Українське слово. – Кн.1. – К., 1994; **3.** *Ігнатенко М.* Леся, ми і європейська культура XX ст. // Слово і час. – 1995. – №3; **4.** *Рильський М.Т.* Статті про літературу. – К., 1980; **5.** *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991; **6.** *Зборовська Н.* Моя Леся Українка. – Тернопіль, 2002; **7.** *Захаржевська В.* Болгарські фрески. – К., 2008.

Ісаєва Н.С. (Київ, Україна)

Поетика парадокса в п'єсі С. Стратієва «Автобус» та Ґао Сінцзяня «Автобусна зупинка»

Стаття присвячена компаративному аналізу п'єс сучасного китайського письменника Ґао Сінцзяня «Автобусна зупинка» та болгарського драматурга С.Стратієва «Автобус» як зразків національних варіацій «драми абсурду». Поетика парадокса у зазначених творах досліджується на сюжетному, образному та мовно-виражальному рівнях.
***Ключові слова**: драма абсурду, поетика парадоксу, китайська експериментальна драма, болгарська драматургія, акт очікування, рольове багатоголосся.*

Статья посвящена компаративному анализу пьес современного китайского писателя Гао Синцзяня «Автобусная остановка» и болгарского драматурга С.Стратиева «Автобус» как примеров национальных вариаций «драмы абсурда». Поэтика парадокса в названых произведениях рассматривается на сюжетном, образном, словесно-художественном уровнях.
***Ключевые слова**: драма абсурда, поэтика парадокса, китайская экспериментальная драма, болгарская драматургия, акт ожидания, ролевое многоголосие.*

The article provides a comparative analysis of the plays "Bus Stop" of the contemporary Chinese writer Gao Xingjian and "Bus" of the Bulgarian playwright S.Stratiev as examples of national variations of the "drama of absurdity." Different levels of the poetics of paradox of the mentioned works is considered in the article.
***Key words:** drama of absurdity, the poetics of paradox, the Chinese experimental drama, Bulgarian drama, act of waiting, heteroglossia.*

XX століття, і особливо остання його чверть, позначилася активним включенням у світовий літературний процес країн пострадянського (постсоціалістичного) простору – перш за все, Східної Європи та Китаю. Таким чином відбувається поповнення та урізноманітнення тематики, проблематики та виражально-зображальної палітри різних літературних напрямів, які традиційно вважалися продуктом культурного поступу країн Західної Європи. Відтак, активізувалися компаративні дослідження віддалених (і не контактуючих раніше) літератур в межах уточнення визначальних рис представлених ними літературних явищ, а також можливості визначення національних варіацій зазначених явищ.

У нашій статті мова йтиметься про п'єси болгарського та китайського авторів, які репрезентують національні концепції «драми абсурду». Зазначимо відразу, що згадка про твори Ґао Сінцзяня та С.Стратієва у межах «драми абсурду» знайдено нами лише в окремих дослідженнях творчості зазначених авторів [8, 13]. Список класичних представників цього напряму, який зародився

наприкінці 50-х років у Парижі, переважно замикається межами Західної Європи (виняток становить поляк Славомир Мрожек, чех Вацлав Гавел, росіяни Даніїл Хармс; драматурги країн Сходу серед абсурдистів не згадуються апріорі). Однак, на наш погляд, звуження можливих інтерпретацій «драми абсурду» не виправдане, оскільки вивчення широкого кола п'єс, які знаходяться бодай на периферії цього літературного руху, може відкрити його прихований естетичний, філософський та психологічний потенціал. Власне визначення національних та авторських особливостей поетики абсурду в китайській та болгарській драмі 80-х років XX ст. і є основним завданням нашої статті.

