

Дун Сяо

(Нанкинский университет, Китай)

ПОПУЛЯРНОСТЬ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЕ

Аннотация: Константин Сергеевич Станиславский — самый влиятельный театральный режиссер советской эпохи первой половины XX в. Созданная им система, в основе которой лежит «искусство переживания», оказала глубокое воздействие на сценическое искусство XX в. Проникнув в Китай в 1940-х гг., она сыграла очень важную роль в развитии современного китайского драматического искусства 1950–1960-х гг. В 1960–1970-х система Станиславского подверглась в Китае осуждению. И хотя в конце 1970-х гг. ее реабилитировали, однако в связи с ростом популярности идей Брехта ее значение ослабло. Можно сказать, что участь системы Станиславского в Китае — это типичный пример, который отражает тенденцию Китая принимать и интерпретировать русскую и советскую литературу и искусство. Эта тенденция в некоторой степени замаскировала подлинную ценность русской и советской литературы и искусства, не позволив театральным кругам Китая в должной мере перенять русский и советский опыт, что заслуживает переосмысления.

Ключевые слова: Станиславский, Брехт, русская и советская литература и искусство, китайская современная драма.

Dong Xiao

(Nanjing University, China)

POPULARITY OF STANISLAVSKY IN CHINA

Abstract: Konstantin Sergeevich Stanislavsky is the most influential theater director of the Soviet era in the first half of the 20th century. The system he created, which is based on the “art of experiencing”, had a profound impact on the performing arts of the 20th century. Since it was introduced into China in the 1940s, it has played a very important role in the development of contemporary Chinese drama performance art in the 1950–1960 years. In the 1960–1970, Stanislavsky was criticized in China. Since the late 1970s, although Stanislavsky has been vindicated in China, his importance has correspondingly weakened with the popularity of Brecht. It can be said that the encounter of Stanislavsky in China is a typical example, reflecting acceptance and interpretation of Russian Soviet literature and art in China. To some extent, this tendency obscures the real value of Russian Soviet literature and art. It is a problem worthy of reflection.

Keywords: Stanislavsky, Brecht, Soviet-Russian art, Chinese contemporary theatre.

ВВЕДЕНИЕ

Система К. С. Станиславского проникла в Китай еще в 40-х гг. XX в. и на протяжении более полувека оказывала глубокое влияние на развитие китайского современного драматического театра. В этой связи следует отметить, что некоторые китайские драматурги принимают систему Станиславского полностью, другие — заимствуют из нее лучшие наработки, третьи — предвзято осуждают,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

а большинство попросту ее не понимают или домысливают как им вздумается. Неудивительно, что в Китае XX в. пострадала вся русская и советская литература, и Станиславский полностью копировал ее судьбу. Поэтому, разобравшись во влиянии театральные идеи К. С. Станиславского на Китай, мы не только точнее представим настоящий облик его идей, но, что более важно, обобщим различные проблемы развития китайской драматургии, а также проследим настроение и закономерности принятия Китаем русской и советской литературы и искусства в XX в.

1. ОБ ИСТОРИИ ПРИНЯТИЯ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЕ

Принятие в Китае системы К. С. Станиславского происходило на фоне широкого влияния на Китай русской и советской литературы и искусства, что отражало общую закономерность их распространения в Китае. Ниже рассмотрим четыре исторических этапа, которые демонстрируют, насколько по-разному проходило принятие системы Станиславского в Китае.

Первый этап длился с начала XX в. вплоть до образования в 1949 г. Китайской Народной Республики. В этот период китайские театральные круги успели прикоснуться, понять, принять, восхититься идеями Станиславского, а также усомниться в них. В 1930-е гг., когда в Китае стали распространяться идеи постановок по Станиславскому, китайские театральные работники, особенно те из них, что находились на антияпонских базах и в освобожденных районах, проявляли большой интерес к таким идеям. Такие известные труды Станиславского, как «Основы актерского мастерства», «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» и др., были переведены на китайский язык. Размышления китайских драматургов над основными вопросами сценического искусства сопровождались процессом осмысления системы Станиславского.

