

[...in terris]...

УДК 792.03
ББК 85.33

КИМ СУ ДЖИН

ТРАДИЦИИ КОРЕЙСКИХ НАРОДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ МОНОСПЕКТАКЛЕ

Возрастающий интерес к театру одного актера в Корее обусловлен существованием в корейской народной традиции жанра *пхансори* — баллады, исполняемой сказителем под аккомпанемент барабана. В настоящее время режиссеры активно используют традиции народных корейских представлений в моноспектаклях. В статье анализируются два спектакля: «Волшебник в стене» известного корейского драматурга Бе Сам Сика (режиссер — Сон Чжин Че, исполнительница — Ким Сон Нё), в котором используются традиции корейского народного представления *мадан но ри*; и «Мамаша Кураж и ее дети» Бертольда Брехта, который поставлен как пхансори (режиссер — Нам Ин У, исполнительница — И За Рам).

Ключевые слова: моноспектакль, корейский театр, пхансори, мадан но ри, Бертольд Брехт, Бе Сам Сик, традиционные представления, театр одного актера.

В современном театре моноспектакль начинает занимать все более прочное место, о чем свидетельствуют регулярно проводимые международные фестивали моноспектаклей. Действительно, это очень удобная театральная форма, так как в сложившихся экономических, социальных и творческих условиях небольшой творческий коллектив оказывается эргономичнее полноценной актерской труппы, что важно не только для российского и европейского, но особенно для корейского театра. Однако, если в российском театре моноспектакль остается лишь площадкой для реализации творческих замыслов актера и режиссера, то в Корее он оказывается прежде всего выгодным экономическим предприятием в тех сложных условиях, в которых находится корейский театр. При отсутствии стационарных зданий корейские актеры и режиссеры вынуждены тратить довольно большие деньги на аренду помещений для репетиций и спектаклей, так что даже при удачном стечении обстоятельств и хороших сборах большая часть вырученных средств уходит на оплату аренды. Спектакль одного актера становится способом решения финансовой проблемы, так как одному или двум (при наличии режиссера) участникам спектакля нет необходимости снимать большое помещение. Кроме того, для показа моноспектакля предпочтителен камерный зал, что также оказывается экономически выгодно. С другой стороны, моноспектакль может стать хорошим шансом для актера начать самостоятельную карьеру. Поэтому в Корее такой жанр обретает все большую популярность.

Возрастающий интерес к театру одного актера обусловлен также обращением к существовавшему в корейской народной традиции жанру *пхансори* — сказанию,

балладе, исполняемой под аккомпанемент барабана. Традиции народных корейских представлений стали использоваться в моноспектаклях сравнительно недавно — первый спектакль, основанный на обрядах шаманизма, был поставлен в 1969 г. С тех пор долгое время это направление не находило последователей, и лишь в 2005 г. появился спектакль «Волшебник в стене» известного корейского автора Бе Сам Сика¹, в котором использовались традиции *мадан но ри*², хотя сама пьеса написана для современного театра (режиссер Сон Чжин Че).

Пьеса основана на реальных событиях, произошедших с испанской девочкой, отец которой скрывался от преследований режима Франко. События описаны японской писательницей Худа Нёсихуки, лично знакомой с героиней этой истории. Бе Сам Сик написал драму от лица девочки специально для моноспектакля. Действие в ней перенесено из Испании в Корею, где в 1950-х гг. также сложилась непростая политическая обстановка. Занятая в спектакле актриса Ким Сон Нё является известной исполнительницей *мадан но ри* и владеет всеми видами корейского народного искусства — танцем, пением, игрой с маской.

Действие спектакля происходит после Корейской войны (1950—1953). Пожилая женщина рассказывает о своих родителях, деревенских ткачах, о своем отце, который тайно прожил в стене своего дома 40 лет, скрываясь от гонений за антиправительственные выступле-

¹ *Бе Сам Сик* — известный современный корейский драматург, автор пьес, которые с успехом идут в корейских театрах.

² *Мадан но ри* — народное представление на открытой площадке, окруженной зрителями. В представлениях, состоящих из танцев и песен, высмеивались пороки общества. С 1970 года подобные площадки стали использоваться для спектаклей.

