

蘇聯大戲劇家

史達尼斯拉夫斯基

伏尔柯夫著 朱 筭譯



時代書報出版社

蘇 · 聯 · 戲 · 劇 · 叢 · 書



蘇聯大戲家

史達尼斯拉夫斯基

伏爾柯夫著 · 朱 笄譯

時代書報出版社 · 一九四九年

Библиотека советского театра

Н. Д. Волков

К. С. Станиславский

Шанхай

Экстаз

1949

蘇聯戲劇家傳記叢書

史達尼斯拉夫斯基

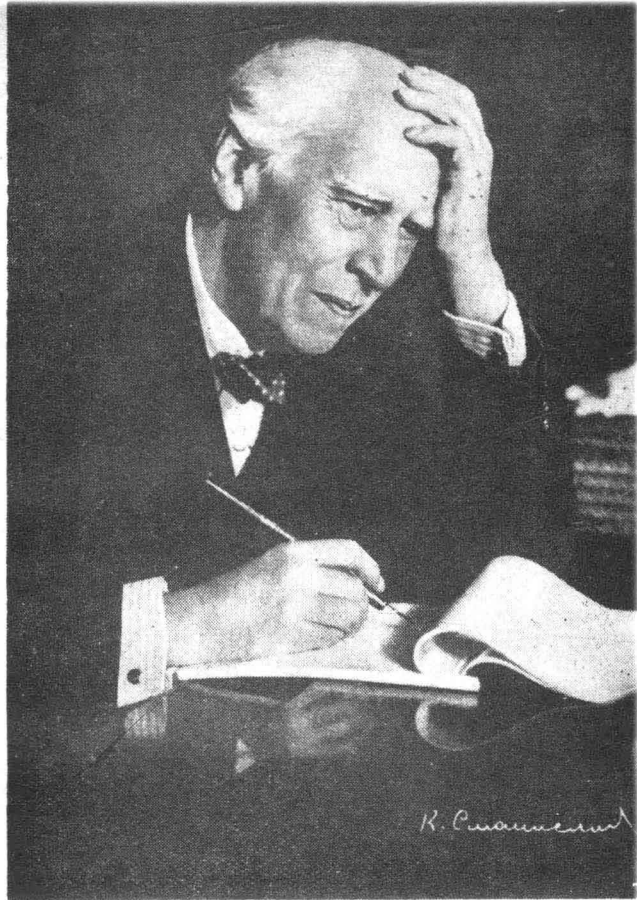
著作者 伏爾柯夫 翻譯者 朱 筭

發行者 羅果夫 總經售 時代書報出版社

上海吳江路六十號 電話三七五一

電報掛號：EPOCHPUBCO (五七〇〇四四)

一九四九年二月初版(2000冊)



史達尼斯拉夫斯基像

史達尼斯拉夫斯基(Станиславский)享有天才的戲劇藝術改革者的世界聲名。他的榮譽橫過了大陸也越過了海洋。在演劇問題上，他的權威是無可爭論的。他個人的精神魅力是不可抗拒的。高爾基曾經稱史達尼斯拉夫斯基為：『至美的人』(«Красавец человек») 。當你把这个出色的定義重述一遍的時候，那麼你便想用大寫字母去寫了。

數十年的更替中，史達尼斯拉夫斯基並沒有衰老。青年們時常聚集在他的周圍：他將他們看成自己的繼承者。他忙着把他從自己的藝術工作職務中發現的東西交給新一代的人們。他的技巧是無限地豐富。他不願意把自己作為演員與導演、作為學者與思想家、所積聚的經驗財寶中的任何東西隱藏起來。史達

⊖ 引自高爾基一九三三年一月十日祝賀史達尼斯拉夫斯基七十歲生日的賀信。這封信最初發表於同年一月二十九日的「消息報」。

尼斯拉夫斯基曾在莫斯科的列昂季耶夫胡同住居過，到了他的誕辰七十五週年的時候，這條街已經被叫做史達尼斯拉夫斯基街了。他在創作方面的街，是條極寬廣的大路，它把這位藝術家引進強大的現實主義世界，引進真實的和真誠的藝術國度。

史達尼斯拉夫斯基的美學永遠是倫理學。他的心中有過深刻的精神上的認識，認為戲劇是人間生活的崇高的學校，是傳佈人們正確的和應走的路途。因此產生了他對幹戲劇的人們，首先是對於演員們的嚴格要求。普希金的話：『做繆斯的工作不容許草率』[⊖]，這句話很接近他的精神。史達尼斯拉夫斯基虔敬地走入劇院，他也要求和他同行的人們必須有同樣的虔敬。一八九八年的夏天，「藝術通俗劇院」（«Художественно-общедоступный театр»）開始它最初的排演時候，史達尼斯拉夫斯基曾在第一次的致辭中說：『我們希望建立起第一所理性的、精神上的、通俗的劇院；我們把自己一生獻給這個崇高目的。請

⊖ 引自普希金的「十月十九日」（«19 октября»）一詩。

你們慎重，請不要揉皺這朵美麗的花朵，否則它會枯萎，所有的花瓣都要從花上落下的。』四十年之後，一九三八年他去世的前夜，他還在自己的告青年書裏面寫道：『你們，我的年青的朋友們，應當在門檻上擺脫生活的卑微的塵垢和污泥，把一切最好的思想和人類的希冀帶進藝術的廟堂。』於是，他要求：『首先要學會愛自己心中的藝術，而不是愛藝術中的自己。』直到最後的一息，史達尼斯拉夫斯基都是這樣地忠於那一自我獻身的藝術旗幟，在這大旗之下，他曾奮鬥了一生。

史達尼斯拉夫斯基的胸懷中有一塊『熾燃的炭火』。他是藝術中的一個先知和佈道者。對他所承認的人，他說了自己那一聲遠近傳播的『我相信』。他的雙唇間的這一聲『我相信』，便是演員和導演、劇院中的置景師和作曲家、所激動地期待着的那一個崇高的品評。任何虛偽與不真使他憤激。他常常透過放大鏡去看人生，而當人們顯得比他對他們的想像要

⊖ 見普希金一八二六年寫的「先知」(«Пророк»)一詩。

渺小時，他感到奇怪了。

* * *

康斯坦丁·謝爾蓋維奇·史達尼斯拉夫斯基 (Константин Сергевич Станиславский) 生於一八六三年，恰當被稱為俄國劇院的奠基人——費多爾·格里高黎耶維奇·伏爾柯夫[⊖]逝世的一百年以後。伏爾柯夫，在史達尼斯拉夫斯基的創作系譜中，乃是他的直系的先輩之一。

