑、刚愎自用的怪人，但身后却是一个隐藏着的农奴主和野蛮人。

如果这还不能帮助我触摸和认识对象的心灵，那么至少可以在其中找到对待他的正确态度。现在我知道，如何接受他那违反常规的举动和行为，如何对待他。在一段时间内，我的观察让我着迷，然后我就开始无聊。我思想不集中，接着又鼓起劲头，集中注意力，但很快散漫下来，想象着离开法姆索夫，因为我在他那里已经无事可做。而且，我认为实验是成功的。我深受鼓舞，在想象中去认识索菲亚。

我与她在前厅相遇。她打扮得很漂亮，匆匆忙忙地穿上皮衣，急于出门。丽莎在她的旁边忙碌着。她帮索菲亚系上皮衣扣子，将小姐随身携带的几个小包捆扎好。索菲亚自己在镜子前整理着，打扮着。

“父亲去厅里啦。”我猜想着，“而女儿着急去库兹涅茨基桥找法国人买‘帽子、包发帽、发卡、胸针’，逛一逛‘书店和饼干店’，或许，另有缘由。”

而这一次结果还是这样的，即：对象强迫我生动地感受到存在的状态（“我存在”），但我却不能长久地留住这种感觉，很快懈怠下来。接着又集中注意力，最后，因无事可做而离开索菲亚。

应当承认，虽然我的游览和熟悉过程确实很短暂，但我觉得很有意思，很开心。于是，我又去找摩尔恰林。

按照我的请求他写下了我打算去拜访的法姆索夫家所有亲戚和熟人的地址，我感觉好极了。摩尔恰林用公文字体写字母，我觉得很有意思。但当这一切结束时，我又开始觉得寂寞难耐，于是我决定去拜访其他人。

在我们的想象力生活中，可以不需要邀请函就去所有人家做客。谁也不会生气，大家都会热情招待。我首先来到了很远的兵营，寻找谢尔盖·谢尔盖维奇·斯卡洛茹布的原型。

在从斯卡洛茹布那里出发去赫列斯托娃家的路上，我在想象中来到了杜高侯斯基家。我恰巧碰见他们全家正乘坐着六座马车去教堂做晚祷。我想象着自己挤进了大马车里，一个坑洼接着一个坑洼，我晃来晃去。这下我可了解了旧莫斯科春天大斋节期间的泥泞道路。于是我回忆起了可怜的安姆菲沙·尼洛夫娜·赫列斯托娃，以亲身经历理解了她在六十五岁的年纪走这么远路去探望侄女有多难了。

“痛苦呀！从巴科洛夫卡坐了整整一个钟头的马车，已经精疲力尽。深夜——世界末日！”

公爵、公爵夫人、公爵的六个女儿、我——共九个人！！！我感觉自己就是一条被塞进大圆桶里的鲑鱼，处境与“六座”马车上的我们一样。

幸好，我们很快抵达了巴科洛夫卡。我在安姆菲沙·尼洛夫娜家附近跳下了“六座”马车。

受人敬重的宫中女官端坐在那里，身着带有花字奖章 [\[2-10\]](#) 晨服的女仆们站在四周。在她面前是一个黑人奴仆，还有一只小狗。安姆菲沙·尼洛夫娜正在教小狗做事，教黑人奴仆唱俄罗斯歌曲，而各种各样身着俄罗斯无袖长衣的马特廖什卡、格鲁什卡、阿库林卡都来帮助黑人奴仆。她们尖声地唱着副歌，与黑人奴仆低沉的尖声刺耳的猴子声音呼应着。安姆菲沙·尼洛夫娜讲的笑话和温厚的笑声使大家活跃起来。她让唱歌稍停了一会，跟我说：她饭后必须笑笑。这等于“捣实”食物，就像她所说的，助于消化。突然她的笑话和温厚变成了侮辱性嘲笑和打后脑勺。我在赫列斯托娃这里只待了一会，因为在她这里我无事可做，很快感到了无聊。

离开赫列斯托娃家里，我奔向扎戈列茨基、列皮基洛夫、戈里奇家，奔向那个“不知道是土耳其人还是希腊人那里，那个皮肤黝黑，长着一副仙鹤长腿的人……”的家里。刚想象着从家里出来，就已经无法抑制住演员天性的好奇心了。我处处都能感觉到活的对象的存在，他们活的心灵。如果有可交流的内容，我就可以与他们交流。每一次，这都能强化我存在的感觉。但是很遗憾，新认识的人并不能长久地锁住我的注意力。为什么是这样的？显而易见，所有的这些见面和相识都是无目的的。它们只是针对感受对象的身体接近而创造的练习而已。

为了自身的感受而去创造感受，但是却不能长久地生活在身体感觉中，并对之产生兴趣。如果在拜访时有目的性，哪怕只是外部目的，就完全是另一回事。

我试着事先抱有一定目的地重复着我的实验。我从最简单的实验，也就是无生命的物体开始。我又走进了前厅。为摆放用于堵门的扶手椅在那里寻找一个合适地方。它曾经明显提醒过我有关对象的意义。我时而将它摆放在与另一把扶手椅对称的位置，时而单独摆放在房间里最显眼的主要位置上。在我完成自己的任务过程中，我又重新感受到自己处于法姆索夫家的最中心。我感到接近了对象，开始联系，与它进行交流。但只是任务完成后，我又仿佛融化在空间里，失去了脚下的根基，悬在了空中。所得到的结果只比之前的结果好一点，也就是只是感受对象的接近。所以，我尝试完成最复杂的任务。带着这个目的我来到了大厅，对自己说：很快就是索菲亚与斯卡洛茹布的婚礼了。交给我的一个任务就是安排一场摆着一百套餐具的婚宴。如何更方便地布置餐桌，摆放器皿等？

这时各种想象出现了：比如，团指挥官将出现在婚礼上。或许，军队的所有领导都来。应当按照官衔的大小安排他们入座，不让任何人有怨言。将每一个人都安排到离上座比较近的地方，也就是靠近新人的地方。对待亲戚也是采取这样的排列组合。从他们角度而言，可能会有不少怨言，这么多贵人聚集在一起，已经找不到上座了，我心急如焚。那如果让新人坐在中心，按照半径将桌子摆到满四周如何？这样的布置大大增加了贵宾位置的数量。

位置越多，就越容易根据官衔大小安排客人。我一直忙于解决这个任务。如果这个任务终止了，我还得为另外一个任务做准备。准备午饭，但不是为斯卡洛茹布的婚礼，而是为摩尔恰林和索菲亚。

这时，一切都改变了。因为与家庭秘书结婚是不平等的婚姻（*mésalliance*），这迫使我将婚礼做得简朴些，只是亲近的人们参加，而且还不是所有的亲人都能够参加这场婚礼。将军不会来，因为摩尔恰林最亲近的上司就是法姆索夫。

新的组合在我内心中出现。我已经不去思考接近对象，也不去思考存在的（“我存在”）状态，也不去思考交流的事情。我行动起来。我的头、情感、意志力、想象力完全进入创作状态，就像这一切发生在

现实生活中一样。受到实验的鼓舞，我决定做一次同样的实验，但不是用无生命的物体，不是用自己的思想，而是用活的物体。

为此，我又来到了法姆索夫家。他还在教小男孩吟唱《第六首圣歌》，身穿衬衫在指挥着。

我决定去逗一逗这个怪人。我走进去，坐在了稍远一点的地方。可以说，我一直注意着他，在寻找机会，趁机找茬，逗弄这个老头。

“您这是在唱什么呀？”我问他。

但是巴维尔·阿法纳西耶维奇并没有理睬我，或许因为他还没有结束自己的祷文。但是他现在唱完了。

“很优美的旋律。”我静静地说道。

“这不是旋律。老兄。这是神圣的祷文。”他用教训的口气说道。

“啊，对不起，我忘记了！……什么时候吟唱呢？”我死缠不放。

“您去一趟教堂，就了解了。”

老头生气了，这让我觉得好笑，更加故意地逗他。

“可以去一趟，但不会长时间站着。”我简短地说。“而且，你们那里太热了！”

“热？……”老头说。“那在火焰地狱里不热吗？！”

“那是另外一回事。”我温和地辩解说。

“为什么呢？”巴维尔·阿法纳西耶维奇向我迈进一步追问道。

“因为在火焰地狱里可以不穿衣服走来走去，就像上帝创造的那样。”我装傻地说。“在那里也可以躺着，蒸浴一会，就像在澡堂里、木板上一样。而在教堂里不能坐着，只能站着，还要穿皮衣。”

“去您的吧！……跟您在一起，要造孽的。”老头急忙走开，免得放声大笑，“动摇了根基”。

新创作对于我而言尤其重要，我坚定信念触摸活对象的心灵。带着这种目的我又出发拜访，但这一次是带有一定的目的，也就是：向法姆索夫的亲戚和熟人宣布索菲亚和斯卡洛茹布的婚礼消息。实验成功了。虽然我并没有总是在同等程度上强烈感受我与进行交流的活对象的心灵。但是存在（“我存在”）的感觉每一次都越来越强烈。

我的创作越继续往前进展，最终目的和在其中行动的情景就变得越复杂和困难。创造了完整的事件。比如，在我的想象力中，索菲亚被流放到偏僻的萨拉托夫。她的暗藏未婚夫应当做什么呢？在寻找手段时，我甚至想过索菲亚去姨妈家的旅途中，将她偷偷带走。还有一次，碰上她和摩尔恰林之后，我还充当了索菲亚在家庭法庭上的辩护者角色。世代道德的守护神玛利亚·阿列克谢耶夫娜公爵夫人亲自审判。与家庭传统的残酷代表打官司并不是一件轻松的事。

第三次，当突然宣布索菲亚是斯卡洛茹布或摩尔恰林的未婚妻时，我也在场。我绞尽脑汁地想，如何做才能防止不幸的发生。这时，事情已经发展到与斯卡洛茹布进行决斗的地步，而且我开枪打死了他。所有这些习作使我相信，对于达到存在状态而言，只有一个简单的行为是不够的，需要完整的事件。到那时你不仅仅是存在，在想象力生活中存在，而且会强烈地感受到其他人的存在，自己对他们的态度及他们对自己的态度。人们总是在不幸和幸运中相互了解。

在生活的深处彼此相遇，时时刻刻相互接触，一起面对即将到来的各种事件，直面它们，奋力拼搏，达到目的或者做出让步，你不仅感觉到自己的存在，而且还能感觉对待他人和事实本身的态度。

当我完全成功地沉浸于想象的行为，并且与即将到来的瞬间进行搏斗时，我感觉到在内心发生了奇迹般的变化。

在奇迹般变化出现的那一刻，你认识了内部情境的真正价值。它们是由个人对外部和内部生活事件的态度及与其他人之间的相互关系构成。如果演员在技术层面掌握了创作自我感觉、存在状态（“我存在”），感觉到活的对象、与之进行交流并且在与怪影相遇时善于真正行动，那么他就可能创造和活跃人类精神生活的外部 and 内部情境，也就是在认识第一时期进行创作。即使事实和人发生了变化，即使新的事实和人取代了演员自己杜撰的事实和人，激活生活的能力还会在演员的下一步工作中发挥重要的作用。

认识的第一创作时期以内部变化的瞬间暂时结束。但是，这并不意味着演员再没有机会回到之前他早先已经完成的创作中。无论是角色分析本身，还是在活跃和创造诗人提供的及演员补充的外部 and 内部情境的个别和辅助瞬间，还有对于这项工作而言必须存在的（“我存在”）自我感觉，越来越新的事实评价都将一如既往地继续、发展、加深巩固，一直到演员与角色接触为止。

认识的第一创作时期及其所有的过程给我们带来了什么，给予了我们什么？

- 1) 初次接触角色。
- 2) 分析角色。
- 3) 创造和活跃外部情境。
- 4) 创造和活跃内部情境。

整个所做的工作产生了什么样的效果呢？认识时期准备了并且仿佛在演员的心灵中耕耘了一片诞生创作情感和体验的土壤。认识性分析活跃了诗人为下一步自然产生“真实的激情”而设定的情境。

接着下一步我将创作称作事实评价。实际上，事实评价只是刚刚结束工作的继续或者准确地说是重复，结果就是产生了内部变化。区别只在于，之前的实验是随意进行的，根据剧本，围绕着剧本，根据个别情节而进行的，而现在应当根据诗人创造的剧本样子进行。

我开始根据事实的渐进性和发展顺序评价剧本事实。比如我饰演恰茨基这个角色，重要的是认识（感受）法姆索夫家的整个生活，而不仅是认识直接与我角色有关的生活部分。

内部和外部情境之间有直接联系。实际上，我现在创造的剧中人物心灵生活的情境隐藏在他们的外部生活情境中，进而隐藏在剧本事实中。很难将它们分开研究。通过剧本的外部事实和情节看清它们的内部实质，从边缘到中心，从形式到内容，不经意间，你就进入到剧本精神生活的内部情境领域。

所以，必须重新回到剧本的外部事实中，但不是为了这些事实本身，而是为了事实所隐藏的实质，为了剧本精神生活的内部情境。必须从新的观点，在新的存在于法姆索夫家的状态下，在被我们称作“我存在”的新的自我感觉中来重新理解外部事实。

因此，我们重新回到了剧本事实中，但只是这些事实准备得更加充分，并且因为有了在法姆索夫家生活领域的实际经验而变得更加睿智。

为了使我们的实验性示范工作显得紧凑，我将只停留在重要的事实上，忽略一些比较小的细节。当然，在真正的而非示范性的认识角色过程中是不应当这样做的。

首先，我遇到了索菲亚和摩尔恰林之间的一场爱的约会和浪漫事实。为了用自身情感，根据个人对待事实的真实态度来评价这个事实，我想象着自己处在担任索菲亚角色的女演员位置上，并以她的名义开始在剧本生活中存在和生存。在这种存在（“我存在”）状态下，我给自己提出一个问题：“假设我是一个女人，我的哪些人类精神生活内部情境，我的哪些个人的、生动的、人的想法、愿望、追求、特性、天赋和缺陷，可能强迫我像索菲亚对待摩尔恰林那样去对待他？”

这就是在提完这个问题之后在我心灵中发生的情形。

“一个处于恋爱中的配角演员，”我认为，“一个追求个人名利的人、一个奴才。在我的内心中一切都在向他抗议，他身上的一切都令人厌恶，扰乱我的情感。假如我是一个女人，任何情境都不能强迫我像索菲亚那样对待摩尔恰林。显然，假如我是女人，我在自己心里既找不到情感、回忆，也找不到体验索菲亚角色的情感材料。我必须放弃参加《聪明误》的演出。”

当我这样认为时，我的想象力则随时有活动的可能。它已经悄无声息地用熟悉的法姆索夫家生活的外部情境将我包围起来。它迫使我存在、存在于索菲亚的生活环境中。它努力地在想象中将我塞进事实的深处，使我处于事实的中心，用自身意志的努力，自身情感的动机，根据自身的理解和经验去判断它们的意义和重要性。

确实，在这个存在，存在于剧本生活中时必须重新看待诗人提供的事实和事件。从新角度看待它们时，想象力已经在为它们寻找理由、内

部解释、心灵的态度。它仿佛盯准了一切在新生活中环绕它的东西，盯准了诗人提供的情境。

“假如索菲亚，”想象力在幻想着，“被教育和法国小说摧残到如此地步，她竟然喜欢这样渺小、微不足道的摩尔恰林式的心灵，也就是喜欢那种奴仆式的爱情？”

“如此地恶心，如此地病态，”情感愤怒了。“从哪里获取灵感去进行这样的体验？”

“哪怕来自它们而引起的愤怒。”智慧冷冷地说道。

“恰茨基呢？”情感抗议了。“难道他可以爱上这样心理变态的索菲亚？无法置信。这会有损于恰茨基的形象和剧本本身的形象。”

想象力发现，从这个角度找不到接近我心灵的方法，于是它在寻找另外一些理由，另外一些引起其他动机的情境。

“如果摩尔恰林，”想象力重新诱惑着，“确实不是一般人，也就是像索菲亚自己所描述的那样，富于诗意、温顺、充满爱意、随和、敏感，更主要的是和蔼可亲、肯容让？”

“那么这就不是摩尔恰林，而是某一个其他人。很可爱的人。”情感耍起了脾气。

“就算是吧。”想象力同意了。“那可以爱上这样的人吗？”

“除此之外，”想象力很执着，不给情感有回心转意的机会。“不应当忘记，每一个人，尤其娇生惯养的女人愿意欣赏自己，为此，她应当将自己想象成她希望变成，但实际上她不可能变成的样子。如果这样的表演是单独，针对自己而进行的，那么当着其他人的面，尤其像摩尔恰林一样的人，似乎真诚地相信一切想要的东西都是他需要相信的时候，那么表演起来会更加愉快。”

女人对这种看起来又善良、又高雅、又富有诗意，又甘愿受委屈的人是如此满意！怜悯自己，唤起别人对自己的怜悯和欣喜是一件多么愉快的事情。观众的存在促使她去做新的表演，尝试新的美丽角色，进

行新的自我欣赏。尤其这个观众如果能像摩尔恰林那样，还善于说一些鼓励性的话语。

但是，这样解释索菲亚情感太随意了，不符合格里鲍耶多夫的本意。

“完全不是。格里鲍耶多夫正是想要表现出索菲亚的这种自我欺骗，也就是摩尔恰林的厚颜无耻、逼真的欺骗。”智慧总结道。

“不要相信语文老师，”想象力更加坚定地说，“要相信自己的演员情感。”

如今，当索菲亚与摩尔恰林的恋爱事实在我的心灵中找到评价和应有的证据时，这个事实活跃起来，被我接受和感受到。我相信了它的真实。情感分析完成了自己的第一个使命，并且创造了鲜活的，重要的剧本生活内部情境及对我的恰茨基一角而言重要的东西。而且，索菲亚和摩尔恰林真诚相爱的事实立刻使其他场景得到了阐释。比如，索菲亚对摩尔恰林的幻想，索菲亚在不同幕中为摩尔恰林激烈地辩护，时而在与丽莎的那场戏（第一幕），时而在与恰茨基的一场戏中（第三幕）。活跃的爱情事实解释了第二幕中摩尔恰林从马上摔下来后索菲亚的惊恐及在那一幕中对摩尔恰林大意的埋怨。还解释了在对恰茨基的报复和最后一幕中对摩尔恰林的绝望引起的苦痛。一句话，解释了索菲亚和摩尔恰林的全部爱情线索和所有妨碍这条线索的情境。

这还不够。充满生机的生活气息流就像拍电报一样，传导到与活跃的场景有某种关系的剧本其它各个部分。

这时，法姆索夫意外地走了进来，碰到了正在约会地点的这对恋人。索菲亚的处境有些尴尬。而且当我想象着处于她的境地时，我无法控制自己的不安。

在这样败坏名声的情境中，与严厉的暴君面对面时，你意识到必须采取某种大胆意外的举动，使得对手不知所措。在这时，应当自己了解自己的对手，他的个性特点。如果撇开第一次阅读剧本后储藏在心灵中的某种暗示，可以说，我还不了解法姆索夫。无论是导演、角色表演者都无能为力，因为他们比我知道得还少。除了自己去确定这个刚愎自用老头的性格、个性特点、心灵行为方式，我别无他法。他是谁？！

“官僚，农奴主。”智慧想起了中学语文课提供的信息。

“太棒了！”想象力全神贯注地应和道。“这就是说，索菲亚是一个英雄！！！”

“为什么？”智慧有些不解。

“因为只有英雄可以这样镇静，大胆地欺骗暴君。”想象力着迷了。“在这里是旧基础与新基础的冲突！爱情自由！现代题材！”

如果没有智慧泼冷水的话，想象力可能会跑到连格里鲍耶多夫做梦都没有想到的地方。

但是想象力这一慷慨激昂的长篇大论并没有点燃情感的火焰。

“我认为，”情感平静地说道，“索菲亚只不过在法姆索夫面前胆怯了，现在正借助于做梦的幻想笨拙地摆脱境况。”

以这样平淡无奇的论断回应想象力的浪漫激情彻底让想象力失望了。但是一秒钟过后，想象力又找到了新的组合，用它来诱感情感。

“如果法姆索夫只是外表看起来严厉，以此维持家庭基础和家族传统，来取悦公爵夫人玛利亚·阿列克谢耶夫娜。那又怎样呢？！”想象力已经开始幻想。“如果法姆索夫是一个温厚的刚愎自用之人，是一个慷慨待客却又脾气暴躁，但很快容易消气的人，那又怎么样？！如果他是一个被女儿们欺骗的父亲，那又怎样？！”

“那么……那么就完全是另外一回事！……那么如何摆脱所创造的状况，就一目了然了！对付这样的父亲并不难，更何况索菲亚很狡猾。‘她跟她的妈妈，我去世的妻子一模一样。’”智慧提供了信息……

意识到需要如何与法姆索夫周旋，就很容易在内心找到办法，为很多其他与法姆索夫及与他有关的谈话内容的戏份找到证据。比如，讲述梦境、索菲亚在法姆索夫（第一幕）离开后大发雷霆的那场戏，等等。

找到开启前两个主场戏之门的钥匙，就可以很轻松地理解下一场戏。在甜蜜的充满诗意的夜晚之后，由平淡无奇倒霉的早晨所引发的痛苦

都出现在这场戏中。

这样的创作应当在以后的几场戏中完成。应当评价恰茨基到来的意义。他是她的发小，就是兄弟，几乎就是新郎，曾经的爱人，他总是很勇敢、狂热、追求自由和爱情。

很多年不在国内，从国外回来了。在当时，这件事简直不可思议。那时候没有火车，只能乘坐笨重的轿式马车，行李要在路上走数月。好像故意而为之，恰茨基回来地不合时机，非常突然。而且，索菲亚的窘态可想而知。必须伪装一下，隐藏自己的窘态，忍受良心的谴责。最后，可以理解，为什么索菲亚因恰茨基无休止的闲扯而对他进行了攻击。身处恰茨基的处境，想一下他之前与索菲亚之间孩童般的友谊，比较一下她现在对待以前朋友的冷漠态度，你就会明白并评价恰茨基的变化和惊奇。从另一方面而言，处在索菲亚的位置，刚刚经历了一场充满诗意的约会及与父亲平淡无奇的会面，你就会明白并原谅索菲亚，理解她对于恰茨基的出现如此恼火的原因，明白面对摩尔恰林唯命是从的温顺形成对照的恰茨基的刻薄而大胆的俏皮话语给索菲亚留下了不好的印象的原因。

如果站在其他剧中人物、索菲亚的亲戚立场上，你就会理解他们。难道他们能够容忍西方派的恰茨基的自由言论和行为吗？他们生活在农奴制国家，怎么可能不害怕这些动摇基础的言论呢？只有疯子才可能敢于说出和做出恰茨基所说的话和所做的举动。在这个背景下，索菲亚的仇恨就显得更加奸诈和无情，她在全社会的眼中，将自己之前的朋友和未婚夫变成了一个不正常的人。只有处于索菲亚的位置，你才能了解和评价摩尔恰林的侮辱性欺骗对于娇生惯养的她打击有多大！应当在自己的想象中，去体验女农奴主的生活，感受她的习惯、习俗、生活方式，从而认识，也就是感受法姆索夫女儿无尽头的愤怒力量，以及摩尔恰林像一个奴仆一样被侮辱性地驱赶时，给她带来的痛苦。应当自己站在法姆索夫的位置上，去理解他愤怒的力量。理解他在惩治时的暴怒及他在结尾说出话时的恐惧：“啊！我的天！公爵夫人玛利亚·阿列克谢耶夫娜会说什么呢！”

最后，利用个人经验检验容纳在十小时到十五小时之内的所有各种事实、外部和内部情境之后，你会认识（也就是感受）格里鲍耶多夫为自己剧本选择的法姆索夫家生活中的一天，其实是多么令人惊恐万分和充满意外。只有这时，你才会明白戏剧的一个重要特点，也是在排演《聪明误》时常常忘记的一点。这就是剧本的核心、激情和节律。

实际上，为了在四幕戏剧本，也就是话剧的几个小时内安置大量具有重要意义且发展的事实，并且为它们找到依据，必须使舞台行为快速进行，演员必须对在舞台上发生的一切具有敏锐的态度。而且，还应当评价法姆索夫家所有居住者的人类精神生活内部节奏和对话剧所有表演者必要的激情。在戏剧中常常忽略这一点，尤其平常从纯理论角度解读剧本时和演员夸张地发表长篇大论时，更是如此。

演员所见到、所观察及所了解得越多，他的经验、生活感受和可回忆的事情越多，他感受和思考地越仔细，想象力的生活就越丰富、越多样、越富有内容，评价事实和事件就越全面和深刻，所创造的剧本生活和角色生活的外部 and 内部情境就越清晰。由于想象力每天都在系统地同一题材进行创作，在规定情境中已经习惯了想象生活。首先，习惯创造了第二天性、第二个想象的事实。

现在，当不仅需要智慧，而且主要用情感评价剧本的所有事实时，我意外地发现，我开始理解和亲近剧中人物生活的很多内部情境。之前我觉得戏剧化的事实开始变得有朝气，富有生命力。因此，当我从赤裸裸的、干巴巴的事实开始认识分析的过程时，我无意中激活了它们，达到了真正研究法姆索夫家生活的目的。

实际上，第一次阅读剧本后形成的枯燥清单、事实记录表与现在的评价事实之间有很大的差别。当时，我觉得这些就是戏剧化的表面事实，简单的故事情节，剧本的表现手法，而现在它们成了令人无限惊恐一天中的生活事件，通过我个人鲜活生活中的片段而获得了现实意义。

当时就是简单没有内容的情境说明：“法姆索夫走进来”，现在对于突然处于惊惶不安状态的情人们来说隐藏着严重的危险：索菲亚面临着被流放到“萨拉托夫的穷乡僻壤”的危险，而摩尔恰林将被流放到特维尔，在那，他注定终生“碌碌无为地混日子”。

当时就是简单的作者说明：“恰茨基走进来”，现在是游子回到了家庭的怀抱，他多年来期待的与所爱之人相逢。现在对于我而言，多少想象力和体验的内部和外部情境，多少活生生的精神生活中的片断，多少演员本身的充满生机的愿望，多少鲜活的情感、认识、形象、追求、行为都隐藏在干巴巴的说明中，隐藏在诗人作品的每一个词语中！

现在通过个人在存在状态中的对事实经验进行评价之后，事实和角色生活等的外部 and 内部情境不再像之前那样陌生、戏剧化，变得真实了。我会在不经意间改变自己对它的态度，开始将它们视为现实，生活在其中。现在法姆索夫家的所有生活情境都具有了鲜活而真实的意义和明确用途。它们已经是部分地，被理解为一个不可分割的综合性整体，不再按照部分对它们进行解读，它们是非常复杂的情境链环，对它们形成了自己的个性化看法。总之，演员开始理解家里全部生活的内部意义，生活目标和每一个人的意向线及决定着剧中人物相互关系的错综复杂的各条线索的总画面。这时，事实和剧本故事情节已经与注入其中的整个庞大的内部内容成为一体。

演员在转述剧本事实和故事情节时，有意无意地也在传达其中所蕴含的精神内容。他还传达了一种犹如潜流隐藏在外部的现实下的人类精神生活本身。在舞台上只需要这样富有精神内容的事实，这种事实是内部情感的最终结果。或者相反，这样的事实就是滋生这些情感的缘由。事实就是事实，独立存在，单纯作为舞台上简单而有趣的片段是不需要的，而且有害。因为它只会使演员脱离人类精神生活。

评价事实过程的秘密就在于这项工作使人们在想象中迫使人们相互接触，迫使人们行动，奋斗、战胜或者向命运和他人屈服。这将揭示出他们的愿望、目标、个人生活、演员本身，也就是角色的鲜活机体与其他剧中人物之间的相互关系，也就是弄清楚我们寻找的剧本内部生活情境。实际上，评价事实和事件意味着什么？这就意味着在其中找到隐含意义，精神实质，它们的意义和影响程度。这就意味着在外部事实和事件下寻找，在它们的深处找到另一个更重要的、隐藏很深的，或者能够促使外部事实产生的内心事件。这就意味着关注内心事件的发展线索，感受影响的程度与性质，每一个剧中人物的倾向及意向线，认识剧中人物的很多内部线索画面及他们每一个人在追求自己的生活目标时的心灵接触、交融、交织、汇合与分离。

一句话，评价事实就意味着认识（感受）人内心生活的内部体系。评价事实就意味着将诗人创造的别人的事实、事件和整个生活变成自己的。评价事实就意味着找到解开隐藏在剧本事实和诗人作品中所扮演人物的个人内心生活秘密的钥匙。

一次确定评价剧本事实和事件，一劳永逸的做法是错误的。必须在下一步的工作中经常不断地评价事实，使它们的精神内容越来越充实。而且，在每一次重复创作时，每一次都应当重新评价事实。人不是机

器，他不能每一次，在每一个重复创作时都同样地感受角色，都因同样的创作刺激物而燃起强烈的情感。每一次，在重复创作时演员都要重新感受角色，重新评价所有那些不变的剧本事实。这时，昨天的评价事实与今天的评价事实并不完全一样。在对待事实的态度上和演员的自我感觉中，微不足道的难以捕捉的区别常常是今天创作的主要生活刺激物。这种刺激物的力量就在于它的新颖性、意外性和新鲜性。无法顾及影响演员身体和精神状态及每一次重复创作时引起重新评价事实的因素，所有因天气、温度、光线、饮食、选择外部和内部情境的影响而形成的数不清的各种偶然性，在某种程度上都会影响到演员的精神状态。首先，演员的一般状态会影响到对待事实的新态度及每一次重复创作生活的重新评价事实。善于使用经常变化的各种偶然性、借助于评价事实善于更新创作的刺激物是演员内部技巧的一个重要部分。没有这种能力，演员可能经过几场演出之后就会对角色失去新鲜感，不再像对待生活事件那样去对待事实，失去了对内部意义和作用的感觉。

这时，如果一个来看戏的观众比这个时间在舞台上创作的演员能更正确地评价事实，那将是一种不幸。在观众和创作者之间产生了令人遗憾的分歧。如果观众比创作的演员还要因事实而激动，也是一种不幸。如果演员没有充分评价事实，或者相反，过度评价事实，从而破坏了真实、对事实的真实性的信念和分寸感，那也是一种不幸。

## II. 体验时期

我将第二个重要的创作时期称作体验时期。

如果第一个认识时期可以比作两个相爱的年轻人之间的结识、献殷勤、求婚的时刻，那么第二个体验时期可以比作为结合、播种、受孕和结果的时刻……

这时，认识时期只是准备时期，体验时期则是创造时期。

认识时期开垦土壤，就是为了在体验时期，将鲜活的生命之种撒向角色没有活跃的地方且已经准备好的土壤中。

按照普希金的表述，第一个创作时期孕育了诗人提出的情境，第二个时期创造了真实的激情、角色的心灵、它的气质、内部形象、真正活生生的人类情感，最后还有角色鲜活机体中的人类精神生活本身。

因此，第二个时期是体验时期，是创作中的主要基本时期……

体验的创造过程是一个机体过程，是建立在人的精神天性和身体天性规律，真正的真实情感和自然美基础之上的。

机体的体验过程是如何诞生、发展和结束的？演员的创作过程又体现在哪里？

在法姆索夫家生活环境中学会“存在”、“生存”，也就是想象着在这个家里过着像人一样的生活，直面现实和事件，与房子里的居住者接触，认识他们，触摸他们的心灵，直接与他们交流，我悄无声息地开始想要做的，追求某一个自然出现在我面前的目标。

比如，我回忆早晨拜访法姆索夫时，他在唱歌。我现在不仅感受到自己与他在房间的存在，不仅感受到身旁活的对象的存在，触摸到他的心灵，而且我已经开始感受到某种欲望，对于某种最近的目标或者任务的追求。这些暂时很简单。比如，我想让法姆索夫关注到我。我为此寻找合适的话语和行为。我想开玩笑，逗老头生气，因为我认为，他在生气时应当很可笑。诸如此类。

在我内心中产生的创作欲望、意向自然引起对于行为的需求。但对于行为的需求还不是行为本身。在需求行为和行为之间有区别。需求就是内部的动力，但还不是已经实现的愿望。而行为本身则是内部或者外部的完成欲望、满足内部的需求（内部积极性），内部行为唤起外部行为。但谈论这一点，还为时过早。

现在，当创作欲望、目标、对行为的需求被唤起时，当在想象中体验法姆索夫家生活的某个场景时，我不仅感受到对象的接近，产生的愿望，而且还有内部的意志力，对行为的需求，我仿佛开始瞄准观察的物体，寻找实现设定目标的手段。比如，我一边重新回忆被法姆索夫破坏的幽会场景，一边寻找摆脱窘境的出路。为此，首先应当安慰自己，假装平静来掩饰窘态，调动自己所有的自制力来帮助自己，制定行动计划，适应于法姆索夫，适应他目前的状态。我瞄准了他。他越喊叫、生气，我就越尽量安静。当他刚一平静，我就感受到一种愿望，用自己无恶意的、胆怯的、责备的目光去让他难为情。这时自然而然就有了细腻的心灵适应，调皮充满机智的心灵，复杂的情感，意外的内部动力和对行为的需求，只有天性了解这些，只有直觉可以唤起它们。

认识这些内部的需求和动力之后，我可以行动了。确实，暂时还不是身体上的，而只是在内部，在我重新给予完全自由的想象力中。

“如果你处在索菲亚的位置，”想象力向情感问道，“你会做什么呢？”

“吩咐面部做天使般的表情。”情感流利地回答。

“然后呢？”想象力刨根问底。

“吩咐自己保持沉默，面带温情地站着。”情感继续说。“让父亲说够刻薄的话和胡言乱语。这对那个习惯被娇惯的女儿有好处。接着，当老头吐完苦水，已经声嘶力竭，因激动而有气无力时，当在他的心灵深处还留着固有的善良、懒惰及对安静的偏爱时，当他坐在了安静的安乐椅上，喘口气，开始擦汗时，我吩咐自己一定坚持沉默，保持只有无辜的人才有的天使般表情。”

“然后呢？”想象力纠缠着。

“我吩咐自己悄悄地擦干眼泪，但要让父亲看见。我将继续站着不动，一直到老头平静下来，有所愧疚地问我：‘你为什么不说话呢？索菲亚。’什么也不要回答他。‘难道你没听见吗？’老头开始喋喋不休，‘你怎么啦？说呀。’”

“我听见了。”女儿用如此温情的、无依无靠的童声回答说，双手下垂。

“接着呢？”想象力探问着。

“接着我又吩咐自己沉默，充满温情地站在那里，直到老头生气。但现在他生气不是因为他碰上了摩尔恰林，而是因为女儿沉默不语，将他置于尴尬难堪的境地。这是分散注意力的最好手段，将注意力从一个话题引向另一个话题的很好方法。最后，因为可怜父亲，我吩咐用一种非同寻常的平静，将摩尔恰林尴尬而胆怯地藏身后的长笛指给父亲看。”

“您看看，父亲。”我吩咐自己用充满温情的声音说。

“这是什么？”父亲问。

“长笛。”我回答。“阿列克谢·斯捷潘诺维奇就是来取这支笛子的。”

“我看见了，看见了，他把笛子藏在身后了。但为什么这把笛子会在你的房间里？”老头又激动起来。

“那放哪里呢？昨天我们排练二重奏了。父亲，为了今天的晚会，我同阿列克谢·斯捷潘诺维奇排练二重奏了。您是知道的。”

“是的，我知道。”老头小心翼翼地随声附和着。他被女儿证实自己是那种镇静弄得越来越不好意思，

“确实，昨天我们练习的时间比礼节所规定的时间长一些。因此，我请求原谅，父亲。”或许，我这时吩咐自己去亲吻父亲的手，而他触摸女儿的头发，心里对自己说：“多么聪明的孩子！”

“我们必须练会二重奏，如果您的女儿在所有亲戚面前出丑，二重奏表演得很烂，您会不开心的，您是真的不开心吧？”

“当然，不开心！”老头略带歉意地随声附和着，感觉他已经落入圈套。“但为什么在这里？”他一下子火了，仿佛希望跳出圈套。

“那应当在哪里？”我吩咐自己用天使般的表情问老头。“您不允许我去摆放钢琴的房间。您说了，跟一个年轻人待在那么远的房间里是很不体面的。而且，那里也很冷，因为昨天那里没有烧火。如果不在我的房间用古钢琴练习，又能在哪里排练二重奏呢？没有其他乐器。当然，我吩咐丽莎一直待在这里，以免我与年轻人两个单独在一起。父亲，您为这个倒说起我来了……当然，我没有母亲，她本来可以为我鸣不平的！没有人给我出主意。我是一个孤儿……可怜的我！天哪！真不如死了！”如果我幸运的话，在这一瞬间热泪盈眶，那么这件事将以赠送给我一顶新帽子而结束。

这样一来，我已经从产生的欲望、意向、对行为的需求自然过渡到最主要的内部行为。

生活就是行为。因此，我们生活创造的生动艺术大都是积极的且能发挥作用的。

词语“戏剧”、“戏剧艺术”来自希腊语的  $\delta\rho\alpha\omega$ ，也就是行动，不是没有原因的。

确实，这个名称在希腊文中与文学、戏剧、诗人有关，而与演员和他的艺术无关。尽管如此，这个名称更适合于我们。而且，我们的艺术首先被称为“表演行为”或者“戏剧表演”。

通常，在剧院对舞台行为的理解都是不正确的，而且是表面上的。一般认为，如果在舞台行为中有人来人往，结婚、离婚、相互残杀或者相互救助的场景，那才被认为富有舞台行为性。一句话，在舞台行为中，灵活建立起有趣的外部错综复杂的作品，才被认为是富有舞台行为性，这是一个误区。

舞台行为不是走路，运动，在舞台上做手势等。问题不是手部、双脚和身体的运动，而是心灵的运动和追求。所以，我们约定，以后就将“行为”一词理解为内部的心灵行为，而不是演戏，也就是外部的演员表演。内部行为是由独立过程、时期、瞬间等连续不断的交替而形成的。为了达到目标，每一个内部行为都是由欲望的产生、意向和对行为的需求或者内部动力组成。

舞台行为，就是从心灵到身体、从中心到边缘、从内部到外部、从体验到体现。舞台行为就是沿着贯串行为线通往最高任务。

如果没有内部行为赋予生命、提供依据，如果不是由内部行为引起，舞台上的外部行为只能是令人赏心悦目，却没有渗透到心灵中，那么对于人类精神生活而言就没有意义。

因此，从台词的精神意义而言，我们的创作首先是发挥作用的，积极的。在创作中对行为的内部精神需求（动力）和内部行为本身都具有特别重要的意义，这些也是在创作的各个瞬间都应当遵循的。只有以内部行为为基础的创作才具有舞台性。所以，我们约定，在剧院只有从台词的精神意义角度发挥作用，积极的行为才具有舞台性。

相反，消极状态会扼杀舞台行为，导致消极无为、陶醉于自身情感中，为了体验而体验，为了技巧而技巧。这样的消极体验不是舞台行为。实际上，演员常常是在诚挚地体验角色。在舞台上，他心里感到温暖、惬意、舒适。他仿佛在消极无为中而悠然自得，陶醉在自己的情感中。演员被舞台上愉快的自我感觉所欺骗，这时他还以为自己在

创作，真正地体验。但是，无论如何真诚、率真、有说服力，这种真正的，但又是消极的体验并不是创作体验，只要它是消极无为的，没有撼动剧本人类精神的内部生活，它就不可能触动观众的心灵。消极的体验只能留在演员的内心，因为它没有理由表现在角色的内部或者外部行为中。

所以，甚至在舞台上必须表现消极情感及状态时，也必须在行为中体现出来。换言之，为了使消极行为成为舞台行为，应当积极地体验。

用什么样的行为表现消极无为呢？我举一个例子来说明一下。在危险的那一瞬间，应当行动。而且，天性越坚决强悍，行为本身也就越坚决和强悍。但您想象一下，在危险的瞬间，一个人犹豫不决，懒散地行动着。这种犹豫、懒散的行为能够更好地表达它的消极无为、消极性。一句话，当我们遇到危险时，充满活力的人动起来会更有力，而消极的、萎靡不振的人行动起来会更弱，或者相反，他会充满活力地行动，但却是为了逃避主要行为。

没有完全的消极无为，没有某种行为也不可能出现消极的状态。逃避积极的参与，本身就是一种行为。懒散的，没有力量的行为对于消极的状态非常典型。

这样一来，体验首先是由产生的欲望、意向、对创作的渴望各个因素组成。这些产生的欲望、意向、内部动力、对行为的需求及行为本身，就是未来连续不断体验的新萌芽并且形成体验。生活无论在现实中，还是在舞台上是一系列产生的欲望、意向、对行为的内部需求，并在内部和外部行为中去完成它们……外部行为是内部意向和对行为需求的一种条件反射。就像马达的某些经常重复性启动带来了汽车的平稳运动一样，人欲望的连续不断爆发使得我们创作意志力不断发展，从而创造内部生活流，也就是体验角色的活机体。

为了激发舞台的创作体验，应当在全部角色中唤起演员欲望的不断爆发，使得欲望不断地刺激相关的心灵意向，而意向不断地唤起对行为的相关精神需求。最后，内部的精神需求在相关的外部身体行为中得到体现。这时，应当将内部需求或者激发行为的动力和行为本身区分开。

这时，是否需要强调一下，在创作的瞬间，欲望、意向和舞台上的演员行为应当属于活生生的创作者，也就是演员本身，而不是属于写在

纸上的死亡角色，也不是属于在演戏时缺席的诗人，也不是属于处在幕后的导演……

难道可以在生活中或者舞台上体验一些没有与演员一人本身的灵魂和肉体融合为一体的他人的欲望吗？难道可以为了每一个角色而去租借他人的情感、感受、身体，并且像控制自己的那样去控制它们吗？

可以屈服于他人的愿望和诗人、导演的命令，并且机械性地完成它们，但只能体验自己活的、真正的欲望，也就是演员自身在内心用自己的、而非他人的意志产生改造的欲望。导演或者诗人可以向演员暗示自己的愿望，但他们的愿望已经经过演员的天性改造，演员已经将它们完全变为自己的财产。为了使欲望在舞台上活跃起来，应当使它们成为创作的欲望和接近于机体天性的演员本身的行为。一句话，只可以体验自己活生生的、真正的情感。

如何在舞台上唤起我们创作意志力的欲望、意向和行为？不能命令我们的创作情感，不能对它说：“去想吧！创作吧！行动吧！”我们的创作情感不会服从于命令，不会容忍逼迫行为。只可以去引导。只要心向往之，它就开始提出要求，之后，就会追求行动。

创作的主要条件之一，就是对于情感、意志和智慧演员的任务一定要有吸引力。让它们抓住机体的天性，因为只有天性才有创造力。如何引导它？用什么引导呢？对于我们的创作意志力而言，唯一能够吸引的诱饵就是有诱惑力及吸引力的目标或者创作任务。任务应当是激起创作浓厚兴趣的刺激物。任务就像一块磁铁，应当具有吸引力、诱惑力。它应当富有吸引力，而且能够唤起意向、运动和行为。任务就是创作的刺激物和发动机。任务就是我们情感的诱饵。就像猎人用诱饵诱惑密林丛中的鸟一样，演员借助于有吸引力的任务去唤起内心深处的无意识创作情感。任务唤起欲望的爆发，激起对创作意向的需求（动力）。任务创造内部的喷射，自然而然地、符合逻辑地在行为中结束。任务是心脏的一部分，迫使角色活机体的脉搏不断跳动。

与在现实中一样，舞台上的生活就是源源不断的一系列任务和完成它们的过程。任务就像摆放在演员创作意向整个路途中的路标，指示正确的方向。任务就像音乐中的音符，构成节拍，而节拍又形成旋律，也就是情感：忧郁、高兴的状态等。旋律形成了歌剧或者交响乐，也就是演员心灵唱出的角色人类精神生活。

从何处获取创作目标和任务，激发我们的创作意志力和欲望呢？这样吸引人的任务或是有意识产生的，也就是我们的智慧指出了它们，或者是无意识、自然地、直觉地、情感化地产生的，也就是演员活跃的情感和创作意志力已经暗示了它们的存在。我们将起源于智慧的任务称作理性任务。而将起源于情感的任务称作情感任务，而由意志力产生的任务称作意志力任务。

当然，理性任务只可能是有意识的任务。这些任务在明确性、清晰性、准确性、逻辑性、连续性、思想性等方面非常有力度。在舞台上完成理性任务时，几乎没有任何情感和意志力的参与，枯燥、没有吸引力、缺乏舞台效果，因此，不适合于创作目标。理性任务由于没有经过情感和意志力的预热和激活，既无法触动演员的心灵，也无法打动观众的心灵，因此，它不可能产生“人类精神生活”、“真实的激情”和“真实的情感”。枯燥的理性任务没有将生活的本质嵌入到死板的台词概念中。它只是记录了枯燥的思想。如果一个演员只用智慧完成这样的任务，他就不可能生活在角色中和体验角色，而只能传达角色。因此，他没有成为创作者，而成了角色的传达者。当理性任务能够吸引演员活生生的情感和本身的意志力并将其引导到创作工作中时，这时的理性任务就是完美的，而且具有舞台性。

至于说到意志力任务源于何处，由于它与情感密切相关，不谈情感，便很难单独论述。

最好的创作任务能立刻抓住演员的情感，从情感上、无意识地直觉地通向剧本的主要正确目标。这样无意识情感性任务在自然天性方面（印度人将这样高层次的任务称作超意识任务）很有力量，能够吸引创作意志力，唤起难以抑制的意向。这时，智慧的任务就是确认或者评价所获得的创作结果。这样的情感任务来自天分、超意识、灵感、“天性”。这个领域不归我们掌控。一方面，我们只有学习不妨碍超意识的创作天性，而另一方面，准备土壤，寻找原因、手段，哪怕只是间接的途径，以巩固这样的情感超意识任务。情感任务常常可能不全是，但起码多半情形是下意识的。

并不是所有的任务都可以去思考，彻底认识，而不伤及它们的吸引力和魅力。有一些任务正是因为自己的未尽之言而具有魅力。这样的任务因它们的外露而变得黯淡无光。还有一些完全有意识的情感任务。自然，情感找到的任务与它是亲近的，而智慧的参与会加深我们天性的共同点。这样的任务同时从两方面——智慧和情感方面影响我们的

意志力。尽管有这样双重的影响，理智任务还是不能与情感任务、强有力的自我超意识相提并论。

无意识的任务是由演员的感情（情感）和意志力产生的。直觉、无意识创造的任务最终是由意识来评价和记录下来。

因此，演员的情感、意志力和智慧积极参与创作，其中包括参与创作任务的选择。演员的情感、意志力和智慧越被强烈地束缚到创作工作中，任务也就更加全面而深刻地控制演员的全身心。

但是，还需要对这样的观点做一个说明和解释。问题在于，很多人都在思考演员的创作只是意志性的，而另外一些人认为只是情感性的，第三种人认为只是理性的。实践、观察和我的个人自我感受告诉我，我们的创作以及激发创作的任务，在不同时间、不同情形下既可以是这样的，也可以是那样的，还可以是第三种样子。一部分时间是情感性的，另一部分时间是理性的，第三部分时间则是意志性的。

我们精神生活的每一种动力在普通的创作工作中都有自己的位置。与情感创作并驾齐驱的还有理性创作和意志力创作。所以，不能只谈论我们精神（心理的）生活动力当中的某一个的时刻，而不涉及另外两个。它们是“三位一体”，它们是不可分割的，在某种程度上共同参与每一个行为，不能将它们分开研究，需要放在一起研究。所以，在各种情形下，无论过去，还是未来，当必须将某种任务、某种功能单独地划入到我们心灵的三头政治中的一个成员头上时，也不应当忘记我们精神生活的其他两个动力也会不可避免地不同程度上参与到某一个组合中。

在一些情形下，情感就是领头人，领唱者，而其他两个小声地重复着；在另外一些情形下，首领是智慧；在第三种情形下，意志力就是创作的倡导者，处于领先地位。

除了理性、意志力和情感来源的有意识及无意识任务之外，还有机械的、马达式的任务、欲望、意向和对行为的需求。曾经从任务、欲望的开始到结束，整个过程都是有意识的、意志力的或者情感的起源。整个过程随着时间推移和经常性的重复变得越来越强大，最后彻底变成了无意识的机械性习惯。在我们看来，这些精神和身体上的马达式习惯非常简单和自然，以至于我们都没有觉察它们，不去想它们，它们是自然完成的。

实际上，难道我们在走路、开门、吃饭时，需要思考我们的手脚在做什么吗？在童年的时候，我们曾用费力地、高度紧张地学习迈出第一步，学习如何使用手脚、身体、舌头等。我们习惯认为，所有这些马达式的、机械性任务和行为都是很轻松的，不需要思考。比如，难道钢琴家在弹钢琴时需要思考手指的每一个动作吗？难道舞蹈家在跳舞时需要常常思考手脚、身体的每一个动作吗？但是当动作还没有被习惯转变为机械性的动作之前，钢琴家需要无数个小时练习困难的小节，而舞蹈家需要系统性地让自己的双脚、双手及整个身体习惯于困难的舞步。

在简单的心理欲望、意向、行为、任务领域，情况也是如此。难道我们常常思考，我们是如何影响那些因经常的共同生活而确定了某种习以为常关系的亲人吗？因为曾与这些人初次认识、初次见面时，就已经费劲地确立了后来成为机械性、无意识性的关系。

当所有这些机械性的习惯成为马达式习惯时，它们就会异常轻松地、无意识地再现。当机械性的肌肉无意识记忆力记住了最复杂的不同动作组合和舞步组合时，你会惊讶。当我们心灵元素的机智善于适应最复杂的状况并能摆脱这种境况时，你会惊讶。

所有这些习惯都是由完整一系列复杂的瞬间和过程构成的。它们包含了演员机械性地适应并追求的任务，也包括了每一个单独任务唤起的欲望，还包括了意向、行为的动力及内部行为和外部行为本身等。

善于找到或者创造能够唤起演员反应行为的任务，善于找到解决任务的途径是内部技巧的主要任务之一。

解决每一个任务都有很多途径。应当善于从中找到最接近演员和角色心灵，最能够激发创作行为的那一种。如何做到这一点？我举例说明一下。

假如，应当说服索菲亚，让她相信无论是摩尔恰林，还是斯卡洛茹布，都不是她的另一半。这种没有内部情感燃烧的说服成为外部的、口头的、枯燥乏味的、没有说服力的东西。它迫使演员只是在身体上被别人吸引，也就是按照演员们自己的表述，不要说服，只需要从表面上、身体上“嵌入别人的心灵”，“瞪眼看着对方”。这样表面复制的说服过程是赝品、冒牌货。它不能在演员的内心激起对真实情感

的真诚信念，不能从创作角度刺激演员。而没有对真实情感的信念就没有体验，就像没有真正的体验，就没有对它的信念一样。

什么能让我坚信任务是真实的，让我有精力充沛去行动的欲望？是索菲亚那迷人无助且毫无经验的样子和可怜兮兮的小人物摩尔恰林及蛮横的斯卡洛茹布？但这些人还不存在。至少我还没有发现，无论是在现实生活中还是在想象的生活中，都没有。我不知道他们的存在。但是当意识到年轻貌美的姑娘（无论她是谁）就要将自己埋藏在与像斯卡洛茹布那样蛮横傻瓜的婚姻中或者与像摩尔恰林渺小的钻营之徒的婚姻中时，我根据自己的经验却很好地体会到了可怜、恐惧、委屈、冠冕堂皇的侮辱。这种不自然和不完美的结合，永远能激起阻止涉世未深的姑娘迈出错误一步的愿望，这种愿望永远生活在我们每一个人的心中。为了这个愿望，任何时候都不难在心灵中激发内部的精神需求（动力），从而唤起真正的活的欲望、意向和行为本身。

这些需求和动力的实质是什么？需要用自己的委屈、侮辱、恐惧及对年轻美好就已经毁灭生命的同情，感染他人的心灵。这样的内部任务永远是令人心潮澎湃，激发心灵对行为的隐性需求。某种东西推动着走近索菲亚或者与她相似的年轻姑娘。试图打开她的生活眼界，说服她放弃永不般配的，在未来带来痛苦的婚姻，从而毁掉自己。你在寻找方法，迫使她相信我对她的善良情感是真诚的。为此，想请求她允许说一些最隐私的秘密。但是将另一个人的目光引入到别人心灵的深处并不是一件易事。而没有这一点你就无法达到目的，以后的所有尝试都将付之东流。

首先，我尽量说服索菲亚相信我对她的善良情感是真的，以提前获得她对我的信任。然后，我试图用最鲜艳的色彩，为她勾勒出她与蛮横的斯卡洛茹布及她和渺小的摩尔恰林之间的区别。有关摩尔恰林的谈话需要特别小心，需要策略和机敏，因为索菲亚千方百计想从乐观角度看待摩尔恰林，还需要更鲜明地让索菲亚感受到他的存在。只要一想到未来等待她这个毫无经验之人是什么时候，我的心就会抽紧。我想让她感受到我对她的担心，让这种担心惊吓到她，并迫使一个毫无经验的姑娘回心转意。

应当用自己温柔的情感，抚爱的目光等放射的光芒，使得每一种说服的手段、每一种走进心灵的途径都变得不那么刺眼。当试图拯救这个毫无经验，准备毁灭自己的姑娘时，难道可以列举所有在被打动的人心灵中自然出现的精神和身体行为、内部的需求？！

前面所说的已经足以解释演员对待创作任务，寻找最积极任务方面的各种手段。在所有这些情形下，为了记录下积极的任务，无论如何应当说出名称。这时，任务通常是由名词确定的。比如，如果您问演员：

“您如何称呼您面前出现的任务？”演员回答说：

“愤怒或者说服或者平静，或者喜悦，或者忧伤，等等。”

最高任务或者简单任务通常是由名词确定的。比如，与索菲亚的见面、打招呼、困惑不解、解释、质疑、说服、安静。

名词让我们从智慧、视觉、听觉及其他方面认识某种情感或者行为，但不是情感和行为本身。这样认识情感的方式不包含行为元素、积极性元素。它是消极的。演员在内心复活这种认识时，可能在表面上描绘自己的视觉或者理性的认识，复制它们、模仿、觉得或者表面上装作有感受。所有这一切都能引起熟练的或者不熟练的演员特有的表演。演员开始展现见面的喜悦、兴奋地打招呼、困惑不解、疑问。演员开始在身体上进行说服，嵌入别人的内心。

避免这一点的实际手段之一，就是借助于动词确定贯串行为。动词不仅能够使人认识到行为，而且在一定程度上激发行为本身。尝试着将名词换为动词，在你们的内心也会有意无意地发生变化。情感认识变得更积极。在内心出现了动力，对行为的需求，瞄准任务及某些对追求任务的暗示，也就是某些动力、积极特征（行为）出现了。

这时，可以推荐一下能激发这种心灵的积极性，能帮助将名词转换为动词的实践手段。这就是这个简单实践手段的真谛之所在。

在确定积极任务时，最好借助于词语“我想”来支配自己的意志力。这个词语特别关注创作意志力，指出意向的走向。因此，在确定任务时，应当提出问题：在这样的情境下，我想做什么？接着回答这个问题：我想跑，我想打电话，我想开门等。这都是表面上的身体欲望和任务。但可能还有内部的、内心的、心灵的欲望和任务：我想弄清楚困惑，我想解开疑问，我想给予安慰，我想给予鼓励，我想让别人生气等。

有意识的、无意识的、积极的、意志的、情感的、理智的、机械性的（马达式的）任务等既要在内部，也要在外部来完成，也就是既要用心灵，也要用身体来完成。所以，所有这些任务既可能是身体上的，也可能是心理上的。

比如，回到在想象中创造的早晨拜访法姆索夫家的那场戏，你回忆起一连串的身体任务，需要想象着来完成：走在走廊里、敲门、抓起门把手、摁把手、进去、与主人和在场的人打招呼等。如果不违背真实性，不可能用一个身体动作一下子飞进房间来到主人的身旁。

对我们而言，所有这些必须的身体任务都是如此熟悉，完全可以马达式、机械性去完成。在精神生活领域也是如此。

那里还有一连串必要的，最简单的初级一心理任务。

作为例子，我想起了在想象中创造的法姆索夫家生活中的另一场戏，也就是索菲亚和摩尔恰林见面遭到破坏的那一场戏。有多少初级一心理任务需要在情感上替索菲亚完成，以减轻父亲的懊恼，避免她受到惩罚呀！应当将自己的窘态伪装起来，用自己的沉着使父亲难为情，用天使般的面孔使父亲感到羞涩和唤起父亲的同情，用自己的温情让父亲息怒，使他败下阵等。如果不违背真实、不扼杀生活，不可能一下子只用一个心灵动作、一个内心的进程、一个心理任务在满面怒容之人的内心完成奇迹般的转变。

身体和初级一心理任务在某种程度上对每一个处于该情景中的人而言都是强制的。这些任务对处在创作时刻的演员和对演员所创造的剧中人物而言也是强制的。否则将会破坏真实的身体和精神情感，将动摇或者完全扼杀身体和精神对所做事情信念，出现程式化、紧张、强制精神和身体天性的情形。哪里有强制，体验就会在哪里停止，开始出现无序的、演员式的、程式化的、违反自然的习惯和表演手法，开始出现小把戏、墨守成规的做法、肌肉紧张、精神和身体的无谓努力、匠艺，等等。这样的状态与“人类精神生活”，与“真实的激情”，甚至与“逼真的情感”没有任何共同之处。相反，拘泥细节，按照惯性和习惯的顺序准确地遵守所有天性的、自然的、习以为常的身体和初级一心理任务、欲望、意向及内部和外部行为，却有利于激发活跃的情感、体验。

强迫一个已经停止呼吸和心脏停止跳动的落水之人机械地进行呼吸和吸气，由此身体的其他器官就会习惯性地、逐渐地开始发挥作用：心脏开始跳动，血液开始重新流动。最后，由于生活的惯性，精神也开始复苏。身体器官的这种习惯性的相互联系是天生的。所以对于还没有开始呼吸的早产的婴儿而言，需要借助人工机械手段，强迫他完成一系列动作，激发人类天性固有的连续性行为，直至新生儿开始有生命指征。

在我们的艺术中，当体验过程出现时，就是利用了我们天性的机体习惯、任务、行为及体验的习惯性、连续性和逻辑性。

我们人类天性所习惯的精神和身体任务及行为顺序，按惯性激发了生活本身，也就是角色的体验。

因此，在完成身体和初级一心理任务时，不仅任务本身，而且还有它们的连续性、渐进性、逻辑性都起着很大的作用。

所以，在寻找有趣的创作任务时，首先应当以准确完成外部的身体和内部的初级一心理任务来满足我们身体和创作精神天性的最基本需求。演员在最初出场时，在与其他剧中人物初次打招呼 and 见面时就已经遇到这些任务。

对所有人而言，身体和初级一心理任务都是必须的，自然对于角色的活跃机体而言，更是如此。同样身体和心理任务的这种共同必要性对于演员一人和人一角色而言，就是表演者与他所扮演的人物第一次机体的接近。

但是，这还不够。任务不仅仅属于创作者本身，它们应当与剧中人物的任务相类似。为了认识和找到与角色相类似的欲望，演员应当将自己置于剧中人物的位置，通过个人经验认识他的生活。不过不是在现实中，起码在演员自己的想象中。后者远比现实本身更强劲，更有趣。

为此，应当在想象中创造角色的内部和外部生活。按照普希金的表述，也就是应当在想象中创造剧本和角色的人类精神生活“规定情境”。感觉自己处在这些想象的规定情境中心，身居其中，演员通过自己的鲜活情感、个人经验、对待想象的生活情境的实际态度，去认识角色的生活目标和意向、角色的情感或者按照普希金那句精辟的格

言，“演员认识‘真实的激情’，也正是这些激情创造了角色的人类精神生活”。

习惯是第二天性和天性的重要助手。演员通过这样的习惯，与激情和想象的生活发生联系，也就是在演员内心产生了与角色相类似的情感。

这时，演员开始真正体验角色。因此，在选择创造任务时，演员首先接触到身体任务和初级一心理任务。

无论是身体任务，还是初级一心理任务都应当通过情感的内部联系、连续性、渐进性、逻辑性而相互联系。人类情感常常没有逻辑性，这没有关系。即使在音乐中，和声一和谐的典范也不可能没有不和谐音的存在。在选择和完成舞台上的身体和心理任务时，必须具有连续性和逻辑性。不可能从家里的一楼一下子迈到十楼。不能只靠一个心灵动作、一个身体行为就能克服所有障碍，并且立刻说服另一个人或者立刻从一个房子飞到另一个房子里，飞到你想见的人身边。需要一系列连续的，在逻辑上相互联系身体及初级一心理任务。必须走出家门，坐上马车，来到另一个房子，穿过很多房间，找到熟悉的人等。一句话，必须完成一系列身体任务和行为，首先就是做到与另一个人见面。

首先，在说服某人时，必须完成一系列任务：应当将交谈者的注意力转移到自己身上。必须触摸他的心灵，认识他的内心状态，适应于这种状态，体验一系列表达情感和思想的手段，达到用自己自身的体验感染他人的目的。一句话，必须完成一系列心理任务和内部行为，达到说服别人相信自己的思想和以情感感染他人的目的。

这种对于我们天性而言已经习以为常的舞台上的身体和初级一心理任务的连续性和逻辑性，令人想起真正的生活，创造出我们的天性习以为常的身体和心理行为的惯性，而这种惯性又确实可以激发外部的，但却是真正的生活，舞台上的体验。

在舞台上准确地遵循所有的身体和初级一心理任务，使它们与欲望、意向、行为和所扮演人物的任务相一致，其实并不容易。问题在于演员只有在说出角色的台词时，才努力去适应角色的精神生活。只要演员开始沉默不语，将话语权让给另一个表演者，也就是自己的同台演出者时，在多数情形下，角色的心灵线立刻中断，因为演员开始生活

在自己的个人情感中，仿佛在等待对白说出自己的顺序，来恢复角色中断的生活。

这些双重性和停顿破坏了不断变化情感的连续性和逻辑性，使得体验过程变为不可能。比如，既然恰茨基的生活时时刻刻都与角色没有任何共同点的演员个人情感交织在一起，那么是否可以全身心地，以非常细腻的生活感觉去体验角色？恰茨基的三种情感—演员的六种情感，然后又是恰茨基的七种情感—演员的两种情感。

想象一下由金环和铁环组成的链环。三个金环—六个铁环，还有七个金环—两个铁环。等等。

当我们从身体任务和心理任务的逻辑链环中拆掉个别环，替换它们，我们会曲解生活，强制生活、情感的天性、所扮演人物和演员的心灵。角色中没有被创作任务和体验填满的地方，对于表演的刻板模式，对于表演的程式化及其他机械性的匠艺手段而言就是一种危险的诱惑物。

演员要经常记住这个规律。

当精神和身体天性受到强制时，当情感陷入乱七八糟状态时，当任务缺乏连续性和逻辑性时，就不可能有真正的机体体验。

我将自己放在《聪明误》中扮演恰茨基角色的演员位置上，尽量去弄清楚：当我开始想象“存在”于情境中心时，存在于法姆索夫家和莫斯科20年代生活（我存在）的深处时，在我内心会自然而然产生哪些身体和初级—心理任务？

我（暂时我还是我，没有恰茨基的情感和体验）从国外归来没有回家，坐上四套轿式马车很快地驶到了就像自己家一样的大门前。马车停下了。车夫叫看院子的人开门。

在这一刻我想要做什么呢？

A) 我想提早与索菲亚见面的瞬间。这次见面可是我梦寐以求的。

但是我却没有能力做到这一点，只好老实坐在车里等着开门。由于不耐烦，我无聊地将我在旅途中已经烦透的窗帘绳拽来拽去。

这时看院子的人来了。他认出了我，急忙开门。大门门闩鼻哧一声响，大门打开了。马车正准备驶进去，但管院子的老头却拦住了。他走近马车的窗前，满脸充满喜悦的泪水欢迎我的到来。

a) 应当与他打招呼。对他表示关心，同他寒暄几句。

为了不让这个从我小时起就认识我的老头伤心，我耐心地做完这一切。不得不听完他重复那些熟悉的，有关我童年的回忆。

终于笨重的轿式马车在雪地里吱嘎吱嘎地行驶起来，驶到院子门口的台阶旁停了下来。

我从马车里跳下来。

我首先做什么呢？

a1) 我应当迅速叫醒正在睡觉的菲尔卡。

我抓起门铃的把手，拽了拽，等了一会，又重新拉了一下。一条熟悉的看门狗罗斯卡尖叫着，在我脚下蹭来蹭去。

等待菲尔卡。

a2) 非常想与小狗打招呼，非常想抚摸自己的老友。

大门打开了。我跑到了门厅。我顿时陷入了家里熟悉的氛围。留在这里的情感和回忆涌上心头，充满了内心。我满怀激动地停了下来。

这时菲尔卡用某种马嘶声与我打招呼。

a3) 应当与它打招呼，对它表示关心，同它寒暄几句。

我耐心地完成这个任务，只要最后能见到索菲亚就行。

我沿着正厅的楼亭走进来，我已经在第一个拐角平台上，碰到了管家和掌管粮仓钥匙的管家。他们因意外见面而目瞪口呆。

a4) 应当与他们打招呼。应当问问索菲亚：她在哪？身体好不？起床了吗？

我路过熟悉的房间。

管家跑在前面。

我在走廊里等着，这时丽莎尖叫着跑过来，拉着我的衣袖。在这一瞬间我想做什么？

a5) 迅速达到主要目的，也就是见到索菲亚，情同妹妹的儿时密友。

我终于见到她了。

现在借助于完整系列的细小，几乎是身体的任务（跳下马车、摁门铃叫看门人、跑在楼梯上）完成第一个任务A。

一项新的重要任务自然而然地摆在我面前。

B. 非常想向情同妹妹的儿时密友打招呼，非常想拥抱她，与她分享积存的情感。

但是，只靠心灵的一个动作是不可能一下子做到这一点的。需要完整系列心灵的小任务来共同创造主要的大任务。

6. 首先想认真地观察索菲亚，发现熟悉而可爱的特征，评价在分别期间发生的变化。

十四岁和十七岁之间的姑娘已经变得认不出了。在她身上正在发生着这种奇妙的变化。

“您在十七岁时充满青春活力，

无与伦比，这一点您很清楚。”

我原想遇见一个小女孩，却看见了一位已经成年的姑娘。

从对往事的回忆及个人经验中，我体会到了此时此刻控制着人的那种心慌意乱。我回忆起面对意外时，表现出的尴尬、窘态、心慌意乱。但是只要我抓住一个熟悉的特点、熟悉的目光、唇部、眉毛、肩膀或者手指的动作、熟悉的微笑，我在其中就可以认出之前亲爱的索菲

亚！瞬间的羞怯立刻消失得无影无踪。之前情同手足般关系的从容又回来了，于是新的任务自然而然就出现在我的面前。

6 1. 非常想用情同手足般的吻去传递所有积淀的情感。

我扑上去拥抱朋友和妹妹。我将她紧紧搂抱在怀里，我故意抱疼她，就是迫使她感受到我的爱情力量。

但这还不够。应当用另一种方法传递积攒的情感。

6 2. 应当用目光和言语去关心索菲亚。

又重新看准她，寻找温存友善的言语，将自己亲切情感的光芒投向她。

但我看见什么了呢？冷冰冰的面孔、窘态、不满的迹象。这是怎么回事？我的幻觉？或者是因为羞怯、意外，或者只是因为爱？

新任务自然而然出现在我的面前。

Г. 应当弄清楚朋友冷淡的原因。

首先，需要用一系列小的独立任务来完成这个新任务。

Г. 应当让索菲亚承认。

г 1. 应当通过仔细询问、指责、巧妙提出的问题去启发她。

г 2. 应当将她的注意力转移到自己身上，等等。

但索菲亚很机灵。她善于用天使般的微笑掩饰自己。我感觉，对她而言，并不难让我相信，哪怕短暂地相信她是喜欢我的。更轻松一些，就是我自己想相信这一点，一边尽快转向新的重要而有趣的任务上。

Д. 仔细询问一切与朋友、她的亲人、熟人、全部生活有关的事情。

而这个任务需要借助于一系列小任务d, d1, d2, d3等来完成。

但法姆索夫自己走了进来，破坏了我们友好的tête a tête（谈心），E任务自然就出现了，而且借助于小任务д， д1， д2等来完成。然后在整个剧本中又创造了E， Ж， З等任务及它们的小任务e， e1， e2等， ж， ж1， ж2等， з， з1， з2等，一直到最后一个任务出现。

Э. “逃离莫斯科！我再也不来这里。

我逃离，永不回头，走遍天涯为受侮辱的情感寻找一个角落！”

首先，一系列大的部分A+B+B+Г构成了角色生活的整场戏。可以将其命名为恰茨基与索菲亚的第一次见面。

一系列任务和部分Д+E+Ж+З构成了另一场戏：被破坏了的见面场景。

一系列任务和部分И+К+Л+М及Н+О+П+Р等构成了第三场戏和第四场戏。

首先，一系列联合起来的大场面构成了各幕。各幕又组成剧本，也就是人类精神生活完整的重要部分。

我们约定将这一份由小任务和大任务、各个部分、场、幕构成的长长的清单称作角色的心灵总谱。这份总谱暂时由记录创作者心灵体验的身体和初级一心理任务构成。

我从音乐领域借用了这个名称。在该领域，歌剧或者交响乐的总谱是由独立的大、小部分构成：音符、小节、经过句，这些记录了作曲家及其他所创作人物的情感。

由身体和初级一心理任务几个部分组成的恰茨基角色总谱（略有偏离和变化），对每一个生活在与剧本相类似情境中的人而言都是必要的，对每一个体验角色的演员而言也是如此。实际上，每一个人，当他从旅途回来或者从情感角度体验回乡时，都不可避免地一定是真正或者想象着驶近家门口，下车，走进门厅、打招呼、安顿下来等。这是身体上必须做的。

不能从正在行走的马车中直接飞进索菲亚的房间或者瞬间飞回家、换装。每一个从旅途归来的人，不可避免地应当完成完整系列逻辑学所要求的初级一心理任务，遵循人类特点的连续性及我们天性的规律。在长时间离开之后，每一次返乡都需要交流情感，相互问候，对所见到和听说的亲人表现出兴趣等。这时不可能一下子表达出所有充满内心的一切，不可能立刻完成问候、拥抱、仔细端详、弄清楚各个行为。这里也需要连续性。

当在舞台上完成身体和初级一心理任务时，每一次表演和每一次重复创作时都应当是非常准确和符合逻辑的。比如，当新的剧中人物开始讲话时，应当给他必要分量的关注。当你走上舞台，不应是直接地习惯性地走到导演指定自己的位置，而应当是每一次表演，每一重复创作时都要选择或者为自己找到舒适而习惯的位置。H. B. 果戈理说过：“演员总是过于了解剧本，应当学会忘记剧本。”在大笑和大哭之后，破坏了正常呼吸，这时不应当立刻停止哽咽声和上气不接下气的笑声，而应当给出必要的时间调整呼吸。所有这些乍看起来微不足道的自然的细节却在创作中具有极其重要的意义。

没有这些就不可能有对舞台上所做的真实性信念，而没有这种信念就不可能有体验和创作。

应当承认，总谱中所有列举的任务都还只是身体和初级一心理性的。这些任务还没有深度，所以只能影响到身体的边缘，心理生活的外部表现形式，也就只是轻微地触动了心灵。而且，这些任务不是源于枯燥的理性，而是源于活生生的情感。这些任务受到演员的本能、创作敏感、生活经验、习惯、演员鲜活天性的人类特点的提示得到的。在所有这些任务中，都有自己的连续性、渐进性、逻辑性。可以认为这些都是自然鲜活的任务。毫无疑问，由这样鲜活的身体和初级一心理任务构成的总谱能够使人一演员接近所扮演人物的生活。

为了使任务与演员的天性接近，与所扮演人物融合，就应当使这个任务与角色的任务相似。

为此，应当将整个剧本和角色台词划分为各个大的部分。而如果情感不能一下子控制它们，不能深刻而全面地掌握它们的内涵，或者如果这些大的部分在总谱中无法为每一个瞬间找到充分理由，那么就必須将这些大的部分分解成更小的部分，分别研究其中的每一个部分。

随着时间的流逝和在排练和演出时不断地重复体验角色的身体和初级一心理总谱，角色逐渐被机械地掌握了，形成了习惯。演员如此习惯所有的任务、连续性，以至于他已经不能不按照总谱中确定的步骤和线路去思考角色和理解角色。这种习惯使得演员在每一次表演和重复创作时都能正确理解角色。

习惯在创作中起着重要的作用：它记录着创作的成就。按照沃尔康斯基的恰当表述，习惯使得很难的东西变为习惯的，习惯的东西变为简单的，简单的东西变为美丽的。习惯这时创造了第二个天性，第二个现实。

总谱机械性地开始激发身体和初级一心理任务，即使不是演员自身所保留的任务，起码也是实施身体行为的需求、动力。

现在角色的身体和初级一心理总谱已经完成。它是否符合针对演员创作天性的总谱提出的所有要求呢？

其中的第一个要求，就是使总谱能够吸引人。因为创作兴趣是创作的唯一刺激者和动力，而鲜活且富有吸引力的任务是影响演员的任性情感和意志力的唯一手段。

毫无疑问，对演员的创作兴趣和每一次重复创作时迸发的情感而言，角色的身体和初级一心理总谱和构成总谱的任务并不是必要的素质。我承认，甚至在寻找和选择任务的时刻，它们都很少能够吸引我。毫不奇怪！所有选择的任务都具有表面性，它们只是触及身体的边缘，触及所扮演人物情感和生活本身的表层。不可能有另外的情形出现，因为我的创作意向线是从外部事实和事件进入身体和初级一心理生活层面，只是部分地触及更深的心灵生活层面。

这样的总谱及其体验，还无法体现人类精神生活的最重要方面。舞台创作的实质、角色生活的典型方面、它的内在个性正是隐藏在其中。任何人都可以做到总谱指出的身体和初级一心理任务。这些任务对于任何人都很典型，因此并不能表现出角色本身的特点，因为每一个角色一定应当展示自己的个性化特点。身体和初级一心理任务是必不可少的，但对于演员和他的创作直觉而言吸引力并不大。这样的总谱可以操控，但却不能激发创作本身。外部总谱创造了外部体验。这样的总谱无法创造生活，很快就会变得无用。

同时，为了激发创作，需要有演员的深刻情感、意志力、智慧和全身心地投入。这样的执着可能就是由更深入的心理任务和总谱引起。只有这样的总谱才能提供生活，只有这样深奥的生活任务的行为才能持续。所以，演员下一步工作的关键就是找到能够不断激发他的情感，能激活角色身体总谱的任务。就让它不仅以外在身体的真实性，主要还是以内在美、愉快、富有朝气、诙谐、痛苦、恐惧、抒情、诗意等去让演员激动。不应当忘记，创作任务和角色总谱应当激发出激情式的，而非普通的迷恋、欲望、意向和行为。所以，既然任务失去了所有吸引人及其他特点，它就不可能完成自己的使命。当然，不能说任何一项富有激情的任务都是合适的，适应于角色的创作总谱，但可以十分有把握地说，任何一项枯燥的任务没有任何用处。

