

Танец, один из древнейших видов искусства, являясь неотъемлемой частью духовной культуры, занимает важное место в жизни людей. 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.

Хореографическое искусство корейцев



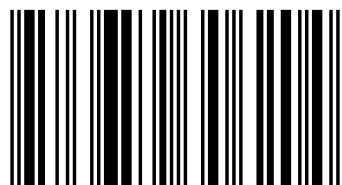
Ирина Толстых

Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев



Ирина Толстых

Родилась в г. Южно-Сахалинск. Закончила Хабаровский государственный институт культуры (1982). Кандидат исторических наук по специальности 07.00.07 - Этнография, этнология, антропология (2010). Опубликовала более 20 научных и учебно-методических работ.



978-3-659-30620-4

Толстых

LAP LAMBERT
Academic Publishing

Ирина Толстых

**Этнокультурные особенности хореографического
искусства корейцев**

Ирина Толстых

**Этнокультурные особенности
хореографического искусства
корейцев**

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@lap-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-659-30620-4

Zugl. / Утверд.: Владивосток, Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук, 2010

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2012 AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2012

Содержание

Введение	3
Глава 1	
Хореографическое искусство как отражение историко-культурного развития Кореи	14
1.1 История формирования хореографического искусства Кореи – от эпохи Трех государств до эпохи Чосон	14
1.2 Классификация традиционных корейских танцев	21
Глава 2	
Хореографическое искусство в контексте этнокультурных особенностей корейского народа	50
2.1 Традиционные верования как основа танцевальной культуры корейцев	50
2.2 Отражение буддийских, конфуцианских и даоских воззрений в традиционном корейском танце	59
2.3 Характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев. Образы. Символы. Атрибуты	64
2.4 Этнические традиции в танцевальном костюме	70
2.5 Музыка и музыкальные инструменты Кореи как сопровождение традиционного танца	78
Глава 3	
Пути развития традиционного хореографического искусства корейцев в современных условиях	88
3.1 Традиционные корейские танцы и их исполнители как феномен мировой культуры	88
3.2 Хореографическое искусство Северной Кореи	102
3.3 Государственная культурная политика Республики Корея в области сохранения традиционного хореографического искусства	106
3.4 Возрождение хореографического искусства у корейцев Приморского края Российской Федерации	120
Заключение	132
Список использованных источников и литературы	138
Терминологический словарь	149

Введение

Актуальность диссертационной работы. Танец, один из древнейших видов искусства, являясь неотъемлемой частью духовной культуры, занимает важное место в жизни людей. 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 и является законным предметом исследования не только хореографов, но и такой исторической науки, как этнография [6, с.5].

Специальная субдисциплина, так называемая этническая хореография, сформировалась на стыке этнографии и хореографии. Она изучает причины и условия формирования этнического танца. Кроме того, этнохореография объясняет причины общего и особенного в этнической танцевальной традиции разных народов мира.

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, а также предметный мир, его окружающий. В связи с этим важное значение имеют музыкальные инструменты, костюмы, атрибуты, используемые во время исполнения танца. И 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 сохранения и развития в культуре корейского этноса представляет научный интерес, обусловленный также недостаточной изученностью темы.

Кроме того, работы подобного направления обуславливаются и общественными запросами, которые выражаются в повышенном внимании

зарубежных и «отечественных» корейцев к историческому и культурному наследию своих предков.

Значимость хореографического творчества Кореи подтверждается и заинтересованностью со стороны 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.

Степень изученности проблемы. Диссертационное исследование основано на обширном источниковедческом и научном материале корейских и российских ученых, уделявших определенное внимание хореографическому творчеству Кореи с древних времен по настоящее время. Использование различных источников и исследовательской литературы в сочетании с другими материалами позволило автору систематизировать имеющиеся данные, провести соответствующий анализ и выйти на решение ряда проблем этнохореографии применительно к Корее.

В числе первых к теме традиционной культуры корейцев обратилась Ю.В. Ионова [29]. В своей монографии она, наряду с бытовой, свадебной, календарной обрядностью, уделяет внимание и традиционным танцам, их месту в обрядовой жизни корейцев. Ю.В. Ионова подробно изучила песенную и музыкальную традиции корейцев, связала их с обрядами, ритуалами, культурами корейского народа. Также у этого автора собрано и систематизировано

достаточно много материала по шаманизму в Корее [31]. Дана классификация корейских шаманов-профессионалов и подробное описание шаманских атрибутов и одежды. Важно отметить, что автор проводит аналогии обрядов и культов корейцев с ритуальной практикой соседних народов Сибири и Дальнего Востока.

Исследования по шаманизму у народов Сибири и Дальнего Востока (и корейскому шаманизму, в частности) в контексте духовной культуры осуществлены такими авторами, как С.А. Токарев [82], Р.Ш. Джарылгасинова [20], В.В. Подмаскин [68], С.Ф. Карabanова [34].

Среди немногочисленных российских исследователей традиционного хореографического искусства Кореи нами выделяется В.М. Марков, которым написана первая в России монография «Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России» (1999), получившая признание не только в нашей стране, но и за рубежом. В этой работе приведены обширные сведения о культуре и быте корейского народа, его религиозных воззрениях и традициях, повлиявших на формирование хореографического искусства. Автором дано описание корейского шаманизма, различных культов, предметов и атрибутов, используемых в отправлении ритуалов этой древнейшей религии и при исполнении народных и ритуальных танцев. Что немаловажно, В.М. Марков впервые дает классификацию традиционных танцев Кореи. Описание различных танцев, их разновидностей и характерных особенностей (танец Чакпоп, танцы Ильму, танец Чхоенму, Сальпхури, Пучхэххум и т.д.) занимает достаточно большое место. Уделяется внимание и проблемам развития и сохранения традиционного хореографического искусства корейцев в наши дни. Даны биографии известных хореографов и танцоров, внесших вклад в сохранение корейского танца, а также освещены направления развития современного «нового корейского танца» [56].

Значимый вклад в исследование культуры и искусства Кореи внес И.А. Толстокулаков. В его книге «Очерк истории корейской культуры» рассматривается процесс становления и развития богатой национальной культуры корейского народа, вскрываются его истоки, определяется близость к культурному комплексу дальневосточной цивилизации, анализируются особенности современной культуры Республики Корея и КНДР. Автор предлагает широкий спектр мнений и оценок по заявленной проблеме, выделяет характер проявления общих закономерностей исторического развития

и элементы специфики, повлиявшие на становление культуры страны. Надо отметить, что И.А. Толстокулаков также дает собственную классификацию музыкального и хореографического искусства, описание традиционной музыки и её роли в формировании танцевальных направлений, наряду с этим детально рассматривает назначение и специфику традиционного корейского костюма. В историческом аспекте автор исследует роль Вана Седжона и его реформ в формировании корейской национальной культуры [83].

Музыкальные инструменты Кореи и традиционная музыка, как одна из основных составляющих хореографического искусства корейцев, рассматриваются также в работах В.А. Королевой [42] и Е.В. Васильченко [13]. Монография В.А. Королевой заслуживает особого внимания, т.к. в ней впервые представлен опыт реконструкции традиционной культуры (в том числе танцевальной) корейцев, проживавших на Дальнем Востоке России с 1860 по 1937 г.

При подготовке диссертационной работы значительный интерес представляло выявление исторических закономерностей и событий, повлиявших на развитие традиционной хореографии Кореи. Освещение этих вопросов мы находим у российского исследователя О.Н. Глухаревой, которая приводит описание одного из древнейших источников по традиционной танцевальной культуре корейцев (гробница Муёнчхон) [18, с. 26-27].

Несомненный интерес для нашего исследования представляет этнографический материал, содержащийся в работе В.Е. Баглай «Этническая хореография народов мира». Данная работа является первым подобного рода изданием, посвящённым систематическому анализу традиционной танцевальной культуры народов зарубежных стран. Автор указывает, что природно-климатические условия жизни, различные явления природы, трудовая деятельность народа служили источником, питающим народное искусство танца. В.Е. Баглай кратко рассматривает и традиционное хореографическое искусство корейцев. Даёт классификацию традиционного корейского танца, подразделяя его на шесть типов: придворный, шаманский, буддийский, конфуцианский, народный танец и танцевальное представление в масках. Также автор рассматривает семиотический аспект цветовой гаммы в традиционных костюмах, указывает на значение цвета для исполнения корейских ритуальных танцев, в частности, приводит пример значения символики цвета в танце с барабанами [6, с.163].

Но необходимо заметить, что автор недостаточно глубоко владеет

информацией о традиционных корейских танцах. Например, описывая танцы в масках Тхальчхум, В.Е. Баглай называет их «танцами, изгоняющими чёрта», однако слово «чёрт» в корейском языке отсутствует (аналогией этого слова скорее будет являться «злой дух»), и само название не отвечает этнокультурным традициям корейцев. Тем более что танцевальные представления в масках подразделяются на четыре вида и имеют свои особенности, различия и предназначение. Но, несмотря на это, данная работа представляет интерес для полной картины исследования традиционного танца Кореи.

Известный кореевед А.Н. Ланьков также посвятил ряд публикаций культуре, людям, исторической и политической картине развития Кореи. В работе «Корея: будни и праздники» на основе широкого круга научных источников и личных наблюдений автор дает подробное описание эволюции повседневного быта корейских горожан: семейных отношений, торговли, транспорта, обрядов и обычаев, образования и воспитания. Этим автором были опубликованы материалы о жизни и творчестве известной корейской танцовщицы Чве Сын Хи [52, с.10]. Работы А.Н. Ланькова носят во многом публицистический характер, хотя и не лишены правдивого освещения и адекватной оценки процессов развития корейского общества и его культуры [50, 51].

Следует особо подчеркнуть, что в исследованиях вышеотмеченных авторов имеется значительное количество познавательного материала об обрядах и обычаях, жизни и быте, истории, этнических контактах корейцев с соседними народами.

Корейскими учеными проблема этнокультурных особенностей национального хореографического искусства глубоко не изучалась, хотя описанием танцевальной культуры занимались многие исследователи. К наиболее важным научным исследованиям относится работа Цой Сын Хи «Основы корейского танца» [134], опубликованная полвека назад. Корейский хореограф описывает несколько традиционных танцев, которые исполняются мужчинами и женщинами. Однако в этой работе рассматривается только последовательность движения танцоров во взаимосвязи танцующих групп.

Большой интерес по теме нашего исследования представляет коллективная работа знаменитой корейской танцовщицы Ан Сон Хи и российских авторов Т. Ткаченко и Н. Львова. В книге «Корейский танец» [3] рассмотрены танцевальная лексика, рисунок танца, особенности исполнения на

примере трёх народных танцев. В работе помещены многочисленные рисунки, наглядно демонстрирующие жесты, позы, движения корейского танца. Но, к сожалению, авторы не раскрывают смысл этих жестов, поз, движений.

Также следует отметить книги на английском и корейском языках, изданные непосредственно в Республике Корея, например, авторов Коо J.M., Nacht A. C. An introduction to Korean culture [107]. В работе рассматриваются народные корейские танцы и некоторые танцевальные композиции. Авторы подчеркивают особенности и различия между придворными, конфуцианскими и народными танцами.

Такие зарубежные исследователи, как М. Элиаде [94] и Э. Бишоп [103], занимавшиеся исследованием шаманизма у народов мира (в том числе корейцев), значительное внимание уделяли шаманским ритуалам, сопровождавшимся пением и танцами, техникам экстаза, костюму и другим атрибутам камлания. Эта информация дает возможность выявить типологические параллели в пластике шаманского танца у разных народов.

Среди корейских исследователей нужно выделить таких авторов, как Halla Pai Nuhm [105], Judy Van Zile [110], Kim Malborg [106]. Их работы дают представление о корейском шаманизме и ритуалах Кут, атрибутах, а также о развитии корейского танца в наши дни.

Весьма значимым исследованием в области корейской хореографии является работа северокорейского лидера Ким Чен Ира [121] и коллектива авторов. Несмотря на то, что она посвящена в основном традициям северокорейского танцевального искусства, важность этой работы неоспорима. Ким Чен Ир впервые в корейской хореографии ставит задачу создать «запись танца» с помощью буквенного изображения танцевальных движений. Это не просто описание основных танцев, но и разработка системы знаков, позволяющей фиксировать лексический и композиционный рисунок танца.

В качестве первоисточника при описании знаменитых танцевальных шедевров Кореи используется народный корейский эпос – «Сказание о верной Чхунян» [73] и «Сказание о Симчхон» [85, с.229] в обработке корейских и российских авторов.

Общий обзор литературы показывает, что большинство исследователей рассматривают хореографическое искусство Кореи только как часть общего культурного пространства и все выявленные материалы имеют разрозненный характер. К сожалению, авторы не обозначают взаимосвязь движений танца, музыки, костюма, атрибутов, музыкальных инструментов, не рассматривают

символику, что, на наш взгляд, является важнейшим аспектом при исследовании традиционного танца для понимания особенностей его развития и определения путей сохранения.

Подчеркнём и тот факт, что специальных исследований, посвящённых традиционной корейской хореографии, в российской истории и этнографии не имеется. Для пополнения материалов диссертантом проводились полевые исследования. Исполнение корейских танцев наблюдалось автором непосредственно в этнографических деревнях и крупнейших культурных центрах Кореи – Дэгугу, Сеул и Национальном институте классической музыки. Многие традиционные танцы и композиции описаны в исполнении национальных ансамблей, таких как «Норин», «Сальмульнори». Наши полевые материалы, собранные непосредственно среди носителей традиционного танца, позволяют несколько по-иному рассмотреть эту проблему и комплексно отразить своеобразие этнокультурных особенностей и значение хореографического искусства в культуре корейского этноса. В диссертации также использованы материалы российских и корейских периодических печатных изданий – журналов, альманахов, справочников, материалов научно-практических конференций.

Автор диссертации активно обращался к Интернет-ресурсам, содержащим информацию о законодательной базе Кореи в области культуры и искусства, танцевальных традиций.

Хронологические рамки исследования охватывают периоды от становления и функционирования Трёх Государств до настоящего времени. В этот хронологический период входят деятельность государств Силла, Пэкче и Когурё (57 г. до н.э. – 668 г. н.э.), время функционирования Корё (918-1392 гг.) и Чосон (1392-1910 гг.), период японской оккупации (1910 – 1945 гг.), время политической дестабилизации в послевоенный период и раздел корейского государства на Северную Корею – КНДР и Южную Корею – Республика Корея (1945 – 1948 гг.), а также и время функционирования двух Корей с 1948 г. по настоящее время. Этот значительный временной период характеризуется особой этнической историей корейского народа и его правителей, придававших большое значение сохранению традиционной культуры, в том числе и хореографического творчества, о чем и будет сказано в основной части диссертационного исследования.

Территориальные рамки исследования ограничиваются государствами Корейского полуострова – КНДР и Республика Корея, а также территорией Приморского края Российской Федерации.

Объект исследования – традиционное хореографическое искусство в культуре корейцев.

Предмет исследования – этнокультурные особенности формирования и функционирования корейского хореографического искусства, пути его сохранения и развития.

Цель диссертационной работы – исследовать этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев от эпохи Трех государств до настоящего времени.

Задачи исследования. Поставленная цель исследования, достигается путем решения ряда задач, обусловленных содержанием работы:

- рассмотреть историю формирования хореографического искусства Кореи от эпохи Трёх государств до эпохи Чосон;

- дать классификацию основных видов традиционных корейских танцев;

- показать влияние традиционных верований на танцевальное искусство Кореи;

- выявить роль костюма, атрибутов и музыкального сопровождения в создании образов традиционного танца;

- проанализировать современное состояние хореографического искусства в Республике Корея и КНДР, показать пути сохранения традиционного танца как феномена культуры этноса;

- показать процесс возрождения хореографического искусства у корейцев Приморского края Российской Федерации.

Источниковая база исследования. При подготовке диссертационного исследования использовались различные письменные источники, содержащие описание танцев (как опубликованные, так и архивные); музейные экспонаты и материалы: фотодокументы, видеозаписи, зарисовки танцевальных композиций. Впервые введены в научный оборот материалы, хранящиеся в государственном музее им. Седжона и архиве Национального института классической музыки в городе Сеуле.

Особое значение имели полевые материалы автора, собранные в разных городах Республики Корея и Приморского края, несущие в себе яркий пример уникального танцевального наследия и его сохранения. Наиболее ценная информация была получена в этнографической культурной деревне в городе

Сувон. Необходимо отметить интервью, полученные автором от представителей корейской диаспоры городов Уссурийска и Артёма и руководителей известных в Приморском крае фольклорных танцевальных коллективов «Ариран» (Уссурийск), Чхильсон (Артём). Также использовались материалы фильмотеки из архива Центра национальной культуры города Артёма, включающей фрагменты танцевальных выступлений и мастер-классы по традиционному корейскому танцу приглашённых хореографов из КНДР. Впервые в научный оборот введены материалы по хореографическому искусству Кореи на корейском и английском языках, как в переводе, так и в оригинале. Также для написания диссертационного исследования привлекались издания периодической печати, в частности российская газета «Ариран», и «Сеульский вестник», издающийся в столице РК на русском языке. Определённой информативностью обладают и Интернет-источники, такие как официальные сайты культурных организаций и Фондов Республики Корея, сайты в области законодательного регулирования культурной политики РК.

