

РОЖДЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА во ВЬЕТНАМЕ,
1920-е годы

До начала XX века театральное искусство Вьетнама было представлено музыкальными сценическими жанрами *туонг* и *тео*. Традиционный вьетнамский театр является по преимуществу музыкальным, и даже само слово «театр» на вьетнамском языке означает «дом, в котором поют» (*nha hat*).

Туонг (*tuong*) – классическая вьетнамская опера, возник в XI – XIII веках как придворное зрелище. В процессе своего развития *туонг* испытал влияние китайской оперы, формировался как национальный театральный жанр, заимствовав различные элементы из народных обрядов и танцев, культовых и погребальных церемоний, испытав воздействие музыки и танцев тямов. Возникновение театра *тео* (*cheo*) относят к XIII веку, это народный импровизационный театр. Его история связана с народными празднествами в честь сбора урожая риса; само театральное действие включало народную музыку, танцы, хоровое пение.

Первые десятилетия двадцатого столетия совпали с процессом преобразования и приспособления к условиям колониального полуфеодального общества, который переживал вьетнамский традиционный театр. Именно тогда в стране возникают новые театральные жанры: *кай льонг* – обновленный театр, и *китъ ной* – разговорная драма или драматический театр.

Кай льонг – это музыкальная драма, основанная на современных народных мелодиях; пение в спектакле перемежается диалогами и монологами героев. Этот новый театр формировался в годы Первой мировой войны и опирался на искусство бродячих певцов, разыгрывавших различные сценки под музыку. *Кай льонг* завоевал большую популярность среди городского населения Юга, а к 1930 г. получил распространение и на Севере страны.

Театр, в котором музыка не играла ведущей роли, созда-

ется во Вьетнаме на рубеже первых десятилетий XX века. Рождение театра «разговорной драмы» было обусловлено стремлением ряда деятелей культуры познакомить вьетнамского зрителя с западным театром. Первое представление, ознаменовавшее появление нового во Вьетнаме театального жанра состоялось 25 апреля 1920 г. на сцене Ханойского городского театра. Это была пьеса Мольера «Мнимый больной», поставленная силами любительской театральной труппы.

* * *

Драматический театр стал результатом культурных контактов Вьетнама с западной культурой и искусством. В годы колонизации менялось вьетнамское общество, менялось и театральное искусство Вьетнама, а вместе с ними и жизнь в городах, которая становилась более сложной и разнообразной. Богатая событиями реальность вьетнамского общества начала двадцатого столетия требовала отображения на театральной сцене. В этих условиях началось реформирование театра, которое происходило во многом стихийно.

Ни *туонг*, ни *тео* и даже *кай льонг* не смогли ответить на запросы зрителей, в первую очередь городских. Большую часть зрительской аудитории в городах составляли интеллигенция и молодежь – студенты, учащиеся школ и лицеев, то есть та публика, которая уже испытала сильное воздействие западной культуры. На сценическом пространстве страны возникла свободная лагуна, которую могло заполнить театральное искусство, способное выразить новое художественное и общественное содержание.

Кроме того, французские колонизаторы ввели в учебные программы начальных и средних школ Вьетнама много фактического материала из французской литературы, чтобы привить учащимся любовь к западной цивилизации, французской культуре, к самой метрополии. Поэтому уже в школе они получали сведения (пусть и в небольшом объеме) о французском театре и в первую очередь о классическом. Именно представители этого поколения были в авангарде движения, положившего начало разговорной драме: Нгуен Хыу Ким, Ву Динь Лонг, Доан Ан, Чан Туан Кхай и др.

В годы французской колонизации во Вьетнаме развернулось большое строительство и прежде всего в таких городах, как Ханой и Сайгон. Там были открыты городские театры (их часто именовали Большими театрами по аналогии с европейскими странами, прежде всего с Францией), в которых и происходили театральные представления, концерты, торжественные вечера для французских колонистов и высокопоставленных местных чиновников. Именно поэтому вьетнамцы и назвали эти театры западными (nha hat Tay).

В 1911 г. было закончено строительство Ханойского городского театра. Но еще до его открытия различные французские театральные труппы (чаще всего малоизвестные) приезжали на гастроли в Ханой и в другие города колониального Вьетнама. Обычно они выступали в Ханое, Хайфоне и других крупных городах. Известно, что в 1921 г. труппа Dolamesxi давала театральные представления с участием фокусников. В 1924 г. другая французская труппа показывала «Фауста» Гете. В 1926 г. Клод Бурэн с французскими артистами давал в Сайгоне и Хайфоне представления пьес Мольера «Ревность Барбюлье», «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве» – с благотворительной целью, чтобы собрать деньги для жителей деревни, пострадавшей от пожара.

Помимо представлений гастролеров французских театральные труппы, на сценах театров, в клубах, где обычно собирались колониальные чиновники и любили проводить время расквартированные в Индокитае французские солдаты, тоже изредка ставились пьесы французских авторов. Так, в популярном среди французского населения Ханоя клубе Don Thuy часто в коммерческих целях организовывались театральные представления и концерты. По сообщениям местной прессы, в 1923 г. в нём была показана французская комедия с благотворительной целью, чтобы собрать деньги «на восстановительные цели после войны».

Не оставалась в стороне и католическая церковь, в её различных организациях и миссионерских школах также часто разыгрывали представления на религиозные темы в просветительских и пропагандистских целях. Как правило, их давали в дни рождественских праздников. На этих представлениях ино-

гда продавали билеты, чтобы использовать полученные средства на церковные нужды или другие цели. Так, в 1921 г. религиозная организация «Пять священных учений» поставила спектакль «Страдания Господа Иисуса Христа за паству». Полученные от продажи билетов деньги пошли на восстановление церковной школы, в помещении которой и был дан этот спектакль.

