**Китайская драматургия в Беларуси: «режим ожидания»**

***В. В. Жуковец (Минск)***

Значимость китайской драматургии как уникального явления на литературной карте мира трудно переоценить. Фольклор всегда являлся источником жизни китайского театра с его неповторимой самобытностью, традиционностью, синтезом песни, танца и цирка. Именно в народной среде рождались первые знаменитые пьесы на доступном для всех слоев населения языке. Китайская драматургия значительно моложе поэзии и прозы, история которых насчитывает тысячелетия, но в период своего расцвета театральное искусство стало самым распространенным и востребованным в Поднебесной.

Первые китайские пьесы, дошедшие до нас, датируются XIII веком, что позволяет сделать следующий вывод: драматургия как сформировавшийся жанр литературы возникла в Китае на тысячелетия позже эпохи расцвета теат­рально-драматического искусства древних Греции и Индии. Следует отметить, что появлению драмы предшествовало развитие различных ритуальных народных и придворных представлений. Культурное наследие эпохи Чжоу (XII–III вв. до н. э.) оставило нам упоминания о выступлениях придворных шутов, а к концу этого периода появляется множество цирковых представлений, которые по традиции принято называть «байси» (百戏 буквально – «сто игр»). Отдельные части данных представлений содержали юмористические сценки с диалогом двух исполнителей, а также поэтический текст.

В отношении становления драматургии в Китае VII век является временем возникновения простейшей формы театральных представлений – фарса «игра о цаньцзюне», который разыгрывается преимущественно двумя актёрами, исполняющими роль «цаньцзюня» (参军) непременно в центре комических ситуаций. Более сложная модификация жанра получает распространение в X–XIII вв. под названием «цзацзюй» (杂剧), что в переводе означает «смешанные представления», в которых участвовало пять актёров в сопро­вождении танцоров и музыкантов. Именовались представления «смешанными», так как состояли из трёх, не обязательно связанных между собой общим сюжетом частей.

Одновременно с развитием жанра «цзацзюй» все более популярными становились танцевальные сюиты в песенном сопровождении, различные виды сказовой формы, а также песенная лирика. Большое внимание в структуре этих жанров уделялось основополагающим чертам китайского традиционного театра: музыкальному сопровождению, прозе и стихам. Исполняемые в одних и тех же местах представления способствовали взаимообогащению этих видов искусства, ибо, как отмечал В. Ф. Сорокин «это было искусство синтетическое, в котором сочетались речевые диалоги, пение под музыкальный аккомпанемент и сценическая игра. Часть аудитории больше всего забавляли комические ужимки и грубоватые шутки клоунов-чоу, другие с волнением следили за перипетиями сюжета, в котором, как в жизни, “радость сменяла печаль, за разлукой наступало свиданье”» [16, с. 190].

Процесс конечного формирования театра в южной части Китая пришелся на правление династии Сун (1127–1279 гг.) и ознаменовал собой становление театра «наньси» («南戏» буквально «южный театр»). В северной части страны ближе к первой половине XIII века возникла иная театральная форма, которая обозначалась уже знакомым нам названием «смешанные представления» – «цзацзюй» (преимущественные различия между «южной» и «северной» формой заключались в мелодическом и языковом соотношениях).

«Смешанные представления» на протяжении правления монгольской династии Юань (1260–1368 гг.) обрели свою известность под названием «юаньская драма», которая, «не будет преувеличением сказать, по широте охвата явлений бытия, многообразию и сложности сюжетов, пестроте представленных в ней человеческих типов не уступит ни одному из предшествовавших литературных жанров» [16, с. 190]. Ключевые события 1278 г. завершились окончательной победой монгольской армии в покорении Южной империи Сун, а «цзацзюй» стал ведущим жанром не только на севере, но и на юге страны, что привело к постепенному исчезновению ранней формы театра «наньси». Существует несколько факторов, определяющих расцвет «юаньской драмы», именуемой «золотым веком китайской драматургии»:

* политика открытости во время правления династии Юань способствовала росту городского населения, среди которого преимущественно были торговцы и ремесленники, имеющие свои «театральные запросы»;
* рост городов определял увеличение «увеселительных заведений», где обученные своему ремеслу гетеры часто сочетали пение и танцы, создавая полноценные представления. Становясь ведущими актрисами, они могли демонстрировать свой драматический профессионализм уже более широкой народной публике;
* театральное искусство также находилось под присмотром господст­вующих классов, которые «учитывали силу театрального искусства. Стремились использовать его как средство трудового народа в духе феодальной идеологии для укрепления своей власти. В результате этого театральное искусство стало приобретать двойственный характер: с одной стороны, как и прежде, на протяжении всей своей истории, оно черпало силу в народе; с другой стороны, в него все сильнее проникла господствующая феодальная идеология» [7];
* политический режим монголов, с одной стороны, привел к отмене экзаменов на чиновничью должность, что на долгое время оттеснило интеллигенцию, преимущественно конфуцианцев, на предпоследнее, среди сословий, девятое место. А с другой – это способствовало сближению литераторов с простым народом, но, в тоже время, упрощало язык и сюжет для широких масс, которые не разбирались в тонкостях ритмической прозы и классической поэзии;
* в этот нелегкий период стали появляться творческие объединения литераторов, которые своей деятельностью способствовали развитию театра. Драматурги объединялись в «союзы пишущих» (书会) или же «общество авторов пьес и эстрадных произведений». Подобные «книжные общества» создавали упрощенную литературу для народа. На сегодняшний день известно около семисот пятидесяти пьес различной тематической и сюжетной направленности, написанных на протяжении XIII‒XIV вв. Учитывая специфику и преемственность китайской литературы, основой сюжета становились «исторические сочинения, сборники литературных новелл и простонародных повестей, философские притчи, поэмы знаменитых стихотворцев – все служило исходным материалом для творческого воображения драматургов» [7].

Именно во времена расцвета династии Юань были сформированы и приобрели свою завершенность и классическую форму пьесы «цзацзюй». Во-первых, они состояли из четырех, реже пяти актов (также известны пьесы, состоящие из нескольких частей, в каждой из которых по четыре акта), сопровождавшиеся интермедией, или «сецзы» («楔子» пер с кит. – «клин») – своеобразным лирическим комментарием к сюжету пьесы. Во-вторых, на протяжении одного акта или всей пьесы мог петь лишь один персонаж: мужской или женский. Остальным отводился диалог с вкраплением стихотворных вставок и небольших песенных фрагментов. В-третьих, язык диалога был близок к разговорному стилю, что способствовало демократизации китайской литературы.

Работа подпольных «книжных обществ» смогла донести и сохранить множество пьес, однако особое внимание традиционно принято уделять «четырем великим юаньским драматургам» («元曲四大家» пер с кит. великая четвёрка юаньского цюй): Бо Пу («Дождь в платанах» – «梧桐雨»), Гуань Хань-цин («Обида Доу Э» – «窦娥冤»), Ма Чжи-юань («Осень в Ханьском Дворце» – «汉宫秋») и Чжэн Гуан-цзу ( «Домашних духов обманув, душа Цянь-нюй расстаётся с телом» – «倩女离魂»).

Одним из признанных гениев «юаньской драмы» также считается Ван Шифу, создавший пьесу «Западный Флигель» («西廂記»). Драматург был новатором в изображении характера героев. Лишая их статичности, он смог передать их образы в развитии. Ван Шифу расширил четыре традиционных действия пьесы до пяти в каждой, тем самым изложив сюжет в двадцати пьесах. Впервые драматург выделил не одного главного персонажа, исполняющего арии, а целых три, что по тем временам противоречило законам «юаньской драмы». Автор «Западного флигеля» стремился показать внутреннею противоречивость норм и устоев, царящих в традиционно феодальных семьях, которые не всегда были способны адекватно оценивать происходящие события, не прибегая к ортодоксальным меркам и методам. Однако, вопреки всем преградам, главные герои – дочь министра Ин-ин и бедный студент Чжан Гун – смогли сочетаться законным браком. Последние строки пьесы выражают надежду на лучшее будущее для всех влюбленных:

Больше до смерти мы не расстанемся с милой,

Древним подобно соединились мы ныне,

Пусть же влюбленные всей Поднебесной

Станут семьёю единой [2, с. 256].