Методология и методы исследования. Исходя из предметной сложности темы исследования, методологической основой диссертационной работы послужил комплексный подход, обусловленный привлечением методов этнографии, истории, изобразительного искусства и других гуманитарных наук, имеющих свои подходы к изучению различных видов и форм традиционного хореографического искусства. Комплексный подход в исследовании истории и культуры Кореи широко представлен в трудах Ю.В. Ионовой, С.А. Токарева, А.Н. Ланькова, В.М. Маркова, В.А. Королевой, О.Н. Глухаревой и других отечественных ученых.

В диссертационной работе преимущественно используются сравнительно-исторический, типологический и другие этнографические методы исследования, а также применяются такие методы, как опрос и включенное наблюдение.

Сравнительно-исторический метод дает возможность путем сравнения выявить общее и особенное в развитии стран и народов мира, установить причины сходства и различия. Таким методом, сопоставляя источники и материалы разных исследователей, удалось выявить общие черты и заимствования в культуре корейцев и народов Азии, Китая и Дальнего Востока. Также удалось выделить особенности, отличающие традиционное хореографическое искусство корейцев, сложившиеся в результате длительного исторического и политического развития страны.

Сравнительно-типологический метод позволяет определить место традиционной хореографии Кореи в общей классификации традиционной хореографической культуры. Это место мы обозначаем как культурную идентификацию корейского народа в общемировом культурном наследии и сохранение уникальных традиций хореографического творчества, несмотря на активное заимствование и влияние других танцевальных и музыкальных традиций. Иными словами, корейский танец, хоть и содержит заимствованные и общие с танцами Китая и народов Дальнего Востока элементы и традиции, все-таки остается самостоятельным и обособленным видом традиционного танцевального искусства.

Методы опроса и наблюдения позволяют, в первую очередь, собрать необходимый практический материал для исследования. Этнографический метод опроса выступает в нашем случае в виде индивидуальных бесед с информантами (руководителями танцевальных коллективов, корейскими танцовщиками) по заранее составленной программе. Данный метод позволил получить первичную и разнообразную информацию об отношении опрашиваемых людей к историческим событиям в жизни корейцев, о мотивах поведения и ценностных ориентациях.

Наблюдение, т.е. как метод сбора информации, основанный на непосредственном контакте исследователя и объекта исследования, было использовано как один из элементов полевой экспедиционной работы, проведенной автором в 1992, 2003, 2007-2008 гг. в Корее с использованием стандартных символических приемов фиксации элементов обрядности, танца, музыки, традиций. Наблюдение проводилось за действиями как отдельных лиц – исполнителей песни или танца, так и группы (например, при отправлении обряда). В процессе наблюдения использовались технические средства записи: кинокамера, фотоаппарат. Все наблюдения проводились в естественной среде, в естественных условиях (Культурные деревни Кореи, Национальные музеи, Центры культуры и искусства).

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что это первое исследование, созданное на основе изучения этнокультурных особенностей корейской хореографии и распространения корейских танцев среди населения разных социальных групп. Этим исследованием впервые вводятся в научный оборот обширные источники и исследовательская литература на корейском языке, что имеет большое значение для развития культуры и этнографической науки.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в лекционных, теоретических курсах по истории хореографического творчества Кореи, по этнографии Кореи, в спецкурсах вузов и хореографических училищ.

Внедрение результатов исследования. Некоторые теоретические и практические результаты диссертационного исследования уже используются в курсах лекций по «Истории культуры Кореи» на Кафедре Культурологии ВГУЭС. На практических занятиях по народной хореографии студенты изучают базовые элементы и композиции корейских традиционных танцев, знакомятся с атрибутами и музыкальными инструментами.

Апробация результатов исследования осуществлена на 6 международных научно-практических конференциях в городах Хабаровске (2001 г.) и Владивостоке (2003, 2005, 2006, 2007, 2008 гг.) и 11 региональных научно-практических конференциях во Владивостоке (2001-2008 гг.), Хабаровске (2001 г.), Усурийске (2005 г.) и Артеме (2007 г.). На всех конференциях выступала с докладами и сообщениями, отражающими материалы диссертационного исследования. Кроме этого, результаты диссертационного исследования отражены в 10 публикациях (две из них в рецензируемых журналах ВАК) общим объемом 3 п.л.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и терминологического словаря, подготовленного автором исследования.

Глава 1

Хореографическое искусство как отражение историко-культурного развития Кореи

1.1 История формирования хореографического искусства Кореи – от эпохи Трех государств до эпохи Чосон

Генетические корни хореографического искусства Кореи глубоко проникают 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 минув 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 [16, с. 38].

Лишь в начале нашей эры образовались три раннефеодальных корейских государства – Сила, 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 подвергались 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 течении всего периода Трёх Государств (57 г. до н.э. – 668 г. н.э.) [107, 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» [138, с.24].

Первые упоминания о танцевальной культуре корейцев датируются 4 веком. Это гробница с танцующими (Муёнчхон), находящаяся в районе Тунгоу. 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 [18, 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. 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» [18, с.27].

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 почтительности. 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 первым делом они ставят на стол угощения для умерших предков, читают молитвы и только потом по старшинству занимают обеденные места» [95, 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 и 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 и светская музыка, а также 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 [128, 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 [93].

Так как южные провинции находились под проникающим влиянием Китая, то и там развивались танцы и музыка в период Пэкче, включая танец масок, известный как *камугуак*. 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 [107, 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 [107, 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 [106, 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 [79].

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 [83, 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*», «*ханьянму*» и «*сальпхури*» [79].

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 ванн Седжон. Принадлежавший к династии Ли и взошедший на трон в 1418 г., он 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 костюмов, реквизита, музыкальных инструментов и хореографических фигур некоторых придворных церемониальных танцев, благодаря чему 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 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. 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 [47, с.434].

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.Королева, «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» [43, с.192]. Своеобразная материальная, духовная, социальная культура любого народа – результат длительных исторических процессов [75, 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 Классификация традиционных корейских танцев

Народное творчество нелегко разграничить по видам и жанрам, настолько тесно они переплетаются между собой, дополняя друг друга. Но при этом его сохранение и всестороннее исследование являются одной из важнейших задач нашего времени [17, с.6].

Этнический танец – отражение народной жизни; как всякое явление фольклора, он отобрал всё самое существенное и принципиальное, что характерно для данного народа, именно поэтому танцы часто так не похожи друг на друга и уникальны в своём роде. Танец – своеобразный язык народа и ценнейший источник информации. Народные танцы во всём мире выражают характер, отличительные свойства каждой национальности: воинственность и удаль, необузданное веселье, сдержанную вежливость либо просто радость ритмического движения [90, с.403]. Игровые танцы в прошлом имели магический смысл. Одновременно они являлись средством физического и морального воспитания, входили в комплекс шаманских камланий и национальных праздников и имели не только ритуальный, но и развлекательный характер [76, с.329].

Интересный анализ традиционной пляски и её воздействия на человека находим у одного из классиков этнографической науки Л. Г. Моргана: «Пляска культивировалась как один из наиболее подходящих способов социального общения между мужчинами и женщинами и особенно как великое средство для подъёма патриотических чувств и поддержания национального духа. В этой

форме проявлялось народное вдохновение, оно питалось и стимулировалось этим могучим фактором» [58, с.137].

Традиционные корейские танцы, вбирая все этнокультурные особенности, представляют собой удивительное и неповторимое явление в мировой культуре. В танцевальном искусстве Кореи, как и в других видах творчества, существует несколько различных направлений. Важнейшее из них – традиционный танец, развитие которого в наше время является существенной частью общенациональной программы культурного строительства. Второе направление представлено школами и студиями западного классического танца, а третье – самое молодое и перспективное, развивается в русле современного «нового корейского танца», соединяющего в себе прошлое и настоящее [56, с.394].

1.2.1 Шаманские танцы

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 [84, 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 [105, 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 матрилокальный 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 [31, с.32-33]: большие шаманы *Тэкэм*, женщины-шаманки *Мудань*, мужчины-слепцы – *Пансу* [31, с.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 [56, 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. [42, 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 [31, 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 [31, с.11].

Ритуалы корейского шаманизма преследуют много простых житейских целей. Главная из них – достижение гармонии и благополучия своей общины [55, с.120]. Культовая практика в корейском шаманизме весьма разнообразна. Главной функцией шаманов является проведение камлания «*кют*», 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, и 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» [31, с.20-22].

Здесь уместно привести аналогичную ситуацию в камланиях нанайских шаманов, где пляска всех присутствующих являлась обязательным элементом совершения обряда [33, 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 [94, 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 [55, 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 [95, 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.

В шаманизме есть ещё один чарующий танец, который носит название *Сальхури*. 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 *Сальхури* 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, *Сальхури* 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 *Сальхури* – 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. Нынешний *Сальхури* – это очень эмоциональный, чувственно-пластический танец, тесно связанный с внутренним миром женщины, со стилем её жизни, радостями и невзгодами [60].

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 [34, 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, и 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 [83, 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 Народные танцы

Народный танец – самый древний вид танца. 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 господствующих классов находило своего летописца. Вот почему так трудно, а порой и невозможно обнаружить первооснову народных танцевальных традиций [28, 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 философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной истории» [19, 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 простые танцевальные движения спорилась работа, и не таким изнуряющим казался многочасовой однообразный труд [29, с.64-66].

Отличительные особенности корейского танца – «*мот*» (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, изливающаяся наружу...от глубокого переживания красоты...до состояния дрящего возбуждения» [93].

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 художественное 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» [107, 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.

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 средневековье корейские мастера пронесли традицию древних этнографических танцев: *пучхэххум* (танец с веерами), *пукчхум* (танец с барабаном) и, наконец, уникального танца *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 ленты вычерчивать в воздухе замысловатые рисунки. Аналогов этому танцу нет нигде в мире [83, 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.

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. В настоящее время 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 [105, 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 [22, 88, 17, 99].

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» [24, 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 [77, 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 [43, 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.) [43, 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 сносок, 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 собирается, 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. И, что вызывает большой интерес, постепенно темп хоровода ускоряется и заканчивается вихревой пляской. Круговые движения означают очищение, ограждение от злых духов.

Кангансуволлэ восходит к древней аграрной магии: в его пластике и песнопениях выражалась любовь к земле. Частые приседания – это сбор колосьев риса, излюбленной сельскохозяйственной 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 (Приложение 4, рис. 6, рис. 6.1).

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: инь – (синий) мужского и янь (красный) женского начала. 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 кангансуволле», 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 [105, 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* [97, с.434].

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»¹, 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 чапкын* 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 [97, с.436].

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).

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 злключениях 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» (барabanчик), Танец «Любовь», «Танец старого монаха», «Танец Торговца обувью», танец «Пьяница», «Танец*

¹*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.

дворянина», «Танец Чиновника-сыщика», «Танец Старой шаманки с мужем », «Танец Старика» и т.д. (Приложение 6, рис. 8, рис.9, рис.10).

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 попко» – 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 нечистоплотность 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 [101, 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 [95, 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 [79].

Танцы в масках Янджу и Понсан в значительной степени отличаются от

Сандэ Тхальчхум из Хахве. Танцы в масках *Хахве* регулярно исполнялись для умиротворения духов двух 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 [15, с.343]. 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 [101, 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.

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 [114, 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, также на них цветные костюмы с длинными рукавами. Движения танцоров отличаются гибкостью и разными смешными жестами. Часто эти танцы бывают вульгарными и непристойными [107, 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 также 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 [51, с.134].

Таким образом, следует еще раз отметить, что танцы в масках, объединяющие пластику, пение и устное повествование, включали также 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.

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, хорошенькой молоденькой девушки и отнюдь не добродетельным монахом» [56, 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 полуживотного-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. Королева, характеризуя классический репертуар корейских народных танцев, на первом месте называет танцы в масках под аккомпанемент *ноньак*. 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* [42,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 [34, с.45]. Сегодня традиционная корейская хореография – это памятник славного прошлого страны и общечеловеческий феномен, сохранивший зашифрованное в пластических знаках мироощущение предков.

1.2.3 Ритуальные и религиозные танцы

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 конкретной жизненный процесс [34, 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 [54, 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 [20, 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 первоизданном виде» [107, 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 (также 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) [113, 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.

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 [79].

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. А в «военном танце» исполнители одеты также 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 того, чтобы прославить его царствование [107, 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.

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 танцы исполнялись с целью взывания к Будде с мольбой о душах умерших, чтобы они смогли достичьрая.

Одним из самых известных корейских буддийских танцев является достаточно сложный ритуальный танец *Чакнон* (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 и исполняются, по сей день. Обычно «*Танец бабочки*» танцуют два монаха, которые одеты 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. Также на танцорах надеты красные мантии, проходящие через плечо и застёгнутые на груди, которые напоминают крылатых насекомых (бабочек) [130, 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 [56, с.435], который может быть как одиночным, 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, производимыми двумя большими и тяжёлыми цимбалами. Очень важны особые два движения в этом танце: первое, когда цимбалы нужно поднять вверх и, второе, когда их нужно вертеть вокруг головы, исполняя серию, сменяющих друг друга движений.

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» – монах исполняет движения во время игры на деревянном барабане, сделанном в форме рыбы, который обычно вешали перед входом в храм [107, 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. Также 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, также как и в буддийском «Танце с цимбалами», принося бесконечную покорность славе Будды [93].

А такой сольный танец, как *сынму* (танец монаха) и *сальпхури*, кстати, тоже являются самыми высшими выражениями экзотического стиля (или по-корейски – *мот*), то есть пик изящества и совершенства. Как завораживающие плавные движения шаманского ритуала, так изящные жесты и позы шаманского танца *сальпхури* очень ритмичны, и так 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 [113, с.131].

Сыну исполняется соло в большом белом одеянии с капюшоном и рукавами до пола, что делает фигуру более колоритной. В задней части стены устанавливается барабан – участник 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 палочки из длинных рукавов и исполняет захватывающее соло на барабане, которое обычно оказывает неизгладимое впечатление на зрителя. Темп нарастает до тех пор, пока барабанщик не приходит в изнеможение. Тогда он с мечтательным отстранённым выражением лица покидает сцену [97, с.437]. Остаётся только барабан.

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

В череде подобных танцев первым значится *Сангё нор*. 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 ритуальным 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 [42, с.439].

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

И, 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 [118, 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 [136, 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

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 [110, 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 шились богатые костюмы и делали великолепные декорации [65, 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 [15, 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 сферах 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 первоизданном виде. К таким жанрам относятся *Ильму* и *Чхондже*. *Ильму* вплоть до настоящего времени исполняется в Сонгюнгане – 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.

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.

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 [106, 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 [107, 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 [50]. 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 другие высокопоставленные лица. Традиция дворцовых развлечений с участием кисэн идёт с периода правления династии Корё (918 – 1392 гг.), когда девушки принимали участие в дворцовых церемониальных праздниках. С усилением неоконфуцианства при династии Чосон (1392 – 1910 гг.), 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, который, 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, красной мантией, белой шляпой 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 9-ти 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» [107, 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 [60].

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 [135, 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, известны, как «танцы 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» [107, с.355].

Некоторые виды танцев, которые на первый взгляд могут иметь местное происхождение, на самом деле пришли из Китая. Но, чтобы, ни говорилось, местные танцы стали неотъемлемой частью придворного репертуара в течение периода Юи (начало правления 1392 г.). Самый старинный танец *Чоёнг* 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» [119, 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 Танца соловья по праву называют Ким Чхона Хуна. Его специализация – старинные придворные танцы. «Танец весеннего соловья» в его исполнении считается шедевром танцевального искусства.

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.

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 [106, с.65]. Существует и другой вариант танца. Вместо журавлей участвуют аисты. Пионы и лотосы – это, несомненно, элементы буддийской символики.

А *«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 [125, 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)]. Итак, 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, и каждый известный сегодня танец в процессе

исторического развития определённым образом трансформировался, видоизменялся, поэтому в чистом виде до нас дошли лишь основополагающие, выполняющие сохранно-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

Хореографическое искусство в контексте этнокультурных особенностей корейского народа

2.1 Традиционные верования как основа танцевальной культуры корейцев

По мнению известной исследовательницы культуры Кореи Ю.В. Ионовой, наиболее сложными и наименее изученными являются традиционные верования [31, с.4]. Вся жизнедеятельность этноса пронизана традициями, обрядами, обычаями, верованиями, которые составляют традиционно-бытовой пласт культуры, в значительной степени определившей специфику национального самосознания.

У истоков традиционных корейских танцев стоят древние религиозные ритуалы и обычаи, основанные на мифах, культах, легендах, созданные корейцами в процессе исторического развития, и образы священных животных занимают важное место в танцевальном искусстве, выражая и сохраняя древние национальные традиции и воззрения корейцев.

В Корее существует миф об образовании Корейского государства, который вобрал в себя религиозные культы Неба и Медведя. Медведь издревле являлся тотемным животным для многих первобытных племен. Согласно этому мифу, сын Неба Хванун, вняв мольбам медведицы и тигра, и подвергнув их испытаниям, дал человеческий образ медведице. Впоследствии женщина-медведица и сын Неба Хванун стали мужем и женой и их сын Тангун Ванг в 2333 г. до н.э. основал первое государство Ко Чосон на Корейском полуострове [98, с.9].

Тангун Ванг – воплощение Неба и священного животного на земле, считается отцом, великим учителем, законодателем и правителем корейского народа. Для того чтобы привить и распространить поклонение культу Хвануна (или Ханыля), Тангун установил ритуалы воздания молитв и умилоствления Неба. Когда к I в. до н.э. на Корейском полуострове было уже три государства: Когурё, Пэкче и Силла, религиозные ритуалы, распространенные в этих государствах, включали и церемонию умилоствления Неба, после завершения которой, люди всю ночь проводили в танцах. Племенными ритуалами руководили вожди, считавшиеся посланцами небесного императора [98, с.147-149]. Только к XV в. этот древнейший культ практически исчез под влиянием других религий.