當你去認識藝術劇院創辦之前的、年青的史達尼斯拉夫斯基的傳記時，那麼，你可以看出這些把他們父親的實業改換為藝術生活的「商人之子」的熱烈活動中，有許多相似的地方。即使不採取誘人發生興趣的類比方法，也看得出命定讓伏爾柯夫和史達尼斯拉夫斯基去解決的那個歷史任務裏面，有那麼多的共同

⊖ 伏爾柯夫 (Ф.Г. Волков, 1729—1763)，一個商人的兒子，曾在雅羅斯拉夫 (Ярослав) 組織戲劇愛好者的團體，常作家庭中的演出，後又建立容千人左右之劇院。一七五二年被召，率領劇團赴彼得堡，一七五六年受命為新設立之劇院的導演與演員。他的演技以單純和熱情為特色。

點。他們兩個人，在不同的世紀中，企望在獨立的民族土壤上建立俄羅斯戲劇，他們兩個人都是從狹小的戲劇愛好者的團體着手，然後進而建立職業的劇院，他們明白俄羅斯人民就是在舞台藝術的領域內，也有自己的、和其它民族不同的道路。

史達尼斯拉夫斯基誕生的一年正是史遷普金逝世的一年。命運本身似乎強調出了兩個偉大藝術家創造事業的連續性。史遷普金以他的演員天賦之強大與深刻，以他之明敏的洞悉舞台技巧的規律，給俄羅斯戲劇的命運造成了新的轉變。用他自己演技的典範，用他在文字、談話、演講中的意見，史遷普金打破了十八世紀受限制的演劇。用赫爾岑的話來說，他第一個『建立了俄羅斯舞台上的真實，首先在演戲中不帶戲味』[⊖]。他第一個要求演員『鑽入劇中人物的皮

⊖ 史遷普金 (М. С. Щепкин, 1788—1863)，莫斯科小劇院之著名演員。原為農奴，一八一二年贖身自由。他主張劇院應接近生活，反對墨守成規。

⊗ 見赫爾岑發表在「鐘」(«Колокол»)上的一篇論文：「М. С. 史遷普金」(«М. С. Щепкин»)。

膚』，『研究羣衆中的人』。

如果你回憶起史達尼斯拉夫斯基的成熟時期，你便清清楚楚地看見：俄羅斯戲劇的這些建築家的觀點之間有着多麼密切的關係。根據自己親身的經驗，史達尼斯拉夫斯基明白真實才是戲劇演出中的首要的和主要的人物，明白應當善於保護史遷普金的遺訓不被冷漠。史達尼斯拉夫斯基知道，使一種傳統變質和將它變成一種行業，是多麼地危險。但是，他相信『這傳統的最重要的一顆種子，會保存到戲劇重新復興的時候，戲劇會保護着繼承下來的這一粒偉大的永恆的種子，並且給它加上自己的新的東西』[⊖]。

史達尼斯拉夫斯基探求着演員工作的方法，他想讓史遷普金的發現成爲一個學派的堅固根基。爲了這個緣故，才發生了他在創造自己的角色時所體驗過的那些苦難與惑疑。因此，才有了他打算建立這樣一種關於演員演技性質的學說的願望，這個學說足以使人

⊖ 見「我的藝術生活」（《Моя жизнь в искусстве》）中的「小劇院」（《Малый театр》）一章。

『創立角色的形像，在角色中揭示人類的精神生活，用美麗的藝術形式將這生活自自然然地體現在舞台上』。

史達尼斯拉夫斯基的自傳中有一章很動人，他把這一章稱爲『發現了早已爲人知道的真理』。這描寫的是那一件事情：他如何於一九〇六年夏天去芬蘭，到了海邊，『坐在岩石上，一件一件地回想自己過去的戲劇生活』[⊖]。他感到他的角色如何隨着時間的流逝而誕生，精神上的麻木如何由於不正確的創作態度而出現，演員如何懷着空虛的心情留在舞台上，這一切使得他痛苦。於是，他站在『荒涼的波濤的岸上』，明白了特殊的創造自覺應當和演員的自覺對立着，必須理解這創造自覺的性質和基本要素，而且也必須在舞台上達到創造自覺的體驗。那時，史達尼斯拉夫斯基給自己形成了一條公式：『創造首先是全部

⊖ 見「我的藝術生活」一書中的「總結與未來」（«Итоги и будущее»）一章。

⊖ 見「我的藝術生活」。

精神本質和生理本質的充分集中」。

不論在這兒 或者別處，當解決演員的演技問題時，康斯坦丁·謝爾蓋維奇已經越出了演劇的範圍，並且觸及了創造心理學的一般問題，這種心理是舞台上做戲的演員，坐於寫字檯邊的作家，站在講壇上發言的演說家本來就具有的。我們可以說，每一個藝術工作者和文學工作者應當在自覺的狀態中去研究「史達尼斯拉夫斯基體系」，研究他對於創造過程的觀察。康斯坦丁·謝爾蓋維奇教導藝術家如何把自己個人的心理溶入藝術的對象，就如『鑽進劇中人物的皮膚』似的，至於這「皮膚」是詩，是交響樂，抑或是圖畫，那都是一樣的。

當然、史達尼斯拉夫斯基的學說首先同他親身的舞台經驗聯繫着，而且這聯繫超過了一切之上，所以，爲了想明白史達尼斯拉夫斯基的思想，先應該知道他是一個真正的演員，應該知道他作爲思想家所供獻的一切珍貴東西，和他作爲一個創造者而破天荒地帶來的一切東西。他的學說就是他個人的澈底自覺的

「藝術生活」。



正如平常把康斯坦丁·謝爾蓋維奇的整個創造生活分爲兩部分是一樣，史達尼斯拉夫斯基的戲劇藝術家的命運也劃作了兩部分。第一部分到藝術劇院的建立爲止，第二部分是藝術劇院，以及同藝術劇院平行的，史達尼斯拉夫斯基在研究室和實驗室中的探索。

他曾在業餘戲劇團體中，在偶然的演出中，後來在「藝術與文學協會」（«Общество искусства и литературы»）[⊖]中演過戲，這些事情當中有許多他已經詳細地寫在他自己的「我的藝術生活」一書和他的日記裏；那些日記記述一八七七年至一八九二年間他在舞台上的演出，他去世後才用「藝術札記」（«Художественные записи»）的名稱出版[⊙]。這是最珍貴的材料，因爲在差不多每一個新角色的清新的遺跡