Во времена правления Минской эпохи (XIV–XVII вв.) вновь востре­бованным стал жанр «наньси», известный в то время больше под названием «чуаньци» (传奇 букв. «рассказ о необычном»). В отличии от «цзацюй» новые пьесы имели более свободную форму: количество актов, как и участников, исполняющих арии, не ограничивалось; утратила свою былую строгость рифмовка и правила подбора мелодий для арий. Следует также упомянуть об одном из ответвлений театра «наньси» – «куньшаньской школе», основатели которой создавали новые мелодии для отдельных спектаклей, что способствовало возникновению импровизаций и изменениям стихотворной формы.

Среди многочисленных драматургов «чуаньци» наиболее значимое место занимает Тан Сянь-цзу, который особое внимание уделял разработке сюжета, а также речи персонажей. В своих произведениях китайский драматург восхвалял простые человеческие чувства, противопоставляя их антигуманному рационализму неокофуцианства. Апогей идей Тан Сянь-цзу был воплощен в пьесе «Пионовая беседка» («牡丹亭»), где любовь позволяет главному герою воскресить свою возлюбленную из мертвых.

Творчество еще двух крупных мастеров жанра «чуанци» Хун Шэна и Кун Шан-жэня приходится на вторую половину XVII в. Гимн патриотам, сражавшимся с иноземными захватчиками, звучит в пьесе Кун Шан-жэня «Веер с персиковыми цветами» («桃花扇»).

Трагедия Хун Шэна «Дворец вечной жизни» («长生殿») повествует о любви танского императора Сюань-цзуна к наложнице (гунфэй) Ян. Влюбленные приносят клятву друг другу не расставаться ни в мире живых, ни в мире мертвых. Свидетелями их чувств стали Небесная Ткачиха и Пастух:

Только что поклялись они

Тайно у цветника,

В завереньях своих они были

Искренни наверняка.

Оба – в чувствах едины

И клятва их высока.

Слова их – словно один у них,

А не два языка.

Мы – свидетельствуем, что их любовь велика.

Знаем, что в разлуке их убьет тоска.

Хотят быть птицами, парящими рядом,

Расти из одного ростка,

Хотят, чтобы любовь вовеки была крепка,

Так будем же править «любовным ведомством»,

во веки века! [9, с. 490–491].

Участь Ян-гуйфэй трагична, во время мятежа Ань Лушаня, чтобы спасти императора, она приносит себя в жертву, после чего отправляется в сонм бессмертных и не может соединится с возлюбленным. Император Сюань-цзун томится от тоски, осуждая собственные действия, но исполненный гражданский долг на время успокаивает поданных. Тронутые такой силой чувств обитатели бессмертных чертогов, позволяют влюбленным вновь встретится на Небесах, тем самым исполнить клятву, данную ими однажды.

Наряду с «куньшаньской школой» в Минскую эпоху существовала «иянская школа» народного искусства. Приверженцы данного течения опирались на современную действительность, более открыто использовали разговорный язык и популярные в народе песни. В скором времени в каждой провинции начали возникать самостоятельные театры, которые создавали множество пьес на основе популярных китайских романов, народных легенд и преданий. Все это привело к фактическому вытеснению «куньшанской школы» из театральной жизни страны.

В конце XVIII – начале XVIII вв. формируется столичный театр – «цзинси» («京戏», позже известный как «пекинская опера» – «京剧»), занявший центральное положение в профессиональном театре. Мастерство исполнителей достигло совершенства, однако, репертуар «цзинси» корнями уходил в глу­бокое прошлое и не мог соответствовать отображению социальной действительности.

