

## ВЬЕТНАМСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР «ТУОНГ»

*Работа представлена кафедрой композиции  
Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.*

*Статья посвящена проблеме одного из видов традиционного театра – Туонг.*

**Ключевые слова:** *традиционный театр, Туонг, Тео, Кай Лыонг.*

*Nguyen Lantuat*

## VIETNAM TRADITIONAL TUONG THEATRE

*The article is dedicated to the kind of traditional Vietnam theatre – Tuong.*

**Key words:** *traditional theatre, Tuong, Cheo, Cai Luong.*

С точки зрения таких исследователей, как Хуанг Суан Хан, Чан Чонг Ким, Зыонг Куан Хам, Ван Тан, Ж. Кордие, А. Прохоров, зарождение классического театра *Туонг* приходится на конец XIII в. Он возник, как сообщает историк Ле Куй Дон, под влиянием китайского театра *Си Цюй*: в 1285 г. вьетнамцы взяли в плен китайского актера Ли Жуан Ши, который и стал основоположником *Туонг*. Несмотря на иноземное происхождение, этот театр прижился, и со временем «вьетнамизировался» настолько, что уже к XVIII в. воспринимался как коренное искусство Вьетнама [6, с. 46].

Существует другая концепция, сформулированная Хуанг Тьюу Ки [5, с. 17–20], согласно которой классический *Туонг* возник в XVI–XVII вв. в центральных и южных районах страны, только что отнятых у тямов и кхмеров\*. Не в пример суровому северу, юг оказался богат и урожаями, и дарами моря и лесов. Кроме того, немаловажным обстоятельством являлся перенос столицы императором Нгуен Хуанг с Севера (нынешний Ханой) в центральный Вьетнам – город Хуэ, и связанное с этим перенесение сюда до того времени примитивного искусства на благодатную

дворцовую почву. Издревле центральная часть Вьетнама не входила в состав страны вьетов, а принадлежала народу Тям (Чампа – по-европейски). Только в XIV в. вьеты проникают сюда различными дипломатическими путями, в частности посредством браков дочерей северовьетнамской знати с влиятельными людьми Тяма. Таким путем, начиная с XV в., это высокоразвитое королевство постепенно присоединялось к Вьетнаму, а город Хуэ вскоре становится столицей страны вьетов.

Официально считается, что *Туонг* вошел в культуру императорского двора в XVII в., хотя до этого уже существовали специальные ансамбли музыкантов, танца, пения для того, что обслуживать различные дворцовые церемонии. В придворной жизни *Туонг* занимал важное место – он был обязательным элементом церемоний при каждом приеме. Кроме того, свои личные, небольшие труппы *Туонг* содержали все высокопоставленные чиновники. Сложные костюмы требовали крупных затрат (иногда их приходилось импортировать из Китая), процесс обучения актеров был продолжителен и также нуждался в больших средствах, и поэтому только феодальные власти имели материальные возможности для развития *Туонг*, который в конечном счете и стал дворцовым искусством.

XVII и XVIII вв. – время процветания династии Нгуен: урожаи стабильно хорошие, народ живет зажиточно, тем самым появляется время для развлечений, проведения различных празднеств, в которых развивалось искусство пения, танца, в том числе и искусство *Туонг*. К тому же *Туонг* стало очень действенным орудием для укрепления феодальной власти. Не случайно династия Нгуен чтит искусство *Туонг*, в котором реализовывались идеи верности двору. Императоры династии Нгуен постоянно посылали своих эмиссаров по всей стране в поисках самых талантливых актеров, которых затем привозили в столицу Хуэ. При императоре Мин Манг, большом знатоке *Туонг*, было создано Управление по изучению и подготовке кадров для *Туонг* – Тхы Тхан Бин\*\*. Мин Манг также сам писал сценарии и тексты отдельных сцен. После его правления, когда на трон восходит император Ты Дык, развитие

придворного *Туонг* достигает своего апогея. При дворе строится специальный театр, а сам Ты Дык, как литератор, собирает и редактирует пьесы. Некоторые из них, например пьесы «Ван Быу Чин Тыонг» или «Куан Фыонг», исполнялись каждый вечер в течение 100 дней! Каждое представление начиналось в полдень и кончалось лишь поздним вечером, и так в течение двух – трех месяцев! Этот тип театра, получивший наименование *Туонг фо* или *Туонг чуен*, требовал огромных расходов на постановки и поэтому был доступен лишь дворцовым труппам. Период правления императора Ты Дыка был наиболее благоприятен для *Туонга*, но именно в этот период началась и его деформация. После 1884 г., когда император капитулировал перед французами, и Вьетнам стал колонией, *Туонг* начинает расслаиваться: возникают пьесы, отражающие конкретные политические ориентации авторов.