Почитание стихий отражено и в национальном флаге Кореи. Круг в середине флага окружают четыре триграммы, по одной в каждом углу. Каждая из них символизирует одну из четырех стихий: небо, землю, огонь и воду.

Если Небо подарило корейцам их отца и учителя Тангуна, то Земля – кормилица, обласканная человеческими руками, рождает свою поэтику почитания. *Сонан* – воплощение божества земли, материализованного в виде груды камней. Его дух *Сонандан* объединил всех земледельцев; каждый проходящий был обязан положить свой камень в общую кучу.

Рассмотренные нами ранее танцы в масках – *тхальчхум* происходят как раз из таких ритуалов, которые древние корейцы исполняли весной и осенью в честь духов Неба и Земли.

Во время религиозного праздника *мучонг*, который отмечается и сегодня, («танец небу»), жители Восточного Юи на северо-востоке Кореи поклонялись владыке Неба с песнями и танцами. Те ранние корейцы, которые жили в период трёх династий Хан (Чинхан, Махан и Пьонхан), появившихся в южных регионах полуострова в III – IV вв. до н.э., верили в то, что они получают благословение, когда призывают духов Неба и Земли. Различные китайские источники, такие как «История Вей», часть «Истории Трёх Государств», составленные к концу III в. н.э., утверждают, что пение и танцы необходимы в проведении весенних праздников, посвящённых прошению богатого урожая, и осенних – благодарение за этот урожай. Эти источники говорят о том, что в пятый лунный месяц, когда завершалась посадка семян, люди, пели, танцевали и пили вино весь день и ночь напролёт. Во время танца несколько человек выстраивались в круг и, следуя за вожаком, поднимали, опускали руки, топали ногами по земле в такт музыке, пробуждая милость земных и небесных духов [117, с.22].

Когда сбор урожая завершился, то проводился похожий праздник и в 10-й месяц лунного календаря, возносивший хвалу духам. Эти сезонные празднования Древней Кореи могли быть основной причиной возникновения корейской фермерской музыки и танца, известные как *ноньак*.

В корейской мифологии вода – (*Мул*) опосредованно является основополагающим элементом в создании цивилизации и становлении государства. Родоначальницей всех цариц и цариц-матерей является богиня воды Мульхальми. Перед каждым обрядом задействованные в нём люди обязательно проводят очистительный ритуал водой. Вера в очистительную силу

воды, как одного из важнейших элементов мироздания, и сегодня находит своё отражение во многих ритуалах и празднествах.

Восприятие огня в традиционном сознании корейцев имеет два основных пласта, определяемых духовными и утилитарными понятиями: огонь как грозная и опасная стихия, неподвластная человеку; как магическая, целительная и очищающая; огонь как оружие в борьбе с хищниками и знак домашнего очага – символ и покровитель семьи. Ёндыньхве – ярчайший из праздников, вспоённый культом почитания огня. Сейчас это буддийский праздник фонарей, проводимый ежегодно. Люди верят, что огонь, зажжённый на земле, – малая частица солнечной энергии, являющейся символом жизни [56, с.77].

Значительное место отводилось танцу в обрядово - магических действиях первобытных народов. В поисках средств воздействия на природу, способов покорения её человек обратил внимание на факт сильного воздействия пляски на соплеменников, и поэтому решил воспользоваться ею и для влияния на окружающую действительность, которая была наполнена, по его представлениям, добрыми и злыми духами [82, с.238].

Ритуальные танцы имели строго локальные формы в связи с тем, что человек воздействовал не на природу вообще, а только на ту, которая его окружала. И на раннем этапе развития человеческого общества каждое племя имело свои, отличные от других, пляски, удовлетворявшие потребности конкретно данной группы в конкретно данных природных условиях существования [33, с.27].

Древние корейцы были свидетелями самых разнообразных религиозных праздников. Например, люди эпохи Пуйо, жившие в северо-центральной Манчжурии, из которых многие мигрировали на Корейский полуостров, проводили шаманскую церемонию, которая называлась *йонго* («барабаны, призывающие духов»). Церемония проводилась с песнями и танцами, выражающими благодарение. Народ Корё, государства, возникшего в южной части Манчжурии в 37 г. до н.э., чья территория расширилась до Северной Кореи, практиковал культ поклонения предкам, известный как *тонгмэнг*. Во время проведения культа исполнялись песни и танцы в честь основателя рода, это приурочивалось к празднованию сбора урожая [107, с.327].

Чтобы достичь процветания и гармонии в жизни, корейцы совершают множество обрядов и ритуалов, большинство которых связано с природой и природными явлениями.

Обряды - сложное, комплексное явление; в них входили несколько взаимосвязанных элементов хозяйственно–трудового, бытового, праздничного, фольклорного и ритуального характера, культурные и социальные традиции и обычаи.

Несмотря на этническое своеобразие, в обрядах корейского этноса наблюдались черты сходства с обрядами других народов. Так, в календарных обрядах корейцев, связанных с сельскохозяйственным земледельческим циклом, имеются элементы, общие с обрядами других азиатских и европейских народов. К ним относятся общая праздничная трапеза с обязательным набором блюд, связь земледельческих обрядов с поминовением умерших предков и брачными церемониями, наличие магических действий, предсказаний о погоде, гадания, маскарадные игрища, борьба и соревнования и др. Сходство это можно объяснить, прежде всего, тем, что в основе народных обрядов и поверий лежали трудовая жизнь земледельцев и их стремление обеспечить хороший урожай [29, с.207].

Чаще всего совершаются обряды, посвященные духу гор, так как, согласно легенде, после своей смерти основатель Кореи Тангун стал духом гор Асадала. Защищает деревни и дух земли Сонан, место поклонения которому обычно считается священной землей и окружено ветками и камнями. Водами управляет дух дракона, живущий, согласно поверью, во дворце на дне моря. Корейская мифология полна историй о подвигах этого духа, которого часто называют король-дракон.

Во время засухи совершается специальный обряд, когда духов умоляют послать на землю дождь. Женщины поднимаются на гору к месту поклонения духам, где совершают молитву, поют и танцуют. Другой обряд, который призван отдать дань уважения духу земли, проводят в день Нового года по лунному календарю. Жители деревни после совершения семейных ритуалов собираются вместе и посещают дом самого зажиточного крестьянина, где их угощают едой и напитками. Потом они танцуют вокруг двора и проходят в танце весь дом и амбары; при этом они обращаются в песнях к духу земли и просят его благословить эту семью и этот дом в наступившем году. После этого переходят к следующему дому, и так далее, пока не посетят все дома. Дух земли, довольный таким весельем, в награду должен ниспослать людям множество благ в новом году [101, с.179].

К исполнению многих обрядов и ритуалов привлекались шаманы. Обязательной частью ритуала был и шаманский танец, отображавший суть

ритуала или обряда (встречу с духом, его угощение и прощание с ним). В некоторых деревнях обряды совершались не в определенном месте, а вокруг самого примечательного дерева, стоящего на окраине села, которое считается священным. Люди верили, что в стволе и на ветвях обитают духи.

Почитание и сакрализация дерева – давняя традиция корейского народа. Тысячелетний опыт уважительного отношения к дереву, дающему тепло и пищу, согревающему чувства и обогащающему эстетическое восприятие природы, служит хорошим примером для новых поколений страны.

Если искать глубинные корни почтительного отношения к дереву, то необходимо вспомнить архаичные обряды и представления многих народов мира, связанные с «мировым деревом, характерным для мифопоэтического сознания образом, воплощающим универсальную концепцию мира. К этому ряду примыкает и «древо жизни», актуализирующее представления о жизни во всей полноте её смыслов, а также «древо познания», моделирующее процесс различения сущностей с целью достижения состояний целостности и совершенства [56, с.76].

Необходимо вспомнить и то, что образ «мирового дерева» в корейском шаманизме нёс в себе ранние космогонические представления и являлся символическим отражением вселенной с её троичностью по вертикали: верхний, средний и нижний миры, имели, равнозначные им части дерева: крона, ствол, корни. То же самое, в сущности, является изначальной точкой отсчёта для культа гор. Небеса, горы, дерево – вот, согласно генеалогическим мифам, основные этапы появления на свет легендарных героев, правителей страны. Например, славяне предание о мировом дереве по преимуществу относят к дубу [5, с.214]. А корейцы поклоняются сосне, считая её священным деревом.

Одно из древнейших названий Кореи – Керим, что означает «петушиный» (куриный) лес». Сюда же можно отнести другие определения страны, такие как Чхоннённим – «лес небесной границы» и Синнурим – «лес, где гуляют духи». В шаманской практике большинства народов «священное дерево» часто выступает как символическое обозначение дороги или пути, по которым шаман и его молитвы идут к небу [56, с.76].

Почитание и вера в добрый дух дерева наблюдается у корейцев, так же как и многих народов мира. Как замечает Ю. В. Ионова, ещё в первой половине XX века в некоторых районах Кореи сохранялся обычай прикреплять к срубленным деревьям бумажки с просьбой, чтобы духи этих деревьев не

сердились, не причиняли зло, и не мешали поселению добрых духов в доме [31, с.24].

Животные также занимают значительное место в мифологии, народных верованиях и религиозных обрядах корейцев. Они выступают как предки родоначальников корейских родов. Существуют предания об основателях корейских династий, происходящих от медведя, лягушки или появившихся из яйца [30, с.148].

Культ семи звёзд (Большой медведицы), как отмечает корейский исследователь Чхан Чхун, также был широко распространён. Корейцы верили, что эти звёзды влияют на судьбу каждого, определяют её, регулируют рождение и смерть, даруют богатство, покровительствуют детям. Им поклонялись, чтобы обеспечить дому спокойствие, семье – богатство, членам семьи – долголетие. И в традиционном танцевальном искусстве *танец семи звёзд Чхильсон* до настоящего времени остаётся популярным, в какой-то мере сохраняя свое древнее предназначение [108, с.676].

В обрядах, посвящённых началу сельскохозяйственных работ, центральной фигурой была лошадь. В некоторых районах острова Чеджудо ещё в конце XIX в. во время праздника ставили два длинных шеста, кланялись им как духам и воздавали всяческие почести, на деревянное изображение головы лошади клали жертвоприношения кусками ткани (пяти цветов) и при этом исполняли танец, имитирующий скачки на лошади.

По поверьям корейцев, человек после смерти превращается в лошадь, тигра, свинью, змею, лису или ворона. Эта связь выражается в различных обрядах погребального цикла. Например, в переодевании в шкуру тотемного животного и в плясках, имитирующих его движения. Вера в то, что человек после смерти становится животным, отражена во многих корейских обрядах. В старых похоронных обрядах корейцев участвовали ряженые *Панъсансси*, которые, надев деревянные маски и шкуры животных, изображали умерших предков. Они шли впереди похоронной процессии, а затем исполняли ритуальный танец на краю могилы.

Ритуальные танцы в масках животных были широко распространены. В Корее до последнего времени сохранились танцы в масках животных, таких как тигр, заяц, змея, корова и др. Танец тигра, распространённый ещё в период Корё как пережиток тотемистических плясок, очень популярен и в настоящее время.

Тигр – символ силы, мужества, храбрости. Поэтому считалось, что кореец, отправляющийся на охоту, чтобы приобрести храбрость и мужество, должен съесть тигрового мяса или хлебнуть бульона из костей этого животного, заправленного порошком из этих же костей. Его изображения вывешивали на дверях домов и постройках для скота для отпугивания злых духов и духов болезни, для предотвращения несчастья на Новый год. И поэтому в танцевальном искусстве корейцев образ тигра занимает важное место. Используется он и во многих театрализованных представлениях в масках. Танец тигра исполняется очень часто, выражая тем самым веру корейцев в способность тигра избавить их от злых духов.

В настоящее время танец тигра носит больше развлекательный характер, но обязательно с сатирически акцентом. Танец в маске тигра наблюдается и сейчас в провинции Хванхэдо при обряде «изгнания злого духа». В уездах Бонсан и Пукчхон сохранились танцы тигра, где он выступает как символ могущества, храбрости и вездесущия. Суть танца такова, что против тигра выставляют огромные полчища воинов – он побеждает, ставят капканы – он выбирается. Наконец, его убивают, но дух его жив. Душа вселяется в плоть красивой девушки, которая после своего сольного танца снова превращается в тигра.

А в уезде Синчхон тигр олицетворяет добрую старушку, которая протягивает руку помощи всем несчастным. В этом танце тигр принимает образ старушки, которая исцеляет больных, помогает деньгами, советами и. т. п. Потом она снова превращается в тигра и уходит в горы [30, с.157].

Змея также была одним из шаманских духов у корейцев. С ней связывали представления о главном шамане. Её изображали на костюме главного шамана. Известно, что змея выступала в качестве шаманского духа также у тунгусов, бурят и айнов [30, с.157].

Танцы змей, связанные первоначально с культом женского божества плодородия, были широко распространены по всему миру. Они отличались достаточным разнообразием средств пластической выразительности. Одну группу составляли танцы, в которых образ змеи создавался движением рук, верхней части тела или всего корпуса, другую группу образовывали танцы, исполнявшиеся с символами змеи (жезлами) или даже с живыми змеями [43, с.88].

В корейской традиционной танцевальной культуре представляет интерес для исследователей танец журавля «Хакму», описанный нами ранее. Следует

заметить, что у якутов ещё в первой половине XX в. был известен танец, в котором «взмахами рук вверх и вниз танцующие подражали взмахам крыльев журавля» [23, с.90].

Этот танец попытался возродить в современной пластике известный корейский хореограф Чо Тхэк Вон. В хореографическом спектакле «Журавль» он использует корейскую фольклорную музыку и традиционные танцевальные движения. Идея постановки – через природу журавля показать этнокультурные особенности восточной философии и свойственные востоку уклад жизни. В спектакле участвовало 60 танцовщиков. Фабула спектакля следующая: родился журавлёнок, мать его кормила и учила, журавлёнок вырос. Стал журавлём и улетел вместе с отцом. Балет состоит из 4-х действий, каждое из которых соответствует времени года – лету, осени, зиме, весне.

Одним из главных жертвенных животных Кореи была корова. До конца XIX в. во время осенних и весенних жертвоприношений в жертву обязательно приносили коров. Корова была объектом поклонения. Ежегодно в первый день второго месяца из дерева делали фигуру коровы, надевали ярмо и везли под музыку во главе церемониального шествия. Человек, шедший за изображением коровы, имитировал движения пахаря. В процессии участвовало несколько ряженных людей: один был в маске птицы и с цветными крыльями, другой изображал охотника. Человек в маске птицы имитировал, как птица клюёт зерно. Охотник выходил из рядов и делал вид, что стреляет из лука в птицу. Двое мужчин, одетых в женское платье, изображали «драку между соперничающими жёнами». «Муж» в конце шествия умирал их. Вся процессия символизировала сбор богатого урожая и благополучное его завершение. После театрализованного представления группа людей танцевала и пела, молясь о богатом урожае. Этот древний корейский обычай в настоящее время возрождается, конечно же, приобретая современную окраску.

У корейцев в древности, как и у соседних сибирских народов, был медвежий праздник, о чём свидетельствует сохранившийся до наших дней религиозно - ритуальный танец изгнания злого духа – «Тэмён», для исполнения которого танцор надевает жёлтую четырёхглазую маску и вывернутую шкуру медведя.

Таким образом, в традиционных танцах нашли отражение древние обычаи, основанные на мифах, культах, легендах, созданные корейцами в процессе исторического развития, и образы священных животных занимают

важное место в танцевальном искусстве, выражая и сохраняя древние национальные традиции и воззрения корейцев.

В середине XIX в., когда происходит процесс качественного изменения корейского этноса – становление корейской нации, в результате взаимодействия обрядов «верхних» и «нижних» слоёв феодального общества, формируется модель национальных обрядов, отвечающих общенациональным запросам [64, С.278]. Это такие праздники, как; Новый год – *Солналь*, праздник земли – *Тано*. Его истоки имели древние корни и были связаны, с одной стороны, с окончанием посевного периода в сельскохозяйственном цикле, с другой стороны – с переломным моментом в природе – летним солнцестоянием (22 июня), о чём свидетельствуют древние наименования праздника: «сезон знойного полдня», или «сезон середины неба». Главной отличительной особенностью этого праздника является обычай одаривать чиновников веерами и качаться на качелях.

Среди подобных праздников - Праздник зажженных фонариков – *Йондынхва* и *Чхусок* – праздник урожая. В конце XIX в. был установлен официальный национальный праздник – «День национального основания Кореи» или *Кэчхунчхол* – «период открытого Неба». Согласно корейскому мифу, в этот период было основано Тангуном первое древнее корейское государство.

Основу календарной обрядности составляли народные трудовые традиции, однако на их развитие оказала влияние официальная государственная обрядность с её развитыми ритуалами, регламентировавшими социальные нормы поведения и взаимоотношений, а также культ предков. Национальные календарных обряды носили массовый общенародный характер, они включали в себя красочные гулянья, песни и танцы, театрализованные представления, коллективные игры и спортивные состязания, что создавало атмосферу объединения и сплочения народа, укрепляло чувство национального самосознания корейцев [30, с. 96-97].