恰茨基到来的事实，及他的大任务和小任务之所以在剧本中有吸引力，正是因为自己的精神内涵、内在原因、动机、心理动因。它们是恰茨基精神生活的动力。没有它们，就不可能全身心地投入到所扮演的角色中。没有它们，任务就会空虚无内容。

我们试着加深恰茨基角色的任务和总谱，尝试着沿着内部的，所谓的潜流接近我们的精神生活源泉，接近演员和角色的机体生活，接近心灵的中心，接近演员和角色中隐秘的“我”，为此需要做什么？或许，应当改变任务和创造角色外部生活的身体和初级—心理总谱？难道在总谱深入变化的情形下，身体任务和对于所有人必要的其他任务都不复存在？不！身体任务、行为、事实会保留下来，只是需要补充，使其在内容上更饱满。区别不在于外在身体生活，而在于心灵生活，在于完成任务和整个角色总谱时的正常状态、情绪方面。新的心灵状态以新颖的方式渲染着原有的身体任务，将另一种更深刻的内容加入其中，赋予任务另一种依据和心理动机。我将这种变化的心理状态或者情绪称作内心调子，演员正是在这样的状态和情绪中完成新的角色总谱。用演员的行话说，这种状态和情绪被称为情感之种。 [\[2-11\]](#)

因此，在角色总谱深入变化时，事实、任务、总谱本身都会保留下来，内心动机、内部动力、心理动力、内心出发点不仅创造了能够证明总谱的内心调子，而且还在变化着。

同样，在音乐中也是如此：个别音符形成了旋律，旋律形成了交响乐，无论是旋律，还是交响乐，都可以用不同的音调，也就是D大调和长音节的第六个音调等弹奏。可以用不同的节奏、速度，也就是

andante（平缓）、allegro（快速）等来弹奏。这时，旋律本身并不变化，但演奏时，音调改变。在采用大调和快速时，旋律就会有雄迈豪放、所向无敌的性质。在我们的情感领域可以体验同一个总谱，同一些任务，但需要用不同的音调。比如，可以体验回家的所有过程，与这些过程相关的所有身体和初级一心理任务，或者用平静的、喜悦的调子或者用忧郁的、忐忑的调子，或者用凯旋的爱国者的调子，或者一个恋人【谈论自己】的调子。

“我失去了理智，失去了灵魂。

我四十五个小时都没有合眼。

风里、雨里奔波了七百多里路程。

我不知所措，摔倒了无数次……”

接着就是新任务：我利用了由身体和初级一心理任务构成的总谱，使其发生深刻变化。

这时，我给自己提出了一个问题：如果我像恰茨基那样，从国外回来，处于他的生活情境中，但不是我现在所处的状态，而是内心充满了强烈的爱国情感，总谱会有什么变化，增加了哪些内容，又有哪些内容完全消失了？换言之，我尝试以爱国者的基调或者以恋人的身份，或者以自由人的身份，去体验角色身体和初级一心理总谱。

这一次我尝试以恋人的身份出现，以此阐释角色的身体和初级一心理总谱。

新的爱情调子阐释了演员一人心灵最深处的总谱。新调子赋予了总谱完全新的色彩和饱含丰富内容的精神实质。我尝试在恰茨基角色的总谱中改变调子。为此，我引入了一个新的条件，或者按照普希金的说法，新的“规定情境”。我选取了恰茨基深深爱上索菲亚的状态。假设他从国外回来，不仅是以索菲亚朋友，更是以一个如痴如醉地爱上索菲亚的追求者身份出现。以这样新的爱情调子为契机，在总谱中发生了什么变化？难道什么都没有变？

一个返乡之人此时无论体验什么样的激情，他都应当根据身体条件，等待看院子的人打开大门，拉门铃叫醒看门人、与房子的居住者打招

呼等。一句话，来者必须完成总谱中几乎所有的身体和初级一心理部分。新的爱情调子带给总谱的根本区别，与其说是在身体任务本身方面，还不如说是在如何完成这些任务方面。如果来者非常平静，没有被深刻的内心体验所吸引，他就会耐心而认真地完成身体任务。如果来者很激动，如果他难以抑制住自己的情绪，那么他就会以别样方式对待身体任务。一部分任务就会失去明显作用，化解消失，相互汇合，被一个大的内心任务吞噬掉。另一部分身体任务和部分则由于热恋之人的激动情绪和焦急心情而变得更突显。

这时，身体和精神部分的界限可能重合，或者可能发生分离。在人被激情完全控制的情形下，他会忘记身体任务，但这些任务会无意识地，按照机械性的习惯完成。实际上，在真正的生活中，我们并不总是在思考，我们如何走路、拉门铃、开门、打招呼，在多数情形下所有这一切都是无意识完成的。身体过着马达式的习以为常的生活，而心灵则是过着自己更深层的心理生活。这种看似独立的现象当然不会割裂心灵与身体的联系。这种现象的出现是因为注意力中心从外部生活转移到内部生活所致。

因此，在新调子的情形下，演员机械性习得的角色身体总谱得到了深化，增加了新的心理任务和部分。得到了所谓高雅的、心灵的心理生理总谱。如何从实践角度创造这样的总谱？不能直接开始这项工作，需要预先的辅助工作。这就是认识你所扮演的激情本性，此时所指的就是爱情本性。

应当为激情铺设一条发展的线路。应当认识，也就是感受爱的激情组成元素。应当勾勒出作为主要线索的总示意图，根据这份示意图，情感创作将有意识或者无意识地刺绣出自己无法理解的错综复杂的爱情精神图案。如何认识，也就是感受爱情的本质，在绘制它的示意图时需要什么？

我们没有能力从科学观点定义爱情。这是心理学专家需要做的事情。艺术不是科学，却可以与科学和睦友好相处。我作为演员，本应当经常从生活和科学中获取材料和知识，但在创作的瞬间，我习惯了生活在自己所理解的情感创作中，生活在新的和之前体验过的印象、直觉中……我习惯在所有重要的创作生活的瞬间求助于它们，包括这一次我还是不改变自己的演艺习惯，在创作时避免将艺术和科学混为一谈。不否认有很多人乐于此道，但我却不在他们之列。

而且，现在对我而言，详细科学地研究爱情并不重要。我需要爱情的简单情感总示意图，我可以在心里，而不是在大脑中去寻找这份示意图的根基。就让这份示意图主宰我，在下一步编写更讲究的恰茨基角色心理生理总谱工作中去控制我的创作天性吧。

这就是我如何感受将要主导我的下一步创作工作的爱情天性的方式。我感觉，激情就像植物一样，有激情产生的种子，有激情开始生长的根，有结束激情的茎、叶、花朵。无怪乎人们都说，“激情扎下了根”、“激情在长大”、爱情“在绽放”等，一句话，我就像在任何一种激情中感受到的一样，在爱情中我也感受到了完整系列过程：播种、发芽、生长、长大、开花等。我感受到激情是沿着天性本身确定的线路在成长壮大，感受到在这个过程中，就像在身体和初级一心理生活领域一样有自己的序列性、逻辑性、规律性。如果违反这些，就要受到惩罚。当演员在这个意义上强制自己的天性，当演员将一种情感转移到另一种情感的位置上，当他违反体验的逻辑性、各个更换时期的连续性、情感发展的渐进性，当歪曲了人类激情的自然天性、结构时，那么强制的结果就会导致心灵的扭曲。

这种扭曲可以与什么进行比较？与一个人进行比较？他的耳朵上长着一只手，在手的位置耷拉着一对耳朵，而在嘴的位置上冒出一只眼睛等。无法将这个丑八怪称作人，同样，无法承认演员扭曲的情感就是鲜活的真正的人类激情。强制人类激情天性的行为不可能不受到惩罚，因为天性会为此而发起残酷的报复行为。

角色总谱现在已经通过我们熟悉的人类激情——对女人的爱得到阐释。相比身体和初级一心理任务而言，因激情而产生的任务变得越来越强烈，越来越有吸引力。恋人的任务，他的欲望、意向和行为到底体现在哪里呢？

很多人在想，人类激情，无论是爱情、嫉妒心、仇恨等都是某种独立的情感。其实不然。任何激情都是一种复杂的复合式体验，是无限繁多和复杂的独立情感、感觉、状态、特点、时机、体验、任务、行为、行动等。所有这些复合部分不仅具有多样性和复杂性，而且常常相互对立。在爱情中还会有仇恨，有鄙视，有崇拜、有冷漠、有狂喜，有沮丧、有难为情、有无耻等。

就像在绘画中一样，最高雅的艺术色调往往不是靠某一种色彩创造出来的，而是多种色彩相互结合的结果。比如，白色和它的无数细微差

别都是由所有基本色彩：蓝、黄、红的混合而形成的。绿色及其半色调和细微差别则是由蓝色和黄色混合而成，橙色及其半色调则是由【黄色和红色】混合而成。等等。

从这个意义而言，可将人类激情比作一堆玻璃珠子。它的基本色调就是由无限多的五颜六色（红、蓝、白、黑）的单个小珠子的生动组合而成。所有混合在一起，形成了一堆珠子的基本色调（灰、浅蓝色、浅黄色等）。在情感中也是如此：各种各样相互矛盾的瞬间、体验时期、情感、状态等的组合构建了完整激情。

下面的例子可以让我们明白这一点：妈妈痛打着自己深爱的孩子，因为他差点掉到马车下面。她为什么这么凶，在痛打孩子的时候，为什么那样恨孩子？正是因为她深深爱着他，生怕失去他。她痛打孩子，是为了避免他以后再重复对于他的生命具有危险的顽皮游戏。在她内心，瞬间的恨和永恒的爱是并存的。母亲越爱孩子，就越恨他，在那一瞬间打得就越重。

不仅激情本身，而且还有独立的组成部分。首先是由最相互矛盾的独立体验、行为组成的。比如，莫泊桑作品中的一个主人公出于害怕他要面对的决斗 [\[2-12\]](#)，选择了自杀身亡。他勇敢而果断的行为，即自杀行为就是由躲避决斗胆小鬼的优柔寡断而造成的。

综上所述，可以做出结论，人类激情的组成部分纷繁复杂，各式各样。

在任何一个大的激情中，从激情的产生和发展时刻一直到结束时刻，从生根到开花，人类情感、感受、状态等都可以找到自己的位置。它们或是表现为短暂的瞬间，或是表现为持续的时期和状态。它们以某种形式和程度表现出来，在类似于爱情的大而复杂的人类激情领域找到自己的位置。难道可以列举出所有各个瞬间和状态？

每一个角色都是由这样独立部分组成，而这些独立部分创造了完整的激情，而完整的激情又创造了所扮演人物的内部心灵形象。就以恰茨基的角色为例。

这个角色，包括恰茨基对索菲亚的爱情，都不是只由一个爱情瞬间组成的，而是由很多其他各种各样且相互矛盾的体验和行为组成，这些因素的组合创造了爱情本身。实际上，恰茨基在整个剧本中做了什

么？他的角色是由哪些行为构成的？他对索菲亚的爱体现在哪里？首先，恰茨基抵达后着急见到索菲亚。他在见面时认真地观察她，询问受到冷遇的原因。他责怪她，打诨，与亲戚、熟人开个小玩笑。恰茨基时不时地对索菲亚说一些侮辱性的尖刻话语，思考很多有关她的事，痛苦地猜测着、偷听，在她背叛时刻在约会地点抓住她，听她说话。最后，选择逃离深爱的姑娘。在所有这些各种各样的行为和任务中只有几行字适用于表白爱情的，而且，所有列举的瞬间和任务一起创造了激情，恰茨基对索菲亚的爱情。

演员心灵的调色板和总谱富有描绘人类激情的使命，因而应当是色彩斑斓、各种各样的。在描绘某种人类激情时，演员应当不是去思考激情本身，而是专心于构成激情的不同情感，他越想全面展开激情，就越需要寻找与激情本身非同类的情感。相反，则是各类不同的相互矛盾的情感。极端性拓宽了人类激情的区域和演员的调色板。所以，当你在饰演一个善良人时，就要寻找他在什么地方表现为一个恶人。相反，当你饰演一个聪明人时，就要寻找在什么地方他表现为一个蠢人。当你扮演一个快乐之人时，就要寻找，在什么地方他是一个严肃之人。

刚才推荐的方法就包含着拓宽人类激情的手段。如果色彩本身或者组成元素没有自行出现，那么就可以去寻找它们。

作为例子，我试着回忆此时在我脑海中闪现的错综复杂的人类情感、状态、感觉等。我试着在创造爱情的漫长情感链环中为它们找到位置、理由和依据。用不着解释，在形成爱情、激情的漫长情感链环中，类似于喜悦、痛苦、幸福、苦楚、平静、激动、狂喜、毫无拘束、害羞、无节制、勇敢、懦弱、粗野、委婉、朴实、狡猾、精力充沛、萎靡不振、清纯、堕落、感伤、暴躁、文件、信任、不信任这样的内心状态，很容易找到自己的位置。每一个具有丰富阅历的人都可以在构成人类激情的各个时期和瞬间的漫长链环中，为所有这些体验和情感找到相应位置。一个热恋中的人，当他在面对自己所爱之人时，常常表现得厚颜无耻。在成功时会沾沾自喜，在沮丧和丧失对成功的希望时会绝望。等等。

人类激情通常不是一下子、瞬间，而是逐渐在漫长的时间中产生、发展和结束的。忧郁的情感悄无声息地，逐渐地渗透到喜悦的情感中，而喜悦的情感也会渗透到忧郁的情感中。比如，在开始时，奥赛罗总是兴高采烈洋溢着各种喜悦幸福的爱慕情感，仿佛是一块折射出太阳

光的闪光金属，但却突然间在这或者那里出现一些几乎看不到的暗点。这是奥赛罗产生怀疑的第一瞬间。这些暗点的数量不断增加，处于热恋的奥赛罗幸福的内心被凶恶情感点缀得花里胡哨。这些瞬间不断增多、扩大，最后在某一个时刻，奥赛罗喜悦幸福的内心变得闷闷不乐，几乎是忧郁。之前个别瞬间已经暗示了渐渐出现的嫉妒，而现在只是个别瞬间令人想起之前的温柔而率真的爱情。最后，就连这些瞬间也消失了，整个心灵陷入了一片黑暗中。

这样在被阳光照得耀眼夺目的白雪上面出现了很难发现的黑点。这是早春的征兆。然后出现了第二个、第三个点，一段时间后，空地的整个耀眼夺目的白雪表面布满了黑色的斑斑点点。它们逐渐扩大，最后覆盖了整个表面。只有白雪没有来得及融化的个别地方，在太阳光下发出白光，令人想到之前的光芒。最后，这些地方的雪也融化了，黑色的土地清晰可见。

相反，一个人不道德的黑暗心灵也会逐渐地、悄无声息地变得欢快而纯洁。白雪逐渐覆盖了黑色土地。首先，一片片雪花越来越多地铺满黑色的土地表面，接着就是鹅毛大雪。越来越大，最后形成了白茫茫的一片，覆盖了整个大地。只有个别暗淡的空处和星星点点使人想起黑土地的存在。但是，最后就连这些也消失了，成为白茫茫一片，在阳光照耀下闪闪发光。

但是，也有一些情形，一个人的全部身心被激情突然完全控制。罗密欧就是一下子被对朱丽叶的爱情控制住。但谁知道，如果罗密欧命中注定活很多年，那么他是否会经历共同的命运，会体验作为爱情必然伴侣的很多痛苦瞬间、很多忧郁情感。

舞台上的多数情形都在发生着完全不同的，与人类激情天性相对立的事情。演员在舞台上一下子就产生爱情或者因为某种理由一下子产生嫉妒心。这时，他们中的很多人都在幼稚地想，人类激情，无论是爱情、嫉妒心或者吝啬，就仿佛是演员放到自己心灵中的炮弹和炸弹一样。还有一些演员，甚至以表演某种人类激情为专业，而且相当幼稚。

可以回忆一下剧中的情人，一个唱歌剧的男高音——善良、温柔、卷发，就像小天使一样。他的专业就是爱，只有爱。也就是在舞台上摆姿势，装作沉思、幻想，常常把手放在胸前，不知所措，表演激情，拥抱和亲吻女主人公们。带着感伤般的微笑死去，给她们送去最后的

宽恕。一句话，在舞台上完成所有规定的基本爱情符号。如果在情人的角色中出现了一些与爱情没有直接关系的地方，那么情人或者男高音或者完全不去表演简单人类生活的这些瞬间，或者尽量将这些瞬间用在自己的专业中，也就是用于表演戏剧中的爱情，有幻想、炫耀和故作姿态。

戏剧中饰演英雄角色的演员或者歌剧中的男中音也是这样做的，他们常常需要表现出嫉妒心。他们嫉妒，只会嫉妒。戏剧中所谓发表议论的人、高尚的父亲或者歌剧中的男低音也是这样做的，他们不得不在舞台上表现出憎恨，也就是表演和演唱反派角色、阴谋家、鬼怪，或者相反，饰演高尚的父亲、宠爱自己的孩子。这些演员在扮演反派角色或者父亲角色的所有瞬间，首先就是不断地耍阴谋，仇恨或者全力关心孩子。

这些演员对人类心理和激情的态度极度偏颇，缺乏灵活性，甚至达到天真的程度。爱情永远用爱来表现，仇恨永远用仇恨来表现，痛苦永远用痛苦来表现，喜悦永远用喜悦来表现。没有心灵色彩之间的对比和相互关系：一切都是平面的，同一个调子。一切都是用一个色彩画出来的。黑色就在黑色上面用黑色表现出来，白色就在白色上用白色表现出来等。反派都是黑色的，正面人物都是白色的。针对每一种激情，演员都事先准备好了自己的专有色彩：针对爱情有自己的爱情色彩，针对嫉妒和仇恨也有自己的色彩。油漆匠将栅栏粉刷成一个颜色。孩子们也是这样涂色的。在他们那里，天空是蓝色的，绿草是绿色的，也只能是绿色的，大地是漆黑漆黑的，树干是褐色的。

演员并没有觉察到这一点，他们并没有体验到激情本身，没有完成相应的任务，没有行动，只是表演尚未认识的体验结果：爱情、嫉妒心、仇恨、激动、喜悦、兴奋，在舞台上得到了如此普遍的“一般性的”表演。实际上，演员在舞台上都是“一般地”去爱，“一般地”嫉妒，“一般地”仇恨。他们用一般的，简单的，在多数情形下是表现的外部符号，传递错综复杂的人类激情。

演员并不是对激情本身，而是对其结果感兴趣。他们常常相互询问：

“你用什么来表演这场戏？”

“用泪水或者大笑或者喜悦或者惊恐……”另一个回答说，这时他并不怀疑他所说的不是内部行为，而只是它的外部结果。为了追求它

们，演员们在舞台上必须经常使出浑身解数去爱、去嫉妒、去仇恨、去表现不安等。但是，您试着坐在椅子上，想要惊慌、想要爱和嫉妒，但得到是身体的紧张、抽搐、颤抖。

不能想要去爱、想去嫉妒、想去仇恨、想去鄙视。不能为自己选择类似于很多欲望、任务、状态、行为综合体及其结果这样的欲望和内部任务。需要很多其他欲望，它们从整体上表现出爱情、嫉妒、鄙视等。

除此之外，演员很性急：他们常常一下子并且同时表现不是一个，而是很多情感、状态、体验的结果，也就是他们想同时去爱、去嫉妒、去仇恨、去痛苦、去高兴、去激动、去跑来跑去。当你想一下子完成所有任务和欲望，结果是一个任务也没有完成，由于走投无路肌肉和痉挛就会控制你。在舞台上无法同时体验很多任务，而应当按照顺序单独完成每一个任务，也就是在角色生活的某一瞬间，演员投入到爱的情感中，在另一瞬间他会对所爱的人生气，爱得越疯狂，恨得就越深。在第三个瞬间，他会嫉妒，而在第四个瞬间，他会变得几乎无动于衷，等等。

为了避免我在前面列举的演员常犯的所有错误，应当让演员了解激情的本质，他所遵循的图谱。演员越了解人类精神的心理、天性，越在创作之余研究它们，他就越能深入到人类激情的精神本质中，它的总谱就越详细、越复杂、越丰富多彩。

应当认识天性，以便更好地感受人类激情的天性，了解它们是如何产生、发展、生长和结束的。应当了解人类激情，从产生到结束。应当了解人类激情发展、成长的所有渐进性阶段、它们的等级、它们的示意图。

我尝试根据个人对生活经验的回忆，研究爱情发展的主要阶段，并且根据我的感受勾画出示意图。每一个演员都按照自己的感受绘制一份示意图。当然，在这些示意图中，有很多对所有人而言共同的东西，从而形成了爱情的一般实质。

爱情开始的根就是对于逐渐或者一下子激起爱情的事物进行的简单的，后来是极度的关注。注意力激发专心致志，专心致志又使观察力和好奇心更加敏锐。

已经创造的，用爱情调子体验过的总谱只有通过剧本检验并且适应剧本时，也就是当它根据剧情及剧本本身的爱情发展线索平行地发展时，当所有台词都获得了相应证据时，才能传递恰茨基对索菲亚的爱情，才能成为总谱。现在，就犹如在创造和检验身体和初级一心理总谱一样，必须求助于台词，按照恰茨基激情的发展和逻辑顺序，从中选择任务和部分。这就是创作的本质之所在，就是要如此完成这项创作。

在进行这项创作时，应当善于解剖角色的台词。应当善于从角色的台词中挖掘出每一个从总体上创造人类激情的组成部分、任务、瞬间。应当善于根据已经绘制出的且【必须】遵循的激情天性的示意图研究这些部分、任务、瞬间。应当善于赋予摘自诗人文本中内容鲜活的证据、心灵的论据。一句话，应当将角色的台词归到相关激情发展的内部，而不是外部示意图中，应当为角色的每一个瞬间在激情链环中找到相应位置。

我们现在试着相互比较一下恰茨基角色的所有四个总谱，也就是以朋友调子、以恋人调子、以爱国者调子和以自由人调子构成的身体任务总谱。

在总谱中什么有变化？什么没有变化？我用例子解释一下。

执迷于希望赶紧见到索菲亚，陷入爱河中的恰茨基只是匆匆忙忙、顺便地、机械性地与看管院子的人、与菲尔卡、管家和掌握仓库钥匙的管家打着招呼，只是部分地意识到自己在做什么。这时，在朋友的总谱中，所有这些部分却是在认真地完成着。接着，陷入爱河之人没有时间认真环视四周熟悉的房间。他着急奔向自己意向的终极目标，甚至连跨四个台阶。相反，在朋友的总谱中，则对菲尔卡、挂架、环顾四周熟悉的房间等给予了更多的关注和时间。首先，爱国者的内心调子以自己的情感抓住、总结和渲染了更多部分。与看管院子人、菲尔卡、管家、掌管仓库钥匙的管家，还有对小狗的亲热，还有环顾房间，更有与索菲亚的见面及对恰茨基的揭露，都渗透了一种主要占优势的对整个俄罗斯的爱之情感。

这一次，内心调子不仅变得宽阔，而且更加深入，因为它融入了所有之前的朋友调子和恋人调子。

但自由人调子则从更广和更深的角度控制了总谱，因为这种状态将渲染角色的所有瞬间。它包括了所有之前的内心调子。

因此，调子越深，就越靠近心灵中心，靠近演员的机体天性，就越强烈、越有激情、越诚挚感人，它就能概括、融合、结合更多相互包容的各个独立任务、部分、时期，形成更具有内容，也就是更浓缩的角色部分。

这时，总谱中任务和部分的数量变少，而质量和本质变大。

创造恰茨基角色的例子证明，角色的同一个身体和初级一心理总谱，通过不同更加深入的调子体验之后，在所有的创作瞬间变得更接近演员的心灵。

首先是恋人的情感，然后是爱国者的情感，最后是自由的情感逐渐地控制了我，填满了角色总谱本身和角色台词。现在角色总谱就像被三层里衬裹住了一样，在角色的各个瞬间温暖着演员的心灵，堵住了那些坐在空荡荡的，还没有被捂热的角色位置上所有匠艺习惯的通道。现在角色总谱控制了所有作为我们心理生活总动力的精神的、情感的、意志的和智慧的力量，并将它们吸引到创作中来。

随着时间的流逝和习惯的养成，所有这些调子都在我的内心扎下了根，在创作时成为我的个人特点和体验，同时又是某个无形中在我内心已经成熟的作品的主要心灵元素。

错综复杂的情感、状态、内部和外部情境与角色鲜活机体的所有这些内心元素的组合一起，表现出了无穷的多样性。

它们创造了长长的体验音阶，抛开演员的意志，无意识地闪变出各种情感，就像彩虹一样，闪变出色谱的主色调。因此，甚至总谱的最简单任务对演员心灵而言，都具有深刻而重要的意义和内部依据。总谱好像渗透到心灵的所有细小部分，控制住，越来越深入其中。

总谱的调子逐渐地、越来越深入，可以达到心灵的最深处、达到我们称之为“心灵的中心”、隐秘的“我”的那些感觉。在这里，人类情感生活处在它们的自然机体状态中。在这里，人类激情的熔炉里，一切细小的、偶然的、局部的东西都将烧毁，只留下演员创作天性中基本的机体元素。

在心灵的中心，总谱中的所有剩下任务好像紧紧连在一起，概括成最高任务。它就是心灵本质、包罗万象的目标、所有任务之任务、角色总谱及所有大大小小部分的浓缩。最高任务包括了剧本中所有大大小小任务的表象、概念、内在意义。在完成这项最高任务时，你在完成总谱的所有任务、角色的所有部分、所有实质。领悟到这个包罗万象的中心最高任务，你就会明白格里鲍耶多夫精神生活中最重要的、超意识的、难以表达的东西。正是这种东西迫使他拿起笔来写作，迫使演员去体验角色。

在陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》中，陀思妥耶夫斯基本人的“寻神说”（寻找上帝和人心灵中的鬼魂）就是这样的最高任务。在莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》中，“理解（认识）存在的奥秘”就是这样的最高任务。契诃夫的最高任务就是“追求最好的生活”。（到莫斯科，到莫斯科！）列夫·托尔斯泰的最高任务就是“完善自我”等。

只有天才的演员才能详尽无疑，全面地理解（感受）最高任务，完全深入作品的灵魂中，并与诗人合为一体。没有被冠上天才烙印的小天才，只能满足于较小的任务。他们没有能力彻底理解作品的精神内容，深入角色灵魂的最中心处，深入最高任务中。他们不能像天才那样，将自己的和角色的所有创作情感融入一个包罗万象的、详尽无疑的最高任务中，应当将这个最高任务分为很多远离中心的小任务。

但是，就连这些大任务也包含了大量鲜活的且拥有深刻内容、诚挚热情和生活力的感受、认识。因此，一个处于演员心灵中心的最高任务，自然而然地在角色外部层面创造和显现出成千的个别小任务。这项作为演员和角色一生基础的最高任务及作为这一基础的必然结果的所有小任务都会充实舞台上的整个人类精神生活，也就是整个角色。

在神奇的灯光下，放置在光源边上感光板上的一幅小画折射出一幅大画。这幅大画由无数个填满整个大银幕的独立线条、色斑、阴影组成。因此，包罗万象的和包容一切的最高任务就是最接近机体天性的任务。

但是，创作任务还不是创作本身。演员的创作就是要经常不断地追求主要的最高任务，要有效地完成它。这种经常性的创作意向体现了创作的实质，我将其称为剧本和角色的贯串行为。如果说对于作家而

言，贯串行为体现在执行自己的任务中，那么对于演员而言，贯串行为就是有效地完成自己的最高任务。

因此，最高任务和贯串行为就是主要的创作目标和创作行为，它们融入、综合、概括了数千个零零散散的角色任务、部分和行为。

最高任务就是剧本灵魂。贯串行为就是穿越整个剧本的中心思想，最高任务和贯串行为就是主导演员创作和意向的指南针，贯串行为就是剧本的潜流。就像潜流能在大河表面引起波浪一样，无形的内部贯串行为也表现在外部体现和行为中。

贯串行为就是深刻而根本性的有机联系手段，将角色的各个独立部分联系在一起。这就是一条精神线，将所有类似于散落的项链或者珍珠项链一样的各个独立部分串在一起。

最高任务和贯串行为就是蕴藏在我们天性中、我们隐秘的“我”中的天生的生活目标和追求。每一个剧本、每一个角色都隐藏着自己的最高任务和贯串行为，它们构成了角色和整个作品鲜活生命力的主要实质，应当在天性激情中，在宗教、社会、政治、美学、神秘及其他情感中，在天生的品质和缺陷中，在人天性中最发达的，秘密引导人的善良的或者罪恶的源头中寻找贯串行为的根。无论在我们精神内部生活或者环绕我们的外部生活中发生了什么，一切都会在与主要思想、天生的意向和人类精神生活贯串行为的隐秘的且经常无意识的联系中获得意义。

比如，一个吝啬之人在所有现象中寻找与自己追求发财之间的隐秘联系。一个追求功名之人，会去寻找与自己渴望得到尊重之间的隐秘联系。一个信教之人，会去寻找与自己的宗教动机之间的隐秘联系。一个唯美主义者，会去寻找与自己的纯熟思想之间的隐秘联系。贯串行为常常既体现在生活中，也无意地体现在舞台上。只是在弄清楚人类精神生活线索之后，才能确定它秘密的、无意地吸引人类意志力意向的终极目标或者最高任务。

从一些伟大演员的生平中我们得知，他们在年轻时徘徊于寻找生活的意义和意向的目标。一种偶然的机遇让他们碰到了某个戏剧活动家，或者一个偶然的机遇诱惑他们到剧院演戏，他们天生的演员志向、生活中的最高任务和贯串行为立刻就确定下来。每一个真正演员在创造角色时都经历痛苦的徘徊时期，他们虽然预感到了最高任务和贯串行

为，但却没有意识到。而且在这个领域，机遇常常会发现剧本和角色的秘密本质、它的最高任务和贯串行为。

只要一离开贯串行为的线，立刻就会迷失方向。比如，《在底层》的最后一幕。十八年前，在一个小客栈里的酒宴上创造了这一幕。我们不会体验和表达剧本的思想和哲学，只是表面上采用了故作的饮酒作乐而使剧本生动化。这种错误和虚假的自我感受使我很憎恨这一幕戏。按照习惯，天性适应了虚假，于是一切都按照机械的惯性进行着。我错了十八年，突然，今天在演这一幕戏前，就在我非常不想演的时候，我开始寻找某种新的刺激物、新的方法。酒宴作为一个外部的，不重要的情境之一在这里有什么作用？问题在另一方面。卢卡在身后留下了痕迹：对亲人的爱。莎京【被这一点】迷住了。他没有醉酒，而是将关注点放在了新的自豪感上。我尝试抛弃所有的做作与紧张。我放松肌肉，集中注意力。身体任务和思想按照新方法表现出来。表演得太好了。

为了更好地理解和评价最高任务及贯串行为的意义，要问一下自己：没有它们会怎样？在这种情形下，体验的个别瞬间、部分、时期就永远都是与外界隔绝、松散的，相互之间没有被一条连贯的、根本的、穿透一切的联系串联起来。

个别部分，即使是活跃的部分，也还不能创造生活本身，就犹如单个珠串和没有按照顺序穿到一条线上的珍珠一样，还不能叫作项链。没有用贯串行为串联起来的个别部分和独立任务分散到各处，在心灵中制造一种混乱。观众在接受每一个单独的、相互没有关联角色部分的时候，理解和感受每一个单独部分的内部意义、意义及意向。所有这些失去了内部联系的部分和个别瞬间则丧失了任何意义、逻辑性，相互破坏。观众在看这样的戏时，就会对自己说：我理解每一个单独任务，但放在一起，我觉得就是一个疯子的一派胡言乱语。

实际上，如果将演员，包括恰茨基角色的饰演者在多数情形下所体验的任务进行分解，那么就形成了大约这样一份总谱。

任务A动作优美地跑进来，跪下。

任务B用第一句“天刚蒙蒙亮，我已经来到您的身旁”展示声音和气质。

或者尝试用一分钟时间想象一下这样的总谱。

任务A，我想快点见到索菲亚。

任务B，我想快点与她见面，完后回家换装。

任务B，我不想拉门铃叫菲尔卡，因为看见了罗斯卡。

大门不知为什么打开了。我走进房子，就是为了与菲尔卡、看管院子的人、掌管钥匙的管家回忆往事的点点细节。

我急切地想见到索菲亚，想看看房子的各个角落。

我向索菲亚的房间跑去，向坐在池座的观众展示自己。

我看都没看索菲亚一眼，而是努力面对镜子摆姿势。

在这样的总谱中，演员能否感受到真实？观众能否理解这样表演行为的最高任务、贯串行为和内部意义？

毫无关联的、碎片式的、五颜六色的、杂乱无章的、分散的任务和体验不能创造出人类的精神生活，而只能创造精神大杂烩和混乱。正常的生活，就犹如艺术本身一样，在发展情感和体验时要求顺序、连续性和渐进性。最高任务和贯串行为赋予了这样的顺序。最高任务和贯串行为在创作的所有瞬间，总是引导着诗人、导演、演员及所有戏剧创作者的创作。只要骗了最高任务和贯串行为，就会出现冗长啰嗦，出现多余的细节。

贯串行为本身确定了它的感染力和积极性。深入整个剧本，贯串行为在演戏的所有瞬间激发这种意向和行为。所以，不仅最高任务，而且还有总谱中的所有简单任务都应具有吸引力，以激发意向，激发对这些任务的向往，因而也是内心积极性。

应当善于用富有朝气且积极向上的身体和心理任务创造总谱。应当善于将总谱归纳到一个包罗万象的最高任务中，应当善于追求最高任务并且完成最高任务。所有一切，也就是最高任务（欲望）、贯串行为（意向）及完成意向（行为）一起共同创造了体验的创作过程。

因此，体验过程是由角色总谱、最高任务和积极完成贯串行为组成。这个过程就是用最深入的内心调子完成总谱。

但是，无论在生活中，还是在舞台上，每一个意向、动作、行为都不可能一帆风顺地完成。不可避免地遇到迎面而来的，与之相反的其他人或者生活事件，或者自发现象，或者其他阻碍的意向。

生活就是不断斗争、战胜或者失败。所以，无论在生活中还是在舞台上，除了剧本和角色的贯串行为，还有完整系列的其他人、事实、情境等相反的贯串行为。贯串行为的冲突、争斗与相反的行为形成了悲剧性的、戏剧的、喜剧的及其他矛盾。

由于经常性和不够用心使用，总谱及其任务、贯串行为本身在重复创作时很容易失去自己的内部实质，成为机械性的（马达式的），也就是角色的刻板模式。由于经常使用，任务受到磨损，失去了自己的芳香和魅力，因此，需要常常更新，要求演员在每一次和重复创作时都要想象越来越新的衣着、头饰，焕然一新的小的组成任务。

演员应当有能力胜任任务。否则，这个任务不但不会吸引他，相反，会使他的情感受到惊吓，变得麻木不仁，溜掉藏到内心深处，就像干粗活一样，呈现出简单的刻板模式、匠艺来替代自己。这样的现象是多么司空见惯！暂时，创作任务停留在非常熟悉的情感层面，演员能够正确地体验角色。但只要他给自己提出更复杂的，他的创作天性无法胜任的，来自另一个不太熟悉的人类精神生活层面的任务时，自然体验将停止，取而代之的是紧张、压力、激情、做作、演戏的情感、刻板和匠艺。

当任务带来了怀疑、动摇，削弱或完全消灭了创作意志力的欲望和意向时，也会出现这种情形。

怀疑是创作的天敌。它会阻碍体验的进程，突然中断它，导致匠艺的出现。所以，应当保护任务，应当清除一切使意志力脱离创作本身的实质、发展主要线索的东西，清除一切削弱意志力意向的东西。

当然，这并不意味着任务应是直线型的，这样的任务只能使创作枯竭。应当使任务在精神上有内容，不要过于狭隘，同时也不要含混不清。

## 超意识

演员耗尽了所有有意识的途径和创作手段之后，就达到了人类意识都不能超越的界限。接着，就开始了无意识、直觉领域。这个领域属于情感，而不是智慧，属于真正的创作体验，而不是思维，属于直接的天性能手，而不是被装饰得花里胡哨粗糙的演技。甚至常常最弱小的意识之光（匠艺式演技手段）都会扼杀掉最细腻的、最细致的、无意识的情感和体验。

人们习惯了在生活中和舞台上过度看重一切有意识的、可见的、视觉和听觉能够触及的东西。同时，只有十分之一的人类生活是在意识层面进行的，十分之九，而且是最高尚、最重要和美丽的人类精神生活是在我们的潜意识和超意识层面进行的。

艾利玛·盖特斯教授说：“至少百分之九十的智慧生活是潜意识的。”

莫德斯里认为，“意识还不能完成通常所赋予它的功能的十分之一。”

超意识最能使人的心灵变得高尚。因此，应当在我们的艺术中特别重视和保护它。既然是这样，那么是否可以容忍，在舞台上创造人类精神生活时只传达十分之一的有意识生活，而十分之九最重要的和最高尚的无意识瞬间却永远地被赶下舞台。禁止抛弃人类精神生活的主要实质。

这样残缺不全的生活就是一种扭曲。这种生活就等同于一部文学作品被外行删去最好的部分一样，就像《哈姆雷特》没有了独白“存亡与否”。

很遗憾，在创作时最重要的无意识领域常常在我们的艺术中被遗忘，因为演员在多数情形下只限于浅薄的体验，而观众在剧院则满足于纯表面的印象。但是，艺术本质和创作的主要源泉则深深地隐藏在人的心灵中。在我们精神生活的最中心处，在我们无法理解的超意识领域有鲜活的生活源泉，有我们天性的主要中心，有我们的隐秘的“我”，有灵感本身。在那里隐藏着最重要的精神材料。

它是无法捕捉的，不受意识控制的。应当特别小心地善待它。这种材料是由无意识的演员激情、本能的嗜好、创作预感、渴望、情绪、情感的萌芽、幻影、幻象、芳香、暴风雨般激情的爆发、狂喜、灵感本身组成的。所有这些情感、感觉和状态既不能用言语进行定义，也无法看到和听到，也无法意识到。

实际上，难道可以通过意识理解像哈姆雷特心灵那样复杂的鲜活心灵的所有微妙之处？它的所有情调、情感的幻象、幻影、暗示等只有无意识的创作直觉才能达到。

如何达到这一点？如何渗透到角色、演员、观众的心灵深处？借助天性本身就能达到这一点。开启创作超意识密室的钥匙交给了人——演员的机体天性本身。只有它了解灵感的秘密和通往它的那条难以解释的途径。唯有天性有能力创造奇迹，没有这一奇迹就无法激活角色台词中的死亡字母。一句话，天性是世界上唯一可以创造鲜活的、有机东西的创造者。

情感越细腻、越虚幻、越抽象、越是从印象出发等，就越具有超意识性。也就是说，接近天性，远离意识。艺术中的虚幻、印象主义、风格模拟、立体主义、未来主义及其他手段、怪诞作品表现都开始于自然的、活生生的人类体验和情感得到完全自然发展的地方，开始于天性摆脱理智的庇护、摆脱程式化、偏见、强制，享有自身超意识主动权（直觉）的地方，开始于超自然的东西结束，抽象东西开始的地方。

因此，走向无意识性的唯一途径，就是通过意识性。走进超意识性、虚幻性的唯一途径就是通过现实性、超自然性，也就是通过机体天性和它的正常的、非强制性的创作生活。如果从智慧的、杜撰的、外表的、时髦的、精炼的形式或者理性的理论走进抽象的或者风格模拟，或者印象主义，或者其他极巧妙的、精细的体验和体现的形式，那就是灾难。

结果就只能得到粗糙的外部技巧、赝品、可笑的模仿、演员式的矫揉造作、普遍的错误。智慧、技巧用于表达超意识时过于粗糙，它需要真正的创作自我感觉、天性本身。在创作特殊的，仿佛是最好的，超越时间和空间，以其程式化而出色的戏剧生活中，敢于与天性比高低的人是非常可笑和可怜的。我不敢做出这样的勇敢举动，与天性比高

低，我完全服从天性的创作主权，学习帮助它或者至少不去妨碍它的创造工作。

印度瑜伽在潜意识和超意识领域达到了令人惊叹的程度，在这个领域[2-13]提供了很多实践性的建议。他们也是通过有意识性的准备手段达到无意识性，从肉体到心灵、从现实到虚幻、从自然到抽象。我们作为演员也应当是这样做的。整个自我修养和创造角色的准备工作都是为了真正鲜活机体的天性激情，为还在超意识领域打盹的灵感自身打下基础。因此，只有当演员在技巧上完全掌握了自己的超意识，不再只靠阿波罗，一个偶然的“来自上苍的灵感”构建自己的创作时，才可以谈论这些领域。而且按照某些人的观点，“来自上苍的灵感”应当不考虑演员的意志，为自己准备必要的创作自我感觉。灵感是任性的。它只能面对准备好的东西。稍微偏离自己的平常习惯就会惊吓到它，从而迫使它隐藏到超意识的密室中。

超意识性开始于现实性，或者准确地说超自然性（如果这个词语产生于自然）结束的地方。让演员在思考超意识和灵感之前，想一想如何一次性地永远掌握舞台上的自我感觉，达到心无旁骛的程度。让他接受所有的技巧，使之成为他的第二天性。而且，还要让规定情境变为己有。只有这时极端微妙的灵感才能敞开自己的神秘大门，走出来自自由活动，威风地控制创作中的所有主动权。超意识只要感觉到一点点强制或者程式化、虚假存在，而且扭曲了创作天性、带来了肉体 and 心灵的异常、扼杀了真实和信心、毒害了心灵和创作自我感觉，它立刻奔向密室，闭门不出。

这一切之所以发生，就是因为超意识性结束于演员特有的程式化开始的地方。

所有直接地接近于超意识，试图通过演技复制只有超意识直觉可触及的表现形式的人，往往会走另一个极端，也就是取代顶层的灵感，一落千丈，到了底层的匠艺里。他有自己的匠艺式“灵感”，但却不能将其与超意识混为一谈。实际上，没有比来自枯燥的智慧、粗糙的匠艺和表面复制的“按照演员方式”制作的手工业印象主义、风格模拟及其他时髦“主义”、“派别”的戏剧形式更可怕的东西。当所有这些“主义”及戏剧情感和体现的其他细节自然地、超意识地产生于活的创作灵感时，它们是如此美妙。

就像用斧头做不出做工精细的象牙雕刻一样，粗糙的演技手段也不能表达创作天性中不可言传的细腻之处。

针对超意识领域，印度瑜伽给我们提供的实践性建议如下：他们说，选取某些想法，将它们扔进潜意识的袋子里。我没有时间来做这件事，因此你来做（也就是潜意识）。然后你去睡觉，当你醒来时，你问道：准备好了吗？——还没有。

又去选取某些想法，扔进潜意识的袋子里等，然后去散步。回来之后，你问道：准备好了吗？——还没有。等等。最后潜意识就会说：准备好了。接着返还了交给它的东西。

我们常常在睡觉时或者出去散步时虚幻地回忆起被遗忘的旋律或者思想，或者人名、地址，我们对自己说：“一日之计在于晨。”实际上，当在早晨醒来时，仿佛豁然省悟，对前夜发生的事情感到万分惊恐。怪不得人们说，任何思想都应当在头脑里过夜。我们的潜意识和超意识的工作一直在继续，无论在夜间，也就是当身体和我们的天性在静静地休息时，还是在白天，当在日常生活的喧嚣中，当思想和情感被他人所吸引时，都是如此。但是，我们既看不见这项工作，也对这项工作一无所知，因为它在我们的意识之外。

因此，为了与自己的超意识进行交流，应当使演员善于“选取某部分思想，扔到自己的潜意识袋子里”。超意识所需的养料，创作所需要的材料都集中在这“一簇簇的思想”中。

这一簇簇的思想究竟体现在哪里，在哪里可以找到它们？它们体现在知识、信息、经验、回忆中，也就是保留在我们智慧的、情感的、视觉的、听觉的、肌肉的及其他记忆的材料中。这就是为什么对演员而言，常常填补这些耗费掉的材料是十分重要的，这样可以使得仓库在任何时候都不会处于没有储备状态。

这就是为什么演员应当不断地填补自己记忆的仓库，不断学习、阅读、观察、旅行，了解现代社会、宗教、政治及其他。被扔进潜意识袋子里用于领悟超意识的那部分思想正是由这种材料构成的。在为超意识布置工作时，不应当催促它，应当善于忍耐。否则，据瑜伽论者说，就犹如发生在一个愚蠢小孩身上的情形一样，将种子扔到地里，每隔半小时拔出来，看看是否生根。

很遗憾，演员不能炫耀忍耐性。演员刚得到了一个角色，他就尝试表演，如果他没能一下子成功，就会陷入绝望。将失败归罪于没有天分，因为在我们的艺术中充满了公式化的真实。通常认为工作的快速就是有天分的特征。剧团经理们和部分庸俗观众并不是大公无私地支持这种观点。他们对演员创作的艺术和心理一窍不通，忘记了萨尔维尼用了十年时间准备奥赛罗的角色，杜丝一生只塑造了十个保留在剧目中的角色。奥尔立兹和泰曼约始终以奥赛罗角色闻名，而谢普金在表演《聪明误》和《钦差大臣》时，没有一次不是在演戏的当天与整个剧组进行排练的。

超意识的创作如此精致，而它所激发的情感是如此难以捕捉，以至于不受控于那些记录确定的有意识的创作任务、欲望、意向和内部行为的词语定义。需要某个其他更细腻地记录超意识作品的手段。不是需要确定的，过渡物质化的词语，而是需要象征。它是开启我们情感记忆密箱的一把钥匙。

第二个重要时期——体验就结束了。它的收获体现在哪呢？如果第一个认识分析时期为创作欲望的产生准备了精神土壤，那么第二个体验时期则发展了创作欲望，激发了意向、创作行为的内部需求（动力），因此准备了外部的、身体的行为或者角色的体现。

从另一方面而言，如果第一个认识时期创造了诗人提出的规定情境，那第二个体验时期则创造了“真实的激情、真实的感受”。

### III. 体现时期

我将第三个创作时期称作体现时期。

如果第一个认识时期类似于一对恋人的见面和相识，而第二个体验时期类似于结婚和怀孕，那么第三个体现时期可以比作年轻创造物的出生和成长。

现在，当在内心积累了情感，创造了情感生活时，也就出现了可以交流的材料，可以与其他人进行交往的材料。现在当创造了欲望、任务和意向时，一切可以付诸实施了。而为此不仅必须在内心一心灵中，而且还在外表一身体上行动，也就是说话、行动，就是为了用话语或者行为传达自己的思想和情感，或者只是完成纯粹的外部任务：行

走、打招呼、搬东西、喝水、吃饭、写作——这一切都是针对某个目标而言的。

在少数情形下，记录在总谱中鲜活的人类精神生活会自然地体现在面部表情、言语和行为中。这是一种偶然、例外，不能在此基础上建立规则。更要必须经常地激发身体天性，帮助它体现创作情感所创造的东西。我试着用例子说明演员的这种创作。

假如，安排我表演恰茨基一角，我去剧院参加第一次排练。这次排练定在今天进行，在经过一系列分析，经历了体验的准备工作之后。我因为这场排练而激动万分，我想让自己做好饰演角色的准备。有人说，马车不是做这件事的地方。但是如何可以不去利用自然创造的，针对创作工作的需求呢！从什么开始？如何让自己相信，我存在亚历山大·安德烈耶维奇·恰茨基呢？徒劳无益的工作。演员的精神和身体天性不会屈服于这种明显的欺骗。这样明显的虚假只能扼杀信念，将天性弄糊涂，使演员的迷恋程度降低。

任何时候都不应当给自己的天性安排一些无法完成的任务，将其置于走投无路的境地。我们的创作天性与强制相遇时，就会罢工，以刻板模式和匠艺取代自己。因此，禁止用另一个人替代自己。奇迹般的转变是不可能发生的。

可以改变在舞台上饰演的生活情境，可以相信新的最高任务，全身心投入到贯串行为中，可以以这样或者那样的方式组合自己体验过的情感，确定它们之间的连续性、逻辑性，发展角色非固有的习惯、体现手段，改变举止、外表等，在戏剧观众的眼里，所有这一切将使得演员在每一个角色中都有所不同。这就是说，演员在所有角色中总是保持自我？是的。当演员化身为角色并与角色不知不觉地融为一体时，在舞台上总是以自己的名义在行动。即使现在我乘坐马车时，想变为恰茨基时，我还是应当首先保持自我。

我甚至不去试图将自己与现实隔离开来，因为我不怕意识到我不是去法姆索夫家，而是去剧院排练。用你反正都不相信的东西去欺骗自己有什么意义。对于自己的创作目的而言，利用活生生的现实比较合理。活生生的现实给予了逼真的想象以生命力。

臆想的，但逼真的角色生活情境挤入到真正现实的情境中，获得了生命，开始变得生动。演员的天性更愿意相信活下来的虚构，因为它常

常比较富有吸引力，而且比真正的现实自身更富有艺术性。你更愿意相信美丽的虚构，而不是现实本身。如何将角色生活中虚构的情境与我乘坐马车时，包围我的鲜活的真正情境和环境相互结合起来？如何开始创作，存在或者生存在日常现实中？如何用角色生活的情境为之提供证明？首先，应当确定我们称为“我存在”的状态。这一次不仅应当在思想上，在想象中，而且应真正地创造它。不是在想象的法姆索夫家，而是在乘坐马车时创造出来的。

让自己相信，我此时此刻经过长时间离开之后从国外归来，是毫无意义的。我不相信这样的虚构。我在寻找另一途径，既不强制自己，也不强制自己的想象力，而是通过自然途径接近想要的状态。我尝试评价从国外归来的事实。为此我提出了这样一个问题：我是否明白（而在创作中理解就意味着感受），长时间离开之后，从异国他乡归来意味着什么？为了回答这个问题，应当首先重新并尽可能地深入全面评价回归的事实。应当将它与自己生活中根据自身经验熟悉的类似事实作比较。这并不难做到。我有多次长时间离开后从国外回到莫斯科的经历，就像现在乘坐马车去剧院一样。我记得很清楚，我是多么高兴见到同事，见到剧院，见到俄罗斯人，多么高兴听到母语，见到克里姆林宫，怪诞作品的马车和我们感到香甜和美好的“故乡的炊烟”。穿完紧身的燕尾服和锃亮的皮鞋之后，穿上宽松的袍子和柔软的拖鞋是多么惬意，在国外看惯了熙熙攘攘的人群之后，看到热情好客的莫斯科是多么舒心顺畅。

如果你想象一下，旅行不是在一个很舒适的车厢，而是在颠簸的马车里、驿车里完成的，你就会越发感到这种安静、休闲和家的气息。我清晰地记得这样的旅行！记得驿站！！记得驿站长！！！驿马使用证、车夫、行李、等待、颠簸、腰酸背痛、无眠的月夜和黑夜、景色壮观的太阳升起、白天难以忍受的酷热或者冬日的严寒。一句话，坐马车旅行，总是伴随着一切美好和不愉快！！！如果像我一样，一星期在路上都很艰难，更何況像恰茨基在路上走一个月呢！

他归来时多么高兴呀！在我坐马车去剧院的路上，就已经感觉到了。我不由自主地想到了恰茨基的话：

“我失去了理智，失去了灵魂。

我四十五个小时都没有合眼。

风里、雨里奔波了七百多里路程。

我不知所措，摔倒了无数次……”

在这一瞬间，我明白了这些话中所谓的情感意义。我认识，也就是感觉到，当格里鲍耶多夫写下这几行诗时不止一次感受到的东西。我明白了这几行诗充满一个到过很多地方，经常离开故乡和返乡之人的鲜活的忐忑不安的情感。这就是这几行诗如此热情、深奥、富有内容的原因。

受爱国者热情的鼓舞，我尝试着给自己提出了另一个更难的问题。即：当亚历山大·安德烈耶维奇·恰茨基像我现在这样去法姆索夫和索菲亚的家里，他自己感受到了什么？但是，我已经感受到了一种不自在，仿佛我失去了平衡，害怕强制。如何猜中另一个人的情感？如何钻进他的皮肤里，将自己置身于别人位置上？我急忙撤掉这个问题，用另一个问题来替代它。即：恋人们像我现在这样，在分别多年之后乘马车去探望自己心爱之人的时候，他们将做些什么呢？

这样的问题虽然没有惊吓到我，但我还是觉得很枯燥、很含糊、很概括。所以，我急忙给它赋予了具体内容。我这样表示：如果我像现在这样乘坐马车不是去剧院，而是去她那里，不管她叫什么名字，索菲亚还是别列别图雅，我能做些什么呢？

我尤其强调与前一个版本中问题的区别。在第一个版本中是询问：别人在做什么？而现在是说自我感受。很自然，这样的问题接近于心灵，因此更生动、更有温情。为了解决如果我去她那里，我能做些什么这个问题，应当去感受她所具有的魅力对我的吸引力。

每个人心中都有一个她。或是金发女郎，或是黑发女子，或善良，或严厉，或严肃，但却都是美丽且魅力四射的，在任何时候都会轻而易举地重新爱上她。我跟所有人一样，思考自己理想中的人物，很容易找到相应的，熟悉而令人兴奋的情感，即某种内心的精神推动因素。

我现在试着将她放在20年代莫斯科法姆索夫家的环境中。事实是，为什么她能是索菲亚，而且是恰茨基想象的那样的索菲亚？谁可以验证这一点？就算是我想要的样子吧。我开始思考法姆索夫一家人，思考我需要将我的【心爱之人】融进那个氛围。这时，在我记忆中轻易地复活了在前一个体验创作时用了很长时间创造和积累的全部重要资

料。熟悉的外部 and 内部法姆索夫家的生活情境重新理顺，从四面八方将我包围起来。我已经感受到自己处于它们的深处，开始在它们中间“存在”，“生存”。现在我已经可以按照小时来分配今天整个一天。可以理解、为自己的行程找到根据……，我实际并没有去法姆索夫家，这并无大碍。我理解了这次行程的意义就足够了。因为理解就意味着感受。

但是，在全部创作期间，我感受到某种想消灭掉的尴尬。是什么妨碍我在法姆索夫家看到她，妨碍我相信自己的想象力。这究竟是什么？怎么回事？一方面，现代的我、她、现代人们、现代马车、现代街道；另一方面，20年代，法姆索夫一家人、那个年代及其人的典型代表。难道生活本身和时代对于永恒，任何时候都不会老化的爱情如此重要？！难道那个年代马车上的异样弹簧，坐车的人，不太平坦的马路，行人穿着其他式样的裙子，拿着戟的护路工对于精神生活就如此重要。难道那时的街道是另一种景象？房屋建筑好一些，没有未来主义，立体主义就那么重要？而且，我路过的僻静胡同、狭窄古老的院子从那时起未必有变化：还是充满忧郁的诗意，还是人迹罕至，寂静如初。至于说到恋人的情感，在各个时代都是按照自己的基础、组成元素存在着，与街道和行人的裙子毫无关系。

在进一步寻找如果我看望生活在法姆索夫家情境中的她，我能做些什么这个问题的答案时，我感觉需要看一眼自己的内心，在我心中产生的需求、动力、动机中寻找答案。它们使我想起了非常熟悉的爱情恐惧、恋人的不耐烦。我感觉到如果这种恐惧和不耐烦变得强烈，我肯定坐不住了，我一定会用脚推雪橇（四轮马车）让马跑得快一些，马车夫快点向她家驶去。这时，我在身体上感觉到真正能量的爆发。需要将这种能量发送某个地方，用到某件事中。现在我感受到我心里生活的主要动力已经开始启动，解决问题：如何与它见面？为了庆祝这场见面，我说什么？我做什么？

买束花？……买糖果？！哎，太低俗了。难道她是高级娼妓，在第一次见面时，给她献花和糖果？！想出点什么呢？！从国外带回的礼物？更糟糕！在见面的第一瞬间就送给作为情人的她礼物，我可不是这样的商人。我因为这样低俗的行为和单调乏味的动机而脸红。但是如何见面和郑重地跟她打招呼？将自己的心献给她，拜倒在她的脚下。“天刚蒙蒙亮！我已经来到你的身旁。”——我脱口说出了恰茨基的话语。无论我怎么苦思冥想，但还是不能想出更好的见面方式。

在之前我并不喜欢恰茨基角色的第一句话，但此时这句话却突然变为我所需要的、珍贵的。我甚至觉得在舞台上伴随着这些话语的屈膝动作，都变得非表演性，显得自然了。我在这一瞬间明白了，当格里鲍耶多夫写下这些诗句时，控制他的情感意义、精神动机。

但是，为了能够将自己带到她的美丽脚下，非常想感受自己是配得上她的。我是否好到可以将自己奉献给她的程度？我的爱情、我的忠诚、我永远景仰自己理想中的人物——都是纯洁的、配得上她的，但是我自己？！……我不够英俊，不够诗意！非常想变得优秀一些、完美一些。这时我不由自主地直起腰身，打扮自己，寻找漂亮的姿势。我安慰自己，我不比别人差。为了检验一下，我将自己与行人相比。很幸运，他们好像都一模一样，都很丑。

我开始观察路人，不知不觉地已经远离了自己设定的观察目标，开始从一个习惯了西方生活的人的视角认真地观察所熟悉的街道。门口坐着的不是人，而是一堆毛乎乎的东西。在他头上的一块铜号牌仿佛是一只独眼巨人唯有的一只眼睛在闪闪发光。这是莫斯科看院子的人。天哪，简直是蒙昧时代！这就是萨摩耶德人！他比萨摩耶德人好在哪？

这就是莫斯科的警士！他使尽全力仿佛要用自己马刀的刀鞘末端穿透不幸的、疲惫不堪的劣马腰部，因为它已经驮不动装满柴火的超重马车。喊叫声、谩骂声、鞭子在空中挥舞。他可能完全像这样不停地敲打马背和马的主人——一个脏兮兮、头发散乱、衣衫褴褛的车夫。如此的亚洲！如此的土耳其！而我们自己——我们多么庸俗、没有教养、满身乡土气，仿佛穿上仪表堂堂的西方异国服饰一样！这时我想起了特鲁别茨柯依创作的位于圣彼得堡的亚历山大三世纪念碑上的乡村骏马及按照英国方式修剪的马尾、马鬃和额毛。我由于这样的想法及与国外生活进行比较，重新感到脸红，灰心丧气。来自西方文明的所有外国人将会用什么样的眼光看待这一切！……

针对恰茨基的所有这些话语，我找到了与写这些诗的诗人相似的情感意义和精神动机。当你开始认真地观察所有熟悉的，已经看惯且已经不再关注的现象时，已经熟悉的旧现象开始比意外出现的新现象更使人惊奇。现在就是这样。我仿佛找到了一副眼镜，戴到近视眼上，重新看到和明白了非常想永远忘掉的东西。在我的内心，那些从未愈合的心灵伤口又重新痛起来：这就是为自己的祖国而蒙冤，对更美好生活的憧憬，仇恨俄罗斯天性的目光短浅、道德败坏、懒惰，意识到斯拉夫种族的力量和天分，仇恨破坏生活并且阻碍生活发展的人。

一句话，我现在看得越多，越去观察我在路途中见过的所有比较熟悉和遗忘的东西，越是透过一个从国外归来人的棱镜去看更新过的印象，就越感受到自己是一个爱国者。

我明白了，并不是仇恨，而是一种心灵之痛，对俄罗斯的大爱、对它的价值和缺陷的深刻认识迫使恰茨基严厉批评破坏我们的生活，制约它发展的人。

这时从邻家院子的大门里，就好像从缝隙钻出来一样，驶出一辆拉着伊维尔圣母像的大马车。

“哎呀！这是杜高侯斯基家的六座四轮轿式马车。”我的脑海里闪过一个念头，——受人敬重的安姆菲沙·尼洛夫娜乘坐这辆马车“从波科洛夫卡整整坐了一个小时”到法姆索夫家参加舞会。大概，她有一个骑在前面的驭手，一个坐在位子上的随从。他使劲拽着缰绳以免摔下来。只是这时车夫裸露在外面的脑袋并没有裹着娘们的头巾。恰茨基就是乘坐这样的轿式马车从国外回来的。

四轮轿式马车陷入了很深的坑洼地，歪歪斜斜地嘎吱嘎吱地响起来，就像掉在坑里一样。我又想起了我乘坐驿车的那次旅行和充满情感意义的话语：

“我失去了理智，失去了灵魂。

我四十五个小时都没有合眼。

风里、雨里奔波了七百多里路程。”

乘坐这样的四轮马车一口气走了七百俄里——可不是开玩笑的！一定是深爱着索菲亚，才不吝惜自己的腰身。急忙奔向她。这时我虽然没有感到腰痛，但却对它有了某种情感上的认识。仿佛坐在内心的提台词者提示了我一样。

“啊，您好！”我甚至都没有回过味来，便机械性地喊了一声，向某个人鞠了一躬。

“这是谁？哎呀！致命的飞行员和车手。”

觉得这是时代错乱现象！所有的幻觉都应当由此而落空。根本不是！我重复一遍，问题不在于时代和日常生活，而在于恋人的情感、归乡爱国者的感受。难道恋人就没有一个飞行员亲戚吗？！难道归乡的爱国者就不能与车手见面吗？！但是很奇怪，我为什么没有认出自己平常的鞠躬方式。做出来是另一种样子。恰茨基本人也是这样鞠躬吗？

更奇怪的一件事。为什么我会由于这种偶然冒出的鞠躬而感受到某种演艺上的满足？！这又是怎么回事！手在无意识地做着某种显然是恰当的动作或者行为。或许这种动作或者行为是恰当的，正是因为我没有时间思考手势，我的创作天性表现得太直截了当。回忆一下这样无意识的动作，尽量在记忆中将其记录下来是徒劳无益的。这个鞠躬或者已经永远都不会再回来，或者自然而然地毫无意识地重复着，不止一次，而是多次地返回，最后形成了习惯，永远扎根于所创造的角色中。为了对这一点有所帮助，现在应当不是回忆鞠躬本身，而是产生鞠躬的一般状态。这种状态只是瞬间激发了外部形象的感受，而这种外部形象或许已经产生，现在正在为自己寻找外壳而已。

当你回忆被遗忘的思想、旋律时，也是这样的情形。你越在内心寻找思想本身，它就越使劲躲藏，不让我们看见。但是如果你回忆起思想本身产生的位置、条件、一般状态，那么它就会在记忆里复活。于是我开始回忆自然而然地鞠躬时的状态，也就是拉着圣像的四轮马车、坑洼地、飞行员的鞠躬、我由于错乱而产生的想法。但是，鞠躬一去不复返了。或许，某种内在动力给了我微弱的暗示。这时，我的内部工作突然中断，因为马车夫已经驶进剧院，停在了剧院大门口。

我从车上下来，走进了剧院，感觉我已经预热好了，准备排练。事实已经评价过，感受到了“我存在”的状态。

我已经在剧院，坐在了排练间的一张桌子旁。开始对台词。对完第一幕。导演眉头紧皱，大家都低头坐着，眼睛盯着小本子。不解、窘态、惊慌失措、彻底绝望。我再也不想继续对台词。笔记本碍事。必须看着笔记本和核对台词根本找不到生活的根据。

情感想独立地，按照自己的方式生活，而台词在单独按照自己的方式闲逛，或者冒出一些完整的句子，都很碍事，看起来是多余的。但是在对台词之前，我们都信心十足，认为角色在内心中已经完全成熟，只要一开口说台词，一切都会活跃起来。

多么令人始料未及的绝望呀！它不仅令我们难为情，而且还扼杀了我们对自己和已经在内心完成的全部重要工作正确性的信心。我们现在沮丧地坐着，大致像这样在思索着：“我们长时间以来一直寻找一切，还有我们在安静的书房和无眠的夜晚费力创造的一切都哪去了？”比如，我已经在内心感受到、意识到、用内部视觉看到了，用内部听觉听到了，我提前在内心和身体上感受到了所扮演人物的无形内部形象和他的全部人类精神生活，现在这些感觉都跑哪去了？它们好像解体成很小的组成部分，并且没有可能在内心再找到它们，无法将它们再集合在一起。

太遗憾了！我将生活所积累的精神财富带到这里，转眼间却丢失了它们。我现在坐着就好像被抢劫的乞丐，心灰意冷。更糟糕的是，我感受到，那些廉价的演艺习惯、手法、用俗了的刻板模式、紧张的嗓音、满满的语调又回到了我心中已经积累的创作价值的地方。我感觉，我之前在家里练习时在内心感受到的那种严谨的顺序和和谐不再存在，我已经没有能力抑制住突然在内心爆发出来的肌肉和演员习惯的混乱性。我觉得，我浪费了这么长时间，创造出了总谱，我应当首先重新开始全部工作。在我第一次试着对台词时，我感觉自己就是一个大师，而现在我存在一个无助的学生。当时，我很自信地利用了刻板模式，成为自己匠艺中的大师。现在，我却把握地努力生活，体现【角色】，就像一个学生一样做着这件事。这一切都哪去了？

这些令人痛苦问题的答案简单明了。演员无论表演过多少次，但类似于分娩肌肉收缩时这样的无助瞬间在角色诞生时都是不可避免的。无论他创造了多少角色，无论在剧院工作了多少年，无论他有多么丰富的经验，他永远都不能摆脱我们现在所体验的失败，创作的瓶颈、痛苦和困惑。无论这种状态重复了多少次，当这种状态瞬间控制了演员时，将永远都是可怕的、无望的、不合适的。

任何经验、任何劝告都无法让演员相信，这种因提前对台词而导致的失败是不可避免的，是正常现象。演员总是忘记，在体验和体现方面的创作工作应当不是一下子用一种手段完成的，而是逐渐用若干种方法，通过几个阶段完成的。首先，正如我们所见，在无眠的夜晚，在想象中体验角色和在想象力中体现角色，接着是有意识地在静静的书房，再接着是在私密的排练中，然后在有一个观众或者旁观的人群中时，最后在无休止的演出中。每一次都是在重新完成这项工作。

在这历时长久而复杂的工作中，有演员创作时的拼命努力、角色的诞生、成长、疾病、教育和成熟。

因此，现在提出的问题，就是如何重新在私密的排练中创造出已经在家里创作出的角色。最好从习作开始这项工作。确实，导演很平静而精力充沛地向我们宣布，正如所预料的一样，尝试对台词，表明我们还没有成长到可以表达格里鲍耶多夫纯正台词的程度。禁止毫无必要地提前蹂躏和损坏角色和剧本中的台词。他建议停止对台词。

话剧作品的台词，尤其是那些天才般作品的台词是作家本身、剧本主人公的无形情感和最清晰、准确而具体的思想表达者。实际上，在天才作品的每一句台词中都隐含着产生了它并且为它提供证据的情感和思想。就像没有桃仁的核桃，没有内容的概念一样，没有内容的台词是不需要的，而且是百害而无一益的。它们使角色变得臃肿，污损了画面。应当将它们当作垃圾和多余的累赘抛弃掉。

只要演员还没有将活生生的情感且能够为这个词提供依据的活生生情感附入到每一句台词中，角色的台词就是僵死的，多余的。

在天才作品中，没有一句多余的台词，这里的所有东西都是要不可或缺的、重要的。它们的数量正好是表达剧本的最高任务和贯串行为所需要的数量。其中没有一个多余瞬间，没有一种多余情感，因此也没有多余台词。在演员创造的角色总谱中，不应当出现任何一种多余的情感，只应有对于完成最高任务和贯串行为而不可或缺的情感。只有这时，当演员准备好了这样的总谱和内在形象时，格里鲍耶多夫天才般的作品才正好符合演员的新创作。为了使天才般作品的每一句都是必须的，不需要多余的情感。天才般的作品要求有天才般的总谱。在总谱还没有创造出来之前，或者台词显得过多和过少，或者情感显得过多和过少。

如果《聪明误》的很多台词都是多余的，当然这并不意味着不需要，而只是意味着角色总谱还没有完全创造出来，还需要在舞台上、在创作行为中检验。只理解奥秘、情感、思想还不够，应当学会将它们付诸实施。很多天才的发明都夭折，正是因为发明家不会像他天才般构思出来一样，以天才般的方式去完成自己的发明。

在我们艺术中也是如此。很多天才演员由于缺乏表现自己的创作主动性而被埋没。仅仅体验角色是不够的，仅仅创造自己的总谱也是不够

的，应当善于用漂亮的舞台形式表现出来。既然诗人已经为此准备好了文本形式，并且这种形式具有天才性质，那么最好就去利用它。天才般的文本是简洁紧凑的，但这并不妨碍它具有深刻性和内容性。角色总谱也是简洁紧凑的，深刻而富有内涵的，体现形式本身及其方法也应当是这样的。所以，应当是总谱本身更紧凑，表达形式更严谨，找到鲜明、简洁和富有内容的体现形式。只有去掉一切多余东西的最纯净作品文本、表达精神实质的准确台词、形象的说法、尖刻的韵脚、反复推敲的作者构思，才使得作家的天才文本变成了对于演员最好的文本形式。

当演员在自己的创作中成熟到可以理解这样的天才文本时，角色台词将自然脱口而出。这时诗人的文本成为演员表现自身创作情感及其整个心灵总谱最好的、必要的、最便捷的口头体现形式。这时，诗人的言语就成为演员自身的言语，而诗人的文本成为最好的演员总谱。这时，格里鲍耶多夫非同寻常的诗篇和韵脚之所以需要，不仅仅是为了听觉享受，而且还是为了能够机智而完美地表达自身情感、体验和演员整个总谱。在音乐中最纯的装饰音和staccato（断奏）都使得整个乐句和旋律显得完整。当角色总谱【符合】诗人的天才作品时，当构成鲜活的所有人类精神情感、任务、创作动力和动机不仅完全成熟，成长起来，而且摆脱了一切多余的东西，像水晶一样沉积下来时，当它们像珠子一样按照顺序穿成串那样，穿到角色的贯串行为中时，当不仅心灵，而且还有身体适应了情感的这种逻辑和顺序时，这种情形就会出现。

在多数情形下，演员在最后的创作时期，当所有搜集的精神材料凝聚在一系列确定的创作时刻，而体现角色为该角色制定了典型的典型情感表达手段时，才需要作家的文本。这个时刻还没有来临。在我们第一次对台词时，诗人的最纯文本还只是碍事。演员还不能足够全面和深入地评价及吸收作家文本的精华。当角色只处于探索体现形式，而角色总谱还没有在舞台上得到检验时，多余的情感、表达这些情感的手段和形式成为一种习惯。诗人的纯洁文本似乎有些过于简短，需要用自己的台词，不同的插入语，比如啊、喂、瞧等进行补充。

而且，在体现的最初阶段，演员过度地和不太节约地使用一切有利于表达创作情感的东西：包括词语、声音、手势、动作、行为、面部表情。在体现过程的这个阶段，演员不能讨厌任何手段，只要能够将产生和成熟的内心情感激发出来即可。他觉得，针对总谱的每一个个别

瞬间的体现手段和方法越多，选择的余地就越宽，体现本身就越显著和富有内容。

即使在这样无序的体现手段探索时期，体现也远远不是从声音和言语开始的。不仅是属于作者的别人言语，还是自己的言语，当用它们表达总谱中稚嫩的、勉强的情感时，都过于具体。

导演打断对台词的过程，他是对的。如果继续对台词就是一种强制。失败的对台词行为停止了，有人建议我们转到自由题目的习作上来。这是在体现角色活的机体情感、思想、行为和形象及其与角色活的机体情感、思想、行为、形象相关的准备性练习。这样的练习应当是各种各样的，系统性的。借助于这些练习，在逐渐引入越来越新的情境时，我们感觉到每一种情感的天性，也就是情感的组成部分、逻辑性和连续性。

在开始时，当在完成自由题目的习作时，应当在行为中显现所有偶然的，在此时自然而然产生于演员内心的愿望和任务。就让这些欲望和任务在开始时并不是由虚假的剧本事实，而是由实际上在演员排练习作时一直环绕在身边的真正现实引起。就让内心动机自然而然地产生于创作习作时的演员心灵中，提示了最近的任务和习作最高任务本身。但是，在这种工作中不应当忘记剧本作者提供的和演员体验的角色、剧本、法姆索夫家和20年代莫斯科的生活情境。我想，演员很难舍弃它们，他在前一个体验过程中已经完全习惯了它们的存在。

所以，演员开始“存在”、“生存”于环绕他的真正现实中。这一次，他不仅在思想中，在想象力中，而且在角色的过去、现在和将来影响下，与扮演人物同源的内心精神动机一起真正地感受这种现实的存在。

但是如何做到这一点？应当将现实、围绕我的情境，也就是莫斯科艺术剧院的休息室、发生在这里的排练与法姆索夫家和20年代莫斯科的情境、与恰茨基的生活，或者准确地说，与处于剧本主人公内部生活条件下的自身生活，与他的过去、现在及对未来的憧憬联系起来。我觉得在思想上和在情感上生存于想象的情境中并不难。但如何在现代、今天的现实中去体验这样的生活？如何思考我在莫斯科艺术剧院的存在？如何为现在排练时所有环绕我的情境提供依据？我如何得到在这里，这个房间存在的权利，而不割断与类似恰茨基生活之间的联系。

新的创作任务首先促使我的所有心理生活动力都开始启动：意志力、智慧、情感。新任务激发想象力。它已经开始工作。

“那为什么即使在恰茨基生活环境中，斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院演员中还是没有朋友？”想象力幻想着。

“要不是这样就有些奇怪了。”智慧确认道。“像恰茨基那样的人不可能对艺术不感兴趣。恰茨基本人如果生活在二三十年代，他就不可能不属于斯拉夫派、爱国者派，其中既有演员，也有米哈伊尔·谢苗诺维奇·谢普金本人。如果恰茨基生活在现在，他大概会成为剧院的常客，在演员中有很多朋友。”

“但如何将他的存在限制在现在排练时，今天，也就是从国外回来之后？”情感有些困惑。

“这对今天的习作就如此重要？我从国外回来，可以不是今天，而是昨天，前天。”想象力在尽量摆脱困境。

“但是索菲亚又是如何来到这里的？”情感挑剔起来。

“她碍事？那就让她不存在。”想象力让步了。

“没有她怎么能行呢？”情感争论道。

“她一会就来。”想象力安慰着。

“未必吧……”

“现在我如何容忍时代错乱现象呢？”情感非常担心。“如何将恰茨基与具有可怕的art nouveau（新艺术、现代艺术）风格的房间联系起来？”

“按照您的观点，它可怕吗？那最好不过了！批评吧，嘲笑吧，讽刺这个无聊的装饰物吧，就像恰茨基讽刺、嘲笑一切庸俗的东西一样。”想象力挑逗着。

“为什么在每一件小事上都纠缠不休，妨碍与恰茨基的接近，从而为创作制造新障碍？演员应当是随和的。他应像孩子那样会玩各种玩

具，利用一切现实向他暗示的一切。”智慧总结说。“是否从相反的角度进行，寻找一切与角色接近的东西？”