Примечательным явлением своего времени был *Туонг*, созданный деятелями культуры, не служащими при дворе династии Нгуен. Так, Буй Хыу Нгиа, Нгуен Дин Тиеу писали пьесы, разоблачающие феодально-бюрократические общественные порядки, в которых главными героями часто выступали бедные люди низкого происхождения (пьесы «Нгу Хо Бин Тай», «Чиуе Хан Шан», «Фунг Ба Дин»). В сюжетах этих произведений наблюдается явный отход от привычной, канонической схемы, и появляются бытовые темы. Примечательно также, что в отличие от дворцовых эти пьесы были короткими, предназначенными для одного вечера.

Говоря о *Туонг* конца XIX – начала XX в., необходимо выделить фигуру драматурга Дао Тан (1845–1907) – выдающегося практика теоретика театра. Он родился в Южном Вьетнаме, затем переехал в Хуэ, где служил во дворе. Дао Тан создавал пьесы, воспитал много учеников, считавших за честь учиться у такого мастера. Занимая пост губернатора провинции, он в свободное время писал исследование о *Туонг*. Его труд «Хи чыонг туи бут» («О театральном искусстве») до сих пор остается главным учебником для деятелей этого традиционного театра. В нем Дао Тан касается различных аспектов театрального искусства *Туонг*: происхождения театра, особенностей сценария,

актерской игры, связи между содержанием и формой, между традиционным и новым, между сценой и жизнью. Дао Тан внес много нового, смелого и в режиссуру спектакля: с маленькой циновки он вывел *Туонг* на поле, на дорогу, соорудив вдоль нее на протяжении нескольких сот метров огромную сцену (в сцене боя на реке Дао Тан пустил воду на поле, и актеры играли сидя на плотках). Дао Тан ратовал за отмену в некоторых пьесах важного канонического элемента традиционного театра – счастливого конца.

В начале XX в., после того, как династия Нгуен проиграла войну Франции, и Вьетнам стал ее колонией, императорская семья постепенно теряет влияние над дворцовым *Туонг*. Предпоследний император Вьетнама Хай Дин еще пытался сохранить традицию, и по его приказу при дворе был построен еще один театр, а в Китае была приобретена одежда для труппы. Последний же император Бао Дай, получивший французское воспитание, не жаловал национальный театр, но из-за любви к своей матери также давал дворцовой труппе *Туонг* привилегии: актеры, служащие при дворе получали хорошее жалование, а также чины как в армии. Но в начале XX в. все же намечается закат *Туонг*: театр оказался не в состоянии приспособиться к новым условиям, и постепенно приходит в упадок. К тому же в это время в Южном Вьетнаме все более популярным становится искусство другого театра – *Кай Лыонг*, реформированного. Под влиянием нового театра искусство *Туонг* начинает вбирать в себя элементы *Кай Лыонг*: приключенческие или мелодраматические сюжеты, элементы натурализма, современная милитаристская бутафория и т. п. В *Туонг* появился даже спектакль «Тарзан» по мотивам популярного фильма!

Несколько иная ситуация складывалась в Сайгоне. Здесь руководители труппы *Туонг*, учитывая интересы значительной китайской диаспоры, обратились к китайским сюжетам, начали приглашать китайских актеров, стали приобретать в Китае бутафорию и костюмы, танцевать по-китайски, петь фальцетом, перестраивать инструментальные ансамбли на китайский лад. Этот театр, получивший

название *Туонг Тау* (китайский *Туонг*), в котором китайцы пели на китайском языке, а вьетнамцы – на вьетнамском, также нанес существенный ущерб классическим традициям вьетнамского *Туонг*.