2.2 Отражение буддийских, конфуцианских и даоских воззрений в традиционном корейском танце

Основанные на культах предков и неба местные верования первобытных времен способствовали складыванию в сознании древних корейцев цельной картины представлений о мире. Такое целостное восприятие мира облегчало процесс заимствования корейцами религиозных систем и философий, сменяющих друг друга на позиции официальной государственной идеологии. Начало переходов одной религиозно-философской системы в другую, незатрудненных ломкой общественного сознания, было положено буддизмом [131, с.122]. Органичность и безболезненность принятия новой философской системы объяснялось утверждениями китайских проповедников о том, что буддийский канон не противоречит культу предков и последующим взаимодействием пантеонов местных религиозных убеждений и буддизма. В этом нам видится причина дальнейшего легкого отношения корейцев к заимствованиям и в музыкальной культуре в частности. Теоретические основы, инструментарий, жанры произведений, приходившие извне на территорию корейских государств в течение всей линии их эволюционного развития, легко усваивались и становились элементами местной музыкальной культуры.

История буддизма в Корее насчитывает более полутора тысячелетий. За это время он превратился в органичную часть корейской культуры, наложив заметный отпечаток на многие её сферы [10, с.45].

Буддизм стал распространяться в Корее в IV веке, его привезли китайские монахи, специально с миссионерскими целями, посещавшими страну. Существуют разные мнения о точке отсчёта в истории корейского буддизма. Вопрос в том, что именно следует считать «началом буддизма» в Корее – появление первых буддистских монахов – миссионеров, официальное признание религии правителями государств или какие-то первые реальные его успехи, например, внедрение в быт буддийских ритуалов, появление монахов из коренного населения и тому подобное.

Первоначально очагом буддизма на Корейском полуострове стало Когурё, одно из трёх существовавших тогда в Корее государств (остальные именовались Пэкче и Силла). В июне 372 года монахи Сундо и Адо привезли буддистские сутры и изображения Будды и передали их правителям Когурё [131, с.27]. В 376 году были созданы два монастыря – Чхомуна и Ибулланса, и настоятелями их стали соответственно Сундо и Адо.

В XIII веке Корея подверглась монгольскому нашествию, была захвачена и разграблена вся страна, враг не дошёл лишь до острова Канхвадо в устье реки Ханган, где нашёл убежище королевский двор. Двор принял решение просить помощи у божественных сил, для чего был осуществлён грандиозный проект, по которому за 15 лет на досках твёрдой древесины был вырезан «Большой свод буддийских сутр» («Трипитака Кореана» или Тэчжанген). Надо сказать, что эти дощечки были изготовлены в 1236 – 1251 годах. Дело в том, что предыдущая Трипитака IX века эпохи Корё была уничтожена монгольскими ордами. Но как только их влияние стало ослабевать, корейцы тут же взялись за восстановление святыни. Считалось, что обладание такой вещью помогает государству обеспечить защиту от потенциальных завоевателей и прочих бедствий. Произведение дошло до наших дней, и сейчас его можно увидеть в монастыре Хэинса. Состоящее из 81258 досок, оно является одним из шедевров литературы и истории буддизма [37].

Персонажи общеподддийского пантеона пользовались почитанием и в Корее. Наиболее популярными среди верующих были четыре божества: Шакьямуни, Майтрейя, Амитабха и Авалокитешвара. Почитание Майтрейи имело почти практическое в своём роде значение: это было божество, которому надлежало в более или менее близком будущем появиться на земле в образе Будды и от которого в этом образе следовало ждать реальных деяний, способных оказать воздействие на жизнь людей.

Буддизм в Корее является важнейшим элементом духовной культуры. Он оказал влияние не только на искусство и литературу, политику, экономику и образование в стране. Основанный на просвещении Будды и учении мудрости и сострадания, он был создан на корейской земле корейским народом. Буддизм Кореи обладает тремя уникальными характеристиками, отличающими его от индийского и китайского буддизма.

Во-первых, корейский буддизм универсален и либерален, особенно в решении культурных проблем. При внедрении буддизма в корейскую культуру особых столкновений и проблем не возникало. Корейские буддисты признали существовавшую уже традиционную культуру, но с другой стороны, развили в ней новые понятия и ценности. Вследствие этого, корейский буддизм не только приблизил к себе дух корейского народа, но и стал частью его.

Во-вторых, корейский буддизм защищает страну и народ. При становлении религиозных целей и идеологии буддизм Кореи всегда брал во

внимание национальную славу и мир. Долгая история корейского буддизма знает множество случаев, когда он оказал помощь при защите страны.

В-третьих, корейский буддизм символизирует гармонию. Он не только урегулировал противоречивые религиозные идеи и школы, но также и согласовал религиозные разногласия между теорией и практикой [54, с.177].

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что сам по себе буддизм – почти необъятное мировоззрение. Это и духовная, религиозная и культурная традиция, корпус канонических и постканонических текстов, система ритуалов и символов, ряд социально-религиозных институтов. В сущности, буддизм целая цивилизация [1, с.3]. Мировая религия буддизм – это, прежде всего философия, мировосприятие, миросозерцание Востока, представляющие собой совокупность идей и практики самовоспитания, саморазвития, саморегуляции, внутреннего освобождения, самосовершенствования личности. Человек в буддизме – творец самого себя.

Корейский буддизм – это религия, которая говорит с верующими на языке корейской культуры и национальных представлений о самых важных ценностях жизни. Такая способность гармонично вписываться в окружающий культурный ландшафт явно выделяет буддизм среди других мировых религий. Возможность адаптироваться позволила буддизму вобрать в себя огромное количество местных верований, культов, народных обрядов: культурных, литературных и художественных традиций [56, с.102].

Конфуцианство же никогда не отказывалось от шаманского восприятия жизни и смерти, поэтому многие его ритуалы, связанные с поминовением предков, тесно связаны с шаманскими представлениями. Поэтому, чтобы приблизиться к повседневным потребностям верующих, конфуцианство и буддизм включили в свою религиозную систему некоторые элементы шаманских верований. Распространению буддизма сильно способствовала и его исключительная веротерпимость, благодаря чему он мог сосуществовать с различными местными религиозными культурами и вступать в симбиоз с ними [15, с.45].

Так как буддизм не вступал в конфликт с обрядами поклонения природе, то добуддийские воззрения и связанные с ними культы не исчезли, а продолжали бытовать, синкретизируясь с буддизмом. На протяжении многих столетий бытовала синкретизированная религия буддизма с добуддийскими религиями. Так многие горы, которые считались местами обитания духов, в предбуддийские времена, скоро стали местами возведения буддийских храмов,

но по прежнему, в 10-ю луну приносились жертвы небу, причём основные жреческие функции в этом обряде выполнял ванн (правитель). Жертвоприношения небу приносились и перед войной, и в других сложных случаях жизни корейского общества [61, с.46].

Буддизм, ставший доминирующей религией Республики Корея, также воспринял некоторые стороны шаманства как способ удовлетворения частных, повседневных нужд людей. Такие желания не может удовлетворить *ни кё* – традиция изучения слова Будды, *ни сон* (дзен) – традиция реализации сердца Будды. Поэтому из буддийской махаяны (большое колесо) на корейской земле родился вариант тантризма, сочетающий систему верований классического буддизма с шаманскими представлениями.

Особенно много танцев, существующих ныне, тесно связано с религиозными обрядами и ритуалами. Один из них достаточно сложный буддийский ритуальный танец *Чакпон* («создание Дхармы»), состоит из трёх взаимосвязанных между собой частей. Сначала исполняется *Тхачжучхум* («Танец бабочки», см. Приложение 10), где танцоры одеты в наряды этих ярких, крылатых насекомых. Во время танца они медленно двигаются вокруг восьмигранной колонны Пхальчжондо, именуемой «дорогой с восемью поворотами», изредка останавливаясь для того, чтобы слегка ударить по верхушке колонны длинными деревянными колотушками, украшенными яркими полосками бумаги (танец описан в 1 главе работы). Этот танец своеобразное прославление восьми добродетелей буддизма. Во второй части, именуемой «Танец с кимвалом» медленные движения танцующих монахов сопровождаются ритмичными ударами в маленький гонг Пара. А завершает всю танцевальную композицию величественный *Попкочхум* – буддийский танец с большим барабаном. Другой ритуальный танец *Парачхум* («танец с тарелками») духовно связан с очищением душ умерших. Рисунок танца исполняется двумя или четырьмя танцорами в белых одеждах, не сложен, но весьма выразителен: движения отточены и многозначны. Все буддийские танцы исполняют специально обученные монахи, профессионально занимающиеся ритуальными танцами [56, с.397].

Высоким профессионализмом отмечены танцы *Ильму* (линейный танец), исполняемые во время проведения конфуцианских обрядов. Этот вид танцев разделён на две строго иерархичные категории: *Мунму* («гражданский танец») и *Муму* («военный танец»). Первый тесно связан с конфуцианской учёностью и прославляет достижения в области знаний; второй – служит воплощением

воинской доблести и жертвенности во имя отчества. Для обоих танцев характерны изысканные, даже грациозные, но 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, сыновья почтительность и уважение к старшим по возрасту [56, с.397]. Описание танца также дано в 1 главе работы.

Весьма специфичной формой традиционного танцевального искусства являются погребальные танцы. Вера корейцев в «следующую жизнь», воззрения «жизнь после смерти» породила массу обрядов, призванных достойно проводить человека в «новый мир». Особо яркие представления с песнями и танцами сопутствовали обряду Хосан при погребении достойного человека, умершего в преклонном возрасте естественной смертью. Духовная основа танцев – вера в бессмертие, в неразрывную связь живых с ушедшими в «новую жизнь» предками [128, с.96].

От Даосизма и культивирования даосских техник тела в корейской национальной танцевальной пластике закрепился так называемый эффект парения, которым славились древние мастера даосских техник тела, – «летающие даосы».

Тело исполнителя как бы преобразуется – руки становятся, словно продолжением груди, а ноги лишь соединяют тело с землёй, как бы и не служа его опорой. Так образуется характерная для даосских техник тела поза с прямой спиной и вогнутой грудью, наблюдая которую, зритель впадает в иллюзию, что к верхней части туловища танцора прикреплены невидимые нити, которые тянут его вверх, преодолевая силу земного тяготения.

Возможно, здесь воплотилось даосское религиозное представление об обретении человеком бессмертия и превращении его в существо, обладающее способностью полёта через надземное и космическое пространство [44, с.227].

Наиболее ярко влияние даосизма проявляется в таких чертах национального характера корейцев, как гипертрофированное стремление к счастью, долголетию, прочно утвердившийся культ здоровья. На уровне символики корейская эстетика повседневности до сих пор проникнута даосизмом – предметы домашнего обихода традиционно украшаются иероглифами, обозначающими «счастье» и «долголетие» [15, с.219-220].

В целом, говоря о влиянии традиционных воззрений и пришедших из Китая религиозно–идеологических учений на традиционное хореографическое

искусство корейцев, важно констатировать, что и шаманизм, и даосизм, и буддизм, и даже в определённой степени конфуцианство, были связаны с так называемыми техниками тела – практиками пластического выражения психических состояний, направленно моделируемых и культивируемых. Знакомство с такими техниками обогатило танцевальное искусство корейцев.

2.3 Характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев. Образы. Символы. Атрибуты

Как мы уже отмечали ранее, 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 уходят 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, чувство, порождаемое 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 [123, 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, отдаленности 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, скрытые длинными юбками, и это 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 [97, с. 425-426].

То есть 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» [93, с.8].

Так, если обратиться непосредственно к освещению 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)» [97, 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 природой. 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 [93].

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 одевают, чтобы усилить эффект изгнания злых духов с пути умерших [ПИМА, 2003].

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)» [139, 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) [96, с.23]. (Приложение 18, рис.22, рис. 22.1).

Также известен своим символическим значением *Сальхури* 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. *Сальхури* 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, копыя 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 [31, 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 виде кусочков материи или лоскутков бумаги, развешенных неподалёку от алтаря [42, 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 [128, с.32-33].

Похожий символический аспект исполнения имеет и *Парачхум* или «Танец с ударными тарелками» (см. Приложение 13). 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 [139].

В этом танце мы снова имеем возможность видеть бело-синие одеяния, белую конусообразную шапку; тарелки служат звуковым аккомпанементом, который собственно, 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 [56, 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* неперменными 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 [57, 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 [56, 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 *Лучхэчхум* 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. То танцовщицы изображают воду, то живописный лес, небесный свод, то поле цветов или бабочку, но в конце танца обязательно большая красивая роза, как символ красоты и восхваления природы.

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 инь–янь, 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. [56, 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 [56, 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 *чинттобэчжи*. Утки символизируют процветание и плодородие, свидетельствуя о тёплом, почти родственном отношении к воде в крестьянском хозяйстве [56, 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, завёрнутом 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 [115, с.431].

Простолюдины пользовались *минпо* (платок для народа), а для нужд королевского двора высшей аристократии использовались *кунпо* (дворцовые платки) [56, 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.

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 [56, с.205].

Рассмотрев характерные особенности традиционного танцевального искусства корейцев, выражающихся в символике движений, разнообразии атрибутов и музыкальных ритмов, в образном воплощении и цветовой гаммы 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. А о некоторых танцах известно лишь их назначение, а какую роль играют те или иные атрибуты и пластические жесты и движения в танце – исторических данных нет.

2.4 Этнические традиции в танцевальном костюме

Одежда служила человеку для защиты от воздействия внешней среды. Для этого он использовал шкуры зверей и растения. 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 задолго 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 заклинать силы этих животных [80, 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 [80, 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 *паджу*) корейского костюма, присуще ему с глубокой древности, 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» [93], но всё внимание этого номера направлено на подчёркивание огромной роли костюма в Корее. А 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 [83, с.11]. Под этим словом скрывается множество типов одежды, характерной для старой Кореи.

Ханбок – традиционная одежда корейцев, естественная и неременная 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 [55, с.288].

Корейский ханбок структурно делится на две части – верхнюю и нижнюю, отражая космологические представления о дуализме всего сущего во Вселенной – ым и ян (соответствует кит. Инь и Ян). Верхняя часть одинакова и в мужской, и в женской версиях. Основу ханбок составляет свободный распашной 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 тенденции 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 удлинённое платье с поднятой на уровень груди талией или же короткая расклешённая блузка *чогори*, в сочетании с удлинённой 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 удлинённые шаровары *коджаный* 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 удлинённой похожей на колокол юбке, кореянка выглядит стройнее и выше [83, 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 [113, 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. Скрывающий телесные формы и драпирующий человеческую фигуру сверху до низу, этот костюм отразил также 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 подмышками, а жакеты были укорочены, и 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 дела это удлинённый кафтан. В качестве нижнего белья используют специальные варианты чогири и пиджи. 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 *кат*), тонких бамбуковых планок, промасленной бумаги *кальмо* или рисовой соломки. Мужчины собирали волосы в тугий 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: повседневный (обычное бытовое одеяние), ритуальный (одежда праздничная и обрядовая) и военный костюм [83, 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, чёрный и жёлтый цвета. Каждый цвет имел свое значение: красный ассоциировался со счастьем и богатством, синий (индиго) – с постоянством, чёрный – с бесконечностью и творческим началом, жёлтый – с харизмой государственной власти, 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,

как 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) [15, 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 периода Силла и до начала нашего века) и длинного шёлкового шнура, обвязанного вокруг груди. В наши дни мужчины пользуются этими элементами одежды только в особых случаях [113, 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 [113, с.39]. Это свидетельствует о том, что в наши дни 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 первозданном 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 Чхуньян» и др.

Обычно очень яркая и бросающаяся 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 требовалось 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 [31, 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 [56, с.93].

И. Бишоп отмечала, что одежда шаманок шились из дорогой шёлковой ткани, часто с цветными полосатыми рукавами, украшалась богатой вышивкой, к ней прикреплялись шёлковые, расшитые, как правило, цветочным орнаментом полосы, спускавшиеся от пояса вниз поверх юбки, которые обвивались вокруг тела шаманки во время танца [103, с.252].

Интересно, что мужчинам-шаманам, как женщинам, был присущ своеобразный ритуальный транстивизм (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 [56, 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 *синдаль*. 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.

2.5 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 распространён 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-тое 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 [87, 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 энергодинамические, 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 трансное состояние [13, 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 [13, с.124].

Ряды подвешенных каменных колоколов *пхёнгён* 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 и в современной музыкальной практике. Это можно проследить на примере обучения основным приемам техники игры на барабанах *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» [132, 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. – кон. 60-х гг. VII в. н. э.), а затем Объединенного государства Силла (кон. 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 расслаивалась 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 («Пхуннён» – «Богатый урожай»), быте корейской деревни («Содонё»), ставшие прообразом средневекового песенного жанра *Хянга*².

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

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 [83, с.85].

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

² *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 «Чонъаксо» и «Тэаксо» классификация классических (серьезных, правильных) музыкальных произведений *чонъак* по трем родам: чистая, изящная музыка *аак*, музыка танского Китая *танъак*, местная музыка *хяньак* [87, 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 [81, 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* [83, с.52] (ансамблей корейских барабанщиков).

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 также корейский кларнет *сэннап* и другие музыкальные инструменты.

Всех исполнителей с разными музыкальными инструментами называют «*Чабьи*». 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 приковывают различные шляпы игроков. Здесь можно увидеть и пушистую шляпу игроков с тарелками, и шляпу танцоров, на макушке которой прикреплена лента длиной в 12 паль (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. Вначале 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 произведение *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 *ноньак*, песенно-драматический жанр *пхансори* и сольную инструментальную музыку *санчжо* [97, 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 [67, 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 барабане, 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 [56, 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 умирает, один из них кладут вместе с ним, чтобы душа шамана могла совершить на бубне путешествие на небеса [42, 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 [94, 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 [94, с.162].

