



DOI 10.22363/2312-9220-2019-24-2-235-244

УДК 821.16.1

Русская символистская драма и театр в китайском научном контексте

Ю. Сян^{1,2}, И.В. Монисова²

¹ Пекинский университет иностранных языков

Китайская Народная Республика, 100089, Пекин, р-н Хандянь, ул. Сисаньхуанбейлу, 2

² Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51

Статья написана на основе материала, представленного авторами на Международной научной конференции «Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества». В ней обобщается опыт исследования драматургии и театра русского символизма в современной китайской филологической науке, а также обсуждается перспективность переводов и постановки этого материала на китайской сцене. Один из авторов статьи — переводчик и издатель ряда пьес русских символистов, поэтому проблемы адаптации и рецепции русской символистской драмы в современном китайском контексте оказываются в фокусе исследования. Делается вывод о возрастающем интересе филологов-русистов в КНР не только к явлению русской новой драмы последних десятилетий, но и к художественным инновациям в драматургии и театре прошлого рубежа веков, в которых, по наблюдениям ученых, обнаруживаются и следы влияния традиционного китайского театрального и изобразительного искусства.

Ключевые слова: пьесы русских символистов; драма и театр Серебряного века; переводы; постановка; модернизация; адаптация; межкультурный диалог

Введение

Русская драматургия в последние годы все больше привлекает внимание китайских исследователей, как опытных, так и молодых. Прежде всего это касается творчества современных драматургов, которое связано с мировым успехом «новой драмы», в том числе родом из России. Несколько месяцев назад в Китае вышло в свет Собрание современной русской драмы в пяти томах, куда вошли тексты многих советских и российских авторов, созданные в последние три десятилетия. В 2016 году профессор Нанькайского университета Вань Лидань издала монографию «О современной русской драматургии (1991—2012)», в которой осмыслено более двухсот пьес, проанализированы многие яркие театральные постановки и сделана попытка выявить наиболее характерные, с точки зрения исследователя, драматургические тенденции и жанровые модели. Ряд работ по русской драме указанного периода принадлежит доценту Педагогического университета Центрального Китая Ван Шуфу, который систематически представляет культурный феномен современной российской «новой драмы» в Китае. Авторы несколь-

ких недавно защищенных в КНР диссертационных работ исследуют драматургию Н. Коляды, Е. Гришковца, В. Леванова. В китайских театрах поставлены и приняты к постановке пьесы Н. Птушкиной, О. Богаева, Е. Греминой. Драматургическому вектору в исследованиях китайских русистов был посвящен прошлогодний материал одного из авторов данной статьи (Монисова И.В. Современная русская драматургия и театр как предмет интереса в Китае // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: материалы VIII Международной научно-практической конференции. Благовещенск: Благовещенский государственный университет, 2018).

Символистская драма и театр в переводах и исследованиях

Заметный интерес китайских ученых и деятелей искусства к русскому театру и драме нынешнего рубежа веков в последние годы сопровождается новой тенденцией — открытием искусства Серебряного века в значительно большем объеме, чем это было до сих пор, в частности освоением и осмыслением театральнo-драматургических инноваций, которыми был отмечен прошлый рубеж веков. В 2014 году вышла монография Юй Сеньцинъ «Исследование театра А. Блока в рамках символизма» — первая в Китае книга, которая дает общее представление о драматургии этой эстетической ориентации. Ее автор, доцент Института иностранных языков НОАК (г. Луоян), исследует театр Блока и его драматическую эстетику, пристально анализирует в соотнесении с символистской теорией пьесы поэта, а также пишет о некоторых его современниках-символистах, которые стремились реформировать театр и драму. Рассматриваются лирическая тенденция в драматургии, в русле которой работал и Блок, а также архаические жанровые формы (греческой трагедии, религиозной мистерии и народного балагана), актуализированные в новых условиях и модернизированные в направлении новейших театральных теорий писателями Серебряного века. В книге убедительно показана природа блоковского театра, соединяющего в себе дух переходного времени и «ритмы души». Автор изучает черты поэтики блоковских пьес, отмечая, в частности, что лирическое начало выражается в замене традиционного для драмы диалога монологическими поэтическими строфами. Это способствует самовыражению лирического субъекта в драматической форме.