После августовской революции 1945 г., придя к власти, коммунисты не знали, как быть с искусством *Туонг*. С одной стороны, *Туонг* – пережиток прошлого, с другой – людям нравилось это искусство. Было также непонятно, каким образом примирить в *Туонг* две идеологии – конфуцианскую и коммунистическую. Актеры, преданные *Туонг*, тоже были в растерянности, самостоятельно осуществляя поиск решения вопроса о существовании театра в новых условиях. Иногда дело доходило до абсурда, когда, например, обращение «Его высочество император» заменялось на «Господин Президент»!

В 1952 г. была создана первая государственная труппа *Туонг* сначала из десяти актеров, среди которых знаменитые Нго Тхи Лиеу, Нгуен Лай, Нгуен Нью Туи. Труппа занялась переделкой старых пьес и созданием новых, среди которых выделялась пьеса «Сестра Нго» об участниках Войны Сопротивления, имевшая в свое время довольно большой резонанс. Тогда же в южной части центра Вьетнама была создана труппа *Туонг*, позже ставшая знаменитой «*Туонг* пятого округа». Иногда эта труппа совершала «десант» в оккупированные врагами районы и давала там представления, превращая древнее искусство в боевое оружие против оккупантов. В 1954 г. после перемирия, достигнутого на Женевской конференции, труппа переехала на север, где в 1959 г. стала именоваться труппой *Туонг* Бак (Северный *Туонг*). Затем в театральной школе появилась кафедра *Туонг* для подготовки молодых актеров. В 1958 г. была создана Государственная комиссия по изучению *Туонг*.

Завершив краткий экскурс в историю театра *Туонг*, перейдем далее к характеристике его канонических черт, отраженных в сюжетике, драматургии, сценическом воплощении спектаклей. Содержательные основы, эмоциональный тонус, композиционные принципы театра *Туонг* заданы серьезными идеями государственного звучания, поэтому художественный

строй здесь весьма далек от простонародных фольклорных традиций. Неслучайно довольно большая часть текста ортодоксального *Туонг* написана на малопонятном простому народу аристократическом наречии *хан ван* (китайские иероглифы, которые произносятся на вьетнамский лад). Тем не менее, поскольку в основе своей *Туонг* имеет героическое содержание, то, несмотря на изысканность и сложность его театральных канонов, он привлекает к себе людей разных сословий: затрагиваемая в нем тематика весьма актуальна для вьетов – мужественного, непокорного народа. И во дворе общинного дома *дин*, и на респектабельной столичной сцене труппы *Туонг* всегда собирали огромное количество зрителей\*\*\*. Как и публика в театре *Тео*, многие зрители знают наизусть любимые пьесы *Туонг*, такие как «Шон Хау», «Нгу Хо», и ходят на спектакль, чтобы вместе с актерами пережить хорошо знакомые ситуации, насладиться любимыми стихами, музыкой, игрой актеров. Есть среди публики и истинные ценители батальных сцен, которыми богаты спектакли этого театра: они очень строго и тонко анализируют военно-акробатическое мастерство того или иного исполнителя. В отдельных случаях увлечение театром *Туонг* превращается в своеобразную манию: люди тратят на постановки спектакля последние средства, бросают работу, и даже семью ради сцены. Это отражено в пословицах и поговорках: «*Туонг* – тяжелый крест для меломана», «*Туонг* – грех». Однако такое болезненное отношение все же является исключением; в сущности, этот классический театр оказывает благотворное воздействие на людей, воспитывая в них лучшие человеческие качества, доставляя глубокое эстетическое удовольствие.

Каноническим элементов *Туонг* как на севере, так и на юге является типизация персонажей. Все герои представляют собой либо однозначно положительные, либо отрицательные ампула. Изменений в характере героя в течение пьесы не происходит. Если человек появился в первом акте преданным императору воином, то он остается таковым и в финале, погибая во имя своего повелителя. Если же в начале пьесы появится предатель, то он в конце им и останется. В драматургии ее ставится цель про-

следить за изменениями психологии действий героя. Главное содержание почти всех пьес: страной правит хороший император, однако появились предатели, служащие иностранцам (например, китайцам), которые хотят его свергнуть и даже свергают, убивая его. В это время появляются преданные умершему императору воины или чиновники, которые забирают наследного принца и увозят из столицы для того, чтобы потом, собрав войско, вернуться в столицу, выгнать всех предателей и поставить наследного принца на трон. Следовательно, в этих пьесах почти всегда три действия: первое действие – конфликт двух сторон, второе – борьба против предателей, третье действие – счастливый конец, правда побеждает. Что касается характерной черты всех пьес – то прежде всего это героизм, главные герои всегда попадали в тяжелые и опасные ситуации, их предают, обманывают, даже убивают, но у них нет колебания в том, что они служат правильному делу, императору, который символизирует Родину.