Вибір зазначених п'єс не випадковий, оскільки написані вони були приблизно в один час («Автобус» - 1980 року, «Автобусна зупинка» - 1983 року), коли відчутною стала ідеологічна криза країн соціалістичного табору, в Китаї ж вона була поглиблена радикальною стадією комуністичного режиму – «культурною революцією» (1966-1976). Тому склався соціально-психологічний клімат зневір'я, страху, неможливості раціонального осмислення будь-яких подальших орієнтирів життя (людської екзистенції). Саме такий клімат і був у свій час передумовою появи абсуру на сцені західноєвропейської історії після двох світових воєн. Як зазначає Марія Стафецька, це був час "коли метафізичні ідеї, виплекані людським духом, повинні були давати плоди, коли Істина, Добро і Краса повинні були благословити людину на достойне існування…. Проте, замість людинодостойної благодаті запанував огидний хаос, високі ідеї не встояли, їх змішали з кров'ю і неправдою, і не було за що свідомості чіплятися у своєму потягу до світла" [4]. У 80-ті роки XX ст. «час абсурду» настав і для країн соцтабору (для Болгарії в менш жорстоких формах, ніж для Китаю, що пережив кривавий розгул «культурної революції»).

Попри все, у порівнюваних п'єсах чимало на перший погляд подібних формальних компонентів: мотиви, пов'язані з пересуванням на рейсовому автобусі, дійові особи – символічні іпостасі пересічних людей, що уособлюють різні прошарки суспільства, жанрове визначення – комедії, тощо. Однак більш детальний аналіз дає можливість говорити про оригінальність обох п'єс, про національні варіації на тему виявлення індивідом абсурду власного життя. Згадаймо, що «драма абсурду» спиралася на філософські концепції екзистенціалізму та сюрреалізму. Зокрема, у своєму есе «Міф про Сізіфа» Камю через образ героя, що безплідно штовхає камінь на гору, дає власну інтерпретацію сутності абсурду. Вона полягає в усвідомленні індиферентності світу по відношенню до людини, яка відчула безплідність своїх зусиль. Людина втратила ілюзії та живе у світі, що не має для неї жодного сенсу, тому сама перетворилася на «людину абсурдну», а безплідність її намагань, з точки зору Камю, – у прагненні поєднати непоєднуване: пошук людиною можливостей усвідомлення буття і принципове відчуження буття від людини, що й зумовлює беззмістовність останнього [1, 18]. Сутнісно важливою є думка англійського критика М.Ессліна про те, що людина абсурду не позбавляє дійсність сенсу, але сама позбавлена сенсу дійсність наділяє людину креативною силою, що

встановлює сенс всупереч всьому [Цитується за: 1, 21]. Немає підстав шукати у творах С.Стратієва та Ґао Сінцзяня прямі алюзії на творчість Камю, оскільки навіть класичні «драми абсурду» лише відштовхуються від ідей Камю, але вибудовують власний образ абсурдного героя – самотню й знесилену людину у відчуженому світі. Однак для розглядуваних нами п'єс сутнісно важливою є теза про *«поєднання непоєднуваного» і «встановлення сенсу всупереч всьому»*, адже саме вони зумовлюють поетику парадоксу в зазначених творах.

Відразу зазначимо, що під поняттям «поетика» ми розуміємо систему виражально-зображальних засобів та побудову художнього твору. Відповідно поетика парадоксу повинна представляти собою таке поєднання структурних елементів та виражальних засобів твору, при якому порушуються причинно-наслідкові зв'язки між передумовою і результатом, а також міститься формальна суперечність міркування, яке може бути доведене як істинне і хибне одночасно [2, 181]. Поетику парадоксу часто пов'язують з *антиноміями* І.Канта. Німецький філософ довів обмеженість людського розуму і постійне його перебування в суперечливому стані, за яким наступають невідомість, хаос і нестійкість. Антиномії розуму – це такі суперечності мислення, що виникають за необхідністю. Коли раціональне мислення намагається охопити світ у цілому, воно неминуче впадає в антиномії – опиняється «розтягнутим» між тезисом і антитезисом, які прямо протилежні один одному, але в однаковій мірі доказові [6, 117]. Принцип антиномічності яскраво проілюстрований парадоксальною логікою творів Семюеля Беккета. Проявились вони, і в п'єсах С.Стратієва та Ґао Сінцзяня на різних рівнях організації тексту: сюжетному, образному (тобто в системі дійових осіб), мовно-виражальному. Отже, звернемося до текстів.