ния³. Он получает возможность выйти из своего укрытия лишь в 67 лет, когда жить ему остается совсем немного.

В пятилетнем возрасте девочка неожиданно встречается с волшебником. На самом деле это ее родной отец, однако мать убеждает дочь, что о волшебнике никому нельзя говорить, так как если кто-то посторонний узнает о его существовании, то волшебник сразу же исчезнет. Дочь никому не рассказывает о волшебнике, и между ними завязывается крепкая дружба. Только повзрослев, девочка узнает, что волшебник, живущий в стене, — ее родной отец. Перед ее замужеством отец долго шьет ей платье и в день свадьбы украдкой наблюдает из своего убежища за дочерью.

Спектакль сопровождается музыкой. Рассказ героини прерывается песнями, в которых она под музыку выражает свои переживания. Важно отметить, что вокал появляется только в самые напряженные моменты спектакля, когда обычных слов не хватает для выражения чувств героини. Так, во время первой встречи дочери с волшебником слышится колыбельная. Вспоминая об этой встрече, она поет эту песню. Она ложится на кровать, а потом тихо уходит за кулисы, откуда возвращается уже в образе матери.

В течение спектакля героиня обращается к зрителям, поэтому в спектакле важное место отводится импровизации. Спектакль начинается с того, что пожилая женщина продает яйца, но яйца эти воображаемые. Создавая атмосферу базара, актриса вовлекает зрителя в спектакль, делая его участником событий. Публика включается в игру, покупая воображаемые яйца и расплачиваясь за них воображаемыми деньгами. Возникает импровизация, каждый спектакль отличается от предыдущих.

В моноспектакле у исполнителя нет партнера, поэтому актер должен создать его в своем воображении, ощутить его невидимое присутствие. Если воображение актера работает хорошо, то и зритель сможет живо представить себе игровую ситуацию.

На первый план выходит именно актерская игра, техника, так как актеру приходится быть и рассказчиком, и исполнителем. Возникают две проблемы, которые необходимо решать не только актеру, но и режиссеру. Во-первых, актеру необходимо быть хорошим рассказчиком, владеющим средствами создания образа, а во-вторых, уметь внутренне перевоплощаться в разных персонажей, не ограничиваясь лишь внешними приемами.

Обе эти проблемы успешно решаются в спектакле «Волшебник в стене», где актриса играет все роли. Рас-



Спектакль пхансори

сказчик должен интересно и увлекательно пересказать историю, используя метафоры, сравнения и другие выразительные средства языка, подобно матери, рассказывающей ребенку сказку, а актер должен перевоплотиться в свой персонаж при минимуме реквизита. Так, изображая девочку, актриса снимает туфли и бежит босиком по сцене. Помогает перевоплощаться и смена головных уборов персонажей. Белая простыня, лежащая на кровати, позволяет исполнительнице показать грудного ребенка (актриса скатывает ее валиком), создать образ маленькой девочки (укутавшись белой тканью, она поджимает колени) или предстать в образе невесты в подвенечном платье. Таким образом, каждый предмет скупого реквизита оказывается многофункциональным.

Здесь возникает следующая проблема. Если актриса прибегает только к перемене деталей, примет персонажа, а внутренне остается одной и той же, то зритель видит только изменение внешнего облика. Чтобы увлечь зрителя, заставить его поверить в происходящее, требуется настоящее актерское мастерство, искусство перевоплощения. При этом актриса иногда успеваает импровизировать, бросив в зал реплику: «Я стараюсь быть симпатичной». Ей приходится делать резкие переходы от шепота к плачу или громкому смеху, для чего нужно умело управлять голосом и дыханием, не терять внутренний импульс.

Приведем для примера диалог отца и матери, в ходе которого они принимают решение о том, что отец будет жить в стене.

М у ж. Давай я несколько дней буду скрываться в доме, посмотрим, что произойдет.

Б а б у ш к а. Лучше в подвале.

Ж е н а. Нельзя, нельзя. Милиция сразу туда полезет. Лучше в горах, в землянке.