Первоначальное принятие в Китае системы К. С. Станиславского было типичной копией принятия в то время всей иностранной литературы и искусства: выбор объектов заимствования наряду с мотивацией отличался самостоятельностью и свободой, при этом диапазон выбора был чрезвычайно широк. Начиная с движения за новую культуру («движение 4 мая»), возникновение и развитие современной китайской культуры происходило под влиянием всестороннего принятия иностранных культур. Благодаря положительному, открытому настрою и свободе в принятии культур, влияние иностранной литературы и искусства в Китае в целом проходило адекватно, что сыграло положительную роль и благотворно сказалось на здоровом развитии китайской литературы и искусства. Именно на таком фоне перенимались театральные идеи Станиславского. Поэтому китайские театральные деятели приняли Станиславского осознанно и на основе свободного выбора, именно свобода выбора определила целенаправленное перенимание опыта. Таким образом, распространению идей К. С. Станиславского в Китае было положено прекрасное начало.

Второй этап длился с 1949 г. вплоть до начавшейся в 1966 г. «культурной революции». После основания Нового Китая в стране сформировалась специфическая политическая атмосфера, которая предполагала полное принятие советской культуры и искусства. Соответственно, существующий прежде ничем не ограниченный самостоятельный выбор ушел в небытие. В Китай была отправлена группа советских драматургов, которым надлежало обучить китайских театральных деятелей системе Станиславского. В современном Китае система Станиславского получила невиданное ранее распространение и в 1950–1960-х гг. стала самой влиятельной зарубежной теорией драмы в Китае. Подобная ситуация произошла со всей советской литературой, которая стала в Китае самой распространенной и самой влиятельной. В этот исторический период отношение китайских деятелей литературы и искусства к русской и советской литературе и искусству претерпело большие изменения. Преклоняясь перед советской литературой и искусством, китайские театральные деятели точно так же преклонялись перед системой Станиславского. В китайских театральных кругах принцип «следовать Станиславскому» превратился в обычное явление. Это демонстрировало общий настрой китайских драматургов того времени, которые признали систему Станиславского. В Китае не только издавались известные сочинения К. С. Станиславского, но и в большом количестве появлялись статьи о его системе. В то же время китайские драматурги стали совершенно сознательно обращаться к этой системе в сценической практике. Это, безусловно, способствовало развитию китайской драматургии. Например, такие научные работы, как «Режиссерское художественное творчество» и «Становление системы Станиславского» Цзяо Цзюйиня, а также «Актерская теория творчества» Чэнь Чжою, отразили достижения китайских драматургов в исследовании теории актерской игры. Режиссер Сунь Вэйши при постановке пьес «Как закалялась сталь» и «Дядя Ваня», а также основатель Пекинского народного художественного театра Цзяо Цзюйинь при постановке пьес «Канавы Драконов ус» и «Егор Булычов и другие» сознательно использовали идеи из системы Станиславского. Однако очевидно и слепое преклонение китайских театральных деятелей перед данной системой. Такого рода ситуацию спровоцировали общие настроения в отношении советской культуры, царившие в то время в культурной сфере Китая. Хотя преподавание системы Станиславского советскими специалистами, с одной стороны, было для китайских драматургов полезно, в той специфической атмосфере, пропитанной советскими идеями, советские драматурги частично исказили содержание системы Станиславского, вызывая у китайских слушателей замешательство. Поскольку на середину 1950-х гг. в Советском Союзе приходился так называемый период «оттепели», то в эти годы произошла переоценка ранее репрессированных писателей и художников. Для советского театрального мира реабилитация талантливого режиссера Вс. Э. Мейерхольтда, о котором прежде замалчивали критики, оказала определенное влияние и на систему Станиславского. Ведь Мейерхольд, когда-то резко противостоявший Станиславскому, оказался жертвой сталинской эпохи, в то время как сам Станиславский «блистательно» выступал в роли «народного

артиста». Поэтому в процессе «оттепельного» переосмысления сталинской эпохи сомнения в системе Станиславского выглядели вполне понятно. Заряженные такими исторически обусловленными настроениями советские специалисты, преподавая систему Станиславского в Китае, вольно или невольно примешивали к ней и драматическую концепцию Мейерхольда. Например, кто-то из ученых отметил, что в 1954 г., когда в Шанхайской театральной академии систему Станиславского преподавал советский специалист П. В. Лесли, такой метод, как натуралистическое подражание сценам из реальной жизни, был назван им не иначе как «топорным», что поставило китайских студентов в тупик [1, с. 209].

