

И.Н. Толстых

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КОРЕИ



ВЕХИ ПРОШЛОГО
И НАСТОЯЩЕГО



Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

Владивостокский государственный университет
экономики и сервиса (ВГУЭС)

И.Н. Толстых

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КОРЕИ

ВЕХИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Монография

Владивосток
Издательство ВГУЭС
2020

УДК 930.85(519)(075.8)

ББК 411(5Ко)я73

Т65

Рецензенты: *Н.А. Коноплёва*, д-р культурологии, профессор кафедры дизайна и технологий ИСМД (ВГУЭС); *А.Ф. Старцев*, д-р ист. наук, заведующий отделом этнографии, этнологии и антропологии Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока (ДВО РАН)

Толстых, Ирина Николаевна

Т65

Традиционная культура Кореи : вехи прошлого и настоящего : монография / И.Н. Толстых ; Владивостокский государственный университет экономики и сервиса. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2020. – 132 с.

ISBN 978-5-9736-0584-1

В монографии изложены истоки формирования корейской культуры, факторы, повлиявшие на ее развитие. Выявлена специфика исторических этапов становления корейской культуры, эстетических принципов и художественных стилей. Дано представление о духовном мире корейской культуры, сформированной на стыке мифологического, религиозного и научного знания, а также показан синтез уникальной жизни, проявляющийся в таких искусствах, как архитектура, скульптура, литература, живопись, каллиграфия, музыка и хореография.

Для студентов, обучающихся по основной профессиональной образовательной программе 51.03.01 Культурология профиль Управление в социокультурной сфере, направлений 43.03.02 Туризм и 41.03.02 Регионоведение, и всех, интересующихся вопросами культуры стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

УДК 930.85(519)(075.8)

ББК 411(5КО)я73

ISBN 978-5-9736-0584-1

© И.Н. Толстых, текст, 2020

© ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет экономики и сервиса», оформление, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ КОРЕИ	6
1.1. Генетические корни развития традиционного танцевального искусства от эпохи Трех государств до эпохи Чосон	6
1.2. Типология танцевальной культуры Кореи	15
Глава 2. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ КОРЕЙСКОГО НАРОДА	54
2.1. Характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев. Образы, символы, атрибуты	54
2.2. Этнические традиции в танцевальном костюме	63
2.3. Музыка и музыкальные инструменты Кореи как сопровождение традиционного танца	72
Глава 3. ПУТИ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КОРЕЙЦЕВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	83
3.1. Государственная культурная политика Республики Кореи в области сохранения традиционного хореографического искусства	83
3.2. Хореографическое искусство Северной Кореи	97
3.3. Развитие корейской танцевальной культуры в Приморском крае Российской Федерации	103
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	118
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	125

ВВЕДЕНИЕ

Корейский народный танец – один из древнейших видов искусства, неотъемлемая часть духовной культуры корейского народа. Танцевальное искусство связано со всеми событиями практической и духовной жизни этноса, охватывает все стороны существования общества и, как всякое искусство, служит способом отражения повседневной жизни человека, обуславливает его отношение к окружающей действительности. Корейский народный танец – памятник славного прошлого страны и общечеловеческий феномен, сохранивший зашифрованное в пластических знаках мироощущение предков.

Интерес к народному танцу в последнее время необычайно вырос. По этой причине этнотанец является законным предметом исследования не только хореографов, но и такой исторической науки, как этнография [1, с. 5].

Изучение корейского традиционного хореографического искусства способствует выявлению этнокультурных особенностей и социальных отношений в обществе, а именно: в танцевальном искусстве нашли отражение различные стороны воззрений человека и предметный мир, его окружающий. В связи с этим важное значение имеют музыкальные инструменты, костюмы, атрибуты, используемые во время исполнения танца. Следует заметить, что использование традиционного танца как исторического источника помогает лучше понять характер этнических процессов. Причем актуальна и проблема этнокультурных контактов корейского этноса с соседними народами стран Азиатско-Тихоокеанского региона, в том числе с народами Дальнего Востока, с которыми корейцы ещё в древности имели разносторонние отношения. Поэтому исследование проблемы этнокультурных особенностей традиционного хореографического искусства и пути его сохране-

ния и развития в культуре корейского этноса представляет научный интерес, обусловленный недостаточной изученностью темы.

Значимость хореографического творчества Кореи подтверждается заинтересованностью государственных органов управления в области культуры и искусства как со стороны КНДР, так и со стороны Республики Корея. Несмотря на политические разногласия, существующие между КНДР и Республикой Корея, корейские лидеры в области сохранения и развития хореографического искусства расхождений практически не имеют. Разница состоит в том, что танцевальное наследие в КНДР всецело подчинено идеологии трудовой партии и лидера государства Ким Чен Ира, а в Республике Корея популяризация и возрождение традиционного танцевального искусства носит массовый, демократический характер.

Следует особо отметить, что КНДР – первое в мире государство, где лидер страны публикует обширную и фундаментальную работу, посвящённую танцевальному искусству. Эта теоретическая работа и сегодня имеет огромное значение для науки, танцевальной культуры и её сохранения, причем не только в КНДР.

В Республике Корея хореографическое творчество поддерживается государственными структурами. Создаются национальные балеты и центры современной хореографии. Но вместе с тем продолжают сохраняться и транслироваться лучшие образцы традиционного искусства. Этому способствует государственная политика в области культуры.

Глава 1. ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ КОРЕИ

1.1. Генетические корни развития традиционного танцевального искусства от эпохи Трех государств до эпохи Чосон

История формирования хореографического искусства Кореи глубоко проникает в культуру древности, но его национальные истоки следует искать в средневековой культуре – от эпохи Трех государств до конца эпохи династии Чосон. Культурные традиции этих столетий, передаваемые от поколения к поколению, особенно ярко высветились в танцевальном искусстве Кореи в годы правления династии Чосон и, успешно миная тяжелые годы японской оккупации, несмотря на раздел страны на две части, во всей их полноте проявились в начале XXI века.

Согласно легенде первое корейское государство Древний Чосон (Ко Чосон) возникло в 2333 г. до н.э. Его основателем называют Тангуна, рожденного от женщины-медведицы и небожителя. Большинство современных историков считают эту дату явно удревнённой, не подтвержденной достоверными историческими документами, кроме отдельных средневековых хроник. Первые упоминания о Древнем Чосоне относятся к IV–III вв. до н.э. Его территория находилась в районе севера Корейского полуострова и полуострова Ляодун. В 108 г. до н.э. Ко Чосон был покорен китайской династией Хань. В результате на этой территории образовалось три племенных союза и

несколько небольших государств. Китайцы основали три колонии на северо-западе Корейского полуострова и продолжали распространять свое влияние на другие территории [2, с. 38].

Лишь в начале нашей эры образовались три раннефеодальных корейских государства – Силла, Пэкче и Когурё. Их население имело разносторонние контакты с племенами, обитавшими в Маньчжурии и современном российском Приморье. Находясь в окружении многих народов, пребывающих на разных уровнях социально-экономического и культурного развития, корейцы невольно подвергалась различного рода влияниям со стороны соседей. Неоспоримо, что наибольшее влияние на их культуру оказывалось со стороны Китая, откуда на территорию полуострова прибывали многочисленные миссионеры, которые распространяли идеи конфуцианства и буддизма. Эти философско-религиозные учения внесли существенный вклад в развитие науки, музыки, хореографического искусства и т.д. Кореи. Конфуцианство способствовало распространению китайской музыки и танца, связанных с конфуцианскими ритуалами; буддизм формировал новую музыку (пение) и танец в течение всего периода Трёх государств (57 г. до н.э. – 668 г. н.э.) [3, с. 329–330]. Один из китайских источников, относящийся к церемониальным праздникам китайской династии Чжоу, описывает Корею как «землю танца и музыки, которые всегда были полны энергии и жизни» [4, с. 24].

Изображения танцующих обнаружены в гробнице (Муёнчхон), находящейся в районе Тунгоу и датированной IV веком, – это первое упоминание о танцевальной культуре корейцев. Стены гробницы расписаны традиционными сценами весёлого пира. Подобные сцены должны были увеселять души усопших, развлекать их, как это было при их жизни. Поэтому роспись гробницы – изображения весёлых пиров с участием танцоров, актёров, акробатов, как считает известный исследователь корейской культуры О.Н. Глухарёва, представляет большой научный интерес для изучения жизни, культуры и быта знати того времени [5, с. 26].

На рисунке изображено «Широкое пространство двора, где проходит пир, заполненное вереницей танцующих, переданных в едином движении с поднятой и согнутой левой рукой. Две девушки и трое юношей как бы ритмично движутся вперёд, следуя друг за другом и переступая ногами в такт музыке (рис. 1).

Некоторая скованность фигур, наивность их жестов и поз не лишают эту сцену радостного, оптимистического звучания и непосредственного живого восприятия художником подлинной жизни того времени. Группа певцов внизу ещё более усиливает жизненность всей композиции. Они повернуты к зрителю, их улыбающиеся весёлые лица и свободные позы создают впечатление радостного веселья. Своеобразное художественное решение этой сцены позволило всё погребение назвать «Гробницей с танцующими» [5, с. 27].



Рис. 1. Танцующие (гробница Муёнчхон)

По материалам стенописи гробницы Муёнчхон можно судить о классификации танцевальных жанров Трёх государств: игровых, танцах с пением, танцах в масках, сольных, парных и групповых танцах, а также о весьма специфическом виде – танцах с акробатическими элементами.

Следует отметить, что особенно буддизм оказал свое огромное влияние практически на все стороны жизни корейцев. «Согласно буддийским канонам послушному верующему должен быть присущ идеал благотворительности и сыновней почитательности. В основе духовной практики буддизма лежит идея достижения высшей истины, достижение подлинного субстрата нирваны. Именно эти основные аспекты буддийского учения пронзили целиком корейское общество начиная с эпохи Самгук (эпоха Трёх государств) и заканчивая современностью. И сегодня прослеживаются отблески буддийских учений в действиях корейцев. Например, почитание умерших предков и старших по возрасту или социальному статусу людей. Когда корейцы справляют какой-либо праздник (Новый год или годовщину рождения), то пер-

вым делом они ставят на стол угощения для умерших предков, читают молитвы и только потом по старшинству занимают обеденные места» [6, с. 164].

Хореографическое искусство Кореи быстро и органично впитывало в себя не только буддийские каноны, относящиеся к танцам и музыке, но и практическую систему духовного обогащения личности, включающую в себя традиционные ступени совершенствования (созидание добрых причин; устранение желаний; снятие преград; гармонизация духа и т.п.). В рисунке традиционных корейских танцев читается степенность и бесконечное совершенствование себя. Чтобы правильно исполнить тот или иной корейский танец, необходимы долгие изнурительные тренировки и полная концентрация над своим телом. Так и в учениях буддийских монахов о медленном, но действенном самосовершенствовании. Несмотря на прочно установившееся влияние буддизма, развитие и, следовательно, изменение и появление новых видов танца продолжалось всё время.

Государство Когурё (37 г. до н.э. – 668 г. н.э.), расположенное ближе к Китаю, получило больше культурных заимствований из Китая и намного раньше, чем Силла и Пэкче, сформировавшиеся в южной части Корейского полуострова. В результате новая религиозная светская музыка и танец в Когурё получили развитие намного раньше, чем в других корейских государствах. Этот вывод подтверждается археологическими материалами, обнаруженными в 1949 году в гробнице Тонгсу, возведенной в 357 году н.э. недалеко от современного города Анак из южной провинции Хвангэ Северной Кореи. Гробница была возведена 40 лет спустя после того, как Когурё разбило китайские войска в Лоланге (по-корейски Нанг-Нанг).

На одной из стен внутри этой гробницы имеются рисунки музыкантов и певцов, играющих на разных музыкальных инструментах и одетых в специальные костюмы, которые предназначались для таких церемоний. Рисунки на другой стене показывают танцора с широким носом и тюрбаном – это свидетельствует о том, что в Корею могли приезжать и иностранные артисты из государств, располагающихся за Китаем [7, с. 26].

Китайские источники, включая стихотворения Ли Бо и Бо Юя, повествуют о том, что музыканты и танцоры эпохи Когурё исполняли корейские танцы и музыку при дворе императора Тан

(618–906 гг.). Постепенно такие танцы, как *Тондонму* и *Хосонму* в Когурё стали популярными [8].

Так как южные провинции находились под проникающим влиянием Китая, то и там развивались танцы и музыка в период Пэкче, включая танец масок, известный как *Камугиак*. Многих певцов и танцоров в VI веке отправляли в Японию, где они демонстрировали новые виды искусства. С ростом изучения конфуцианской мысли и развитием китайской поэзии в государстве Силла стало распространяться сочинение песен на китайские национальные мотивы, а первые танцы в масках стали предшественниками современных танцев в масках как шаманского, так и светского происхождения [3, с. 337].

После завоевания Когурё и Пэкче в 668 году образовалось государство Объединенное Силла, где получил распространение синтез исконных и заимствованных религиозных воззрений. Здесь в добавление к шаманским ритуалам и сезонным праздникам стал проводиться буддийский праздник фонарей с целью пропаганды буддийской добродетели. Значительная роль отводилась и религиозному празднику *Пальгванхэ*, посвященному ранним религиям и буддизму. Основу этого праздника составляли танцы, во время которых изображались действия почитания духов неба, речных и горных божеств, бога драконов. Использование в этом танце корейской музыки придавало ему некую утонченность и своеобразие [Там же, с. 331–333].

В 918 г. государство Объединенное Силла было заменено государством Корё. К этому названию восходит современное – «Корея». Правление династии длилось до 1392 г. В этот период буддизм распространился по всему полуострову.

Своеобразным симбиозом народных и дворцовых традиций следует признать танцы *Чхоёнму*. Такое название этот вид корейской хореографии получил по имени знаменитого постановщика и исполнителя танцев в IX в. Чхо Ёна. Он создал зрелищные танцевальные представления в масках, которые постепенно приобрели вид театрализованного действия, с участием большого количества актёров музыкантов и танцоров. Танцы *Чхоёнму* пользовались огромной популярностью в государстве Корё [9, с. 36].

По летописям известно об одном грандиозном представлении в г. Кэгён в 1077 г., в котором приняли участие 550 исполнителей: музыкантов, танцоров, певцов. Наибольшей популярностью пользовались танцевальные номера *Чонсаму* (воинский танец) и *Саджаму* (танец в маске льва).

Падение династии Корё в 1392 г. было связано с воцарением новой китайской династии – Минской. Этим воспользовался тесть последнего государя Корё главнокомандующий корейской армией генерал Ли Сон Ге, который основал новую династию, известную как Чосон (1392–1910 гг.). В ранний и средний период династии Чосон стали развиваться дворцовые танцы. В XV веке зрелищные искусства Кореи ещё не приобрели сложившихся форм, исключением являлись придворные музыкально-хореографические представления, церемониальная конфуцианская музыка и храмовые (буддийские песнопения).

Дворцовые танцы, появившиеся с установлением королевской власти и устраивавшиеся во время дворцовых мероприятий или празднеств в честь высокопоставленных лиц, обычно восхваляли благородство и величие королевского рода. При исполнении дворцовых танцев – *Хакму*, *Комму* и *Чхоёнму* – каждый танцор одевался в красочный костюм с высокохудожественной отделкой [10].

Кроме того, в народной среде бытовали различные виды песен, танцев, песенных сказов и кукольных представлений, отвечающих вкусам и устремлениям сельских и низших городских сословий. Театральное искусство XV века представляло собой творческое развитие достижений предшествующего периода. На этой основе к началу XV века складывается два вида средневекового театра – театр масок *Сандэгык* и театр марионеток *Квервегык*. Они принадлежали простому народу, развивались на городских площадях и улицах. Театральные представления в масках *Сандэгык* знаменует собой появление подлинно театрального искусства, поскольку в нём представлены основные его драматические компоненты: драматическая основа, сценическое действие, диалог, музыка и танец. Ориентированные на простых горожан и сельских жителей выступления театров масок и марионеток имели явно выраженный сатирический характер. Музыкальная культура в XV веке развивалась в двух направлениях: церемониальная музыка и народная песенно-музыкальная традиция.

На основе *Сандэгык* формируется традиция бродячих актёров *Квандэ*, игравших видную роль при проведении различных представлений и празднеств [11, с.103].

Народные крестьянские танцы, появившиеся с развитием сельского хозяйства, по мере увеличения сельскохозяйственной продукции и повышения культурного уровня простого населения значительно расширили свой жанровый и тематический диапазон. Эти танцы не только правдиво отражали жизнь народа, но и выражали протест против существующих порядков. Наиболее популярными были танцы: *Тхальчхум*, *Сандэнори*, *Сынму*, *Мусокчхум*, *Кокдугакси*, *Тхэпхёнму*, *Ханнёнму* и *Сальпхури* [10].

Исполнители танцев в масках *Тхальчхум* и *Сандэнори* критиковали современное им общество, высмеивали аристократов и монахов, берущих взятки чиновников (считающиеся народными танцы *Чангучхум* и *Пучэчхум* были созданы позже, в 1930–1960 гг. Все эти танцы великолепно сочетают в себе прошлое и настоящее).

Покровителем искусств в Корее эпохи Чосон считается король (ванн) Седжон. Он, принадлежавший к династии Ли и взошедший на трон в 1418 г., был большим ценителем искусств, увлекался музыкой, танцами, литературой, изобразительными искусствами. Ему принадлежит работа по классификации музыки и танца, которые он подразделил на три категории; кроме того, он внёс изменения в костюмы придворных музыкантов и танцоров. В начале XV в. король Седжон создал группу придворных музыкантов во главе с Пак Ёном (1367–1458 гг.), они занимались изучением традиционной дворцовой музыки, музыкальной культуры Кореи и творчеством простого народа. Основными результатами их усилий являются расширение дворцового музыкального репертуара и создание оригинальной нотной записи *Акпо*. Включение последней в официальную хронику деяний короля «Седжон силок» («Летопись {вана} Седжона») наряду с описанием корейского алфавита *Хангыль* свидетельствует о важной роли музыкальной культуры в конфуцианском корейском обществе. В 1493 г. были опубликованы результаты коллективного труда, первой корейской музыкальной энциклопедии «Акхак квебом» («Основы музыкальной науки»). В ней собраны и обобщены теоретические сведения о музыке, описаны инструменты, одеяния музыкантов, правила музицирования. Приводятся описания кос-

тюмов, реквизита, музыкальных инструментов и хореографических фигур некоторых придворных церемониальных танцев, поэтому многие танцы сохранены до сих пор, например, танец *Чхоёна*, танец журавля, танец соловья, танец в цветочной короне, танец с мечами и др.

Благодаря особому покровительству Седжона в XV в. в Корее были осуществлены реставрация, классификация и систематизация официальной конфуцианской музыки, относящейся к периоду китайских династий Сун (960–1279 гг.) и Мин (1368–1644 гг.). На этой основе при дворе сложился жанр *Чонгмё череак*, или конфуцианская церемониальная музыка, под которую исполняли и церемониальные дворцовые танцы. Следует заметить, что в Китае данная традиция давно утрачена, а в Корее в Сеуле эту музыку можно услышать и сейчас.

На основе новых музыкальных знаний на более высокий уровень выходит и традиционная хореография. Во время празднеств во дворцах исполняли танцы, появившиеся ещё в период Корё, однако их хореографическое содержание было усложнено и соответствовало музыкальному сопровождению.

В народной среде в XV в. были распространены старинные песни и танцы о сельскохозяйственном труде, быте, повседневной жизни, обрядах и других занятиях простолюдинов. Особое место занимал в этот период ритуальный шаманский танец *Мудань*, так как вера в духов природы по-прежнему была очень сильна. Очень популярными становятся песни *Каё*, своеобразная песенная традиция обычных горожан. Основаны они были на поэтическом музыкальном жанре *Касса*, под музыку которого на праздниках девушки водили хороводы. Необходимо заметить, что в этот период



Рис. 2. *Мудань* (танец шаманки).
Театр г. Дегу, 2003 г. Фото автора

развивается патриотическая песенная и хореографическая традиция, связанная с богатой историей корейского народа и его борьбой с внешним врагом.

Сто лет существования государства Чосон (1392–1494 гг.) от первого правителя Тхэчжона до девятого Седжона считается «золотым веком» в культуре и искусстве Кореи. Закат Чосон начался с конца XIX в., когда страна оказалась под протекторатом Японии. В период Русско-японской войны 1904–1905 гг. Корея вынуждена была признать себя союзником Японии. С 1910 по 1945 год страна фактически являлась японской колонией. Однако заслуживает осмысления факт, что культурное влияние Страны восходящего солнца на Корею оказалось минимальным.

Разгром Японии во Второй мировой войне положил конец японскому господству в Корее, однако в 1948 г. произошел раскол страны на два государства: КНДР – на севере и Республику Корея – на юге полуострова. Эта политическая ситуация сохраняется и поныне [12, с. 134].

Пройдя долгий путь развития, претерпевая изменения и различные влияния, связанные с определёнными историческими моментами, корейский танец и в наши дни сохранил свою ценность и самобытность. Как справедливо отмечает В.А. Королёва, «знание основных черт древнейшего пласта хореографического искусства помогает уже сейчас выявить некоторые наиболее древние особенности старинных фольклорных танцев. Необходимы дальнейшие серьёзные исследования, предполагающие изучение танца, как сложной системы, функционирующей в контексте определённой культурно-исторической эпохи» [13, с. 192]. Своеобразная материальная, духовная, социальная культура любого народа – результат длительных исторических процессов [14, с. 3]. Именно вследствие таких исторических и этнокультурных процессов и сформировалось танцевальное искусство корейцев.

Этнокультурные особенности традиционного хореографического искусства Кореи заключаются в сочетании исключительно национальных по своим истокам элементов с другими компонентами, перенесёнными с азиатского и других континентов и принятыми или ассимилированными сообразно вкусам корейцев, органично включёнными в состав национальной культуры.

1.2. Типология танцевальной культуры Кореи

1.2.1. Этнокультурные аспекты шаманских танцев Кореи

Изучение традиционных форм культуры, включая религиозные, имеет не только научно-теоретическое, но и определённое практическое значение, поскольку в настоящее время по-прежнему сохраняется значительная роль религиозного фактора в жизни южнокорейского общества [15, с. 420].

Надо признать, что основы духовности и философии корейского искусства, в особенности литературы, музыки, танца, в значительной степени перенесены из корейского шаманизма. Корейские исследователи полагают, что истоки корейского шаманизма следует искать в Северной Азии, прародине предков корейцев [2, с. 87]. Возникнув в глубокой древности, шаманизм продолжал существовать на протяжении всей истории корейцев. Испытав влияние буддизма, конфуцианства и даосизма, корейский шаманизм сохраняет свои позиции и сегодня.

К фундаментальной основе корейской пластической культуры можно отнести шаманские танцы во время камлания. Шаманизм является древнейшей формой религии и способом гармонизации человеческого сообщества с природой, окружающим миром, который представлялся древнему человеку населенным множеством сверхъестественных существ. Шаман был связующим звеном между ними и человеком. Способом осуществления этой связи служили обрядовые действия, сущность которых состояла в игре на специальных инструментах, пении и плясках.

Древние корейцы одухотворяли природу. В шаманизме существует деление мира на верхний, средний и нижний. Все эти миры населены разного рода демонами и духами. С каждым из них шаман может вступать в контакт, определяя важность какого-то одного или нескольких, в зависимости от конкретной ситуативной потребности: сложные бытовые ситуации, болезни, смерть, предотвращение опасности и др. Поэтому в Корее существовало большое количество разного рода шаманов и шаманок.

Женщины-шаманки составляли три главных группы: *Мудань* – зрелая шаманка, *Тангори Мудань* – неистовая шаманка и *Сонмудань* – неопытная шаманка. Их положение в обществе было достаточно высоким, о чём свидетельствуют матриликальный

характер брака в шаманских семьях, когда муж переселялся в дом жены. Даже если оба супруга были шаманами, статус жены считался выше.

Ю.В. Ионова предлагает следующую классификацию корейских шаманов-профессионалов, связанных с различными слоями религиозных традиций: большие шаманы *Тэкэм*, женщины-шаманки *Мудань*, мужчины-слепцы *Пансу* [17, с. 32–33], обладавшие разными профессиональными качествами. Из них выделялись только неистовые шаманы *Тангори Мудань*, которые специализировались в исполнении экстатических танцев и священных песнопений, что являлось для них главной обязанностью. Шаманки *Сонмудань* не имели права исполнять священных песен и танцев. Они не являлись наследными шаманками, поэтому не имели «духовной» родословной и своего персонального алтаря [18, с. 90]. Их главным занятием было гадание на воде, рисе, сосновых ветках, бамбуковых дощечках или предсказывание судьбы.

В.А. Королёва справедливо замечает, что шаманский танец *Мудань* занимает особое положение. Его пластика, насыщенная выразительностью мельчайших деталей, послужила своеобразной основой для дальнейшего развития жанров народного танца [19, с. 127].

Следует подчеркнуть, что, описывая содержание того или иного шаманского действия, исследователи подробно не останавливались на описание его танцевальной части. Они сосредоточивали внимание на составляющих камлания и просто упоминали о наличии в ритуале песни и танца.

В работе Ю.В. Ионовой, посвященной шаманству в Корее, много ссылок на труды зарубежных исследователей культуры этой страны, где имеются упоминания о шаманской пластике. Так, после смерти шаманки, её дочь исполняла танцы, которые были способом осуществления духовной связи матери и дочери [17, с. 9]. Ссылаясь на ученого Т. Акиба, исследовательница подчеркивает, что при появлении претендентки на роль шаманки пение и танцы являлись завершающим этапом обретения духа-покровителя и способом достижения гармонии между духом и телом [Там же, с. 11].

Ритуалы корейского шаманизма преследуют много простых житейских целей. Главная из них – достижение гармонии и благополучия своей общины [20, с. 120]. Культовая практика

в корейском шаманизме весьма разнообразна. Главной функцией шаманов является проведение камлания *Кут*, во время которого шаманка (шаман) исполняет всё убыстряющийся танец под аккомпанемент барабанов и колокольчиков. Параллельно с танцем исполняются песнопения-заклинания, в которых шаманка призывает своих духов-покровителей. Кульминационной точкой камлания является впадение шаманки в транс, во время которого происходит её «общение» с духами.

Практически в камланиях, какому бы событию они ни посвящались, всегда одним из основных атрибутов была игра на барабане *Тонге*, колокольчиках, пение и танцы. Шаманское пение обычно не имело рифмы и не подчинялось какому-либо ритму, сущность этих напевов-молений составляло стремление шаманов установить контакт с соответствующим контексту события духом, призвать его на помощь в решении определенных проблем, этой же цели служили танцы.

Очень сложно составить представление о характере движений шаманов и шаманок. Есть свидетельства, что в шаманском камлании нередко принимали участие женщины семьи, родственницы, соседки, которые, надев шаманскую одежду, танцевали под барабанные ритмы. «Во время этих танцев – *Мугами* – некоторые из них доходили до состояния транса и начинали прыгать, махать руками, их лица искажались гримасами страдания или удовольствия» [17, с. 20–22].

Здесь уместно привести аналогичную ситуацию в камланиях нанайских шаманов, где пляска всех присутствующих являлась обязательным элементом совершения обряда [21, с. 67]. Сравнительно-сопоставительный анализ шаманских плясок народов Сибири и Дальнего Востока позволяет с достаточной долей уверенности подчеркнуть их импровизационный характер, что соответствует и описанию движений корейских шаманов и шаманок. У них одна природа воздействия – доведение себя до экстатического состояния, чему способствует и музыкальное сопровождение.

Экстатический танец относится к методам, с помощью которых обретается сила правления людьми и природой [22, с. 411]. Воздействие корейских шаманов на высшие силы достигается в ритуальных плясках, требующих особых мистических костюмов и особой барабанной музыки, основные мелодии и ритмы которой являются личными секретами каждого шамана [20, с. 118].

В общем шаманские танцы очень индивидуальны, так как их исполнители исходя из сложившейся ситуации создают различные дополнительные движения в танце. Среди шаманских танцев есть и свой придворный *Комму* или *Танец с мечами*. Танцор держит два обычных меча, с короткими лезвиями, соединёнными проволокой с короткой рукояткой, и, размахивая ими в танце, издаёт определённый шум. Этот красочный и привлекательный танец сегодня является одним из самых популярных в Корее [6, с. 25].

Этот же танец может исполняться группой танцоров, которые становятся друг против друга парами и танцуют, держа в руках длинные мечи. Движения исполнителей энергичны и относительно быстры.

Также ярким и зрелищным является *Чхоёнму*, восходящий к шаманским ритуальным танцам-песнопениям, возникшим ещё в IX веке. Это групповой танец, где пять исполнителей в масках одеты в одежды пяти цветов: белый, синий, красный, зелёный и жёлтый. Особенностью одежды являются длинные белые рукава *Хансам*. Как и в других танцах, костюм является важным элементом, дополняющим обычный ритмический рисунок движений.



