

Юй Ядун **Yu Yadong**
Санкт-Петербург, Россия Saint Petersburg, Russia

**РЕЧЕВАЯ ПЕДАГОГИКА.
СПЕЦИФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА
В СПЕКТАКЛЕ И В ФИЛЬМЕ**

**SPEECH PEDAGOGY. SPECIFIC
ASPECTS
OF THE ART OF DRAMATIC
SPEECH IN A PERFORMANCE
AND A MOVIE**

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы современных технологий речевого воспитания актеров кино и драматического театра в театральных и киношколах Китая. Ставится проблема расширения образования актера в связи с тем, что до настоящего времени в китайских театральных и киношколах не разработаны и не раскрыты теоретические основы и методологические принципы речевого обучения экранных актеров, не выработаны рекомендации по сочетанию двух направлений речевой подготовки будущих актеров — искусства сценической речи и искусства экранной речи. Анализируются достижения педагогов китайской сценической речи и китайской экранной речи в первом двадцатилетии XXI века. Раскрывается феномен уникальности театральной драматической культуры Китая, которая отражает многие аспекты социальных перемен в стране и представляет собой синтез собственного эмпирического опыта в освоении педагогических технологий и опыта зарубежных театральных школ. Излагается авторский взгляд на суть речевого творчества, которое, по мнению автора, заключается не в том, что студент овладевает техническими навыками своей профессии, но в том, что он развивает свои творческие способности, готовится к их применению в различных жанровых, стилистических видах искусства. На основании комплексного подхода к профессиональной подготовке актера исследуются возможности сочетания в актерском творчестве «театральности» драматической речи и «жизненности» речи в кино-

Abstract. The article deals with the issues of modern technologies of speech pedagogy for training movie and theater actors in cinema and drama schools of China. The author substantiates the need to expand the program of education of an actor, because up to now, Chinese drama and cinema schools have not yet worked out and revealed the foundations and methodological principles of teaching artistic speech to movie actors, and have not developed guidelines for the combination of two aspects of vocal training of future actors – the skills of scenic speech and the skills of cinema speech. The article analyzes the achievements of the pedagogues of the Chinese scenic speech and the Chinese cinema speech in the first two decades of the 21st century. The article describes the phenomenon of uniqueness of the dramatic culture of China which reflects many aspects of the social change in the country and represents a synthesis of own empirical experience in developing pedagogical technologies and the experience of foreign drama schools. According to the author, vocal creative activity does not mean that the student should acquire the technical skills of their profession in the first place, but rather that they should develop their creative potential and prepare to use it in different genres and styles of art. On the basis of a complex approach to the professional training of a future actor, the study investigates the pros and cons of a combination of the “histrionic” flavor of dramatic speech and the “true-to-life” character of cinema speech in the creative activity of an actor. The article puts forward the idea that future actors should be able to speak two languages: the language of the theater and the language of the cinema.

ролях. Выдвигается идея овладения будущими актерами «театрально-экранном двуязычием».

Ключевые слова: театральная педагогика; современное киноискусство; китайская сценическая речь; речь актера в кино.

Сведения об авторе: Юй Ядун, аспирант.

Место работы: Российский государственный институт сценических искусств.

Контактная информация: 191028, Россия, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34.
E-mail: rector@tart.spb.ru.

За последнюю четверть века на свет появилось немалое количество научных трудов, посвященных проблемам воспитания современного китайского актера. Многие из предлагаемых педагогами методов имеют определенную практическую значимость и заслуживают самого пристального внимания. К сожалению, зачастую подобные методы не становятся общим достоянием китайской педагогики, так как педагоги-практики не заинтересованы в том, чтобы научно обосновать и опубликовать свои достижения. Внутри театральных школ педагоги актерского мастерства и преподаватели речевых дисциплин разобщены, порой не представляют, что происходит в соседних классах. Еще меньше речевым педагогам одной театральной или киношколы известны методы работы педагогов по актерскому мастерству и по сценической речи других вузов. Поэтому большинство педагогов двух ведущих профессиональных дисциплин — «Актерское мастерство» и «Сценическая речь» — до сих пор находятся в

© Юй Ядун, 2020

Keywords: theater pedagogy; modern cinema art; Chinese scenic speech; speech of a movie actor.

