RUDN Journal of World History
ISSN 2312-8127 (Print), ISSN 2312-833X (Online)
Вестник Российского университета дружбы народов.
Серия: ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ

2024 Vol. 16 No. 4 490–503
http://journals.rudn.ru/world-history

DOI: 10.22363/2312-8127-2024-16-4-490-503
EDN: JOHNBM

Научная статья / Research article

Корейский театр масок Понсан тхальчхум: окно в прошлое и гордость настоящего

Ю.Г. Смертин

Кубанский государственный университет, *Краснодар, Российская Федерация*
✉ usmer@hotmail.com

Аннотация. Народные театральные представления в масках в средневековой Корее являлись, по-видимому, единственной социально значимой формой художественного самовыражения простонародья. В них психологические установки народа, его устремления, чаяния, желания облекались в стереотипизированные образы. Изучение этого феномена культуры может многое рассказать национальном характере корейского народа. Цель исследования состоит в анализе содержания спектакля *Понсан тхальчхум*, выявлении его глубинных смыслов в контексте истории и этнопсихологии. Основным источником стал полный текст пьесы, опубликованный корейским ученым Чо Оконом. В российской историографии нет академических работ, посвященных истории театра *Понсан тхальчхум*. Автор опирался на труды корейских и западных исследователей, в той или той степени освещающие историю и современное состояние этого вида театра масок, и на собственные впечатления, полученные во время научной стажировки в Южной Корее. Выводы исследования заключаются в том, что *Понсан тхальчхум* с его критикой отрицательных сторон социальной действительности не выступал против сложившихся норм и существующих порядков, а в сатирической форме показывал нежелательные отклонения от них. Это было кратковременное выражение альтернативной системы ценностей и имело компенсирующую функцию. *Понсан тхальчхум* стал одним из культурных символов Кореи как внутри страны, так и за рубежом.

Ключевые слова: Корея, драма в масках, танцы, музыка, шаманизм, буддизм, юмор, сатира, культурное наследие

Заявление о конфликте интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

История статьи: поступила в редакцию 25.03.2024; принята к публикации 12.08.2024.

Для цитирования: *Смертин Ю.Г.* Корейский театр масок Понсан тхальчхум: окно в прошлое и гордость настоящего // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2024. Т. 16. № 4. С. 490–503. https://doi.org/10.22363/2312-8127-2024-16-4-490-503

© Смертин Ю.Г., 2024

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode

Korean Bongsan Talchum mask theatre: A window to the past and the pride of the present

Yuri G. Smertin

Kuban State University, *Krasnodar, Russian Federation*

✉ usmer@hotmail.com

Abstract. Masked folk theatre performances in medieval Korea were apparently the only socially acceptable form of artistic expression of common people. They expressed popular mindsets, aspirations, and desires in stereotyped images. The study of this cultural phenomenon can reveal much about Korean national character. The study aims to analyze the content of a Bongsan Talchum play and to reveal its deeper meanings through the prism of history and ethno-psychology. The study is based on a full text of a play published by Korean scholar Cho Okon. In Russian historiography, there are no academic works on the history of Bongsan Talchum theatre. The author relies on the works of Korean and Western researchers, who to a greater or lesser extent covered the history and current state of this type of mask theatre, as well as on his personal impressions obtained during his academic internship in South Korea. The research concludes that Bongsan Talchum in its criticism of negative aspects of social reality did not oppose established norms and existing orders, but satirized undesirable deviations from those. It was a short-term expression of an alternative value system and had a compensatory function. At present, Bongsan Talchum is becoming a cultural symbol of Korea both at home and abroad.

Keywords: Korea, mask drama, dance, music, shamanism, Buddhism, humor, satire, cultural heritage

Conflicts of interest. The author declares no conflicts of interest.

Article history: received: 25.03.2024; accepted: 12.08.2024.

