

Оригинальная статья
УДК 130.2
<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2024-10-1-5-14>

Влияние системы Бертольта Брехта на традиционный китайский театр

Сюй Цзявэнь¹, Лариса Павловна Морина²✉

^{1,2}Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

¹st106485@student.spbu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-8376-1704>

²✉mlp207@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3905-1265>

Введение. Статья посвящена феномену современного китайского театра и ставит своей целью исследовать пути его эволюции от подражания европейским авангардным формам театрального искусства до формирования самобытного художественного языка. Значимой целью является также выявление факторов, определивших уникальные эстетические и содержательные характеристики современного китайского театра.

Методология и источники. В результате применения метода сравнительного анализа в статье сопоставляются театральные концепции Ибсена, Станиславского и Брехта, в той или иной степени повлиявшие на образ современного китайского театра.

Результаты и обсуждение. Показывается особая роль европейского театрального авангарда, а именно концепции диалектической драмы Брехта, которая получила свое распространение в Китае в конце XX в. За двадцатилетний период (1959–1979) в Китае состоялись три так называемых «брехтовских бума», радикально трансформировавших китайский традиционный театр. Однако несмотря на высокую популярность брехтовских идей, Китайский театр не превратился в дословного транслятора европейского авангарда, но сформировал собственный художественный стиль с опорой на традиционные структуры зрительского восприятия. Ключевую роль в этом процессе сыграл национально-культурный контекст – социально-политический и ментальный, – обусловивший специфические формы адаптации культурных смыслов европейского театра. История китайского авангардного театра длится более сорока лет, с начала 1980-х гг. Пережив период прямого заимствования, китайские театральные деятели пришли к осознанию необходимости переосмыслить европейское наследие в контексте собственной культуры. В итоге именно срединный путь развития китайского театра оказался самым продуктивным – путь, который вобрал в себя выдающиеся художественные идеи Станиславского и Брехта, современного западного авангарда, но также не отвергнув при этом и традиционные художественные принципы. Так сложилась китайская театральная культура с собственным уникальным стилем.

Заключение. XX в. стал эпохой взаимообмена восточной и западной театральными традициями, что во многом сформировало мировой культурный ландшафт, в котором взаимодействие теории Брехта и традиционной китайской культуры образует особый топос.

© Сюй Цзявэнь, Морина Л. П., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

Ключевые слова: Бертольт Брехт, К. С. Станиславский, китайский традиционный театр, авангард, «эффект отчуждения», диалектическая драма, философия культуры, эстетика

Для цитирования: Сюй Цзявэнь, Морина Л. П. Влияние системы Бертольта Брехта на традиционный китайский театр // ДИСКУРС. 2024. Т. 10, № 1. С. 5–14. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-1-5-14.

Original paper

The Influence of the Bertolt Brecht System on Traditional Chinese Theater

Xu Jiawen¹, Larisa P. Morina²

^{1, 2}*Saint Petersburg State University, St Petersburg, Russia*

¹*st106485@student.spbu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-8376-1704>*

²*mlp207@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3905-1265>*

Introduction. The article is devoted to the phenomenon of modern Chinese theater and aims to explore the ways of its evolution – from imitation of European avant-garde forms of theatrical art to the formation of an original artistic language. An important goal is also to identify the factors that have determined the unique aesthetic and meaningful characteristics of modern Chinese theater.

Methodology and sources. As a result of the application of the comparative analysis method, the article compares the theatrical concepts of Ibsen, Stanislavsky and Brecht, which influenced the image of modern Chinese theater.

