

УДК 379.8.093 82-21 (510)-048.35

Лю Цзин*канд. пед. наук, доц. каф. теории и истории искусств
Белорусской государственной академии искусств***Liu Jing***Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Theory and History Arts
of Belarusian State Academy of Arts
e-mail: liu.chn@outlook.com*

НАСЛЕДИЕ ДИДАКТИКИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА КИТАЯ И СПЕЦИФИКА ЕЕ МОДЕРНИЗАЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Анализ наследия традиционного театра Китая выявил изначальное преобладание в его дидактике репродуктивных и объяснительно-иллюстративных методов, а рассмотрение специфики ее модернизации на современном этапе констатирует появление проблемных, поисковых и исследовательских методов обучения. Подробно освещены традиционные синтетические разновидности театра Китая с учетом ряда видов искусства, объединенных в них: вокальной и оркестровой музыки, поэзии, циркового и боевого искусств, архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Рассмотрено значение пекинской оперы как общечеловеческого наследия, охраняемого ЮНЕСКО, а также феномена, сохраняющего традиционную театральную дидактику страны.

Ключевые слова: дидактика традиционного театра Китая, Цзяо Фан, пекинская опера, Мэй Ланфань, список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

The Heritage of the Didactics of the Traditional Theater of China and the Specifics of Its Current Modernization

An analysis of the heritage of the traditional theater of China revealed the initial predominance of reproductive and explanatory-illustrative methods in its didactics, and at the present stage, the emergence of problematic, search and research teaching methods. We cover in detail the traditional synthetic varieties of Chinese theater, taking into account the number of art forms combined in them: vocal and orchestral music, poetry, circus and martial arts, architecture, painting and arts and crafts. We consider the significance of Peking Opera as a universal heritage (protected by UNESCO), as well as a phenomenon that preserves the traditional theatrical didactics of the country.

Key words: didactics of Chinese traditional theater, Jiao Fang, Peking Opera, Mei Lanfan, UNESCO Intangible Cultural Heritage List.

Введение

Развитие китайского театра связано с пяти тысячелетним культурным наследием страны, а также с эстетическим выбором, определяемым современным дискурсом ее развития. Театр Китая – наследие доимператорского (III тыс. до н. э. – III в. до н. э.) и императорского (III в. до н. э. – 1911 г.) периодов истории, актуальное и в период «нового Китая» (1911 г. – настоящее время) [1]. Как явление, объединяющее временные и пространственные искусства, он является средством выражения поэзии, музыки (арии, речитативно-голосовые монологи и диалоги, аккомпанемент), циркового и боевого искусств (акробатические и боевые сцены), архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства (сценография, грим, костюм). В нем образ и смысл действия объ-

единены общими символами, метафорами и нарративом, воспринять и передать которые можно после особой подготовки. Даже сегодня он зависим от традиционной *дидактики* (закономерностей усвоения знаний, умений и навыков и формирования убеждений в процессе обучения), которая его во многом и сохраняет.

Отдельные аспекты генезиса и развития наследия китайской театральной культуры описали Б. Л. Рифтин, С. А. Серова, Н. А. Спешнев, Лии Чао, С. М. Эйзенштейн и другие авторы.

Цель данного исследования – охарактеризовать наследие дидактики традиционного театра Китая, а также особенности ее модернизации и охраны на современном этапе.

Основная часть

Театр как вид искусства несет в мир свою поэтику (комплекс художественно-эстетических и стилистических качеств, определяющих его сущность). Помимо абстрактных образов, архетипов и символов в нем всегда есть реальность, позаимствованная у повседневной жизни народа. При этом в театральном действе метафорически происходит «пересечение миров»: жизнь становится воображаемой реальностью, а элементы вымышленной реальности – жизнью. В театре Китая, сохранившем связь с архаичными паратеатральными формами, предшествовавшими основанной исключительно на литературном произведении европейской драме, эта особенность крайне сильна, поэтому тут важно не только слышать, но и видеть изображаемое на сцене. Его главное правило: все участники действия должны не только владеть актерским мастерством, быть пластичными (танцевать и иметь навыки боевых искусств), но и обладать музыкальным талантом. И привыкшие к преимущественно вербальному театру европейцы называют театр Китая «оперой»: куньшанской, пекинской, тибетской и т. д. Собираательные и сверхъестественные образы китайских пьес (боги, феи, оборотни, астральные тела, цветы, духи природы), особенно если они «вплетены» в кружево реальной жизни (где действуют правители, воины, злодеи, влюбленные красавицы и герои), позволяют вести «многоканальное» общение со зрителем, когда он является не только реципиентом (созерцает и обдумывает), но и участником представления (интерактивно реагирует на него), что и предполагает поэтика традиционного театра. При этом реальность упреждает будущее, действительность отсылает к памяти прошлого, и все вместе формирует мировоззренческие ценности (представления о месте и роли человека в мире), которые передавались из поколения в поколение нашего народа для сохранения его идентичности и адаптации к окружающему миру. Естественно, что, зависимость от этого вида поэтики, дидактика театра Китая имеет свои особенности.