Спектакль *Туонг* – это нечто фантастическое: в конце 1980-х гг. на одном представлении в Ханое автор стал свидетелем, как изображается смертельный бой между Хыонг Лин Та и войском Та Он Дин: на сцене были всего четыре вражеских солдата, но в сопровождении оглушительной музыки ударных инструментов, они так кричат, так исполняют военные танцы, что кажется – их там сотни! А поединок Та Он Дин и Хыонг Лин Та отвечает всем требованиям восточных единоборств, где красота движений доведена до уровня «танца». Сцена «Та Он Дин срубает голову Хыонг Лин Та» – самый сильный момент спектакля, одна из ключевых сцен: с криками проклятия врагам, которые в страхе разбегаются, обезглавленный Хыонг Лин Та спешит на помощь императрице. Догнав заплутавших во тьме беглецов, герой как бы поднимает свою отрубленную голову, и освещает ею путь как ярким факелом.

Как и другой традиционный театр – *Тео*, *Туонг* также содержит и острые эпизоды с участием шута, где объектом осмеяния становятся конфуцианские догмы морали, переживающие состояние кризиса. Выступление шута в театре во все времена притягивало зрителей не только

блестящим юмором, но и злободневной, подчас ядовитой сатирой. Иногда вьетнамские шуты, как и их коллеги в других странах, например индийские *бханды*, были вынуждены скрываться после выступления, чтобы избежать наказания за острые реплики. Так, в правление императора Зя Лонга за дерзость был казнен актер Хуа Тиен. Конечно, до таких крайностей доходило не часто, но все же шуту приходилось быть настороже.

В начале XX в. деятели *Туонг* пошли на изменение основной философии *Туонг*. Согласно канону, сторонники императора – положительные герои, а враги, противники – отрицательные. Но теперь многие противники монархии приобрели статус положительных героев. В уже цитированной нами пьесе «Пламени Хонг Шон» акцентируется не верность императору, а идея патриотизма, что, правда, и не испортило пьесу. Много интересного происходило и в постановке: например, в заключительной сцене перед своей смертью патриот Та Нгок Лан, собрав последние силы, закрыл глаза своего единственного сына, предателя Та Ким Хунг, которого он только что убил своими руками! В пьесе «Дао Там Суан» героиня не только восстала против императора, но и лично возглавила войска для наступления на столицу, и, разрушила ее, совершила акт возмездия тем, кто казнил ее мужа, безвинно пострадавшего прославленного полководца Чин Ан.

Как выглядит сцена в театре *Туонг*: это большой дом с возвышающейся посредине сценой. Зрители имеют возможность лицезреть спектакль со всех четырех сторон. Кстати, четырехсторонняя сцена, свойственная искусству *Туонг*, в свое время считалась инновацией в европейском театре! Чиновники крупного ранга – мандарины – сидят впереди, иногда на специальной подставке, народ стоит сзади. Немного в стороне располагается оркестровая группа, состоящая, главным образом, из вьетнамской труба (вроде гобоя), барабана, тарелок. Как и в *Тео*, актеры готовятся, гримируются, переодеваются на глазах у всех, возле сцены. После выступления они опять спускаются вниз, где отдыхают и даже разговаривают со зрителями.



Музыка *Туонг*, несмотря на то что родилось это искусство в богатых народными песнями провинциях Тханхуа и Хабак, почти ничего не берет из фольклора. Главное в ней – связи с дворцовой, церемониальной и храмовой музыкой. В этой ветви традиционного театра музыка, особенно инструментальная, выполняет преимущественно фоновую роль, почти нигде не выходя на первый план. Около восьмидесяти пяти процентов звучания составляет речитация, примерно десять – пение, возникающее из речи (небольшие вокальные фрагменты), и только пять процентов арии (о взаимосвязи речи и музыки см. интересную работу В. Брайта [1, р. 26–33]). Пение в *Туонг* своеобразно. Специфика ситуаций и характер персонажей подчеркиваются не только немногочисленными особыми «мелодиями-моделями», как в *Тео*, но и другими средствами: декламацией *ной лой*, *сыонг*, китайским пением *хат хак*, вьетнамским пением *хат нам*, ламентацией *тхан*.