Рис. 3. *Чхоёнму* (танец в масках). Театр г. Дегу, 2003 г. Фото автора

В шаманизме есть ещё один чарующий танец, который носит название *Сальпхури*. Дословно переводится как «изгнание дьявола» или «усмирение злых духов». Исполняется в качестве эпилога к ритуалу, который проводится с целью убеждения, что душа умершего достигла рая, тем самым она добивается покоя и утешает печаль родственников. Танец исполняется под звуки шаманских заклинаний и выражает такие чувства, как одиночество, уединение, пустоту, безучастность и вместе с тем суетность жизни, а также беспомощность перед лицом смерти. В южных регионах шаманы исполняли *Сальпхури* медленно, плавно, в то время как на севере – быстро, ритмично, иногда используя прыжки и размахивая руками с такой скоростью, что думается, будто человек находится на грани безумия. По всей вероятности, высокие прыжки, сопровождавшиеся выкриками, призывающими прыгать выше и выше в заключительной части танца, не только являлись действиями, посредством которых достигалась имитация поведения птиц, но и выполняли функцию установления связи-дороги с миром священного.

Таким образом, *Сальпхури* или *Танец шаманки* – это танец освобождения духа от волнений и тревог бренного мира. Это один из самых известных и популярных корейских танцев. В своей первооснове он восходит к шаманскому обряду *Кут*, способствующему духовному очищению, изгнанию духов или отправлению душ мёртвых на небеса. Однако движения танца со временем трансформировались в ряд локальных модификаций. Наиболее распространённая форма *Сальпхури* – сольный женский танец. Обычно исполнительница одета в простой белый *Ханбок*, а в её руках длинный белый шарф, существенно дополняющий не только пластику движений, но и духовное содержание всего танца.



Рис. 4. *Сальпхури* (танец шаманки) в исполнении Ким Сук Чжа

Нынешний *Сальхури* – это очень эмоциональный, чувственно-пластический танец, тесно связанный с внутренним миром женщины, со стилем её жизни, радостями и невзгодами [24].

Приведенные выше описания, несомненно, сохранили элементы пластики древних шаманских ритуалов и обрядов. Можно предположить, что шаманы имели индивидуальные, характерные только лично для них движения, которые считались наиболее удачными в диалоге с духами. С течением времени они закреплялись, повторялись в танце всех присутствующих и обретали стабильную форму, постепенно становясь общераспространенными, теряя авторство.

Шаманству история уготовила долгую жизнь. До сих пор в разных уголках земли шаманские камлания со всей атрибутикой продолжают играть важную роль, выполнять социальные функции у тех народностей, у которых востребованы [25, с. 58]. Шаманизм неоднократно запрещался и вновь возвращался в официальную религию Кореи в борьбе с конфуцианством. Так, в конце XIX века, в период японского владычества, корейская королева Мин предприняла попытку возродить шаманизм как национальную религию, что закончилось трагически: в 1895 г. она была убита японцами.

Постепенно шаманские камлания начинают приобретать характер развернутого театрально-танцевального зрелища, затем из него выделяются отдельные танцевальные части, которые начинают самостоятельное существование. Своими обрядами и ритуалами древняя религия по-прежнему служит ежедневным практическим потребностям людей: гадание, очищение, исцеление от болезней, совет по конкретной проблеме, оказание влияния на события, умилоствление духов и т.п. Вместе с тем шаманские ритуалы служат важным средством поддержания музыкальных и других фольклорных традиций корейского народа [11, с. 149].

Таким образом, можно сделать вывод, что традиционные танцы Кореи берут свое начало из религиозных и различных сезонных праздников древности, где важную духовно-эмоциональную роль вначале играл предводитель общины, а затем шаман.

1.2.2. Особенности танцевального фольклора Кореи

Особенности танцевального фольклора лишь в редких случаях зафиксированы в произведениях художников, писателей и поэтов. Очень многое из области народного танцевального искусства исчезло бесследно, в то время как большинство танцев господ-

ствующих классов находило своего летописца. Вот почему так трудно, а порой и невозможно обнаружить первооснову народных танцевальных традиций [26, с. 9].

Факты истории корейского танцевального искусства показывают, что оно существовало в самых разнообразных формах. Главной задачей этой разновидности танца является передача с помощью мелодии и движений эмоционального склада народа, его чувств и настроений, а также характерных особенностей культурной жизни той или иной местности. Как писал М. Горький, «народ – не только сила, создающая все материальные ценности, он – единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философов и поэтов, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной истории» [27, с. 26].

Корейцы издавна являются земледельческим народом, благополучие которого зависит от сезонно-климатических изменений, поэтому основные обряды календарного цикла связаны у них именно с земледелием.

Песни и танцы были важным компонентом трудовых обрядов корейцев и оказывали большое эмоциональное воздействие на крестьян. Они не только оформляли короткие перерывы между длительным и изнурительным трудом рисоводов, но и были включены в сами трудовые процессы. В период напряжённых полевых работ группа музыкантов и певцов, хорошо знакомых с процессом работы, ритмичной игрой на ударных инструментах и соответствующими песнями руководила работой коллектива. Под такт песни и простых танцевальных движений спорилась работа и не таким изнуряющим казался многочасовой однообразный труд [28, с. 64–66].

Отличительные особенности корейского танца – *Мом* (экзотический стиль) и *Хын* (избыток весёлого настроения), а не показ танцевальной техники исполнения. *Хын* можно охарактеризовать как «не подавляемую радость, почти достигающую пика ликования... радость, изливающуюся наружу...от глубокого переживания красоты...до состояния длящегося возбуждения» [8].

Среди уникальных черт корейского народного танца можно выделить преобладание движений исполнителя над ритмом. В придворных танцах строго следуют ритму, а народный танец контрастирует им своей свободой и импровизацией. Такое художест-

венное несовпадение ритма аккомпанемента с движениями танцора достигает своего пика в исполнении крестьянского танца, где «...все шествуют под тройной метр так бесстрастно, будто они гуляют по просёлочной дороге,...совершенно не обращая внимания на ритм» [3, с.357].

Ещё одним важным показателем корейского народного танца является отрешенность от временного континуума, что выражается в малой подвижности танцора, по большей части он только двигает плечами (вверх и вниз). В народном танце всё направлено на достижение духовного покоя.

Традиционный народный танец делится на две категории. К первой относятся виды танцев, ассоциирующиеся с шаманскими играми в масках, а ко второй – популярные необрядовые танцы для развлечений. Большинство народных танцев исполняются под национальные мелодии, так, как танцевали предки. Некоторые танцы исполняются сольно, но большинство – группой танцоров. Особняком в жанровой группе народного танца стоит крестьянский танец.



Рис. 5. Танец *Самочхум*

Известно два основных вида крестьянского танца: *Чвадо-кут* (распространён в восточной части Кореи и внутренних районах Чолла-до) и *Удо-кут* (приморские юго-западные районы). *Чвадо-кут* быстрый и акробатический. Через всё средневековые корейские мастера принесли традицию древних этнографических танцев: *Пучхэчхум* (танец с веерами), *Пукчхум* (танец с барабаном) и, наконец, уникальный танец *Самочхум*.

Это мужской танец с длинными узкими лентами на головных уборах. С помощью своеобразных энергичных движений головой исполнитель вызывает их вращение вокруг туловища и заставляет

ет ленты вычерчивать в воздухе замысловатые рисунки. Аналогов этому танцу нет нигде в мире [11, с. 51].

Автору удалось увидеть этот танец в этнографической культурной деревне в г. Сувон (Республика Корея) в исполнении фольклорного ансамбля «Норин». Исполняется он следующим образом. Группу мужчин и мальчиков возглавляет человек, который несёт шест с прикрепленными наверху фазаньими перьями (символ духа земли и плодородия) и плакатом с надписью «Труд земледельца – опора страны». Шляпы танцоров, в соответствии с буддийской традицией, украшены огромными белыми бумажными цветами. Танцоры аккомпанируют себе на барабанах, которые держат в руках, на гонгах, тростниковых дудках, издающих пронзительные звуки, и на нескольких *Чанго* – катушкообразных двусторонних барабанах, в которые бьют двумя видами бамбуковых палочек. Следуя за своим лидером, танцоры то бегут, то кружатся, то подпрыгивают. И вся эта процессия, ни на минуту не останавливаясь, кружится в направлении, обратном часовой стрелке, изгоняя злых духов.



Рис. 6. Танец *Самочхум*. Фото автора

Кроме того, каждый участник по очереди исполняет сольный номер, сопровождая его игрой на своём инструменте. Затем все

начинают кружиться одновременно, а в момент кульминации младшие исполнители, то ложась, то снова вставая, начинают крутить головами, отчего белые ленты, которые крепятся на специальных шарнирах в верхней части шляп, начинают описывать замысловатые спирали, то вращаются по кругу, то чертят в воздухе зигзаги. Этот танец своим высокопрофессиональным исполнением, виртуозностью и ловкостью, насыщенный акробатическими элементами, производит удивительное и неповторимое впечатление [ПМА, 2008 (а)]. Смысл танца – изгнание злых духов, кроме того, его исполняли, чтобы снять усталость после трудной работы, повысить трудоспособность крестьян.

В древние времена в Корее крестьянские танцы исполнялись только мужчинами, так как они были наполнены силовыми акробатическими элементами. В наше время в энергичном крестьянском танце принимают участие как мужчины, так и женщины. Наблюдается тенденция к синтезу *Чвадо-кут* и *Удо-кут*: исполнители стремятся соединить музыкальное оформление и ритмический рисунок *Удо-кут* с пластическими элементами *Чвадо-кут*.

Следует указать и на факт историко-культурной связи этих двух видов крестьянских танцев с шаманскими ритуалами *Кут*, направленными на обретение счастья, здоровья, долголетия и процветания, а также проводившимися с целью изгнания злых духов. Именно близостью к шаманскому ритуалу и объясняется свойственное этим танцам нарастание темпа: от медленного до чрезвычайно стремительного, сверхбыстрого и усложнённого ритма. Ритуалы *Кут* проводились в семейном или деревенском склепе либо же на деревенской площади. В последнем случае после их завершения устраивалось представление типа *Сандэ* – танцы в масках, рассчитанное по традиции не только на увеселение зрителей, но и на задабривание архаических божеств, связанных с культом природы [2, с. 17–18].

Надо отметить, что крестьянские танцы в прошлом завершали собой проведение ритуалов *Кут*, поскольку коллективной танец повышал, согласно традиционным представлениям, мощь ритуального воздействия. В современной корейской культуре крестьянские танцы принято считать самыми близкими корейскому народу, ибо вера в благую силу коллективного действия очень сильна и поддерживает неразрывную связь исторического прошлого, настоящего и будущего.

Но есть народные танцы, которые исполняются только женщинами, например хоровод *Кангансуволлэ*. Ряд балетмейстеров и исследователей традиционной танцевальной культуры – М.Я. Жорницкая, Т.А. Устинова, Т.Е. Гергесова, И.А. Моисеев – считают хороводные подвижные танцы, а также подражательные пластические элементы неотъемлемой частью традиционной хореографии [29, 30, 31, 32].

Хоровод является одним из самых древних танцев в мировой танцевальной культуре. И в этом аспекте прослеживается взаимосвязь у многих народов Европы, Азии и России. Ритуалы, посвященные Солнцу, Луне, священному дереву, воде и др. стихиям, под разными наименованиями входят в праздничную культуру практически всех народов мира. И старинный корейский хоровод *Кангансуволлэ* перекликается с русским народным хороводом, который водили в ночь на Ивана Купалу под луной молодые девушки. «Во время славянского язычества Купало был богом земных плодов и, по одним представлениям, считался третьим, а по другим – пятым богом. Праздновали его 24 и 29 июля, в день жатвы, и приносили жертвы из некоторых трав. Зажигали костёр из трав и плясали, пели и водили хороводы, все люди без различия пола и возраста» [33, с. 76].

Как отмечает Н.А. Стручкова, в основе кругового танца лежит идея поклонения Солнцу. Как уже говорилось, мотив поклонения и благодарности божествам присутствует в традиционных танцах многих народов [34, с. 113]. Круг как наиболее удобная форма массового танца был известен человеку ещё в те далёкие времена, когда он не выделял себя из окружающей природы и изображал на скалах в основном животных или звероподобные человеческие существа. С развитием абстрактного мышления круг осознаётся как геометрическая фигура и наделяется астральными символическими значениями. С ним стала связываться магия плодородия, охотничьей удачи [13, с.139]. Стремление изобразить в танце движение Солнца и Луны, их семантическую многозначность обусловило разнообразное воспроизведение фигуры круга как составной части сложной композиции (например, концентрические, разрастающиеся окружности и т.д.) [Там же, с. 191].

Конечно, есть и отличительные особенности в исполнении корейского и русского хороводов. Русский хоровод танцуют более стремительным шагом, исполнителей разделяют небольшие

интервалы, часто хоровод заканчивается стремительной пляской. В корейском же хороводе девушки как бы плывут в танце, взявшись за руки, плотно прижавшись друг к другу, делают шаг не с носка, а в основном с пятки.

Кангансуволлэ – хороводно-круговой танец корейцев – сопровождается обрядовыми песнями и связан с почитанием не Солнца, а Луны как символа плодородия. В полнолуние первого и восьмого месяца по лунному календарю большое число девушек собираются, чтобы петь песни хором и сольно и водить хороводы. В хороводе могут принять участие более пятидесяти девушек. Для этого танца характерны медленные плавные круговые движения (сначала хоровод медленно движется в одну сторону, затем – в другую), которые чередуются с приседаниями и песнопениями в честь Луны, что вызывает большой интерес, постепенно темп хоровода ускоряется и заканчивается вихревой пляской. Круговые движения означают очищение, ограждение от злых духов.



Рис. 7. *Кангансуволлэ*. Женский хороводный танец

Кангансуволлэ восходит к древней аграрной магии: в его пластике и песнопениях выражалась любовь к земле. Частые приседания – это сбор колосьев риса, излюбленной сельскохозяйствен-

ной культуры корейцев: «...Сжав колосья риса, сложим мы их в снопы...» – это слова сопровождающей действо песни. В традиционных движениях, выработанных на протяжении веков, сконцентрирована суть национального характера, своеобразный темпоритм, присущий данному этносу. Не всякое движение, жест, танец входят в традицию, а лишь те, что наиболее отражают жизнь народа, его характер и быт. Сейчас этот танец во многом утратил свои магические функции, но остался красочным и жизнеутверждающим явлением народной танцевальной культуры.

Интересен и самобытен костюм танцующих, который может быть белого цвета. Иногда белый сочетается с голубым, но самые распространенные цвета – те, что выражают изначальную сущность танца: синий и красный символизируют надежду танцующих девушек на то, что они выйдут замуж в новом году. Это прослеживается и в словах песни, которую они исполняют: «...наши старшие братья (т.е. возлюбленные) осенью и зимой будут играть свадьбы». В наши дни этому танцу полностью посвящён региональный фестиваль «Хэнан кангансуволлэ», проводимый в провинции Чолланамдо (Республика Корея). Необходимо добавить, что в отдельных районах страны этот танец имеет свои композиции и вариации: он постоянно изменяется и дополняется новыми движениями и жестами. Хоровод *Кангансуволлэ*, исполняемый в провинции Чхунчхоннамдо (Республика Корея), имеет статус «Национального сокровища культуры № 8».

Несмотря на то, что головные уборы в крестьянских танцах восходят к элементам буддийской символики, сами танцы гораздо ближе к шаманским. В деревнях сельский оркестр ходит от дома к дому, исполняя шаманский *Кут* (изгнание злого духа), и делает это в таком бешеном ритме и с таким оглушительным шумом, что злые духи не выдерживают и уходят, а на их месте появляются добрые [2, с. 21].

Крестьянский народный танец *Удо-кут*, в отличие от шаманского, медленнее и спокойнее, менее акробатичный, но насыщен более сложными ритмами. Вместо длинных узких лент танцоры носят на шляпах бумажные цветы, подрагивающие при каждом движении. Танец *Удо-кут* отличается чёткой ритмичностью и быстрым темпом. В наши дни исполнители часто объединяют оба

стиля, заимствуя музыку от *Удо-кут* и пластику – от *Чвадо-кут* [35, с. 134].

Итак, традиционные народные танцы играли важную роль в эволюции крестьянского танцевального искусства и продолжают составлять неотъемлемую часть культурного достояния Кореи.

Выделяется ещё один вид народного танца в хореографическом искусстве Кореи. Это танцы в масках. Раскрывая специфику этой ветви самобытной корейской хореографии, обратимся непосредственно к её происхождению.

Танцы в масках как основной вид театрального искусства существовали в Корее с незапамятных времён. Об этом свидетельствует летопись «Самгук саги»¹¹, сообщающая, что в IX веке в Объединённом государстве Силла были распространены три вида подобных представлений, и «Корё СА» («История Корё»), которая упоминает театр масок *Сандэ чанкын* как один из видов увеселений при дворе короля Коджона (1214–1259 гг.).

Был он популярен и в начальный период Чосон, когда во дворце даже была утверждена официальная должность распорядителя представлений в масках. Однако в 1634 году её упразднили. Постепенно театр масок стал зрелищем простого народа [35, с. 136].

Сегодня ученые считают, что танцы в масках *Тхальчхум* происходят из ритуалов, которые средневековые корейцы исполняли весной и осенью в честь земных и небесных духов. Данный вид традиционного корейского танца по своим стилевым особенностям разделяется на четыре подвида по основным местам своего происхождения.

Это танцы в масках из Янджу – деревни в окрестностях Сеула, из Понсана – уезда провинции Хванхэ (ныне КНДР), из Хахве – района в провинции Кёнсанпукто и из Огвандэ – провинции Кёнсаннамдо (Республика Корея).

¹¹ *Самгук саги* («Исторические записи Трёх государств»), составленные по монаршему повелению историографами во главе с Ким Бу Сиком (1075–1151) и изданные в 1145 г., представляют собой не только самый ранний из сохранившихся письменных памятников корейской культуры, но и выдающееся произведение корейской исторической мысли, в котором освещение исторических фактов, связанных с конкретными событиями, сочетается с их оценкой с позиций ортодоксального конфуцианства.



Рис. 8. *Тхальчхум* (танец в масках). Этнографическая деревня, г. Сувон, 2008 г.

Существует предположение, что первые два вида – *Янджу* и *Понсан* – произошли от танцев в масках, что исполнялись при королевском дворе. Их маски и танцевальные стили весьма схожи, а содержание практически одинаково: серия сатирических сюжетов о злоключениях буддистских монахов-вероотступников, любвеобильного старца, глупого дворянина и его умного слуги, о бродячем торговце и шамане-шарлатане.

Понсанский танец в масках – один из этнографических танцев, связанный с празднованием дня *Тано* – Дня земли (5 мая по лунному календарю). В своих истоках он восходит к игре в масках, распространённой в районе Понсан, и стал особенно популярным в конце XIX – начале XX вв.

Он был поставлен на основе популярной пьесы, а его участники выступали в масках более чем 30 видов (человеческое лицо, облики животных, в том числе львов и обезьян). В номере были: танец странствующих монахов, танец запястьями, танец с попко (барабанчик), танец «Любовь», танец старого монаха, танец торговца обувью, танец пьяницы, танец дворянина, танец чиновника-сыщика, танец старой шаманки с мужем, танец старика и т.д.



Рис. 9. *Янбан* – аристократ (слева) и *Бунэ* – кокетливая молодая женщина (справа). Национальный музей им. Седжона, г. Сеул, 2008 г. Фото автора

В танце «Странствующих монахов» выступают четыре молодых монаха в белых одеждах с длинными рукавами, в красных тогах и в капюшонах. Танец иронизирует над молодыми монахами, которые вместо изучения религиозных догм веселятся, танцуя с простолюдинами. В разгар веселья неожиданно появляется исполнитель в маске тигра (здесь символ власти и порядка), и вся компания в испуге разбегается в разные стороны.

«Танец запястьями» состоит из сольного и коллективного, в нём выступают 8 монахов в чёрных тогах и в красных масках, изображающих зловещие лица людей. «Танец с попкой» – это импровизированный танец, в котором 8 монахов в чёрных тогах и шаманка пляшут с барабанами и тарелками.

В импровизированном танце «Любовь» выступают шаманка в красной юбке и зелёной кофте и монахи в одних телогрейках и в зловещих масках. Шаманка первая танцует и играет на барабане, затем монахи, замороженные танцем, начинают тяжело и неуклюже двигаться. Шаманка убыстряет темп – и монахи не выдерживают, падая в изнеможении.

Все танцы в масках из Понсана представляют собой сатирические номера, разоблачающие развратность и моральную нечист-

топлотность монахов и чиновников-дворян. Эти танцы в определённой манере показывают жизнь низших слоёв населения, страдающих под гнётом феодального строя. Танцами в масках развлекались в основном крестьяне в свободный от сельскохозяйственных работ период и в праздники [36, с. 469].

Исполнителями были исключительно мужчины, которые играли и танцевали под громкий аккомпанемент барабана *Чанго*, двухструнной скрипки *Хэгым* и бамбуковой флейты *Чоттэ*. В основе мелодий лежали народные песни, буддистские молитвы, заклинания шаманов. Использовали комплект из 24 масок – по одной на каждого актёра. Представление происходило на деревенской площади по праздникам [23, с.166].

Маски из Янджу и Понсана карикатурны и декоративны. Их отличительная особенность – белые обводы вокруг отверстий для глаз, которые ярко выделяются на чёрном или красном фоне. Старинных образцов этого типа не сохранилось из-за традиции сжигать маски после каждого представления. По представлениям средневековых корейцев, считалось, что маски вступали в контакт с духами и загрязнялись [10].

Танцы в масках Янджу и Понсан в значительной степени отличаются от *Сандэ Тхальчхум* из Хахве. Танцы в масках Хахве регулярно исполнялись для умиротворения духов умерших женщин-покровительниц деревни.

Маски из Хахве не похожи на маски из Янджу и Понсана. Они отличаются не только дизайном и цветом, но и тем, что имеют сугубо обрядовую направленность, связанную с локальной мифологией этой деревни. Они далеки от карикатурности и после представления не сжигались, потому что считались священными. В кумирне Хахве сохранились старинные образцы этих масок [37, с. 313]. Именно благодаря этому они дошли до наших дней.

Танцы в масках из Хахве не связаны с дворцовым танцевальным искусством и всецело являют собой народный жанр, имеющий абсолютную привязанность к конкретному местному анимистическому культу.

Четвёртым видом театрализованных представлений в масках, появившимся в провинции Кёнсаннамдо (Республика Корея), были акробатические трюки, известные как *Огвандэ*. По-видимому, исполнители изображали «Генералов пяти направлений», т.е. генералов, охраняющих позиции на севере, юге, востоке, западе и в центре

страны. Спектакль играли деревенские актёры – любители *Квандэ*, под руководством старейшин деревни на 15-й день первого месяца по лунному календарю [36, с. 282]. Исполнители владели искусством танца, слова, жеста, прекрасно умели петь и играть на многих музыкальных инструментах. Главная тема выступлений *Квандэ* – изображение боевых действий, победа над врагом, защита Родины. Причём враги изображались так гротескно, что зрители порой принимали самое активное участие в выступлениях актёров.

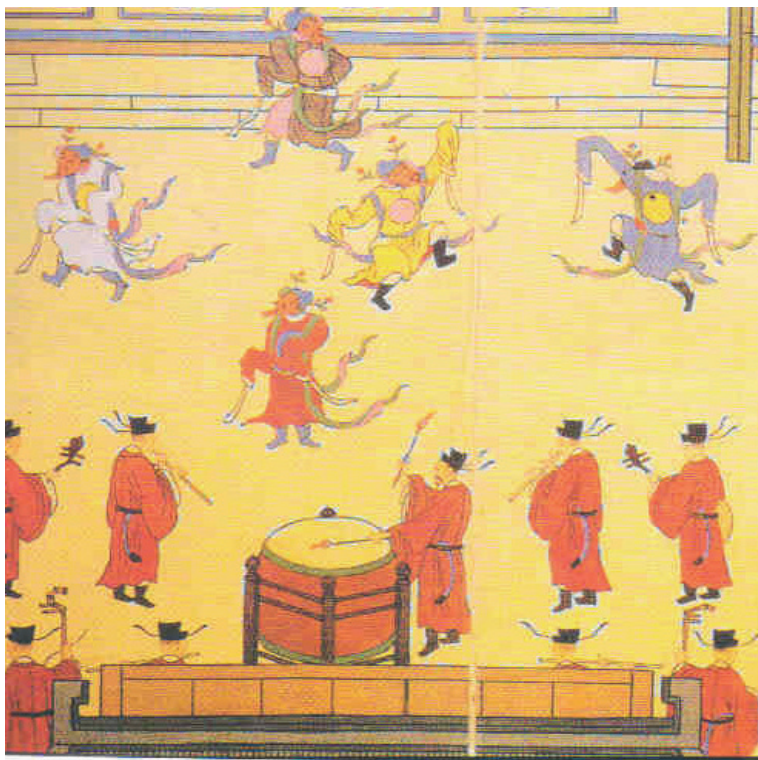


Рис. 10. Выступление *Квандэ* (бродячие актеры).
Архив Национального института классической музыки, г. Сеул, 2008 г.
Фото автора

Спектакли начинались после захода солнца и продолжались до поздней ночи. К концу XIX столетия этот вид драматического искусства был почти забыт. Сейчас он признан достоянием национальной культуры и возрождается при поддержке государства.

Основные виды танцев в масках подразделяются на два стиля: первый – *Кодуром*, а второй – *Кэкки*. Оба состоят из десяти актов движений и ритмов. *Кодуром* исполняется под медленную буддийскую музыку, *Кэкки* – под мелодии быстрого темпа [38, с. 119].

Замечательные театральные танцы в масках имеют много общего с их шаманскими аналогами. Танец *Чоёнг* – один из них. Кроме того, можно назвать хорошо известные пьесы в масках – «Танец льва», «5 деревенских развлечений», «Полевая пьеса». Несмотря на то, что это в основном религиозные пьесы, они содержат и элементы светского характера, в которых высмеивается правящий класс, включая правителей государства и развращённых монахов периода Юи (начало правления 1392 г.). Так, в танце льва на сцене появляется лев и мстит за своих маленьких подопечных (лесных жителей), убивая охотника. Здесь зрители идентифицируют себя с беззащитными зверями в лесу, а в роли охотника выступают власти. Исполнители таких танцев надевают тыквенную или деревянную маску, окрашенную в разные цвета, на них цветные костюмы с длинными рукавами. Движения танцоров отличаются гибкостью и разными смешными жестами. Часто эти танцы бывают вульгарными и непристойными [3, с. 360].

Танцы в масках – неотъемлемая часть многих театральных представлений. Перечисляя особенности исполнения и происхождения танца *Тхальчхум*, можно назвать такие наиболее известные, выдающиеся номера, как, например, «Танец старого монаха» (*Ночжачхум*), «Танец прокажённого» (*Мундунчхум*), «Танец восьми монахов» (*Пхамакчунчхум*). Но одним из самых популярных танцев в масках является *Понсан*. Как и «Танец льва», *Понсан* преследует сатирическую цель. Так, он с иронией показывает жизнь разных слоёв общества: дворян, духовенства, простых людей. Этот танец представляется в виде игры. Он отражает чаяния простого народа: надежду избежать несчастья, собрать хороший урожай. Танец состоит из 7 частей, каждая из которых насыщена театральными, яркими и запоминающимися выступлениями танцоров. При этом каждая из частей, с нарастающей ритмичностью, высмеивает спесивость, коварство, гордость и тому подобные отрицательные качества. В то же время исполнители роли всем своим видом (движения, маски, одежда) показывают

сочувствие и сострадание к обездоленным, слабым и людям, пострадавшим от правящей элиты [39, с. 134].

Таким образом, следует еще раз отметить, что танцы в масках, объединяющие пластику, пение и устное повествование, включали элементы шаманских обрядов и были очень популярны у простого народа. Их исполнение часто носило сатирический характер и содержало элементы критики дворянства, что вызывало большой восторг аудитории.



Рис. 11. Хальянму (танец бездельника).

Театр традиционных искусств, г. Дэгу, 2003 г. Фото автора

Народные танцы в масках, сохранившие обаяние старины, до настоящего времени пользуются огромной популярностью в Корее. В первую очередь это относится к танцам социальной направленности, где высмеиваются людские пороки. «Острой сатирой на правящую элиту старого общества является танец *Хальянму*, где языком жестов, поз и движений раскрываются взаимоотношения между развратным молодым аристократом, хорошень-

кой молоденькой девушкой и отнюдь не добродетельным монахом» [18, с. 441].

