

РОЗДІЛ 6 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.581

ФЕНОМЕН ПЕКІНСЬКОЇ ЦЮЦЗЮЙ У ЖАНРОВІЙ ПАРАДИГМІ КИТАЙСЬКОГО ТЕАТРУ

THE PHENOMENON OF BEIJING QUJU IN THE GENRE PARADIGM OF CHINESE THEATRE

Воробей О.С.,
кандидат філологічних наук,
асистент кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
Інституту філології Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

У статті на матеріалі окремих п'єс («Верба біля колодязя» (1951 р.) Лао Ше, «Сльози Чжень Фей» (1980 р.) Лі Чжан, «Табакерка» (1995 р.) Чжан Юаньхе) проаналізований генезис аутентичного драматичного жанру *пекінська цюцзюй* в історичному ракурсі китайського театрального мистецтва, а також виокремлені його основні жанрові характеристики та сценічні специфікації.

Ключові слова: театр, драматургія, *цюцзюй*, жанр, театральна парадигма.

В статье на материале отдельных пьес («Ива у колодца» (1951 р.) Лао Шэ, «Сльозы Чжень Фэй» (1980 р.) Ли Чжан, «Табакерка» (1995 р.) Чжан Юаньхе) проанализирован генезис аутентичного драматического жанра *пекинская цюцзюй* в историческом ракурсе китайского театрального искусства, а также выделены его основные жанровые характеристики и сценические спецификации.

Ключевые слова: театр, драматургия, *цюцзюй*, жанр, театральная парадигма.

Basing on the particular plays (“The well’s willow” (1951) by Lao She, “Tears of Zhen Fei” (1980) by Li Zhang, “The snuffbox” (1995) by Ge Wei) this article points on the analysis of the Beijing quju genesis as authentic drama genre from the historical perspective of Chinese dramatics. Within the article, there were fully determined main genre characteristics as well as scenic peculiarities.

Key words: theatre, drama, quju, genre, theatrical paradigm.

Постановка проблеми. Історія китайського театру – це калейдоскоп різноманітних театральних жанрів, які залежно від політично-економічних і культурно-соціальних чинників постійно видозмінювалися та перемешувалися. Проте, незважаючи на постійні зміни в театральному житті Китаю (жорстка цензура чи докорінна зміна домінуючого жанру), китайський театр завжди займав одне з провідних місць у культурному житті країни [1, с. 121]. Китайська традиційна драма перебувала в тісному взаємозв'язку із життям народу Китаю, відтворюючи всі проблеми та сподівання того чи іншого періоду. Отже, жанрові та сюжетно-тематичні особливості народного

театру змінювалися з плином часу, сублімуючи здобутки попередніх епох із новими віяннями.

Постановка завдання. Основним жанром китайської класичної драми вважається *цзацзюй* (杂剧), драма, яка зародилася в епоху Сун (960–1279 рр.) і повністю сформувалася за доби Юань (1279–1368 рр.). *Цзацзюй* – це поєднання пісенних циклів (які виникли з віршів форми *ши* (诗), *ци* (辞), народних пісень і лягли в основу музично-поетичної структури), монологів (які виникли з оповідок і переказів мандрівних розповідачів), фарсових вистав *юаньбен* (院本), що були досить розповсюджені на півночі Китаю протягом XII–XIII ст. [1, с. 126]. Сюжет класичних п'єс базувався на розповідях *шихуа*¹, *цихуа*², *чжунгундяо*³. Із плином часу жанр *цзацзюй* розвивався, ускладнювався, з'являлися нові форми, які різнилися між собою лише відсотковим співвідношенням характерних для *цзацзюй* складових елементів, наявністю місцевих музичних

¹ Шихуа (诗话) – розповідь у віршах, балада [1, с. 218].

² Цихуа (词话) – жанр розповідної літератури, розповсюджений за часів династії Сун і Юань [1, с. 102].