在回答这一番教诲时，创作情感抑制住了自己的冲动，没有反对智慧所说的高明话语。

“这些都是什么人？”情感越加谨慎地问道。

“与在现实中的人一样。这是艺术剧院的演员。”想象力解释说。

“不，我认为，这就是那个坐在我对面的人，不是演员，而是‘那个黑头发黑皮肤，长者一副仙鹤般长腿的人’。”情感用带有恶毒的口吻说道。

“那再好不过了。真理就是真理，他长得很像‘黑头发黑皮肤的人’。”情感随声附和着。

找到了与“黑头发黑皮肤的人”的相同点，这给我带来了真正的快乐，因为我抱歉，我并不喜欢坐在我对面的演员。恰茨基本人可能就像我现在对待排练时演对手戏的人一样，去对待这个“黑头发黑皮肤的人”。

我抓住这种刚刚产生的能够让我与恰茨基接近的情感，急忙与“黑头发黑皮肤的人”打招呼，就像举止文雅的，在国外沙龙里训练有素的恰茨基亲自做的那样。

但是由于匆忙和缺乏耐心，我受到了严厉惩罚。所有戏剧的优美和文雅的刻板模式好像都在等待机会逃脱埋伏圈。在握手时胳膊肘翻到一边，手弯成弧形，咝音з和с咝咝飞过，发出了“ззздрравссстవుйте”，漫不经心的高傲丑化了步态，所有的戏剧庸俗现象从四面八方跑出来，在我的内心活跃起来。

我因感到羞耻而浑身僵硬，我憎恨同事，憎恨自己，决定不再做一个动作。我一直坐了很久，僵硬地一动不动，安慰自己说：“没事。这很正常。我本应当知道匆忙的结果是什么。当成千上万创作欲望的蜘蛛丝相互之间没有织成结实的粗缆绳之前，我无法战胜经过训练的演员肌肉，只要给它们自由，就会陷入时代错乱的状态。蜘蛛丝无法打

败笨重的绳索。只有等待创作的意志力越来越强大，使整个身体服从于自己的主动精神。”

当我这样认真考虑时，我的“黑头发黑皮肤”同事正演得兴起，好像故意向我展示这种肌肉的时代错乱带来的所有可怕后果。

他似乎是在责备我，乐此不疲地、很自信地、非常漂亮地以庸俗的派头完成着我所做的动作，仿佛是我自己的翻版。我好像一下落到了肮脏的外省剧院的舞台上。我因尴尬、痛苦、遗憾、绝望和恐惧而惊呆了。我无法抬眼睛，不知道，如何将自己的手从“黑头发黑皮肤的人”手中挣脱，如何远离他表现出的那种洋洋自得的演员自信。而他像是故意，在我面前越来越起劲地出洋相，蹭着自己的“仙鹤般的长腿”发出响声，扶了一下作装饰用的单片眼镜和用法语腔调发p音，就像一个演技很差的外省演员在饰演一个上流社会的角色一样。他就像一个花花公子样在蹦蹦跳跳，用尖叫声取代了笑声，脸上露出了卑劣的笑容，还在为了显得优雅清理着指甲。以同样的目的在漫不经心地摆弄着表链，摆出了最庸俗的戏剧姿势，就像万花筒一样每秒钟都在变换着。他说出了一些庸俗透顶、毫无意义的台词，明显证明了他是为了台词、为了空洞的语音才需要台词的。

“是的……毫无疑问。”他含混不清地说着。“说点什么……在某种程度上。哎！您知道，我在想什么？是的！我认为，毋庸置疑，人生……哎……短暂，就像这个，这个……他开始翻口袋，仿佛在那里寻找比喻，掏出了一把牙刷。是的……哎……这是毫无疑问、毋庸置疑、无法并存、不可容忍的……”

越往下说，不自然的闲扯就越愚蠢，简直就像不连贯的呓语一样。“黑头发黑皮肤的人”开始变得令人更加不愉快，我甚至想发泄自己对他的不友好情感。如何做呢？用言语？……他会生气。用手、手势、行为？我可不要和他打起来。剩下的还有眼睛和脸。我出于必要和本能开始求助于它们。

怪不得人们都说眼睛是心灵的镜子。眼睛是我们身体反映最敏感的器官。它们会对外部和内部生活做出第一反应。“眼睛语言”是最富有表现力，最敏锐、最直接，与此同时又最不具体的语言。用眼睛可以表达的东西远比用词语多得多，强有力得多。同时，没有什么可以挑剔的，因为“眼睛语言”只是表达一般情绪、一般性情感，而不是具体的，很容易挑毛病的思想和话语。

在这一瞬间我感觉到，最好从眼睛和脸部开始表现还没有得到清晰、具体身体形式的情感。

在体现第一时期所体验的情感，应当借助于眼睛、脸、面部表情表达出来。我理解，在创作的第一时期，应当尽可能避免行为、动作、词语，以免引起时代错乱现象，而这种现象又会扯断刚刚形成欲望的蛛丝，造成了肌肉的时代错乱。为自己的情感找到摆脱困难的出路，逃脱无论如何都要体现、表演的必要性之后，我立刻从肌肉紧张中解脱出来，完全平静了。此时感觉自己已经不是一台机器，而是一个人。周围的一切开始正常而自然了。我已经安静地坐着，观察着正在装腔作势的“黑头发黑皮肤的人”，但心里却在嘲笑他，不想掩饰自己的情感，给它以自由。

这时，刚刚开始排练被打断。一个工作人员拿着一张纸走了进来。这是为某个纪念庆祝活动而准备的一封问候信。剧组所有人都要在这张纸上签字。就在这张纸传来传去的过程中，我并没有停止观察“黑头发黑皮肤的人”。他傲慢地坐在那，等待着别人给他递去这张纸签字，但不知怎么这张纸先传到我这里了。

出于反感，也为逗乐，我故作尊敬地将该到自己的顺序让给了“黑头发黑皮肤的人”。他把我的客气视为理所当然，开始煞有介事地读着问候信的内容。签完之后，他并没有把笔递给我，而是扔了出去。

我被他这种缺乏教养的行为激怒了，但是我回忆了一下习作，决定利用自己的火气达到创作目标。

恰茨基是不会对这位先生的行为感到愤怒的，我想，他只是会嘲笑一下他而已。

我急忙签完后，就去追赶已经离开正向门口走去的“黑头发黑皮肤的人”，像恰茨基一样嘲笑着他。但在路上，我的另一个同事拦住了我，他是一个能从深邃思想角度对愚蠢题目高谈阔论的能手。

“您知道吗？”他意味深长地用低音调嘟囔着。“我有一个想法，诗人将我扮演的人物称作爱嘲笑别人的人（斯卡洛茹布）是有道理的。显然，您知道吗，他一定是有某种习惯……”

“咧着嘴笑。”我暗示着。

我忍受不了在艺术中脑筋迟钝的人。我很遗憾，这种对于演员而言具有危险性的特点却以某种方式与天才和睦相处。我的同事很有才华，也不愚钝。

总有这样的巧合：在生活中很聪明，在艺术中很愚钝。气愤的、近乎尖刻的回答已经在嘴边了，但我又想起了习作，恰茨基，我又重新觉得他可能会以另一种方式对待这个怪人。我控制住了自己。

“我没有想到这一点。”我开始取笑他。“或许，格里鲍耶多夫以姓氏方式不仅仅只描述了斯卡洛茹布，而是剧中的所有人物。比如，赫略斯托娃，她在回答所有人时总是能击中要害。杜高侯斯基，因为他耳朵有些背。扎果列茨基？！他应当是很容易发火。列别季洛夫？！不会是因为角色需要很多次排练吧？警告表演者，他很懒惰。顺便说一下，不要忘记我。您想想，为什么格里鲍耶多夫把我饰演的角色称作恰茨基？”

我觉得，当我离开他时，脑筋愚钝的人开始沉思，思考问题。或许，恰茨基比我善于更巧妙地取笑，但是我觉得，他与怪人之间的相互关系与我刚刚与同事之间确立的关系有些类似。

但是，我想了想，我自己竟然没有察觉，我几乎是以恰茨基本人的名义在说话，而且说得很简单，没有刻板模式。同时，半个小时之前，我并不需要真正的、真实的角色台词。为什么是这样的？

秘密就在于在自己话语和他人话语之间有一段“巨大距离”。自己的话语就是自身情感的直接表达者，同时其他人的话语在没有变为自己的话语之前，就是未来的，还没有在演员内心中活下来的符号而已。自己的话语在体现的初期非常需要，因为它们有助于将在内心中活下来但还未体现出来的情感拉出来。

当体验和内部行为如此隐秘，以至于不仅话语，甚至身体动作和行为都几乎是不需要的。不得不强迫自己、强制自己，千方百计激发这些外部行为。

但是，如果诗人的生疏话语也是不需要的，这并不意味着在下一步工作中不能使用词语。相反将很快需要自己的话语。【它们】在寻找体现过程中的形式时，帮助面部表情和动作。但是，自己的话语也可以表达更确定的，但已经是具体的体验、思想、情感。

借助于眼睛、脸和面部表情，最容易完成为角色而体验的情感体现过程。眼睛无法表达的东西，声音、话语、语调和言语就会接着表达和解释。为了强化和解释它们，情感和思想会通过手势和动作形象地展现出来。身体行为最终结束并实际上完成了创作意志力的追求。

因此，人类精神生活首先是通过眼睛和面部反映出来的。“眼睛语言和面部语言”是如此细腻微妙，甚至可以用几乎看不出来的，几乎捕捉不到的肌肉运动传达体验、思想和情感。它们必须完全直接服从于情感的支配。这时，任何机械性的眼部语言和面部肌肉的紧张，不管是因为尴尬、激动、抽搐还是其他的强制造成的，都会损害事情。肌肉粗鲁莽的抽搐完全可能使微妙细致的，几乎捕捉不到的“眼部语言和面部语言”变得面目全非。所以，演员关心的第一件事情就是将自己最微妙细致的视觉和面部机器与任何自由或者不自由的强制和肌肉的时代错乱现象分开。

如何做到这一点？要借助于逐渐和自然地，通过系统性练习而习得的反习惯来做到。秘密就在于，如果不用某个其他更正确的和自然的东西来取而代之，那么是无法剔除坏习惯的。所以，最好用好习惯来代替坏习惯。比如，用肌肉放松的习惯赶出肌肉抽搐或者强制的习惯。

紧随眼睛之后，由于各个运动中枢相邻，面部和面部表情开始工作，也就是显现情感。在表达超意识语言时，情感不如眼睛那样细腻和富有表现力，但是“面部表情语言”还是比较具体的。与此同时，面部表情语言在表达没有意识的和超意识的东西时也足够富有表现力。面部表情比眼睛的放射更具体。在面部表情中更多的是与肌肉打交道，因此那里的时代错乱现象更危险。基于同样原因，在面部表情中的刻板模式也很危险。必须与刻板模式，与紧张进行更严厉的斗争。紧张和刻板模式在表达情感时丑化情感，到了无法辨认的程度。必须学会在面部表情中与紧张和刻板模式作斗争，使得面部表情直接与内部情感发生联系，成为内部情感准确而直接的表现者。

随着个别任务、部分和整个总谱的揭晓，在眼睛和面部之后自然而然地形成了一种下意识的自然需求，即完成创作意志力的愿望和意图。演员虽然没有察觉，但却已经开始行动。行为自然引起了整个身体的运动、步伐等。就像对待眼睛和面部的要求一样，对身体提出了同样的要求，也就是身体应当回应所有最细致微妙的、无法捕捉的精神感受，并且表情丰富地说出它们。应当保护身体，防止它受到那些扼杀语言、形体和运动的细腻和表现力下意识的强制和肌肉紧张的侵犯。

在身体中物质的东西越多，肌肉越多，因此发生肌肉紧张和刻板模式的可能性就越大。所以，在身体上应当多想一想与紧张、刻板模式作斗争，使之奴役般地服从内心生活。这就是为什么需要将角色的身体表现留在工作结束时的原因之一，这时角色生活的内部方面彻底强大，不仅完全控制了表现器官——眼睛、面部表情、声音，而且还有身体本身。这时在内部情感的直接领导下，使得心灵毫无生气的刻板模式变得不再那么有危害性和危险性。

这时就让身体开始行动吧。这时已经不可能抑制住它，紧随眼睛和面部表情之后，身体感受到了所体验情感和由这种情感而产生的内部任务的深刻内部实质。在身体内部自然而然下意识地产生了本能的、自然的需求，即在身体行为和任务中完成创作意志力的愿望和意图。身体开始运动、行动。如果无法让身体服从情感的统一意志力，那就是一种不幸。如果在身体里出现了时代错乱现象，如果身体非常模糊地或者粗糙地、笼统地理解情感的动机，那也是一种不幸。所有有害的刻板模式都会表现出来，将所有的细腻微妙、无法捕捉的情感动机歪曲到变态或者完全扼杀掉，而情感则跑到密室中，拒绝创作并且将身体的肌肉交给粗鲁的力量控制。

在身体与刻板模式和紧张作斗争时，不要忘记，借助于禁止行为是无济于事的。应当用好的东西剔除坏的东西。也就是不要禁止，而要用漂亮的外部演员表现情感的行为吸引身体。如果只限于禁止行为，那么取代一个紧张和刻板模式将出现十个新的紧张和刻板模式。只要有空地，马上有刻板模式坐上去，就像空地上长出杂草一样，这是规律。

手势本身有自己的特点，为了做手势而做手势——就是强制内部情感和它的自然表现。

在所有通过眼睛、面部表情的主要的、最敏感的表达精神生活的手段都耗尽时，就可以求助于声音、语音、词语、语调、言语。这里不需要强制。在开始时就用自己话语去表达总谱任务吧。为此应当完成一系列相关习作，达到用眼睛、面部表情、声音表现角色总谱任务的目的。

剧作家拿着他的台词，即使他很有天分，最后还是需要演员表演。演员明白，自己是创造不出比诗人为了表达意志的总谱和演员的内心体验而准备的言语形式更好的言语形式。所以，如果角色是按照诗人指

出的线路经历体验的话，那么对于演员最便捷的方式，就是表现自己的体验和借助于台词和声音而表现的角色总谱。

他应当学会正确地说出角色台词，也就是用声音、语调表现与诗人共同创造的角色总谱。

并不是所有人都会这样做。一部分演员只是在表演话语，欣赏自己的声音或者响亮的台词。这与完成总谱的任务不是一回事。相反，另一部分演员善于体验角色生活，不考虑台词。台词对他们而言只是某些语音，借助于这些语音表达笼统的情感。他们的情感缓缓移动着，前进着，忽略角色台词的存在。台词只能碍事，演员不需要它，因为演员只是机械性地说些没有意义的角色台词，像撒珍珠一样将它们无意义地撒落下来。对他们而言，体验一系列共同确定的情感是最重要的。他们可以不需要台词而做到这一点。

同时，舞台上的每一句话都应是有意义的，重要的和必要的。应当视其为具有黄金的分量。多余的话语，哪怕是一个没有意义的语音，都应当像扔垃圾或者多余的累赘一样从台词中扔出去，因为它不仅使角色变得臃肿，而且阻碍体验角色。所选择的对于表达思想或者情感典型的话语应当具有意义、很重要的，而且被演员生活的情感赋予了某种特色。这样的话语应当不是用简单的外部压力（打盹）就能区分出来的，它们应当充满创作情感，用特殊的努力和特殊的爱使之融化在我们情感的汁水中。

首先，每一句台词都拥有自己的灵魂。它表现在元音上。声音在需要时会迫使这个元音发出嘹亮而激动之声。但是，如果角色的所有元音、所有句子都同样重要，同样洪亮、清晰和意味深长地说出来，那就是一种不幸，就会出现类似于急促噼啪的鼓声。

如果说剧作家需要学会将演员变为自己的合作者，那么演员也应当学会将剧作家变为自己的助手。这样亲近来自台词和文本的灵魂，应当善于在语音和台词中去感受、传达和表现这种灵魂。

面部表情、眼睛、手势应当是比较抽象的、概括性的情感表达者。台词能够更确切地表达情感。所以，随着总谱进一步凝聚成更具体的任务、部分和意向，对台词的要求也会随之增加。

确实，借助于眼睛、面部表情，通过心理的停顿可以传达字里行间的很多东西。但是在传达一切有意识的、确定的、具体的、部分的、感觉到的、物质的东西时，台词就是必不可少的。而且，台词对于表达那些需要表达部分和具体东西的思维、思想尤其必要。但在声音和言语中也存在紧张和刻板模式的危险。声音的紧张破坏了语音、发音、语调，使其变为毫无表情、粗糙，而声音上的刻板模式就像刻板的语调一样，非常顽固而拙劣。应当善于与声音紧张和刻板模式做坚决的斗争，使得声音、言语、语调即使在舞台上也完全依赖于内部情感，成为它的直接准确的和十分驯顺的表达者。

演员的身体、整个身体器官都要经常与他的心灵和创作意志力保持密切的联系并且奴隶式地屈从于它们。如果主动权转移到演员的身体上，就会出现扼杀自然体现过程的肌肉、表演习惯、程式化的混乱，那就是一种不幸。

从演戏角度训练出来的身体和肌肉机械性的习惯非常坚强、顽固而愚钝。它们就像一个唯命是从的傻瓜，比敌人还危险。外部体现角色的手段、它的机械性刻板模式非常之快地被掌握，被永久地记住。因为人，尤其演员的肌肉记忆力特别发达。相反，情感记忆力，也就是我们情感、感觉和体验的记忆力特别不稳定。

情感就是蜘蛛网，肌肉就是绳索。蜘蛛网不可能战胜绳索。为了与绳索比高低，必须有很多的蜘蛛网相互交织在一起。在演员的创作中也是如此。为了使演员的身体器官及其粗糙的肌肉屈从于温柔的情感，首先应当用适应角色及其角色类似的演员自身的心灵感觉、情感、体验编织成一副完整复杂和结实的线状物。

如果在心灵和身体之间、情感和话语之间、内部行为及动作和外部行为及动作之间发生了脱节，那就是一种不幸。

如果演员身体的乐器音调不准，歪曲了情感，那就是一种不幸。这与用音调不准的乐器弹奏出来的旋律是一样的。情感越忠实，情感表达越直接，不协调和音调不准现象就越令人懊恼。

体现情感，激情的总谱不仅应当准确，而且还要优美、优雅、富有乐感、生动、和谐。创作体现应当富有艺术性、高尚性、吸引力、优美动人、光明正大。不能用低俗的东西表现崇高的东西，不能用粗俗的

东西表现高尚的东西，不能用丑陋的东西表现美好的东西。所以，体验越敏锐，演奏体验的乐器就越应当完美。

一个流落街头的低劣小提琴手不需要“斯特拉迪瓦里”小提琴“斯特拉迪瓦里”小提琴，17世纪末—18世纪初意大利著名琴师安东尼奥·斯特拉迪瓦里所制。——译者注。普通的小提琴就能表达他的情感。但帕格尼尼为了表达他天才般心灵的细腻和复杂必须得有“斯特拉迪瓦里”小提琴。演员的内部创作情感越有内容，他的声音就越应当悠扬，他的发音就越完美，他的面部表情就越富有感染力，动作就越优美，整个体现的身体器官就越灵活和准确。舞台体现与任何艺术形式一样，只有当他不仅忠实地，而且艺术地表现作品内部本质时，才是好的。有什么样的本质，就有什么样的形式。如果失败随之而来，那并不是形式的错，而是产生形式的创作情感之错。

主要不让自己的体现器官，也就是面部表情、声音、手势和身体发生异常。为此【应当不】打断这个器官与内部生活，也就是与欲望、意志推动力和角色全部人类精神生活之间的直接联系。

什么会引起异常现象呢？任何程式化的表演、做作的表演、摆架子、刻板模式及所有不是内部所提示，而是来自外部的，没有心灵参与的一切。

所以，我反对六音步长短短格。确实，它虽然锻炼声音和发声，但这时说出的话语并不是为了表达内部意义，而是为了展示声音的表面抑扬顿挫。还有另外一些纠正声音的手段。这是非常昂贵的手段。“贝赫斯坦”贝赫斯坦，德国著名钢琴品牌。——译者注看起来像一个很好用的箱子，但并不能由此得出结论，可以用它装燕麦。

身体、动作、面部表情、声音和所有表达最细腻微妙的内部体验手段都应当是经过特别训练的，普遍的。它们应当是善于表达各种情感，富有表现力的，非常敏锐，以便于用语调、言语、嗓音、动作、身体、面部表情、眼光表达勉强觉察到的、无法言传的内部情感特征。善于使自己的身体完全听从情感的指挥，是外部体现技巧急于要办的事情之一。

但是，即便最完美的演员身体器官都不能表达很多无法言传的超意识、隐秘的情感和体验。还有其他一些途径表达这些情感和体验。问题在于，不仅可以通过可见的手段，而且还有看不到手段和途径，

直接从心灵到心灵来表达这些所体验的情感。人们相互之间是借助于无形的心灵兴奋、情感之光、意志力的颤动、命令来达到交流目的。这种从心灵到心灵的途径最直接，能够直接发挥作用，对于表达无法言传的，不受言语和手势控制的超意识东西而言是最现实、最强悍、最具有舞台性的途径。在自己体验的同时，你会迫使与你进行交流的人或者在场的其他人也去体验。

演员长期以来所犯的一个大错误，就是他们认为只有身处宽敞的剧院，处在令人分散注意力的公众创作环境的人群中能够听到和看到的東西才具有舞台性。难道剧院的存在只是为了令人赏心悦目？难道我们心灵所体验的一切都只能通过言语、声音、手势和动作表达出来？难道人们之间相互交流的唯一途径就是视觉和听觉？

通过人类意志力和情感的无形光芒而进行的直接交流，其魅力、感染力和精神力量是无穷的。借助于这种交流，杂耍演员对人实施催眠术，驯服野兽或者愤怒的人群、杀死他们或者让他们起死回生。演员用情感的无形之光或者电流笼罩着整个观众大厅，使观众为之倾倒。

一些人认为，公众创作的环境妨碍了这一点。恰恰相反，它们有助于这样交流的实施，因为观众的激动情绪充满了演出的氛围。他们心甘情愿地敞开心扉接受从舞台上流淌下来的演员心灵电流和光芒。这就是演员进行无形心灵创作的最好引导者。观众从众的情感使剧场氛围变得更加兴奋和紧张，也就是加快了心灵电流的传导性。所以，就让演员通过心灵的光芒和组织，在沉默和寂静中，在黑暗或者灯光下，有意识或者无意识地尽可能广泛地将自己的情感浇洒到剧场。就让演员相信，这些途径在表达自己最主要的，超意识的、无形的、不听从诗人作品精神实质的言语方面是最现实、最细腻微妙、最强大、最有感染力、最不可抗拒和诚挚感人的。

我们的流派通过情感的光芒为自己选中了这条交际途径，认为它在很多其他创作和交际途径中是最不可抗拒、最强大的，因而对于表达人类精神的无形生活是最具有舞台性的。

迄今为止，只谈到了表达和体现包含角色精神实质的形象内部总谱。但角色的鲜活机体还具有外部形象及需要通过化妆和对角色典型的声音、说话和语调发声的方式，也就是通过言语、典型的步态、方式、动作、手势、行为体现出来的身体。

最好的情形就是当内部形象本身提示了外部形象，在情感的支配下自然而然地得到体现。角色的外部形象既可以有意识地，也可以无意识地，通过直观途径感受到并且表达出来。

有意识的形象体现手段首先就是借助想象力、内部视觉、听觉等在思想上创造外部形象。演员尽力用内部眼光去观察所扮演人物的外表、服装、步态、动作等。他想象着在自己的视觉及其他记忆中寻找形象。他回忆着在生活中熟悉的人的外表。他从一部分人那里借用了一部分身体天性，从另一部分人那里借用了另一部分身体天性。他对它们进行组合、装配，用它们构成了他隐约可见的外表。

但是，演员并不总是能够在内心和自己的记忆中找到他所需要的材料。这时，除了在身外寻找它，别无选择。像艺术家一样，必须寻找活的真正模特作为创作范例。演员要在街上、剧院、家里遇见的人群中寻找模特，或者在根据级别和种姓而分类的军人、职员、商人、贵族、农民中寻找他们。成功地找到你所需要资料的机会并不经常出现。从这个意义而言，如果演员没有那么幸运，怎么办呢？每一个演员都应当搜集资料，便于他在创造所扮演人物的外部形象，也就是妆饰、形体、举止等方面时丰富想象力。为此，他应当搜集（收藏）一切可能收藏的照片、版画、绘画、化妆素描、典型的面孔、外部形象的描述或者在文学中对外部形象的描写。这样的材料能够在想象力枯竭时提供创作动力和暗示，激发情感记忆力，使它想起曾经非常熟悉，但如今已经被遗忘的东西。

如果这样的材料还不能发挥作用，那么应当寻找新的有助于激发对沉睡的想象力必要的动力。尝试着画出一副您所寻找的那个人，他的形体示意图，也就是面部特点、嘴巴、眉毛、皱纹、身体曲线、服装式样等。用细线条勾画出的草图形成了线条组合，就像在漫画中一样，勾勒出了外部形象最典型的特点。

找到这样的示意图之后，应当将所有典型的线条转移到自己的面部和身体上。

演员常常在自己内心为形象寻找材料。他尝试了用自己的头发做一切可能的发型，尝试用不同方法保持眉毛的样子，减少面部和身体的某些肌肉，尝试各种观看、行走、做手势、鞠躬、打招呼、行动的方法。所有这些尝试都会偶然或者有意识地对未来的角色外部形象给予暗示。

在试装时得到的暗示更清晰直观。当你带上各种各样的假发，粘上形色各异的大胡子、小胡子，各种各样颜色和样式的胡须、眉毛，寻找面部的色调、皱纹的纹路、阴影、亮点时，你就会发现你要寻找的东西，而有时可能遇到对自己而言意外的东西。内部形象活了以后，了解自己的身体、外表、步态和举止派头。在寻找服饰时，应当完成同样的工作。首先，你在自己的情感视觉记忆里，接着在草图、照片、绘画中，接着在生活本身中去寻找，画出示意图，尝试穿上各种式样的服饰，整理这些服饰，改变式样，直到有意识或者偶然遇到你要寻找的东西，或者遇到你无论如何都想不到的东西。

还要在生活中，在自己的想象力中去窥探步态、动作、外部习惯，或者在自己的内心寻找这些。这一切都是有意识地按照视觉记忆力及其他记忆力的回忆来完成的，或者相反，是偶然地或者直觉地、无意识地完成的。

## 一次演出的故事（教育长篇小说）

在我们剧院的演员休息厅贴出了一份告示，通知下一个演出剧目是A. C. 格里鲍耶多夫的《聪明误》。该剧将由总导演托尔佐夫本人和新被邀请到剧组的列麦斯洛夫 [\[3-1\]](#) 导演共同执导。

因在外省从事导演工作，列麦斯洛夫导演的姓氏有相当高的知名度，因此多数演员都很欢迎剧组的这位新成员。但是，也有一部分演员对列麦斯洛夫不太信任。将《聪明误》这样一台重要演出交给一个完全不熟悉我们工作方法的新人，而且没有经过考核，这太令他们诧异。大家同总导演谈了这个错误，但无论是说服还是告诫，都无济于事，因为托尔佐夫进入了新的爱好区域。他相信，命运派来了他期待已久的以列麦斯洛夫为代表的精力充沛的助手。

在最近一次话剧演出时，兴高采烈且精神饱满的托尔佐夫与一位先生出现在挤满身着戏装的演员们的剧院休息室里。大家一下子明白了，这就是列麦斯洛夫。他穿着一身新衣服。演员漂亮服饰的所有标志物都具备。显而易见，镶嵌着珍珠的华美胸针是参加纪念性戏剧演出时赠送的，衣扣上别着金花结，一串形态各异的小坠子吊在常礼服衣扣下的兜部位置，也是观众赠送的。手表表带是皮质的，单片眼镜和配上细细金链子的夹鼻眼镜、很多个戒指显然也是观众赠送的。他身穿彩色条纹状的长毛绒西装背心、时髦的常礼服、脚上穿着跟燕尾服相

配的锃亮皮鞋，左手拿着一副红褐色的宽大手套和圆顶礼帽。他丰满的体态显得不是很壮实，中等偏下的个头，一张胖乎乎的脸、厚厚的嘴唇、一双有些浮肿的脚，头发浅黄，梳得光滑的时髦发型，剃得很短、从上往下剪得齐刷刷的淡红褐色小胡子。他对于上级显得过于彬彬有礼，而对于下级又显得过于一本正经和拘谨。他全身都带着外省上层社会不良的举止谈吐痕迹。我一边评判列麦斯洛夫那副扬扬得意的样子，一边在等待他做开场白，但这在自由自在的幕后氛围中又显得有些不合时宜。我想，列麦斯洛夫感觉到了这一点，将准备好的发言分为几个独立的即兴发言，也就是不是以批发，而是以零售的方式向某些德高望重的人致意。我听见，他是如何在一片客套话和恭维话声中对主角演员说：

“我感觉自己就是一个旅行者，停靠在了寂静的乐土码头。”

他对另一个演员说，他停靠在了真正艺术的灯塔边。

在与第三个演员谈话时，他将我们——剧院的演员们称作“自由艺术的自由之子”，将托尔佐夫本人称作“俄罗斯戏剧的红太阳”。

所有这种玩弄辞藻的行为就像是一种背得滚瓜烂熟的演说词。

总之，列麦斯洛夫的不良举止谈吐给我们留下了非常恶劣的印象。我们有些费解，像托尔佐夫这样细致敏感的人怎么就没有发现他的低俗趣味呢。

很快，我们不仅了解了列麦斯洛夫的缺点，而且还看到了他的优点。他是一个精力充沛的工作人员和优秀管理者。正是因为他，在他工作的前三天，《聪明误》的演出问题才彻底解决，我们也被召集到剧院参加第一次会议。

组织阅读剧本是毫无意义的，我们从中学时就已经倒背如流。《聪明误》是一部我们耳熟能详、备感亲切的作品。所以，很快就与被邀请的客人——剧院的朋友们及其名流确定了第一次座谈剧本的时间。A教授，研究格里鲍耶多夫的知名专家就是这样一位“婚礼上的将军”。全剧院的人都到齐了。不仅演员，而且还有负责各个部分的勤务人员、一些工人、裁缝、技术人员等。大家都很兴奋，脸上洋溢着喜悦之情……

新导演得有经验的——他的管理者能力体现在各个方面：座谈会休息室的布置、家具的摆放、大会议桌子上的摆设、座谈的整个流程与日程。演员们马上感受到了这是一个经验十足的人，开始听从列麦斯洛夫的指挥。听到铃声后，他们立刻跑进来，按顺序坐好。总导演托尔佐夫坐在主席的位置上，办公室的成员围坐在他四周。房间内的氛围庄严而肃静。终于，托尔佐夫站了起来，对参会者做了一个开场白。

“对我们而言，今天是一个重要节日。”他说。“我们演员内心倍感亲切的一个最尊贵的客人——亚历山大·谢尔盖维奇·格里鲍耶多夫来到我们这指导。”

雷鸣般的掌声欢迎着最喜爱的人。

“与他一起来的还有他的密友亚历山大·安德烈耶维奇·恰茨基（掌声）、淘气包丽莎（掌声）、巴维尔·阿法纳西耶维奇·法姆索夫与女儿、秘书、他家的亲戚，安姆菲莎·尼洛夫娜·赫列斯托娃、杜高侯斯基一家、各种穷亲戚、所有熟人：列别基洛夫、扎戈列茨基、长着一双‘仙鹤般长腿’的土耳其人或者希腊人……”

由于迎接《聪明误》的每一个剧中人物的掌声和欢迎声太热烈，我们已经听不到后面所列举的来者名字。好像他们都刚从马车上涌下来，现在正在与处于喜悦氛围中的演员们打招呼。

“请接待尊贵的客人。”当喧哗声停止之后，主持人继续说。“给他们送去更多的礼物吧：你们在演艺创作上的鲜花。每一个人都去照顾尊贵的客人吧，每一个人都去关心他吧。在我们的创作发展中，这个人无论是第一位还是最后一位，这都不重要：在复活节的夜晚，你走在十字架游行的队伍中时，你手举着大神幡还是一只小蜡烛，都是一样的，重要的就是参与这个盛大庆典。在我们这既没有大角色，也没有小角色，既没有主演，也没有跑龙套演员。就让格里鲍耶多夫笔下的旧莫斯科居住者的人类心灵活在我们的内心吧。如果作者少分给了某人台词，那你们就自己去编吧，在公众舞台上，在最后一个情景中，在幕后去将全部精力放在它们身上吧。没有台词，默默地将全部兴趣放在情感上，用眼光，用你们创作意志力的光芒去交流，难道不是一样吗？重要的是创造了艺术形象，与我们大家一起将全副精神寄托在格里鲍耶多夫的‘无数痛苦’中，《聪明误》给我们带来的那种幸运中。”

雷鸣般的掌声淹没了主持人的最后几句话。

接着，托尔佐夫欢迎被邀请的教授发言。大家不是以忙乱的，而是以充满敬意的掌声欢迎教授，所有在场的人都站了起来。

“感谢剧院和全体演员们！”教授开始发言。“他们给我带来了荣誉和快乐，使我成了他们所从事的新创作和今天盛典的参与者。我研究伟大的诗人已经很多年，非常高兴看到你们的热情，感受你们的创作激情，预感到你们将给我准备一部优秀的舞台创作。”

教授的发言大约持续了两小时，非常有意思，精彩。他从格里鲍耶多夫的生平开始，讲到创作《聪明误》的历史，转到详细研究保留下来的手稿。接着他讲到研究剧本的最后一份文本，背诵引用了很多没有发表的诗句，并对其进行评价……接着演讲者回忆了剧本的最重要评论者和批评家。分析了他们所发现的矛盾之处。

最后，他念了一下有关之前演出剧目的评论文章目录、名称并及注释：在哪里，在哪些出版物、在哪些博物馆、哪些图书馆可以找到和阅读每一篇所建议的文章，之后交给了总导演。他以令人愉快而文雅的语句结束了演讲，其中提到了在未来一段时间，他将听从剧院的召唤。

大家为演讲者长时间而热烈地鼓掌。演员们围着他，与他握手，对他表达谢意，相互争抢着对他说：

“谢谢！谢谢！您给予了我们太多！我们谢谢您！”

“您说了这么多重要的东西！”另一些人说。

“您对我们帮助太大了！”第三部分人插嘴说。

“为了搜集全这份资料，需要常年坐在博物馆，寻找书籍，翻来覆去地阅读，在数千页中找到对我们而言重要的两三行！”第四部分人表达了谢意。

“即使这样也找不到，搜集不全所有资料！”第五部分感叹道。“您用了约两个小时给我们介绍了格里鲍耶多夫的全部文献，用尽了所有图书馆，所有书籍……”

其中一个演员在教授面前比所有人说得都多，他叫拉苏多夫，外号叫“编年史编纂者”，因为他经常撰写某种神秘日记，记录下所有排练、演出和座谈，他已经弄到了书籍目录，着手将推荐文章抄写到自己的记事本中。

当大家都安静下来，演员们坐到位子上以后，总导演又站起来，对教授做了简短致谢辞。他感谢教授在我们刚起步时在科研方面给予我们的帮助。他感谢教授为大家做了一场内容重要、文学形式精彩的讲座，给大家带来了美学享受。然后，托尔佐夫向所有演员致闭幕词。

“第一块奠基石已经放好。已经注入了动力。我们大家已经非常兴奋，这可不是一般的，而是演员的兴奋。在这种高昂的创作状态下我把你们放回家去。今天会议的目的已经达到。你们兴奋的情感会告诉你们更多的东西，远远多于我们在教授精彩演讲之后能做的这些。祝贺你们起航。再见，下一次座谈见。”

就在我们这些年轻人纷纷起立，准备让自己的激情自由发挥时，列麦斯洛夫巧妙地偶然抓住了时机，用他那强硬、平静而又盛气凌人的通知拦住了我们：

“下一次座谈，”他一字一顿地大声说道，“明天12点。就在剧院的这个休息室。剧组全体成员必须出席。没有议事日程。没有在签名簿上签名之前，请不要离开房间。”

“一位经验丰富的导演。”我想。“善于与演员沟通。”

椅子的碰撞声、说话的嘈杂声、跺脚声不绝于耳。一些人在欢送教授离开，另一些人聚集在送文件的人周围，急忙在排练签名册上签名，还有一部分人愉快地相互交流第一次成功座谈的感想。

在这一片活跃的气氛中有一个若有所思的，近乎忧郁的人颇为显眼。这是丘夫斯特沃夫，剧组里一个非常有才华的演员。我惊讶他的神情，走近他跟前。

“你怎么了？”我问他。

“害怕了。”他回答说。

“怕谁？怕什么？”

“教授。”他用同样严肃而紧张的语调说道。

“他到底哪里吓到你了？”我不停地追问。

“说得太多，现在你都无法去喜欢角色了。”

我大笑起来。

“不，你不要笑！我是认真的。哪怕是只完成他在两小时内所讲的一部分，得需要什么样的天分呀？！本来没有这场演讲，都已经开始害怕创作，一下子又这样！大量资料一下子落在肩上。”还说：“‘上帝保佑！一路平安！’你不要认为我在开玩笑，我是真吓坏了。”

“但是，”拉苏托夫提出反对意见，“我们需要了解这一切，以便在工作时遵循它。”

“我不知道，或许需要吧。我可是一个没有文化的人。但是不要现在，在开始时就跟我们说这个，不要一下子说这么多。之后再告诉我们，慢慢地，直到我们在自身内部摸索到某种基础为止。在开始时我们应当说点别的，一个词语、一句话、整个这部文学智慧的精髓。假如你来了，站在了那里，对我们说出了隐秘的词语：这样，这样——‘特拉一塔一塔，特拉塔一塔一塔一塔！’就离开了。由于高兴，我又开始喊叫。我出于感恩而亲吻你的双手。接着，我们工作了一两星期，你又来了，告诉我们十个名句，又离开了。再过一星期，你又来了，告诉我们二十个名句，再过一星期一四十个名句。最后，当我们完全控制角色时，你就每天给我们讲一课。一切都很顺利。而现在我却因教授的智慧、渊博的学问、知识而惊讶、震惊，感到压抑，脑子里满满的，心里却空空的。”

“你想什么呢！什么神秘的词语！难道它会一下子来到吗？应当痛苦一会，才能理解它。”一个同事反对丘夫斯特沃夫的观点。

“或许，”丘夫斯特沃夫表示同意，“而且要会让演员痛苦。”

“要让导演了解所有对现有剧本而言神奇的词语，这怎么可能。”这个演员继续提出异议，“要知道导演也是人。他们自己也是经历探索

和痛苦才和我们一起得到这个词语的。”

“就让他们探索吧，就让他们痛苦吧，就让他们去达到目标吧，只要不是和我们，而是和学者们，在他们的书房里。就让我们保持新鲜感吧。”

“换言之，就让导演替我们创作吧，就让他们体验创作的痛苦吧。而我们演员想直接要现成的东西？！是这样吗？”丘夫斯特沃夫问道。

“创作的痛苦！！！在我们身上够多了。要点其他的吧，创作的痛苦已经足够了！”丘夫斯特沃夫说道。“难道创作就是要让我们糊涂，将我们的脑子提前塞得满满的。你想帮忙吗？那就好好地去帮。这才是您的导演事业本质。导演事业完全不是为了在剧院开办大学，在演员的脑子里塞满科学。”

我发现这场争论拖延了很长时间，于是便提醒丘夫斯特沃夫，他晚上还有演出。过了一分钟，我们三人走出剧院大门各自回家了：我、丘夫斯特沃夫和拉苏托夫住在一个方向，我们总是一起走。丘夫斯特沃夫很激动。可能教授抛出的想法还在他那天才的大脑里徘徊，使他那好钻研的演员情感不得安宁。

“见鬼！”他大声地在研究自己的感觉。“心里产生了某种氧化物！内心乱如麻。在座谈之前似乎觉得通向剧本的路是开阔的、清晰的、自由的。而现在好像一切都需要重新掘开，各种智慧堆积如山。眼看所有脑髓就要发生脱节。有人来到了我的内心，就像走进药房一样，写了一张药方，按照老传统和评论定制了新货之后就走了。见鬼，我不想当一个药剂师！我想当演员，当然在某些人看来是坏演员，而对某些人而言或许是好演员。我不想定货，我不想吓唬自己。救命呀，可别！比舒姆斯基、萨马林或者连斯基表现得要差或者不是像别林斯基或者皮克萨诺夫所期望的那样。还需要一个给我化妆的艺术家：嘴巴是这样的，鼻子是这样的，眼睛是这样的，就像在那一幅画上的一样。还没有给我们演员的内心播种，就已经想收割。请你不要手拿镰刀站在我的心灵之上，不要提前收割！不要论结果！不要对我的天性发号施令！”

“你究竟需要什么？”拉苏托夫站在人行道中间，一边将要散开的一捆书捆起来，一边问道。“他总是随身携带这些书，一个破旧公文包，一本大事记。”

“我需要朴实的笑话、有趣的故事、时代和人们生活中常见的虚构出来的东西。我需要理解剧本的社会和哲学倾向。我需要与某个人一起欣赏，赞美格里鲍耶多夫的诗、风格、韵律、他笔下的人物、他的剧本、天才、个别地方、整个作品。我对于房子结构、服饰、肖像、举止谈吐、风俗——20年代的生活方式感兴趣。让我处在这种生活的氛围中吧，要诱惑我，但不要教训我。你不要触摸我和我的内心，帮助我的想象力去营造我想要和我能够要的一种环境和氛围。到那时，我就会自然而然地生活在其中，我不可能不去生活。哪怕这是不好的东西，但却是属于我。你不要从一开始就将别人的创作结果，别人的观点和情感，自己的定制强加于我。要知道这就像跟一个未怀孕的妇女定制：你一定给我生一个男孩，而且还要漂亮，黑发蓝眼睛，高个子，让他长得像定制者一样。怎么样，定制吧，结果，你看，生出了女孩，而不是男孩，不是黑发，而是红褐色，不是蓝眼睛，而是灰眼睛，而且不是高个，而是矮个。”

“难道可以对天性发号施令？难道天性会听从命令？你试试去命令我的情感：要像导演、教授或者甚至格里鲍耶多夫本人想要的那样去生活吧。如果我接受在内心并没有培养出来的别人的情感，不会有任何结果。好吧：我一定是在欺骗你，表演我所感受的东西，而本身并没有去感受，只是在故作姿态，佯装成充满感受——不幸或者幸福，或者痛苦……怎么样？有什么好处？假如我欺骗你，欺骗你的眼睛，但却无法欺骗观众的心灵！心灵！……哈哈！兄弟，你欺骗不了观众的心灵。它……它非常细腻，它比你、我、我们所有人都聪明。可怜，但你不会哭泣。可笑，但你不会笑。如果我在故作姿态，仿效别人时似乎有点像，那还好。要知道，常常还有完全不像的情形，也就是一点都不像，就像在戏校里教的那样：如果痛苦，眉毛向上扬，伸脖子，一会向右，一会向左，翻白眼，用左手使劲压心脏，仿佛撕裂一般，而用右手抓住头发，压住头部，仿佛因为痛苦，脑子要炸开一样。你紧张，你全身使劲，着急，无缘无故地着急，‘总之’就是着急，就这样。让自己烦恼，不安，仅此而已。难道这是事吗？所以，如果你不想让我欺骗你，你就不要纠缠我，不要妨碍我，我自己处理。条件是尽可能小心谨慎地对待我的心灵，你不要强制它，只是稍微刺激一下想象力，将想法抛给我。如果我不接受它们，请不要再打扰，这就意味着在我的内心正有一个属于我自己的，对我更有吸引力，我自己积累下来的东西在生长。这些情感和激情你是租不到的，自己一定应当在内心去获取它们。除了我自己之外，谁还能做到这一

点？谁能感受到它们？我自己展示给你看，那时你再对我做出评价。”

经过一番激烈的驳斥之后，丘夫斯特沃夫立刻不作声了，在剩下的一半路上没有说一句话。我们也一身不吭，每一个人都在静静地思考着自己的事情。我们在果戈理纪念碑前分手，各自回家了。

第二天是第二次座谈。在座谈开始前，大家都在说，有一个年轻艺术家请求允许他展示自己的布景和服装。

“如果他耽误我们的时间不超过十五分钟，为什么不可以让他展示呢？”列麦斯洛夫很体谅地说道。因为总导演没在，他就担负起了解决问题的职责。

当我们走进剧院休息室时，年轻艺术家正在摆弄草样，大大小小的硬纸板、草图、画册、一团团纸张。年轻艺术家看起来不太年轻。瘦高个身材，脸色苍白，身穿一件高领，露脖子的夏季衬衫，腰上系着绿色腰带，取代了西装背心，还有一件女士短大衣。

如果他不剃成像膝盖那样光秃秃的脑袋，他可能就有了所谓极端流派艺术家的最普通外表。光头让他看起来有些怪异，非同寻常。就像一个穿法衣、剃光头的神父，就像一个穿袒胸露背浴袍，也剃着光头的女人，看起来怪怪的、不太习惯，就像没有头发的艺术家与其普通的外表不相符合一样。而且艺术家的整个举止作态、言语、风格都好像与普通的卷发相吻合，但与没有卷发的脑袋完全不相配。但这并不妨碍他的做派像是有卷发的样子。

“你们不了解我！我也是不久前才了解自己，理解，对自己进行了评价……我要改造格里鲍耶多夫！……我要创造格里鲍耶多夫！……我有自己的色彩戏剧！……我的演员们都是色彩鲜艳的！……快乐的白色！令人厌恶的黑色！……我的悲剧是阴郁的亮色！我的人物是幻影：开朗的恰茨基、淘气的索菲亚、牧神法姆索夫、斯卡拉一杜布！……开始！……长笛声、钟声！！我知道，我坚持！……对！！！”

他高高地举起了涂满黑色的大纸板，上面被一些脏兮兮的、轮廓模糊的明显污迹弄得五颜六色。演员们静下来，探过身子看一副草样。在

草样的下方有一行字：“罪恶之舞。我为格里鲍耶多夫的抨击性作品《聪明误》所做的序言！”

“这是什么？”其中一个演员指着轮廓模糊的污迹问道。

“淫欲！”艺术家丝毫没有犹豫地回答说。

“不像。”在我身后有个声音低声说着，勉强听得到。

“而这是什么？”另一个演员指着污迹问道。

“自高自大。”艺术家不假思索地回答。

“丝毫不差。”还是这个声音小声说。

“而这呢？”

“愚钝。”

“跟在照片上一模一样。”这个声音又在小声说。

“而这呢？”

“贪欲和溜须拍马。”

“马上认出了。”这个声音小声嘟囔着。

草样被收走了，大家坐回到原位。

“愚蠢，但有才能。”丘夫斯特沃夫经过我身边时喁喁私语。

“淘气的索菲亚有气无力地出场。”艺术家举起第二个纸板提醒说。

几乎也是纯粹暗色调。在中间有一条狭窄缝隙、一扇半开的门，里面是“淘气包索菲亚”的房间，笼罩着雾气、泥泞、微带绿色、黏滑的色调。

从缝隙中伸出两个脑袋，一个女人、一个男人：衣衫不整、脸色苍白、怒气冲冲，眼睛充满醉意，狂怒，细长瘦骨嶙峋的脖子……

“破晓了，悲伤。黑夜过得如此之快！”艺术家用令人厌恶而肤浅的热情唱了起来……

列麦斯洛夫激动了，伸手去拿其他草样，显然是要检查一下。

“秘密！”艺术家将手放到草图上，平静地说道。

“牧神法姆索夫的淫欲激情！”艺术家拿出一个新纸板，隆重地宣布。

“与上帝一起走开吧……”丘夫斯特沃夫用喜剧般的语调对年轻的女学生们说。“而我们，有罪的人，留下吧。”

“我们不理解，为什么离开？”

“一点意思都没有！”

“褻渎神灵！”正在离去的淡黄发女子掉头说了一句。

“怎么，老妈妈，您不走？”丘夫斯特沃夫跟一个上年纪的受人尊敬的演员说。

“我能有什么事呀！还没有看到呢！”令人尊敬的老太太不动声色地说，嘴里吐着烟雾。

“我们继续吧……”

艺术家抽出一张新草样给我们看：丽莎和法姆索夫在沙发上的那场戏，还有一系列其他画得很有天分，但却愚笨且耸人听闻的、认死理的、有伤大雅的绘画……

对比很多暗色的草样，恰茨基的到来是通过最明亮的色调表现出来的。这份怪异的草样充满了强烈的色彩感，激发了演员的一般注意力和严肃态度。舞会和恰茨基的发疯行为画得非常强烈，有拙劣的倾向性。在狂舞的半兽中间站着“开朗的恰茨基”，他身穿白色西服，手拿破碎的里拉琴和皱皱巴巴的花环，一束光从上面照在他的身上。他用握在右手里的鞭子挥舞着他周围的人群，仿佛打算驱赶所有“郁郁寡欢的放荡之人”，就像耶稣将商人从殿堂里赶走一样。

最后一幅草样是丽莎和摩尔恰林在第四幕中的一场戏。这幅草样一下子引起了一阵不满的嘟囔声和抗议声。甚至令人尊敬的老妈妈都忍不住离开了。其他演员也开始散去，我也走了。

我不知道，之后发生了什么。只听说艺术家在走出剧院时，高唱“与圣徒长眠安息”和“永久的纪念”。显然，这种歌曲属于我们全剧院、属于我们，即为新艺术而衰老的剧院演员们。

铃声再次在剧院的各个角落里响起。大家聚集在休息室，开始座谈。列麦斯洛夫优越感十足地坐到了主席的位置上，因为托尔佐夫在电话里说，在演员会议上他当选为主席，因此他连着几天都没有机会参加排练。

在前几次座谈中，按照惯例，所有愿意发言者都可以发言。在这些天一般是那些在演出时需要沉默的人，也就是没有台词的同事发言。他们中第一个发言的人信心满满，但过于浮夸，是一个喜欢在群众集会性质的场合说一些豪言壮语的人。他借用恰茨基的嘴呼唤要严厉批评从上个世纪就很少改变的，存在于我们社会中的陈规陋习。他恳求演员们借助于格里鲍耶多夫的完美讽刺去狠狠地讥讽上层社会的代表和官僚，改造人类最凶恶的敌人。只有在这项崇高的任务中，他才看到了在进步剧院上演《聪明误》的理由和社会意义……按照发言者的观点，恰茨基就是粗嗓门、说话声音刺耳、有着一副残暴面孔的群众集会演说家。这位同事引证恰茨基的一段对白，声音低沉，在空中使劲地挥舞着拳头。

下一个发言者几乎只谈到了恰达耶夫。他的发言与剧本、恰茨基、格里鲍耶多夫、演出毫无关系。发言的意义就在于发言者能够展现自己的博学。

第三个发言的人讲得枯燥而脱离实际。他是“剧院的一个朋友”，一位年轻的副教授。他由于在不同的俱乐部和团体做一些专题报告而小有名气。

列麦斯洛夫利用主席的权力，抢先发言。

“当我再一次出席你们剧院的座谈时，坦诚地说，我被这里浪费我们戏剧界宝贵时间的现象震惊了。如果这是在外省……剧院经理肯定要对有所行动的！……在昨天德高望重的A教授所做的包罗万象的精

彩演讲之后，我似乎已经无话可说。所有问题都已经谈到了。但我们今天还接着座谈。还谈什么呢？谈法姆索夫是一个官僚，恰茨基是一个揭发者，丽莎是一个法国心腹侍女，整部话剧就是在法国传统的影响下创作的……但谁不知道这一点？这是显而易见的道理，没有必要重复。我们白白浪费了时间。所以，我建议停止讨论，开始真正的创作。”

“创作，创作吧！”丘夫斯特沃夫喊着。

“我同意列麦斯洛夫先生的意见。”我们的主角演员伊戈拉罗夫坚定而自信地说。

“我也支持自己的丈夫。”他的妻子说，她也是剧团演员。

“还有我……”坐在角落里的一个谁也没有发现的小巧玲珑的淡黄发女子说了一句。

“这是谁？”演员们相互询问着，尤其是女演员。

原来这是列麦斯洛夫的妻子，刚刚被接纳为候补工作人员。

“哎呀！”有人感叹道。

我们面面相觑。

“请问，您所说的真正创作指什么？”拉苏多夫故作彬彬有礼地向列麦斯洛夫问道。

“对不起。”列麦斯洛夫故作高姿态地回答。“首先，我们将角色文本与原文进行核对。然后，我将展示布景、服装和化妆的草样，这是我在基辅最后一场演出时艺术家根据我的要求制作的。之后，我将进行系列对台词练习，根据戏剧演出做出自己的指示，解释我对角色的理解。然后，我给你们展示自己的舞台调度。你们要记住。接着，你们拿着本子进行排练，然后给你们几天时间背诵角色台词，开始各幕的连续排练。开始没有布景，也就是在围起来的外形内排练，然后在布景内进行，我保证这些布景不会碍事的。我将进行剪辑性的排练，你们不需要参加。之后，将确定一场，最多两场总排练。我不喜欢将新剧本演烂。最后，话剧上演了，我们将面对观众，听从审判。”

列麦斯洛夫的计划受到了沉默的礼遇……

“难道我们的主导演放弃排演《聪明误》了？”在一阵间歇之后，拉苏多夫问道。

“不。”列麦斯洛夫被惊着了。

“在这种情形下，”拉苏多夫继续追问道，“他放弃自己在艺术中始终遵循的原则？”

“也不是。”列麦斯洛夫更加惊奇地回答道。“您从哪得出这一结论？”

“我从你们提供的工作计划中得出这一结论。”拉苏多夫解释说。“它与托尔佐夫自己所说所做的完全相反。”

“为了加快工作的进度，我只是做了一些小变动。”列麦斯洛夫辩解说。

“很遗憾。”拉苏多夫提出异议。“这些变化导致了我们的主要创作基础的彻底消失。”

“您吓唬我。”列麦斯洛夫开玩笑地说。

“我很遗憾，而且我们大家都害怕您的提议。”

“在这种情形下，请不要拒绝解释，我什么地方吓着您了？”

“非常愿意。”拉苏多夫有礼貌地说道。“但我担心，这种解释将使我们脱离今天座谈的《聪明误》。”

在继续工作之前，先决定弄清楚这场误会。拉苏多夫发言。他比所有人更善于阐述我们主导演和领导托尔佐夫的主要创作方法。怪不得拉苏多夫一直拿着记事本，时不时地记录下托尔佐夫在排练时、上课时、谈论艺术时慷慨抛出的思想、建议、名言警句。

“我用十五分钟时间如何解释清楚我们在这里学习了几年，至今为止都还没有学会的东西？我只能就这个问题说一些必要的东西，千分之一……但这未必有助于我们相互理解……我从哪开始呢？”他一边用

手搓着额头，一边自言自语……“从哪？从哪？选题太宽泛，太多！……”他继续小声说，在内心制定自己的发言计划。

“看见了吗，”他坚定地向列麦斯洛夫说道，“每一次，每一次重复创作时都可以体验角色。这是体验艺术。可以在自己家里一次或者数次体验角色，发现表现情感的身体形式，之后按照记忆去复制这个形式，机械性地，没有情感的参与。这是表演艺术。”

“我知道了。有关这一点，萨尔维尼在自己的书信中、哥格兰在自己的小册子中都谈到了。”列麦斯洛夫急于炫耀自己的博学。“这都不是新东西。”

“难道在艺术中可以只谈论新内容？”拉苏多夫问道。“我想，在我们创造人类精神美好生活的艺术中永远都能找到新东西。我们感兴趣的领域有无数个。新东西总是与旧东西并存，因为我们有太多的经验、创作领域的技巧。但是，我们不会偏离谈话主题。不仅可以体验和表演角色，而且可以借助于永远确定下来的演员表演手段来表达角色。这是匠艺。很遗憾，这种匠艺在剧院特别普遍。在我们艺术中的体验、表演和匠艺这三个方面，我们只承认体验艺术。”

“我也只承认体验艺术，否则我就不会在这里出现！”列麦斯洛夫铿锵激昂地说。“真正的演员一定要体验。”

“听完您之前所说的，再听现在您的话语，有些奇怪。”拉苏多夫惊奇地说。

“有什么奇怪的！”列麦斯洛夫生气了。

“当然。”拉苏多夫解释说。“您刚建议我们机械性地背熟我们不熟悉的角色台词之前，首先使它们活跃起来，变为自己的台词。然后，您建议记住您已经安排好，而我们不熟悉的舞台调度。然后您想强迫我们按照您的指示走台。您要求我们不要按照我们感受的那样，而是按照您希望的那样去理解角色、角色的特点、心理和说明。还在我们愉快的相识之前很长时间，也就是多年前在基辅就已经为我们准备好了妆容和服装。现在在莫斯科给我们下指示。顺便说一句，还是在剧本角色确定之前。一句话，您提供给我们一条强制演员天性，惊吓情感，扼杀体验的途径。总之，您声称自己是我们艺术的热心追随者和托尔佐夫的继承者，而托尔佐夫正是反对强制演员创作天性的人。”

“我只提供了世界所有剧院所有导演所做的。”列麦斯洛夫辩解着。

“但……我们的艺术除外。”拉苏多夫一字一顿地说。

“请问，在这种情形下，在你们剧院，导演的角色是什么？”列麦斯洛夫略带讽刺地说。

“这是产科医生，助产士的角色。他们在新生命，即角色诞生的自然正常行为中在场。”拉苏多夫坚决地说。

“请允许感谢您所指的这个角色。”列麦斯洛夫可笑地鞠了一躬。“我还是认为自己创作最好。”

“您不必以藐视的态度拒绝当产科医生。这是难度很大，却受人尊重的角色。”拉苏多夫劝说他。“成为创作天性本身的合作者并不容易。啊呀！理解，也就是感受我们天性自然的、正常的、机体的创作规律并不轻松。在我们的创作中，理解就意味着感受。导演学会理智地利用演员的机体天性，而不违反天性规律是多么不容易呀。学会在其他人身，也就是演员身上激发创作，按照设定的正确路线引导创作工作得费多大力气呀。

“最后终于该明白，在我们的艺术中正是演员天性、他的直觉、超意识在创造，而不是人自身，也就是不是我，也不是您，不是导演，也不是演员，不是我们脆弱的、渺小而无能为力的技巧，也不是我们傀儡式的匠艺。我们岂能与天性比高低？！‘艺术、创作不是游戏，不是矫揉造作，不是浮夸的技巧，而是非常自然的精神和身体天性的自然创作过程。’”拉苏多夫朗读了一句他记录在本子上托尔佐夫的话语。“您比较一下我们的创作与天性的任何其他机体创作，您将因为所有这些创作过程相互雷同而震惊。比如，在演员的创作中，与在任何一个创作过程中一样，可以看到与播种、授粉、发芽、内部形象和外部形象、形式的形成、意志力、意识、精神元素、性质、习惯的养成，最后还有诞生的过程相类似的时刻。怪不得人们说，演员诞生了自己的角色。”

“请问：谁在授粉、发芽和诞生的所有行为中担当父亲的角色？谁担当母亲的角色？”列麦斯洛夫恬不知耻地问道。

当然，庸俗的笑话有效果了，引发了一系列相关对白，在诗人、演员和导演之间分配父母责任时引发了一系列讨论。最后，做出决议，诗人是父亲，因为他给演员授粉。演员是母亲，因为他运用诗人的种子结果实，因为在他身上有新造物生根、发芽、生长。列麦斯洛夫很不高兴，可怜的导演又获得了接生婆、媒婆和撮合私通者的角色，因为他促使诗人和演员接近，将诗人竭力推荐给演员。天知道，如果拉苏多夫没有急于通过进一步对比角色创作和天性创作工作而结束这场无用的空洞谈论的话，这场讨论会有哪些有伤大雅的细节出来。

“还有创作时的苦痛，就像在生产时一样。”他继续证实，“还有角色形成的不同时期。还有角色诞生的时刻。还有角色第一次出现在舞台之后的各个发展阶段——角色的婴幼儿时期、少年时期、成年时期。还有自己哺育和喂养角色的方法，成长中不可避免的疾病。一句话，”拉苏多夫又在朗读笔记了，“每一个舞台创作都有自己的生活，自己的历史，自己的天性及其活生生的精神和身体的机体元素。舞台创作就是按照人的形象和类似物而创造的鲜活机体创作，而不是僵死的、陈腐的戏剧刻板模式。舞台创作应当是有说服力的，他应当激发对自己存在的信心，它应当在天性中存在、生存，在我们内心与我们一起生存，而不是好像是、觉得是、假装存在。”

“因此，”兴致大发的列麦斯洛夫用含义深刻的目光扫了一眼大家。他预感到要成功，便说起了俏皮话。“在一个美好的日子，演员一个人来排练，晚上回家时，用手牵着一个新生儿哈姆雷特或者奥赛罗。在仕途结束时，他将走来走去，四周都是与他一样的老年人。这就是与他一起老去的所有造物。”

列麦斯洛夫发出了善意的笑声，但这次谁也没有附和他，只有他一个人独自在笑。

“是的，这种事情也常有！”拉苏多夫近乎严厉地确认说。“演员不是一个人在生活和行走，而是同自己的所有角色一起。在他们的生活领域，演员不是自己，他已经失去了自己，成为特殊的生命。”托尔佐夫对此这样说：

“演员创作工作的结果，”拉苏多夫重新按照自己的笔记朗读起来，“就是活生生的造物。这不是角色的再现，与诗人创造的角色完全一样，这不是演员本人，像我们在现实中所了解的那样。新造物就是鲜活的生命，既继承了孕育和生育了他的演员特点，也继承了

使演员受孕的角色特点。新创造物就是诗人和演员的灵魂与肉体。这是鲜活的有机物，按照难以解释的天性规律只能产生于人——角色的精神和身体机体元素与人——演员的汇合体中。存在于我们内心的如此鲜活的创造物可能令人喜欢或者令人不喜欢。但是，它存在，它是存在的，不可能是其他样子。”

“怎么是这样呢？那如果这个创造物不符合导演或者诗人的要求呢？”列麦斯洛夫有些不解。

“这时，禁止一部分一部分地纠正自然产生的演员创造物。不能按照自己的品位去改变它。”拉苏多夫解释说。“不能像《结婚》中阿格拉菲亚·吉洪诺夫娜【所想的那样】将【尼卡诺尔·伊凡诺维奇的嘴唇贴近伊万·库兹米奇的鼻子上】，而应当在演员和角色的心灵寻找新的有机元素，应当用这些元素组合成新的心灵气质、新的机体组合，从而产生新的，更接近于诗人和导演的创造物。”

“这是产院。不是剧院！”列麦斯洛夫大声说。“难怪你们为了上演一部话剧，需要九个月，也难怪你们不按照美国人的方式在排练，比如，昨天和今天的排练。”

“有什么办法！”拉苏多夫解释说。“为了怀孕、足月生产、生出、创造新的有机创造物，也就是角色，必须有一定的，创作天性本身规定的时间。就跟播种和培育果实完全一样，怀孕和生孩子也需要一定的自然规定期限。不能用四天，十天，四十天排练，就创造出角色及其心灵。就像不能在一个月生出孩子，不能在几个小时内播种、培育和收果实完全一样。只有天性本身规定的足够时间，才能真正体验角色。没有体验，也就没有创作，没有艺术。”

“您从哪开始您的工作？”拉苏多夫近乎严厉地问谈话人。

“对不起，从最开始。”列麦斯洛夫以不自然的打诨方式，逞强式地开玩笑说。

“也就是？”拉苏多夫又警觉地重新问道。

“从哪？如果剧本是新的，谁也不熟悉，那当然从阅读剧本开始。”列麦斯洛夫有些粗鲁地回答说……

“您认真地阅读了吗？”拉苏多夫追问道。

“您逼迫我当一个不谦虚的人。”列麦斯洛夫卖弄着。“外省非常非常满意我的阅读。至于首都——我一个外省的小导演算什么呀！！”

“或许，在阅读时，您努力将您自己理解的完整鲜明角色形象表现出来，从而迫使感受您所体验的整个剧本风格和倾向？”拉苏多夫继续追问着。

“当然，我努力呈现出我所想排演出的形象和剧本。就像人们所说的那样，我在外省已经取得了成绩。”列麦斯洛夫炫耀说。

“这不好！”拉苏多夫突然冒出了这一结论。

“不好？！”列麦斯洛夫大声叫道，将困惑变成了问号。

“当然不是对您不好，而是对艺术，对我们演员不好。”拉苏多夫解释着。

“不好是因为我读得太好了？”列麦斯洛夫不解地说。“这就意味着，如果读得很糟糕，就会好？”

“不，这完全不是‘意味着’。”拉苏多夫平静地解释着。“不好是指您做了不是自己的事，不好是指您在第一次阅读时，就已经创造了角色和整个剧本。创造角色不是您的事。这是演员的事，而您的事只是清楚地传达剧本。不好是指您按照演员的方式清楚地阅读。好是指您合乎规范地传达剧本，没有将自己的观点强加进来。不好是因为您将自己的理解强加于演员，使他们丧失了自由和独立性。不好是因为您从一开始就强制演员的心灵、意志力、智慧，对于当前的创作已经形成‘偏见’。偏见无论以何种形式体现出来，对于演员的自由创作而言都是最大的障碍。演员的真正创作对每一个人而言只是自由的、个性化的、自己的、特殊的。按照导演的指示不可能有演员的自由创作。您就像一个暴君父亲，不是按照他们的，而是按照自己的品位和爱好，将丈夫们或者情人们强加给演员。强制的婚姻很少有幸福的。”

“我任何时候都没有强加任何东西。”列麦斯洛夫发火了。“我只是将自己的理解提供给演员们。”

“这更糟糕。”拉苏多夫说。“演员懒惰，喜欢现成的东西。他不能忍受创作的痛苦。不要给他面包吃，只是展示，这个角色如何演。他记住后，变成公式化的东西，……匠艺一个接一个出现。这时，整个角色从开始到结束都成了偏见，而且无法克服。而且不仅这样普遍的，甚至细小的偏见，对于演员正常的自然创作都是危险的障碍。”

“什么偏见？”列麦斯洛夫不解。“导演的指示是偏见？”

“是的。”拉苏多夫又做出了令列麦斯洛夫意外的结论。“如果导演指示说得不是时候，没有应用到演员创作天性中，不是源流于剧本和角色心灵本质。如果导演指示源于任性的自命不凡、自我赏识、固执、刚愎自用或者过于独立，那么这样的导演指示虽然创造了鲜活的情感和体验，但却不是针对演员而言的。这样的导演指示在演员心中只是创建了一种偏见。演员无法习惯这种偏见，但却又不得已去习惯它，或者只是因为创作的懒惰而去容忍。演员不喜欢这种偏见，但却屈服于它，从外部机械性地适应它。多少舞台创作被摧残，多少角色因为错误的初识剧本而被毁灭，因为这样的结识……为演员揭示的不是作品的心灵实质、核心，不是它的主要思想或者促使诗人创作和作品本身产生的情感，不是演员面对即将开始的创作可以和应当感兴趣的东西。在多数情形下，第一次阅读不是激发演员对诗人作品的主要元素感兴趣，而是对辅助的、次要的细节或者偶然的現象发生兴趣。这些现象类似于导演清楚地阅读，导演对布景、服装和上演戏剧或者剧本中的个别角色和状态有效性的迷人幻想。”

“看见了吧。”拉苏多夫解释说。“我们的工作计画等同于最简单的戏剧导演工作。您想将这项工作作为艺术？好吧！我们将其称为导演艺术，但纯表演艺术未必可以与它一起绽放。”

“为什么？”列麦斯洛夫不解。

“或者您创作，或者我们。”拉苏多夫解释说。“或者您是创作的主导者，而我们只是您手中的简单材料，只是匠人。或者相反，我们创作，而您只是帮我们。否则结果会怎样？您将向往一方面，也就是戏剧的外部场景，而我们向往心理和内心深处方面。这时，我们将相互毁灭。将我们的戏剧艺术变为匠艺，而自己去创作艺术。这样的组合是可能的。要明白，您所见到的导演工作，与演员艺术，尤其与我们要求不断体验的流派没有任何共同点。您的导演艺术和我们的演员艺术命中注定会相互毁灭。当您在艺术层面进行创作时，我们就应当走

近匠艺层面，忘记自身的主导权。如果我们演员想自己创造时，您就会很痛苦。那时，您的排演、场面调度、布景、服装将付之东流。我们要求我们情感想要的另一种东西，而且您应该让步于我们。当然，有一种情形除外，如果您成功点燃我们的内心，带着我们行进。”

“为什么呢？为什么我们不能一起创作？”列麦斯洛夫不解。

“因为您的计划既没有为刺激演员的兴奋留出位置，也没有为刺激机体的创作过程留出位置。”

“在我的计划中缺少什么呢？”

“缺少您作为导演首先了解在我们心灵中所形成的东西的意向，缺少理解，及与我们一起喜欢上天性的这种有机创作的愿望。而理解之后，用您的导演手段清晰而漂亮地为观众揭示艺术形式中的我们的演员创作工作。或者相反，给我们展示您的工作，给我们时间去洞察，对它发生兴趣，喜欢上它，习惯于它，以它来生活。这时，它自然而然地到达观众的心灵。”

“我们为什么不努力一起走，相互帮助呢？”列麦斯洛夫不解。

“不。我们不会与您一起走的。”拉苏多夫不容反驳地说。“我们跟您不是一路人。我们与您分道扬镳。您不是我们的朋友和助手。您是我们的敌人，因为您强制、压抑、摧残演员的天性。您利用我们只是为了取得个人的成功。您是我们的剥削者，我们的奴隶主，而且任何时候我们都不会将自己的创作心灵给您。”

“请问，请问，您为什么责骂我呢？我最后可能要生气的。”列麦斯洛夫防卫着说。

“我们没有骂您，没有骂您。”拉苏多夫忙道歉。“我们骂的是您的导演艺术。您能从我们这挤出的最多的东西就是顺从。您拿走我们的经验、演员的匠艺技巧、对舞台的习惯，但既不需要创作，也不需要体验。取而代之，您得到的只是演员匠艺式的兴奋。我们机械性地激发这种兴奋。要知道我们每一个人都可以在任何一秒钟，借助于自己的动物脾性毫无原因地兴奋。我们善于按照定制而羞愧、面色苍白、大笑不止、泪流满面。确实，这种笑不是很可笑，泪水也不很咸。我们并不痛苦，因为我们自己并不相信自己的眼泪，有什么理由要求得

到观众的同情呢？况且，还有一些愚蠢的人在哭泣。我们笑也是按照定制完成的，而不是由于某种原因，而是‘一般地’笑。为笑而笑……要知道匠艺式的演员实际上在舞台上什么也没有做，而是在一个地方兴奋，在另一个地方脸色变红、哭泣、喊叫或者死亡。您放心吧，我们一定准确地完成一切，只是要支付我们报酬。当然，我们不是为自己，而是为您卖力做事。为了不让观众过于清醒，感到寂寞，我们有足够的装相手段，演员的情感、匠艺式的刻板模式、习惯。我们将在各个方面听从您的安排。匠艺式的演员喜欢成为导演手中的一个兵卒。导演喜欢给他们展示某一个角色如何‘饰演’。您只要不要求他们体验就行。他们不喜欢体验，而且在您的工作条件下也不可能体验。”

“为什么？”列麦斯洛夫不解地问。

“因为在您的工作计划中没有体验的地方，没有体验的资料和时间。”

“这简直是空口无凭，需要证明。”列麦斯洛夫抗议说。

“好吧。是您自己，而不是演员在准备构成角色心灵的精神材料。他是从您那里得到这种材料，而不是取自他的内心。是的，对您而言，您亲自搜集的这些材料是鲜活的且令人兴奋的。但对我而言，这些都是别人的，僵死的材料。而且您甚至不给我时间（很多时间），将这些材料变为己有。您甚至不允许我搜集我亲自获取的材料。自然，您轻而易举地生活着与角色雷同的情感，但我能否按照您的定制去完成这个，而且还是立刻，没有任何准备地去体验您的情感？对角色的解释、对舞台调度、化妆和服装都是如此。这一切都是别人的，不是我的，而我只是一个兵卒，悬挂着您的漂亮衣服的衣架而已。

“您完全处在另一种条件下。没有人督促您，您作为导演有足够时间集中注意力，弄清楚角色，弄清楚自己，在自己的内心找到角色所需要的东西，将诗人的构思变成自己的。没有人妨碍您在寂静的书房，借助于艺术家、文学家、教授、演员、书籍、草样等的帮助，常年准备演出工作，最后给我们带来一副完整或者是完美的作品。它就是您的作品。您有权利将自己视为创作者。所以，当您亲自展示自己的完美导演作品时，当您给我们展示，应当如何体验，体现您常年在创作的东西，毫无疑问，您为我们展示了您的真正艺术，您的鲜活体验和体现。我们演员将发自内心地为您喝彩。但是，要知道观众无法看到

您创作的这一美好瞬间。他们不会看您的排练。观众看到的是另一种东西，也就是我们还没有来得及将您的创作变为自己的东西，就要在演出时表面去复制您，而且很卖力气，毫无表情地表现您的场面调度，您的导演构思对我们而言很陌生。我们清晰明了地向观众传达了角色和剧本文本，阐释了您的，而非我们自己的理解。我同意，您的创作很有意思，您独裁式的角色很伟大，很全面。您一个人创作了整个剧本，而我们？！我们有什么？！您承担了全部真正的创作，而您给我们只提供了辅助性的匠艺创作。您让我们充当您和观众之间的中介角色，代理人的角色。因为这样的角色，我们还需要感谢您啦！但我们不愿意！”

“托尔佐夫也是导演，而且也很独立，很有个性，但是你们有机会与他一起工作吗？”列麦斯洛夫不解地问。

“托尔佐夫完全是另一回事。我们与托尔佐夫携手共进。他不仅是一名导演，而且是教师、心理学家、哲学家、生理学家。与其他人不一样，他懂得演员的身体和精神天性，理解帮助天性创作的助产士、接生婆的角色是受人尊敬而艰难的，他全身心地效劳于这个角色。当需要之时，他善于隐藏起来，不抛头露面。与此同时，他总是在利用自己的全部天分、经验和知识为我们演员们服务，将自己献身于艺术。托尔佐夫本人是一个非常优秀的演员。他知道，演员曾经是，将来更是剧院的第一人物。他知道只有通过他们的成功，才可以走进数千观众的心灵，才可以在他们的内心播撒下诗人作品的种子，使他们了解诗人作品最有趣的特点，而这正是演员与导演、诗人共同渴望做的事情。

“托尔佐夫明白，舞台场景、华丽的演出、丰富的舞台调度、画面、舞蹈、群众场景都会令人赏心悦目，它们使心灵兴奋，但却没有像演员体验那样渗透到心灵中。在我们的艺术中，一切都在于体验。体验以无形的表演情感、意志力和思想的光芒充满了剧院和舞台，使这些光芒通过秘密途径感染着观众的心灵。不是导演的安排，而是它们揭示了演员和观众的内心深处，达到相互融合的目的。但这种超意识的、创造奇迹的工作只有一个神奇的天性可以做到，而非我们玩偶式的演技，而非您的排演艺术能够做到的。‘给天性让路，将书籍也交到它手中。’托尔佐夫常常发出这样的感叹。他还喜欢重复另一句自己的名言：‘就像用斧头无法完成象牙的精细雕刻一样，用粗俗的演员手段也不可能替换，不可能完成创作天性的神奇工作。’在剧院，

