

Многообразна палитра красок сегодняшнего вьетнамского театра. О плодотворных поисках воплощения современных тем мастерами сцены СРВ мы писали не так давно. В публикуемой статье рассказывается о народно-традиционных формах театра — «тео» и «туонг». В братской республике, строящей социализм, они обретают ныне второе рождение.

В ОПРАВЕ ВЕКОВ

Посещение Театрального училища, расположенного не-подалеку от Ханоя, предусматривалось программой пребывания нашей делегации, и мы с охотой ехали туда: знакомство с системой театрального образования сулило немало интересного. Но ожидало нас там совсем другое: приобщение к «тео» — одной из форм вьетнамского традиционного театра.

Его зарождение уходит в глубины исторического прошлого и связано с коренными основаниями жизни и быта народа, его стремлением опознать трудовые процессы, выразить свое отношение к миру. Передаваемый из поколения в поколение, театр этот — подлинная жемчужина народного духа в оправе веков, сквозь толщу которых он дошел до наших дней. Развиваясь и ныне как профессиональный театр, «тео» пользуется неизменной любовью, о чем свидетельствуют обилие и самостоятельных трупп — в иных селах их даже по несколько. Профессиональные труппы (их шестнадцать) имеются лишь в северных областях страны.

В Театральном институте при факультете «тео» существует крошечный музей, отражающий путь развития и принципы этой сценической школы. Осмотр его едва ли занял полчаса. Затем были показаны отрывки из спектаклей.

Перед началом вышла группа девушек, студенток первых курсов: разделившись, они сели по сторонам пустого пространства, означая сцену. Это был «хор», но в отличие от хора греческой трагедии здесь он представлен зрителями, выступающими своего рода посредниками между залом и сценой. Они могут вступать в переговоры с исполнителями, выражать свои эмоции по ходу действия. Благодаря

им таким образом напрочь устраняется та самая «четвертая стена», обозначаема рампой, что является важнейшим условием театра психологического. И в этом — не просто мера условности «тео», но ее существо и своеобразие.

Разыгрываемые сценки носили исключительно бытовой характер. В этом еще одна специфическая особенность «тео»: материал его представлен — жизнь простых людей, преимущественно сельских жителей. Вот хотя бы такая сценка. Некий крестьянин, глуповатый, но себе на уме, побывав в городе, приватил, возвращаясь оттуда, молодую бабенку. Сейчас его главная забота — скрыть от жены наличие этой особы. Хитрость мужа, за спиной которого, повторяя все его движения, мелькает приезжая, шита для жены белыми нитками. Выяснение отношений происходит в плане чисто комедийном, но при всей «открытости» ситуации это доподлинная комедия характеров, и характеров истинно комических.

Сценическая выразительность «тео» — синтетическая. Действие идет под непрерывный аккомпанемент музыкальных инструментов. Диалог свободно переходит из разговорного ряда в напевный — речитатив или мелодекламацию, причем несамостоятельный от музыкального сопровождения. Но самое, пожалуй, большое очарование «тео» — в пластике. Веками складывавшаяся школа выработала свой особый пластический строй, особенно выразительный в жестах, певучих и гибких, представляющих собой соединение пантомимы с танцевальными движениями.

Одни сцены сменялись другими. Как в мозаике из отдельных камешков, складывалась богатая сочными бытовыми красками картина жизни простых людей... И

хотя отрывки не могли дать более или менее полного представления о школе в целом, ибо не открывали самого главного — целостного видения мира и человека в нем, не позволяли судить о характере сюжетосложения, неотделимого от нравственной природы искусства, его моральных ценностей, ясно было, что мы прикоснулись к театру глубокому и самобытному, истинно народному, с выкристаллизовавшейся на протяжении веков системой выразительных средств. Позже, посмотрев спектакли «Сюй Вань» (режиссер Чан Банг), «Монахия Тхы Кинь» (режиссер Чу Ван Тхык), мы убедились, что театр этот, заключая в себе высокие эстетические достоинства, отмечен высоким богатством — той подлинной духовностью, истоки которой в извечном стремлении народа к справедливости, к человечности, неотделимой от борьбы за ее утверждение и победу. Это театр, рожденный в самых глубинах народной жизни и обращенный к душе народа.

Вьетнамские товарищи вежливо улыбались в ответ на наши восторги. Они-то знали, какой жемчужиной театральной культуры обладают. И на следующий день представили нам еще одну.