Result and discussion. The special role of the European theatrical avant-garde is shown, namely, the concept of Brecht's dialectical drama, which became widespread in China at the end of the XX century. Over a twenty-year period (from 1959 to 1979), three so-called “Brecht booms” took place in China, radically transforming Chinese traditional theater. However, despite the high popularity of Brecht's ideas, the Chinese Theater did not turn into a literal translator of the European avant-garde, but formed its own artistic style based on traditional structures of audience perception. The key role in this process was played by the national cultural context – socio-political and mental – which determined the specific forms of adaptation of the cultural meanings of the European theater. The history of Chinese avant-garde theater lasts for more than forty years and began in the early 1980s. After experiencing a period of direct borrowing, Chinese theatrical figures came to rethink the European heritage in the context of their own culture. As a result, it was the middle path of Chinese theater development that turned out to be the most productive – a path that absorbed the outstanding artistic ideas of Stanislavsky and Brecht, the modern Western avant-garde, but also without rejecting traditional artistic principles. This is how Chinese theatrical culture has developed with its own unique style.

Conclusion. The 20th century became the era of the interchange of Eastern and Western theatrical traditions, which largely shaped the world cultural landscape, in which the interaction of Brecht's theory and traditional Chinese culture forms a special topos.

Keywords: Bertolt Brecht, K.S. Stanislavsky, Chinese National Theater, avant-garde, “alienation effect”, dialectical drama, philosophy of culture, aesthetics

For citation: Xu, Jiawen and Morina, L.P. (2024), “The Influence of the Bertolt Brecht System on Traditional Chinese Theater”, *DISCOURSE*, vol. 10, no. 1, pp. 5–14. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-1-5-14 (Russia).

Уникальный вклад Бертольта Брехта (1898–1956), известного немецкого драматурга и теоретика диалектического театра, в историю мировой драматургии заключается главным образом в его теории драмы и литературном творчестве, которые преодолели нормы традиционной европейской драматургической эстетики и создали совершенно новую систему драмы. Брехт оказал большое влияние на становление современного китайского театра. Первым человеком, представившим Брехта в Китае, был Чжао Цзиншэнь. Он предложил анализ пьесы Брехта «Барабаны в ночи» в 1929 г. [1]. Ведущие специалисты в китайском театральном мире переводили произведения Брехта и изучали его концепцию диалектической драмы. За двадцатилетний период (1959–1979) в Китае можно выделить три исследовательских бума, посвященных творчеству Брехта. Исследованию влияния системы Брехта на традиционный китайский театр, пути его формирования, а также факторов, сформировавших его уникальность, и посвящена эта статья.

В 1956–1957 гг. для изучения пьес Брехта по инициативе китайского правительства была создана группа искусствоведов под руководством профессора Фэн Чжи, которая занималась переводом и изучением творчества Брехта. Наконец, в преддверии десятой годовщины установления дипломатических отношений между Китаем и Германией внимание к наследию Брехта в Китае достигло кульминации. Была опубликована книга «Избранное Брехта» [2], в которую вошли сценарии трех пьес: «Пистолет дамы Караль», «Господин Пунтила и его слуга Матти» и «Мамаша Кураж и её дети». Постановка пьесы Брехта «Мамаша Кураж и её дети» режиссером Хуан Цзолинь в 1959 г. в Шанхайском народном художественном театре вызвала шквал статей театроведов и литераторов. Казалось, идеи Брехта захватили весь китайский театральный мир. Так, Хуан Цзолинь в своей речи «О немецком драматурге Бертольте Брехте» [3] перед репетицией спектакля «Мамаша Кураж и её дети» в Шанхайском народном художественном театре подробно проанализировал принципы театральной концепции и сценические нововведения Брехта, а также указал на наиболее значимые аспекты его системы, которые могли бы быть применены в китайском театре. В некоторых рецензиях, посвященных анализу пьес Брехта, были обобщены художественные принципы его театральной концепции. Так, роль актера заключается не том, чтобы передавать эмоции персонажа зрителям, а в том, чтобы подвести зрителей к пониманию ее сути. Важно показать противоречия между людьми и социальной средой, спровоцировать зрителей на глубокие размышления [3, с. 128].