В 2003 году автору удалось увидеть один из подобных танцев, воспроизведенных на сцене корейского Театра традиционных искусств в городе Дэгу (Республика Корея). Исполнялся он в такой последовательности: вначале на сцену выходит девушка в красно-белой маске. Она прекрасно передаёт образ героини с её чистотой, теплом и радостным настроением. Неожиданно показывается монах, облачённый в чёрную рясу с капюшоном, полностью скрывающим лицо. Он движется медленно, словно крадётся, поочерёдно поднимая то правую, то левую ногу, затем застывает в угрожающей позе. Этот персонаж символизирует обман и коварство, которые легко прочитываются в каждом его движении и во всём облике. С противоположной стороны появляется танцор в устрашающей маске полузверя-получеловека. Это третий участник представления – молодой аристократ. И монах, и аристократ кружатся вокруг девушки, словно хотят поймать её в свои сети. Темп музыки ускоряется, и героиня начинает совершать быстрые ритмичные движения вокруг своей оси – она запуталась в паутине и безуспешно пытается выбраться из неё. Далее возможны два варианта развязки (всё зависит от режиссера-постановщика): либо красный и белый (красота и невинность) цвет маски меняется на тёмно-зелёный (людские пороки), и такая замена означает, что девушка поддалась искушению и порокам, либо монах и аристократ, сраженные неприступностью и чистотой души героини, раскаиваются. Тогда цвета их масок светлеют. Монах и аристократ удаляются. Девушка, оставшись одна, танцует под звуки барабанов и нефритовых колокольчиков весёлый и грациозный танец. Тот и другой вариант в сопровождении ритмичной, быстрой музыки всегда вызывают большой интерес зрителей [ПМА, 2003].

Таким образом, танцы в масках представляют культурно-историческую ценность, сочетая национальные традиции и современность, отражая духовную и повседневную жизнь, древние воззрения корейского этноса.

В.А. Королёва, характеризуя классический репертуар корейских народных танцев, на первом месте называет танцы в масках под аккомпанемент *Нонъак*. Затем следуют танец-импровизация *Хотчунчхум*; танец-песня *Соричхум*; танцы, воспроизводящие сцены из жизни людей или имитирующие повадки животных, и,

наконец, *Кёбан муён*, имеющий в своей основе «монашеский танец», «танец с мечами», танец *Тхэпхенму* и *Сальпхури* [19, с. 127].

Как видим, репертуар народного танца находится в непрерывном движении и изменяется под влиянием окружающей действительности; случайные, наносные элементы живут в нём временно и быстро отмирают, а всё то, что передаёт черты национального характера, переходит из поколения в поколение, как наиболее типичное и характерное, оставаясь навсегда [25, с. 45]. Сегодня традиционная корейская хореография – это памятник славного прошлого страны и общечеловеческий феномен, сохранивший зашифрованное в пластических знаках мироощущение предков.

1.2.3. Отражение религиозных воззрений в танцевальной культуре Кореи

Ритуальные действия сопровождают человека во всех культурах, в большей или меньшей степени подчиняя его себе. Ритуал чрезвычайно важен для каждой культуры именно тем, что в нём абсолютно однозначно соотносятся действие и смысл, который собственно и обеспечивает органическую включённость условного ритуального действия в конкретный жизненный процесс [Там же, с. 31].

Значительное социокультурное влияние на процесс становления национального искусства Кореи оказал религиозный фактор. Говоря же о религии в Республике Корея, следует заметить, что она занимает довольно важное место в жизни страны. Религия здесь оказывает мощное эмоциональное воздействие на общественное сознание [40, с. 177].

Религиозная ситуация на Корейском полуострове отличалась удивительной пестротой с периода раннего средневековья и это самым непосредственным образом отразилось на традиционном корейском искусстве хореографии.

И в настоящее время корейцы придерживаются традиционных верований: сложного переплетения буддийских, конфуцианских, даоских представлений с элементами христианства, которое распространилось в конце XIX в., и мощного пласта древнейших шаманистических верований [41, с. 206].

Ритуальные и религиозные танцы традиционной культуры Кореи тесно связаны с конфуцианством, буддизмом и шаманизмом. «Конфуцианские ритуальные танцы исполнялись под аккомпанемент «элегантной музыки». С момента принятия этого

вида искусства корейцами в начале XII века конфуцианские ритуальные танцы сохранились в первозданном виде» [3, с. 330].

Большинство танцевальных движений, которые сопровождают конфуцианский обряд, лаконичны и величественны. 64 танцора (мужчины, стоящие в восемь рядов) медленно склоняются в поклоне в такт музыке во время исполняемого в наши дни конфуцианского ритуала. Церемония, исполняемая в честь 20 правителей династии Чосон, отличается большим разнообразием движений: помимо почтительных поклонов, танцоры (восемь рядов по восемь человек), облачённые в пышные одежды пурпурного цвета, совершают движение руками, описывающими круг, и поднимают ноги (сгибая в колене и отрывая от пола на 10–15 сантиметров) [42, с. 58]. И в начале XXI века этот церемониальный танец исполняется строго по определённым правилам, являясь священным, культовым.

В совокупности все ритуальные конфуцианские танцы называются *Ильму*; они до сих пор исполняются весной и осенью в конфуцианских храмах Сеула и посвящены непосредственно Конфуцию и его ученикам. Похожие ритуальные танцы исполнялись и в Императорском храме предков на окраинах Сеула.



Рис. 12. Танцы *Ильму*

Танцы *Ильму* состоят из «гражданского танца» и «военного танца». Они исполняются двумя группами танцоров, которые образуют 8 линий, в каждой по 8 танцоров. Такая расстановка именно в этих танцах получила название *Восьмая Ильму*. В танцах используется целая серия простых, медленных и стилизованных движений, но не для самого танца как такового, а с целью проведения церемонии жертвоприношения [10].



Рис. 13. Конфуцианский ритуальный танец *Ильму* – исполнители «гражданского танца»

Исполнители «гражданского танца» одеты в костюмы ярко-красного цвета и чёрные головные уборы. В правой руке у них находится флейта, а в левой – трость с ручкой в виде головы дракона, к которому прикреплены перья фазана. В «военном танце» исполнители одеты тоже в красные костюмы, но носят ещё и красные головные уборы. В левой руке каждый танцор держит щит с изображением головы дракона, а в правой – деревянную секиру, на которой вырезана голова дракона. Обе группы танцоров исполняют танец под музыку двух оркестров, которая звучит в порядке прохождения церемонии. Эти мелодии носят название «*Сохранение великого мира*» и «*Основывая великую династию*», они были сочинены еще во время правления императора Седжона (1418–1450 гг.) для то-

го, чтобы прославить его царствование [3, с. 323]. Музыка первого оркестра прославляет достижения в области знаний, а музыка второго – служит воплощением воинской доблести и жертвенности во имя отечества.

Для обоих танцев характерны очень медленные движения рук и ног, учтивые приседания и ритуальные поклоны. Их чувственная основа тесно связана с основными моральными принципами конфуцианской этики: прославление добродетели, солидарность в защите родины, сыновняя почтительность и уважение к старшим по возрасту людям.

Кроме перечисленных видов танца, в Корее существуют и другие ритуальные танцы. Такие танцы, как *Барачхум*, *Бонгочхум* и *Набичхум* танцуются во время буддийских ритуалов.



Рис. 14. *Тхачжучхум* (танец бабочки). Буддийский храм, г. Сеул, 2008 г.
Фото автора

Буддийские танцы, которые были представлены в Корее в VIII веке, пришли из Индии через Китай и уже в IX веке приобрели характерные корейские черты, потеряв первоначальный вид. Но, несмотря на это, сохранилось 4 танца, составляющие основную часть репертуара буддийских ритуальных обрядов. Эти тан-

цы исполнялись с целью вызывания к Будде с мольбой о душах умерших, чтобы они смогли достичь рая.

Одним из самых известных корейских буддийских танцев является достаточно сложный ритуальный танец *Чакпон* (создание дхармы), состоящий из трёх взаимосвязанных между собой частей. Сначала исполняется *Танец бабочки*, который своей грацией, тонкостью и сдержанностью исполнения не уступает легким, воздушным движениям бабочки. Танец сопровождается аккомпанементом большого гонга и буддийским призывным пением. Из существовавших 14 видов этого танца до нас дошли только 6 вариаций, которые исполняются по сей день. Обычно *Танец бабочки* танцуют два монаха, одетые в длинные одежды белого и жёлтого цветов, с очень широкими рукавами. На их головах имеется обычный монашеский остроконечный колпак, который значительно утяжелён добавочными складками и украшен орнаментом. На танцорах надеты красные мантии, проходящие через плечо и застёгнутые на груди, которые напоминают крылатых насекомых (бабочек) [43, с. 54]. «Во время танца они медленно двигаются вокруг восьмигранной колонны, именуемой «дорогой с восемью поворотами», изредка останавливаясь для того, чтобы слегка ударять по верхушке колонны длинными деревянными колотушками, украшенными яркими полосками бумаги. Этим танцем осуществляется своеобразное прославление восьми добродетелей буддизма. Во второй части танца медленные движения танцующих монахов сопровождаются ритмичными ударами в маленький гонг. А завершает всю танцевальную композицию величественный *Попкочхум* – буддийский танец с большим барабаном [18, с. 135], который может быть как одиноким, так и групповым.

Танец с барабаном – это буддийский танец. При его исполнении монах танцует вокруг большого цилиндрического барабана, около двух футов в диаметре, издающего громовой звук. Танцор выполняет только простые и медленные движения во время игры на барабане. Наряду с этим *Танец с цимбалами* считается самым сложным буддийским танцем. Он исполняется сольно, танцором, одетым в яркий костюм, и требует сложных манипуляций, производимых двумя большими и тяжёлыми цимбалами. Очень важны особые два движения в этом танце: первое, когда цимбалы нужно поднять вверх, и второе, ко-

гда их нужно вертеть вокруг головы, исполняя серию сменяющихся друг друга движений.



Рис. 15. Буддийский танец с барабаном. Выступление танцевальной группы Национального центра корейских традиционных исполнительских искусств, г. Сеул, 2003 г. Фото автора

Другой буддийский танец, известный как *Танец на пересечении восьми дорог*, исполняется в конце ритуала, проводимого в честь духа горы. При его исполнении двое танцоров ходят вокруг обтёсанного восьмигранного бревна (*Пхальчжондо*), на котором чёрными иероглифами по белому фону написаны учения Будды. По мере того как они двигаются вокруг бревна, через определённый интервал времени, каждый подходит к нему и касается самой верхушки длинным, тонким, деревянным молоточком (*Мачхи*). В другом буддийском танце – *Танец деревянной рыбы* – монахи ис-

полняет движения во время игры на деревянном барабане, сделанном в форме рыбы, который обычно вешали перед входом в храм [3, с. 326].

Буддизм и шаманизм определённым образом влияли друг на друга. Например, буддисты заимствовали некоторые религиозные шаманские принципы. Так, один из них – концепция божественности горы. Буддистами была спроектирована конструкция здания, в котором шаманские божества прекрасно дополняли общую картину буддийского храма. С другой стороны, у шаманизма 30% всех ритуалов, носящих название *Кут*, имеют буддийские корни. Шаманский ритуал, известный под названием «Семь звёзд», является тому ярким примером. В этом ритуале шаманка, одетая в ризы монаха с буддийскими чётками, исполняет *Танец спускающегося бога* под аккомпанемент цимбал, так же как и в буддийском *Танце с цимбалами*, принося бесконечную покорность славе Будды [8].



Рис. 16. *Сынму* (танец монаха).
Выступление танцевальной группы
Национального центра корейских
традиционных исполнительских
искусств, г. Сеул, 2008 г. Фото автора

Такие сольные танцы, как *Сынму* (танец монаха) и *Сальхури*, кстати, тоже являются самыми высшими выражениями экзотического стиля (или по-корейски – *Мот*), то есть пик изящества и совершенства. Завораживающие плавные движения шаманского ритуала, изящные жесты и позы шаманского танца *Сальхури* очень ритмичны, эмоционально насыщены, что невозможно не поддаться их притягательной силе. Многие танцы, в основе которых лежат шаманские ритуалы, требуют необыкновенного мастерства, выразительности и точного следования ритму [42, с. 131].

Сыну исполняется соло в большом белом одеянии с капюшоном и рукавами до пола, что делает фигуру более коло-ритной. В задней части стены устанавливается барабан – уча-стник действия. Первая часть танца – мучительные раздумья монаха, не знающего, ответить ли ему на призыв барабана или проигнорировать его. По мере того, как он попеременно то приближается к инструменту, то уходит от него, напряжение растёт. Наконец, не в силах сопротивляться, он достаёт палоч-ки из длинных рукавов и исполняет захватывающее соло на барабанах, которое обычно оказывает неизгладимое впечатле-ние на зрителя. Темп нарастает до тех пор, пока барабанщик не приходит в изнеможение. Тогда он с мечтательным отстранён-ным выражением лица покидает сцену [35, с. 137]. Остаётся только барабан.

Особенного внимания из серии ритуальных танцев заслу-живают погребальные танцы. Духовная основа таких танцев – вера в бессмертие, в неразрывную связь живых с умершими предками.

В череде подобных танцев первым значится *Сангё нори*. Он исполняется во время прощания родственников и знакомых усопшего, когда несущие гроб несколько раз обходят деревню, заходя в каждый дом, где при жизни бывал умерший. Другой сольный танец *Пансансичхум* исполняется непосредственно возле стоящего гроба.

Дело в том, что этот танцевальный номер относится и к риту-альным танцам, и к танцам, которые исполняются в масках. Так, исполняя *Пансансичхум*, танцор надевает устрашающую маску с четырьмя глазами, а в каждую руку берёт по мечу. Люди верят, что этот танец помогает отогнать злых духов от тела умершего, а также его цель – утоптать землю, успокоить души погребённых рядом людей, отогнать злых духов непосредственно от души умершего [19, с. 139].

Другой ритуальный танец *Парачхум* (танец с тарелками) ду-ховно связан с очищением душ умерших. Рисунок танца, испол-няемого двумя или четырьмя танцорами в белых одеждах, не сложен, но весьма выразителен.



Рис. 17. *Парачхум* (танец с ударными тарелками).
Выступление ансамбля традиционного танца. Этнографическая деревня
г. Сувон, 2008 г. Фото автора

В заключение, раскрывая тему о религиозных и ритуальных танцах Республики Кореи, необходимо упомянуть о специфическом обряде, который и сегодня существует на острове Чиндо, сохраняя свою первозданную красоту и самобытность.

На этом острове до настоящего времени сохранился уникальный шаманский обряд *Чиндо дасиреги*, не имеющий подобных аналогов по всей стране. Ритуальный танец *Дасиреги* – «родиться снова» – посвящён душам людей, умерших естественной смертью. Танец исполняется у алтаря во время погребения усопшего; всё это призвано успокоить членов семьи покойного и обеспечить ему счастливую жизнь в потустороннем мире. Хранителями традиций являются известные танцоры Кан Чун Соп и Чо Там Хван [44, с. 30–32].

Сегодня этот небольшой остров в южной части страны по праву называют «столицей» корейского танца и музыки. Известные сейчас в Корее «национальные сокровища культуры» *Кангасуволле* (круговой танец), *Пукчхум* (танец с барабаном), *Сситким кут* (танцевально-песенный шаманский обряд очищения) – все с острова Чиндо. Главным хранителем этих духовных сокровищ

является Пак Пён Чхун – музыкант, вокалист, танцор, хореограф и педагог [45, с. 63–64].

Таким образом, богатый потенциал ритуальных и религиозных танцев в Корее очевиден. Бесспорен и тот факт, что наследие этих видов танца – культурное достояние всей мировой культуры в целом. Именно они имеют яркое и многозначительное сочетание глубокой древности и прогрессивной современности.

1.2.4. Придворные танцы как феномен корейской культуры

Традиционные придворные корейские танцы – это огромный культурный пласт корейского этноса, его история. Возрождение и сохранение этого вида танца становится важной проблемой и задачей в современном мире. Корее удалось сохранить памятники её славного прошлого.

Придворные, как и народные, танцы ярко выделяются в корейском танцевальном искусстве. Эти танцы имеют единые корни древнего происхождения, а также сходны и в манере их исполнения. Они нуждаются в особом внутреннем настрое. Придворные танцы в Корее бывают двух видов: исполнявшиеся под музыку двора и под мелодии местных напевов, их целью было развлечение короля и его свиты [46, с. 22].

Корейский придворный танец имеет очень давние традиции. Уже в VIII веке, то есть примерно за 400 лет до появления в Италии в эпоху Возрождения придворного балета, во дворце правителя Корё устраивались красочные поэтические представления, в которых участвовали женщины. Перед их началом и в конце исполнялись специально написанные песни. К каждому спектаклю шили богатые костюмы и делали великолепные декорации [47, С. 98].

Систематическая запись жанров дворцового танца была начата в Корее во времена правления династии Ли (Чосон) – при государе Седжоне (XV в.), прославившемся своей активной культурно-просветительской деятельностью [37, с. 429–431]. По его инициативе жанры дворцового танца были классифицированы, их описание зафиксировано на бумаге, изготовленной из коры тутового дерева, а способы исполнения и костюмы подверглись строгой стандартизации. Поскольку династия Ли подчёркивала в своей идеологии строгое следование конфуцианству во всех сфе-

рах культурной жизни, о жанрах дворцового танца принято было говорить как об исконно китайских. Более того, считалось, что дворцовые танцевальные жанры в Китае давно утрачены и лишь в Корее они сохранились в своём первозданном виде. К таким жанрам относятся *Ильму* и *Чхондже*. *Ильму* вплоть до настоящего времени исполняется в Сонгюнгване – в храме Конфуция и на регулярной церемонии в хранилище поминальных табличек правителей династии Ли в Чонмё (Сеул).

Чхондже – это совершенно иной, нежели *Ильму*, жанр аристократического танцевального искусства. Слово «Чхондже» можно передать в семантике русского языка как «демонстрация талантов». *Чхондже* предназначался для развлечения государя и придворных и подразделялся на специфические субжанры – *Хвагван му* (танец в цветочной короне), *Чхоёнму* (танец Чхоёна), *Муго* (танец с барабаном), *Чкуэн му* (танец весеннего соловья), *Пхогуран* (танец с мячами). В этих танцах были заняты не только танцоры, но и танцовщицы.



Рис. 18. Танец в цветочной короне

Самым же ярким примером *Чхондже* может быть только танец *Хвагван Му* – *танец в цветочной короне*, который в наши дни обычно начинает практически любой концерт корейского танца. Он получил своё название за маленькие блестящие короны на головах танцовщиц. Исполнители дворцовых танцев носили очень длинные рукава. Похоже, им было запрещено демонстрировать королю руки. Первоначально рукава были длинны лишь на столько, чтобы закрывать кисти рук, однако со временем их длина начала расти: спиралевидные движения рукавов добавляли новые элементы в замедленные движения танца.



Рис. 19. *Хвагван Му* (танец в цветочной короне). Театр г. Дегу

Придворный танец развивался более свободно в период широкого распространения буддизма, чем в годы, когда доминировало конфуцианство. В период Корё танцовщицы в великолепных костюмах, на фоне декораций исполняли замысловатые придворные танцы. Например, один из танцев изображал катание на лодке. Шесть прекрасных девушек тянули лодку, в которой сидели двое детей. После того как был брошен якорь, лодку с помощью канатов заставляли кружиться четыре танцовщицы. Всего в танце участвовали 32 девушки [9, с. 39].

Исполнялись также танцы, смысл которых заключался в обращении к Будде: позволить душам погрузиться в нирвану. Они включали *Танец бабочек*, который исполняли буддийские монахини, *Танец с цимбалами*, исполняемый монахами, и мужской сольный *Танец с барабаном* (сегодня эти танцы часто относят к религиозным).

Большинство костюмов для придворных танцев закрывают всё тело, ноги скрыты под широким подолом платья или юбки. Красота этих танцев заключается в тонкой выразительности поз и жестов, мягкости и плавности движений и постоянном духовном напряжении [3, с. 354].

Существовало чуть больше 50-ти разновидностей придворных танцев. Многие из них исполнялись двумя группами – основной и побочной. Мужские роли – основные партии – исполнялись мальчиками, которых называли *Мудон*, а женские партии – побочные – исполнялись придворными танцовщицами – *Кисэн*. *Мудоны* в основном танцевали для императоров, принцев и их гостей, а *Кисэны* – для цариц, принцесс, в том числе и в присутствии императора с гостями на различных придворных церемониях. *Кисэн* – «искусные женщины» – в традиционной Корее играли важную роль в общественной и культурной жизни. Они составляли особую социальную и профессиональную группу. Это были девушки, обученные музыке, танцам, пению, поэзии, поддержанию разговора. Они принадлежали к наследственному низшему классу *Чхонмин* – презираемые люди, матери их зачастую тоже были *Кисэн* [48]. Девушки, предназначенные этому ремеслу, рано забирались из семей и готовились для карьеры, которая исключала нормальное замужество и семейную жизнь. Главной аудиторией для *Кисэн* были король, главный министр, губернаторы провинций и другие высокопоставленные лица. Традиция дворцовых развлечений с участием *Кисэн* идёт с периода правления династии Корё (918–1392), когда девушки принимали участие в дворцовых церемониальных праздниках. С усилением неоконфуцианства при династии Чосон (1392–1910), сильно ограничившим свободу женщин, *Кисэн* стали выступать при дворе исключительно перед мужчинами [74, с. 159]. Танцовщицы были одеты в специально приготовленную пёструю одежду с длинными рукавами, которые закрывали руки, также они носили корону на голове. Вот, например, *Танец монаха*, развившийся в XVI веке, кото-

рый, по сути, является адаптированной версией буддийского *Танца с барабанами*, стал одним из самых популярных светских танцев. Исполняющийся танцовщицей, одетой в ризы буддийского монаха с длинными рукавами, красную мантию, белую шляпу и буддийскими чётками, этот танец рассказывает историю о буддийском монахе, который сталкивается с мирскими искушениями и поддается им. В качестве искушений выступает барабан, поднимающийся из деревянной рамы посередине сцены. Или же *Танец девяти барабанов* – это также новая версия *Танца монаха*, где полностью выполнены все буддийские элементы, но он имеет корни придворных танцев. В этом танце исполнительница, в основном, демонстрирует свои танцевальные способности, так же и барабанщик, играя на большом барабане и восьми маленьких. Несмотря на то, что этому танцу, по мнению критиков, не хватает грациозной артистичности, зрители часто требуют его на «бис» [3, с. 355].

Придворные танцы были возвышенными, величественными, торжественными, витиеватыми и тонко разработанными, так как они предназначались к исполнению утончённого спектакля, в котором участвовали более 200 танцоров. Все движения, фигуры танцев были строго расписаны и распределены по ролям. Для того чтобы подчеркнуть характерную стройность танцев, использовали дорогие орнаментированные костюмы, а для увеличения помпезности и соответствия величию и славы трона – богатые декорации. Как правило, при исполнении придворных танцев строго придерживались определённого ритма [24].

Многие китайские придворные танцы, заимствованные корейским двором, стали носить официальное название «танцы эпохи Тан» (618–906). Эти танцы имели много различий с местными придворными танцами. Первое различие заключалось в том, что на сцене устанавливались два столба, высотой 10 футов, на вершине которых находились деревянные чаши, сплетённые из сотен мелких деревянных палочек. Другое различие состояло в том, что эти танцы исполняются под чтение китайских стихов [49, с. 57].

Некоторые исторические источники указывают на то, что китайские танцевальные стили хоть и были заимствованы Кореей, но все они со временем угасли. Один из сохранившихся старинных китайских стилей известен как *Танец на балу*, исполняется

двенадцатью танцовщицами. Среди других китайских стилей можно выделить *Танец королевской половины*, который исполняется большой группой участников в честь празднования воцарения императора. Одним из танцев, изобретённых в Корее и исполняемых под китайскую мелодию эпохи Тан, является танец *Золотой меры*, который прославлял дела основателя династии Юи [3, с. 355].

Некоторые виды танцев, которые на первый взгляд могут иметь местное происхождение, на самом деле пришли из Китая. Но, что бы ни говорилось, местные танцы стали неотъемлемой частью придворного репертуара в течение периода Юи (начало правления 1392 г.). Самый старинный танец *Чоён* был создан в период государства Поздней Силла. Этот танец в масках, который имеет шаманскую природу, рассказывает о сыне морского дракона, принявшем человеческое обличие. Танец исполняется под музыку «Схватка на духовной горе» и «Фитиль из осоки». Другой танец эпохи Силла, который также стал важной частью придворного репертуара, называется *Танец четырёх фей*. Сюжет напоминает легенду о четырёх цветочных принцах эпохи Силла, которые распространяли и музыку, и танец, и боевой дух. Среди других местных придворных танцев можно назвать: *Танец на лодках*, *Танец соловья*, *Красавица собирает пионы*, *Барабанный танец*, *Танец с двойными барабанами*, *Танец с мечами*, *Танец журавля* и *Шествие феникса* [50, с. 4].

Классический *Танец весеннего соловья* – *Чхуненчжон* – исполняется сольно и является самым медленным из всех придворных танцев. Для этого номера танцор надевает желтые одежды, перетянутые на груди красной лентой; на голове – замысловатая корона в форме многолепесткового лотоса. Танец исполняется на большой соломенной циновке с изображениями цветов и журавлей. Этот танец самый медленный по темпу и ритму. Он исполняется артистом, почти не сходя с места. Внимание зрителя неизменно приковывают к себе длинные струящиеся рукава танцора с разноцветными полосками на концах, которыми он совершает ряд точных, грациозных движений. Каждый жест, даже самое малейшее движение пальца имеют многозначный смысл, связанный с конфуцианским этикетом. Этот танец начинается неспешным движением рук, когда танцор, закрывая лицо руками, поёт песню с пожеланиями монарху долгих и счастливых лет жизни.

Выдающимся мастером и исполнителем этого танца по праву называют Ким Чхона Хуна. Его специализация – старинные придворные танцы. *Танец весеннего соловья* в его исполнении считается шедевром танцевального искусства.



Рис. 20. *Танец весеннего соловья* в исполнении Ким Чхон Хуна. Этнографический музей, г. Сеул, 2003 г. Фото автора

Танец *Каин Чонмоктан – Красавица собирает пионы* – и сегодня является одним из самых популярных придворных танцев – это очень красочный и зрелищный номер. Сегодня его можно посмотреть в исполнении танцевального коллектива Национального центра традиционного исполнительского искусства в городе Сеуле.



Рис. 21. Танец *Красавица собирает пионы* в исполнении танцевального коллектива Национального центра традиционного исполнительского искусства, г. Сеул, 2007 г.

Придворный *Танец журавля (Хакму)* – парный танец, который изображает брачный период двух журавлей. В качестве декорации используется возвышение в глубине сцены, на котором находятся два огромных бутона лотоса. Во время танца гигантские птицы клюют бутоны, лепестки раскрываются и из них появляются дети – танцоры [9, с. 65]. Существует и другой вариант танца. Вместо журавлей участвуют аисты. Пионы и лотосы – это, несомненно, элементы буддийской символики.



Рис. 22. *Танец журавля* в исполнении Ансамбля традиционного корейского танца «Норин». Театр г. Дэгу, 2008 г.

Танец с мечами – один из самых популярных танцев, предположительно появился в период эпохи Силла. Этот танец, обычно исполняющийся двумя или четырьмя танцовщицами, никакого отношения к боевому искусству не имеет. Это всего лишь игра, которая сопровождается стуком мечей. Позднее *Танец с мечами* стал самым распространённым на различных шаманских церемониях [51, с. 34].

В 2008 году в Сеуле в Национальном институте классической музыки автору удалось увидеть старинный придворный танец *Игра в шары*. Перед началом танца появляются церемониймейстеры с флагами в руках и начинают исполнять торжественную песню. Затем появляются танцовщицы. Они разделены на две группы и соревнуются между собой, кидая деревянные шары в отверстия, проделанные в украшенных цветами воротах. Те, кому удастся забросить шар, получают в награду пион; той же девушке, что промахнулась, проводят по щеке чёрной краской; это делает одна из исполнительниц – девушка с кисточкой. И что удивляет и восхищает: все фигуры танца – бросание шаров, награждение и штрафные мазки – совершаются в плавном грациозном и неторопливом ритме. В финале танца *Игра в шары* опять появляются церемониймейстеры с флагами в руках и заканчивают представление более весёлой песней [ПМА, 2008 (а)]. Это самые распространённые и известные на сегодняшний день придворные танцы.

Таким образом, мы рассмотрели основные имеющиеся в Корее традиционные виды танца. В ходе исследования выяснили: шаманские, народные, религиозные, придворные танцы имеют свои этнокультурные особенности и различия. Каждый известный сегодня танец в процессе исторического развития определённым образом трансформировался, видоизменялся, поэтому в чистом виде до нас дошли лишь основополагающие, выполняющие сохранны-объединяющую функцию или религиозную (при обращении к богам). Остальные сохранили лишь свой сюжетный, символический стержень, изменившись в ритме, такте и композиции. Но и те, и другие являются неотъемлемой частью культурного достояния танцевального искусства Кореи.