В представлении отрывков «туонга» участвовали артисты ханойской труппы — первого после освобождения профессионального театра, созданного в 1959 году (театр «тео» был создан несколько раньше). До этого обе школы существовали лишь в самостоятельности. Уместно будет здесь заметить, что почти столетний колониальный режим делал все возможное, чтобы задержать развитие народа, и поэтому не благоволил к его искусству. Типичный образчик колониальной софистики: закабаление пораженных народов подава-

лось как историческая необходимость, чтобы поднять их самосознание до способности к самоуправлению, и в то же время делалось все, чтобы вытравить их национальное самосознание. И это говорилось в том числе и о вьетнамском народе, насчитывавшем ко времени прибытия на его землю французского экспедиционного корпуса в середине прошлого столетия более 25 веков своей государственности!

Чувство, с которым мы знакомимся со сценками «туонга», точнее всего определить как изумление. Не столько даже тем, что мы видели, сколько характером сценического действия, собранного опять же как бы из осколков многоцветных камешков. Целостной картины тут тоже не могло быть — отрывки и не претендовали на то, чтобы дать ее. Но одно было несомненно: перед нами был не вариант, не разновидность увиденного в училище, а совсем другая театральная школа, самобытность которой не подлежала сомнению.

Совершенно иной мир в сравнении с «тео»! Начиная с первой бросающейся в глаза «демаркационной» черты — жанровой определенности. Там — быт в его повседневности, мир чувств простого человека в их «заземленном» плане, под стать которм и события, питающие фабулу, — сватовство, семейные ссоры, любовные интрижки и т. д. Здесь — мир высококороткой знати, мир придворных интриг и противоборств, кипящих страстей. Любовь тоже, но любовь, страдающая под тяжестью долга, велений государственных забот... Об этом поведал нам исполненный суровой, прямо-таки торжественной патетики, лишь местами прорезанной блесками юмора, спектакль «Дао Там Суан» (режиссер Нгуен Нгон Фьонг), куски из спектаклей

труппы «туонг» в городе Хошимине (режиссеры Чан Ба Гуннь и Тао Тхань).

В «туонге» тоже разговор героев сменяется речитативом, и здесь пластика носит явные следы своего происхождения — пантомимы и ритуального танца, скорее всего военного характера, но функционально ее характер совершенно иной. Если в «тео» пластика — это особый строй жестикологии, передающей чувства и состояния героя, то здесь сценическое движение тяготеет к метафоре, точнее к знаку, когда то, что выражается действием, есть не что иное, как символ, заключающий совершенно конкретное содержание — поступок, мысль или чувство. В «туонге» существует целая система таких символов, заранее известных зрителю.

Своя символика выражается в гриме. Лицо актера рисовывается соответственно характеру исполняемого им персонажа. Это скорее маска, чем живой лик, маска, указывающая не только на социальную принадлежность героя, но и на его индивидуальный характер, так сказать, удостоверяющая его личность с точки зрения главной характеристики: добрый он или злой, отстаивает справедливость или попирает ее. Заявляются даже особенности темперамента — жестокость, бесстрашие, вспыльчивость, коварство, достоинства и пороки, поскольку они работают на сюжет. В этом заложена главная особенность эстетики «туонга»: присущее «тео» лишь в общей форме разграничение героев по нравственному признаку в «туонге» становится определяющим условием игры, «сверхзадача» которой — утверждение справедливости и посрамление зла.

В эпизоде спасения двумя военачальниками жены и сы-

на свергнутого дворцового знатия короля один из военачальников передает беглецов товарищу, а сам, отделив собственную голову от туловища, поднимает ее, чтобы устроить преследователей, а затем освещает его, словно факелом, путь спасенным. В другом отрывке жена военачальника, прибывшая во дворец мстить за мужа и сына, павших жертвой придворной интриги, выясняет, что король сам стал игрушкой придворных и, добившись казни виновных, выступает на защиту страны от врагов. Так во всех эпизодах: утверждение высшей справедливости становится главной пружиной действия.

Две эти театральные реки, питаемые ключами народной мудрости, как нельзя более полно рассказали нам и о самом народе. Именно тут, на сценической площадке, с незапамятных времен прописанной буквально в каждом селе, в чудесном слове соединились черты его многовекового уклада, животворная сила родной природы, исторический опыт непрерывной борьбы против иноземных захватчиков за свободу и независимость, особенности психического склада нации...

Со всем основанием театр можно считать наиболее глубоким проявлением творческой силы вьетнамского народа. Вобрав уже на ранних ступенях его духовного развития музыкально-танцевальное богатство, лучшее создания устного творчества, сценическое искусство с присущей ему живостью раскрыло жизнелюбие народа, его рожденный из живого общения с природой оптимизм, непреклонность в достижении победы и незлобность, ему присущую.

В. ШИРОКИЙ,
спец. корр.

«Советской культуры».
ХАНОЙ — ХОШИМИН —
МОСКВА.