УДК 130.2:27-475

Жест как проекция чувства в южнокорейском телесериале: о способах применения

Александра В. Тарасова
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, aleks.tarasova@gmail.com

Аннотация. Автор предпринимает попытку анализа одной из характерных особенностей южнокорейского телесериала – постоянного воспроизведения одних и тех же клише, в том числе жестов, серий жестов и мизансцен в ходе развития сюжетных линий, связанных с романтическими отношениями персонажей.

Кратко остановившись на культурно-историческом контексте, в котором следует рассматривать корейскую телепродукцию, и выдвинув предположение о вероятном влиянии традиционного театрального искусства на язык телесериала, автор обращается к отдельным примерам из сериалов. В статье разбирается принятая манера демонстрации жестов на экране, их типичные и нестандартные варианты, возможные интерпретации одних и тех же жестов в каждом конкретном случае. Изучению подвергаются функции, выполняемые жестами и мизансценами в структуре повествования, их роль в процессе вовлечения аудитории в просмотр, интертекстуальный характер так называемых клише и потенциал, который это обстоятельство открывает перед создателями телесериалов-«дорам».

Ключевые слова: корейская волна, дорама, кей-драма, интертекстуальность, клише, зрительская аудитория

Для цитирования: Тарасова А.В. Жест как проекция чувства в южнокорейском телесериале: о способах применения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 138–155.

© Тарасова А.В., 2019

Gesture as a projection of feeling in a South Korean TV series. Ways of Use

Aleksandra V. Tarasova
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
aleks.tarasova@gmail.com

Abstract. The author analyzes one of a characteristic feature of South Korean TV series – the constant reproduction of the same so-called "clichés", including gestures, series of gestures and mises en scène, in the development of storylines concerning the romantic relationships of the characters.

After a brief outline of the cultural and historical context in which Korean TV production should be seen, the author suggests that the language of the TV-serial is influenced by traditional theatrical art, and illustrates that with examples from the serials. The article deals with the established ways gestures are displayed on screen, their typical and non-standard versions, and how the same gestures may be interpreted differently in different cases. The article also considers how the gestures and mises en scène function in the narrative structure of the narrative, their role in engaging the audience in the process of watching, the intertextual nature of the clichés, and the possibilities it offers for the creators of Korean "dorama".

Keywords: Korean wave, dorama, k-drama, intertextuality, cliché, audience

For citation: Tarasova AV. Gesture as a projection of feeling in a South Korean TV series. Ways of Use. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series,* 2019;3:138-55.

Введение

Начавшееся с 90-х гг. XX в. мировое увлечение южнокорейскими поп-музыкой, кинематографом и телесериалами получило поэтическое название «Корейской волны», и на данный момент говорить о ее убывании не приходится. Анализируя причины этой популярности и на Востоке, и на Западе, исследователи отмечают, в частности, не только высокий уровень корейской культурной продукции, но и ее «гибридный» характер: «...корейская поп-культура соблазняет аудиторию, комбинируя манящие образы вестернизированной современности с точно выверенной долей азиатской чувствительности» [1 с. 201]. Преподнесенное в доступном интернациональному зрителю обрамлении, серьезное и откровенное повествование о чувствах успешно заполняет лакуну, образовавшуюся из-за ориентации западных сериалов в первую

очередь на иронический способ просмотра, а не на эмоциональное погружение [2 с. 28].

Многочисленные поклонники южнокорейских сериалов (а среди них – и поклонники российские[1]) обычно отделяют их от западных, обозначая как «кей-драмы» или, менее корректно, «дорамы»[2]. При знакомстве с онлайн-сообществами любителей дорам и с отдельными мнениями, опубликованными в сети, обращает на себя внимание одна деталь: создателей кей-драм постоянно упрекают в использовании стандартного набора повторяющихся элементов, от типовых персонажей и сюжетных коллизий до мизансцен, серий жестов и жестов единичных. Строго говоря, предмет недовольства является неотъемлемым свойством повествования как такового: говоря словами Дж.Г. Кавелти [3], «стандартные распространенные конструкты дают общую почву писателю и читателю. Без определенной доли стандартизации художественная коммуникация была бы невозможна. Однако устоявшиеся общепринятые структуры особенно важны для создания формульной литературы, они отвечают интересам читателей, писателей и посредников между ними» (а жанровые сериалы тоже входят в число повествований формульных).