Кроме бубна и колокольчиков к традиционным музыкальным инструментам относят целый ряд духовых инструментов: *тэум* – длинная флейта на две октавы, появившаяся в эпоху Силла (600г. н.э.); *тансо* – малая вертикальная флейта эпохи Чосон (1392-1910 гг.), дающая чистый деликатный тон; *пхири* – разновидность двухязычкового гобоя, широко применяемая в придворной и народной музыке, и *сэнган* – 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) [31, с.133]. Корейский барабан чанго, которым пользовались Мудань, имеет вид песочных часов, две его деки³, обтянутые кожей, соединялись ремнями. Шаманка во время камлания садилась перед барабаном, лежащим перед ней

³Дека - 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.

горизонтально, и ударяла по обеим декам. Иногда барабан устанавливали вертикально и тогда ударяли по его верхней деке колотушками, причём правая делается толще, чем левая.

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 [68, с.102-103].

Корейская традиционная музыка представляет собой оригинальную сложную систему, обладающую весьма ощутимым потенциалом для дальнейшего развития и включающую определившиеся 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 [42, 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» [2, 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. Так же мы 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. Также 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 видоизменив 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 Традиционные корейские танцы и их исполнители как феномен мировой культуры

Неповторимость, уникальность культуры любой, даже самой малочисленной национальной общности представляет самостоятельную ценность, великое общечеловеческое богатство [32, с.147].

Корейцы – одна из самых древних наций Востока. Корея – страна изумительной красоты и, по убеждению корейцев, «место, которое создал на земле Господь Бог для своего второго пришествия к людям». Страна, которой по количеству памятников мирового культурного наследия, отмеченных ЮНЕСКО, могут позавидовать не только другие государства, но и целые континенты [55, с.3].

В духовной культуре корейцев значительное место занимают народные традиции, обычаи, верования и сохранение памятников культуры. Танцевальное искусство представляет собой неотъемлемую часть одной из форм духовной культуры Кореи. Сохранение традиций хореографического искусства является важным и актуальным делом.

Корейский танец заимствует движения, ритмы, краски у природы. В народных, традиционных танцах отражалась жизнь, смерть, труд и настроения народа. Танцы, сочинённые в окружении природы, под воздействием природных условий в разных регионах Кореи получили своё развитие и свои этнокультурные особенности.

Происхождение танцевального наследия Кореи, как указывалось в предыдущих главах, положено ещё в глубокой древности, когда предки современной корейской нации жили в родовой общине. Тогда, с целью сохранения своей безопасности, они танцевали, тем самым, призывая богов быть милосерднее к ним. Так же танцы содержали и социальный характер, то есть выполняли функцию единения общины, отторжения конфликтов и раздоров внутри клана.

Конечно, с течением времени, менялись люди, формировались новые поколения, и, вместе с этим, появилось и новое наследие танцевального искусства. Современные танцы мало напоминают те пляски, которые исполнялись корейцами несколько веков тому назад, но ведь прежде, чем

принять известный нам вид, они не раз меняли свои исходные формы и позиции.

Так, в первозданном виде танцы представляли собой групповые пляски, выполняющие, как социальную, так и сохранную функции. Но эти танцы уже тогда имели разделения на виды; так, одни были предназначены для обращения к богам, другие исполнялись, с целью почитания умерших предков. Тем не менее, о конкретном разделении на видовые категории можно говорить с началом железного века, когда распространился шаманизм. То есть вследствие этого появились шаманские танцы и шаманская музыка. Далее вид этого танца трансформировался в ритуальные и религиозные танцы.

Известный дальневосточный ученый Г.П. Белоголазов, исследуя культуру народов Востока, особо отмечал: «каждый этнос, его культура развиваются, прогрессируют и в конечном итоге эволюционируют в современное цивилизационное сообщество в результате взаимодействия, заимствования технических и технологических новшеств, изобретений, других инноваций, а также вследствие духовных контактов с соседними общностями» [9, с.112].

Менялось общество, развивалась светская Корея, и уже о появлении совершенно новых форм танца можно говорить, начиная с эпохи Трёх Государств (57 г. до н.э. – 668 г. н.э.). Причиной тому стал приход китайских видов танцевального искусства, в свою очередь и привнёсший новые направления в этой области. Например, танцы, пришедшие из Сунского Китая (960-1279 гг.), получили название придворных, которые дошли и до наших дней.

Заимствование культуры в процессе этнических контактов разных этносов относится к обычным явлениям. Не избежали культурных заимствований и корейцы, длительное время имевшие этнокультурные контакты с китайцами. Так, например, в основе корейской культуры лежит заимствованная из Китая культурная традиция конфуцианства и его культурный комплекс, имевший широкое распространение в Корее. Однако следует особо подчеркнуть, что для корейцев главным являлось не слепое подражание и копирование чужих достижений, а подлинное освоение чужой культуры и её обогащение своим национальным духом [64, С. 544].

Значительное влияние на культурное развитие Кореи начало осуществляться в IV веке, когда состоялось знакомство Кореи с конфуцианством, буддизмом и другими культурными достижениями соседних народов. В то время как конфуцианство занималось изучением наук, а так же

китайской музыки и танца, связанных с конфуцианскими ритуалами, буддизм формировал новую музыку (пение) и танец в течении всего периода Трёх Государств. Эти изменения коснулись всех видов хореографического искусства, в том числе и народных танцев, обусловленных разными видами хозяйственной деятельности корейцев. Так, например, первоначально народные танцы имели чисто религиозное значение, но с развитием сельского хозяйства (37–39 вв. до н.э.), некоторые танцевальные элементы трансформируются и становятся неотъемлемой частью плясок при посадке или сборе урожая.

Так же многие виды ритуальных композиций танца изменились из-за появления различных праздников, то есть они просто перешли в разряд танцевально-праздничных композиций, с добавлением определённой символики (цвет, элементы одежды, ритм и т.п.). Например, после объединения Силы в три государства в 668 году нашей эры, с целью пропаганды буддийской добродетели стал праздноваться буддийский праздник фонарей, элементы танцевального искусства которого практически полностью были перенесены на схожий с ним корейский танец почитания предков *«тонгмэнг»*.

Огромное значение для корейского танца имело и то историческое событие, в процессе которого произошло разделение корейского полуострова на Север и Юг. Это разделение привело к тому, что многие виды и формы танцев и ряд их элементов были утеряны или изменены так, что в наше время установить исходную символику и первоначальное предназначение не представляется возможным. И по сей день, исследователи в этой области пытаются расшифровать некоторые танцевальные номера, смысл и назначение которых остаётся неизвестным.

Культура и искусство, в частности танцевальное, не могут не испытывать современного влияния. Оно идёт по нескольким направлениям: расширение тематики, появление сюжетов, ранее не свойственных искусству этих народов, постановка серьёзных проблем, стремление к обобщённым образам [33, с.132].

История национального балета в Корее относится к периоду формирования государства Республики Кореи, то есть к современной истории (XIX–XX вв.). Предыстория его тесно связана с Русско–Японской войной 1904 года. Победа Японии в войне повлекла за собой установление японского господства над Кореей, окончившейся аннексией Кореи в 1910 году. Именно в этот период через Японию в Корею начинает проникать западное танцевальное искусство. Гастрольные выступления японских танцовщиков познакомили корейских зрителей с новым для них сценическим искусством, соединившим в

себе одновременно современный танец, классический балет, разнообразные формы народного танца. В Корею эти различные виды западного танца были восприняты под единым названием «новый танец». Но это были единичные показы экзотического для корейцев зрелища. Отправной точкой корейского танца нового времени можно считать 1926 год. Когда в Корею в г. Сеул приехал японский танцовщик и хореограф Исии Баку (1886 – 1962 гг.) и показал «новый танец», созданный им в Японии под влиянием европейских и американских течений в искусстве танца конца XIX начала XX века [127, с.270].

Огромное влияние на развитие корейского хореографического искусства оказала японская танцевальная школа. Многие выдающиеся корейские мастера хореографии учились в Японии.

Выдающейся танцовщицей и балетмейстером была Чхве Сын Хи (или Цой Сын Хи как называли её некоторые исследователи), которая одна из первых стала осваивать искусство современного и классического танца на профессиональной основе. Впоследствии её будут называть «Самой яркой звездой корейского искусства» (Приложение 22, рис. 29). В возрасте 15 лет она увидела выступление Баку Исии – пионера современного танца в Японии. Его выступление настолько поразило молодую кореянку, что Чхве Сын Хи уговорила Исии взять её с собой в Токио в качестве ученицы. Там она несколько лет осваивала искусство современного и классического танца.

В 1929 году она вернулась в Сеул и открыла собственную танцевальную студию, и начала регулярно выступать на сцене. Успех был ошеломляющим, и уже через несколько лет она стала едва ли не главной звездой в мире корейского сценического танцевального искусства. Внешняя красота Чхве Сын Хи немало способствовала её славе, но главную роль сыграл её хореографический талант. Чхве удалось соединить национальную традицию и современность, что на тот момент было совершенно новым в корейском танцевальном искусстве. Она не была ни западной классической балериной, ни традиционной корейской танцовщицей – в её танце слились эти две традиции [52, с.10].

Чхве Сын Хи по праву считается основательницей корейского сценического танца. В 1937 – 1940 гг. Чхве Сын Хи выступает за рубежом с номерами, представляющими стилизованный корейский национальный танец, тем самым знакомит с танцевальной культурой Кореи зрителей других стран. В этот период она поставила спектакль из стилизованных традиционных

корейских танцев: «Танец буддийского монаха», «Танец с мечами», «(Танец с веерами)», «Танец в масках». Спектакль имел огромный успех у публики.

Эта выдающаяся танцовщица и балетмейстер первая в Корее стилизовала традиционный корейский танец, сделав его современным и сценическим [116, с.66]. Возможность создания корейского народного сценического танца была обеспечена подвижнической деятельностью Чхве Сын Хи, ее работа обрела особый смысл в связи с тем, что проводилась в обстановке японской оккупации. И в данной обстановке её новаторские идеи по собиранию и реконструкции национальной хореографии приобретает особенный смысл [110, с.198].

Известно, что оккупационные власти отрицательно относились ко всякому проявлению национального духа, и даже те немногие танцы, которые ещё сохранились в народе, стали редкостью. Люди танцевали лишь в домашней обстановке, скрываясь от посторонних глаз [78, с.166]. Выдающаяся танцовщица сохранила чарующую корейскую музыку, использовала иконографические мотивы и образный строй традиционной корейской живописи для создания сценических декораций, отвечающих характеру и духу исполняемых танцев. Чхве Сын Хи совершила поистине революционные преобразования в корейском танце, сохранив при этом всё ценное, что было накоплено её предшественниками [59, с.15].

Отметим неоспоримое влияние Запада на трансформацию некоторых видов танца. Но в основном это видоизменение современных форм танца, то есть добавление к устоявшимся традиционным аспектам, новых ритмов и композиций, совсем не характерных для восточной традиционной музыки. Например, благодаря вторжению западного танцевального искусства, стали прогрессивно открываться университеты, готовящие непревзойдённых мастеров сцены (женский университет Юхва), тогда как до 1950-го года обучению танца отводились лишь небольшие хореографические факультеты.

Открытие этого университета стало огромным рывком в развитии танцевального искусства Кореи и явилось значительным шагом в его развитии. Хореографический факультет университета, созданный в 1962 году, стал высшей школой для многих мастеров сцены. В его стенах и сегодня готовят как бакалавров, так и магистров хореографии, что является хорошей базой для создания академических основ корейской национальной хореографии. Реформаторы традиционных танцев: преподаватель женского университета Юхва, профессор Ким Мэ Чжа и Кук Су Хо – основатель и руководитель

театральной труппы «Тидим». Здесь же, в университете, под руководством Ким Мэ Чжа и пяти студенток, было положено начало новому движению так называемого альтернативного (творческого) танца. Его суть в том, что на основе традиционных танцев, адаптированных к нынешним условиям, созданы новые, наиболее полно отражающие чувства и мысли человека современной Кореи.

За двадцать лет коллективом создано немало уникальных постановок, основанных на традиционной хореографии. Например, «Вздых», «Черепок», «Верёвка» и др. Самыми интересными постановками коллектива являются «Торурэ» и «Рю – дерево жизни». Последний, как хореографическая интерпретация образа ивы, особо почитаемого в стране «Женского дерева», отражающего национальный характер корейской женщины. В 1996 году создатели этого танца были удостоены высшей награды одного из самых престижных конкурсов страны – Корейского международного танцевального фестиваля, проходившего в Сеуле.

Основу других номеров также составляют традиционные шаманские и крестьянские танцы. Сохраняя эстетику традиций, коллектив значительно расширяет жанровые рамки танца за счёт его слияния с поэзией, живописью, музыкой. Отходя от традиций, актёры танцуют без обуви, а для костюмов используют корейскую бумагу *ханчжи*.

Главной мечтой Кук Су Хо было создание таких спектаклей, которыми гордились бы все прославленные сцены мира. В 1992 году на сцене Большого театра в Москве он осуществляет свою постановку балета И. Стравинского «Весна священная» танцевальным языком корейских национальных традиций.

Автору удалось увидеть этот балет. Сюжетная основа музыки балета – языческие обряды славян, которые также как и древние корейцы поклонялись культу природы и культу предков. Этот балет поистине прорыв в корейской национальной хореографии. Кук Су Хо сумел языком традиционного танца показать и рассказать историю корейского народа, подчеркнуть его национальные особенности, чаяния людей и их связь с природой, борьбу со злыми духами.

Балетмейстер средствами традиционной хореографии, талантливо соединив их с современным танцем, смог воплотить буйный весенний рост природы, мощные содрогания земли – кормилицы и трепет человека перед стихийным зовом и велениями духов природы. Как замечает Б.Асафьев: «В балете И. Стравинского «Весна священная» культ земли связан с культом

предков. В музыке стоят лицом к лицу: обновляющийся весной мир – и человек, только–только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже ещё не создавший личного бога» [4, с.132].

Кук Су Хо удалось передать в пластических образах красоту природы в танце «Великая священная пляска», культовую практику в танце «Взывание к праотцам», почитание матери–земли в танце «Хождение по кругам». Последний танец, представляет собой хоровод девушек, которые плавно двигаются по кругу, а в руках у них ивовые веточки – символ любви и пробуждения земли и природы. Особый интерес представляет танец «Пляска избранницы», где танцовщица представлена в образе шаманки, которая постепенно убыстряет ритм танца, начинает быстро – быстро вращаться, при этом виртуозно владея бубном, постепенно доводя зрителей и себя до экстаза. Своим танцем она призывает духов неба быть благосклонными к народу и одарить их теплом и светом.

Следует заметить, что вся постановка балета, отдельные танцевальные композиции, лексика и рисунок танцев, костюмы исполнителей, декорации, атрибуты полностью передают этнокультурные традиции, быт, обряды и ритуалы, дух и национальный колорит корейского народа. А музыка русского композитора гармонично слилась с корейским танцевальным фольклором и перед зрителем предстают картины жизни корейского народа в период наступления весны, а значит пробуждения земли, природы, и радость человека, выражающаяся в совместном труде, танцах и играх. Балет «Весна священная» в постановке Кук Су Хо имеет огромное значение не только для зрителей, но и для этнографов, так как хореограф средствами танца и музыки полностью передаёт уклад жизни, праздничные и грустные события, ритуалы посвящённые предкам, земле, духам природы, различные обрядовые действия, характеризующие повседневную и духовную жизнь и характерные только для корейского этноса [ПМА, 1992].

Среди других «новых танцев» Кореи можно выделить несколько, воплотивших в себе основы традиционного танца и современные веяния в хореографии. Так, например, основу современного танца *Торуре* составляют традиционные шаманские пляски. Эстетика традиций обогащена поэзией, живописью, музыкой. А монашеский танец *Сынму* служит для современных танцоров хорошей школой пластики и духовной содержательности движения.

В современных условиях многие традиционные танцы, такие как *Хаванму* («Танец в цветочной короне»), *Пучхечхум* («Танец с веерами»),

Чангочхум («Танец с барабаном») адаптированы к новому времени, в них внесены новые элементы, движения, жесты, и эти танцы более приспособлены для выступления на сценических площадках, превращаясь в великолепно театрализованное представление.

«Отцом» вновь возрождённого к жизни традиционного танца называют Хан Сон Чжуна, унаследовавшего любовь к этому виду искусства от своего деда Пэк Ун Чхэ.

В эпоху духовного разлада страны Хан Сон Чжун создал удивительный сплав традиций как народных, так и придворных танцев. Изысканное музыкальное сопровождение, невиданная до того времени хореография, синтез старого и нового как бы заново возродили к жизни корейский классический танец. Несмотря на трудные времена японской оккупации, в 1930 году Хан Сон Чжун основал Академию музыки и танца Чосон, неустанно пропагандируя неувядаемое танцевальное искусство своего народа.

Монашеский танец *Сынму*, танец очищения души *Сальпхури*, «Танец журавлей» *Ханму* в его творческой интерпретации стали не только подлинными сокровищами национальной культуры, но и вплоть до сегодняшнего времени служат своеобразным эталоном для современных хореографов.