Глава 2. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ КОРЕЙСКОГО НАРОДА

2.1. Характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев. Образы, символы, атрибуты

В период своего происхождения и становления танец играл иную функцию, нежели в наше время. Но, тем не менее, и сегодня в знаменательные дни танец несёт в себе определённую смысловую нагрузку.

Говоря о традиционном корейском искусстве, необходимо отметить, что в корейском танце бросается в глаза полное отсутствие того, что на Западе называется «техника». Годы, которые у балерин на оттачивание движений, корейские танцоры тратят на то, чтобы научить тело выражать внешними способами внутренний настрой. Для этого необходимо осознание двух важных понятий. Они называются *Хын* и *Мот*. *Хын* – это интерес, оживлённость, вдохновение, порождаемые чувством. В приложении к одежде *Мот* означает «хорошо выглядеть». Это шарм и изящество в танцевальном костюме исполнителей, некоторая сексуальность, воплощенная в плавных движениях и изящных жестах и эмоциональном изображении образа. Без *Мот* любой, даже самый прекрасно в техническом плане исполненный танец, – всего лишь образец хореографии [52, с. 2].

В танце тело исполнителя должно образовывать единое целое. Большинство движений исходит из его верхней части. Все движения округлены, криволинейны. Покрой одежды, используемой для танца, усиливает эффект парения, отдаленно-

сти тела от земли. Единственное исключение – ступни ног, которые направлены резко вверх. Шаги и повороты осуществляются почти на пятках. Во многих женских танцах ноги вообще не видны, т.к. скрыты длинными юбками, что создаёт впечатление парения в пространстве. У корейцев отсутствует язык жестов. Кисть – просто продолжение руки. Корейский танец никогда не повествует о чём-то. Главная его цель – передать настроение. Только один его вид сопровождается устным повествованием – представления в масках. Корейский танцор не принимает определённую позу, а как бы проходит сквозь неё. Он не статичен, даже когда на момент замирает. Всё его тело «дышит» слегка волнообразным движением [35, с. 425–426].

Иными словами, истинные, профессиональные корейские танцоры практически всю свою жизнь посвящают не только изнурительным физическим тренировкам, подготовкам и репетициям танцев, но и большое внимание уделяют внутреннему самосозерцанию, самовоспитанию твёрдого духовного самоконтроля. По мнению корейских танцоров, «одно неверное или неточно исполненное движение в корне изменяет присущую танцевальному номеру символику, семиотическое значение жестов и движений» [8, с. 8].

Так, если обратиться непосредственно к освящению символики традиционных танцев, то наиболее ярко выделяются танцы в масках *Тхальчхум*, которые служили не только для развлечения, но и имели обрядовый характер. На это указывают и цвета масок, которые соответствуют цветам четырёх сезонов и пяти направлений в дальневосточной космогонии: белый (соотносится с западом), красный (с югом), чёрный (с севером), жёлтый (с центром), голубой, зелёный (с востоком, но этот цвет для масок в наши дни практически не употребляется). «Когда сластолюбивый старейшина, роль которого играет актёр в чёрной маске, терпит поражение от краснолицего молодого монаха-вероотступника в борьбе за молодую и весьма сговорчивую женщину (в белой маске – красота), это символизирует победу лета и молодости (красный цвет) над зимой и старостью (чёрный цвет)» [35, с. 422].

Существует несколько видов танцев в масках – *Бонсан тхальчхум*, *Огвандэ тхальчхум* и *Саджа тхальчхум*. Например, рассматривая композицию танца *Бонсан тхальчхум*, мы видим, что разноцветные маски в виде языческих божеств выражают стремление к полной гармонии со всеми частями света, с приро-

дой. Одежда именно в этом танцевальном номере не несёт в себе какой-либо смысловой нагрузки, а вот белые лоскуты в руках исполнителей – символ избавления от злых духов, полное их изгнание. Круговая направленность танца – это призыв к единению всех представителей общины [8].

Рассматривая символику следующего танца, а именно: *Сынму* или *Танец монаха*, отметим, что в танце ярко выражены элементы буддизма. Костюм исполнителей состоит из синей юбки, белого жакета и белой монашеской конусообразной шапки. Это танец исполняется с целью поклонения Будде, взывания к нему, с мольбой о душах умерших, чтобы те, в свою очередь, благополучно достигли врат рая. Синий и белый цвета костюма танцоров выражают покорность, спокойствие и смирение перед величием Будды. Белые конусные шапки и длинные рукава усиливают эффект изгнания злых духов с пути умерших [ПМА, 2003].



Рис. 23. *Тхэпёнму* (танец благополучия). Выступление танцевальной группы Национального центра корейских традиционных исполнительских искусств, г. Сеул, 2008 г. Фото автора

Следующий танец, символика которого известна в наши дни, – это *Тхэпёнму* или *Танец благополучия*. «Этот танец выражает пожелание благополучия стране. Особенности *Тхэпёнму* считается

сложный ритм и движения, а также сочетание разных танцевальных элементов (медленные переборы ногами резко переходят в ритмичные прыжки)» [53, с. 102]. Покрой одежды в этом танце не играет большой роли, только лишь орнамент, который состоит из древних иероглифов и определённых оттенков, несущих в себе цветовую гамму страны (красный, синий и белый) [54, с. 23].

Также известен своим символическим значением *Сальпхури* или *Танец шаманки*. Этим танцем шаманка предотвращает чью-либо неудачу. Танцовщица облачается в белый костюм и держит в руках белый лоскут. Широкие взмахи рук завораживают внимание зрителей.

Как и в других ритуальных танцах, белый цвет здесь – это символ чистоты, красоты и избавления от всего дурного, а белые длинные лоскуты ткани как раз помогают шаманке выполнить свою миссию – изгнать злых духов и привлечь удачу, счастье к человеку, его семье или к группе людей. *Сальпхури* исполняется очень медленно и надменно, основной ритм движений улавливается лишь во взмахах рук с длинными, до пола лоскутами ткани.

Священными атрибутами шаманов являлись мечи, трезубцы, веера, флаги, шесты и скульптурные изображения людей и животных, сделанные из дерева или металла. При исполнении танца, посвящённого духу гор, шаманки использовали трезубцы, копья и мечи, которыми они поражали злые силы. Меч, как правило, был из железа. Его держали в правой руке. В обряде поминовения души умершего «священные» мечи изготавливались из бамбука. Были большие (до 90 см) мечи, называемые «семизвёздными»: на них изображались семь звёзд Большой медведицы. Исполнение шаманского танца с мечом или копьём означало угрозу злым духам [17, с. 19].

Важной и необходимой принадлежностью каждого шаманского дома был алтарь Синдан, посвященный определенным духам, по имени которых назывался шаманский дом. Алтарь – название условное: он мог представлять собой либо полку с расставленными на ней шаманскими атрибутами, либо несколько корзин – *Кори*, в которых находились «священные» предметы. Каждая корзина посвящалась определенному духу – это мог быть «полководец пяти сторон света», «дух семи звёзд» и многие другие. Домашние духи рангом поменьше имели свои символы в ви-

де кусочков материи или лоскутков бумаги, развешенных неподалёку от алтаря [19, с. 92].

Не редкостью в шаманских алтарях были буддийские и даосские регалии: книги, зеркала, искусственные цветы и пр. Алтарь также был местом хранения шаманских атрибутов, куда входила не только обрядовая утварь – мечи, колокольчики, веера, музыкальные инструменты, но и ритуальная одежда [7, с. 32–33].

Похожий символический аспект исполнения имеет и *Пара-чхум* или *Танец с ударными тарелками*. Это также буддийский ритуальный танец, во время которого исполнители держат в обеих руках тарелки «пара» – храмовый ударный инструмент. Танец предназначен для изгнания злых духов и очищения души человека [53].

В этом танце мы снова имеем возможность видеть белосиние одеяния, белую конусообразную шапку; тарелки служат звуковым аккомпанементом, который, по поверью, и отгоняет злых духов. Иногда, в наше время, на одежде используется орнамент либо в виде китайских иероглифов, либо – пиктограммы частей света. Именно этот аспект и выражает внутреннее умиротворение и полное духовное очищение.

В процессе своего бытования шаманство постоянно испытывало большое влияние истинно народных исполнительских видов и жанров искусства, таких как музыка, танец, драма и другие фольклорные жанры. Развитие народных ремёсел, в частности, производство бумажных фонарей, цветов (всё это буддийского происхождения) и многих других атрибутов для проведения ритуальных обрядов также способствовало становлению шаманства как народной религии. Можно сказать, что именно народное творчество, на протяжении веков питавшее своими корнями шаманство, помогло ему не просто выжить, но и стать популярным [18, с. 97].

Наряду с костюмом, столь же обязательным для определенных ритуалов было наличие иных священных атрибутов, также отмеченных сильным влиянием буддийских верований. В известном уже ритуале поклонения духу урожая *Чхусок* неизменными были чётки *Ёмджу* и белый веер *Пуче*. Иногда пользовались пятицветным флагом «небесных полководцев».

Считается, что веер был изобретён в Японии, а затем был заимствован Китаем – редчайший для древности и средневековья случай. Обычно поток технологической информации был направлен прямо в противоположную сторону. Поэтому веера (наряду со знаменитыми японскими мечами) служили предметом экспорта в Китай [55, с. 30].

Как влияние буддизма складной веер является сейчас важной частью реквизита для всех шаманов. Ярко расписанные веера носят названия в соответствии с сюжетом: например, *Самбульссон* – веер трёх Будд, *Чхильсонсон* – веер семи звёзд, *Ирвольсон* – веер с солнцем и луной. Каждый из них применяется в определенных регламентированных обрядах [18, с. 94].

Особую гордость корейских ремесленников представляют изделия из бамбука, а более всего веера, изготовленные из этого долговечного материала. Непременный для всех восточных культур предмет быта, пришедший в Корею из Китая вместе с буддийской религией, издавна был связан со многими обычаями и ритуалами. Даже сегодня трудно себе представить без веера какой-либо традиционный шаманский ритуал, традиционный танец и обыденную жизнь корейцев. Веер всегда был атрибутом корейского быта, выполняя не только утилитарные, но и эстетические задачи.

Знаменитый традиционный корейский танец с веерами – *Пучхэчхум* восхищает зрителей изысканной красотой и виртуозностью исполнения. Основная тема этого танца – национальный цветок Кореи *Мугунхва* или роза Шарона. Этот танец исполняют более 30 девушек в ярких традиционных *Ханбоках*, состоящих из красной юбки *Чхима* и блузки белого цвета *Чогори*, с вышитыми розами Шарона на рукавах, и с веером, на котором тоже с двух сторон по три розы. Танец имеет сложный рисунок, с частыми перестроениями и сложными трюками с веером. Танцовщицы то изображают воду, то живописный лес, небесный свод, то поле цветов или бабочку, но в конце танца обязательно большую красивую розу – символ красоты и восхваления природы.



Рис. 24. *Пучечхум* (танец с веерами)

Широко распространены изделия в виде листьев подорожника, цветов лилии, а также веера из птичьих перьев, например фазаньих. Веера, сплетённые из гибких полос бамбука, именуется *Пхальдоксон* (веер восьми добродетелей). Наиболее популярными до настоящего времени являются круглые веера с двухцветной красно-синей символикой, а также трёхцветные, где к традиционной символике добавляется жёлтый цвет, несущий идею центра. Особенно нарядными выглядят веера, применяемые в шаманских ритуалах: *Ильвольсон* (веер солнца и луны), *Самбульсон* (веер трёх будд) *Пхальсоннёсон* (веер восьми эльфов) и др. [18, с. 364].

Меч *Ком* применялся в шаманском ритуальном танце «хождение по лезвию меча», необычному по своим ощущениям. Этот очень зрелищный танец, называемый *Чакту кори*, выглядит весьма драматично, когда шаманка босыми ногами идёт по острому как бритва лезвию. С давних времён он практически без изменений сохранился до нашего времени и широко применяется во многих обрядах. Правда, следует заметить, что сегодня шаманки

ходят не по острому лезвию меча, а по металлической полосе без режущих граней, имитирующей меч [18, с. 365].

Помимо вееров и военной атрибутики в практике проведения ритуалов использовались деревянные, реже металлические – стилизованные скульптурные изображения людей животных и длинные шесты *Синкан*. На острове Чеджу длинный бамбуковый шест ставился во дворе во время исполнения шаманских танцев. К нему крепились полоски бумаги с надписями, а этот шест являлся местом, где словно концентрировалась энергетика шаманского духа.

В наши дни в деревнях подобный шест с деревянными фигурками уток наверху местные жители называют *Чинттобэч-жи*. Утки символизируют процветание и плодородие, свидетельствуя о тёплом, почти родственном отношении к воде в крестьянском хозяйстве [18, с. 92].

Ещё одним из древнейших традиционных атрибутов корейцев являются «платки любви и удачи» – *Почжаги* (для краткости их часто называют *По*). *Почжаги* сегодня – одно из немногих явлений корейского стиля жизни, где не только утилитарные, но и эстетические функции прямо опосредованы богатейшими традициями прошлого. Ещё в древности корейцы верили, что в предмете, завернутом в *Почжаги*, заключается удача и счастье человека или его близких. Со временем их утилитарная и образная значимость возросла: они стали неотъемлемым атрибутом многих церемоний и ритуальных обрядов и ритуалов. Один из самых древних и красочных образцов подобного вида творчества, именуемый *Такчжапо*, поныне хранится в монастыре Сонамса. По мнению специалистов, он изготовлен в эпоху царства Корё, примерно в начале XII века [56, с. 131].

Простолюдины пользовались *Минпо* (платок для народа), а для нужд королевского двора высшей аристократии использовались *Кунпо* (дворцовые платки) [18, с. 366]. Вышитые лотосы на костюме или платках символизировали гордость, пионы – благополучие. В современной Корее очень популярен традиционный народный танец с платочками – *Минпочхум*, который исполняет группа девушек и юношей в ярких красочных костюмах, в конце

танца девушки дарят платки юношам. Этот танец символизирует любовь и верность.



Рис. 25. *Минпочхум* (танец с платочками). Выступление танцевальной группы Национального центра корейских традиционных исполнительских искусств, г. Сеул. Фото автора

Украшения *Каракчи* для рук выполняются в виде крупных массивных колец и браслетов из полудрагоценных камней, надеваемых на пальцы или на запястья рук. Издавна считалось, что это не просто украшение, а символ защиты корейских женщин. В этой связи всегда вспоминают легенду о красавице *кисэн Нонгэ*. В давние времена, когда японские захватчики осадили город Чинчжу, красавица очаровала своими танцами генерала. Обняв его за шею и намертво сцепив руки кольцами *Каракчи*, она подвела его к обрыву и бросилась вместе с ним. Легенда гласит, что у Нонгэ на каждом пальце было по кольцу. С тех пор кольца – украшения – называют *Нонгэ*. Сегодня в шаманском танце *Сальпхури* используются некоторые элементы «в честь Нонгэ», когда шаманка надевает на руки множество колец [18, с. 205].



Рис. 26. Кольца *Каракчи-Нонгэ*. Этнографическая деревня, г. Суwon, 2008 г. Фото автора

Рассмотрев характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев, выражающиеся в символике движений, разнообразии атрибутов и музыкальных ритмов, в образном воплощении и цветовой гамме костюмов некоторых корейских танцев, мы пришли к выводу, что корейское танцевальное искусство содержит богатый потенциал, но, к сожалению, древняя символика далеко не всегда доступна современным исполнителям. О некоторых танцах известно лишь их назначение, а какую роль играют те или иные атрибуты, пластические жесты и движения в танце – исторических данных нет.

2.2. Этнические традиции в танцевальном костюме

Одежда служила человеку для защиты от воздействия внешней среды. Для этого он использовал шкуры зверей и растения. Однако, с давних пор одежда служила человеку не только для защиты, но и для украшения, о чём свидетельствует множество форм, расцветок и рисунков, которыми люди на протяжении тысячелетий украшали свою одежду. Потребность украшать тело возникла даже гораздо раньше, чем сама одежда, так как ещё за-

долго до её появления люди раскрашивали своё тело в разные цвета.

Первоначально одежда имела также магическое значение. Надев шкуру диких животных с зубами, лапами и когтями, человек думал, что он способен заклинять силы этих животных [57, с. 5]. В первобытном обществе изготовление одежды и украшений являлось личным делом каждого человека. В результате, внутри родовой общины более умелый человек мог иметь богатую с великолепными украшениями одежду [Там же, с. 6].

Эстетика традиционного корейского костюма исходит из благородства материала, простоты формы и конструкции изделий. Двухчастное деление (у женщин куртка *Чогори* – сверху и юбка *Чхима* – снизу; у мужчин – *Чогори* и штаны – *Паджи*) корейского костюма присуще ему с глубокой древности, оно гармонично отображает определённый ритм и пропорции человеческого тела, отвечает национальным представлениям о красоте. Связь национальных традиций корейцев с танцевальной пластикой опосредована представлениями об эстетике одежды, ибо в корейском танце не принято демонстрировать обнажённое тело – не только женское, но и мужское.

Корейское слово «одежда» выглядит в иероглифической графике как схематичный образ человека с расставленными ногами и разведёнными горизонтально руками, т.е. человека, полностью открытого миру. Этот иероглиф был разработан изобретателем корейского алфавита государем Седжоном, утверждавшим, что одежда отражает характер того, кто её носит, – характер народа.

При исполнении одного из самых популярных традиционных танцев *Бучэчхум* или танца с веерами танцующие надевают национальный костюм *Ханбок*, а в руках держат яркие веера из перьев. С помощью вееров создаются «волна», «цветок» и другие красочные элементы» [8], но всё внимание этого номера направлено на подчёркивание огромной роли костюма в Корее. Именно *Ханбок* – символ традиционализма, глубокого сохранения культурных ценностей и выражения специфики, индивидуальности корейского народа.

История костюма интересна и уникальна в своём роде.

Первоначально *Ханбок* изготавливали из конопляной ткани, дающей ощущение прохлады в жаркое время, а в холодное – сохраняющей тепло. Конопляный *Ханбок* желтоватого естественного

цвета носили все слои общества: и клановая знать, и бедняки. Но к концу I тыс. н.э. в Корее появились изысканные китайские шелка, сделавшиеся вскоре преимущественным материалом для изготовления одежды знати и чиновничества. В XIV–XV вв. корейцы начали возделывать хлопчатник, и хлопковые *Ханбоки* получили распространение как весенняя одежда всех сословий.

Традиционный костюм *Ханбок* значительно отличается от японских и китайских аналогов, его внешний вид и внутренний образный посыл является ключом для понимания особенностей национальной корейской культуры. В одежде прослеживается стиль жизни и характер самого народа. Название *Ханбок* собирательно. Об этом свидетельствует само его смысловое значение «корейский костюм», его применяют по отношению и к мужскому, и к женскому одеянию [11, с. 11]. Под этим словом скрывается множество типов одежды, характерной для старой Кореи.

Ханбок – традиционная одежда корейцев, естественная и непременная черта их особенного национального духа. Бывают дни, когда, кажется, что все корейцы одеты в *Ханбоки*. В один из таких дней, день рождения Будды, не являющийся государственным праздником, на одном из главных стадионов страны собираются сотни тысяч корейцев в *Ханбоках* и с цветными бумажными фонариками. После ритуальных речей и песнопений со всеми карнавальными атрибутами на различных праздничных повозках и конструкциях с фольклорными сценами из жизни Будды все бродят по городу в многокилометровых колоннах [20, с.288].

Корейский *Ханбок* структурно делится на две части – верхнюю и нижнюю, отражая космологические представления о дуализме всего сущего во Вселенной. Верхняя часть одинакова и в мужской, и в женской версиях. Основу *Ханбок* составляет свободный распахной кафтан, открытый спереди и завязывающийся на бант с помощью широкой ленты – пояса *Корым* – на правую сторону вне зависимости от пола. *Корым* был не только функциональным элементом. Пояс играл роль декоративного украшения, отличаясь от одежды цветовой гаммой. Характерной для европейского костюма строгой дифференциации деталей одежды на мужские и женские (расположение застёжек или наличие гульфика) в *Ханбоке* не существует. В целом на Дальнем Востоке тен-

денции в одежде всегда лежали в иной плоскости, определяя род занятий и социальное положение, указывая на принадлежность человека к той или иной религии и т. д.

В женском варианте *Ханбок*, сложившийся во времена династии Ли (1392–1910 гг.), – это удлиненное платье с поднятой на уровень груди талией или же короткая расклешенная блузка *Чогори*, в сочетании с удлиненной юбкой *Чхима*, имеющей завышенную талию, под ней для создания эффекта объемного силуэта носят несколько нижних юбок. *Чхима* подпоясывается высоко под грудью и спускается складками почти до пят. Под юбку или платье надевают короткие или удлиненные шаровары *Коджаны* из холщовой или хлопчатобумажной ткани. Они выполняют роль нижнего белья и являются как бы продолжением блузки *Чогори*. К кофте пришивается лента из яркой ткани в виде банта, служащая для фиксации одежды. Считается, что такой вид одежды скрывает недостатки женской фигуры, свойственные кореянкам, и максимально высвечивает их достоинства, делая походку и движения женщин мягкими и грациозными, кроме того, в такой удлиненной, похожей на колокол юбке кореянка выглядит стройнее и выше [11, с. 11].

Ханбок – это самый доступный вид корейского искусства, произведение которого можно увидеть на улицах корейских городов и деревень, и даже на показах мод в Париже. Корейская национальная одежда *Ханбок* шьётся на заказ из разных тканей и может быть разных цветов в зависимости от возраста владельца и обстоятельств. Девушки носят ярко-красные юбки-сарафаны *Чхима* и короткие блузы жёлтого цвета *Чогори* с разноцветными в полоску рукавами; молодые замужние женщины одеваются в красные юбки и блузы зелёного цвета. Женщины постарше могут выбирать ткани из множества ярких цветов и рисунков. В особо торжественных случаях и женщины, и мужчины надевают более нарядный *Ханбок*. Для холодного времени года *Ханбок* шьётся из шёлка или атласа, а одежду для весенне-летнего периода делают из легких тканей [42, с. 39].

В корейской культуре господствует мнение, что *Ханбок* идеально соответствует климатическим условиям страны и является воплощением национальной эстетики, а безразмерные *Чхима* и *Паджа* (юбка и брюки) выражают свойственную национальному характеру широту и эмоциональное тепло. Этот костюм, скры-

вающий телесные формы и драпирующий человеческую фигуру сверху до низу, отразил и этические ценностно-нормативные представления конфуцианского общества, в котором высшей добродетелью мужчины считались честность намерений и чистота сердца, а женщины – целомудренное поведение.

Под влиянием моды, пришедшей из Китая, корейские дворяне стали носить широкие шаровары и жакеты с поясами, а женщины благородного происхождения – длинные юбки-брюки и длинные жакеты (к концу периода Трёх государств). Позже, под влиянием монгольской моды, жакеты стали короче, появились юбки с высокой талией. К XV веку юбки стали подпоясывать под мышками, а жакеты были укорочены, с тех пор женское платье *Ханбок* изменилось мало. Рукава, скроенные по косой, узкий белый воротничок и бант с одной стороны платья – это три элемента, по которым оценивается красота женского *Ханбок*.

Мужской костюм отличается от женского тем, что вместо юбки *Чхима* он включает широкие брюки *Паджи*, кроме того, мужская кофта *Чогори* существенно длиннее женской и достаёт до пояса, по сути, это удлинённый кафтан. В качестве нижнего белья используют специальные варианты *Чогори* и *Паджи*. Дополнением служат жилетка *Чокки* и короткий пиджак *Магоджа*. Непременной частью мужского костюма был головной убор, в зависимости от социального положения его изготавливали из конского волоса (традиционная шляпа *Кам*), тонких бамбуковых планок, промасленной бумаги *Кальмо* или рисовой соломки. Мужчины собирали волосы в тугой высокий узел и повязывали голову полоской ткани *Мангон*. Такой обычай до сих пор широко распространён в сельской местности. В ненастье и холодное время года поверх *Ханбок* мужчины и женщины надевали плащ *Турумаги* с прорезями вместо рукавов. У состоятельных людей он мог быть подбитым ватой и украшен меховой оторочкой. На ноги надевались стёганные носки с подкладкой *Посон*. Обувь не отличалась разнообразием – это матерчатые с вышивкой тапочки *Котсин*, соломенные лапти *Чипсин*. С начала XX в. распространяется каучуковая и резиновая обувь – *Комусин*.

По своему предназначению одежда делилась на три типа: повседневная (обычное бытовое одеяние), ритуальная (одежда праздничная и обрядовая) и военный костюм [11, с. 11–12].

Глубокий символический смысл имеет в корейском национальном костюме цвет. Излюбленным цветом повседневной одежды традиционно считался белый. Кроме него основу одежды составляли красный, синий, черный и желтый цвета. Каждый цвет имел свое значение: красный ассоциировался со счастьем и богатством, синий (индиго) – с постоянством, чёрный – с бесконечностью и творческим началом, жёлтый – с государственной властью, белый являлся символом скромности и чистоты помыслов.

Праздничная одежда шилась из ярких тканей контрастных цветов. Непривычная для европейцев красно-зелёно-жёлтая гамма всегда радовала глаз корейцев. Однако белый цвет был самым популярным, т.к. он символизировал скромность и чистоту душевных помыслов. Например, в буддийском танце *Сынму* – танец монаха, танцор одет в белые одежды и чёрную шляпу *Кат*, этот танец остаётся до сих пор излюбленным танцем корейцев, так как он соответствует национальному характеру корейцев и отвечает их желаниям в сохранении старинного искусства. Непременным дополнением к указанной цветовой гамме при проведении особо важных ритуалов была чёрная шляпа – символ бесконечности мироздания. Белый цвет также был траурным, поэтому чисто белая одежда и в наши дни сохраняет такое значение.

Существовала и иная социальная символика цвета: например, на свадьбе синяя одежда предназначалась для матери жениха, розовая – для матери невесты, пурпурный цвет воротника блузы означал, что женщина состоит в браке, а голубые манжеты – что она имеет сына, жёлтая блуза и красная юбка служили праздничным оформлением внешности незамужних женщин (девушек на выданье) [37, с. 272–274].

Национальный костюм дополнялся различными аксессуарами: лентами, кошельками, подвесками и другими предметами. Аристократки периода Чосон проводили сотни часов, вышивая длинные декоративные ленты для волос, шёлковые кошельки *Покчумони* для мужчин и женщин. Изготавливали *Норигэ* – подвески с петлёй наверху и длинной шёлковой кисточкой, которые прикрепляются под бант на блузе. На них вышивался орнамент, украшались резной яшмой или маленьким серебряным кинжалом. Мужские аксессуары состояли в основном из жёсткой шляпы, сделанной из конского волоса (такие шляпы были распространены с пе-

риода Силла и до начала нашего века) и длинного шёлкового шнура, обвязанного вокруг груди. Сегодня мужчины пользуются этими элементами одежды лишь в особых случаях [42, с. 96].

В наши дни национальную одежду надевают только в торжественных случаях – на свадьбу, встречу Нового года или праздника по случаю 60-летнего юбилея родственника или знакомого. Но всё же *Ханбок* можно увидеть почти каждый день на улицах и в метро, особенно на пожилых людях, которые чаще носят традиционное платье [42, с. 39]. Это свидетельствует о том, что сейчас ношение традиционного национального костюма объясняется стремлением корейцев сохранить и закрепить культурное наследие своих предков. *Ханбок* символизировал незыблемость общественных устоев и в силу этого оказывался в танцевальном искусстве столь же важным художественным средством эстетического воздействия, сколь и собственно телесная пластика.

Со второй половины XIX в. и по настоящее время в Корее распространяется европейский костюм *Яньбок* и европейская мода. Поэтому *Ханбок* приобрёл в основном торжественный и сакральный смысл. Но своё второе рождение он получил в традиционном хореографическом искусстве, где придерживаются национальных традиций и сохраняют традиционный костюм в первоизданном виде. Все танцы начиная с народных и заканчивая придворными и ритуальными, например, *Сальпхури*, танец *Чхоёна*, танец соловья и др. исполняются строго в традиционных костюмах с учётом значения танца. И, что немаловажно, в современной хореографии в настоящее время происходит возврат к традиционному танцевальному искусству и, конечно же, к традиционному костюму. Это мы наблюдаем в таких постановках, как танец с веерами, танец с мечами, национальном балете «Легенда о верной Чхунян» и др.