For citation: Smertin YuG. Korean Bongsan Talchum mask theatre: A window to the past and the pride of the present. *RUDN Journal of World History.* 2024;16(4):490–503. https://doi.org/10.22363/2312-8127-2024-16-4-490-503

История становления корейского театра масок

Первые упоминания о танцах в масках содержатся в «Исторических записях Трех королевств» («*Самгук саги*»), описывающих события первых веков н.э. на Корейском полуострове. Считалось, что эти маски отражали образы богов и использовались артистами для общения с высшими силами и передачи мыслей и желаний людей. Танец *тхальчхум* (*тхаль* — маска, *чхум* — танец) служил живой формой общения между людьми и богами, добавляя в представления элемент радости и развлечения. Танцевальные представления такого рода устраивались в Объединенном Силла (618–935), а в государстве Корё (918–1392) они стали организовываться при дворе [1. С. 71]. В начале периода Чосон (1392–1910) начинает складываться классическая форма *тхальчхума*, представляющая собой сатирические спектакли с религиозными

(шаманистскими и буддийскими) элементами. Они финансировались государством и устраивались при дворе правителей династии Ли на банкетах и по случаю больших праздников под эгидой Бюро по представлениям и ритуалам (*Сандэдогам*). В начале XVII в. эта институция была ликвидирована отчасти из-за финансовых проблем, вызванных вторжениями японцев в конце XVI в. и разорением страны, но в основном вследствие нарастающей неоконфуцианской ортодоксии, с опорой ее адептов на строгий ритуал и отрицание трансцендентной мистики. Однако многие актеры продолжали выступать на провинциальных площадках для простонародья и без государственного контроля все больше отходили от классических стандартов и учитывали местный колорит. Так появлялись различные виды спектаклей *тхальчхум*, получивших названия местностей, в которых они ставились, хотя основные персонажи и сюжетные элементы сохранялись [2. С. 150]. Позже появились профессиональные труппы, члены которых принадлежали в основном к сословию *чхонмин*, куда входили люди презираемых профессий. Статус и род деятельности таких актеров были наследственными.

Спектакли ставились на Новый год, Чхусок (праздник урожая), в периоды засухи или по другим оказиям [3. С. 280]. Представления давались на открытом воздухе, ночью, при свете костров и факелов и иногда продолжались до рассвета. Сценой служил круг утрамбованной земли, на краю которой сидели музыканты. Хотя в пьесах существовали женские персонажи, все актеры были мужчинами.

В пьесах *тхалчхум* отсутствует сквозной сюжет. Забавные истории, рассказываемые в отдельных сценах, никак не связаны между собой. Зрителям представлялись гиперболизированные жизненные ситуации, хорошо им знакомые, что предполагало эмоциональное включение в театральное действо. Они «сами увлекаются и переживают напрямую, то есть находятся в импровизационном состоянии и через *чхуимсе* принимают активное участие в ходе представления» [4. С. 86]. Здесь нужно пояснить, что *чхуимсе* — это способ контакта с аудиторией, включения зрителей в процесс со-участия, со-переживания. Актер произносит «*Чхуимсе*!», рассчитывая на их реакцию, и в ответ слышит одобряющие возгласы. Так устанавливалась эмоциональная связь со зрителями.

Понсан тхальчхум — одно из самых известных корейских танцевальных представлений в масках — зародилось в XVII в. в уезде Понсан, провинция Хванхэдо. Первоначально оно исполнялось в День рождения Будды (в четвертом лунном месяце), но в конце династии Чосон дата была перенесена на праздник Дано, проводившийся в пятый день пятого лунного месяцы в честь окончания посевных работ. Сценическая площадка устраивалась под открытым небом и не имела декораций.

До начала театрального действия устраивалось уличное шествие, жертвоприношения божествам и различные развлечения, в т.ч. ходьба по канату. В прошлом за уличной процессией следовал обряд умиротворения

души Ан Чхомока, местного чиновника низкого ранга, который в XVIII в. возродил танцевальную пьесу в масках. Он ввел много новшеств в драму, заменил деревянные маски на бумажные и взял на себя руководство спектаклем [5. С. 52]. В полнолуние, поздней ночью начиналось представление, продолжавшееся всю ночь.

Эти спектакли собирали большое число зрителей. Отчасти этому способствовало выгодное расположение уезда Понсан, расположенного на перекрестке дорого к северу от Сеула и к югу от Пхеньяна. Здесь находился крупный рынок, и купцы оплачивали все расходы на спектакли отчасти из любви к искусству, но главное, для привлечения покупателей. Так возникали труппы на постоянной основе, что способствовало профессионализации актеров. Вокруг сценической площадки были построены двухэтажные балконы для зрителей, которые во время представления покупали еду и напитки [6. С. 205].