Однако, анализируя первый бум Брехта в Китае и исследуя его влияние на китайский театр, можно заметить, что вначале большинство китайских драматургов сосредоточилось на политических идеях Брехта и не углублялось в художественные достоинства его пьес, что сделало понимание концепции Брехта китайским театральным сообществом слишком поверхностным. Это нашло отражение и в упомянутой ранее речи: согласно культурному соглашению между Китаем и Германской Демократической Республикой, в целях укрепления культурного обмена и дружбы между двумя народами должны были проходить и театральные обмены. Поскольку Брехт являлся авторитетным и прогрессивным драматургом Германской Демократической Республики, который, хотя и не был членом коммунистической партии, вел активную политическую деятельность, а также с большим уважением относился к председателю Мао, лидеру китайского народа [3, с. 128], было вполне естественно, что Брехт стал одним из лидеров культурного обмена между двумя странами.

В 1962 г. центральное правительство Китая провело в Гуанчжоу симпозиум по вопросу создания национальной драмы и оперы, на котором выступил с длинной речью под названием «Размышления о взглядах на театр» известный китайский режиссер, сценарист и писатель Хуан Цзолинь [4]. Эта речь имела огромное значение и стала отправной точкой второго бума изучения творчества Брехта в Китае. Далее в своем эссе «Размышления о взглядах на театр» Хуан Цзолинь высказал свое понимание теории Брехта и выделил следующие моменты [5]. Первый момент: театр Брехта не предназначен для распространения марксистских идей; мы должны сосредоточиться на его театральной природе и философском содержании. В нездоровой социальной среде люди вынуждены что-то менять в себе, и то, как они могут это делать, является главным в понимании театра Брехта. Второй момент: существуют сходства и различия между системами Брехта и Станиславского, а также связь между системой Брехта и искусством традиционной китайской оперы. Последнее утверждение Хуан Цзолиня было особенно значимым в деле реформы традиционной китайской оперы.

Однако после столь бурного периода популярности брехтовской системы в китайском театре произошел спад интереса продолжительностью более десяти лет, прежде чем начался новый брехтовский бум. Причинами тому были произошедшая Культурная революция и тяжелая политическая ситуация, в результате которых театральная жизнь сошла практически на нет. После окончания Культурной революции в 1979 г. разразился третий бум Брехта, который по своему размаху был более масштабным, чем два предыдущих.

В этот период повсеместно появляются переводы драматических и теоретических произведений Брехта, а также вторичная исследовательская литература. Первым признаком третьего бума стал выход в свет большого количества театральных произведений Брехта. Так, в 1980 г. издательство «Народная литература» опубликовало «Избранные пьесы Брехта» [6], добавив к сборнику, изданному в 1959 г., два новых произведения – «Жизнь Галилея» и «Трехгрошовая опера», так что авторитетная театральная подборка уже включала в общей сложности восемь произведений Брехта.

Во-вторых, в этот период Китайский молодежный художественный театр показал свою постановку «Жизнь Галилея» под совместным руководством Хуан Цзолиня и Чэнь Юна, которая имела огромный резонанс и, в отличие от обычной практики спектаклей, пережила 90 постановок подряд, неизменно восторженно принимаемых публикой. Что касается сценических репетиций других театров, то Китайский молодежный художественный театр под руководством Чэнь Юна в этот период также поставил ряд произведений Брехта, например, «Кавказский меловой круг». Народным художественным театром и Центральной академией драмы была поставлена пьеса «Добрый человек из Сычуани», которая, благодаря восторженному приему зрителей, несколько раз возобновлялась и, даже став классической постановкой, вошла в основной репертуар многих театров. В итоге можно утверждать, что на китайской сцене было поставлено большинство произведений Брехта.