Своеобразная атмосфера в китайском обществе 1950-х гг. высветила статус господствующей идеологии, что негативно сказалось на понимании идей К. С. Станиславского. Некоторые понятия в системе Станиславского, такие как «сверхзадача», «сквозное действие», «эмоциональная память» и др., в глазах китайских драматургов могли сознательно сочетаться с политической атмосферой того времени, в результате чего приобрели поверхностное, узкое понимание. Например, понятие «сверхзадача» связывалось с пропагандой генеральной линии. Наше идеологизированное понимание системы Станиславского, став сильно усеченным, повлияло на последующий ее упадок в современном Китае. Ведь, как бы то ни было, а идеологизация замаскировала даже самые свежие идеи системы Станиславского. В то время такая ситуация была характерна для восприятия всей русской и советской литературы и искусства в Китае, что после 1980-х гг. вызвало к ним равнодушие. В целом после образования КНР распространение идей Станиславского шло в ногу с тенденциями китайской культуры того времени. Это означало что признание системы Станиславского китайскими театральными деятелями основывалось на глубоко осознанной идеологической потребности. Но даже под влиянием той социальной атмосферы, из-за которой Китай в целом тяготел к Советскому Союзу, китайские драматурги в этой системе сомневались. С одной стороны, это происходило потому, что оставалась неясной диалектическая связь между принятием теории К. С. Станиславского и продолжением национальных традиций китайской драмы; с другой стороны, это было связано с идеологизацией системы Станиславского. Поэтому возник вопрос о том, согласуются ли такие понятия Станиславского, как «сверхзадача», «сквозное действие», «общее сценическое самочувствие», «душевная жизнь роли» и др., с продвижением новых политических идей в современной китайской драматургии? Может ли такая система гарантировать правильность идеологической позиции китайской драматургии в сценической практике? Такого рода сомнения китайских драматургов в свою очередь рождали у них сомнения и в некоторых концепциях Станиславского, потому как основные принципы его системы базировались не на идеологии, а на высоком искусстве. В этой связи можно вспомнить события конца 1959 — начала 1960 г., когда под ярлыком «крупный, иностранный, классический» в Пекине и Шанхае развернулась борьба с системой Станиславского. Позже, во времена «культурной революции», это переросло во всестороннюю и обстоятельную критику системы Станиславского.

Третий этап принятия системы Станиславского пришелся на «культурную революцию» (1966–1976). В этот особый период К. С. Станиславский, как и почти все советские писатели, был полностью низвергнут. В то время большая часть критики иностранных культур являлась политически-утилитарной, содержала явные крайности и резкие оценки, что совершенно не соответствовало научной критике. Осуждение системы Станиславского показало крайнее упрощение и идеологизацию его театральные идеи. Примером этого могут послужить две критические статьи, опубликованные в журналах «Вэньхуэйбао» и «Хунци» в июле 1969 г. [2; 3]. В этих статьях театральные идеи Станиславского привязываются за уши к идеологии царского правительства России и к буржуазному мировоззрению. Такая критика состояла в опровержении общей концепции К. С. Станиславского о практике сценического искусства. Таким образом, конкретные требования Станиславского к актерам, такие как глубокое и тонкое сценическое погружение в психологию героев, ощущение «душевной жизни роли», поиск внутренней основы сценических действий, разработка так называемого сквозного действия, а также воплощение сверхзадачи, схватывание ритма спектакля, ощущение подтекста и т. д., вдруг стали свидетельством того, что он якобы пропагандирует буржуазную гуманитарную идеологию.

Четвертый этап восприятия К. С. Станиславского в Китае пришелся на период политики реформ и открытости, который начался после завершения «культурной революции». Задачей китайских литературных и художественных кругов в новую эпоху стало переосмысление поспешного отрицания и резкой критики иностранных культур во время «культурной революции». Именно в такой обстановке Китай сделал осознанный выбор активно заимствовать западные литературные тенденции. Пострадавшие в период «культурной революции» советская литература и искусство благодаря «наведению порядка» какое-то время, примерно около десяти лет, благополучно там процветали, после чего незаметно и быстро потонули в потоке западной литературы и искусства. Несложно понять, в каком положении находился тогда современный китайский театр: стремясь как можно быстрее выйти из изоляции, китайские драматурги приступили к переоценке системы Станиславского, отвергая ее резкую критику в период «культурной революции». Однако после короткого периода реабилитации Станиславский вновь попал в затруднительное положение. На этот раз оно было связано с новым видением перспектив развития китайского театра. На фоне притока свежих западных идей, огромного любопытства китайских драматургов к современным европейским и американским театральным концепциям, а самое главное, из-за того, что все это происходило на основе поверхностного, одностороннего и идеологизированного понимания системы Станиславского, совершенно естественно, что последняя, как и вся советская литература и искусство, снова столкнулись в Китае с холодным отношением. Более пристальное внимание современных китайских драматургов в то время привлекали имена Всеволода Мейерхольда (как нетипичного советского театрального режиссера и бунтаря), Бертольда Брехта, Ежи Гротовского, Питера Брука и др. Особый интерес в 1980-е гг. вызвала в Ки-