³ Чжунгундяо (诸宫调) – пісня-балада, що складається з багатьох частин, які відрізняються між собою тональністю мелодій і римами у віршах [1, с. 115, 244].

інструментів, виконанням арій, монологів і діалогів на діалекті тощо. За часів доби Мін (1368–1644 р.) *цзацзюй* змінюється на більш гнучкий у структурному плані жанр – чуанці (传奇). П'єси нового жанру мали більш складну фабулу, були більшими за розмірами, дозволяли драматургу ввести у твір велику кількість героїв тощо. Із середини XVIII ст. унаслідок занепаду авторської драми через жорстку цензуру правлячої династії активно починають розвиватися віддалені від столиці місцеві театральні жанри – китайська драма з музичною, театральнотанцювальною варіацією та мовленнєвою особливістю тієї чи іншої провінції.

Виклад основного матеріалу. Наразі в Китаї нараховується велика кількість місцевих театральних жанрів, що виступають під єдиною назвою *діфансі* (地方戏) – *регіональна опера*. За різними оцінками та класифікаціями, їх кількість варіюється від 100 до 360. Усі вони різняться своїми діалектами й музикою, під яку виступає оркестр; відмінності також можуть проявлятися в репертуарі, акторському амплуа, костюмах, гримі тощо [2]. Китайці виділяють п'ять основних жанрів китайського традиційного театру (中国五大戏曲剧种): пекінська опера (京剧), шаосінська опера (越剧), хебейська опера (评剧), хенанська опера (豫剧), хуанмейська опера (黄梅戏).

Оскільки *пекінська опера* стала відомою та розповсюдженою ще двісті років тому, коли Пекін був столицею династії Цін (1644–1911 рр.), то саме

вона вважається загальнонаціональною формою китайського театрального мистецтва. На початку XX ст. *пекінська опера* вирізнялася з-поміж інших витонченим вокалом, танцями, акробатикою та номерами з військового мистецтва. Проте, незважаючи на велику кількість видатних акторів, удосконалення театрального мистецтва, *пекінська опера* наприкінці XIX – початку XX ст. переживала важку кризу. Цей театр, який відображав далеке минуле, недоступний (через складність мови) для масового глядача, не зміг виразити нові соціальнополітичні тенденції, увага до видовищних форм породжувала естетичну складність, яка виражалася в нерозумінні аудиторією старої мови. Це призвело до творчих пошуків нових форм і сюжетів, переосмислення аутентичного китайського театру (виникнення *нового театру*⁴) та *інтерпретації канонів західноєвропейського театру (зародження цивілізованого театру*⁵ та *розмовної драми*⁶).

Приблизно наприкінці 40-х років XX ст. театральні діячі Вей Сікуй (魏喜奎, 1926–1996 рр.), Гуань Сюецзен (关学曾, 1922–2006 рр.), Гу Жунфу (顾荣甫, 1912–1989 рр.) та І Фулай (尹福来, 1913–1995 рр.) створили мистецьке угруповання та проводили безкоштовні культурні вистави перед головними воротами міського муру в Пекіні. За своєю формою та структурою вистави деякою мірою були відображенням *нового театру*, оскільки п'єси мали фабулу, були тематично завершені та логічно послідовні. Прислухавшись до порад Ма Шаобо⁷ (马少波, 1918–2009 рр.), вони поклали в основу вистав мотиви жанру *дансянь*⁸ і додали декілька аутентичних пекінських пісенних мотивів (*інтерлюдії чаццю*⁹ та *бацзяогу*¹⁰) [3]. Отже, ці вистави стали передвісниками *пекінської цюцзюй* (北京曲剧), що на початку існувала виключно у вигляді вуличних вистав.

Після проголошення КНР у 1949 р. театральне життя активізувалося внаслідок проведення широкої політично заангажованої кампанії, метою якої було поширення комуністичної влади, жорсткий відхід від феодальних пережитків минулих століть і становлення соціалізму в політичному баченні Мао Цзедуна. Отже, у рамках нового законодавства одним із перших опублікованих законів був «шлюбний закон», де йшлося про протести проти монополізації шлюбів, установаження гендерної рівності, свободу вибору тощо.