Собственных арий в *Туонг* немного, это так называемые *бай бан* – мелодии-модели, дающие простор для импровизации на заданную тему. В зависимости от конкретной сценической ситуации актер может свободно изменить мелодию, ритм, даже форму своего сольного пения. Кроме *бай бан* в *Туонг* есть еще и малые арии, берущие начало в народных песнях. *Бай бан* аналогичны особым ариям в *Тео*, а малые – общим ариям. В количественном отношении малые арии встречаются чаще. Но в наибольшей степени ценятся именно *бай бан*, предназначенные для передачи переживаний героев, их сложного внутреннего мира в кульминационных моментах пьесы.

Искусство грима в *Туонг* достигает большой изощренности. Лицо актера, покрытое гримом, над которым он работал в течение нескольких часов (!) – это настоящее произведение искусства. Отдельный грим имеют мужчины, женщины, старики, дети. Кроме того, в некоторых пьесах бывают герои – представители веземных сил, для которых требуется особый грим. Сам грим

упрощает и частично заменяет процедуру представления героев. Так, положительный герой имеет красное лицо и длинную бороду, отрицательный – короткую бороду и черно-белое полосатое лицо, а воин-полководец – белое лицо с красными полосами и редкую бороду. Но бывают и отклонения от общих норм. Например, положительный герой Чыонг Фи имеет грим, чуть сходный с отрицательным персонажем, тем самым подчеркивается физическая непривлекательность воина Чыонг и его буйный характер. Костюм актера *Туонг* – это больше, чем просто одеяние: он, также как грим, дает четкие характеристики героя, активно участвует в драматургии спектакля при решении сложных художественных задач. Костюмы, особенно дворцовых мандаринов, очень красивы, но весьма громоздки, поэтому облачение в костюм – трудоемкий и длительный процесс, как и нанесение грима на лицо. Это – настоящий ритуал, почти священная церемония.

Актерское искусство *Туонг* строится по стереотипным каноническим моделям, исполнители играют каждый в своем амплуа – верноподданный и предатель, неподкупный чиновник и злодей, герой и шут, всего 12 амплуа. Думается, что истоки амплуа – в обрядовых танцах, в том числе свадебных и похоронных, когда отдельные участники обряда изображали определенных персонажей. Актер *Туонг* на сцене постоянно импровизирует: каждая роль предполагает стихи, которые надо переложить на типовую музыку, вникая в смысл каждого слова. Это тяжелая, трудоемкая работа, требующая от актера определенного композиторского таланта. Опытный мастер, актриса Нго Тхи Лиэу сказала: «С одной канонической мелодией-арией хороший актер может создать различные варианты, смотря какую роль он играет в данный момент, какой характер изображает» [2, с. 171]. Актерское мастерство построено на преувеличенности показа характера героя за счет громкого произнесения текста в декламации, иногда резкого фальцетного пения, утрированных жестов. Хороший актер – бог на сцене. Актриса Нам Дао, например, в эпизоде «Бой Лыу Ким Дина» создает на пустой сцене впечатление жаркого боя акробатическими приемами, владением саблей, а также услов-

ными движениями: например, для дворцового представления определены следующие требования – любой актер, перед тем как сесть, обязан поклониться. Если он проходит мимо императора или мандарина – нужно опустить голову. Нельзя показывать пальцем в сторону императора; ни в коем случае не употреблять в тексте имени императора, его родни, а также великих вельмож (их нужно заменять неточным произнесением или другим словом) [4, с. 71].