М у ж. Если кто-то заметит, что ты часто ходишь в горы...

³ Несмотря на то, что война закончилась в 1953 году, отец девочки числился политическим преступником по недоразумению до 1990 года, когда была объявлена амнистия. Семьи политических преступников не могли иметь государственной работы, поэтому отцу приходилось скрываться.

Ж е н а (*подумав*). В подвале нельзя, в горах нельзя. (*Начинает простукивать стену*). Вот.

М у ж. Вот?

Ж е н а. Мой отец неправильно построил дом, стена дала трещину, стены искривились. Здесь никто не заметит, не сомневайся.

В этом коротком эпизоде быстро менять одежду и грим невозможно, кроме того, здесь действуют сразу три персонажа. Решают детали: мать — центральный персонаж; чтобы показать отца, актриса надевает шляпу, а бабушку изображает голосом.

Актрисе сложно играть мужскую роль, так как мужские эмоции гораздо сильнее женских. В спектакле есть сцена, где отец жалуется, что устал жить в замкнутом пространстве в стене, он возбужден и неистов. Актриса передает его состояние быстрой речью, низким голосом и глубоким дыханием, что требует от нее большого напряжения. Вслед за ним мать произносит свои реплики негромко и спокойно, чтобы никто не услышал. Успокаивая отца, мать намеренно растягивает окончания слов. Ритм меняется мгновенно: от быстрой и эмоциональной речи отца актриса переходит к спокойному голосу матери. И вдруг возникает разрядка: мать сообщает мужу, что у них будет дочь. Напряжение снимается, зритель облегченно смеется.

Переходя от одного персонажа к другому, актриса меняет тембр голоса: у матери голос очень мягкий и нежный, тогда как у отца грубый. Речь в данном случае оказывается одним из важнейших средств перевоплощения. Диапазон голоса актрисы имеет большое значение, так как с его помощью она создает разные образы.

М у ж. Мне тогда тоже надо было умереть. То, что я жив, — моя смертельная вина.

Ж е н а. Забудьте. Думайте, что это плохой сон.

М у ж (*горячится*). Нет! Это не сон. Я этого не хотел... Я не на это надеялся...

Ж е н а (*тихо*). Пожалуйста, дорогой... Если вы не можете терпеть, то убейте меня. Со мной все хорошо, если вы внутренне спокойны. (*Жена обнимает мужа и ложится на кровать*.)

Р а с с к а з ч и к. Так появилась дочь.

Для исполнения этого спектакля необходимо тренированное дыхание и дикция. Хорошо поставленное дыхание позволяет актрисе вести спектакль в течение полутора — двух часов.

Кроме того, для своих персонажей актриса подбирает соответствующий диалект, которых в Корее довольно много, и каждый имеет не только лексические особенности, но и особую мелодическую и ритмическую структуру. Эмоциональность корейской речи передается долготой и краткостью гласных, поэтому, если точно выражать чувства, то получается очень живой ритм, что помогает создать образ.

В пьесе используется звукоподражание для более точного воспроизведения ситуации. С помощью звуко-

подражания спектакль становится более объемным. Например, *хо* — хлеб, *хо-хо-хо* — звук, подражающий тому, как дуют на горячий хлеб. В звукоподражательных словах также используется ударение и удлинение гласных: *хлеб горячаячий, горячаячий*.

Примером может служить следующий текст рассказчика: «Поздней ночью дочь одна в доме. Ночью ветер дует с гор. Из леса слышно, как скрипит на ветру бамбук (*су-рон, су-рон*) и доносится крик совы. И воют звери на горе. Дверь скрипит (*пико-пико*) и хлопает окно (*долкон-долкон*), как будто кто-то говорит: “открывай — открывай”. Очень страшно».

В этом отрывке актриса рассказывает о дочери, создавая атмосферу напряженности, а повторяющиеся слова рожают особый ритм. В кульминационной ситуации ритм ускоряется, меняется и интонация. Когда актриса играет дочь, ее голос становится более высоким, ритм ускоряется и создается ощущение страха.

Таким образом, трансформация в разные образы происходит при помощи разной пластики, разного ритма, разных диалектов и различных деталей костюма, однако важнейшей составляющей является правда характера.