Молодой китайский ученый Цзян Сюнлу написал три заметные статьи об отдельных образцах символистской драмы — «Анализ исторической драмы А. Блока “Рамзес”», «Функции и формы ритуала в русских символистских драмах» и «Несколько вопросов о драмах русских символистов». Если первая из названных работ посвящена анализу единственного текста — поздней одноактной пьесе Блока «Рамзес, сцены из жизни древнего Египта», которая ознаменовала отход поэта от лирической драмы и стала попыткой объективного показа исторической реальности, — то в других статьях китайского исследователя сделаны важные обобщения по вопросам символистской драмы. Так, в статье «Функции и формы ритуала в русских символистских драмах» автор напоминает, что драматическое зрелище является способом организации системы персонажей и их действий в определенных пространственно-временных координатах, причем в этой органи-

зации проявляется специфика драм разных эстетических систем. Например, реалистические драмы показывают отрефлексированный драматургом мир объективной реальности, натуралистические пьесы подают зрелище практически без художественного остранения, тогда как в драме символистов меняются самые способы формирования и стилизации реальности. Русские символисты, по словам А.В. Висловой, «предприняли попытку преобразования-воплощения подлинно-сущего на сцене», они стремились создавать «не иллюзию быта, но иллюзию бытия — духовного бытия персонажей спектакля» [4. С. 42]. Цзян Сюнлу исследует элементы ритуала в символистских пьесах как оригинальный и уникальный метод воплощения заветной идеи художников этого круга — поиска возможных путей слияния жизни и искусства. По мнению автора, «мир, отраженный в ритуале, есть идеальная модель, в которой реальное и воображаемое объединяются посредством ритуальных символических знаков» [9. С. 32]. Несмотря на многообразие форм и различное назначение, все ритуалы по существу направлены на то, чтобы вызвать общую эмоцию у участников действия — духовное напряжение, имеющее назначение укрепить общность людей и оказать влияние на жизнь каждого человека в отдельности. Поэтому, по словам автора, русские символисты выбрали ритуал как способ организации образа идеального мира. Он анализирует также сходство и различия в театрально-драматической мысли В. Иванова и А. Белого. Концепция «соборности», «соборного театра», «групповой души» и «кризиса индивидуализма» Иванова предполагает снять разрыв между личностью и общественностью, а для этого реанимирует античные формы в современном театре (мифологическая основа сюжета, хор, маски и т.д.). При этом наиболее выразительным и действенным объявляется греческий вакхический ритуал, который писателем глубоко изучался и которому посвящен ряд его известных статей и докторская диссертация. Концепция «мистериального театра» Белого, имея близкие устремления, выражает намерения ее автора продвигать театр за пределы сцены, чтобы он стал явлением самой жизни. Как писал Белый в известном труде «Символизм как миропонимание», «...форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова» [2. С. 153]. По мысли Белого, мистерия стала бы идеальной формой для осуществления символического миропонимания, именно она, со своей «тайной групповой душой», организует новую жизнь вне сцены — это другое жизненное состояние и стилизация преобразования мира отличается от ивановской имитации вакхического ритуала. Отталкиваясь от этого сопоставления, китайский исследователь разделяет театральные эксперименты символистов в указанном направлении на два вида — цельную и частичную ритуализацию зрелища. Так, «Литургия мне» Ф. Сологуба и «Пришедший» А. Белого, по его мнению, относятся к первому типу: содержание таких пьес целиком сближается с ритуальным процессом и не имеет традиционных действий и картин. Блоковский «Балаганчик» он приводит как пример частичной ритуализации, в которой ритуальная конструкция проявляется только в отдельном зрелище (в сцене факельного шествия):

«“Факелы! Факелы! Факельное шествие!” Появляется хор с факелами. Маски толпятся, смеются, прыгают... Арлекин выступает из хора, как корифей.

Арлекин:

По улицам сонным и снежным
Я таскал глупца за собой!
Мир открылся очам мятежным,
Снежный ветер пел надо мной!
О, как хотелось юной грудью
Широко вздохнуть и выйти в мир!
Совершить в пустом безлюдьи
Мой веселый весенний пир!
Здесь никто понять не смеет,
Что весна плывет в вышине!

.....

Прыгает в окно. ... Ночь истекает, копошится утро. На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, — Смерть» [3. С. 19—20].

Автор считает, что эта сцена из пьесы является стилизацией древнерусских обрядов встречи весны — Блок совместил ритуальный элемент с ироническим балаганом, что производит уникальный театральный эффект.