Обычно очень яркая и броская ритуальная одежда шамана во время проведения обрядов имела не только зрительно-эмоциональное воздействие, но и несла определённую функциональную нагрузку. Практически для каждого обряда требовалось своё одеяние. Иногда, при определенных ритуалах, одежда шамана представляла собой фантастическое зрелище, что было весьма существенно и немаловажно в контексте таинственности самого действия. По образной сути – яркостью красок, активностью цветовых отношений, богатством пластики и обилием украшений

шаманский костюм на протяжении многих веков почти не изменялся. Более того, шаманы современности своими одеяниями стараются и сейчас в подробных деталях следовать традиционным образцам.

Одежда шамана, его атрибуты и музыкальные инструменты несли большую функциональную нагрузку во время камлания. Для каждого важного шаманского обряда требовалась особая «священная» одежда. При обряде, посвящённом духу гор, шаманка надевала синюю юбку, а поверх неё – одежду воина «с небесными крыльями» и подпоясывалась красным кушаком. Головным убором служила большая соломенная шляпа красного цвета.

При обряде поклонения *Чесоку* (Владыке пяти частей света, духу урожая) шаманки надевали белую буддийскую шапку, длинную белую одежду, а поверх неё – безрукавку с металлическими бляхами, в руки брали чётки и веер. Одежда шаманов имела фантастический вид [17, с. 18].

Следует отметить среди различных типов шаманской одежды *Мудань* элементы военного костюма, например, металлический шлем, плащ-панцирь с пластинами из кожи, прикреплёнными металлическими бляхами, и оружие (меч, копьё, трезубец, стрелы). Военный костюм выполнял защитные функции. Функциональное назначение военного костюма, надеваемого корейской шаманкой, показать, что она воплощает в себе одного из мифических предводителей небесного воинства. Тому служит примером шаманское одеяние с элементами военного костюма, функциональным назначением которого является воплощение одного из мифических представлений небесного воинства. Главный элемент такого костюма – синий плащ *Намчхоллик*, служивший формой военных офицеров не ниже третьего ранга в эпоху Чосон. Он имеет прямой вырез, а у талии собирается в складку. Ранее к этому костюму добавляли панцирь с кожаными пластинами, металлические бляхи и всевозможные декоративные нашивки. К костюму также полагались некоторые виды оружия: меч, трезубец, копьё и стрелы [18, с. 8].

И. Бишоп отмечала, что одежда шаманок шилась из дорогой шёлковой ткани, часто с цветными полосатыми рукавами, украшалась богатой вышивкой, к ней прикреплялись шёлковые, расшитые, как правило, цветочным орнаментом полосы, спускав-

шиеся от пояса вниз поверх юбки, которые обвивались вокруг тела шаманки во время танца [58, с. 252].

Интересно, что мужчинам-шаманам, как женщинам, был присущ своеобразный ритуальный травестизм (переодевание в одежду другого пола). Перед исполнением ритуальных танцев и песен многие мужчины надевали на себя женскую одежду и имели женоподобный вид. Песни и танцы являлись для них главной работой, так как они не имели права совершать какие-либо самостоятельные обряды – *Кут*. В свою очередь женщины-шаманки во время обрядов часто надевали мужской костюм, соответствовавший значимости того или иного ритуала [18, с. 90].

Во время танца и движения шаманки вихрь красок создавал особую эмоциональную атмосферу. Практически без изменений подобное одеяние используется сейчас в ритуале *Нэрим кут*, когда духовная мать *Сан умун*, т.е. главная шаманка, вызывает дух дочери *Синда*ль. Для поклонения духу урожая *Чесок* надевают длинную белую одежду буддийского покроя с безрукавкой, обшитой металлическими бляхами. Надо заметить, что в современных шаманских костюмах, помимо предшествующей традиционной основы, весьма ощутимы влияния других религий, особенно буддизма.

Не случайно красочная палитра шаманских костюмов, состоящая в основном из пяти цветов, перекликается с буддийской системой декоративной живописи *Танчхон*.

Традиционный корейский костюм, с его глубоко символическим значением, связанным с культурным прошлым страны и эстетическим восприятием мира, и в настоящее время сохранил свои этнические традиции и является национальным достоянием Кореи.

Без традиционного костюма нельзя представить себе и корейский танец, традиционный или любой другой. При этом костюм строго соответствует всем правилам и традициям, позволяя глубже понять смысловую нагрузку того или иного танца, его семантику. Костюм в танцевальной культуре Кореи – основная и, безусловно, важнейшая составляющая его часть, благодаря которой сохраняется его уникальность для мирового сообщества.

2.3. Музыка и музыкальные инструменты Кореи как сопровождение традиционного танца

Корейцы – музыкальный народ, большинство из них обладают абсолютным музыкальным слухом. Творческий дух корейцев нашел свое отражение в самобытных танцах, песнях, музыке, которые развивались на протяжении всей 5000-летней истории народа. Очень сложно установить, какой исполнялся вид музыки, какие использовались музыкальные инструменты и какой танцевальный стиль был распространен в Древней Корее, но можно предположить, что и музыка, и танец были чем-то примитивным, исходящим из религиозных верований и практики.

На основании корейских и китайских исторических хроник и археологических находок можно предполагать, что музыкальный быт древних корейских государств, представлявший собой пение и танец в сопровождении бронзовых колоколов, гонгов, барабанов, основывался на проведении ритуальных празднеств, посвященных культу неба и календарным циклам сельскохозяйственных работ. Музыкальные инструменты в основном были ударными. С развитием агрокультуры получили распространение танцы, сопровождающие сезонные празднования и тем самым создающие новое культурное наследие. К примеру, на севере, в государстве Пуё, в 12-ое полнолуние совершалось жертвоприношение небу Ёнго («встреча барабаном»), сопровождаемое пением и плясками, а в мае и ноябре по случаю начала и окончания полевых работ такие обряды совершались в южных государствах Самхан [59, с. 35].

Синкретизм древнего музыкального исполнительства, танца и драматического действия в корейском искусстве был тесно связан с проведением ритуала и являлся своеобразной формой общения народа с божеством *Ханыл* (Небом). Из отношения к музыке как к посреднику между божеством и человеком следует восприятие музыкальных инструментов, выступающих средством извлечения звука для установления контакта с другими мирами, в качестве сакральных объектов.

Для корейского региона, как и для всей Юго-Восточной Азии, характерно использование и сакрализация инструментов из бронзы и камня. Звучание таких инструментов долго не затухает, волнообразно расходится во все стороны и слышится на большие расстояния, особенно в горах и у воды. Оно усиливает энерготи-

намические, магнитные реакции окружающей, прежде всего, воздушной среды. Исследования показали, что низкие звучания музыкальных инструментов более способны проникать на дальние расстояния, чем высокие. В этом видится причина использования в корейской ритуальной музыке, апеллирующей к потустороннему миру, низкочастотных инструментов или низких голосов. К тому же малочастотные низкие звучания способствуют погружению в трансовое состояние [60, с. 85]. Таким образом, согласно традиционным представлениям такое звучание должно было обеспечить наиболее полноценное общение с божественным миром, распространяя звук на большее пространство во внешнем проявлении и погружая сознание слушателей в экстатическое состояние.

Сакрализация музыкальных инструментов из камня, помимо отношения к камню как к обиталищу духов, основывается, скорее всего, на древнекитайском мифологическом представлении о каменной модели мира: в средневековых китайских новеллах волшебные герои обитали в каменных жилищах, утварь которых тоже была сделана из камня [Там же, с. 124].

Ряды подвешенных каменных колоколов *Пхёнгёнъ* могли символизировать мифическую лестницу, по которой персонажи мифов поднимались в небо. Камни для создания колоколов тщательно обрабатывались и обтесывались для принятия формы крыла летучей мыши, а также украшались изысканным рисунком.

Сакральное отношение к инструментарию прослеживается на всех этапах исторического развития традиционной музыки Кореи и присутствует в современной музыкальной практике. Это можно проследить на примере обучения основным приемам техники игры на барабане *Чанъго*: «Представьте, что умер близкий вам человек. В горе и печали вы припадаете к земле и в слезах ударяете по ней ладонью. Вы стучите по земле: ттак, тта, да, док, кунъ; вы играете: кукунь, кидак; вы играете обеими руками: донъ. Нет таких людей, которые автоматически, как машина, били бы руками по земле. Но есть люди, которые, доведя технику удара до автоматизма, искусно бьют в барабаны *Чанъго* с чувством уважения и почтительности» [61, с. 9].

Таким образом, определим музыкальную культуру Древней Кореи как синкретичную, основанную на принципах континуальности мифологического мышления, ритуальном действе, на

принципах непосредственного взаимодействия с окружающей средой и зависимости человека от нее.

В период Трех государств – Когурё (37 г. до н.э. – 668 г. н.э.), Пэкче (18 г. до н.э. – 660 г. н.э.) и Силла (57 г. до н.э. – конец 60-х гг. VII в. н.э.), а затем Объединенного государства Силла (конец 60-х гг. VII–IX вв.) были заложены основы традиционной корейской национальной музыки *Гугак*, установились прочные, регулярные связи с Китаем, Маньчжурией, Японией, государствами Центральной Азии, оказавшие влияние на религиозные взгляды, социально-экономический и культурный уклад жизни корейцев и, соответственно, на их музыкальную культуру.

Музыкальное творчество в эту эпоху отразило раннефеодальный характер социально-экономического развития Трёх государств. Оно чётко расслаивалось на два потока: песенную и танцевальную народную традицию и музыку аристократических кругов (или дворцовую), обслуживавшую идеологические и эстетические запросы господствующего класса. Народная музыка основывалась на древней песенной традиции, поэтому известны преимущественно песни о трудовой жизни простолюдинов (*Ассо* – «Песня пряжи»), надеждах на лучшую долю (*Пхунён* – «Богатый урожай»), быте корейской деревни (*Содонё*, ставшие прообразом средневекового песенного жанра *Хянга*¹).

Музыкальная культура государства Корё (918–1392) развивалась в двух направлениях: дворцовая музыка *Аак* и народно-песенная – *Каё*. Широко поощрялось развитие музыки *Аак*, возникшей на основе заимствованной из сунского (960–1270) Китая классической конфуцианской музыки *Хяньак*.

Аак сопровождала государственные и конфуцианские церемонии, пиры и другие мероприятия развлекательного характера, проводимые в аристократических кругах. Интересен тот факт, что классическая сунская музыка исчезла в Китае бесследно, в то время как в Корее *Аак* исполняется и в настоящее время [11, с. 85].

Каё, являясь памятником средневекового фольклора, представляет музыкальную традицию простолюдинов в лирической, шуточной, сатирической песенных формах, повествовавших о тяготах и радостях жизни.

¹ *Хянга* – народная музыка, основанная на древней песенной традиции о трудовой жизни простолюдинов, ставшая прообразом средневекового песенного жанра.

Главным событием, определившим дальнейшее развитие корейской музыки, стала предпринятая Управлениями по делам музыки «Чонъяксо» и «Тэаксо» классификация классических (серьезных, правильных) музыкальных произведений *Чонъяк* по трем родам: чистая, изящная музыка *Аак*, музыка танского Китая *Танъяк*, местная музыка *Хянъяк* [59, с. 42].

Когурёские фрески подтверждают важную роль музыкальной культуры в жизни аристократов Трёх государств: на них изображены пиршества и процессии с участием танцевальных и музыкальных трупп, внушительных оркестров. Знать любила смотреть на досуге танцевально-музыкальные представления. Дворцовая музыка играла важную роль в различных церемониях [62, с. 367].

Музыке принадлежала значительная роль не только в дворцовых церемониях, она сопровождала повседневную жизнь народа, буддийские богослужения и ставшие предтечей современного театра выступления древних актёров. Массовые народные танцы *Туре нори* проводились под аккомпанемент шумового крестьянского оркестра, прообраза современных *Самуль нори* (ансамблей корейских барабанщиков) [11, с. 52].

Как пример развития народной музыки можно привести одну из древнейших и типичных массовых игр в Корее – «Игру в крестьянскую музыку». Главное предназначение этой игры снять усталость от трудной работы и повысить трудоспособность. Автору удалось увидеть эту игру в 2008 году в корейской этнографической деревне в Сувоне. Издревле крестьянскую музыку играли главным образом в сезоны сельскохозяйственных работ – при пересадке рисовой рассады и прополке, после осенней уборки урожая, накануне начала подготовки к земледелию следующего года. В игре в крестьянскую музыку использовали следующие музыкальные инструменты: гонг (*Чин*), тарелки (*Пара*), корейский барабан в форме песчаных часов (*Чангу*), барабан и древний барабанчик (*Сого*). При расширенной игре использовали корейский кларнет (*Сэнап*) и другие музыкальные инструменты.

Всех исполнителей с разными музыкальными инструментами называют *Чабыи*. В этой игре участвует более пятидесяти человек. Их называют игроками, потому что они не являются профессиональными музыкантами и в основном их игра носит импровизированный характер.

Главного из игроков с тарелками называют *Сансвэ*, он также играет роль «дирижёра» и задаёт тон всей игре в крестьянскую музыку. Впереди шествия идут игроки с тарелками, а позади следуют игроки с сого. За ними следуют танцоры в масках. Наряд игроков очень привлекательный. Особенное внимание привлекают различные шляпы игроков. Здесь можно увидеть и пушистую шляпу игроков с тарелками, и шляпу танцоров, на макушке которой прикреплена лента длиной в 12 пал (паль – корейская единица длины, равняющаяся длине двух рук, вытянутых в стороны). *Сансвэ*, барабанщики, танцоры и другие участники надевают белые штаны и тёмно-синие *Квэчжа* (вид старинного корейского платья), которые подпоясаны цветными лентами.

Игра в «крестьянскую музыку» состоит из крестьянских танцев, музыки и песен. Всем руководит *Сансвэ*. Сначала вступают барабаны, как бы призывая зрителей включиться в игру, затем вступает кларнет и другие музыкальные инструменты. Звучит очень энергичная и весёлая музыка. Исполнители в масках показывают смешные танцевальные пантомимы, носящие порой карикатурный характер. На танцорах надеты гротескные маски, изображающие жадных дворян, монахов-пьяниц, девушек, поддающихся соблазну, ленивых крестьян и др. Шествие игроков не останавливается ни на минуту и движется по площадке, исполняя номер за номером, постепенно привлекая к игре всё больше и больше зрителей. В финале представления на сценической площадке и игроки, и зрители исполняют весёлую песню и танцуют вместе с исполнителями в масках.

Эта традиционная корейская игра отличается прекрасной гармонией художественности и национального колорита. Сегодня игра в «крестьянскую музыку» наследуется как одна из типичных массовых народных игр Республики Корея, развиваясь в соответствии с требованиями нового времени. При праздничных демонстрациях, фольклорных играх и торжественных мероприятиях по случаю богатого урожая она способствует оживлённой обстановке и поднятию настроения [ПМА, 2008 (б)].

Придворная музыка – одна из форм *Чонак* – имела три разновидности: ритуальную, банкетную и военную. Ритуальная музыка звучала во время исполнения конфуцианских обрядов и в королевской усыпальнице. Из произведений банкетной музыки, звучавших на приемах во дворце, наиболее популярным было произведе-

дение *Сучжечхон*. Музыка для высших классов включала ансамблевую музыку *Пхунню*, самый сложный вид корейской лирической песни *Кагок* и подлинно народную корейскую песню *Сичжо*.

Согак – народная музыка – включает в себя шаманскую и буддийскую музыку, народные песни, крестьянскую музыку *Нонъак*, песенно-драматический жанр *Пхансори* и сольную инструментальную музыку *Санчжо* [35, с. 261].

Практически любой шаманский ритуал всегда проходил с музыкальным сопровождением, будь-то мелодия нехитрого инструмента или священные песнопения в сочетании с декламацией. Смысл этих песен в основном состоял из обращений к чистым и нечистым духам, чтобы они не насылали болезни, бедствия, а также призывания духов умерших предков (*Камань*) и мольбы об их покровительстве и защите. Такие песни были своего рода молитвами-заклинаниями, восхваляющими силу и достоинство небесных духов. Как правило, они не были срифмованы и начисто лишены какого-либо ритма. Шаманское пение, таким образом, являлось по преимуществу импровизацией, хотя строилось по определённой схеме для каждого конкретного случая. Пение при исполнении шаманского обряда лечения представляло собой общение с духами, а пение «игровое» – общение с сородичами, которое осуществлялось в форме пожелания благ [63, с. 81].

Считается, что прошлые и нынешние шаманские песнопения являются вербальным проявлением шаманских мыслей и потому звучат во время ритуала как импровизация в виде речитатива.

Так как назначением пения было развлечь, развеселить духов, то оно сопровождалось импровизационными танцами и музыкальным сопровождением. Шаманка исполняла свой танец, а её помощники аккомпанировали на барабанах, медных тарелках, флейте. Важными элементами обрядов были бронзовые колокольчики *Паньуль*. Из всех шаманских атрибутов колокольчик является наиболее древним. Маленькие колокольчики шаманки соединяли по семь штук вместе. В такой колокольчик, по мнению верующих, во время ритуала вселялся добрый дух – покровитель шамана [18, с. 96]. Считается, что звук колокольчиков не только отгоняет злых духов, но и привлекает добрых – покровителей шаманов, и они, заслышав призывный звон, быстро приходят на место проведения обряда и вселяются в колокольчик. Причём

скорость, с которой духи «прибывают» в назначенное место, напрямую зависит от индивидуального мастерства шаманки: чем быстрее духи «приходят», тем сильнее считается шаманка.

У опытного шамана обычно есть несколько бубнов. Когда он умирует, один из них кладут вместе с ним, чтобы душа шамана могла совершить на бубне путешествие на небеса [19, с. 133]. Бубен играет первостепенную роль в шаманских церемониях. Его символика сложна, а магические функции разнообразны. Бубен шаману необходим для связи с миром духов, позволяет ему летать в пространстве, призывает и «пленяет» духов. И, наконец, потому, что гудение бубна позволяет шаману сосредоточиться и снова завязать контакт с духовным миром, к путешествию по которому он готовится [22, с. 161]. Некоторые инициативные сны будущих шаманов включали мистическое путешествие в «Середину Мира», к месту Космического Древа и Господа Вселенной. Одной из ветвей именно этого Древа Господь позволяет упасть для того, чтобы шаман сделал из неё обод своего бубна. Значение этой символики, по нашему мнению, явно исходит из комплекса, в который она (символика) включена: связь между Небом и Землёй при посредничестве Древа Мира, то есть через Ось, которая находится в «Центре Мира». Именно потому, что обруч его бубна сделан из древесины самого космического Древа, шаман, ударяя в бубен, магически переносится к этому Древу; он переносится к «Середине Мира» и, одновременно, может вознестись на Небо [22, с. 162].

Кроме бубна и колокольчиков к традиционным музыкальным инструментам относят целый ряд духовых инструментов: *Тэгум* – длинная флейта на две октавы, появившаяся в эпоху Силла (600 г. н.э.); *Тансо* – малая вертикальная флейта эпохи Чосон (1392–1910), дающая чистый деликатный тон; *Пхири* – разновидность двухязычкового гобоя, широко применяемая в придворной и народной музыке, и *Сэнгван* – небольшой орган с 17-ю бамбуковыми или металлическими трубками, используемый в придворной и ритуальной музыке.

Постоянное применение находили и другие музыкальные инструменты, выполнявшие точно такие же охранительные функции, как и колокольчики. Среди них *Квенгари* (маленький гонг), *Чин* (гонг), *Пук* (барабан), *Хочжок* (деревянный гобой) и *Сого* (маленький барабан).

Среди множества музыкальных инструментов, используемых во время проведения обрядов, в которых огромное значение имеют традиционные танцы, барабан *Чанго* (в виде песочных часов) играет главенствующую роль в них, на нём продолжают играть даже тогда, когда все остальные инструменты молчат. Так это происходит в известном танце *Чангочхум* (танец с барабаном) [17, с. 133]. Корейский барабан *Чанго*, которым пользовались *Мудань*, имеет вид песочных часов, две его деки¹, обтянутые кожей, соединялись ремнями. Шаманка во время камлания садилась перед барабаном, лежащим перед ней горизонтально, и ударяла по обеим декам. Иногда барабан устанавливали вертикально и тогда ударяли по его верхней деке колотушками, причём правая делается толще, чем левая.



Рис. 27. Чангочхум (танец с барабаном)

¹ *Дека* – часть корпуса некоторых струнных инструментов, служащая усилителем и излучателем звука. Д. изготавливается обычно из резонансовой древесины (например, ели, пихты радиальной распиловки); у некоторых инструментов (например, у гиджака, чанго, банджо) – из кожи или пузыря. Колебания струн передаются Д. обычно через подставку. Инструменты типа скрипки, гитары и т.п. имеют две Д. – верхнюю и нижнюю. Верхняя Д. снабжена резонаторными отверстиями.

Один из важнейших видов буддийской музыки называется *Помпхэ*, то есть песня во славу Будды, которую в наше время помнят и исполняют всего несколько монахов. Правительство объявило этот вид музыки достоянием национальной культуры.

Поскольку Корея традиционно была сельскохозяйственной страной, история ее музыки в значительной степени связана с жизнью и трудом крестьян. *Пхансори* – это еще одно музыкальное сокровище Кореи, которое можно определить как песенно-драматический жанр, близкий к опере.

За всю историю существования Кореи в ней было создано множество музыкальных инструментов. В настоящее время в Национальной академии классической музыки их насчитывается 60 видов. Из них 15 полностью вышли из употребления. Остальные 45 звучат и в наши дни, но не все одинаково часто.

На всех этапах отношения с музыкальными инструментами: от этапа изготовления до способов игры наблюдается связь с природой и соответственная сакрализация инструментария как посредника в отношениях с потусторонним миром. Как замечает В.В. Подмаскин, в области типологии музыкальной культуры важно изучить инструментарий каждого народа и одновременно выявить черты общности инструментов как следствие этнического родства народов Дальнего Востока России и многовековых, исторически сложившихся культурных связей между ними; выявить морфологические особенности народных инструментов, показать типы их конструкций и практику функционирования, обусловленную хозяйственно-культурным типом [64, с. 102–103].

Корейская традиционная музыка представляет собой оригинальную сложную систему, обладающую весьма ощутимым потенциалом для дальнейшего развития и включающую определенные в процессе исторического развития разнообразные жанры. Важно отметить, что традиционная корейская музыка строится по горизонтальному контуру мелодической структуры, где отдельно взятая нота несёт очень большую смысловую нагрузку, в отличие от европейской классической, в которой функция задаётся вертикально гармонии [19, с. 73].

В настоящее время музыкальная культура Республики Кореи представляет две крупные сферы – корейскую национальную музыку (*Гугак*) и европейскую музыку (*Яньак*).

Система традиционной музыки наполнена космологической символикой, звуки готовятся в космосе, где они находятся в гармонии. Яркое выделение ритмического рисунка, что в музыкальной теории ассоциируется с проявлением эмоциональности, тесно связывает корейскую музыкальную практику с танцем, который только в Корее представляет собой развитую традицию.

В большинстве народных и в ряде классических и церемониальных танцевальных культур, как считают отечественные этнографы С.А. Арутюнов и С.И. Рыжакова, «танцор одновременно – «композитор» и «настройщик инструмента» (своего тела), исполнитель и «рояль» (так как «играет» на своем теле). Танец, исполняемый на сцене, в храме и на поле по окончании сбора урожая, или на поле битвы – это и способ деятельности исполнителя, и результат его творчества» [65, с. 76].

Таким образом, осветив символическое предназначение танцев в Корее, мы выяснили, что одни из них символизируют единение человечества, другие – преклонение и мольбу перед божественными силами, но все выражают специфику самобытной культуры страны. Считаем обязательным обратиться к основным аспектам хореографического искусства и влиянию хореографии, танцевального искусства на культуру в целом.

Итак, мы часто употребляем такие словосочетания, как «танцевальное искусство» и «искусство хореографии». Первое понятие включает в себя более широкий спектр определений, то есть – это и история, и теория, и практика танца. Сюда можно отнести и этнокультурные особенности и аспекты танцевального искусства, так как каждый танец, танцевальная композиция – это умение правильно донести до зрителя смысл танцевального номера.

«Искусство хореографии» – это более узкое, специализированное понятие, включающее в себя учение о рисунке танца, то есть правильность постановки, точность движений тела и концентрация именно над действиями танцора – всё это аспекты хореографии.

Если говорить о роли, влиянии хореографии на культуру, то здесь бесспорен тот факт, что танец – это единственный вид искусства, в котором гармонично выражаются эмоции (печаль, радость, грусть), истории любви, случаи из жизни и т.д. посредством невербального способа речи: жестов, движений. Конечно,

можно назвать ещё пантомиму или цирковое искусство, но ведь танец – это ещё и сочетание музыки, декораций, костюмов и их атрибутов. Поэтому можно говорить о танцевальном искусстве, как о специфической, неповторимой в своём роде части культурного наследия. Оно имеет как историко-этнографическую ценность, раскрывающую страницы далекого прошлого этого народа, его духовную и повседневную жизнь, так и познавательный аспект, отражающий процесс приспособления человека к внешнему миру, процесс его преобразования и художественного освоения.

Рассмотренные традиции танца открывают нам огромную базу, широкий спектр и богатый потенциал танцевального искусства Кореи. Несомненно, эволюция частично или полностью видоизменила некоторые танцевальные композиции. Но, тем не менее, традиционный корейский танец сохраняет художественную ценность, пополняя своими тонкими, красочными, удивительно пластичными элементами сокровищницу мирового искусства.

Глава 3. ПУТИ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КОРЕЙЦЕВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

3.1. Государственная культурная политика Республики Кореи в области сохранения традиционного хореографического искусства

Культура является определяющим условием реализации созидательного потенциала личности и общества, формой утверждения самобытности народа и основой духовного здоровья нации, гуманистическим ориентиром и критерием развития человека и цивилизации. Культура каждого народа имеет право на сохранение своей уникальности и самобытности. Вся совокупность явлений и продуктов материальной и духовной культуры народа составляет органичное единство, нарушение которого ведет к утрате гармоничной целостности всей национальной культуры [66, с. 38]. Становление, сохранение и развитие национальной культуры определяет судьбу любого общества.

Участие в культурной жизни является неотъемлемым правом каждого гражданина: ведь человек – не только творец культуры, но и ее главное творение. Свободный доступ к культурным объектам и ценностям, которые по своему статусу являются достоянием всего человечества, должен быть гарантирован законами, устраняющими политические, экономические и таможенные барьеры [66, с. 113].

Культура обладает правом на поддержку со стороны государства, которое несет юридические и моральные обязательства перед прошлым, настоящим и будущим за сохранение и развитие

культурного наследия всех народов и этносов, проживающих на его территории [67, с. 13]. Государственная политика в сфере культуры должна строиться на уважении человеческого достоинства, обеспечении свободы выбора каждым членом общества форм участия в культурной жизни и творчестве [68, с. 61]. Государство обеспечивает равенство возможностей и условий культурного развития граждан, определяет направления, содержания и формы государственной поддержки культуры с учетом национальных традиций, уровня политического и экономического развития общества [69, с. 69].

Каждая страна обладает собственным опытом сохранения наследия и введения его в оборот современной культуры: у кого-то больше памятников, у кого-то меньше; кто-то активно задействует наследие в туристической индустрии, кто-то не стремится к увеличению туристических потоков; у кого-то ведущая роль принадлежит государству, где-то решением этих вопросов занимаются общественные структуры и т.д. Опыт некоторых стран хорошо известен мировому сообществу, опыт других совершенно не изучен. К последним можно отнести и Республику Корея.

Культура Кореи отличается не только богатством материальных и духовных ценностей, но и своей огромной жизнестойкостью, несмотря на бесчисленные войны, периоды внутренних мятежей и смут, разрушения, произведённые завоевателями, она не только не ослабевала, а, наоборот, всегда побеждала культуру завоевателей.

Немалую роль в сохранении и развитии традиционного хореографического искусства в XX и XXI веке сыграла государственная политика в области культуры Республики Кореи. Законодательный опыт Кореи в данном вопросе является одним из показательных и, на наш взгляд, имеющим множество положительных сторон.

В Республике Корея, как и во всем мире, курс на современную политику в области культуры начал просматриваться со второй половины XX века. В истории Кореи это, в частности, связано с освобождением от японской аннексии (1945 г.), а также Корейской войной (1950–1953 гг.) и разделением корейского государства Чосон на КНДР и РК. В целом же, такие перемены в политике сопровождались модернизацией как культурной сферы, так и всего общества.

Глубоко укоренившиеся традиции, рожденные годами изоляции от внешнего мира, породили немало учений, осуждающих все виды модернизации. Свои собственные движения за обновление страны, несмотря на кажущиеся противоречия, во многом способствовали консервации устоявшихся традиционных взглядов на общественный прогресс страны. Еще на рубеже XVIII–XIX вв. два основных учения *Соннихак* и *Силхак*, проповедуя новые пути развития страны, брали за основу модернизации глубокое изучение и применение на практике только своей национальной культуры [68, с. 25–28].

