

УДК 791.4.094:821.581  
 DOI: 10.48164/2713-301X\_2024\_16\_25

**М.И. Сизова**

Санкт-Петербург  
 Российский государственный институт сценических искусств  
 sizmariyaiv@gmail.com

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ ЛЯО ИМЕЙ «ВЛЮБЛЕННЫЙ НОСОРОГ»

*Для популярного в Китае литературного жанра «разговорной драмы» имеют ключевое, знаковое значение две пьесы – «Гроза» Цао Юя (1934) и «Влюбленный носорог» Ляо Имей (1999). В статье раскрываются основные этапы трансформации данного течения китайской драматургии, особенности его мотивов, сюжетов, а также структурных конструкций отдельных произведений. Автор разбирает поэтический и метафорический строй пьесы Ляо Имей «Влюбленный носорог», отмечает особую роль ремарки как главного проводника в мир «разговорной драмы».*

**Ключевые слова:** разговорная драма, современная китайская драматургия, ремарка, Цао Юй, Ляо Имей.

Китайская драматургия является одной из самых богатых и древних в мире. Ее история насчитывает несколько тысячелетий, начиная с эпохи Шан-Инь до современности. Китайский театр представляет собой уникальное сочетание различных жанров и стилей: от пекинской оперы до разговорной драмы. Одним из самых ранних форм театрального искусства является цзинь. Это жанр музыкальной драмы, который зародился в XI–VIII вв. до нашей эры. Впоследствии китайская драматургия претерпела значительные изменения под влиянием различных процессов, таких как политические события и социокультурное развитие страны. Период правления династии Тан (618–907 гг. нашей эры) стал для оперного искусства Китая самым продуктивным. Именно в это время появилась известная опера «Золотая печать», источником для которой послужила легенда о Будде. В эпоху Мин (1368–1644 гг.) возникла новая форма театра – Пекинский оперный театр, сочетавший музыку, пение, актерскую игру и танец. Фактически он заложил основы для последующего раз-

вития классического китайского оперного искусства. Структура, тематика и проблематика китайской драматургии начала XX в. были напрямую связаны со сменой культурной и социальной парадигмы страны. Движение «Четвертого мая»<sup>1</sup> изменило статус разговорного языка, который с 1919 г. стали широко использовать для создания литературных произведений. Затем китайские драматурги обратились к формам и приемам западной литературы. Так, первым осмысленным опытом создания пьесы по европейскому драматическому канону считается «Гроза» Цао Юя (1934).

Традиционная драма и ее базовые жанры в китайской литературе отличались от европейской и русской драматургии того же периода как с формальной точки зрения, так и с содержательной. По мнению Ю.С. Мыльниковой, «в традиционной драматургии Китая действия и чувства героев – посредством диалогов, включающих в себя

<sup>1</sup> Массовое антиимпериалистическое движение в Китае в мае-июне 1919 г., возникшее под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции в России.

пласты живой разговорной речи, – создавали представление о событийном ряде, направляли сюжет, тогда как арии и речитативы... очень объемные, занимающие значительное место в тексте, отражали духовный мир персонажей произведения» [1, с. 5].

Сегодня можно с высокой степенью вероятности утверждать, что последнее 30-летие китайской драматургии очень мало изучено российскими искусствоведами. Причин тому несколько, первая и почти исчерпывающая из них – отсутствие переводов драматургических текстов на русский язык при том, что переводная проза представлена довольно широко. Существует единственный сборник пьес китайской драматургии, опубликованный под редакцией А.А. Родионова<sup>1</sup>. Для знакомства и будущего культурного театрального диалога двух стран требуется долгосрочная объемная работа по переводу, публикации и изучению драматургического материала. Вторая проблема связана с тем, что если в русской культуре последних лет переживает ренессанс драматургия, то в Китае первой по значимости является проза. Драматургия не столь широко распространена, как в России, благодаря фестивальному движению новейшей драматургии рубежа XX–XXI веков. Тем не менее перевод китайских пьес на русский язык представляется вполне выполнимой задачей.

Наблюдения над динамикой развития драматургических произведений современного китайского театра также важны, поскольку позволяют увидеть общие тенденции процессов развития мировой драматургии Европы и Азии. На их фоне индивидуальность национальных театров проявляется более ярко и самобытно.