Олицетворением высшей элегантности и воплощением идеального образа женщины периода раннего Чосон (XIV – XVI вв.) в танце стала его внучка Хан Ён Сук. Из всех женщин, исполнительниц традиционных танцев, она достигла блистательных успехов в четырёх танцах, унаследованных от деда: *Сынму*, *Ханму*, *Тхэпхёнму*, и *Сальпхури*. Форма выражения этих танцевальных номеров удивительно совпадала с классическими, живописными образами «четырёх господ»: цветов сливы мэхва, орхидеи, хризантемы и бамбука. Для Хан Ён Сук сцена всегда служила листом чистой бумаги, на которой она рисунком танца создавала эти образы. *Ханму* как вольная интерпретация «Танца журавля» – это цветение сливы.

В танце *Тхэпхёнму* движениями ног создавая ясно очерченные завитки линий на белом пространстве сцены, она творила цветок орхидеи, а хрупкая красота хризантемы – это *Сальпхури*. Гибкой красотой линий, напоминающий ствол бамбука, отмечен танец *Сынму*. Во всех танцах Хан Ён Сук, как «Человек – живое сокровище культуры», оставалась сама собой, выражая своё собственное отношение к жизни.

Оригинальным мастером, интерпретации древних шаманских ритуалов была танцовщица Ким Сук Чжа, более двадцати лет отдавшая сцене. Основу её репертуара составляли танцы из шаманских обрядов *Тодан кут*, практикуемых в провинции Кёнгидо. В сентябре 1990 года она получила звание «Человек – живое сокровище культуры» за исполнение танца *Тосальпхури* – локальная вариация популярного «танца духовного очищения». Танцы в исполнении Ким Сук Чжа были частью древней обрядовой традиции, её музыкально-темповых ритмов, духовного содержания. Манера её исполнения отличалась порывистостью и благородством движений в сочетании с ничем не сдерживаемой силой духа. Благодаря этому из глубины древних традиций она извлекла нечто новое, понятное и доступное нашему времени.

Столь же доступен нашему современнику образный язык «Чинчжуйского танца с мечами» в исполнении Ким Су Ак, посвящённый национальной героине Нонгэ, жившей в XVI столетии. Эта молодая девушка, профессиональная кисэн, жертвуя собой, утопила японского генерала во время осады г. Чинчжу. Во время исполнения рисунок и темп танца, начинающегося в сдержанной благородной манере Сальпхури, постепенно меняется, обретая к финалу драматическую остроту. За этот танец в 1966 году актрисе одной из первых в стране было присвоено звание «Человек – живое сокровище культуры». В её репертуаре также «Монашеский танец», «Танец с маленьким барабаном» и др.

Более пятидесяти лет проработала на сцене Кан Сунн Ён, совмещая творческую деятельность с общественной работой. Её выступления всегда запоминались изысканной зрелищностью костюмов, выразительными и отточенными до совершенства движениями, а также глубокой образной силой. Создав собственную школу хореографии, актриса вплетает свои танцы в прихотливый узор других видов искусства. В постановках «Хроника троецарствия» или «Сказание о Чхунхян» вокал, хореография, музыка составляют единое целое.

Огромный интерес представляет для современных корейских хореографов «Сказание о Чхунхян» (автор и время написания неизвестны) – выдающееся произведение классической корейской литературы и занимает первое место среди произведений корейской классики. Образ Чхунхян в современном корейском балете на корейскую национальную тематику является самым популярным.

«Сказание о Чхунхян» – это поистине вдохновенное произведение корейского народного эпоса. В нём переплетаются и отражаются такие

разнообразные темы, как любовь, национальные обычаи, социальные противоречия, бюрократические устои, несправедливость и коррупция властей средневековой Кореи, а также поэтизируется экзотическая красота её природы [73, с.5-6].

Образ идеальной женщины, сохранённый в традиционной культуре, являет собой героиня корейской легенды о любви Чхунян – дочь кисэн, полюбившая сына чиновника, принадлежавшего к верхним ступеням социальной иерархии. Тайно заключив брак с возлюбленным, эта красавица вскоре была вынуждена оказаться во временной разлуке со своим супругом. Она с исключительной стойкостью вынесла тюремное заключение и пытки, которым подверглась за отказ удовлетворить сексуальные притязания уездного правителя. И её верность мужу была вознаграждена – несмотря на своё низкое социальное происхождение Чхунян, получает общественное признание в качестве законной жены мужчины из чиновной среды.

В «Сказании о Чхуняне» выражена вся национальная палитра корейского этноса, мироощущение народа, любовь к природе и её красочное описание в сказании, его традиции, праздники, обряды, воззрения и верования и поэтому в настоящее время это произведение очень популярно среди корейцев. И если говорить о воплощении этого произведения в традиционном хореографическом искусстве, то это произведение в поэтической образной форме раскрывает все этнокультурные особенности корейского народа.

Более того, Ким Сунн Ён сочиняла многие танцы, осуществляя их постановки как на сцене Национального института классического танца, так и в собственной руководимой труппе. Классикой современной корейской хореографии стали её собственное творение сольный *Муданьчхум* («Танец шамана») и традиционный *Тхэпхёнму* («Танец умиротворения»). С 1985 года Канн Сунн Ён занимает пост председателя Совета директоров Корейской танцевальной ассоциации и пост председателя Корейской ассоциации художников, не оставляя при этом педагогической деятельности. В 1988 году она удостоена звания «Человек – живое сокровище культуры» [56, с.403].

Развитие хореографического искусства привело к появлению так называемых «новых корейских танцев». В современных условиях многие танцы были адаптированы к новому времени и вкусам публики.

Так называемый «Новый танец», синтезирующий достижения классической западной хореографии и основы корейского традиционного

танца, появился в 1946 году вскоре после освобождения страны от японского колониального владычества.

Одним из основоположников нового танцевального движения стал Хан Тон Иль, ставший впоследствии основателем Сеульской балетной труппы. Он поставил по классическим канонам балет «Сильфида», основываясь не только на западном опыте, но и используя достижения русской классической школы. И что немаловажно, балетмейстер поставил хореографические композиции на основе традиционных корейских танцев, используя мотивы из мифологии и народных сказок. Во время Корейской войны труппа распалась, но осталась важной вехой в истории корейского танца.

В 1962 году была создана Национальная хореографическая труппа, во главе которой стал легендарный исполнитель в жанре «Новая хореография» Чо Тхэк Вон. Это был первый хореографический коллектив страны, финансируемый государством. В начале своего пути труппа работала как с классическим репертуаром, так и уделяла большое внимание традиционному корейскому танцу. Но впоследствии труппа разделилась на две группы, и каждая пошла по своему пути в творческом поиске.

«Новый танец» синтезирует достижения классической европейской хореографии и основы корейской танцевальной традиции. Он лёг в основу современного балетного искусства Кореи. Его становление связано с именами хореографов Им Сон Нама, Ким Хэсика, балерин Хон Джунхи, Ким Мэджа и др. В стиле современного и альтернативного танца творят выдающиеся хореографы современности – Юк Вансун, Ким Бокхи и многие другие [83, с.157].

На становление форм современного корейского балета большое влияние оказало творчество Им Сон Нама. В 1956 году после учёбы в Японии он вернулся на родину и открыл в Сеуле балетную студию. В мире корейского балета он стал признанным авторитетом не только в хореографии, но и в педагогике и исполнении танцев.

В 1973 году с созданием Национальной балетной труппы он стал её режиссером и хореографом, осуществив немало постановок из классического балетного репертуара. К началу 1990-х годов в репертуаре труппы значились всемирно известные спектакли – балеты: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Копелия», а также оригинальные постановки по мотивам корейских сказок и легенд. Наиболее известная постановка «Повествование о Пэ Пичжан», основанная на национальном колорите и традиционном танцевальном

искусстве. В 1962 году в состав открытого за 12 лет до этого Государственного театра вошли три труппы: оперная, драматическая и танцевальная. Государственная танцевальная труппа состояла из артистов трёх направлений: классического балета, современного танца и корейского традиционного танца. При этом спектакли представляют собой синтез трёх данных направлений и ставятся преимущественно на корейские традиционные сюжеты.

В 1980-е годы, когда корейский балет еще следовал традициям японского балета, в Сеуле была основана новая балетная труппа «Юниверсал балет». Основатели труппы провозгласили себя сторонниками танца, который нес в себе элементы европейской и восточной культуры [122, с.17-19]. Основой «Юниверсал балета» явилась «Художественная школа Сонхва», основателем которой был Пак По Хи. В 1976 году им же был учрежден балетный факультет, первым педагогом которого стала Эдриан Дэллас, приглашенная из США. Это явилось историческим событием, так как Эдриан Дэллас оказала огромное влияние на становление корейского балета. Именно усилиями этого хореографа увидела свет постановка «Сим Чхон», воплотившая глубокий мир этнической танцевальной культуры Кореи. Впервые традиционная корейская культура получила новое освещение в сочетании с классикой [7, 3-5].

«Повесть о Сим Чхон» наряду с «Повестью о Чхуньян» является наиболее популярным и известным произведением корейского устного народного творчества. Повесть рассказывает о «жизни главной героини по имени Сим Чхон, которая решается проявить дочернюю почтительность, совершив самопожертвование, для того, чтобы её слепой отец прозрел» [124, с.566]. Это повесть дошла до нас в форме музыкально–драматического сказа *пхансори*, поэтому её также называют «повестью пхансори». Один или два человека под сопровождение ударного инструмента *пук* рассказывали (это могло быть пение в сочетании с речитативом) сказки, легенды, истории. Так как сюжет повести, передаваясь из поколения в поколение через устное народное творчество, постепенно трансформировался, вбирал в себя сюжеты из других сказаний, не представляется возможным точно определить автора повести или время её создания⁴. Например, А. Ф. Троцкевич, автор книги «История корейской традиционной литературы (до XX в.)», указывает, что в основу сюжета «Повести о Сим Чхон» положена буддийская легенда об основании монастыря Кванымса, связанная с подвигом почтительной дочери Хончжан, пожертвовавшей собой ради прозрения отца [85, с.229]. Эдриан Дэллас

⁴ Предположительно в Поздний период эпохи Чосон (1725 -1800 гг.)

опираясь на традиции, морально-этические основы и нравы корейского народа, смогла отразить этнические особенности национального характера героини и корейского народа.

Задолго до основания балетной труппы «Юниверсал балет» в 1962 году была основана танцевальная школа «Маленькие Ангелы». Коллектив состоит из детей начального и среднего школьного возраста, репертуар труппы включает в себя народные корейские танцы: танец с национальными веерами, танец с барабанами, деревенский танец, а также музыка и народные песни Кореи и других стран. Мастерство и профессионализм маленьких артистов стоит на высочайшем уровне. За 40 лет своего существования детский коллектив «Маленькие Ангелы» дал более 500 концертов за рубежом и стал воплощением Корейской культуры для зрителей во многих странах мира. Коллектив транслирует уникальное традиционное хореографическое искусство в современном мировом сообществе [111, с.22-27].

Многочисленные музыкальные и хореографические коллективы страны работают в самых различных жанрах и стилевых направлениях. Но в последнее время с развитием авангардных форм всё большее внимание уделяется национальному традиционному искусству, как в музыке, так и в хореографическом искусстве.

Несмотря на сложный путь развития, на влияние Запада, корейское танцевальное искусство по-прежнему сохраняет свою самобытность и с легкостью совмещает в себе веяния прошлых лет и ритм современности.

Поэтому и существует много различий между западными и корейскими танцами в технике их исполнения. Самая существенная разница заключается в том, что западные танцоры в танце в основном работают ногами, на высоких полупальцах тогда как корейцы больше двигают плечами, руками и ладонями; корейцы больше акцентируют движение на пятках ног, но почти совсем не совершают лишних резких движений. Ещё одно яркое различие в том, что корейские танцоры во время танца поют. В рисунке традиционных корейских танцев читается степенность и бесконечное совершенствование себя. Чтобы правильно исполнить тот или иной корейский танец, необходимы долгие и изнурительные тренировки и полная концентрация над своим телом.

Все эти танцы великолепно сочетают в себе и прошлое, и настоящее. 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. Таким образом,

танцевальное искусство Кореи является неотъемлемой частью мировой культуры, которую необходимо изучать и опыт, полученный в процессе этого исследования бережно сохранять и передавать будущим поколениям. И, конечно, очень ценно то, что в Республике Корея традиционные танцы не только хорошо сохранились, но и получили новый толчок развития. Молодые исполнители, возрождая традиции, в то же время делают попытки создания новых танцев, основанные на традиционных принципах. Или же на основе традиционных танцев, с помощью добавления стиля динамизма, создают новые танцевальные номера.

В наши дни в стране – в каждой провинции, округе, деревне существуют свои танцевальные коллективы, работающие как на самодеятельной, так и на профессиональной основе.

Сегодня среди многочисленных коллективов страны, работающих в самых различных стилевых направлениях танцевального искусства, явно наметилась тенденция возврата к истокам, а именно, к традиционному танцу.

В современных условиях многие традиционные танцы, такие как *Хвагванму* (Танец в цветочной короне), *Пучхечхум* (Танец с веерами), *Чангочхум* (Танец с барабаном) получили название «новые танцы», так как их «язык» адаптирован к новому времени, новым вкусам публики. Приспособленные к исполнению профессиональными коллективами на сценических площадках, они во многом утратили прежнюю утилитарность и духовную содержательность, ставши, по сути, яркими театрализованными представлениями. В отличие от них традиционные танцы в сольном исполнении, синтезирующие новейшие достижения хореографии, и сегодня не утратили своей первозданности.

Еще раз подчеркнем, что традиционный танец и в наши дни остается неотъемлемой частью духовной и материальной культуры корейского народа, органично вплетаясь и всесторонне отражая повседневную жизнь, как простого народа, так и высших слоев общества. Он также является отражением основных этапов исторического развития страны и ее социокультурных особенностей, что подчеркивает его уникальность и ценность для мировой культуры в целом. Наличие традиционной основы в современных народных танцах позволило установить преемственность и жизнеспособность танцевального искусства корейского народа.

Традиционная форма и содержание хореографического искусства возникают и меняются вместе с народом и его культурой. Таким образом,

традиционное хореографическое искусство, возникнув в далёком прошлом, является наиболее устойчивой чертой и современного творчества народа.

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. И, как следствие этого разделения, страны получили отличное друг от друга кредо политического и культурного развития [100, с.56].

Фактически, 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 [71].

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 Сенем. 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» [44, с.341].

«Чу» означает «хозяин», «Чхе» – «тело». Принцип идей Чучхе, сформулированный Ким Ир Сенем и подробно раскрытый в классической работе Ким Чен Ира «Об идеях Чучхе» (1982 г.), так и звучит: «человек – хозяин всего и решает всё» [47, 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 открыло 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 [38, 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» [38, 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 возможности таких мелких ошибок [121, с.10-13].

То есть чуждейское 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 [38, с.15].

Что касается северокорейских 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 сознание людей, а истинная этническая сущность танцевального творчества и личности его творцов извращаются до неузнаваемости.

Итак, чуждейская 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» [60].

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 [96, с.172].

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 [71].

Таким образом, рассмотрев в сравнительном плане северокорейское 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 [38, 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 условиях 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» [51, с.44].

И сегодня, как правило, необходима не бездумная критика, а понимание и помощь. Сегодня 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 Государственная культурная политика Республики Корея 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 [46, 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 [46, 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 [72, с.43]. Государственная политика в сфере культуры должна строиться на уважении человеческого достоинства, обеспечении свободы выбора каждым членом общества форм участия в культурной жизни и творчестве [36, 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 [86, 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 [36, 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 [109, 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

витами в воздухе. Долгожданная, выстраданная в тяжелейших условиях колонизации свобода вызвала небывалый подъем национальных чувств, гордости, достоинства, желание возродить все исконно национальное, что ранее третирувалось и подавлялось. Напор национального чувства был столь силен, что некоторые очевидцы событий тех лет считали Корею страной, которая «находится в националистическом угаре, одурманивающим массы» [104, 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 спустя 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 [91, 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 политического и культурного строительства 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» [49, 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 традиционной 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 [129, 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...» [129, 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 [25] [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» [25] [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 [69].

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 [63] (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, специализирующееся 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, будет переименован в Центр корейской традиционной культуры Ченджу и будет 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 занимает 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, а также этнокультурные

особенности традиционного искусства Республики Кореи. Посетители также 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 [41].

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: «Сальпхури», «Мудань», «Бучечхум», «Сынму» и «Кангансуволлэ». Все танцевальные композиции исполнялись под сопровождение оркестра корейских музыкантов на традиционных музыкальных инструментах, таких как: бамбуковая флейта, бамбуковый гобой, Кайягум – корейская арфа, Хэгым – корейская скрипка, и барабаны различных видов. Все танцы были исполнены 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 также 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, показывая это взмахами рук с длинными рукавами *хансам*, то высокую гору, и показывает 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» [33, 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 привлечение 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 *Сальхури*, 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 *Кангансуволле*.

Одному из самых древних и популярных танцев *Кангансуволле* посвящён фестиваль «Хэнан кангансуволле», 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 Кангансуволле, 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.

А в провинции Канвондо проводится фестиваль посвящённый танцу *Ханчжангун нории*. 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, представляющий большой интерес для исследователей – это фестиваль, посвящённый 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 [56, 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 в некоторых театрах при колледжах и университетах оборудование, включая свето- и звукотехнику, далеко от совершенства, они достаточно просторны, чтобы ставить большие спектакли.

Так, Культурный центр им. Сечжона [62], 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 Сеульский муниципальный юношеский хор. Орган этого центра самый большой на Востоке.

Оснащенный новейшим оборудованием, включая сцены, свето- и звукотехнику, Национальный театр 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*⁵ и танцев в масках.