Такие театральные представления были нерегулярными и вряд ли могли оказать большое художественное воздействие на зрителей. Но так или иначе они доносили до вьетнамских зрителей первые представления о драматическом театре, способствовали развитию современного театра в стране. На первых порах, несомненно, эти представления произвели сильное впечатление на вьетнамских театральных деятелей в плане сценографии, различных технических приемов, применявшихся в спектакле. Действовавшие в то время в Ханое театры стали модернизировать свою сцену – появились занавес, задник и другие подобные атрибуты. Существенное изменение претерпело оформление самого сценического действия, в пьесах было сокращено число действий и картин, что лучше соответствовало новой сцене. Можно полагать, что в этом и проявилось первое воздействие французского театра на традиционный вьетнамский театр.

Тогда же в культурной жизни страны произошли два важных события, которые оказали существенное влияние на формирование современного драматического театра во Вьетнаме. Это – публикация в популярном журнале «Донг зьонг» нескольких пьес великого французского драматурга Мольера, переведенных на вьетнамский язык, и постановка просветительским обществом «Кхай чи тиен дьк» его пьесы «Мнимый больной».

В 1913 г. колониальные власти с целью распространения и популяризации французской культуры во Вьетнаме выделили деньги известному литератору Нгуен Ван Виню на издание уже упоминавшегося выше журнала «Донг зьонг». На первом этапе реализации этой программы Нгуен Ван Винь перевел на вьетнамский язык несколько пьес французских авторов, прежде всего Мольера¹, а также несколько романов и отдельных басен

французских авторов. Эти переводы регулярно печатались в 1913–1917 гг. на страницах журнала «Донг зыонг», а затем были изданы отдельной книгой в серии «Западноевропейская мысль», которая патронировалась Рене Робэном, французским Верховным резидентом в Тонкине².

25 апреля 1920 г. по случаю годовщины создания общества «Кхай чи тиен дык» в Городском театре Ханоя была показана пьеса Мольера «Мнимый больной» в переводе Нгуен Ван Виня. Впервые на национальной сцене была сыграна драматическая пьеса (хотя и переводная) для вьетнамских зрителей.

Этому событию предшествовала кропотливая работа. Некто Марти вместе с Нгуен Ван Винем и супружеской парой Рени собрали местных почитателей театра: служащих, преподавателей, медицинских работников (низшего и среднего звена) – тех людей, которые имели хотя бы некоторое представление о классическом театре. Они стали репетировать эту пьесу Мольера, на что ушло 6 месяцев³. В качестве постановщиков пьесы выступили супруги Рени, которые во всём следовали канонам французского классического театра. На женские роли в этом спектакле были приглашены артистки местного музыкального театра, исполнительская манера которых была признана весьма убедительной. На последнюю репетицию пришли ханойские журналисты. Все зрители были французы: служащие, интеллигенты, студенты, присутствовал и генерал-губернатор Индокитай Морис Лонг⁴. Премьера прошла успешно, подробные отчеты и рецензии опубликовали многие вьетнамские газеты и журналы, а также несколько газет во Франции. Спустя несколько лет члены общества «Кхай чи тиен дык» поставили ещё две пьесы Мольера – «Мещанин во дворянстве» и «Скупой». Последняя была поставлена силами самодеятельных артистов в Хайфоне – на сцене Городского театра.

Эти театральные постановки вызвали большой интерес к французской культуре, но одновременно заставили вьетнамских артистов и зрителей задуматься о судьбе национального театра. Ведь впервые они воочию увидели конкретные возможности современного драматического театра в отображении реальной действительности средствами сценического искусства, ощутили его убедительную силу в обличении общественных

нравов. И поэтому люди, которым была небезразлична судьба театра во Вьетнаме, после просмотра пьесы «Мнимый больной» стали задаваться вопросом: «Зачем мы, вьетнамцы,рядимся во французские одежды XIX века? Зачем ставим французские пьесы для вьетнамцев?»⁵. Растущее национальное самосознание побуждало их к активному творческому поиску, призванному дать ответ на этот вопрос. При этом на страницах местной прессы нередко можно было встретить рассуждения о том, что во вьетнамском театре желательно «ставить комедийные пьесы в западном облиии, что будет полезно для человеческих душ и обычаев нашей страны»⁶.

Среди вьетнамской учащейся молодежи, преподавателей, служащих было немало любителей театра, хорошо знавших его традиционные виды – *туонг* и *тео*. Они знали французский язык и соответственно французскую классическую драму еще по школьному курсу литературы. И именно они стали первыми авторами драматургических произведений современного типа.

В апреле 1920 г. артистами труппы ханойского театра «Куанг лак» была поставлена пьеса То Зянга «Кто убийца?» – морализаторское произведение с запутанным сюжетом о семейных проблемах. Собственно это было авторское переложение рассказа Ман Тяу, опубликованного в литературно-художественном журнале «Нам фонг» (1920, № 28). Артисты, занятые в этом спектакле, играли обычно в пьесах *туонг*, и, конечно, им привычнее было играть в манере этого традиционного театра. Тем не менее, они с поставленной задачей справились, «реформировав» по правилам разговорной драмы внешний облик действующих лиц, их одежду, поведение, манеру говорить и т.д.