Третьим проявлением стал расцвет исследований Брехта в академическом мире. Начиная с 1979 г. количество аналитических статей о системе Брехта по всей стране превысило общее количество статей за все предыдущие годы. Так, вышла в свет теоретическая монография «Брехт о театре» [7], содержащая 52 его наиболее важных эссе о театре. Кроме того,

в 1984 г. были опубликованы исследования отечественных ученых, вошедших в монографию «О драматическом искусстве Брехта» [8], посвященных творчеству писателя и его теории, а также сравнительному анализу концепции Брехта и других театральных концепций. В монографии содержался также полный библиографический указатель статей о Брехте, опубликованных в Китае. Появились и работы, посвященные биографии Брехта, среди которых можно отметить две особо выдающиеся – «Брехт» Фан Вэйгуй (1985) [9] и «Биография Брехта» Клауса Фалькеля в переводе Ли Цзяньмина (1986) [10].

В апреле 1985 г. в Пекине состоялся Первый всекитайский коллоквиум, посвященный творчеству Брехта, имевший огромное научное и практическое значение. На конференции исследователи обсуждали ключевые элементы теоретической системы Брехта, в частности, его идею диалектической драмы. Хотя некоторые из выступавших придерживались все же традиционных взглядов на китайский театр, семинар в целом стал важной вехой в истории брехтоведения. В «период открытых дверей» китайские ученые смогли активно участвовать в брехтовских академических семинарах по всему миру, выступать с научными докладами, в которых обобщали свой творческий опыт изучения наследия Брехта.

Влияние творчества Брехта на китайский театр проходило по трем основным направлениям.

Первое направление – влияние на традиционную китайскую оперу. По сравнению с западным театром традиционная китайская опера больше ориентирована на искусство индивидуального исполнения с упором на создание индивидуальных художественных образов в ущерб художественной структуре целого. Из-за этого перекоса китайской опере не хватало сценической динамики. После основания Нового Китая правительство стало активно поддерживать творческие поиски режиссеров в оперном искусстве, активно продвигая новые техники и идеи, представленные Брехтом. В дальнейшем наступил период интеграции оперы и драмы, и многие драматические режиссеры осваивали новые идеи, постепенно включая идеи Брехта в свои оперные постановки. Это помогло усилить художественную выразительность традиционной китайской оперы и оказало положительное влияние на ее дальнейшее развитие. Благодаря этому в Новое время появилось множество оперных постановок и исторических драм, например, «Цао Цао и Ян Сю», которые были адаптированы к китайской сцене и совершили большой прорыв в постановке исторических драм.

Второе направление – развитие плюралистического принципа в китайском театре. В 1980-х гг. было выявлено, что традиционный китайский театр придерживался единой художественной концепции и потому не владел разными художественными техниками. Вследствие этого он был не способен удовлетворять разнообразные эстетические запросы публики, что в итоге привело к потере большого количества зрителей и началу упадка китайского театра. Чтобы спасти китайскую театральную сцену, режиссер Хуан Цзолинь рекомендовал освоить идею эпического театра Брехта и применять ее повсеместно. В своем эссе «Происхождение и противоречия театрального взгляда» теоретик искусства Ду Цинь-юань так оценивает значение Хуан Цзолиня: «Хотя "отчуждение" как эстетический фактор, давно существует в создании и оценке искусства, играя специфически эстетическую роль. <...> Но тот факт, что "отчуждение" было возведено в ранг "театрального мировоззрения" и было оценено и использовано китайскими драматургами и художниками, напрямую связано с

внедрением и пропагандой товарища Хуан Цзолиня» [11, с. 41]. В статье «Новые изменения в концепции современной драматургии», опубликованной в форме интервью в 1985 г., искусствовед Чэнь Юн отметил: «Брехт говорил, что театр должен обращаться к разуму людей, что в его время было скорее пророчеством гения, но сегодня это стало тенденцией. Театр, безусловно, выиграл от этой смены концепции, которая предлагает новый выход для современного театра, находящегося в конце своего пути» [12, с. 5].