Один із провідних романістів і драматургів Китаю середини XX ст. – Лао Ше – також зацікавився цією темою, і на прохання своїх друзів-акторів після повернення із США, перебуваючи під впливом бродвейських мюзиклів, які він активно відвідував із Цао Юем [4, с. 179], Лао Ше пише

⁴ Новий театр (新戏) – театр, у якому п'єси мали здебільшого форму китайського класичного театру, але акцент зміщувався з вокального виконання на речитативні діалоги, що виконувалися сучасною мовою, а тематика цих вистав максимально відповідала нагальним проблемам [1, с. 447–448].

⁵ Цивілізований театр (文明戏) – перша сходинка в процесі формування нового китайського театру. Перші вистави *цивілізованого театру* являли собою перекладені китайською мовою кращі зразки західноєвропейської реалістичної драми (твори Г. Ібсена, Б. Брехта, А. Чехова та ін.). Зародившись у Китаї у 20-х роках XX ст., *цивілізований театр* проіснував недовго, оскільки структура п'єси, побудованої повністю на діалогах, здавалася дивною для китайського глядача, який звик до музичної драми, а тематика – занадто далекою від китайських реалій [1, с. 447–448].

⁶ *Розмовна драма* (话剧) стала кінцевим результатом інтуїтивних пошуків китайських драматургів I пол. XX ст., які намагалися залишити діалогічно-монологічну структуру цивілізованого театру, але надати п'єсам аутентичного характеру. Зокрема, для розмовної драми характерними стали такі формальні та змістові особливості: п'єса складається з дій і сцен, розташованих у хронологічному порядку з причинно-наслідковим зв'язком; дія розмовної драми передається в діалогічно-монологічній формі, яка обов'язково фіксується в детально прописаному сценарії, що запобігає виникненню імпровізацій на сцені [1, с. 447–448].

⁷ Ма Шаобо (马少波) – видатний китайський драматург, спеціаліст у галузі мистецтва та культури; один із передових реформаторів китайського театру [5].

⁸ *Дансянь* (单弦) – один із різновидів театральних вистав, популярний у Пекіні, Тяньцзіні та Дунбей. Вистава проходила за участю одного, двох чи трьох акторів, що грали на саньсяні (триструнний музичний інструмент) і барабанах [3].

⁹ *Чаццю* (岔曲) – вступ до розповіді чи пісні під акомпанемент барабана [3].

¹⁰ *Бацзяогу* (八角鼓) – вистава під акомпанемент барабана та лютні [3].

п'єсу «Верба біля колодязя» («柳树井», 1951 р.), назвавши жанр, у якому написана п'єса, *цюцзюй* (曲劇). Саме з 1951 р. поняття *цюцзюй* офіційно увійшло в історію китайського театрального мистецтва. Щоб підкреслити місцеву приналежність жанру, згодом Лао Ше також вирішив перед словом *цюцзюй* додати ще слово «пекінська», щоб акцентувати увагу на територіальній приналежності, оскільки через декілька років зародилася *хенанська цюцзюй* (河南曲劇), яка структурно не відрізнялася від *пекінської*, але на фонетичному та лексично-фразеологічному рівні була пронизана *хенанським* діалектом, привертаючи увагу місцевого населення.

Після успіху п'єси Лао Ше дав характеристику *пекінській цюцзюй*, зазначивши, що «вона не є різновидом *цивілізованого театру*, також не є поєднанням *розмовної драми* з музичною, *пекінською оперою* чи *пінцзю* (評劇)¹¹, її лише можна назвати «сучасним трансформованим драматичним мистецтвом» [5]. Це стало новим театральним жанровим різновидом, синкретичним поєднанням жанрових характеристик *пекінської опери* (вокальна та музична складові частини, використання переважно струнних і щипкових музичних інструментів), театральних вистав *дансянь* (пісенні мотиви, суголосні сучасності теми) і *хенанської опери* (ударні музичні інструменти, гострі соціальні конфлікти).