Многие аспекты трансформации жанров китайской драматургии оста-

ются недостаточно исследованными, требуют детального изучения. К ним относится функция ремарок в пьесах, соотношение поэтического текста (который практически был нивелирован в «разговорной драме» Китая) и метатекста. Филологи-китаисты Т.И. Кондратова и Н.Ю. Салтанова по этому поводу писали, что «ремарки и вспомогательная авторская речь присутствовали и в традиционных жанрах китайской драмы: цзяцзюй и куньцзюй» [2, с. 25]. Отметим, что они указывали на передвижение героев и манеру произнесения текста («уходит», «входит и поет»), а также на название мелодии, положенной в основу арии. Иногда ремарка говорила о направлении взгляда персонажа – в традиционном китайском театре ремарки и вспомогательная речь автора были малоинформативны. Список действующих лиц отсутствовал, так как герои презентовали себя сами [3].

Изменение жанров новой китайской драмы повлияло на трансформацию некоторых композиционных элементов. В этой связи позволим себе процитировать еще один важный фрагмент исследования Т.И. Кондратовой и Н.Ю. Салтановой, раскрывающий особенности данного процесса: «Прежде всего, жанр хуацзюй (разговорная драма) освободился от музыкальных арий, которые на протяжении всего повествования глубоко и всесторонне раскрывали духовный мир главных героев. В новой драматургии духовные переживания стали звучать в диалогах героев» [2, с. 17].

В пьесе Цао Юя «Гроза», написанной в первой трети XX в., практически нет ни одного развернутого монолога: «...весь текст пьесы, – как подчеркивают Т.И. Кондратова и Н.Ю. Салтанова, – это непрерывная диалогическая цепочка, где каждая реплика отчасти мотивирована предыдущей и так же мотивирует последующую» [2, с. 8]. В разговорной китайской драме эту функцию выполняет список действующих лиц. В пьесе

<sup>1</sup> Китайская драма XX–XXI вв. / отв. ред. и сост. А.А. Родионов; пер. с китайского В.Н. Кривцова и др.; предисл. Ю.С. Мыльниковой. Санкт-Петербург: Гиперион, 2019. 544 с. (Библиотека китайской литературы; 12).

Цао Юя «Гроза» он состоит из имен, возрастов и социальных статусов героев, отчасти рифмуясь с первоисточником: «Грозой» А.Н. Островского. Лаконично обозначается пространство действия и время происходящих событий [4, с. 18]. Начало каждой сцены предваряют обширные комментарии автора. В них до мельчайших подробностей прописывается интерьер, вплоть до обивки стульев и узоров штор. Далее следует покadroвая расстановка персонажей в рамках той или иной мизансцены. Наконец, как пишет Чжан Исянь, отражается психологический портрет героев, отчасти задающий «кукольный характер» происходящему действию [5, с. 20]. Так ремарки и вспомогательная речь автора в «новой» драме Цао Юя «Гроза» говорят о разрыве шаблонов традиционной китайской драмы. «Детальные авторские описания места действия, подробные авторские характеристики персонажей... обилие ремарок при отсутствии развернутых монологов – все это призвано... обеспечить глубокое проникновение в душевный мир персонажей в традиционной китайской драматургии» [2, с. 22].

Любопытно, что более поздняя современная драматургия Китая работает не только с уже устоявшейся структурой «разговорной драмы», но и прибегает к опыту поэтического театра со стихотворными строфами [6, с. 105], вшитыми в прямую речь героев, написанными, как можно судить из перевода, верлибром. Кроме того, функция, завоеванная ремаркой в начале XX в., как то – право формировать атмосферу пьесы, фактически играть роль отдельного персонажа, лица от автора, в некоторых экспериментальных текстах постепенно тоже уходит на второй план. Она заменяется развернутыми репликами героев в сторону, выраженными, как уже говорилось выше, поэтическими строками верлибра, что, очевидно, свидетельствует о безусловной рефлексии современных китайских драма-

тургов относительно своей идентичности и самой природы слова.

Этот важный и безусловно заслуживающий отдельного исследования момент требует кропотливой работы и долгосрочного подготовительного этапа, поскольку серьезной проблемой в изучении современной китайской драматургии, как мы уже отмечали выше, является практически полное отсутствие переводов текстов на русский язык.