About the author: Yu Yadong, Post-Graduate Student.

Place of employment: Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg, Russia.

поиске некоего «универсального» метода преподавания и совершенно не задумываются о единстве своей деятельности, о комплексном подходе в воспитании актера, о единстве методологии этих творческих учебных предметов. Часто речевые педагоги пытаются, подобно древним алхимикам, создать «квинтэссенцию сценической речи», с легкостью добавляя в свой «эфир» самые яркие и блестящие элементы разнородных театральных систем современности. Стоит приехать в какую-то школу кому-то из зарубежных специалистов — его методика сразу становится главенствующей для китайских преподавателей, хотя к глубинным пластам творчества актеров китайского театра это не имеет никакого отношения и совершенно не соответствует менталитету китайской нации.

Некоторые педагоги по сценической речи, напротив, неизменно обращаются к истории становления «речевого театра» (1900—1920-е гг.) и находят отправные точки для своих исканий в том далеком тридцатилетии. Анализируя и сравни-

вая пути развития различных театральных школ Китая, они пытаются определить, что из имеющегося багажа знаний представляет наибольшую ценность и актуально для современности.

Тем не менее автор уверен, что театральная педагогика в целом, и не в меньшей степени речевая педагогика, должны «устремлять взор» не только к истокам и важным переменам в методологии преподавания, но и к тому, что происходит на театральных подмостках, на съемочных площадках современного Китая.

Вообще «своевременность» и современность театра — это проблема, которая всегда волновала наиболее прозорливых и дальновзорких режиссеров. Например, российский режиссер и театровед Б. А. Львов-Анохин утверждал: «Я уверен, что труднее всего зрители прощают театру именно это отставание от времени, несовременность, допотопность содержания и формы» [9, с. 69].

Интересно и мнение, которое высказал один из известных китайских режиссеров Чжан Цихун: «Общество и наша зрительская аудитория требуют, чтобы художественная концепция режиссера руководствовалась духом нашего времени, чтобы измерить, проанализировать и объяснить историю и события, отраженные автором; у нашей зрительской аудитории сегодня есть некоторые значимые идеи, философия и эстетика» [16, с. 12]. Подобное мнение близко и

автору статьи. Ведь даже устоявшиеся на протяжении веков театральные традиции неизбежно претерпевают изменения в зависимости от развития суммы всех векторов культуры нации.

Уже более века в Китае происходит становление «драматического театра», зародившегося на заре XX в., прошедшего несколько важнейших этапов своего развития и в разные периоды последовательно именовавшегося «новый театр» — «разговорный театр» — «речевой театр» — «драматический театр» [10; 12; 15]. За столетие существования различных форм и направлений драматического театра накоплен огромный опыт в освоении педагогических технологий: сначала на базе эмпирического опыта деятелей театра первых десятилетий, а потом на основе достижений советской, российской, американской и европейской театральных школ. Издано огромное количество научной и методической литературы. Но все это лишь предпосылки, потенциальная возможность формирования отрасли профессиональной педагогики, нечто, что есть, но к чему «нельзя прикоснуться», так как проблемы высшей театральной школы Китая почти не изменились за последние десятилетия.

Так, педагог Шанхайской театральной академии Фан Исон открыто заявляет, что «институциональная реформа является ключевой мерой. Практика доказала, что наша нынешняя система в основном наследует модель бывшего

Советского Союза полувековой давности, и она не может идти в ногу с потребностями развития ситуации. Это стало самым проблемным моментом, препятствующим развитию обучения мастерству актера, которое должно быть реформировано и скорректировано» [14, с. 61].

Еще больше вопросов возникает, когда речь заходит о профессиональной подготовке актеров кино и овладении ими спецификой экранной речи. До настоящего времени в китайских театральных и киношколах не разработаны и не раскрыты теоретические основы и методологические принципы речевого обучения экранных актеров, не выработаны рекомендации по сочетанию двух направлений речевой подготовки будущих актеров — искусства сценической речи и искусства экранной речи. Хотя к этому призывают некоторые специалисты. Так, о необходимости расширения театрального образования актера за счет включения в него навыков работы в кино, на телевидении, в СМИ говорит в исследовании истории становления театрального образования известный педагог Ву Ге [7].