Как свидетельствуют письменные источники доимператорского и императорского периодов, долгое время театр Китая (который фиксировался с III в. в описаниях

оперы «Цзанцзюнь») демонстрировал изначальное преобладание в его дидактике *репродуктивных* (ученик выполняет действия по показанному учителем образцу) и *объяснительно-иллюстративных* (учитель сообщает информацию, а ученик ее воспринимает) методов. Уже первая описанная система дидактики театра Китая VIII в. это подтверждает. Ее концепцию заложил бодыхай династии Тан (VII–X вв.) Мин-Хуан. Он учредил школу для артистов «Цзяофан» («Грушевый сад»). Она была создана при одноименной труппе, которой покровительствовал император Сюань-цзун (712–755). В этом учебном заведении преподавали мастера сцены, и, пока артист учился, его гонорар получал мастер. Обучали с 8-летнего возраста; в программу входили акробатика, фехтование, вокал и т. д.; начинались занятия с рассветом, когда мастера выводили учеников на акробатический тренинг, а сам процесс обучения был довольно изнурительным. Для китайского театра было характерно строгое гендерное деление: в труппу входили либо только мужчины (которые играли и женские роли), либо (позднее) только женщины. Мужчины, призванные играть фей и красавиц, терпели боль от забинтованных (для уменьшения размера) ног, с помощью специальных диет и костюмов достигали максимальной «похожести» на женщин. Ученики долго заучивали тексты пьес и песен, использовали сложные упражнения для укрепления голоса. Такая подготовка способствовала созданию особой субкультуры актеров – основы профессиональных трупп в ряде регионов страны.

В XII–XIV вв. на муниципальных рынках, в домах союза торговцев (где часто ставили спектакли) в ряде провинций Китая появились короткие пьесы, созданные по мотивам местных устных историй и легенд, что привело к появлению полноценных драматических представлений – т. н. «Юаньской драмы» и «Наньси» [2]. Дальнейшее развитие привело к формированию (в XIV–XIX вв.) двух разновидностей театра: иянского (*чьей аудиторией были все слои общества*) и куньшанского (*элитарного, ориентированного на аристократию*). Производные от них особые типы театра: драма «Куньшань Куньцзюй» (XVI в.) и пекинская музыкальная драма «Цзинцзюй» (XVIII в.), –

избавившись от региональных особенностей, стали общенациональными [3].

Действительно, сформировавшаяся на протяжении довольно долгого периода, но вступившая в XVIII в. в первый период расцвета на сценических площадках Пекина драма, известная как «Цзинси», или «Цзинцзюй» (ее название, написанное иероглифами 京戲, переводится как «столичная»), обобщила национальные театральные традиции. Она является эталоном, а также хранителем наследия т. н. «пекинской оперы» – музыкальной драмы, ставшей общенациональной, – «визитной карточкой» театра Китая, ведь кроме Пекина, она распространилась в Цянцзине, Шанхае, Гонконге, на Тайване и т. д. Она стала мегапопулярной «на закате» имперской династии Цин (1644–1911) и пользовалась любовью не только у простонародья и среднего класса (на сценах рыночных площадей, домов сою-

за торговцев, чайных, ресторанов и специально возведенных городских театров), но и во дворце императора: члены царской семьи, а также сановники любили ее смотреть. Дворец предоставлял сцену, костюмы, грим и декорации.

Особенно успешным было участие оперы в празднике по случаю 50-летия императрицы-регента Цы Си (1839–1908), последовательно покровительствовавшей этому жанру. Цы Си (рисунки 1) вошла в историю как правитель, отменивший телесные наказания и мучительный обычай бинтования ног у девочек, а также введший всеобщее избирательное право и реформировавший образование в направлении общемировых стандартов. Цы Си возвела трехэтажный театр для пекинской оперы, приглашала к своему двору ее мастеров, причем многие из них жили, учились и преподавали во дворце.