Архітектоніка *пекінської цюцзюй* здебільшого наближена до *пекінської опери* [6], але має свої посутні відмінності.

1. Змалювання близьких сучасникам гострих соціально-політичних проблем: *пекінська цюцзюй* характеризується зрозумілішою та легшою для сприйняття мовою, а тематика й проблематика творів більше наближена до сучасності, аніж *пекінська опера* чи *банцзи* (梆子)¹². Наприклад, у п'єсі «Колодязь біля верби» (1951 р.) Лао Ше всі події у творі повністю суголосні нагальним соціальним проблемам того часу – свободі вибору у шлюбі та гендерній рівноправності [8]. У *цюцзюй* «Сльози Чжень Фей» (1980 р.) на тлі історичних подій Китаю 1898 р. яскраво змальовується протистояння імператора Гуаньсюя та його деспотичної дружини імператриці Цісі, піднімаються проблеми відданості Батьківщині та колабораціонізму, інновацій і консерватизму в управлінні державі, підступної політичної боротьби [9]. Вибір такої теми Лі Чжаном був не випадковим, адже Китай у цей період часу переживав значне економічно-політичне потрясіння

(була запроваджена Політика реформ і відкритості, яка мала на меті докорінну зміну китайської економіки та часткове переорієнтування на західно-європейські моделі). Такі економічно-політичні зрушення породжували соціальні непорозуміння та протистояння, що в повній мірі було відображено у «Сльозах Чжень Фей». *Цюцзюй* була блискуче сприйнята глядацькою аудиторією, а в 1982 р. за її мотивами був знятий фільм «Ворожнеча в імператорському палаці». У написаній Чжаном Юаньхе «Табакерці» можна простежити відповідну тенденцію суголосності історичним подіям: в останні роки правління династії Цін (1966–1911 рр.) майстер із виготовлення розписних порцелянових табакерок опиняється перед важким вибором – погодитися з бажанням жорстокого спадкоємця імператора Цзінь Є виграювати на табакерці сцену захоплення та спалення Пекіну іноземними військами чи зберегти своє життя та майстерню. Оскільки майстер Не Сяосюань не наважується піти проти своїх моральних принципів, то більшість сцен *цюцзюй* відбувається в тюрмі, де атмосфера нагнітається сценами свавілля охоронців і поліцейських, які не стигаючись співпрацюють із представниками кримінального світу [10]. Варто зазначити, що в першій половині 90-х років ХХ ст. в Китаї відзначаються тривожні тенденції в розвитку кримінальної ситуації, а отже, у країні розгорнулася широка кампанія по боротьбі зі злочинністю [11]. Саме тому основною проблемою в *цюцзюй* «Табакерка» стає проблема злочинності, корумпованих поліцейських, панібратства в судовій системі.

Натомість класична *пекінська опера* не намагається відтворювати реалістичне життя на сцені, її сюжет не має чітко виражених часових рамок і конкретного фону, що заважає непідготовленому глядачу повністю зрозуміти п'єсу.

2. Поєднання мистецтва співу та речитативу: у *пекінській цюцзюй* спів і речитатив невіддільні одне від одного, вони ніби утворюють одне ціле, тому на сцені ми чуємо пісні серед діалогів чи монологів і навпаки. Діалоги та монологи не імпровізуються, як це було, наприклад, у *цзязцюй*, вони досить змістовні і є невід'ємною частиною вистави. На відміну від класичної *пекінської опери*, постановки якої базуються одночасно на співі, танці та розгортанні сюжетної лінії, у *цюцзюй* за основу береться лише один із цих елементів, тому вистави умовно поділяються на три групи: «гра на співі», «гра на діалозі під танець» і «гра на сюжеті» [7, с. 38–39]. Досліджуючи п'єси *пекінської цюцзюй*, можна говорити про домінування пісенної форми над діалогічною. Хоча діалоги й відіграють досить важливу роль у сюжеті,

¹¹ Пінцзю (評劇) – хейбейська музична драма [2].