⊖ 「藝術與文學協會」——成立於一八八八年冬季，詳見「我的藝術生活」第十五章。

⊙ 一九二九年莫斯科國家「藝術」（«Искусство»）出版社出版。

上，他完全記下了：什麼是他滿意的，什麼是他所不滿意的，他在自己面前提出了什麼樣的任務，他如何研究形像，觀眾如何接受他的演技。

假若，我們即使只去看看史達尼斯拉夫斯基描寫一八九〇年他表演派拉托夫的那段記載，那麼整個未來的史達尼斯拉夫斯基，以及他的巨大的生活觀察力，他給角色找尋典型特點的才能，他之在外形方面，在個別手勢、說話姿態、啞場等方面細心的選擇細節，都使我們一目了然。史達尼斯拉夫斯基的傳記家艾弗洛司關於史氏說得很好，他說他『具有莫扎特^⑤的天性，他却希望像薩爾耶利^⑥似地用代數學去檢查和聲^⑦』。和聲與代數的這一結合，貫穿了史達

④ 派拉托夫 (Паратов) —— 奧斯特洛夫斯基的「沒有陪嫁的女人」中的一角。

⑤ 艾弗洛司 (Н. Е. Эфрос, 1867—1923)，戲劇批評家，藝術劇院的歷史家。

⑥ 莫扎特 (1756—1791)，德國著名作曲家。

⑦ 薩爾耶利 (1750—1825)，意大利作曲家，致力宗教音樂，曾任維也納宮廷樂長。

⑧ 見一九一八年彼得堡「燦爛」(«Светозар») 出版社出版的「史達尼斯拉夫斯基」(«К. С. Станиславский»)。

尼斯拉夫斯基的全部創造生活。但最重要的一點，當然，他也如莫扎特一樣是和聲學之子。

* * *

當自然賦予他的天才既沒有認出自己的界限，也未曾認清自己方向的時候，當一個藝術家覺得他什麼都可以、他的領域廣大而無際的時候，每一個大藝術家都有他的巡禮的年代。從最初的少年史達尼斯拉夫斯基和青年史達尼斯拉夫斯基的演員工作上，也產生出這一種印象。不論他在家庭性的「阿列克謝耶夫劇團」[⊖]中所演的，或者在各種各樣的「謝克列達列夫卡」和「聶姆慶諾夫卡」((«Секрета ревка» и «Нечиновка»)，俗語中這樣稱呼一般作愛美戲劇演出的劇院)，以及後來在「藝術與文學協會」中所演的，都令人有這樣的印象；「藝術與文學協會」是他在距「藝術通俗劇院」整整十年以前所創辦的。這些團體

⊖ 「阿列克謝耶夫劇團」(«Алексеевский кружок»)，是史達尼斯拉夫斯基童年時在家庭中創辦的一個小劇團。「我的藝術生活」第五章中曾說：「觀眾沒有多少人，總是那幾個：教師、保姆、兄弟姊妹、僕婦和她們的親戚。」

中曾經演出了些俄國的和翻譯過來的通俗笑劇，英國和法國的小歌劇，沙龍喜劇和風習劇，而最後的十年之間（一八八八年——一八九八年），演出的則是俄羅斯的和外國的古典巨匠，包括普希金、奧斯特羅夫斯基、托爾斯泰、陀斯妥耶夫斯基、莎士比亞、莫里哀、席勒及其他許多人。

爲了解答他的真正演員本質是什麼樣子這一問題：阿列克謝耶夫——史達尼斯拉夫斯基[⊖]似乎沒有一種角色類型不曾嘗試過。他很輕易順從許多藝術上的誘惑，關於他們，後來他曾那樣嘲笑地和諷刺地談到過。後來他曾恐懼地望着他扮演奧德蘭[⊗]的小歌劇「可愛的紅太陽」（«Красное солнышко»）中牧人皮波（Пипо）時的照片[⊘]，不明白他怎麼會竟把這種漂

⊖ 阿列克謝耶夫（К. С. Алексеев），是史達尼斯拉夫斯基演劇時用的名字。

⊗ 奧德蘭（Audran，生於1842年），法國作曲家，先以宗教音樂聞名，後轉而寫小歌劇，甚獲成功。

⊘ 一八八四年八月十四日，史達尼斯拉夫斯基在「阿列克謝耶夫劇團」（«Алексеевский кружок»）演過這一個角色。

亮的、華麗的美認作自己的理想。然而就是在這些五光十色和雜亂無章的年代，史達尼斯拉夫斯基對待自己也夠無情了。

他不僅時常因為表面的成功而着魔，而且他也時常爲了這種着魔苛責自己。自我批判的精神永遠是史達尼斯拉夫斯基前進的基礎。如果藝術首先是神聖的苦惱，那麼，史達尼斯拉夫斯基便是這苦惱的化身。他聚精會神地傾聽着他的鑑賞家和崇拜者說的話，但當他獨自面對着自己時，他永遠是一個公正的鑑賞家。

史達尼斯拉夫斯基有一種特殊的心理學標準。他將這標準用之於評價自己的演技，起初是無意識地，後來是有意識地。在舞台上，他達到了歡欣而輕快的自覺。普希金說過：『我有時又沉醉於和諧，爲想像流出了眼淚。』^①史達尼斯拉夫斯基所達到的也是這種境界。因爲和諧而沉醉，浴着淚水，體驗着名之爲歡欣的、高度的自我忘却，這全是他所夢想的。他喜歡讓歡欣在舞台上掩映着他，而他所做成的一切，都

① 參看普希金一八三〇年寫的「悲歌」(«Элегия»)一詩。

充滿了靈感與清醒的特殊的輕快。他在藝術劇院舞台上演施托克曼醫生[⊖]時，也曾有過這樣的境界：施托克曼醫生幾乎是他最喜愛的角色，他之愛它，因為正是這一個角色給他帶來了沉浸在創造上忘我境界的可能性。

對於史達尼斯拉夫斯基，他所表演的每一次的演出，都是解決某一個創造的任務。有時這是屬於聲音、造型、手勢的技術問題，有時這是更為複雜的心理描寫的問題，然而史達尼斯拉夫斯基不斷地學習着和觀察着。他永遠站在學生的地位上，甚至於當學問的聲名已經降臨，他自己被公認為戲劇藝術和舞台技術原理的權威專家的時候。法國的藝術家德格[⊗]有句話：『如果你有值十萬法郎的技巧，請再買五個蘇[⊘]的技巧吧，』這句話不僅常掛在史達尼斯拉夫斯基的嘴邊。他首先把這個忠告針對着自己本身，而且假如

