

А. В. Тарасова

ORCID: 0000-0003-1248-9336

✉ aleks.tarasova@gmail.com*Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

РОКОВОЙ ГРУЗОВИК КАК ОРУДИЕ СУДЬБЫ: О НЕКОТОРЫХ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА ЮЖНОКОРЕЙСКОГО ТЕЛЕСЕРИАЛА

Аннотация. Статья посвящена особенностям структуры повествования в южнокорейских телесериалах (кей-драмах, или до-драмах), конкретно — функциям типовых сцен, регулярно воспроизводящихся в кей-драмах самых разных жанров. Формульность кей-драм разбирается на примере сцен с участием грузовика, наезд которого может стать причиной смерти кого-то из персонажей. Исследование ряда сцен такого содержания позволяет выявить как «типичный» вариант, так и случаи отклонения от него. Рассмотренный материал дает основания сделать вывод, что повторяющееся воспроизведение сюжета свидетельствует не о недостатке профессионализма сценаристов, но представляет собой инструмент вовлечения аудитории в процесс коммуникации с повествованием. А поскольку тема помещена в контекст фанатской культуры XXI в. — именно поклонники кей-драм присвоили грузовику название *the Truck of Doom* (Роковой Грузовик) — статья затрагивает и более общие аспекты взаимодействия производителей культурной продукции и ее поклонников.

Ключевые слова: телесериал, Республика Корея, кей-драма, структура повествования, фан-сообщества, глобальная аудитория, клише, формульность, реконтекстуализация

Для цитирования: Тарасова А. В. Роковой Грузовик как орудие судьбы: о некоторых характерных чертах построения сюжета южнокорейского телесериала // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 151–169. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-151-169.

Статья поступила в редакцию 15 февраля 2020 г.

Принято к печати 4 августа 2020 г.

A. V. Tarasova

ORCID: 0000-0003-1248-9336

✉ aleks.tarasova@gmail.com

*Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

THE TRUCK OF DOOM AS AN INSTRUMENT OF FATE: CHARACTERISTIC FEATURES OF PLOT CONSTRUCTION IN SOUTH KOREAN TV SERIES

Abstract. This article explores the features of narrative structure in South Korean television series (K-dramas or doramas); more precisely, the functions of the typical scenes that are reproduced across various genres of K-drama. Characteristic features of K-dramas are explored through the uses of a typical plot device: a truck collision that brings about the death of one of the characters. Study of a number of such scenes lets us identify both the “standard” version and the variations upon it, including a parody. Analysis discloses that, far from being merely the result of unprofessional scriptwriting, the frequent reproduction of such typical scenes is a tool for engaging the audience in a process of communication with the narrative. A brief description of the features of the narrative in works of ancient Korean literature and folk theater, which precedes the analysis, makes it possible to trace the connection between the modern television series and national cultural traditions. Also, since the topic is placed in the context of 21st century fan culture (it was the K-drama fans themselves who gave the truck its name, the Truck of Doom, or the White Truck of Doom since it is most often white), the article considers more general aspects of the interaction between the creators of cultural products and the fans of their work.

Keywords: TV series, Republic of Korea, K-drama, narrative structure, fan communities, global audience, clichés, formula fiction, re-contextualization

To cite this article: Tarasova, A. V. (2020). The Truck of Doom as an instrument of fate: Characteristic features of plot construction in South Korean TV series. *Shagi / Steps*, 6(4), 151–169. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-151-169.

Received February 15, 2020

Accepted August 4, 2020

Пересказ одной из начальных серий южнокорейского телесериала «Темный»¹, размещенный 19 октября 2017 г. на популярном англоязычном интернет-ресурсе Dramabeans.com, начинается с описания сцены на вечерней дороге. В легковом автомобиле едут счастливые молодожены, но на заднем сидении их машины безмолвно восседает еще один пассажир, бледный и облаченный в черное — незримый для них, но видимый для зрителей. Это Мрачный Жнец² — собиратель душ, хорошо знакомый аудитории персонаж телеповествований в жанре фэнтези, поэтому у автора пересказа нет необходимости в дополнительных объяснениях. Пересказ продолжается: Жнец сидит, «терпеливо ожидая, когда водитель грузовика задремлет за рулем и выедет на встречную полосу. Новобраный вынужден увернуться от Рокового Грузовика, в результате автомобиль переворачивается»³. Слова «Роковой Грузовик» (*the Truck of Doom*), выделенные заглавными буквами, также не снабжаются никакими пояснениями; далее описываются последствия аварии (фатальной для молодой пары) и неосторожное поведение Мрачного Жнеца — он нарушает один из связанных с его «профессией» запретов, посмотрев в глаза умирающему влюбленному человеку. Грузовик же автора пересказа как будто более не интересует — не упоминается даже о том, что тот немедленно уезжает с места аварии. Грузовик, таким образом, как будто не рассматривается в качестве транспортного средства, водитель которого стал виновником аварии и преступно скрылся с места происшествия, но ставится в один ряд с Мрачным Жнецом — и контекст предполагает, что искушенному в просмотре сериалов такого типа зрителю Роковой Грузовик столь же хорошо известен.

Если ввести комбинацию слов *the Truck of Doom* в поиск на YouTube.com, обнаружится, что на этом ресурсе хранится немало видеоматериалов, посвященных Роковому Грузовику, т. е. мы имеем дело с устоявшимся обозначением. Среди любительских роликов выделяется добавленный в январе 2016 г., так и озаглавленный — «The Truck of Doom»⁴ и включающий фрагменты из 12 сериалов раз-

¹ Или «Черный», или «Блэк», так как оригинальное название представляет собой англицизм. Сериал транслировался на телеканале OCN в 2017 г.

² *Мрачный Жнец* — буквальная передача англ. *Grim Reaper*; в профессиональных и любительских переводах этого представителя потусторонних сил иногда называют Хранителем, Ангелом Смерти или даже просто Смертью. Речь идет о *저승 사자* (*чосын саджа*, переводится примерно как «посланец того света») — собирателе и провожатом душ умерших людей. В массовой культуре современной Кореи этот персонаж достаточно популярен, причем в сериалах Жнецы могут являться и в условно «исторической» обстановке (как в сериале телеканала MBC «Аран и магистрат», 2012), и в антураже современного города: кроме «Темного», можно назвать также «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017), кинодилогию «С богами: два мира» (2017) и «С богами: последние 49 дней» (2018), сериал 2020 г. «Мистический бар на колесах» (телеканал JTBC). Мрачные Жнецы могут упоминаться и в контексте, далеком от фэнтези, — так, в кинофильме «Пылающий» (2018) мать главного героя сравнивает с ними преследующих ее коллекторов. В целом можно сказать, что одетый в более-менее «нормальный» человеческий костюм и усевшийся в автомобиль *чосын саджа* не должен вызывать у зрителя никакого удивления.

³ «A bride and groom drive along a road, happy in their newly married life. But in the back seat sits a Grim Reaper, patiently waiting for the moment a truck driver dozes off at the wheel and drifts into the oncoming lane. The groom is forced to swerve around the Truck of Doom, causing the car to roll» [Black 2017].

⁴ В подписи под роликом присутствует и версия на корейском — *죽음의 트럭* (*чугыми тырок*, букв. «грузовик смерти»).