Рисунок 1 – Цы Си, покровительница пекинской оперы



Рисунок 2 – Мэй Ланьфань, В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн на гастролях пекинской оперы в СССР, 1935



Рисунок 3 – Яо Юйфу, Цзян Мяосянь, Мэй Ланьфань в сцене из спектакля «Улыбка, купленная дорогой ценой»

Чтобы стать артистом пекинской оперы, претенденты проходили долгое ученичество. До XX в. актеры-мастера отбирали учеников среди детей и обучали их семь лет по контракту с родителями. Поскольку мастер полностью обеспечивал ученика, у которого образовывался долг перед учителем, погашаемый позже за счет доходов от карьеры ученика. Обучение проходило в школах при труппах. Учащиеся вставали в пять утра на первый акробатический тренинг, днем обучались боевым искусствам и мастерству актера, а по вечерам выступали в уличных театрах. Если они допускали ошибки во время таких выступлений, всю труппу нака-

зывали бамбуковыми палками. Лучшие актеры со временем становились исполнителями главных ролей, менее талантливые – участниками массовых батальных сцен и музыкантами оркестра.

Хотя музыкантами становились не самые одаренные артисты, огромное значение в театральной дидактике Китая играла как раз музыка, что отмечено уже в описании школы «Цзяо-фан». Это не случайно, поскольку подробные сведения о музыке и пении в Китае относятся уже ко временам династии Цинь (221–206 гг. до н. э.), что наряду с описанием удовольствия от музыки философа Конфуция (551–479 гг. до н. э.),

игравшего на «царе всех инструментов» гу-цине [4], щипковом 7-струнном музыкальном инструменте, свидетельствует о природной приверженности китайцев музыкальному искусству.

Оркестр пекинской оперы, имеющий истоки в рыночных (а рынки древности – это центр ежедневной коммуникации и активности людей) паратеатральных действиях (вначале музыканты сидели там перед висящем над рыночной сценой занавесом, а позднее переместились к ее боковому краю), состоял из двух групп: «вэньчан» (струнные и духовые) и «учан» (ударные). Актеры пекинской оперы обучались пению под аккомпанемент группы «вэньчан», а также сценическому движению и навыкам боя под аккомпанемент группы «учан».

Выходивший к зрителям под контрастную музыку, облаченный в яркий костюм артист оперы сразу притягивал внимание зрителей. Характер персонажа можно было отследить не только по актерской игре, но и по гриму (гримироваться учеников-актеров с помощью репродуктивного метода также обучали мастера, а сам процесс занимал до полутора часов). В зависимости от цвета грима зрители могли определить типаж роли: например, красный грим говорил о верности и честности героя, золотой использовали для мифических героев и т. д. Цвет костюма также был символичен: императоры и их семьи носили желтые одежды, высокопоставленные чиновники – фиолетовые, лица высокого ранга или носители добродетели – красные, низшие чиновники – синие, молодые персонажи – белые, старики – белые, коричневые или оливковые, остальные персонажи носили черные одежды.

Можно назвать четыре категории (амплуа) ведущих актеров пекинской оперы:

1) «шэн» (生) – *главствующие мужские персонажи пьесы*, среди которых могли быть бог войны, император, молодой герой-любовник, симпатичный интеллектурал;

2) «дань» (旦) – *женские персонажи* (от воительниц и знатных дам до старушек и сметливых красавиц из народа), роли которых до конца XX в. исполняли исключительно актеры-мужчины;

3) «цзин» (净) – *серьезные мужские персонажи*, чаще всего храбрые военачальники, благородные мужественные герои;

4) «чоу» (丑) – *клоуны, комические добродушные положительные герои либо коварные, но недалекие комические злодеи*.