Одно из важнейших событий культурной жизни страны с конца XX века – открытие Сеульского центра искусств, первого в Республике Корея 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 рассмотренный 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.

⁵ *Пхансори* – музыкально-драматический жанр, близкий к опере. *Пхан*-место, *сори*-голос.

3.4 Возрождение хореографического искусства у корейцев Приморского края 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 [70, 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» [53, 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» [53, 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 [42, 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 [42, 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 [21, 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 [92, с.246-247].

Однако вскоре корейцам пришлось лишиться второй родины. Они были первыми, кого «великий вождь» И.В. Сталин подверг насильственному переселению [71]. Депортация российских корейцев полностью разрушила социально-экономическую базу этнокультурного развития народа. Пришли в упадок и 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.).

То есть 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 вопросов 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 традиции.

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 (председатель 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 ДВГУ.

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 государственном университете, Морском госуниверситете им. Г.И. Невельского, Уссурийском педагогическом институте. Но проблема остается не решённой. 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, истории, культуры, не может в полном объеме представить свой народ, свою нацию» [71].

Во Владивостоке при ДВГУ 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.Арте́м).

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 [11, 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, становиться понятными гражданам разных национальностей» [11, 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 корейском 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 самодельные кружки, то о них не сохранилось никаких сведений.

Возрождение национально-культурной самобытности русских корейцев посредством создания танцевального ансамбля начиналась в первую очередь с приглашения северо-корейского 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, с таким именем 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 [42, 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 настроя.

Так как «Ариран» – это не коммерческая организация, а ансамбль, созданный с целью возродить 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.

Ещё 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 переселению корейцев в Америку. Дважды артисты были в Китае. В сентябре 2005 г. «Ариран» с большим успехом выступил в Москве на фестивале корейской культуры, посвящённом 140-летию переселения корейцев в Россию. В 2005 г. ансамблю присвоено звание «Заслуженный коллектив Приморского края» [53, с.100]. В 2007 году «Ариран» был участником XIII Фестиваля корейской культуры (Фестиваль дружбы) в Москве, и собравшем более трёх тыс. участников.

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 немислима 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. Virtuозное владение мечами, сочетается с пластикой движений, и высококлассным 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» также 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 «на распашку». Вот, например, танец с веерами «*Пучэхчум*» – образец старинного корейского танца. Он олицетворяет национальный цветок Кореи – розу, символизирующую великолепие и гармонию. В этом изысканном танце с веерами передаётся красота розы и чувственность корейского народа. «*Пучэхчум*» возник из шаманского танца и был признан как уникальный из традиционных корейских танцев. Это великолепный танец, который исполняется в роскошных, ярких костюмах, веера как 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 *сого*, на которых играют девушки, так и большие барабаны *чанго*, партию на которых ведут юноши.

Специально для этого номера были куплены барабаны двух видов, а также 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 является ярким образцом национальной традиции Кореи, где органично сочетается сложный барабанный ритм и традиционная хореография. Это 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. Ри Ён Ми 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.

Несомненно, появление государственной власти не могло не внести изменений во все сферы жизнедеятельности корейского народа. Расслоение общества, появление придворного и чиновничьего сословия привело к процессу взаимовлияния «верхнего» и «нижнего» слоёв населения. Естественно, что правящие слои в своей деятельности строго следовали предписаниям двора. Остальное же население не порывало с земледелием и народными традициями.

Исторически оправданно и разделение традиционного танцевального искусства на придворное и профессиональное, где народное является фундаментом. Этот процесс длительный, сложный, со своими особенностями. Для Кореи эта особенность состояла в значительной близости придворного танцевального искусства с народной пластикой.

Безусловно, можно говорить о том, что происхождение танцевального наследия корейцев, как и других народов, 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. 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. 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 и сохраняются и передаются из поколения в поколение.

Многие танцы сохранили элементы, пришедшие из древности, и донесли их 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 телом 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 полуприседании.

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 также богатые и разнообразные движения рук, присущие только корейской хореографии. Значительную трудность представляют 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 *сальхури* – танец шаманки.

Как свидетельствуют материалы первой главы исследования, в Корее существует несколько видов традиционного танца – шаманский, народный, религиозный (ритуальный), придворный, 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 *кангансуволле* – 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-кут* и *чвадо-кут*) и представления с масками. Танцы в масках – *тхальчхум* – существуют с древнейших времен, но только в Корее сохранили все свое многообразие почти в первозданном виде. И здесь также существуют свои виды танцев – танцы в масках из Янджу, Понсана (ныне КНДР) и Хахве. Одни из этих видов несут сатирический и развлекательный характер, другие, напротив, строго ритуальный.

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

В этнической культуре Кореи прослеживается тесная взаимосвязь религии и хореографического творчества. Именно воздействие 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 созидующее 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 даосская 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 также 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, или 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 музыкальных 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.

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.

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 внесло 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 – Законом «О сохранении культурных ценностей Республики Корея», рассмотрению которых нами также было уделено особое внимание в третьей главе работы.

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. 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, в диссертационной исследовании, мы объединили многочисленные работы по традиционному корейскому танцу в единый комплекс, где отражены: историческое формирование традиционной хореографической культуры, рассмотрены традиционные верования и их влияние на традиционный танец, выявлена классификация корейского танца, рассмотрены шаманские, народные, ритуальные и придворные танцы. Обозначены характерные особенности танцевального искусства, отражающиеся в танцевальной пластике, атрибутах, музыкальных инструментах, образах и символах. Впервые рассмотрен процесс возрождения хореографического искусства у корейцев Приморского края.

Анализ этнокультурных особенностей традиционного хореографического искусства корейского этноса позволяет извлечь данные, прямо или косвенно указывающие на происхождение этноса, его исторические и культурные, связи с другими народами. В диссертации прослеживается непрерывность процесса развития танца от эпохи Трёх государств до настоящего времени, рассматриваются изменения и усложнения форм, содержания и функций традиционных, национальных танцев Кореи на современном материале. Введение в диссертационное исследование полевых материалов автора позволили выявить именно те характерные этнокультурные особенности танцевальной пластики, которые присущи исключительно корейским танцам. В диссертации также отражён процесс сохранения и развития традиционного корейского хореографического искусства на современном этапе.

Своеобразие этнокультурных особенностей корейской танцевальной культуры объясняется закономерностями национальных традиций в рамках корейских государств и корейцев региона России. Хореографическая культура Кореи относится к культурным ценностям мирового сообщества.

Список использованных источников и литературы

Архивные материалы

1. Архив национального института классической музыки г. Сеул (Республика Корея).

Фонд 356, Оп.1. Д. 5. Музыка эпохи Чосон. Музыкальные записи для сопровождения традиционных корейских танцев: «Чхоёнму», «Хакму», «Пхогуран», «Комму».

Фонд 563. Оп. 709. Д. 098.

Фонд 58. Оп. 5. Д. 17. Ритуальная Конфуцианская музыка. Музыкальные записи для сопровождения ритуального танцев «Ильму», «Муму», «Мунму».

2. Архив Государственного Национального музея им. Седжона, г. Сеул (Республика Корея).

Фонд 188. Оп. 44. МК 005, 006, 007, 008. Фотодокументы. Фотографии древних священных масок дворянина, молодой девушки, старого развратного буддийского монаха и монаха – пьяницы.

Фонд 896. Оп. 3Т. МК 0090. Фотодокументы. Фотография портрета выдающейся корейской танцовщицы Чхве Сын Хи.

3. Архив Этнографического музея г. Сеул. (Республика Корея).

Фонд 465. Оп. 799. Д. 314. Фотодокументы. Фото выдающегося корейского танцовщика и музыканта Ким Чхон Хуна, исполняющего танец «Весеннего соловья».

4. Архив Национального центра традиционного исполнительского искусства г. Сеул. (Республика Корея).

Фонд 657. Оп. 485. Д. 465. Видео - и фото - материалы.

Видеоматериалы традиционных корейских танцев «Хакму» - танец журавля, «Пучечхум» - танец с веерами.

Записи шаманской музыки для сопровождения обряда кут.

Фотографии традиционных танцев: «Тхэпёнму» - танец благополучия «Минпочхум» - танец с платочками, «Чхусокчхум» - танец урожая.

Видеоматериалы: Мастер – классы по традиционным корейским танцам.

Видеоматериалы выступления традиционного театра в масках «Тхальчхум».

5. Архив Национального центра культуры г. Артём.

Фонд № 1. Оп. 3. Д. 8. Фото и видео - материалы.

Фотографии: «Пучечхум» - Танец с веерами, «Кхальчхум»-Танец с ножами, «Чхусокчхум»-Танец урожая, «Пхогуран»-Танец с мечами в исполнении Образцового ансамбля корейского танца «Чхильсон» руководитель Ким Т. Н.

Видеоматериалы Международного фестиваля корейской культуры г. Артём, сентябрь, 2007 г.

Видеоматериалы выступления северокаорейского корейского ансамбля традиционного танца «Соринару», г. Владивосток, июнь, 2009 г.

Полевые материалы автора

Этнографическая экспедиция, г. Москва, июнь, 1992 г.

Этнографическая экспедиция, г. Дегу (Республика Корея), 2003 г.

Этнографическая экспедиция, г. Сеул (Республика Корея), 2007 г.

Этнографическая экспедиция, г. Сувон (Республика Корея), июнь, 2008 г.

Этнографическая экспедиция, г. Сеул (Республика Корея), сентябрь, 2008

г.

Список информантов

1. Ан Сон Хи. г. р. 1937, м.р.г. Пхеньян.
2. Кан Н. С. г. р. 1956, м.р. г. Бишкек.
3. Кан Сунн Ён. г.р. 1975, м.р. г. Инчхон.
4. Ким Бок Хи. г. р. 1960, м. р. г. Пхеньян.
5. Ким В. И. г. р. 1973, м. р. Уссурийск.
6. Ким Сук Ак. г. р. 1975, м. р. г. Пусан.
7. Ким Т. Н. г. р. 1948, м. р. г. Артём.
8. Кук Су Хо. г.р. 1967, м.р. г. Сеул.
9. Ли В. Я. г. р. 1962, м.р. г. Находка.
10. Ли К. С. г. р. 1989, м.р. Владивосток.
11. Ли То Ин. г. р. 1881, м.р. г. Владивосток.
12. Пак В. П. г. р. 1964, м.р. Алма - Аты.
13. Пак Ф. Н. г. р. 1959, м. р. Находка.
14. Ре Ми Со. г. р. 1986, м. р.г. Дегу.
15. Ри Ён Ми. г. р. 1967, м. р. Пхеньян.
16. Хан Ён Сук. г. р. 1978, м.р. г. Дегу.

17. Хан То Чури. г. р. 1967. м. р. г. Пхеньян.
18. Хо Кум Ок. г. р. 1961, м. р. Пхеньян.
19. Чё Ён Хи. г. р. 1965, м. р. Пхеньян.

Научная литература

1. Агаджанян А.С. Буддийский путь в XX веке: Религиозные ценности и современная история стран тхеравады. – М.: Восточная литература, 1993. – 295 с.
2. Арутюнов С.А., Рыжакова С.И. Культурная антропология. – М.: Весь Мир, 2004. – 216 с.
3. Ан Сон Хи, Ткаченко Т., Львов Н. Корейский танец. М.: Искусство, 1956. – 147 с.
4. Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии, воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
5. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
6. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира. – Ростов на Дону: Феникс, 2007. – 405 с.
7. Балет «Сим Чхон» // Тона Ильбо. – 1988. Сентябрь. – С. 3-5.
8. Барышникова Т.К. Азбука хореографии. – М.: Рольф, 1999. – 272 с.
9. Белоглазов Г.П. Маньчжурия как контактная зона межцивилизационного общения России и Китая в свете взаимодействия их земледельческих культур (XVII – начало XX в.) // Проблемы исторического образования в восточной Азии: диалог преподавателей и учёных. – Материалы международной научной конференции. Сб. статей. – Владивосток: ДВО РАН, 1999. – С. 112–114.
10. Болтач Ю.В. Из истории корейского буддизма // Вестник центра корейского языка и культуры. – 1997. – № 2. – С. 45–58.
11. Бугай Н.Ф. Корейцы стран СНГ: общественно – географический синтез (начало XXI в.). – М.: Гриф и К, 2007. – 360 с.
12. Бромлей Ю.В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность. – М.: Наука 1987. – 365 с.
13. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). – М.: РУДН, 2001. – 425 с.
14. Волков С.В. Ранняя история буддизма в Корее (Сангха и государство).

– М.: Наука, 1985. – 154 с.

15. Волков С.В., Симбирцева Т.М. Корея. – М.: Наука, 2000. – 340 с.

16. Воробьев М.В. Корея до второй трети VII в.: этнос, общество, культура и окружающий мир. – СПб.: Центр Петербургское Востоковедение, 1997. – 432 с.

17. Гегесова Т.Е. Бурятские народные танцы. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 2002. – 202 с.

18. Глухарёва О.Н. Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века. – М.: Искусство, 1982 – 256 с.

19. Горький М. О революции и культуре // Собр. Соч. М.: Искусство, 1953. – Т. 24. – 549 с.

20. Джарылгасинова Р.Ш. Корейцы // Народы России. Энциклопедия. Гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая Рос. Энциклопедия, 1994. – 640 с.

21. Джарылгасинова Р.Ш. Этногенез и этническая история Кореи по данным эпиграфики (Стелла Квангэтхована). – М.: Наука, 1979. – 456 с.

22. Жорницкая М.Л. Народное хореографическое искусство коренного населения северо-востока Сибири. – М.: Наука, 1983. – 151 с.

23. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. – М.: Наука, 1966. – 166 с.

24. Забылин М. Русский народ: Его обычаи, предания, обряды. – М.: Эксмо, 2003. – 606 с.

25. Закон о сохранении культурных ценностей Республики Корея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.law.daum.net/precedent/law_view.asp (дата захода: 12.04.2009 г.).

26. Закон о сохранении традиций Республики Корея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mkt.org/> (дата захода: 13.03.2009 г.).

27. Изральянц В.В. Фольклор – любительское творчество – профессиональная сцена // Проблемы совершенствования хореографического образования / Материалы ежегодной научно – практической конференции Санкт-Петербург. – СПб: СПбГУП, декабрь 2003. С. 43 – 46.

28. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI – XIX в. – Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 208 с.

29. Ионова Ю.В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее (середина XIX – начало XX в.). – М.: Наука, 1982. – 232 с.

30. Ионова Ю.В. Пережитки тотемизма в религиозных обрядах корейцев // Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. Сборник статей. – М.: Наука, 1970. – 246 с.

- 31.Ионова Ю.В. Шаманство в Корее (XIX – начало XX в.) // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. Сборник статей. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва Наука, 1980. – С. 4 – 35.
- 32.История и культура коряков. Историко-этнографические очерки. – СПб.: Наука, 1993. – 235 с.
- 33.Карабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР. Как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1979. – 144 с.
- 34.Карабанова С.Ф., Мельникова Л.А. От маски к имиджу. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – 163 с.
- 35.Кравченко Ю.В. История Приморского края. Энциклопедия путешественника. – М.: Наука, 1990. – 534 с.
- 36.Карпухин О.И. Управление процессами формирования культурной политики государства // Социально-гуманитарные знания. 1999. – № 4. – С. 60-73.
- 37.Ким Г.Н. История религий Кореи. [Электронный ресурс] Мировая библиотека. Режим доступа: <http://world.lib.ru/k/kim-o-i-ghtj4rtf.shtml> (дата захода 09.04.09 г.).
- 38.Ким Санг Куинг. Северо-корейские танцы: культурная политика и современное состояние. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. – СПб.: 1999. – 28 с.
- 39.Ким Сон Нам. Жизнь в пяти стихиях // Новое время, 1997. – № 51. – С. 30-32.
- 40.Когай А. Российские корейцы // Ариран. – 2005. – № 2 (27). – С. 4-5.
- 41.Корейский фонд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.korea.polpred.ru/1999/13/htm> (дата захода: 10.05.2009 г.).
- 42.Королёва В.А. Музыка и театр корейцев на Дальнем Востоке России (1860–1937 гг.): диалог истории и искусства. – Владивосток: ДВГУ, 2008. – 328 с.
- 43.Королёва Э.А. Ранние формы танца. – Кишинёв: Штиинца, 1977. – 215 с.
- 44.Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб.: Лань, 2003. – 416 с.
- 45.Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. – М.: Искусство, 1958. – 309 с.
- 46.Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему. – М.: Либерея, 1998. – 296 с.
- 47.Курбанов С.О. История Кореи с древности до нач. XXI в. – СПб.: СПб.

Университет, 2009. – 680 с.

48.Курбанов С.О. Конфуцианский классический «Канон сыновней почтительности» в корейской трактовке. Корейское восприятие универсальной категории «почтительность к родителям». – СПб.:СПбГУ, 2007. – 280 с.

49.Ланьков А.Н. Антиамериканизм и Южная Корея // Сеульский вестник. 2004. – № 22 (май). – С. 6-7.

50.Ланьков А.Н. Кисэн – куртизанки старой Кореи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.oriental.ru/a/lankoy/302.shtml> (дата захода 07.05.2009г.).

51.Ланьков А.Н. Корея: будни и праздники. – М.: Международные отношения, 2000. – 480 с.

52.Ланьков А.Н. Легенда корейского танца // Сеульский вестник. – 2008. – № 117 (март). – С. 10.

53.Ли С.Е. История Приморских Российских корейцев и современность // Многонациональное Приморье: история и современность. – Владивосток: 1999. – С.40-45.