Дальнейшему развитию театра способствовал другой чиновник — Ли Сонгу. Он получил должность *могаби*, главного танцора, контролировавшего режиссуру и драматургию, и ставил танцы таким образом, чтобы они стали более динамичными и выразительными. По мнению Чо Донъиля, именно Ли «помог тхальчхуму Понсан стать жемчужиной спектакля масок в провинции Хванхэдо в конце XIX — начале XX века» [7. С. 45]. К этому времени сложилась классическая форма этого театра, в котором много стихов, в т.ч. цитат из китайских поэтических произведений, текстов песен, монологов, диалогов и, конечно, разнообразных танцев в сопровождении традиционных музыкальных инструментов: двух флейт, двухструнной скрипки и барабана в форме песочных часов. Музыка подчеркивала жесты и движения актеров, усиливала эффект танцев и создавала эмоциональный фон представлению.

Сценическое действие

Для того, чтобы понять специфику театра *Понсан тхальчум*, необходимо ознакомиться с содержанием пьесы. Оно приводится в нашем кратком изложении оригинального текста и сценографии, сделанных видным корейским специалистом Чо Оконом [8; 9].

Акт 1. *Сасанджачхум* (танец четырех молодых монахов-послушников). На них белые монашеские одежды и белые конусообразные капюшоны. Послущники кланяются четырем Небесным царям, покровителям четырех сторон света, и медленно танцуют под музыку. Эти действия призваны очистить от злых сил сцену и окружающее пространство, что является своеобразным ритуалом открытия пьесы.

Акт 2. *Пальмокджунчхум* (танец восьми неправедных монахов-*мокджунов*). Они нарушили все мыслимые обеты, находятся в состоянии алкогольного опьянения. Каждый из них по очереди выбегает на сцену, сменяя предыдущего актера, произносит собственную реплику, исполняет энергичный и эксцентричный танец, кружась вокруг сцены, подпрыгивая и размахивая длинными белыми рукавами (*хансан*). Монахи одеты в цветные куртки с разноцветными полосками и белые штаны. Их маски красного цвета

с черными и белыми пятнами на нижней половине и семью рогоподобными выступами, покрытыми золотом; все это уродство демонстрирует их распутный образ жизни (рис. 1). Однако монахам не чужды поэтические настроения. Так, второй монах декламирует нараспев следующие стихи:

«Поскольку в горах нет календаря,
Неожиданно для меня наступает смена времен года.
Когда распускаются цветы, должно быть, это весна.
Когда листья на деревьях вырастают, должно быть, это лето.
Когда опадают листья павлонии, должно быть, это осень.
Когда снежинки падают на зеленые сосны и бамбук,
Это не что иное, как зимняя пора.
Я, свободолюбивый деревенский житель,
вел отшельнический образ жизни в горах.
(*И неожиданная концовка*)
Но когда я слышу звуки музыки,
То теряю интерес к молитве Будде.
С этой изящной музыкой не повеселиться ли мне?
Хотя мои волосы седые, мой ум все еще молод…» [10. С. 47].



Рис. 1. Танец восьми монахов
Источник: Bongsan Talchum (Mask Dance Drama of Bongsan). URL: https://english.cha.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchImagePop.do (дата обращения 12.03.24).

Монолог монаха вместе с последующим танцем призваны погрузить зрителей в атмосферу спектакля. Другие монах*и также произносят свои стихотворные монологи при выходе на сцену. В конце* акта восьмой развратный монах созывает остальных и они, танцуя, обходят сценическую площадку и уходят.

Акт 3. *Саданчхум* (танец бродячей артистки-развлекательницы). Садан — женщина, возглавляющая группу из семи странствующих артистов. Они следуют за Садан, танцуют с ней, играют на разных барабанах, вступают в диалоги, поют, приподнимая маски, и в конце своей сцены заявляют, что намерены посетить восемь знаменитых буддийских храмов на востоке страны.

Акт 4. *Ноджанчхум* (танец старого монаха) Сцена 1. Суть представления заключается в том, что старый развратный монах Ноджан увлекается красивой шаманкой Сому, которую привели ему его коллеги *мокджуны* из второго акта. Девушка кокетничает, исполняет откровенный танец. Ноджан вешает ей на шею свои четки, подтверждая этим свое моральное падение.