Политика изоляции страны была прервана навязанным извне, практически силой оружия, договором с Японией. В начале 80-х годов XIX века сторонники учения *Юсэн*, одной из разновидностей конфуцианства, развернули активную деятельность, направленную против реформ, проводимых в стране в соответствии с этим договором. Они считали, что традиционная культура Кореи выше какой-либо другой культуры (особенно западной) и следует неотступно защищать достижения своей цивилизации от всевозможных влияний, активно выступать против сторонников *Кэхва* – современного развития страны [70, с. 318].

Уже к началу XX века четко определились два основных направления развития страны. Одни считали, что для достижения самостоятельности и экономического могущества необходимо всемерно развивать национальную промышленность на основе национального капитала; другие же полагали, что путь к независимости как политической, так и экономической лежит только через просвещение народа и пробуждение его национального сознания. После освобождения страны от японского колониального господства в августе 1945 года идеи модернизации страны во всех сферах жизнедеятельности буквально витали в воздухе. Долгожданная, выстраданная в тяжелейших условиях колонизации свобода вызвала небывалый подъем национальных чувств, гордости, достоинства, желание возродить все исконно национальное, что ранее третировалось и подавлялось. Напор национального чувства был столь силен, что некоторые очевидцы событий тех лет считали Корею страной, которая «находится в националистическом угаре, одурманивающим мас-сь» [71, с. 117].

Первый этап становления современной, а в сущности новой корейской культуры, условно ограниченный рамками с 1948 по 1960 гг., хронологически связан с периодом ранней модернизации страны, когда острые противоречия перехода традиционного к современному обществу очевидны и чрезвычайно болезненны. Начавшийся процесс модернизации проходит как бы рывками, неравномерно. Первые плоды достаются немногим, тем, кто занимает ключевые позиции в экономической и политической, социальной и культурной сфере. В этот период прежние традиционные ценности переживают серьезнейший кризис, так как новые еще не сформированы, а о гармонии между ними можно лишь только говорить.

Придя к власти, первый президент страны заявил, что превратит Корею в «горнило, где сплавятся воедино учения Конфуция и Христа». Он прекрасно понимал, что базовой, фундаментальной основой традиционной культуры его родины является религия. Первым шагом новой власти было создание «Центра национального объединения», который возглавил сам президент и его соратник Ким Гу Сон. Следом были созданы другие организации, в той или иной степени способствовавшие возрождению национальной культуры: «Лига всеобщей мобилизации сил страны», «Лига работников свободного искусства», «Общество моральных принципов», «Объединенный союз культурных организаций», «Лига по распространению современных идей», «Общество культурных связей Кореи и США».

Серьезным шагом правительства явилось решение о вступлении Республики Корея в члены ЮНЕСКО в 1950 году; а через четыре года Ли Сын Ман подписал Указ о создании республиканского комитета этой международной организации, занимающейся вопросами развития культуры.

Все эти позитивные перемены в духовной сфере естественно способствовали расширению межкультурного обмена и знакомству корейцев с достижениями современной западной культуры. С другой стороны, ориентация на Запад привела к упадку традиционной национальной культуры, которая в то время переживала не лучшие времена. В страну хлынул поток дешевой массовой культуры, негативно сказавшийся на многих сторонах жизни общества.

Роль Ли Сын Мана как политика на начальном этапе модернизации страны трудно переоценить, ибо он заложил основы жесткого государственного контроля над всеми сферами жизни Республики Корея, который, по сути, продолжается до настоящего времени. Его правлению был свойственен форсированный характер модернизации, что создавало диспропорции в развитии экономики, порождало противоречия и конфликты в обществе. Давая мощный импульс освоению технических и организационных форм, привнесенных извне, его правительство вместе с этим словно консервировало традиционные духовные формы общества, будь то политические институты или культурные ценности. Все это существенно тормозило процесс вхождения национальной культуры в новые условия, а также было серьезным препятствием демократизации и становления гражданского общества [72, с. 157].

Второй этап развития культуры Республики Корея охватывает более чем двадцатилетний период истории страны, от начала 1960-х до середины 1980-х гг., и в первую очередь связан с именем президента Пак Чжон Хи. Он считал, что попытки прежней администрации заимствовать и переносить западную политическую идеологию и соответствующие ей институты на корейскую почву оказались губительными для страны.

Поэтому вместе с решением собственно экономических задач был взят курс на политическое и культурное строительство на основе «собственного наследия» с опорой на «собственные силы», где важнейшая роль отводилась «обновлению и усовершенствованию личности на базе укрепления национального самосознания и подъема национального духа» [73, с. 69]. Сам президент считал, что для процветания и прогресса корейской нации необходимо было укреплять традиционные основы «здоровой национальной этики».

Важным шагом президента в сфере культурного строительства явилась реализация ряда программ, направленных на возрождение и дальнейшее развитие национальных художественных ремесел, традиционного народного песенного и танцевального искусства. Трудно переоценить тот факт, что правительство Пак Чжон Хи возвело в ранг «Национальное достояние культуры» древнейшую религию корейцев шаманство, с его ритуалами, обрядами, обычаями. Большое значение в развитии национальной

культуры придавалось также профессиональным мастерам: художникам, писателям, артистам, танцовщикам, музыкантам, хореографам и т.п. Как профессиональные, так и народные мастера пользовались всесторонней государственной поддержкой – от материального до морального поощрения. Для этого специальным указом президента было введено почетное звание «Человек – живое сокровище культуры». Это звание присваивалось высокопрофессиональным мастерам корейского хореографического искусства, способствовавшим сохранению лучших образцов национального творчества. Следует сказать, что этой чести удостоились и многие другие выдающиеся хореографы и танцовщики, работавшие с традиционными образцами хореографического искусства Кореи (Ким Сук Чжа, Им Сон Нам, Хан Тон Ин и др.).

В 1962 году была введена новая система учета памятников истории и культуры страны, согласно которой старинные дворцы, храмы, пагоды и т.п. получали статус «материального национального сокровища» с соответствующим порядковым номером, а традиционные обряды, песни, танцы и т.п. получали статус «нематериального сокровища», также с соответствующим порядковым номером. Этой же чести стали удостаиваться изделия народных мастеров, ремесленников, гончаров и т. п.

В апреле 1963 года правительство Пак Чжон Хи обнародовало закон относительно дальнейшего расширения в стране деятельности комиссии ЮНЕСКО; с 1967 года в Республике стал действовать «Корпус мира». В эти же годы по всей стране, даже в самых отдаленных провинциях, начались комплексные научно-этнографические исследования, направленные на изучение и последующее возрождение традиционных институтов корейской культуры.

Следующая программа, реализация которой началась в начале 70-х годов XX столетия, касающаяся развития малых городов, поселков и населенных мест, также способствовала возрождению национальной культуры во всех ее проявлениях. С этого момента в Республике Корея начинается курс активной политики сохранения, поддержания, включения в культурный оборот и трансляции культурных ценностей. Созданный в 1962 году Список Национального достояния, включение в него многих не только материальных, но и духовных ценностей в виде ремесел, национального шаманизма, обрядов и традиций, танцевальной тради-

ционной культуры сыграл, безусловно, немалую роль в формировании национальной культуры и осознаний нацией своей культурной идентичности.

Право граждан Республики Корея на осуществление своих социальных и культурных возможностей также закреплено в Конституции. Последняя редакция состоит из преамбулы и 10 глав, объединяющих 130 статей и 6 дополнительных положений [74, с. 12]. Следует обратить внимание на текст данной преамбулы от 29 октября 1987 года, т.к. в ней отражена вся суть Конституции.

«Мы, народ Кореи, гордимся своей выдающейся историей и традициями, восходящими к временам древности, <...>, взяв на себя миссию демократических реформ и объединения нашего общества и решив консолидировать национальное единство справедливостью, гуманизмом и братской любовью, и единения народа, <...> чтобы предоставить равные возможности каждому и принять меры для наиболее полной реализации его способностей во всех сферах, включая политическую, экономическую, гражданскую и культурную жизнь, путем дальнейшего укрепления основ освободительного и демократического строя, поддерживая частную инициативу и общественное согласие...» [Там же, с. 38].

Сегодня культурная политика Кореи руководствуется основными нормативными документами, регулирующими сферу искусства на государственном уровне. Среди них Закон «О сохранении традиций», а также основной документ – Закон «О сохранении культурных ценностей Республики Корея», рассмотрение которого заслуживает особого внимания. Впервые этот закон вступил в силу 31.12.1982 г., последние поправки были внесены 30.12.2002 г. Целью данного закона является создание условий для сохранения культурных ценностей и трансляции национальных традиций, а также содействие усилению национальной культуры и вклад в развитие мировой культуры [75, гл. 1, ст. 1].

Важно отметить пункт 1, ст. 2, в котором приводится определение и классификация культурных ценностей. В соответствии с этой статьей под «культурными ценностями» понимается «государственное, национальное и мировое наследие, имеющее историческую, художественную, научно-техническую и природную ценность, созданное природой и человечеством» [75, гл. 1, ст. 2, п. 1].

Корейское законодательство всё культурное достояние народа разделяет на материальные и духовные ценности, в состав которых вводятся не только элементы культуры, созданные человеком, но и наиболее живописные места естественных природных ландшафтов.

Наибольший интерес из сферы материальной и духовной культуры этого закона представляют разделы, посвященные развитию театрального, музыкального и танцевального искусства, а также сохранению этнографического наследия, нашедшего отражение в вероисповедовании, обрядах и национальных праздниках, связанных с ними традиций и обычаев, сопровождающихся использованием национальной одежды, инструментов, строений, необходимых для более полного понимания произошедших перемен в быту нации [76].

Таким образом, Закон «О сохранении культурных ценностей» является основным государственным нормативным документом, решающим все аспекты сохранения наследия.

Проблемы развития национальной культуры также помогает регулировать Закон «О сохранении традиций Республики Корея», принятый 28 ноября 1987 г. Основная цель этого закона заключается во всестороннем исследовании национальных традиций, в поддержке и развитии национальной культуры, имеющей историческое значение и являющейся национальным достоянием [25].

Закон о сохранении культурных ценностей фактически является необходимым нормативным минимумом для регулирования проблем сохранения культурного наследия.

Другим органом, занимающимся проблемами сохранения культурных ценностей, является негосударственный Фонд охраны корейского культурного наследия [77] (FPCP – Foundation for the Preservation of Cultural Properties). Этот фонд был создан в 1980 году с целью поддержания связи между современностью и традицией.

История фонда начинается с 1 апреля 1980 года с момента регистрации в качестве юридического лица, занимающегося проблемами сохранения культурных ценностей Республики. 1981 год был ознаменован открытием столь популярного теперь Корейского дома, а также Театра национальных искусств. В 1982 году в структуре фонда было организовано отделение, специализирую-

щееся на защите духовных ценностей культуры, а в 1985 году силами этого отдела в Сеуле была открыта Корейская культурная деревня, на сцене которой давались представления национального сценического искусства и фольклорные музыкально-танцевальные выступления. В 1988 году был открыт также Центр корейских национальных искусств, который позже, в 2004 году, переименован в Центр корейской традиционной культуры Ченджу и передан в управление народной комиссии.

В настоящее время деятельность Фонда охраны корейского культурного наследия распространяется на четыре основных структуры, через которые фонд осуществляет политику защиты культурных ценностей – это:

- Сеульский центр важных духовных культурных ценностей;
- Корейский дом;
- Корейская культурная деревня;
- Центр традиционной культуры Ченджу.

Благодаря деятельности перечисленных организаций фонд осуществляет множество программ, среди которых особое место занимают хореографическое искусство, развитие и демонстрация традиционного художественного творчества корейского народа.

Деятельность фонда не только теоретически, но и практически подходит к проблеме сохранения культурных ценностей. Фонд занимается поддержкой передвижных театров. Политика фонда направлена на непрерывное распространение знаний о корейской традиционной культуре, хореографическом творчестве, изобразительном искусстве, передачу опыта новому поколению.

В рамках Сеульского центра важных духовных ценностей действует Театр народной культуры Пунрё, который демонстрирует различные виды национальных танцевальных и музыкальных представлений. В этом театре также организована хореографическая школа для новичков.

Другим примером, представляющим корейский опыт по сохранению культурных ценностей, является Корейская культурная деревня, представляющая музей под открытым небом. Этот центр традиционной культуры располагается недалеко от Сеула, в провинции Кенги-до. Здесь работают профессионалы традиционных искусств, творчество которых всячески поддерживается и государством, и такими негосударственными организациями типа

Фонда охраны корейского культурного наследия. Располагается здесь и довольно большая площадка открытого театра, на которой совместно с Сеульским центром важных духовных ценностей проводятся различные представления в масках, выступления коллективов традиционного корейского танца и фестивали, выступления шаманов и мастер-классы изучения традиционного танца для всех желающих и т.д., раскрывающие глубины национальной культуры и этнокультурные особенности традиционного искусства Республики Кореи. Посетители могут принять участие в народных танцевальных представлениях, играх, соревнованиях, проводящихся в рамках этих мероприятий. Культурные программы, таким образом, нацелены на вовлечение зрителей, посетителей в культурные процессы, что способствует более глубокому пониманию традиционной культуры и, что особенно важно, традиционного хореографического искусства корейцев.

Активную практическую деятельность по сохранению и распространению корейских культурных ценностей ведет также Корейский фонд (Korea Foundation), созданный Указом президента Республики Корея в декабре 1991 года с целью, как сказано в его уставе, «распространения знаний о Корее за рубежом, укрепления дружбы и сотрудничества посредством обмена многочисленными международными программами», в основном гуманитарного свойства [78].

Важным направлением деятельности фонда является организация и проведение за рубежом гастролей художественных коллективов, как правило, фольклорных, представляющих традиционную народную музыку, вокал и хореографию. Ежегодно при содействии фонда корейские артисты дают представления на концертных площадках более 30 стран мира.

В июне 2009 года при содействии Корейского фонда был организован концерт корейского ансамбля народного танца и музыки *Соринару* в городе Владивостоке в Пушкинском театре. Автору исследования довелось увидеть этот концерт. Танцевальная группа представила несколько танцев: *Сальхури*, *Мудань*, *Бучечху*, *Сынму* и *Кангансуволлэ*. Все танцевальные композиции исполнялись под сопровождение оркестра корейских музыкантов на традиционных музыкальных инструментах: бамбуковой флейте, бамбуковом гобое, *Кайягум* – корейской арфе, *Хэгым* – корейской скрипке и барабанах различных видов. Все танцы были ис-

полнены в традиционной форме и костюмах, соответствующих танцу. Например, в танце шамана – *Мудань* – исполнитель был одет в белоснежное шёлковое одеяние, больше напоминающее женский *Ханбок*, свободного покроя и с длинными рукавами *Хансам*, которые олицетворяли дорогу к небу. При медленных плавных движениях танцовщика костюм создавал завораживающее впечатление, как будто шаман летит по воздуху, а длинные рукава плавно взлетали вверх, закручивались в спирали, тем самым подчёркивая образное очищение, которое создавал исполнитель. Складывается впечатление, что он путешествует и на своём пути встречается то с птицей, изображая своими жестами птицу, то бабочку – взмахами рук с длинными рукавами *Хансам*, то высокую гору, показывая зрителям, как её преодолевает. Затем темп танца нарастает, и он превращается в дикий необузданный танец. Танец шамана – это зримый рассказ о том, что через преодоление приходит очищение и злые духи отступают перед внутренней чистотой, а белые одежды символизируют это.

Следует провести параллель между шаманскими танцами корейцев и народами и аборигенами Дальнего Востока. Это подтверждает в своих исследованиях С.Ф. Карабанова. Вот как она описывает танцы шамана у удэгейцев, нанайцев, ульчей и др. народов: «Пляска шамана – прежде всего – это сольный танец. И хотя в сюжетах, изображаемых этим жрецом духов, присутствует много персонажей самого различного толка, он умеет изобразить каждого из них» [21, с. 63].

Благодаря регулярным национальным фестивалям, которые постоянно и регулярно проходят по всей стране, поддерживаются и развиваются различными культурными фондами, народ помнит свои обычаи. Каждый из проводимых фестивалей, чему бы он ни был посвящен, подразумевает приобщение народа к национальной культуре. Культура фестивалей очень развита в Корее, она консолидирует нацию, помогает осознанию единства нации.

В наши дни в Корее насчитывается 34 основных фестиваля, которые, несмотря на национальный характер, проводятся либо повсеместно, либо в отдельных провинциях. Из большого многообразия фестивалей можно выделить фестивали провинции Кёнсаннам-до, которые представляют традиционное хореографическое искусство Кореи.

Вот некоторые из них:

– Фестиваль Чонван на горе Чирисан. Фестиваль отражает важность горы Чирисан в истории страны – здесь в 50-х гг. XX столетия полыхали пожары Корейской войны. События недавнего прошлого уступили место увлекательным действиям, проводимым ежегодно в рамках фестиваля Чонван. Это шоу фейерверков, танец *Сальпхури*, состязания в искусстве скульптуры и живописи, маскарад и традиционные ярмарки.

– Фестиваль цветения вишни Хвагэ. Время проведения совпадает с началом цветения вишни – апрель, когда склоны гор и холмов, окружающих город, усыпаны вишневым цветом. Основные мероприятия: состязания в национальной корейской игре *Ютнори*, стрельбе из лука, борьбе, конкурс певцов-исполнителей национальных песен и конкурс молодых танцоров. Украшением этого фестиваля стал народный круговой танец *Кангансуволлэ*.

– Одному из самых древних и популярных танцев *Кангансуволлэ* посвящён фестиваль «Хэнан кангансуволлэ», проводимый в провинции Чолланамдо. Следует заметить, что этот танец в разных провинциях имеет свои этнокультурные особенности, вбирая отличительные черты обрядовой традиции, и имеет различия в исполнении. Например, танец *Кангансуволлэ*, исполняемый в провинции Чхунчхоннамдо, считается в Республике Корея одним из самых замечательных с этнографической точки зрения; он имеет статус «Национальное сокровище культуры № 8».

– В провинции Кёнсаннамдо проводится фестиваль «Чхоён», названный в честь мифического героя, символизирующего плодородие, процветание и супружескую терпимость, ранее этот танец нами был описан.

– В провинции Канвондо проводится фестиваль, посвящённый танцу *Ханчжангун нори*. Это драматический танец, основанный на легенде о великом генерале Хане, который переодевшись в женское платье, так красиво танцевал со своей сестрой, что очаровал завоевателей. И пока он танцевал, его солдаты, незаметно подкравшись, окружили и уничтожили врага. Этому танцу присвоено звание «Национальное сокровище культуры № 44». Другой фестиваль, представляющий большой интерес для исследователей, посвящён традиционному танцу с веерами, он проводится в провинции Кёнсанпукто.

– И, конечно же, все фестивали получают своё логическое завершение в Сеуле, где с 1958 года проводится общенациональный фестиваль-конкурс мастеров традиционного искусства, представленный всеми регионами страны. С 1984 года проводится фестиваль искусств юных дарований и талантов. Эти фестивали наполнены яркими красками национальных мелодий, традиционных танцев, народных игр, национальных костюмов.

Всё лучшее, что веками накоплено в корейской культуре, обретает здесь особую значимость. Лучшие номера и исполнители на основе заключения специальной правительственной комиссии получают почётное звание «Национальное сокровище культуры» во всех категориях исполнительского мастерства, в том числе и в традиционном хореографическом искусстве. Это одна из самых высоких наград Республики Корея в области культуры [18, с. 196].

Корейцы очень трепетно относятся к своей истории. При этом порой складывается впечатление, что только их история верная, так твердо они ее отстаивают. Они заботятся о своем культурном наследии, пытаются его сохранить и передать следующим поколениям.

В Корее культурная политика отличается хорошей организованностью и контролируемостью. Республика Корея по праву гордится своими многочисленными учреждениями культуры. Отличаясь друг от друга по типу и размеру – от больших, соответствующих мировым стандартам музеев, до маленьких театров, где актеры могут непосредственно общаться и беседовать со зрителями, – учреждения культуры удовлетворяют самые разнообразные интересы и вкусы всех слоев населения.

В Республике Корея имеется более десятка универсальных театров. Крупнейшие из них были построены и открыты в 70-е гг. XX века. Хотя некоторые театры при колледжах и университетах имеют устаревшее оборудование, включая свето- и звукотехнику, они достаточно просторны, чтобы ставить большие спектакли.

Так, Культурный центр им. Сечжона [79], открытый в 1978 г., является крупнейшим театром Кореи. В его здании размещаются Симфонический оркестр Сеульской филармонии, Сеульский городской оркестр традиционной музыки, Сеульская муниципальная танцевальная труппа, Сеульский муниципальный хор и Се-

ульский муниципальный юношеский хор. Орган этого центра самый большой на Востоке.

Национальный театр, оснащенный новейшим оборудованием, включая сцены, свето- и звукотехнику, состоит из основной сцены, малой сцены, экспериментального театра и открытой сцены для традиционных народных представлений. Исполнительские коллективы театра – это Национальное драматическое общество, Национальная труппа традиционной оперы, Национальный танцевальный ансамбль, Национальная балетная труппа, Национальный хор и Национальная оперная труппа.

Центр Муне, расположенный на территории Корейского фонда культуры и искусства в Тонсундоне, специализируется на постановке драматических произведений и танцевальных представлений.

Центр духовного культурного наследия расположен в квартале Самсондон района Каннамгу в Сеуле. Он был открыт с целью сохранения и развития традиционных видов искусства Кореи. В этом центре выступают шесть художественных коллективов, включая ансамбль придворной музыки, труппу традиционного танца, исполнителей *пхансори*¹ и танцев в масках.

Одно из важнейших событий культурной жизни страны с конца XX века – открытие Сеульского центра искусств, первого в Республике многопрофильного учреждения культуры и парка искусств. Отдельные его объекты были закончены и начали действовать в конце 1980-х годов. С вводом в строй в феврале 1993 г. главного сооружения комплекса – Сеульского Дома Оперы – центр стал полностью готов к проведению самых разных культурных мероприятий.

Таким образом, рассматривая деятельность по сохранению культурных ценностей в Республике Корея, можно сделать вывод о преимущественной роли государства в этом процессе. Под эгидой государства выстроена сложная системы организаций и структур, работающих в этом направлении. Это и Министерство культуры и туризма, и Администрация культурных ценностей, Комитет сохранения культурных ценностей, Корейский фонд. Многочисленны и негосударственные организации, наиболее крупным и ярким представителем которых является рассмотрен-

¹ *Пхансори* – музыкально-драматический жанр, близкий к опере. *Пхан* – место, *сори* – голос

ный нами Фонд охраны корейского культурного наследия. Велика роль финансовых вложений и коммерческих компаний. И все же четко прослеживается государственный курс политики, виден интерес государства в сохранении национального самосознания и культуры, курирующая роль государства в отношении проектов сохранения наследия, в том числе осуществляемых и негосударственными структурами.

Благодаря такой политике традиционное хореографическое искусство Кореи не только сохраняется и развивается, но создаются условия для изучения и постижения его этнографического многообразия и самобытности всеми заинтересованными в этом сторонами (учеными, работниками организаций культуры, преподавателями, туристами и т.д.) со всего мира.

Современное состояние корейского традиционного хореографического искусства, сегодняшние успехи и проблемы этноса и перспективы дальнейшего его развития можно понять только на основе изучения богатого прошлого Кореи. Ведь пройденный корейским народом многовековой путь чётко делится на культурные эпохи и каждая из них тесно связана с социально-политическими, экономическими условиями и, конечно же, имеет свои этнокультурные особенности.

3.2. Хореографическое искусство Северной Кореи

Рассмотрение процесса формирования северокорейской танцевальной традиции и её специфики представляется крайне важным и актуальным делом, так как до определённого момента, а именно до 1948 года, Корейский полуостров не был разделён на Север и Юг. После Второй мировой войны в 1948 году под протекцией США образовалась Южная Корея, а под протекцией СССР – Северная Корея. Как следствие этого разделения страны получили отличное друг от друга кредо политического и культурного развития [80, с. 56].

О культурном достоянии Республики Корея, в частности, об эволюции танцевального искусства имеется достаточно материалов, которые сосредоточены в научных фондах, библиотеках, в различных корейских ассоциациях и др. организациях. А вот с танцевальным наследием КНДР дело обстоит несколько иначе.

Причиной этому послужила долгая политико-идеологическая закрытость страны, связанная с прочно установившимися в ней порядками и идеями коммунизма, господствующими на территории страны и в наше время. Поэтому в силу нехватки информации о реальном положении дел в северокорейском творчестве и наличия идеологического контроля, осуществлявшегося на протяжении долгого времени, северокорейское танцевальное искусство не могло стать объектом подлинной научной дискуссии [81].

Характерные для северокорейской действительности изоляционизм, монополизм и односторонность мнений, продиктованных предубеждениями, а также ограничения, делавшие практически невозможным зрительное восприятие северокорейских танцевальных произведений, породили многочисленные проблемы в деле правильного понимания реального положения в танцевальном искусстве КНДР. Хочется верить, что недостаток материалов будет восполнен ценностью известных северокорейских танцевальных композиций, рельефно выражающих этничность культуры и специфику её основных черт.

Описывая этнокультурные особенности северокорейского танцевального наследия, первым делом важно осветить тему Чучхейского искусства или идеологии Чучхе, которая была создана Ким Ир Сеном. С внутривнутриполитической точки зрения – это «непобедимое революционное знамя, ведущее к окончательной победе революции и строительству социализма». С внешнеполитической – это марксизм-ленинизм, ведущий к неизбежной победе революции в мировом масштабе. Идеи Чучхе – «есть твёрдое и непоколебимое направление всей нашей политики и всей партийной и государственной деятельности» [82, с. 341].

«Чу» означает «хозяин», «Чхе» – «тело». Принцип идей Чучхе, сформулированный Ким Ир Сеном и подробно раскрытый в классической работе Ким Чен Ира «Об идеях Чучхе» (1982 г.), так и звучит: «человек – хозяин всего и решает всё» [12, с. 59].

В 1960-е годы создавались танцы, навеянные идеями социализма и демократии, а после 1979-х годов именно «чучхейское танцевальное искусство» становится вершиной и единственным ориентиром для северокорейского танца.

По мнению северных корейцев, национальные танцы обрели славную революционную традицию в период антияпонского сопротивления благодаря великому вождю Ким Ир Сёну, что от-

крыло новый источник их развития. Далее процесс строительства чучхейского танцевального искусства вышел на новый, ещё более высокий уровень благодаря руководству Ким Чен Ира. В результате появились такие шедевры, как «Год обильного урожая яблок», «Азалия Отечества», «Идёт снег» и другие [83, с. 5].

Подробное описание исполнения и семиотики этих танцев не обнаружено в доступных нам источниках. Понятно лишь, что данные танцевальные произведения не отступают от тех требований, которые были выдвинуты идеологией к искусству хореографии, а именно, по идеологии танцевального искусства в 1990-е годы. Ким Чен Ир опубликовал несколько документов под названием «Теория танцевального искусства» [Там же, с. 277].

Самые основные и фундаментальные указания сводятся к следующему:

- необходимо стремиться к тематическому разнообразию танцевальных произведений, отыскивая всё новые и новые мелодии и танцевальные движения, чтобы таким образом произвести кардинальный переворот в области создания танцевальных композиций;

- по сравнению с другими видами искусства танец в ещё большей степени выражает национальный колорит. Танец должен строиться на наших исконных мелодиях. Он должен иметь чёткую форму. Танец должен развиваться в сторону увеличения своей эстетической ценности. Танцевальные произведения должны в достаточной степени выражать своё идейное содержание. Исполнители танца должны хорошо запомнить, что даже маленькая ошибка, допущенная ими во время танца, наносит непоправимый ущерб всему произведению. Необходимо исключить возможность таких мелких ошибок [84, с. 10–13].

Иными словами, чучхейское понимание танца подчёркивает его роль как мощного воспитательного средства, порождающего революционный дух в массах и зовущего на борьбу за реализацию на практике принципа самоопределения.

Вот его три характерные черты:

- чёткое идеологическое и эмоциональное содержание, которое как раз способно внести свой вклад в дело воспитания людей в духе революции;

- национальный дух превосходных и изысканных мелодий, ритмичного рисунка, эстетического вкуса и духовного настроения человека;

– постоянное повышение уровня художественной образности, использование разнообразных средств выразительности [83, с. 15].

Что касается северокаорейских танцоров, то от них требуется приношение в жертву не только своих творческих усилий, творческой жизни, но и чувства человеческой любви. Само танцевальное искусство низводится до аппарата идеологии в сознании людей, а истинная этническая сущность танцевального творчества и личности его творцов извращаются до неузнаваемости.

Итак, чучхейская идеология требовала адекватного воплощения национальной специфики, базовых средств художественной образности, создания глубоко национального зрелища, пропитанного корейским духом, что определённым образом сковывало ту творческую свободу, которая даёт искусству, его видам, жанрам непосредственность в интеллектуальном и культурном развитии.