Очевидно, что все четыре амплуа требовали особой дидактики. Китайский театр долго хранил гендерное правило, согласно которому в постановках участвуют только мужчины, поэтому подготовка актеров для амплуа «дань», например, требовала полного гендерного перевоплощения на сцене. Известный исполнитель амплуа «дань» Вэй Чаншэн (1744–1802) разработал технику «цай цяо» («ложной ноги»), чтобы точно имитировать скромную походку китайских женщин. При подготовке актеров амплуа «шэн» обращалось особое внимание на приобретение навыка виртуозного пения в высокой теситуре; амплуа «цзин» – на разработку мощного голосового посыла, навыка виртуозной акробатики, а также навыков боя (с различными видами бутафорского оружия); амплуа «чоу» – на развитие речевой и певческой импровизации на злободневные для зрителя темы, на овладение приемами гротеска, буффонады и т. д. Сюжеты пьес в основном основывались на известных во всех слоях китайского общества средневековых романах «Троецарствие» (XIV в.), «Речные заводи» (XV в.), «Путешествие на Запад» (XVI в.), «Цветы сливы в золотой вазе» (XVII в.) [5, с. 14].

С наступлением периода «нового Китая» после Синхайской революции (1911), когда была свергнута последняя императорская династия, пекинская опера получила современное направление «Сяньдайцзинцзюй» и вступила во второй период расцвета (1920–1930-е гг.), ознаменовавшийся формированием четырех ее школ: «Мэй», которую основал Мэй Ланьфань (1894–1961); «Шан», основатель – Шан Сяюнь (1900–1975); «Чэн», основатель – Чэн Яньцю (1904–1958); «Сюнь», основатель – Сюнь Хуэйшэн (1900–1968). Каждая школа была представлена труппой известных артистов и их учеников, выступавших в Пекине и Шанхае.

Мэй Ланьфань был первым мировым популяризатором пекинской оперы: он гастролировал в Японии (1919 г.), США (1930 г.) и СССР (1935 г.). Во время советских гастролей Мэй Ланьфань встречался с К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, В. Э. Мейерхольдом (рисунок 2), а также

рядом западноевропейцев, среди которых был Б. Брехт, специально приехавший в СССР, чтобы оценить пекинскую труппу; в США Мэй встречался с Ч. Чаплиным. Система китайской театральной игры получила признание во всем мире, а талант Мэй Ланьфаня и пекинская опера потрясли мир и стали общепризнанными эстетическими символами. Режиссер С. М. Эйзенштейн снял о них фильм и написал статью «Чародею Грушевого сада» [6].

Хотя в «Сяньдайцинцзюй» иногда использовались современные костюмы и декорации, а также появлялась революционная тематика, подготовка актеров во многом оставалась традиционной, но постепенно совершенствовалась и творчески обобщалась (телесные наказания учеников в 1911 г. были отменены). Всемирное признание мастерства школ пекинской оперы периода «нового Китая» свидетельствует о появлении в их дидактике *проблемных, поисковых (эвристических)* методов обучения, предполагающих *постановку учителем какого-либо вопроса и поиск учеником ответа на него, когда ученик не получает «готовых» знаний, но активно участвует в поиске решения, тем самым развивая свои способности* [7].

Очевидцы зарубежных гастролей периода второго расцвета пекинской оперы отмечали, что «она воздействует на зрителя в максимально условной форме, и это открывает простор воображению. Актеры изображают не формальное, внешнее сходство с персонажами, а концепцию, идею, символ, что позволяет зрителю домысливать за него остальное. Так, актер в амплуа *дань* играет не конкретную женщину, а идею женственности» [6], а в изображении цикла вегетации цветов символически обыгрывается идея гармонии и вечности мироздания.

В процессе знакомства с театром Запада традиционная символика и эстетика китайского театра обогащалась, но не утрачивала своей историчности и аутентичности элементов представления (рисунок 3). Мэй Ланьфань рассказывал, как в дискуссиях и «брейн-рингах» с коллегами и учениками он расширял репертуар (пьесы «Чан-э убегает на Луну» и «Линь Дай-юй хоронит цветы» по роману XVIII в. «Сон в красном тереме»), «шлифовал» аутентич-

ность сценического костюма (шелковые накладки, нефритовые украшения, шпильки с жемчугом) и сценографию (ловля светлячков и бабочек, срезание цветов серпом) своей труппы [8].

Во время Второй японо-китайской войны (1937–1945) у пекинской оперы были не самые удачные времена: многие актеры в знак солидарности со страданиями своего народа годами не выходили на сцену. После провозглашения КНР в 1949 г. Мэй Ланьфань стал директором Большого театра пекинской оперы и Пекинского института по изучению китайской оперы. Главной заслугой мастера было не столько ознакомление с этим жанром иностранцев, сколько то, что в самом Китае пекинская опера стала считаться высоким искусством [6].