В июле того же года на сцене театра «Куанг лак» была поставлена и пьеса учащегося местного лицея Фам Нгок Кхоя «Последний шанс для старой девы». Главная героиня этой пьесы – девушка современных взглядов, которая сама, не считаясь с мнением родителей, выбирает жениха по своему вкусу и в результате оказывается в сложной жизненной ситуации. Как и положено, по традициям вьетнамского национального театра, эта история всё же заканчивается относительно благополучно. Заболев из-за несчастной любви, она вынуждена была обра-

титься за помощью в больницу. И там в неё влюбляется студент-медик, который предложил ей выйти за него замуж. Но героиня пьесы оказалась девушкой капризной и отвергла его предложение.

После премьеры этой пьесы общественное мнение страны было сильно взбудоражено и разделилось на два противостоящих друг другу лагеря. Так, преподавательницы и ученицы одной женской школы даже написали письмо в газету «Тхык нгип», в котором обвинили автора пьесы в оскорблении женщин вообще. Другая половина, а это оказались родители учеников, напротив, одобрили пьесу, которая, по их мнению, «может оказать положительное воздействие на приличных девушек». В течение долгого времени газета публиковала различные дискуссионные статьи, вызванные постановкой пьесы «Последний шанс для старой девы».

Следует упомянуть ещё одну категорию авторов – это люди, которые возлагали большие надежды на появление во Вьетнаме собственного современного драматического театра. Нескольких таких энтузиастов – Нгуен Нгок Шон, Доан Ан (автор пьесы «Карма», написанной в 1920 г.), Чан Туан Кхай, Хо Чонг Хиеу (в будущем – поэт Ту Мо), Нгуен Хыу Ким и др. – собрались вместе и организовали общество «Уан хоа», поставив перед собой задачу – «учиться и создавать передовое искусство и литературу».

5 мая 1921 г. это общество было официально создано, его возглавил Нгуен Хыу Ким. Первым театральным опытом для него стала постановка пьесы Чан Туан Кхая «Осколки зеркала жизни» на сцене театра *кай льонг*, расположенного в Ханое на улице Ханг бак. Эта пьеса рассказывала о нескладной судьбе одного чиновника-гуляки и мздоимца, который в конце концов оказался в тюрьме. Позднее этот сюжет почти буквально был повторен автором в новой пьесе «Неожиданная беда», и на этот раз её главным действующим лицом был чиновник, который за растрату попал в тюрьму.

Другой начинающий драматург – Нгуен Нгок Шон, чтобы собрать деньги для издания журнала «Хыу тхань», написал пьесу «Учительница Фьонг» (режиссер-постановщик Нгуен Хыу Ким). Главная героиня – женщина современных взглядов,

но в то же время она добрая мать, примерная невестка. Антиподом ей выступает собственный муж – игрок и гуляка.

Такие пьесы, безусловно, вызывали чувство сопереживания у зрителей, но, несмотря на благие намерения и обличительный пафос, не имели большого общественного резонанса. Творческий и профессиональный уровень создателей спектакля, исполнительское мастерство актеров были еще незрелыми, упрощенными и слишком натуралистичными⁷.

В сентябре 1921 г. на страницах журнала «Хыу тхань» (№ 4–5) была опубликована пьеса Ву Динь Лонга «Чаша яда». По свидетельству одного из современников автора пьесы, это была трагикомедия, «цель которой – показать на сцене комичное в жизни, воспеть положительные черты человека и осудить его пороки...»⁸. Главный персонаж пьесы – чиновник Тху, отец семейства, гуляка и игрок, который проматывает наследство. А его мать и жена тратят все имеющиеся у них деньги на колдунов и предсказателей. Их семья оказалась в ситуации полного финансового краха, дом должны конфисковать за долги. И тогда неудачник Тху решает покончить жизнь самоубийством. Но в самый решающий момент появляется его старый друг и вырывает из рук Тху чашу с ядом. Тогда же приходит посыльный, который передал отчаявшемуся чиновнику банковский чек на крупную сумму, посланный его братом.

22 октября 1921 г. в Ханое состоялась премьера этой пьесы на сцене Городского театра. Постановка была организована с помощью Товарищества коммерсантов и предпринимателей Северного Вьетнама. Пьеса была горячо принята публикой. Многие местные газеты и журналы, выходящие как на вьетнамском (Thuc nghiep, Huu Thanh, Nam Phong), так и на французском языках (L'Avenir du Tonkin, Le courrier d'Haiphong, France-Indochine), опубликовали на неё подробные отчеты и рецензии. Известный вьетнамский поэт Тан Да (в то время главный редактор журнала «Хыу тхань») отметил, что эта пьеса «является ценной» для вьетнамского театра⁹. После её премьеры литератор Нгуен Мань Бонг заявил, что «22 октября 1921 г. – знаменательная дата в истории нашей страны». Высокую оценку этой пьесе дал и его коллега по литературному цеху Дай Фонг в своей статье, опубликованной 22 октября 1921 г.

октября в газете «Тхык нгип». По общему признанию, пьеса Ву Динь Лонга «Чаша яда» возвестила о рождении современного драматического театра во Вьетнаме.

Следует также упомянуть и о вьетнамцах, писавших в те годы пьесы на иностранных языках и живших за рубежом. Это Нгуен Ван Кам, прозванный современниками Ки Донг. За свою патриотическую деятельность в конце XIX века он был сослан в Полинезию, где жил на Маркизских островах, стал близким другом известного французского художника Поля Гогена. Этот период своей жизни, наполненной яркими событиями и встречами, он запечатлел в своей пьесе «Удивительные истории о жизни старого художника, жившего на Маркизских островах». Пьеса состояла из 3-х действий и была написана на французском языке в стиле традиционной французской драмы.