Сцена 2. *Синджансучхум* (танец продавца обуви). Ноджан и Сому танцуют, когда появляется Синджансу, продавец обуви, и рассказывает о своей трудной жизни. Старый монах подзывает его и покупает пару туфель для Сому. В этот момент из короба Синджансу, к его удивлению, выскакивает обезьяна (рис. 2). Продавец обуви говорит обезьяне, чтобы она взяла деньги за обувь у старого монаха. Обезьяна подходит к Ноджану и, стоя за спиной Сому, делает несколько непристойных жестов. Синджансу выказывает непристойное желание в отношении Сому, выражая это интригующими телодвижениями. Вместо денег обезьяна получает от монаха записку: «Если хочешь получить деньги за обувь, приходи на угол Дровяной улицы» и показывает ее Синджансу. Предположив, что его хотят сжечь, продавец и обезьяна обуви убегает. Ноджан и Сому танцуют.



Рис. 2. Танец льва
Источник: Bongsan Talchum (Mask Dance Drama of Bongsan). URL: https://english.cha.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchImagePop.do (дата обращения 12.03.24).

Сцена 3. *Чхвибаричхум* (танец Чхвибари). Неожиданно появляется Чхвибари (старый холостяк и пьяница, его маска похожа на маски *мокчжунов*). Он заключает пари с Ноджаном, что сможет победить его в танце и тогда заберет Сому. Но старый монах выходит победителем, а его соперника избивают. Тогда Чхвибари соблазняет девушку деньгами, исполняя танец любви. При этом он проползает между ног Сому, поднимает голову и говорит: «О боги! Здесь очень жарко…». Сому делает вид, что у нее болит живот, роняет из-под юбки куклу, что говорит о том, что она родила ребенка, от которого она тут же отказывается. Чхвибари берется его воспитывать и учит китайским иероглифам и корейскому алфавиту *хангыль*.

Акт 5. *Саджачхум* (танец льва). Развратные монахи пугаются появившегося льва, который намерен их убить и съесть за нарушение буддийских обетов. Лев танцует вокруг монахов, прыгает в центре сцены, трясет головой, демонстрируя свои намерения. Монахи каются, вместе они танцуют, и лев их прощает (рис. 3).



Рис. 3. Маски театра Понсан тхальчхум
Источник: Encyclopedia of Korean Folk Drama. Seoul, 2020. URL: https://archive.org/details/koreanfolkdrama/page/n55/mode/2up (дата обращения 12.03.24).

Акт 6. *Янбанмальттугичхум* (танец *янбанов* и Мальттуги). Слуга *янбанов* (служилых дворян) Мальттуги танцует, а затем высмеивает продажность аристократов, которые безграмотны, с легкостью меняют соперничающие политические фракции в надежде добиться привилегий и высоких постов. Появляются три брата-*янбана*, они танцуют и кричат: «Эй ты, мешок с крысам! Что ты говоришь?». В ответ Мальттуги повторяет сказанное, но в облегченном варианте. Они вступают в диалог, который

демонстрирует, что слуга намного умнее своих господ. Глупые *янбаны* даже не подозревают, что их высмеивают. Все это сопровождается музыкой и танцами. *Янбаны* приехали посмотреть *тхальчхум*, и слуга предлагает им поселиться в гостинице, которая на самом деле является свинарником. Здесь они остаются ночевать, неумело сочиняют стихи в китайском стиле, бездарно поют. Затем *янбаны* поручают Мальттуги поймать и арестовать некоего Чхвибари, укравшего государственные деньги. Слуга приводит нетрезвого преступника. *Янбаны* хотят его убить, но затем соглашаются с Мальттуги, который предлагает все забыть и получить с Чхвибари украденные деньги. Сцена заканчивается всеобщим танцем.

Акт 7. *Мияльхёнгамчхум* (танец старухи Мияль и ее мужа Ёнгама). Мияль танцуя появляется на сцене с веером в одной руке и колокольчиком в другой. В диалоге с одним из музыкантов старуха рассказывает, что прошло много времени с тех пор, как она в разгар войны была разлучена с мужем. Она исполняет длительный песенный монолог, призывая Ёнгама. Тот появляется, не замечает Мияль и, танцуя, рассказывает музыканту, как он скучает по своей супруге.