В начале XX в. внимание передовой интеллигенции, наряду с развитием революционного движения, привлекает драма европейского типа, которую именовали – «хуацзюй» («话剧» – «разговорный театр»). Первые постановки современного театра представляли собой переосмысление японских и евро­пейских пьес. С 1920-х гг. в Китае стали известны работы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которые активно переводились и издавались на китайском языке. Драматурги стали изучать систему Станиславского, используя ее принципы при постановке спектакля.

События «Движения 4-го мая», антияпонская война, борьба за рождение Китайской Народной Республики позволяют переосмыслить реальность, глубже погрузиться в социально-бытовые и патриотические мотивы. Популярность приобретают исторические пьесы Го Можо («Цюй Юань» – «屈原»), Тянь Ханя («Смерть знаменитого актёра» – «名优之死» «Гуань Хань-цин» – «关汉卿»), произведения Цао Юя («Ураган» – «雷雨», «Восход солнца» – «日出»), Лао Шэ («Чайная» – «茶馆»).

Народная музыкальная драма Хэ Цзин-чжи и Дин Ни «Седая девушка» («白毛女») получила признание не только в Китае, но также была удостоена в 1951 г. Сталинской премии. В основу сюжета пьесы легла легенда о крестьянской девушке по имени Си-эр, которая после надругательств помещика была вынуждена бежать в горы. Хэ Цзинч-жи и Дин Ни вложили в образ молодой девушки дух борьбы угнетенных крестьян старого Китая. Как и Си-эр, простой народ был вынужден бежать в темные пещеры, но был спасен и снова смог увидеть свет благодаря народно-освободительной армии:

В небе солнце сияет красное

Первый раз оно так горит!

Мы увидели небо ясное

Мы избавились от обид.

Деревья железные расцвели!

Деревья и скалы с места сошли! [19, с. 86].

Пьеса «Седая девушка» была издана в 1952 г. в переводе В. Н. Рогов. Народная драма с успехом была поставлена в Государственном театре имени Вахтангова в Москве.

С начала 1960-х гг. классический репертуар китайского театра, постепенно восстанавливающийся после 1949 г., был подвергнут резкой критике. Еще до начала жесточайших репрессий «культурной революции» в театрах начали распускать коллективы, вносить определённое количество пьес, которые прошли цензуру и не носили антиполитические настроения или «феодальные отголоски». Долгие годы, вплоть до 1976 г., театр Китая находился в тяжелом творческом кризисе.

После завершения «культурной революции» в 1978 г. Китай «накрыла» волна модернизма, которая после привела к движению за экспериментальную, или авангардную, драму. Новый формат пьес сочетал в себе черты западного театра наряду с некоторыми приемами классического китайского театра: «установку на театральность, отмену принципа иллюзионизма, а именно разрушение четвертой стены между зрителем и актерами, выведение на сцену рассказчика, хора, минимализм декораций, акцент на пластике актёра, соответственном музыкальном сопровождении. Драматурги ставили перед собой задачу посредством новых сценических приемов прийти к чувствам и сознанию зрителя» [21].

Наиболее яркими представителями экспериментального театра можно считать Гао Синцзяня («Абсолютный сигнал» – «绝对信号», «Остановка» –   
«车站»), Ван Пэйгуна «Мы» («WM») и Вэй Минлуня («Пань Цзиньлянь» –  
«潘金蓮»).

Пьеса Ван Пэйгуна «Мы» рассказывает нам историю о страданиях молодого поколения. Семь главных героев имеют разное социальное происхождение, характер и стремления, но их объединяет «культурная революция», вынудившая отправиться на освоение целины в дальние районы Северо-Востока Китая.   
На протяжении всей пьесы мы можем наблюдать становления героев сквозь призму различных временных отрезков их жизни. Реализм трагедии состоит в том, что даже вознаграждение за все пережитое не может освободить молодых людей от клейма «потерянного поколения». Горечь пережитого звучит в словах одного из главных героев Ли Цзяншаня: «Спасения нет, душа болит, я душевный урод… Я ей поклялся: стану самостоятельным человеком. Однако обстановка была ужасной. Родители давили на меня, хотели силком сделать из меня другого человека. Тех, кого я любил, они запрещали мне любить; тех, кого я не любил, навязывали мне!...Я поменял много мест, но везде решают те, на чьей стороне сила, кругом цинизм и подозрение, ложь и обман! У меня много друзей, но нет ни одного настоящего, все хотят только пользоваться мною. (Горько смеется.) А вы, мои настоящие друзья, не пришли ко мне!...Человек так несчастен! Смогу ли я   
в конце концов найти себя в мире искусства, о котором так мечтаю?» [14, c. 409–410].