Вьетнамские исследователи также всегда упоминают и пьесу «Бамбуковый дракон», написанную индокитайским патриотом Нгуен Ай Куоком (будущим президентом Хо Ши Мином) в 1922 г. в период его политической эмиграции во Францию. Это произведение носило явно антиколониальный характер и высмеивало вьетнамского императора Кхай Диня.

* * *

Помимо Ханоя в движение по созданию современного драматического театра постепенно вовлекались другие города и провинции страны: Сайгон, Хайфон, Бакнинь, Виньен, Тханьхоа, Хюэ. Появлялись новые пьесы, создавались новые театральные труппы, большей частью любительские. Некоторые пьесы выходили отдельными книгами и продавались наряду со сборниками стихов и романами. Постановки пьес, как правило, осуществляли театральные труппы с самодеятельными артистами. Ситуация растущей конкуренции между театральными коллективами способствовала росту профессионального уровня авторов драматургических произведений, совершенствовалось исполнительское мастерство артистов, расширялся диапазон эстетических вкусов зрителей, менялась и сама зрительская аудитория.

Традиционно вьетнамские исследователи в истории драматического театра до Августовской революции 1945 г. выде-

ляют два периода: 1921–1930 и 1930–1945 годы. Различие между ними – в характере деятельности театров, идейном содержании и художественной форме драматургических произведений. Первый период ознаменовался тем, что разговорная драма вошла в жизнь вьетнамского общества, а во вьетнамской литературе появился новый жанр – драматургия.

С самого начала своего существования драматический театр во Вьетнаме натолкнулся на сопротивление и даже противодействие со стороны колониальных властей. После премьеры пьесы Ву Динь Лонга «Чаша яда» драматический театр стал уверенно набирать силу, его деятельность обретала все более активный характер, привлекая внимание очень многих людей, причем, не только зрителей. Учитывая эти происходящие в культурной среде Индокитая изменения, колониальная администрация приняла решение создать внутри Муниципального совета Ханоя специальный комитет по театральной и исполнительской деятельности, который возглавил французский чиновник по фамилии Тибо. В дальнейшем этот комитет стал инструментом контроля за театральной деятельностью в городе, провозгласив своей главной задачей – пресечение творческого и художественного инакомыслия.

В этот период наибольшей известностью в стране пользуется драматург Ву Динь Лонг. В 1922 г. он написал пьесу «Тэй шьонг», переработав одноименное произведение китайского автора Вьонг Тхык Фу¹⁰. В 1923 г. Ву Динь Лонг создает свою вторую знаменитую пьесу «Суд совести»¹¹.

Постепенно театральная деятельность охватила и Центральный Вьетнам. Известно, что с 1923 г. Чан Дай Тху, житель провинции Тханьхоа, стал активно заниматься театром. Он написал несколько пьес, в том числе – «Колдун», «Жестокая карма», «Огонь, сжигающий душу», «Согласие». По оценкам вьетнамских исследователей, именно этот энтузиаст приложил немало усилий для создания современного драматического театра в своей родной провинции Тханьхоа.

На Юге Вьетнама, который считался вотчиной музыкального театра *кай льонг*, также были авторы, которые писали пьесы для разговорной драмы. В первую очередь следует назвать автора из Сайгона – Чунг Тина и его комедии «Ты-ты,

я-я», «Расплата за чужие ошибки», созданные в 1925 г.. Как он признавался, пьесы писал только потому, что «было желание поразвлечься, когда пребывал в скверном настроении», а совсем не для того, чтобы их ставили в театре. Может быть, поэтому у его драматургических произведений путь на сцену оказался нелегким. Как настоящий южанин, он не мог удержаться от того, чтобы не вставить мелодии и песни театра *кай лыонг* в свои пьесы.

Произведения некоторых авторов, имена которых затерялись в анналах истории национального театра, тем не менее известны благодаря опубликованию в местной прессе. Так, в 1925 г. в газете «Тхык нгип зан бао» были напечатаны две короткие пьесы – «Простофиля» и «Затопленный дом».

Случались и обратные ситуации: пьесы ставились, но не публиковались. Речь идет о таких произведениях, как «Чужая душа – потемки» (1922) Нгуен Нгок Шона, «Раскаяние» (1922) Нгуен Ты Шона, три пьесы Ту Мо – «Две семьи», «Наказание деньгами» (1925), «Страсть к расточительству».

В эти годы начинают активно переводиться произведения западноевропейской драматургии. Помимо уже упоминавшихся переводов пьес Мольера, сделанных Нгуен Ван Винем, на страницах журнала «Нам фонг» публиковались переводы пьес Мариво («Обман в пользу любви» и др.), нескольких драм Корнеля, выполненных известным литератором и общественным деятелем Фам Куинем в соответствии с жанровыми традициями театра *туонг*. В других периодических изданиях были напечатаны переводы и переложения драматургических произведений Расина.

Вьетнамская театральная публика, воспитанная на традиционной музыкальной драме, ещё не была подготовлена к сценическому прочтению западных пьес. Западная драматургия при низком уровне переводов во Вьетнаме и неподготовленности зрителей требовала адаптации, интерпретационного переложения-пересказа. В 1920-е годы получают распространение пьесы-переложения известных зарубежных романов, как, например, «История Жилия Блаза из Сантьяны» Лесажа и других авторов. Они ставились на театральных сценах Ханоя, Хайфона, Намдиня, а также в средних и высших учебных заве-

дениях этих городов.

К сожалению, качество переводов западных драматургических и прозаических произведений часто было низким. Переводчики и режиссеры-постановщики сокращали авторский текст, переделывали, дописывали и т.п., приспособляя его к вкусам и нуждам вьетнамской публики. При этом наблюдались чрезмерная европеизация вьетнамского языка, усложненность синтаксиса, буквализмы, многочисленные ошибки и пропуски. Нередко стиль западных произведений подгонялся по стиль вьетнамских средневековых пьес. Возможно, неудачи отдельных произведений вьетнамской разговорной драмы в определенной степени были предопределены такими «переводами-импровизациями».