⊖ 易卜生的「施托克曼醫生」一劇中的主角。一九〇〇年史達尼斯拉夫斯基曾在藝術劇院導演此劇，並且扮演這一角色。

⊗ 德格(1834—1917)，法國藝術家，接近印象主義。

⊘ 法國最小的貨幣單位。

他活了不是七十五歲、而是一百七十五歲的話，那麼，他在劇院的地圖上找到的怕仍是未加研究的空白，應該把它揭露、研究，然後重新不倦不息地前進。

佛拉第米爾·伊凡諾維奇·聶米洛維奇—唐慶柯[⊖]給我們留下了一段記錄，描寫他在「斯拉維揚斯基飯店」[⊙]遇見的那個年青的史達尼斯拉夫斯基。聶米洛維奇—唐慶柯記下了史達尼斯拉夫斯基的一副漂亮的身材，他的高高的個子、出色的骨架、精力飽滿的舉止和彫塑型的動作，『但並沒有絲毫要造成彫塑性的用心』。可是，不論佛拉第米爾·伊凡諾維奇或者康斯坦丁·謝爾蓋維奇自己，都很清楚這種『優美而隨便的姿態』是用了什麼代價換來的。當他練習自己的動作，注視鏡子裏的反映時，史達尼斯拉夫斯基曾經爲它消耗過長久的站在鏡前的時間。他後來不

⊖ 聶米洛維奇——唐慶柯（В. И. Немирович—Данченко, 1859—1942），與史達尼斯拉夫斯基共同創辦和領導藝術劇院。

⊙ 聶米洛維奇——唐慶柯和史達尼斯拉夫斯基首次會談建立藝術劇院之處。

大重視這種方法，雖然也不否認有某種益處。然而他還有另一面內心的鏡子——他的藝術趣味；這是他培養起來的，他並且聽取着它的意見，不論在全體歡快的時辰或者苦痛失望的瞬息。

史達尼斯拉夫斯基認為自己是個「性格」演員（«характерный» актер）。似乎這個狹義的定義隨着對「特性」（«характерность»）一字的理解而變更它的含義。史達尼斯拉夫斯基在自己的藝術中從外部的「特性」走向內在的「特性」。當「特性」只不過是外部的特性的時候，他曾遭受過失敗；因為這個緣故，他的身上不能夠出現「黑暗的勢力」⊖中的米特里奇（Митрич）。當「特性」被他理解為一個人性格的外部表現的時候，他便成了「性格」演員。他所演的施托克曼醫生正是這樣，凡看過史達尼斯拉夫斯基演這一角的人，全會同樣興奮地回想起它的。

人們永遠彼此不同，也沒有一個人像另外一個人。善於看出和再現個性上的差異，避免關於某種平

⊖ 「黑暗的勢力」（«Власть тьмы»），Л. 托爾斯泰的劇作。

常典型的一般表現，由舞台上再現出猛然攫取來的然而主要的細節——這就是史達尼斯拉夫斯基在舞台上的「性格的」演技。

史達尼斯拉夫斯基在他戲劇藝術成熟的時期，從來沒有因為外部的細節忘却了內在的真實。正如一個藝術家所具有的一樣，他也具有自己非常深厚的生活感。他是個哲學家一般的演員，他幾乎經常把有關人類生活道路和目標的某種新知識給予觀眾，雖然初看上去，史達尼斯拉夫斯基飾演過的那些角色可能失掉倫理的內容和內心的深度。可是，最要緊的卻在於史達尼斯拉夫斯基本身，在於他之對待被創造的形像的態度，在於他對生活的一般觀點，這些觀點的光輝透過角色的面貌，宛若一支燭光映過燈籠的彩色玻璃。

史達尼斯拉夫斯基在藝術劇院中演過的新角色不很多，特別是如果把這數量同他早期飾演過的角色作一比較的話。假若在莫斯科藝術劇院以前，他的戲劇藝術工作算來將近七十五個新的演出，那麼，在莫斯科藝術劇院的舞台上，史達尼斯拉夫斯基只參加過二

十八部戲。自然，問題並不在數量，甚而也絕不在於演技的表面品質，倒是在於他最好的角色之間可以分爲主要的兩組形像，它們恰好說明着史達尼斯拉夫斯基的人生觀。

史達尼斯拉夫斯基所能卓越地傳達出的第一點，乃是：人類心靈中存在着理想的元素，有時人們稱它爲美好的心絃。「愛達·加勃兒」[㊟]中的廖夫堡、施托克曼醫生、阿斯特洛夫[㊞]、韋爾希寧[㊟]和薩丁[㊠]，就是這樣子演出的。所有這些角色大半屬於新作家的劇本，屬於契訶夫、高爾基、和易卜生；聶米洛維奇、唐慶柯敏銳地感覺出了當代俄國戲劇和外國戲劇所具有的那一種清新，和那一種意義重大的東西，他把對這些劇作家的愛好誘導在史達尼斯拉夫斯基的身上。

㊟ 「愛達·加勃兒」，易卜生作，藝術劇院曾於一八九八年上演此劇，由史達尼斯拉夫斯基導演，並扮演劇中廖夫堡一角。

㊞ 阿斯特洛夫(Астров)，「萬尼亞舅舅」一劇中的角色。

㊟ 韋爾希寧(Вершинин)，「三姊妹」一劇中的角色。

㊠ 薩丁(Сатин)，「夜店」一劇中的角色。

上面所說的角色中，廖夫堡一角最不爲人知，史達尼斯拉夫斯基很少演它，「愛達·加勃兒」統共只演過十一次。不過，這些次的演出中也許有什麼異常鮮明的東西，因爲過了許多年以後，艾弗洛司回憶起史達尼斯拉夫斯基所扮演的廖夫堡時，還尋覓出了十分出奇的和深深激動的字句去描寫康斯坦丁·謝爾蓋維奇的這一個創造。艾弗洛司說：劇院中幾乎從來也沒有能夠傳達出天才的感覺，可是史達尼斯拉夫斯基在廖夫堡一角中做到了這一點：『史達尼斯拉夫斯基會讓人家去感覺這一點，却非僅只是「被限制」在這一點上。這是廖夫堡——「天才而放蕩的」和「放蕩而天才的」廖夫堡。』[⊖]

契訶夫在自己的劇本中曾造成幾個形像，就算不是有天才的人物，那也是有才能的人物，這些角色也被史達尼斯拉夫斯基演得同樣美好。砲隊連長韋爾希寧和地方醫生阿斯特洛夫便是這樣。奇怪的是，不論從他自己的批評或別人的批評上看來，「海鷗」

⊖ 見艾弗洛司著的「史達尼斯拉夫斯基」。

(«Чайка»)中的著作家特利哥林(Тригорин)一角史達尼斯拉夫斯基却未成功。他自己解釋這一點，說是由於對作家的環境理解得不夠；然而，其實，原因倒是在另外一方面，即契訶夫所描寫的那樣一個特利哥林並非真正有才能的人物，而是一個表面上有才能的人物，所以，史達尼斯拉夫斯基的心內，便沒有廖夫堡曾在其中激起的直覺去描寫這類表面的才能；廖夫堡一角由他演出，也是在藝術劇院的最初一季。

史達尼斯拉夫斯基很敏銳地感覺到真正的才能，即真正的創造性生活態度。他是平凡真正的地方醫生阿斯特洛夫，他是非常英俊的砲隊軍官韋爾希寧，但構成他的形像之核心的最主要的東西，則是才能。