天性本身的创作奇迹是最重要的。这就是为什么托尔佐夫那么不喜欢演出式导演的原因。他为助产士或者接生婆这样的称呼而如此自豪。托尔佐夫是我们演员的，而不是您的演出式的，彩排式的。我们爱他，我们为他献出我们演员的全部心灵。您向托尔佐夫学习吧，与他一起工作，到那时我们一定会爱上您，与您一起走。”

“太可怕了！！！”列麦斯洛夫喏喏地说了一句，悄悄地转过身，可能是要将面部藏起来。

“如果可怕，那就大胆地走向匠艺吧。”拉苏多夫继续说，但口气和缓了很多，显然是被列麦斯洛夫的真诚话语感动了。“将所有匠艺式的演员控制在自己的手中，成为他们中的唯一创作型导演。与他们一起大胆地实施自己的计划，您将是对的。不要让他们说太多的话。当匠艺者或者无能者开始在舞台上卖弄聪明，不会有什么好结果。就让独断专行的，但颇具天分的创作型导演去征服他们吧。让无能和匠艺不是在独立创作，而只是体现出创作天分，这比刻板模式的无能拙劣表演好得多。将所有这些未得到公认的天才回归到自己的位置上，您就做了一件有益的事。”

显而易见，争论并没有带来任何确定的结果，列麦斯洛夫也没有能说出什么新东西，只是重复在类似情形下所说的一切老生常谈的话语。至于拉苏多夫，他还是重复着我们经常从托尔佐夫那里听到的话语。争论拖延了很长时间，而晚上我还有演出。所以，我回家了。这时，我想起了托尔佐夫通常在结束自己发言时最喜欢说的一句话：“你们是在听我说，但没有听见！学会倾听和听见，学会看和看见美好的东西其实很难！”

我跑回家，吃完午饭，又提前回到剧院，参加演出。

来到自己的化妆间后，我由于来回奔波而感到劳累，一头倒在沙发上。但是我并没有睡着，因为在旁边的演员休息室有人在大声说话，有人在讲笑话，而这影响到我睡觉。在另一边拉苏多夫的化妆室里，他与列麦斯洛夫的争论还在继续。

“难道，”我想了想，“他们在座谈会就一直没有散去？！”

其实拉苏多夫已经回过家了。列麦斯洛夫去送他，在他那里吃完午饭，之后他们一起回到了剧院。

“显然，”我认为，“列麦斯洛夫学者性的引言博得了‘编撰者’的好感，让他们成了朋友。从昨天的一点到晚上六点都在争论同一个题目！这简直是破纪录了。”

从右边演员休息室传来的欢呼声和掌声再次吸引了我的注意。那里在隆重地接待“天才的尼洛夫”，也是同事，演员，擅长组织一些粗制滥造的话剧。他证实了自己从戏剧事业中得到物质利益。很遗憾，没有能够听清楚他阐述的新计划。

“但是我无法给您解释。”拉苏多夫吼叫着。

“第一，不是给您，而是给你解释。”列麦斯洛夫纠正他。

“已经以‘你’相称了！”我大吃一惊。

“我无法在十分钟内给你解释明白托尔佐夫教给我们的东西。”

“好个十分钟！”我想，“从一点到六点！！”

“你听我说！”拉苏多夫准备讲一段话。

“太棒了！”我想，“拉苏多夫讲课，摆脱失眠的好方法。”

“为了培育果实或者植物，应当需要什么？”拉苏多夫开始了。“应当翻土，找到种子，埋到土里，浇水。在我们的事业中也是如此。应当挖掘演员的思想、内心。然后找到剧本和角色的种子，扔进演员的内心，然后浇水。不让它干涸。”

“我懂了。”列麦斯洛夫领会了。

“角色因种子而成熟，种子创造了诗人的作品。这就是思想的起源、情感、喜爱的梦想，这些迫使作家拿起笔来，迫使演员喜欢上剧本，对自己的角色感兴趣。顺便说一句，托尔佐夫将剧本和角色的这一特点称作最高任务，首先应当将其扔进演员的内心，使他因此而受孕。弗拉基米尔·伊凡诺维奇·聂米罗维奇丹钦科用福音书的名言定义这个创作过程。”

能够听到，拉苏多夫又在翻自己的“编年史”，发出沙沙响声，就是为了朗读：“引自约翰福音十二章，二十四节：‘我实实在在地告诉

你们： 如果一粒小麦种子落到土里，没有死，那么就是一粒种子。如果死了，那么就带来很多果实’。

“有关这一点，聂米罗维奇丹钦科说过： ‘应当将剧作家作品的种子扔到演员的内心，’ 拉苏多夫读着他所记录的聂米罗维奇丹钦科的思想， ‘一定要让这粒种子在演员内心里腐烂，就像植物种子在土里腐烂一样。只有腐烂后，种子才能生根，自然长出新植物，而在艺术中衍生出新的创作物。’ ”

接着，拉苏多夫下面所说的内容我听不到了。

拉苏多夫的讲课内容产生麻醉作用了。我躺在沙发上，好像往后偏，好像向后退，避开我面前摆放的物体。或者相反，这是它们躲避我。搞不明白！无论是拉苏多夫，还是尼洛夫，都不再存在。只是偶尔会有某些句子和个别词语从拉苏多夫的化妆间飞进脑海中。

“ ‘通过有意识性达到无意识性。’ 这就是我们艺术的真谛，我们信仰的象征，旗子上的题词。”

我茫然地试图明白，“无意识性”意味着什么，但很快就忘记了，因为从右边的演员休息室另一句话飞进了我的耳朵：

“观众就像老鼠。东西堆得越多，老鼠就越喜欢爬进去凑热闹。观众也是如此。人越多，愿意去看戏的人就越多。剧院不应当容下所有愿意看戏的人，剧院一定应当小于观众的需求，这就是实话！天哪！如果我只有四千卢布，我会……”

“无意识性就像小小的发光灰色尘粒挤到一个地方……长得又高又瘦，头戴皮帽的人们正在往那个方向走着，一望无际……进到一个狭窄的，或许是尼洛夫剧院的缝隙……发生了骚乱，而我在尼洛夫的掌声和愚笨的笑声中醒过来。有人认为，我们十分之九创作是无意识的，只有十分之一是有意识的。”另一个好像是列麦斯洛夫的声音传来。他引用了某个学者的一句话：“我们智慧生活的十分之九是在无意识中发生的。”

我很喜欢这句话，而且我努力记住这一名言。我决定不再睡了，去做记录，但我并没有站起来，只是翻了一下身。还有：“通过有意识性达到无意识性”……词语：“为了旗子”……“信仰的象征”……通

过有意识性达到无意识性——我醒来一分钟后，突然清晰地感觉到了。这是多么简单，多么好！“您用什么建造您的演员创作？”有人问我们。“用无意识性，用演员的灵感。”我们毫不犹豫地回答。“怎么，灵感？！”“您想按照定制去创造它？！但是要知道它可是阿波罗赐予我们的，是由上天降临到天才大脑里的……我们创造的不是灵感本身，而是为其准备优质的土壤，准备容易使灵感降临到我们身上的那种精神状态。这就是我们意识能够完成的工作，也就是为灵感准备好优质的土壤，属于我们掌控的范围。所以，我们说：‘通过有意识性达到无意识性。’有意识地去创造演员良好的自我感觉，这时无意识的或者潜意识的灵感将从上面照耀着你们。这就是托尔佐夫所教导我们的。多么简单！易懂！试着去问任何一个戏剧行家：‘您如何认为，托尔佐夫和我们，他的那些有过错的追随者们属于直觉和灵感型的演员还是匠艺式的演员？’‘当然，是技术型的演员。’行家喊道。‘托尔佐夫已经将角色研究到极致，也就是说他是一名技术人员。’”

“在这种情形下，谁是灵感型的演员？是那些经过两次—五次排练就立刻创造角色的人？敷衍塞责的人？是阿波罗瞬间使他们恍然大悟的人？是那些洞悉并且立刻创造整个剧本的人？但这可是卑鄙的匠艺。您会明白的！”

“够了！”行家们傲慢地反对。“他们真正地在羞愧了，面色苍白、大哭和大笑。要知道这是演员的眼泪！他们不是咸的，而是无味的。”

“够了！您说什么呢！它们受到了鼓舞，真诚地感兴趣。”行家们盛气凌人地提出抗议。

“抽水或者砍柴都可以很投入。”

无论您如何给这些蠢人解释，他们还是反复申说那些无能的小报评论家们永远灌输给他们的观点：“托尔佐夫是一名技术型演员，而具有无法抑制的兽性激情且敷衍塞责的匠艺式演员就是本质型和灵感型演员。呸，简直愚蠢透顶！”

“怎么！！！”拉苏多夫在旁边的化妆间里大叫起来，好像是为我辩护。“莎士比亚、格里鲍耶多夫、艺术家伊凡诺夫、托马佐·萨尔维尼需要几年和数十年完成每一部作品的真正创作过程，而你们外省的

天才马卡洛夫杰姆良斯基为了完成这样的创作过程仅需十次排练就足以！！二者择一：或者马卡洛夫杰姆良斯基比萨尔维尼更有天分，或者马卡洛夫杰姆良斯基所完成的创作过程的性质与萨尔维尼所完成的过程性质没有任何共同点。”

“我不去比较马卡洛夫杰姆良斯基与萨尔维尼，我只是说，在我们外省的天才演员创作的速度很快，并不比你们首都的演员差。”

“哎，这些轻率创作的丑儿们！当我们的总导演托尔佐夫看到这样的匠艺式作品时，常常这样感叹：谁需要这些早产儿和未足月儿！”

一阵强烈的哈哈大笑从另一个方向，也就是我的化妆间的另一面墙内传来，淹没了争论者的声音。尼洛夫讲述着自己当剧院经理时的奇遇，讲述着他如何带着同一个剧组在同一天晚上在两个城市演出的事。剧组一部分人在一个城市演完之后，来到另一个城市演同一部戏。与此同时，剧组的另一半带着他们自己在第一个城市演过的话剧来到了第二个城市。在海报上写着：“今晚上演莎士比亚剧：《哈姆雷特》和《罗密欧》。莫斯科两位著名演员出场巡演：伊戈拉罗夫饰演哈姆雷特，云佐夫饰演罗密欧。”

“云佐夫！！！”我困惑了。“剧院附属学校二年级学生，在我们这甚至在考试时都没有饰演过重要角色！竟然还成了饰演罗密欧的巡回演员。我们的主演伊戈拉罗夫怎么不感到羞耻！”

“问题就在于，”尼洛夫炫耀着，“我们无论怎样安排，在两个城市都必须做很长的幕间休息。这就不好！按照列车时刻表只能这样……否则无法应付过去。必须填补这段时间。我在一个城市，也就是在K市，而扮演哈姆雷特父亲影子的萨什卡却留在另一个城市，也就是C市。你明白吧，没有去K市，而是在幕间休息时在那里……唱歌、表演自己的节目……”

“等等，”有人产生了疑惑，“您说，哈姆雷特父亲的灵魂留在了C市，而整部剧《哈姆雷特》却来到了K市。是这样吗？”

“是的。”尼洛夫肯定地说。

“既然萨什卡留在了C市，那谁在K市饰演哈姆雷特父亲的灵魂？”询问的声音有些疑惑。

传来了尼洛夫的一串愚蠢的笑声。

“谁？”他笑得上气不接下气。“相邻城市的助祭。我的老兄，他可是最低的男低音！！直接来自地下，另一个世界！！”

“你从哪里找到他的？”大家都在问尼洛夫。

“在车厢里遇见的。用二十五卢布收买的。”

尼洛夫又发出一阵一串的愚蠢的笑声。

“我的兄弟们，他唱起了像‘长命百岁’，‘再见吧，再见吧，请你要记住我……’这样的音。尤其这句‘记住我……！’他是按照大甫祭的强调式的高音喊出来的。‘记住我……！’——他又模仿了一次，用嘶哑声音大声吼出了高音，而这样的高音助祭们只有在祝福时才这样喊。但就在这时发生了一件倒霉事。他还在吼叫着，灵魂已经离开舞台，你明白吧？音留下了，演员却走了。”

“什么演员？”大家都疑惑不解。

“要知道助祭是藏在舞台的布景后面。”尼洛夫解释着。“不能将他放出来，他是一个瘸子，还很胖。”

“那谁替他出台呢？”大家问尼洛夫。

“我不告诉你们！”尼洛夫已经笑得上气不接下气了。“消防队员。就像在阅兵一样，正步走着！行了一个举手礼，向哈姆雷特致敬。说实话，千真万确！无论怎样哀求他不要这样做，他还是没有克制住。”

由于嘈杂声，之后什么也听不见了。很快，哈哈大笑的声音静了下来。在突然来临的寂静中，拉苏多夫和列麦斯洛夫的声音显得尤其清晰。

他们在争论与普希金相关的内容。为了证明普希金不是主张艺术中的真实性，而是程式化，列麦斯洛夫甚至还列举了在这种场合总是喜欢引用的一首诗：

“对我们而言，使我们变得高尚的欺骗比一大堆低俗的真实要宝贵！”

还有：

“我因虚构而泪流满面。”

拉苏多夫证明了相反的东西，那就是：普希金要求真实，而不是他称之为“一大堆低俗的真实”那样的小真实，而是另一种大真实，是蕴藏在我们演员内心的，被艺术净化过的情感真实。为了证明自己正确，他还引用了普希金的其他诗句，而这些诗句不知为什么在争论时常常会被忘记。

“真实的激情，在规定情境中逼真的情感。这就是我们的智慧要求戏剧家做到的。”

“这就是我们整个艺术的基础。”拉苏多夫证明说。“这是为演员准备好的确定计划：首先有意识地创造‘规定情境’，这时‘真实的激情’自然会超意识地浮现出来。”

“这太棒了！这太好了！普希金真不错！”有个声音由于兴奋乐得上气不接下气。这是丘夫斯特沃夫。“如果‘真实的激情’确定了饱满的、真实的、直接的情感和角色体验，那么‘逼真的情感’这不是真正的情感和体验，而是与之很相像的情感，或者准确地说，对真正情感的一种回忆。”

“托尔佐夫甚至准备承认好的演技，在情感提示下的表演就是逼真。”拉苏多夫解释说。

“不，不，我不同意！”丘夫斯特沃夫很激动。但接着想了想，补充说：“但是……况且……既然你不能真正地生活，体验角色，也就是给出‘真实的激情’，那么，或许，你就随便吧，去表演‘逼真的情感’吧，但只是不要太荒唐，随心所欲。要有条有理，正确、真实，在活生生情感的带领和指导下。这时就会得到与这种真实性相像的某种东西，也就是类似于真实的逼真性。”

“要知道这简直是发疯。”丘夫斯特沃夫还非常兴奋。“我们在寻找，绞尽脑汁，而亚历山大·谢尔盖维奇在一百年前就已经决定了我

们现在要做的事情，我们应当从哪里开始创作。”

“从哪里呀？”列麦斯洛夫问道。

“什么‘从哪里’？！从规定情境。这个我懂，我用心去感受的。在你没有认识到规定情境时，真实的激情不会出现的。”丘夫斯特沃夫解释着。“所以，首先要认识属于角色和剧本生活情境的一切。欢迎您来说，我接受您所说的观点。”

“那什么是规定情境呢？”列麦斯洛夫不依不饶。

“反正您不懂。”丘夫斯特沃夫生气了。

“到底是什么？”列麦斯洛夫坚持着。

“‘规定情境’这是剧本的完整历史，角色生活条件的长串的完整链条，”拉苏多夫解释说，“也就是，这是房间、房子、日常生活、社会地位、时代、习俗、外部生活条件！”

“剧本和角色？”列麦斯洛夫纠缠不休。“是吗？”

“这都是小事。还有更重要的内部情境。啊，这就是准确的情境！”丘夫斯特沃夫又重新像美食家一样津津有味地讲着普希金的名言。“这里有自己心灵的生活本身。这里有别人的，比如妻子、子女、兄弟姐妹、仆人、客人、上司、下属、整个社会、整个世界的心灵和生活感受！所有这些自己的和别人的精神电流、生活线索、理想、追求都相互交织、碰撞、汇合、散开、混乱、争吵、和解，用这些无形的线织成了蜘蛛网，纤细的心灵花边及裹住演员的精神生活情境。”

“所以，这是一条看不见的无意识线。如何有意识地编织这种精神的蜘蛛网？”列麦斯洛夫疑惑不解。显然，被丘夫斯特沃夫的演员极度兴奋所感染。

“怎么？”丘夫斯特沃夫充满激情地大叫起来。“通过有意识性达到无意识性！忘记了！那就从有意识性开始吧：就让我尽可能引人入胜地、完美地讲述格里鲍耶多夫提供的外部情境吧，我将认真地倾听、领会、醉心于别人对我说的东西。我将这些剧本、角色的生活情境与

我在自己生活中熟悉的或者必须亲自在生活中发现和观察的其他情境进行比较。这样，别人的情境将变得越来越亲近和亲切，最后联合在一起，成为我自身的情境。当我进入角色时，我就掌握了诗人提供的情境。就让导演为我打开那个弥补诗人的导演情境吧。它们的产生源自导演构思的演出计划。我作为演员，用自己的，对我而言更加有兴趣和更加美丽的，取自我的现实生活或者想象的生活中的情境去补充它们。您让艺术家带着他的草样、布景和服装来这里吧。让灯光、演出、道具来这里吧。我让所有这一切都适合于自己，变成自己的东西，熟悉、习惯、消化掉。当所有这些情境结合在一起，变得亲密起来时，它们就创造了普希金所说的规定情境。应当用这些为自己创造角色生活的条件，而创造之后，要相信它们，将自己置于它们的中心。当你感觉自己仿佛在浴缸里时，处于所有这些外部和内部情境的深处时，超意识创作就开始了，真实的激情就出现了。”

“以何种方式？”列麦斯洛夫又感兴趣了。

“当演员相信了创造的规定情境的那一刻，不知从何处自然就会蹦出‘真实的激情’。你还没来得及眨一下眼睛，它已经出现在你面前。‘你好，’它说，‘这就是我的样子！’‘你好，’你回答，‘你好，可爱的、亲爱的，高兴极了！’”

“如果这不是我所需要的真实激情，我作为一名导演应当做什么？”列麦斯洛夫执拗起来。

“那您就喊：不是这个，不是这个！鲜活的、真正的激情来到了，但却不是这个！这不是所需要的‘真实的激情’。您有权利说，您是旁观者清。‘啊，你呀，真糟糕。’这就是说，演员在什么地方有失误。在某些情境中出现了错误，有什么东西没有猜到，没有注意到，考虑不周！一切从头开始吧。改变一切。重新组合。创造新的能够自然激发新的‘真实的激情’或者‘逼真的情感’的条件。这是一项很难的任务，就让大家来帮我吧，每一个人尽其所能。就让导演和我一起寻找错误，而当导演明白了，就让他将我引领到，吸引到另一个更正确的方向吧。”

“用什么方式？”列麦斯洛夫对此发生了兴趣。

“什么方式？只要不是借助于讲课方法就好。”丘夫斯特沃夫解释着，“就让他把我这个傻瓜带到博物馆，某个独片的田地。我呼吸它

的空气，用自己的鼻子去体验导演应当体验的东西。或者让他给我拿一幅画，一张照片，一本书。就让他胡说或者编造一个笑话、事实，从来都没有发生过，但可能存在，却能准确画出他所说的东西的完整故事。”

“您知道，我要对您说什么，”列麦斯洛夫一字一顿地说，“如果有一个来自波博路伊斯克的外省悲剧演员听到您的话，我们这些穷导演就不要活了。”

“不要活，不要活！”丘夫斯特沃夫高兴得手舞足蹈。“对，您说得对。如果你们那的悲剧演员听到这些话，就倒霉了。要知道，他每一次都将自己的吼声、每一个动作、每一次抽搐、脱节现象都视为‘真实的激情’，‘逼真的情感’。”

“他也是对的！”列麦斯洛夫补充道。“对波博路伊斯克悲剧演员而言，表演的做作并不是脱节现象，而是他的自然状态。所以，他从自己的角度而言是对的，可以将自己做作的表演称为‘真实的激情’。”

“他忠实于自己的做作式表演。你还记得托尔佐夫非常喜欢的一个例子吗？”拉苏多夫问丘夫斯特沃夫，

“哪个例子？”那位感兴趣了。

“关于一个濒临死亡演员的例子。”拉苏多夫解释着。“当然……托尔佐夫认识的一个演员在一个角落里可怜地快要死去。托尔佐夫去探望他，正赶上他快死了。怎么办……？看着一个濒临死亡的人面对死亡时，还在像演员那样表演悲剧，的确反感。他将手紧贴心口，手指摆放得很漂亮，就像在舞台上穿着戏装表演角色似的……他像演戏似的，翻着白眼……用一只手的一半部擦拭着由于热而发烧的额头，就像曾经克米萨尔日夫斯卡娅所做的那样。他呻吟着，就像悲剧演员在最后一幕面临死亡时所做的那样，在演出结束时达到加剧挑战性的目的。这位快死的演员是一位有信仰之人。他不可能在快咽气时还在做作地表演。但他的肌肉由于经常做作的表演已经适应这样做，而且已经发生了变化，以至于非自然的演员做作表演永久成为自然的，甚至在快咽气时都没有离开他。”

演出开始前的第一遍铃声响起。十五分钟后就要上场了，而我刚开始化妆，大胡子和上唇的小胡子还没有粘上，假头套也没有戴上，服装没有穿好，还没有做好演出的准备呢！疯狂的忙乱开始了。就像在这些情形下所发生的那样，一切乱套了，油彩也涂不好，装指甲油的小瓶子也倒了，摆放整齐的东西散落得到处都是。无论是领带、手套，还是鞋，在需要时都不翼而飞。在梦话中，在温度升高的时刻，演员在开演前迟到这样的无助状态，就好像是一场噩梦。在现实中我是第一次经历这种情形，因为我一贯以遵守时间而著称。但这一次我耽搁了演出整整十分钟。当大幕拉开时，由于着急和忙乱，我的头还在发晕，我无法强迫自己集中注意力，无法抑制住心跳，语无伦次。但是，最后我克服了激动状态，习惯完成了自己的事情：对于角色熟悉的自我感觉确定下来，舌头开始机械性地、流畅地说出早已忘记的，失去意义的台词。手、脚、整个身体习惯性地动着，不受意识和意志力的指使。我平静下来，开始思考其他事情。在演腻了的角色中很容易去思考一些其他事情，而不是去想隐藏在台词中的精神实质。由于长期的连续演出，精神实质变腻烦了，乏味了，失去了敏感性。应当善于在每一次重复创作中去激活它。为此，应当在精神上集中注意力，而这很难。除此之外，在那些美好的早已逝去的演员青春的日子，我想演员技巧的本质就是使舞台表演达到机械性的习惯程度。我认为，在表演时的双重性是表演经验的一个特点，它将职业演员与无助地抓住台词、情感、思想、角色行为和作者的情景说明的爱好者们区分开来。

我在这时表演的这场戏让我产生了别的想法。有很多时候我只是说一些对白，而在其他时候一直沉默。主要的表演就是停顿，我利用这些停顿不是为了角色，而是为自己，思考一下我在幕间休息和以后几场戏间歇时我需要做什么。我记得，在所描述的演出中，我与某个卑劣小报的评论员约好见面谈一下公务。我还等着一位老太婆，我的粉丝，一个纠缠不休的，自诩是贵族的女士。这两场会面都很枯燥，于是我绞尽脑汁如何快点摆脱它们。

“纠缠不休的老太婆在信中提到的重要事情其实就是一件不足挂齿的小事。”我想着，已经想象着，她是如何来的，如何落座，开始从自己身上拿下很多条厚围巾。她将说一段长长的序言，最后终于说出一些尽人皆知的道理，即演员应当神圣地喜欢纯洁艺术。

“我也喜欢它。”她补充说。“如果不是因为我的丈夫职位很高，我或许也是一名演员。……很好的演员。”她炫耀着。最后她一定会请求要一张近期总彩排的免费入场券。

预见到所有这些繁枝缛节，我给她安排了两场之间最短的见面时间。

“她不会坐得太久。”我在心里给自己打气。“摆脱评论员要难得多。”我想象着。“我感觉，他是来采访的。”

“您对集体创作持什么观点？”<sup>[3-2]</sup>他问道。

太庸俗了！

我突然停住了，因为角色的台词好像枯竭，记忆的机械性传动带断了，我一下子忘记了一切：我应当做的事情，还有我无意识出于习惯而说出的台词，甚至剧本本身、幕、我扮演的角色。在我的记忆中形成了巨大的空白点，一切都消失、融化在其中了。瞬间的恐惧控制了我，为了弄清楚我在哪，我应当做什么，我必须做一个很长的停顿，快速查看周围的环境，回忆我在其中演哪部剧，哪场戏。然后，我应当倾听提台词者的救命声音。他已经竭尽全力在压低声音说话，努力让我恢复神志。一个抓到的词语，一个习惯的手势，一切立刻理顺、机械性形成的角色习惯表演已经自动地沿着轨道向前滑去。

在第一次新的停顿时，我开始思考所发生的事情，明白了出现的停顿不是简单的偶然。这种遗忘现象对我而言有时是常态。而且，我感觉到，无论是停顿，还是思考面临的私事或者家事的习惯，还有惊恐那一瞬间，怎么说呢，都已经“被嵌入到”角色中了。这种意外的发现令我很懊恼。甚至在下场时我还在思考这个。

我“真实的激情”，“逼真的情感”都哪去了？普希金本人所说的规定情境哪去了？！在这一刻，我感受到在我们的表演艺术中这些简单词语的深度和重要性。我明白，普希金用自己的警句揭穿了我。我在内心感到一种不祥。

“就让评论家和老太婆等到下一次两场戏之间的角色休息时间吧。”我想着。“或许，他们自己感到无聊，就会离开。”我走进导演助理所在的，设在舞台上的小小的玻璃房间。当然，我已经提前告知演出的管理者，我埋伏在哪里。

我试着按照新的踪迹检查自己。我现在，在刚演完的那场戏中生活在什么样的情境中呢？比如，这就是剧本的开始。可我在装模作样，我在扮鬼脸！我所关心的事情就是让声音颤抖，哀伤，引起观众的好奇，迫使他认真地跟踪独白的思想。

还有另一个瞬间，也就是当我回忆起所扮演人物已经去世的妻子。可是在这个地方我也是在装模作样。在这一瞬间，我所有关心的事情就是尽可能认真地凝视某一个点，同时忧伤地哼唱着好像是去世的妻子所喜欢歌曲的某些段落。唱完后，我尽量看着四周，做出不清楚自己在哪里的样子。这时，我牢记着曾经由于喜欢过于拉长停顿而受到他人的批评。接着，我加快了语速，迫使自己这时毫无缘故地为令人厌恶的、表面的、机械性的，来自简单的动物气质和肌肉的激动而抓狂。要知道我曾经强烈地感受到这样的场面，真诚地体验诗人提供的所有活的情境。但最后随着时间的推移，演员的匠艺、经验却制造出了完全异样的，与艺术没有任何共同点的“情境”。这样一来，存在着不同情境，不仅有鲜活的人类情境，而且还有匠艺式的、表演式的情境。

“应当说一下这一点。”我想。

“但最不好的就是，我可能在表演时思考评论员和老太婆，”我在内心想象着，“不，职业演员的坚持、自信、平静并不是表现在完全离开角色。为什么我在停顿时会想到其他事情？！但是难道停顿会打断角色的内部流动和发展吗？不对，我不仅在停顿时思考自己的事情，在说台词时我都会这样做。之前创造角色时，我在角色中体验到无限长的鲜活瞬间，而现在……之前那些鲜活的、美丽的、令人激动的情境都哪去了？它们曾经吸引我，帮助我在令我出名的最好角色中找到‘真实的激情’。在这一瞬间我非常清楚地意识到，之前我在创造角色时体验到的那些‘鲜活情境’产生了真实的激情，真正的情感。而现在的表演情境只能激发一些没有意义的机械性表演习惯。当我明白，我在自己最好角色中生活的‘情境’完全是另外一种情境时，我带妆的脸红了，因为这种情境无论是与我所表演作品的作者，还是与我所扮演人物的鲜活的生活，最后与被我亵渎的艺术本身没有任何共同点。”

我开始怀疑自己。

我算什么演员呀！我觉得自己就好像是来自那里，观众席？！而我想，我完全是另一个——独特的、勇敢的、真诚的演员。这就是说，在很多年的日复一日地上百次演出这个剧本和其他剧本时，我在舞台上展示的就是今天的这个样子！！与此同时，我还过于自信地，自以为是地因为这样的表演而去评判别人？！我如此故作高姿态地接受自己那些愚笨粉丝们的夸奖，像是接受理所当然的贡品一样。我在自己的照片上和写真集里都给他们签的什么名？！我想起几天前在演出开始前发生在化妆间里的一件事。一个年轻、长相一般、有些粗俗的姑娘跑到我跟前。她由于激动全身颤抖，试图说点什么，但说不出……突然……我没有料到，她抓住了我的手，亲吻，然后发疯似的冲出了房间。当我回过味来，她已经消失地无影无踪了。我简直无法抑制住满意的笑容，因为我这时意识到自己的伟大！！在这一刻，我怎么不为自己之前的笑容而羞耻呢。这时，我心怀敬佩想起了自己的评论者和敌人，他们总是在谩骂我的自信和只是在这一次让我难忘的演出中才清醒地意识到的劣质表演。 [3-3]

导演助手小心翼翼地轻轻地敲打着我所在小屋子的玻璃。我走向舞台，演得并不比平时差，也不比平时好。

再说我也不可能表现得过差或者过好，因为我已经习惯了表演这个角色。在自己的表演中我也不可能改变什么。机械性的习惯在我内心已经扎下根，已经被嵌进去。但是，在两场戏之间短促的休息时我产生了一些想法，并且在这些思想的影响下，我开始观察自己的表演，评论自己的吐词、语调、动作、行为。而舌头同时习惯性地说着角色的台词，身体和肌肉则重复着已经习惯的手势。

“伊琳娜和我们一直在仔细分析研究。”这意味着什么？“我我们”意味着什么？我在内心找茬。我毫无意义地说着。应当说：“伊琳娜和我，我们一直在仔细分析研究。”我甚至不会正确地对台词进行分类，不遵守逻辑停顿，重音也不对：我说的根本不是俄语，像一个外国人。在我思考时，另一句文理不通的句子又掠过：“Вот он праздник миройлюбви”（这就是和平与爱的节日），“Вот он праздник”（这就是节日）？Вот он（这就是）在这里起什么作用？为什么这样长的停顿？而之后勉强听得到“миройлюбви”（和平与爱），原来，在这句文理不通的停顿中闯进了某种完全荒谬的机械性玩意。

“不，这不是偶然，”我想，“不仅是在今天。我一直是用这样的语调，这样文理不通的方式在说这个句子。这也是嵌入角色中了。”

“手势也是如此！它表示什么？”我不知道。这是令人厌恶的演员卖弄！我在戏弄观众！我这样做的时候，在所扮演人物内心正出现深刻悲剧。

“还有一些毫无意义的卖弄风情的手势！！简直数不胜数！

“还有，由于莫名的激动和束手无策我用手指去叠和揉搓一块小纸的场景！曾经这一切都很自然、偶然地做出来，却很成功。而现在？这变成什么了？！如此低劣和没有品位的演员小把戏！我却带着爱去雕琢它，将它放到第一位，展示！！

“而情感呢？曾经激发表演玩纸的那种情感哪去了？我在内心没有找到之前那种真正创作情感的痕迹。

“还有，还有演员的小把戏！我从一个小把戏过渡到另一个小把戏。这就是角色行走的线路！这就是它，就像托尔佐夫所说的我的贯串行为和最高任务。”

“但是，够了！所有这些小把戏都去一边吧！我将生活在角色的本质中！”我决定忽略平常使用手绢的表演，以便更好地集中在情感上，取而代之。但是，我在内心中没有找到它，差点忘记台词。

我尝试着即兴改变一下舞台调度，更新角色。但我刚开始这样做，就感觉到台词摇晃起来。原来，我已经不能不受惩罚地偏离自己习惯的演员习惯和在角色中成为基础的舞台小把戏线路了。我更不可能沿着原有正确路线走下去。它已经丢失，已经不见踪影，需要新的情感创作工作，以便恢复丢失的东西。暂时需要一环扣一环，沿着它引领着角色的线。我对这些小把戏丧失了任何兴趣，已经不能很自信地去做它们，情形就更糟糕了。土壤从我的脚下溜走，我悬在空中失去了任何支撑。

在舞台上失去了支撑后，我感觉到在我的内心形成了向往观众席的动力，仿佛被放到了位于舞台对面的观众席中的一个新杆上。实际上，之前我是在情感、思想、习惯，甚至与角色有关的演员小把戏中斡旋。我注意力能遍及的圈子位于舞台上，只有边缘触碰到了观众席。

现在，这个圈子的中心转移到了观众席。我或者认真地看观众席，或者与他们一起从观众席审视自己。至于剧本和角色，它们已经留在了圈子之外的某个地方，而且我对它们的生活已经一无所知。当我机械性地饰演角色，观察，评论每一步时，我自然就扼杀了率真。与此同时，在分析机械的无意识表演时，我又将其变为有意识的表演。换言之，我砍掉了我坐在上面的树枝，就动摇了支撑角色的基础。演员的自负和自信消失了，各种色彩失去了光泽，小把戏也失去了自己的明确性，我整个人变成了灰色，面无表情，感觉离开舞台时非常谦逊，非常不显眼，就像完全失败后的样子。

我等待的老太婆和评论家没有来，于是我决定在下一次出场前，不是一个人待在化妆间，而是在人群中去消磨时间，以便在演出还在进行时，不去过多思考所发生的事情。我向传出声音的拉苏多夫化妆间走去。

小房间里挤满了演员。有人坐在窗台上，有人坐在暖气管上，有人相互坐在膝盖上，还有人站在门口。其他人则背靠带有镜子的柜子上。拉苏多夫本人与往常一样坐在自己的椅子上，丘夫斯特沃夫坐在椅子的把手上。列麦斯洛夫独自坐在他们的前面，仿佛是一个被告。他心神不宁，每隔几秒钟就扶一下带金链的夹鼻眼镜。

“我也认为，在舞台上需要人类精神生活。”列麦斯洛夫说道。

“在这种情形下，您又自相矛盾。”拉苏多夫【回答】说。

“为什么？”列麦斯洛夫不解。

“因为精神生活是由鲜活的人的感觉，也就是真正的情感和体验创造的。”拉苏多夫解释说。

“但是您不相信，在数千观众的眼中，在令人兴奋的、注意力分散的当众创作环境中有可能诞生鲜活的人的情感。您自己说过，认为这是不可能的，因此您永远拒绝了这样的体验。您的拒绝就是拒绝真正的鲜活情感，承认舞台上的演员外部身体行为一表演。”

“是的，表演，但我是给他们表演角色的情感。”列麦斯洛夫【证实】。“这不，阿列克谢·马尔科维奇说过，他也是表演角色的形象和激情。”

“伊戈拉罗夫也不否定自己在家、书房里的体验。”拉苏多夫【反对】说。“而您甚至否定这一点。您不是关注内部情感，而只是外部结果，不是内心体验，而只是身体的表现，不是内部实质，而是外表。您只是仿效臆想的、不存在的体验结果。”

“所有演员都是这样做的。”列麦斯洛夫【确认】说。“但他们不想承认这一点，只有天才时不时在体验。”

“假如就是这样，但我还是不同意您的观点，”拉苏多夫【继续说】，“但为了仿效情感，从而取代自然的体现情感，必须首先在模特身上，也就是在自身或者某一个其他人身上窥探自然体现的形式本身。”

“去哪里获取这样的模仿原型，这样的模特，这样的实物呢？不能每一次，在任何一部创作中都寄希望于在生活本身中看到所有的样本，创作角色的所有材料吧？”

“只剩一种手段，那就是亲自体验和自然体现角色情感。”

“但是您却永远地拒绝了体验。”

“如果不去体验情感，如何看清假情感的身体外部形式？如何认识原本不存在的体验呢？为此需要找到特别简单的出路。”

“什么出路？”列麦斯洛夫【问道】。

“您所说的演员已经培养出来了某些永远固定下来且可以表现那些可能在舞台实践中遇到的情感、激情、所有情形、所有角色的手段，无一例外。这些程式化戏剧表现手段正说明了原本不存在体验的外部结果。”拉苏多夫【回答】。

“您指的是哪些手段？您从哪里得到这些手段？我坦白地说，我什么都不懂。”列麦斯洛夫发火了。

“一部分手段，”拉苏多夫平静地说，“是演员们按照传统从前辈那里继承而来。另一部分手段来自比较富有天分的同时代人那里的现成形式。第三部分是演员自己为自己创造的。”

“由于剧院长期以来习惯于这一类手段，演员们很快就掌握它们，而且形成了一种机械性的惯性表演。舌头学会了流畅地说出角色台词，手脚和整个身体都是按照确定下来的舞台调度和导演指示在活动。习惯的舞台情境导致了相应的习惯性行为，等等。而且所有这些机械性表演手段都是通过演员经过训练的肌肉而固定下来，成为演员的第二天性，不仅在舞台上，而且在生活中取代了他的人类天性。”

“不幸的是，所有这些一劳永逸掌握的情感面具在舞台上很快就会用坏，消失，失去对曾经可能产生它们的内部生活的暗示，变成简单机械性的体操，简单的演员刻板模式，与人的情感、我们活生生的精神生活没有任何共同点。这样的完整系列刻板模式构成了演员的形象系列，独特的演员行为仪式，伴随着角色千篇一律的报告。刻板模式和演员行为仪式大大简化了演员的任务。”

“在生活中也形成了简化那些没有才华之人生活的手段和形式。比如，为那些没有能力相信的人制定规矩，为那些没有能力让人喜欢的人想出一个礼节，为那些不善于穿戴的人创造一种时尚，为那些没有能力创作的人设立一种程式化和刻板模式。这就是为什么在国家担任职务的人喜欢仪式，神甫们喜欢宗教仪式，平民喜欢习俗，爱穿戴的人喜欢时尚，而演员喜欢舞台程式化，刻板模式和演员行为的整个仪式。这些东西充斥在歌剧、芭蕾，尤其伪古典悲剧里，而人们在其中枉然地想用永远习惯的表演刻板模式表达主人公的复杂而高尚的体验。”

铃声使我摆脱了沉思状态。这种铃声是用于紧急召唤迟到表演者上台的。我该走了，继续去完成令人厌烦的匠艺。

“嘲笑吧，小丑！哎，胸无点墨地出场是多么丢人呀！去做你不再相信的事情是多么委屈呀！”

导演助理在舞台口等着我。

“很快该轮到您出场了。”他严厉地说，但马上又用温和而充满柔情的口气补充道：“对不起，我摠的铃声，但我没有人可派，而我又走不开。”

“在怜悯我呢。”我想，“可见，是有原因的。盯着呢！我很久前不也监督过他吗？！工人们和道具技师们看来也是在怜悯我！他们为什

么这么认真地盯着我看？”

在我内心中泛出一种痛苦的情感。但这不是屈辱的自尊心。这是已经摇摇欲坠的自信心。

认为我们演员的自尊心过强是错误的。当然，有这样的演员。但我们中的多数还是胆小，缺乏自信。不是委屈，而是恐惧使我们变得非常警觉。我们担心，我们不能完成要求我们做的事情。我们担心丧失自信心，而没有信心在数千观众面前表演是非常可怕的事情。就像一下子跳进凉水中一样，我在那一刻应当不假思索地立刻出场。快速打开室内布景的门之后，我重新跳到台上，撞上正门的黑洞。黑洞就像巨大怪兽在我面前张开了大嘴。我觉得，我第一次感觉到了这个坐满了人的可怕黑洞的长度和深度。它将我拉入了无底深渊。我不能不看它，我的视力更敏锐了，眺望得更远了。很奇怪，我怎么可能看那么远。只要有人，甚至坐在后面几排的人动一下或者低头，或者拿手绢，或者看海报，或者没看舞台——我都能看见他们，还使劲去揣测每一个动作的原因。当然，这已经吸引了我对舞台上发生事情的注意力。我开始觉得不自在，感觉自己不是在家里，而是一个做样子给人看，无论如何一定要成功的人。

我试着按照新方法表演，也就是创作规定情境，相信情感的真实性，变谎言为真实，但是，哎，在理论中很容易实现的东西，在实践中却如此之难。我无法在内心找到任何东西。这时，我想回到旧方法中，不卖弄聪明，不评论是非，只是机械性地、动作麻利地，按照随时间推移而形成的习惯，按照表演技巧去表演。但是我已经无法做到这一点，因为当你开始仿效自己，意识到曾经是无意识东西的时候，机械性便消失了。

我这时才意识到，走上舞台，控制住数千观众是多么可怕和艰难的一件事。或许，我第一次感觉到离场是一件多么快乐的事情，而之前我还是更喜欢上场。

这一次我也不敢一个人留下来，因为感觉惊慌的场面会一触即发。必须待在人群中，这种想法又将我驱赶到拉苏多夫的化妆间。

这一幕戏结束了。拉苏多夫在唯一的一次上场之后，已经在化妆间里换装了。他带着上妆之后的一张无精打采和扑粉的脸，用自己的一双

近视眼直勾勾地盯着列麦斯洛夫，手里拿着粉扑和香粉，认真地倾听自己的交谈者。

“您说，”列麦斯洛夫提出抗议，“我们艺术的目标就是在人类精神生活的舞台上进行创作，通过艺术形式将它体现出来。为什么只是精神生活，而不是身体生活？”

“因为身体是精神生活的表达者，”拉苏多夫解释完后，挥舞着粉扑，并没有发现他已经把粉扑得到处都是，“创作的本质不在身体，身体只起着辅助作用。”

“身体也有自己的生活，而且是很有趣的生活。”拉苏多夫辩论说。

“我不争论了。就让它只为自己的玛门基督教《圣经》中的贪财象征。——译者注去服务吧。但是在艺术中，在极其例外的情形下，我们之所以需要身体，是因为它能用优美的动作反映我们的人类精神生活。”

“可以不同意这一点。”列麦斯洛夫争辩说。

“如果是这样，”拉苏多夫声明说，“我们就没有什么可争论的。就让另外一部分人将自己和自己的艺术用在表面的，但却缺乏内部生活基础的美丽上面吧。就让他们在舞台上为我们的身体创造追求表面效果的华丽场面吧，我们愿意去欣赏这样的场面。但无论是托尔佐夫 [\[3-4\]](#)，还是我，他的追随者，不愿意将我们生活的哪怕是一分钟浪费到这样的表面娱乐中。所以，在与我们谈话时应当考虑到，在舞台上人类精神生活占优先地位的基本观点——是理论的必定条件。”

“啊！如果是这样，那么我就不再发表意见了。”列麦斯洛夫让步了。“但知名的基辅评论家伊凡诺夫开口说话了……”

“我知道！”拉苏多夫打断了他的话。“您可以甩给我一些感人的引证。在王尔德，尤其是最新的戏剧活动家那里，这些引证多得是。”

就像任何一个抽象的领域一样，艺术特别适宜于极考究的名言、新颖脱俗的理论、俏皮的比喻，甚至对天性本身进行的果敢嘲笑、出人意料的结论、思想深刻的警句，而这些都是艺术本身不需要的东西，而只是说这些东西的人所需要的。感人的引证使人的自尊心得到满足，

使自己更加自命不凡，使说话人感到满足和骄傲，证明他那非同寻常的智商和素养。感人的艺术的理论引证通常给那些专业知识肤浅者留下深刻印象，而讲这些名言警句的人不承担任何风险。谁会在实践中去检验他说的话。太遗憾了。假如有人尝试将所谈论和所写出的有关艺术的一切搬到舞台上，那么一定是绝望透顶。在这些名言中华丽的辞藻远多于实践意义。它们会使大脑充满无用的东西，制约艺术的发展，将演员弄得糊里糊涂。

“艺术的本质不在于天性，而在于人本身。”自认为高于天性的高雅的唯美主义者说。

“人本身到底是什么？”我问他们。“人就是天性。”

人、他的心灵和身体创作器官、他的天才、创作灵感等都是天性创作力量无法了解的体现和表现者。人要服从于它的坚定不移之规律。

这种服从在我们意识达不到的领域特别明显，比如在创作直觉，也就是演员的超意识工作领域。高雅的唯美主义者在这个领域能做什么？！能做的事情不多。他可以不去创造，而只是评价和使用天性创造的东西。他可以带着天生固有的才能去选择天性已经创造的东西。因此，我们这些有罪之人和自命不凡的唯美主义者“应当首先在天性、在内心、在其他人那里、在角色中学习观察和发现美好的东西”。托尔佐夫说：“或者按照遗训，学习从生活中找榜样。”<sup>[3-5]</sup>唯美主义者还能做什么？

将它们提供给自己的创作天性，从现实生活和自己的天性及我们周围人的天性中去选择有趣的创作题材和创作资料。

我们可做的一切就是学会不妨碍，只是在某种程度上去帮助天性创造人类精神生活。

我们可以学习理解天性，观察和发现其中的美好东西，研究它的规律，分解为各个组成元素。从天性中汲取美好的东西，并以鲜活而非渍制的形式搬到舞台上。这非常非常难。愿上帝保佑，我的演员技巧能应付这项工作。

我们哪能创造出比天性本身还要更敏锐的独特之美，我们哪能与天性争高低！没有必要轻蔑地拒绝自然的、天然的东西。

托尔佐夫的伟大之处，就在于他已经能非常了解天性的无所不能及自己的渺小。所以他放弃了与天性竞争的任何想法，尝试为演员创造这样内部的（精神的）和外部的（身体的）技巧。这些技巧本身并不能创造，而只是帮助天性进行难以解释的创作工作。

对所有能在这个领域控制我们意识的少量现象，托尔佐夫都以孜孜以求的态度去认真研究，在其他我们意识触及不到的领域，托尔佐夫将全部希望寄托在天性上。“它是内行。”他说。

托尔佐夫认为那些不理解这个简单道理的人很可笑。

为了不成为他眼中的可笑之人，我并没有提出异议，但是我可以说出很多。

“在演员的这种表演中，舞台上的创作生活只有十分之一是有意识的，十分之九是无意识或者超意识的。”

“真的？”列麦斯洛夫有些不解。“连外部形象也是自然地、无意识产生的？”

“是的。外部形象常常是从内部提示而得的。之后步态、动作、举止、习惯、服装、化妆和整个外貌就会自然而然地呈现出来。”

“舞台创作就是鲜活的机体造物，是按照人的形象和人的类似物，而非僵死的、陈腐的、戏剧刻板模式创作出来的。”

伊戈拉罗夫之前一直坐在自己椅子上焦躁不安，转来转去，皱着眉头，终于忍不住了，加入到争论中。

“难道您真相信，”他很激动，带着一种轻而易举的演戏做作，“舞台上的这种赫赫有名的真正机体造物？这可是自我欺骗、童话、想象力的游戏！”

“我知道，我看到了您的机体体验：演员站在舞台中央，眼睛看着自己的胃部，一动不动，憋得既不能说话，也不能动，慢腾腾地从牙缝里要用一分钟才往外挤出一个词语，所以隔两步远都听不清，却还让人相信，他是在进行一场非同寻常的深刻体验。”

“就让傻瓜去向上帝祈祷吧。让他碰个头破血流。”丘夫斯特沃夫插话了。

“我赞成阿列克谢·马尔科维奇的观点，我签字！……也就是加入！”列麦斯洛夫故意挑衅地大喊。“什么机体体验！没有任何体验，而只要费心好好演戏就行。”

“不，请原谅，”伊戈拉罗夫急忙阻止了这位不请自来的帮忙者。“体验，甚至是真正的，甚至是，我同意，机体的，是必需的，但是它出现在可能出现的地方，在寂静的书房，而不是在数千名观众的眼前，当需要为它们带来家庭作业的成果，展示和呈现这些成果的时候出现。”

应当在家里进行创作，而在舞台上展示自己创作工作的结果。

“但我们设想一分钟，”伊戈拉罗夫继续着，“真正的体验和它的自然体现可能在舞台的演出环境中进行。在这种情形下，不应当利用它们，因为它们对艺术不利。”

“不利？”很多人惊讶不已。

“是的，不利。”伊戈拉罗夫坚持着。“真正的体验和自然的体现不具有舞台性。”

“怎么不具有舞台性？”

“它们过于细腻、难以觉察，在剧场的偌大空间里不太明显。”

为了将体验角色的内部无形形象和激情变为舞台性的，应当使它们的体现形式突出、清楚，在演员和观众分离很远的距离内都能看到。应当通过人工来强调舞台的表现手段，夸大它们、解释、展示，为了让它们更直观而去表演它们。一句话，必须有一定比例的戏剧性，还有表演艺术所给予的润色。您想想，要知道这里不仅指简单的外部情节，而且还指我们应当在舞台上展现的人类精神内部生活。如果为了表现出剧本的简单易懂情节，需要演员特意表现出来的表演而达到更清晰目的的话，那么当问题涉及无法看见，无法听见的内心形象、角色的激情时就更需要这样的表演。只有经过直观的舞台形式，才可以

传达来自舞台上的，即使不是最真实情感，也是在进行准备工作时在体验时刻被发现的这种情感的身体表现。

在舞台上重要和需要的不是体验本身，而是它的直观结果。

在公开创作时，重要的不是演员如何体验和感受，而是看戏的观众感受到了什么……

“舞台创作应当具有说服力，它应当唤起对自己存在的信念。它应当在天性中存在、生存，生活在我们内心、与我们一起生活，而不仅是好像存在、使人觉得存在、假装存在。”

“存在？！奇怪的表述。”列麦斯洛夫开始挑剔。“存在于天性中”，“假装存在”，“这简直莫名其妙，表述得不成功”。

“我没觉得。”拉苏多夫辩解说。

由于羞怯和着急，他的脸上红一块白一块的。

“果戈理在一封不知道是写给舒姆斯基，还是谢普金的信中详细地谈到了这一点。”涅沃林几乎非常小声地说了一句，好像是为自己辩解。他在羞怯时非常可笑，无地自容，将整个手掌放进领子里，在领口下转动着手指，仿佛要整理一下领口。他非常卖力，集中全力地在做这件事情。

拉苏多夫狠狠地看了涅沃林一眼，忍不住问他：

“果戈理说什么了？”

“每一个人都可以模仿形象，而只有天才才能成为形象。”<sup>[3-6]</sup>说完这段引言，涅沃林更加不好意思，开始否认一切。“而且，我，或许，不是……不合时宜。而我觉得，这个……好像合适，难道……合适。对不起……”

他完全乱了方寸，一言不发。而拉苏多夫重新看笔记，用低沉的声音开始朗读，从声音中透露出一种不满的腔调。

有人轻轻地碰了一下我的肩膀，这是演员涅沃林。他也是在今天演出，与我一起出场。涅沃林冲门方向点了点头，好像用这个动作告诉

我该走了。我的心紧缩起来，但我还是控制住了自己。

“你不舒服？”当我们一起上台时，他语气柔和地问我。

“发晕。”我不情愿地撒谎。“他还是发现了！”我想。

跨过舞台的门槛以后，我感觉自己有些僵硬，融化在了观众席和舞台的巨大空间中。除了舞台上的一般状态之外，幕后的氛围和最后一场布景的色调都影响到我，使我产生压抑感。问题在于，我们演员不仅要看见每一个布景正面，而且还要看见反面，它的内幕。每一个布景都有自己的轮廓、自己的布局、构造，而且常常是美丽如画的，特别令人惊喜的。幕后照明将光点分散到各个方向的稀奇古怪角落里，黑影更加明显。这一切共同营造了每一幕中的独特幕后氛围。在出场时，每一幕的幕后情绪都会影响演员。好像故意似的，我们当时表演的最后一幕布景的背面，总是使我想起了我演员生活中的痛苦瞬间。当时在演出时，最后一幕我演砸了。我因此而痛苦不堪。当我走出那个装饰得富丽堂皇的走廊时，我更加不安，甚至痛苦。一个画面勾起了我痛苦的回忆，激发了演员式的惊慌。墙壁和东西对我说起了往事。

“还不足以让我忘记台词。”我想了想，对自己的想法感到害怕。在演员【职业】的最简单要求上显得无能为力是非常可怕的。在这一瞬间我回忆起并且感受到忘记台词的演员的那种无助状态。近几年我已经摆脱这样的状态了。我急忙检查自己，在内心开始念叨即将演出的这一场戏的台词，很幸运，台词顺口拈来，而这令我很安心。

突然，一个词语脱落了，后面词语组成的一条长长的线也断了。我在记忆中寻找丢失的词语，但只感觉到词语发音的节奏。我使劲用另一个音同的词语替换掉。但是，为了找到这个词语，必须回忆起整个思想，而我忘记了。我想回到之前所说的台词上来，以便从根上抓住这个思想，但事实上我连思想本身都忘了。我开始回忆整场戏的内容，想通过这种方式回忆起思想。但我无法集中注意力，感觉自己融化在了空间中，没有力气集中注意力。我扑向导演助理，恳求他把即将用来安排演出、分配演员上场的那本剧本借给我。他是借给我了，但我刚打开这一页，他就抢走了我的书，几乎是强暴式地将我推上了场。这时由于出场晚了，已经出现了短暂的停顿。当我意识到在角色台词中形成的黑洞，我感到了恐惧，注意力一下子警觉起来。我拼命地注意自己的舌头和发音，这样当然就妨碍了表演。

由于习惯已经养成，因此通常情形下，我只要抓住相邻的另一个句子的一部分，就可以立刻准确地说出整个句子，而且一口气说完。但这一次，我害怕台词，我仿佛要啃掉每一个单独的词语。每当说出之前，都要检查一番。一切都乱了：机械性的习惯都被破坏了，而之前创作情感的正确线也忘记了。我没有任何可以依赖的基础。好像有个旁观者躲藏在我的内心，挑剔地跟踪着每一句说错的话。

当有人看着嘴巴时，你是无法吃饭的。当有人打扰时，你是无法打台球的；当摆脱不掉的想法不停地挑剔着，而内部声音不停地唠叨着“小心，小心，就要说错了！这不，又忘记了”时，你就无法说出背得滚瓜烂熟的角色台词。确实，在脑海里已经出现了致命的空白点，溢出的汗水湿透了脖子和额头。但是很幸运，舌头在惯性地越过障碍物，继续弛奔，远远超过意识和情感。而它们正从远处虎视眈眈地跟踪着还没有意识到危险的勇士。

“注意，小心，小心，别绊倒了！”被惊吓到的思想和情感从远处向它喊着。

一切都戛然而止。一切都乱了！空白！空荡荡！惊慌！我手足无措地站着，连续几次重复着同样一个句子。我发现提台词者在扯破嗓子喊着，但我没听见，也没有明白演员们提示给我的东西。我听到他们在窃窃私语，但听不出说什么。我不知道如何救场，不知为什么开始取灯罩。我做这个动作是因为无助，因为不能想出任何办法，来填满这一大段停顿。谢谢导演助手，他安排了新的剧中人物出场。随着他们的出场，演出又沿着轨道滑下去，我躲在了舞台深处，尽量控制自己。全身肌肉紧张得就像一条条粗绳子。而且我觉得我是用木头制作的，注意力分散到剧院的各个方向。我觉得舞台的正门入口就像是一张张嘴，可怕的黑洞。又是通过它，我看到了数千名的观众。我产生了幻觉，他们在嘲笑我，用指头指着我，低下身子相互神秘地说着什么，故意咳嗽。一个观众甚至走出了观众席，示威性地砰地一声关上了门。我感觉非常疲劳，走下台时浑身是汗。我走进了自己的化妆间。用钥匙锁上门，在黑暗中摸索着找到了小沙发床，重重地落在上面，僵在了一个偶然的姿势上。

我一直这样坐着，不知道做什么好，仿佛在轮船沉没后被抛弃到一个无人小岛一样。我觉得我好像丢失了一切，感觉自己就是一个乞丐，一贫如洗，被迫重新建设全部生活，而羞于回忆丢人的过去。

在旁边拉苏多夫的化妆间里争论还在继续，但我已经无法理解他们提出的思想真谛。但是，我明白：那里正在向列麦斯洛夫证明，他的艺术与他的姓氏是相对应的，也就是他宣传的不是真正的艺术，而只是演员的匠艺。

“不仅他，还有我，您，我们大家都是匠人。”我想，“就让天才和有才能之人留在舞台上吧，其他所有人，而且我是第一个应滚出舞台的人！去事务所、商店、农村，去做有益的事情！”

我躺在小沙发上，因为所有体验过的情感而感到疲劳。

我讨厌一切，于是决定思考一些与剧院无关的事情。

“据说，在月球上没有影子，物体比重比较轻？可以跳起来，整整一分钟悬在空中……这样是舒服还是不太舒服？”

有一段时间我想象自己行走在平原上，缺少一个永久伴侣——影子。我想象着跳过深渊。

但这件事让我很快觉得厌烦了。而且我的登月之旅分散了我的注意力，使我平静下来。我躺着，什么也不想。

然后我开始倾听旁边化妆间的争论。

“在一个层面是好的东西，在另一个层面却是完全不能忍受的。比如，在我们剧院里即使进行一两百次排练都不足以体现出托尔佐夫给出的任务、演出计划和材料。排练次数越多，计划本身准备得就越详细。一直这样下去，无止境。及时停止和画上句号常常是最难的。假如给一个不善于制定一个宏大、涉及面广的计划的外省剧团提供上百万资金，让它排演两百场，会是什么样？”

“无法继续演出。”列麦斯洛夫自豪地说。

“你说得对。我多么想看看演员们在第五次或者第十次排练之后的样子。台词对完了、角色记住了，甚至几乎不用提台词，不用指出位置，一切应当做的都准备妥当，灰色的假头套及连鬓胡子都已经订好。服装——当然，是所需要的样子！只需要观众、激情，其他事情

就由灵感来完成！！后面接着还有两百三十场或者两百四十场排练！在这些排练中应当做什么呀？！因绝望可能去上吊。”

“四处逃窜。用多少钱都无法留住他们。”列麦斯洛夫又自豪地声明说。

“而我们……在两百场排练后还在叹气：如果再有一百场排练，那么就可以达到导演们想出的东西。”丘夫斯特沃夫【说】。

“要知道这不正常。先生们！剧本怎么办？如何这样对待事情！”列麦斯洛夫愤怒了。

“没关系，我们还在。我们交出红利，股份在交易所里很快将会开盘。”尼罗夫在拱火。“剧院经理都会羡慕。”

“不，您看着办——这不正常。”列麦斯洛夫很激动。“不能这样践踏剧本和角色。演员被创造出来之后，他需要在某一刻拥有坐得满满的大厅、激情、激动、灵感、乐队和礼物。”

“一俄升伏特加。”有人嘲讽着。

“是的，是的，还有葡萄酒、女人！”

“在戏里不就有一个人不知廉耻之人吗！”另一个人讽刺说。

“对不起，那凯恩呢？……”列麦斯洛夫坚持说。

“您总是这样，外省的天才呀！”丘夫斯特沃夫说道。“只要您无法回答时，您就开始喊出一些没有任何意思的普通词语、刻板模式。葡萄酒！女人！激情！灵感！当提到艺术和演员时，就需要说出这些词语。好像要说服我们当中的某一个人！！您老实回答：为什么我们可以排练两百场、三百场，而您不能？”

“为什么我们不能？”“我知道，”列麦斯洛夫说起刻薄话，越来越激动，不停地扶一扶带着金链子的夹鼻眼镜。“你们是如何保持这样的排练数量的？”我不明白。

“我给您解释。”拉苏多夫插话了。“秘密就在于导演和演员都在如此深刻地揭示剧本和角色的心灵，随着每一场演出不断扩充演出计

划，因此，两百场排练都不足以将那些隐约可见的东西搬到舞台上。外省演员习惯饰演角色，而不是表演剧本。他在角色中寻找对于他很容易做到的东西，符合他的天分和表演手段的东西。这永远是同样的东西，永远是他特别熟悉的东西，永远是每一个角色中自然地死死纠缠着他的东西。他自然而然地赋予了每一个角色某种特色。为了寻找这种材料，熟悉剧本还需要很多时间吗？一两次认真地阅读就够了。至于说到计划，在所有角色中永远是一样的。在前几幕中——发表一番议论，表现一下自己的吐词发音、举止、声音。在某几个地方兴奋一下。在第二幕时表演一场戏，而其他就靠技巧了。在第三幕中释放出所有激情、所有小手段、所有刻板模式、所有魅力。一句话，在重要的高潮场面中一切可以抓住观众的东西。在最后一幕中稍微表现出一点伤感，掉几滴眼泪。接着，如果第一场戏是在舞台的左边，也就是在表现上流社会剧中通常摆放一套名牌‘沙发’，后面是‘漂亮奢华的屏风’的地方进行，那么下一场戏就是在右边，在摆放‘桌子、椅子’的地方进行。然后，可以站在提台词小亭子前，演一场戏。第四场戏又可以在沙发上表演等。”

“既然大家都知道这一切，为什么还需要排练？”

“您炫耀您在外省进行的四场排练，而我认为，多一次都没有用。所以，最后不是我们，而是您在浪费时间进行这三场排练，您在白白地糟蹋剧本。”

“据说，外省必须有两百个新剧本和演出，否则观众就不会走进剧院。而我着实感到惊讶，外省观众怎么能坐下看一场只经过两次排练就编出来的演出。我一幕都无法忍受。”

“据说，外省观众不会连续几次看同一部话剧，甚至排得很好的话剧。而我知道自己的图拉同乡，数十次来到莫斯科就是为看我们剧院排演的引起很大轰动的同一部话剧。我还知道，一个训练有素的剧团带着同一部话剧有五次之多被邀请到外省的一个小城市巡演。”

“还有一种情形，我永远搞不明白。为什么歌剧《吟游诗人》或者《特拉维亚特》可以倾听上百次，而易卜生的哲学悲剧《布朗德》只看一次就足以。人们会说：‘得了吧，音乐！不是一下就能听明白的！’”而我对此可以说：“得了吧，最复杂的思想、最深邃的情感，不是一下就能抓住的！……”

但我理解伊凡·瓦维洛维奇。在紧张的外省工作中，匠艺比艺术更方便。而且，也只有匠艺才是可能的。那里根本顾不上艺术，一个演出季需要排演近两百场话剧。

“在一个演出季我导演的话剧不会超过五十部。”列麦斯洛夫表示抗议。

“你们听见了吧？”拉苏多夫很平静地问大家，以便于强调自己对手的声明。“开玩笑?!只有五十部。是的，在匠艺中数量起主要作用，但在艺术中我们看中的只是质量。为了成为天才，为自己赢得永久的荣誉，只需要创造一部伟大的作品，可能是画作、著作、作曲、大理石或者角色就够了，而不是上百部作品。艺术家伊凡诺夫只创作了一幅画。我们只根据一个让奥尔利兹、泰曼约，最后还有萨尔维尼成名的角色奥赛罗就认识了他们。他们所有人都需要几年或者数十年的时间来创作，但这不关我们的事。对我们重要的就是作品的质量。”

“因此，我们大家都在强调演出质量，而伊凡·瓦维洛维奇却关心数量。我们处在不同的层面——匠艺和艺术……”

突然，我想起演出还没结束。我必须再次出场面对观众。我充满了恐惧。

“如果现在发生了一件丑闻，混乱不堪，演出必须停止该多好呀！”我想。“或者发生一场火灾！或者天花板掉下来！这时，我就自然而然地摆脱了无路可逃的状态。演出要是能够停演几天，在停演期间我还可以好好想想，探究一下自己艺术的新基础。或者大病一场，长时间无法工作！如果我病着，就让其他人为我工作。”我生气了，也不知跟谁生气。

“或者最好逃跑，躲起来，就像列夫·托尔斯泰那样！是的，就是躲起来，故意与大家作对。在我不在时，就让所有导致我失败的罪人们去痛苦吧，而不是只有我一个人在痛苦。就让他们奔跑吧、谩骂吧、失去理智吧，就像我现在失去理智一样，不知道该做什么！就让他们明白，他们没有及时重视的人有多重要吧！”

“简直胡说八道！”我抓住了自己的语病。“为什么寻找罪人，既然他就在眼前。罪人就是我自己。剧院不仅仅没有低估我，而且还非常重视我。但在第一次失败后，我就像一个老处女，感到委屈，于是我

去寻找罪人，来安慰自己。我达到了想要的剧情高潮，因此，我成了一个破产者，因此，我没有能力战胜恐惧。因为我不是在装样子！”

“我不上台！”我决定好了。“就让他们罚款或者将我赶出剧院吧！我无所谓，既然要永远告别舞台……必须将钱返还给观众！”我想起了。

“就这样吧！我自己承担损失……”

“但是我什么都没有，既然我将要离开剧院，我甚至没有可能挣到应得的钱。除此之外，托尔佐夫会说什么？同事们会说什么？整个剧院、整个城市会说什么？”

“够了，我怎么能离开剧院？没有它我将无法生存！……”

“鸡毛蒜皮的小事！我要有质量地活着。快点结束今天最后这场万恶的演出，开始新的生活。”

急于结束折磨的病态急躁心情完全控制了我。深受病痛折磨的病人在等待着手术。被良心折磨得痛苦不堪的人等待着忏悔或者某种解脱。我已经急不可耐。我不能继续在结束痛苦的黑暗中等待。我走出了化妆间，急匆匆地走向舞台。跨过舞台的门槛，我感到自己比之前出场时更加不自在，更加融化在空间中了。一个装样子处于无助状态的人的感觉、有义务让人喜欢，有义务取得成功的想法压得我更加厉害了。我已经准备出场，突然想起了不久前在忘词时，还有刚刚我在最后一次出场时所体验到的那种无助感。这一次，我甚至害怕试着核对台词。我只想起，最后一场演出完后再也没有复习过。这就意味着，我可能忘记。

怎么办？！我从决定命运的走廊直奔我等待着出场的幕后。我跑到偶然站在附近的道具管理员身边，用极不理智的面孔跟他小声嘀咕着：

“宝贝！我们是朋友！救救我吧！快到提台词人那里，求他给我提示每一个词语！告诉他，我病了！我哀求您，救救我吧！”

很快我就上场了。我又碰到了舞台正门的黑洞。更加强烈地感受到自己的无助，只有寄希望于提台词的人了。我向他投去了祈求的目光……

太可怕了！他不在小亭子里！！原来，愚蠢的道具管理员将他从亭子里叫到了我演出的舞台边上。而那个提台词的人更愚蠢，相信了他，跑过去了，没有找到我，又返回到亭子。但已经晚了！在我的生命中第二次出现了这种可怕的东西。一场噩梦，直到现在我回忆起这件事时，内心还在颤抖着。

整个所描述的演出，包括由它引起的噩梦，在我的演员生涯中都具有非同寻常的意义。因此，我应当详细讲一下，回忆一下在我演艺生涯的起步阶段出现的那种让我一生都感到害怕恐怖的状态。

这是很久之前的事情了。那时我还年轻，参加了莫斯科文学界为纪念普希金而举行的大型音乐会。我理所当然是第一个来到剧院的，离音乐会开始还有很长时间。与往常一样，音乐会开始的时间延迟了一个多小时。而我是参加第三组演出的，整个晚上都不得不在幕后闲逛，疲劳地等待着。一位受人尊敬的老演员O也在经历着同样的命运。他表演的节目比我早一两个。一个晚上的大部分时间我都是与他一起度过的，安慰他所遭遇过的苦痛。原来他的妻子，一位年轻的轻松喜剧演员去世了。可怜虫就在这场音乐会开始那一天的不久前悲惨而死。在地板上发现她时已经死亡了，脖子上有一根窗帘拉绳。很奇怪，拉绳没有拉紧。它摆动着，而她上吊了。或许，在绳子第一次接触到她的脖子时，由于恐惧而出现了心肌梗死？！这位老演员回忆起所有死亡的细节，哭了。这时，有人来叫他上场，而我跟在他后面，听听他朗读什么，准备自己出场。

“您太疲劳了，心绪也不佳。”我对他说。“最好拿着书。”

“得啦。”他回答。“我把这首诗朗读了上千遍，连做梦时都能说出。”他安慰我。

老演员走上场，观众像对待之前的名演员一样热情地欢迎他。他开始用最大的演员激情朗诵着，就像之前在外省朗诵的那样。成功朗诵完前几行后，他停住了。他以一个有经验演员的冷静，平静地保持着停顿。他回忆着忘记的诗句，但却想不起来。观众席鸦雀无声。老演员没有惊慌，重新开始朗诵。

在一个致命的词语上他又停了下来，……他慌了。等了一会，他回到了前一诗句，希望忘记的词语会按照惯性自然而然地脱口而出。他又停在了那个词语上。他朗诵的那首普希金的诗是所有人在上学时就已

经耳熟能详的诗句。因此，观众席中和幕后出现了不少志愿提词的人。他们先是小声地，然后大声地给他提示从诗中跳出的词语。但老人已经什么都听不见。我将书翻到印着这首诗的那一页，通过室内布景的门塞给他。他几乎是很粗暴地从我手里抽走书，而且还弄乱了页码。站在舞台上面对鸦雀无声的观众，老演员焦急地一页一页地翻找着。剧场各个角落都能听到纸张的沙沙声。

发现没有希望找到他要找的东西，老演员就把书扔到了旁边的一把椅子上，以庄严的姿态重新开始朗诵。

在致命的词语上他停住了，而整个观众席响起了沙沙声。可怜的老头沉默不语，擦着汗，迈着无力的步伐走向室内布景的对面墙壁的那扇门。这扇门是用钉子钉住的。他使劲推门。室内布景开始晃动，但门还是打不开。从观众席传来了低沉的笑声。老演员走向正门的帷幕，他想爬到幕后去。但缝隙太小，他卡在了里面。在观众的大笑声中老头挤到幕后，走进了黑暗的缝隙中。

“岂有此理。”我旁边传来一个愤怒的声音。“一个颇受人尊敬的老演员，以这样的姿态出现在舞台上。” [\[3-7\]](#)

我想为可怜虫辩护，但就在这时，几个文学家、音乐会的组织者跑到我跟前，向我祝贺着什么。原来，他们刚刚得到允许，可以完整地朗诵莱蒙托夫针对普希金之死所作的诗，也就是包括最后几行之前被检察机关禁止公开朗诵的诗。

“你们，以卑鄙可耻而著称的荣誉父辈的傲慢子孙……”

“您是第一个为我们打开检察机关监狱的大门，释放了天才的受迫害之人，给他们以自由。”文学家组织者们为我感到高兴。

但我却无法分享他们的情感和情绪。相反，我由于恐惧而感到发冷，因为我不知道，也没有背诵这几行诗，记的东西都是听来的。

“我不能朗诵这些，我没有准备。”我像一个中学生似的，推辞说。

但是自由思想者如此死乞白赖地要求，从我这方面都不能继续反对下去。我决定，按照书去朗诵最后几行。

我不记得，下面发生什么了。据说，我很体面神奇般朗诵完了这首诗。但是我当时所经历的，对我而言终生都是一场噩梦。

在迫使我回忆起所描述事件的这场招致灾祸的演出中，这场噩梦又在重复着。由于恐惧，我没有记住发生的事情，我是如何演的，演出是如何结束的，幕布是如何拉上的……

显然，发生了什么事情，因为我全身都是汗，大家都斜眼看我。当我们这些戏剧演出者从舞台下来，聚集在出口时，我感觉到我的演员同事们很害怕我与他们讲话。他们急忙跑开，只是我们大家从舞台下来时，都得向通往化妆间的那扇门挤过去，接着来到一个带有通往上面楼梯的宽走廊。

甚至没有人与我道别。我一个人孤零零地留在那里。

“他们是否已经将我当作疯子了？！”在我的脑海里闪过一个念头。

来到化妆间后，我瘫坐在化妆镜前的椅子上，感觉自己彻底崩溃了。

“但是，”我想，“这是我之前饰演所有角色中最轻松的一个，开玩笑似的就表演了。”

“不管怎样，”我安慰着自己，“痛苦结束了。”而且，“我要休息，我要休息！”我引用了《万尼亚舅舅》中的一句话。不是演出结束了，而是我的全部演艺生涯结束了。很明显，它结束了，在刚刚体验过的失败之后我没有足够的意志力再强迫自己去体验已经体验过的东西。不，最好死去，我扯下假发、胡子、小胡子，将它们愤怒地扔向桌子。

这是我，一个习惯于爱护服装、戏装及一切与角色有关小部件的人所做的事情。

坐在镜子前面，一副疲惫不堪的样子。我看着自己那张被准备粘贴的戏装而弄脏的脸。脸上提前涂的底色和【加工】使得每一个角色都有自己的独特妆饰。有时这个妆饰不表示任何意思，但在另一些情形下预备妆使得脸部具有意想不到的表情。我喜欢我的脸。

“以这样的素质离开舞台。”我想。

我开始怜悯自己。感伤的弦在心灵中开始颤抖。我们演员喜欢表演有意思的角色，不仅仅在舞台上，而且还在生活中。而一个正在花样年华就告别舞台的演员的角色在我看来很有意思。

“我最后一次坐在这张化妆台前。我努力打动自己。我将不再参与剧院的生活，我会被忘记，或者相反，永远有人记着我，但我却没有回到这里。将替换一个角色，另一个角色，那时就会明白，我对剧院意味着什么。”

在想象中形成了我生活中的感伤画面，我已经开始哽咽。在我面前展开了无限的空闲时间，而之前这些时间全部用来演戏了。

当然，我明天还要来参加座谈。如果不见到托尔佐夫，我无法舍弃事业。座谈后我与他谈谈，或者写封信给他。多么幸运，由于沃林生病，我可以有整整五天的空闲时间。在这段时间我来得及理顺一切。但他们来得及替换我吗？！那我还要出场几次，体验我今天体验到的东西？！不，这已经超出我的能力！

我在桌子里寻找剧团名单，开始想象，谁可以替代我。原来没有人可以替代我。我是不可替代的？！

这一发现使我很开心，给了我勇气。

我可以长时间坐在化妆间思考。

但是急躁的电工打断了我的思绪。

电灯一直闪烁着，提醒我，我坐得太久了，违反了剧院规定，耽搁了别人，白白浪费电。

我急忙走开，免得留在黑暗中。

夜间接手剧院的值班员打开了我化妆间的门，嘟囔了一句，小心地关上了门。他在门上鼓捣了半天，用那把挂在我化妆间旁边墙壁上的钥匙为打更用的闹钟上满了弦。

我到家后，脱掉外衣，躺在了床上。我努力弄清楚：我之前的快乐都哪去了？它可是一直伴随着我在舞台上的每一场演出的。

之前，我只要一闻到用于照亮舞台和剧院的瓦斯味道，我就激动不已。

化妆用的色彩和亮油的独特味道总是魔法般地影响着我。

躺在黑暗中的床上，我想起了自己曾经参加过的几场演出。

还是在五岁时，我参加了“一年四季”活人画的演出。我扮演冬天，带着用棉花做的大胡子。有人给我演示姿势，我则保持这样的姿势，周围人惊呆了。当在画中安排其他人时，我已经忘记了自己的姿势，他们又给我演示。我重新保持着这个姿势，大家再次惊叹不已。最后，在最后一分钟时，有人在我面前点起了一只象征着篝火的蜡烛。绝对禁止触碰。当大幕拉开时的那一刻，我触碰了它。棉花着火了，喊叫声。有人把我拉出去，然后骂了我一顿，而我哭得很伤心。 [\[3-8\]](#)