ных лет, в которых грузовик либо врежется в легковой автомобиль, либо сбивает пешехода, либо иным образом становится причиной катастрофы — иногда с человеческими жертвами, иногда нет⁵. Почти пятиминутный ролик позволяет убедиться, что между этими сценами немало сходства, но текст субтитров сформулирован таким образом, чтобы задействовать уже имеющийся у зрителя опыт; для тех же, кто впервые пытается познакомиться с Роковым Грузовиком, субтитры предположительно будут не слишком информативны. Однако добавивший этот ролик пользователь снабдил его достаточно пространственным пояснением, сообщив, в частности, что когда южнокорейские сценаристы испытывают недостаток свежих идей или времени, они обычно организуют своим персонажам несчастный случай. «Причина этих несчастных случаев? В основном это наши величайшие враги — безмянные белые роковые грузовики. О да, эта клишированная сцена встречается так часто, что у нее есть неофициальное название»⁶.

* * *

Глобальная аудитория южнокорейских телесериалов, называемых также *кей-драмами* (*k-dramas*) среди англоязычных поклонников и *дорамами*⁷ среди русскоязычных, весьма обширна. «Иногда не проходит и нескольких часов после трансляции серий в Азии, как исходные видеофайлы (без субтитров) в высоком качестве уже выложены на форумах и в пиринговых сетях, а оттуда их скачивают фанатские команды, занимающиеся любительским субтитрированием» [Li 2015]. Поклонники азиатских сериалов создали целую сеть тематических интернет-ресурсов, и упомянутый выше Dramabeans.com — лишь один из многих, позволяющих увидеть и обсудить очередную серию, а если нет возможности посмотреть — узнать ее содержание благодаря оперативно появляющимся пересказам-*рекапам*.

Чаще всего кей-драма представляет собой законченное повествование, укладываемое в 16–20 серий, хотя в последние годы наметилась тенденция к появлению вторых сезонов и даже к запуску сериалов, изначально ориентированных на многосезонность. Аудитория кей-драм — это прежде всего аудитория корейская, но телепродукция Республики Корея все чаще привлекает к себе внимание ресурсов, подобных платформе Netflix, на которых появляется уже с переводами на другие языки. Более того, Netflix может выступать и в качестве заказчика сериала, и в этом случае речь уже не идет о продукте, рассчитанном исключительно на внутреннюю аудиторию одной страны.

Среди факторов, привлекающих к кей-драмам зрителей, далеких от корейского языка и культуры, — разумеется, и интерес к актерам, знакомым по полнометражным южнокорейским картинам, и желание разнообразить свое сериальное «меню» с помощью чего-то, одновременно и отличающегося от привычного «западного» формата, и доступного для восприятия. Но значение

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=OgGhZDXkfUU>.

⁶ «When writers for Korean dramas run out of ideas or when they're too close to a deadline to have time to come up with one, they tend to pull the "accident" card. The cause of these accidents? Mostly our greatest enemies; the anonymous, white trucks of doom. Yeah, this cliché scene happens so often that it has an unofficial name» [saranghaepperu 2016].

⁷ 드라마 — англицизм, производное от слова *drama*, произносится ближе к [дырама] с очень кратким звуком [ы]. *Дорама* — скорее калька с японской версии этого же английского слова.

имеют и в целом весьма высокий уровень сериальной продукции Южной Кореи, и определенная сентиментальность, свойственная сериалам этого типа, и возможность поучаствовать в коммуникации вокруг кей-драм, включившись в одно из многочисленных фан-сообществ.

Кей-драмы, действие которых относится к современности, предлагают своему глобальному зрителю немало общего с популярными американскими или британскими сериалами. Жанры примерно те же: полицейский сериал, психологический триллер, городское фэнтези, романтическая комедия, мелодрама. Схожие места действия: улицы большого города, магазины, кафе и закусочные (включая Subway, часто размещающий в корейских сериалах скрытую рекламу), обязательный уголок, где влюбленные и молодые люди вешают замочки, полицейский участок и пустующие промышленные здания, столь удобные для маньяков. И персонажи, род занятий которых в большинстве случаев ничего экзотического собой не представляет: адвокаты, офисные клерки, актеры, студенты, врачи... Но есть в кей-драмах и существенные отличия, причем касающиеся не только языка⁸ или внешнего вида персонажей и не только поведенческих практик, которые можно увидеть в таком сериале. Это касается и того, как сюжет строится и как развертывается.

В ходе обсуждений сериалов среди иноязычных поклонников то и дело можно встретить сетования на обилие «клише» — стандартных сюжетных поворотов, стандартных реакций персонажей, стандартных мизансцен, жестов и реплик. Причем встречаются они в сериалах самой разной сюжетной направленности и разного качественного уровня. Следует сразу оговорить, что так называемые клише в данном случае будут рассматриваться не как свидетельство несовершенства кей-драм, а как их характерный признак, как неотъемлемая часть их структуры. Здесь логично упомянуть как формульную теорию Дж. Кавелти (поскольку кей-драмы чрезвычайно склонны к формульности), так и его же рассуждения о динамичности формул и присущей им способности возникать практически на любом литературном материале. Кавелти остроумно сравнивает создание литературного произведения с приготовлением еды: есть идея конкретного блюда, и есть набор основных ингредиентов; как правило, внутри определенных временного периода и культуры существует общая договоренность на этот счет, но между ингредиентами, как и между ингредиентами и блюдом, существует сложная система взаимоотношений, они не закрыты для экспериментов и подвижны [Cawelti 2004: 132].

Роковой Грузовик — действительно, один из ярких примеров такого комплекса устойчиво-подвижных компонентов сериального повествования в сочетании со стандартизированной манерой демонстрации; это комплекс, который вполне может претендовать на статус мини-формулы. Задача настоящей статьи — продемонстрировать, как эта формула функционирует в пространстве кей-драмы, во многом сохраняющей связи с традиционной корейской культурой. Но кроме этого, мы сделаем попытку на примере Рокового Грузовика рассмотреть, как могут работать механизмы взаимодействия производителей культурного продукта с сообществами ее поклонников.

⁸ Англоязычные зрители смотрят кей-драмы в основном с субтитрами; среди русскоязычных популярно и любительское озвучивание.

* * *

Роковой Грузовик как основной объект изучения обрекает настоящую статью на своего рода «гибридность», поскольку нам приходится иметь в виду и современную популярную культуру Республики Корея, и ее восприятие глобальным фандомом. Поэтому мы обязаны обратиться к культурному контексту, в котором сложился и развивается формат кей-драмы. Феномен «корейской волны»⁹, или «халлю», включающий в себя и востребованность корейских сериалов в самых разных странах, давно уже привлекает к себе внимание исследователей со всего мира, в том числе, конечно же, из самой Кореи. Но в публикациях корейских исследователей последних лет можно выделить вновь и вновь воспроизводящийся мотив — более или менее очевидную неудовлетворенность тем, что корейская культура и корейское общество в целом изучаются с оглядкой на модели «западного» происхождения, что приводит к упрощениям и искажениям [Kim 2015: 157; Jin, Yoon 2017: 2245]. Этим моделям противопоставляется, к примеру, концепция «сжатой», или «спрессованной» модерности (compressed modernity) [Chang 2016: 33]. Применительно к Республике Корея этот термин позволяет описать состояние общества, которое в течение короткого исторического периода столкнулось с огромным количеством масштабных перемен на самых разных уровнях своего существования — от политического устройства и развития технологий до повседневного быта. Общество оказалось в состоянии приспособиться к переменам либо привести результаты перемен в соответствие со своим мировоззрением и к настоящему времени накопило опыт одновременной включенности в общемировую повестку и сохранения в живом состоянии своих традиций [Paik 2018: 130; Choi 2015: 39]. Кей-драмы также предлагается исследовать в тесной связи с характерными чертами национальной культуры: в телесериалах и выступлениях певцов-*айدолов* проявляются те же особенности корейской эмоциональности, корейского этикета, корейского коллективизма и корейских способов вербальной и невербальной коммуникации, что и в произведениях прошлых веков [Kim, Vaе 2017].