Если попытаться охарактеризовать сценические постановки тех лет, то их главной чертой, побудительным мотивом скорее был патриотический порыв, благородный поступок, нежели художественное действие, акт искусства в истинном смысле этого слова. Поскольку профессиональный уровень авторов пьес и исполнителей был еще невысок, и, возможно, в силу этих обстоятельств они не были полностью уверены в своих творческих силах и поэтому осмеливались организовывать театральные вечера только в благотворительных целях, то есть когда нужно было собрать деньги на какое-то благое дело. Например, в 1922 г. в деревне Тьодуой, расположенной в окрестностях Ханоя, произошел большой пожар. И тогда в Ханое, Хайфоне, Бакнине и других городах были организованы вечера с театральными представлениями, чтобы собрать деньги для помощи погорельцам.

Примерно в то же время в провинции Каобанг произошло сильное наводнение, и тогда для помощи пострадавшим в Ханое, Хайфоне и других местах были даны спектакли для сбора пожертвований. Организовывали такие театральные акции служащие государственных учреждений, члены различных обществ и союзов (учащихся, студентов, преподавателей). Поэтому число театральные представлений то увеличивалось, то уменьшалось – главным образом в зависимости от того, сколько было подобных «внехудожественных поводов». Часто театральные постановки были связаны и с другими событиями. Так,

в 1926 г. учащиеся Намдиня поставили пьесу Ву Динь Лонга «Суд совести», чтобы отпраздновать окончание учебного г. и наступление летних каникул.

И все же самыми частыми поводами для постановок драматических пьес по-прежнему были самые обычные житейские причины: сбор средств для оказания помощи пострадавшим от каких-то стихийных бедствий – наводнений, неурожая и т.п. А они случались почти каждый год.

На заре развития разговорной драмы движение благотворительных театральных представлений, с одной стороны, свидетельствовало о незрелом, часто не мотивированном осознанными художественными задачами творчестве и любительском уровне исполнительского мастерства. С другой стороны, несомненен большой гуманистический эффект этих благотворительных постановок, что тоже – но уже по другой причине – привлекало внимание к современному драматическому театру.

Ситуация о количестве поставленных пьес разговорной драмы в Бакбо и Чунгбо (каждая пьеса учитывалась только один раз) с 1920 по 1926 год – по данным афиш, театральных отчетов и рецензий, опубликованных в прессе, – представлена в следующей таблице:

Год	Число поставленных пьес вьетнамских авторов	Число поставленных переведенных пьес	Число поставленных французских пьес
1920	3	1	-
1921	5	4	2
1922	6	3	4
1923	5	3	3
1924	4	2	2
1925	5	2	2
1926	6	1	4
Итого	34	16	17

Источник: Phan Ke Hoanh, Huynh Ly. *Buoc dau tim hieu lich su kich noi Viet Nam (truoc Cach mang thang Tam)*. Ha Noi, 1978. Tr. 35.

Конечно, приведенные сведения нельзя считать полными. Из этой таблицы следует, что за исключением французских пьес, которые ставились иностранными артистами, число переводных пьес постепенно уменьшалось, тогда как число пьес вьетнамских авторов, напротив, постоянно росло. Это следует рассматривать как устойчивую тенденцию развития драматического театра во Вьетнаме в первые десятилетия прошлого века.

* * *

В 1920-е годы главным центром театральной деятельности в Ханое была труппа, существовавшая при обществе «Уан хоа» и ставившая в основном пьесы разговорной драмы. Изначально это общество получило известность благодаря своим постановкам пьес театра *туонг*. Считается, что труппа «Уан хоа» стала первым – в организационно-художественном плане – коллективом современного драматического театра в стране.

Деятели нового театра, вдохновленные высоким статусом европейского театра, выступали не только идеологами, но и «универсальными творцами» разговорной драмы: они были одновременно сценаристами и постановщиками, актерами и декораторами, осветителями и гримерами.

Среди пионеров драматического театра во Вьетнаме были Доан Ан, Зиеп Суан Ми, Хо Чонг Хиеу, Чан Туан Кхай, которые писали театральные либретто и сами выступали как исполнители. Основу этих самодеятельных театральных коллективов составляли служащие, у которых уже в силу их занятости на основной работе было мало свободного времени для творчества.

В 1922 г. уже упоминавшийся ранее Чан Дай Тху, автор пьес разговорной драмы («Взывая к умершим», «Жестокая карма»), переезжает в Намдинь и создает Общество любителей музыки, чтобы пропагандировать и развивать этот вид искусства в своей провинции. В этом обществе действовала труппа музыкальной драмы (*sa kich*), а позднее была создана труппа разговорной драмы (*thoi kich*), которая ставила пьесы этого жанра. Её репертуар состоял, главным образом, из драматургических произведений самого Чан Дай Тху. Следует признать,

что в деятельности этого общества направление разговорной драмы было явно второстепенным, не имело четкой программы, как, например, в обществе «Уан хоа». Но именно эти два любительских коллектива были первыми и единственными во Вьетнаме представителями и пропагандистами «китч ной».

Во вьетнамской прессе тех лет – в объявлениях, рекламе обычно использовались слова *ban kich*, *doan kich*, *hoi dong dien kich*, обозначавшие любительскую театральную труппу (или кружок) – людей, которые собирались вместе, чтобы поставить несколько раз 1-2 пьесы и тем самым оказать какую-то общественно-полезную помощь – только и всего. Например, перед началом очередной постановки «Чаша яда», некий господин Зыонг Ны Тиеп зачитал приветственное слово от имени Театральной секции Союза коммерсантов и предпринимателей Северного Вьетнама. А через некоторое время эта секция прекратила свою деятельность.