На нынешнем этапе китайская драматургия востребована и является неотъемлемой частью культуры, на театральных сценах возрождены классические произведения, с успехом развивается современный театр.

Следует отметить, что начиная с 50-х гг. XX в. советской синологии были зафиксированы переводы и исследования китайской драмы. В 1951 г. выходит пьеса Го Можо «Цюй Юань» в переводе Н. Т. Федоренко [5], в 1960 г. полное издание «Западного флигеля» Ван Шифу, над художественной адаптацией которого работал Л. Н. Меньшеков [2]. Выдающиеся произведения древних драматургов были переведены и изданы в сборнике 1966 г. – «Юаньская драма» [22], в который вошли одиннадцать пьес: Гуань Хан-цин «Тронувшая Небеса и Землю горькая обида Доу Э» (перевод Н. А. Спешнев), «Угощение рыбою редкой в ночь под праздник в беседке над Цзяном» и «Как храбрый Гуань Юй пошел с одним мечем на пир к врагу (переводе Б. Мастинской, стихи в переводе А. И. Гитовича); Бай Пу «Как скакуна возле ограды остановил Пэй Шао Цзюн» и «Осенней ночью Мин-хуана печалит дождь в платанах» (перевод Т. А. Малиновской и С. В. Ботвинника); Ма Чжи-юань «Сон отгоняет крик одинокого гуся осенней порою в Ханьском дворце» (перевод Е. А. Серебрякова и М. А. Серебряковой); «Ли Куй из лагеря Ляншаньбо приносит повинную голову» (перевод Н. А. Спешнева); Ли Хао-гу «Студент Чжао Юй морскую варит воду у острова Шамэнь» и Чжэн гуан-цзу «Домашних духов обманув, душа Цянь Нюй расстается с телом» (перевод Л. Н. Меньшикова); Ши Цзюнь-бао «Цю Ху из Лу, вернувшийся домой, заигрывает с собственной женой» и Чжан Го-бинь «Рубашку порванную на две полосы, соединяют в храме сянгосы» (проза в переводе О. Л. Фишман, стихи в переводе А. Г. Левитона). В 1953 г. журнал «Звезда» [3] публикует перевод драмы Вэй Фына, Лю Лян-чи, Чжу Даня, Ян Ци-чжоу и Дун Сяо-у «Лю Ху-лань» в переводе В. П. Захарова и С. М. Бытового, через год периодическое издание «Дальний Восток» [10] знакомит читателей с пьесой Лао Шэ «Лунсюйгоу» в переводе А. А. Тишкова. Альманах «Современная драматургия» [13] в течение нескольких лет публикует пьесы китайских драматургов, особое внимание уделяли драме Го Можо «Цзай Вэнь-цзи» ( перевод Лин Кюн-и и А. П. Глобы) и комедии Лао Шэ «Продавшицы» (первод Г. Торопова и И. Л. Прута) и др.

В 1976 г. серия «Библиотека всемирной литературы» выпускает сборник «Классическая драма Востока» [9], в который входили восемь классических китайских драм, среди них: «Обида Доу Э» (перевод В. Ф. Сорокина, А. А. Штейнберга, Е. А. Витковского), Ма Чжи-юань «Осень в Ханьском дворце» (перевод Е. А. Серебрякова и М. А. Серебряковой); Чжэн Тай-юй «Знак терпения» (перевод Е. А. Серебрякова и В. Ф. Сорокина); Неизвестный автор «Убить собаку, чтобы образумить мужа» (перевод Г. Б. Ярославцева); Хун Шэн «Дворец вечной жизни» и Кун Шан-жэнь «Веер с персиковыми цветами в переводе Е. А. Витковского и Т. А. Малиновской; Ян Чао-гуань «Отменный пир» (перевод В. Ф. Сорокина).