Следуя традиции народного театра, в течение спектакля актриса постоянно общается со зрителем, поддерживая его внимание. Например, рассказывая о первой ночи своих родителей, она вдруг обращается к зрителю: «А что это вы так внимательно слушаете? Ничего не произошло». Это сбивает напряжение, разряжает обстановку и поддерживает внимание зала. Следя за реакцией зрителей, актриса то ускоряет, то замедляет темпоритм.

Истории, которые героиня не может рассказать сама, разыгрываются при помощи теневого театра. Прием театра в театре использован режиссером не только для того, чтобы разнообразить повествование, придав ему новое визуальное воплощение, но и для того, чтобы актриса могла сменить костюм для перевоплощения в очередную роль, так как тени изображают другие актеры, зритель слышит только голос актрисы. Прием теневого театра используется в спектакле трижды.

«Волшебник в стене» идет на обычной сцене, где зрительный зал размещен не по кругу, как в случае маданори. Это дает возможность актрисе не раскрывать свои приемы. Однако минимализм оформления, идущий от уличного представления, сохраняется. В спектакле используется немногочисленный реквизит и декорации; пустое сценическое пространство позволяет актеру максимально его использовать при смене времени и места действия. Для этого используется свет и видеопроеция. Проецируемые во время спектакля изображения символичны. Например, медленное течение облаков и колеблющееся на ветру дерево обозначает проходящее время.

На сцене от начала до конца спектакля находятся только кровать, тумбочка и многофункциональная ширма, на которую проецируется видео и персонажи теневого театра. Кроме того, часто используется занавес, который также служит экраном для видео при смене места действия, а также позволяет актрисе переодеться, не

прерывая действия. Меняя костюм за занавесом, она остается в роли и продолжает говорить.

Важную роль в спектакле играет свет. Он помогает уловить изменения состояний героини, кроме того, становится своеобразным партнером героини в некоторых моментах. Например, общение героини и волшебника происходит при смене освещения. Когда дочь примеряет свадебное платье, она оказывается в луче прожектора, как будто отец пристально смотрит на свою дочь. В этот момент звучат свадебные колокола и слышится свадебное песнопение. Это единственный момент в спектакле, где музыкальное сопровождение звучит без вокала.

Итак, спектакль «Волшебник в стене» — это попытка создания реальной жизни на сцене при условии, что зритель изначально принимает условность такого театра. Путем многочисленных перевоплощений по ходу спектакля, в чем актрисе помогает не только смена костюмов (или деталей костюмов), но и голос, особенности речи и диалектов, актриса пытается достичь правды на сцене. В данном спектакле также важна импровизация, которая позволяет актрисе общаться с публикой. Тем самым она удерживает внимание зрителя на протяжении всего спектакля.

В настоящее время набирают популярность спектакли, где народные корейские традиции сочетаются с современным театральным искусством, к классическим сюжетам добавляются новые, основанные на современном литературном материале. В этом смысле интересен спектакль «Мамаша Кураж и ее дети», поставленный по известной пьесе немецкого драматурга Бертольда Брехта и решенный в стиле пхансори. В отличие от спектакля «Волшебник в стене», где использованы только некоторые стиливые элементы представления мадан но ри, спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» полностью выдержан в стиле пхансори.

Традиционные представления в жанре пхансори, включенные в фонд нематериальных культурных ценностей Кореи, остаются в неизменном виде. Постоянно исполняются только пять из них: «Песня о Чхунхян» («Чхунхян ка»), «Песня о Сим Чхон» («Сим Чхон ка»), «Песня о красной стене» («Чокнёк ка»), «Песня о подводном дворце» и «Песня о Хынбу» («Хынбу ка»). Однако традиционные пхансори с трудом воспринимаются современным человеком, некоторые из них даже написаны китайскими иероглифами, поэтому им требуется перевод. Если учесть эти обстоятельства, массовому зрителю традиционные пхансори становятся неинтересны.