“还在那时，命运已经为我预言了痛苦的演艺生涯。”我想，“今天预言实现了。”

我的第二次参加演出的剧还是活人画名字是《百花丛中》，我扮演一只亲吻玫瑰的蝴蝶。在大幕拉起的那一刻，我面向观众，用孩子的调皮目光与坐在那里的哥哥、阿姨、奶奶打招呼。这引起了轰动，我很开心。

接着，我生动地回忆起，在一个秋季的雨天，我以中学生的身份从莫斯科火车站乘车去乡下，用双手抱着一盒假头套、油彩及其他化妆类的东西。马上开始的演出令我很激动……

我想起了堆满服装、鞋子的小房间。我们当时青年家庭即兴演出剧院的所有男演员都在这里化妆。

“难道是你？简直认不出来？！”我们相互表示惊讶。

……我还没有来得及对我的演艺生活做一个总结，就已经因疲劳而进入梦乡了。

早晨醒来时，想起了前夜发生的事情。我发现，我对事情的态度改变了。它对我来说已经没有那么紧迫和无望了。确实，我离开舞台的决定并没有改变。但在我的内心感觉到，这是一个暂时的决定，不值得

当真。我已经不认为自己没有出场的可能了。在我内心中产生了某种自信。而且，我避免自己去想那些惊吓到我，引起惊慌的东西了。

我将手放在头后，一直躺在床上，选择着自己将来的仕途。

如果留在剧院，但不做演员会怎么样？我不能再当演员了，这很清楚。我不能出场了。

那如果找一个职位，不直接与观众见面如何？

“我要当什么呢？导演。”我决定了，但是你一下子不可能当导演，应当先做助理，与工人、道具管理员、事务所、同事和群众演员斡旋。他们往往缺席，应当紧急替换他们，救场，摆脱困境。

“不，这种职位不适合我。”我决定，“我没有耐心，没有毅力做好它。”

“我去办公室。”我决定。但经过一分钟我已经感觉，当旁边舞台上将排练一部新的有趣的，类似于《聪明误》的话剧时，我很难坐在那里算账。

最好没有这样的诱惑，白天坐在另一个办公室，不是剧院的办公室里，晚上以朋友、顾问和资助人的身份去剧院。

“不幸的是，”我想着，“我对付不了数字。有些人算账，什么都非常得心应手，什么都有收益。我的算账总是亏损。如果我算错了，那就对我自己不利，我总是算错，自己吃亏。”

“最好到乡下。”我决定了。“生活在大自然中，迎接春天，送别秋天，利用夏天。”

“是的，是的，去乡下，到大自然中去！！”我决定，“我觉得乡下的生活就是天堂。白天做体力活，晚上为自己而生活。与漂亮的妻子、与家人一起，远离所有人，无忧无虑。”

我很轻松地将一种生活【方式】变为另一种方式，因为在内心我已经非常清楚，我不会离开自己亲爱的剧院去别处。或许，在这种几乎是无意识决定的影响下我匆忙起床，参加《聪明误》的座谈，上帝保佑，千万不要迟到。

当我走出家门，走在通往剧院的街道上时，我觉得行人比平时更加关注我。我自信地认为，这是因为他们了解一切，他们同情我。或许，是在嘲笑我。我急匆匆地走着，低着脑袋。这时，我想起了一个凋零美女的故事。“以前，在青春年少时期，”她说，“你戴着一顶新帽子，走在大街上，大家都回头看，你感觉自己年轻，精力充沛。你的头扬得高高的。你健步如飞。仿佛有人从后面鞭策你。而在不久前，我戴了一顶新帽子，走着，而大家都回头看。是不是我后面什么地方扣子开了，是不是哪个街头淘气鬼给我沾上了一张纸！我撒腿就跑，就像有人在后边鞭策我。但只是这一次不是扬着头跑，而是低着头。”

我存在这样低着头往剧院赶，逃避所有行人的目光。

当我走进剧院，与同事们打招呼时，我又觉得，他们还是像昨天那样斜眼看我，可怜我，逃避我。我走近一个人，走近另一个人，就是为了验证自己的疑虑。

很遗憾，它们都得到了证实。其中一个同事甚至问我：

“您今天身体如何？”

我因这样的问题而惊慌失措，回答道：

“感谢您！好一些了。”

我用这样的回答证实了他的推测。

但这时候某个演员很有礼貌地与我打招呼。我冲到他跟前，抓住他的手，一直抖动着，以感谢他对我这样一个被所有人抛弃的人所表示的虚荣心很强的关注。

我与丘夫斯特沃夫打招呼。我想了解，他在昨天事件之后是如何对待我的。但他没有注意到我，因为忙着与学生云佐夫谈话。他是不久前才被录取到戏校的。

“为什么没有分配角色呢？”云佐夫表现出忧虑。

“如果分完了，谁也不会参加座谈了。”丘夫斯特沃夫平静地解释着，嘴里含着别人递给他的冰糖。

“为什么？”这位新手发生了兴趣。

“因为，我们的演员弟兄就是这样的。”

“怎样？”

“就那样，像演员那样。你给他角色，那么对整场演出都感兴趣，而且需要。没有角色，他将去库兹涅佐夫斯基桥溜达去。您观察一下：现在有这么多人。而只要一分完角色，立刻就只剩下表演者，还有一部分无天资的、在剧中没有角色的演员。”

“为什么只是无天资的呢？”

“只有他们才肯为艺术献身。”

“那天才呢？”

“天才习惯了别人为他们自己而献身。”

“什么时候开始分配角色？”新手有些着急。

“当大家共同努力讨论完剧本，迫使大家听完需要给每一个人单独解释的东西之后，也就是说，总体上进入了预先确定的工作轨道时。”

“那时才分配角色？”新手继续追问。

“不，他们的角色早就定好了，他们只是没有台词而已。”

“小角色也分配好了？”急不可耐的云佐夫继续追问着。

“小角色也是。”

“那群众演员呢？”

“群众演员也是。”

“天哪！”这位学生几乎像孩子似的不耐烦地叹了一口气。

“您怎么啦？”

“太久了。”

“什么太久了？”

“等到所有座谈都结束。”云佐夫承认道。

“那您去吧，听一下，尽量协助大家的工作，说点实用的。”有一个老生建议。“导演会倾听的。”

“但他们的所有角色已经分配好了。”

“这并不能说明什么。常常在最后一刻还在更换主演。”

“那又怎样？！”云佐夫警觉起来。

“常常在座谈时能够将角色阐释得很有趣，意外恰恰体现在不在考虑之列的演员身上。这时导演计划就会改变，主要角色就会落到他头上。”

“还有这样的事？！”云佐夫惊叹不已。“那我就去。再见，谢谢！”

他跑到了休息室随着铃声响起，已经有演员聚集在那里了。

我从丘夫斯特沃夫那里得知，托尔佐夫不来参加排练，因为他还在开代表会议。他到剧院的时间应不早于四点，也就是座谈快结束时。我来到办公室，写了一张纸条，请求托尔佐夫今天一定给我留出半小时的时间，我有紧急和特别重要的事情找他。

我将纸条转交给剧院的检查员，请求她在托尔佐夫到来之后立刻转交给他，因为我的事情非常非常重要。

然后，我来到座谈现场，谦逊地坐在远离大家的暗角落里。我几乎已经是剧院的旁观者。人很多，但比起上次，明显少很多。一种情形立刻引起了我的注意，主演们都没有坐在大桌子那，而是坐在了后排，而坐在前排，靠近主席的位置，也就是列麦斯洛夫的身边都是同事、学生及二线演员。

“这对列麦斯洛夫来说是不好的征兆！”我在想。经过昨天的座谈和晚上在拉苏多夫化妆间的辩论之后，列麦斯洛夫表现得非常低调。

“第一股气焰被打掉了。”我想。

列麦斯洛夫在座谈开始的开场白中苦恼地承认，他制定的充满激情的工作计划没有获得支持。因此，他同意多数人的愿望，但对目前进行的座谈效果不承担责任。

又开始了昨天式的废话、发言、报告。无聊透顶。演员们一个接一个地走出了房间。列麦斯洛夫很开心，故意不去打断那些已经跑题的滔滔不绝的发言者。

但这时候丘夫斯特沃夫急匆匆地走了进来。接着老导演贝瓦洛夫非常夸张地，像演员那样表演出小心翼翼的样子，蹑手蹑脚地走了进来。事先获得“同事”，也就是列麦斯洛夫允许他参加座谈会之后，在很远的地方坐了下来。这样的做法带有戏剧性的表现。我们很喜欢这个矮胖身材的贝瓦洛夫。他的脸胖胖的，大秃顶，剃着齐刷刷的小胡子下面露出了甜蜜的笑容。

听完两三个枯燥无味的发言之后，老头贝瓦洛夫请求发言。

演员们一下子精神起来，做好了认真倾听的准备。

“天哪，天哪！”贝瓦洛夫用甜蜜的，有些戏剧性的、做作的腔调开始发言。

关于《聪明误》有多少回忆呀！仿佛看见了中学时期的课桌，老师穿着一身脏兮兮配着金色扣子的燕尾服，黑板，已经摸脏的课本。页边上涂满了儿童的荒诞图画，就像象形文字一样。

回忆起了每逢节日在我们珍贵的灰色调的小剧院上演的早场话剧。

我爱你，我爱你，质朴而美丽的遥远的过去！我爱你，我的丽莎，一个长着一双蓝色小眼睛，穿着高跟鞋的小滑头。可爱的法国姑娘，一个可爱的侍女，喜欢叽叽喳喳，聪明伶俐的小姑娘！我也爱你，我的不安定漂泊者恰茨基。他是不安定的美男子，一头卷发，一个可爱的纨绔子弟。穿着燕尾服、普通式样的靴子，直接走下驿车的恰尔德哈

罗德！讨人喜欢的天真！我喜欢你的下跪，就像《新教徒》中的劳尔·戴南吉跪在戴内韦伯爵夫人瓦朗蒂纳面前，带有高音的升号do！

演员们沉着脸，表情越来越惊讶。

“这是什么，笑话？！讽刺？！演说的手段？！反证法？！”他们相互猜测着。

而老导演这时还在大赞特赞陈旧传统，似乎很认真、很真诚。

“亲爱的，我亲爱的孩子们，萨沙·恰茨基、索尼雅·法姆索夫。”他吟唱着自己的回忆。“你们要永远保持我在你们的童年时期见到你们的样子吧。我爱你……”

“等等，等等！喘口气……”其中一个演员同事打断了他。

“很多东西我并不同意，但也有很多东西我赞成！”丘夫斯特沃夫突然大声喊起来。

我承认，这个最有天赋的演员之一发表的见解甚至把我都弄糊涂了，但是我也猜到了这个咒语。

这时传来了一阵非同寻常的喊声：“打倒旧东西！给我们新东西！打倒贝瓦洛夫，打倒列麦斯洛夫！”演员们纷纷从自己的座位上跳起来，将贝瓦洛夫和丘夫斯特沃夫紧紧围住，争论着、劝说着、抗议着。

我费劲地挤到他们跟前。

“给我解释一下，这是什么，我什么都不懂！”我冲着丘夫斯特沃夫的耳朵叫道。

“去动摇，去动摇基础！”他也冲着我的那只耳朵喊道。“去鼓动那些德高望重之人！”他补充说。

“我不懂！”我回答说。

“说点你想说的无稽之谈的东西。”他离开人群，把我拽到一边，忙给我解释。

“为什么？”我茫然了。

“去鼓动主演们：他们不发言，事情就不会有进展。”

“好！”离开时，他大喊了一声，“喊吧：我抗议！”他瞬间跑到我跟前，小声道。

“我抗议……议……议！打倒贝瓦洛夫！”我大叫起来。

老导演端着演员的姿势站在闹哄哄的人群中，感觉自己好像在实地排练一场群众场面的戏，就像一大群演戏人的头头一样，最终控制了他们。贝瓦洛夫感人而富有激情地，用一种专门针对群众场面的成熟腔调喊道：

“孩子们！我要发言！让我说！”

他好不容易地制止住了大吵大闹的演员们。

“这意味着什么？”你们在自言自语地说，“怎么？他，老头贝瓦洛夫，就像拿破仑军中的一个老下士一样，已经久经沙场！贝瓦洛夫终生都在用第奥根的灯笼去探索新而又新的东西！突然他号召我们后退，后退到可爱的古老的过去？！是的，我亲爱的孩子们！我召唤着！怎么办呢！我存在这样！意味着，我老了，不中用了！孩子们超越了我。审判我吧，热情奔放的信徒们，年轻游荡的领头人们……新生活的建设者们！”

大家都坐在了位置上。

“我已经坐在了审判席上！”贝瓦洛夫开玩笑地抱怨着。“我说，是的，我喜欢旧传统……我存在这样的！”他继续说着，带着几乎是女人般的伤感，甜蜜而有激情地朗诵着自己的感言。

我们每一个人早就明白了老导演的把戏和意图，但装作已经上钩的样子，理解贝瓦洛夫的努力都还是为了大家的利益和事业的成功。

“我现在听到了一种智慧、经验和理智的声音，而且它还使我兴奋起来。”欢呼声刚一落下，列麦斯洛夫开始说话了。“我衷心感谢同事的鼎力支持。先生们！怎么可以这样残忍，这样……，对不起……这样自负而轻率地对待科学和艺术的成就？怎么可以？许许多多的伟大

学者和评论家们都研究过这些天才的作品。从我们年轻时，还刚离开学校时，就给我们解释过它们的价值和美。首都和外省的优秀天才，比如谢普金、萨多夫斯基父子、米罗斯拉夫斯基、柯拉莫洛夫克拉夫佐夫 [3-9] 都永远铭记在难忘的形象中。大家共同努力创造了伟大的传统。突然，来了一群年轻人，我不否认，他们很有能力，但在我们的艺术中还没有露头角，就将世世代代获得的一切一扫而光。”

“当然，我是说那些在这几次座谈中大胆发表自己观点的人，还有那些刚刚大喊：打倒旧东西，给我们新东西的人。难道坏的新东西就好于美好的旧东西？很遗憾，我们还没有听到创造了剧院的那些比较年长而富有才华的那些代表们说一句话。”

“我现在说，就是为了支持我所尊敬的同事的观点。他根据经验深知时代留下的传统在艺术中的意义，请相信经验吧！先生们！要知道，我们不是第一次，还可能上百次与我们天才撰写的作品打交道。”

“这就是不妙之处。”有人说了一句。

“我们比您更了解，如何对待俄罗斯戏剧中的最伟大杰作。”

除了伊戈拉罗夫夫妇，没有人支持列麦斯洛夫的呼吁。即使伊戈拉罗夫夫妇也只是用手掌的软肉在鼓掌，就像拍枕头似的。列麦斯洛夫好像奔跑似的，迅速走到贝瓦洛夫跟前，激动地摇晃着他的手。老导演带着一副感伤而嘲讽的笑容，头转向侧面，用叠放在肚子上的一双小手摇晃着列麦斯洛夫的手。而他的眼睛透着狡黠的笑意，继续说：“我喜欢，我爱您，传统！”

拉苏多夫请求发言。大家都在准备认真地倾听他的发言。

“我不同意贝瓦洛夫的任何一种观点。《聪明误》是我喜欢的一部话剧。”拉苏多夫开始了。“我看过所有名流饰演的各个版本的《聪明误》。就以前的演出，我仔细问过前辈和谢普金的同时代人，认为这部话剧在俄罗斯舞台上惊人地不幸运。我认为，没有一次演出可以满足一个有涵养观众的需求。与此同时，奥斯特洛夫斯基、契诃夫的话剧在俄罗斯舞台上却一帆风顺。我们的优秀古典作家果戈理和格里鲍耶多夫都没有能够成功地施展自己的全部魅力、深度和广度。在他们身上总是被披上一件肩膀、尺寸都不合适，完全是另一种式样的礼服，完全不是创造者们想要的那样。这些礼服早就裂缝了，因为它们

太瘦了，无法容纳下包含在其中的越来越多的天才内容。而且，谁也不敢从格里鲍耶多夫和果戈理身上脱下这件礼服，因为时间和习惯使它们永远常态化，被称为传统了。我们回忆一下，《钦差大臣》的哪次演出成为传统的演出。正是果戈理在看完《钦差大臣》后，写信所痛斥的那场演出：‘《钦差大臣》表演完了，但在我的内心却如此地惆怅。’<sup>[3-10]</sup>果戈理在这封信中以最详细方式谈到表演者不应当做的事情。正是不应该做的这些东西对大家而言永远成了必需的东西。更可笑的是，果戈理痛斥的这些世代流传下来的传统，至今都还只能通过果戈理那封信的脚注得到证明，而这正是这封信所永远痛斥的现象。”

您试着改变一下这种虚假传统，大家就会大叫起来：“亵渎神明的行为！”我们非常了解这些尝试，记得非常清楚，它们是如何被接纳的。

同时，果戈理本人在对恢复旧剧本的问题上持完全相反的观点。

在他致 A. II. 托尔斯泰的信中您可以找到近乎这样的观点：“您说，”果戈理写道，“没有新剧本，就没有可排的戏吗？！随便找一部优秀的旧剧本，按照新的方法，也就是按照现代观众需要的那样重排一遍，新的剧本就产生了。”<sup>[3-11]</sup>

果戈理本人促使我们看到，传统并不是永远不变化的。而我们尊敬的导演却将之前的错误塞给我们。

不要忘记，果戈理及《钦差大臣》与格里鲍耶多夫及《聪明误》相比还是幸运的，《钦差大臣》发现了个别优秀的表演者和相当好的剧团。作者亲自为它辩护。

但是，格里鲍耶多夫在剧本上演之前就去世了，在他去世后，再也没有人为他的孤儿鸣不平。

确实，《聪明误》发现了个别天才的表演者，但却从没有发现胜任剧本的剧团和演出。

您知道吗，在我们的祖父和祖母时代是如何演出的？比如，第三幕的舞会那场戏。当演戏还在进行时，音乐家们已经聚集在乐队里，相互问候，划火柴点燃乐谱架上的油灯。然后，指挥来了，向音乐家们行

礼，发乐谱，在恰茨基说完“瞧……”之后挥舞起指挥棒。也就是在这场舞会上，按照索菲亚的主张应当是在钢琴的伴奏下跳舞的，但却响起了剧院乐队震耳欲聋的声音。索菲亚和N先生，当时很有名的演员尼基福罗夫跳第一支玛祖卡舞。尼基福罗夫身穿军需部门的制服，眼睛上架着一副蓝色眼镜。接着就是戏剧中的几对表演者，再接着就是芭蕾舞，其中的步法和舞步对舞蹈演员而言都是典型的。他们在《聪明误》中跳的这支舞，与在前一天晚上演出的歌剧《为沙皇而生》中跳的“克拉维克舞”是一样的。即兴的芭蕾舞节目就这样意外地出现在话剧中。当然，这时大家都忘记了格里鲍耶多夫的恰茨基，还有“无数的痛苦了”。

再来一次的呼声不绝于耳。尼基福罗夫被迫数十次地重复着自己的表演，这将这位老头折磨死了。可能是很喜欢听他在跳舞的某个瞬间鞋跟发出的碰击声及看他将小脚扔到一边的样子。旧的过时传统的崇拜者们是否也想让我们组织一场这样的即兴表演？

与其回顾过去，与旧的过时传统一起往前走，还不如拉上格里鲍耶多夫本人，认认真真地用自己的眼睛，不用带老花镜去窥视天才的内心，大胆不顾所有传统去展示所有储存在剧本中永恒的，却从来没有给我们展示过，隐藏在虚假传统的破破烂烂制服中的东西。这将是人们期待从我们这里得到的最意外的消息。打倒制服，解放天才的囚徒，按照他的品位和定制为他缝制一件新的宽松式的漂亮衣服。

雷鸣般的掌声、喊叫声、频繁的握手都是对发言者的奖赏。

贝瓦洛夫也站起身，阴险地笑笑，握了一下拉苏多夫的手，但他的脸，放在肚子上的一双浮肿的双手，偏向一侧脑袋，感伤而有些负罪感的笑容都在继续说话，但没有台词：“好，审判我吧，我亲爱的孩子们，蛮横的信徒们……我存在这样的。我爱你们……”

下一个发言者是剧院的朋友，作为顾问出席排练的著名资助人。这是一位特别优雅的，有涵养且非常了解文学的唯美主义者。他自己作诗，写散文、艺术哲学文章，过去他在喜欢的话剧中饰演角色，现在他是一名著名的法律工作者，刑事诉讼程序的辩护人。

“我悔悟地认错，”他开始说，“我是一个坚定不移的老戏剧爱好者，喜欢传统。我也喜欢《聪明误》中的传统。”

在我们的时代，意大利歌剧的爱好者们都来看最后一幕，只是为了倾听坦别尔里克、斯坦尼奥、诺丹或者马基尼的降C调。之后返回英国俱乐部玩完皮克牌。

我来到剧院也只是为了法姆索夫、恰茨基说得很在行的一段或者两段独白，之后就离开。我是如此温柔地喜欢格里鲍耶多夫的诗句及他本人，但是我还获得与他之间的真挚友谊。

“我也是为很多旧传统、华丽的程式化、确定下来的手段、成为传统的语调、重音而辩护。”【剧团主演】用自己温柔的男高音开始讲话。“不能像朗诵散文那样去朗诵诗歌。《聪明误》不是真正的戏剧，而是剧院里带有剧院程式化东西的戏剧，而且掩盖这些是徒劳无益的。”

“去档案库吧！”又传来了低沉的说话【声音】。

主演的发言更加剧了激情。大家一下子打开了话匣子，热烈交换着意见。导演勉强控制住了局面。

“让他说，不要打断他！”他一边喊着，一边抓住铃铛，仿佛在风雪即将到来时，在危险的地方抓住方向盘一样。

“我想听见舞台上的格里鲍耶多夫诗歌的旋律。我想欣赏它那像意大利歌剧中咏叹调一样响亮动听的旋律！”

“格里鲍耶多夫和意大利歌剧！”另一个年高望重者发火了。“那恰茨基的‘无数痛苦’不需要吗？”

“我没有说，格里鲍耶多夫思想对我不重要。”主演平静地提出异议。“我说的是我在戏剧中所喜欢的诗句和音乐。”

（主演所说的东西永远不是他想说的。因此，为了反对他的观点，人们会对他说一些他所感兴趣的东西。）

“在这种情形下，您认为格里鲍耶多夫最珍惜的就是朗朗上口的韵脚？他就是为此而写剧本的？”有一个演员问道。

“我不知道，是什么迫使格里鲍耶多夫进行创作的，但我知道，韵脚对于他而言也是很重要的。”主演非同寻常平静地说道。

“也是”并不意味着“首先”，“最先”？提问的演员接着问道。“但是除了诗歌的韵脚和音乐之外，您还喜欢《聪明误》中的什么？”

“格里鲍耶多夫的自由精神。”主演强调说。

“太好了。现在您实话告诉我，您在哪个版本的演出中看到了格里鲍耶多夫的这种自由精神在舞台上是以应有方式表达出来的？……”

“为什么没有。有很优秀的表演者。”主演说道。

“谁？说出他们的名字。”

“萨马林，谢普金，连斯基，舒姆斯基。”

“您见过他们？”

“没有。”

“我也没有见过他们。这就是说，他们不能算数。”

“我见过我亲爱的连斯基。”老导演又唱起了自己的回忆。“演得好极了！太棒了！”

“他真正地表达了格里鲍耶多夫所珍惜的所有思想、理念、情调，还有主要情感吗？”提问者追问着。

“那谁知道哪些思想、理念和情感是他所珍惜的？”老导演已经在不经意间将争论带回到主题上来。

“什么谁知道，难道您不会从字里行阅读出吗？”

“不会。”

“那我来给您读。”

“读吧。”

“好，我试试。对俄罗斯的爱。”

“所有恰茨基都爱俄罗斯，都会去消灭它的敌人。还会怎样！”老导演挑逗着。

“难道爱就只是消灭他人？”

“我认为是的。而您认为体现在哪？”老导演装傻，一脸无辜的样子。

“体现在为祖国的蒙昧和混乱而担忧、痛苦。”有人提示着。

“我理解。”老导演表示赞同。“那还有呢？”

“想让那些妨碍进步的人醒悟，使他们相信自己是错的，让他们变得更好。”一位年轻女同事补充道。

“我也理解。蓝色眼睛的金发姑娘。”老导演鼓励说。

“这就是难题。”我喜欢的人说道。“所有的恰茨基都在大叫，折磨别人，将激情撕成碎片，但他们却不热爱俄罗斯。您不要叫，而是去爱，这时我就会相信您就是亚历山大·格里鲍耶多夫或者是亚历山大·恰茨基。”

“您还要求我的朋友萨沙·恰茨基做什么？”导演问道。

大家都明白导演的手段，但装作不懂，还帮忙把已经安排就绪的座谈引入到正确轨道。

我应当在座谈结束之前离开……

有人叫我去办公室。

“您想请多长时间的假期？”鲁布廖夫主席一脸严肃，用饱含睡意的语调问我。

“暂时到演出季结束。”我回答。

“演出季结束……是这样。”他重复着。“我理解。”

“啊，同名之人，同名之人！美男子！没想到！我们是那么爱您，而您……”【我们谈话时在场的一位老演员发出感慨道。】

“瓦列里·奥西波维奇！”主席制止了他。

“对不起。”

“什么原因促使您在演出季高峰时提出了去休假的应用？”主席问道。

“原因？！……不幸、惨剧！”我声音颤抖着回答。“我弄伤了腿，摔在了舞台的地道口。我脑震荡，染上了伤寒，还有各种可能的并发症！！！”

“是这样，我理解！但是您走路充满力量，上帝保佑！”他睡眼惺忪地笑着跟我说。

“我用脚走路。但我的心灵却已经死去。请理解！……我的心灵受到了可怕的震动。我内心的伤寒，还有四十度的高温。难道疾病和惨剧的重要性就在于眼睛能看见折断处和身体上的苦痛？尤其对于我们这些在舞台上不用腿，而是用心在表演的演员而言，心灵的苦痛、疾病、惨剧更要危险和糟糕一百倍。即使我的腿折了，可以用担架将我抬上台去，而且我还能说台词。但我却无法带着患病和受到震动的心灵走上舞台去表演。”

“同名者！同名者！亲爱的！亲爱的！”瓦列里·奥西波维奇呻吟起来。“那利扎维塔·尼古拉耶夫娜如何？……”他喊道，回头看了一眼坐在不远处的导演贝瓦洛夫。瓦列里·奥西波维奇照抄了他的手段。

“我请您……”主席毫无激情地慢吞吞地向他说。

“对不起，对不起。”瓦列里·奥西波维奇彬彬有礼地鞠了一躬，傲慢地靠在椅背上，眼睛转来转去……

“请您理解，”我又重新开始跟主席说，“问题不是我不想演。相反，我非常想演。要知道我很难体验我需要体验的东西，很难得到我想要的东西。我不是不想演，而是我不能演。在精神上我做不到。如

果我身体上不能演，那就无话可说了。我就寄给您一张简短的留言条：‘弄伤了腿，六个月之内无法演出。’但不幸的是，我在内心、精神上、无形中都不能演。既然是无形的，那就缺乏说服力，谁也不会相信。这才是可怕的。”

“在看不见的理由这方面，我作为一个讲求实际的诗人，并不是很在行。就这件事还应当请教一下专家。”

“您的意见？”主席征求剧团主任M的意见。“对于演员方塔索夫请假一事您如何认为？”他将话语权转给了一直闷闷不乐坐在那里的剧团主任。

“瓦列里·尼古拉耶维奇是我们剧院的重要人物。”他开始说。“他的疾病对事业将产生严重影响，”他在恭维我。我坦白，这种恭维并没有让我不高兴。但这并不妨碍我利用机会清算某些演出旧账。

“或许是。所以，当伊戈拉罗夫不乐意去演一些没有意思的角色时，您安排我顶替他。”我责备他说。

“不是我让您当替角，而是导演。”M勃然大怒。

“我请您……”主席慢吞吞地说着，却一直没有放下他正在读的东西。“既然这样，您有什么建议？”他重复了一遍自己的问题。

“除了紧急替换掉瓦列里·尼古拉耶维奇所饰演的所有角色，没有别的办法。这项工作很繁琐，因为他现在担负着整个剧目。在最近一周进行排练时，还应当紧急恢复伊戈拉罗夫饰演的所有戏剧。”

“它们不会卖座的，因为演得太俗了。”有人说。

“这不是为了卖座，”剧团主任解释说，“而是为了不让剧院关门。让沃林来，可能恢复他演的戏剧。但他休假还没回来，我们无路可走。”

“正如您所见，我的命运不是取决于专家，而是您，一个实际的人。”我已经失去耐心，对主席说道。

“我理解。”主席慢吞吞地说。“就让实际替我回答吧。账面情况怎样？”他问总会计。

“到28日已经支出501270卢布，收入308274卢布，亏损192996卢布。”

“债务都在我这？”主席问道。

“全部预付款数额都支走了，甚至还多。”

“支走了……”主席重复着。“是这样，我知道了……剧院其他资金呢？”

“还有什么资金？主席就算我们唯一的资金了。”

“暂时忘掉我。”

“同名者！同名者！最后我说一下。”瓦列里·奥西波维奇着急了……

“我请您……”

“对不起！”

“我建议将亨利一角转给伊戈拉罗夫。”M考虑后说。“罗斯塔涅夫[3-12]的角色也给他。”

“什么？……罗斯塔涅夫—伊戈拉罗夫？！……他哪来的激情来承担角色？气质、节奏、善良、孩童气、整个形象？！彻底从剧目中撤掉这部戏要比摧残它好一些。”

“当然，最好彻底从剧目中撤下。”M真诚地表示同意。“但是不能……”

怎么？！伊戈拉罗夫这个英俊、自命不凡、冷漠的好发表议论的人、技术人员、表演家！突然饰演一个天真的小孩，热爱真理的罗斯塔涅夫！！在那些他忘乎所以地疯狂奔向真理的地方，伊戈拉罗夫将会卖弄风情、故作姿态，不是去表现角色本身，而是角色中的自己。但我更觉得气恼的是，我需要无动于衷地看着他们去摆布我自己的创造物。这里面流淌着我的心血，跳动着我的脉搏，存留着我的精神。从母亲手里夺走了她的亲生孩子，当着她的面交给了一个不喜欢这个孩子，而且也不会、不可能喜欢这个孩子的对手手中。

这种强制令我疯狂。

“您已经嫉妒了？”一直坐在我身后的兀看出了我的心思。

“不，我不是嫉妒，而是因为剧院对待我的态度而感到受侮辱。”

“什么态度？”他平静地问道。

“什么态度！拿走了我的角色，还当着我的面去相互分享。”

“是的，他们以令人惊奇的速度筹划和紧急完成了您的愿望。”

“我的？”我疑惑了。

“那是谁的？难道您没有请一个演出季的假？为了做到这一点，需要提前替换您的所有角色。”

我失算了。

“您如何认为，他们损害有着优秀演出剧目的剧团，去承担紧急替换主角的这样枯燥透顶的工作，这样开心吗？”

“这可不是开玩笑的事，重新排练六部旧的已经厌烦的剧目。”

“真够愚蠢的了！”我恨自己。“我是整个发生事件和自己情绪激动的唯一罪魁祸首。而我却指责那些一点过错都没有的人。”

“有替身就是一件倒霉事！”兀继续给我催眠。“如果有第三个替身，那就更糟糕！我偶尔听到，导演认为有必要一下子让两个表演者都熟悉亨利的角色。”

“两个表演者？”我烦闷地反问道。

“是的。”兀证实道。“否则，伊戈拉罗夫必须每天出演。”

“每天！”我反问道，为剧院的行为感觉愤怒至极。

“是的，每天。”兀平静地置我于死地。“当您返回剧院时，您就不是每次，每星期，而是每隔两次，也就是三星期一次去饰演角色。这

是很不愉快的事情，因为长时间休息之后角色演起来会拘谨，就会有所迷恋，而且还小心谨慎，仿佛带有刹车闸，妨碍全身心投入到创作中。”

“是的，您是对的。”我表示同意他的观点。

这时，老导演贝瓦洛夫特别大声地喊起来，或许想让我听见：

“可以用方塔索夫的常礼服做不是一件，而是两件衣服，一下子给两个替身，还剩下一件西装背心给第三个替身。”

这时，他夸张地不自然地笑着，站在原地不动，好像是由于难以抑制的笑，他的胖肚子弯了下去。

我承认，我没有预见到我的衣服会被修改。当我无数个小时站在镜子前，寻找着表达所构思的角色外部形象线条和褶皱的时候，我所体验的痛苦又怎么办呢？一会在肩上拽一下，一会在后背拉一下，一会收起后襟，一会放下裤子的一边，一会提上另一边。一直觉得有的那根线闪过又消失了……重新寻找……别住……但是愚蠢的裁缝，总是非常了解所有的东西。他总是让我适应刻板模式，结果比之前更糟糕……又重新站在镜子前面或者亲自拿起针。如果找到你要找的东西!!!天哪，太高兴了！如何爱护找到的东西！突然，为了答谢我经历的所有痛苦，竟当着我的面平静地撕碎我的衣服，相互之间抓阄，看谁能得到它们！要知道演员的服装就是艺术家的画作。我们也在寻找线条和色彩，却有人突然拿走画作，剪碎割破！为什么？就因为画的尺度大于画框！如此野蛮！如此亵渎神明的行为！不，这不可能，贝瓦洛夫在戏弄我!!!

但是还有更大的考验在等着我。Y已经在我旁边。从他那冷漠忧郁的脸上看出，他已经提前做好甘心忍受我做出的最激烈的越轨举动。我了解他的这个表情，马上警觉起来，预感到不祥。

“您允许伊戈拉罗夫使用您的稀有贵重物品吗？”他就像一台不断重复别人话语，而非自己话语的留声机，极度冷漠地问道。

“什么物品？”我几乎是很不客气地又问道。

“稀有珍贵的物品。”用衰老而无激情的声音解释着。

“比如？”我继续问道。

“您在饰演亨利一角时佩戴的古日耳曼腰带。《裘力斯·恺撒》里的宝剑。”

“怎么？就连安东尼一角也要转给伊戈拉罗夫？这不是与我故意作对吗？”

我无法抑制住布满我的面部、颈部和后脑勺的红润。

“难道几年间我在肮脏古玩店铺溜达，翻寻各种破烂和碎布就是为了满足伊戈拉罗夫先生的需求？！”我暗自寻思着，没有马上回答Y。“在我对手的手中，我使用过的神奇古旧物品，观众不但习以为常，反而看作是寻常而平庸无味的。”

“这些稀有珍贵的物品我谁都不给，自己也很少用。”我直言不讳地说。

“好，不给就不给。我就这样转告。”可怜的Y极度平静地说。“耸耸肩，不声不响地走开了。”

“够了，不要折磨自己了。”H从后面搂住我，温柔地小声说，仿佛在欣赏我的演员嫉妒心。“自己去演所有的旧角色，恰茨基的角色就放弃吧。”

“哪个恰茨基？！”我纠缠着H不放。

“格里鲍耶多夫！”H很平静说。

“难道将他分给我了？”我哆哆嗦嗦地问道。

“是的，分给您了。”

这个消息让我如此意外、得意和高兴。我准备原谅剧院和导演们带来的所有委屈。

我很久都没有饰演年轻的角色了。是时候了。在前几次成功之后。这太好了……

“天刚蒙蒙亮，我已经来到您的身旁。”

“这一定会成功的！”我边在内心将新角色与自己相比较，边思索着。

“好，再见吧！”П向我伸出手。“就这样办吧。……恰茨基一角就交给伊戈拉罗夫……他在女士们那里可以说是很有人缘。”

在П说出这段狡猾的尾白之前，天平盘正好是平衡的：我既难以决定演老角色，也难以做出放弃它们的决定。但现在，恰茨基恰好从天而降，天平的一个盘立刻重了一些。

就让托尔佐夫决定吧，他怎么说，我就怎么做……

但托尔佐夫已经不在……不在剧院。演出结束了，在演员衣帽间我碰到了伊戈拉罗夫、拉苏多夫和列麦斯洛夫。他们正穿上皮衣，准备一起去吃晚饭。他们还邀请我也去。我同意了。

“其实，我应当被罚站，而对您提出尖锐的批评。”第二天我去托尔佐夫办公室兼化妆间找他时，他几乎是严厉而令我意外地对我说道。

“为什么？”我不解。

“因为昨天的事情。”托尔佐夫很生气。“既然您无法控制自己，还算什么演员？我们的全部技巧就是在早晨八点整上场，对海报上宣传的戏剧感兴趣。而您却想坐在海边，等待天气。如果幸运，就会捞到一点灵感，您就会有两秒半的时间成为摩恰洛夫或者萨尔维尼。您就是二月二十九日的悲剧演员。”

“有什么办法，我存在这样的人：灵感来了，我活着；没有灵感，我就呆滞。”

“画家、作家、作曲家有权利这样想。他们可以在自己家里创作，而且是在他们高兴的时候，而我们——一、二、三！对自己做点什么、想点什么事、回忆起什么，去哭泣，流出真正的眼泪，去大笑，发出真正的笑声，真诚地、诚实地，没有虚伪，而且不是为了一般地、毫无原因地、机械性地哭泣和大笑，而是因为角色的生活情境迫使我们去哭或者笑，完全不考虑我们的意志力。”

“按照定制我不会！”我很执拗。

“我知道，您不会……可以学吗？”

“这是无法学会的。”

“什么？！”托尔佐夫立刻大发雷霆。“请重复一遍您说过的话，我马上与您绝交。您就是一个一知半解的人，而不是演员，如此亵渎我们的艺术您不觉得羞耻！”

“怎么是亵渎呢？”

“从艺术中夺走了任何技巧、任何技能、任何创作，您想象一下，这是尊重艺术吗？天分越高，就越需要这些东西。你们这些一知半解之人否认技巧，不是因为有意意识的信念，而是因为懒惰、放纵自己。而艺术首先就是一种心灵和身体的秩序、和谐、自制力。您作为演员，怎么可以不了解这一点，就连孩子、小学生或者一个普通士兵都明白自制力的意义。”

“小学生、士兵——这是一回事，而演员……”

“而您认为演员就应当头戴高筒帽，手戴细软羊皮革手套每天逛商场？或者与小姐坐在咖啡厅，晚上去体验天才哈姆雷特的高尚情感。这可是更具有天分的莎士比亚用了十年时间，不分昼夜地创作出来的人物。但方塔索夫确实比我们两个要有天分。他不需要十年，他不用工作，不需要思考，甚至不需要准备角色。只要与小姐坐在点心店里，吃很多的甜馅饼就足够了……灵感随之就准备好了！不可思议！在学校学习那么多年，又在剧院工作多年，还不能理解系统工作和演员创作自制力的意义。派您去当兵吧！在那里您就会明白什么是自制力！”

“士兵就是为受到过分严格的训练而创造的。”

“不对，士兵是为打仗、抓俘虏而创造的。这就是为什么他需要自制力！什么样的自制力！！比死亡所带来的恐惧更强大。因为如果没有比死亡的恐惧更强大的自制力和训练的姿势，他就不敢，也不能面对死亡，在内心战胜恐惧。而自制力将违反他的意志力而机械性地将他推到敌人身边。在艺术中也是如此。假如您有演员的自制力和训练

的姿势……而且是那样的！比观众的恐惧更强大的，不仅是有意识的，而且是达到了潜意识层面、达到了机械性的习惯层面的，那么首先在您身上就永远不会出现前天发生的事情。其次在您内心就永远不会像昨天一样拒绝承担自己的义务，拒绝对剧院应承担的道德责任，拒绝履行强于任何合约的演员的诺言。这一切就是放纵、缺乏自制力。而没有自制力就不能赢得观众，不能俘虏数千名观众，正如没有自制力就不能成为一个士兵，俘虏敌人一样。”

“而当我感受到灵感时，我有自制力，也有技巧，拥有一切演员需要的东西。在艺术中最重要的是感受，这时一切都会自然而然地出现。”

“什么……么？”托尔佐夫从椅子上跳起来，挺直身子，大喊一声。

“我说，所有问题就在于体验、感受角色，那时……”

“救命啊！”托尔佐夫大声嚎叫起来，整个房子都能听见。

甚至看门人都跑进门口，一直站在那里，仔细听我们这发生了什么事。但很快一切都寂静如初，因为托尔佐夫走到了房间的另一个角落。他重重地坐在椅子上，默默地尽量让自己平静下来。而我却被他的意外举动惊呆了，一言不发，一动不动。

最后，托尔佐夫平静下来之后，走到我坐的桌子旁边，看都不看我一眼，将手伸给我，干巴巴地说：

“再见吧！我们再没有什么可说的了。”

“我做了什么？”我很疑惑。

“不需要解释。反正您也不懂。”托尔佐夫很固执。

“究竟……”我坚持着。

“当一个专家对另一个专家说，艺术的所有奥秘就在于感受、体验角色，技巧及一切都随之而来时……我就不再发表意见。我感到莫名其妙，悲伤地摊开双手。您最好说：‘为了演好，应当演好’或者：‘为了走路，应当只走路’，‘为了讲蠢话，应当讲蠢话’，‘为了获得灵感，应当只获得灵感’！！如果不是为了激发情感和唤起体

验，或许还有之后出现的灵感本身，内部技巧有何用处？有一部分人，比如您，对我说：‘为了感受，应当只体验角色’，还有一部分对我说：‘一切问题在于抓住主要本质’，或者：‘只要能开始体验，一切都会自然而然出现’。您认为，首先需要先体验，然后是技巧，而我认为，既然您正确地体验过了，那么这时就不应当有任何技巧。一切都是自然而然进行。”

“我说的就是这个意思。”我急忙辩解。

“不，您说的完全是另一个意思。您等待偶然的体验和灵感出现。它会有，但是在二月二十九日的。在其他日子，当每一次重复创作时都应当学会自然激发体验。这就是为了这个而需要内部技巧。首先是技巧，然后才是体验，而不是如您所做的那样。技巧是为体验而存在，而不是体验为技巧而存在。当体验了角色之后，百分之九十九的创作已经完成，只需要百分之一去揭示所体验的东西。”

“但在开始还不存在被体验的东西时，则需要百分之九十九的技巧，只有百分之一的体验。”

“如果是这样，我既不适合当兵，也不适合当演员。我就更应当离开。”

说心里话，我是抱着最好的愿望来的，希望留下，同意饰演所有角色，不仅仅是老角色，而且还有恰茨基的角色。但不知是我不能忍受那种状态下的托尔佐夫，还是我不能忍受别人骂我，我的内心变得冷漠。或许，这就是在我心中难以下咽的一种固执，就像硬化症人僵硬的血管一样。或许，这是因为演员的自尊心而导致演员强烈受宠、自命不凡痕迹的出现？

但托尔佐夫也很固执，他痛恨一知半解的演员。他只要遇到这样与他对搏的人，他就是铁石心肠、坚定不移而冷酷无情。

“针尖对麦芒。”我们的见面注定没有好结果。我感觉到这一点，但在内心有某种东西推进着、激化着我们双方之间不可调和的矛盾。在这种状态下，相互都可能说出一些在很长时间内都可能后悔的话来。在这种情形下，最好还是分开。

但又不想分开。还想挑逗一下自己的不怀好意的情感，去大动肝火，这样就会轻松。

托尔佐夫打开了化妆间的门，叫看门人进来，让他不要接待任何人。然后用钥匙锁上门，从后面走到我跟前，拥抱了我，亲吻一下后脑勺，说道：

“不要向我隐藏您的泪水，尽情地哭吧。”

而我当然哭了。然后我们紧紧拥抱，而且我的泪水还浸湿了他的面颊，他并没有去擦掉。

我相信，如果有人问他，为什么他要这样做，他会回答：

“这是特别的、纯洁的、神圣的、演员的泪水！”

托尔佐夫让我坐到自己的椅子上，而自己坐到旁边的椅子上，耐心地等着我恢复常态，开始说话。我告诉他，我总是成功，我为每一次演出而欣喜，渐渐地讲到了昨天成为我演艺生涯中最后一场噩梦般的演出，因为没有力气去经受新的考验，我决定永远离开舞台。

托尔佐夫倾听着我的讲述，只有他一个人可以这样倾听。

“谢天谢地，危机来临了。现在一切都将一帆风顺。”他结束了我的自白。

我承认，我没有想到我的自白带来这样的后果，我惊奇地看着托尔佐夫。

“您感到惊奇吗？”他温柔地看着我，继续问道。“我给您说说，我为什么感到欣喜？您看，原因是之前在妈妈、阿姨、同学、女人，最后在自己那里获得成功时，您还只是用艺术开心解闷的爱好者。后来，您进了剧院，遇到了我们这行的职业性难题，您灵活地适应这些困难，练成了一些减轻演员工作的专业表演手段，因此您在耗费最小创作力量的前提下，取得了最大限度的演员成功。这时，您还在讨那些心理变态的女人和自己的欢心。昨天艺术终于给了您一次严厉的教训。它喜欢报复，绝不饶恕。现在您明白了，艺术不是用来开心解闷的。不能利用艺术。需要去祈求它，为它奉献。这就是你现在需要开

始学习的艺术。您演艺生涯的新时期来临了。你将变成一名真正的演员，从认真的，而不是爱好者角度要求自己。您喜欢的将不是艺术中的自己，相反是，自己心中的艺术本身。您将很难对自己感到满意，但是相比之前，您将受到更多严肃观众的喜爱。这种转变的实现不可能是无痛的，您还要面临很多痛苦。而且，您还要学会喜欢创作的痛苦，因为它们会带来甜蜜的果实。”

“我现在应当做什么？”我问托尔佐夫。

“是这样的，小傻瓜。”他接受了我的问话。“首先，我将关注一下您的假期，但不是为了休息，相反，是为了强化性的创作。一方面，您要在《聪明误》排练中创作，您将尝试恰茨基的角色（我的心紧缩起来）。另一方面，还要在学校工作，直接归我领导，在那里我正好刚开始一门课程：才讲了两节课。为了让您赶上，我将对您实行一对一复习，今天晚上就可以吗？”

当然，我同意了。

“这样，在学校您将对自己进行提升自己的工作，在那里我们将确定正确的舞台自我感觉，在这种自我感觉中才可能有创作工作。而在剧院的排练中您将创造角色。在这里我教您如何走进角色，如何在剧本中和内心寻找创作角色内部形象的精神材料。我在实践中给您解释创作过程的规律和本质。您将会吃惊，自信怎么如此之快就回到了您这里，但这一次却是坚固的、不可战胜的、论据充足的。”

“经过一个月—一个半月紧锣密鼓工作之后，您已经完全适合重新登上舞台。”

“而您怎样想，给我放假吗？”我问他。

“这是我所操心的事情中最复杂的一件。”托尔佐夫承认。“糟糕的是，您的假期将使剧院破费了。必须撤下您参演的某些剧目。以什么来解释这样做的理由呢？您目前的状态？他们不会理解的，就会说，我心软，与往常一样，娇惯演员。只有真正的演员才明白，您所遇到的情况。而我们这哪有真正的演员？丘夫斯特沃夫、您，或许在某种程度上还有拉苏多夫，但他的理解多于感受。”

“因此，必须重新训练一切。”我不无苦楚地得出结论。

“不，只需要继续学习。”

“为什么您之前没对我说，我走的路不对？”

“因为您根本没有问过我。”托尔佐夫平静地说道。“有些问题，在演员自己没有提出之前，没有必要去跟他说。有一段时间，我经常公开讲课。结果呢？大家都像躲瘟疫一样纷纷逃离我。现在我变聪明了，决定在演员自己成长到需要问问题之前，我保持沉默。”

“结果呢？难道除了我，没有人问过？”我不依不饶。

“拉苏多夫经常问，但他更多是为了‘编年史’，而不是艺术。”

“那丘夫斯特沃夫呢？”我很好奇。

“他还没有成熟，但已经开始围着我转，倾听着。他还只是一个候补。”

“还有谁？”我继续问。

“再没有谁了。”托尔佐夫漫不经心地回答。

“那学生呢？”

“有人在问，但他们只会倾听，还没有学会听见。这是一门很难的艺术：学会看和看见，学会听和听见。”

“在剧院之外您还有学生吗？”我追问着。

“没有学生，但有一些人对我的探索感兴趣。我让他们了解我的创作。”托尔佐夫解释。“他们帮我做实验，摘抄科学书籍中的句子。”

“这些人是做什么的？演员？”

“不，他们是爱好者。”

“为什么您摆手，好像我说了什么无稽之谈？”

“您比我更了解，有些演员不专心，比所有人都不喜欢自己的艺术。他们不谈论艺术、不思考艺术的哲理、不研究它。而且，他们却很自豪他们没有任何艺术，而只有一个灵感。这使他们成为特殊的人群。”

“为什么是这样？”我不好意思地问。

“因为演员学习角色时，只对角色本身感兴趣。您给他们展示，某个角色如何演，他们就会从展示的东西中拿去千分之一，用自己的表演技艺、小手法冲淡这份别人的材料内容，得到一个可以获得成功的角色。若干个这样的角色形成了可以投入使用的剧目单。演员们在艺术中寻找轻而易举的成功、愉快的生活、匠艺，很快找到它们……永远安心了。”

这时有人给托尔佐夫从家里带来午饭，因为他要留在剧院参加管理处会议，在会上他希望解决我的事情。

我想当天就得知他忙碌的结果，因此决定留在剧院，在剧院小吃部吃点东西代替午餐。

祖芳婷

# 20年代末—30年代初札记

## 论创作中的意识性和无意识性

1

在创作中可以通过一般的定向指导对我们的表演无意识性进行帮助。

在演员创作中，有很多东西应当是意识性照耀不到的。但同时还有一个领域，其中意识性的工作是至关重要的且必不可少的。比如说，应该认识和确定剧本中的主要阶段和基本有效任务且一劳永逸，永不改变……在寻找这些有意识创造角色总谱的任务时，无意识性起到了重大作用。如果无意识性本能地找到并且直接暗示了这些组成任务，那是再好不过的了。但是在认识到这些任务之后，在核对了它们和诗人及其他戏剧合著者的意图是否相符后，这些任务就永远被确定下来，像路上的路标一样永不改变。它们为创作指明了方向。但是，如何完成已经确定下的任务；完成在剧本的主要阶段之间发生的事情，也就是如何证实规定情境、情感回忆、愿望和追求的性质、交流和适应形式等，这一切每一次都可能不断变化，并且得到无意识性的暗示。在一些情形下，当“如何”一旦接受恒定的、永不变化形式之后，因经常重复，在演员表演中就有充斥着刻板模式和老套套的危险，从而脱离角色内在线，演变成机械、马达式的表演，也就是成为匠艺。在每一次重复创作，完成如何时，即兴表演和无意识性保证了角色不会僵化。它们使角色焕发生机，为我们的创作赋予生命力和率真性。这就是在完成角色重复创作过程中为什么需要无意识性“如何”的原因。

有不少演员轻易忘掉了有意识的角色风向标，他们不是遵循角色总谱这条线。他们更感兴趣的是如何完成或者表演角色的某个地方。他们将“如何”做到炉火纯青的地步，使其成为有意识的且永远固定下来的小伎俩。难怪这种人在我们的行话中被称作“好耍手腕者”。他们的创作线受小伎俩的操控。这些演员的无意识性只表现在他们一直重复小伎俩中的某些特征和细节上。

应当建议那些想要避免这样境遇的演员们选择相反的创作之路：让演员们在创作时只考虑主要任务和那些指出创作之路的风向标（什

么)。其他的(如何)会自然而然地无意识地出现，正是由于这种无意识性，才能鲜明生动而直接地完成角色总谱。

“什么”是有意识性，“如何”是无意识性。这就是保护和帮助创作的无意识性的最好手段。我们不考虑“如何”，而全神贯注于“什么”，将我们的意识从要求无意识性参与创作的角色领域引开。

2

现在是该开诚布公的时候了。问题在于，我至今几乎只在谈情感和体验，一切都与它们有关。所有的诱饵和技巧都是为了唤起它们。

这是否意味着我不承认创作中的其他元素以及人的能力，如智力(智慧)和意志力的重大作用呢？是否意味着我否定它们参与创作及其在它们创作过程中的意义？

我不仅不否定，相反，我认为它们与情感是等价的，同样重要。我甚至不会区分它们的功能，它们和情感是不可分割的。

然而，是什么让我至今对情感如此热衷，为什么我给予了它比它的“战友”更多的重视？为什么我将几乎所有的教学时间都用来讲情感？这样做的原因有很多。这就是：

1. 我不相信，有人会真诚地相信(不是出于自私或其他个人目的)我们内容贫乏的表演技巧(尤其是表演程式化的)或者是臆造的原则以及舞台创作的方法可以在某种程度上和最伟大的艺术家——天性的机体、率真、直觉、下意识的创作一较高下。

这种创作会直接和强烈地影响到所有民族和所有年龄段观众的鲜活机体。

可以反对或者担心，这种潜意识的创作如果没有意识的控制可能会脱离正确轨道。因此需要智力的或其他方面的指引。

包括我在内，谁都不会反对这一点的。

还可能担心即使才干平平、缺乏内在和外在天赋的无能演员所完成的这种下意识创作正确、有说服力，但却显得苍白无力。当然，可能因此感到惋惜。然而一些人认为，应该用程式化的表演手段来强化这种

创作，但我不同意这种观点。相比精致奇巧，但却是虚假的、程式化的、表演式的创作而言，我更喜欢虽显粗糙，但却是真正的机体创作。

为什么呢？

这和我宁愿要虽然普通，但却是我自己的，上天所赐的鼻子、眼睛和耳朵，也不愿要漂亮的人造器官；宁要自己普通的甚至丑陋的手脚，也不要漂亮的机械肢体是同样的道理。

但是，如果有人对我说，当演员没有能力，不会体验时又该怎么办？

我会说：“这样的演员在剧院里将无事可做。”

“这就是说，您不承认表演艺术了？”又有人会问我。

“不，我承认包括表演艺术在内的一切艺术，正是因为如果艺术没有体验的过程，则无法存在。”

“您认可匠艺吗？”又有人会问我。

“不认可。和一个优秀的匠艺演员相比，我更喜欢以天性为基础进行创作的最平庸演员。对于匠艺演员我无能为力，我们不是一路人。”

2. 正如各位所知，情感是最任性的，最难以捉摸的。很难直接对其施加影响。需要采用间接途径。最主要的间接途径就是通过智力（智慧）和意愿（意志力）而获得的。

情感很难对付。因此，影响情感的方法不很明确，或者确切地说完全不明确。这也是我认为应该首先研究情感并将其放到它所必需的条件下的原因。

直到现在，我们艺术技巧中的这个缺口还在被各种笼统的、空洞的、毫无意义的话语所掩盖，例如“用内心去表演”；“灵感至上”；“真正的天才具有创作敏锐、直觉和悲剧式的激情……”

在实践中，所有这些台词仅仅是表示简单的表演做作、摆架子、喊叫和虚假的激情（像M. H. 叶尔莫洛娃这样个别的天才演员除外）。

长期以来，观众已经习惯了这些话语。他们以真实的情感为借口，将这些移嫁给了学校里的学生们，认为它们是剧院必须的，不可或缺的东西。他们使人坚信，即使在体验方面，舞台和艺术也需要程式化。但在现实生活中，他们却不接受剧院里的程式化！无法容忍这些程式化，对它们冷嘲热讽，认为这些是不真诚的、虚伪的、负面意义的“剧院式”的。结果形成了两种情感、两种真实和两种虚假——生活中的和舞台上的。

然而，既然我们将虚假已经从生活中驱赶出去，却为什么相信剧院里的虚假？是否因为这样更容易呢？是否因为观众已经习惯了虚假和程式化？

关于这一点，存在着很多证实舞台上存在谎言的稀奇古怪的理论。这些理论都赫赫有名，无需提示。

但是这并不妨碍观众为舞台上真正的、正确的、真实的生活体验而欣喜若狂，获得难忘的艺术印象甚至是震撼。这是最被看重的一点，它比其它所有虚假的东西都更受人青睐。

我们从实践中发现，以真实的情感和体验为基础进行创作的那些初出茅庐的年轻演员们，成功地拼搏，甚至战胜了以表演虚假为基础的知名剧院。

这并不奇怪。任何程式化、任何脱离现实的空论、任何新被发现的纲领都无法与机体天性的创作相提并论。善于以天性为基础在舞台上进行创作的人远远强于没有这种能力，因此在舞台上趋于程式化的人。

**不要强制天性！**

沿着天性所指引的道路走下去，这就是我所研究的东西。

这些道路的本质在于智慧、意志力和情感形成了不可分割的三足鼎立之势。在创作过程中，三个元素同等重要。在一些情况下，其中一个元素更重要，在另一些情形下其他元素更重要。

但这个规律在剧院被无情地违背着（个别情况除外）。

在大多数情况下，没有被情感从内部暖热，没有得到意志力支持的理性创作以枯燥冰冷的形式占据着舞台。这种创作之所以得到维持，正是因为有表演经验和程式化的技巧手段。

这是最枯燥、最糟糕的舞台艺术形式，这也就是我把全部精力都转移到情感（感受）、欲望和任务（意志力）上来的原因。

应当使它们均权化，让鼎足之势中落后的元素追赶上来。

我首先帮助情感，其次是意志力。

这就是我几乎只字未提智力（智慧）在创作中的作用的第一个原因。

是的，我确信，没有被内在真正情感和体验所照耀和证实过的创作没有任何价值，艺术不需要这种创作。

我确信，潜意识里由天性主宰的直接本能的体验是最有价值的，任何创作都不能与之相比。同时，我也相信在其他情形下，未经智慧和意志力检验、评价、暗示或指引的所体验的情感可能是错误的，不正确的。

只有三种元素权利平等，轮流占优地参与创作，这种创作才是我们艺术所需要的，有价值的。

以牺牲一种元素为代价让另一种元素占优势的任何花招在我们的创作中都难逃惩罚。艺术会因强制而进行报复。

因此我很担心，并以怀疑的态度对待任何想象出来的，人为臆造的创作原则，不管它们如何狡猾地、处心积虑地用尽华丽的词句为自己辩白。它们虽是毫无内在内容的词句，却能够暂时诱引偏离永久艺术的正确道路。

这就是我现在要忏悔的原因。我在本书中故意强调了情感和体验，但是，如果我能追赶上情感的技巧，在这个崇尚理智的时代现在就去为它们平反，以证明我的行为。

## 论怪诞作品

问题在于，剧院麾下聚集着来自文学、绘画、音乐、雕塑、戏剧、声乐等其他舞台艺术领域的创作人。其中我们的表演艺术是最落后的。没有稳定的，经过锤炼的基础。这也就是我们经常落在后面，做尾巴，去侍奉戏剧的其他合作者的原因。

在创作舞台表演的集体大合唱中，领唱者是能力最强、最有才华的那个人。如果领唱者是文学家，那么他的线将占据优势；如果领唱者是导演或艺术家，那么他们会为整部戏定下调子，等等。

文学家、艺术家、作曲家、音乐家、指挥家经常居高临下地看待演员，他们屈尊来到我们身边，他们对我们的艺术不感兴趣，也不了解，他们来到我们身边不是为了集体创作而是为了炫耀展示。

很多剧作家在利用演员时并非将他们视作合作者，而只是将其视为自己作品的普通报告人。

一些艺术家需要舞台入口充当自己作品的框子——布景。他们利用剧场一年里每天聚集的大批观众，这是他们在平常巡回画展、季节性画展和偶尔的画展上无法得到的。

而至于可怜的演员，艺术家之所以需要他们，就是为他们穿上按照艺术家绘制的草图而制作的华服。

很多作曲家和指挥家需要舞台上的演员，是因为他们就像乐队里的乐器一样，是一个有着好声音的歌手。

甚至很多导演利用舞台和演员的目的也不是为了集体创作和演员之间的整体配合，而是为了展示自我，是为了直观展示“新原则”，“新的创作规律”，甚至仿佛是由他们开创的完整“新艺术”。

这种“导演”并不把演员作为创作力量来使用，而当作棋子从一个地方挪到另一个地方，而且并不需要从内心去证实他们迫使演员在舞台上所做的事情。

我并不怀疑，一个真正有才能的，曾经或正在按照印象派、立体派、未来派、空洞派和新现实主义的原则创作的艺术并不是白白这样做的，不是为了表现古怪行为和引起哗然才这么做的。他们通过长期探索，艰辛创作，否定和肯定，失败和成功，希望和失望，使自己的画

法达到了极端夸张的地步。当面对想象力不断探索和追求的欲望超越他时，他就不断地改进旧东西。

但是我们的表演艺术还远没有达到可以与其他艺术齐头并进的程度，特别是与左派艺术家步调一致。我们甚至还没有在舞台上找到真正的现实主义，可以与绘画中早已消亡和被遗忘的“巡回展览画派”平起平坐。

但在这之前不关戏剧其他创作者的事。正像文学家和音乐家一样，艺术家带着自己的全部行李来到我们这，不愿意因为我们艺术的滞后性而倒退。

他们中的很多人创作自己的作品，完全不考虑对于我们纯粹的演艺事业不可或缺的需求和条件。他们要求我们准确完成的事情都是对我们舞台艺术而言不重要的东西。相比我们的表演艺术，他们看中的是处在更高发展阶段且对于绘画、音乐及文学艺术而言重要的东西。

怎么办？演员要做些什么呢？

既然艺术家不愿意屈尊来到我们身边，那么演员们不管是否愿意，都要逆着自己的能力和可能去费劲地高攀艺术家。

在真正的体验和表演艺术领域，我们从未完成过艺术家所要求我们完成的东西，因为正是这些要求残害了艺术，因为强制摧毁了体验，没有了它，就不可能有真正的创作。

除了降低到匠艺层面，恬不知耻地表面上复制、仿效，玩弄艺术家提供的外部形式，忽略它的内部基础之外，我们别无选择。这样一来，演员就不得不拒绝解释自己在舞台上的行为，而这恰巧是整个创作过程中最重要的过程之一。这种强制的拒绝之所以出现，是因为我们不会，也无法创造出规定情境和有魔力的“假使”，而它们可能迫使我们相信和感受左派艺术家呈现出的程式化的、奇巧的、不自然的绘画、文学或者其他形式的草图。

先锋派绘画艺术提出的异常艰难的要求以及我们这门艺术的滞后性迫使演员成了匠人。

在这个危急关头，殷勤的、极会见风使舵的、圆滑的伪左派导演就会到我们、艺术家以及其他的戏剧创作者们面前帮忙。

他的“左”完全不是因为他在真正的表演和舞台艺术领域走在了我们前列。不是的，他拒绝了真正创作的旧的、永恒的基础，也就是拒绝了体验，自然性和真实，仅仅是因为他掌握得不好。取而代之的是他捏造出了自己力所能及的东西。他想出的东西仿佛也就成了新极左派艺术的基础。

他在倒退的同时，却宣称自己走在了前面。

为了掩饰自己的手腕，这种伪左派导演有时会做一些自己都弄不懂的含混不清的演讲，题目稀奇古怪。时髦的口号成了他的帮手，像铠甲一样帮他抵御来自反对者的攻击。

正是得益于这样的演讲，伪创新者赢得了大量信徒，他们是一些涉世未深的青年和那些不知道或者已永远忘记真正永恒艺术基础的失意者。

艺术家和其他合作者经常会把伪创新派导演华丽的辞藻和响亮的口号奉为真理，因为他们对演员和导演的事业一无所知。这些“真正的”艺术家、文学家和伪创新派导演同心协力来塑造演员，而演员成了最受苦、受折磨的人。

就在不久之前，艺术家在自己的草图中为我们绘制了细长的手脚和脖颈，溜肩，苍白、瘦削而扁狭的脸，还有标志性的，但在现实生活中几乎无法做到的姿势。伪创新派导演借助棉絮、纸板和框架，按照草图来改造演员活的身体，将其变为死的、没有灵魂的木偶。为了这一切，我们被迫接受最不可思议的姿势。然后为了表现“无物象性”，我们还要学着在整部戏期间保持一个僵化姿势，一动不动，就是为了更好地展现诗人的作品和语言而忘掉自己的身体。但这种强制对体验不仅无益，反而会妨碍体验。

然后，他们要将我们的身体变成立方体。这时我们只需要考虑如何像一个方形状。但是这种几何学对表演艺术并没有帮助。

我们被迫顺着舞台和阶梯爬行，在桥上跑，从高处跳下。我们脸上被画上了几对眉毛，脸颊上则按照绘画艺术中的新画法画着色彩斑斓的

三角形和圆点。

为什么演员此时不抗议？他为什么不说：“让我先学会用两个眉毛演好自己的角色，当两个眉毛不足以表达内生的心灵本质时，再说第三条眉毛吧。”

这时我们会亲自对你们说：“我们准备好了，内心如此充实，两条眉毛已经不足以表达我们的体验，给我们一打的眉毛吧！”

这时，极左派艺术家的草图将不会强迫我们的本性，相反，会为我们提供良好的服务。

但是，画在别人脸上的四条眉毛不是出于内在需求，而是为了艺术家和伪导演的成功吗？“不，对不起，我抗议！”

对演员的强制最终彻底阻碍了纯粹表演艺术正确的、正常的、自然和逐步的发展；况且，超前和强制的左派还让我们倒退了很多年，也毁了不少青年演员。他们中的很多人失望地找到我请求建议，但退化的身体和脱位的心灵是无法补救的。

这是正常的，可以理解的，因为所有强制的结果就是刻板模式。强制越厉害，结果就越糟糕，刻板模式就会越老旧，也就更让演员脱位。我们穿着最新的戏服，却用最古老的，奶奶辈用过的方法表演。舞台上的绘画和其他艺术越是左倾，演员在完成不可能实现的任务时就越右倾。

到现在为止，我都在讲述这位天才的艺术家，他有时会给全剧定调子。

到我们剧院来的更多是带引号的创新家，他们制作大幅的布景，因为他们完全不会画小幅作品；他们之所以制作布景模型，因为他们不会画草稿。

我曾向一位这样的“艺术家”提议从画中为我临摹一幅普通的有两条眉毛和一个鼻子的脸部。这个“艺术家”不会画，连我画得都比他好。

在这些人的领导下，我所描绘的情况会严重很多倍。对演员和艺术来说，结果会更坏、更危险。

幸运的是，我们尚未跟上的“新潮流”来得快，去得也快。这是不难理解的，因为它不是演员事业中正常的革命，只是被人工嫁接的时尚，是不会长久留存的。

最近，在很多自认为先锋派的剧院里，所谓的“怪诞作品”站稳了脚跟，你们可能注意到我把这个名称加了引号，因为我认为这种时髦现象是“伪怪诞作品”，有别于下面要说的真正怪诞作品。

鉴赏力平平的人们贪婪地追求伪怪诞作品，并将其作为自己艺术的基石。在他们看来，真正有生活的演员表演得过于激动，他们害怕相信舞台上发生的一切。他们喜欢在剧院消遣，却不去深入观察角色及其扮演者的心灵。此外，他们觉得真正的体验是平淡而艰难的。就像已经吃厌了的食客在要吃的所有食物中加入辣椒、西伯利亚白芷、香料和调味汁那样，伪怪诞作品爱好者认为对遵守规矩的人以及“新演员”而言，是不允许用自然方式接近角色的。他们需要被讲课中的华丽辞藻、更智慧和比较有迷惑力的科学理论所证实的前进和挫折。伪怪诞作品促使一系列剧院的诞生。它们无一例外地用自己夸张的手法表演，使演员和观众的真实感产生了游离。

为了让你们明白隐藏在伪怪诞作品中的危险程度，我不做解释，而是要讲述一下什么是真正的怪诞作品，将其与伪怪诞作品进行比较，你们就会明白所说的有多危险了。

真正的怪诞作品是：完整、鲜明、准确、典型、包罗万象，以最简单的方式从外部去表现对于演员角色和创作重要、深刻而精心体验的内部内容。在这种体验和体现过程中没有任何多余的，只有最必要的东西。

对怪诞作品而言，不仅应当感受和体验人类激情的所有组成元素，还要将其浓缩，用最直观、最富有表现力的，勇敢的、果断的、接近甚至夸张的形式将其表现出来。带有问号的怪诞作品是不可能不被理解的。怪诞作品应该是极为清晰明了的，但是在创造怪诞作品时，如果遇到观众这样提问的话，那就惨了：

“请说一下，演员的四条眉毛和脸颊上的红三角是什么意思？”

如果你必须在此之后作出解释的话，那就糟糕了。

“您看，这是艺术家想要表现锐利的眼神。而因为平衡只能起安慰作用，因此他就引入了位移。”等等。

这就是所有怪诞作品的坟墓。怪诞作品死亡了，在它的位置上出现了一个简单的字形谜，极其愚蠢和幼稚，就像画报给自己读者出的字形谜那样。

演员有几条眉毛、几只鼻子和我有什么关系？！如果是有事实依据的话，就让他们有四条眉毛，两个鼻子和一打眼睛吧。而演员内心的内容是如此丰富，以至于两条眉毛，一个鼻子和两只眼睛已经不足以将其实现。但如果这四条眉毛不是出于必要，如果它们没有被证实，怪诞作品就只能缩小，而完全不是放大那个小小的实质，就像山雀激荡起海浪一样。去放大原本没有的东西，就是在放大空白！这让我想起了吹肥皂泡。如果形式比实质更大，更有力，那么后者在这个对它而言超大的空间里就不可避免地变得不易被发现了。这就是一个穿着士兵衣服处于哺乳期的孩子。

如果实质多于形式，那就是怪诞作品……但是，是否应该关心和关注一下在我们的艺术中让我们感到遗憾的，几乎没有的或者极为少见的例外呢？！实际上，你们是否经常看到这样的舞台创作，其中的内容包罗万象。而为了表达这些内容需要夸张、放大的怪诞作品形式呢？无论在悲剧、喜剧还是闹剧中都是如此。那个可能和能够达到真正的，而非伪怪诞作品的演员在哪里呢？（不能禁止任何人去幻想他的存在。）

你们在一生中是否见过真正的悲剧性的怪诞作品呢？我见过一个人可以表现出来最好的怪诞作品。这就是萨尔维尼扮演的奥赛罗。

我也见过喜剧的怪诞作品。准确地说，见过一个天性便是这样的人。这就是已故演员 K. A. 瓦尔拉莫夫。

我还听过不少关于另一个生来就是一个荒诞之人的故事——B. И. 日沃基尼。他走上舞台，对在场的人说：“你们好啊，先生们。”在演员这种无拘无束的行为中表现出了他那包罗万象、无穷尽的幽默。在这个夸张中也展示出了当时俄罗斯人，也有可能是全人类的善意。

但是我们经常看到的不是真正的怪诞作品，而是像被吹大的肥皂泡一样的外在的臆想出来的伪怪诞作品形式。它也和肥皂泡一样，里面完全没有内容。要知道，这就如同没有馅的馅饼，没有酒的酒瓶，没有心灵的躯体。

现在出现在我们这里的伪怪诞作品就是这副样子，没有从内部创造的精神内容。这种怪诞作品就是一种怪像。

最后，为了补充和说完我给你们讲解的关于真正的怪诞作品和伪怪诞作品的内容，我描述一个不久前发生在我身上的事情。一次，我被邀请观看H所在学校学生表演的戏剧。众所周知，H一直以我们这门艺术中最左派的代表自居。

晚会恰好是纪念普希金的。

表演了各种内容短小精悍的场景：《吝啬的骑士》、《莫扎特和萨里耶利》和《瘟疫中的酒宴》。

开演之前是H本人发表了空洞而无内容的长篇大论。

对在晚会上看到的和听到的我不再赘述，只讲一下在演出后我和校长以及老师们单独在一起时我对他们说的话。

“你们已经发现，”我对他们说，“20世纪表演普希金的戏剧要用完全不同的方式，要像所描述的那样全面地去表演。否则，他所创造的形象是不是就会零碎不堪，成为普通的或者生活中的历史人物？不是吗？你们又说，普希金只能用悲剧怪诞作品来表现，而莫里哀用悲喜剧怪诞作品来表现。你们想要达到我们这门艺术中的最高水平，请相信我，这也是我毕生的追求。也许，你们以及其他创新家想把如此完美的艺术创作称为怪诞作品。我同意！这也是让我不解的地方。你们似乎坚信，你们的学生有能力演好这部真正的怪诞作品，可他们没有表现出自己的任何东西，在他们的天性中也没有任何所隐藏的特别之处，没有任何技巧可言，他们甚至连艺术的边都没有碰到。他们甚至不会表述所感受到的词句内在实质，而这种实质恰恰是源自表达全人类思想和情感的深处。他们不会从内心感受身体运动，而只是从舞蹈和形体课上学到表面的放松。这些眼睛还未睁开的‘黄口小儿’们竟然在谈论怪诞作品？不，这不是可笑的错误！不能拿这些初学者做如

此危险的实验！他们可不是用来做实验的老鼠和兔子！强制会导致伪怪诞作品、匠艺和刻板模式！”

最好号召你们的学生学习真正的怪诞作品吧。在这里才有进步方向的最前哨。引导学生走向真正先进的方向，而不是臆造的道路。这条道路是笔直的、明确而清晰的，但也是很难走的。它不会偏左或者偏右，也不会隐藏着转弯和死胡同。即便暂时遇到了转弯和死胡同，那么也只是为了勘察和监测所选方向的正确性。难道现在还不是放弃“左”和“右”艺术的文字游戏的时候吗？这两者都不能决定艺术的质量以及道路的正确性；相反，只是错误地偏离了正确道路。真理在正中间，真理在通向前方的笔直大路上……最好将那些过时的了，作为幌子的词语替换成其他更正确的修饰语，比如好的和坏的艺术。

伪怪诞作品是最糟糕的艺术，而真正的怪诞作品是最好的艺术。

就算你们的学生永远都无法做到后者，但是只要他们能追求深刻体验作品本身的实质，追求用突出的、包罗万象的、近乎夸张的方式将这一实质简明扼要地表现出来，为了自己演艺事业的完美，这就是可以毕生追求的理想。

这里，学生们寻找的不是虚假的，而是真正的；不是“左”的也不是“右”的，而是正确的，没有弯路，一直向前的；不是一时时髦的，而是永恒的先锋艺术。这种艺术很难，因此追随者很少，而伪左派的伪怪诞作品则有大批信徒，因为它是那些才能平庸的人手可及的。

任何人都可以做作和装腔作势。

你们比怕火还怕伪怪诞作品，要竭尽全力说服自己，追求真正的怪诞作品。要注意区分两者。更为必要的是，因为现在很多人将伪怪诞作品视为演员特点的一个类别，不仅涉及所饰演的角色，而且关乎整部剧的风格。