Данное исследование посвящено пьесе «Влюбленный носорог», написанной в 1999 г. классиком современной китайской экспериментальной драмы Ляо Имей, произведению, ставшему новой вехой в истории китайской драматургии. Перевод текста осуществлен в рамках совместного проекта медиастудии Новой сцены Александринского театра и магистратуры Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). В качестве переводчика выступила Наталья Власова, магистр востоковедения, старший преподаватель кафедры китайской филологии СПбГУ. Драматургической адаптацией перевода занимался магистр драматургического маршрута РГИСИ Александр Болдырихин. В результате фрагмент произведения был представлен в виде эскиза режиссером и артистом театра Валерием Степановым.

В Китае пьесу ставили более тысячи раз, – она побила и продолжает бить все рекорды по посещаемости. Её дважды переводили на английский язык (последний раз по заказу Би-би-си для радиоспектакля).

Драма «Влюбленный носорог» первоначально была поставлена в 1999 г. мужем Ляо Имей Мэн Цзинхуэем, который, будучи одним из самых авторитетных режиссеров экспериментального театра в Азии, оказал большое влияние на новую эру современной китайской драмы.

Пьеса рассказывает о любви молодого мужчины – зрителя зоопарка

Малу (имя главного героя) – к девушке Минмин, живущей с ним по соседству. Ситуация возможной симпатии, возникшей между двоими, осложняется появлением третьей фигуры: ненадежным возлюбленным Минмин, время от времени появляющимся в ее жизни. Движимый внезапно вспыхнувшим чувством Малу похищает героиню и прячет её в зоопарке.

Как писали китайские критики, драма «Влюбленный носорог» символизирует слепоту любви. Она стала настоящим прорывом в китайском драматическом искусстве, а китайская молодежь и вовсе считает эту историю «Библией любви». Но не только «Библией любви» можно назвать «Влюбленного носорога» – одной из ключевых тем, казалось бы, романтической истории становится проблема глобализма и новых отношений человека с человеком, человека с миром, человека с природой – носорогом как метафорой живого посреди нового Китая. Очевидно, что играя с культурными отсылками к европейской драме, в частности с текстом Эжена Ионеску «Носорог», Ляо Имей задает в своей пьесе похожий вопрос: в чем кроется природа человеческого? И далее: до какой степени границы, установленные в новом мире, соответствуют прежней норме? Кто этот новый человек? Малу – смотритель зоопарка, друг и похититель главной героини? Или Минмин – юная, независимая девушка, готовая жить в иллюзорном мире «романтических отношений» с поэтом и музыкантом, не ценящим и не берегущим ее; Минмин, походя прокламирующая Малу права женщин, но при этом манипулирующая его чувствами?

Такое будущее рисует современный драматург Ляо Имей дуэту мужчины и женщины: несовместимость, основанная на душевной слепоте и невозможности перешагнуть границы, всего лишь обозначающие личность, потому что собственная цельность важнее, чем диалог.

Пытаясь проиллюстрировать эту разобщенность, автор выстраивает внутри текста пьесы «ступени», разбивающие реплики и фразы графически, вопреки логике движения строки. Подобная графика задает определенный драматизм и динамику развития отношений героев – чем дольше они находятся вместе в попытке диалога, тем больше становится пропасть между ними и тем сильнее «разъезжаются» строчки.

Для иллюстрации ниже наши рассуждения будут сопровождаться фрагментами текста драмы «Влюбленный носорог», где на продолжительный монолог героя девушка отвечает лаконичной фразой неприятия:

#### **Сцена двадцать четвертая**

*На сцене Минмин, с завязанными глазами, привязана к стулу. Рядом с ней сидит молодой человек Малу.*

**Малу.** Сумерки – это время, когда я вижу хуже всего. Кажется, на улицах полным-полно красоток, а высокие здания изменили привычные очертания, как в кино... Ты стоишь на углу лестницы, источая странный, чуть влажный аромат. И только проходя мимо, я понял, что ты плачешь. Тогда-то все и случилось... Как мне объяснить, насколько сильно я тебя люблю? Я страдаю молча, плачу и сплю? Я кричу, охрип? Я проклинаю себя в зеркале?

Я ворвался в твой офис и повалил тебя на пол? Я поступил в университет, получил докторскую степень и стал писателем? Я отказался от себя ради тебя, и с тех пор все меня жалеют? Я даже обращался к психиатрам. Я люблю тебя до нервного срыва? До безумия?

Или мне нужно покончить жизнь самоубийством под твоим окном? Минмин, подсказки, что делать? Ты умна и бойка на язык, и при этом такая дурочка, моя любимая, моя Минмин...