Сюжетний рівень. У п'єсах «Автобус» С.Стратієва та «Автобусна зупинка» Ґао Сінцзяня важко окреслити чіткий лінійний сюжет. Однак, як і властиво драматичним творам, у них домінує дія - сукупність рефлексій героїв на парадоксальну ситуацію, в якій вони опинилися. Так, у п'єсі «Автобусна зупинка» зображена група незнайомих, різних за віком і соціальним станом людей, яких об'єднує тільки одне – очікування автобуса на приміській зупинці. У кожного з них своя життєва історія (яка частково розкривається) і своя важлива справа у місті. Однак усі автобуси проїздять повз них, не зупиняючись. Людей поступово охоплює паніка, вагання і розгубленість. Фатальний збіг обставин (адже немає можливості потрапити до міста), згаяний час (поступово з'ясовується, що пасажири в очікуванні провели вже не один рік), втрачені можливості схиляють до роздумів про сутність і вартість людського життя, про пошуки виходу з існуючої ситуації тотального вагання і страху (позаяк майже до кінця п'єси ніхто не припустився думки, що зупинку може бути скасовано, адже написи на табличці стерті – вагання "йти чи чекати" з розвитком дії посилюються). Фінал п'єси відкритий: «заручники зупинки» вирішили разом іти до міста пішки, однак, що їх чекає попереду, залишається невідомим. Усі проблеми виносяться на розуд глядача (або читача), автор не дає жодних підказок для їх вирішення.

Ситуація у п'єсі С.Стратієва схожа, але обернена: незнайомих, різних за віком і соціальним станом людей тут об'єднує перебування в салоні рейсового автобуса із сподіваннями дістатися необхідної зупинки. Однак несподівано для них водій залишає звичний маршрут і прямує, спочатку нібито до магазину по хліб дітям, а потім до Плевену, де мешкає його мати. Життєві історії пасажирів згадуються лише дотично до ситуації. На відміну від героїв Гао Сінцзяна пасажири автобуса не мають вибору, вони не можуть залишити салон (водій не звертає уваги на їхні прохання), тому змушені також чекати допоки все закінчиться. Однак автобус рухається у безвість, ледь розминаючись із зустрічним транспортом – пасажири переймаються загрозою загибелі, тому в різні способи намагаються вплинути на водія, щоб повернутися у місто. Розв'язка досить неочікувана – автобус зупиняється і повертає назад саме в ту хвилину, коли напружене очікування пасажирів переростає в безглузду бійку. Фінал, як і у п'єсі Гао Сінцзяня відкритий: автобус із пасажирами прямує до міста, але чи можна бути впевненим, що водій знову не змінить свого рішення?