* * *

Идейная борьба между сторонниками старого и нового театра проходила и среди зрителей. В жанровом отношении разговорная драма формировалась на основе требований аудитории, обладающей новым, современным сознанием. Однако в плане содержания многие пьесы *китч ной* по-прежнему выступали в защиту старой морали. Развернувшаяся в обществе борьба между феодальным и крепнущим буржуазным мировоззрением затронула и сферу драматического театра.

Многие зрители считали, что пьесы «должны или обличать пороки, чтобы наставлять людей, или же показывать хорошие дела, чтобы обучать людей»¹². Во вьетнамском обществе бытовало мнение, что «театральные представления есть способ эффективного воспитания, которое можно распространить среди всех слоев населения... И хотя такие представления носят увеселительный характер, они всё же полезны»¹³.

На этом начальном этапе, который по своей сути и задачам иногда характеризуют как цивилизационно-просветительский, вьетнамский драматический театр был ещё молод и слаб. Но уже во второй половине 1920-х годов он развивается по многим направлениям: драматургический материал (пьеса), актерское мастерство, количественный рост театраль-

ных трупп, постановка спектаклей не обязательно с благотворительной целью.

Нгуен Хыу Ким, автор многих пьес и активно выступавший как актер, опубликовал пьесу «Друг и жена», которая вызвала большой интерес у современников и выдвинула его в число ведущих драматургов страны. Впервые эта пьеса была поставлена в июне 1927 г., в ней рассказывалась история моральной деградации одной зажиточной городской семьи. В центре его другой пьесы «Лишний» – вьетнамский студент, который, уехав на учебу за границу, забыл о своем происхождении и своем Отечестве. Нгуен Хыу Ким – автор многих неопубликованных пьес, таких как «Суд царства мертвых» – о разрушенной деньгами морали, «Приговор Озера возвращенного меча» – о переосмысленной в духе нового времени старинной легенды, «Брошенная жизнь» – о трагедии маргинальной молодежи, «Я – преступник» – о несчастной любви, «Дощечка из слоновой кости» – о безнравственном и напористом человеке, «Новые времена – новые нравы» – о неприятии движения европеизации среди молодежи, «Последняя слеза» – об искорененной жизни падшей женщины.

Широкую известность в эти годы получает и другой вьетнамский драматург – Ви Хюен Дак, который пришел в театр позже, чем Нгуен Хыу Ким. Некоторые вьетнамские исследователи считают, что в тот период Ви Хюен Дак был лучшим драматургом в стране. Он начал писать пьесы в 1927 г., но полностью раскрыл свой талант в 1930–1940-е годы. Ви Хюен Дак – автор нескольких пьес на французском языке, активно занимался художественным переводом, главным образом драматургических произведений.

В 1927 г. в Ханойском городском театре была поставлена пьеса Ви Хюен Дака «Неразлучные голубки» – о любви молодой девушки к юноше с физическими недостатками, в 1928-м – пьеса «Хоанг Монг Диеп», главная героиня которой – современная девушка – решает вернуться к обычаям и нравам старого домостроя. Известность получила и его пьеса «Две ночи новобрачных» (1929).

В конце 1920-х годов во вьетнамском театре появляется еще один талантливый драматург Нам Сыонг, который дебю-

тировал двумя пьесами – «Простофиля» и «Европеец из Аннама» (обе написаны в 1930 г.). Особую известность получила его второе произведение, в котором он описал людей без родины, стремящихся жить только на Западе. Это история молодого вьетнамца Лена, который после учебы во Франции возвращается домой совершенно «офранцузенным». Он забыл родной язык, обычаи своей страны, высокомерно смотрит на всех вьетнамцев и даже с родителями общается через переводчика. Нам Сьонг иронизирует над этим новоявленным «французом», но в то же время проводит мысль о превосходстве старозаветной вьетнамской морали над новой, буржуазной, «европейской». Как отмечал российский ученый Н.И. Никулин, такая позиция драматурга «диктуется чувством оскорбленного национального достоинства, естественно возникающим в условиях колониальных порядков»¹⁴. Невеста Лена отказывается следовать его советам одеваться в европейские платья, завивать волосы и т.д. В приверженности старым обычаям и морали Нам Сьонг видит проявление национальной гордости и достоинства. Весьма символичен финал пьесы: после разрыва отношений с невестой Лен решает уехать «во Францию, чтоб стать европейцем». Эта и другие пьесы Нам Сьонга свидетельствовали о его несомненном таланте как комедиографа и прекрасного знатока зарубежной классической драматургии.

Следует упомянуть еще одного автора пьес на современные темы, это – Тьонг Хюен. Его комедия «Благодарный ученик» сделала его известным драматургом. Позднее он напишет много интересных пьес, главным образом комедий, в том числе «Неострый перец», «Бездетная женщина», «Через пятнадцать минут», «Понижай цену», «Столкновение лбами».

Наряду с этими, уже ставшими профессиональными драматургами, во вьетнамском театре появляются авторы-любители, написавшие одну – две пьесы, которые тоже остались в истории национального театра. Это – Тхай Фи («Учеба стать богатым»), Тан Зьонг («Жизнь писаря», «Источник признательности»), Монг Ван («Могила девушки Фьонг», «Директриса Шао»), Ле Конг Дак («Барышня на прогулке»), Фунг Бать Тхат («Литератор»), Тунг Лам («Он сказал, кто виноват»), До Суан Ынг («Два парня»), Хоанг Нгок Чуи («Волны Дошона»).