В статье «Несколько вопросов о драмах русских символистов» Цзян Сюунлу дает принципиально важные теоретические пояснения, разделяя драму «символистскую» и драму «символическую» — первый термин связан, по его мнению, с историко-литературной классификацией драматургии Серебряного века, тогда как второй касается художественной сферы, самой природы действия: если «символистская драма» указывает на всю творческую деятельность драматургов этого круга, то «символическая драма» подразумевает определенные эстетические принципы и черты поэтики. Кроме того, автор упоминает в связи с символическим наполнением пьес о творчестве А. Чехова и Л. Андреева, в драматургии которых присутствует символическая образность. Однако символы в произведениях Чехова, как отмечает ученый, напрямую связаны с реальностью, являются преобразованными знаками этого мира, что существенно отличает реалистическую символику от модернистской, связанной с прорывом в иррациональный «мир сущностей». То есть чеховский символ имеет скорее значение метафорическое, тогда как символистский — метафизическое. Леонид Андреев, которого нередко причисляли к символистам, о символистской драме отзывался весьма скептически и в «Письмах о театре» поставил под сомнение ее жизнеспособность и сценичность: «Драматург не мог воплотить на сцене всех образов современной души... ибо не имеют плоти новые переживания души, и вот длинной вереницей потянулись на сцену... стилизованные фигуры, босоножки, загадочные персоны без имени, гальванизированные (но не воскрешенные) Пьеро и Арлекины, нарочные слепые... И весь этот наивный маскарад значил только одно: мысль задыхается на нашей сцене! душа умирает на ваших подмостках!» [1. С. 235—236]. Андреев выдвинул в «Письмах о театре» собственную теорию «панпсихизма», которая не вымышляет берег другого мира, а превращает сцену в психологическую лабораторию, и все театральные языки служат этой цели.

Профессор Сямэньского университета Сюй Ци открывает еще одну важную страницу искусства Серебряного века — она исследует режиссерскую деятель-

ность В. Мейерхольда, в частности его постановки символистских пьес. Так, в статьях «Эксперименты Мейерхольда на пути к символизму» и «Художественные приемы Мейерхольда в построении сценического пространства пьесы “Балаганчик”» представлен процесс реформирования русского театра прошлого рубежа веков на примере сценических экспериментов одного из наиболее выдающихся деятелей искусства той поры. Сюй Ци основывается на нескольких монографиях о режиссере-новаторе, вышедших в России, прежде всего книге К.Л. Рудницкого «Мейерхольд», которая была переведена на китайский язык известным ученым Тун Даомином. Она подробно останавливается на феномене «театра в театре», который приобретает в режиссерской версии Мейерхольда как постановщика «Балаганчика» форму «сцена внутри сцены». С помощью этого приема Мейерхольд визуально представляет зрителям лирическое ядро блоковского театра — дуализм (двойственность жизни современного человека): в концепции Блока внутри души современного человека всегда присутствует двойник — появление Арлекина и есть результат такого противоречивого душевного состояния. Мейерхольд тонко чувствует «душу эпохи», которую Блок стремится показать в драматургических формах, и «превращает сценическое пространство в идеального носителя внутреннего авторского мышления» [6. С. 36].

Статья Сюй Ци «Станиславский и Мейерхольд: взаимоотражение», опубликованная в «Вестнике Центрального театрального института», касается истории сотворчества и соперничества двух ярких театральных деятелей, обозначивших различные подходы к обновлению русской сцены. Автор статьи раскрывает ключевые расхождения между ними: Станиславский — сторонник «мягкой» реформы, по его мнению, игра актера не относится ни к реализму, ни к условности, ни к импрессионизму или футуризму, главное, чтобы она проистекала из психологической реальности, отличалась благородной правдивостью; он противник условности на сцене и стремится наполнить театральную иллюзию живой плотью и кровью, ведь «без реальности не существует искусства» [5. С. 141]. Мейерхольду, наоборот, близка открытая театральная условность, с определенного момента изгнанная из театра и сохранившаяся в народной площадной культуре; для него «в театре самое основное — это условная его природа» [5. С. 141]. В статье «Элементы восточного театра в театральной теории и практике Мейерхольда» Сюй Ци подтверждает слова Тун Даомина о том, что «Мейерхольд был искренним интернационалистом в искусстве» [7. С. 107], и исследует «восточные» влияния на театральные идеи Мейерхольда. Режиссер был вдохновлен древним театральным опытом Востока и активно обращался к нему при реконструкции русской национальной сцены. Техника условной игры и декорации, которую режиссер разрабатывал прежде всего для постановки символистских пьес, формировалась под воздействием не только театральных, но и живописных традиций — в том числе стиля китайской живописи Се-И (freehand brush work), о котором говорят, что он передает не детальный облик предмета, а его дух и внутреннюю сущность [7. С. 106]. В статье есть информация и о посещении России великим актером пекинской оперы Мэй Ланьфаном, к которому Мейерхольд относился с большим уважением и художественным интересом.