тае уникальная театральная концепция Брехта. Поэтому, с одной стороны, в это время система Станиславского получила в Китае более объективную и справедливую оценку, чем когда-либо¹. Но, с другой стороны, из-за того, что китайский народ не вполне точно понял систему Станиславского, совершенно естественно, что слепое восхищение концепцией Брехта ускорило беспристрастный отказ от системы Станиславского. Именно в таких условиях система Станиславского существовала в Китае более тридцати лет с момента проведения политики реформ и открытости.

Система Станиславского оказалась в современном Китае точно в таком же положении, что и советские писатели: хотя отказ от советской литературы был вызван потребностью того времени расширить кругозор и выйти в мир, однако легкость, с которой Китай от нее отказался, также означала игнорирование значительного количества ценного содержания в советской литературе, что отнюдь не способствовало процветанию современной китайской литературы. Точно такой же отказ от богатой на идеи системы Станиславского не способствовал здоровому развитию современной китайской драматургии. Система Станиславского оказалась в современном Китае в довольно интересном и неловком положении: с одной стороны, китайские театральные деятели стремились избавиться от ее влияния, независимо от того, действительно ли это влияние повредило здоровому развитию китайского театра; с другой стороны, китайские драматурги пусть и бессознательно, но все равно использовали в своей практике некоторые идеи К. С. Станиславского. Для современной китайской драматургии система Станиславского стала навязчивой «страстью», а Станиславский — вездесущей «тенью».

2. СПОРЫ О ТЕАТРАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ СТАНИСЛАВСКОГО В КИТАЙСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРУГАХ

Оглядываясь назад на процесс принятия К. С. Станиславского в Китае, можно обнаружить, что, несмотря на ее полное принятие в 1950–1960-е гг., во время «культурной революции» она была раскритикована. Пренебрежительное отношение к системе в 1980-е и последующие годы говорит о ее поверхностном и расплывчатом понимании в Китае.

До «культурной революции» обсуждение системы Станиславского в театральных кругах Китая имело две особенности: во-первых, система Станиславского воспринималась сугубо как образец традиционной реалистической художественной концепции. Поэтому такое важное для К. С. Станиславского понятие, как «сценическая правда», в основном понималось как сходство сценического представления с реальной жизнью. При этом терялся ключевой гуманитарный смысл выражения «душевная жизнь роли», и, как следствие, упускалась связь

¹ См. подробнее: [4; 7], а также статьи Гу Минчжу «Система Станиславского и китайское драматическое искусство», Тун Даомина «Дискуссия о драме», «Цзяо Цзюйинь и Станиславский» и др.

между подчеркнутой Станиславским сценической правдой и изображением внутреннего мира персонажей. Кроме того, можно говорить о непонимании акцента Станиславского на выражении мысли драматурга и, как следствие, о непонимании так называемой сверхзадачи сценического действия. Во-вторых, обсуждение системы Станиславского в театральных кругах Китая могло быть осложнено требованием развития национализации китайской драмы.

Во времена «культурной революции» критика Станиславского представляла собой набор политизированных бранных штампов. Например, обобщение Станиславским законов театрально-сценического искусства упрощенно расценивалось как «стремление к главенствующей роли искусства, противостояние тенденциям» [5].

Только после окончания «культурной революции» в китайских театральных кругах началась действительно научная дискуссия о системе Станиславского. Однако в силу особой обстановки того времени эта дискуссия сопровождалась как одобрением системы, так и сомнениями. Если одобрению системы способствовало исправление прежде упрощенных и грубых методов, то сомнения в ней рождались из-за погони за европейскими и американскими театральными концепциями, особенно этому способствовало преклонение перед таким принципом театральной техники, как «эффект отчуждения», выдвинутый немецким драматургом Б. Брехтом.