但这是一个危险的错误和陷阱。伪怪诞作品不是特点，而是简单的做作。我认为自己有责任在今天的课堂上提醒你们。

至于真正的怪诞作品，它比简单“特点”内涵丰富得多，是能够全面体现所创作的包罗万象内容的整体艺术。

真正的怪诞作品是我们舞台创作的最高境界。

## 莎士比亚《奥赛罗》

19××年×月×日

托尔佐夫的开场白

“我们带着在上一学期获得的累累硕果开始了第二学年。[\[4-1\]](#)即使你们没有掌握技巧本身，也掌握了足够多的知识，它们会告诉你如何对待演员创作的内在和外在机制，这已经是很大收获了。”

“你们知道舞台上一般的（工作状态的）自我感觉是怎样的。这种感觉让你们能够进入大纲的下一个【阶段】：创造角色。为此我们需要角色，以便进行创造，如果我们能找到适合这一目标的完整剧本，并且每个人在这部剧中都能找到适合自己的任务的话，那是再好不过了。我们就从选择剧本开始。我们一起来决定要演什么，或者确切地说，我们要把第一学年学到的东西应用在表演中体现出来。”

“整节课都要用来选择我们将要创造的角色、片段和完整剧本。”

“我不再描述在做出类似决定时出现的不可避免的长久争论、对话和思考。我们已经从兴趣小组和戏剧中很清楚地了解了类似的舞台场景。我最好还是记录下来托尔佐夫本人所依据的理由，并将托尔佐夫认为对我们这些年轻初学者而言太难的、太危险的，我们力所不及的剧本确定为今后讲课的内容。”

“我特别高兴，他正好选择了《奥赛罗》这部剧。”

这就是他的选择理由：

“我们需要一个可以吸引你们大家的剧本，其中包含了对大家或者说几乎所有学生的合适角色。《奥赛罗》吸引了大家，剧本中的角色分配得很完美。”

“《奥赛罗》适合的另一个原因是剧本中有很多小角色和群众场景。我会把它们分配给剧院的工作人员。今年，他们将和去年一样继续创造‘体系’。”

“我已不止一次说过，莎士比亚的这部悲剧对初学者来说太难了。况且，要把它搬上舞台也太复杂了。这个条件防止你们在处理剧本和角色时产生敷衍了事的意图，因为这样的意图可能伤害到你们还不够强大的力量。但我并不打算强迫你们去表演这场悲剧，它只是我们用于研究的材料。没有哪一个剧本比它更适合于这项任务了。剧本的超经典性及其艺术品质是不容置疑的。此外，在画面、结构和各个部分、悲剧感发展的顺序和逻辑性、贯串行为和最高任务方面，这部悲剧作品都很突出。”

“还有一点实际的考虑，你们这些初学者首先喜欢悲剧。多数情形下，是因为你们还不懂得这类舞台作品的实质，它的任务和要求。首先尽快熟悉一下这些任务和要求吧，避免白白落入因考虑欠周而导致的危险诱惑中。”

“每个导演都有自己对待创造角色的方法和实施这项工作的计划，对此无法确立永不改变的一定之规。”

“但我们应该严格遵守源自我们天性的主要创作阶段和心理物理手段。你们应该了解这些内容，我应该在实践中向你们展示，让你们体验并亲自验证这些阶段和方法。这就是创造角色全过程的经典示例。”

“但除此之外，你们还应该知道、理解并学会掌握创作的各种可能形式，因为导演会根据需要、创作过程、条件以及演员特点等采取不同形式。我也应该向你们展示这些变化形式。这就是我分别处理《奥赛罗》众多场景中的每一个场景的原因。而且在第一个场景中，我与你们就是按照主要的、经典的计划进行的，而在后面的每一个场景中我都要引入越来越新的方法，连续性计划和不同的结构形式。每次做类似处理时，我会提前告知你们。”

## 初识剧本与角色

19××年×月×日

“我们来阅读《奥赛罗》吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在刚上课时提议。

“我们了解这部剧，我们读过剧本。”大家异口同声地说。

“那更好了。那么请你们给我讲一下这部剧的内容吧。”

教室里鸦雀无声。

“讲述复杂的心理剧本内容可不是件容易的事。所以开始的时候，我们只要说出外部情节和事件线索就可以了。”

但是这一提议也没有人回应。

“从您开始吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇点到了戈沃尔科夫。

“您知道，为此需要非常了解剧本。”他推辞道。

“可您是了解剧本的。”

“很抱歉，我对奥赛罗这个角色烂熟于胸，原因您也清楚，这是我的角色，但剧本中的其他角色我只是翻看了一下。”我们的悲剧演员坦言道。

“原来您就是这样初次接触《奥赛罗》啊！”托尔佐夫惊叹道。“这太悲惨了！或许，您来给大家讲讲剧本内容？”托尔佐夫对邻座的维云佐夫说道。

“我说不上来，真的说不上来，我读过这个剧本，但不是全部，因为缺了很多页。”

“那您呢？”托尔佐夫问舒斯托夫。

“我并不记得整部剧本，因为我只看过国外巡回演员的演出。众所周知，他们会删减所有多余的，也就是和他们角色无关的情节。”巴沙辩解道。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇只是摇了摇头。

乌姆诺维赫在阿尔马维尔看过这部剧，但演出水平极差，看了还不如不看。

维赛洛夫斯基曾在车厢里读过这部剧本，现在他的记忆里一片混乱，只记得主要场景。

普辛了解自戈尔温努斯以来所有有关《奥赛罗》的评论文献，却不能按顺序转述出剧本中的事实。

“这太糟糕了，像初识诗人作品这么重要的过程竟然随随便便地发生在车厢里、电车上。更糟糕的是，很多情况下阅读剧本目的不是为了了解，而只是为了给自己选中一个有利的角色。”

“演员们就是这样初次接触到了这些优秀古典作品，而这些正是他们日后需要体现的东西！演员就是这样对待角色。他们早晚要与之融合，并在其中找到第二个‘我’。”

“可以将和角色相识的时刻比作未来情人或者夫妻的初次约会，这一时刻难以忘怀。”

“我认为第一印象几乎具有决定性的意义，至少在我的个人实践中第一印象是这样体现的：一开始我所感觉到的，无论好坏，最终都会体现在我的创作中。无论用什么方法让我摆脱第一印象，它们却永远挥之不去。摧毁第一印象是不可能的，只能完善或减轻第一印象。因此，第一印象无论好坏，都会铭刻在演员的记忆中，并成为未来体验的萌芽。不仅如此，初识剧本与角色常常还会在演员以后的创作中留下印记。如果能正确领悟初读作品的印象，则给未来的成功奠定了扎实的基础；而丧失这样重要的瞬间将一去不复返，因为第二次和以后的阅读将在直觉创作中丧失如此巨大的意外元素。纠正错误的印象比初次创建正确印象更加困难。在初识角色时要格外小心，这是创作的第一步。”

以错误地理解诗人作品方式破坏这个时刻是很危险的，因为这样可能对剧本和角色形成错误的印象，甚至更糟糕，形成偏见。和这些印象和偏见作斗争既耗时，又艰难。

由于学生们的不断提问，阿尔卡季·尼古拉耶维奇必须解释他所说的“偏见”指的是什么。

“偏见的类型有很多。我们从这一点开始说：它可能引向好的方面，也可能引向坏的方面。”他说道，“拿戈沃尔科夫和维云佐夫的例子来说吧。他们对《奥赛罗》的认识是片面的，他们中的一个只熟悉主人公这个角色，另一个连自己都不知道那本老旧不全的剧本缺失了哪些内容。”

“比如说，戈沃尔科夫熟悉的不是剧本，而是一个角色，这个角色是完美的，他便欣喜若狂地以这个角色来评判这部剧并且信以为真。如果评判的是像《奥赛罗》这样的天才作品倒也还好，但是在很多不好的剧本中也有完美的角色（基恩、路易十一、英格玛罗、唐·塞萨尔·德·巴赞 [\[4-2\]](#)），维云佐夫可能将他自以为是的所有东西都塞进剧本中缺页的地方。如果他相信自己的虚构，那么这种虚构就会成为不符合莎士比亚构思的一种偏见；普辛读了很多批评和评论，难道它们都是准确无误的吗？它们多是些平庸的荒唐之言，如若相信，它们就成了阻碍我们直接了解剧本的偏见；在车厢里读剧本的维赛洛夫斯基，在自己的回忆中将铁路的印象与来自剧本的印象混杂在一起，它们不能相互对应，这就是滋生偏见的新土壤；乌姆诺维赫害怕回忆起阿尔马维尔的《奥赛罗》并不是没有理由的。我并不奇怪，他基于自己的印象对剧本形成了偏见和否定的观点。”

“试想一下，如果从画中用剪刀剪去一个画得很美的人物，或者你们看到了巨幅画卷的某些片段，难道大家可以仅凭此来判断或认识整幅图吗？这样做会犯下多大的错误啊！好在《奥赛罗》从各个组成部分而言都是一部完美的作品。但如果相反，作者只成功塑造了主人公，而其他部分并没有引起他的注意，那么一个演员仅凭一个角色就去评判整部作品，可能会形成错误的印象，这种印象对全剧来说是好的，我们姑且称之为好的偏见；反之，如果作者很成功完成了一切，只有主人公除外，那么这种错误印象和偏见就会偏向对角色不利的方面，对角色而言就是不好的偏见。”

“下面，我给大家讲这样一件事。”

“我认识的一位女演员，她年轻时在舞台上既没有看过《聪明误》，也没有看过《钦差大臣》，只是在文学课上了解这两部剧。她记忆中留下的不是作品本身，而是她师从的无才教育者们所做的解释和批评性的分析。中学课程给她留下的印象就是两部古典剧虽然很优秀，却很无聊。”

“这种错误观点也是我们所说的很多偏见中的一种。对这位女演员而言幸运的是，她必须亲自参与这两部剧的演出。在她多年饰演自己的角色，并牢牢掌握角色之后，她才最终成功地将偏见之刺从心灵中拔出，用自己的，而不是他人的眼睛审视天才的作品。现在没有比她更狂热地崇拜这两部经典喜剧的人了。这要归功于她那无才的老师。”

“你们要注意，不要让这种错误地解读《奥赛罗》的事情发生在你们身上。”

“我们在学校没有读过《奥赛罗》，没有被灌输那些通俗的解释。”我们推脱道。

“形成偏见不仅仅是在学校，也可以在其他地方。”

“比如，你们想象一下，在初读剧本之前，你们已经听到了不少关于此剧的可能正确或不正确，好的或是坏的意见，在没有阅读作品之前就开始评论。我们俄罗斯人不仅喜欢评论，更糟糕的是，我们还有一点小挑剔。我们中的很多人深信：理解和评价作品和艺术本身就是善于在其中找到缺点。实际上学会观察和发现美好的东西，也就是发现作品的优点尤其重要和困难。”

“如果你们没有保留自己喜欢的对待作品的自由态度和观点，就不能与公认的，传统所允许的对待经典作品的观点相对峙。这样会奴役你们，迫使你们按照‘社会舆论’对作品所阐释的那样来理解这部作品。”

“新剧本常常交给第一个出现的人来阅读，就是因为这个人声音洪亮、口齿清楚。这时在朗读前几分钟把手稿转交给他。让人吃惊的是，即兴朗读者在朗读剧本时敷衍了事，没有理解剧本的内在本质。”

“我了解一种情形，也就是当这样的朗读者用老人的声音传达剧本的主要角色时，并不怀疑戏称为‘老头’的主角还是一个年轻人，一个因对生活失望而获得了这样一个绰号的年轻人。这样的错误会毁掉剧本，对剧本形成不正确印象，引起偏见。”

“这就是悲哀！即使是范例式的，才华横溢的、鲜明而形象地传达出朗读者个人阐释的朗读同样能创造一种新的偏见。比如，试想一下作者和朗读者的理解发生了分歧。但后者的错误显得如此有才气和有诱惑力，以至于演员可以不顾作者意图而痴迷于此。在这种情况下也是偏见，但这一次是倾向好的方面的，是不可避免的，很难与它进行斗争。要摆脱由朗读者而导致的痴迷是件难事。在这些瞬间，演员处于走投无路的状态：一方面，他无力摆脱自己钟爱的朗读者对戏剧的阐释；另一方面，朗读者的阐释和剧本不吻合且不能容纳到其中。”

“还有一种新的情况：很多剧作家出色地朗读自己的作品，并常常因朗读而使自己的剧本大获成功。盛赞之后，手稿被隆重地转交给剧院，处于兴奋状态的剧团饶有兴趣地幻想着有趣的创作。但当他们再次阅读剧本发现被欺骗时，演员们该有多么失望啊。原来，最有才气的，引得大家兴奋的东西属于朗读者，并随他而去；而坏的东西属于作者并留在了手稿中。”

“如何摆脱有才气和有吸引力的东西，怎样容忍让人痛苦和绝望的、不好的、无才的东西？在这种情形下，创建了一种倾向于好的方面的偏见类型。这种偏见是由美妙的朗读所创建，必须与之进行斗争。”

“在所描述的情形中，偏见强大而无法抵挡，以至于剧作家需要全副武装地面对毫无准备的听众。在这种状态下，朗读者远远强于听众。前者结束了自己的创作，后者还未开始创作。更令人惊奇的是，前者战胜了后者，即使前者是错误的，后者也要不受监督地接受更为强大的前者的影响。”

“这一次必须要小心谨慎，以免受控于偏见，哪怕它是美好的。”

“即使独自坐在房间，也应该学会理解新作品，不允许新类型的偏见产生。偏见是如何在孤独中形成的？它又是从哪里来的？它可能来自个人的负面印象；与所阅读的剧本毫不相关的个人烦恼；糟糕透顶的不良精神状态；懒惰、淡漠和缺乏同情的心境以及其他个性化的、私人的原因。”

“有不少剧本需要长时间研读细究，因为从内在内容而言，它们这些剧本难以察觉，千头万绪。易卜生、梅特林克等许多其他作者的剧本都是这样的，它们脱离了现实主义，倾向于现代艺术中富含的概括、摹仿、综合、怪诞作品或者是其他各种可能的程式化。这类作品需要译解。在初次阅读时，它们显得枯燥无味，读它们就像猜字谜一样，需要颇费一番脑筋。更重要的是，在初识此类作品时切不可对其进行过多无用的议论，这极易造成‘枯燥’这一危险的偏见。”

“不要在头脑不清醒的时候用极其复杂的、令人伤脑筋的推论去理解这类作品，这些结论经常会成为各种偏见中最糟糕的。”

“这些抽象的空论越是错综复杂，就越让我们远离创作体验而倾向于简单的缺乏感性的表演或者是做作。初次接触具有象征和摹仿风格的

剧本时要格外小心。这些剧本难懂，是因为直觉和潜意识在其中起着重要的作用。特别是在最初阶段要格外小心地对待它们。不能玩弄象征、摹仿怪诞作品，就让它们成为某种内在态度、情感、理解作品和它们的艺术形式实质的产物。在创作中，理智的地位最低微，演员的直觉最重要。正如你们所知，这种直觉是很胆怯的。”

“别用偏见惊吓它。”

“但是，”我感兴趣地说道，“在文学作品中经常写到这样的情形，演员在初识剧本时迅速理解了角色全部，所有细枝末节，角色瞬间控制了他。我对舞台创作中的灵感迸发最感兴趣，天才在这里得到了最鲜明的体现。”

“当然，‘在小说中都喜欢写这些东西’。”托尔佐夫讽刺道。

“也就是说，这不是事实？”

“不，相反，这是真真切切的事实，但远不能称其为规则，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“和在爱情中一样，在艺术中兴趣瞬间爆发。不仅如此，在这一瞬间它不仅能开始创作，还能完成创作。”

“在《我的艺术生涯》一书中举了这样一个例子：两个饰演新剧本中主要角色的演员用他们所扮演角色的步态走出了第一次阅读剧本的房间，他们不仅马上感受到了角色，还用肢体将其表现了出来。[\[4-3\]](#)看起来，生活中的数十个巧合为扮演角色准备了必需的创作素材，这些人仿佛是为了饰演相应角色而被有意创造出来的。”

“演员如果能用神秘途径迅速与角色融合为一体，就是非常幸运的。这就是以直接、直观的方式理解角色的例证。这时根本没有偏见的位置。”

“在这些情形下，最好暂时忘掉技巧，全面信赖自己的创作天性。”

“很遗憾，这样的造物非常罕见。演员的一生也就遇上一次，不要以此为基础创建规则。”

“机遇在我们的创作中起着很重要的作用。”

“例如，谁能说一下，为什么有的剧本或者角色引起演员的厌恶，即便演员的天赋适合扮演此角色也无法将其塑造成功？或者相反，如何解释另一个天赋不适合扮演某角色的演员喜欢上了这个角色并将其塑造成功？大概在所有这些情况中隐藏着一种有益的或者有害的、偶然的、潜意识中的偏见，它能在演员心里创造出无法理解的、奇异的、类似于失败的东西。”

“这个例子表明，不利于剧本的偏见不会妨碍在潜意识中感受内部实质并在舞台上将其表现出来。”

这时，托尔佐夫再次援引《我的艺术生涯》一书中描写的情形：一个导演为一部新流派剧本设计了漂亮的舞台调度。但他自己不但不明白，甚至都不喜欢这个剧本。导演的艺术天性便在其中不知不觉地体现出来了。它被内在的创作动力唤醒，开始表现出来。和意识对立的一种新思潮已经在导演心中存在，并且弥漫在剧场气氛中。被艺术新思潮感染的潜意识向导演提示了意识所否定的以及偏见所赋予的东西。

“我举的所有例子都表明：初识角色的过程无疑要付出比平常更多的注意力。令人惋惜的是，并不是所有演员都意识到了这一简单的真理，包括你们在内。你们第一次是在不利的条件下初识《奥赛罗》的，你们很有可能形成了对这部悲剧的不正确认识，这些认识同样能形成偏见。” [\[4-4\]](#)

“您知道吗，从您的话里，我们可以得出这样的结论，”戈沃尔科夫说，“即演员不应该读经典的和各种其他的剧本，以免破坏初识它们时获得的印象。您看，因为他迟早都可能在这些读过的剧本中得到一个角色。正如您所知，一个演员也不应该阅读批评家和评论家的文章，当然这其中可能有精彩的东西，否则他会被错误的偏见、看法所左右。但是，恕我直言，我们不可能不接受别人的观点，不可能在听到谈论老剧和新剧时捂起耳朵，不可能提前知道，谁迟早会参演哪部剧。您知道吗？”

“我完全同意您的看法，”托尔佐夫平静地回答他，“正是因为很难不受偏见之扰，我们才应该学会一方面尽可能避免它们，另一方面在遭遇这样或那样的压力时保护自己。”

“怎么才能做到呢？”我努力想着。

“那么我们该怎么做，该怎么初识剧本和角色呢？”学生们追问着。

“是这样的，”托尔佐夫开始解释，“首先要尽可能地多读和多听各种内容：剧本、批评、评论以及他人的观点。它们提供和补充创作素材。只是在这种情况下要学会保持自己的自主性，和偏见划清界限。要学会形成自己的观点，而不是人云亦云。要学会做个独立的人。这是门很难的艺术，你们要用知识和经验去理解。后者不是通过某一种规律就能掌握的，而是一系列各种可能的理论知识、艺术技巧方面的实践，主要还是靠个人的思考，探索事物的本质以及长期实践。”

“要充分利用学校里的时光，扩大你们的科学认识，并且在理解剧本和角色时学会将掌握的理论应用于实践。”

“逐渐地你们会懂得，如何处理对一部新剧的印象；如何摒弃不正确的、多余的和重要的东西；如何找到主要东西；如何倾听他人和自己；如何避免偏见以及在他人的观点中找到自我。阅读世界各国文学和文艺作品对解决这些问题大有裨益。为了证明我的话，请留心观察：那些文学知识渊博的人在理解新作品时是多么从容。他们很快就抓住了剧本的结构，找到了中心思想，轻松地分析剧本的发展。”

“每一个剧本也和鲜活的机体一样，有自己的骨架和器官：手、脚、头、心脏和大脑。和研究每一根骨头组成、形状以及脊柱的解剖学家类似，文学家辨认出看不见的骨骼，了解它的组成部分，他立刻就定位和辨认出运动中枢和神经中枢。”

“他迅速地解剖着作品，评价它的社会或者文学意义，找到错误，阻碍和偏离主题发展的东西。有文学素养的人很快就能找到处理剧本的新的原创方法；剧本的内在和外在特点；所有互相交织的线索；剧中人物、事实、事件和情节的相互关系。他们能马上评价形式和文字风格的优缺点，看出新颖的和过时的东西。这些认识、能力和经验在评价作品时有极其重要的指导作用。请你们记住所有这些，并且尽量用心、深入和全面地运用在学校里传授给你们的语言、词汇和文学课程。”

“上学期你们掌握了很多东西，尤其是有关作品的最高任务和贯串行为的内容，也会有助于你们创作。”

“但是，文学大家们并不是总能了解那些专门涉及演员、导演和舞台要求的问题。并非任何一部文学作品，即便是优秀作品，都有舞台性。虽然我们的舞台需求已经在实践中研究过，但没有以科学的形式规范下来。我们没有舞台语法。你们在对作品进行这方面的评价时没有了科技工作者的帮助，只能基于在学校传授给你们的实践方法。在上学年中，你们学到的东西给这一领域的创作打下了基础。今天，我能为你们现在学习的和在不久的将来要学习的做哪些补充呢？按照我的观点，我只能给大家讲一下，应当如何阅读各种新剧本，以免在初识剧本时形成不正确的观点和偏见。”

19××年×月×日

“不管初识《奥赛罗》做得多么不成功，你们都要尊重作品，使用作品，因为它在某种程度上会影响到你们以后的创作。”

“尽量好好弄清楚，初次阅读之后，你们的记忆中留下了什么。在创造角色时必须用到第一次接触之后深深印在心里的东西。谁又知道，或许在这些感受中隐藏着未来角色心灵的元素和真正生活的种子。”

“在你们心中有一个角落，在那里存放着初识剧本后短暂出现的感受。对我来说，这就像是一间关着窗户的昏暗小室，如果没有护窗板上的小孔、洞口和裂痕，在这个角落里将是一片漆黑。”

“但是单独的或宽或窄、或明或暗的光线划破黑暗，在各处形成轮廓各不相同的亮斑，这些闪光和它们的反光让屋子不那么黑了。尽管看不见摆放的物品，但我们可以通过轮廓的一些暗示猜出这是什么。”

“好像有一个大柜子，不远处像一个吊灯，那里还有一个不知道是什么东西的影子。如果护窗板的破洞变大的话，亮斑可能就会越扩越大。同时闪光和它们的反光也会跟着扩大，最终光亮可能会赶走黑暗，充满整个空间。阴影只是藏在边边角角。”

“这就是在我眼前勾画出来的演员初读剧本并与之相识之后的内在状态。”

“同样的过程也发生在你们初识《奥赛罗》之后。只有剧本中各个部分的某些点留在了你们的心灵和记忆中，其他东西则潜入黑暗中，成为对心灵而言陌生的东西。只是处处隐约可见一些暗示，而你们想识

别这些暗示是徒劳的。这些零星印象和情感片段分散在整个剧本中，就像黑暗中的亮斑和沙漠中的绿洲。”

“结果，随着进一步地熟悉和接触剧本与角色，那些感受到的瞬间会发展壮大，彼此联结，最终充满整个剧本和角色。”

这种由单独的斑点或者感受到的瞬间组成的角色创作开始的过程也见于其他艺术中，例如文学。

“在《我的艺术生涯》一书中记录了关于 А. П. 契诃夫的一件事情。开始时他看到有人在捕鱼，旁边的浴场里有人在游泳，然后进来一个独臂老爷，是个台球爱好者。之后契诃夫感到仿佛有开着花的樱桃树枝通过大开的窗户伸进房间，由此诞生了整部《樱桃园》，后来，ВИШНЕВЫЙ变成了ВИШНЁВЫЙ，因为后者带着一个重读软音，这个词更鲜明地向契诃夫讲述了这个漂亮但无用、远离俄罗斯生活的奢侈品。独臂的台球手与樱桃园里开着花的枝条，以及未来的俄罗斯革命之间有什么逻辑关系和联系？”

“说真的，创作之路是不可思议的。”

“真正的诗人会慷慨地将自己才能的珍珠撒满整部剧本，这是兴趣最好的养料，是演员灵感迸发的可燃烧的和能爆炸的材料。”

“真正天才作品的美是隐藏在剧本各处的，也就是剧本的外在形式和隐秘的内部。可以迷恋形式之美、音节和诗句的风格、角色的内在和外在形象、博大精深的思想、角色的社会意义以及深度的情感。演员的天性是外向、敏捷，对艺术上美丽的、高尚的、激动人心的、有趣的、欢乐的、可笑的、可怕的、悲剧的东西都很敏感。总之，对隐藏在角色中的一切鲜活、自然的东西，对一切可以激发想象力和才能的东西都很敏感。如果激发创作激情的东西被诗人分散在剧本表层的话，那么作品本身、演员的兴趣和感受都是肤浅的；相反，如果内心的积淀隐藏很深或者隐藏在潜意识领域，那么无论是剧本、创作兴趣，还是体验本身都是深邃的。而且它们越深邃，就越接近角色和演员本身固有的天性。”

初识剧本时的迷恋就是演员从内部接触角色某些部分的第一瞬间，直接、本能和机体上形成的这种接触尤其珍贵。谁能确定，为何剧本的某一瞬间会强烈地终身铭刻在演员的情感记忆和其他记忆中？！这可

能是由于机遇或者巧合；也可能是因为演员天性和剧本某些部分之间存在自然的共性和固有的联系。

19××年×月×日

初次接触《奥赛罗》在你们的情感记忆和其他记忆中留下了为数不多的印象和印记，必须采取一系列措施扩大和增加……

首先我们要仔细地通读整个剧本，但是要避免所有在初识剧本时犯下的错误。

我们要尽力让第二次阅读遵守规则，这是每一次结识诗人作品时都应遵守的。

要让第二次阅读成为第一次。诚然，很多东西，印象的直接性和原始性，已经丧失且无法恢复。可谁又知道，哪些情感能在心中漾起呢？

但是这一次阅读要按所有的规则来。

“这些规则是什么呢？”我问托尔佐夫。

“首先应该决定将在何时何地阅读，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲解道，“根据个人经验，每个人都知道自己在什么时间，以何种方式能更好地领会印象，一些人喜欢在自己的房间里安静地读剧本；另一些人则喜欢在全体演员在场的情况下听别人朗读。”

“不管你们要在哪里完成和剧本的第二次结识，重要的是关注在自己周围营造相应的氛围，这样能提高敏锐度，能敞开心扉愉悦地领会艺术印象。应该让阅读变得隆重，有助于我们摆脱平日琐事的纷扰，将全部精力集中到所读的东西上，在精神和身体上都要充满活力，要让一切都无法干扰到直觉和情感生活。正如我们所知，直觉和情感生活的感受力强且胆怯。”

“在与剧本部分融合或者在演员和角色之间完全没有共同的心灵联系时应该怎么办？在初识剧本之后，当完全掌控角色及与角色的融合并没有自然而然出现的所有情形下，需要下大力气做准备，创造演员兴趣，没有兴趣就不可能有创作。”

“演员兴趣是创作的动力。相伴兴趣的兴奋就是一个冷静的评论家、洞彻的研究者、深入到意识望尘莫及的心灵深处最好的领路人。”

“让演员们在初识剧本之后不断地给予演员的兴奋更大的空间，让演员们用这种兴奋相互感染，让他们对剧本感兴趣，反复阅读整个剧本和剧本的各个部分，让演员们回想起自己喜欢的部分，让演员们向彼此展示剧本中新的美妙之处。让演员们争论、喊叫和激动吧，让他们幻想着自己和他人的角色，幻想着演出吧。兴奋和兴趣是接近、了解和结识作品、角色最好的手段。由演员兴奋激发的演员创作情感无意识地、好奇地在整个角色中探索着通往心灵深处的捷径。这些心灵上的深处无法用眼看、用耳听、用理智发现，只能由外在的演员情感来猜测。”

“学会吸引自己的情感、意志力和智慧，是演员才能的重要方面，是内在技巧的重要任务之一。”

我们听完托尔佐夫的讲话之后，产生了一个问题：家喻户晓的悲剧《奥赛罗》是否适合拿来研究初识角色的过程？如果是初识，剧本就不应该是家喻户晓的；如果剧本是家喻户晓的，那就不是初识和初读，而是第二次、第十次或者第二十次。基于此，以戈沃尔科夫为首的学生们得出了一个让我感到极度失望的结论：《奥赛罗》不适合目前的创作。

但阿尔卡季·尼古拉耶维奇对此问题却另有看法。他发现，在更新已经损坏的印象时，创作是比较复杂的，而且技巧的作用也更为复杂和微妙。因此，托尔佐夫认为，在更复杂的层面上，也就是没有选择不为人知的新剧而选择了众所周知的《奥赛罗》，研究过程的技巧更加现实也更有益。

在以上所有论证的基础上，托尔佐夫再次证实了选择剧本对进行创造角色教学的意义。

要如何形容或界定托尔佐夫的朗读呢？他的朗读没有艺术任务，相反，他在尽力避免这些任务，以免将源于自己或其个体的东西强加于听众，以免引起好的（别的）或是坏的偏见。我不能将他的朗读称作报告，因为这个词通常会被理解成某种枯燥的东西，或许，只是对剧本的解释。是的，他不仅会指出某些地方的某种优点；划分出他认为对作品至关重要的线索，他甚至中断朗读来解释这些。给我的感觉

是，阿尔卡季·尼古拉耶维奇首先要尽可能好地展示剧本的情节和结构。确实，很多之前没有被发现场景和地方现在复活了，而且获得了自己的地位和任务。托尔佐夫并未体验过他读的东西，但他暗示和指出了情感需要参与的地方。

他尽力强调文学上的美感。在其他地方，托尔佐夫会因此而停顿，重复某些句子、表达法、比喻或者个别词语。

但是他没能实现自己想要的一切。比如说，他没能揭示剧作家写作的初衷，我也不明白是什么驱使莎士比亚拿起笔；托尔佐夫没能帮我在奥赛罗这个角色中找到自己，但我好像感觉到了前进时应当遵循的剧本方向或者线路。此外，他十分鲜明地指出了剧本的主要阶段。

例如，之前我没有感受到开始的场景，而今由于他的朗读和他所抛出的一些评论，我已经认清剧本结构的灵活性。实际上，莎士比亚没有像缺乏经验的剧作者那样，在两个剧中人物男仆和女仆，或者两个假装相遇的农民在舞台前部进行的对话中去幼稚地交代枯燥的剧情。他创造了完整的，有趣而有意义事件的一幕戏。埃古准备挑起事端，但罗德利哥固执己见。埃古需要说服他，而说服他的理由恰好是他引入剧本中的东西。这样就起到了一箭双雕的效果：既避免了枯燥，又使得舞台行为从大幕拉开的第一刻起就不断发展着。

接着，在情节发展的同时，剧本的情节交代也巧妙地得到了补充。前往和到达元老院的那几场戏就是如此。我也开始明白剧本的结尾，也就是埃古酝酿恶毒的计划；接下来，作为这一部分的延续，在我眼前通过埃古和凯西奥在塞浦路斯宴饮时对话的场景展开了计谋。在被征服的民众群情激奋的危险时刻，这场闹到极致的事端让凯西奥的错罪加一等。在托尔佐夫的朗读中能感觉到的不仅仅是两个醉汉的争斗，还有些更为重大的事情，也就是暗示了土著人的暴动。这一切都为在舞台上实现的东西赋予了重要意义，扩大了这场戏的规模，同时一些我以前未曾关注的地方在我的内心唤起了激动。

我认为，朗读最重要的结果是我发现了两条互相斗争的基本线：奥赛罗和埃古。以前我只感觉出了第一条线：爱和妒忌。没有了现在在埃古线中确定下来的强烈抵抗，以前的剧情线索没有像现在对立线索加强之后所具有的意义。我感觉到了被紧紧系住的悲剧之结，它让人预感到可怕的东西。

今天的朗读还有一个重要成果。它迫使我感觉到了剧本中的广阔空间，为剧情的飞速发展提供了充足的余地。我还没有感觉到后者，可能是因为我还没有发现作者词句间隐藏的、吸引读者的内在目的。但我知道，在剧本中的内在行动和向着尚未表示出的重大的全人类的目标前进的动力正在沸腾。似乎我已经把我听过朗读后得到的所有全部都列举出来了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对朗读的结果表示满意。

“我说过的计划没有全部实现，这并不要紧，但还是实现了一些东西，它们是对你们在初读剧本之后学到的那一点点东西做的补充。光点在一定程度上扩大了。”

“现在，在第二次读过剧本之后，我希望你们做的事情并不多，只是按顺序讲述一下悲剧的整条事实线索，也可以称之为剧本情节。而您，”他对我说，“作为我们永远的记事者记录下讲述者所说的话。”

“首先应该把一切都安排妥当，向你们提供正确的剧本线索，这是你们必须的，没有它就没有剧本。剧本有自己的骨架，曲解了，它就会造成畸形。这个骨架应该支撑着你们，就向骨骼支撑着身体一样。怎样找到剧本的骨架呢？我提供这样的方法。请回答我的问题：‘没有什么，没有哪些条件、现象、体验等，就没有了剧本？’”

“没有奥赛罗和苔丝狄蒙娜的爱情。”

“还有呢？”

“没有两个民族的不睦。”

“是的，但这不是最主要的。”

“没有埃古的阴谋诡计。”

“还有呢？”

“没有埃古邪恶的狡猾、复仇心、功利心和欺侮。”

“还有呢？”

“没有野蛮人的轻信……”

“下面我们来分别看一下每个人的回答。比如： 没有什么就没有奥赛罗和苔丝狄蒙娜的爱情？”

我回答不上来这个问题，于是阿尔卡季·尼古拉耶维奇替我回答道。

“没有年轻美人的浪漫狂热；没有摩尔人对自己战功引人入胜地神话般的讲述；没有不平等婚姻中激起狂热的革命少女情感的重重阻碍；没有突如其来的，只是为了拯救家乡而被迫同意了摩尔人和贵妇人婚事的一场战争。”

“没有什么就不可能有两个民族的不睦呢？没有威尼斯人的假斯文；没有贵族阶层的傲慢；没有对他们所征服的民族的蔑视，奥赛罗也属于被征服民族中的一员；没有了对白人和黑人肉体结合的屈辱感的真诚信奉。”

“现在，请你们说一说，没有什么就不可能有埃古的阴谋诡计？”

“你们是否认为，剧本及其主干所需要的一切对每个表演者都是不可或缺的呢？”

“是的。”我们本该这样认同。

“如果是这样的话，那就说明你们已经有了一系列牢牢确定好的条件。这些条件是你们必须遵循的，它们像道路上的风向标一样指引着你们前进。诗人的所有这些规定情境对所有人而言都是必须的，而且将首先列入你们的角色总谱。所以请牢记它们。”

19××年×月×日

“……我们以《奥赛罗》为例研究了创造角色的方法和技巧。所以现在，在结束第一个画面的实验时，我们尽量理解方法本身和它的原则，在此基础上创造‘恐慌和追逐’的场景，或者换句话说，我们开始理论部分，以便使我们在实践中所做的事情有据可依。”

“回想一下，一切开始于我从你们手中拿走剧本并承诺有朝一日不再翻开。”

“然而让我吃惊的是，你们没有了剧本甚至无法回忆和详细讲述《奥赛罗》的内容。尽管初识剧本的过程是不正确的，但在你们的内心应当对剧本留下点印象。的确，在你们的记忆中，像沙漠中的绿洲一样，散落着一些关于《奥赛罗》不同部分的星星点点的回忆，它们多多少少地在你们的记忆中留下了印记。我尽力地强调它们，牢牢地记录下来。”

“在这之后，为了唤起你们的印象，我又给你们读了一遍整个剧本。这次朗读虽然没有形成新的回忆斑点，但是却弄清楚了这部悲剧的总线索。你们先回忆事实，尔后回忆是按逻辑和顺序发生的行为；你们记下了这些，之后非常出色地讲述了《奥赛罗》的内容。然后根据事实和身体行为表演了剧本的第一个场景。但是在你们的表演中没有真实，而创造真实是所有完成的工作中最大的。”

“……生活中最简单、最熟悉的行为却需要特别的关注和付出，比如行走、观看、倾听等等。在舞台上，你们表演得比任何职业演员都好，但你们却不能像人一样完成这些行为。我们必须重新学习在实际生活中熟悉的东西。这是一项多么艰难的工作啊！但最终我们还是掌握了它并将其发展为真正的真实。首先只是剧本的个别地方，尔后则遍布整条线。在大的真实没有形成时，小真实不断跳出，积累成更大的真实。和真实一同出现的还有它坚定不移的伴侣——就是相信完成的身体行为和角色人类身体生活的真实性。这样你们所扮演剧中人物的两种人类天性中的一种就形成了。‘人类身体生活’由于经常重复而变得强大，‘难的东西成为习惯的，习惯的东西成为容易的’。最后，你们掌握了角色的外在身体部分。由作者和导演给你们指出的别人的身体行为成为自己的。这就是你们为什么乐此不疲不断重复并沉浸在其中的原因。”

“毫不奇怪你们马上需要记住台词、言语。你们由于没有作者文本，便使用自己的。你们不仅在完成外部任务时需要它来帮助身体行为，而且还用于表达思想和传达由内部产生的体验。这种需求迫使我们重新拿起剧本，记录下思想，以及悄无声息地与这些思想共存的你们的角色体验。我已经在不知不觉间，借助于提示、多次重复和整理剧本的线让你们掌握了它们的逻辑和先后次序，将困难的、别人的东西变成习惯的、轻松的和自己的东西，最终你们掌握了要排练的整部剧。现在，由作者确定的别人的行为以及剧本的精神生活本身成了你们自己的东西，你们高兴地沉迷于其中。”

“可是，假使在你们内心相对应的内部‘精神生活’线没有与‘身体生活’线一起出现，是否还有这样的结果呢？”

“这时不由自主地就会提到一个问题：是否可以只有第一种生活而没有第二种或者只有第二种生活而没有第一种呢？”

“非常罕见。既然两种生活同出于一个源头，也就是出于剧本《奥赛罗》，那么它们从天性角度而言就不可能相互陌生；相反，它们一定是相似和相对应的。”

“我特别强调这条规律，因为我们刚刚接触的心理技术基础正是以此为根基而建立的。”

“这一规律对我们而言具有重大的实际意义。因为当角色生活不能自然、直观地建立时，就需要用心理技巧的方式去创造它。让我们深感幸运的是，这条途径拥有我们可以达到且应用于我们事业中的方法。我们可以在需要的时候通过更简单的身体生活反射性地激发角色的精神生活。这是对创作心理技术的宝贵贡献。”

“我们利用它，彻底反对那些执意想要先体验角色，期待随后其他东西都自然而然出现的演员们。但这种事是很少发生的。如果角色本身不能体验的话，就很难进行体验。因此，除了直接影响情感，这些演员什么都没有。但情感是容易受到强制的，这会导致什么，你们也知道。但这还不是我提出方法的所有优势，还有更重要的东西，它们涉及角色的思想、台词和言语。”

“你们记得，我们开始创造角色时，我做的第一件事就是收走文本，迫使你们长时间地用自己的话，按剧本中的逻辑次序说出角色的思想。为此，我不断地提醒你们，什么思想该出现。你们越来越喜欢跟踪我的暗示，因为你们越来越强烈地适应了莎士比亚在剧本中所确定思想的固定顺序和逻辑。最终，你们已经非常适应思想的这种逻辑连贯性，你们不需要我的提示，根据自己的意识控制着它。我停止了提示。”

“在角色和台词方面也要经历同样的过程。开始时你们像在生活中一样，选择那些大脑自然而然会想到，嘴巴自然而然会说出的话，那些帮你们更好完成确定任务的词句。在这种情形下，你们正常地说出角色中的言语，而且言语是积极的、有效的。在这些条件下，我会在很

长一段时间内扶持你们，直到任务、行为、思想形成一条正确线为止。”

“只有在这样的准备之后，我们才会隆重地将剧本和你们角色印刷本返还给你们。你们几乎不用去死记硬背剧本中的台词，因为在之前很长时间内，我都会为你们提供和提示莎士比亚式的台词，只要你们需要这些台词，只要你们在口头上完成某个任务时在寻找和选择它们，我都会这样做。你们如饥似渴地抓住了这些，是因为相比你们的文本而言，作者的文本能更好地表达思想和完成所产生的行为。你们记住了莎士比亚的台词，因为你们已经爱上了它们，它们成了你们的必须。”

“结果会发生什么？是别人的台词成了你们自己的。你们以自然的方式掌握了它们，没有强制，因此也就没有失去最重要的特点——言语积极性。现在你们不是在谈论角色，而是用角色的台词在行动，完成剧本的基本任务。这也正是给我们提供作者文本的原因。”

“现在请你们想一下，仔细考虑后告诉我，假使从死记硬背剧本开始创造角色，就像世界上大多数剧院那样，你们能否成功达到与用我的方法一样的效果？”

“我提前告诉你们：不会的，无论如何你们也得不到我们所需要的和希望的结果。你们会将文本中台词和句子的发音强制性地塞入舌部的机械记忆和言语器官的肌肉中。这时，角色的思想便会融化和消失在其中，文本就会脱离任务和行为。”

“现在我们来比较一下我们的方法和任何一个普通剧院的方法。在普通剧院里朗读剧本，分配角色并告知演员在第三次或第十次排练时所有人都要把台词背下来。开始对台词，然后每个人走到台上，边读本子上的台词，边表演。导演展示场面调度，演员将其记下。到了预定次数的排练之后，台词本被收走，还没有记全角色台词的演员们便对着提词器说话。当一切就绪，为了不‘破坏’和不‘搅乱’角色，大家都急着早点开始第一次总彩排和发海报。然后剧本上演……‘成功’和评论。之后，演员们对剧本的热情消退，开始用匠艺的方法复演剧本。”

摘自《奥赛罗》导演计划

## 勃拉班修之家 [4-5]

假使剧本中描述的事情是发生在演员本人身上的，也就是活生生的人身上，而不是只发生在角色中、暂时死板的图谱中、人的抽象思想中，那么演员的任务就是回忆、理解和确定他们在这样的时刻应该做些什么 [4-6]，以便找到平衡，继续生活下去。换句话说，要让演员们尤其是在戏剧舞台上不要忘记需要永远以自己本身的本质，而不是角色为出发点去体验。演员从角色中只选取它的规定情境。这样一来，任务就归结如下：让演员凭良心回答我，他们用身体要做什么，也就是他们在诗人、导演、艺术家、想象力中的演员自己、电工等创造的情境下将如何行动（至今为止不要体验，上帝保佑，不考虑情感），等等。当这些身体行为明确确定之后，演员只需要用身体完成它们就行了（请注意，我说的是用身体完成，而不是体验，因为在身体行为正确时，体验会自然而然产生。如果走相反的道路，开始思考情感，压榨自身的情感，立刻就会因强制而导致脱节，体验变成了演员的体验，行为则蜕变成做作）。

### 致行为线

在饰演角色，特别是悲剧角色时，少思考悲剧，多思考最简单的身体任务。因此，整个角色图谱大概都是这样的：五到十个身体行为，这场戏的略图就准备好了。整个五幕戏只需要蓄足三十到五十个大的身体行为即可。

演员上台时，他需要考虑最重要的或者若干个最重要的身体行为，以完成任务或者整个部分。其他行为就会按逻辑和先后顺序接踵而至。

这时要让演员记住，潜台词是自然而然产生的。他在思考身体行为时，会不由自主地回想起在真正创作过程中形成的所有神奇的“假使”和规定情境。

我来揭开隐藏在这个方法中小把戏的秘密。当然，一切都在这些情境中。它们是主要的诱饵。清晰固定下来的身体行为对于略图而言变得便捷，抛开演员的意志力，隐含了所有的规定情境和有魔力的“假使”。它们就是身体行为的潜台词。因此，当演员按照身体行为进行创作时，演员同时也不由自主地在遵守着规定情境。

让演员在排练中也别忘了按照这条道路走下去。演员训练、巩固和记住的正是这条线——身体行为线。只有在这时，演员才可能掌握角色的技巧。

演员有很多各种各样的线，例如：情节线；心理和情感线；纯粹的舞台行为线；等等。还有一些经常被遗忘的线，然而它们是演员技巧所需要的，因为它们按照正确的道路在引导演员。

这就是身体行为线、真实和信念的线。这是形成所谓“当日之线”的最重要的线之一。

当日之线是外在身体贯串行为。身体行为线就是身体任务和部分的线。

被自己轻易爆发的脾气娇惯坏的直觉和灵感型演员（正是这些演员扮演奥赛罗）将自己的计划建立在直觉和情感上。来到舞台上，他们首先寻找的正是这些忠诚的伴侣和向导。但是他们忘记了，这些忠诚的伴侣——直觉和灵感——是最任性和最不可靠的。它们并非招之即来，而是凭着自己的兴趣，确切地说，是凭着爱好出现的。我确信，对自己内部和外部行为的信念对情感而言最有吸引力。只要有真实，信念就会出现。舞台上的真实是由内在和外部行为所创造的，行为由任务创造，任务由部分形成。如果今天你们的状态很好，灵感出现了，那就忘掉技巧，全情投入到情感中去吧。但是演员不要忘记，灵感出现的概率非常小。因此我们需要一种演员可以掌握的，且更易得、更成熟的途径，而不是像情感方法所做的那样掌控演员的途径。身体行为线就是这样一种能使演员轻松掌握并记住的途径。

以水池旁边场景为例 [\[4-7\]](#)：在这个场景中，演员应该如何生活？他上台时唯一应当考虑的是他要遵循的线在哪里？这是什么？是爱情线、激情线，也就是情感线、形象线、文学线、舞台情节线索等？不，这是行为线，行为的真实线和对这些行为的真诚信念线。

这就是那条纯粹的身体行为线：（1）尽快找到并拥抱苔丝狄蒙娜；（2）她在和奥赛罗玩闹逗趣，就让演员和她一起玩闹，想出可爱的淘气样；（3）路上偶遇埃古，心情愉快的奥赛罗和他一起嬉闹；（4）苔丝狄蒙娜回过身来要把奥赛罗拉到沙发床上去，奥赛罗再一次边玩边跟着她；（5）奥赛罗躺下了，他躺着，接受着爱抚，自己也在可能的情况下用爱抚予以回应。

这样一来，演员只需要完成五个最简单的身体任务。为了完成它们（这是非常重要而又总是被演员忘记的），演员首先需要台词、思想，也就是作者文本。演员首先应该说话。在舞台上发挥作用的台词很重要。

换句话说，如果演员借助台词和行为完成了最简单的身体任务，他在其中感受到了真实和真诚地相信这个简单的真实，那么他就可以放心了。这就为正确的情感提供了良好的土壤，演员对任务的体验也达到了他今天所应体验到的程度，剩下的他已经无能为力了，只能交给上苍了。

谢普金曾说：“你可以演得好，可以演得不好，这都不重要。重要的是你演得要正确。”简单的身体行为正是创造了这条正确的线。

通常演员们不这么做。一些匠艺式演员只关注行为，但却不是生活中的，人的行为，而是演员的，戏剧中的行为，简单说，就是关注做作。还有一些直觉和情感型的演员，他们关注的不是行为和文本，却一定会关注潜台词。如果潜台词自己没有出现，他们就将其从自身中挤出来。由于这种强制，他们常常就会陷于做作和匠艺。

因此，让演员去创造行为吧，还有有效的文本，不要去关注潜台词。如果演员相信自身行为真实性的话，潜台词就会自然而然地出现。这条建议对紧张的演员尤其重要，让他们把角色建构在身体行为上吧，不要考虑潜台词。

## 身体行为

回想一下飞机是怎么起飞的吧。它长时间在地面滑行以获得惯性，而形成的气流运动则会托起机翼，将飞机送上天空。

演员同样是在走，也就是按照身体行为在跑，以获得惯性。此时，在规定情境和神奇的“假使”帮助下，演员张开了隐形的将其带到高处的信念之翼，到达他们真诚相信的想象力领域。

但是如果没有了夯实的土地和可供助跑的机场，飞机还能够飞向天空吗？当然不能。因此，我们首先关心的就是建立和夯实由很强真实性的身体行为铺设的飞机场。

## 身体行为图谱

### （水池）

为了能精力充沛地开始悲剧的主要部分创作，需要从戏剧开始时安排角色，使其能在规定情境中准确而平静地按身体线完成规定行为。演员应该在内心带着这样的任务走上舞台，真实诚恳地完成行为——不需要再做什么。完成了一个行为，在其中找到了真实并相信它，去完成下一个行为等。

如果今天不知为什么不能从整体上相信行为了，那么就相信它的组成部分吧。比如，假设在前一场景（“水池”）中演员并不很相信新郎的开心状态，这时演员不要仔细琢磨情感、强制情感，而应该在规定情境中沿着身体行为线行走并在其中寻找真实和信念。但是今天你无法相信整个身体行为，那又怎么办呢！哪怕是相信部分吧。你们能热吻扮演苔丝狄蒙娜的演员吗？能做到仅仅是身体上的热吻吗？在这种情况下只要在短时间内回想一下并自问：假使我是新郎，我会怎么亲吻？暂时什么也别想，看在上帝的面上——什么也别想！直接进入下一个瞬间。

埃古站在那，透过缝隙往里看，今天要怎么用更可笑的方式吓唬他呢？是去给他搔搔痒还是想出个什么玩笑来呢？！而且这个玩笑高不高明、成不成功并不重要，重要的事情只有一个——相信这个小小的身体行为。此时应该简短地回忆：我可是新郎！看在上帝的面上，别的什么都别想，进行下一个行为。

门开了，埃古向奥赛罗展示了刚才离开的凯西奥。假使他是在透过布景门可以看到的道具室中，假使他正从这扇门往外走，而您想要看看他到底是谁，您要怎么做呢？您要快点去看，不然他就隐藏起来了。但是因为您是从背后看见他的，您问问埃古，您是否认错人了？别的什么都别做。看在上帝的面上，什么都别做！进入下一个任务。

苔丝狄蒙娜把您拉过来，让您躺下等。完成所有任务，并为自己补充上一句：我可是新郎啊！

可以正好在五分之内完成角色的这一系列身体行为：走进来，亲吻（相信或仅仅部分相信了），和埃古开玩笑（更加相信了），看到凯

西奥（除了一个行为是做作的，其他都相信了），苔丝狄蒙娜过来拉你，和她嬉戏（相信了），等等。

我担心你们不相信我，但我断言：需要排练这一图谱，就是为了记录这一真实并且相信这些产生的行为。如果在总谱中角色得到了很好的分析并且每个部分都充满了想象力的臆造、神奇“假使”和规定情境，那你们就可以彻底放心了，情感会反射性地做出回应，就像今天要求你们做的那样。而如果你们想做得更高一些，将是强制和做作。非常有可能，当你们不在状态时，你们今天的表演就很可能不如上一次，这没有什么可悲的，因为“你们可以演得好，可以演得不好，这不重要。重要的是你们演得要正确”。

如果你们在规定情境中按照身体行为进行创作，换言之，也就是根据图谱创作并且相信这条，那你们就可以自信地认为自己的表演是正确的。

你们应当在我们即将分析的那一场戏之前，用十至二十个其他的身体任务和行为去表演角色。这就是我对如何准备，特别是准备需要巨大努力和节省精力的奥赛罗一角的建议。

当日之线

“塔楼”之前的幕间休息 [\[4-8\]](#)

在苔丝狄蒙娜出场以及用头巾裹头的那场戏之后，奥赛罗和塞浦路斯人去吃午餐。这是一顿正式的午餐。将军今天神情怪异，心不在焉，托辞称自己身体不适，头痛。苔丝狄蒙娜焦急不安，她用贵妇人的机灵劲让贵宾们在午餐后没有耽搁太久。摩尔人累了，他可是昨天才从旅途中回来。妻子像婚后第二天那样照顾着丈夫，这可是丈夫第一次生病。

她说尽了好话，可奥赛罗却不买账。为了取悦丈夫，苔丝狄蒙娜说起其他事情。而且，她什么也没有想就提到了凯西奥。这时她女人的自尊心受到些许触动。难道在夫妇同居的第一天里，她都没有能力实现在她看来如此小的请求吗？然而，她不得不长时间请求奥赛罗，一直和他谈凯西奥的事情。这会给将军留下什么印象，这一点是显而易见的，此时他的注意力正沿着一条错误线在行进。同样显而易见的是，在这一切发生之后，奥赛罗完全有权按照自己的方式解释苔丝狄蒙娜

纠缠他的事情。在他看来，关心凯西奥的原因隐藏在对她的无意识的爱慕。由此得出结论：少女对少男的这种无意识好感是可以理解的，在这件事中苔丝狄蒙娜并没有错，并且她自己也没有意识到这一点。由此又得出了一系列新的令人悲伤的结论：我老了，我和她结婚是否是一个错误？我可不能毁了她的一生。“让她想往哪飞，就飞去哪吧。”因为这样的想法，你是快乐不起来的。

由于不断的思考，这些想法对他而言在不知不觉中变得习以为常，也因此变得更加可信。

在当天的五六点钟，认为苔丝狄蒙娜爱上凯西奥的想法在奥赛罗头脑和情感中更加确定了。而且他已经来得及理顺关于她和这个年轻潇洒又有才能的尉官之间关系的回忆的所有细节。之前没有引起关注和怀疑的东西在回忆过程中完全变成了另一副样子。这样的疑点可不少：

（1）凯西奥为了苔丝狄蒙娜和奥赛罗的约会忙前忙后。为了这些事，他和勃拉班修家联络得过于频繁，这让人生疑；（2）凯西奥经常用一条封闭的小船载着苔丝狄蒙娜去约会，确实还有女仆，但她们是收了钱才按吩咐做事的；（3）凯西奥为了婚礼忙前忙后，这也开始让人怀疑。为什么他这么卖力呢？为了让我们结婚，为了离她近一点，然后随着时间的推移，或者就是现在，在婚礼之后，开始献殷勤，系统地执行计划；（4）他们之间开玩笑式的对话，友好的语调，对视的眼神，凯西奥过度的殷勤和客气？凯西奥自己都没有意识到他在见到苔丝狄蒙娜时面部的变化，只是现在，事后，奥赛罗才明白他之前所看到东西的价值。但是当时他由于轻信，并未认为它有什么意义。

这些都是奥赛罗在最近几个小时内想到的，更加剧了他的怀疑。在他眼中，苔丝狄蒙娜的纯洁并未因此而黯然失色。她对发生在她身上的事并不怀疑。相反，回忆使苔丝狄蒙娜离他越远，她就更显得珍贵、优秀和遥不可及。又冥思苦想了一个小时，她对和她一样年轻的人的喜爱在他看来也是显而易见的了。对奥赛罗而言，他这个老头子犯下的错误——娶了个少妻——变得更加明显和不容置疑了。

他唯一可以指责她的是：为什么她不直接告诉他？况且，他这时也对自己说：苔丝狄蒙娜自己都不知道，我对此了解得如此清楚。

“好吧，没有妻子了。”他反复默念着，“但是太阳马上就要落山，黑夜即将来临，我就又要像昨天一样去她的卧室。”昨天还感觉如梦幻般的东西今天却让他因一个想法而战栗不已。他害怕今天和她见

面，他首先远离她跑到了花园，然后跑到了远处的房间里，他越跑越远，进了一扇门，然后顺着楼梯越爬越高，最终他到达了塔顶。“那里怎么样了？下面的人在找我，他们认为我跑了，或是死了？让他们找吧，我安静一下，然后才能知道怎么做。”

现在他逃离了所有人，但却没有逃离他本人和埃古。这两个敌人如影随形。埃古像一个不知疲倦的密探和奸细一样随时监视着他。

我们来分析一下奥赛罗所经历状态的本质。他和苔丝狄蒙娜在一起是无比幸福的。他的甜蜜日子就是一个梦，最高程度的爱的激情。但是在表演奥赛罗时，这最高程度却体现得很少。就连作者本人也没有给予它足够的注意和地位。然而，对于展示奥赛罗丢失的东西和他在塔楼那场戏中与之告别的东西而言它却很重要。是否可以一下子就告别那些曾经历过并已习惯了的快乐？难道能够轻而易举地意识到自己的损失吗？当一个人的生命支柱被抽走时，他先是头晕目眩，失去平衡，然后是痛苦地开始寻找。开始的时候曾是快乐，可没有了快乐以后要怎么活？在痛苦中，在无眠的夜里，经历危机的人会仔细思索自己的一生。他为失去的东西而哭泣，对它给予更高的评价。与此同时，将其与未来等待他的并且为他勾勒出想象力的东西进行比较。

一个人要完成这样一项艰巨的内心任务，需要什么呢？需要从内部回归自己，从而审视过去，展望未来。这是个深刻自我反省的时刻。因此，毫不奇怪，在这种状态下的人对周围发生的事情视而不见，变得心不在焉，古怪异常。当从梦想中重新回到现实时，他会变得更加恐惧和焦虑，他会寻找托辞发泄在自我反省过程中积攒的苦痛。

在我看来，这大概就是这场戏中奥赛罗所处状态的实质。舞台布景本身也是源于此。这也就是为什么奥赛罗在这场戏中一会跑到塔顶，一会又跑下来。跑到装着武器和各种家什的仓库躲避别人，不让别人看到自己的状态的原因。也正因为如此，我认为这场戏的线大概是这样：他爬到塔上是为了体验这些话：“欺骗我！是我！”（他完全不赞同用“是啊”：“是啊，欺骗我！是我！”因为这里面已经有某种威胁了，可奥赛罗的状态里没有威胁。）

这个句子的内在意义和重复“是我”的内在意义是什么？这意味着，在那段曾经的爱情里，我把我的全部都献给了她，我做好了为她牺牲一切的准备。她只要对我说“我爱凯西奥”，我就会尽一切努力实现

她的愿望。我会离开或者留在她身边珍惜她。但是难道这种忠诚和献身换来的竟然可以是悄悄地背叛和欺骗吗？

我认为奥赛罗完全不是个醋坛子，奥赛罗不是通常描述的那种渺小的好吃醋的人。埃古是这种人。原来，我现在才弄明白：埃古确实是一个狭隘、卑鄙地嫉妒艾米莉亚的人，奥赛罗才是个真正高尚的人。

## 身体和初级—心理行为图谱

你们（指奥赛罗角色的表演者Л. М. 列昂尼多夫等。）的角色已经准备好，进展顺利。角色心理和角色线我已经没有什么可解释的了，否则只会将你们搞糊涂。我的任务是让你们记住已经完成的东西；向你们提示你们可以轻松掌握的简单总谱，便于按照总谱进行创作，从而防止错走到让你们摆脱创作情感的其他线上。你们应该遵循的总谱或线应该是简单的。但这不够，它应当以自己的简单让你们吃惊。复杂的心理线及其细节和特征只会让你们害怕。我有这样一条最简单的身体和初级—心理任务和行为线。为了不吓到情感，我们把这条线叫作身体任务和行为图谱，在表演中也要如此对待它。但要事先约定好，隐藏的本质当然不是体现在身体任务上，而是体现在占潜意识感觉十分之九的最细微的心理上。不能伸进人类情感的潜意识口袋中，像翻钱包一样乱翻。应该像猎人对待从密林中诱出的野兽那样，去对待潜意识。如果你们去寻找，你们是找不到这只鸟的。需要用猎人的诱饵，鸟自己就会飞来。这些以身体和初级—心理任务及行为线的形象体现出来的诱饵正是我想给予你们的。

身体和初级—心理任务和部分图示：

“ A ” 部分：（ I ） “ 是啊，欺骗我！是我！ ” 这一部分的任务是需要解决为什么苔丝狄蒙娜欺骗我。

这样一来，任务和部分就可称为“为什么？”或者“为了什么？”

解释：这里说的是最简单的任务。想象一下，我在这场戏大幕拉开之前请求你们完成这样的任务。从前，在某一个国度，有一个漂亮的新娘爱上了一个丑八怪，诸如此类。之后我会讲述苔丝狄蒙娜和奥赛罗之间发生的一切：她是如何拒绝了所有求婚者，并一同拒绝了高贵的地位；她是如何和家庭决裂，跟随丈夫走进战争的暴风雨中，她和丈

夫度过了怎样诗一般难忘的日日夜夜。她做的这一切都是为了欺骗他吗？

我的请求是：请你们向我解释一下，一个品行端正的姑娘为什么可能这样做？她为什么要这样做？

这就是在这幕戏开始时奥赛罗要完成的初级一心理任务及演员在每部戏中都应该解决的任务。

别的没有什么了。演员的困难之处就在于表演中定格在这个任务上，不滑向摆样子的表演式的任务。

你们会说这样太冷酷了。纵然冷酷，但却是正确的，你们可以从正确的东西走向真实的东西。

热情，却不正确、虚假的东西难道更好吗？从不正确的东西出发，你们无论如何也看不到真正的东西。

是否可以假设：一个演员准备角色和剧本已经数年，针对剧本的每一瞬间都幻想出了一部部史诗，在眼前看到了布景、灯光；体验到了自己的妆饰和服饰；和具有同样生活方式的演员们进行交流。这些演员创造了舞台上的总气氛，并因观众的存在而达到了一个高潮……是否可以认为，他在得到一个和剧中饰演角色地位相当的任务时会忘掉这一切？是否可以认为他在这种情况下还是冷酷的？！

当然，这一切都会自然而然地回想起来，这种任务的出现也只是作为唤起不知不觉生存在演员心中已经准备和积累的东西的诱饵罢了。

这就是这种方法的秘密和诀窍。如果你们在开始时用直接的方式描绘了自己为角色准备的东西，那么你们就有百分之九十的概率走上情感表演线；如果你们开始时只是简简单单地在行动，在每部戏里每一次都用新的办法解决自己面临的任務，那么你们会走上正确之路，情感也不会感到恐惧，它会跟随着你们。

“B”部分：（II）从埃古的台词开始：“呶，将军，别再想这个了。”到两行之后以奥赛罗的台词结束：“……还是少知为好。”

部分和任务的名称：离开埃古，就是为了不见他，不听他说话。

解释： 想象一下，一位刚做完让人疼得难以忍受的手术的外科医生，在五分钟之后又拿着探针要刺入伤口。

接下来的就不言自明了，仅此而已。在每一部戏中去解决，如何逃离医生的折磨。

“B”部分： （III）从埃古的话开始：“这个怎样，将军？”以奥赛罗的话结束：“奥赛罗的路已经走完。”

部分的名称： 去理解，去感受吧，这就是你对我做的！

任务： 千方百计地用你们在演戏时想到的即兴的、有意识的、无意识的所有适应去证明，不，这还不够！迫使冷漠的埃古用内在视觉发现和感受他所做的一切及奥赛罗所经历的所有痛苦。你们将这一切给他解释得越清楚，你们的任务就完成得越好。

在这个部分出现了奥赛罗和士兵告别的场景，你们会因此而心潮澎湃。

为了消灭激情，需要有所作为。如果这个行为需要热情的话，那么它自己就会出现。但这和拙劣的演员想要用来填补内心空白的那种热情完全不同。

这里的行为指的是什么呢？

我将幻想，做各种各样的推测。

第一，它可能来源于要说服埃古的愿望。

或者继续。第二，奥赛罗暂时忘掉了埃古，想自己弄清楚未来，等待自己的是什么。

注意： 这个任务比较难，因为它将你们驱向激情。因此，除了借助于第一个任务，我不可能以别样方式完成这个任务。让第一个任务起音叉的作用吧，据此将很容易猜到第二个任务的调子。

第三，奥赛罗用想象的目光看到了自己的军队，它们好像在下面的场地上列队。或者他的目光飞到了更远的地方，飞到了他在想象中看到的战场。他差点就冲他们那里喊出来，与他们真正地告别。

注意： 这更接近于激情了。因此，要完成这个任务就要通过前两个任务，而不是直接完成，或者更准确地说，表演兴致起来之后才可以完成这个任务。

而在所有这些任务背后，奥赛罗好像在说：“这就是你对我干的好事，这就是你侵占我的东西。”这时的奥赛罗达到了极度忧郁的状态。为了强化这种苦闷，我并不反对在这段独白后加入一个临时的停顿。

注意： 如果先前的整条线完成得很正确，而且演员很好地分析了绝望情感的本质，很好地理解了人用身体做什么，在绝望的时刻会如何行动。如果演员很好地完成了这些正确行为（即便他没怎么感觉到）而没有刻板模式，那么他的这个临时停顿是欺骗观众的，既加深了观众的印象又不使自己劳累（这点很重要的）。

这个临时停顿是有用的，因为它意味着向下一部分过渡。

如果你们很难着迷于战场生活的场面，并因此而激动，那就去找一些类似物。这样的类似物帮到了我。例如，假使我将被迫永远告别舞台，我将再不会听到开场前的铃声，再没有在幕后的忐忑，在演员休息室里的焦急和期待；假使我在想象中告别这一切，我就会知道这里所说的是怎样一种情感和体验。了解这种色彩，我就很容易描写自己的情感。

当你们僵在某一个停顿中，一动不动，注意不到周围发生的一切，你们将用内在的目光看到一个对真正的军事艺术演员而言无比珍贵的整个场面时，我将为你们热烈鼓掌。请站住，请擦掉顺着面颊滚落的大泪珠，克制别让自己哭出来，用勉强能听得到的声音说话，就像在说最重要的和最隐秘的事情那样。

这个独白可能被一些长时间的停顿所打断。在这些停顿中，奥赛罗发疯似的站在那里，沉默着，看尽了眼前这幅他要失去的图景。在其他一些停顿中，他可能会倚在石头上长时间地无声啜泣，颤抖，像离别时一样地摇摇头。这不是战争狂热的激情，而是诀别之时的哭泣。

“Г”部分：（IV）从台词“这可能吗？”开始，以台词“我不再是您的奴仆了。”结束。

部分和任务名称： 向埃古解释： 小心点，这样开玩笑是不可能不受惩罚的。

表演者要用尽一切方式、手段、适应、方法、说服、恳求、警告、恐吓，最后用简单的武力和威胁去让埃古相信等待他的将会是什么。

在前一部分，奥赛罗心灵受到了创伤，为自己失去的东西勾画了图景之后，他认为必须找一个人发泄自己的痛苦。于是开始将自己的痛苦发泄到埃古身上。

在这一部分的结尾，当埃古说出“怜悯我，拯救我吧，老天！”的时候，急躁的奥赛罗想立刻将自己的威胁付诸行动。但埃古这样一喊让他回过神来，奥赛罗停了一会，意识到自己都做了什么。他觉得厌恶，心里感到痛苦，他跑开了。去哪了呢？

这时我就需要在这场戏开始时的讲解中提到的小场地了。

“D”部分： （V）自“我不再是您的奴仆。”起至“……到她心生耻辱。”

部分名称： 我做了什么？

任务： 隐藏起来，不见自己，也不见他人。

解释： 奥赛罗感到如此的厌恶、羞耻，心中如此痛苦，他应该避开人群，谁也不见。于是他跑回去躺下了。

埃古在执行相反的任务。他像一名老道的演员和离间者，被威胁着他的死亡吓得不能不喘吁吁。他利用自己的地位展开新一轮的离间。他要教训奥赛罗，恐吓要把他一个人留下，让他永远记住这个教训。

为了满怀热情地演这一场戏，他利用了偶然振奋起来的神经。绝望的奥赛罗一动不动地躺着（不需要像通常所做的那样去哭泣： 此时他的状态比眼泪要复杂得多）。

“E”部分： （VI）从“不，等一下！”开始，到“……碰巧遇到她”结束。

部分名称： 救命！救命！没有力气了！

任务： 博得埃古的怜悯，让他帮忙。

如果在“B”部分奥赛罗想向埃古解释他对自己干了什么，那么在这个部分奥赛罗则要博得他的同情，向他描绘自己外在和在身体上经历的地狱。

这是一场特殊的演出。人们在相互交流时利用这场演出，就是为了更好更形象地展示他们所经历的。

奥赛罗用上了所有适应、所有的声音色彩和行为，不仅可以向听觉，而且还可以向视觉解释演员所感受到的东西。

当埃古明白了奥赛罗的处境，知道了奥赛罗需要他埃古时，他比以前更有威风了。

“Ⅸ”部分：（Ⅶ）从台词“该死啊！该死！”开始，到“死一次都远远不足以发泄我的愤怒。”结束。

部分名称： 侦察员。

任务： 想要弄清楚，理解。

奥赛罗使出浑身解数迫使埃古说话。

根据文本，奥赛罗角色在这个部分可以开始发怒逞凶了，但是从色彩的渐进性和色彩选择角度而言这并不太好。因此，他感叹：“该死，该死！”“荒唐，荒唐！”“我要把她碎尸万段！”应该这样理解：他的感叹不是出于对既定事实的恐惧，而是出于对可能的推测产生的恐惧。要知道，这种感叹也会促使埃古继续讲述。

奥赛罗的主要表演不是体现在这些感叹词语上，而是体现在埃古说的台词中。他贪婪地听着他说，这也就自然而然地吸引着埃古往下说。

在说出“荒唐，荒唐！”时，奥赛罗第一次瞬间相信了这些事实的可能性并且呆住了。

下一句台词也是以这样的口吻说出：“是的，是梦，但是它却揭露了在真实中发生的事情。”

这时奥赛罗还在发呆，反复揣摩着消息。

“我要把她碎尸万段！”像老虎发威似的本能地脱口而出这句话。

奥赛罗用下面的台词“我送了她一条这样的方巾！”痛苦地向埃古证明自己是正确的。

这一切是阶梯，可以接近最终决定。但不要忘记，这仅仅是接近，而它们的内在依据则存在于部分的主要任务中：我想弄明白。

接下来的三行“啊，为什么这个奴隶没有四万条人命”等等不是愤怒地，而是带着恐惧的疼痛说出来的，带着忧伤，而不是用力说出来的，正是因为考虑到色彩扩大和分布的渐进性。

这部分以一个长长的暂停而告终。这时演员用尽了在这场戏中积攒的所有情感，开始做出新的决定。

现在如何确定埃古在这个部分中的线呢？

在之前的“A”部分、“B”部分、“B”部分、“Г”部分中，埃古只尽量关注自己。奥赛罗想要摆脱他，最终却帮到了他，因为这在奥赛罗身上引起了反应，促使他求助。

从这一刻开始，埃古引领自己的线。但和往常一样，并不是直接地，而是在善良的面具下。在这种情形下，他掩盖自己的方式就是，为了拯救奥赛罗就必须说真话。

奥赛罗执意要求回答，强迫着埃古证明他所不能证明的东西。埃古违心地寻找事实来解释这件事，帮奥赛罗摆脱他的含混不清状态。一句话，他需要装出要做点什么，但又很难做的样子。需要出卖朋友，这一点是他不想做的。演员需要将自己善意的面具表演得很真实，不仅骗过奥赛罗，而且还有观众。

停顿之后，奥赛罗站了起来。

“3”部分：（Ⅷ）起于“现在所有的，所有的我都相信！”止于“……当他还没有全神贯注于野蛮的复仇。”

如果在“B”部分奥赛罗描绘的是埃古对他做了什么，在“E”部分描绘的是他体验的痛苦，那么在“3”部分他描绘的是发生在他身上，而且是不可逆转的变化。

这就是这个部分的任务，我会把这部分称作“这就是我现在的样子”。

和在前一个部分中一样，我在这部分寻找抑制演员过渡到高压状态的技术手段，否则他就会去索取激情并将其撕扯成碎片。如果进入高压状态，他就被扼杀了。为了不让演员走上这条道路，就需要身体任务和初级一心理任务。要让他牢牢记住这个任务，尤其是在这里。要让他的行动合理而有目的性。

“И”部分：（Ⅸ）始于“我在这青天下发誓。”止于“现在，我要开始利用它了。”

部分名称：起誓。

任务：切断一切后路。（尽可能地加强自己的决定，不给自己留退路。）

“K”部分：（X）始于“三天后你应该告诉我……”止于“我永远是你的人。”

部分名称：判决。

任务：转达连自己都很难承认的最可怕的秘密。

解释：决定做出了，但它是如此的可怕，你不能大声地说出来，而希望更多用眼神表达。这就是在天地之间一个人对另一个人偷偷地说出的最重要、最可怕的秘密。多用眼神表达。

这样一来，演员在这场戏中所体验的图谱就如下：

A（I）解决提出的任务：为什么，为了什么？

Б（II）离开埃古。

В（III）迫使埃古体验到他对奥赛罗做了什么。

Г（IV）警告埃古：小心点，这样开玩笑是不可能不受惩罚的。

Д（V）我都做了些什么！多么令人厌恶！

任务：隐藏起来，不见自己，也不见他人。

Е（VI）救命！救命！没有力气了！

任务：博得埃古的怜悯，让他帮忙。

Ж（VII）侦察员。

任务：我想弄清楚，理解所有细节。

З（VIII）这就是我现在的样子。

任务：描绘所发生的变化。

И（IX）起誓。

任务：切断所有退路。

К（X）判决。

任务：转达连自己都很难承认的可怕的、最隐秘的秘密。

这一图谱可以在五分钟内演完。重要的是要会获得这些情感。一旦它们形成，延续下去就不难了。这一线路创造了体验和情感并将其引入到某种情绪中。

角色一旦幻想好、准备好，就可以借助这样的图谱来感受到每一个大的部分。只要情感被引入某个层面和氛围中，就很轻松地借助于一切可能的适应，以完成任务的方式延续各个部分。

当你可以**在五分钟内演完整个图谱时**，就可以认为这场戏准备好了。同时，要保证不能跑题，要熟背图谱，即使是半睡半醒的状态都可以完成它。这是演员应该紧紧抓住的救生圈，因此需要想方设法确认和研究这个图谱。这也是体验的技巧之所在。

## 任务、贯串行为、反贯串行为、最高任务

19××年×月×日

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇决定回到被打断的习作创作……决定了我们要把整个剧目都给他演一遍。

由于有一名学生被叫去负责办理护照和文件的办事处了，不得不从《奥赛罗》开始。

刚开始时我拒绝不经准备就直接表演，但过了一会我同意了，因为我本人也想表演。

我紧张死了，甚至不记得自己。一直向前狂奔，已经无力让自己停下来了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说：

“您让我想起了在彼得罗夫公园的马路上飞驰的摩托车手。他喊叫着：‘抓住我，或者我被摔死！’”

“我在紧张时，就像被套住了一样，无法掌控自己。”我辩解道。

“这是因为您没有创作目标。您在‘一般性地’演这出悲剧。而艺术中凡是‘一般性’的东西都是危险的。”托尔佐夫说服我。“请讲一下，您今天为了什么而演出？”他问我。

“假使在角色中可以只局限于唯一最高任务，而且这项最高任务包括了对所有大大小小部分和任务的认识，那是最好的了。”

“但只有**一些天才可能做到这一点**。在一个最高任务中感受到整部戏所有复杂的精神实质不是件容易的事！我们这些凡夫俗子是无**力做到的**。如果我们能把每一幕里的任务量限制到五个，整个剧本的任务量

限制到二十或二十五个，而这些任务能够在总体上容纳下蕴含在整个剧本的全部实质，这是我们可以达到的最好结果了。”

“我们的创作之路就像铁路一样，分为大、中、小站和更小的站，也就是任务。我们有像哈尔科夫、基辅、敖德萨这样重要的中心；有库尔斯克、姆岑斯克、洛佐瓦亚这样的次重要的管段；有梅季希、普希金诺、彼尔洛夫卡、昆采沃以及其他的小的或最小的车站或更小的车站，它们或多或少地需要得到关注，需要或长或短地停留。”