Следует отметить, что в последние годы в Китае подаются и поддерживаются научные программы и выделяются гранты на исследование русской драматургии разных эпох. Так, доцент Ван Шуфу, ученый, о котором шла речь ранее, недавно успешно заявил программу от национального Фонда социально-гуманитарных наук по теме «Художественный переворот в русской драме Серебряного века (1890—1920)».

Изучение символистской драмы в Китае только началось, и исследователь, который выбирает этот сложный объект, не может не чувствовать ответственность и необходимость продолжить данную работу, имеющую большое научное и культурное значение. Но для популяризации этого интереснейшего материала прежде всего нужны переводы, которыми сейчас активно занимается один из авторов настоящей статьи. Юй Сян перевел на китайский язык несколько пьес русских символистов и их современников модернистской ориентации, а также опубликовал ряд статей на эту тему. Его статья «Русская драма эпохи нового Ренессанса» прямо основана на опыте перевода — автор исследует и комментирует обращение драматургов и режиссеров Серебряного века в поисках нового художественного языка к архаическим жанрам: античной трагедии, средневековой мистерии и формам площадного народного театра. Готовится к печати Собрание пьес драматургов Серебряного века в малом формате. Книга должна выйти в 2019 году, и это будет первая публикация такого рода в Китае, демонстрирующая театрально-драматургические усилия поэтов и писателей Серебряного века. В нее вошли пьесы «Балаганчик» А. Блока, «Победа смерти» Ф. Сологуба, «Земля» В. Брюсова, «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, а также «Анатэма» Л. Андреева и две сатирические миниатюры Тэффи. Работа над подобными изданиями всегда сопряжена с вопросами практическими: какие пьесы могут заинтересовать современного китайского читателя и зрителя? какой может быть перспектива постановки этого материала на современной сцене? Когда речь идет о драме, изучение и перевод текстов имеют целью не только ввести тексты Серебряного века в научный оборот в Китае, но и представить этот материал театральному зрителю и читателю. Поэтому важно было произвести отбор тех произведений, которые сохраняют в себе большую поучительную ценность для современного человека, могут затронуть его мысль и чувства. Такова, несомненно, пьеса-антиутопия «Земля» Брюсова, вошедшая в сборник. По определению автора, это «сцены будущих времен». Действие происходит на Земле, исчерпавшей природные ресурсы, и человек тоже исчерпал способы для спасения и освобождения самого себя. В пьесе противопоставлены три силы, стремящиеся преодолеть ситуацию: первая — генеральный консул как голос власти и представитель народа, вторая — мудрец и его ученики, наследники научно-технических и культурных достижений человечества, и третья — мистическое общество освободителей, цель которого в совершении массового самоубийства как формы освобождения. Финал пьесы трагичен: ни одна из сил не побеждает, а устремленность человечества к высшему знанию приводит к катастрофе. Как видим, пьеса Брюсова, созданная много раньше, чем роман Е. Замятина «Мы», также обладает серьезным апокалиптическим, пророческим потенциалом. При этом автор пьесы выступает апокалиптиком не только своего,

но и нашего времени, он предупреждает о тупиках в развитии человеческой цивилизации, нашей планеты в целом, о том, что ни власть, ни наука и техника не разрешат вопрос человеческой судьбы.