Отже, парадоксальність сюжетної організації полягає в імпульсивності і непередбачуваності існуючих обставин. Пасажири на зупинці чи в салоні автобуса весь час перебувають в ситуації вагання, намагаючись усвідомити мотивацію того, що відбувається. Однак кожного разу спрацьовує алогічний компонент антиномії. Повз зупинку Ґао Сінцзяня проїздить велика кількість автобусів, однак жоден з них не зупиняється, проте пасажири все одно продовжують чекати за інерцією, вірячи, що котрийсь все ж таки зупиниться. *Акт очікування* також є абсурдом. Тут невтримно виникає асоціація із п'єсою С.Беккета «Очікуючи на Годо». М.Есслін зазначив, що темою цієї п'єси є очікування як характерний аспект людської долі. До того ж "очікування – це пізнання дослідним шляхом дії часу… Оскільки у дійсності нічого не відбувається, то плин часу всього лиш ілюзія. Безперервна енергія часу говорить проти себе, вона безцільна і тому бездієва і позбавлена сенсу" [7, 55]. Процитовані слова відомого англійського критика, на нашу думку, повною мірою можна віднести й до аналізованих п'єс. Зокрема, у Ґао Сінцзяня абсурдність акту очікування підкреслена гіперболізацією часоплинності. Далі абсурдною і парадоксальною виступає *віра*. В автобусі С.Стратієва парадоксальним є намагання пасажирів пояснити абсурдну ситуацію логічними причинами (дійсно, *в дітей повинен бути хліб;* дійсно, люди повинні *частіше відвідувати своїх батьків* і т.д.) і діяти відповідно до них (намагання переконати водія змінити маршрут з допомогою гри на віолончелі, дівочих залицянь тощо). Віра в раціональне вирішення абсурдної проблеми є парадоксальною і призводить у всіх спробах до зворотного результату.

Окрім того, в сюжеті обох п'єс можна виділити *мотив фатуму*, пов'язаний із конкретними образами: у Ґао Сінцзяня – Мовчуна, у С.Стратієва – водія. Мовчун з'являється, як і решта героїв, на початку п'єси, але непомітно зникає, коли усвідомлює, що автобус не зупиниться ніколи. Мовчун не промовив ні слова, його зникнення перетворюється на мелодію, яка повторюватиметься з кожним

новим автобусом, що проїздитиме повз натовп очікуючих. Цей персонаж найбільш загадковий і найменш визначений. Він подібний до стародавнього даоса, для якого мовчання – ознака істинного знання. Згадаймо ключовий принцип китайської культури та етики, сформульований у висловлюванні класика даосизму Чжуанцзи (IV-III ст. до н.е.): *"Словами утримують сенс, осягаючи ж його, їх забувають. Як мені знайти людину, яка забула б про слова, і з нею поговорити?"* [3, 53]. Можливо, цією людиною і є Мовчун. Водночас він може сприйматися і як більш абстрактний символ – фатум, недосяжна істина, індивідуальність, що звільнилася від «стадного інстинкту» та впливу колективної свідомості тощо. Кожен може трактувати цей образ на власний розсуд. У п'єсі С.Стратієва найменш визначеним є образ водія. Він існує «за лаштунками», не з'являється на сцені, його слова передають інші – пасажири, які вступають із ним у спілкування. В його руках доля всіх присутніх в автобусі і саме його рішення є неочікуваними і шокуючими. На відміну від китайської версії, яка продукує амбівалентні тлумачення на перехресті традиційних уявлень та сучасних модерних експериментів, в болгарській версії фатум більшою мірою персоніфікує стороннє рішення, яке без жодного права розпоряджається долями багатьох людей (парадіювання ситуації партійного єдиновладдя радянської системи). Однак, варто зазначити, що в обох п'єсах фатум не зводиться до трансцедентної сутності, як наприклад, Годо у п'єсі Беккета, а певною мірою соціалізується і апелює до вивільненої від колективного тиску індивідуальної свідомості.