*Малу снимает повязку с глаз Минмин, носорог Тула издает крик, приближаясь к девушке.*

**Минмин.** Что ты делаешь? Уходи! Убери этого носорога!<sup>1</sup>

Неслучайно тотемным двойником главного героя становится черный носорог Тула, одиноко коротающий свой век в небольшом вольере. В одной из первых сцен пьесы Малу рассказывает Минмин о том, что скоро Тула встретит свою любовь – самку молодого носорога. И уже в середине истории мы узнаем, что к Туле никто не придет, вместо него дирекция приобрела нового друга белой носорожихе, а черный зверь обречен умереть в одиночестве в разгар своего «носорожьего гона».

**Малу.** Тула, для тебя плохие новости. Руководство зоопарка не собирается тратить деньги на самку черного носорога, хотят приобрести еще одного белого самца, чтобы им заинтересовалась Тана. Они, наверное, думают, что ты слишком стар, чтобы в зоопарке появился детеныш черного носорога. Бедняжка, у тебя даже не было брачного поединка, только после такого поединка самцы носорогов могут считаться настоящими носорогами, когда их полюбит самка, а такого шанса у тебя никогда не было<sup>2</sup>.

В незамысловатой структуре пьесы, сотканной из архетипичных сюжетов, аллегорий, связанных с французской пьесой Эжена Ионеску, есть чрезвычайно важный момент: перенос ремарки в поэтическую речь главного героя, который фактически становится резонером и комментатором действия. Финальное убийство героем носорога лишь завершает цикл поэтических жестов, обрамляющих жизнь главного героя как персонажа, сотканного из образов и слов, самого себя называющего рыцарем прекрасной дамы Минмин. Пафос и поэтичность его реплики противоречит грубости поступка, дистанция между словом и действием все страшнее.

<sup>1</sup> Ляо Имей. «Влюбленный носорог»: машинопись / пер. с китайского Н.В. Власовой. [Санкт-Петербург, б. г.]. С. 33. [Архив автора].

<sup>2</sup> Ляо Имей. Указ. соч. С. 24.

**Малу.** Все белое кажется черным как тушь, в сравнении с тобой,

А дикие птицы и звери в отчаянии от того, что не могут произнести твое имя...

Полиция на всех перекрестках включает зеленый, чтобы ты могла беспрепятственно ехать.

Любой компас указывает мне туда, где ты существуешь...

Ты ветер, не оставляющий следов,

Ты ветер, пронсящийся по телу.

Ты невидимый ветер...

*Малу внезапно вытаскивает ножницы и наносит удар носорогу! Кровь хлещет фонтаном. Тула издает ужасающий вопль! В ярости он бросается на Малу. Минмин пронзительно кричит.*

**Малу.** Не бойся, Тула, я поведу тебя над болотами и долинами, за горы и леса, за облака и моря, за солнцем, за легкой дымкой, в бескрайнее звездное небо за пределами нашей жизни. Впереди бескрайние африканские луга, заходящее солнце виснет на длинной шее жирафа, и все наполняется жизненной силой, когда наступает сезон дождей.

*Малу поднимает пистолет и убивает Тулу. Огромное тело носорога медленно оседает<sup>3</sup>.*

Прежний мир разрушился. В нем нет места таким безумцам, как Малу. Возможно, даже должность смотрителя зоопарка в нем не предусмотрена. Отношения женщин и мужчин регламентированы законом. За каждое сказанное слово, тем более за опрометчивый поступок, придется отвечать по всей строгости перед законом, который, как говорится, не дремлет. Прежний мир ушел в «таинственный закат», а что ждет героев и читателей дальше – неизвестно. В финале героиня будто прощается с Малу, облекая слова в стихотворение, написанное верлибром. Мы видим, что герой достучался до возлюбленной, вызвал у нее поэтический отклик.

<sup>3</sup> Ляо Имей. Указ. соч. С. 35.

**Минмин.** Ты закончил стихотворение, очень красиво. Как жаль...

*Внезапно включаются прожекторы, громко воеет сирена. Толпа врывается в загон, но люди не решаются подойти, тупо уставившись на происходящее.*

**Полиция.** Малу, немедленно отпусти заложницу, подними руки и сдавайся, ты окружен!

**Хэйцзы и другие.** Малу!

*Малу равнодушен ко всему вокруг, но крепко обнимает Минмин. Девушка не двигается. Глядя перед собой, она вдруг начинает петь.*

**Песня Минмин «Только я»:**

Улыбнись мне, как будто впервые встретились.