Современного китайского зрителя, безусловно, может захватить и театр Блока с его обращением к традиционным маскам народного балагана. Эмиль Золя говорил, что драма — это консервативная форма литературы, она ограничена специфическими правилами и законами, «идет среди препятствий». Символисты как раз и были теми реформаторами, которые ушли от традиции, от декораций внешнего мира и сосредоточили внимание на внутренней сущности человека. Пьеса «Балаганчик» является результатом такой реформы. Современный зритель может увидеть в пьесе и то, о чем говорил в свое время Мейерхольд, — сюжеты и детали фильмов Чарли Чаплина: вечный маленький человек, Пьеро, принимает свою фатальную трагедию, утрату любви, без борьбы с судьбой, с пронзительной иронией. О пьесе Блока можно сказать словами Петера Шёнди, который определял сущность новой драмы так: «Внутренняя трагичность судьбы героя не основана на смерти, а основана на самой жизни» [10. С. 24]. Это качество сближает печальные лирические драмы Блока с пьесами Чехова, уже давно с успехом идущими на сценах китайских театров.

Заключение

В последнее время китайские исследователи стали обращать самое пристальное внимание на русскую драматургию не только нынешнего, но и прошлого рубежа веков — эта лакуна в китайской филологической науке и театроведении постепенно заполняется, а в ряде работ предлагается сравнительно-литературный и интермедийный аспект изучения материала. Переводы и публикации пьес русских символистов, пока немногочисленные, дают возможность культурной аудитории Китая открывать для себя и осваивать художественные богатства театра и драматургии Серебряного века.

© Сян Ю., Монисова И.В., 2019



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Список литературы

- [1] *Андреев Л.Н., Чуковский К.И., Сологуб Ф.К.* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб.: Шиповник, 1914. 290 с.
- [2] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- [3] *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. Кн. 1. Драматические произведения (1906—1908). М.: Наука, 2014. 594 с.
- [4] *Вислова А.В.* «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX—XX вв. М.: Российский институт культурологии, 2000. 212 с.
- [5] *Сюй Ци.* Станиславский и Мейерхольд: взаимоотражение // Театр. 2009. № 2. С. 135—143. «互为镜像、彼此映照的斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德», 载于《戏剧》, 2009年第2期。
- [6] *Сюй Ци.* Художественные приемы Мейерхольда для построения сценического пространства пьесы «Балаганчик» // Театр нового века. 2014. № 2. С. 33—37. «梅耶荷德<滑稽草台戏>的舞台空间阐释», 载于《新世纪剧坛》, 2014年第2期。

- [7] *Сюй Ци*. Элементы восточного театра в театральной теории и практике Мейерхольда // Театральное искусство. 2015. № 2. С. 106—113. «梅耶荷德戏剧理论与实践中的东方元素», 载于《戏剧艺术》, 2015年第2期。
- [8] *Цзян Сюунлу*. Несколько вопросов о драмах русских символистов // Театр. 2015. № 3. С. 5—14. «关于俄国象征主义戏剧的几个问题», 载于《戏剧》, 2015年第3期。
- [9] *Цзян Сюунлу*. Функции и формы ритуала в русских символистских драмах // Русская литература и искусство. 2017. № 3. С. 31—40. «仪式在俄国象征主义戏剧场面中的功能和形式», 载于《俄罗斯文艺》, 2017年第3期。
- [10] *Шэнди П.* Теория современной драмы (1880—1950). Пекин: Пекинский университет, 2006. 153 с. 彼得·斯丛狄,《现代戏剧理论 (1880—1950)》, 北京: 北京大学出版社, 2006年。

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 16 февраля 2019

Дата принятия к печати: 27 февраля 2019

Для цитирования:

Сян Ю., Монисова И.В. Русская символистская драма и театр в китайском научном контексте // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 2. С. 235—244. <http://dx.doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-2-235-244>

Сведения об авторах:

Сян Юй, докторант Пекинского университета иностранных языков, стажер филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.
Контактная информация: e-mail: ux-bfsu@yandex.ru

Монисова Ирина Владимировна, доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат филологических наук.
Контактная информация: e-mail: monisova2008@yandex.ru

Russian symbolist drama and theater in the Chinese scientific context

Yu Xiang^{1,2}, Irina V. Monisova²

¹ Beijing Foreign Studies University
2 Xisanhuan Ave., Handyan district, Beijing, 100089, People's Republic of China

² Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie gory, bldg. 51, Moscow, 119991, Russian Federation

The article is based on the material, presented by the authors at the International Scientific Conference “Russia and China: History and Prospects of Cooperation”. It summarizes the experience of studying drama and theater of Russian symbolism in modern Chinese philological science, and discusses the promise of translating and presenting these dramas on the Chinese stage. One of the authors of this article is a translator and publisher with a number of plays by Russian symbolists, so the article focuses on problems, which concern about adaptation and reception of Russian symbolist drama

in the modern Chinese context. We can make the conclusion about Chinese researchers' growing interest is not only to the phenomenon of the new drama by recent decades, but also to the artistic innovations in drama and theater at the turn of 19 and 20 centuries, where can be found the influence of traditional Chinese theatre and fine arts.