В китайских киношколах, на отделениях кино различных вузов обучение сценической речи ведется в основном по той же схеме, что и обучение актеров драмы. Специфика речи в кино, телевизионной речи совсем не учитывается. Существует определенный стереотип обучения так называемой «сцени-

ческой речи», точнее «речи актера для драматической сцены». Он закреплен в десятках учебных пособий, появившихся в Китае в разные годы, даже можно сказать, в разные десятилетия. Положение этих пособий, во многом повторяющих, дублирующих друг друга, и ложатся в основу подготовки актеров кино. Сложность удваивается, если речь заходит об обучении сценической речи актеров драматического театра. Здесь нет и намёка на то, что выпускники станут работать в кино, что им нужна «двойная» речь, необходимо переключение с одной речевой стихии на другую. Такое возможно и такое должно использоваться. Но пока ничего подобного в речевой педагогике не делается, не предпринимается.

В настоящий момент весь научный дискурс по теме можно сравнить с китайским алфавитом. Буквы есть, и правила правописания вроде бы известны, но никак не получается сложить нужные слова. Эта тема поднималась неоднократно и вроде бы находится на слуху. Но все это лишь намеки, недосказанности. Нет ни одного труда, в котором в полной мере был бы отражен весь спектр проблем современного речевого воспитания экранных и драматических артистов.

Многие исследователи считают, будто нельзя осознать все переменные, произошедшие с «речевым театром», не заглядывая в прошлое, не отталкиваясь от истоков взаимодействия театральных новаторов Китая начала XX в. с внешними

художественными системами. Российский режиссер Андрей Тарковский обращает внимание на то, как важно знать о том, что было, и как важно думать лишь о том, что будет: «Устрашающее явление в современном кино — девальвация профессии режиссера. Сейчас все „умеют“ снимать кино и все „все знают“. На самом деле это говорит о том, что никто не знает, что такое кино. Надо начинать все сначала. Нет никаких законов. Нет ни так называемого интеллектуального кино, ни „поэтического“ кино. Есть Хаос. И режиссер должен привести этот хаос к гармонии... Поэтому, повторяю, надо знать, но забыть. Нужно создать собственную концепцию. Однако творческий акт противоречив, он связан с жертвенностью. Последним актом нашего творения будет разрушение. Создав концепцию, мы должны принести ее в жертву, как и знание законов монтажа, организации материала и пр. и пр. Не надо бояться топтать ногами собственную схему или принцип» [13, с. 25]. Столь же решительно заявляет о глубинах личного взгляда режиссера при создании современного кино китайский кинорежиссер Ву Эршан. Говоря о том, что процесс создания фильмов будто застыл на месте и все фильмы делаются по одному шаблону, Ву Эршан заявляет: «Мне кажется, что сейчас художественным фильмам не хватает новых идей и уникальных взглядов. В последнее время считается, что кино надо делать, исходя из потребности

зрителя. Но я надеюсь увидеть фильмы, которые действительно имеют индивидуальность и оригинальность. Многие из того, что я вижу на экранах, очень похоже. Отсутствие новаторства и отсутствие художественной целостности — удел современного киноискусства. Это очень огорчает» [8, с. 43].

Сходного мнения придерживаются и некоторые российские речевые педагоги. Ю. А. Васильев, например, недаром говорит о том, что творчество актера должно быть вариативно, и на этом понимании формирует свои оригинальные речевые тренинги. В середине 1990-х гг. в двух своих учебных пособиях [2; 3] он выстраивал тренинг с четкими указаниями, как делать и для чего делать. Затем резко отказался от такого рутинного взгляда на речевую педагогику. В трех учебных пособиях второй половины 2000-х гг. он уже принципиально стремился к вариативности тренинга, что открывало свободу в педагогике самого педагога и что давало много самостоятельности его ученикам [4; 5; 6]. К середине же 2010-х гг. в его работе уже проступает стремление к творческим подходам в речевой педагогике и к постижению учебной дисциплины «Сценическая речь» как дисциплины не сопутствующей, но *творческой*. Об этом свидетельствует и издание по его инициативе и при его непосредственном участии коллективной монографии «Речевое творчество актера: данность и предчувствие» [11].