Появляется Мияль, они узнают друг друга, вместе танцуют и имитируют половой акт. Из диалога становится ясно, что их сын, находившейся с матерью, был убит тигром. Ёнгам заявляет, что их больше ничего не связывает, и предлагает расстаться. Мияль выясняет, что молодая женщина-шаманка по имени Тольмори, появившаяся на краю сцены — это наложница Ёнгама. Она избивает соперницу и требует разделить семейную собственность. Тольмори тоже заявляет о своих претензиях на половину рисовых полей. Соперницы дерутся, Мияль падает без чувств, а Тольмори покидает сцену. Ёнгам убеждается, что Мияль мертва, выражает печаль по этому поводу и сожалеет в стихотворной форме, что не успел за всю жизнь дать ей необходимые лекарства от всех болезней, долго их перечисляя. (*По другой сценарной версии Ёнгам бьет свою старую жену, сказавшую, что теперь будет жить с деревенским холостяком, обладателем большого носа. Удар оказался смертельным.*)

На сцену выходит старик с белой бородой, на нем длинный белый халат и шапка из конского волоса. Это Намган Ноин, Старец Южного полюса (даосское божество счастья и долголетия). Он убеждается, что Мияль мертва, сожалеет об этом и вызывает женщину-шаманку (*мудан*) для проведения экзорцистской церемонии (*кут*) с целью отправки души покойной в рай. Затем он вносит столик с чашей для вина и зажженными благовониями. *Мудан*, размахивая веером и гремя колокольчиком, производит шаманский обряд изгнания разбуженных злых духов; она экстатично танцует и выкрикивает заклинания. Намган Ноим отправляет душу в рай. На этом спектакль заканчивается.

Акт 8. *Двипури* (закрытие). На сценическую площадку выходят все участники спектакля. Они готовят поминальный стол, уставленный винными чашами и различными блюдами, дважды кланяются, желают удачи зрителям и бросают свои маски в костер.

Важнейшие элементы спектакля

Маски. Театральные маски могут многое рассказать о характере создавшего их народа, его истории и менталитете. В понсанском *тхальчхуме* маска являлась одним из самых важных элементов представления и «выступала прежде всего как средство обозначения социальной роли персонажа в фарсовом представлении, дававшем резко сатирическую картину взаимоотношений различных слоев общества и характерных черт типизированного представителя каждого слоя» [11. С. 45].

Маски делаются из нескольких слоев тутовой бумаги, пропитанных клеем, и выполнены в гротескной манере, черты лица сильно преувеличены. На маски могли приклеиваться кусочки меха, волосы и другие материалы. Их яркие цвета должны быть хорошо видны, поскольку спектакли проходили ночью при свете костров [12. С. 479]. Светлые цвета символизируют красоту, молодость, чистоту, темные — старость, усталость от жизни, красные маски ассоциируются с пьянством.

Танцы. Интегральной частью представления являются танцы, отличающиеся быстрыми, динамичными движениями. Танцоры одеты в яркие цветные костюмы, расцветка которых имеет символическое значение. В них сочетались пять цветов, каждый в китайской и корейской культуре символизирует одну из сторон света: синий — Запад, красный — Юг, черный — Север, желтый — Центр мира [13. С. 36], а также зеленый цвет — символ положительной энергии, чистоты, здоровья. Таким образом, представление символически включалось в космический процесс. Длинные рукава придают танцам увеличенный масштаб и динамизм, на них фокусируется внимание зрителей, когда актеры подбрасывают их вверх при сгибании и разгибании рук, чтобы выразить различные эмоции.

Особенной экспрессивностью отличается танец восьми монахов с их быстрыми, агрессивными движениями, прыжками и вращениями. Каждый *мокджун* хвастается своим танцевальным мастерством. Но не все танцы настолько экспрессивны. Танец четырех молодых монахов-послушников отличается спокойными, плавными и нежными движениями. Изначально он исполнялся мужчинами, но в XXI в. все чаще в нем участвуют женщины [14. С. 62]. Особое место в представлении занимает танец шаманки (*мудан*). Это ритуальное действие призвано очистить от потенциально опасных злых духов территорию, где собираются люди [15. С. 43]. Танец сопровождается речитативом, криками, плачем, бряцанием колокольчиками, угрожающими жестами и прыжками.