克尼碧爾—契訶娃^①在她關於史達尼斯拉夫斯基的回憶錄中說過：『當你望着他的時候，你就相信史達尼斯拉夫斯基扮演的阿斯特洛夫，相信這些手栽植樹木，相信這些不能以平凡生活為生活，而向遠方

① 克尼碧爾—契訶娃(О. Л. Книппер—Чехова)，安東·契訶夫的夫人，藝術劇院的著名演員。

遙望的眼睛。』克尼碧爾在「萬尼亞舅舅」中演葉林娜(Елена)，她記載下來，她在和蘇尼亞(Соня)同台的那一場：多麼容易講起史達尼斯拉夫斯基飾演的阿斯特洛夫：『你得明白，這是才氣。你知道什麼是才氣嗎？那就是勇敢、自由的思想、闊大的眼光。』

史達尼斯拉夫斯基在中尉韋爾希寧的身上也把闊大的思想眼光傳達出來了。不錯，韋爾希寧的個人生活失敗了，然而就他對人類幸福的夢想來看，韋爾希寧却是那種高尚而有才能的俄國夢想家，他們給大地添加了光彩。史達尼斯拉夫斯基懷着美好的溫柔與細膩演出韋爾希寧的這一夢想，演出他性格的這理想的一面。

施托克曼醫生的身上也存在着同樣的東西，高爾基的「夜店」中的薩丁身上也有，而且更爲顯著。扮演薩丁的時候，史達尼斯拉夫斯基造成了一個可以稱爲浪漫主義現實主義的範例，那般自然地接近高爾基的作家風格的範例。當第四幕中，史達尼斯拉夫斯基扮演的薩丁說：『人——這個字響得多麼驕傲，』那

一刻之間，似乎陰暗和污穢的夜店牆壁裂開了，襤褸的衣服墜在地上，於是在那個優秀的人物史達尼斯拉夫斯基的頭上，現出了一片遼遠的蔚藍色的天空，而他自己和作者一同那樣熱烈、那樣堅定地把這對於「人」的信心，把對於人在地上的崇高使命的信心，帶進了觀眾廳裏面。

如果史達尼斯拉夫斯基在他的「性格」角色中曾非常地光輝、崇高、柔和，那麼他扮演怠惰的、愚蠢的、因為某種頑固無聊的思想或嗜好而執迷不悟的人們時，也有同樣強大的表現力量。第一，他所演的「智者千慮必有一失」[⊖]中的克魯季茨基和「心病者」[⊗]中的阿爾甘便是這樣，在這裏，史達尼斯拉夫斯基演出了領導這些人行動的那種機械的情性力量。

⊖ 「智者千慮必有一失」(«На всякого мудреца довольно простоты») 係奧斯特羅夫斯基的劇本，一九〇九年，史達尼斯拉夫斯基曾在藝術劇院演其中的克魯季茨基(Крутицкий)一角。

⊗ 「心病者」(中文譯本又名「裝腔做勢」)，史達尼斯拉夫斯基曾於一九一三年演其中的阿爾甘一角。

他們是愚笨而麻木的，他們失掉了創造的生活態度，而卑微的感情生活又支配着他們的舉動、他們的行為、他們的決心，使他們變得淺薄而短視。

作為一個真正的喜劇演員，史達尼斯拉夫斯基扮演了這些角色。他的談諧是嚴肅的談諧。他不允許自己嘲笑自己的角色，但他的觀眾們卻從心裏發笑。他並不暴露任何一個人，不過他的角色却是被暴露出來的。他具有諷刺性的泰然自若的那種高度特質，當你覺得演員並沒有在自己的登場人物的頭上舉起諷刺的鞭子時，同時你也聽見了這條鞭子抽打着和擊毀着那些該受嘲笑的人物的面孔。法摩索夫[⊖]一角中也有這種特質，史達尼斯拉夫斯基曾在不同的年代用不同的外形表演了它，然而都帶着同一的心理基礎。

史達尼斯拉夫斯基也還有許多不僅值得一談，而且值得將它們仔細加以觀察的角色。不過我們願意再看看作為演員的史達尼斯拉夫斯基的一種特質。照他

⊖ 法摩索夫(Фамусов)係格里鮑耶道夫的劇本「聰明誤」(«Горько от ума»)中的一角。

的卓越解釋說來，這就是所謂戲劇舞台上的「二重奏演技」。二重奏演技需要特殊的藝術上的靈敏，需要感覺自己對手的聲音和目光的才能，需要不僅善於說話，並且也善於回答，需要演員能夠注意着劇本的情境使你同他一齊行進的那個人，不論演阿斯特洛夫，演韋爾希寧，演「村中一月」[⊖]中的拉基丁（Раки-тин），史達尼斯拉夫斯基都是這樣的巧匠。阿斯特洛夫爲了葉林娜·安德列夫娜，韋爾希寧爲了瑪霞，拉基丁爲了那塔里雅·彼得洛夫娜，他們所體驗的愛情在舞台上產生了異樣的氛圍、異樣的空氣，這所以產生的緣故，是因爲史達尼斯拉夫斯基高超地演出了人們的關係。他在「外省女子」[⊗]和「活屍」[⊘]中的二重奏雖然完全不同，却也同樣的完美，在前者之中他演了伯爵柳賓（Любин），在後者之中他演了公爵阿勃烈茲科夫（Абрезков）。他的妻子馬利雅·彼得洛夫

⊖ 「村中一月」（«Месяце в деревне»）爲屠格涅夫之劇本。

⊗ 「外省女子」（«Провинциалка»）爲屠格涅夫之劇本。

⊘ 「活屍」（«Живой труп»）爲Л.托爾斯泰的劇本。

娜·李林娜是他在這兩個二重奏中的對手，他和她不但經過了悠長的生活道路，而且還共度了偉大的藝術創造生活，遠在「藝術與文學協會」的年代就已經開始了。李林娜是一個優秀的喜劇演員與「性格」演員，她和史達尼斯拉夫斯基這一對同伴，他們在舞台上根據了暗示而互相理解；他們能夠尋覓出相互關係上那些最細微的差別，那時候，「雙人表演」便被當作一個統一的整體接受；這個整體閃爍着許許多多的變幻、無數細小的稜面，而角色的台詞不過是給這時在演出中展開的那種非常完滿的舞台生活預備的一塊畫布而已。

一九二八年，藝術劇院三十週年紀念的演出中，史達尼斯拉夫斯基最後一次出現在舞台上。那天晚上演「三姊妹」的第一幕，於是史達尼斯拉夫斯基在他一生裏面最後一次穿上中尉韋爾希寧的制服，以便在伊林娜(Ирина)的命名日走進蒲洛左洛夫家的房子。你不會相信史達尼斯拉夫斯基已經六十五歲了，這個白髮滿頭的人是那樣迷人的年青。你會有這樣的印