Тем не менее необходимо признать: невозможно полностью игнорировать и тот факт, что театральная культура Китая уникальна, так как смогла впитать в себя многие аспекты социальных перемен страны. Это система, в которой невероятным образом переплетаются традиции условности и образа, мощные ритмы коммунистической идеологии и стремительно набирающей обороты индустриализации. Говорить о целостности этой системы не представляется возможным, так как даже жители соседних провинций не всегда понимают друг друга, столь сильно разнится язык. Так и тренировочные базы разных вузов зачастую совершенно не похожи. В этом есть плюсы и минусы. Плюсы состоят в том, что большее количество театральных и педагогических направлений порождает больше возможностей и перспектив; минусы видятся в отсутствии единой теоретической (методологической) основы, понимания того, что представляет ценность в воспитательных аспектах и какие из направлений педагогических исканий важны в современных реалиях.

Поэтому так важно проанализировать и обобщить искания педагогов китайской сценической речи и китайской экранной речи за наиболее близкий временной отрезок — первое двадцатилетие XXI в.

Театральные системы интегрируются друг в друга, театральные школы борются за звание «лучшие последователи режиссера N», со-

бирается все самое интересное из того, что когда-либо привносилось в театральную жизнь Китая, публикуются новейшие методологические разработки. Касается это и педагогики сценической речи. Так, например, в Центральной театральной академии несколько лет назад побывала специалист по сценической речи из США Фитц Морис и речевые педагоги Академии уверовали в значительность ее приемов работы и основываются в преподавании сценической речи лишь на них. Между тем в европейских театральных школах методика Фитц Морис не прижилась, в отличие от методики другого известного американского и шотландского речевого педагога Кристин Линклейтер.

Но есть и противники подобного подхода. Некоторые педагоги до сих пор уверены, что традиционные методы воспитания актера — явление уникальное, проверенное веками и единственно допустимое. Поэтому не стоит вносить кардинальные изменения в систему образования актера. Новый репертуар, несомненно, требует новых актерских возможностей, но не стоит привносить слишком уж много нового. Достаточно лишь объяснить студенту, что среди старых добрых характеров найдется хотя бы один, который подойдет и к новой драматургии. И если традиционный метод игры будет немного не вписываться в общий замысел режиссера, то надо лишь немного «упростить» рисунок, сгладить

амплитуду партитуры традиционного персонажа таким образом, чтобы не потерять тонкие грани национального исполнительства, лишь обозначив свою сопричастность к новому материалу. Подобное неприятие новых форм происходило и в национальных театрах СССР. Многие приверженцы национальных традиций шли смертным боем на непатриотов-новаторов: «Была и иная крайность: отдельные режиссеры неправомерно усматривали во влиянии русского театра угрозу национальной самобытности искусства, полагали, например, что система Станиславского не может быть применена в русских театрах» [1, с. 10].

Казалось бы, подобное явление, когда шло активное внедрение нового видения театрального искусства, было актуально почти сто лет назад и с тех пор отношение театральных деятелей Китая к опыту мирового сценического искусства должно было бы полностью измениться. Ведь крайне неразумно осознанно игнорировать театральные технологии, которые способны обогатить имеющиеся навыки артистов, при этом не нарушая целостности эстетической системы. Но на деле все иначе. По сей день в высших учебных заведениях Китая можно встретить педагогов, которые неуклонно следуют определенным педагогическим традициям и крайне негативно воспринимают даже намек на то, что обучение «с голоса» чуть-чуть, лет на сто, устарело.

Нельзя не признать и того факта, что в сопротивлении педагогов-традиционалистов есть определенная логика. Репертуар традиционного театра Китая состоит из ролей-образов, каждой из которых присущ особенный неизменный рисунок и голосовая партитура. Очевидно, наиболее ярые традиционалисты считают, что новый способ существования на сцене предполагает полное копирование чужеродной системы и образов нового репертуара. По аналогии с тем, как роль-образ передавалась бы в традиционном театре.

Театральная жизнь Китая очень разнопланова и насыщена. Но у автора все равно остается главный вопрос: что из всего этого многообразия имеет истинную ценность и перспективно с точки зрения развития сценического искусства в целом и сценической речи в частности?