Культурное наследие Кореи слишком обширно и разнообразно, чтобы возможно было дать ему исчерпывающую характеристику в рамках одной статьи. Тем не менее отметим две характерные черты, которые, по мнению исследователей, отличают произведения, заключающие в себе некий нарратив.

Во-первых, это гибкость, с которой воспринимались и перерабатывались, укореняясь в национальную почву, культурные веяния извне: в Средние века — из Китая, в XX–XXI вв. — с Запада. Причем речь идет именно не о копировании чужих образцов, а о сложном их комбинировании и трансформации в нечто новое. В качестве примера такого комбинирования можно привести эпизод 1919 г., в котором фигурируют и театр, и первые опыты в области кинематографа, и, что слегка перекликается с основной темой этой статьи, — автомобиль. В ходе экспериментальной постановки «Театра новой драмы» задник сцены использовался как экран, так что актеры играли на фоне динамичных черно-белых декораций. «В финале герой убежал за кулисы, и через секунду он появлялся на экране. <...> Актер на экране несколько секунд смотрел в зал, а потом резко поворачивался спиной, в глубине кадра садился в автомобиль и уезжал вдаль»

⁹ Зафиксированное примерно с середины 1990-х годов мощное влияние южнокорейской развлекательной продукции на глобальную аудиторию.

[Хван 2007: 50]. Преувеличивать значение этих заключительных кадров, наверное, все же не стоит, но эпизод в целом представляет собой красноречивый пример той непринужденности, с которой представление сочетало совершенно, казалось бы, разнородные элементы. Термин «гибридность», который сейчас используется для описания одной из характерных черт южнокорейского телесериала, вполне применим и к этому случаю¹⁰.

Во-вторых, уже не экспериментальный, а традиционный корейский театр служит ярким примером другой особенности построения нарратива. Это ограниченное число типичных персонажей (сопоставимых с «масками» европейского площадного театра) в сочетании с жестко заданным набором приемов, кодов, посредством которых зрителю сообщают об эмоциональном состоянии персонажа. «Только поверхностному взгляду традиционное корейское искусство исполнителей пхансори и тальчума¹¹ может показаться сугубо формальным. На самом деле оно глубоко содержательно, ибо “узоры эмоций” разрисовываются артистом на основе глубинных эмоциональных переживаний (...) без каких-либо дополнительных разъяснений, понятных каждому корейцу и вызывающих в зрителях ответные переживания» [Квон 2016: 113]. Кроме того, для корейских театральных сценариев традиционных жанров было типично многократное повторение разного типа элементов — сюжетных коллизий, мизансцен, песен, движений и реплик [Lee 1997: 36]. И чтобы не воспринимать эти повторы как недостаток представления, а не как органичную составляющую самого сюжета, аудитория также должна была обладать специальными навыками.

И хотя ставить знак равенства между корейским театральным представлением средневекового образца и современным телесериалом нельзя, все же невозможно и игнорировать влияние национальных драматургических и исполнительских традиций на театр, кинематограф и телевидение дня сегодняшнего. Тем более что повышенное внимание корейского общества к своей национальной идентичности после обретения независимости в 1945 г. обусловило востребованность народного театра уже в новом контексте. Так, один из исследователей корейского пхансори указывает не только на резкий рост интереса к этому жанру во второй половине 1940-х годов, но и на способность исполнителей разнообразить содержание текстов, откликаясь на злободневные запросы: выделяются даже пхансори социополитической направленности [Um 2008: 27, 29]. А на рубеже 1970–1980-х годов представления в традиционном духе даже превращались в форму политического протеста [Lee 1997: 30]. Так что говорить о полном и окончательном перемещении корейских традиционных исполнительских жанров в категорию театрализованных реконструкций тоже не приходится.

Подобная же система прозрачных для аудитории символов отмечается и для старинной корейской литературы: «традицией был выделен определенный набор имен, эпизодов, устойчивых выражений, которые в поэтическом языке играли роль символов — знаков определенных ситуаций, человеческих характеров и поступков» [Троцевич 1990: 15]; «...любопытно, что прямое зна-

¹⁰ О «гибридности» кей-драм, в частности, позволяющей легко сочетать «западное» с «восточным», см.: [Jung, Paik 2012: 201].

¹¹ Пхансори, или пхансори, — музыкально-повествовательный жанр, сочетающий пение, речитатив и жестикуляцию. Тальчум, или тхальчум, — общее обозначение традиционных танцевальных представлений в масках.

чение символа часто не имеет явной связи с тем, что он обозначает <...> однако если средневековые авторы ставили между ними знак равенства, а читатели понимали это — значит, для них обозначаемое и знак были действительно едины» [Троцевич 1971: 124]. Разумеется, в случае со средневековыми повестями речь шла об обыгрывании образов и словесных конструкций, пришедших из китайской словесности и мифологии, т. е. для верного прочтения требовался читатель с определенным уровнем образования, погруженный в китайскую литературную традицию. Но все же взаимодействие с текстом, подобно взаимодействию с традиционным театральным представлением, требовало обязательного знакомства аудитории с некоей системой символов, требовала навыков своего рода постоянной «расшифровки» происходящего. Неподготовленного же зрителя или читателя такого рода произведение могло повергнуть в недоумение, вызвать у него раздражение или быть воспринято как нечто экзотическое, привлекательное именно своей «странностью». Это примерно тот же спектр эмоций, который хорошо различим в интернет-дискуссиях англо- и русскоязычных поклонников кей-драм.

Таким образом, корейскую телевизионную драму вполне возможно рассматривать в том числе и как продукт взаимодействия элементов традиционного театра (трансформировавшихся, в частности, в постоянные «флэшбеки» — многократное повторение в течение серии фрагментов предыдущих и даже текущей серии) и корейской повествовательной традиции с системой глобальных телевизионных жанров и присущей им формульности. Кей-драма постоянно коммуницирует со своей аудиторией, с помощью понятной обеим сторонам системы сигналов поясняя, что именно в данный момент происходит. Поэтому формульность южнокорейского сериала — это формульность особенно концентрированная и обладающая яркой национальной спецификой.

* * *

В сюжете южнокорейского сериала весьма важную роль играет судьба — даже если ее влияние не обозначено вербально, она дает о себе знать с помощью сигналов. Их может быть больше или меньше, но найти кей-драму, в которой узнаваемых знаков судьбы нет, — задача практически нерешаемая. Подобные знаки в виде определенных мизансцен, ситуаций, жестов, сюжетных ходов помогают зрителю ориентироваться в повествовании¹² и выстраивать свои ожидания, а создателям кей-драм позволяют как экономить экранное время, так и вовлекать аудиторию в игру, то добросовестно оправдывая формируемые ожидания, то опровергая их. В каждом случае есть условные рамки, в которых возможно истолкование знака судьбы, но они достаточно широки и подвижны.