Система дійових осіб. Дійові особи розглядуваних п'єс – деперсоналізовані люди-символи, позбавлені власних імен і психологічних характеристик. Однак, треба зауважити, що ступінь знеособлення героїв все ж таки не такий межовий, як у п'єсах класиків драми абсурду Е.Йонеско та С.Беккета. Це, на наш погляд, зумовлюється специфікою розуміння сценічної дії. Зокрема, Ґао Сінцзянь пристає до традиційні думки про дію як головуючий елемент драми. Водночас він наполягає на тому, що інтерпретувати поняття «дія» необхідно з позицій сучасного мистецтва, наприклад, на дію можна перетворити думки й душевні переживання героїв. Окрім того, вважає драматург, одна й та сама ситуація може породити велику кількість варіацій до втілення, тобто дію можна подати у різних варіантах: як протиставлення, зміну, здивування, відкриття [12, 49]. Таке розуміння дії переносить акцент на образи героїв, їхні характери, поведінку, психологічний стан тощо. Крім того, вже згадувалося, що твори Ґао Сінцзяня вирізняються своїм символізмом та афористичністю. Це значною мірою стосується саме персонажів. У п'єсі «Автобусна зупинка» 8 дійових осіб, які сприймаються як люди-символи. Тільки в одного з них є прізвище (Начальник Ма), решта позначені за окремими характерними рисами: статтю – Дівчина, вдачею – Мовчун, Відчайдух, зовнішністю – Чоловік в окулярах, фахом – Майстер, віком – Дідусь, сімейним станом – Мати. Всі разом вони демонструють зріз тогочасного китайського суспільства, а кожен окремо – типових його представників. Спочатку вони поводять як звичайні пасажири на зупинці, розповідають про ті нагальні справи, які чекають на них у місті, а потім

безглузде і нескінчене чекання виводить їх усіх на інший рівень буття. Персонажі все частіше виходять із усталених амплуа, перетворюючись на складне плетиво явищ, які вони уособлюють: Дівчина – жіночу долю, сплетену з розчарування, страждання і вічного очікування; Чоловік в окулярах – долю китайського інтелігента, що прагне знань (у п'єсі він весь час заучує вирази англійською мовою), однак фатальні обставини стоять на заваді, тому він виглядає досить жалюгідно й англійські вислови зазубрює так, як давні конфуціанці заучували канонічні тексти; Дідусь уособлює представника традиційного китайського суспільства, який шукає порядок у всьому (є вивіска, значить має бути зупинка), він усе життя відчайдушно грає в шахи і мріє потрапити до міста на шаховий турнір, щоб показати свій рівень. Варто звернути увагу на символізм шахової гри, яка схожа на магічний ритуал, що приховує таємні знання. В такому сенсі цей символ неодноразово з'являвся в китайській літературі різних часів, і зокрема у знаковому творі напряму «пошуків коріння» повісті А Чена «Шаховий король» (1984). Таким чином, дійові особи у п'єсі Ґао Сінцзяна, хоча і виступають символічними іпостасями представників китайського суспільства 80-х років, проте занурені в традиційну символіку і притягують коло відповідних асоціацій.

Подібні герої зображені і в п'єсі С.Стратієва, їх 9 і кожен також має визначальну характеристику: Він, Вона – за статтю, Свідомий, Несвідомий, Безвідповідальний – за соціальною ролю та вдачею, Віртуоз – за фахом, Закоханий, Закохана – за станом почуттів, Дядько із Супонева – за соціальним статусом. Однак, звернемо увагу, що фактично усі болгарські герої розподілені на симетричні пари: Він – Вона, Закоханий – Закохана, Свідомий – Несвідомий, Безвідповідальний – Дядько із Супонева (остання пара не така очевидна, як перші три), без пари залишається лише Віртуоз. Пари дійових осіб є своєрідними антиноміями, які перебувають в суперечках і ваганнях, змінюючись протягом п'єси. Наприклад, Закохані попервах не переймаються тим, що відбувається в автобусі, і навіть шокують усіх присутніх своєю радістю з приводу зміни маршруту, оскільки це дає їм можливість довше бути разом. Однак невинне бажання Закоханої взяти у Віртуоза автограф викликає спалах ревнощів Закоханого. Вони починають сваритися, далі слідує низка парадоксальних діалогів цієї пари з іншими пасажирами, що призводить до неочікуваного вчинку дівчини: замість того, щоб умовити водія зупинити автобус, вона просить його їхати швидше. Подібну парадоксальну лінію поведінки (більш чи менш очевидну) можна простежити у відносинах і діях кожної з антиномічних пар.