¹² Банцзи (梆子) – різновид китайської музичної драми провінцій Шеньсі та Хенань, що виконується під акомпанемент дерев'яного барабанчика, який підкреслює ритм [2].

проте ліричним монологам усе ж відводиться більш значуща частина. Якщо в китайських класичних жанрах не було єдності місця, дії та часу, то в *пекінській цюцзюй* ми спостерігаємо протилежне – поділ п'єси на дії та сцени відбувається відповідно до хронологічної послідовності, присутній причинно-наслідковий зв'язок між подіями. У цьому аспекті *пекінська цюцзюй* більшою мірою нагадує саме американські мюзикли, де гармонійно поєднуються танець і спів.

3. Чіткий і вокалічний спів: навіть якщо увага акцентується на декламуванні, то це ніяк не шкодить вокальній частині, оскільки вона є головною (як і в традиційній китайській опері). Це підкреслює її тісний зв'язок із *пекінською оперою*, де арії виконуються акторами для вираження почуттів, включаючи діалоги та монологи. Однак, на відміну від *пекінської опери*, читаючи власне текст п'єси, у реципієнта не виникає труднощів із розумінням змісту, адже слова в піснях чітко розмежовані, паузи витримуються належним чином, тому зміст арій легко зрозуміти.

4. Елементи комізму: у *пекінській цюцзюй*, незважаючи на всю серйозність проблематики твору (гендерна нерівність, організована злочинність чи політичне протистояння), елемент гумору є обов'язковим. Невимушеність п'єс дуже часто простежується на мовному рівні завдяки використанню розмовних звертань, наприклад, у таких виразах, як «закрий рота, неук малий» («闭上嘴, 你个不学好的») [10, с. 169], «дика дівка» («野姑娘») [9, с. 71] тощо. Протагоніст дуже часто може сам покепкувати над собою та своєю неосвіченістю: «Ось такий я бідолашний, доходить до мене повільно, та я розумію далеко не все» («可惜我, 心眼迟钝, 了解不深») [8]. Тому в *пекінських цюцзюй* опосередковано містяться всі засоби творення комічного – гумор, іронія, сатира, сарказм і гротеск.

5. Особливий фонетично-лексичний компонент: події у п'єсах жанру *пекінської цюцзюй* відбуваються безпосередньо в Пекіні чи передмісті столиці, тому у виставах дуже влучно та природно звучить *пекінський діалект*. Хоча цей говір має народне коріння, проте, пройшовши літературне оброблення, він стає лаконічним, яскравим і невимушеним. Репліки такого роду роблять твір

більш насиченим і національно забарвленим, наближають до реальності.

Отже, досить часто можна зустріти яскраві приклади вживання еризації¹³ – головної фонетичної особливості *пекінського діалекту*, коли до кінцевого складу додається суфікс ер (儿): 性儿 – характер, 块儿 – шматок, 事儿 – справа, 大家伙儿 – всі присутні, 带头儿 – керувати [8]. До фонетичної особливості говірки жителів Пекіну драматурги звертаються залежно від того, що саме потрібно: передати своєрідність *пекінського діалекту* чи відтінок просторіччя. Оскільки суфікс ер може сприйматися і як зменшено-пестливий, то зазвичай його вилучають із напружених сцен, викривальних діалогів, а також із реплік негативних персонажів (наприклад, у п'єсі «Табакерка» у сцені арешту майстра Не Сяосюаня та в діалогах із поліцейським відсутня еризація) [10, с. 160–175].