В истории человечества сформировались различные взгляды на природу, функции и эстетику театра. Можно выделить древнегреческий, шекспировский, классический, романтический, ибсеновский театры, а также театр Станиславского. Однако все перечисленные концепции театра имеют нечто общее – все они реализовывались в рамках единого сюжетно ориентированного подхода. В отличие от них эпические пьесы Брехта выстроены принципиально иначе. Их особенностью является то, что актерская игра, вместо того чтобы возбуждать эмоции зрителей и заставлять их сопереживать драме, апеллирует к разуму, оставляя в повествовании пространство для размышлений. Этому способствует и специфическая сценарная техника Брехта, суть которой состоит в следующем. Пьесы Брехта, как правило, начинаются с действия, а затем создают характер, вместо того чтобы сначала создать характер, а затем представлять его воплощения в действии, как это происходит в постановках сюжетно ориентированного подхода. Такой прием Брехт назвал «историзацией повседневной жизни» [13, с. 42]. Также он утверждал, что в разные времена и культурные ситуации театр должен использовать адекватный способ выражения социального содержания, а для этого зрители должны иметь небольшую паузу для размышлений, чтобы осознать свою роль в обществе и необходимость действовать. По сути, то был разрыв с традиционным театром и попытка создать театр новой эпохи. В специфическом культурном контексте Китая эта идея Брехта использовалась как мощное оружие для разрушения «пристрастного реализма» театра (изображения типических характеров в типических ситуациях). Таким образом, Брехту приписывают революцию в китайском театре.

Третье направление – это театральные инновации. Китайский театр имеет особую историю. Он сложился во время движения Четвертого мая, когда росли национальные антиимпериалистические и антифеодалные настроения. В своем последующем развитии китайская драма испытала сильное влияние реалистической традиции Ибсена и Станиславского. Однако в силу исторических условий китайский театр долгое время оставался закрытым, вплоть до наступления новой эры, когда повеял весенний ветер инноваций. В этот период теоретическая система Брехта получила широкое признание. Основные ее положения – нарративность и «отчуждение» – были приняты многими китайскими экспертами и воплотились в театральной практике. Например, роли «ведущего», «рассказчика» или «хора», используемые в постановках Брехта для ведения сюжета, были применены режиссером Хуан Цзолинем в 1951 г. в постановке пьесы «Великая живая газета антиамериканской войны». Это был первый важный опыт создания национального спектакля по системе Брехта. В 1959 г. он же поставил две пьесы Брехта – «Мамаша Кураж и её дети» в оригинальной версии, а в 1978–1979 гг. – «Жизнь Галилея» совместно с Чэнь Юн. Хуан Цзолинь при постановке «Мамаша Кураж и её дети» использовал брехтовский «эффект отчуждения», чтобы вывести зрителей из пассивного состояния. Чтобы вернуть пьесе первоначальный

вид и показать силу «эффекта отчуждения», Хуан Цзолинь тщательно изучал сценарий и видеозаписи, пытаясь в точности воспроизвести декорации, реквизит, костюмы, освещение и музыку оригинальной постановки Брехта. Вот почему считается, что «Мамаша Кураж и её дети» – это «копия» версии Брехта, которую поставил Хуан Цзолинь. К сожалению, усилия Хуан Цзолинь не были по достоинству оценены зрителями – многие покинули зал во время спектакля – и, таким образом, премьера «Мамаша Кураж и её дети» потерпела фиаско. Этот случай послужил уроком и поворотным пунктом в развитии китайской драмы. Стало понятно: чтобы пьесы Брехта имели успех в Китае, недостаточно просто их воспроизводить даже столь кропотливо, как это сделал Хуан Цзолинь, необходимо учитывать китайский социальный фон и ментальность зрителя. Что касается социального фона, то к моменту распространения идей Брехта в Китае только что завершилась 10-летняя Культурная революция. В этот период в Китае пропагандировалась почти исключительно «китайская модель оперы», что обусловило длительную эстетическую и идеологическую инерцию и, соответственно, низкий уровень усвоения новых театральных стилей. Что касается ментальности, то китайская аудитория коллективистски ориентирована и обладает сильным чувством национальной общности, в то время как западные театральные концепции делают больший акцент на значимости индивидуального бытия и самовыражения, что также усложняло рецепцию брехтовских идей.