Время «культурной революции» (1967–1977) оказалось сложным для театрального развития Китая, но уже с 1978 г. вместе с политикой «реформ и открытости» пекинская опера получила мощную поддержку правительства. Сейчас в реконструированном в 1996 г. Большом театре «Чанъань» (长安大戏院) непрерывно идут спектакли. Театр имеет хорошую акустику, управляемые компьютерами декорации, субтитры, а также музей костюмов и реквизита. Специальный конкурс любителей пекинской оперы ежегодно привлекает сотни исполнителей – носителей ее наследия.

В театральном образовании Китая рубежа XX–XXI вв. будущие актеры сами выбирают ремесло, проходят сложное обучение и выпускаются компетентными специалистами, но обучение из школ при труппах переместилось в профильные колледжи и академии (Центральная академия драмы в Пекине, Пекинская киноакадемия, Шанхайская театральная академия и т. д.). Последовательность обучения почти не изменилась, ведь поэтика и атрибуты традиционного представления остались прежними, поэтому и в наши дни профессиональных актеров в Китае называют «ученики Грушевого сада». Современная дидактика основана на традиционной: сначала обучают акробатике, а затем пению, гриму и жестам. Преподавание ведется по разным направлениям школ исполнительского мастерства: «Мэй», «Чэн», а также школы Ма Лянляна (1901–1966) и Ци Линьтуна (1895–1975). Ранее студенты обучались только исполнительскому искус-

ству, но сейчас они посещают академические (лекционные и семинарские) занятия.

Современный китайский театр получил новый импульс своего развития, когда на его подмостки вышли женщины, которые обогатили и украсили его. Модернизация дидактики традиционного театра Китая на современном этапе констатирует появление не только *проблемных и поисковых*, но также *исследовательских* методов обучения (*учитель совместно с учеником определяет проблему, знания для разрешения которой ученик самостоятельно добывает в ходе отбора оптимального способа и направления действий для достижения результата*). В дидактике театра Китая эта тенденция нашла выражение в создании школы теории перформанса (для повышения качества выступлений, использования современных элементов с целью привлечения новой аудитории и постановки пьес, выходящих за рамки традиционной пекинской оперы), обучении художественному администрированию и киноведению, ведь персонажи китайского театра – постоянные герои международных кинематографических бестселлеров (фильмы «Блюз Пекинской оперы», «Прощай, моя наложница»), ряда комиксов и аниме-сериалов, введенных в моду американцами и японцами.

В XXI в. мир стремительно меняется. Высокий уровень научно-технического развития, компьютерных и информационных технологий предлагает для популяризации искусства новые возможности, что приводит к возникновению новых форм масс- и арт-медиа. И пекинская опера стала одной из «визитных карточек» Китая. В 2010 г. она в список ЮНЕСКО нематериального культурного наследия человечества. Наряду с пекинской оперой в список культурного наследия человечества от КНР также были включены опера «Куницей» (2001, 2008), тибетская опера (2009), народная опера «Юэцзюй» (2009) – особые виды театра ря-

да регионов Китая, традиций и театральная дидактика которых сегодня охраняются законодательно [11].

Люди со всего мира, желая познакомиться с пекинской оперой, забронировав билеты онлайн, приезжают посмотреть «Переполох в небесных чертогах», «Легенду о белой змее» и другие спектакли [9]. Китай сегодня вышел на 4 место в мире по посещаемости туристами и, например, в 2010 г. заработал на туризме около \$ 48,5 млрд [10].

Заключение

Характеризуя наследие дидактики традиционного театра Китая, особенности ее модернизации и охраны на современном этапе можно сделать следующие выводы:

1. В дидактике традиционного театра Китая изначально доминировали *репродуктивные и объяснительно-иллюстративные методы*, которые на протяжении столетий использовались в школах при театральных труппах. Это ярко проявилось в пекинской опере периода ее первого расцвета.

2. Появление *проблемных, поисковых и исследовательских методов* обучения относится к периоду второго расцвета пекинской оперы, когда система китайской театральной игры получила мировое признание.

3. Модернизация дидактики театра Китая при сохранении ее традиционной основы в настоящее время проходит под влиянием специализированных профильных театральных учебных заведений (колледжей, академий) в условиях высокой степени информатизации общества.