¹² Автор материала, выложенного в сообществе «Ехидные дорамщицы» (называя повторяющиеся устойчивые элементы повествования «канонами») пишет: «...я тут стала смотреть японские дорамы и поняла, что периодически не понимаю — а как герои друг к другу относятся, а что они на самом деле имели в виду, а куда вообще катится мир. Полное ощущение слепого котенка: тыкаюсь носом и не вижу, куда. Почему? Потому что нет привычных мне канонов! Так ОН полюбил ЕЕ или мне почудилось? Вот если бы с зонтиком выскочил ей наперерез или выдернул из-под колес грузовика — тут бы я понимала... а так — не понимаю! <...> Короче, я обнаружила себя не только в сильных непонятках, — я наконец поняла, для чего нужны каноны. Они объясняют нам — что происходит на самом деле» [Хасецкая 2019].

Роковой Грузовик — наверное, самый яркий знак судьбы, ее мощное орудие. Характерный для него белый цвет отсылает одновременно и к повседневности (грузовые автомобили действительно часто бывают белыми), и к традиционному для восточноазиатского региона восприятию белого как цвета траурного, цвета смерти. Разумеется, символика белого цвета имеет в Корее гораздо более сложную историю. Белый — одно из наиболее ранних и частотных обозначений цвета, появляющихся в корейских текстах [Троцевич 1978], это также цвет, указывающий на чистоту и благородство помыслов и наиболее близкий к существующей в конфуцианском учении (а также в даосизме) идее «не-цвета», т. е. неокрашенности, природности [Seo 2015: 123]. Но в случае с белым Роковым Грузовиком из кей-драм связь со смертью и трауром представляется наиболее вероятной. Ведь главное его назначение — самым brutальным образом устранять из повествования персонажей, в которых более нет надобности, и/или приводить оставшихся в живых героев в нужное для дальнейшего развития сюжета состояние.

Так, в мистическом триллере «Гость» (телеканал OCN, 2018): пожилой священник-экзорцист отец Хан, измученный очередным изгнанием духа, делится со своим молодым помощником Матео¹³ сомнениями относительно природы их сегодняшнего противника. Разговор происходит поздним вечером, оба персонажа идут пешком рядом с оживленной трассой, и внезапно отец Хан начинает бормотать нечто странное, а затем шагает на дорогу, где его тут же сбивает белого цвета грузовик. Сбивает и уносится прочь, оставляя позади лежащее на дороге тело и потрясенного очевидца Матео. Отыгравший свое отец Хан из повествования исчезает; Матео в дальнейшем предстоит бороться с могущественным злым духом без опоры на наставника, его сотрудничество с двумя другими главными героями — необученным шаманом Юн Хва Пёном и полицейской Кан Гир Ён — будет осложнено в том числе и только что пережитым им шоком. Эта сцена сообщает также о могуществе зла, которому герои должны противостоять, так как оно, по всей видимости, помutilo сознание отца Хана, заставив его выйти наперерез грузовику.

Романтическая комедия «Я не робот», показанная на телеканале MBC зимой 2017/2018 г., — образец совсем иного жанра, но белый грузовик появляется и здесь. В данном случае это сцена из детства главного героя, Ким Мин Гю: по лесной дороге едет автомобиль, в котором мальчик вместе с родителями возвращается с детского праздника. Семья весело играет в слова, но сидящий за рулем отец чрезмерно увлекается игрой, забывая глядеть вперед, а тут еще и летающий по кабине воздушный шар оказывается прямо перед его лицом — и когда отец отталкивает его, выясняется, что прямо на них мчится белый грузовик, так что избежать столкновения уже невозможно. Шар улетает в небо, а мальчик остается сиротой; полученная ребенком душевная травма, усугубленная циничным поведением родственников, станет причиной появления у героя необычной формы аллергии — на людей. Поэтому взрослый Мин Гю вынужден вести жизнь затворника, избегая контактов с себе подобными, и на этом обстоятельстве построен основной сюжет сериала.

¹³ Это христианское имя (т. е. имя, данное при крещении и используемое параллельно с корейским, под которым человек фигурирует в официальных документах) одного из центральных персонажей, католического священника Чхве Юна.

Несмотря на все визуальное и жанровое несходство между двумя сериалами, эти эпизоды демонстрируют схожие черты, говорящие о наличии сложившегося образа грузовика, вторжение которого резко меняет жизнь героя. Его не видно издалека — он будто телепортируется откуда-то в последний момент. Он громко гудит, словно подражая «нормальной» машине, водитель которой стремится избежать столкновения, но делает это слишком поздно, когда среагировать на гудение уже нельзя. Он стремительно выполняет свою задачу и уносится, исчезая из повествования: в обоих случаях никто его потом не ищет и не выражает удивления по поводу обстоятельств этого происшествия. Точно так же никто не ищет и водителя, чей грузовик столь же стремительно сбил эпизодическую героиню мистико-комедийного сериала «Властитель солнца» (телеканал SBS, 2013). Слезы застилают глаза обиженной одноклассницей девушки, которая выходит на «зебру», не замечая белого грузовика; грузовик запоздало гудит, буквально сметает ее и пропадает навсегда, после чего главным героям приходится налаживать отношения между призраком девушки и ее провинившимися подругами. А в сериале 2012 г. «Красавчики из рок-группы “Shut Up!”» (телеканал tvN) белый грузовик задействуется еще на стадии завязки, чтобы шокировать зрителя: в качестве его жертвы выступает персонаж, которого аудитория успевает определить как центрального, лидер юношеской рок-группы. Но он внезапно погибает под колесами грузовика: зритель все же ошибся с кандидатурой главного героя. Функция у грузовика в данном случае стандартная, но в повествование она встроена не вполне стандартным образом.

Участвующий в подобного рода эпизодах грузовик не всегда бывает белым; более того, эта функция не всегда исполняется именно грузовиком — это может быть и иное транспортное средство. В чрезвычайно популярном городском фэнтези под названием «Токкэби»¹⁴ беременная мать главной героини когда-то была сбита белой легковой машиной и умерла бы, если бы не помощь со стороны нечеловеческого существа. Женщина остается в живых, героиня рождается на свет, но через несколько лет судьба все же настаивает мать — ее снова сбивает машина, и на сей раз никто ей помочь не успевает. Родившаяся же при подобных обстоятельствах героиня рассматривается высшими силами как «потерянная душа», для которой нет места в этой жизни, поэтому ее разыскивает очередной Мрачный Жнец. А в криминальном триллере «Скажи, что ты видела», который транслировался на телеканале OCN в феврале — марте 2020 г., первая серия открывается сценой из детства главной героини, Су Ён, в которой ее мать погибает на глазах девочки, и виновником гибели становится на этот раз автомобиль черного цвета. Но действует он по той же схеме: неожиданно появляется, сбивает человека, уезжает с места происшествия, меняет судьбу живого персонажа. Героиня не только лишается матери и переживает потрясение, но и осознает, что является обладательницей особого дара с фотографической точностью запоминать увиденное¹⁵. Впоследствии этот дар

¹⁴ Сериал известен также под названиями «Гоблин» и «Демон»; его главный герой является представителем корейской нежити, не имеющей аналогов среди известных глобальной аудитории сверхъестественных существ, поэтому в некоторых вариантах перевода *токкэби* попытались заменить на что-то более привычное.

¹⁵ Строго говоря, этот эпизод имеет еще одно отличие от описанных ранее сцен: полицейский, расследующий наезд, все же появится, и девочка сможет описать ему автомобиль,

сделает ее напарницей слепого и прикованного к инвалидному креслу гениального профайлера, и они, дополняя друг друга, начнут преследовать маньяка-убийцу.