Сборник «Современная китайская драма» в переводе В. С. Аджимамудовой и Н. А. Спешенева вышел в 1991 г. [14]. Читатели смогли ознакомиться с пьесами Цзинь Юня «Нирвана Пса», Лю Шугана «Визит мертвого к живым», Ли Ваньфэн «Лань Инхай», «Утренние прогулки», Ван Пэйгуна «Мы», а также драма Тянь Ханя «Женщина-инспектор Се Яохуань» в переводе Л. Н. Мень­шикова.

В различных сборниках были изданы статьи таких синологов, как В. Ф. Сорокин («Китайская классическая драма: вопросы жанровой специ­фики»), В. В. Петров ««Повествовательная проза и драматургия: китайская литература первой половины XIX в.»), Б. Л. Рифтина («Драматургия: китайская литература XVII в.»), Л. Н. Меньшиков («Западный флигель» и его место в истории китайской драмы»), В. С. Манухина («О драме Тан Сянь-цзу «Пурпурная свирель»»), Т. А. Малиновской («Драма Сунь Жэнь-жу «Восточное предместье»») и др.

Что касается белорусского культурного пространства, то динамика и ре­цепции переводов литературы Китая, а также её критическое осмысление были подвержены постоянным колебаниям: от многочисленных публикаций (1910–1959 гг.) до их практически полного отсутствия (1960 – начало 1990 гг.). Это, несомненно, связано с историко-культурными событиями, происходящими на территориях нынешней Республики Беларусь и Китайской Народной республики. Этими факторами, а также национальной спецификой было обусловлено и отсутствие переводов драматургии, которая на современном этапе, образно выражаясь, находится в «режиме ожидания»: отечественными китаеведами не были выполнены переводы драматических произведений, однако, начиная с 1991 года можно наблюдать возрастающий интерес бело­русской публики к китайскому театру.

Благодаря высокому уровню культурных взаимоотношений между дру­жественными странами, в рамках «Недели китайской культуры в Бела­руси-2015» на сцене Национального академического театра им. Я. Купалы был представлен спектакль «Наш Цзин Кэ» («我们的荆轲») Пекинского театра народного искусства, автором которого является Мо Янь, лауреат Нобелевской премии в области литературы 2012 г. Представление шло на китайском языке в сопровождении синхронного перевода. Сюжет пьесы основан на реальных исторических событиях, отражающих период раздробленности Поднебесной, известный под названием Чжаньго (战国时代буквально – «Эпоха сражающихся царств» V в. до н. э. – 221 до н. э.). В центре повествования – благородный герой Цзин Кэ, подосланный убить правителя царства Цинь, будущего первого императора Китая, дабы прекратить кровопролитные войны. Белорусский зритель получил возможность соприкоснуться с ожившей историей древнего Китая, невообразимой палитрой сценического искусства, передающего свою уникальность через диалоги, костюмы и актерское мастерство.

Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что театр и драматургия Китая обладают богатыми традициями и древней историей. С течением времени классическая драматургия не только не ушла с подмостов театральной сцены, но с присущим уважением и трепетом к опыту и традициям предшествующих поколений востребована среди китайских зрителей. Однако, данная приемст­венность не помешала новому поколению драматургов развивать традиции зарубежного сценического искусства, рассмотреть общечеловеческие проблемы, идеи гуманизма и свободы, природу взаимоотношений и чувств, а затем воплотить все это в своих произведениях, которые становятся все более востребованными среди зарубежного зрителя.