Должен ли педагог по сценической речи поднимать вопросы профессиональной этики? Должен ли педагог по речи досконально разбираться в вопросах, которые на первый взгляд не имеют отношения к предмету? Надо ли хотя бы пытаться донести до студента идею об определенной эстетике киноискусства и как пагубно влияет на творческую жизнь незнание этих ключевых аспектов? Должен ли педагог по речи брать на себя ответственность и объяснять простые истины, которые теперь уже почти не обсуждаются на занятиях по мастерству актера?

В прошедшие два десятилетия XXI в. перед речевыми педагогами

встала в полный рост еще одна чрезвычайная проблема: речевое искусство актера кино. Именно в это двадцатилетие мышление многих молодых китайских актеров и студентов театральных школ перестроилось на киноиндустрию. Все больший творческий интерес для них представляет искусство кино, хотя можно видеть, что большинство учащихся театральных школ не потеряло интереса и к сценическому искусству. Такая двойственность не может считаться опасной или конфликтной. Это данность вполне реальная и творчески оправданная. Для актера-профессионала «искусство моментального результата», которым условно можно считать для него киноискусство, вполне может сочетаться с «процессуальным искусством», к которому, опять-таки условно, можно причислить театральное. Но вот реализация речевой техники и выразительности голоса и речи в том и в другом виде искусства происходят по-разному, хотя корни у обоих единые — человеческая речь.

Одна из важных проблем — объяснение и доказательство, почему именно на современном этапе существования театральных школ возникает необходимость обращения в преподавании сценической речи к проблемам экранных искусств. Это вполне объяснимый результат процесса развития науки и техники. Экранные искусства навдвигают, заполняют нашу жизнь — не только телевидение и кино, но и прочие формы реализации профес-

сиональной речи. И психологическая настроенность студентов театральных школ Китая на экранное искусство, несомненно, выше их психологической настроенности на театральное актерское искусство — это вопрос актуальности. Одновременно это вопрос будущего. Автору видится решение этого вопроса в поисках некоего особенного процесса обучения двум речевым стилистикам одновременно: речи экранной и речи сценической (театральной). Речь в кино предполагает определенные технологические нюансы. Но это не другая речь, это иной ракурс единого явления, которое возможно именовать «речевым творчеством актера». Суть речевого творчества не в том, что студент овладевает некими техническими навыками, но в том, что он развивает свои творческие способности, совершенствует свою природу, готовит их к применимости в любых, самых что ни на есть различных жанровых, стилистических видах искусства.

Литература

1. Анастасьев, А. Н. От редколлегии / А. Н. Анастасьев, Ю. А. Дмитриев. — Текст : непосредственный // В поисках реалистичной образности. Проблемы советской режиссуры 20—30-х годов. — Москва, 1981.
2. Васильев, Ю. А. Голосоречевой тренинг / Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 1996. — Текст : непосредственный.
3. Васильев, Ю. А. Тренинг сценической дикции / Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 1997. — Текст : непосредственный.
4. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: вариации для тренинга / Ю. А. Васильев.

ев. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2005. — Текст : непосредственный.

5. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: вариации для творчества / Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — Текст : непосредственный.

6. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации / Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2009. — Текст : непосредственный.

7. Ву Ге. Структурная основа и тенденции развития современного китайского театрального образования / Ву Ге. — Пекин : Центральная театральная академия, 2013. — Текст : непосредственный.

8. Ву Ершан. Современный кинематограф / Ву Ершан. — Текст : непосредственный // Киноискусство. — 2012. — № 2.

9. Львов-Анохин, Б. А. Беседы режиссера / Б. А. Львов-Анохин. — Москва : Сов. Россия, 1972. — Текст : непосредственный.

10. Люй Янь. Теоретические и методические основы педагогики сценической речи в театральной школе Китая / Люй Янь. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2005. — Текст : непосредственный.

11. Речевое творчество актера: данность и предчувствие : коллективная моногр. — Санкт-Петербург : Изд-во РГИСИ, 2017. — Текст : непосредственный.

12. Стой Вэйхун. К проблеме взаимодействия восточной и европейской театральных культур. Шекспир и китайский театр : 07.00.01 : дис. ... канд. искусствоведения / Стой Вэйхун. — Санкт-Петербург, 1995. — Текст : непосредственный.