Китайские драматурги Тун Даомин, Сунь Хуэйчжу, Ляо Бэнь и др. проделали скрупулезную работу, чтобы правильно понять ценность системы Станиславского и изменить сложившиеся в отношении нее предрассудки. Они раскрыли традиционно-реалистический характер данной системы, а также присущую ей жизненную силу, обобщили вклад системы в развитие различных жанров спектакля в XX в. В частности, путем анализа классических пьес, в том числе пьес, поставленных Пекинским народным художественным театром, они обобщили роль системы Станиславского в развитии китайской драматургии, подчеркнув ее значение в новую эпоху. Тун Даомин также высказал свое мнение касательно той исключительной роли, которую сыграли в формировании системы Станиславского В. И. Немирович-Данченко и Е. Б. Вахтангов. Кроме того, в 1978 и 1980 гг. на страницах журнала «Сицзюй ишу» («Искусство драмы») состоялись две научные дискуссии о теоретическом наследии К. С. Станиславского. В них рассматривались обходные пути, которые прокладывали китайские драматурги в процессе принятия системы Станиславского, исправлялись некоторые недоразумения в отношении понимания системы, что способствовало углубленному пониманию системы в театральных кругах Китая. После окончания «культурной революции» указанные дискуссии, развернутые китайскими учеными и драматургами в журнале «Сицзюй ишу», дали наиболее объективную оценку системы Станиславского.

Сомнения в системе Станиславского в основном были связаны с сомнениями в отношении концепции традиционного реализма, которые возникали в Китае после начала политики реформ и открытости. В начале 1980-х гг. влияние не-

мецкого драматурга и режиссера Брехта в китайских театральных кругах росло день ото дня. Такого рода «брехтовский бум» напрямую вызвал очередные сомнения в системе Станиславского. В центр разгоревшихся дискуссий встали следующие вопросы: не отстала ли система Станиславского с ее тяготением к «искусству переживания» от сегодняшнего дня? Не помешает ли признание системы Станиславского дальнейшему развитию китайской драматургии и завершению национализации драмы? По своей глубине и широте размышлений дискуссии середины 1980-х гг. значительно превосходили все предшествующие обсуждения. Однако и в них по-прежнему существовали однобокие и крайние взгляды. Они нашли свое воплощение в общей тенденции под названием «возвышение Брехта, низвержение Станиславского». Стоит отметить, что примерно в тот же период в литературоведческих кругах Китая развернулись горячие дискуссии о Г. Лукаче и Б. Брехте. Интересно, что в этих научных дебатах также присутствовал феномен «возвышения Брехта, низвержения Станиславского». И это неслучайно, ведь и Лукач, и Станиславский оба были сторонниками традиционного реализма в литературе и искусстве. При этом внутренняя мотивация выбора между «возвысить» и «низвергнуть» легко объяснима: после более чем полувекового господства в литературе и искусстве реализма китайские литературно-художественные круги изо всех сил жаждали вырваться за рамки этой традиции. Именно поэтому Брехт одержал верх. Но проблема в том, что, будь то «возвышение Брехта и низвержение Станиславского» или «возвышение Брехта и низвержение Лукача», данные феномены демонстрировали более чем упрощенное отношение к вещам: хотя Лукач был достаточно консервативен и отрицал модернизм, при этом он обладал глубоким пониманием модернистской литературы и искусства, прекрасно разбирался в характере традиционного реализма, а также обладал сильной теоретической убедительностью и проницательностью. Однако мы проигнорировали глубокое теоретическое понимание Лукачем этих вопросов; подобным же образом, попав под влияние «возвышения Брехта и низвержения Станиславского» мы проигнорировали проверенные временем идеи Станиславского о реализме и при этом не заметили некоторого экстремизма и однобокости в, казалось бы, новых сценических идеях Брехта. Преклонение перед брехтовскими «эффектами отчуждения и остранения» и при этом противостояние «искусству переживания» Станиславского; преклонение перед моделью эпического театра, за который ратовал Брехт, и при этом противостояние традиционному реализму Станиславского происходили одновременно с обновлением концепции современной китайской драмы. Какое-то время в китайских театральных кругах существовал высокий спрос на «дилетантские» сценические представления, в результате этого стремление к сценической независимости вывело сцену из «тени» литературы. Уже только одно это демонстрировало субъективное неприятие Станиславского, поскольку Станиславский, напротив, всегда подчеркивал тесную связь между сценой и литературой. Такого рода отказ отражал царившую среди китайских драматургов психологическую тревогу: современный китайский театр нуждался в срочном лечении. В результате одним из наиболее