Таким образом, мы видим, что Роковой Грузовик хорошо опознаваем, что аудитории известно, чего от него можно ожидать, и это позволяет периодически вносить небольшие изменения в сцены с его явлением, включая тем самым зрителя в сложную игру, которая побуждает гадать, что еще может делать грузовик, помимо устранения персонажей, в каком облике он может являться и как могут выстраиваться отношения героев с судьбой, если она делает ход грузовиком.

Сколь угрожающе ни выглядела бы сцена, в которой грузовик надвигается на человека, возможность спасения все равно остается, если такова судьба персонажа. В фэнтези «Невеста бога воды» (tvN, 2017), представляющем собой осовремененную вариацию на тему корейского мифа, под белый грузовик едва не попадает главная героиня, врач-психиатр Со А. Ее новый знакомый, называющий себя божеством, как недавно выяснилось, — не ее потенциальный пациент, а настоящее божество, обладающее при этом не самым приятным характером и к завершению шестой серии успевшее почти полностью разрушить привычный ход ее жизни; все это сделало героиню несколько невнимательной. Но хотя сама она замечает грузовик слишком поздно, ее в последний миг подхватывает еще одно существо нечеловеческой природы, а божественный герой так явно испуган тем, что Со А едва не погибла на его глазах, что спасителю остается только констатировать сходство обоих героев с влюбленными парами из сериалов. Героиня не выражает желания беседовать ни с божеством, ни со своим спасителем и останавливает проезжающее такси, но философски настроенный водитель машины заводит с ней весьма многозначительный разговор о судьбе.

Грузовик может появиться и в достаточно безобидной роли преграды, как в прологе сериала «Сильнейший доставщик» (телеканал KBS2, 2017). Здесь только что сбивший курьера водитель легковой машины пытается избежать ответственности и гонится за мотоциклистом — еще одним курьером, главным героем, сфотографировавшим номер его автомобиля. Но в старом районе Сеула с его запутанными и узкими улицами путь автомобилю перекрывает белый грузовик. Пытаясь увернуться от него, водитель сворачивает в незнакомый переулок, тот оказывается не переулком, а ведущей вниз крутой лестницей, и преступник застревает на ней: теперь ему остается только дожидаться полиции. В первые же минуты сериала аудитории сообщили, что судьба в этом повествовании, во-первых, готова соответствовать человеческим представлениям о справедливости, а во-вторых, по всей видимости, благосклонна к главному герою. Почти сразу же за этим герой едва не столкнется с другим мотоциклистом, точнее — хорошенькой мотоциклисткой; это несостоявшееся столкновение — безусловно, тоже знак судьбы, но уже совсем иного рода.

Сериал «Достойный своего имени» (tvN, 2017) рассказывает о враче-иглоукальвателе эпохи Чосон¹⁶, который перенесся в наши дни и повстречал в современном Сеуле героиню-кардиохирурга. В дальнейшем ему придется совершить еще несколько перемещений во времени, и всякий раз обязательным

его водителя и пассажира, и, что важнее всего, назвать номер машины. Но справедливость не возмущается — полиция предпочтет замять дело.

¹⁶ Название Кореи во время правления династии Ли (1392–1897).

условием будет близость персонажа к смерти. В одной из серий оба главных героя и еще один персонаж второго плана будут вовлечены в бурное выяснение отношений на обочине шоссе. Захваченные спором, мужчины не сразу заметят, что героиня, у которой, ко всему прочему, еще и проблемы со здоровьем, пошатываясь, бредет в сторону проезжей части, по которой уже мчится очередной белый грузовик. Главный герой успевает догнать героиню, но не вытолкнуть ее из-под машины — грузовик наезжает на обоих. Сцена вроде бы выглядит типичной, но с одним отличием: сбитые машиной герои просто исчезают, повергая в недоумение и третьего участника спора — свидетеля своей, казалось бы, гибели, и водителя грузовика, который на сей раз не сбегает. На деле же оба героя в этот миг совершают скачок во времени и приходят в себя уже в далеком прошлом, где нашей современнице придется провести некоторое время, приспособившись к непривычным условиям и осваивая траволечение. В схожем контексте белый грузовик фигурирует и в научно-фантастическом сериале 2020 г. «Элис» (телеканал SBS): герой избегает гибели, перескакивая из 2020 г. в 2010-й; тем самым раскрывается присущая ему уникальная способность путешествовать во времени. А в сериале 2019 г. «Выживание в Чосоне» (телеканал TV Chosun) белый грузовик выступает непосредственно в роли транспортного средства, переносящего группу персонажей в прошлое.

Наконец, присутствие грузовика может быть почти символическим. Герой и героиня уже упомянутого сериала «Я не робот» ближе к развязке оказываются заперты на ночь в гараже и проводят эту ночь за разговорами, сидя в кузове грузовичка — белого. Белый грузовик когда-то унес жизнь родителей героя, но сейчас он просто подчеркивает тот факт, что это сама судьба дала героям шанс сблизиться друг с другом. И совсем уже пародийным выглядит последнее явление грузовика во «Властителе солнца»: на счету белых грузовиков в этой кей-драме жизни как минимум трех персонажей, но незадолго до окончания сериала его главной героине приходится будить пьяницу, заснувшего прямо на улице, перед мирно припаркованным синим грузовиком. И только реплика героини о том, что спать перед грузовиком опасно, связывает эту сцену с более ранними эпизодами.

Но все же Роковой Грузовик — это в первую очередь символ неожиданной опасности и орудие судьбы. Можно ли рассматривать его роль как двойственную, увидеть в его действиях выполнение двух функций, а не одной? И в тех случаях, когда мы видим в грузовике опасное для пешеходов и других автомобилей транспортное средство, может ли отрицательный персонаж воспользоваться им для убийства? А если это орудие судьбы, то возможно ли для персонажей сознательно повлиять на свою судьбу, явившуюся к ним в таком виде?

В 2018 г. на телеканале KBS2 вышел сериал, название которого представляет собой почти непере译имую игру слов. На русском языке оно чаще передается как «Дьявольское удовольствие», хотя по смыслу ближе было бы что-то вроде «Горького счастья». Грузовик и здесь становится участником завязки: герой, преуспевающий хирург, у которого только что начался роман с известной актрисой, слышит случайный разговор незнакомцев, из которого следует, что его участники собираются втянуть героиню в неприятную ситуацию. Двинувшись следом за заговорщиками, он так увлекается преследованием, что не замечает грузовика и становится его жертвой. Отличие в том, что, как выясня-

ется позже, это было спланированное покушение. Но в качестве орудия убийства грузовик не срабатывает — герой остается жив. Однако необходимая для дальнейшего развития сюжета расстановка с помощью грузовика обеспечивается — героиня попадает в скандальное положение, из-за которого ее карьера рушится, а у героя из-за травмы начинаются проблемы с памятью. И именно в таком новом своем состоянии некогда благополучные герои встречаются вновь три года спустя. Человеческая воля пыталась использовать грузовик для убийства, но он вместо этого выполнил классическую функцию Рокового Грузовика из кей-драмы, изменив судьбы героев.

А в криминальной драме «Признание» (tvN, 2019) убийство с помощью грузовика удастся, но сердце жертвы пересаживают молодому прокурору, и у того начинаются видения, касающиеся обстоятельств смерти донора. Прокурор начинает расследование и находит убийц — и тут судьба оказывается сильнее злой человеческой воли.