Аналізуючи особливості мови та використання *пекінського діалекту*, не можна не звернути увагу на звучання та значення слів і словосполучень, що відрізняються від літературної мови. У п'єсах багато авторських і режисерських ремарок, які показують акторам, як треба читати те чи інше слово. Незважаючи на відмінність уживання деяких слів і словосполучень і різночитання ієрогліфів, текст залишається повністю зрозумілим китайському глядачу й надає йому колоритного забарвлення.

Пекінська цюцзюй насичена *пекінізмами*: наприклад, 明个 замість літературного 明天 – завтра; 丫头 замість літературного 姑娘 – дівчина; 猛犸丁 замість літературного 突然 – раптом [8]. Варто зазначити, що діалектизми використовуються дуже розважливо та помірно, у рамках розуміння представниками інших діалектів північної групи.

Також у п'єсах присутні фразеологізми *чень'юй*, якими насичена розмовна мова: 胡言乱语 – плести нісенітницю [10, с. 195], 血口喷人 – обливати брудом, 千真万确 – цілковито [9, с. 101] та ін.

6. Сценічне оформлення: у *пекінській цюцзюй* на увагу заслуговують також декорації та костюми. Декорації в *пекінській цюцзюй* не є чимось, на чому акцентується велика увага. Зазвичай на сцені присутні лише найнеобхідніші декорації, які відіграють значну роль у виставі. У цьому плані *пекінська цюцзюй* схожа на *пекінську оперу*. У *пекінській опері* ідейний зміст превалює над формальністю. Так, стіл і два стільці залежно від сценічної дії могли створювати атмосферу палацу імператора, суду, палатки воєначальника тощо. Проте відмінністю є те, що в *пекінській опері* сценічні декорації є частиною характерних для цього жанру умовностей, часто не зрозумілих для глядачів, що не знаються на тонкощах вистав цього жанру. Костюми в

¹³ Еризація (儿化音) (інколи аризація, ретрофлексна фіналь, фонетичне варіювання на r) – додавання до складу або слова фонем-суфікса 儿. Під час вимови слова, у якому присутня еризація, склади в ньому можуть частково видозмінюватися, проте в орфографічному написанні слова елемент, що не вимовляється, зберігається для того, щоб залишити єдність із вихідною морфемою. Варто зазначити, що цей суфікс додавати можна не до кожного слова. Наприклад, «花儿» = huā+er = huār вимовляється як «хуар». *Пекінський діалект* вирізняється з-поміж інших великою кількістю ретрофлексних фіналей [1, с. 649].

пекінській цюцзюй відповідають тематиці вистави: якщо вистава відбиває події сучасності, то й костюми будуть відповідні, на відміну від *пекінської опери*, де всі костюми мають певне значення та повністю залежать від амплу актора.

Висновки. Отже, зародившись у 1951 р. із постановки п'єси Лао Ше «Верба біля колодязя», жанр *пекінської цюцзюй* відразу набув популярності й поширювався не лише в столиці, але й у передмісті Пекіну. Однак на шляху розвитку *пекінської цюцзюй*, окрім злетів, був і період падіння. Під час «Культурної революції» у 1966–1976 рр. труппа *пекінської цюцзюй* перетворилася на художню агітбригаду під назвою «Великий похід» («长征»), а її виступи майже припинилися [7, с. 87]. У 1984 р. труппа розділилася, утворивши дві незалежні – Пекінську труппу національного естрадного мистецтва та Труппу *пекінської цюцзюй*, таким чином, у китайській театральній традиції офіційно з'явилася труппа, яка ставила п'єси виключно в жанрі *пекінської цюцзюй* («Сльози Чжень Фей» («*珍珠泪*»), «Ян Найву та Сяо Байцай» («*杨乃武与小白菜*»)) [3]. Політична та фінансова підтримка *пекінського муніципалітету* та міського правління стимулювали подальший розвиток мистецтва *пекінської цюцзюй*.