Keywords: symbolist plays; drama and theater of the Silver Age; translations; staging; modernization; adaptation; intercultural dialogue

References

- [1] Andreev L.N., Chukovskiy K.I., Sologub F.K. *Literaturno-khudozhestvennyye almanakhi izdatelstva "Shipovnik"* [Literature-art almanacs of Publisher "Shipovnik"]. Book 22. Saint Petersburg: Shipovnik Publ., 1914. 290 p.
- [2] Belyy A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as worldview]. Moscow: Respublika Publ., 1994. 528 p.
- [3] Blok A.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t. T. 6. Dramaticheskie proizvedeniya (1906—1908)* [Full collection of works and letters: in 20 vol. Vol. 6. Dramas (1906—1908)]. Moscow: Nauka Publ., 2014. 594 p.
- [4] Vislova A.V. "Serebryanny vek" kak teatr: fenomen teatralnosti v kulture rubezha XIX—XX vv. [“Silver age” as theatre: theatrical phenomenon in culture at the turn of the XIX—XX centuries]. Moscow: Rossiyskiy institut kulturologii Publ., 2000. 212 p.
- [5] Xu Qi. Stanislavskiy i Meyerkhoid: vzaimootrazhenie [Stanislavskiy and Meyerkhoid: interrelation]. *Teatr* [Theatre]. 2009. No. 2. Pp. 135—143. «互为镜像、彼此映照的斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德», 载于《戏剧》, 2009年第2期。
- [6] Xu Qi. Khudozhestvennyye priemy Meyerkhoida dlya postroeniya stsenicheskogo prostranstva pecy "Balaganchik" [Meyerkhoid's artistic tricks for stage space building of "Balaganchik" play]. *Teatr novogo veka* [Theatre of new century]. 2014. No. 2. Pp. 33—37. «梅耶荷德<滑稽草台戏>的舞台空间阐释», 载于《新世纪剧坛》, 2014年第2期。
- [7] Xu Qi. Elementy vostochnogo teatra v teatralnoy teorii i praktike Meyerkhoida [Elements of the oriental theater in Meyerkhoid's theater theory and practice]. *Teatralnoe iskusstvo* [Theatrical art]. 2015. No. 2. Pp. 106—113. «梅耶荷德戏剧理论与实践中的东方元素», 载于《戏剧艺术》, 2015年第2期。
- [8] Jiang Xunlu. Neskolko voprosov o dramakh russkikh simvolistov [Some questions about dramas of Russian symbolists]. *Teatr* [Theatre]. 2015. No. 3. Pp. 5—14. «关于俄国象征主义戏剧的几个问题», 载于《戏剧》, 2015年第3期。
- [9] Jiang Xunlu. Funktsii i formy rituala v russkikh simvolistskikh dramakh [Functions and forms of ritual in Russian symbolist dramas]. *Russkaya literatura i iskusstvo* [Russian literature and art]. 2017. No. 3. Pp. 31—40. «仪式在俄国象征主义戏剧场面中的功能和形式», 载于《俄罗斯文艺》, 2017年第3期。
- [10] Szondi P. *Teoria sovremennoy dramy (1880—1950)* [Theory of modern drama (1880—1950)]. Beijing: Pekin university, 2006. 153 p. 彼得·斯丛狄,《现代戏剧理论 (1880—1950)》, 北京: 北京大学出版社, 2006年。

Article history:

Received: 16 February 2019

Revised: 18 February 2019

Accepted: 27 February 2019

For citation:

Xiang Y., Monisova I.V. (2019). Russian symbolist drama and theater in the Chinese scientific context. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 24(2), 235—244. <http://dx.doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-2-235-244>

Bio notes:

Yu Xiang, doctoral student, Beijing Foreign Studies University, Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University. *Contacts:* e-mail: yx-bfsu@yandex.ru

Irina V. Monisova, Ph.D. Candidate, Assistant Professor of Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University. *Contacts:* e-mail: monisova2008@yandex.ru