可以以送信车、邮政车、客车或者货运火车的速度驶过这些车站；可以停靠所有站，也可以只在精选出来的最主要站停靠；停留时间可短可长。

我们今天乘坐送信车飞奔起来，没有任何停靠，错过习作的所有中间任务。它们像电线杆一样闪过。您根本来不及注意到它们，意识到它们，而且它们已经引不起您的兴趣，因为您自己也不知道您要去哪。

“我不知道，因为您什么都没对我们说。”我解释着。

“我没说，因为还不到时候。今天我说了，因为是您该知道的时候了。”

“首先应该考虑，既定目标和任务要清楚、正确和确定。它应得到坚实地巩固，这是应该首先考虑的。应当将自己所有的想望和追求都倾注其中，否则就会迷路，因此就发生了今天的事情。”

“这还不够：目标和任务不仅要明确，还要吸引人，令人激动。”

“任务就是我们的创作意志在捕猎时用的像狗鱼那样的饵料。饵料应该是美味的，任务应该是有内容而可以作为诱饵的，否则它就不会引起您的注意了。如果不用激情的愿望激发意志力，那意志力就是软弱的。充满吸引力的任务就是它的刺激物。这个任务是创作意志力的强力发动机，对于创作意志力而言就是强大的诱饵。”

“此外，任务是否正确也至关重要。正确的任务唤起正确的意向；正确的意向激发正确的追求；而正确的追求是以正确的行为结束的。相反，不正确的任务引起的是不正确的意向、追求和行为……”

“为了能正确表演，就需要按照正确任务进行，就像在草原上要看着指路的路标一样。”

“我们首先一起来纠正这个错误，把这场戏重演一遍。为此，我们预先将这场戏分为相应的大、中、小部分和任务。”

“为避免流于细节，我们先把这场戏分为最大部分或者任务。它们在奥赛罗那里是什么样，在埃古那里又是怎么样呢？”

“埃古引起摩尔人的嫉妒。”舒斯托夫说。

“他为此做了什么呢？”托尔佐夫问。

“耍诡计，诽谤，搅得他不得安宁。”舒斯托夫答道。

“当然，为了让奥赛罗相信这一点，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇补充道，“你们要尽可能好地做到这一点，要说服的不是暂时不在场的奥赛罗，而是坐在你们面前的活人纳兹瓦诺夫，如果我们做到了这一点，就不需要再多做什么了。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇决定说。

“您的任务是什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。

“奥赛罗不相信他。”我说。

“首先，奥赛罗还不在场，您还没有创造出来。现在暂时只有纳兹瓦诺夫。”托尔佐夫纠正我，“其次，如果您不相信埃古的诽谤，那就没有任何悲剧可言，一切都将圆满地结束，是否想出一些接近剧本的东西了？”

“我尽量不去相信埃古。”

“首先，这不是任务；其次，您不需要努力。摩尔人是如此相信苔丝狄蒙娜，信任妻子成了他的正常状态。因此埃古很难破坏这种信念。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“您甚至难以理解这个恶人在说什么。假使您是从别人而不是从您认为最诚实最忠诚的埃古那里听到可怕的消息，您可能会付之一笑或者赶走这个阴谋者，一切就会结束。”

“在这样的情形下，或许，摩尔人的任务是去努力理解埃古说的话。”我提出了一个新任务。

“当然，”托尔佐夫证实道，“在相信之前，首先要尽力理解对轻信的摩尔人说的有关其妻子的那些难以置信的东西。只有当他对诽谤进行一番思考之后，才需要证实指责的虚假性，证明苔丝狄蒙娜清白，观点的不正确性等。所以开始时只需要努力理解埃古说了什么和为什么说就可以。”

“由此，”托尔佐夫总结道，“就让舒斯托夫使劲激怒您，而您尽力理解他对您说了什么。如果你们两个只完成这两个任务，我将很满足了。”

“您从次要辅助任务中选取每一个任务，用一个总的，所谓的‘贯串行为’将其穿起来，像扣子一样在结尾处提出最高任务，而这正是一切东西追求的目标。”

“这时您在自己的习作中就达到了完整、美感、意义和力量。”

解释完之后，我们又被要求将习作重演一遍，正如阿尔卡季·尼古拉耶维奇所说：“按任务，按贯串行为和为了最高任务。”

表演之后紧跟着评论和讲解。这时托尔佐夫说道：

“是的，你们是按照任务表演习作的，并且总是想着贯串行为和最高任务。”

“但是……想着并不意味着是为主要目的而行动。”

“不能仅靠在想象中、智慧上追求最高任务。最高任务需要全身心付出、激情的追求和包罗万象的行为。每一个部分、每一个单独的任务都需要高效地完成，达到接近主要目标的，也就是接近最高任务的目的。为此要坚定不移、不偏离方向，始终如一地向着目标前进。”

“创作意味着满怀热情、迅捷快速、紧锣密鼓、成果丰硕、恰当合理、有理有据地通向最高任务。”

“如果您想直观地看看要怎么做，就去听听现在在我们这巡演的天才指挥家×的音乐会吧。我前几天去听了，这就是他所呈现给我的。”

“一开始，×进场时，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲述着，“我失望了，身材矮小，其貌不扬……但他一拿起指挥棒，在我眼前就发生了变化。无论是池座中的观众，还是舞台口的黑洞，对他而言已不复存在。×全神贯注于乐队，乐队也全神贯注于×。不仅是乐队，还有坐在池座里的我们大家。他自己准备着，同时也迫使我们这样做，这就叫作从创作角度做准备。之后，×开始不知不觉地将从每个音乐家那里开始一直延伸到指挥棒的所有牵索，一个一个地都拿在自己手里。他把这些牵索牢牢攥在手里。随着指挥棒盘旋上升，×好像也长高了，或者说像是飞升起来了。这时我感受到了，他不仅将大家的关注聚集到自己身上，而且还有难以计数的规定情境，以及他长年创造的最高任务。今天最高任务应该从内心向他暗示了真实激情或者真实情感。这一切使他很充实，让他获得新生。”

“在第一次铃声响起之前，我从指挥家的脸上已经看到： 乐队要演奏一首重要的、意义重大的、神秘的和永恒的乐曲。”

“×不慌不忙、有条不紊地指挥着，用指挥棒勾画着声音所传达出的所有内在含义。我们已经明白这句简短，但却至关重要的悦耳动听的句子了。不，原来这句话还没有说完。×不慌不忙，一直等到巴松管将开始的句子吹到最后一个音符，才开始进入下一个部分或任务。还有……还有……还不够……还不够。巴松管演奏完毕，就像画上了句号。只有在这时，指挥棒才稍稍放下一会。一秒，两秒，指挥家瞬间转向相反的、面向第一小提琴手的方向。小提琴手们按照逻辑和顺序继续发展着双簧管和巴松管已经圆满开始和结束的音乐思想。”

“现在×更是紧紧抓住小提琴手们不放，他在小提琴手的帮助下表达出了小提琴能表达的所有内容。但这还不够，音乐思想绽放起来并继续向前推进。仅有小提琴手是不够的，需要整组的大提琴，但从大提琴那已经再也得不到什么东西。因此，×命令似的转向木管乐器寻求帮助。但由于音乐思想发展得越来越高，指挥棒开始转向铜管乐器。但他没有让它们嘶吼起来，他抑制着从长号铜嘴中喷薄而出的巨大力量。他用眼和手请求原谅。但是乐器金属腔里的金属已经开始发出哧哧的响声了，它们再也抑制不住了。现在它们抬起了可怕的喇叭口，仿佛在祈求着给它们自由一样。但指挥家无动于衷，他有控制的力量。他担心铜管乐器的过度激情不能让不断发展的音乐思想清晰地表达完毕，因为在这一思想中蕴含着作品的主要思想。但他已经无力再抑制了，他仿佛张开了翅膀，飞向天空，身后是嘶吼和狂风，他也因

此而颤抖起来，伸开四肢，徜徉在整个乐队之上。弓棍上下翻飞；在激情驱使下的大提琴和低音提琴仿佛要把自己锯作两节；女人的小手在竖琴琴弦上穿梭；长笛鸣叫着，像是在求助。长号手们的嘴唇和面颊充血，眼睛仿佛要掉出眼眶。整个乐队像大海般怒吼着，翻涌着。所有的长号手和管乐手站起来了，他们在演奏结束的乐句，他们的任务完成了。他们奏完了乐句，但看起来好像还没有奏完，因为×的指挥棒还没有放下去，相反，而是让人恐惧地在挥动着，像是在警告乐手们一定要演奏到最后的结尾，不然就会遭殃。继续！继续！继续！我不放手！我不允许！”

“现在，一切都表达出来了。这也足够了。×完成了所有部分和任务。”

“我发现，×远不是把所有部分和任务都加工好拿出来展示。他努力将一些任务一带而过，另一些则突出强调，关注它们的清晰性。只是音乐家们对此太过热衷，将其表现得极为精确，×此时立刻神经质地挥动指挥棒和手，告诉音乐家们不要过火。他用动作在说：‘不，不，不需要，不需要这样做，别这样做。’很多小部分他都故意跳过，不予理睬，甚至在我看来，演奏得快一些。这时他又把乐谱上相应的几页作为不重要的，不值得较真的内容快速翻阅过去了。但是在其他地方，×就像变了一个人，不仅对每一个部分和任务，甚至对每个单独的音符都极其警觉和贪婪。至于某些部分，他就仿佛被它们紧紧抓住一样，直到把它彻彻底底演奏完为止。他经常在结束的音符时开掘出乐师的整个心灵。他就像渔夫从水中用钓竿拽出捕到的鱼一样，生怕鱼儿脱钩。他努力使其他部分变得圆满，使其鲜明、富有色彩或者突出。他认为这些部分在标题交响曲整个画面中是很重要的！他用整个身体将其诱出，用手的动作将其引向自己，用表情将其招徕，他的整个身体向后，像是托着一个重物。×常常把两只手都伸向乐队，以便从那里得到他需要的声音或者和弦。”

“×是这样表现最高任务的。”

“很有可能，甚至可以肯定的是，×都不知道这些名称，甚至不知道贯串行为的存在。但他比任何人都准确地了解音乐各个部分，并能无意识地感受到它们的逻辑、顺序和相互依赖关系……剩下的事情在他那就会本能地，自然而然地出现了。”

“你们从这位天才指挥家的行为中是否可以感受激情式的和唯一的追求，就是如何能饱满、突出和鲜明地表现最高任务和贯串行为，而不是为了个别任务而表现个别任务。对最高任务和贯串行为而言，需要一般的任务。”

“在我们这门艺术中，演员也应该做同样的事情。让他以全部热情和激情去追求能真正让他兴奋和迷恋的最高任务吧。”让他坚定不移地遵循贯串行为线，尽可能鲜明和突出地表现自己的创作道路。

“至于辅助性的任务，当然应该准确而彻底地完成，但是达到对最高任务和贯串行为需要和有益的程度，绝对不会像你们今天这样，单独为了每一个任务，an und für sich。”

“要尽可能好地理解和掌握这条线：从最高任务到意向，从追求到贯串行为和最高任务。”

“对，对，就是这样。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“最高任务，也就是基本的、重要的本质，应该激起演员的创作意向，对行为的追求，这个行为是为了在最终掌握能激发创作过程本身的最高任务。”

“你们是否知道，我们现在已经完成检查身体行为线的过程。我将这个过程比作踏过长满苔草的小路。这个过程并不是演员在创造自己的角色时一项偶然性的工作。这是整个创作过程中一个独立的和重要的行为，应该使其永远成为规律。”

“生活就是动作和行为。”

“如果这条不间断线不能在角色中自然地、本能地产生，那就需要在舞台上创造。要完成这项工作，需要真实情感的帮助，需要不断回顾自己本身机体的，人类本性的生理生活。”

“你们凭个人经验已经知道这项工作是什么了。因为你们刚才做过了。用我们演员的话说，这个过程叫作‘忘记刻板模式’。为什么？这个名称从何而来？这跟刻板模式有什么关系？”

“你们可知道，几乎每一个角色都是在我们演员这里开始的，从根深蒂固地植入我们头脑中的老旧不堪的刻板模式开始的。这是一种规

律，而背离这一规律是极其例外的情况。”

“你们还应当知道，我们演员背地里，经常连自己都觉察不到喜爱刻板模式并且本能地趋向于刻板模式。”

“刻板模式用起来轻松方便，信手拈来，它引导我们走在一条阻碍最小的路线上。刻板模式也是我们习惯的。常言说得好：习惯是人的第二本性。”

“由于不正确的工作方式和滥用刻板模式，我们的真实情感发生了严重脱位，我们甚至习惯并且乐于相信演员故作姿态的虚伪性。让人遗憾的是，这些坏习惯已经根深蒂固了。”

“这就是演员的刻板模式成为我们一直不变的伴侣的原因，特别是在创造角色的开始阶段更是如此。”

“为什么刻板模式在创作的这个时刻格外殷勤，这一点已经显而易见。开始时，当演员应该走的路没有被踩出来时，很容易迷路，误入刻板模式的歧途，这条路像大路一样，已经被其他的时期和实践踩得很平坦了。”

“走上了刻板模式的路线，演员的自我感觉要比在新角色中未知的、还未探索的领域要好得多。刻板模式是演员习惯的，熟知的，离演员亲近的东西。但是这种亲近感不是血缘和情感上的，仅仅凭外在的机械习惯。在地道的刻板模式保护伞下，饰演新角色时，在舞台上的感觉就犹如在家里。最让人吃惊的是，我们会很轻易，而且心甘情愿地将这种‘习惯性’归于灵感。”

“让我们更感吃惊的是，在第一次尝试饰演新角色之后，我们没有得到想象中的赞誉和兴奋，而是导演长时间固执地向我们讲解真正的体验和简单的做作之间的区别，灵感和刻板模式的简单‘习惯性’之间的区别。”

“这种错位的最大悲剧在于，寄居在新角色中的刻板模式占据了角色中的所有位置，而这些位置本来是留给演员创造真正的鲜活人类情感的。如何清理这些被刻板模式占据的位置？将其拔出吗？但是在腾出的空地上又进入了另一个，或许更坏的刻板模式。事情就会是这样，尽管由于演员在创作的开始阶段还没有积累起角色需要的东西，

但当演员有了真正鲜活的情感和行为时，当演员在这些情感和行为中创造真正的真实和信念时，寄居其中的刻板模式就会自行从内部排解出来。就像老牙坏牙脱落，在它的位置生出新牙一样。我们需要格外地关注忘记刻板模式的过程。它甚至比得上对伊万·普拉东诺维奇的张贴和告示的关注度。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打趣说。

“因此，下一节课我们的任务就是更详细地研究这个重要过程。”

摘自20年代末—30年代初

两则材料刊登于《K. C. 斯坦尼斯拉夫斯基文集》第八版第四卷（位于附录中），第一则材料大约写于1928至1929年；第二则材料写于20世纪30年代初。

在被冠名《论怪诞作品》（上一版中被冠名《论伪创新》）手稿的开头，斯坦尼斯拉夫斯基这样写道：“由《特点》一章转移到《演员创造角色》”，也就是从《演员自我修养》一书移入本书中。这是1920至1930年斯坦尼斯拉夫斯基向博士生Ю. H. 奇斯佳科夫口授，被冠以《与E. B. 瓦赫坦戈夫近话选摘》的一文的最新版。

莎士比亚《奥赛罗》

在莫斯科高尔基模范艺术剧院收藏着关于以《奥赛罗》为例创造角色的五份手稿，分别被斯坦尼斯拉夫斯基冠名为《初识剧本与角色》、《创造人类身体生活》、《认识阶段，分析剧本与角色的过程》、《分析（续），分层分析》和《角色与剧本分析的认识过程》，此外还有推荐书目的纲要以及与该主题相关的单独的未写完的文章。

本著没有完成，文中经常缺少特定的顺序，也常常出现理论上的矛盾，手稿中的很多内容都是在重复前作。并且，斯坦尼斯拉夫斯基已经预见到《奥赛罗》导演计划的内容需要增加到新材料中，上一版的编纂者就是这样做的。我们没有采用这一结构，认为只出版上述手稿中的第一部（有删节）以及托尔佐夫和学生们最后的对话（K. C 档案第586，587，585）才是合理的。

根据一些间接材料确定手稿写于1929至1932年。

本章中的下一则材料摘自《“奥赛罗”导演计划》（М. Л., 1945）。斯坦尼斯拉夫斯基在写这个计划时几乎没有用理论，建议也都是方法论性质的，打算在本文得以延续的情况下将其转移到《创造角色》这本书中来。

第三则材料《任务、贯串行为、反贯串行为、最高任务》发表于《斯坦尼斯拉夫斯基文集》第八版第四卷中，写于30年代初。

# 读累了记得休息一会哦

~~

公众号：**古德猫宁李**

- 好书分享下载
- 书单分享
- 书友学习交流



电子书分享网站：沉金书屋 [www.chenjin5.com](http://www.chenjin5.com)

- 电子书随机推荐
- 打包资源分享
- 学习资源分享

# 果戈理《钦差大臣》

## 真实感受剧本与角色生活

19××年×月×日

“在多数剧院都是以如下方式初识和研究一部新剧本的。剧团的所有演员聚到一起，共同参与剧本分析。如果作者本人或者了解这部新剧的人亲自到场则最好不过了。他们可能不是出色的诵读者，却洞悉作品的内在主线，能够正确地介绍、解析作品内容。遗憾的是，阅读剧本的人往往并不了解作品。在这种情形下，呈献给未来表演者的就是一部被歪曲的剧本。这么做是很糟糕的，因为第一印象会深深嵌入演员敏感的心灵。如果新剧的未来创作者们在开始时理解得不正确，以后很难摆脱这种状态。

“大多数情况下，听众在第一次阅读之后还没有足够清晰地了解新剧本。为了弄清楚作品，就要举行所谓的‘座谈’。全剧团的演员都要列席，每个人都要谈谈对所听到剧本的看法。他们一般很少会在某个问题上观点一致。在通常情况下，他们会在各种不同的、对立的、意料之外的问题上产生分歧。在未来表演者们的脑子里就会形成一片混乱。即便某个演员看似找到了自己对新作品的态度，也开始丧失它。失去个人观点是非常糟糕的。座谈之后往往让演员在新角色面前摸不着头脑，就好像要揣摩一个无论如何得尽快破解的谜语一样。看着演员们那副无助的样子，真是既怜惜他们，又感到好笑。而我们的心理技巧却又帮不上什么忙，不禁让人感到遗憾和懊恼。演员们为了能够潜入他们无法理解的角色心灵中，毫无章法地乱碰乱撞。他们唯一的希望就是可以帮助他们找到秘诀的机遇。他们在不懂的台词中唯一可以利用的靠山就是‘直觉’和‘潜意识’。如果运气好，机遇帮忙的话，这对于演员而言就是神秘的奇迹，是‘天意’，是阿波罗神的恩赐。

“如果运气不佳，演员就得对着打开的剧本坐上几个小时，使出浑身解数，全身心地投入到剧本当中。他们神经紧绷，满脸憋得通红，口中还默默念叨着生疏的台词，就是想要融入剧本。从内部失控的脸部肌肉抽搐起来，原本自然的表情变得极其难看。无奈之下，演员穿好服装，化好妆，便于从外部形象接近角色。

“钻进另一张尺寸不合适的毛皮内是很困难的。到哪里去找钻进毛皮的秘诀呢？结果无非是致命的无谓挣扎。即便初读作品之后，在内心闪现并且令心灵兴奋的少有的鲜活时刻也会由于强制而僵死。演员面对自己的角色，就像面对一个无灵魂的人体模型，无法把自己塞进去，就好比《青鸟》中糖果心灵无法放入包装纸，水的心灵无法进入龙头。

“对创作而言，这种强制危害极大！”

“为了拯救这种不幸，导演会把所有人召集到一起，让他们坐下来，花上几个月的工夫仔细研究角色以及剧本本身。他们重新把自己想到的所有有关剧本和自己角色的意见说出来。大家争论着，讨论着，邀请解决不同问题的专家，请他们作报告，举办讲座。与此同时，还展示草图，甚至未来布景的模型，未来演出的服装草图。然后，再事无巨细地弄清楚：当他们走上舞台，开始体验角色时，每一个演员需要做什么，每一个人要感受到什么。

“最后，演员的脑子里和内心塞满了最详细的有关角色的各种有用没用的信息，就像是公鸡的胃里塞满了硬喂给它们吃的坚果一样。演员无力消化强塞进他们脑子和内心中的东西，甚至丢掉了本已经找到了部分自我的角色中的少有瞬间。

“这时我们就会告诉演员：‘去舞台上演绎自己的角色吧，去用几个月来伏案工作以取得成绩吧。’演员头胀得老大，心里空荡荡的，什么都演不出来。演员还需要几个月的时间，去除内心的杂质，选择并把握所需的东西，在新角色中找到自我，哪怕只是部分。

“现在可能会问：一开始就用这种强制的方式来接近新角色，小心地保护它的新鲜度是否正确？向创造者——演员那颗尚未敞开的心肆无忌惮地灌输与角色相关的他人思想、观点、态度、情感，好吗？”

“当然，在这样的创作中，一定会有某种重要的东西闯入演员的内心，在创作中发挥作用。但更多的却是那些多余的无用信息、思想和感情。它们在开始的时候只会灌满演员的大脑，让他们感到惴惴不安，妨碍他的自由创作。相比创造自己的、接近于智慧和心灵的东西而言，消化吸收他人的和异己的东西要难得多。

“但最糟糕的情况是，所有这些别人做的评述也都倾泻在了一片从未被开垦的贫瘠土地上。如果在诗人的作品中还没有找到哪怕是一丝的自我，就不能去评判剧本、角色以及蕴含在剧本中的情感。

“假使演员无论于内心，还是外部的体现器官，都已经准备好了去接受其他人的思想和感情，假使演员哪怕只有一点点感受到脚下坚实的土地，那么他就会知悉，在其他人的各色有关角色的建议中，哪些足取，哪些不足取。这样的话，我所反对的就不是座谈或者案头工作，而是它们的不合时宜性。万物各安其时嘛。”

稍稍停顿了一下，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续道：

“我所倡导的理解新角色的方法完全不同，这就是：不用去阅读新剧本，演员也不用去参加座谈，直接把演员请过来进行新剧本的首次排练。” [\[5-1\]](#)

“这怎么行？”学生们不解道。

“这不算什么。甚至还可以去表演尚未写完的剧本。”

“……？！”

我们甚至不知道如何去回应这句话。

“你们不相信吗？我们来做个试验。我会构思一个剧本，然后告诉你们每场情节的故事梗概，你们再去演。我会注意观察，你们在即兴的状态下说了什么，做了什么，然后把最出彩的地方记录下来。这样，我们共同努力，一边写剧本，一边立刻把未完成的作品演绎出来。 [\[5-2\]](#) 稿酬所得我们平分。”

“……？！”

同学们更加诧异了，简直不知所云。

“你们根据自己的感觉知道演员在舞台上的状态。我们把这种状态称之为‘内部舞台自我感觉’。

“内部舞台自我感觉把所有的元素汇集到一起，使它们警醒，将它们发送到创作中去。

“似乎在内心有了这种状态就已经可以接近剧本和角色，详细研究了。

“但是我认为，这还不够，要想寻找、认识诗人作品的本质，对作品作出判断，创作者还缺少能够给予动力并且调动所有内部力量进行创作的东西。没有这一点，分析剧本与角色就是凭空推论。

“我们的智慧很好说话。它在任何时候都能进入创作状态。但仅有智慧是不够的。我们还需要情感、意向以及内部舞台自我感觉的所有其他元素，都直接地、热烈地积极参与进来。借助于他们的帮助，应当在内心深处创造角色生活的真实感受。之后，分析剧本与角色所采用的视角，就不再是智慧，而是创作者的整个机体。”

“对不起，怎么会是这样呢？想要感受到角色的生活，就得去了解诗人和作品，而且请您注意，还得去研究作品。而您却认为，在还没有感受到作品本身之前，不可以先去研究作品。”

“的确。”托尔佐夫承认道，“应当去了解剧本，但是无论如何不能用一颗冰冷的心接近剧本。事先要把对于角色生活的真实感受，不仅是心灵的，而且还有身体，都融入已经准备好的内部舞台自我感觉中去。

“就像酵母会引起发酵一样，感受角色的生活也会唤醒演员内心中对于创作认识过程必要的激情、狂热。演员只有在这样的创作状态下，才能谈及接近剧本和角色。”

“那么，如何从身心上获取对角色生活的真实感受呢？”同学们惊诧地问道。

“这就是我们今天的课堂需要讨论的问题。”

“纳兹瓦诺夫！您记得果戈理的《钦差大臣》这部作品吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然问我道。

“记得，但很模糊，只记得大概了。”

“那就更好了。请到台上来，演一下第二幕当中赫列斯塔科夫开始登场的那段戏。”

“我都不知道该做什么，怎么表演呢？”我惊讶不已，于是推托道。

“您虽然不记得全部，但却知道某些东西。那就请把自己知道的这部分表演出来吧。换句话说，请您展现角色生活中那些哪怕是最微小的身体行为，只要是以自身为出发点，就可以做得真实可信。”

“我演不出来，因为我什么都不知道！”

“什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我，“剧本上写着：‘赫列斯塔科夫进入。’难道连怎么走进旅馆的房间您都不知道吗？”

“知道。”

“那您就进房间。紧接着，赫列斯塔科夫开始谩骂奥西普又在床上闲躺着。难道骂人您也不会吗？”

“会。”

“然后赫列斯塔科夫想让奥西普去张罗吃的东西。难道怎么小心翼翼地别人提出请求也不会吗？”

“会。”

“那就请您表演自己一开始理解的那部分内容，您感到真实的那部分内容，您确实相信的那部分内容。”

“新角色的哪些内容是我们一开始理解的部分呢？”我想尽力弄清楚。

“不多，就是展现外部故事情节及其各个部分和最简单的身体行为。”

“在开始阶段，只有这可以从自身为出发点，依靠自己，真实可信地完成。如果您想表达出更多的内容，就会遇到力所不及的任务，那时可能会面临失误的风险，陷入任由假象摆布的境地，从而导致做作，强制本性的现象出现。刚开始别去触碰极其困难的任务，因为你们还没有做好走进新角色心灵的准备。所以一定得严格遵循给你们指出的狭窄领域身体行为，在其中寻找逻辑性和连贯性，做不到这一点，您

就找不到真实和信念，也就自然找不到我们称之为‘我存在’的那种状态了。”

“您说：去展开故事情节，表演最简单的身体行为吧，”我争辩道，“但是故事情节会随着剧情的发展自然而然地展现开来。故事情节作者已然构思好了啊。”

“的确，构思情节的是作者，而不是你们。我们不去理会作者笔下的故事情节。我们需要的是您对故事情节的态度。尽管作者设定的剧情在一幕幕上演着，但这些剧情应当变为您自己独有的，而不是别人的。在别人的剧情里，自己是无法真实地生存下去的，我们要创造属于自己的，和角色相近的，由您的个人意识、愿望、情感、逻辑、真实感、信念传输给你的东西。到上来试试吧，从赫列斯塔科夫上场开始。普辛给您配戏演奥西普，维云佐夫演小酒馆的酒保。”

“好的！”

“但是我不知道台词，没什么可说的啊。”我执拗着。

“您是不知道台词，但是（角色之间）对话的大概内容您总记得吧？”

“嗯，差不多吧。”

“那就用自己的语言表达这个大概内容吧。对话中的逻辑思维顺序我会提示您。而且您很快就会适应这种思维的连贯性和逻辑性。”

“但是我并不清楚要创造什么样的形象啊！”

“然而有一条重要的原则您是很清楚的。这就是：‘无论出演什么角色，演员都要从自我出发，一丝不苟地去做。’如果他没有在角色中找到自我或者丧失了自我，他也同时扼杀了所创造的人物，泯灭了人物活生生的情感。这种情感是演员本人赋予角色的，而且只有他自己能做到这一点。所以任何角色，演员都要在作者的规定情境下本色出演。这样，你们就会首先触摸到角色中的自我。这些都做到了，演员就很容易在内心培养出完整的角色。鲜活、真实的人类情感为实现这一点提供了肥沃的土壤。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇告诉我们，怎么把马洛列特科娃寓所 [\[5-3\]](#) 隔出一间旅馆的房间。普辛躺在沙发上，我走到后台，准备把自己装扮成一个饥饿难耐的小少爷；我缓缓走上台，假装递给奥西普一根手杖和一顶礼帽。一句话，我重复了表演经典形象时拥有的所有刻板模式。

“我不明白，您是谁？”我们表演结束后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“我啊，是我自己。”

“不像。生活中的您是另一个样子，不是台上的样子啊。您在生活里可不是这样走进房间的。”

“那我在生活里是怎么走进房间的？”

“是怀揣着心事，带有某种目的以及好奇心走进房间的，而不是您此刻在台上心里空荡荡的样子。（平时，）您会遵循肢体交流的每个环节和阶段。您表演的是一个演员走到了舞台上，而我要的是一个人走进房间。生活中的行为需要有另外一些动机。请您在台上找出行为的动机。如果您走进房间是有一定的目的，或者说像赫列斯塔科夫一样不为什么，完全是因为无所事事，那么这种行为就会引发相应的内心状态。相反，矫揉造作的出场方式往往会影响这种内心状态，引发完全另外一种浮于表面的、做作的自我感觉。您刚刚的出场方式不自然，很‘一般’，动作没有逻辑性，不连贯。许多个必要的环节您都没抓住。打个比方，在生活中，无论要去哪，您总要事先找准方向，知道您要去的那个地方正在发生什么，如何把握自己的行为举止。但刚才您出场的时候，甚至连看都没看床铺和奥西普一眼，上来就说：‘又闲躺在床上了。’还有，您关门的时候，就像在关剧院里那种亚麻做的背景门一样。您没有考虑到物体的重量，因而没传递出这个信息。门把手在您的指尖神奇地移动着。我们需要给予所有这些细小的行为高度关注，我们也需要花时间去揣摩。做不到这一点，演员就会忘记，感受不到，也意识不到真实，不会相信自己行为的真实性。”

“您学习无实物表演差不多快一年了，学得也很刻苦，而现在，您应该为刚刚犯下的每个错误感到惭愧。”

“之所以犯下这些错误，是因为我不清楚自己从哪里来。”我边道歉，边感到不好意思。

“太糟糕了！在舞台上怎么能不知道从哪来，到哪去呢！这一点必须了解得一清二楚。从一个‘未知的空间’上场，就注定了这场戏是要演砸的。”

“那么我究竟是从哪来的呢？”

“简直太可爱了！我怎么知道！这是您的事啊！此外，赫列斯塔科夫本人已经说了自己曾经去过哪。但如果您连这个都不记得那就更好了。”

“为什么会‘更好’呢？”

“因为这样的话，您就会从自己出发，从生活入手去接近角色，而不是从作者的说明，不是从死记硬背的程式化和刻板模式入手。这有助于您独立，以自己的眼光对待形象。如果您只是一味地遵循书本中的指示，就完不成我所需要的任务，因为您在完全盲目地屈从于作者，把希望寄托在作者身上，将在形式上重复着作者文本中的台词，戏弄着剧本中的人物形象，模仿着与您而言所陌生的行为，从而取代了创造与作者形象相近的自己的形象。

“因此，我才不会在第一时间就把剧本和角色交给演员，我还告诉他们在家里不要看剧本和角色，以便顺利执行我的意图。

“请您处于剧本的规定情境中，然后诚实地作答：要想摆脱走投无路的处境，您自己（而不是那个您不了解的人物——赫列斯塔科夫）会怎么做？”

“明白了！”我叹了口气，说道，“当我们需要独立地摆脱某种境地，还不能盲从于作者的时候，就要认认真真地思考。”

“说得非常好！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“要知道，这还是我第一次设身处地地去感受果戈理给自己的人物设置的处境和规定情境。对观众而言，这些人物的处境是滑稽可笑的，而对赫列斯塔科夫和奥西普的扮演者而言，他们的处境是没有任何出

路的。我今天还是第一次对《钦差大臣》有这种感悟，而之前我们曾经读了多少遍小说，看了多少遍话剧啊！”

“这一切都源于正确的方法。您亲身感受到了果戈理在描写场景时给角色设置的规定情境。这非常重要！太棒了！什么时候都不要强迫自己接近角色，也不要逼着自己去分析角色。你们应当选择并展现您最初理解的那一部分角色，哪怕是极其微小的一部分。那么你们今天这么做吧。你们一定会在角色中感受到一丝自我的东西。这点暂时放一放，我们继续谈下一个话题：如何在内心感受角色。

“好，请您说说，假使果戈理把您置于现实生活中的某种境地，您在今天、此时、此地会怎么做，您会如何走出这种境地？<sup>[5-4]</sup>如果真到了穷乡僻壤，不会被饿死吧？”

我没吭声，因为脑子已经是一团乱麻了。

“想想看，您的一天是怎么过的？”托尔佐夫提醒我。

“起得会很晚。起来第一件事，就是请求奥西普去店主人那弄些茶水喝。然后就是一套繁琐的程序：洗漱、洗衣服、穿衣服、打扮、喝茶。然后嘛……去街上逛逛。怎么也不会在闷热的房间里干坐着。我想，我身上散发出的首都人的气质，在散步的时候会引来外省人的驻足观望。”

“特别是外省女人。”托尔佐夫戏弄地说。

“那就更好了。争取交上个外省朋友，再死乞白赖地蹭顿饭吃。然后去中心商场和市场转转。”

说完这些，我突然觉得自己和赫列斯塔科夫有相似之处了。

“无论是在中心商场，还是在市场上，我都会忍不住去尝尝街头小摊上卖的美食。不过这些东西不但不解饿，反而会让我食欲大增。接下来嘛……再去趟邮局，打听打听有没有我的汇款。”

“还没有！”托尔佐夫用这种丧气话刺激我继续进行下去。

“我已经筋疲力尽了，而且肚子还饿着。没办法，只好回旅馆，再让奥西普弄些吃的东西。”

“第二幕刚开始的时候，您就是以这种状态出场的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打断了我，“您是以一个人的方式，而不是以一个演员的方式走上舞台的，这样，您就得知道：您是谁，在您身上发生了什么，您在这里住的条件怎么样，您是怎么生活的，您从哪来，以及其他很多您还没遇到的、会影响到您的身体行为的其他规定情境。也就是说，仅仅是正确出场这一点，就必须洞悉剧本的生活和自己对剧本生活的态度。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续和我研究赫列斯塔科夫这个角色。

“现在您清楚，应该以什么样的状态出场了吧，”他说，“应当确立正确的机体交流过程，这样在表演时就不仅仅是为了取悦观众，而是由对象的内心而发，然后再过渡到身体行为上去。”

“问问自己，在城里闲晃了一圈却毫无收获，之后回到了旅馆。这意味着什么。”

“然后再问自己这样几个问题：站在赫列斯塔科夫的位置，您今天、此时、此地在此旅馆里会做什么？看到奥西普‘又闲躺在床上’，您会怎么对待他？您如何央求奥西普去店主人那弄些吃的？您怎么等待结果？这段时间您会做些什么？饭菜拿来了，您怎么表现？等等，等等。”

“总之，要记住这一幕的每一个情节，以及每一个情节由多少个行为组成。仔细观察行为之间的逻辑性和连贯性。用这种方式去研究剧本，您就会自然而然地，按照一幕幕场景、一个个身体行为去演完整个故事情节。”

“从分析每个身体行为的特性以及它们之间的逻辑性和连贯性开始吧。”

由于在训练课和教育课上我们做过无数次的练习，这项任务对我们来说太熟悉不过了。我轻而易举地就迅速完成了任务。这样，虽然今天我在最后一节课上演得不太成功，但却通过完成这项任务，为自己，更为伊凡·普拉东诺维奇挽回了一丝颜面。这一次，我没错过任何一个，哪怕是极不重要的细节，以此证明了我非常了解每一个既定身体行为的特性。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇想起了一年前我们上的第一次无实物身体练习课，那次的课让我记忆犹新。课上有一个烧钱的片断，老师第一次让我在没有实物的情况下表演烧钱的行为。 [\[5-5\]](#)

“那时候您完成这样的行为花了多长时间啊，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“再看看今天，您这么快就完成了类似的任务。”

稍稍停顿了一下，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续道：

“现在，既然您抓住了逻辑性和连贯性，感受到了身体行为的真实性，相信了舞台上展现的内容，就不难把握贯穿于各个规定情境的行为主线，这些规定情境既有剧本设定的，也有您自己通过构想添加上去的。”

“好了，假如您在城里闲逛了一圈却毫无收获地回到了旅馆，您今天、此时、此地会做什么？”

“开始吧，千万别去表演就行，就是痛快地决定您会做什么，然后坦白地告诉我们。这会从心底激起实施行为的欲望。”

“为什么不能去表演？表演对我来说容易得多。”

“不错。和做出准确的行为相比，程式化的表演会容易很多。”

“我说的不是刻板模式。”

“但是现在您能说的只有刻板模式表演。刻板模式往往是现成的东西，而真实、效果感很强、合乎情理的行为都是由心而发的，这些需要您去厚积而薄发。”

普辛躺倒在沙发上。维云佐夫扮演的小酒馆酒保也准备出场了。

同时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我站在台上大声地自言自语：

“我会记得角色里的规定情境：角色的过去和现在，”我对自己说道：“至于未来，它不属于角色，而属于我——这个角色的扮演者。赫列斯塔科夫无法预知自己的未来，我却必须知道。而我作为演员，要在角色第一次出场的时候，就开始孕育这个未来。在令人窒息的旅

馆里，我的处境越是狼狈不堪，搬到市长家去住、感情闹剧、求亲就越显得出乎意料，越是非同一般，越是匪夷所思。”

“我将根据片断回忆起整幕戏。”

我列举了一幕幕场景，并很快利用规定情境为它们找到了根据。

做完这件事，我屏气凝神走到幕后。

在后台我问自己：

“假使回到旅馆的房间，听到店主人在我后面说话，我会做些什么？”

我还没想明白这个“假使”，有什么东西好像在后面推了我一下，我一下子扑了出去，不知道怎么就到了台上，进入了假想的旅馆房间。

“有创意！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇大笑起来。“在某个新的规定情境中，把刚才的行为再重复一遍。”托尔佐夫对我说。

我慢慢走到幕后，准备了一会儿，打开门，犹豫不决地停在那里，不知道自己该进到房间里呢，还是该到楼下的小餐馆去。不过我还是走进了房间，眼睛耷摸来耷摸去，又透过门缝朝幕后瞧了瞧。我思索着，适应了一下环境，又走了下去。

过了一会儿，我又走了进来，摆出一副刁蛮任性、娇生惯养的不满相，一边烦躁地向四下里久久张望，一边心里构思，一边还得适应一些东西。

我还尝试了很多种不同的出场方式，最后对自己说：

“现在我好像明白，站在赫列斯塔科夫的位置，我该怎么走进来，该保持什么样的情绪。”

“如何去定义您刚刚所做的呢？”（托尔佐夫）问道。

“我在赫列斯塔科夫的规定情境中分析、研究自我。”

“希望您现在已经清楚，对一个角色进行解读、判断和观察的时候，从自己和别人（作者、导演、评论者）的视角出发，有什么不同之处了吧？”

“站在自己的视角，你们会与角色感同身受；站在别人的视角，您只是在模仿角色。站在自己的视角，您会用头脑、情感、愿望等一切内心要素去体会角色；站在别人的视角，大多数情况下你们使用的只有头脑。对角色而言，绝对理性的分析、认识和创造我们是不需要的。”

“我们要全身心地抓住所扮演的角色。我只认可这种方式。我也正在培养你们掌握这种方式。而掌握这种方式的前提是找到全面、正确的自我感觉，有了这个感觉，才可以去开始创造角色。”

19××年×月×日

“怎样做呢？”今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇一走进教室，就仿佛在自言自语地思忖着什么，“口头表达对于表演实践来说是无味、干涩、缺乏说服力的。最好是你们自己去做、去感受我所讲授的内容。但不无遗憾的是，你们还没有掌握表演无实物行为的要领，做出我要求的行为。你们得自己走上舞台去展现，怎样从简单任务和行为过渡到创造人类身体生活，再从身体生活过渡到创造人类精神生活，怎样通过这些要素，酝酿出内心对剧本和角色生活的真实感受，怎样把这种感受自然而然地融入内部舞台自我感觉中，你们应当学会激起内部舞台自我感觉。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走上舞台，进了幕后。 [\[5-6\]](#)

过了好一段时间。这段时间里，能够听到普辛那低沉的嗓音。他低声地发着议论，在哪儿会过得更好些——在外省还是在彼得堡。

突然，阿尔卡季·尼古拉耶维奇跑上了台。赫列斯塔科夫的这种突如其来、不同寻常的出场方式让我打了一个寒噤。托尔佐夫随手砰地一声关上了门，透过门缝朝走廊窥视了好一阵子。看样子，他自己认为，已经从旅馆主人那跑开了。

我并不是说，这种新奇的出场方式让我欣喜若狂，但阿尔卡季·尼古拉耶维奇的表演的确特别真实。阿尔卡季·尼古拉耶维奇也揣摩起了自己的表演。

“有点过了！”他自己说，“应该简单一些。况且，对于赫列斯塔科夫来讲，这样做准确吗？要知道，他是彼得堡人，而那个时代的彼得堡人，在外省总会觉得自己高人一头。

“是什么促使我选择了这种出场方式？我想起了什么？说不清楚。也许，赫列斯塔科夫的内心个性中既有夸夸其谈的一面，也有胆小怯懦的一面？我是从哪里找到的这种感觉呢？”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇想了一会儿，问我们：

“我刚刚都做了些什么？我剖析了自己偶然感受到的东西，分析了自己不经意的表演。分析了自己在角色规定情境中所做的身体行为，而且不是仅用理智冷静地去这样做的。所有这些因素对于我都大有裨益。我的全部身心都投入到了角色分析当中。我只认同这样的分析。为此，下节课我要讲，什么是融进内部舞台自我感觉当中的真实的剧本生活感受。

“继续我们的创作，发展分析和回忆暗示给我们的东西。

“逻辑表明：假设赫列斯塔科夫是个爱吹牛的胆小鬼，那么他虽然打心眼里害怕碰上店主人，但是表面上一定要硬充好汉，摆出一副镇定自若的样子。甚至即便察觉到敌人在背后盯着他，并为此不寒而栗，他也要故作镇静。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走回到了幕后，准备了一下，然后精彩地完成了构想的東西。他是怎么做到的呢？难道真的是因为他感受到了身体行为的真实性，并对此坚信不疑，其他的東西，也就是情感一下子自然浮现？就一下子找到了其他的東西，也就是情感吗？如果真是这样，那应当认为他所倡导的方法就太神奇了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇站在那想了很久，然后说：

“你们都看到了，我之所以能够做到，不是只靠简单的思考和分析，而是在角色生活的条件下，在所有人类内部元素直接参与的条件，通过这些元素自然激发身体行为的欲望来研究自己。我没有把行为做完，因为害怕陷入刻板模式。但是主要问题不在于行为本身，而在于自然地产生实施行为的欲望。

“我根据人们在生活中积累的经验，一直寻觅着正确的身体任务和身体行为。为了相信这些任务和行为的真实性，我需要从内心出发，为它们在角色的规定情境中找到依据和证明。当我在内心找到并感受到这个依据时，我的心灵从某种程度上就与角色的心灵契合了。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇就是这样针对其他所有部分进行创作的。央求奥西普去张罗些吃的东西，奥西普下台后的独白，在台上和小酒馆酒保的表演以及吃饭。

当这一切都做完，阿尔卡季·尼古拉耶维奇陷入了沉静，在脑海里回顾了自己完成的创作，说道：

“在角色的生活条件以及它所处的规定情境下，我已经感觉到有一条确定的缺乏表现力的激发身体行为的意向线！……”

“和以前我们在处理中断悲剧消极无为 [\[5-7\]](#) 时一样，我在刚表演的那场戏里摸索到的身体行为，需要记录在纸上。还记得吗，我们当时把一切归到了生理学范畴？我也会对赫列斯塔科夫这场戏做同样的处理。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始回忆，而凡是提到的由欲望激发出的身体行为，我都记了下来。

这时戈沃尔科夫找到为所记录的一个行为挑刺的机会：

“但是抱歉，恕我直言，这个行为纯粹就是心理行为，而不是什么身体行为！”

“我们不是说好了嘛，不要在词句上咬文嚼字。此外，心理行为的许多内容都源于身体行为，同样，身体行为的许多内容也都源于心理行为，这已是定律。现在我是借助外部行为来诠释角色，所以我也只会关注这方面。结果如何，很快就会见分晓的。”

“这样……”托尔佐夫回到了中断的记录上。

这项工作结束后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道：

“可以从剧本上摘录下来有关身体任务的内容。把两份笔记对照一下就会发现，有些地方的内容是相互吻合的（这时角色与演员自然地融

合在一起），有些地方的内容互相矛盾（这时抑或出现了错误，抑或演员的个性表现得太过明显，而这个个性有时符合角色，有时会与角色相悖）。

“演员和导演的下一步工作是强化吻合点，弥合矛盾点。关于这一点，我将会做详细地讲解。目前我侧重的只是吻合点，吻合点一开始就会把演员和他扮演的角色捏合到一起。当把相互吻合的地方融进剧本的内容，您就不会感到自己在剧本生活中格格不入，角色的某些部分也不会对心灵产生疏感。”

“在浏览笔记的时候，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“可以说，我会把自己要完成的任务归总到一起，并问自己这样一个问题：‘我为什么要做出所有这些行为？’

“把所有做过的行为分析归类之后，我会得出一个结论：我的主要任务以及行为，就是‘吃，填饱肚子’。为了这个目的，我来到这，为了这个目的，我去巴结奥西普，去奉承酒保，结果却和他翻了脸。之后，我在这几场戏中完成的所有行为都用于表现这个主要任务‘吃’。”

“现在，我按照笔记，将所有已经确定下来的行为重复一遍，”托尔佐夫决定道，“为了避免表演的刻板模式（因为目前我还没有构想出真实、效果感很强、合乎情理的行为），我只会从一个正确任务和行为过渡到另一个任务和行为，却不赋予其身体表现。当下，我要做的只是激发自己内心做行为的欲求，并通过重复的方式增强这些欲求。”

“至于那些真实、效果感很强、合乎情理的行为，”他重复强调，“它们都是自发而成的。而能否做出这样的行为，唯有看神奇的天性是否眷顾你了。”

之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又做了很多次身体行为，或者更准确地说，他一次又一次地调动着自己内心做行为所必需的全部欲求。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇尽量不去做任何动作，竭力只用眼神、表情和指尖传达自己的内心感受。他再次强调，行为是自然产生的，当内心做行为的欲求不断增强时，你是无法控制住它们的。

“有那么一刻，我觉得自己犹如一只蛋壳中发育成熟的鸡雏。蛋壳狭小的空间束缚了我的手脚，必须要破壳而出，行动才能获得自由。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇重又敛气凝神，开始借助规定情境，按照笔记上记录的顺序，一个接一个地激发做身体行为的内心欲求。我看着笔记，提醒他遗漏的地方。

“我感觉到，”他一边说，一边做，“单个、零散的行为汇成了一个大的圆圈，这些圆圈又连成了绵延不断、逻辑连贯的身体行为线。它们争先恐后，随之产生了行为，行为又反映了真实的内心世界。这种感觉让我找到了真实感，而真实感又让我产生了信念。这个场景我重现的次数越多，线就越清晰，习惯性和生活、真实感和信念就越强烈。请你们记住，这条连绵不断的身体行为线，用我们的术语叫作人类身体生活线。

“可不要小看它。它占据了角色生活的整整半壁江山（尽管不是最主要的）。

“请你们想一想，这可是角色的身体生活！多么重要！”

之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇陷入了长时间的沉思，然后继续道：

“既然已经创造了角色的身体生活，那么就应该考虑一个更重要的问题——角色的心灵生活。

“但是，心灵生活其实已经在我的体内生根发芽了，完全自发地，不受我的意志力和意识的控制。一个佐证就是我的身体行为，你们自己也看到了，这些行为不干涩、不形式化、不死气沉沉，也不矫揉造作，它们充满了生机，符合角色的内心形象。

“这究竟是如何发生的呢？完全是自然而然发生的：身体与心灵是密不可分的。身体生活孕育了心灵生活，反之亦然。任何一个身体行为，如果做得不机械刻板，而是从内部散发着生机，它就蕴藏着一个内部行为，一种体验。

“这样，角色生活就拥有两个层面：内在层面和外层面。两个层面相互交织。共同的目的使二者互相融合，联系愈加紧密。

“举个例子，在‘疯子’<sup>[5-8]</sup>这个习作中，内在的共同追求是进行自救，外在的真正行为是自我保护，二者紧紧相扣，同时进行。

“但请你们想象一下两个层面的另外一种连接方式。一面是想方设法进行自救，一面是在自救的同时增加危险性，即让歇斯底里的疯子毫无阻拦地闯进房间。能不能把这两个互相排斥的要素——内在追求和外在行为——交融到一起呢？是否需要证明，这一点是无法实现的，心灵与身体是无法分解的？”

“我以自己为例，对这一点进行验证，我会再表演一次《钦差大臣》中的一个场景，不是机械、形式地，而是完全按照角色身体生活线去做。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始一边表演，一边讲述自身的感受。

“我在表演时倾听着自己的心声，觉得在内心深处，与那条生生不息的身体行为线一起，还活跃绵延着另一条线——心灵生活线。心灵生活线诞生于身体生活线，并与后者交相呼应。但是就目前而言，这些感触还很虚无缥缈，吸引力也不够。所以还很难对它们进行定义，抑或感兴趣。但这并不是件坏事。好就好在，我在内心深处，感触到了已经确定的角色人类精神生活的轨迹，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇坚决地说，“在扮演赫列斯塔科夫的过程中，我越是经常体验人类身体生活，在内心深处，角色人类精神心灵的生活就越确定和明显。”

“我越经常感受到两种生活——身体生活和心灵生活的融合，就越是相信这种状态的心理生理的真实性，就越能感受到角色的两个层面。人类身体生活是一块利于播种的沃壤，种子又会结出角色人类精神生活这颗果实。请你们播撒下更多这样的种子吧。”

“如何播撒呢？”我不解地问道。

“创造神奇的‘假使’，规定情境，虚假的想象力。这些要素喷涌而出，和身体生活交融到一起，证实并且激发身体行为。鲜活行为充满了逻辑性和连贯性，增强了你们在舞台上表演的真实性，会让你们对舞台上发生的一切抱有信念。与此同时，这个信念也能激发你们的体验。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇一次又一次地重复着在笔记上确定的身体行为。我完全没有机会纠正他的错误或者给他提示，因为他已经把身体行为的连贯性和正确顺序深深刻在心里了。

在第二次或者第三次重复表演的时候，他甚至还在说：

“我开始深深体会到了逻辑性和连贯性，以及由此引发的行为真实性。假使你们也能体会到这种愉悦感及其重要性，那该有多好啊！”

看样子，托尔佐夫在根据角色身体生活线进行表演时，并没有察觉到，他的行为无论是从身体角度，还是从心理角度，都非常的真实、强烈、合乎情理，这些行为由内心而出，自然和谐，没有任何受控于意志的痕迹，通过他的表情、眼神、肢体、声调，以及极富表现力的手指行为显现出来。每表演一次，阿尔卡季·尼古拉耶维奇内心的真实感就越强烈，他对自己的表演因此也就越有信心。正因为如此，他的身体行为和表演变得愈加有说服力了。

我被阿尔卡季·尼古拉耶维奇那双眼睛深深地震惊了。仿佛是那双眼睛，又不是那双眼睛。它们那么的懵懂、任性、无邪，在看近处——比鼻子稍远——的物体时，会眨得过于频繁。更让人诧异的是，阿尔卡季·尼古拉耶维奇察觉不到自己所做的一切。他的面部表情准确地传达了她的内心活动。他并没有做手势。只是手指情不自禁地动着，表现力极强。他没有说话，但是时时会冒出令人忍俊的声调，也极富感染力。

他越是重复那条所谓的身体行为线，准确地说，是激发内心行为的欲求线，他重复的次数越多，下意识的行为就越频繁出现。阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始走动，然后坐下，整理领带，赏玩鞋子，摆弄手，清理指甲。

察觉到自己的行为之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇一下子减少了，甚至完全收回了这些下意识的行为，显然是为了避免刻板模式。

在阿尔卡季·尼古拉耶维奇重复表演到第十次的时候，我们感觉到，他的表演虽然接近尾声，但震撼力却是极强的，虽然缺少行为，却韵味十足。（阿尔卡季·尼古拉耶维奇）以真实、强烈、合乎情理的身体行为创造了生活。我因这样的结果而欣喜若狂，忍不住鼓起了掌。同学们也都一起鼓了起来。

这让阿尔卡季·尼古拉耶维奇十分诧异。他停下了表演，转而问我们：

“怎么回事？发生什么了？”

“是这样的：您从来没扮演过赫列斯塔科夫这个角色，也从来没排演过，就这样走上台进行表演，还体验了角色。”我解释道。

“您说错了。赫列斯塔科夫这个角色，我没有去体验，也没有去表演，更不会去表演，因为这个角色与我相去甚远。但是内心那种激发行为的欲求，以及角色、作者和我在规定场景设计出的那些真实、强烈、合乎情理的身体行为，我却可以准确表现出来。而这些星星点点，已经让你们感受到了舞台生活的真谛。为此，你们要去体会身体行为和心理活动的逻辑性、连贯性以及真实性，并对此抱有执念，能做到这一点就足够了。

“你们可以自己判断一下，我的这种从简单身体行为入手去分析角色的方法，有着怎样的力量。我坚持让你们通过无实物行为练习的方式达到高超的技艺，不是空穴来风的。借于此法，你们做得也会和我不相上下，这样，你们就能够把握住角色，并根据身体行为线，在下次彩排时直接表演给导演看。

“如果整个剧团都已经准备就绪，那么第二次、第三次彩排的时候，就可以正式地对角色进行真正分析和研究了。不要纯理性地对每句台词咬文嚼字，对每个行为吹毛求疵，这样做只会蹂躏角色，践踏角色，扼杀角色。我们需要的分析方式，要源源不断地传递给我们剧本生活的真实感受，而我们也要全身心地投入到剧本生活中去。”

“如何做到这一点呢？”同学们很感兴趣，于是问道。

“通过坚持不懈、系统性，而且正确的无实物练习，就能做到这一点。”

“举例来说，我有很长时间的舞台经历。但每天，包括今天在内，我还要在各种不同的规定情境中进行十分钟到二十分钟的练习，而且总是从自我出发，一丝不苟地去做。假使不做这些练习，我今天得花多长时间，才能挖掘出赫列斯塔科夫这场戏里所有身体行为的天性和组成部分啊！”

“如果演员能够坚持不懈地在这方面进行自我训练，那么他就会洞悉到几乎所有人类身体行为的组成部分，它们的连贯性和逻辑性。

“这项工作需要持之以恒、往复不断，犹如歌者之声音练习，舞者之肢体练习。

“通过按部就班的身体行为练习，我可以按照这条线，不用排练就出演任何一个角色。你们看完我今天的表演，应该意识到这一点对演员的极端重要性。我坚持让你们高度关注这种练习，也非一时的心血来潮。当你们在各个方面都掌握了这门技巧，培养了持久的注意力，体会到了逻辑性、连贯性，触摸到了真实感、信念感，你们就会和我做得一样了，这些东西是我经过长期的练习才找到的。与此同时，在你们的内心自然而然、无意识地出现内部创造生活，在你们的身体与心灵中，潜意识、直觉、生活经验，在舞台上表现人类特点的习惯都会启动，为你们开始创作。

“这样，你们的舞台表演就会愈加鲜活，始终给人焕然一新的感觉，不但大大减少了刻板模式，还大大增强了真实、信念，丰富了人类情感、愿望以及活生生的思想。

“如果你们在舞台上表演时不是局限于形式、匠艺，而是像在生活中一样真实可信，如果你们在舞台上的论断和行为充满逻辑性和理序性，如果你们这时还能够关注角色生活的所有情境，那么你们就已经清楚自己该如何去做了，对于这一点我没有一分钟的怀疑。把自己决定的东西和在剧本中所做的东西做比较，你们就会在很多方面或者只在某个层面上感受到你们与角色是有着共通性的。在某些个别场景中，甚或是整场戏中，你们会在角色里、在剧本里感知到自己的存在，而且所扮演人物的某种体验会让你们觉得亲切。你们就会明白，在所给出的规定情境、形象的观点和社会地位下应当像他那样去行动。

“这种和角色融为一体的现象，我们称之为角色中的自我感知和自我中的角色感知。

“请你们用这种方式去研究整个剧本，去分析每一个你们在第一时间能抓住的规定情境、情节、部分和任务。比方说，你们已经在自身中找到了相应的行为，习惯了从头至尾，按照逻辑性和连贯性完成这些

行为。这时在你们的内心就创造了外部行为生活，角色的人类身体生活。

“那么这些身体行为属于谁呢？是您，还是角色？”

“属于我！”

“身体是你们的，动作也是你们的，但任务、产生任务的内部意念、任务的逻辑性和连贯性、规定情境却是外来的。你们在哪里结束，而角色从哪里开始？”

“彻底糊涂了！”维云佐夫脑子里一片混沌。

“千万不要忘记，你们发现的行为不是简简单单、浮于表面的。这些行为都是得到你们的情感证实的，由你们的信念所强化，被你们的‘我存在’的状态激活的。在你们的内心不但有一条身体行为线，同时还有一条自然而然形成的、绵延不断、时不时会渗入潜意识当中的情感线。这就是真实体验线。

“这条线与演员一角色的行为线是完全吻合的。你们知道，不可能真诚地、直接地和角色一样去行动，感受到的却是其他的东西。

“究竟这种情感属于谁呢？是您，还是角色？”

维云佐夫无望地直摆手。

“看到了吧，你们开始头晕目眩了。这很好，因为说明角色的许多东西和你们内心的许多东西已经交织在一起了，很难做出判断，究竟哪些是演员的，而哪些又是角色的。

“在这种状态下，你们离角色就更近了一步，也会在自我中感受角色，在角色中感受自我。

“假使你们这样去创造角色，就一定会认识到角色生活，而且这种认识无论是在身体上，还是在心理上，都不是虚假、空泛的，而是实实在在的，因为身体认识与心理认识二者是唇齿相依的关系。即便角色生活暂时还很表面化，不够深刻、完整，但是其中已经有了鲜活的血肉，甚至还有一丝属于人、演员一角色的鲜活心灵。

“在分析所扮演的人物时，可以完全从自己的视角，而不是第三者的视角谈论它的生活。这对于进一步具体、系统地研究剧本有极其重要的意义。同时，我们掌握的东西会立即各安其位，不会在大脑中形成一团乱麻，也不会像背台词的演员那样，被硬生生地灌输到大脑中。总之，要做到这一点，就不能抽象地，像对待另外一个人一样去对待新角色，要具体地，像对待自己和自己的生活一样去对待新角色。一旦在这种角色中的自我感知和自我中的角色感知自然融进了与潜意识领域相邻的正确的内部舞台自我感觉中时，你们就可以大胆地去研究剧本，去寻找最高任务了。

“当你们在心理技巧方面的造诣已经很深的时候，我们的排练工作就会一步步进行得非常顺利。关于内心、外部及一般的自我感觉这个问题，我们就谈到这。你们在生活中的每时每刻都要去捕捉这些自我感觉。

“在开始分析剧本之前，有必要让你们体味到剧本的现实生活和身体生活。为此，我不会照本宣科地去读，我只会给你们精确地讲解剧本的情节和行为，就像讲解那些发生情节和产生行为的规定情境一样。我指定一个日期，在这之前，你们要完成剧本的所有身体行为（用自己的话语和添加上去的规定情境），换句话说，你们要从整体上勾勒出角色身体生活这条线。

“同学们回去以后就开始练习吧，然后表演给我看，我再进行修改，等等。这样，就形成了人类身体生活线，同时也形成了人类精神生活线。之后便可以说，你们的舞台自我感觉已经准备好——这就是细小的创作感受。

“我的目的是，让你们把自己创造成一个活人。为创造心灵需要的，不可取自外界，而要取于自我，取于自己在现实中经历的情感回忆和其他方面的回忆，取于自己的愿望，取于和情感、愿望以及所扮演的角色‘元素’相类似的内心‘元素’。

“我们再一次求助于天性本身，以及与天性相关的潜意识、直观、习惯、经验、技巧、刻板模式等因素，总之，求助于所有不受我们意识左右就能自然而然激发出身体行为的因素。如何唤起内心深处的欲求，来激发这些本能的身体行为和其他类型行为呢？你们知道，你们在处理‘悲剧的消极无为’停顿时，要问自己一个问题：‘处在和剧本规定情境类似的情况时，我会怎么做？……’这时，你们相信自己

的内心欲求、机械的习惯性、内在与外在的关联、人类的需求、生活经验，简而言之，你们相信自己的天性。天性最能体会到情感的逻辑性和连贯性，以及不可不信的身体真实性。我们只有去服从天性。

“你们都清楚，在这种方法中问题不在身体行为本身，而在能激发出身体行为的内在行为。

“这样就能在潜意识中，自然而然地形成一条逻辑顺序连贯的身体行为线。你们如果去揣摩这些身体行为，就会发现，一组身体行为完全是由内心追求、愿望和任务催生出来的，而另一组身体行为则绝对是受到了其他内在因素的压制才做出来的。你们把所有这些引发身体行为的内在动机依次挑出，就会找到那条按逻辑顺序排列的情感、意图、愿望、欲求等要素的内在线。我们要遵循这条线去表演某个情节、某一幕、某个剧本，去展现角色的内心生活。

“这就是我们暂时采用的‘偏方’，在还没有探寻到固定的科学方法之前，我们用这种方法创造情感的逻辑性和连贯性。

“这就是我们在实践中解决复杂的，我们力所不及的情感逻辑性和连续性问题方法。

“必须要确定，更重要地要感受，作为一个人，处在角色的位置、环境、规定情境中，你会做什么。这时，支配你们的是人类情感和个人生活经验。你们不易察觉这些因素，它们会按照人类的敏感，暗示你们做出正确的身体行为。如果你们处在角色的位置上，你们会做出哪些身体行为，请你们把这些行为列一个清单。这些外部身体行为能够显露出你们自己的人类情感。再有一项工作，请你们按照作者的原文，和角色本身一起去做行为，换句话说，你们所扮演的角色在剧本中做了哪些行为，你们把这些行为再列一个清单。之后，把两份清单做个对比，或者这样，把两份清单叠放在一起，就像把一张底图放到另一张图案上一样，这样就能够发现两份清单的吻合之处。

“如果作家的作品很完美，如果作品取材于真实的人类天性，取材于人的情感与经历，如果你们在清单上列出的行为都是发自内心的天性和活生生的感受，则在许多情况下，尤其是在主要关键节点上，你们会找到二者的相吻合之处。这是你们与角色在人类天性上相契合的时刻，这是你们与角色在情感上相投的时刻。在角色身上觅到哪怕是一丝自己的影子，抑或在自己身上觅得哪怕是一丝角色的影子——这是

多么大的收获啊！要知道，这是（与角色）贴近的开端，是体验的开端。除此之外，即便演员感受不到自己，也一定要体现出人物的活灵活现，因为演得传神的角色就好比我们自己，是符合人类天性，而人与人之间是心灵相通的。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇又开始给我们讲解，怎样借助心理技巧，通过角色身体生活来创造角色的心灵生活。他像往常一样，使用形象的示例来展开自己的思想。

“你们有没有去旅行过？如果有过，那么你们一定很清楚，无论是行者的内心，还是外部的环境，在旅途上都是会出现变化的。你们注意到没有，甚至是列车本身，也会在旅途中随着走过地方的不同，发生内在和外任变化。

“行进中的列车在严寒中焕然一新、熠熠生辉。车顶覆着皑皑的白雪。而车内却一片昏暗，冬日的光线怎么也射不进结冰的车窗。离别、相送的场景依旧在心头徘徊。忧愁的思绪涌上心间。你们还在想着被列车甩在后面的人们。

“列车的摇晃和车轮碾压铁轨的声音让人昏昏欲睡。天暗了下来。一切进入了沉沉的梦境。

“过了一昼夜。你们一路向南而行。窗外的一切变幻莫测。雪已经化了。窗外呈现出另一番景象。雨倾了下来。但车厢里却像冬天一样依旧供着暖气，很闷热。来了新的旅客：不同方言，不同话题，不同服饰。

“一成不变的只有铁轨。它仍旧躺在那里，没有尽头地延向远方；电线杆、里程碑、信号旗也相互更替着。

“过了一昼夜，又发生了新的变化。列车在沙地上行驶着。车顶上、墙壁上、车窗上都沾满了微微泛白的灰尘，四周在阳光的照射下放出异彩的光芒，太阳晒得空气暖融融的，仿佛春天来了。嫩芽泛起了绿意，草地散发着清香，沁人心脾。

“远处的地平线上，显现出丘陵和山体的轮廓。溪水湍急地流淌着，化作一股股春的细流。暴雨息了。尘土被压了下来。大自然焕发出青

春！清新的空气啊，散发着芬芳。前方是夏日、温暖、大海、假日。

“铁轨依旧延伸着。就让它延伸下去吧。难道和它有什么关系吗？铁轨不过是带我们驰向前方而已。

“旅行者关注的不是这些铁轨，而是铁轨周围或者车厢内部的人和物。沿着铁路，列车载着我们奔向一个又一个新奇的地方，让我们有了一个又一个全新的感悟。我们欣赏这些地方，体味这些感悟，并为此欣喜若狂、肝肠寸断、激动万分，这一切片刻不停地搅扰着行者的思绪，让他重获新生。

“舞台上也发生着同样的场景。舞台上的铁轨是什么呢？它由什么组成呢？如何沿着铁轨横贯整个剧本呢？

“乍一看来，好像最好得利用真实、活生生的情感。让它们指引着我们吧。但是精神材料摇摆不定。这种材料根基不牢。用这种材料无法制成牢固的‘铁轨’。我们需要的是那种更‘物质’的材料。最适合的材料就是身体任务。身体任务由身体完成，而身体相比我们的情感，有着无与伦比的稳定性。

“现在铁轨铺好了，请你们开始研究新的地方吧，也就是剧本的生活。你们不会原地不动，你们将会移动起来，将会去思考，会去行动。只有这样，你们才能对剧本生活做出准确的判断，对其给予深刻理解。所有一切都会按部就班，各司其职。

“宛如旅行者需要铁路一样，我们也要抓牢身体行为这条线，它犹如铁轨一般不断地蜿蜒伸展。身体行为线会设定固定不变的任务，好比是铁路上固定不变的铆钉和枕木。旅行者沿着铁路游览不同的地方，同样，演员也要沿着身体行为这条线，认识整个剧本，认识剧本的规定情境，认识剧本的‘假使’，还有其他想象力。我们仿佛就是旅行者，在属于自己的路上接触到全然不同的外部条件，这些条件又给我们带来全然不同的思绪。

“演员在剧本生活里和舞台上会结识许多新人，也就是剧中人物。演员过着剧中人物一样的生活，因此也会有相应的体验。

“但这些体验你们怎么都无法记录出来！这就是为什么在创作初期，要把握住身体行为这条稳定、清晰的线，如此才能避免在剧本里那些复杂、微妙的地方迷失方向。我们认为身体行为线重要。我们在内心

或者为了自己而需要它本身，只是把它当作一条经久不变的路，沿着这条路我们一定在剧本生活中，就像行驶在铁路之上一样确定方向。

“旅行者所关注的，不是能载着他疾驰的铁轨，而是铁路沿线那些国家和地方。同样，演员在创造追求中，关注的也不是身体行为本身，而是那些内在条件和情境，只有它们才能验证角色的外在生活是否合乎情理。我们需要华美的想象力，它能让所扮演人物的生活，也就是在创作的人—演员心灵中创造的情感栩栩如生；我们需要令人痴迷的角色任务，因为这些任务贯穿了整个剧本。

“但是，如何去伪存真，找到这条唯一正确的道路呢？演员面前是一座大型的铁路枢纽站，站内延伸着许多条路（有体验、表演、匠艺式的做作、演技、通告、自我表现等）。一条正确的道路会带你们实现目标，而一条歧路会让你们背离艺术，陷入机械表演、矫揉造作的泥沼中无法自拔。就好像是在枢纽车站，你们原本要去莫斯科，却乘错了车，到了察列沃考克沙依斯克这个地方。想在枢纽车站分辨清楚各个路线的去往，并非易事，而想要踏上正确的角色演绎之路，走进真正的艺术创作殿堂，可谓难上加难。这些路和枢纽车站的铁轨一样，并排地伸展着，时而岔开，时而合并，时而相交。你们甚至还没察觉到，就已经远离正确的道路，走上了另一条歧路。

“为了避免这种情况发生，请你们沿着身体任务这条清晰的道路走下去。同时，请不要忘记在两条或多条线路的交汇处，安排一位经验丰富、认真谨慎、严格遵纪的‘扳道工人’。

“在我们这个行当里，如此重要的角色要交给真实去完成。让真实把演员的表演固定在正确的轨道上吧。

“……如果戏里要表演的内容是悲剧性经历，则尽量不要过多地去想悲剧和感受，要尽可能多地去斟酌那些符合规定情境，又最朴实无华的身体行为。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始默不作声。教室安静了下来。

突然，戈沃尔科夫打破了这寂静，他喃喃道：

“真佩服您，知道吗，您把交通运用到了艺术当中。”他用几乎听不到的声音嘟囔着。

“您指的是什么？”托尔佐夫问他。

“我是说，想请您注意一点，真正的演员不是在地面上乘着火车飞驰。知道吗，真正的演员是要乘着飞机在云端翱翔的。”戈沃尔科夫几乎是在激情澎湃地慷慨陈词。

“我很喜欢您打的比方，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇微微笑了笑，说，“关于这个问题，我们下节课再进行详细讨论。”

19××年×月×日

“这样，悲剧演员要的是翱翔于云间的飞机，而不是行驶在地面上的火车！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天一走进教室，就对戈沃尔科夫说。

“对，您知道吗，就是飞机！”我们的“悲剧演员”信誓旦旦地说。

“只是，不无遗憾的是，在飞上天空之前，必须要在机场坚实的土地上滑行一段时间，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇强调说，“因此，你们都看到了，想要在天空中飞翔，离开地面是无论如何都行不通的。在不知不觉过渡到高深境界的时候，身体行为线之于演员的必要性，犹如地面之于飞行员。”

“或者，也许您能做到不用在地面滑跑，就能垂直地直接飞入云层？听说，力学原理已经达到这个水平了，但是表演技巧目前还没有办法直接渗入潜意识领域。如果一股灵感的激流袭来，那么您可以借此乘上‘创作的飞机’，不需要地面滑行就能垂直地飞入云端。只是糟糕的是，这种起飞方式不受我们控制，我们也无法将其规则化。我们能够做到的，仅是备好土地，铺上路轨，也就是设计出充满真实和信念的身体行为。

“正如你们所见，在我们这个领域，爬高也不可离‘地’而行。

“对飞机而言，飞行是从飞机离开地面那一刻开始的，而我们所言的高深境界，是从现实状态，甚或是超自然状态结束的那一瞬间开始的。”

“您指的是什么呢？”我想把笔记记完整，于是重又问了一遍。

“我想说的是，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“‘超自然’这个词，我用来定义心灵天性和身体天性的状态，这种状态是完全自然、合乎常理的，我们也发自内心、本能地相信这种状态是存在的。只有在这种状态之下，我们内心深处最隐秘的地方才会彻底敞开，随之而来，真实、契合天性的创作情感，即便再脆弱，甚至再微妙，也会显露出难以捕捉的暗示、影子、芳香。”

“也就是说，这些情感产生的前提是演员要真诚地相信，身体天性和心灵天性的行为是合乎情理、正确无误的。对吗？”我又问了一遍。

“对！我们内心深处最隐秘的地方只有在演员的内在体验和外在体验按照全部的既定法则流淌而出的时候，只有在没有任何绝对强制、没有任何绝对偏离常规行为的时候，只有在克服了刻板模式、程式化以及其他问题时，总之，当所有的一切都归于真实、达到了极端自然的境界的时候，才会完全敞开。”

“但是，一旦我们违背了天性的正常规律，哪怕是微乎其微地，都足以扼杀潜意识体验中所有无法捕获的细微环节。”

“这就是为什么经验老到的演员，即便心理技巧的造诣再深，在演出时也会担心情感的最细微的失误和做作，唯恐外在身体行为的不真实。为了维持情感，这些演员不会去关注内在的体验，他们会把注意力转嫁到自己的人类身体生活上。通过身体生活再自然而然地创造出人类精神生活——有意识的生活和潜意识的生活。”

“综上所述，”托尔佐夫总结道，“我们需要身体行为的真实，并对其抱有信念，不是为了实现现实主义或者自然主义，而是为了要它们自然而然、不由自主地激发出我们的角色内心体验，不去惊吓自己的情感和强制自己的情感，保持情感的原始性、直接性和纯洁性，能够在舞台上展现出所扮演人物的活生生的人类心灵本质。”

“这就是为什么我不赞成你们脱离地面就向高空飞行，摈弃身体行为就深入潜意识的做法。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对戈沃尔科夫这样说，以此结束了两个人的争论。

“不过，仅仅飞向高空是不够的，还要善于控制好方向，”托尔佐夫继续道，“要知道，潜意识领域宛如高高的天际，没有道路，没有轨道，也没有扳道工人。在潜意识中弄不好就会迷失方向，走上歧路。”

如何在这个未知领域确定好方向呢？既然意识无法潜入这个领域，如何把控好自己的情感呢？航空学会选择向望尘莫及的空间发射无线电波，利用无线电波在地面上遥控飞行的无人机。

“我们在艺术这个行当里做的事情也类似。当情感飞入了意识都无法企及的范畴，我们就会利用刺激物、诱饵间接地介入情感。刺激物和诱饵隐藏的‘无线电波’，能够作用于直觉并引起情感反应。到时候我们再谈这一点。”

这堂课的结尾部分我没有做笔记。就因为伊凡·普拉东诺维奇没来，戈沃尔科夫才把话题扯得太远，于是引起了无谓的争论，把这部分内容弄得支离破碎。

19××年×月×日

今天在课上，阿尔卡季·尼古拉耶维奇分享了他在创造赫列斯塔科夫这个角色时的经验。

托尔佐夫说：

“一个人不懂得人类身体生活线意义的人，当别人给他解释最朴实的现实身体行为能够孕育并创造出角色崇高的心灵生活时，他只会笑笑。自然主义的手法令他百思不得其解。但是既然自然主义这个词源于‘自然’，则该词就不会有什么负面的东西。