像，以爲史達尼斯拉夫斯基已經從自己的雙肩上拋開了他的年齡的重担，以爲日曆上又出現了一九〇一年的正月，那時他正在「三姊妹」的初次上演中演戲。好像在史達尼斯拉夫斯基的傳記中又開始了他舞台生活的嶄新而巨大的一頁，好像還要有很多的新角色、新劇本，讓康斯坦丁·謝爾蓋維奇以自己的參加使它們增加光彩……

這天晚上令人想到的是史達尼斯拉夫斯基的青春，却不是他的老年，在場的人沒有一個曾預料到自己會遇上這辛酸的幸運：看了史達尼斯拉夫斯基參加的最後一場戲。在這紀念日之夜，史達尼斯拉夫斯基的心臟病的發作，剝奪了他繼續在舞台上演戲的可能性。對於他，從那時起開始了他生涯中的另一個很重要也很有意義的時期，不過他的生活裏面再也沒有幕片(Кулиса)的油漆氣味、化裝的檯子、拉動灰色帷幕的柔和的綽綽聲了。這真壯麗極了，史達尼斯拉夫斯基並非在偶一爲之的演出中告別作演員的自己，這是他、那個人、那個夢想家，退出了一所四方聞名的

劇院的舞台；這夢想家曾經相信過和熱愛過未來的生活，廣闊而遼遠的地平綫曾經展開在他的眼前，俄羅斯曾以新穎和華美的形態，以剛剛被窺測出的形態站在他的面前，他曾在他的創造中那般地喜愛過和肯定過契訶夫。這是一場離別，不過是這樣的離別，其中存在着一種希望，對於使更輝煌的明日實現的那一事業的希望；史達尼斯拉夫斯基曾把最後十年的生活獻給實現俄國戲劇藝術的輝煌的明日；那十年之間，他教育青年，寫作自己的書籍，把他含有各種各樣成功、失敗、狂喜、歡悅、懷疑的豐富創造生活所學習來的一切做一個總結。這就是史達尼斯拉夫斯基——一位智者和導師。這就是俄羅斯戲劇的良心。

* * *

史達尼斯拉夫斯基做過很多和很久的工作，他不僅是一個演員，也是一個導演。然而，因為他首先是演員的緣故，他的導演工作企圖保障表演者在舞台上最有充分表現自己的可能性。人們時常指責他，說他有時用舞台位置（Мизансцена），有時用佈景的華麗

遮住了台上的演員。可是，史達尼斯拉夫斯基常常有意做出這一點，因為他認為演員們有時在自己的藝術中還沒有那麼有力，足以使他們可以獨自面對莎士比亞和單用自己的演技工具表現莎士比亞，足以使他們的表演和這個偉大戲劇家所寫的人物站在同等的地位。當他在「藝術與文學協會」擔任導演的時候，他格外感覺到這一點，在那兒登台的都是些不夠深刻的業餘演員和半職業性的演員。

史達尼斯拉夫斯基的導演道路並不是永遠平坦和筆直的。這條路上面，也有着由於他在自己不同的生活年代對舞台上表現生活問題之不同理解而發生的偏向與癖好。他時常覺得，應當照平常人的眼睛所看見的樣子去表現生活，於是，那時就產生了對逼真、寫真、模寫的傾向。但他忽然遇到了一個劇本，其中的一切都有限度，一切都是抽象的、定型的。那時候，他感覺到另外一種戲劇美學，完全缺乏任何的細節，只有象徵的標記和暗示。就是這個樣子，他從「黑暗的勢力」一劇中的俄國鄉村生活的再現轉移到安特列

夫[⊖]的「人之一生」一劇中的概括化，不過，這些極端性的任何一種都不能令他滿意。這很明白，因為史達尼斯拉夫斯基在演劇中所最重視的人之精神，既與道具做成的鄉村道路上的污泥無關，也和安特列夫式的寓言性的戲劇圖解無關。然而每當史達尼斯拉夫斯基感到自己面前放着一本充滿人類心靈的真正詩意和幽祕動作的劇本時候，他總是從內在的走向外在的，絕不是從外在的走向內在的。「海鷗」、「沙皇費陀爾」（«Царь Федор»）、「三姊妹」的處理便是這樣。

有很多次的演出由史達尼斯拉夫斯基一個人實現，也有不少次的演出是他和聶米洛維奇—唐慶柯共同完成的，遇到康斯坦丁·謝爾蓋維奇的巨大藝術直覺，和卓越的導演家佛拉第米爾·伊凡諾維奇造成的

⊖ 安特列夫(Л. Н. Андреев, 1871—1819)，俄國小說家和戲劇家，藝術劇院曾演過他的劇本：「人之一生」(«Жизнь человека»，一九〇七年)，「阿那合瑪」(«Анатэма»，一九〇九年)，「葉卡特林娜·伊凡諾夫娜」(«Екатерина Ивановна»，一九一二年)「思想」(«Мысль»，一九一四年)。

那種敏銳的心理分析，合而爲一的時候，我們可以很容易想像出這所劇院獲得了多麼重要和珍貴的東西。在藝術劇院最初的青春時期，當時藝術劇院舞台上上演着契訶夫和高爾基的新劇本，經過聶米洛維奇—唐慶柯，用新的精神表現了易卜生，創立了俄羅斯的「易卜生主義」，在那個時期，他們的這種共同的創造格外重要。

作爲導演的史達尼斯拉夫斯基具有無限的幻想，無論古老的事物或新奇的事物，無論童話性的迷人素朴或者現代人的複雜感受，都可以爲他的幻想所理解。

他，一個導演，善於用舞台上複雜的花樣盛飾作者的每一行附註[⊖]。他揭露出對話的語言中所包含的那種感情結構，於是劇本的這一結構也就成了演出的結構。空間上也好，時間上也好，沒有任何東西能阻礙史達尼斯拉夫斯基的想像。十六世紀末的莫斯科古

⊖ 「附註」(«Ремарка»), 係指劇作家在劇本的對話之間，爲佈景、舞台位置、表情所寫之附註。

俄羅斯，爆發奧賽羅的悲劇的基柏島，「波蘭的猶太人」一劇中狂想的惡夢，同樣都是史達尼斯拉夫斯基的天才所理解的。他有開啓一切大門和一切堡壘的鑰匙。他彷彿一個主人似地走進施托克曼醫生的房子和蒲洛左洛夫三姊妹的家裏，走進『最下層』的夜店，走進白倫德王[⊖]的明亮的宮殿。他熟知演劇機構上的每一隻小螺絲，而導演的一切表現工具全服從着他的圓熟技巧。他很少有外部的動作，他喜歡的動作是內心的，他喜歡戲劇的演出漂蕩在深深的水流上，劇中人物的生命在一幕與一幕相隔的時間中繼續着，並不因為演員退出了幕片就告中絕。