Немало театральных деятелей сочетали в себе сразу несколько ипостасей – драматурга, режиссера и актера. Примером такого «универсализма» могут служить Чьонг Динь Тхи, Ле Динь Мау, Нгуен Куанг Диен.

В 1927 г. после некоторого перерыва вновь напомнило о себе театральное общество «Уан хоа». Входящую в него труппу современного драматического театра по-прежнему возглавлял Нгуен Хьу Ким. С ним тогда работали Там Ланг, Куонг Ши, Тьонг Хюен, Чьонг Динь Тхи, Ле Куанг Мау. В репертуаре труппы была пьеса Нгуен Хьу Кима «Друг и жена», а также пьесы Ви Хюен Дака, Тьонг Хюена и других драматургов. К тому времени эта труппа уже стала вполне сложившимся, самостоятельным театральным коллективом, в репертуаре которого числились многие современные пьесы. Важно отметить, что творческая деятельность труппы Нгуен Хьу Кима не только внесла важный вклад в подготовку современной аудитории во Вьетнаме, но и способствовала созданию других театральных коллективов.

В 1929 г. Чьонг Динь Тхи и Ле Куанг Мау вышли из общества «Уан хоа» и создали свою собственную театральную труппу (Ban kich Truong Dinh Thi va Le Quang Mau). Их дебют состоялся в 1930 г. – на сцене театра «Шан ниен дай» они поставили пьесу Тхай Фи «Как стать богатым». В первоначальном составе их коллектив просуществовал недолго, и через некоторое время пути этих двух драматургов разошлись. Чьонг Динь Тхи создал свою труппу и поставил в театре «Куанг лак» пьесу Тьонг Хюена «Девушка Минь Нгует», а затем пьесу Хи Те Онга «Кокон смерти» в театре «Шан ниен дай». Ле Куанг Мау в сотрудничестве с Хоанг Нгок Чуи поставил его же пьесу «Волны Дошона», а затем – пьесу Чан Туан Кхая «Взывая к этой жизни».

Позднее Нгуен Хьу Ким тоже принял решение оставить общество «Уан хоа» и создать свою собственную театральную труппу, в которую вошли Ву Динь Ти, Куонг Ши, Ха Май Зянг и другие артисты. Они поставили две пьесы своего руководителя – «Суд царства мертвых» и «Брошенная жизнь», а также пьесу Тан Вьет Ты «Новые времена – новые лица».

С начала 1930-х годов во Вьетнаме наблюдается настоя-

ций «театральный бум»: возникает много театральных коллективов, в основном непрофессиональных. Так, в январе 1931 г. появляется театральная труппа, которая взяла иностранное название Т.А.Р. (*Le troupe des artistes reunis*) – Труппа объединившихся артистов. Она дебютировала постановкой пьесы Тан Зыонга «Источник признательности», затем представила ещё одну его пьесу «Жизнь писаря» на сцене театра «Кай лыонг хи виен». Её пример оказался заразительным: создававшиеся новые театральные труппы предпочитали брать иностранные названия, как правило, французские и сокращенные: L.A.T.A.R., N.A.T.E.M., U.D.R.A.T.A., S.A.T.O.R. Они давали спектакли на сценических площадках Ханоя и Хайфона, а также в некоторых провинциях на Севере Вьетнама. Эти труппы особенно пользовались любовью у молодежи, которую всегда привлекали всякие необычные внешние атрибуты. Наибольший резонанс во Вьетнаме во второй половине 1920-х годов вызывали пьесы Нгуен Хыу Кима, Тьонг Хюена и особенно Нам Сьонга.

В условиях реформирования национального театр были примеры и иного отношения к действительности. Так, драматург Ле Конг Дак слыл ярким противником европеизации и публично осудил освобождение женщины. В статье, опубликованной в журнале «Тан тхань», сообщалось, что 26 февраля 1931 г. в театре «Куанг лак» перед началом спектакля «Барышня на прогулке» публика подвергла драматурга остракизму, а в зале звучали крики зрителей: «Долой Ле Конг Дака!» (*A bas Le Cong Dac!*)¹⁵. Спустя некоторое время и другие газеты («Тхык нгип», «Донг фьонг») также выступили с критикой драматурга за его призыв к вьетнамским женщинам вернуться к феодальному домострою.

Этот и другие подобные случаи наглядно свидетельствовали о том, что новая идеология начала более активно проявляться в сценической сфере и оказывать воздействие на всю театральную деятельность во Вьетнаме.

Наряду с протестами против реликтов старого театра, которые мешали развиваться современной драматургии, звучали призывы серьезно реформировать национальный театр, больше ставить спектаклей разговорной драмы, чтобы более полно от-

вечать вкусам и постоянно растущим художественным запросам публики. Такая общественная ситуация способствовала повышению роли театральной критики, которая рассматривала театральную сцену «как место народного образования», а главная задача современных драматургов была сформулирована так: воспевать хорошее и осуждать плохое¹⁶.

* * *

Особенности рождения и развития современного драматического театра во Вьетнаме в период 1920-х годов в целом могут быть охарактеризованы следующим образом:

(1) Разговорная драма и драматургия формировались в результате непосредственного восприятия французского театра.