“此外，就像我说过的，问题不在于这些微小的现实行为本身，而在于我们创造性机体的一系列特性，这些特性在身体行为创造的动力下才表现出来。

“今天，我想强调的正是这些特性，正是它们强化了这种方法在创造角色人类身体生活线方面的意义。

“为此，我要借用上节课在创造赫列斯塔科夫这个角色时所得出的经验。

“我们机体的某些特性构成了我在创造角色身体生活时所采用的方法基础。我先从这些特性谈起。

“这些特性你们都了如指掌，因此现在我只是把它们提出来。

“我们把身体行为视为对象和材料，以此展现内心情感、愿望、逻辑性、连贯性、真实、信念、其他的‘自我感觉元素’、‘我存在’。所有元素的发展都建立在身体行为基础之上，而这些身体行为又创造出人类身体生活线。

“你们都看到了，如果事先没有运用想象力、规定情境、‘假使’等一系列元素来证实简单身体行为的话，无论我，还是纳兹瓦诺夫，都无法像人那样走上舞台，摆脱表演式的出场方式。

“你们还看到，其余的简单身体行为和其他行为要求我们不但要富有想象力，还要把情节分成不同部分和任务；我们需要把握行为和情感的逻辑性、连贯性，寻找行为和情感的真实性和信念，认识‘我存在’，等等。为了能够做到这些，我们没有坐着空啃书本，也没有用笔把剧本划成一个个部分，我们一直在舞台上表演着，在人类天性的生活中寻觅着能够帮助我们行为的东西。

“换句话说，我们并没有把自己的行为放到理论层面去冷漠地空谈，我们在分析行为时，侧重的是实践、生活、生活经验、技巧、演员以及其他的敏感性、直觉、潜意识等。我们在独立寻找着完成身体行为以及其他行为所必需的元素；我们的天性会向我们伸出援助之手，会支配我们的意志力。深入这个过程，你们会发现，该过程就在角色生活的条件下，从内部和外部分析自我。这个过程与冷静、纯理性的角色分析迥然不同，后者往往是演员在创作的最初时期表现出的特征。

“我所谈的过程，由我们天性中的智慧、情感、精神力量、肢体力量等全部元素同时参与完成。这不是理论上的，而是实践上的探索完成现实的目标，是在舞台上用身体行为来实现的。在做自己熟悉的身体行为时，我们不会考虑，甚至不会去感知复杂的内心分析过程，这个分析过程是在我们的内心自然而然、不知不觉发生的。

“这样，我在创造人类身体生活时所采用的方法，就有了新的诀窍，呈现了新的特性：舞台上最简单的身体行为，只要能反映出真实，就可以促使演员唤醒自己所有的想象力、规定情境和‘假使’。

“一个最简单的身体行为都需要如此繁杂的想象力，那如果是创造人类身体生活的整条线，则需要自己和整个剧本的一连串环环相扣的想象力和规定情境。

“只有发挥创造天性中的全部精神力量，去对这些元素进行详尽分析，才可以理解并把握住它们。我的创作方法会自发地引导出这种分析方式。

“这种自然下意识的自我分析方式所呈现出的新特征和高效性，正是我要强调的。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没来得及分享完扮演赫列斯塔科夫这个角色的经验，承诺说下节课继续谈论这个话题。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇一走进教室，就对我们说：

“继续研究我在创造角色身体生活时所采用的手法。

“好的，我要回答给自己提出的简单问题（处在赫列斯塔科夫的位置，我会怎么做？），就必须从内心深处去洞察、理解并体会所有与所扮演人物生活相关的‘假使’、规定情境和其他想象力。

“为此，我们需要借助几乎每一个元素（情感、意识、愿望、想象力、真实感、信念等）。此外，我们还需要演员的敏感、直觉、生活经验、生活技巧、潜意识等，总之，我们还需要一个演员全部的心灵天性和身体天性。心灵天性和身体天性能够促使我们理解并感受到剧本，即便不能一下子通晓整个剧本，至少总的情绪和氛围还是能够把握住的。

“采用什么样的途径才能把创作天性引入创作当中呢？你们知道，为此，应当赋予创作天性和它的创作潜意识充分的行为自由。

“在这方面，我的方法可以提供帮助。

“我们虽然在痴迷于身体行为的同时，远离了天性中的内部潜意识力量的生活，但同时却又赋予了它们行为的自由，把它们引入到创作工作中去。换言之，请你们把自己所有的注意力都集中在创造‘人类身体生活’上。同时，你们给予了天性充分的自由，天性就会刺激你们情不自禁地做出身体行为，让你们的身体行为富有灵性，证实你们的身体行为是否符合角色。

“天性和天性中下意识的行为微妙而又深邃，演员自己根本无法察觉。

“我在演赫列斯塔科夫时为了创造‘人类身体生活’而痴迷于身体行为，没有意识到内心发生的事情。我曾天真地想，是我自己在创造身体行为，我能够控制住它们。但实际上，这些行为仅仅是一种生活和创作的外部反射性的体现，因为这种生活和创作是天性内部的潜意识力量创造的，不受意识左右。

“人类是无法通过意识来完成这种隐秘性工作的，因此我们无力做到的东西，要靠天性来替我们完成。如何才能让天性发挥作用呢？就是我的创造‘人类身体生活’方法。这种方法通过正常的自然途径将天性中最细腻、无法控制的创造力引入到创作中。这就是我要强调的方法的新特性。”

所有同学，包括我在内，都能理解托尔佐夫的意思，但却不清楚如何让自己全身心地投入到身体行为以及创造角色身体生活中去。我们请求（阿尔卡季·尼古拉耶维奇）告诉我们一种更细致、有技巧的方法。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样回答了我们的请求：

“你们站在舞台上创作的瞬间，在完成身体行为的同时，根据剧本去适应自己的对象，唯一要考虑的，是如何把自己想表达的内容更深刻、更真实、更形象地传递出来。给自己设定一个明确目标，要让你们的合作伙伴具有和你们完全相同的想法和感受：他们看到的正是你们所说，所见，用自己耳朵所听到的东西。至于能不能做到这一点，那是另一个问题。重要的是，你们自己真诚地想达到这一点，要为此去竭尽全力，并相信能够完成这个任务。这时，你们的关注力就会完全倾注到确定的身体行为中。同时，摆脱监管的天性就会完成有意识的演员心理技巧做不到的东西。

“你们要牢牢把握住身体行为。身体行为赋予天才的艺术家——创造天性——以自由，防止了强制对于情感的干扰。

“我的方法的新特性在于，它有助于从创作的人——演员的心灵中获得属于与角色类似的自己活生生的内在材料。

“这个材料对于创造所扮演人物的鲜活心灵是唯一适合的。

“这个过程是我们的天性在完全正常、自然，而且很大程度上在下意识的状态下完成的。

“该方法的新特性和高效性在于，通过角色的‘人类身体生活’唤起了他的‘人类精神生活’，促使演员体验到了和所扮演人物类似的情感。

“借助于这种方式，演员透过自我感觉认识到了角色心理。无怪乎我们这个领域‘认识’就意味着‘感受’。我们之所以能达到所说的效果，靠的不是智慧冷静的分析，而是天性中所有的内心创造力。

“我要强调的是，这个条件同样也是我的方法的成功特点。”

“下一个条件是我倡导方法的基础，这就是在开始接近角色时身体任务的可行性。

“这些任务不应当强制和超越演员的创造潜能，相反，按照人类天性的规律，轻而易举、自然而然地完成。

“我在第一次接近赫列斯塔科夫这个角色时，没有马上迫使自己创造一个全新形象（这是不可能的）。我想的仅仅是，如何像常人那样诚实地回答下面的问题：假使我处在与所扮演人物，也就是赫列斯塔科夫相似的位置时，我本人会怎么做？

“可以不是从内往外，而是由外往内的方式立刻接近演员没有感受到的角色。对我们而言，这条路径在表演初期是比较可行的。在这条路上我们接触到的是能够看得见、可触摸的身体，而不是那种难以捕捉、摇摆不定、变幻莫测的情感，也不是内部舞台自我感觉中的其他元素。我们以身体生活和心灵生活之间牢不可破的联系以及二者之间的相互作用为基础，创造了一条‘人类身体’线，从而通过它自然地激发角色‘人类精神’线。

“你们只要想一想：从逻辑性和连贯性角度创造角色和人类身体可触及的生活，最后却在内心竟然一下子就感受到人类精神生活。作者为了角色，从最真实的生活，从其他人的人类天性汲取人类材料，而我们就是要在内心找到这样的材料！这难道不是问题之所在吗！

“如果我们在创作中寻找的不是程式化、表演式的，而是活生生的人类材料，这种结果就显得更重要了。为了角色，只能在创作演员的心

灵中找到它。

“你们是否发现，我在舞台上饰演赫列斯塔科夫时，触摸到了内心对身体行为的欲求，而这时，无论在内部还是外部，都没有人强制我，也没有人给我指令。况且，我自己也一直在努力克服以前在以传统方式饰演经典角色时萦绕在我脑海中的刻板模式。

“还有，我甚至时不时地要有意而为地合上剧本，免得自己受到作者的影响。我做的所有这些，就是为了使自己保持自由、独立之身，为了用来自个人的创造天性，来自天性中的潜意识、直觉、生活经验等元素的暗示的独特方式阐释角色。

“没有人帮助我，但是我自己在十分必要的情况下，会很乐于求助别人，如果排练时作者和导演在场，我也会求助他们。

“所有在实践上对解答自己的问题以及完成所面临的行为有益处的建议和消息，我都会心存感激地接受，并立刻把它们应用到表演实践当中。不过，假使某些建议于我的心灵来说是陌生的，我就不会采纳，免得强制自己的天性。在开始的时候，我甚至回避关于剧本的一般性见解，无论这些见解多么有趣。

“演员首先一定要把握住最准确、最基本、最通俗易懂的身体行为。我就从这些身体行为，更准确地说，从激发动作的内在欲求说起。

“随着角色的一步步深入，我自己会去寻找有关剧本的各种信息，而且多多益善。不过在解读剧本的初期，由于还没有任何坚实的基础可以依靠，我会回避一些冗余的东西，因为它们可能把我引向歧途，使创作过早复杂化。

“你们要明白一个事实的重要性，也就是在开始的时候，演员自己根据自己的需求和需要、动机去寻找别人的帮助和指点，而不是强制性地得到它们。在第一种情形下，演员保留了自己的独立性，而后一种情况下，演员丧失了独立性。从他处获得的心灵和创造材料，演员本人尚无法体会，因此是冰冷、理性，没有生机可言的。

“相反，属于自我的材料能够立刻就位，并立刻投入到创作中。从自己的机体天性中汲取的东西，从自己的生活经验中汲取的东西，在内心发生反应的东西，对人一演员而言不会是陌生的。属于自我的东西

总是合自己心意、与自己相近的，不需要去培育。它存在，自然而然的产生，能够反映在身体行为上。

“所有这些‘自我’情感一定要与角色情感相类似，关于这一点我不再重复。人类情感的组合，正如音乐中七个音符的组合一样无穷无尽，这一点我也不再解释。你们不必担心缺少鲜活的人类材料。

“为了更好地评估我建议的方法，你们可以把这个方法，同全世界剧院大多数演员的做法进行比对。

“这些剧院的导演，是在自己的书房里研究新剧本的，他们在首次排演的时候，便把已然成形的方案准备妥当了。

“更为甚者，许多导演根本不看剧本，全凭经验行事。

“我们很清楚，这些‘有经验的’导演从单纯技巧和既成的习惯入手，毫无顾忌，冒冒失失地就确立了空洞的角色线。

“另外一些导演，他们更加认真，文学素养也很高，经过长期呕心沥血的工作，从安静的书房中凝练出一条理性的角色线。这条线正确无比，但却毫无吸引人之处，因此从事创作工作的演员是不需要的。

“最后，还有一些导演，他们天分极高，常常教演员如何去饰演角色。他们表演得越是精妙，充当看客的演员的印象就越深，其被导演的奴役程度就越深。演员看到这种妙不可言的角色诠释方式之后，也就想按照导演的做法去依葫芦画瓢。演员永远都无法摆脱植入大脑中的印象，于是不得不笨手笨脚地去模仿已经有的模式，但却怎么都无法重现导演的模式。这项任务超出了演员的天性潜能。导演的表演使得演员丧失了自由和自己对角色的看法。请这些天赋出众的导演不要去考验那些资质不及他们的演员了，请体谅一下演员们吧，请迁就一下他们吧。

“在上述这些情况下，导演对演员的强制不可避免，原因就在于，演员违背了自己的意志，接受了与内心或者潜能背道而驰的指令。

“的确，有天分的演员有时能够摈除这一层障碍，不过我还不想谈这一点，因为例外是无法规则化的。

“所有演员都应该只展现自己力所能及的，切莫追逐超出自己创造潜能的东西。一个范例再出色，如果只是复制品，也是微不足道的，其远敌不上平庸形象的出色原版。

“至于导演，可以劝导他们不要去强迫演员，不要用超出演员能力范围的东西去考验他们，要引导演员在完成简单身体行为的时候，学会与导演进行独立沟通，要让他们晓得哪些元素是必需的。应当善于唤起演员对角色的欲望。

“我建议，演员要坚决地抓住角色的身体生活线这根救命稻草，只有这样才能避免上述危险。这条坚固的线可以帮助我们避免失误，并一定会把我们引向角色的人类精神生活。

“这样，一方面，我告诉了你们大多数剧院的做法，另一方面，我给你们讲解了我的方法特点和秘密，这种方法能够保护演员的创造自由。

“你们比较一下，再进行选择吧。”

“我们总结一下按照我的方法而研究的创作。

“要在自我感觉中去发掘结果，而自我感觉是创作者在创造角色人类身体和精神生活线之后才形成的。你们当中很多人不止一次地准确把握住了内部舞台自我感觉，可能是偶然的，也可能是借助了心理技巧。不过，正如我说过的那样，为了激活所有‘元素’，为了全身心地，而不是仅仅利用理智去研究和分析角色和剧本，仅有内部舞台自我感觉还不够。需要在剧本的规定情境里，给自我感觉注入角色生活的真实感受。这会促使演员的内心发生奇迹般的变化，而且是巨变。你们在实践中会意识到这一点，而目前我只有通过暗示和范例来讲述这种状态。

“请你们听我说。

“少时我就沉迷于古希腊、古罗马时期的生活，我读相关文献，和专家聊相关话题，搜集相关书籍、版画、图片、相片、明信片，然后我觉得，我不但了解了这个时代，还感受到了这个时代。

“之后……我到了庞贝城——这个古希腊、古罗马的先民曾走过的地方，我双脚踏上了这块土地，看到了窄窄的街道，游离于断壁残垣，

坐在英雄们曾休息过的大理石板上，我双手触摸着英雄们曾触碰过的什物，整整一个星期，我的身体与心灵都感受到了过去的生活。

“由此，我从书本上或其他渠道获得的支离破碎的知识各就其位，通过共同的生活重新活跃起来。

“那时，我知道了原始的自然本色与明信片之间的差别，了解了用情感去理解生活与书本式的理性解读之间的不同之处，明白了想象的认识与身体感受之间的大相径庭，通晓了冷静、死气沉沉地研究某个时代与用朝气和热情去研究之间的迥异。

“我们这个领域，在初次解读角色的时候几乎也是一样的情况。凭借情感从表象去认识一个角色，得到的印象也是肤浅的，和从书本上间接研究一个时代没什么差别。

“初读作家的作品之后所产生的印象，在我们的心中是星星点点、呈片断式的，往往又极其鲜明、难忘，为之后整个的创作定下了一种调子。不过，零零散散的片断仅是靠情节的外部线才衔接在一起的，缺少统一的内部联系，因此无法让我们感受到整个剧本。你们体会不到整个剧本的生活——不光是心灵生活，还有身体生活，又何谈通晓剧本呢。

“但是，如果不但能从思想上进行想象，而且还能在与角色相类似的规定情境中，在身体上完成与角色类似的行为，你们就可能理解和感受剧中人物的真正生活，不仅是理性地，而且还是通过自己机体活生生的感受达到这一点。

“如果把人类身体生活线贯穿于整个角色，并借此体会到人类精神生活线，则所有零碎的感受就会各就其位，并获得全新的真实意义。

“这种状态对创造者而言就是坚实的基础。

“这时，演员从外部——从导演或其他人那里——获得的每一条信息，就不会像把仓库堆得满满的一无是处的储备品一样，杂乱地堆砌在大脑和内心。这种状态会让信息一下子就找到自己的指定位置，或者相反，抛弃掉与指定位置相排斥的信息。

“这样的创作不是光靠理智就能完成的，还要借助于全部的创造力，内部舞台自我感觉的每一个元素，再加上对剧本生活的真实感受才行

得通。

“我教过你们，如何真真切切地感受角色的心灵生活和身体生活。正如你们现在所了解的，通过一些最简单、最通俗的方法就能做到这一点。

“我们获得的感受，会自发地融进之前就形成的内部舞台自我感觉中，并与后者合为一体。二者共同作用，形成了所谓的小型的创作自我感觉，工作的自我感觉。

“只有在这种状态下，我们才能摆脱冰冷和理智，在内部舞台自我感觉各个元素参与下，借助于心灵和身体创作器官的全部创作力量去分析和研究角色。

“在最初阶段，当人一演员内心中的潜意识和直觉是鲜活、自由时，不仅要用智慧，而且更要用情感去感受一部新作品。这是我非常看重的一点。

“演员鲜活的心灵元素、人类的愿望、意愿、追求构成了角色的心灵。

“在这种创作性工作中，演员创造的每一个舞台形象，在舞台上都栩栩如生，个性鲜明。只有创造角色本身的表演者才能用这种方式诠释角色。

“在饰演赫列斯塔科夫的时候，我瞬间觉得自己就在赫列斯塔科夫的心中。这种感觉与另一种感觉——也就是当我在自己的内心深处突然找到角色的一丝心灵，比如我忽然发现自己能从街边货摊上弄些吃的——交替出现。这一刻，我觉得自己与角色部分已经合二为一了。这意味着，我的内心潜藏着赫列斯塔科夫的本能。我找到了其中一种本能，它让我在表演时受益匪浅。在与角色的外部生活和内心生活相同的规定情境中，随着对角色的一步步感知，我抓到了新的共同点。类似的交汇点越来越多，最后终于汇聚成了人类精神生活和身体生活两条绵延不断的线。现在，我已然度过了创作的最初时期，我敢断言，假如在现实生活中，我不得已之间落到了赫列斯塔科夫所处的境地，我会完全像自己创造的角色身体生活那样去行事。”

“处于这种非常接近于‘我存在’的状态，没有什么可惧怕的。站在稳固、牢靠的基石上，可以轻而易举地驾驭自己身体的天性和心灵天

性，还没有纠缠不清、丢掉根基的风险。即便失误，也能迅速回到‘我存在’的状态，并且能够重新让自己找回正确的自我感觉。有了坚实的基础，有了‘我存在’的状态，就可以通过技能与习惯，在舞台上随心所欲地深入到外部特性中去。可以借助于内部材料组合而成的情感逻辑关系和规定情境形成你们想要的任何一种内部特点。如果内部特点与外部特点都源于真实存在，则它们一定会合二为一，自然而然地创造出富有灵性的形象。这样，不同的有机物质在曲颈瓶里发生化学反应，就会产生同样是有机物的第三种物质。别人的观点不会让你们乱了头绪，不会让你们独立的观点发生偏离。

“我给你们揭示了我在创造‘人类身体生活’时所采用方法的一系列特征及其潜在能力：它可以自动分析剧本；它可以自发地引导身体天性及其主要的内在创造力进入创作状态，而内在创造力暗示着我们的身体行为；它可以自然地激发出内心活生生的人类材料去进行创作；它可以帮助我们一开始就揣测出剧本的一般氛围和情绪。我的方法中所有这些新的并且很重要的创造潜力使得这种方法从实践角度而言更有价值。”

今天，在演员休息室，阿尔卡季·尼古拉耶维奇兴致盎然地和演员们谈了一种新方法——透过身体行为接近角色的方法。

原来，就像对待许多别的事物一样，剧团里远非所有人都采纳了这种新的艺术手法。许多顽固落后派，在旧事物上墨守成规，不肯接纳新事物。

“和你们这些训练有素的演员进行交流，采用倒叙的方式对我而言要容易得多，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇谈道，“你们非常清楚，一个从事创作的演员，在创造了一个完整的角色之后会有怎样的感受。这种感受学生是无法体会的。现在就请你们深入自己的内心，去冥想、感悟、回忆一下自己曾多次饰演，并在内心已经根深蒂固的一个角色，然后再说说：当你们从化妆间走上舞台，要演那个已经烂熟于心的角色的时候，请你们告诉我：你们在忙什么，准备做什么，眼前会勾勒出什么样的场景，什么样的任务和身体行为会让你们痴迷向往。

“我说的不是那些利用粗制滥造、匠艺式的‘小把戏’和‘小儿科式的东西’来给自己编写角色总谱的演员。我说的是那些严肃认真的演员，那些创作者。”

“我上台时，想到的第一个任务是当前最迫切的。”其中一个演员<sup>[59]</sup>说道，“完成第一个任务之后，自然而然地就出现了第二个，完成第二个，再去想第三个、第四个等等，依次类推。”

“我是从贯串行为入手的。贯串行为仿佛是我面前一条绵延无尽的路，路的尽头是最高任务这座穹顶，它放射着光芒。”另一个年长的演员说道。

“那么你们究竟是如何追逐终极目标，又是如何去接近它呢？”托尔佐夫准备刨根问底。

“按照逻辑顺序，一个接一个地去完成任务啊。”

“你们在行动，这个行为就会指引你们一步步接近终极目标吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇要打破砂锅问到底。

“当然是了，所有的表演都是这样。”

“你们如何在很好体验的角色中想象这些行为呢？困难、复杂、捉摸不定吗？”托尔佐夫启发着。

“某个时候是这样的，但最后这些行为会引导我做出十个十分明确、现实、通俗易懂的行为，也就是您所说的剧本和角色图谱或航道。”

“这是什么呢？是微妙的心理活动吗？”

“当然了，它们就是微妙的心理活动。不过，通过对整个角色不间断的体验，通过与角色生活搭建起的牢不可破的联系，心理特性在很大程度上依赖于肉体，借助肉体您才可能洞察到情感的内在本质。”

“请说说，为什么会这样呢？”托尔佐夫探问道。

“我觉得这很自然。肉体的感知性更强，更容易把握住。只要合乎逻辑地把某些东西连贯地做出来，情感就不自觉地随着行为表达出来了。”

“这样，”托尔佐夫接着这个演员的话继续道，“你们最后谈到了简单的身体行为，我们就从这里入手。你们自己说，外在行为和身体生活更容易把握。那么，从更易操作的身体行为，从身体行为的整条连

续线，从‘人类身体生活’的全局入手去创造角色，会不会更好呢？你们说，角色创造得完整、传神了，情感就会随着行为流露出来。然而，在角色还不完整的最初阶段，情感也可以从合乎常理的行为当中表达出来。因此，请你们一开始的时候就把感情立刻流露出来吧。为什么要折磨、蹂躏情感呢？为什么要伏案数月，一点一点从自己身上挤出沉睡的情感呢？为什么要强迫情感独立于行为之外而存在呢？最好的方法就是走上舞台，马上就去做那一刻你们把握住的行为。随之而来，此刻内心深处情感所及的东西（与身体有着牢靠的联系），就会自然而然不自觉地表达出来。”

之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始从理论层面解释他的方法。他的理论我们现在已然轻车熟路。在掌握了身体行为的逻辑性和连贯性，以及无实物行为表演的技巧之后，该理论变得清晰易懂了。

作为一个学生，我觉得，阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲授的观念朴实无华、合乎常理、自然流畅，可那些年长的演员却怎么都搞不懂，学习起来也很吃力，真是咄咄怪事。“这是怎么回事呢？”我想，“我们学生已经学了整整三年的知识，剧团的大牌演员为何时至今日才有所耳闻呢？” [\[5-10\]](#)

“工作速率、演出的期限、剧本出版、剧目、排练、演出、配戏、替身、音乐会、粗制滥造，所有这些会伴随演员的一生。透过生活，透过烟幕屏障，你无法发现艺术的真谛。而你们是幸运儿，在学校就已经沐浴在艺术中了。”一个悲观的年轻人对我如是说。他在剧院里从事剧目编排的工作。

而我们这些学生却不知道有多羡慕他呢！

## 1936—1937年间札记

“你们知道，问题的关键不是身体行为，而是能够激发出身体行为的条件、规定情境和情感。悲剧主人公自杀这件事不重要，重要的是他自杀的内因。如果内因不存在或者令人乏味，则这种死亡本身就毫无意义可言。舞台行为与其产生的原因之间有着不可分割的联系。或者说，‘人类身体生活’与‘人类精神生活’是完全统一的。正如你们所见，我们一贯都是在坚持这种联系的基础上来训练自己的心理技巧的。这也是目前我们在做的。

“我们借助天性及其潜意识、本能、直觉、习惯等元素，激发出一系列相互关联的身体行为。透过这些行为，我们努力去发掘角色在规定情境下做出这些行为的内因，观察角色体验的个别瞬间，明晰角色情感之间的逻辑性和连贯性。把握了这条线，就把握了身体行为的内涵。这种把握不是理性层面的把握，而是感性层面的把握，这一点很重要，因为通过自己的感受我们认识到了角色的一小部分心理特征。但是表现角色本身的心理特征，或者展现情感本身的逻辑性和连贯性，是不可行的。因此，我们选择的是一条更稳定、更容易把握的身体行为线，并严格遵从行为的逻辑性和连贯性。鉴于这条线与另一条内在情感线不断地相互交织，我们可以借助行为唤起情感。身体行为的逻辑和连续的身体行为线融进了角色的总谱中。

“现在，你们通过自我感觉，也许意识到了身体行为和引起行为的内因、欲望、追求之间的联系。这就是由内而外的做法。请你们建立起这种联系，然后再依照角色的身体生活线去反复不断地练习。这样的话，你们就既能抓住身体行为，也能抓住其产生的内在欲望。其中一部分欲望随着时间的推移，会演变为有意识的欲望。那时，你们就可以随意地调动这些欲望，不费力地做出与欲望自然吻合的行为。不过，许多内心的欲望，而且也许是极其有用的欲望，你们无法完全认清它们。不要感到惋惜。意识也许会扼杀掉潜意识里的内心欲望。

“但是如何解决下面的问题呢： 哪些内心欲望是可认知的，哪些又是触碰不得的呢？”

“这个问题你们也不要去想。把它交给我们的天性吧。只有天性才能处理好这个连意识都无法触及的过程。

“至于你们嘛，这一次也要运用我所说的方法。千万不要按照情感欲望这条内在线去进行创作，欲望比你们更清楚，应该怎样去发挥作用；遵循角色的身体生活这条线去做吧。” [\[6-1\]](#)

“请你们都上台，准备一下，在内心创造内部舞台自我感觉，然后确定交流的过程。

“遵照自己身体天性的每一条规律，不要错过任何一个逻辑、连贯的时刻。记住，把视觉的触角伸向台上每个人的内心，搞清楚，他们有着什么样的情绪状态，如何去影响他们。同样不要忘记定位，创造衔接点，或者如果需要的话，还有熟练的手法。”

我们非常快地就找到了内部舞台自我感觉，然后在阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉东诺维奇两个人的帮助下，遵循着身体天性的所有规律以及逻辑性和连贯性，安排好了交流的过程。

然而，没有任务和行为，是根本就保持不住这种状态。阿尔卡季·尼古拉耶维奇很清楚这一点，于是赶紧给了我们没有的东西。他说：

“想象一下，你们正在演《哈姆雷特》里悲剧主人公第一次露面那场戏。悲剧主人公由纳兹瓦诺夫扮演，国王和王后由普辛和维利亚米诺娃扮演，马塞勒斯由舒斯托夫扮演……维云佐夫扮演波洛涅斯。”

“哦，太好了！”

“我会按照主人公的角色线进行梳理，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续道，“请你们回忆一下我们所选画面的内容。哈姆雷特在离开许久之后刚刚归来。他离开时，父母之间的关系相当的和谐、融洽。现在他回来了，得知发生了不幸。最敬爱的父亲离世了，最亲爱的母亲已经成了新国王——一个令他憎恶的恶棍克劳狄斯的王后。新国王和母亲都很幸福，他们业已忘记了痛苦，忘记了以前那个高尚的国王、丈夫、兄长、父亲，而这样的变故对哈姆雷特而言是沉重的打击。

“演这段戏时，你们要处理好新的衔接点，要和新演对手戏的人建立起正确的交流过程，还要注意，你们自己要完成的任务应当与悲剧主人公哈姆雷特的任务类似。”

“究竟是什么任务呢？”

“难道你们连这个都不清楚吗？作为儿子，陷入哈姆雷特那样的境遇，心里想的是什么呢？每个人在这种情况下，都得对所发生的事情先去进行理解、思考、判断。”

“当然了。这是最迫切，也是非常重要的交流环节。为此，需要做些什么呢？”

“首先要做好定位，尽力去感受一般的情绪，通过自己无形的触手深入到在场每个人的内心，寻找他们的眼睛，去适应他们，他们接近你了，才不会被你搞得不知所措，你们之间才有衔接点，才能进行交流。不过，在这种情况下，宫廷里每个人都在掩饰自己的真实状态，特别是在接触到哈姆雷特那探寻般目光的时候。哈姆雷特的惊异与责

备之情从眼神中流露了出来，溢于言表，让人的良知骚动不安。每每令人深恶痛绝的现实世界让哈姆雷特回忆起美好的过去，这一幕场景便会浮现。所有在场的人都感觉到了这一点，但却用极致的虚假的适应掩盖了自己的内心，遮蔽了一般的内心状态，就是为了躲避在美好情感上受辱的年轻儿子的探寻眼神。

“请你们用这种方式，按照交流的机体过程线完成哈姆雷特的整个角色。最后呢，你们不但能够挖掘出内部舞台自我感觉的这个元素，还有这种状态必需的其他元素。”

“哦！这是为什么呢？”

“我来告诉您。如果交流这条线形成了，那么适应线也一定会自然而然地出现。不过，为了适应和交流，我们也需要对象和关注点这条线，还有情感回忆线和体验线，有了这些线，人物之间才可以相互交流。这些东西不是一下子就能完全体现出来的，需要一点一滴地去展现，需要一个任务接着一个任务地去执行。每一个环节都要有依据，为此，我们得去想象。失去了真实感和信念，这些环节会与其他环节一样显得孱弱无力。内心活动和外在行为在交流过程中也是必需的。二者与其他环节一样，没有真实和信念就会羸羸弱弱。哪有真实，哪有信念，哪就有‘我存在’这个状态；哪有‘我存在’这个状态，哪就有身体天性及其潜意识。

“你们已经感觉到，所有指定的行为都是为了展现舞台上的对象，剧本中的鲜活人物。这样的行为很重要，因为它属于舞台生活。观众来到剧院就是为了认识这种生活。”

“到哪里去寻找这些行为呢？”

“剧本里啊！”维云佐夫提示说。

“剧本里的行为是作者编排的，属于还未被赋予生活的角色，而我们需要的行为是富有灵动感的，是属于角色表演者本人的，这些行为要与剧中人物的行为相类似才可以。如何才能激发自己的行为呢？”

“是啊，怎么激发呢？它们自己是不会送上门来的！一点办法都没有……”维云佐夫叹息道。

“你们说错了。首先，不要忘记，从拿到角色那一刻起，对你们而言，剧本里就已经不存在其他角色了。对你们来说角色只有一个，那就是你们在规定情境中必须创造你自己。

“人呢，一到和自己算账的时候，就不那么较真了。你们问问自己：‘如果我处在剧本规定情境里，我会怎么做呢？’老老实实地回答这个问题。

“太好了！从你们的眼神里我发现，你们已经落入了我的圈套，我的计谋成功啦！”托尔佐夫大喜过望。

“什么计谋？”我大惑不解。

“就是我提出的问题，它把你们的注意力引向了自己的情感回忆以及其他回忆中。”

“那么这些回忆让我们最先想起了什么呢？”我还是感到迷惑。

“让你们最先想起了未知的角色情感，那种陌生的，因此死气沉沉的情感……只有你们把自己的情感赋予到角色的心灵中，它才会重获生命。或者换个说法，你们要在角色中感受到自我，在自我中感受到角色。我们现在这样一步步循序渐进要达到的正是这个目的。（任务）就是演员在使用我的方法第一次接近新角色时，避免任何形式的强制，任何违反我们天性的机体创作规律。

“另外一个目的就是，你们要认清自我，感受戏剧家的创作，哪怕只在一点点上达到体验作者的生活及经历他的创作历程的目的。那时你们就会更懂得和评价作家的作品。你们亲身经历着每一个细节诞生而带来的痛苦，寻觅着舞台上的演员很少珍惜的这些必要的台词。

“我把新剧本一幕一幕地介绍给你们，逐渐地把未来作品的全貌展现给你们。

“我在讲述的同时，你们要去寻找构成情节的身体行为。现在，你们在‘训练与练习’这种无实物练习的基础上，已经熟谙身体行为之间的逻辑性和连贯性，那么再去理解、完成我指定的任务就不成问题了。”

“演员拿到剧本，捧起来就开始看自己角色的台词，直到看得昏头涨脑，结果把自己搞得疲惫不堪，台词的新鲜感完全消失了，又何谈其对演员的意义呢。”

“那么他为什么还要这么做呢？”一个人问道。

“就因为他不知道如何用另一种方式走进角色。这个痛苦之人解读着自己的角色，与可怕的强制一起要将自己塞进书中。他在身体上倾向于剧本，全身紧绷，握着拳头，咬紧牙齿，面部扭曲，瞪着双眼，由于过于用力，嗓子里发出呼哧呼哧的声音。

“还有些演员，他们没有系统地接近角色，没有采用技巧，在思想上把自己想象成某个形象（或者把自己想象成某个曾出演过该角色的演员）。和第一类演员一样，这类演员也经受着苦痛的折磨，他们使出浑身解数想进入角色，通过自己让角色活起来。为了让你们理解并体会到这类演员所经历的，你们想象一下，面前站着一个人体模型，里面塞满了麻絮，你们拼了命地往里面钻，但是人体模型缝得结结实实，而且它和你们的身高也不符，要么实在太大，要么实在太小。

“演员百般挣扎，却颗粒无收，于是陷入了绝望，他开始寻求一般性的方法——坐下来冥思苦想。一连几个月，他会把所有关于角色的信息灌输到大脑里。

“现在，请你们再想象一下另外一种接近角色的方法，也就是没有强制的方法。

“这样接近角色时，你们不用将自己塞进任何东西中，没有人强制给你灌输什么。你们完全以自己的名义再现剧本里有关你们的角色的描述，复现自己在开始时能够胜任的内容。请你们从简单的身体行为开始。举例来说，在角色中指出，你们扮演的那个人拉起了窗帘，开始收拾行李。剧本已经说明了，他要去哪，原因是什么。

“你们运用已掌握的无实物身体行为，就能轻轻松松地完成作者的指令，还能用相关的取自剧本或者自身想象力的规定情境对其进行解释。

“然后，你们从剧本中得知，你们扮演的角色要向自己的朋友解释离开的缘由。这个角色诉说了自己的诸多想法，却遭到了驳斥。你们把角色的想法和朋友的不同意见记录下来，然后按照笔记上的逻辑顺

序，组织自己的语言，和演对手戏的演员把它们再现出来。同你们的身体行为的逻辑性和连贯性一样，这段对白的逻辑顺序你们也会迅速记下来。

“这样，你们按照行为和思想了解了整个剧本，为自己挑选，并以自己名义完成了你们能理解的内容。

“你们是否感受到两条连绵不断的线，一条是身体行为线，一条是思想（心理活动）线？请你们尽量多地去关注两条线，让它们更好地发挥作用。你们很快就能体会到自己舞台言行的逻辑性和连贯性，体会到自己熟识的人类生活真实性，并对其深信不疑。这是巨大的胜利。从这一刻起，你们已经觉出了脚下的那片土地。”

19××年×月×日

今天，我们没有像以往一样在教室里上课，伊凡·普拉东诺维奇把我们带到了剧院，给我们安排在池座的位置观看彩排。

这里才是学习功课的地方，这里才是创造表演状态的地方！

坐在导演席上的是阿尔卡季·尼古拉耶维奇，他正带着演员进行彩排。他的行为举止与平时给我们上课一样，但是他的周围却笼罩着另一种完全不同的氛围，这种氛围让你充满了对大师那种绝对权威的敬重，愿依之马首是瞻。因此，整个排演的调子和我们的课堂气氛大相径庭。

连大牌演员都如此敬重托尔佐夫，那我们该如何是好啊？！如此看来，我们真是愚蠢透了，对什么都还一窍不通，根本就没有资格去评判阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲授给我们的知识。戈沃尔科夫还总是没完没了地挑肥拣瘦，真是让人讨厌。此刻，我又开始同情起了伊凡·普拉东诺维奇。托尔佐夫在的时候，同学们还表现得涣散松懈，他真是备受熬煎啊！我现在才理解他为什么对我们要求那么严格，也开始赞同他的做法。早先的时候，我觉得他的严苛很过分而且多此一举，但此刻，我感到这种严格程度还远远不够。但是，为什么阿尔卡季·尼古拉耶维奇能够容忍我们的行为，总是不赞同伊凡·普拉东诺维奇严格要求我们呢？难道原因是阿尔卡季·尼古拉耶维奇想让我们自觉地遵守纪律、尊重他，而不只是装装样子？难道是他不主张用严格的要求去（影响）我们，而是寄希望于我们对他的崇高威望顶礼膜

拜？！如果真的是这样，那他今天的确如愿以偿了。不仅我和其他人，就连戈沃尔科夫也和我的所想所感别无二致，看他的表情就一目了然了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇真是一位绝顶聪明的教育家啊！我今天真为自己和同学们感到羞愧！今天的排演对我而言有着多么重要的教育意义啊！尽管要上演的剧目还远远没有准备妥当，尽管不是每个演员都记熟了台词，也不是每个人都已经完全把握住了角色，尽管彩排经常会停下来，但是彩排工作和拟定的角色扮演工作都给我留下了深刻印象。表演过程中虽然有间断、试戏、争论，但它们却有助于我更好地消化、理解演员创造出的身体行为线。

关于剧本的规定情境和最高任务，我甚至也是一知半解。彩排之后剧本导演进行了解释，阿尔卡季·尼古拉耶维奇做了个别恰当的评语，非常到位地描绘了剧本的规定情境、个别任务、贯串行为以及拟定的剧目演出（计划）。我在这方面的空白在很大程度上总算被填补上了。

我和同学们看完彩排，满载而归，感觉浑身充满了电似的。当然，假使像平时那样，就是简单地读读剧本的台词，我们是无法达到这种状态的。

19××年×月×日

在今天的课上，我们依照人类身体线去完成身体任务。这样的创作对多数排练都足够。许多同学，包括我在内，偏离了方向，只是在简单复制排练中那些演员所做的行为。然而复制毕竟不是创造。要想找到自己，就得克服别人的东西。这样，我们观看的那场排练非但对我们毫无益处，反而有害。

19××年×月×日

今天，我们第一次练习了人类身体生活的身体行为图谱。我们需要高度集中注意力，才能自然流畅、合情合理、按部就班地“进入”每一个新任务。一旦进入了任务状态，就很难停下来，就必须把行为从头做到尾。不过更难的是如何发现自己的做作表演，理解自己感觉像真正体验的东西，其实这种体验与95%左右的需要抛弃的做作表演是交织在一起的。

19××年×月×日

今天，用阿尔卡季·尼古拉耶维奇的话说，我们按身体生活线来回碾压了我们的角色图谱。

比如我就按照这条线认认真真重复了十一次，不是简单地在形式上重复。要知道，这无异于十一次排练啊。

在这个过程中，很难一直按照本质去行动。时不时地，你就会做出那种过于表面、无实质性内容，而且不符合内心形象的机械动作。

我们内心的心灵生活线是否已经初具轮廓了呢？我觉得，是，于是我开始关注起这条线，但是，当阿尔卡季·尼古拉耶维奇得知后，阻止了我的做法，并且跟我讲了下面的内容。

“人类生活的身体线及其衍生的行为和动作是建立在相对简单的身体体现器官之上。而人类的心灵生活则建立在难以捕捉、变幻莫测、摇摆不定的情感之上，这种情感在产生之初难以察觉得到。和那些能够做出行为的粗糙身体肌肉相比，情感就是一张张网。

“需要拼凑起多少张这样的网，才能凌驾于那些粗糙肌肉的力量之上啊！演员又需要经历多少次情感过程，才能让角色的内在线生根发芽，好去全身心地融进身体肌肉的线！所以，在使用角色的心灵生活线去控制身体生活之前，我们先要让它发展壮大起来。你们用几张网很难去和绳索较力，但如果数以千计的网交织在一起，则它们就可以和平常最粗的绳索一较高下了。

“这就是为什么我要你们暂时忘记心灵线。心灵线的形成和发展是循序渐进地、无形地、自发地，不受我们意愿的支配。终有那么一刻，心灵线这股巨大的力量，会一下子就把你强行征服，即便是肌肉做成的绳索也根本无法抵抗。所以，为了不影响天性在看不见的内部创作中的作用，无论是现在，还是演出之时，请继续遵循并不断重复人类身体生活这条线图谱。为了更加深入身体线，你们所能做的，就是使身体生活所处的规定情境的气氛紧张起来，把其渲染得更强烈，使其复杂化，你们也可以揣摩一下创造的主要目标——最高任务，找到最有效的办法，借助角色的贯串行为完成最高任务。一旦你们把身体行为所处的气氛烘托得紧张、强烈，并使目标复杂化，你们就会深入人

类身体生活线，使其与内心自然而生的角色心灵生活线越来越近，并让二者融合到一起。”

19××年×月×日

今天，我们尝试将在课堂上创造和打磨出来的身体行为图谱和人类身体生活线搬到舞台上。学校给我们腾出了一个很大的舞台进行排练。舞台上已经搭建好了装饰布景，有隔断、家具和一切道具，和演员的正式彩排一模一样。演员本人没来，不过还是请来了演同样角色的候补演员。

由于不熟悉环境，舞台又显得很空旷，我们刚开始没有把握好人类身体生活线以及图谱，而在课堂上这些东西我们练得滚瓜烂熟了。我们不知所措，开始骚动不安起来，但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰我们说：

“你们给自己些时间，去适应新环境，排除强制，沉住气，一点一点地把自己的注意力放到角色身上。简而言之，尽可能完美高效、合情合理地展现出自己的身体行为。”

然而，我们不但没有马上做到这一点，反而随随便便就做出了行为，“看着”是在动弹，但行为根本就不真实。就是做了这些空洞机械的行为之后，我想起了线这回事，才得以先把注意力集中到了身体行为上，然后又集中到了重要的内容——行为背后隐藏的原因上。

刚开始的时候，我们没有收到任何关于舞台调度和过渡线路的指令。这些问题最先是我们根据自己的任务、创作意图和身体行为自行处理的。我们必须得根据要完成的任务，选择最适宜的位置、过渡路线和舞台调度。这着实不易，我们在这上面花了好多工夫。我找到了许多这样的位置和过渡路线，结果搞得一团乱麻，无法停下来。

“就先到这吧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说，“就让您找到的东西和您‘过夜’吧。这样您才会理解，什么对您而言更重要，而其他的便会自然而然消失了。”

19××年×月×日

用阿尔卡季·尼古拉耶维奇的话说，那些陪我“过夜”的东西，很多都烟消云散了，不过很多也保留了下来。阿尔卡季·尼古拉耶维奇帮

助我们把所找到的东西，和其他演员的表演，和剧本、总构想以及演出联系到了一起。凡是还没有确定的东西，托尔佐夫建议我独立去寻觅，还让我用任务、身体行为线、人类身体生活以及最高任务这个主要元素，去验证找到的东西是否合适。刚刚找到的东西今天看来又是冗余的，无法“过夜”了。

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们身体行为的适宜性、高效性以及逻辑连贯性作了分析，有些他赞同，有些他批判。一些刚刚被确定下来和被遗忘的规定情境，促使我们改变了角色的身体行为线和角色的身体生活。变化的部分被纳入了总谱，借助于正确进入新任务和小部分，借助于排练场景的身体行为图谱进一步“坐实”了。

一旦人类身体生活线呈现出来并站稳了脚跟，我们就会更愉快、更轻松地去重复练习。但与此同时，很多人，包括我在内不想脚踏实地独立去摸索，而更愿意去模仿另外一个人的行为。阿尔卡季·尼古拉耶维奇察觉后非常担心，他决然地告诉我们不要犯这样的错误，不要在角色中失去自我，因为这种做法无异于创作的停滞和情感的丧失，还会招致做作的表演，我们之前全部的工作会前功尽弃，角色就会转向匠艺和刻板模式。

“真实、鲜活的人物性格特征是自发而来的，甚至连你们自己都根本察觉不到。只有我们这些旁观者才可以随着时间的流逝，发现你们和角色合二为一之后会产生什么效果。你们呢，还得一如既往地从自我出发，认真仔细地去表演才行。只要一考虑到形象本身，你们就无法克服表演的死板生硬和做作。所以，还请你们谨慎为妙。”

19××年×月×日

今天，我们又组织了一次舞台排练。我们没有占用课堂时间，而是选择了白天下课之后和晚上演出之前这段时间进行排练。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇一开始就告诉我们，现在各种元素、条件、材料、见解都已经成熟了，所以万事俱备，我们可以创造出大体上正确的（表演状态下的）舞台自我感觉。确实，只有按身体任务和身体行为去准确、真实地表演，自我感觉才能自然而然地出现。不过呢，这并不影响我们运用自我感觉的某些组成元素来检验自己是否有了这种感觉。

“为了更明了，我现在就给你们展示这项创作。”

## 接近角色 [\[6-2\]](#)

1. （大致地，不是特别详尽地）讲解剧本情节。
2. 根据身体行为展现外在情节。走进房间。如果你们不知道从哪里来，到哪里去，为什么，就不要走进去。因此，学生们会询问，如何用情节中简单的外部事实去验证（行为的）适宜性。用（最表面、最简单的）规定情境去验证简单的身体行为。身体行为是从剧本中选摘出来的，而新加的行为要通过作品的主旨构想出来：“假使”今天、此时、此地……（我处在与角色类似的情境中），我会怎么做。
3. 之前和之后进行的习作（现在一在舞台上）；从哪里来，到哪里去，在两次出场之间发生了什么事情。
4. （较详尽地）讲解身体行为和剧本情节。更加微妙、详细、深入的规定情境和“假使”。
5. 暂时确定出大概、简单、粗略的最高任务。（不是列宁格勒，而是特维尔，或者甚至是中途的一个小站。）
6. 根据所得的材料，规定出大致的粗略线条式的贯串行为：“假使”……，我会怎么做。
7. 为此，要分解为最大的身体部分。（缺少这部分内容，就无剧本可言，无大的身体行为可言。）
8. 在“‘假使’……，我会怎么做”这个问题基础上，完成（表演）这些简单的身体行为。
9. 如果控制不住大的部分，那么就得临时地再划分出中等的部分，而且如果需要的话，还要划分出小的部分和更小的部分。

研究身体行为的本质。严格遵循大的部分及其组成部分之间的逻辑性和连贯性，把它们组合成大的完整的无实物行为。

10. 创造机体身体行为的逻辑和连贯线。把这条线记录下来，在实践中予以巩固（不断重复这条线；根据它去表演，牢牢把它固定下来；摆脱一切多余的部分，让95%的东西一边去！达到真实和信念境界）。

身体行为的逻辑性和连贯性会使我们产生真实和信念。要通过逻辑性和连贯性来建立真实和信念，切勿使用真实去建立真实。

11. 逻辑性、连贯性、真实和信念这些元素在“今天、此时、此地”这种状态下，显得依据愈加充分，也愈加稳固了。

12. 所有一切共同创造了“我存在”这种状态。

13. 有了“我存在”这种状态，机体天性及其潜意识就能显现出来了。

14. 迄今为止，你们都是在用自己的话语去表演。初读文本。在作者写的台词里，学生或者演员能够抓住的，是一些他们需要、让他们感到震撼的个别词句。让他们把这些词句记录下来，和偶然间、潜意识里冒出的话语一起纳入角色台词之中。

过一段时间，随着再读、三读等过程的继续，你们会记下新的内容，并把新内容写进偶然间、潜意识里产生的角色台词里。如此，先是星星点点的个别词句，然后是一整段一整段的长篇文字，再加上作者的台词，角色就这样渐渐丰满起来。还剩下了一些空地，不过，你们很快就会对风格、语言、字句有所感受，并据此把空地上填满剧本台词。

15. 台词要去背诵、记录，但切勿大声朗读，以避免死记硬背，耍（语言上的）花把式。舞台调度同样也不能固定下来，否则（烂熟于心的）舞台调度这条线会与死记台词这条线结合在一起。

逻辑连贯的身体行为、真实、信念、“我是”、身体行为及其潜意识这条线，要长期地坚持下去，并把其牢牢地固定下来。在验证每一个行为是否合乎人物形象的过程中，会自发地出现新的、更加细腻的规定情境，其间产生的贯串行为也会愈加有深度和广度，愈加抽象。与此同时，要继续详细地讲解剧本内容。要在不知不觉中，运用更为细微的既定心理场景、贯串行为和最高任务，去检验身体行为这条线的准确性。

16. 继续按规定的线表演剧本内容。要斟酌台词，在表演中使用感叹词去替代这些台词。 [6-3]

17. 在验证身体线和其他线适宜性的时候，一条正确的内在线已然孕育而生。只有内在线变得更加牢固，台词才会唯其命是从，演员才不会不管不顾地机械念叨。坚持使用感叹词表演剧本的内容，同时，继续构建潜台词这条内在线。用自己的话去讲解：（1）思想线；（2）视觉线；（3）把这两条线解释给自己的搭档听，彼此进行交流，构筑起内心活动线。这些线是角色潜台词的关键线。让这些线尽可能地愈加稳固，要坚持不懈地维护其稳定性。

18. 经过案头工作之后，线被稳固下来，就可以用作者的台词去诵读剧本了，就可以坐在自己的双手上 [6-4]，把设定的每一条线、每一个行为、每一个细节以及角色总谱，极为精准地表述给合作者。

19. 同样，在进行案头工作的时候，双手和身体要放松，可以加进一些过渡路线和不经意的舞台调度。

20. 同样，在舞台上表演的时候，可以加进不经意的舞台调度。

21. 规划并确立布景方案（四面有围墙）。

问每一个人：他想在哪里（什么样的环境中）表演。让所有人都说出自己的想法。汇总你们提出的建议，制定出布景方案。

22. 规划并拟定舞台调度。

按指定的方案布置好舞台，把演员带到舞台上。问他们：如果要表白爱情、规劝伙伴、与朋友促膝长谈等，你们会选择什么地方。用转移的方式来掩饰窘迫感最为恰当了。就让演员们运用这个方法，把剧本要求的每一个身体行为都做出来，比如在图书馆里找书、开窗、生炉子。

23. 随意推开一面墙，检查布景方案和舞台调度这条线。 [6-5]

24. 坐下来，聊一些关于文学、艺术和其他方面的话题。

25. 特点。我们所做的一切构成了内在特点。同时，外在特点应该是自然而然显露出来的。假如（外在的）特点显露不出来，该怎么办

呢？让演员把做过的一切再重新做一遍，但做的时候要么跛着脚，要么沉默不语，要么唠唠叨叨，让手、脚、身体保持某个固定的姿势，遵循某些受外界影响才养成的固有习惯和举止。假如外在特点不能自发产生，就需要借助外力进行嫁接。

## 1926—1938年间札记

禁止背诵体系。应当通过体系提高素养，汲取其中的文化，使其渗透内心，成为演员的第二天性。

一个没有想象力的演员会有怎样的命运呢？或者离开舞台，或者一辈子倚靠导演去演戏。导演将用自己的想象力去滋养他，仿佛是在给一个婴儿喂粥。引导这类演员，就如给盲人带路。需要给他指出一切，也就是创造神奇的“假使”以及出自其中的所有任务，提示他内心会产生什么样的追求，催促他实施行为，证实行为的适宜性。为了控制注意力，导演必须给他指出正确的对象；找到文本，根据文本找出贯穿行为和最高任务。简言之，创造自己的角色。在这些情形下，演员的作用就如同一部不断重复给它灌制好内容的留声机唱片。如此说来，从规定情境开始，在舞台上的每一瞬间和在创作之路上遇到的每一细节都需要有想象力。

舞台生活的真实和现实生活的真实完全不是一回事。舞台上的真实是你所坚信的，而生活中的真实是的确存在的。

禁止重复自己在昨天的体验。犹如黑板上粉笔留下的痕迹，它们会被抹擦掉，每一次都要重新书写。一成不变的是内心行为这条线，它好比是黑板上一道道擦不掉的红线。

“灵感”指的是情绪变得愈加强烈，直至达到激情迸发的状态。难道在沉默不语的时刻就不可能产生灵感么？

我们需要技巧，不仅是创造灵感，而且在灵感产生的一刹那不要妨碍它的出现。

到底何为创作的灵感呢？创作灵感是演员在进行创造性工作时出现的一种良好状态。在这种状态下，演员的创作自我感觉，包括它的全部组成元素，会达到一个极其精准的机体自然状态，使得演员能够深刻、敏锐地洞察（即体会）到角色或剧本中最为重要、隐秘、深邃的

内容和精神实质。散发着时代和偶然生活情节且早已耳熟能详的创作主题旧貌换了新颜。新主题展现了意外的，之前或者被遗忘或者未被察觉到的重要元素和细节，促使演员深入，重新严肃认真地审视作品。借于此，角色焕发了生机，获得了一些新颖和意外元素。这些元素迫使演员在初识角色时就心潮澎湃。如此一来，演员的创作痴迷度加剧，更重要的是，真实性加强，越来越坚信舞台上发生事件的真实性和重要性。在这种创造状态下，呈现出的规定情境、任务和行为是唯一重要的、完美和必不可少的，更加迫使我们去重视它们，痴迷于它们。

演出的外表越是光彩夺目，演员创作的内在方面就得越强烈、越有内容。光艳的形式要求有更加强烈的体验。戏剧的外部表现形式越复杂、越艳丽，就越需要有更加优秀的演员来把控内在与外在的缠斗，并让内在压制外在。有些演员意欲借助外部的光芒掩盖自己的缺陷，无非是欲盖弥彰。外部的光芒遮住的不仅仅是演员，更主要的是它抹杀了作品的内在本质和心灵，而失去了心灵的作品宛如一潭死水。

如果身体的微恙或者其他事情让你摆脱了观众的目光，沉浸在自我中，你会表演得更出色，也可能达到灵感之处。

懂得欣赏，富有同情心的观众席能够正确地按照本质做出反应，还能点燃演员和激发表演欲望。

演员要像对待现实生活那样去对待想象中的生活。“假使”对我们而言，应该是存在（真情实感）。

演员自己可以像观众一样（一些演员和导演就是这样幻想和复制自己的想象景象），消极地幻想，躲在一旁，仰视着幻想。

演员可以积极去幻想，也就是成为幻想行为的实施者，处于所创造生活和规定情境的正中心。这就是“我是”。

意识应当像行船掌舵一样把控创作，而创作在很大程度上应当是由创作的无意识完成的。

体系文化为演员开辟了一片土壤，让他们最大限度地孕育灵感。

提示：体系在开始的时候会产生干扰作用。当你处在学习阶段，引入新内容时要小心谨慎。否则体系就单是为体系而存在了。

表演的时候忘记体系；该做什么就做什么。

如果角色的完成是凭直觉，就忘记体系。

只有角色停滞不前的时候，才需要体系。体系是文化。它是一个引路人，给我们指明了方向。体系比想象要简单得多。

新版《演员自我修养》（体验）的修订意见。

适应。我的体系针对各个民族。所有人的天性是相同的，但适应却千差万别。体系不牵涉适应的问题。

往往天性在进行创作时，演员自己都无法预料会出现什么样的结果。演员盲目地听从内心的声音，只是在表演之后才从别人那里得知他演出很成功。

“是谁给您出的主意，让您在最悲情的时刻要笑出来？”一位观众这样问演员。

“什么时候？在哪？我没笑啊。”演员自辩道。

“不用为自己辩解，”观众反驳说，“您的笑让演出获得了成功……”

“成功？”演员感到迷惑万分，“为什么获得了成功？”

只有给演员讲完他在舞台上的表现之后，他才明白事情的始末，才开始评价自己不经意间偶然做出的行为。之后经过一番缜密的思考和洞彻的创作之后，演员最终还是领悟到了天性的聪慧意图，于是他把天性暗示给他的东西纳入到角色线和角色阐释中。

不过还有这样的情形。演员刚刚在舞台上的所作所为对其而言是一个谜。即便已经有人告诉他所发生的一切，他也无法理解自己所做的。角色的绝妙闪光点会转瞬即逝。然而，下次再扮演这个角色时，在同一个地方还会出现同样耀眼的光芒，原因就在于天性的创造力是取之不尽用之不竭的。所有这些时至今日储备下来的光鲜的角色绝妙特点，得益于天性，得益于天性非同一般的果敢、无与伦比的清晰性和独一无二的表现力。在这门艺术当中，没有任何一种技术可以与天性相媲美。而这种在创作的率真是我们艺术中最值得珍视的，因为它

能够赋予生活以奇迹，这个奇迹是任何一个演员都无法杜撰出来，任何一个导演都无法提示的。“这一点想破头都毫无头绪！”演员们如是说。

任务是有意识的。但是，在完成任任务过程中所使用的适应和路径可能是直觉、无意识的。往往它们才最妙趣横生，最强大无比，最生生不息，最不可抗拒。

## 1936—1937年间札记

本章内容收录在八卷本《К. С. 斯坦尼斯拉夫斯基选集》之第四卷。

[1] Блок, А. А., Собр. соч. в 8 м. т., т. 7. М. 1963. С. 138.

[2] Наст. изд. Т. 1, С. 408.

[3] Станиславский, К. С., Из записных книжек. В 2 х т. М., 1986. С. 115.

[1-1] 屠格涅夫戏剧《外省女人》首演于1912年3月5日。

[1-2] А. П. 契诃夫的话剧《伊凡诺夫》中的剧中人物，在莫斯科艺术剧院的首演时间是1912年3月5日。

[1-3] Л. А. 苏烈尔日茨基。

[1-4] М. П. 李琳娜（阿列克谢耶娃），达利娅·伊凡诺夫娜的扮演者。

[1-5] 柳彬伯爵对达利娅·伊凡诺夫娜说的话：“那，请您说一说，如果这位男士说服这个女人，让她相信自己从来，从来都没有忘记她，与她的见面是真心地打动了她，这位女人将会如何回答这位男士？”

[1-6] 最后一次总排练于3月5日举行，前面提到的第二场戏剧是3月6日进行的，第三场是3月8日，第五场是11日，第六场是12日，第七场是15日。

[1-7] 评论界认为斯坦尼斯拉夫斯基的表演过于夸张，甚至达到了恶作剧程度，认为他的外表过于漫画化。但是大部分评论家认为演员用自己的演技和内部充实的表演阐释了柳彬伯爵角色的刻薄画面，逐渐用自己的表演征服了观众。

[1-8] 3月11日早晨，斯坦尼斯拉夫斯基在Л. Н. 托尔斯泰《活尸》中饰演了阿布列兹科夫。

[1-9] 也就是在莫斯科艺术剧院的顶层休息室进行的排练。

[1-10] 这里指1912年秋天排练莫里哀的《伪君子》。没有公演。

[1-11] 喜剧《苍蝇不叮无缝的蛋》属于屠格涅夫戏剧系列。O. Л. 克尼贝尔契诃娃排练和饰演了利巴诺娃的角色。

[1-12] 排练哥尔多尼的喜剧《女店主》是在斯坦尼斯拉夫斯基的住所、莫斯科艺术剧院的底层休息室、芭蕾舞学校进行的。斯坦尼斯拉夫斯基是里巴夫拉达骑士角色的扮演者，还是伯努瓦的联合导演。

[1-13] 从排练日志看，米朗多丽娜角色的扮演者O. B. 格佐夫斯卡娅参加了1913年9月28日的排练。但是，毫无疑问，斯坦尼斯拉夫斯基之前还针对她个人上过课，但没有记录。

[1-14] 女歌唱家M. И. 菲戈娜和Ф. И. 夏里亚宾的第一任妻子芭蕾舞演员И. 托尔纳吉，意大利国籍。

[1-15] 意大利民间喜剧中的面具之一。

[1-16] 写于1914年3月7日之后，在这一天演出的斯坦尼斯拉夫斯基提到的第十五场戏剧成了目标。

[1-17] 显然，指的是12月21日的排练。导演助理在排练日志上记录了有关这次排练的情况：“K. C, B. И和A. 伯努瓦在活动，其他人空闲。”

[1-18] 斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院演员们的熟人。

[1-19] 所有与萨里耶利角色有关的片段都登载在1958年出版的斯坦尼斯拉夫斯基八卷本的第五卷中。普希金戏剧首演于1915年3月26日，其中包括《小悲剧》、《莫扎特与萨里耶利》。斯坦尼斯拉夫斯基是戏剧导演之一。

[1-20] 在创造萨里耶利角色、创造普希金诗歌的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基求助于他自认为是“最好的语言大师”的夏里亚宾。估计这场与夏里亚宾的见面发生在1915年2—3月，排练的最后几个月。

[1-21] 这里指A. H. 奥斯特洛夫斯基的《智者千虑，必有一失》，1910年3月11日，弗拉基米尔·聂米罗维奇丹钦科和B. B. 鲁日茨基在莫斯科艺术剧院合导的一部戏剧。斯坦尼斯拉夫斯基在这部戏中饰演了克鲁季茨基将军。1916年9月20日，恢复首演。

[1-22] 从1918年起，由第一实验剧团的P. B. 博列斯拉夫斯基负责排练斯洛瓦茨基的《巴拉迪娜》。斯坦尼斯拉夫斯基曾不止一次地参与其中，而且自己也出品了一部戏剧（1920年3月2日首演）。参与这部戏排练的有：B. B. 果多夫采夫饰演格拉贝茨，M. A. 乌斯宾斯卡娅饰演霍贺力科。在戏剧中，H. H. 布罗木雷饰演果普兰纳，取代C. Г. 毕尔曼。

[1-23] 在与学生一起创作时，在有关体系的著作中，斯坦尼斯拉夫斯基常常引用C. M. 沃尔康斯基的舞台言语方法，尤其建议研究他的著作《富有表现力的语言》。

[2-1] 对于斯坦尼斯拉夫斯基而言，这个基本定义常常出现在文章和谈话中、《演员创造角色》中。区别在于，根据舞台创作的特点将普希金的“假想情境”替换为“规定情境”。

[2-2] 手稿在这个位置中断了。在卡片上有斯坦尼斯拉夫斯基的标注：“没有结束。”

在其中为手稿准备的一份材料中，斯坦尼斯拉夫斯基更详细地说明了个人创作感觉平面：“应当认为研究演员在创作瞬间的感觉，也就是自我分析，就是这样具有决定性意义的分析。它确定和记录了能够激发无意识创作激情的心灵手段和技巧。因此，系列准备性的分析将使演员以独立的眼光看待诗人的作品。

“对于角色而言新的充满感情的态度会将这个异类诗人创造的创作题目变为接近于演员自身心灵的创造物。因此，显而易见，内部的心理生理分析具有了决定性的重要意义。为了具有连续性，应当从研究完整系列准备性分析入手，从艺术、文学、日常生活、历史分析角色开始，以生理和心理分析角色结束，然后转向分析演员的创作自我感觉。”（斯坦尼斯拉夫斯基档案，№676, 页9495）

[2-3] 斯坦尼斯拉夫斯基在这里打算列出描述《聪明误》主人公过去生活的事实清单。

[2-4] 在《聪明误》中，没有提到叶莉扎维塔·米哈伊洛夫娜的名字。斯坦尼斯拉夫斯基大概指的是E. M 克罗格力沃娃，神圣同盟的“著名虔诚祈祷者”，一位“神秘的太太”，A. C. 克罗格力沃夫将军的亲戚。1841年，格里鲍耶多夫在布列斯特利托夫斯克作为文书曾在克罗格力沃夫将军手下服役。通常认为，克罗格力沃夫将军周围的某些人就是《聪明误》主人公的原型。

[2-5] 在页边上，斯坦尼斯拉夫斯基做了标注：“不全面、零碎、片面。难道只有在布景方面具有美感？”

[2-6] 在1840年代，在以前的索布奇小广场（现在的作曲家街道）有一座莫斯科式的独家公馆属于诗人、哲学家A. C. 霍米克夫。革命后，这座房子归属于人民教育委员会。1921年9月作为博物馆开放，展示19世纪上半叶贵族家庭生活环境。1963年，在铺设加里宁大街时，霍米克夫旧居被拆除。

[2-7] 位于格拉纳塔胡同（从1949年更名为秀谢夫街）的独宅曾多次改建。1830年，形成了其固有的帝国风貌。1850年，这栋房子传给了Л. H. 列昂季耶娃。这是典型的俄罗斯古典风格中的一种。

[2-8] 有关内容请详看这一版的第一卷，页162、234、403。

[2-9] 指的是萨尔蒂科夫谢德林的戏剧《巴祖新之死》（1914年12月首演），其中B. Ф. 格里布宁饰演福尔纳切夫的角色。

[2-10] 这里是由姓名的首字母组成的组合字。斯莫尔尼宫贵族女子学院的毕业生获得了女皇花字标识的徽章。

[2-11] “内心调子”和“情感种子”是体系发展早期的特点，后来，斯坦尼斯拉夫斯基避开了这些术语，认为这些术语可能让演员追求表演结果，而不是创造形象的过程。除此之外，对于整个角色而言，统一的内心调子（或者情感种子）可能导致千篇一律、同一色调。

[2-12] 指的是莫泊桑小说《恐惧》中的主人公辛奥尔子爵。

[2-13] 接着斯坦尼斯拉夫斯基自由地阐述了某些他摘自瑜伽论者·拉马察拉克的书《瑜伽派信徒拉查》（С П Б 1914）。

[3-1] 在《教育长篇小说》中，主人公的姓名与描述它们的意义有直接的关系。

[3-2] 指的是在世纪初非常流行的一种思想，即将戏剧艺术变为“共同创作”，其中舞台与生活之间的界限已经存在，观众成了某种宇宙行为的参与者。象征主义流派诗人、戏剧家、戏剧活动家（Ф. К. 索洛古勃，В. И. 伊凡诺夫）从理论上为这些思想提供了依据。

[3-3] 斯坦尼斯拉夫斯基在一次刊登在《剧团》杂志（1912, №29, 3）的采访中讲述了自己生平中发生过的类似情形。“在表演每一个角色时，必须体验，哪怕是很少，但不要表演。这种意识在我的内心成长壮大时，刚好是我们演出一个剧本第五十次之时。”斯坦尼斯拉夫斯基说道。“我们取得了成就，但却异常惊奇，当我在舞台上时，我在想我应当在幕间休息时着手做什么，我在想我收到，而且应当回复的那封信等等。这次发现给我的印象如此强烈，我甚至想放弃舞台……je fait du metier【我是一个匠人】我再也不能。我不是一个创造者！之后，我开始研究演员活动心理学，得出结论，演员应当首先是‘意志力’的艺术家。他应当永远凌驾于意志力之上。”

[3-4] 普列日瓦洛夫的姓在原文中写着，这是剧院领导姓名的一种形式。为了使剧中人物的表示法趋于一致，还对文本进行了相应的修正。

[3-5] 对于斯坦尼斯拉夫斯基而言，加引号的话语表达了谢普金传统的本质，但是这些话语并不是摘抄于谢普金的某篇文章或者信函的准确引言。

[3-6] 随意摘抄于1846年11月2日H. B. 果戈理致И. И. 索斯尼茨基的一封信：“……二流演员可以模仿个性，但却不能创造个性……”在果戈理写给谢普金的信中也含有类似的思想。

[3-7] 斯坦尼斯拉夫斯基在自己的笔记《演出季开始》（《俄罗斯演员》，1907，№9）中描述了这一情形。显然，他指的是1897年1月4日在科尔什剧院为协会筹措援助贫困的文学家和学者而举办的文学音乐会。在这场晚会上，著名演员B. B. 恰尔茨基朗读了普希金的《纪念碑》，但是在有关这场音乐会的评论中所描写的事件并没有找到依据。

[3-8] 这样及其后面的具有履历性质的各种情形在《我的艺术生涯》中《固执》和《初次登台》章节中都有。

[3-9] 柯拉莫洛夫克拉夫佐夫的名字准确地说是杜撰出来的，具有共性。

[3-10] 从“作者在第一次表演《钦差大臣》之后不久写给一位文学家一封信中片段”随意摘抄的一段话：“《钦差大臣》表演完了，但在我的内心却如此地惆怅。”

[3-11] 果戈理在1845年致A. II. 托尔斯泰的一封信中写道：“如果您有能力导演剧本，将其搬到舞台上……可以将所有剧本都变成令所有人，不分老少都感到新鲜好奇的东西。如果您拿到一个已经演俗了的剧本，好好地进行排演，那么观众也会蜂拥而至。”

[3-12] 还在艺术和文学协会时，霍普特曼《沉钟》的亨利角色和陀思妥耶夫斯基《斯捷潘契科沃村》的罗斯塔涅夫角色就已经列入斯坦尼斯拉夫斯基的剧目单中。

[4-1] 斯坦尼斯拉夫斯基把学生的创造角色教学部分安排在第二学年，部分安排在第三学年，前两年只用来提升演员的自我修养。在自己的歌剧—戏剧学校中，斯坦尼斯拉夫斯基从二年级中期开始，通过经典作品让学生掌握创造角色的技巧。

[4-2] 由T. 萨尔维尼、E. 罗西等著名演员出演的大仲马作品《浪荡天才》；德拉文作品《路易十一》；加里姆作品《英格玛罗》（又名《丛林之子》）；F. F. 杜马诺尔和A. F. 德内里的作品《唐·塞萨尔·德·巴赞》中的角色。

[4-3] 我们可以认为斯坦尼斯拉夫斯基在这里指的是И. М. 莫斯科文饰演的阿尔诺德和自己饰演的迈克尔·克莱默（出自G. 豪普特曼的作品《迈克尔·克莱默》，1901年10月27日上演）。

[4-4] 斯坦尼斯拉夫斯基这里指的是自己在排演A. II. 契诃夫《海鸥》中的片段（参看章节《艺术剧院开张之前》）。

[4-5] 斯坦尼斯拉夫斯基在莎士比亚这部悲剧的导演计划中给第一幕起的名字。

[4-6] 这里指的是勃拉班修及其家眷得知苔丝狄蒙娜和摩尔人结婚的片段。

[4-7] 斯坦尼斯拉夫斯基把第三幕第三场分成了在不同场景下发生的多个片段。在这个片段中，苔丝狄蒙娜请求丈夫原谅在塞浦路斯打斗的凯西奥。

[4-8] 斯坦尼斯拉夫斯基在形象的舞台生活过程中遵循了剧中人物行为的连续逻辑线，对发生在幕间休息，也就是演员出场之间发生的事情给予了特别关注。斯坦尼斯拉夫斯基将演员经历的角色生活的所有过渡的“幕后”时刻戏称为“为阿波罗表演”，可以为舞台上的下一个行为提供正确的自我感觉。

[5-1] 斯坦尼斯拉夫斯基的初衷是把“案头工作”延伸到整个排练过程中，然后对创造出的角色进行理论分析，与此同时，还要调动演员的积极性，鼓励他们去创造。

[5-2] 早在1911年，斯坦尼斯拉夫斯基在卡普里岛拜访了高尔基，之后便产生了由学生或青年演员与作者和从事教学工作的导演共同编写剧本的念头。在创建莫斯科艺术剧院第一实验剧团期间，斯坦尼斯拉夫斯基就提出，实验剧团的首要任务是“依照高尔基法”进行实验。1912年，高尔基给斯坦尼斯拉夫斯基寄去了几份戏剧创作的规划，供其在实验剧团分析研究。此后，斯坦尼斯拉夫斯基曾多次尝试用即兴的方式去创作戏剧。1937—1938年，斯坦尼斯拉夫斯基在自己创办的歌剧戏剧实验剧团开始了相关实验，他相信，实验有助于从身体角度探究真实的潜意识感受。也正是在歌剧戏剧实验剧团，斯坦尼斯拉夫斯基设想让整个集体去创作“飞入平流层”这个剧本片断。

[5-3] 该称呼取自托尔佐夫的一名中学学生的姓氏，后该姓氏专门用于命名舞台教学中“对付疯子”这场戏里布置的隔断。（参见该选集第二卷、第三卷）

[5-4] 斯坦尼斯拉夫斯基大概是在手稿完成时期更加充分地论证了自己的主张：演员当于“今天、此时、此地”就行动起来。他在手稿结尾处做的注解讲述的就是这部分内容。斯坦尼斯拉夫斯基之所以加进这个注解，源于他在“巴尔维赫”疗养期间与M. П. 李琳娜的一次争论。（二人于1936年在此地度假疗养。）李琳娜在驳斥斯坦尼斯拉夫斯基的观点时，认为在表演《聪明误》中赫廖斯托娃这场戏的时候，首当其冲要构想出法姆索夫家里的场景。对此，斯坦尼斯拉夫斯基持有不同的见解，他写道：

“需要解释清楚，在此地，也就是在这个房间里是可以根据现实环境做身体行为的。

“何为此地？此地就是我随时随地都能够掌控自己，掌控自己所处的环境和地点。赫廖斯托娃来参加舞会，就是想在此地——巴尔维赫疗养院的一个房间客厅里——树立起威望，让你们记住她……我做个推论：为什么索菲娅不能住在这里？连赫廖斯托娃都能来这里啊。为什么其他女士不能来这……假如她们来到了这里。我要问：如果我是赫廖斯托娃，我会怎么做，才能让她们对自己产生敬畏感，才能树立起自己的权威？”

[5-5] 参见选集第二卷《真实和信念》一章。

[5-6] 该部分内容在手稿中被（作者）删减掉了，此处为了意思的完整性还原了删除的部分。

[5-7] 参见选集第二卷《真实和信念》一章。

[5-8] 参见选集第二卷《行为、“假使”、规定情境》一章。

[5-9] 列奥尼多夫就是如此回答斯坦尼斯拉夫斯基的这个问题。类似的问题，斯坦尼斯拉夫斯基还曾问过艺术剧院和小剧院的其他演员。

[5-10] 有关如何掌握和检验身体行为法的问题，斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧戏剧实验剧团钻研了整整三年。

[6-1] 在最后一页的背面，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“矛盾之处：之前我曾说，要遵循内在线去表演，但现在认为，要重视外在线。初始阶段遵照外在线（要容易得多）。之后你就会自如地在某些地方运用内在线，在某些地方运用外在线。”

[6-2] 斯坦尼斯拉夫斯基在手稿中做了标记：《第三册教程》。这部分内容也许是斯坦尼斯拉夫斯基编写的大纲草稿。大纲简要地阐述了演员如何使用身体行为法去对待角色。

[6-3] 详见选集第三卷《速度节奏》一章。

[6-4] 此法是由学生提出来的。他们想用这种方法暂时从手势行为中解脱出来，好把注意力全部集中在言语表达上。

[6-5] 斯坦尼斯拉夫斯基想通过教学实验让演员忘记之前的舞台调度，他没有告诉演员要在什么样的布景方案下去出演角色，没有告诉他们要表演哪一场戏、哪一个片断，目的是让演员迅速适应环境，独立发掘最有表现力、最适宜的舞台调度。