подходящих рецептов для него стала театральная концепция Брехта. Представляется, что причина отсталости современной китайской драмы состояла в том, что мы не желали полностью выйти за рамки системы Станиславского; похоже, что она стала основным препятствием, сдерживающим развитие современной китайской драмы. В этом состоит огромное непонимание данной системы [6]. В целом за последние тридцать лет разного рода сомнения относительно системы Станиславского в Китае хотя в основном и были связаны со стремлением к субъективному художественному новаторству, однако также показывают, что мы еще очень далеки от точного понимания ее художественной ценности.

За последние тридцать лет в китайских театральных кругах реализм системы Станиславского практически повсеместно подвергался сомнениям. Ввиду многолетнего влияния системы Станиславского на китайских драматургов призыв последних выйти наконец за ее рамки отражает стремление китайских театральных кругов к новому художественному развитию. Это связано с общей тенденцией литературных и художественных кругов Китая, которые с началом политики реформ и открытости стремились вырваться за рамки реализма. Тем не менее уместно ли китайским литературным и художественным кругам подвергать сомнению систему Станиславского? Точно ли причиной того, что китайская драма топчется на месте, является система Станиславского? Действительно ли она является камнем преткновения в развитии современной китайской драмы? Мешает ли поверхностное понимание системы Станиславского художественному новаторству? Вот те вопросы, на которые необходимо срочно ответить для того, чтобы обеспечить развитие современного китайского драматического искусства.

Литература

1. 胡导. 戏剧表演学.北京: 中国戏剧出版社, 2018. [Ху Дао. Драматический спектакль. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
2. 鲍蔚文. 不要轻易放过斯坦尼斯拉夫斯基这个反面教员//文汇报.1969年7月24日. [Бао Юйвэнь. Не давайте спуску лицемеру Станиславскому // Вэньхуэйбао. 1969. 24 июля.] (На кит. яз.)
3. 评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”// 红旗.1969. 第6、7期合刊. 58–67页. [О «системе» Станиславского // Хунци.1969. № 6–7. С. 58–67.] (На кит. яз.)
4. 胡星亮. 二十世纪中国戏剧思潮. 北京: 中国戏剧出版社, 1998. [Ху Синлянь. Мысль китайской драмы XX века. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)
5. 苏琼. 斯坦尼斯拉夫斯基研究在20世纪的中国 // 俄罗斯文艺. 2001.第1期.104–110页. [Су Цюн. Исследование Станиславского в Китае в XX в. // Элосы вэньи. 2001. № 1. С. 104–110.] (На кит. яз.)
6. 朱彬博. 从斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的影子里走出来 // 戏剧文学. 2016.第12 期. 119–124页. [Чжу Биньбо. Выход из тени исполнительской системы Станиславского // Сицзюй вэньсюэ. 2016. № 12. С. 119–124.] (На кит. яз.)
7. 田本相. 新时期戏剧述论. 北京: 中国戏剧出版社, 1999. [Тянь Бэньсян. Рассуждения о новой драме. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)

References

1. Hu Dao. *Dramatic Performance*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2018. (In Chinese)
2. Bao Yuwen. Don't Give in to the Hypocrite Stanislavsky. *Wenhuibao*. 1969. July 24. (In Chinese)
3. About the "System" of Stanislavsky. *Hongqi*. 1969. No. 6–7. P. 58–67. (In Chinese)
4. Hu Xingliang. *The Thought of Chinese Drama of the 20th century*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1998. (In Chinese)
5. Su Qiong. Stanislavsky's Research in China in the 20th century. *Elosy wenyi*. 2001. No. 1. P. 104–110. (In Chinese)
6. Zhu Binbo. Exit From the Shadow of Stanislavsky's Performing System. *Xiju wenxue*. 2016. No. 12. P. 119–124. (In Chinese)
7. Tian Benxiang. *Reflections on the New Drama*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1999. (In Chinese)

Перевод О. П. Родионовой