Сатира. Представления театра *Понсан тхальчху*, как и другие подобные спектакли в масках, носят ярко выраженный комический и сатирический характер. Они воспроизводят действительность как нечто несообразное посредством смеховых образов. Объектом сатиры являются прежде всего *янбаны*, представители образованного класса. Простые люди относились к *янбанам* со смешанным чувством враждебности и зависти. Это отражалось в пословицах «Куда бы янбан ни пошел, его встречают роскошным угощением; куда бы ни пошел простой человек, его встречает тяжелая работа», «Янбан никогда не греет себя соломой» [16. С. 102]. Через диалоги в шестом акте демонстрируется ограниченность и поверхностность их знаний, жадность и приземленность желаний. Слуга здесь выглядит по-настоящему умным человеком на фоне напыщенных и самовлюбленных аристократов. Возникает вопрос: как власти допускали такие вольности в мероприятиях, собиравших большое

количество простонародья? Исследователь *тхальчхума* Чон Донъиль считает, что такие спектакли обеспечивали некий катарсис (кор. *синмён*), эмоциональную разрядку зрителей и актеров, испытывавших постоянно давление строго стратифицированного общества [17. С. 91]. Здесь удовлетворялось стремление простого человека найти утешение, пусть и временное, от несправедливостей, трудностей повседневной жизни.

Театр масок, высмеивая отрицательные стороны представителей правящего класса, не выступал против сложившихся норм и существующих порядков, а в сатирической форме показывал нежелательные отклонения от них. Поэтому власти не преследовали *тхальчхум*, несмотря на присутствовавшую в нем социальную сатиру, высмеивание высших низшими. Его терпели как кратковременное выражение альтернативной системы ценностей, как всплеск социальной инверсии существовавшего миропорядка. Социальный порядок восстанавливался, как только актеры и зрители покидали место действия. Такие балаганные спектакли давали простолюдинам «возможность компенсировать свои разочарование и конфликты, которые долгое время подавлялись в повседневной жизни. Когда драма в масках заканчивалась, люди возвращались к своим обычным повседневным делам». С помощью таких развлечений «они могли восстановить свое стремление к гармонии» [18. С. 198].

Другим объектом сатиры были буддийские монахи. Следует сказать, что при династии Ли их положение, как и буддизма в целом, резко ухудшилось. Во времена предыдущей династии Корё эта религия всячески поощрялась и была частью государственной идеологии; монахи обладали большой властью, а духовенство было очень многочисленным. С XVI в. со стороны правящей элиты начинаются гонения на буддизм как на учение, несоответствующее рациональным нормам конфуцианства. Почти все храмовые земли были конфискованы. Социальный статус монахов, имевших когда-то моральный авторитет, понизился до *чхонмин*, низкого сословия, включавшего шаманов, мясников, сапожников, артистов и т.п. [19. С. 353]. Однако монахи продолжали претендовать на моральное превосходство в народной среде, хотя значительная их часть вела отнюдь не праведный образ жизни. Реакция на это простолюдинов и проявлялась в спектаклях *тхальчхум*. Во втором акте монахи демонстрируют алкогольное опьянение, а один из них настолько пьян, что едва может подняться с пола. В четвертом акте старый монах пытается соблазнить молодую женщину.

Тем не менее, буддизм как религия и монашество как институт не подвергались осмеянию в народной среде. Молодые, неразвращенные монахи-послушники в первом акте весьма привлекательны и выполняют важную функцию очищения пространства от злых сил. Появляющийся в пятом акте лев является в буддизме символом Будды, и он намерен наказать грешных монахов-отступников и рассеять сгустившуюся атмосферу порока. Монахи сожалеют о своем поведении, оправдываются, что они просто «выполняли

наставления Чхвибари», обещают «стать хорошими учениками Будды» и просят пощадить их [20. С. 43]. Лев кивает в знак того, что Будда всегда прощает заблудших, вставших на путь исправления.

Юмор. В представлениях театра *Понсан тхальчхум* много юмора приземленного характера. Персонажи толкаются, падают, колотят друг друга, заглядывают под юбку женщинам, демонстрируют умственную неполноценность и т.п. Много юмора «ниже пояса». В шестом акте слуга, пародируя стихотворные потуги аристократов, декламирует собственное сочинение с заданным *янбаном* словом «голова»: «В дырке изгороди видна голова собаки / В дырке изношенных штанов видна головка пениса» [20. С. 47]. И это стихотворение очень понравилось аристократу, что говорит об отсутствии у него вкуса.

Сексуальные отношения также подаются в юмористическом характере. Все это рассчитано на невзыскательный вкус простого народа. Но даже здесь мог быть перебор. Есть сведения, что реплики, произносимые развратным холостяком Чхвибари были настолько непристойными, что женщины-зрительницы удалялись до его появления на сцене [20. С. 50].