54.Мазуров В.М. Политическое лидерство в многоконфессиональном южнокорейском обществе // Республика Корея: опыт модернизации. – М.: Восточная литература, 1996. – 212 с.

55.Малевич И.А. Когда в Европе ещё вчера, в Корее уже завтра. – Минск: Харвест, 2002. – 304 с.

56.Марков В.М. Республика Корея, традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. – Владивосток: ДВГУ, 1999. – 449 с.

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

58.Морган Л.Г. Лига ходеносауни, или ирокезов / пер. с англ. Е. Э. Бломквист. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства Наука, 1983. – 303 с.

59.Мун Бюн Нам. Танцевальная культура Кореи. Традиции и современность: Автореферат диссертации кандидата культурологии. – СПб.: СПбГУКИ, 2001. – 27 с.

60.Мы будем почитать вас от всей души. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.russiankorea.com/rus/about_korea/naper/ (дата захода 02.07.2009 г.).

61.Никитина М.И., Троцкевич А.Ф. Очерки истории корейской литературы до XIV в. – М.: Наука, 1969. – 238 с.

62.Объекты мирового культурного наследия в Корее. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://whc.unesco.org/> (дата захода: 10.06.2009 г.).

63.Официальный сайт Фонда охраны корейского культурного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fpcp-plan.or.kr> (дата захода: 10.05.2009 г.).

64.Пак М. Н. История и историография Кореи. – М.: Наука, Восточная литература, 2003. – 911 с.

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

66.Петров А.И. Корейская диаспора на Дальнем Востоке России. 60–90-е годы XIX века. – Владивосток: ДВО РАН, 2000. – 304 с.

67.Подмаскин В.В. Песенное и танцевальное искусство палеоазиатов в аспекте этнокультурных связей. // Сборник материалов научно-практической конференции «Традиционная культура народов Севера и Дальнего Востока России: состояние, перспективы развития» – Владивосток: ВИТ, 2001. – С. 78-98.

68.Подмаскин В.В. Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России (Материалы к историко-этнографическому атласу): Сб. науч.тр. – Владивосток: Дальнаука, 2003. – С. 102-119.

69.Полная классификация культурных ценностей Республики Корея. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.maae.co.kr/seasancity/tour/o/o.html> (дата захода 15.03. 2010 г.).

70.Пржевальский Н.М. Путешествие в Уссурийском крае (1867 – 1869 гг.). – Владивосток: Дальневосточное книжное изд-во, 1990. – 328 с.

71.Российские корейцы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.koreana.ru/?pg=2&id=2355&ture=&page=50> (дата захода 03.03.2010 г.).

72.Селезнева Е.Н. Проблемы трансформации культурных ценностей в моделях образования и культурной политики // Социально-гуманитарные знания. – 2001. – № 1. – С.43-51.

73.Сказание о Чхунян. Корейский народный эпос. Литер. перевод Анатолий Ким. – М.: Бонфи, 2003. – 167 с.

74.Смертин Ю. Кисэн: Цветы на обочине // Проблемы Дальнего Востока. 2003. № 2. – С. 157-159.

75.Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина. Этногенетический аспект. – М.: Наука, 1984. – 244 с.

76.Старцев А.Ф. Культура и быт удэгейцев (вторая половина XIX – XX в.). – Владивосток: Дальнаука, 2005. – 443с.

77.Стручкова Н.А. Круговой танец якутов Осуохай, как ритуальное средство соединения двух оппозиций мифологического пространства // Культурное наследие народов Сибири и Севера. – Материалы пятых Сибирских чтений. Санкт–Петербург, 17 – 19 октября 2001. – СПб.: МАЭ РАН, 2004. Часть 2. С.111-115.

78.Суриц Е.Я. Корейский балет и его проблемы // Театр. – 1957. – №4. – С. 166-173.

79.Танцы в Корее. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.koreasaram.freenet.kz/articles/ks-address-forms.dok> (дата захода: 10.05.2009 г.).

80.Тиль Э. История костюма. Лейпциг, 1962. Перевод с немецкого языка. – М.: Лёгкая индустрия, 1971. – 104 с.

81.Тихонов В. М. История Кореи. – М.: Муравей, 2003. – 464 с.

82.Токарев С.А. Ранние формы религии. – М.: Наука, 1964. – 622 с.

83.Толстокулаков И.А. Очерк истории корейской культуры. – Владивосток: ДВГУ, 2002. – 238 с.

84.Тощий И.Г. Шаманизм в Южной Корее / Роль религиозного фактора в жизни корейского общества/под ред. Толстокулакова И. А. – Владивосток: ДВГУ, 2004. – 468 с.

85.Троцкевич А.Ф. История Корейской традиционной литературы до XX века. – СПб.: СПбГУ, 2003. – 323 с.

86.Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Менеджмент в сфере культуры. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань, 2003. – 528 с.

87.У Ген Ир. Введение в музыку стран Дальнего Востока: Китай, Корея, Япония. – Петрозаводск: Прогресс, 2002. – 185 с.

88.Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. – М.: Искусство, 1996. – 594 с.

89.Фетисова Л.Е. Фольклорное наследие нанайцев в системе традиционной культуры. // Традиционная культура народов Севера и Дальнего

Востока России: состояние, перспективы развития. Сб. материалов. – Владивосток: ВИТ, 2001. – С.99-113.

90.Фокин М.М. Против течения. – Л.-М.: Изд-во Искусство, 1962. – 639 с.

91.Хруцкой Е.Е. Южнокорейский парадокс. – М.: Финансы и статистика, 1993. – 240 с.

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

93.Чумыль. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sorabol.ac.kr/-atone/> (дата захода 10.05.2009 г.).

94.Элиаде Мирча. Шаманизм: архаические техники экстаза. – М.: София, 2000. – 480 с.

Справочная литература

95.Верхоляк В.В., Галкина Л.В., Кожемяко В.Н. Учебник корейского языка. – Владивосток: ДВГУ, 1998. Часть 2. – 236 с.

96.Корейский язык. Владивосток: Изд-во Корейский образовательный центр, 2002. Часть 4. – 172 с.

97.Корея. Карманная энциклопедия / Сост. С.В.Волков, Т.М.Симбирцева. – М.: Муравей-Гайд, 2000. – 429 с.

98.Корея. Путеводитель. – Сеул: ДЖЕМ, 2008. – 98 с.

99.Моисеев И.А. Народный танец // Балет. Энциклопедия. – М.: Искусство, 1981 – 605 с.

100.Корейская народная демократическая республика. Справочник. – М., 1988. – 578 с.

101.Республика Корея. Справочник. Сеул.: Корейская служба информации для зарубежных стран, 2003. – 676 с.

102.Хоруженко К.М. Культурология: Энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 640 с.

Литература на иностранных языках

на английском языке

103. Bishop I.B. Korea and Her Neighbours. – London: 1898. – 452 p.
104. Facts about Korea. – Seoul: Bulluy, 1991. – 275 p.
105. Halla Pai Huhm. Kut Korean Shamanist Rituals. Printing Hollum. – Seoul: 1998. – 102 p.
106. Kim Malborg. Korean dance. Womans University Press, 2005. – 145 p.
107. Koo J.M., Naxm A.C. An introduction to Korean culture. Hollym: – Seoul; Degy: 1997. – 597 p.
108. Korea. Its land, People and culture of All Ages. – Seoul: 1960. – 769 p.
109. Korean History. – Seoul: Bulhuy, 1996. – 517 p.
110. Zile Judy Van. Perspectives on Korean Dance. Published by Wesleyan University press. – Middletown: 2001. – 334 p.

на корейском языке

111. Балет Юниверсал и Маленькие Ангелы. Великая сила балета. // Korea Pictoral. – 2002. – Декабрь. – С. 22-27.
112. Вон Чин Кук. Ложь и истина // Better Life. – Сеул: 2003. 9 мая. – С. 8-13.
113. Добро пожаловать в Республику Корея! – Сеул: Корейская служба информации для зарубежных стран, 2008. – 195 с.
114. И Кю Хён. Корейские представления с масками. – Сеул: Ильчжиса, 1979. – 356 с.
115. Кан Ман Гиль. Современная история Кореи. – Сеул: Творчество и критика, 1984. – 597 с.
116. Ким Кён Э, Ким Чэ Хён, И Чон Хо. Мой танец: 100 лет нашему танцу. – Сеул: Хёнамса, 2001. – 366 с.
117. Ким Сан Гук. Сельская музыка // Чинан-Ильпо. – Сеул: 2003. 9 мая. – С. 30-39.
118. Ким Сон А. Традиции и современность // Куннип-Куканвон Эактан. – Кёнджу: 2003. 27 октября. С.7-15.
119. Ким Су Ран. Наследие китайского танца // Сыпоч. – Сеул: 2003. 9 мая. – С. 4-10.
120. Ким Тон Гу. Возникновение пхансори // Сборник статей Сеульского Национального Университета. – Сеул: 1956. – С. 67-79.
121. Ким Чен Ир. Теория танцевального искусства. – Пхеньян: 1990. – 320

с.

122.Ким Ын Сук. Исследование о труппе «Юниверсал балет». Диссертация на степень магистра хореографии. – Сеул: Университет Тона. Кафедра хореографии, 2000. – 190 с.

123.Мин Су Ён. Хын и мот // Сыпоч. – Сеул: 2003. 9 мая. – С. 2-6.

124.Пак Тхэ Сан. Чтение корейской традиционной литературы. – Сеул: Заочный институт, 1987. – 678 с.

125.Пак Хон Ли. В такт // Тэнсырибу. – Сеул: 2002. 25 мая. – С. 34-37.

126.Сан Су Нам. История Корейского танца. – Сеул: Кымгансан, 1988. – 180 с.

127.Сон Ки Сук. Исследование корейского традиционного танца. – Сеул: Современная эстетика, 1999. – 270с.

128.Сон Нам У. Отголоски истории // Тэнсырибу. – Сеул: 2002. 25 мая. – С. 26-31.

129.Сун Дэ Сик. Деревня Намсан Ханок: уголок в центре Сеула. – Сеул: 1998. – С. 12-14.

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

131.Хангукэ пульгё (корейский буддизм). – Сеул: 1999. – 224 с.

132.Хан То Ин. Самульнори. – Сеул: Самхочхульпханса, 1995. Т.2. – 189

с.

133.Цой Хын Су. Традиционные танцы Страны утренней свежести // Чинан-Ильпо. – Сеул: 2003. 9 мая. – С. 30.

134.Цой Сын Хи. Основы корейского танца – Пхеньян: Чосон есуль чхульпханса, 1958. – 258 с.

135.Шин Ван Су. Придворные танцы // Ищю & Ищю. – Сеул: 2003. 27 августа. – С. 57-59.

136.Шин Ю Юй. Современные эскизы // Тэнсырибу. – Сеул: 2002. 25 мая. – С. 63-64.

137.Юн Сул Гил. «Танец монаха» // Ищю&Ищю. – Сеул: 2003. – С. 3-5.

138.Ю Хён Су. Корея // Ищю&Ищю. – Сеул : 2003. 27 августа. – С. 24.

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

140.Ян Ки Сук. Корейские крестьянские танцы //Чинан – Ильпо. – Сеул: 2004. 23 мая. – С. 12-20.

Терминологический словарь

Аак – дворцовая музыка. Сопровождала государственные и конфуцианские церемонии, пиры и другие мероприятия развлекательного характера, проводимые в аристократических кругах.

Ариран – гора.

Барачхум – буддийский танец с ударными тарелками.

Гугак – корейская народная музыка.

Ёмджу – чётки.

Йондынхва – праздник зажженных фонарей.

Ильму – ритуальные конфуцианские танцы.

Касса – песенно-поэтический жанр, под музыку которого водили хоровод девушки.

Комму – танец с мечами.

Квандэ – Бродячие актёры.

Квервегык – театр марионеток.

Кут – шаманский обряд, камлание; могильная яма.

Каин Чонмоктан – придворный танец «Красавица собирает пионы».

Коджанный – шаровары.

Котсин – матерчатые тапочки с вышивкой.

Кат – шляпа.

Корым – пояс.

Каракчи – украшения для рук. Символ защиты корейских женщин.

Кунпо – дворцовые платки.

Камань – дух умерших предков.

Кхальчхум – танец с ножами.

Каё – народный песенный жанр. Памятник средневекового фольклора, представляет музыкальную традицию простолюдинов.

Котчхум – танец с цветами.

Кангансуволэ – хороводно-круговой танец, посвящённый дню земли.

Кисэн – женщина, прислуживавшая мужчинам на пирах и развлекавшая их пением и танцами.

Кёбан муён – танцы исполняемые кисэн.

Мугунхва, или роза Шарона – национальный цветок Кореи, символизирующий бессмертие. Это слово точно отражает бессмертную природу корейской истории, решимость и упорство корейского народа.

Минпо – платок для народа.
Минё – народная песня.
Магоджа – короткий мужской пиджак.
Мангон – повязка на голову.
Мунму – конфуцианский ритуальный гражданский танец.
Мудань – шаманский танец.
Муму – конфуцианский ритуальный военный танец.
Мундучхум – танец восьми монахов.
Муль – вода.
Мульхальми – богиня воды.
Мучонг – религиозный праздник посвящённый Небу.
Мачхи – молоточки.
Набичхум – буддийский танец бабочки.
Ночжачхум – танец прокажённого.
Нонгэ – кольца.
Нори – игры с танцами, пением и театрализованными представлениями.
Норигэ – подвески с петлёй наверху и длинной шёлковой кисточкой.
Нонъак – крестьянские обряды, игры.
Паджи – мужские штаны.
Пуче – веер.
Пучхэчхум – танец с веерами.
Попкочхум – буддийский танец с большим барабаном.
Паньсансин – ряженые.
Почжаги – платки любви и удачи.
Посон – стёганые носки.
Помпхэ – вид буддийской музыки во славу Будды.
Пансу – шаманы-слепцы.
Пхёнгёнъ – каменный колокол.
Пхогуран – придворный танец с шарами.
Паньюль – бронзовые колокольчики.
Покчумони – шёлковый кошелёк.
Пхальчжондо – восьмигранное бревно, на котором чёрными иероглифами по белому фону написаны учения Будды.
Пара – ударные тарелки.
Пхансори – песенно-драматический жанр.
Самуль нори – ансамбль корейских барабанщиков.

Сансин – горный дух.

Сонгюнван – высшее в эпоху Чосон учебное заведение, основанное для практического изучения конфуцианских доктрин.

Сонъчжу – дух; охраняющий дом, домовый.

Сэнап – корейский кларнет.

Сого – древний маленький барабанчик.

Согак – народная музыка.

Саджаму – танец в маске льва.

Сандэгык – театр масок.

Сынму – буддийский танец монаха.

Сальпхури – танец шаманки.

Самочхум – народный мужской танец с элементами акробатики и виртуозной игрой на барабане.

Соричхум – танец-песня

Сситким кут – танцевально-песенный шаманский обряд очищения.

Сирхак – идейное течение «за реальные науки».

Сонан – дух земли.

Солналь – корейский новый год (первый день нового года по лунному календарю).

Сонмудань – неопытная шаманка.

Синкан – шест.

Тангун Ванг – воплощение Неба и священного животного на земле, считается отцом, великим учителем, основателем первого корейского государства Ко Чосон (2333 г. до н. э.).

Тэмён – ритуальный танец изгнания злого духа.

Турумаги – плащ.

Тхальчхум – танец в масках.

Тангори – мудань – неистовая шаманка, одержимая вселившимся в неё духом.

Тэкэм – большой шаман.

Тано – летний праздник дня земли, 5-е число 5-го лунного месяца.

Туре – коллективная организация земледельческого труда

Туре нори – массовые народные танцы.

Тонгмэнг – танец почитания предков.

Тхэпхенму – танец умиротворения.

Хэгым – двухструнная скрипка.

Хальянму – танец бездельника.

Хвагван му – придворный танец в цветочной короне.

Ханыл – небо.

Хакму – придворный танец журавля.

Хансам – рукава.

Ханбок – корейская традиционная одежда.

Ханъак – классическая конфуцианская музыка.

Хольлесик – свадебный обряд.

Хотчхунчхум – танец-импровизация.

Хе – сыновняя почтительность.

Хочжог – деревянный гобой.

Хвасин – дух огня.

Хваран – золотая молодёжь, готовившаяся на государственную службу.

Чосон – страна утренней свежести.

Чхусок – осенний вечер, праздник урожая и поминовения усопших предков, 15-е число 8 месяца.

Чакту кори – шаманский танец – хождение по лезвию ножа.

Чогори – блузка.

Чхима – юбка.

Чокки – жилетка.

Чонмё – храм предков династии Чосон (1392 – 1910). В Чонмё хранятся поминальные дощечки королей и королев династии Чосон.

Чонак – придворная музыка, которая имела три разновидности: ритуальную, банкетную и военную.

Чипсин – соломенные лапти.

Чин – гонг.

Чоттэ – бамбуковая флейта.

Чиндо-дасиреги – шаманский ритуальный танец посвящённый душам, умерших естественной смертью.

Чхонин – «презираемые» люди низкого сословия.

Чхоёнму (танец Чхоёна), посвящённый корейскому мифологическому герою, который победил злого духа.

Чхуненчжон – придворный танец весеннего соловья.

Чхильсон – народный танец семи звёзд Большой медведицы.

Янбан – привилегированное дворянское сословие, состоящее первоначально из гражданских и военных лиц.

Янъин – простолюдин.

Яньак – европейская музыка.



MoreBooks!
publishing



yes i want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