Изначально исполнители пхансори с помощью вокала передавали свои переживания и делились своими чувствами, находясь в постоянном импровизационном контакте с публикой. Сейчас же это лишь особая вокаль-



Б. Брехт

ная техника, которую совершенствуют современные мастера. Этот вид народного театрального искусства перестал развиваться и не предполагает использование импровизации.

В современном корейском театре пхансори стал отдельным стиливым направлением, и спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» — убедительное тому подтверждение. Спектакль поставлен режиссером Нам Ин У, исполнительница — И За Рам.

Помимо актрисы, на сцене находится небольшой музыкальный ансамбль: гитара, ударная установка и корейский барабан *госу*. Следуя традиции, барабан задает ритм спектакля, а барабанщик иногда в качестве партнера реагирует на реплики актрисы. Актриса

находится в постоянном взаимодействии с участниками ансамбля — двумя мужчинами и женщиной, что соответствует количеству детей Мамашы Кураж. Музыканты не принимают участия в спектакле как актеры, однако, представляя персонажей в прологе и называя поименно своих детей, актриса указывает именно на них.

Песней в сопровождении барабана актриса представляет сюжет пьесы, действующих лиц и место действия. Она очень подробно описывает изображаемые события и персонажей, при этом каждому из них соответствует свой звуковой ритмический рисунок. Это позволяет зрителю хорошо представлять себе происходящее. Выступая в роли рассказчика, актриса по ходу сюжета преобразуется в действующих лиц пьесы.

Музыка, сопровождающая каждую сцену спектакля, создает соответствующее настроение. Как известно, пьеса Б. Брехта прерывается зонгами; в корейском спектакле зонги заменены на разностильные песни пхансори. Они помогают создавать образы действующих лиц: каждому персонажу соответствует своя песня.

В спектакль режиссером введены пролог и эпилог. В прологе актриса рассказывает зрителям об особенностях пхансори. Здесь же звучит очень старая песня из традиционных представлений этого жанра. Это песня о войне и сопровождающих ее трагедиях из истории «Чокнёк ка». Обращаясь к зрителю, актриса объясняет смысл песни, сокрушаясь, что старые песни стали непонятны современному человеку. Таким образом, с самого начала спектакля актриса устанавливает контакт со зрителем. В эпилоге она также обращается к публике, связывая только что рассказанную историю с современностью, и старается настроить зрителей на оптимистичный лад.

Пролог и эпилог обрамляют историю о Мамаше Кураж, связывая ее с корейскими народными традициями и современностью; актриса использует импровизацию, каждый раз подбирая разные слова для выражения основной идеи.

Взаимодействие со зрителем (*чхуимсе*) играет в спектакле очень важную роль. Чхуимсе — это момент, когда актриса просит у зрительного зала подбодрить ее. Она восклицает: «Чхуимсе!» — и в ответ слышит ободряющие возгласы из зала. В традиционном представлении возглас чхуимсе исходит от барабанщика, а в данном случае этот прием используется режиссером как вариант эмоционального контакта актрисы с публикой. Например, в сцене, где умирает второй сын Мамаша Кураж, она падает, опечаленная, а затем после паузы тихо встает и, обращаясь к зрителям, произносит: «Дайте чхуимсе! Это поможет мне продолжать путь». Зрители криками и хлопками поддерживают актрису. После этого наступает антракт.

По традиции исполнительница пользуется веером. Он находится у нее в руках до конца спектакля, заменяя реквизит, и имеет разные функции — становится то ножом, то винтовкой, то курицей. И даже выступает в роли сына.

Следуя традиции народного театра, актриса не меняет костюмы, используя возможности той одежды, которая надета на ней. Например, она использует изнанку юбки для смены роли — так показана Иветта Потье.

Вообще костюм актрисы заслуживает отдельного внимания, так как это не традиционная корейская женская одежда, а созданный специально для спектакля стилизованный костюм. Силуэт многослойной юбки напоминает традиционное корейское платье, а жакет — военную форму. Многослойная юбка помогает создавать различные образы, так как каждый слой имеет свой цвет. Поверх юбки надет фартук, при помощи которого актриса перевоплощается то в армейского офицера, то в повара.