С возможностью же самостоятельно определить свою судьбу, используя ситуацию с грузовиком, дело обстоит еще сложнее. Так, попытка совместного самоубийства героев мелодрамы «Любовь, которая убивает» (KBS2, 2005) оказывается скорее трагикомической — обнявшись, они застывают посреди дороги, на них из темноты выезжает белый грузовик... и вовремя тормозит, а из кабины раздаются громкие ругательства. Водитель белого грузовика далеко не всегда попадает в объектив, иногда даже может сложиться впечатление, что его за рулем вовсе нет, но в этот раз он не только явно обнаруживает свое присутствие, но и ведет себя как в ситуации сугубо бытовой. Однако и говорить о том, что в этой сцене мелодрамы судьба не сказала свое слово, тоже нельзя — героям просто отказано в праве выбирать момент своей смерти.

Еще один сериал от телеканала KBS2, название которого переводится примерно как «Страшно прекрасный» или «Ужасно мило» (2018) — это уже мистическая мелодрама. Когда-то шаманка¹⁷ увела у ее главной героини удачу, передав ее своему лишенному от рождения удачи сыну. С тех пор жизнь героини, О Иль Сун, всячески осложняют и разного рода неприятности, и недоброжелательные духи умерших, и собственные пророческие видения. Одно из таких видений как будто открывает ей, что главный герой, тот самый сын шаманки, который стал ей глубоко небезразличен, погибнет под колесами грузовика. И под конец одной из заключительных серий это видение оборачивается явью, причем в еще более страшном варианте: это собственный грузовичок Иль Сун. Он был припаркован, но враждебный героям дух заставил его стронуться с места и поехать под откос, когда внизу должен был пройти герой. Героине удается догнать свою машину и влезть в кабину, но тут выясняется, что тормоз вышел из строя. Герой видит грузовик и героиню за его рулем, но, хотя у него есть еще шанс отскочить в сторону, застывает на месте, решив добровольно пожертвовать собой, чтобы вернуть Иль Сун ее удачу. Грузовик надвигается на покорно ожидающего его человека, и на этом серия завершается. Однако начало следующей серии показывает, что в этой сцене был участник, который в видении героини не фигурировал. Неподалеку стояла еще одна припаркованная машина, в которой сидел еще один персонаж, тоже неравно-

¹⁷ О корейском шаманизме, или *мусок*, см., например: [Желобцов 2014].

душный к героине. Он вовремя заметил, что ее грузовик едет прямо на героя, и подставил под удар собственный автомобиль. Так что дело заканчивается легкими травмами у двух участников столкновения, а главный герой остается невредимым. Пугавшее героиню видение оборачивается и своего рода шуткой судьбы, и демонстрацией того факта, что когда герои вовлечены в какую-то ситуацию вместе, их удачливость и неудачливость взаимно аннулируют друг друга, поэтому им разумнее всего держаться друг друга.

И все же сознательно переменить свою судьбу в мире кей-драмы тоже возможно — как это происходит в случае с главной героиней «Токкэби». Как уже говорилось, в этом фэнтези действуют Мрачные Жнецы, и в заключительной серии они выходят на автобусную остановку встречать души детей, погибших во время столкновения школьного автобуса с грузовиком. В руках у них списки жертв, но, к их изумлению, имена начинают испаряться, оставляя бумагу чистой. Немедленно за этим выясняется, что дети выжили благодаря главной героине, которая, проезжая мимо, заметила и грузовик, и сающихся в автобус детей (грузовик в данном случае не только белый, но и демонстрирует свою сущность как орудия судьбы самым наглядным образом: водителя в кабине нет, автомобиль сам снимается с тормозов и едет вниз под уклон). Героиня, как и персонаж «Ужасно мило», направляет свою машину наперерез грузовику, но, в отличие от Иль Сун, погибает, переменяв таким образом свою судьбу¹⁸ и судьбу детей. А главному герою, бессмертному существу, приходится ждать ее нового рождения, потому что в мире этой кей-драмы возможна реинкарнация.

Наконец, у грузовика есть кабина, и в ней за рулем, как уже говорилось, иногда обнаруживается человек. Довольно интересное обыгрывание ситуации с грузовиком мы видим в сериале «Крест» (tvN, 2018), медицинском триллере о мести и борьбе с черным рынком органов для пересадки. Герою, молодому хирургу Кан Ин Гю, удается внедриться в банду подпольных торговцев органами и похитить из импровизированной операционной потенциальную жертву — девочку-подростка. Но теперь ему надо уйти от погони, доставить девочку в больницу и самому успеть на операцию, в которой он должен участвовать тем же вечером. Взвалив на спину бесчувственного ребенка, герой в сумерках добегают до дороги и пытается остановить какой-нибудь автомобиль, но безуспешно: выскочивший из темноты человек в перепачканном медицинском халате, да еще и с кем-то неподвижным на спине, вероятно, пугает водителей. В отчаянии Ин Гю бросается наперерез очередной машине — большому грузовику. До определенного момента ситуация развивается классическим образом: грузовик надвигается на человека, громко гудя, разница лишь в том, что он красный. Но завершается сцена нетипично: грузовик останавливается почти вплотную к герою, и когда рассерженный водитель требует, чтобы Ин Гю

¹⁸ Если вдаваться в подробности, героине сериала, Ын Так, по всей вероятности, суждено было не дожить до старости, поскольку она вообще не должна была родиться. И ее смерть должна была быть связана с транспортным происшествием: еще до ее рождения, как уже говорилось, жертвой автомобилиста чуть не стала ее мать, а далее в одной достаточно сложной для описания сцене (речь все-таки идет о фэнтези) Ын Так едва не упала с размаха на кабину припаркованного грузовика (но герой успел поймать ее в воздухе) и не погибла вместе с другими пассажирами обычного городского автобуса, который должен был попасть в аварию, но не попал, поскольку герой устранил ее причину. То есть Ын Так смогла лишь выбрать наиболее героический вариант своей преждевременной смерти.

объяснил ему, в чем дело, тот очень вежливо просит подвезти его до больницы, на что водитель, поколебавшись, все же соглашается. Визуально появление этого красного грузовика обставлено примерно так же, как обычно обставляется появление грузовика рокового, но в данном случае он обернулся простым транспортным средством, выполняющим функцию самую что ни на есть бытовую. Однако эта встреча на темной дороге более чем судьбоносна. С одной стороны, это поворотный момент в истории героя: до того он стремился любой ценой отплатить торговцам органами, которые когда-то убили его отца, и свою профессию хирурга рассматривал лишь как инструмент для осуществления плана мести. Но успешное спасение девочки, а также то, что на собственную операцию он в тот вечер все-таки успел, подталкивает его к перемене намеченного для себя пути — его целью становится уже восстановление справедливости и защита других людей, а медицину он начинает всерьез рассматривать как свое призвание. С другой стороны, эта встреча судьбоносна и для водителя — много позже, уже в самом конце сериала, он попадет в ту самую больницу уже в качестве пациента, и именно знакомый молодой врач сможет убедить его в необходимости операции (собственно, главный герой эту операцию и сделает).