То, что актер проделывает на сцене театра *Туонг* – просто невысказано! Не перестаешь удивляться, как в батальных сценах исполнители умудряются не ранить друг друга в вихре смертельных движений оружия. Порой игра на сцене сопряжена с огромной опасностью. Например, трюк «Дракон, харкающий огнем», привлек огромную толпу, жаждущую насладиться великолепным зрелищем фейерверка. Но оно оказалось роковым для актера Хуа Нгок, исполнявшего роль дракона: он ослеп и через некоторое время умер. Это не помешало его брату, Си Тиен, стать выдающимся деятелем *Туонг*. Знаменитый Нгуен Фам в 80 лет так сыграл роль голодного короля (пьеса «Ли Фунг Дин»), что среди публики раздались выкрики: «Дайте ему что-нибудь поесть!» А в сцене «Нгу Биен» (пять превращений) артистка Ман Тху показала удивительное искусство: чтобы обмануть врагов, она по очереди превращается в мальчика, молодую сумасшедшую, старого дровосека, нищую, слепую гадалку, и эти превращения были показаны с блестящим мастерством. Знаменитую сценку «Хо Нгует превращается в лисицу» с одинаковым блеском исполняют актрисы трех поколений: знаменитые Хонг Нюнг, Ман Тху и десятилетняя Тху Зянг. Это великолепный трюк, в котором женщина на глазах у изумленной публики «превращается» в зверя. Во время гастролей в Европе огромный успех имел шуточный номер «Старик на празднике». Старик является на базар с молодой капризной женой на плече. Фокус этого номера в том, что «обе» эти роли исполняются одной актрисой.

Некоторые труппы оставили заметный след в истории вьетнамского театра. Труппа *Туонг* провинции Нгиабин (южная часть Центрального Вьетнама) гордо носит имя великого Дао

Тан, это едва ли не лучшая труппа Вьетнама. Отдельно следует сказать о труппе из села Донгки (провинция Хабак). Это типично народная театральная труппа, самодеятельная, но обладающая высочайшим профессионализмом. В Донгки труппу возглавляют несколько человек, они по очереди собирают актеров для репетиций у себя дома до 10 дней, в течение которых кормят и поят актеров из своего кармана. В тяжелые времена, когда труппе грозил распад из-за экономических трудностей, чум Куе, например, продал свой большой дом и все деньги отдал труппе. Детям, пришедшим с ним проститься перед смертью, он сказал: «Когда служишь искусству, надо отдавать всего себя».

Старейший актер Нгуен Ньо Туи отдал театру *Туонг* 65 лет сценической жизни и до самой кончины в 1979 г. играл самые различные роли. Особенно запомнились такие, как Та Нгок Лан (Пламя Хонг Шон), Донг Ким Лан (Шон Хау), Куан Конг (Дон Дао Фо Хой), Дик Тхан (Нгу Хо Бин Лиен). Актриса Монг Диен из труппы *Туонг* г. Хуэ с детства играла в театре, пела, танцевала. Она так вдохновенно и естественно играла мужскую роль Дао Фи Фунг, что в ее героя влюблялись девушки! Были у нее и другие мужские роли: Ли Тхиен Луонг, Лук Ван Тиен, Ким Чонг, Тьяу Туан, генерал Суан Шин. Нго Тхи Лиен, великая актриса *Туонг*, создала многие незабываемые роли: она и воин, и страдальца, и сумасшедшая, и злодейка. На своем юбилейном вечере в честь своего 65-летия она великолепно сыграла роль... маленького пастуха.

Состояние *Туонг* на сегодняшний день нельзя оценить однозначно. Уже было сказано, что после революции это искусство было почти предано забвению. В 1950 г. на первой конференции по театру (во время Войны Сопротивления) были подвергнуты резкой критике *Туонг* и *Кай Лыонг*. Хотя на той же конференции раздавались и голоса в защиту традиционного театра, потому что главные качества героев *Туонг* – чувство долга, гордость за свой народ, непокорность, мужество, честность – определили привязанность современного зрителя к этому древнему театру. К 1960-м гг. настало время второй молодости искусства *Туонг*, получившего мощную поддержку народа. В это время были восстановлены и

поставлены пьесы «Шон Хоу», «Нгу Хо», «Дао Там Суан», «Нгеу Со Ок Хен». Одновременно были созданы и современные пьесы «Дэ Тхам», «Чынг Ны Вьонг», «Любовь матери». Именно тогда выдвинулась плеяда выдающихся актеров Тиэн Тхо, Ман Тху, Мин Нгок, Дам Лиэн, Ким Кук и др. Но к середине 1970-х гг. начинается очередной кризис, и интерес публики начинает падать. *Туонг* остается желанным зрелищем только для пожилых людей, молодежь же на спектаклях скучает, подчас не понимая трудный текст и условности этого искусства [3, с. 3].