**Список использованных источников**

1. *Бай Цзэхун.* С честью выполнить свою миссию / Бай Цзэхун // Театр. – 1988. – № 4. – С. 138–140.
2. *Ван Шифу*. Запалный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну / Ван Шифу; пер с китайск. Л. Н. Меньшикова. – Л.; М.: Гослитиздат,1960. – 283 с.
3. Лю Ху-лань / Вэй Фын [и др.] // Звезда. – 1953. – № 5. – С. 36–62
4. *Гайда. И.* Китайский вариант / И. Гайда // Современная драматургия. – 1994. – № 2. – С. 188–198
5. *Го Можо* / Цюй Юань; пер с китайск. и вступит. статья Н. Федоренко. – М.: Изд. иностр. лит., 1951. – 120 с.
6. Китайская драматургия и театр [Электронный ресурс] / Информационный портал АБИРУС. – 2015. – Режим доступа: [http://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/ 11644.html](http://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/11644.html) . – Дата доступа: 11.12.15.
7. Китайская классическая драма [электронный ресурс]/ Русский филологический портал. – 2015. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature4/sorokin-76.htm>. – Дата доступа: 11.12.15.
8. Китайская классическая драматургия [Электронный ресурс]/ Синология. Ру: история и культура Китая. – 2015. – Режим доступа: [http://www.synologia.ru/a/%D0%9A%D0%BB% D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\_%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F](http://www.synologia.ru/a/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F). – Дата доступа: 11.12.15.
9. Классическая драма Восток а/ ред. В. Сорокин. – М.: Художественная литература,1976. – 878 с.
10. Лао Шэ. Лунсюйгоу / Лао Шэ; пер. с кит. А. Тишков // Дальний Восток. – 1954. – № 1. – С. 111–144.
11. *Петров, В. В.* Повествовательная проза и драматургия: [Китайская литература первой половины XIX в.] / В. В. Петров // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983 – 1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. – 1989. – Т. 6. – С. 615–622.
12. *Рифтин, Б. Л*. Драматургия: [Китайская литература XVII в.] / Б. Л. Рифтин // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. – 1987. – Т. 4. – С. 497–499.
13. Современная драматургия / гл. ред. О. К. Степанова. – М.: Искусство, 1961. – № 21. ‒ 344 с.
14. Современная китайская драма / пер с китайск. и послесл. В. Аджимамудовой, Н. Спешнева. – М.: Радуга, 1951. – 444 с.
15. Современный китайский театр и кино [Электронный ресурс] / портал о китайском городе Гуанджоу. – 2015. – Режим доступа: <http://guangoy.ru/2172.htm>. – Дата доступа: 11.12.15.
16. *Сорокин, В. Ф.* Китайская классическая драма: вопросы жанровой специфики / В. Ф. Сорокин // Проблемы Дальнего Востока. – 1977. – № 2. – С.191–198.
17. *Тарасова, М. В*. Судьба китайского театра/ М. В. Тарасова // Проблемы Дальнего Востока. – 1972. – № 2. – С. 150–160.
18. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока/ АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука,1976. – 214 с.
19. *Хэ Цзин-чжи.* Седая девушка / *Хэ Цзин-чжи, Дин Ни*; пер. с китайск. В. Н. Рогов. – М.: Изд. иностр. лит, 1966. – 88 с.
20. Цзацзюй [Электронный ресурс] / Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). – 2015. – Режим доступа: [http://feb-web.ru/feb/kle/ kle-abc/ke8/ke8-3951.htm](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-3951.htm) . – Дата доступа: 27.12.15.
21. Экспериментальный театр в Китаев первой половине 1980-х гг. [Электронный ресурс] / Синология.Ру: история и культура Китая. – 2015. – Режим доступа: [http://www.synologia.ru/a/%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9\_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80\_%D0%B2\_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5. –](http://www.synologia.ru/a/%D0%AD%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5.%20–) Дата доступа: 11.12.15.
22. Юаньская драма / ред. переводов Л. Н. Меньшекова. – М.; Л.: Искусство, 1966. – 511 с.
23. Юаньская драма [Электронный ресурс] / Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). – 2015. – Режим доступа: [http://feb-web.ru/feb/kle/ kle-abc/ke8/ke8-9992.htm](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-9992.htm). – Дата доступа: 27.12.15.