聶米洛維奇—唐慶柯說史達尼斯拉夫斯基對自然不發生興趣，可是，他也說過『這並不妨礙他造成「櫻桃園」中令人興奮的早晨，「萬尼亞舅舅」中帶雨的風，「櫻桃園」中夏日的黃昏，以及類似這些的場面。』我們覺得這兒透露出史達尼斯拉夫斯基在創造上的專注的特性之一。當你想到作為演員的康斯坦

⊖ 白倫德王——為奧斯特羅夫斯基的劇本「雪女」中的一個角色。

丁·謝爾蓋維奇，當你看到他上演的戲，那麼，你便會因為他的有節奏的生活感而驚異。大概，遇到他不得不把自然再現於舞台的時候，也許他就是從有節奏的，甚而從不自覺的把握開始的。這不正是一九〇六年那樣猛烈糾纏着他的，他自己關於戲劇的思想嗎，恰如我們前面寫過的一樣，當他的眼前展開了芬蘭灣的淡灰色的水面和有節奏的波濤的時候，他曾在芬蘭的岩石海岸上把它們想了個透澈。

梅特林克[⊖]的童話劇「青鳥」的上演，結束了藝術劇院頭十年的生活。在史達尼斯拉夫斯基的導演創造之中，這或許是最歡快和最使人興奮的演出之一。問題不在於史達尼斯拉夫斯基用了何種描寫幻想事物的萬能手法與方法將這仙境似的劇本實現在舞台上，而在於他所具有的那種在自己想像中化爲兒童的才能。不論「青鳥」或他的其它的戲劇演出裏面，史達尼斯拉夫斯基有時候顯得像一個初次感覺到周圍世界之具體性的那樣一個大孩子。他的舞台位置的直接

[⊖] 梅特林克，生於一八六二年，比利時著名象徵主義派作家。

性，發明應用工具的才能，假若作者的作品允許的話，還有特殊的壯麗的歡快性，都由於這一點。

史達尼斯拉夫斯基在自己最後一時期上演的戲劇「費加洛的婚禮」^①或「熾熱的心」^②中，也依然是這樣的愉快、率真、壯麗，那兒所有的正是這種極度的生之歡樂、情緒的增進、以及那種把感覺的真實和想像的戲劇性結合起來的特殊的現實主義。關於他的導演工作，應當寫出一些書來，而且將來也一定會寫出來的。劇作者的原文，將和這位偉大巧匠的導演冊融為一體。但是，史達尼斯拉夫斯基所具有的，在戲劇之前所感到的無窮無盡的歡樂感，却永遠存留下來了。他對待演員非常嚴格，然而他也是個非常敏銳的觀眾，舞台上產生的好東西也罷，壞東西也罷，統統反映在他的臉上。已經有人一再說過，他看自己或別

① 「費加洛的婚禮」，為法國戲劇家包馬利(1732—1789)所寫之喜劇，藉費加洛之口批評當時的一切制度。藝術劇院曾於一九二七年四月二十八日初次上演此劇。

② 「熾熱的心」(《Горячее Сердце》)，為奧斯特羅夫斯基寫的劇本。藝術劇院曾於一九二六年一月二十三日初次上演此劇。

人導演的戲的時候，他的面部肌肉的動作多麼富於表情。康斯坦丁·謝爾蓋維奇的顏面在這些時刻乃是無言的批評，這批評也即是他的天才戲劇使命的表現之一。

史達尼斯拉夫斯基在他的一生之中創辦了劇院、戲劇研究所、劇團。他和聶米洛維奇—唐慶柯共同建立起莫斯科藝術劇院的大廈，他把自己一生中的四十年獻給了這所劇院。年青的時候，他曾經參加過阿列克謝耶夫^①和馬芒托夫^②的劇團。「藝術與文學協會」中的十年時光，給藝術劇院的誕生作了先導；在協會的參加者之中，有許多人跟康斯坦丁·謝爾蓋維奇一同進了莫斯科藝術劇院的第一個劇團。一九〇五年，史達尼斯拉夫斯基開始了他的戲劇研究所的探索，創立了所謂波伐爾斯卡雅研究所，但這研究所沒

① 阿列克謝耶夫劇團——見第 13 頁註解。

② 馬芒托夫劇團——馬芒托夫(С. И. Мамонтов)是十九世紀後半期俄國的一位有才幹的實業家和慈善家，其對俄國歌劇的發展貢獻甚大。關於馬芒托夫劇團，可參看「我的藝術生活」一書的第十四章。

有開辦成功[⊖]。到了「史達尼斯拉夫斯基體系」形成爲一個完整學說的時候，他和他的忠誠助手蘇列爾齊茨基[⊖]及年青的瓦林坦戈夫[⊖]共同組織了莫斯科藝術

⊖ 「波伐爾斯卡雅戲劇研究所」(«Студия на Поварской»)，從次序上講，這是演劇史上第一個戲劇研究所。它所以採用這樣的名稱，是因爲設立在波伐爾斯卡雅街和密爾茲里雅柯夫斯基街的轉灣處。創辦人爲史達尼斯拉夫斯基和梅耶荷德(В. Э. Мейерхольд)。梅耶荷德一九〇二年退出藝術劇院後創立「新劇社」(«Товарищество новой драмы»)劇院，其中的某些演員和藝術劇院學校的學生們，都加入了這所研究所。照史達尼斯拉夫斯基的計劃，它應培養戲劇演員的幹部和給外省預備上演的劇目，也應成爲研究新的演出形式的實驗室。「我的藝術生活」中有「波伐爾斯卡雅戲劇研究所」一章。

藝術劇院的學生，女演員魏黎庚娜(В. П. Веригина)在她的回憶錄中也談到這個戲劇研究所。這篇回憶收入「藝術」出版局爲紀念史達尼斯拉夫斯基印的文集。該文集中尚收有「波伐爾斯卡雅戲劇研究所」從前的主任鮑波夫(С. А. Попов)的文章。

⊖ 蘇列爾齊茨基(Л. А. Суллержицкий, 1872—1916)優秀的導演和戲劇教育家，一九〇五年起在藝術劇院做導演。爲史達尼斯拉夫斯基導演哈姆生的「生之戲劇」，安特列夫的「人之一生」，梅特林克的「青鳥」，莎士比亞的「哈姆萊特」等劇時的主要工作助手。他是個多方面天才的人，出色的組織家；是几托爾斯泰、契訶夫、高爾基的友人。史達尼斯拉夫斯基稱他爲自己真正的朋友。蘇列爾齊茨基首先採用了他的「體系」。在研究這體系的工作中幫助了他，並且實際應用了這一體系。史達尼斯拉夫斯基曾委託他組織戲劇研究所。自一九一二年開始，蘇列爾齊茨基擔任藝術劇院第一個戲劇研究所的主任指導和教師，他一直