Начиная с восьмидесятых годов прошлого века положение *Туонг*, как и *Тео*, и вообще тра-

диционного театра можно охарактеризовать как сложное. Многие современные деятели *Туонг* считают, что его способна спасти только современная тематика. Хо Ши Мин как-то неосторожно заметил, что *Туонг* хорош, но надо его немного улучшить, что и пытаются делать до сих пор. Думается, более правильным было бы сохранение старинного, ортодоксального *Туонг* как народного достояния. Необходимо срочно собирать сценарии, восстановить по памяти актеров старшего поколения (пока они еще живы!) дореволюционные постановки, сделать этот театр своеобразным живым музеем.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Тямь – народ с высокоразвитым искусством, населявший центральную часть современного Вьетнама до XVI в. Культура тямов тесно связана с Индией. После завоевания их страны вьетами тямь постепенно были ассимилированы. Во вьетнамском искусстве следы влияния тямов ощущаются с XII в., особенно в музыке и танцах. Кхмеры до середины XVI в. жили на территории современного южного Вьетнама. В ходе завоеваний северных соседей были вытеснены на территорию современной Камбоджи.

\*\* Управление Тхы Тхан Бин включает в себя храм Тхан Бин, где чтят память выдающихся актеров Туонг; учебное заведение и общежитие, где учатся и живут учащиеся; большой театр, а также канцелярию. Брали в обучение мальчиков с 10 до 12 лет. Выдающимся педагогом школы был драматург Дао Тан. Сначала театр Тхан Бин сформировался как учебный, но благодаря настойчивым просьбам любителей Туонг стал затем доступен и для зрителей.

\*\*\* Автор был свидетелем одного такого сельского спектакля в провинции Бакнин. Представление шло уже несколько часов без перерыва, но публика не показала ни малейшего признака нетерпения. Стояла тишина, временами нарушаемая только вздохами восхищения мужчин, или всхлипываниями женщин; напряженное внимание не ослабевало до самого конца спектакля, который в тот день закончился около часа ночи.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bright W.* Language and music areas for cooperation // *Ethnomusicology*, 1963. № 1.
2. *Le Ngoc Cau.* Doi nghe thuat Ngo Thi Lieu. Ha-noi, 1977. (*Ле Нгок Коу.* Артистическая жизнь Нго Тхи Лиу. Ханой, 1977.)
3. *Nguyen Duc Thong.* Synthese des traditions nationales et de l'acquis moderne // *La nouvelle critique*. Paris, 1962.
4. *Hoang Chau Ky.* Nghe thuat Tuong the ky thu XIX // *Nghien cuu nghe thuat*. Ha-noi, 1973. № 1. (Хуанг Тъоу Ки. Искусство Туонг в XIX веке // Изучение искусств. Ханой, 1973. № 1.)
5. *Hoang Chau Ky.* So thao lich su nghe thuat tuong. Ha-noi, 1973. (Хуанг Тъау Ки. Краткая история искусства Туонг. Ханой, 1973.)
6. *Pham Dinh Ho.* Vu trung tuy but. – Ha-noi, 1960. (Фам Дин Хо. Записки в дождливую погоду. Ханой, 1960.)

### REFERENCES

1. *Bright W.* Language and music areas for cooperation // *Ethnomusicology*, 1963. N 1.
2. *Le Ngoc Cau.* Doi nghe thuat Ngo Thi Lieu. Ha-noi, 1977. (*Le Ngok Kou.* Artisticheskaya zhizn' Ngo Tkhi Lieu. Khanoy, 1977.)



3. *Nguyen Duc Thong*. Synthèse des traditions nationales et de l'acquis moderne // La nouvelle critique. Paris, 1962.

4. *Noang Chau Ku*. Nghe thuat Tuong the ky thu XIX // Nghien cuu nghe thuat. Ha-noi, 1973. N 1. (Khuang T'ou Ki. Iskusstvo Tuong v XIX veke // Izuche-niye iskusstv. Khanoy, 1973. N 1.)

5. *Hoang Chau Ky*. So thao lich su nghe thuat tuong. Ha-noi, 1973. (Khuang T'au Ki. Kratkaya istoriya iskusstva Tuong. Khanoy, 1973.)

6. *Pham Dinh Ho*. Vu trung tuy but. – Ha-noi, 1960. (Fam Din Kho. Zapiski v dozhdlivuyu pogodu. Khanoy, 1960.)