Комизм сцены может соседствовать с трагизмом, как в сцене драки старой некрасивой жены *янбана* с молодой сексуальной наложницей (седьмой акт). Это вызывало смех у зрителей, но в то же время и сопереживание значительной их части, прежде всего женщин, которые отождествляли себя с многострадальной старухой [2. С. 160]. Муж игнорирует свою ответственность перед женой, которая долгое время разыскивала его по всей стране. Он нашел себе молодую женщину и не хочет от нее отказываться. Конфликт заканчивается смертью старухи. Трагический финал делает Хальми жертвой патриархального, ориентированного на мужчин общества.

Понсан тхальчхум в новейшее время

XX в. для театра масок был очень непростым. В период японской оккупации (1910–1945) колонизаторы стремились насаждать собственную культуру и всячески пытались ограничить проявления национального самовыражения. Многие праздники, связанные с танцевальными драмами в масках, были запрещены, однако до начала японо-китайской войны в 1937 г. на рынках местные торговцы с целью оживления бизнеса периодически устраивали представления. В дальнейшем, вплоть до конца Второй мировой войны, проведение спектаклей *тхальчхум* не разрешалось колониальными властями.

Корейская война (1950–1953) и события после нее также не способствовали сохранению развлекательных жанров. Только в 1960-х гг. танцевальная драма в масках стала привлекать к себе повышенное внимание. Корейским фольклористам удалось восстановить тексты и сценографию некоторых

спектаклей. В то время правительство генерала Пак Чонхи стремилось утвердить корейскую национальную идентичность в условиях модернизации и вестернизации и восстановить культурное наследие Кореи, попранное японскими колонизаторами. В 1962 г. был создан список объектов культурного значения, куда вошли танцевальные пьесы в масках [21. С. 379], *Понсан тхальчхум* признан важной культурной ценностью Кореи № 17, а в 2022 г. внесен в список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО[1]. Желание возродить наиболее яркие феномены национальной культуры нашло поддержку у молодежи. Демократически настроенные студенты, выступавшие против диктаторского правления президента Пак Чонхи, в 1970-х гг. изучали *тхальчхум* и устраивали представления, в ходе которых в традиционный сценарий добавлялись политически заостренные высказывания [2. С. 153]. В 1980-е гг. государственная политика, направленная на пропаганду корейской традиционной культуры, была продолжена. В декабре 1988 г. создана Ассоциация корейских народных театров с задачей сохранения и популяризации богатого театрального наследия. *Понсан тхальчхум* представлялся как репрезентативный элемент корейской культуры для всего мира. В 1988 г. при проведении Олимпийских игр в Сеуле, когда корейское правительство стремилось продемонстрировать богатство национальной культуры для международной аудитории, *Понсан тхальчхум* был выбран в качестве одной из показательных особенностей общества и культуры страны [6. С. 193].

В XXI в. государство и различные общественные организации стараются сохранить и популяризировать *Понсан тхальчхум* с целью передать необходимые знания молодому поколению. Осуществляется это через творческие мастерские, обучающие программы, летние школы, образовательные инициативы, фестивали культуры и т.п. *Понсан тхальчхум* является частью образовательного процесса в Южной Корее, тексты с изложением его истории и основных сюжетов включены в десятки учебников для начальной и средней школы [22. С. 58]. Он служит мостом между прошлым и настоящим, открывая окно в богатое культурное наследие Кореи и ее непреходящие художественные традиции.

Заключение

Понсан тхальчхум, корейская танцевальная драма в масках, представляет собой комплексное театральное представление, сочетающее ритуальные аспекты, такие как молитвы о благополучии деревни и хорошем урожае,

[1] 47 элементов, внесенных в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Пресс-релиз. 22 декабря 2022 г. URL: https://www.unesco.org/ru/articles/47-novykh-elementov-vneseny-v-spiski-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-yunesko (дата обращения: 15.03.2024)

с юмористическими диалогами, каламбурами и сатирой на правящий класс, а также мелодекламации, песни и танцы под ритмичную музыку. Темы и интермедии спектаклей отражали различные аспекты жизни корейского общества, фокусируясь на социальных проблемах и ценностях.

Понсан тхалчхум — это не только визуальное зрелище, но и захватывающее представление, которое увлекает зрителей своими выразительными масками, яркими движениями и энергичными ритмами, вызывая у них различные эмоции и погружая их в повествование. Этот жанр можно отнести к карнавальной, смеховой культуре, свойственной средневековым обществам разных стран и континентов. Способность простолюдинов комически оценивать действительность во время балаганных представлений на время разрушает сложившуюся социальную и ценностную иерархию, ставит под сомнение устоявшиеся догмы. «Карнавализация сознания» (М.М. Бахтин) способствует объединению людей, распространяет новые смыслы и представления и создает временное чувство воодушевления и облегчения, необходимые для существования в условиях постоянной социальной фрустрации.

В последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к театру *Понсан тхалчхум*, что привело к новой оценке его культурного значения. Были предприняты усилия по сохранению и популяризации этой традиционной формы искусства, обеспечивая ее сохранение для будущих поколений и превращение в важный культурный символ Кореи.

Список литературы

1. Chon K. *Traditional Performing Arts of Korea.* Seoul: Korea Foundation; 2008.
2. Saeji C. The Bawdy, Brawling, Boisterous World of Korean Mask Dance Dramas: A Brief Essay to Accompany Photographs CedarBough Saeji. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review.* E-Journal. 2012;(4):146–168. https://doi.org/10.1353/ach.2012.0020
3. Pratt K, Rutt R. (eds.) *Korea. A Historical and Cultural Dictionary.* London, 1999.
4. *Квон Дж.* У истоков профессионального корейского театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 1. С. 75–88.
5. Yi D. Mask Dance Dramas. *Traditional Performing Arts of Korea*. Seoul: Gwangmyeong; 1975, p. 35–80.
6. Saeji C. *Transmission and Performance: Memory, Heritage, and Authenticity in Korean Mask Dance Dramas.* PhD dissertation. Los Angeles: University of California; 2012.
7. Cho D. *Korean Mask Dance*. Seoul: Ewha Womans University Press; 2005.
8. Cho OK. Pongsan T'alch'um: A Mask-dance Drama of Hwanghae Province (I). *Korea Journal*. 1982;22 (5):46–71.
9. Cho OK. Pongsan T'alch'um: A Mask-dance Drama of Hwanghae Province (II). *Korea Journal*. 1982;22 (6):42–59.
10. Cho OK. Pongsan T'alch'um: A Mask-dance Drama of Hwanghae Province (I). *Korea Journal*. 1982;22 (5):46–71.
11. *Араджиони О.Ю.* Облик и значение маски корейского театра понсан // Университетский научный журнал. 2023. № 74. С. 44–51. https://doi.org/10.25807/22225064_2023_74_44
12. Suh CS, Rowan B, Cho Y. (eds.). An Encyclopaedia of Korean Culture. Seoul: Hansebon; 2006.
13. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. СПб. : Лань, 2003. С. 116–123.

14. Kim YG. Characteristics of Korean mask-dance drama. Master of Arts theses. University of Montana, 1985. Available from: https://scholarworks.umt.edu/etd/8018/ [Accessed 12 March 2024].
15. Mills S. Music in Korean Shaman Ritual. In: Haekyung Um, Hyunjoo Lee (eds.) *Rediscovering Traditional Korean Performing Arts*. Seoul: Korea Arts Management Service; 2012, p. 39–45.
16. Kim J. *The Koreans: Their Mind and Behavior.* Seoul. Kyobo book center; 1991.
17. *Чо Т.* Хангук ый тхальчхум (Тхальчхум в Корее). Сеул : Ихва тэхаккё, 2005. (На кор. яз.).
18. Jeon K. The History and Types of Korean Mask Dramas. *Yeonhui: Korean Performing Arts*. Seoul: National Gugak Center; 2015, p. 155–201.
19. *Тихонов В.М.* История Кореи: в 2 томах. Т. 1. С древнейших времен до 1876 года. М. : Муравей, 2003.
20. Cho Oh Kon. Pongsan T'alch'um: A Mask-dance Drama of Hwanghae Province (II). *Korea Journal*. 1982;22(6):42–59.
21. *Курмызов А.А.* Возрождение «славного прошлого» в Республике Корея в период правления Пак Чон Хи // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2023. Т. 15. № 4. С. 374–392. doi.org/10.22363/2312-8127-2023-15-4-374-392
22. *Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture*. Vol. V. Encyclopedia of Korean Folk Drama. Seoul: National Folk Museum of Korea; 2020.

Информация об авторе:

Смертин Юрий Григорьевич — доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры зарубежного регионоведения и востоковедения, Кубанский государственный университет, Российская Федерация, 350000, Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149, e-mail: usmer@hotmail.com ORCID: 0000-0002-0432-0197. SPIN-код: 2702-7941