Поклянись, пусть даже нарушишь завтра клятву.

Наслаждайся мной, жизнь так непредсказуема...<sup>1</sup>

Резюмируя разговор о поэтике и семиотике современной китайской драматургии на примере пьесы Ляо Имею можно утверждать, что она находится под влиянием различных тенденций, которые отражают проис-

ходящие социально-культурные изменения в Китае. Одной из основных является переосмысление исторических событий и личностей через призму реальности: глобализации и интеграции в большой мир интернациональной литературы. Важной особенностью следует также считать экспериментирование с формой и структурой. Китайские драматурги активно используют новые подходы к написанию пьес, такие как нелинейный повествовательный стиль, использование множества персонажей или даже отказ от классического действия. Это позволяет им выражать свою индивидуальность и работать с традиционными жанровыми ограничениями. Кроме того, многие китайские драматурги стремятся сохранить и восстановить культурное наследие Китая, представить его в новом свете. Они исследуют традиционные ритуалы, мифологию и философию, чтобы создавать современные пьесы, которые сочетают в себе матрицу известных мифов и легенд, но сущностно их перестраивают средствами композиции, сюжета и метатекста.

<sup>1</sup> Ляо Имею. Указ. соч. С. 34.

## Список литературы

1. Мыльников Ю.С. Предисловие // Китайская драма XX-XXI вв. / отв. ред. и сост. А.А. Родионов; пер. с китайского В.Н. Кривцова и др.; предисл. Ю.С. Мыльниковой. Санкт-Петербург: Гиперион, 2019. С. 5-16.
2. Кондратова Т.И., Салтанова Н.Ю. Функция ремарок и вспомогательной авторской речи: на примере анализа драмы Цао Юя «Гроза» 1934 г. // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 3. С. 22-34.
3. Кондратова Т.И. Китайская драматургия: проблемы традиций и новаторства // Обучение китайскому языку и культуре: прошлое, настоящее и будущее: сб. науч. ст. Москва: Ин-т иностр. языков МГПУ, 2022. С. 59-64.
4. Никольская Л.А. Цао Юй. Очерк творчества. Москва: Изд-во МГУ, 1984. 183 с.
5. Чжан Исянь. Пьеса «Гроза»: поэтика русской и китайской драмы // Новости науки 2019: сб. материалов VIII Междунар. очно-заоч. науч.-практ. конф. Москва: Науч.-издат. центр «Империя», 2019. С. 16-21.
6. Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. Москва: Языки славян. культуры, 2004. 232 с. [Язык, семиотика, культура. Малая серия; Studia Philologica. Series minor].
7. Федоренко Н.Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature4/fedorenko-87.htm> (дата обращения: 28.09.2023).

8. Bodde D. Chinese Thought, Society, and Science. The Intellectual and Social Background of Science and Technology in Pre-Modern China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. 480 p.
9. Cai Zong-Qi. Introduction: Emotion, Patterning, and Literature. Thought and Beyond // Journal of Chinese Literature and Culture. 2019. Vol. 6, Iss. 1. P. 1-14.
10. Gálík M. The Concept of Creative Personality in Traditional Chinese Literature Criticism // Oriens Extremus. 1980. № 27, Iss. II. P. 183-202.
11. Liu J.Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 164 p.

### Сведения об авторе:

**Сизова Мария Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург)

ул. Моховая, 33-35, Санкт-Петербург, 191028  
sizmariyaiv@gmail.com

Дата поступления статьи: 10.02.2024

Одобрено: 14.05.2024

Дата публикации: 27.06.2024

### Для цитирования:

Сизова М.И. Современные тенденции в китайской драматургии XX века на примере пьесы Ляо Имей «Влюбленный носорог» // Сфера культуры. 2024. № 2 (16). С. 25–32. DOI: 10.48164/2713-301X\_2024\_16\_25

УДК 791.4.094:821.581

DOI: 10.48164/2713-301X\_2024\_16\_25

**M.I. Sizova**

Saint Petersburg  
Russian State Institute of Performing Arts  
sizmariyaiv@gmail.com

## MODERN TRENDS IN CHINESE DRAMA OF THE TWENTIETH CENTURY EXEMPLIFIED BY LIAO YIMEI'S PLAY *RHINOCEROS IN LOVE*

Two plays, *Thunderstorm* by Cao Yu (1934) and *Rhinoceros in Love* by Liao Yimei (1999), are of key significant importance for the popular literary genre of “colloquial drama” in China. The article reveals the main stages of the transformation of this trend in Chinese drama, the peculiarities of its motifs, plots, as well as the structural design of individual works. The author

analyzes the poetic and metaphorical structure of Liao Yimei's play *Rhinoceros in Love*, notes the special role of the remark as the main guide to the world of “colloquial drama”.