Для всех персонажей найдены индивидуальные и очень точные жесты, имеющие символическое значение. Если одна рука актрисы находится на талии, а другая поднята и согнута в локте так, как отдают честь, то это офицер. Меняется жест — меняется персонаж. В жестах имеет значение даже положение кисти и пальцев.

Созданию образов помогают также музыка и свет. При каждом появлении повара, например, происходит затемнение и звучит веселая музыка — лейтмотив этого персонажа.

Сильным средством служит ритмико-речевая выразительность. И в этом приеме также проявляются традиции пхансори. Для каждого персонажа найдена особая речевая характеристика. Так, офицер показан заикающимся, он никак не может произнести начало приветствия. По-корейски оно звучит «Аньо хисайо», но офицер не может выговорить, у него получается «Ах-ах-ах», как если бы русский говорил: «Зд-зд-зд-здравствуйте». Специфическое заикание создает индивидуальность персонажа.

Некоторые персонажи пьесы Брехта соотнесены с персонажами традиционных представлений пхансори. Так, Иветта Потье соотнесится с героиней традиционных сюжетов Мадам Пенг — женщиной легкого поведения, кокеткой, работающей официанткой в баре. Еще до появления Иветты Потье на сцене актриса, перевоплощаясь в новый образ, задает особый ритмический рисунок, свойственный Мадам Пенг, и зрителю сразу становится ясен характер нового персонажа.

Одним из важных средств создания образа оказывается речь и голос актрисы. Следуя традиции пхансори, она импровизирует, стараясь точнее передать смысл текста. Пересказывая сюжет, она говорит обычным голосом и прибегает к импровизации, а перевоплощаясь в персонаж, меняет голос и не отклоняется от текста.

Жанр пхансори предполагает использование разнообразных оттенков голоса. Этот прием используется и в спектакле «Мамаша Кураж и ее дети». Специальная постановка голоса позволяет актрисе менять интонацию, что также помогает создать выразительный образ. Когда Мамаша Кураж теряет второго сына, она пытается сохранить спокойствие и сдержанность, но чувство все-таки вырывается наружу и она почти рычит, подобно зверю, после чего следует длинная пауза. Благодаря такому приему зрители искренне сопереживают персонажу.

Так как пьеса Брехта имеет антивоенную направленность, актриса прибегает к традиционному корейскому чувству *хан*⁴, чтобы передать тяжелые страдания матери. Такой прием дает возможность показать глубину бедствий, которые постигли мамашу Кураж во время долгой войны.

В спектакле чередуются настроения благодушия и напряжения. Перед сценой гибели второго сына режиссер преднамеренно создает беззаботную «клубную» атмосферу, зрителям даже предлагается корейская рисовая водка. Тем самым достигается эффект неожиданности, усиливается психологическое воздействие на зрителя потрясения матери, пережившей смерть второго сына.

Брехт, пожалуй, — идеальный драматург для постановок в жанре пхансори. Используемый в его пьесах эффект отчуждения, позволяющий актеру высказывать отношение к своему персонажу, свойственен и корейскому народному театру. В рассматриваемом нами спектакле актриса иногда выходит из образа, просит у зрителя разрешения передохнуть, попить водички, что дает возможность осмыслить происходящее на сцене. Во время перерывов актриса высказывает свое мнение о ходе событий. После попытки побега дочери Мамаша Кураж она говорит: «Каждый раз мне очень тяжело играть эту сцену. Почему она хотела сбежать именно сейчас?» Последние слова она произносит нарочито медленно, понизив голос.

После паузы актриса вновь «возвращается» в спектакль. Подобные перерывы требуют от исполнительницы умения быстро входить в роль. В эпизоде, следующем за побегом дочери, она перевоплощается в глухонемую девушку: «Моя дочь немая, но я объясню за нее, зачем она хотела убежать». Следует песня — внутренний монолог сбежавшей дочери.

Сценография спектакля минималистична, что также идет от традиций народных представлений пхансори. Действие разворачивается на фоне задника, выполненного в технике корейской традиционной монохромной

⁴ Хан — черта корейского национального характера, проявляющаяся в различных ситуациях и нашедшая отражение в культуре. Это скорбь, вызванная тяжелыми страданиями, несправедливостью и гонениями, длительная тупая душевная боль, смесь печали и негодования.