Отметим, что особое значение для развития этнической культуры корейцев имело художественное наследие древнего государства Когурё, отличавшегося особой энергией и крепостью. Главные особенности искусства эпохи Когурё – это яркое выражение силы, боевого духа, оптимизма. Танцы этого времени, запечатленные на фресках Муёнчхона, выражают энергию, бьющую через край, смелость и боевой дух мужчин. Напротив, в женских танцах преобладали движения с удлинённой линией руки. Они были исполнены красоты и изящества. Танцевальные одеяния той же эпохи соответствовали традиционному стилю когурёской одежды.

Культурное наследие Когурё воплощается в танцах «Встреча луны», «Танец воинов». Следует отметить, что с середины 1980-х гг. в Северной Корее возрос интерес к этнической древности и с этого времени в танцевальном искусстве стали приоритетными энергичные мужские танцы, которые нашли свое отражение в публикациях журнала «Чосонесуль» [24].

В настоящее время многое о культуре танцевального наследия Северной Кореи остаётся неизученным. Однако те достижения, которые были достигнуты в Северной Корее, забывать нельзя. Например, созданный в КНДР способ графической записи представляет совершенно новый и оригинальный знаковый алфавит танца, который способствует развитию хореографического искусства не только Кореи, но и других стран. Этот алфавитный способ графической

записи включает в себя вместе со знаками алфавита танца нотные линейки, значки формы движений, значки частей тела, значки сокращения, значки смены ритма и положения относительно партнёра. Эта алфавитная система записи, составленная из 34 основных знаков, обозначающих базовые элементы хореографического языка танца, создана таким образом, чтобы с её помощью можно было записать на бумаге любое из танцевальных произведений [54, с. 172].

	№	Гласный	Название		№	Согласный	Название
Вид	1	l	растянутый	Позиция	1	o	передний
	2	l	наклонный		2	o	задний
	3	l	изогнутый		3	o	боковой
	4	l	очень изогнутый		4	o	наверх
Телодвижение	5	e	повернутый		5	o	вниз
	6	o	извивающийся		6	o	диагональ
	7	и	скрученный		7	o	обратная диагональ
	8	z	качающийся		8	Г	право
	9	~	волнообразный		9	Г	лево
	10	L	поддержка		10	Г	вверх
	11	л	вращение		11	Г	вниз
	12	Λ	прыжок		12	+	позиция на сцене
	13	х	перекрест	Направление	13	Г	внутренний
	14	у	переход		14	С	внешний
	15	и	подъем		15	Г	вертикально
			16		Г	горизонтально	
			17		Г	уровень	
			18		Г	направление на сцене	
			19		o	ось	

Рис. 28. Транскрипция записи танцевальных движений, Северная Корея.
Автор Ким Чен Ир

При помощи алфавитного способа записи танцевальных движений удалось графически изобразить внешний рисунок танца, психологические явления, а также названия предметов танцевального инвентаря, бытовые движения и жесты.

Существенно, что эта система обозначения хореографических движений вполне доступна для понимания, она способна хранить и передавать художественные специфические образы новому поколению, и северные корейцы гордятся тем, что, по их словам, реальная польза от изобретения данной системы проявляется не только в её популярности и общедоступности, но и в процессе творения новых образцов, научных изысканиях, в преподавании и, конечно, сохранении и распространении достижений этнической культуры [81].

Таким образом, рассмотрев в сравнительном плане северо-корейское и южнокорейское наследие танца, мы пришли к выводу, что если в Южной Корее проводится большая государственная и общественная работа по воссозданию и наследованию старинных национальных традиций в богатстве всех форм, то в Северной Корее культивируется модернизированный в угоду политической идеологии образец народного танца с разными сюжетами («Танец петухов», «Охотничий танец», «Танец с тарелками», «Танец установления столбов» и т.д.). Кроме того, на Севере популярны «групповые фольклорные танцы», жанр которых был предложен и разработан в соответствии с указаниями Ким Чен Ира. Все виды народных танцев Северной Кореи существуют не в исторической форме, не в форме крестьянских или городских народных празднеств, а в форме определённого жанра сценического искусства, создаваемого профессиональными актёрами.

По мнению южно-корейского учёного Чен Бён Хо, создавшего фундаментальный труд комплексного характера «Корейские народные танцы», в Северной Корее нет такого комплексного труда по исследованию танцевальной культуры, который бы глубоко отражал всю специфику становления и развития танцев [83, с. 21].

Рассматривая и анализируя перспективы направления танцевального искусства Севера и Юга, необходимо отметить, что различия между танцевальными традициями двух стран коренятся отнюдь не в самой образной специфике данного вида художественного творчества, а в качественно иных социокультурных усло-

виях деятельности мастеров искусства и разных политико-идеологических системах: тоталитарной и демократической.

Таким образом, можно сделать вывод – понятие танцевального искусства, характерное для Северной Кореи, игнорирует сущностную сторону любого искусства, а именно то, что это «продукт свободного духа, бескорыстная деятельность по выражению субъективного мира художника и отрицание её целенаправленности» [39, с.44].

И сегодня, как правило, необходима не бездумная критика, а понимание и помощь. Крайне важно сосредоточить внимание не столько на исконности танцевальных движений, сколько на условиях творческого процесса их полного воссоздания.

Культурная политика властей КНДР и трудовой партии Кореи в сфере культуры и искусства, направленная на использование исторического наследия страны и достижений современной культуры в интересах социализма, не предоставляет свободу творческого поиска каждому художнику, но может обеспечить развитие хореографического искусства в границах, определённых государственной идеологией.

3.3. Развитие корейской танцевальной культуры в Приморском крае Российской Федерации

Корея – наш сосед, наш важнейший экономический и культурный партнёр. Но, несмотря на то, что Корея является нашим близким соседом, она не восприняла русские ценности, как и Россия – корейские. На это, безусловно, повлияло позднее освоение Дальнего Востока и, в частности, Приморского края. Задолго до основания города Владивостока корейские семьи – беженцы из северных провинций феодальной Кореи – начали осваивать прибрежные районы русского Приморья. По свидетельству Н.М. Пржевальского, в 1863 году в Приморье проживало 12 корейских семей, а в конце 1860-х годов их уже насчитывалось 1800 душ обоего пола [85, с. 115]. В начале 1915 года корейское население Приморья составляло более 73 тысяч человек и продолжало быстро увеличиваться. «Так, в начале XX века в Приморье, где проживала основная масса населяющих Россию выходцев с Корейского полуострова, насчитывалось около 200 тысяч

корейцев, причём около 100 тысяч из них были поданными России» [86, с.40].

Для российских корейцев был наиболее благоприятным период между 1932–1937 годами как в плане культурного, так и в плане национального, экономического развития. Ярким примером могут служить такие факты: «В 1932 году в крае функционировало более 380 национальных школ, в которых обучалось около 35 тысяч учеников. В 1931 году во Владивостоке был открыт национальный корейский педагогический институт, который уже в 1934 году выпустил 217 высококвалифицированных учителей. Ещё раньше в Уссурийске открылся первый корейский педагогический техникум. Национальную культуру в массы несли 4 национальных театра, 7 газет и 6 журналов, издаваемых на корейском языке. Так, до 1937 года корейцы проживали на Дальнем Востоке в качестве равноправных членов многонациональной России» [86, с. 44].

Народная культура корейских переселенцев в своей основе была крестьянской. Опираясь на устойчивость природного календарного земледельческого цикла, основываясь на привычном образе жизни, корейские крестьяне-переселенцы продолжали следовать устоявшимся на протяжении веков традициям [19, с. 94].

Фольклорное искусство нельзя рассматривать изолированно, не принимая во внимание включённость не только в общее пространство бытовой культуры, но и в мировоззренческую систему этноса. Поэтому смысл и суть многих явлений культуры корейцев, в том числе корейских переселенцев и их потомков на Российском Дальнем Востоке вплоть до депортации 1937 г., можно понять, лишь учитывая наличие в ней сильного, ведущего религиозного компонента – ядра культурного пространства, определяющего всю совокупность национальной традиции [Там же, с. 95].

И в настоящее время корейцы придерживаются традиционных верований: сложного переплетения буддийских, конфуцианских, даосских представлений с элементами христианства, получивших распространение в конце XIX в., и мощного пласта древнейших шаманистических верований [87, с. 206].

«Корейские переселенцы в полной мере оставались носителями своих национальных обычаев, традиций, нравов, всего того, что составляло корейскую культуру», – отмечают в совместной

статье современные исследователи Чжан Чжон Рён и А. И. Петров [88, с. 246–247].

Однако вскоре корейцам пришлось лишиться второй родины. Они были первыми, кого «великий вождь» И.В. Сталин подверг насильственному переселению [81]. Депортация российских корейцев полностью разрушила социально-экономическую базу этнокультурного развития народа. Пришли в упадок национально-культурная самобытность, национальный язык и традиции. Вследствие разрушения очагов традиционной культуры произошла деградация корейского этноса. В результате этого в настоящее время практически вся корейская молодёжь России не владеет своим национальным языком.

В условиях создания правового государства в органах власти РФ возникло понимание важности проблемы сохранения и развития самобытности российских корейцев. В апреле 1993 года вышло Постановление ВС РФ № 4721-1 «О реабилитации российских корейцев», а затем был принят Закон «О реабилитации репрессированных народов».

На основе проекта Федеральной целевой программы, при активном участии общественных корейских объединений, в администрации Приморского края в марте 1996 года была создана комплексная Программа национально-культурного возрождения российских корейцев Приморского края на период с 1996–2000 гг. Основными целями её разработки являлись: предотвращение полного распада этнической культуры российских корейцев и решение проблем их этнокультурного возрождения.

В настоящее время в Приморском крае проживает более 30 тысяч российских корейцев. В некоторых городах и районах края существуют посёлки, предназначенные для комплексного проживания корейцев (Михайловский район, Шкотовский, Хорольский и др.).

Иными словами, все эти предпосылки позволяют сделать вывод о том, что в последнее десятилетие существенно возросло национальное самосознание корейцев в сообществе других национальностей, а их в Приморье насчитывается больше 100. Организующая роль в этом процессе, безусловно, принадлежит различным корейским общественным объединениям. Рассмотрение таких ассоциаций, несомненно, очень важно и необходимо, так как их основной целью является самостоятельное решение во-

просов возрождения, сохранения и развития самобытности, образования, национальной культуры, языка, традиций и быта корейцев, проживающих в Приморском крае.

Российские корейцы – народ русскоязычный. Они говорят и думают только по-русски. Для них родина – Россия, а КНДР и Республика Корея – родина историческая. В 2013 году исполнится 150 лет с того времени, как первые корейские переселенцы появились на территории России. И в различные исторические периоды российские корейцы всегда защищали интересы России. Поэтому они с гордостью считают себя коренными жителями Приморья, а Россию – родиной.

Таким образом, сегодня российские корейцы принимают активное участие в общественной, культурной и политической жизни Приморского края. Существенно возрос интеллектуальный потенциал нации. Представители творческой интеллигенции обозначили свои таланты практически во всех сферах деятельности. Это и врачи, и преподаватели школ и вузов, сотрудники научных учреждений, среди которых доктора и кандидаты наук. И, конечно, актуален вопрос о поддержании деятельности различных ассоциаций и фондов, способствующих сохранению национальных культурных традиций.

Так, наиболее плодотворной, внесшей большой вклад в дело возрождения корейцев является деятельность Краевого Фонда Приморских корейцев «Возрождение», председателем которого является Ким Татьяна Афанасьевна. Фонд находится в городе Уссурийске и является генератором и организатором практически всех важных дел и мероприятий, касающихся национальных вопросов, проводимых во всех корейских ассоциациях как в Приморье, так и в других регионах России. В этом же здании недавно был открыт Историко-этнографический музей-архив российских корейцев. Систематически под чутким руководством Татьяны Афанасьевны и её подопечных проводятся культурно-массовые мероприятия, связанные с историческими датами народа «Страны утренней свежести».

Значительный вклад в решение социокультурных вопросов вносит Ассоциация корейцев городов Владивостока (председатель В.Я. Ли), Находки (председатель К.М. Ким), Арсеньева (председатель Ф.Н. Пак), Артёма (председатель В.Я. Ли) и национально-культурная автономия города Уссурийска (председа-

тель Р.А. Ли). Программа всех этих объединений направлена на возрождение национально-культурной самобытности русских корейцев. Ими проводится большая работа по реабилитации, реанимации утраченных национальных традиций. В ряду значимых мероприятий, проводимых этими организациями, стоят и фестивали корейской культуры в городах Находка, Уссурийск, Артём, которые известны далеко за пределами края и за рубежом. Такую же известность имеют танцевальные коллективы «Ариран» из Уссурийска и «Чхильсон» из Артёма, ансамбль корейских барабанщиков «Самульнори» из Владивостока, работающий на базе ДВФУ.

Эти фестивали знакомят с поистине самобытной культурой корейского народа, представляют её праздничными костюмированными шествиями в Дни национальных культур Приморья с участием корейских общественных объединений Приморского края, танцевальных коллективов края, Республики Корея и КНДР.

Болезненной остаётся ситуация с потерей родного языка, хотя следует заметить, что в данном случае благодаря истинным энтузиастам удалось накопить богатый опыт организации обучения представителей корейской национальности своему родному языку. Большую работу проводит по этой проблеме Т.Н. Ким – директор Центра национальной культуры в г. Артёме. Татьяна Николаевна в 1991 году открывает народный институт, основной задачей которого было помочь приморским корейцам в овладении родным языком. Активно работает по этому вопросу и Н.С. Кан – генеральный директор Приморского регионального фонда содействия миру в Северо-Восточной Азии.

В настоящее время в Приморском крае заметно расширилась сеть образовательных учреждений, в которых изучается корейский язык. Это известные факультеты корееведения в Дальневосточном федеральном университете, Морском госуниверситете им. Г.И. Невельского, Уссурийском педагогическом институте. Но проблема остается нерешённой. Из 100 опрошенных корейцев всего 12 человек владеют родным языком. В этой ситуации необходимо открывать бесплатные курсы и воскресные школы по изучению корейского языка. Ведь согласно известной аксиоме: «Человек, который не знает своего национального языка, исто-

рии, культуры, не может в полном объеме представить свой народ, свою нацию» [81].

Во Владивостоке при ДВФУ действует колледж по изучению корейского языка. Сюда регулярно приезжают корейские студенты и преподаватели для обмена опытом как культурно-историческим, так и языковым.

Добавим, что укрепление интеллектуального потенциала корейской диаспоры является важным фактором и потому, что интеллигенция может регулировать сознание корейской диаспоры и определять ее место в сообществе других народов Дальнего Востока, и Приморья в частности.

Рассмотрение эволюции корейского танцевального искусства в Приморском крае невозможно без обращения к конкретным примерам. Одними из самых популярных и наиболее ярких ансамблей, представляющих традиционное хореографическое искусство Кореи, являются ансамбль корейского танца «Ариран» (г. Уссурийск) и ансамбль «Чхильсон» (г. Артем).

Художественными коллективами накоплен огромный опыт сохранения самобытности корейской культуры, которая получала своё развитие в Приморье в сочетании с культурами народов и, прежде всего, с культурой русского и украинского народов [89, с. 254]. В настоящее время «Ариран» является заслуженным коллективом Приморского края, лауреатом многочисленных конкурсов и фестивалей. В программе ансамбля как народные старинные танцы (танец с веерами, танец бабочек), так и придворные танцы (танец в цветочной короне, танец с цветами др.).

Н.Ф. Бугай замечает по этому поводу: «Это истинная демонстрация синтеза русского и корейского искусства, что нашло проявление в выступлениях творческих коллективов России, а также профессиональных артистов (Анита Цой и др.), то, как могут обогащаться культуры двух народов, становится понятными гражданам разных национальностей» [89, с. 258].

О функционировании ансамбля «Ариран» ни в периодической печати, ни в научно-исследовательских сборниках не имеется крупных публикаций. Об истории и деятельности этого ансамбля ничего не говорится даже в интернете, где обычно можно найти информацию на любую тему. Лишь в некоторых научных изданиях в двух-трех предложениях встречается упоминание об «Ариране». Поэтому информация, представленная нами о корей-

ском ансамбле «Ариран», составлена на основе интервью, взятого у директора этого ансамбля – Ким Валерии Иннокентьевны, занимавшую эту должность с первого дня образования ансамбля.

«Ариран» был создан в 1995 году в городе Уссурийске, официальный адрес – улица Амурская, 63. Инициатива его создания принадлежала уссурийской ассоциации корейцев, которые поставили перед собой четко сформулированную цель – возродить культурное наследие корейской нации посредством развития традиционного танца, танцевального искусства Кореи в целом.

Танец был выбран неслучайно как форма, через которую решили восстанавливать и развивать национальную танцевальную культуру корейцев. До 1995 года не было ни одного официально функционирующего ансамбля, кружка или просто группы людей, которые выступали бы, представляя традиционный корейский танец. А если и имели место такие самодеятельные кружки, то о них не сохранилось никаких сведений.

Возрождение национально-культурной самобытности русских корейцев посредством создания танцевального ансамбля начиналось в первую очередь с приглашения северокаорейского хореографа Че Ён Хи, которая и заложила основную базу, танцевальный репертуар ансамбля. Причиной, по которой был приглашен хореограф именно из Северной Кореи, стали ограниченные бюджетные возможности, ведь вызвать мастера, учителя танца из Южной Кореи почти в два раза дороже. Так же дело обстоит и в наше время. Как и 10 лет назад дешевле пригласить северного хореографа, чем южного, поэтому сегодня практически во всех существующих школах танца, если и приглашают корейского хореографа, то это скорее северный кореец, нежели южный.

При создании ансамбля сразу возник вопрос: «Какое название будет носить будущий коллектив?» «Ариран» – предложил кто-то из членов ассоциации. Возражений не было. Слово «Ариран» (в переводе с корейского – гора) для каждого корейца содержит в себе глубокий смысл, оно ассоциируется с поистине корейскими традициями, а именно со всей историей, культурой корейского народа.

Если обратиться к истории происхождения слова «Ариран», то по этому поводу существует множество легенд. В одних рассказывается о человеке, который смело, бесстрашно сражался за правду. Другие – повествуют о великой горе Ариран, которую

видно за много тысяч километров. А народная песня «Ариран» давно обрела функцию музыкально-хореографического символа российских корейцев.

Ариран, Ариран, верю, что день придёт,
Станет свободной родная страна!
Он никогда не забудет о нас...
другой вариант:
Ариран, ариран, перевал ариран.
Решил ты, милый, через него уйти.
Оставив меня одну, решил уйти.
Но знай, без меня тебе и десяти ли не пройти,
У тебя непременно ноги заболят...

Это песня-гимн любви, и хотя с течением времени в ней менялись слова и мелодия, но всегда и неизменно оставались как святая святых её национальный колорит и мелодичная направленность. В ней раскрывается душа многострадального корейского народа. «Ариран» всегда служила и служит вдохновенным, животворным источником народной стойкости, мужества и созидания. Повсюду, где расселилась корейская диаспора, «Ариран» является её визитной карточкой, которая отличает корейцев от других народов [19, с. 86]. Песня одинаково любима и в КНДР, и в Республике Корея, она, как и культовая гора Ариран, служит доказательством внутреннего родства нации. Корейцы связывают с этим названием свои глубокие, истинные национальные традиции, которые должны почитать и хранить все представители народа.

Возвращаясь к истории приморского ансамбля, отметим, что, по словам Валерии Иннокентьевны, о деятельности «Ариран» узнали практически сразу. Он был замечен и по достоинству оценен в культурных кругах с первых дней своего существования. Любители хореографического искусства смогли оценить творчество национального коллектива уже после первых выступлений в Уссурийске, во Владивостоке и других городах Приморья.

В момент, когда «Ариран» только сформировался, его представляли всего 5 человек, не считая директора и хореографа. Сейчас все участницы, которых по праву можно считать родителями «Ариран», с неподдельным интересом следят за функционированием и развитием своего ансамбля, болеют за новое, а молодое поколение, сменившее ветеранов в этом кропотливом труде, поддерживает танцевальные традиции своих предков.

На сегодняшний день коллектив состоит из 20-ти человек, все представительницы прекрасного пола. Девочки очень дружны между собой и считают, что «Ариран» – это их второй дом. Поэтому, когда приходишь на их концерты, в первую очередь поражает гармоничная обстановка, целостность движений, ритма и душевного настроения.

Так как «Ариран» – это не коммерческая организация, а ансамбль, созданный с целью возрождать традиции прошлого, передавать эти традиции будущим поколениям, то прийти в коллектив имеет возможность каждый желающий, необязательно корейской национальности или знающий корейский язык. От членов ансамбля требуется только желание работать в ансамбле, иметь терпение и стремление к обучению.

Сегодня наиболее актуальной проблемой практически всех культурных организаций является финансовая сторона, то есть «Откуда и где взять деньги на выступления, костюмы, гастроли». Суть финансовой организации «Ариран» проста: все средства, выделяемые на полноценное развитие ансамбля, поступают от корейских бизнесменов города Уссурийска. И делают они это не ради рекламы или какой-либо личной выгоды, а просто потому, что патриотические чувства этой нации преобладают над остальными.

Следующий пункт в подготовке к выступлениям – это постоянные и многочисленные репетиции. Конечно, основная база танцевальной картотеки – это традиционные корейские танцы. Но в репертуаре ансамбля есть и новые веяния, то есть добавление к уже известным, устоявшимся формам какой-либо «изюминки» в ритме, движении или коррекция элементов одежды. Всё зависит от фантазии хореографа, ну и предложения участниц коллектива тоже берутся во внимание.

Своеобразие, яркость и пышность представлений танцевального номера напрямую связаны с костюмами и декорациями. Отметим, что вся концертная костюмерная, которая имеется в распоряжении «Ариран», изготовлена своими силами, при помощи подручных средств, то есть все костюмы и атрибуты номера (начиная с ханбока и заканчивая веерами) делают девочки, их мамы, бабушки.

Большой интерес представляет в исполнении ансамбля танец *Котчхум* – придворный танец цветов. Исполнительницы одеты в

красочные костюмы, орнаментированные и расшитые вручную красными розами. В руках у девушек яркие цветы (пионы или розы), которые создают атмосферу весны и любви к природе. Причёску танцующих украшают цветы пионов. Танцовщицы медленными плавными шагами с пятки на носок, чуть приседая, выстраиваются то в колонны, то в круг, поднимая слегка то правое, то левое плечо, а руки с длинными рукавами раскрываются в разные стороны одновременно, создавая красивую поляну цветов. Этот придворный танец в исполнении ансамбля «Ариран» носит скорее церемониальный характер и его часто исполняют на корейской свадьбе (*Хольлесик*) в честь жениха и невесты, а также открывают им праздники и концерты. Следует заметить, что этот танец носит стилизованный характер, но в нём сохраняется национальный характер и целомудренность корейской женщины. За исполнение танца *Котчхум* ансамбль был удостоен серебряной лиры на фестивале «Апрельская весна» в КНДР.

У коллектива богатый опыт и широкий потенциал концертной деятельности ансамбля. Так, «Ариран» выезжает в основном по приглашению, а их, по словам директора, не мало. И это в свою очередь свидетельствует об актуальности и необходимости выступлений коллектива.

Участницы ансамбля раз в год обязательно посещают с выступлениями Республику Корея, с целью обмена опытом и поддержания исконных традиций танца. В 2000 г. «Ариран» стал участником Международного конкурса «Апрельская весна» в г. Пхеньяне, где собрались 40 стран. Здесь ансамбль стал обладателем золотого, серебряного и бронзового кубков. В 2002 г. стал победителем Всероссийского телевизионного конкурса «Утренняя звезда» в номинации «фольклорный танец». *Кхальчхум* – танец с ножами в исполнении ансамбля поразил и жюри, и зрителей виртуозной техникой владения ножами, грациозной пластикой исполнительниц и, конечно же, яркими красочными национальными костюмами.

Кроме выступлений с концертами по городам Приморского края, ансамбль гастролирует и за рубежом. Так, например, в 2003 году коллектив побывал в США на фестивале в Лос-Анджелесе, посвящённом 100-летию переселения корейцев в Америку. Дважды артисты были в Китае. В сентябре 2005 г. «Ариран» с большим успехом выступил в Москве на фестивале корейской куль-

туры, посвящённом 140-летию переселения корейцев в Россию. В 2005 г. ансамблю присвоено звание «Заслуженный коллектив Приморского края» [86, с. 100]. В 2007 году «Ариран» был участником XIII фестиваля корейской культуры (Фестиваль дружбы) в Москве, собравшем более трёх тыс. участников.



Рис. 29. Танец *Кхальчхум* в исполнении Ансамбля корейского танца «Ариран», г. Уссурийск, 2007 г.

Директор ансамбля так говорит о своей деятельности: «...мы просто работаем и чтим традиции наших предков, по мере возможности сохраняем и транслируем танцевальные обычаи Кореи. Культура любой национальности немыслима без танцев, так как традиционный танец – это своеобразное отражение жизни народа, его самобытности, в нём концентрируется весь колорит национальной корейской культуры ...».

Другой популярный и любимый приморцами Корейский фольклорный ансамбль народного танца «Чхильсон» (в переводе

с корейского «Семь звезд») был организован в 1997 году в г. Артёме. Первым руководителем была Ким Ен Ок из Пхеньяна. В настоящее время руководит ансамблем Ким Татьяна Николаевна – директор Центра национальной культуры г. Артёма. С 2004 по 2007 год в ансамбле работала хореограф из Пхеньяна Хо Кум Ок. Ансамбль «Чхильсон» под руководством Т.Н. Ким занимается сохранением и возрождением традиционных танцев и их популяризацией среди местного населения.

За период своего существования «Чхильсон» выступал на различных международных фестивалях и конкурсах. Руководитель ансамбля Т.Н. Ким при поддержке Ассоциации корейских организаций Приморского края организует фестиваль корейской культуры в г. Артёме.

Ансамбль «Чхильсон», выполняя программу по возрождению национальной культуры среди корейцев, много гастролирует по городам и сёлам Приморья, проводит национальные корейские праздники, такие как Чхусок – праздник урожая, Соллаль – праздник нового года, а также старинные обряды и обычаи. Например, проведение традиционной корейской свадьбы, что всегда вызывает огромный интерес среди населения.

Ансамбль постоянно выезжает на фестивали традиционного искусства в Республику Корея, где знакомится с искусством традиционного танца непосредственно среди носителей танцевальной культуры РК. Главной задачей Центра национальной культуры и ансамбля «Чхильсон», считает Татьяна Николаевна, являются: возрождение традиций, обычаев, родного языка и, конечно же, традиционного танцевального искусства. В программе ансамбля есть такие этнографические танцы, как танец с веерами, танец с барабаном, танец с мечами, танец с платочками и др.

Следует заметить, что в репертуаре ансамбля есть знаменитый танец с мечами *Комму*. Необходимо сказать, что сейчас его исполняют одни девушки. Хотя ранее его исполняли только мужчины. Виртуозное владение мечами сочетается с пластикой движений и высококласным техническим исполнением. Этот танец имеет героическую историю. В период нашествия в VIII веке монгольских войск на защиту Родины встали и женщины, которые виртуозно владели мечами и воевали наравне с мужчинами. Исполнительницы из ансамбля «Чхильсон» виртуозно владеют мечом и техникой исполнения этого и других корейских танцев,

точно передают национальный характер, традиции и ритуальный аспект исполнения.

Ансамбль «Чхильсон» проводит огромную работу по сохранению и развитию традиционного танцевального искусства среди молодёжи. Вот как характеризует Татьяна Николаевна сущность корейского танца: «Характерная особенность многих корейских танцев заключается в сдержанности. Но вместе с тем спокойствие и умиротворённость сочетается с силой и энергией, что создаёт действительно уникальное впечатление. Лёгкие шаги с пятки, медленное колыхание одежд, плавные движения – на первый взгляд кажутся незамысловатыми, но эта простота обманчива. Танец как бы идёт изнутри. Чем и отличается, например, от русских танцев, где душа «нараспашку». Вот, например, танец с веерами *Пучэхчум* – образец старинного корейского танца.



Рис. 30. Танец с веерами *Пучэхчум* в исполнении Ансамбля корейского танца «Чхильсон», г. Артем. Солистка Ким Светлана

Он олицетворяет национальный цветок Кореи – розу, символизирующую великолепие и гармонию. В этом изысканном танце с веерами передаётся красота розы и чувственность корейского народа. *Лучэчум* возник из шаманского танца и был признан как уникальный из традиционных корейских танцев. Это великолепный танец, который исполняется в роскошных, ярких костюмах, веера – главный атрибут танца. Он поражает насыщенностью красок и разнообразием танцевальной лексики. В кульминации действия танца исполнители с веерами образуют огромный переливающийся и вращающийся цветок».