(2) На первом этапе своего развития разговорная драма еще не отделилась полностью от национального музыкального театра. Именно эта её черта наиболее ярко проявилась в творчестве драматургов и в мастерстве исполнителей. Эти люди хорошо знали и любили вьетнамский традиционный театр *тео*, *туонг*, *кай лыонг*. И даже когда они создавали и исполняли пьесы разговорной драмы, то так или иначе в драматургическом материале и актерской игре проявлялись черты, сформированные ранее на художественной основе традиционного вьетнамского театра. Были примеры, когда один и тот же автор работал одновременно и в современной драме, и в музыкальном театре, это – Ву Динь Лонг, Нгуен Хыу Ким, До Суан Ынг. А труппа N.A.T.E.M. ставила пьесы и из репертуара разговорной драмы, и из репертуара театра *кай лыонг*.

В основном театральная деятельность современной драмы происходила не в театрах, предназначенных для специфической публики – мелкобуржуазной интеллигенции, испытавшей большое влияние европейской культуры, а на сцене музыкальных театров Ханоя («Куанг лак», «Шан ниен дай», «Кай лыонг хи виен»), Хайфона («Лак монг дай»), основу зрительской аудитории которых составляли низшие слои мелкой буржуазии, часть трудящегося народа, для которых были более привычны и ближе постановки театра *туонг*, *тео* и *кай лыонг*, нежели пьесы *китъ ной*.

(3) «География» деятельности современного драматического театра на этом этапе была ещё весьма ограничена. В ос-

новном движение разговорной драмы развернулось в двух главных городах Северного Вьетнама – главным образом в Ханое и в портовом Хайфоне, а также в некоторых крупных провинциальных центрах, таких как Тханьхоа, Намдинь и др. На Юге Вьетнама разговорная драма практически не развивалась.

В маленьких провинциях на Севере Вьетнама театр *китной* был практически неизвестен, и это легко понять. Основу непрофессиональных театральных коллективов (а большей частью это были любительские кружки) составляли интеллигенты, служащие и студенты. В условиях политики, проводимой французскими колониальными властями в области культуры и образования, число вьетнамцев, овладевших «новым учением» (т.е. знанием западной науки), было невелико. В маленьких провинциальных и уездных городках практически отсутствовали учреждения колониальной власти, служащие как социальный слой также были весьма малочисленны. Поэтому постановки пьес там всегда наталкивались на объективные трудности. Только в крупных провинциальных центрах, таких как Тханьхоа и Намдинь, удалось организовать несколько театральных представлений, чего нельзя сказать обо всех других провинциях. А когда возникала необходимость, то обычно приглашали театральную труппу из Ханоя.

На Юге страны современная драма оставалась фактически неизвестной и даже малоинтересной для публики, которая предпочитала музыкальные представления и прежде всего *кай льонг*. Так исторически сложилось, что когда разговорная драма начала формироваться и развиваться на Севере страны, то по городам и весям Юга начал свое победное шествие театр *кай льонг*, который сумел завоевать сердца и души жителей этого края. И хотя были предприняты некоторые попытки познакомить южан с современной драмой, постановщикам этих пьес для привлечения публики приходилось включать в спектакли различные элементы театра *кай льонг*, прежде всего музыкальные фрагменты из его спектаклей (например, фольклорные мелодии *sa vong* со и др.). Такие режиссерские «новации» диктовались чисто прагматическими целями – удержать зрителя на своих спектаклях.

Следует добавить, что когда *кай льонг* вступил в пору

своего активного развития, театральные деятели Юга уже были достаточно знакомы с достижениями классического и романтического искусства Франции. Но представляя спектакли на суд зрителей, они учитывали прежде всего традиции и вкусы южновьетнамского общества как в городе, так и в деревне. И на это были нацелены и обновленное содержание, и современная форма театральных произведений. Это было время безраздельного царствования театра *кай льонг* на Юге страны, но ситуация со временем постепенно менялась.

¹ Нгуен Ван Винь перевел пьесы Мольера «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Скупой», а также пьесу Лесажа «Тюркаре».

² К 1885 г. Вьетнам был полностью завоеван французскими колонизаторами, которые разделили страну на три части Тонкин, Аннам и Кохинхину, являвшимися соответственно северной, центральной и южной частью страны. Кохинхина стала колонией, а Тонкин и Аннам – протекторатами Франции. Эти части в географическом плане назывались Бакбо, Чунгбо и Намбо, они собственно и составляли Индокитай или Вьетнам.

³ Вначале предполагалось поставить пьесу «Мещанин во дворянстве», потом было решено репетировать пьесу «Мнимый больной».

⁴ Phan Ke Hoanh, Huynh Ly. *Buoc dau tim hieu lich su kich noi Viet Nam (truoc Cach mang thang Tam)*. Ha Noi, 1978. Tr. 20.

⁵ Ibidem. Tr. 21.

⁶ Thuong nghiep dan bao. Thang 7 - 1920.

⁷ Phan Ke Hoanh, Huynh Ly. Op. cit. Tr. 24.

⁸ Ibidem. Tr. 25.

⁹ Huu Thanh tap chi. 1921, so 4.

¹⁰ Здесь и далее китайские имена даются во вьетнамской транскрипции.

¹¹ После написания этой пьесы Ву Динь Лонг в течение почти двадцати лет «хранил творческое молчание». И только в 1944 г. он издал пьесу «Новая женщина», позднее написал инсценировки нескольких пьес Шекспира и Мольера.

¹² Из выступления Хоанг Хыу Дона в Обществе поощрения учебы в Бакнине. Цит. по: Phan Ke Hoanh, Huynh Ly. Op. cit. Tr. 27.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Никулин Н.И. Вьетнамская литература. М., 1971 С. 170.

¹⁵ Цит. по: Phan Ke Hoanh, Huynh Ly. Op. cit. Tr. 45.

¹⁶ Thuc nghiep dan bao. Thang 10 - 1930.