**Keywords:** colloquial drama, modern Chinese dramaturgy, remark, Cao Yu, Liao Yimei.

### References

1. My`l`nikova, Yu.S. (2019) Predislovie [Preface]. *Kitajskaya drama XX-XXI vekov* [Chinese Drama of the XX<sup>th</sup>-XXI<sup>st</sup> Centuries]. Executive Ed. and Compl. A.A. Rodionov, Transl. from Chinese by V.N. Krivtsov et al., Preface by Yu.S. Mylnikova]. Saint Petersburg: Giperion, 5-16. (In Russian).



2. Kondratova, T.I., Saltanova, N.Yu. (2022) Funkciya remarak i vspomogatel'noj avtorskoj rechi: na primere analiza dramy` Czaoyuya "Groza" 1934 goda [Function of Remarks and Author's Auxiliary Speech: Exemplified by the Analysis of Cao Yu's Drama *Thunderstorm* of 1934]. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filologiya. Teoriya yazy`ka. Yazy`kovo obrazovanie* [Bulletin of Moscow City Pedagogical University. Series: Philology. Language Theory. Language Education], No. 3, 22-34. (In Russian).
3. Kondratova, T.I. (2022) Kitajskaya dramaturgiya: problemy` tradicij i novatorstva [Chinese Drama: Problems of Traditions and Innovation]. *Obuchenie kitajskomu yazy`ku i kul`ture: proshloe, nastoyashhee i budushhee: sbornik nauchny`x statej* [Teaching the Chinese Language and Culture: Past, Present and Future: a Collection of Scientific Articles]. Moscow: Institute of Foreign Languages of Moscow City Pedagogical University, 59-64. (In Russian).
4. Nikol'skaya, L.A. (1984) *Cao Yu. Ocherk tvorchestva* [Cao Yu. An Essay on Creativity]. Moscow: Publishing House of Moscow State University. (In Russian).
5. Chzhan, Isyan` (2019) P`esa "Groza": poe`tika russkoj i kitajskoj dramy` [The Play *Thunderstorm*: Poetics of Russian and Chinese Drama]. *Novosti nauki 2019: sbornik materialov VIII Mezhdunarodnoj ochno-zaochnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Science News 2019: a Collection of Materials of the VIII<sup>th</sup> International In-person and In Absentia Scientific Practical Conference]. Moscow: Scientific Publishing Center "Imperiya", 16-21. (In Russian).
6. Tan`, Aoshuan (2004) *Kitajskaya kartina mira. Yazy`k, kul`tura, mental`nost`* [Chinese Picture of the World. Language, Culture, Mentality]. Moscow: Yazy`ki slavyanskoj kul`tury`. (In Russian).
7. Fedorenko, N.T. *Drevnejshij pamyatnik poe`ticheskoy kul`tury` Kitaya* [The Oldest Monument of the Poetic Culture of China] URL: <http://philology.ru/literature4/fedorenko-87.htm> (Accessed: 28.09.2023). (In Russian).
8. Bodde, D. (1991) *Chinese Thought, Society, and Science. The Intellectual and Social Background of Science and Technology in Pre-Modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press. (In English).
9. Cai, Zong-Qi. (2019) Introduction: Emotion, Patterning, and Literature. Thought and Beyond. *Journal of Chinese Literature and Culture*, Vol. 6, Issue 1, 1-14. (In English).
10. Gálík, M. (1980) The Concept of Creative Personality in Traditional Chinese Literature Criticism. *Oriens Extremus*, No. 27, Issue II, 183-202. (In English).
11. Liu, J.Y. (1966) *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: University of Chicago Press. (In English).

### About the author:

**Maria I. Sizova**, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Russian Theater of Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg)

33-35 Mokhovaya Str., Saint Petersburg, 191028  
sizmariyaiv@gmail.com