Проводя собственный фестиваль корейского искусства и участвуя во всех мероприятиях и фестивалях, направленных на демонстрацию народной культуры, ансамбль представляет зрителю лучшие образцы корейского традиционного хореографического искусства.

В 2009 году ансамбль включил в палитру своих номеров необычайный по силе и красоте номер с барабанами. Здесь хореография сплетается с неповторимой игрой на корейских барабанах. Причем в номере использованы как маленькие барабаны *Со-го*, на которых играют девушки, так и большие барабаны *Чанго*, партию на которых ведут юноши.

Специально для этого номера были куплены барабаны двух видов и приглашен специалист из Кореи, который помог членам ансамбля освоить игру на инструментах и правильно сочетать её с движением. Показательно, что номер был сделан в короткие сроки – 3 месяца. Это свидетельствует о том, как заинтересованно и целеустремленно работают участники ансамбля над новыми номерами. Надо отметить, что это пока единственный подобный номер в репертуаре приморских ансамблей. Он являет собой яркий образец национальной традиции Кореи, где органично сочетается сложный барабанный ритм и традиционная хореография, что производит неизгладимое впечатление на зрителя.

В апреле 2010 года, по приглашению Общества по связям с зарубежными корейцами КНДР, ансамбль «Чхильсон» выезжал на мастер-класс по традиционным корейским танцам в Институт искусств в г. Пхеньян на две недели. Под руководством Ри Ён Ми – хореографа и постановщика народных танцев Государственного оперного театра «Пхипада» Кореи – девушки разучили танец *Янгсадо*.

Ри Ён Ми – в прошлом профессиональная танцовщица, неоднократно приезжала во Владивосток. В 2009 г. она была приглашена на Второй международный форум национальных культур «Содружество» в состав жюри, а также провела мастер-класс для студентов-культурологов ВГУЭС.

Таким образом, на конкретном примере, а именно на примере деятельности ансамблей «Ариран» и «Чхильсон», мы рассмотрели развитие танцевального наследия Кореи в Приморском крае. Во многом проблемы и трудности, с которыми сталкиваются эти ансамбли, а также цели, задачи и методы их работы схожи. Но, несмотря на то, что данный вид искусства в Приморье пока ещё находится на начальной стадии своего формирования и развития, само его существование вносит огромный вклад в знакомство с искусством Кореи. Кроме этого молодежь получает возможность даже здесь, вдали от исторической родины, быть ближе к культуре своего народа. И что еще немаловажно, приморский и российский зритель видит замечательные образцы хореографического искусства корейского народа и его уникальной многовековой культуры.

В современных условиях очень важно создать ту базу, которая необходима для полноценного развития, процветания корейского танца и корейской культуры в городах Приморского края. А для этого нужно не только желание и умение создателей, но и крепкая поддержка властей, хотя бы местного уровня.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиционная танцевальная культура народов Кореи сформировалась еще в глубокой древности. Поэтому уже сам факт существования корейского танцевального искусства и фольклорного творчества в течение нескольких тысячелетий достоин глубочайшего уважения, изучения и сохранения.

Национальный характер корейцев складывался в весьма специфическом демографическом контексте – этническое единство населения Корейского полуострова, как свидетельствуют археологические изыскания, сохранялось с периода неолита (3 тыс. до н.э.), когда потомки мигрантов из района Алтайских гор окончательно вытеснили с этой территории её коренных обитателей – палеоазиатские макроэтносы [37, с. 84].

Безусловно, можно говорить о том, что происхождение танцевального наследия корейцев, как и во многих других культурах, положено ещё в глубокой древности, когда предки современной корейской нации жили в родовой общине. Без танцев не начинались ни весенняя посадка, ни сбор урожая осенью [7, с. 327]. Традиционный танец сохранил древнюю пластическую культуру, пронеся через многие эпохи и сохранив структуру, движения, атрибуты, костюм и символику значений. Этому способствовала идентичность корейского народа, его мировоззрение и самосознание, а также долгая изоляция от других народов.

Корейский танец имеет множество стилей и видов, зародившихся еще в древности. Этнически значимыми могут быть стереотипизированные формы поведения: этикет, трудовые навыки, способы организации досуга, воспитания и др. И в традиционном танцевальном искусстве корейцев все эти этнокультурные аспекты ярко отражаются, сохраняются и передаются из поколения в поколение [90, с. 99–100].

Многие танцы сохранили элементы, пришедшие из древности, и дошли до наших дней. Стабильные движения, отражающие национальный характер корейцев, его хозяйственную и духовную жизнь, выразились в неповторимой пластике, не встречающейся у других народов. Это характерный шаг с пятки и вращения на пятках. Носок ноги при этом всегда приподнимается вверх. Это замирание в определенной позе, когда зритель может видеть, как исполнитель «дышит» всем тело и чувствует гармонию, исходящую от него. Это и пластические движения, которые исполняются через маленькие и большие мягкие приседания, где исполнитель поочередно поднимает плечи, взмахивает руками с длинными рукавами *Хансам*, поворачивается на пятках, продолжая оставаться в «полуприседе».

Корейской хореографии свойственны также своеобразные «сидячие» положения и движения, придающие корейскому танцу особый национальный колорит. Чрезвычайно своеобразным является движения плеч вместе с корпусом, имитирующие движения тела при хохоте или имитация движения животных и птиц (тигра, журавля, аиста). Такой особенностью движенческой пластики можно считать и то, что голова исполнителя в корейском танце обычно сопровождает движения рук и корпуса. Она может наклоняться вперед и в сторону, отклоняться назад, иногда голова переводится из стороны в сторону круговыми движениями. Как пример такого приема можно назвать мужской танец с лентами *Самочхум*. Во время этого танца исполнители вращают головой так, что лента начинает описывать замысловатые фигуры вокруг головы.

Сложность корейскому танцу придают богатые и разнообразные движения рук, присущие только корейской хореографии. Значительную трудность представляет координация движений рук с переходами ног, шагами и движениями тела, требующими от исполнителей специальной профессиональной подготовки и долгих тренировок. Такими танцами, дошедшими до нас из глубины веков, являются, например: *Сальхури*, *Сынму*, *Чхоёнму* (единственный танец в маске, который исполнялся при дворе короля).

Традиционные верования стали основой танцевальной культуры корейского этноса, ярким подтверждением чему является наличие большого количества обрядовых и ритуальных танцев.

Кроме этого танцевальная пластика корейских танцев берет за основу ритуальную и шаманскую пластику, которая ярко представлена в традиционных народных и ритуальных танцах. Шаманский танец – это огромный пласт хореографического искусства Кореи, который питает собой как крестьянский, так и религиозный танец и в целом всю музыкальную культуру страны. Ярким образцом такого танца служит *Сальпхури* – танец шаманки.

Как свидетельствуют материалы первой главы исследования, в Корее существует несколько видов традиционного танца – религиозный (ритуальный), придворный, народный и танец в масках. Основой традиционной хореографии в Корее является, безусловно, народный танец. Он занимает здесь свое особое место. С ним связано большое количество ритуалов и обрядов, часть из которых сохранилась и по сей день, а часть мы имеем возможность наблюдать только через призму дошедших до нас образцов народного танца: *Пучхэчхум* – танец с веерами, *Пукчхум* – танец с барабаном, *Самочхум* – мужской танец, знаменитый *Кангансуволлэ* – корейский хороводный танец и др.

Из многих видов народного танца особо выделяется крестьянский танец, отличающийся богатством акробатических элементов, яркими красками, эмоциональностью, ритмичностью (синтез направлений *Удо-кун* и *Чвадо-кун*), и представления с масками. Танцы в масках – *Тхальчхум* – существуют с древнейших времен, но только в Корее сохранили все свое многообразие почти в первоизданном виде. И здесь также существуют свои виды танцев – танцы в масках из Янджу, Понсана (ныне КНДР) и Хахве. Одни из этих видов носят сатирический и развлекательный характер, другие, напротив, строго ритуальный.

Некоторые виды танцев – как наиболее востребованные временем – удалось сохранить в их первоизданном виде, чистоте и непосредственности. К числу таких известных танцев относятся *Комму* (танец мечей), *Чхоёнму* (танец в маске) эпохи Силла (57 г. до н.э. – 935 г. н.э.), *Хакму* (танец журавля), созданный во времена Корё (918–1392), и *Чхунэнму* (танец поющего весной соловья или танец весеннего соловья) эпохи Чосон (1392–1910) и некоторые другие. Всем этим танцам присвоен статус «сокровища духовной культуры» [38, с. 30].

В этнической культуре Кореи прослеживается тесная взаимосвязь религии и хореографического творчества. Именно воздей-

ствие религии на традиционную культуру корейского народа является одним из самых мощных и основополагающих стимулов её развития и сохранения. Корейцы – очень религиозный народ, с древнейших времен впитавший в себя религиозные традиции шаманизма и сумевший органично связать их традициями других религий – буддизма, конфуцианства и даосизма. Мультирелигиозный фактор оказал здесь отнюдь не разрушающее, а созидющее воздействие на все виды культуры и искусства.

Хореографическое искусство Кореи включает в свой состав уникальные образцы конфуцианских ритуальных и придворных танцев, таких как *Ильму*. Эти танцы со всем комплексом конфуцианских ценностей сохраняются и по сей день. Тесно и неповторимо переплелись в исполнении корейского танца традиционная даоская техника так называемых «летающих даосов», что особенно выделяет корейских танцоров в мировом хореографическом искусстве.

В хореографическом искусстве Кореи особенно ярко выделяются характерные этнокультурные особенности, которые присущи только корейскому этносу. Эти особенности выражаются в символах, образах и атрибутах. Одежда и многочисленные атрибуты шаманов носят ярко выраженный символический аспект. Особенно выделяются среди атрибутов веера, которые носят смысловую нагрузку как в ритуальном, так и в гражданском танце. Веер в корейском танце *Пучхэгчхум*, например, является главным элементом, посредством которого танцовщицы изображают то воду, то живописный лес, небесный свод, то поле цветов, бабочку и т.д.

При исполнении всех видов национальных танцев, сопровождающихся песнями и музыкой, особая роль отводится национальной одежде – *Ханбок*, которая сохранила свои этнические традиции и в настоящее время. Здесь следует особо подчеркнуть, что все танцы начиная с народных и заканчивая придворными и ритуальными танцами исполняются строго в традиционных костюмах, с учётом значения танца.

В хореографическом творчестве корейцев особая роль отводится музыкальному искусству. Этому вопросу можно отвести отдельное исследование, но нашей целью было обозначить его глубокую и неразрывную связь с традиционной хореографией. У корейцев имеется огромное количество национальных музыкаль-

ных инструментов, под которые исполняются различные танцевальные номера. Особенно часто используются цимбалы (большие барабаны), сого (маленький барабан), ударные тарелки, чанго (катушкообразные барабаны), шаманские бубны и другие инструменты, под звуки которых исполняются не только различные танцы, но многие песенные мотивы, которые имеют свое особое предназначение в танцевальном искусстве.

Как уже было показано выше, традиционная хореографическая культура передавалась из поколения в поколение и дожила до наших дней в несколько измененном виде. История корейского традиционного народного танца неразрывно связана с историей корейского народа и неизменно несёт на себе отпечаток его национального характера и условий его жизни. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью того народа, которому он принадлежит [21, с. 8].

Культура Кореи отличается не только богатством материальных и духовных ценностей, но и своей огромной жизнестойкостью, несмотря на бесчисленные войны, периоды внутренних мятежей и смут, разрушения, произведённые завоевателями, она не только не ослабевала, а, наоборот, всегда побеждала культуру завоевателей. Это находит яркое подтверждение в государственной политике страны на протяжении многих веков.

Благодаря заимствованиям культурная традиция Кореи только обогащалась, но, ни в коем случае, не подменяла свои основы на заимствованные. Так, например, на становление многих современных хореографов Кореи оказали влияние лучшие образцы европейской и японской хореографии. Немало корейских хореографов внесли свой вклад в развитие современного или «нового» корейского танца. И здесь мы выделяем и подчеркиваем тот факт, что каждый из хореографов постарался отразить в своем творчестве в первую очередь богатство традиционного танца своей страны. Такими примерами являются современные балеты, основанные на народном эпосе, – «Сказание о Симчхон», «Сказание о верной Чхунян», а также оригинальная интерпретация балета «Весна священная» и многие другие.

Надо подчеркнуть, что в Южной Корее сегодня активно развивается и поддерживается хореографическое творчество. Создаются национальные балеты и центры современной хореографии. Но вместе с тем продолжают сохраняться и транслироваться лучшие образцы традиционного искусства. Этому способствует государственная политика в области сохранения и развития культуры. Республика Корея – один из лучших образцов бережного отношения к культурным памятникам прошлого. Культура всесторонне поддерживается на государственном уровне. Культурная политика руководствуется основными законодательными актами – «О сохранении традиций», а также основным документом – Закон «О сохранении культурных ценностей Республики Корея», рассмотрению которых нами было уделено особое внимание.

Таким образом, современное состояние корейской культуры и общества, успехи и проблемы нации, перспективы дальнейшего её развития можно понять только на основе изучения богатого прошлого Кореи [88, с. 145]. Наличие традиционной основы в современных народных танцах Кореи позволило установить преемственность и жизнеспособность танцевального искусства корейского народа, где бы ни находился этот народ. Даже за пределами исторической родины.

Именно культурная самоопределенность, на наш взгляд, и позволяет корейскому народу оставаться уникальной нацией, обладающей богатством духовного и культурного наследия, носителями древнего знания и неповторимого национального колорита.

Таким образом, проведённая нами работа по исследованию этнокультурных особенностей традиционного танцевального искусства Кореи достигла своей цели. В данной работе мы объединили многочисленные исследования по традиционному корейскому танцу в единый комплекс, где отражены: историко-этнографический аспект формирования традиционной хореографической культуры, рассмотрены традиционные верования и их влияние на традиционный танец, выявлена классификация корейского танца, рассмотрены народные, ритуальные и придворные танцы. Обозначены характерные особенности танцевального искусства, отражающиеся в танцевальной пластике, атрибутах, музыкальных инструментах, образах и символах.

Анализ этнокультурных особенностей традиционного хореографического искусства корейского этноса позволил извлечь данные, которые прямо или косвенно указали нам на происхождение народа, его родственников и исторические связи с другими народами, на культурные контакты. Удалось проследить непрерывность процесса развития танца от ритуального через бытовой к национальному, рассмотреть изменения и усложнения форм, содержания и функций танцев на современном материале.

Своеобразие корейской культуры объясняется закономерностями исторического развития страны в рамках дальневосточного очага конфуцианской цивилизации. Храня в себе творческий опыт многих поколений корейского народа, она является не только его достоянием, но входит в копилку культурных ценностей всего человечества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2007. – 405 с.
2. Воробьев, М.В. Корея до второй трети VII в.: этнос, общество, культура и окружающий мир / М.В. Воробьев. – Санкт-Петербург: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. – 132 с.
3. Koo, J.M. An introduction to Korean culture. Hollym / J.M. Koo, A.C. Naxm. – Seoul; Degy, 1997. – 597 p.
4. Ю Хён Су. Корея / Ю Хён Су. – Сеул, 2003. 27 августа. С. 24.
5. Глухарёва, О.Н. Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века / О.Н. Глухарёва. – Москва: Искусство, 1982. – 256 с.
6. Верхоляк, В.В. Учебник корейского языка / В.В. Верхоляк, Л.В. Галкина, В.Н. Кожемяко. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1998. Ч. 1. – 236 с.
7. Сон Нам У. Отголоски истории // Тэнсырибу / Сон Нам У. – Сеул, 2002. 25 мая. С. 26–31.
8. Чумыль. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sorabol.ac.kr/-atone/> (дата обращения 10.05.2009 г.).
9. Kim Malborg. Korean dance / Kim Malborg // Womans University Press, 2005. – 145 p.
10. Танцы в Корее. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.koreasaram.freenet.kz/articles/ks-address-forms.dok> (дата обращения 10.05.2009 г.).
11. Толстокулаков, И.А. Очерк истории корейской культуры / И.А. Толстокулаков. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 238 с.

12. Курбанов, С.О. История Кореи с древности до нач. XXI в. / С.О. Курбанов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет, 2009. – 680 с.
13. Королёва, Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королёва. – Кишинёв: Штиинца, 1977. – 215 с.
14. Смоляк, А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина. Этногенетический аспект / А.В. Смоляк. – Москва: Наука, 1984. – 244 с.
15. Тоцкий, И.Г. Шаманизм в Южной Корее. Роль религиозного фактора в жизни корейского общества / И.Г. Тоцкий; под ред. И.А. Толстокулакова. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2004. – 468 с.
16. Halla Pai Nuhm. Kut Korean Shamanist Rituals. Printing Holum / Halla Pai Nuhm. – Seoul, 1998. – 102 p.
17. ИONOва, Ю.В. Шаманство в Корее (XIX – начало XX в.) / Ю.В. ИONOва // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии: сб. ст. – Москва: Главная редакция восточной литературы изд-ва наука, 1980. С. 4–35.
18. Марков, В.М. Республика Корея, традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России / В.М. Марков. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. – 449 с.
19. Королёва, В.А. Музыка и театр корейцев на Дальнем Востоке России (1860–1937 гг.): диалог истории и искусства / В.А. Королёва. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. – 328 с.
20. Малевич, И.А. Когда в Европе ещё вчера, в Корее уже завтра / И.А. Малевич. – Минск: Харвест, 2002. – 304 с.
21. Карабанова, С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник / С.Ф. Карабанова. – Москва: Наука, 1979. – 144 с.
22. Элиаде, Мирча. Шаманизм: архаические техники экстаза / Элиаде, Мирча. – Москва: София, 2000. – 480 с.
23. Ким, М.И. Мудрость веков. Традиции, обычаи, образ жизни корейцев / М.И. Ким, Э.Н. Ким. – Москва: Аквариус, 2019. – 164 с.
24. Мы будем почитать вас от всей души. [Электронный ресурс]. URL: http://www.russiankorea.com/rus/about_korea/naper/ (дата обращения 02.07.2009 г.).

25. Карабанова, С.Ф. От маски к имиджу / С.Ф. Карабанова, Л.А. Мельникова. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – 163 с.
26. Ивановский, Н.П. Бальный танец XVI–XIX в. / Н.П. Ивановский. – Калининград: Янтальный сказ, 2004. – 208 с.
27. Горький, М. О революции и культуре // Собр. соч. – Москва: Искусство, 1953. Т. 24. – 549 с.
28. Ионова, Ю.В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее (середина XIX – начало XX в.) / Ю.В. Ионова. – Москва: Наука, 1982. – 232 с.
29. Жорницкая, М.Л. Народное хореографическое искусство коренного населения северо-востока Сибири / М.Л. Жорницкая. – Москва: Наука, 1983. – 151 с.
30. Устинова, Т.А. Избранные русские народные танцы / Т.А. Устинова. – Москва: Искусство, 1996. – 594 с.
31. Гергесова, Т.Е. Бурятские народные танцы / Т.Е. Гергесова. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 2002. – 202 с.
32. Моисеев, И.А. Народный танец / И.А. Моисеев // Балет: энциклопедия. – Москва: Искусство, 1981. – 605 с.
33. Забылин, М. Русский народ: Его обычаи, предания, обряды / М. Забылин. – Москва: Эксмо, 2003. – 606 с.
34. Стручкова, Н.А. Круговой танец якутов Осуохай, как ритуальное средство соединения двух оппозиций мифологического пространства / Н.А. Стручкова // Культурное наследие народов Сибири и Севера: материалы Пятых Сибирских чтений (Санкт-Петербург, 17–19 октября 2001). – Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2004. Ч. 2. С. 111–115.
35. Корея. Карманная энциклопедия / сост. С.В. Волков, Т.М. Симбирцева. – Москва: Муравей-Гайд, 2000. – 429 с.
36. Республика Корея: справочник. – Сеул: Корейская служба информации для зарубежных стран, 2003. – 676 с.
37. Волков, С.В. Корея / С.В. Волков, Т.М. Симбирцева. – Москва: Наука, 2000. – 340 с.
38. И Кю Хён. Корейские представления с масками / И Кю Хён. – Сеул: Ильчжиса, 1979. – 356 с.
39. Ланьков, А.Н. Корея: будни и праздники / А.Н. Ланьков. – Москва: Международные отношения, 2000. – 480 с.
40. Мазуров, В.М. Политическое лидерство в многоконфессиональном южнокорейском обществе / В.М. Мазуров // Респуб-

лика Корея: опыт модернизации. – Москва: Восточная литература, 1996. – 212 с.

41. Джарылгасинова, Р.Ш. Корейцы / Р. Ш. Джарылгасинова // Народы России: энциклопедия / гл. ред. В.А. Тишков. – Москва: Большая Рос. Энциклопедия, 1994. – 640 с.

42. Добро пожаловать в Республику Корея! – Сеул: Корейская служба информации для зарубежных стран, 2008. – 195 с.

43. У Мён Гик. «Танец бабочки» / У Мён Гик // Куннип-Куканвон Эактан. – Кёнджу, 2003. 27 октября. С. 54–58.

44. Ким Сон А. Традиции и современность / Ким Сон А // Куннип-Куканвон Эактан. – Кёнджу, 2003. 27 октября. С. 7–15.

45. Шин Ю Юй. Современные эскизы / Шин Ю Юй // Тэнсырибу. – Сеул, 2002. 25 мая. С. 63–64.

46. Zile, Judy Van. Perspectives on Korean Dance. Published by Wesleyan University press / Zile Judy Van. – Middletown, 2001. – 334 p.

47. Пак, М.Н. Очерки ранней истории Кореи / М.Н. Пак. – Москва: Восточная литература, 1979. – 302 с.

48. Ланьков, А.Н. Кисэн – куртизанки старой Кореи / А.Н. Ланьков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oriental.ru/a/lankoy/302.shtml> (дата обращения 07.05. 2009 г.).

49. Шин Ван Су. Придворные танцы / Шин Ван Су. – Сеул, 2003. 27 августа. С. 57–59.

50. Ким Су Ран. Наследие китайского танца / Ким Су Ран // Сыпоч. – Сеул, 2003. 9 мая. С. 4–10.

51. Пак Хон Ли. В такт / Пак Хон Ли // Тэнсырибу. – Сеул, 2002. 25 мая. С. 34–37.

52. Мин Су Ён. Хын и мот / Мин Су Ён // Сыпоч. – Сеул, 2003. 9 мая. С. 2–6.

53. Ян И Хын. Перекрёсток: Корея и танцы / Ян И Хын // Тэнсырибу. – Сеул, 2002. 25 мая. С. 102–104.

54. Корейский язык. – Владивосток: Изд-во «Корейский образовательный центр», 2002. Ч. 4. – 172 с.

55. Мещеряков, А.Н. Япония, данная нам в символах, флоре и фауне, людях и интерпретациях / А.Н. Мещеряков // Восточная коллекция. – Москва: Российская гос. библиотека, 2002. №1 (8). С. 30–36.

56. Кан Ман Гиль. Современная история Кореи / Кан Ман Гиль. – Сеул: Творчество и критика, 1984. – 597 с.

57. Тиль, Э. История костюма / Э. Тиль. – Лейпциг, 1962 (пер. с нем. яз.). – Москва: Лёгкая индустрия, 1971. – 104 с.
58. Bishop, I.B. Korea and Her Neighbours / I.B. Bishop. – London, 1898. – 452 p
59. У Ген Ир. Введение в музыку стран Дальнего Востока: Китай, Корея, Япония / У Ген Ир. – Петрозаводск: Прогресс, 2002. – 185 с.
60. Васильченко, Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / Е.В. Васильченко. – Москва: РУДН, 2001. – 425 с.
61. Хан То Ин. Самульнори / Хан То Ин. – Сеул: Самхочхульпханса, 1995. Т. 2. – 189 с.
62. Тихонов, В.М. История Кореи / В.М. Тихонов. – Москва: Муравей, 2003. – 464 с.
63. Подмаскин, В.В. Песенное и танцевальное искусство палеоазиатов в аспекте этнокультурных связей / В.В. Подмаскин // сб. материалов научно-практической конференции «Традиционная культура народов Севера и Дальнего Востока России: состояние, перспективы развития». – Владивосток: ВИТ, 2001. С. 78–98.
64. Подмаскин, В.В. Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии / В.В. Подмаскин // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России: сб. материалов к историко-этнографическому атласу. – Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 102–119.
65. Арутюнов, С.А. Культурная антропология / С.А. Арутюнов, С.И. Рыжакова. – Москва: Весь Мир, 2004. – 216 с.
66. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему. – Москва: Либерия, 1998. – 296 с.
67. Селезнева, Е.Н. Проблемы трансформации культурных ценностей в моделях образования и культурной политики / Е.Н. Селезнева // Социально-гуманитарные знания. 2001. № 1. С. 43–51.
68. Карпухин, О.И. Управление процессами формирования культурной политики государства / О.И. Карпухин // Социально-гуманитарные знания. 1999. № 4. С. 60–73.
69. Тульчинский, Г.Л. Менеджмент в сфере культуры / Г.Л. Тульчинский, Е.Л. Шекова. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Лань, 2003. – 528 с.

70. Korean History. – Seoul: Bulhuy, 1996. – 517 p.
71. Facts about Korea. – Seoul: Bulluy, 1991. – 275 p.
72. Хруцкой, Е.Е. Южнокорейский парадокс / Е.Е. Хруцкой. – Москва: Финансы и статистика, 1993. – 240 с.
73. Ланьков, А.Н. Антиамериканизм и Южная Корея / А.Н. Ланьков // Сеульский вестник. 2004. № 22 (май). С. 6–7.
74. Сун Дэ Сик. Деревня Намсан Ханок: уголок в центре Сеула / Сун Дэ Сик. – Сеул, 1998. С. 12–14.
75. Закон о сохранении культурных ценностей Республики Корея. [Электронный ресурс]. URL: http://www.law.daum.net/precedent/law_view.asp? (дата обращения 12.04.2009 г.).
76. Полная классификация культурных ценностей Республики Корея. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.maae.co.kr/seasan-city/tour/o/o.html> (дата обращения 15.03.2010 г.).
77. Официальный сайт Фонда охраны корейского культурного наследия [Электронный ресурс]. URL: <http://fpcp-plan.or.kr> (дата обращения 10.05.2009 г.).
78. Корейский фонд [Электронный ресурс]. URL: <http://www.korea.polpred.ru/1999/13/htm> (дата обращения 10.05.2009 г.).
79. Объекты мирового культурного наследия в Корее. [Электронный ресурс]. URL: <http://whc.unesco.org/> (дата обращения 10.06.2009 г.).
80. Корейская народная демократическая республика: справочник. – Москва, 1988. – 578 с.
81. Российские корейцы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.koreana.ru/?pg=2&id=2355&ture=&page=50> (дата обращения 03.03.2010 г.).
82. Кравцова, М.Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург: Лань, 2003. – 416 с.
83. Ким Санг Куинг. Северо-корейские танцы: культурная политика и современное состояние: автореф. дис. ...канд. культурологии / Ким Санг Куинг. – Санкт-Петербург, 1999. – 28 с.
84. Ким Чен Ир. Теория танцевального искусства / Ким Чен Ир. – Пхеньян, 1990. – 320 с.
85. Пржевальский, Н.М. Путешествие в Уссурийском крае (1867–1869 гг.) / Н.М. Пржевальский. – Владивосток: Дальневосточное книжное изд-во, 1990. – 328 с.

86. Ли, С.Е. История Приморских российских корейцев и современность / С.Е. Ли // Многонациональное Приморье: история и современность. – Владивосток, 1999. С. 40–45.

87. Джарылгасинова, Р.Ш. Этногенез и этническая история Кореи по данным эпиграфики / Р.Ш. Джарылгасинова. – Москва: Наука, 1979. – 456 с.

88. Чжан Чжон Рён. Корейцы – иммигранты на Дальнем Востоке России 1860–1890 гг. / Чжан Чжон Рён, А.И. Петров // Россия и АТР. 2001. №1. С. 65–70.

89. Бугай, Н.Ф. Корейцы стран СНГ: общественно-географический синтез (начало ХХI в.) / Н.Ф. Бугай. – Москва: Гриф и К, 2007. – 360 с.

90. Фокин, М.М. Против течения / М.М. Фокин. – Ленинград-Москва: Искусство, 1962. – 639 с.

Научное издание

Толстых Ирина Николаевна

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КОРЕИ

ВЕХИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Монография

Редактор Л.И. Александрова
Компьютерная верстка М.А. Портновой
На обложке фото И.Н. Толстых
Образцовый ансамбль «Чхильсон» (г. Артем)
Светлана Ким

Подписано в печать 20.03.2020. Формат 60×84 /16
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,67
Тираж 500 экз. Заказ

Издательство Владивостокского государственного
университета экономики и сервиса
690014, Владивосток, ул. Гоголя, 41
Отпечатано во множительном участке ВГУЭС
690014, Владивосток, ул. Гоголя, 41