живописи тушью и при общем свете, который, однако, меняется при смене персонажа и в кульминационных сценах. Так, после смерти второго сына, когда враги приносят его голову и спрашивают Мамашу Кураж, знает ли она, кто это, свет меняется на синий.

Кульминацией спектакля является убийство дочери. Для этого эпизода на сценической площадке устроено возвышение, куда поднимается Катрин и бьет в барабан, чтобы поднять тревогу, здесь же ее убивают. В этот момент занавес опускается, свет становится красным, подчеркивая трагедию матери, потерявшей на войне всех своих детей. Мать издает душераздирающий крик — смесь рыдания и смеха. Сверху медленно опускается белая ткань, символизирующая дорогу, по которой Мамаша Кураж снова должна тащить свою повозку. Но актриса просто садится на это полотнище спиной к залу. Свет гаснет, и зрители видят лишь силуэт Мамашы Кураж.

Итак, несмотря на видимые традиции пхансори, спектакль вобрал в себя и достижения современного театра: он поставлен режиссером, играется на сценической площадке, на сцене присутствует несколько музыкантов⁵, сопровождающих сценическое действие. Режиссерская работа придала народному представлению театральность, спектакль обрел свою форму. Традиционный корейский жанр получил современное воплощение, доказал, что обладает потенциалом для дальнейшего развития.

Очевидно, что жанр пхансори прекрасно сочетается с эпическим театром Брехта. Режиссер спектакля удачно использует приемы, характерные для пхансори, чтобы воплотить на сцене сюжет известной современной пьесы, находит интересные способы перевоплощения актрисы. Стоит отметить, что в 2007 г. И За Рам сыграла в стиле пхансори еще одну пьесу Бертольда Брехта — «Добрый человек из Сезуана» в постановке того же Нам Ин У.

Оба спектакля были показаны с большим успехом в США, Франции и Польше. Их с удовольствием смотрит корейская публика разного возраста и социального положения. Спектакли долго держатся на сцене, хотя в

Корее спектакль живет, как правило, не больше месяца⁶. «Волшебник в стене», поставленный в 2004 году, до сих пор ставится на театральных подмостках и много гастролирует по стране. «Мамаша Кураж» также имеет большую гастрольную биографию, идет в разных странах.

Анализ двух современных корейских моноспектаклей показывает, что традиции народного корейского представления востребованы современной театральной практикой, однако корейский моноспектакль не замыкается в их рамках. В современном театре представлены и такие шедевры, как «Человеческий голос» Жана Кокто и «Записки сумасшедшего» Николая Гоголя, поставленные в традициях европейской и, в частности, русской театральной школы. Такие произведения также вызывают большой интерес у корейской публики, хотя и бывают не всегда понятны — и не только из-за культурных различий. Дело в том, что европейская театральная школа предполагает наличие «четвертой стены», а в традиционных корейских представлениях актеры напрямую общались со зрителем, задавая вопросы или требуя поддержки. Народные корейские представления в настоящее время переживают второе рождение. Многие молодые люди изучают пхансори и мадан но ри, объединяются в любительские труппы, чтобы постигать мастерство народных актеров и ставить свои спектакли.

В 2014 г. прошел первый фестиваль камерных театров, во время которого были представлены моноспектакли и спектакли для двух актеров. Он проходил на открытых площадках, так что любой мог стать зрителем. Детям понравился спектакль «Сугун Ка», в основе которого лежит сюжет одного из традиционных представлений пхансори. Фестиваль проходил при государственной поддержке, что вселяет надежду на будущее камерных театров. Подобные праздники театрального искусства необходимы как зрителям, так и творческим деятелям, которым важно представить плоды своего творческого поиска и получить оценку не только критиков, но и зрителей.

⁵ В традиционном пхансори на площадке присутствуют лишь два человека: сам исполнитель и барабанщик.

⁶ Поскольку в Корее нет репертуарного театра, новый спектакль идет в течение месяца, после чего может быть снят и никогда больше не показываться.