На репетиции «Жизнь Галилея» в 1978–1979 гг. Хуан Цзолинь и Чэнь Юн сначала следовали требованиям Брехта в постановке пьесы. Они изучали реплики, социальный смысл пьесы и намерения автора. Затем, применив метод сегментации, разделили каждую сцену на части, кратко изложив смысл каждого события и зачитав их труппе, после чего приступили к репетиции. В этот раз режиссеры больше сосредоточились на характеристике персонажей и не стали слишком заикливаться на таких вопросах, как «что такое эмпатия» и «эффект отчуждения». Намерением обоих режиссеров было представить произведение Брехта так, чтобы оно понравилось китайским зрителям. Постановка «Жизнь Галилея» имела два разноплановых последствия для развития китайской драматургии: во-первых, она вдохновила режиссеров на написание собственных сценариев, во-вторых, разрушила «четвертую стену», обеспечив контакт со зрителем и создав эстетическую перспективу вдумчивого восприятия. «Жизнь Галилея» имела ошеломительный успех и стала прецедентом китайского художественного театра. С одной стороны, эта постановка соответствовала требованиям Брехта в части философского содержания и театрального стиля, а с другой – воплощала творческую энергию китайских театральных деятелей.

Помимо Хуан Цзолиня выдающимся пропагандистом театральной системы Брехта был драматург Гао Синьцзянь. До Брехта китайский драматический театр развивался под систематическим влиянием Ибсена и Станиславского, которые делали акцент на воспроизведении оригинального образа жизни, использовали строгие реалистичные приемы, выявляли типичных персонажей в типичной обстановке и создавали иллюзию сцены для зрителей благодаря игре актеров, которые полностью вживались в роли. Под влиянием Брехта Гао Синьцзянь написал ряд пьес, таких как «Станция» [14, с. 84] и «Дикарь» [14, с. 200], в которых применялись различные техники повествования и использовался прием отчуждения.

Например, в пьесе «Дикарь» история и реальность перемежались как две линии повествования, связанные с эмоциями главных героев пьесы. Этот новый тип полифонического повествования позволял выстроить дистанцию между зрителем и пьесой. Гао Синьцзянь так оценил роль Брехта в своем становлении: «Брехт был первым драматургом, который заставил меня понять, что закон театра также может быть восстановлен. В этом смысле он сыграл решающую роль в моем стремлении к театральному искусству в последующие годы» [15, с. 53]. В книге «Я и Брехт» Гао Синьцзянь пишет: «Я обнаружил, что работа от написания пьесы до актерской и режиссерской работы может быть чем-то совсем другим, чем-то отличным от театра Ибсена и Станиславского» [16, с. 89]. Гао Синьцзянь стал пионером китайского экспериментального театра, опираясь на теорию эпического театра Брехта и используя в полной мере его идею воспитательного эффекта театра. Брехт не переставал размышлять о человеческой природе и социальных отношениях в своих пьесах. Он задавался вопросом, должны ли актеры транслировать эмоции в зал, или они должны развивать зрителя? Брехт считал, что знания важнее эмоций: пусть зритель лучше научится пренебрегать своими чувствами и узнает чувства других. Даже свои собственные чувства он узнает лучше, если их ему представят как чувства других [17, с. 125].