4. Верность традиционной поэтике и дидактике, а также совершенствование сценических техник и театральной индустрии с использованием современных средств арт-медиа, новейших компьютерных и информационных технологий позволяют китайскому театру и его дидактике быть востребованными в качестве важной части культурного наследия человечества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История Китая – общие сведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.advantour.com/rus/china/history.htm>. – Дата доступа: 27.09.2022.
2. Китайский театр и опера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.advantour.com/rus/china/culture/theater-opera.htm>. – Дата доступа: 27.09.2022.
3. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX в. – 40-е гг. XX в.) / С. А. Серова. – М. : Наука, 1970. – 194 с.

4. Традиционные китайские музыкальные инструменты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dveimperii.ru/articles/traditsionnye-kitajskie-muzykalnye-instrumenty/>. – Дата доступа: 27.09.2022.
5. Спешнев, Н. А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры / Н. А. Спешнев. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
6. Мэй Ланьфан и Сергей Эйзенштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/blog-post_6.html. – Дата доступа: 27.09.2022.
7. Дидактика школьного театра: методы и средства обучения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.ru/14_72562_didaktika-shkolnogo-teatra-metodi-i-sredstva-obucheniya.html. – Дата доступа: 27.09.2022.
8. Лунная фея и похороны цветов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/@evil_noonas-lunnaya-feya-i-pohorony-cvetov. – Дата доступа: 27.09.2022.
9. Пекинская опера: история, традиции, современность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://orsona.ru/2017/11/19/pekinskaya-opera-istoriya-tradicii-sovremennost/>. – Дата доступа: 27.09.2022.
10. Рейтинги Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://stranaoz.ru/2008/3/rejtingi-kitaya>. – Дата доступа: 27.09.2022.
11. Лии Чао. Пекинская опера. Источниковедение и исторический генезис. Лекция по традиционному китайскому музыкальному театру / Лии Чао. – СПб. : С.-Петерб. консерватория, 2000. – 28 с.

REFERENCES

1. Istorija Kitaja – obshchije sviedienija [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: <https://www.advantour.com/rus/china/history.htm>. – Data dostupa: 09.27.2022.
2. Kitajskij tieatr i opiera [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: <https://www.advantour.com/rus/china/culture/theater-opera.htm>. – Data dostupa: 09.27.2022.
3. Sierova, S. A. Piekinskaja muzykal'naja drama (sieriedina XIX v. – 40-je gg. XX v.) / S. A. Sierova. – M. : Nauka, 1970. – 194 s.
4. Tradicionnye kitajskie muzykal'nyje instrumenty [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: <https://dveimperii.ru/articles/traditsionnye-kitajskie-muzykalnye-instrumenty/>. – Data dostupa: 09.27.2022.
5. Spieshniev, N. A. Kitajskaja prostonarodnaja litieratura: piesienno-poviestvovatiel'nyje zhanry / N. A. Spieshniev. – M. : Nauka, 1986. – 320 s.
6. Mej Lan'fan i Siergiej Ejzenshtejn [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/blog-post_6.html. – Data dostupa: 09.27.2022.
7. Didaktika shkol'nogo tieatra: mietody i sriedstva obuchienija [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: https://studopedia.ru/14_72562_didaktika-shkolnogo-teatra-metodi-i-sredstva-obucheniya.html. – Data dostupa: 09.27.2022.
8. Lunnaja fieja i pokhorony cvietov [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: https://vk.com/@evil_noonas-lunnaya-feya-i-pohorony-cvetov. – Data dostupa: 09.27.2022.
9. Piekinskaja opiera: istorija, tradicii, sovriemiennost' [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: <http://orsona.ru/2017/11/19/pekinskaya-opera-istoriya-tradicii-sovremennost/>. – Data dostupa: 09.27.2022.
10. Rejtingi Kitaja [Elektronnyj riesurs]. – Riezhim dostupa: <https://stranaoz.ru/2008/3-rejtingi-kitaya>. – Data dostupa: 09.27.2022.
11. Lii Chao. Piekinskaja opiera. Istochnikoviedienije i istorichieskij gienezis. Liekcija po tradiconnomu kitajskomu muzykal'nomu tieatru / Lii Chao. – SPb. : S.-Pietersb. konsiervatorija, 2000. – 28 s.

Рукапіс наступіў у рэдакцыю 01.02.2023