Подобным же образом сцена из первой серии «Мистического бара на колесах» до поры почти полностью воспроизводит стандартный вариант: второстепенная героиня пытается покончить с собой, бросившись под белый грузовик, один из главных героев в попытке спасти ее преграждает грузовику путь. Грузовик тормозит прямо перед ними, водитель раздражается ругательствами — не исключено, что этот эпизод отчасти представляет собой отсылку к «Любви, которая убивает». Но сразу после неудавшегося самоубийства юноша спешит увести ошарашенную девушку в замеченный им поблизости уличный павильон с едой и напитками, и именно это действие оказывается по-настоящему судьбоносным, ибо павильоном (или «мистическим баром») заправляют нечеловеческие существа. На следующий же день тяготившая девушку проблема окажется решенной, а сама она отодвинется на периферию повествования, но молодой человек в результате этого визита в передвижной бар¹⁹ переживет множество приключений, встретит любовь, обретет семью и без преувеличений познает самого себя. И в этом случае белый грузовик служит не столько орудием судьбы, сколько вестником скорых перемен в судьбе героя — т. е. с его помощью в первую очередь осуществляется коммуникация со зрителем.

* * *

Разумеется, все эти рассуждения опираются на совсем небольшую подборку примеров, но и они позволяют сказать, что мы имеем дело со случаем весьма любопытным. С одной стороны, в сериалах, действие которых относится к нашим дням, фигурирует совершенно прозаический грузовик, принадлежащий XX–XXI векам и, надо полагать, требующий заправки бензином и замены шин. А дорожно-транспортное происшествие с человеческими жертвами — ситуация сама по себе весьма нередкая в большом оживленном городе и его

¹⁹ Фактически заведение такого рода (весьма часто фигурирующее в кей-драмах) состоит из двух частей — примитивной передвижной установки с баром и оборудованием для стряпни (в меню обязательно входит не только алкоголь, но и горячая еда) и сборно-разборного павильона, в котором стоят столики и стулья.

окрестностях. Но с другой — «...вещественный объект — первейший вестник сверхъестественного: в нем легко сочетаются совершенство и происхождение “ниоткуда”, замкнутость в себе и сияющий блеск, преображенность жизни в неживую материю (которая гораздо магичнее жизни) и, наконец, таинственно-волшебное безмолвие» [Барт 2010: 220–221]. И, будучи помещенным в мир кей-драмы, грузовик не только приобретает новую функцию орудия судьбы, а также обрывает узнаваемыми характеристиками, но и становится чрезвычайно удобным объектом для реконтестуализации.

С начала 2000-х годов зрительские обсуждения телевизионных шоу все активнее перемещаются в Интернет, причем содержание этих обсуждений становится доступным и тем, кто непосредственно занят в производстве телепродукции. «Новая культура соучастия основывается на практиках, не входящих в зону действия радаров, используемых медиаиндустрией на протяжении XX века» [Дженкинс 2019: 195], так что первостепенной задачей стал поиск способов реагирования на деятельность фанатов, которая сделалась такой заметной. Можно предположить, что первые случаи использования грузовика в сериальных повествованиях являлись случайными, будучи действительно результатом недостатка времени у сценаристов. Но, отметив для себя эту повторяющуюся сцену, иронизируя над ней и создавая собственные интерпретации, поклонники сериалов тем самым подтолкнули их создателей к более интенсивному задействованию этого имеющего успех у публики сюжетного хода. Далее эпизод с Роковым Грузовиком превратился в часть сериальной традиции и стал восприниматься как привычный и удобный знак, один из многих, отвечающих за устойчивую структуру кей-драмы. И, так же как и другие знаки, его принялись использовать с вариациями, постепенно определяя границы, в которых грузовик может действовать.

Благодаря постоянному вовлечению зрителя в игру, благодаря повторяющемуся смешению просто обыденного с «нормальным», а также «нетипичным» уже по меркам сериальным, Роковой Грузовик превращается в своего рода отдельного актора. Причем особо следует отметить готовность, с которой в этот процесс включилась аудитория глобальная: в данный момент практически невозможно точно определить, какой именно вклад в коллективное формирование образа Рокового Грузовика внесли поклонники корейские, а какой — иноязычные²⁰. Вокруг него уже сложилась своя мифология — в пространстве как кей-драмы, так и фанатской культуры, причем некоторая неопределенность характеристик этого актора только способствует обретению им псевдосубъектности. Судьба направляет грузовик, или он наделен собственной волей? Откуда он берется и куда исчезает? Нужен ли грузовику водитель, или его наличие — это побочная и необязательная деталь? Насколько возможно взаимодействие персонажей с грузовиком? Ответы могут быть разными, но в любом случае грузовик предстает мало предсказуемым, и это тоже можно истолковать как свидетельство наличия у него собственной воли и даже уподоблять его природной стихии. И само наличие вариаций на тему грузовика (его функция может быть

²⁰ Собственно, процитированные выше слова Ролана Барта описывают современную ему западную культуру, что также отчасти объясняет популярность Рокового Грузовика у западных поклонников кей-драм.

возложена и на мотоцикл, и на коня, и даже на летающую тарелку²¹) было бы невозможным, если бы не было этого узнаваемого прототипа — Белого Рокового Грузовика, в образе которого совместились природа и культура, миф и инженерное дело, традиция и современность.

Интернет-источники

- Хаецкая 2019 — [Хаецкая Е.] Канон как метаязык // Ехидные дораммицы: [Группа в соц-сети «ВКонтакте»]. 2019. 18 фев. URL: https://vk.com/wall-127583482_175207.
- Black 2017 — *odilettane*. Black: Episode 2 // Dramabeans.com. 2017. October 19. URL: <http://www.dramabeans.com/2017/10/black-episode-2>.
- saranghaepperu 2016 — *saranghaepperu*. [Комментарий к ролику:] K-DRAMA CRACK. The Truck of Doom. | 드라마 죽음의 트럭 // Youtube.com. 2016. 16 янв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OgGhZDXkfUU>.

Литература

- Барт 2010 — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. М.: Академ. проект, 2010.
- Дженкинс 2019 — *Дженкинс Г.* Конвергентная культура: Столкновение старых и новых медиа. М.: РИПОЛ классик, 2019.
- Желобцов 2014 — *Желобцов Ф. Ф.* О шаманизме в Корее // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Т. 11. № 5. 2014. С. 42–48.
- Квон 2016 — *Квон Д.* Мир корейской эмоциональности как психологический источник национальной театральной культуры // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2 (61). С. 109–114.
- Троцевич 1971 — *Троцевич А. Ф.* Символы в языке корейской средневековой новеллы // Народы Азии и Африки. 1971. № 6. С. 122–126.
- Троцевич 1978 — *Троцевич А. Ф.* Мир цвета в ранних памятниках корейской литературы (на материале «Сам гук юса» — «События, оставшиеся от времен трех государств», 1285 г.) // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: Тез. и докл. восьмой науч. конф. Ленинград, 1978 год. [Ч.] 2. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1978. С. 275–277.
- Троцевич 1990 — *Троцевич А. Ф.* Предисловие // Верная Чхунхян: Корейские классические повести XVII–XIX вв. / Предисл. А. Троцевич, коммент. Д. Елисеева. М.: Худ. лит., 1990. С. 6–16.
- Хван 2007 — *Хван А.* Очерки истории корейского кино, 1903–1949. М.: Вост. лит., 2007.
- Cawelti 2004 — *Cawelti J. G.* Mystery, violence and popular culture. Madison: Univ. of Wisconsin Press; Popular Press, 2004.
- Chang 2016 — *Chang K.-S.* Compressed modernity in South Korea: Constitutive dimensions, manifesting units, and historical conditions // The Routledge handbook of Korean culture and society / Ed. by Y. Kim. London; New York: Routledge, 2016. P. 31–47.