13. Тарковский, А. А. Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский. — Ленинград : Киностудия «Ленфильм», 1989. — Текст : непосредственный.

14. Фан Исон. Размышления о реформе системы плодотворного преподавания / Фан Исон. — Шанхай : Шанхайская театральная академия, 2009. — Текст : непосредственный.

15. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «Системы Станиславского» в китайской театральной школе : 07.00.01 : дис. ... канд. искусствоведения / Фу Вэй-

фэн. — Санкт-Петербург, 2007. — Защищена 21.05.2009.

16. Чжан Цихун. Замысел режиссерского искусства / Чжан Цихун. — Пекин : Центральная театральная академия, 1998. — Текст : непосредственный.

References

1. Anastas'ev, A. N. Ot redkollegii / A. N. Anastas'ev, Yu. A. Dmitriev. — Tekst : neposredstvennyy // V poiskakh realistichnoy obraznosti. Problemy sovetskoy rezhissury 20—30-kh godov. — Moskva, 1981.

2. Vasil'ev, Yu. A. Golosorechevoy trening / Yu. A. Vasil'ev. — Sankt-Peterburg : SPbGATI, 1996. — Tekst : neposredstvennyy.

3. Vasil'ev, Yu. A. Trening stsenicheskoy diktsii / Yu. A. Vasil'ev. — Sankt-Peterburg : SPbGATI, 1997. — Tekst : neposredstvennyy.

4. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': variatsii dlya treninga / Yu. A. Vasil'ev. — Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGATI, 2005. — Tekst : neposredstvennyy.

5. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': variatsii dlya tvorchestva / Yu. A. Vasil'ev. — Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGATI, 2007. — Tekst : neposredstvennyy.

6. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': ritmy i variatsii / Yu. A. Vasil'ev. — Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGATI, 2009. — Tekst : neposredstvennyy.

7. Vу Ge. Strukturnaya osnova i tendentsii razvitiya sovremennogo kitayskogo teatral'nogo obrazovaniya / Vu Ge. — Pekin : Tsentral'naya teatral'naya akademiya, 2013. — Tekst : neposredstvennyy.

8. Vu Ershan. Sovremennyy kinematograf / Vu Ershan. — Tekst : neposredstvennyy // Kinoiskusstvo. — 2012. — № 2.

9. L'vov-Anokhin, B. A. Besedy rezhissera / B. A. L'vov-Anokhin. — Moskva : Sov. Rossiya, 1972. — Tekst : neposredstvennyy.

10. Lyuy Yan'. Teoreticheskie i metodicheskie osnovy pedagogiki stsenicheskoy rechi v teatral'noy shkole Kitaya / Lyuy Yan'. — Sankt-Peterburg : SPbGATI, 2005. — Tekst : neposredstvennyy.

11. Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstvie : kollektivnaya monogr. —

Sankt-Peterburg : Izd-vo RGISI, 2017. — Tekst : neposredstvennyy.

12. Syuy Veykhun. K probleme vzaimodeystviya vostochnoy i evropeyskoy teatral'nykh kul'tur. Shekspir i kitayskiy teatr : 07.00.01 : dis. ... kand. iskusstvovedeniya / Syuy Veykhun. — Sankt-Peterburg, 1995. — Tekst : neposredstvennyy.

13. Tarkovskiy, A. A. Lektsii po kinorezhissure / A. A. Tarkovskiy. — Leningrad : Kinostudiya «Lenfil'm», 1989. — Tekst : neposredstvennyy.

14. Fan Ison. Razmyshleniya o reforme sistemy plodotvornogo prepodavaniya / Fan

Ison. — Shankhay : Shankhayskaya teatral'naya akademiya, 2009. — Tekst : neposredstvennyy.

15. Fu Veyfen. Istoriya i opyt primeneniya «Sistemy Stanislavskogo» v kitayskoy teatral'noy shkole : 07.00.01 : dis. ... kand. iskusstvovedeniya / Fu Veyfen. — Sankt-Peterburg, 2007. — Zashchishchena 21.05.2009.

16. Chzhan Tsikhun. Zamysel rezhisserskogo iskusstva / Chzhan Tsikhun. — Pekin : Tsentral'naya teatral'naya akademiya, 1998. — Tekst : neposredstvennyy.