Перемещение культурных смыслов из одного контекста в другой – сложный трансгрессивный процесс. Адаптация идей и теорий в новой среде неизбежно трансформирует исходные процессы производства и институционализации, функционировавшие в точке происхождения [18, с. 31]. Что бы ни проникало в китайский контекст – будь то «театр социальных проблем» Ибсена, система Станиславского или диалектическая драма Брехта, которую китайские театральные практики целенаправленно изучали, – в Китае создавалась собственная театральная культура, ставшая результатом последовательных переосмыслений различных театральных инноваций. Так, введение идей Ибсена и Станиславского в определенной степени стало переосмыслением принципов традиционного китайского театра, а освоение театра Брехта – системы Станиславского. В итоге срединный путь развития китайского театра оказался самым перспективным – путь, который вобрал в себя как идеи Станиславского, так и идеи Брехта, принципы традиционного китайского театра и западного авангарда. В Китае XX в. стал эпохой активного взаимодействия и взаимовлияния восточной и западной театральных традиций, что сформировало новый культурный ландшафт, в котором взаимодействие идей Брехта и традиционной китайской культуры, несомненно, создало особенный топос.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чжао Цзиншэнь. Позиции птиц в современной мировой литературе. Шанхай: Современные книги, 1930 (на кит. яз.).
2. Брехт Б. Избранное Брехта / пер. на кит. Фэн Чжи и Ду Вэньтан. Пекин: Народная литература, 1959.
3. Хуан Цзолинь. О немецком драматурге Бертольте Брехте // Театроведение. 1959. № 6. С. 127–136 (на кит. яз.).
4. Хуан Цзолинь. Размышления о взглядах на театр // Газета КНР. 25.04.1962 (на кит. яз.).
5. Хуан Цзолинь. Размышления о взглядах на театр // Шанхайская драма. 2006. № 8. С. 34–40 (на кит. яз.).
6. Брехт Б. Избранные пьесы Брехта / пер. на кит. Сунь Фэнчэн, Бянь Чжилинь, Чжан Ли. Пекин: Народная литература, 1980.

7. Брехт Б. Брехт о драме / пер. на кит. Дин Янчжун и др. Пекин: Китайское театральное изд-во, 1990.
8. О драматическом искусстве Брехта / Хуан Цзолинь, Тонг Даомин и др. Пекин: Китайское театральное изд-во, 1984 (на кит. яз.).
9. Фан Вэйгуй. Брехт. Ляонин: Народное изд-во Ляонина, 1985 (на кит. яз.).
10. Фалькель К. Биография Брехта / пер. на кит. Ли Цзяньминь. Пекин: Пекинское драматическое изд-во, 1986.
11. Ду Цинъюань. Происхождение и противоречия «театрального взгляда» // Драматическое искусство. 1984. № 4. С. 39–46 (на кит. яз.).
12. Чэнь Гунмин. Новые изменения в концепции современной драматургии // Драматическое искусство. 1985. № 3. С. 4–7 (на кит. яз.).
13. Брехт Б. Брехт о драме / пер. на кит. Дин Янчжун и др. Пекин: Китайское театральное изд-во, 1990.
14. Гао Синьцзянь. Сборник пьес Гао Синьцзяня. Пекин: Масса, 1985 (на кит. яз.).
15. Гао Синьцзянь. Поиск современного театра. Пекин: Китайское драматическое изд-во, 1988 (на кит. яз.).
16. Гао Синьцзянь. Я и Брехт // Современная литературная мысль. 1986. № 4. С. 83–92 (на кит. яз.).
17. Брехт Б. Театр: пьесы, статьи, высказывания: в 5 т. Т. 5/2 / пер. с нем. М.: Искусство, 1965.
18. Чжоу Юньлун. Трансгрессивное воображение: кросс-культурные театральные исследования в Китае, 1895–1949. Сямэнь: Изд-во Сямэньского ун-та, 2010 (на кит. яз.).

Информация об авторах.

Сюй Цзявэнь – аспирантка Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, Менделеевская линия, д. 5, Санкт-Петербург, 199034, Россия. Автор одной научной публикации. Сфера научных интересов: театроведение, история культуры, эстетика.