²¹ В первой серии «Бездны» (tvN, 2019) главный герой, только что брошенный невестой (он очень некрасив, и она поняла, что не сможет видеть его рядом с собой изо дня в день), решает совершить самоубийство, бросившись с крыши небоскреба. Впрочем, он успевает передумать, но тут его сбивает и забрасывает далеко в небо пронесшийся мимо корабль инопланетян. К счастью для героя, инопланетяне совершенно не намерены причинять людям вред, поэтому они не только возвращают его к жизни, но и наделяют новой, гораздо более привлекательной внешностью, а также вручают ему некий чудесный артефакт.

- Choi 2015 — Choi Ch. B. Hallyu versus Hallyu-hwa: Cultural phenomenon versus institutional campaign // *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the age of social media* / Ed. by S. Lee, M. Normes. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2015. P. 31–52.
- Jin, Yoon 2017 — Jin D. E., Yoon T.-J. The Korean Wave: Retrospect and prospect // *International Journal of Communication*. Vol. 11. 2017. P. 2241–2249. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6296/204>.
- Jung, Paik 2012 — Jung G., Paik W. K. Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy // *Advances in Applied Sociology*. Vol. 2. No. 3. 2012. P. 196–202.
- Kim 2015 — Kim B.-R. Past, present and future of Hallyu (Korean Wave) // *American International Journal of Contemporary Research*. Vol. 5. No. 5. 2015. P. 154–160.
- Kim, Bae 2017 — Kim K.-D., Bae S.-J. Hallyu and the traditional cultural genes of Korea // *Kritika Kultura*. No. 29. 2017. P. 318–339. URL: <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/kk/article/view/KK2017.02915/2569>.
- Lee 1997 — Lee M. Tradition and esthetics of Korean drama // *Korea Journal*. Vol. 37. No. 3. 1997. P. 22–39.
- Li 2015 — Li X. Transnational audiences and East Asian Television // *Spreadable Media* / Ed. by H. Jenkins, S. Ford, J. Green. [2015]. URL: <https://spreadablemedia.org/essays/li/index.html#.X1FfHdIzbc8>.
- Paik 2018 — Paik P. Y. The Korean Wave and the impasse of theory // *Telos*. No. 184. 2018. P. 119–138.
- Seo 2015 — Seo B.-H. White Hanbok as an expression of resistance in Modern Korea // *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*. Vol. 39. No. 1. 2015. P. 121–132.
- Um 2008 — Um H.-K. New *p'ansori* in twenty-first-century Korea: Creative dialectics of tradition and modernity // *Asian Theatre Journal*. Vol. 25. No. 1. 2008. P. 24–57.

References

- Bart, R. (2004). *Mifologii* [Trans. from Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Cawelti, J. G. (2004). *Mystery, violence and popular culture*. Madison: Univ. of Wisconsin Press; Popular Press.
- Chang, K.-S. (2016). Compressed modernity in South Korea: Constitutive dimensions, manifesting units, and historical conditions. In Y. Kim (Ed.). *The Routledge handbook of Korean culture and society*, 31–47. London: Routledge.
- Choi, Ch. B. (2015). Hallyu versus Hallyu-hwa: Cultural phenomenon versus institutional campaign. In S. Lee, M. Normes (Eds.). *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the age of social media*, 31–52. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Dzhenkins, G. (2019). *Konvergentnaia kul'tura: Stolknovenie starykh i novykh media* [Trans. from Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York Univ. Press]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
- Jin, D. E., Yoon, T.-J. (2017). The Korean Wave: Retrospect and prospect. *International Journal of Communication*, 11, 2241–2249. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6296/204>.
- Jung, G., Paik, W. K. (2012). Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy. *Advances in Applied Sociology*, 2(3), 196–202.
- Khvan, A. (2007). *Ocherki istorii koreiskogo kino, 1903–1949* [Essays on the history of Korean cinema]. Moscow: Vostochnaia literatura. (In Russian).
- Kim, B.-R. (2015). Past, present and future of Hallyu (Korean Wave). *American International Journal of Contemporary Research*, 5(5), 154–160.
- Kim, K.-D., Bae, S.-J. (2017). Hallyu and the traditional cultural genes of Korea. *Kritika Kultura*, 29, 318–339. <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/kk/article/view/KK2017.02915/2569>.

- Kvon, D. (2016). Mir koreiskoi emotsional'nosti kak psikhologicheskii istochnik natsional'noi teatral'noi kul'tury [The universe of Korean emotionality as a psychological source of national theatrical culture]. *Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii* [Cultural Studies Russian SOUTH], 2016(2(61)), 109–114. (In Russian).
- Lee, M. (1997). Tradition and esthetics of Korean drama. *Korea Journal*, 37(3), 22–39.
- Li, X. (2015). Transnational audiences and East Asian Television. In H. Jenkins, S. Ford, J. Green (Eds.). *Spreadable Media*. <https://spreadablemedia.org/essays/li/index.html#.X1FfHdIzbc8>.
- Paik, P. Y. (2018). The Korean Wave and the impasse of theory. *Telos*, 184, 119–138.
- Seo, B.-H. (2015). White Hanbok as an expression of resistance in Modern Korea. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 39(1), 121–132.
- Trotsevich, A. F. (1971). Simvoly v iazyke koreiskoi srednevekovoi novelly [Symbols in the language of Korean medieval short stories]. *Narody Azii i Afriki* [Peoples of Asia and Africa], 1971(6), 122–126. (In Russian).
- Trotsevich, A. F. (1978). Mir tsveta v rannikh pamiatnikakh koreiskoi literatury (na materiale "Sam guk iuusa" — "Sobytiia, ostavshiesia ot vremen trekh gosudarstv, 1285 g.") [The world of color in early monuments of Korean literature (based on *Samguk yusa* — 'Memorabilia of the Three Kingdoms', 1285)]. In *Teoreticheskie problemy izucheniia literatur Dal'nego Vostoka: Tezisy i doklady vos'moi nauchnoi konferentsii, Leningrad, 1978 god* [Theoretical problems of studying the literatures of the Far East: Abstracts of the 8th scientific conference] (Part 2), 275–277. Moscow: Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).
- Trotsevich, A. F. (1990). Predislovie [Preface]. In A. Trotsevich (Intro.), D. Eliseev (Comment.). *Vernaia Chkhunkhian: Koreiskie klassicheskie povesti XVII–XIX vv.* [Faithful Chungyang: Korean classic short stories of the 17th–19th centuries], 3–16. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Um, H.-K. (2008). New *p'ansori* in twenty-first-century Korea: Creative dialectics of tradition and modernity. *Asian Theatre Journal*, 25(1), 24–57.
- Zhelobtsov, F. F. (2014). O shamanisme v Koree [About shamanism in Korea]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M. K. Ammosova* [Vestnik of the North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov], 11(5), 42–48. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Тарасова

кандидат исторических наук
доцент, кафедра истории
и теории культуры,
факультет культурологии, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: + 7 (495) 250-61-18
✉ aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Alexandra V. Tarasova

Cand. Sci. (History)
Assistant Professor,
Department of History and Theory
of Culture, Division of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow, Miuskaya Sq., 6
Tel.: + 7 (495) 250-61-18
✉ aleks.tarasova@gmail.com