劇院的戲劇研究所^㉔。康斯坦丁·謝爾蓋維奇之熱中歌劇，是十月革命以後的事情，並且以上演「葉甫格尼·奧尼金」^㉕給歌劇院奠定了開端，現在這所歌劇

在研究所中工作到去世。史達尼斯拉夫斯基在「我的藝術生活」中寫到蘇列爾齊茨基（見「И. А. 沙茨和И. А. 蘇列爾齊茨基」一章），一九一七年一月二十六日，在蘇列爾齊茨基逝世第四十日舉行的安靈祭上宣讀的講辭中，也談過他很多的事蹟。

- ㉔ 瓦赫坦戈夫（Е. Б. Вахтангов, 1887—1922），戲劇藝術家，優秀的導演，現在的瓦赫坦戈夫劇院的創辦人。一九一一年參加藝術劇院，曾在第一戲劇研究所任演員和導演。一九一四年主持所謂「大學生戲劇研究所」（«Студенческая драматическая студия»），從一九一七年起改稱為瓦赫坦戈夫戲劇研究所。一九二〇年，這研究所改為第三戲劇研究所加入莫斯科藝術劇院的系統。一九二二年，那時瓦赫坦戈夫已病危，他在這研究所中上演意大利作家戈齊（1720—1806）的童話劇「杜蘭多特公主」，受到史達尼斯拉夫斯基和整個戲劇界的熱烈歡迎，成了蘇聯戲劇史上卓越的事件。一九二六年，這研究所改造為獨立的瓦赫坦戈夫劇院。
- ㉕ 莫斯科藝術劇院的第一戲劇研究所創於一九一二年，參加的都是劇院的青年們。一九一三年一月十五日舉行第一次演出（荷蘭戲劇家海爾曼司的「希望的破滅」）。一九二四年這研究所從藝術劇院分了出去，改造成獨立的劇院——「莫斯科第二藝術劇院」（«МХТ 2-й»），一直存在到一九三六年。
- ㉖ 「葉甫格尼·奧尼金」（«Евгений Онегин»），係俄國作曲家恰伊柯夫斯基（П. И. Чайковский, 1840—1893）根據普希金的詩體小說寫的抒情歌劇，完成於一八七七年正月。

院已經同聶米洛維奇——唐慶柯歌劇院合併為一個了

⊖。

而在他一生的晚年，也仍然做着戲劇研究所和戲劇學校的巨大教育工作，這個研究所兼學校現在也成長為一個劇院了⊖。真的，這兒有多少形形色色的大道、歧途、小路、幽徑啊！然而，當你回顧史達尼斯拉夫斯基傳記的年代記事的時候，會不自主地發生一種感覺，覺得即令是他一生中有最重大意義的事實，也沒有澈底表現出他的人格。不論你看史達尼斯拉夫斯基在其中擔任角色的演出，閱讀他寫的文章和

⊖ 莫斯科大劇院(«Большой театр»)的戲劇研究所創辦於一九一八年，奠定了史達尼斯拉夫斯基歌劇院的基礎。不久，這所研究所便脫離大劇院，吸收了許多青年演員。它的第一次演出，是一九一九年上演的歌劇「葉甫格尼·奧尼金」。一九二六年，在大德米特羅夫斯克(普希金街)找了許多房子，定名為「史達尼斯拉夫斯基歌劇院——研究所」(Оперный театр — студия им. Станиславского)。一九二八年改造為「歌劇院」(«Оперный театр»)，一九四一年同聶米洛維奇——唐慶柯音樂劇院合併。

⊖ 一九三四年開幕。

書籍，或者想起他和聶米洛維奇—唐慶柯創立藝術劇院，完成偉大的歷史事業，你都能夠有這一種感覺；你總會有這樣的意思，認為還有另外一個理想的劇院型態永遠生存在史達尼斯拉夫斯基的心靈裏面，那是他的心靈所嚮往的，他開採了礦石去建立它。這不是沒有原因的，他曾在他的著作的結尾之處說過：『像一個探金者一樣，我可以傳留給後代的不是我的著作，不是我的探求與遺失、歡欣和失望，僅僅是我採得的那珍貴的礦石而已。』[⊖]

在我們的面前出現了史達尼斯拉夫斯基的形像，一個帶着北極星的人的形像。這顆星照耀着他的幼年、童年和少年，照耀着他的青春時期和成熟時期，縱然當死神俯身在他病床上的時候，它的光芒也沒有熄滅。

現在，對於康斯坦丁·謝爾蓋維奇·史達尼斯拉夫斯基，他的不朽的時刻已經降臨了。他的名字屬於

⊖ 見「我的藝術生活」中的「總結和未來」(«Итоги и будущее»)一章。

未來的世代；他們在史達尼斯拉夫斯基的書中，在論述他的書中，在莫斯科藝術劇院的歷史中，將永遠地爲自己汲取藝術家和思想家史達尼斯拉夫斯基所創立的那些遺訓。他的藝術生活很像天才的巴甫洛夫[⊖]的科學生活；在巴甫洛夫看來，人生的意義就是爲祖國的幸福不倦不怠地勞動。巴甫洛夫在他致青年們的信中說過：『請你們記着，科學要求一個人獻出他整整的一生。就算你能夠活上兩輩子，那也還是不夠你用的。』正和這一樣，史達尼斯拉夫斯基也可以說戲劇向他要走了他整整的一生，而這一生終究也不夠用在他所夢想的和憧憬的事物上。

現在，是給俄國的戲劇大匠豎立紀念碑的時候了，這個天才的莫斯科人，也將眺望着他的可愛的故鄉城市中永遠不停止沸騰和怒放的、青春的、隨時更新的生活。然而今天，當總共只有幾年的時光把我們和康斯坦丁·謝爾蓋維奇隔離的時候，我們的眼前

⊖ 巴甫洛夫(И. П. Павлов, 1849—1936)，天才的俄國學者享有世界聲望的生理學家，直至一生的最後時刻，從未曾停止過他的科學研究。

站立着一個莊嚴、偉岸、漂亮、滿頭銀髮的人的生動形像。他整個是巨大的，整個是壯實的，同時也很輕捷、靈感、詩意。他走過我們的旁邊——歡快、雄偉而嚴肅，於是當你在思索他的時候，你便想吟誦普希金的一句詩：『我以激動的心靈感到了偉大老人的身影。』[⊖]

⊖ 這是普希金的詩「題伊利亞特譯本」（На перевод Илиады）中的一句。