Китайських персонажів теж можна умовно розподілити за парами, проте їх одиничне протиставлення загалу, а також участь у поліфонічних сценах не потребує чітких антиномій для створення парадоксів спілкування. Попри все, варто зазначити, що в дійових особах п'єси С.Стратієва більшою мірою виявлені й абстраговані загальнолюдські риси та соціальна орієнтація на противагу китайським персонажам, які віддзеркалюють національну ментальність та національне буття.

Мовно-виражальні засоби. Найяскравішим мовним засобом, який створює смислові парадокси у п'єсі Стратієва, є вживання гаслових кліше та їх ситуативне трактування з точки зору побутового досвіду. Наприклад, Вона говорить: "Людина людині – брат (варіації до радянського гасла «всі люди - брати»), і треба домовитись по-братськи", на що Дядько із Супонева згадує, що із своїм братом вони весь час сваряться із-за верби, яку залишив їм у спадок батько. А далі підсумовує, "якщо по-братерськи, краще не заводитись". Отже, вислів "Людина людині – брат" звучить як його протилежність "людина людині – суперник, ворог". Окрім того, в тексті чимало парадоксальних афоризмів, зокрема "Ніколи не бачив, щоб автобуси ходили за розкладом" (Безвідповідальний), "Перевірка – найвища форма довіри" (Відповідальний), "Багатий внутрішній світ буває у жінок після шестидесяти" (Вона). Така іронічна гра слів і значень тяжіє до постмодерного світовідчуття, однак, це значною мірою посилює парадоксальність і абсурдність художнього світу п'єси.

У творі Ґао Сінцзяня кліше також зустрічаються, однак парадоксальність вживання виражається лише в легкому іронічному дискурсі. Наприклад, спостерігаючи за черговим проминаючим повз зупинку автобусом, начальник Ма говорить: "І це називається обслуговування населення". Більш яскравий прийом у творі Ґао - рольове багатоголосся (duoshengbu), що є організуючою структурною основою п'єси і художнім прийомом одночасно. Сенс рольового багатоголосся Ґао Сінцзянь пояснює як одночасне звучання мовних партій багатьох героїв [10, 121]. Далі він описує джерела походження цього явища: по-перше, цей прийом запозичується з музики і в поєднанні з власне драматичними засобами значно посилює виражальну спроможність драматичного мистецтва; по-друге, подібне явище існує в повсякденному житті людини та суспільства (коли люди, спілкуючись, говорять одночасно, інколи, кожен своє). Драматичне мистецтво, будучи відображенням життя, природно користується цим прийомом [11, 124]. Що стосується п'єси «Автобусна зупинка», то прийом рольового багатоголосся у ній має музичну структуру і проявляється в семи різновидах, зокрема, два діалоги на різні теми взаємно вклинюються і зрештою сходяться воєдино; двоє і більше людей водночас висловлюють свої думки, що подібне до звучання музичного ансамблю; або ж мова одного персонажа звучить як основна мелодія, а репліки інших гармонійно включаються в тему, тощо [11, 125]. Ґао Сінцзянь зауважує, що він не перший звернувся до цього прийому, який раніше був використаний режисером Цзяо Цзю'інь у постановці драми Лао Ше «Чайна». Таким чином, Ґао Сінцзянь продовжує експериментаторські традиції, започатковані попередниками. Попри все, китайська традиційна драма була по суті вокальною (прозові елементи складали лише незначний відсоток тексту, щоб чітко окреслити сюжетну лінію), отже закони музики і співу довгий час були домінантними в китайському театральному мистецтві, що на наш погляд могло вплинути на формування вищевказаного прийому рольового багатоголосся. Однак, у п'єсі «Автобусна зупинка» цей прийом стає одним з найяскравіших засобів творення парадоксальної образності, оскільки діалоги (чи полілоги) призводять не до взаємного порозуміння між мовцями, а ще більшою мірою роз'єднує їх, підкреслює самотність кожного у

натовпі, неможливість бути почутим і зрозумілим.