Морина Лариса Павловна – доктор философских наук (2018), доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, Менделеевская линия, д. 5, Санкт-Петербург, 199034, Россия. Автор 68 научных публикаций. Сфера научных интересов: теория и философия культуры, семиотика, аксиология культуры.

*О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 15.12.2023; принята после рецензирования 08.01.2024; опубликована онлайн 21.02.2024.*

REFERENCES

1. Zhao, Jingshen (1930), *Pozitsii ptits v sovremennoi mirovoi literature* [The positions of birds in modern world literature], Modern Books, Shanghai, CHN (in China).
2. Brecht, B. (1959), *Selected Brecht*, Transl. into Chinese Feng, Zhi and Du, Wentang, Izd. Narodnaya literatura, Beijing, CHN.
3. Huang, Zuolin (1959), "On the German playwright Bertolt Brecht", *Theater Studies*, no. 6, pp. 127–136 (in China).
4. Huang, Zuolin (1962), "Reflections on the views of theater", *PRC Newspaper*, 25.04.1962 (in China).
5. Huang, Zuolin (2006), "Reflections on the views of theater", *Shanghai Drama*, no. 8, pp. 34–40 (in China).
6. Brecht, B. (1980), *Selected plays by Brecht*, Transl. into Chinese Sun, Fengcheng, Bian, Zhilin and Zhang, Li, People's Literature, Peking, CHN.

7. Brecht, B. (1990), *Brecht on Drama*, Transl. into Chinese Ding, Yangzhong et al., Chinese Theater Publishing House, Beijing, CHN.
8. Huang, Zuolin, Tong, Daoming, et al. (1984), *On Brecht's Dramatic Art*, Chinese Theater Publishing House, Beijing, CHN (in China).
9. Fang, Weigui (1985), *Brecht*, Liaoning People's Publishing House, Liaoning, CHN (in China).
10. Falkel, K. (1986), *Brecht's biography*, Transl. into Chinese Li, Jianmin, Beijing Drama Publishing House, Beijing, CHN.
11. Du, Qingyuan (1984), "The origin and contradictions of the "heater view", *Beijing. Dramatic Art*, no. 4, pp. 39–46 (in China).
12. Chen, Gongming (1985), "New changes in the modern notion of drama", *Beijing. Dramatic Art*, no. 3, pp. 4–7 (in China).
13. Brecht, B. (1990), *Brecht on Drama*, Transl. into Chinese Ding, Yangzhong et al., Chinese Theater Publishing House, Beijing, CHN.
14. Gao, Xingjian (1985), *Collection of plays by Gao Xingjian*, Massa Publishing House, Beijing, CHN (in China).
15. Gao, Xingjian (1988), *The search for modern theater*, China Drama Publishing House, Beijing, CHN (in China).
16. Gao, Xingjian (1986), "Me and Brecht", *Beijing: Modern Literary Thought*, no. 4, pp. 83–92 (in China).
17. Brecht, B. (1965), *Theater: Pieces. Articles. Statements*, Transl., in 5 vols., vol. 5/2, Iskusstvo, Moscow, USSR.
18. Zhou, Yunlong (2010), *Transgressive imagination: cross-cultural theater studies in China, 1895–1949*, Xiamen Univ. Press, Xiamen, CHN (in China).

Information about the authors.

Xu Jiawen – Postgraduate at the Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya line, St Petersburg 199034, Russia. The author of one scientific publication. Area of expertise: theatre studies, cultural history, aesthetics.

Larisa P. Morina – Dr. Sci. (Philosophy, 2018), Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya line, St Petersburg 199034, Russia. The author of 68 scientific publications. Area of expertise: theory and philosophy of culture, semiotics, axiology of culture.

No conflicts of interest related to this publication were reported.

Received 15.12.2023; adopted after review 08.01.2024; published online 21.02.2024.