У період із 1994 по 2000 рр. у Трупі *пекінської цюцзюй* працював відомий режисер Гу Вей¹⁴

(顾威, 1941–?), який зміг піднести жанр *пекінської цюцзюй* на якісно новий літературний рівень. Він брав участь у створенні та режисуванні п'єс, підвищив рівень сценічної майстерності акторів і значно розширив репертуар [3]. У цей час актори ставлять п'єси «Під червоним прапором» («*正红旗下*») і «Рикша» («*骆驼祥子*») за мотивами однойменних романів Лао Ше, «Молодий син неба» («*少年天子*») – за мотивами роману письменниці Лін Лі, «Доля крізь сміх і сльози» («*啼笑因缘*») – за мотивами однойменного роману Чжана Хеншуя, «Нероздільні, як риба й вода» («*鱼水情*») і «Табакерка» («*烟壶*», 1995 р.) – за народними переказами, а також багато інших.

Кращі п'єси жанру *розмовної драми* під керівництвом Гу Вей переписуються в жанрі *пекінської цюцзюй*, так на сцені з'являються добре відомі китайській аудиторії п'єси «Пекінці» («*北京人*»), «Чайна» (за мотивами однойменної п'єси Цао Юя).

Із моменту виникнення й донині було поставлено більше двохсот п'єс у жанрі *пекінської цюцзюй*, серед яких більшість належить до соціально спрямованої тематики: нові політичні зрушення, рівноправ'я жінок і чоловіків, шлюбні закони тощо. Театр *пекінської цюцзюй* постійно розвивається, збагачується новим репертуаром і глядацькими симпатіями, а з 2000-х рр. найбільш популярні п'єси стають основою телевізійних серіалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Ин-т Дальнего Востока. Москва: Вост. лит., 2006. Т. 3: Литература и письменность / гл. ред. М. Титаренко. 2008. 855 с.
2. China. Regional operas. An Abundance of Opera Styles. URL: <https://disco.teak.fi/asia/regional-operas/> (дата звернення: 14.01.2019).
3. 禾佳. 北京曲剧在新中国诞生成长. 《前线》杂志. 2009. 第12期. URL: <http://www.bjqx.org.cn/qxweb/n20997c289.aspx> (дата звернення: 12.01.2019).
4. 中国文学史资料全编: 老舍研究资料/曾广灿篇. 北京: 知识产权出版社, 2010年. 1065页.
5. 老舍创立唯一的北京地方戏: 北京曲剧. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-04-24/125064.html> (дата звернення: 10.01.2019).
6. 老舍. 对曲剧的发展说几句话. URL: <http://www.bwsk.com/MJ//laoshe/zw16/029.htm> (дата звернення: 14.01.2019).
7. Xu Chengbei. Peking opera (Cultural China series). Peking: China Intercontinental Press, 2003. 128 p.
8. 老舍. 柳树井. URL: <http://www.oklink.net/a/0008/0818/04.htm> (дата звернення: 14.01.2019).
9. 张永和. 珍珠泪. 北京故事及其他 张永和剧本集 /张永和篇. 北京: 北京出版社, 2018. 50–111 页.
10. 张永和. 烟壶. 北京故事及其他 张永和剧本集 /张永和篇. 北京: 北京出版社, 2018. 155–210 页.
11. Квашиш В. Юго-Восточная Азия. *Куда идет смертная казнь*. URL: <https://rutlib5.com/book/17082/p/5> (дата звернення: 14.01.2019).

¹⁴ Гу Вей (顾威) – режисер у складі Пекінського народного художнього театру. У 1991 р. на першому літературному засіданні отримав режисерську премію за режисовану п'єсу «Перший поверх під Небом» («*天下第一楼*»); 1995 р. на п'ятому літературному засіданні – нагорода за сценарій п'єси «Темний провулок» («*晃春胡同*»); 1996 р. – на шостому культурному з'їзді, присвяченому новому театру, отримав нагороду за режисовану в жанрі *пекінської цюцзюй* п'єсу «Табакерка» («*烟壶*») [3].