На жаль, у межах однієї статті неможливо дати детальний аналіз усіх проявів поетики парадокса у творах болгарського та китайського драматургів-абсурдистів. Однак, представлений матеріал вже дає підстави зробити висновок про те, що «драма абсурду» - явище не локальне, характерне лише для літератури країн Західної Європи, а виявляє національну варіативність в літературах постсоціалістичного простору (зокрема, в болгарській і китайській). Поетика парадоксу є однією з визначальних особливостей п'єс С.Стратієва «Автобус» та Ґао Сінцзяня «Автобусна зупинка», що дає підстави розглядати їх як зразки «драми абсурду». Спільними рисами поетики аналізованих творів є 1) сюжет як сукупність рефлексій героїв на парадоксальну ситуацію, відкритий фінал (що передбачає поліінтерпретацію), зображення акту очікування як узвичаєного аспекту людської долі, соціалізація мотиву фатуму; 2) деперсоналізовані люди-символи в якості дійових осіб; 3) іронічна гра з кліше на мовно-виражальному рівні. Кожна з п'єс має також власні особливості, зокрема в «Автобусній зупинці» Ґао Сінцзяна засоби творення характерів героїв та мовно-виражальна палітра тяжіє до національної символіки, а також прийомів та засад традиційної китайської музичної драми (прийом рольового багатоголосся). Натомість у п'єсі С.Стратієва досить сильною є постмодерна деструкція соцреалістичного дискурсу, що найбільше позначилась на мовно-виражальному рівні, а також сприяла соціалізації персонажів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Буренина О.* Что такое абсурд, или по следам Эсслина// Абсурд и вокруг: Сб. статей/ Отв. ред. О.Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7-72; **2.** Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – Т.2.; **3.** *Семененко И.* Пять тисяч слов молчания // Лаоцзы. Обрести себя в Дао / Сост., авт. предисл., перевод, коммент. И.И.Семененко. – М.: Республика, 1999; **4.** *Стафецкая М.* Феноменология абсурда // Адрес доступа: http://fege.narod.ru/librarium/ stafezkaya.htm; **5.** *Стратиев С.* Римская купальня. Замшевый пиджак. Автобус. Максималист: пьесы / Пер. с болг. Ника Глен, Мира Михелевич. – М.: Радуга, 1986; **6.** *Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С.* Історія Філософії: проблема людини та її меж. Навчальний посібник. – К.: КНТ, Центр навчальної літератури, 2006; **7.** *Эсслин М.* Сэмюэль Беккет. В поисках себя // Эсслин М. Театр абсурда/ Пер. с англ. Г. Коваленко. - СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 31-94; **8.** Chen Sihe Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng (Історія сучасної китайської літератури / Загальне редагування Чень Сихе) – 2 ban. – Shanhai: Fudan daxue chubanshe, 2007; **9.** *Gao Xingjian Chezhan* (Ґао Сінцзянь Автобусна зупинка) – 1982. // Адреса доступу: www.whitecollar.net/wenxueshijie; **10.** *Gao Xingjian* Dui "Chezhan" yanchude jidian jianyi (Ґао Сінцзянь Декілька пропозицій щодо інсценізації "Автобусної зупинки") // Dui yizhong xiandai xijude zhuiqiu. – Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1987. – Di 121-123 ye.; **11.** *Gao Xingjian* Tan duoshengbu xiju shiyan (Ґао Сінцзянь Досвід реалізації рольового багатоголосся у драмі) // Dui yizhong xiandai xijude zhuiqiu. – Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1987. – Di124-126 ye.; **12.** *Gao Xingjian* Wode xiju guan (Ґао Сінцзянь Моє бачення драми) // Dui yizhong xiandai xijude zhuiqiu. – Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1987. – Di 42-51 ye.; **13.** Liu Yong Zhongguo dangdai wenxue (Сучасна китайська література / Загальне редагування Лю Юна). – Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2006.