Но поклонников кей-драм подобного рода соображения не останавливают. На ютьюбе выкладываются и подборки «клише», и любительские пародии, представляющие собой абсурдное нагромождение этих устойчивых элементов (под названиями типа “Most overused kdramas clichés” или “If People Acted Like Korean Drama Characters”); публикуются их многочисленные перечни. Причем их составители, как правило, рассматривают в одном ряду и типовой жест, и типового персонажа, а задумываться над причинами воспроизведения типовых ситуаций и над их функциями в повествовании не склонны. Эта статья представляет собой попытку обратиться к способам

[1] В России осенью 2017 г. появился кабельный телеканал «Дорама», показывающий в том числе и корейские сериалы. Некоторый выбор предоставляет своим зрителям и стриминговый видеосервис Netflix – так, в январе 2019 г. его русскоязычные подписчики смогли одновременно со всем миром посмотреть «Королевство», созданное по заказу Netflix. Но чаще российский зритель все же знакомится с сериальными новинками Республики Корея благодаря условно-легальным или нелегальным (как запрещенный в России Rutracker) интернет-ресурсам, социальным сетям и фансаб-группам, занимающимся переводом субтитров.

[2] Это обозначение неточно, так как в узком смысле относится к сериалам японским, а в наиболее широком – к восточно-азиатским вообще. Но в Рунете более распространено именно оно. Чаще всего южнокорейская «дорама» – это законченная история, состоящая из 16–20 серий.

использования клише и выявить, что стоит за их востребованностью у южнокорейских сценаристов и режиссеров. А поскольку число разнообразных клише очень велико, мы позволим себе сузить рамки до анализа исключительно сюжетных линий любовного характера в кей-драмах разной жанровой принадлежности.

Культурно-исторический контекст

Искусство драматического «мимесиса» имеет в Корее долгую историю, восходящую к народному театру, представления которого изначально носили ритуальный характер. У этого традиционного театра было много черт, близких к европейскому «театру масок»: и набор постоянно воспроизводящихся мини-сюжетов, и ограниченное число персонажей с заранее определенными характеристиками и внешними атрибутами, и огромное значение актерской импровизации, и чрезвычайно важная функция музыки, танца и жеста, и прямое обращение к аудитории, и, собственно, использование масок. Но культурно-историческая специфика Кореи такова, что подобного типа театр оставался в ней основным, объединяющим и народ, и образованную элиту, чрезвычайно долго – в течение всего XIX в. В начале XX в. корейский театр вступает в период стремительного приобщения к западному театральному искусству, и именно на это время приходится появление первых кинематографических опытов [4 с. 36–37, 53–54]. Во второй половине XX в. традиционный театр не уходит в узкую «фольклорную» нишу, но остается вполне актуальным – в конце 70 – начале 80-х гг. представления в жанре *madangguk* стали одной из форм политического протеста [5 с. 30]. Поэтому можно с достаточной уверенностью предположить, что традиционный театр оказал влияние не только на театр современный, но и в целом на структуру повествования посредством актерской игры, реплик, музыки и т. д.[3] – в том числе и на телесериалы. И этим обусловлена

[3] Примечательно, что Ким Чон-сок, режиссер с успехом стартовавшего 5 января 2019 г. на телеканале KBS ток-шоу с историческим уклоном (авторская программа профессора Ким Ён-ока, использующего также псевдоним До-оль, и известного актера Ю А-ина), в своем недавнем интервью подчеркивает, что в ходе разработки концепции шоу сознательно ориентировался на формат народного корейского театра (Интервью режиссера Ким Ён-сока [Электронный ресурс]. URL: http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002503344&CMPT_CD=P0010&utm_source=naver&utm_medium=newsearch&utm_campaign=naver_news (дата обращения 25 янв.2019 г.); любительский перевод

существенная разница между самими способами рассказать историю в сериале условно «западном» и в кей-драме. «Если сделанный Аристотелем упор на правдоподобии определил направление, в котором двинулась в погоне за реальностью западная драма, почтение корейской национальной драмы к безграничному воображению придало реальности более абстрактный характер. Таким образом, благодаря дистанцированию от реальности и восприятию пьес как вида развлечения реальность раскрывается в стереотипах» [5 с. 33].

Визуальная репрезентация эмоций в современном телесериале

В третьей серии сериала «Токкэби»[4] (2016–2017) его заглавный герой, имеющий человеческий облик представитель специфической корейской нежити по имени Ким Шин, выслушав жалобную речь юной героини, бедной сироты Чжи Ын-так, пытается сказать ей что-то сочувственное. Но Ын-так, как немедленно выясняется, слова не устраивают – она требует, чтобы ее собеседник выбрал из трех вариантов: похлопал ее по плечу, погладил по голове или вручил солидную денежную сумму. Деньги девушке нужны на оплату учебы в университете; главный герой как раз наделен способностью приносить людям материальное благополучие, и в других пояснениях к этому варианту – деятельной помощи вместо простого сочувствия – как будто нет необходимости. Гораздо больший интерес представляет требование заменить слова жестами, хотя на первый взгляд кажется, что принципиальной разницы между стандартной вербальной формулировкой и стандартным жестом нет.

Нет в обоих названных жестах и ничего, казалось бы, сугубо «корейского»; напротив, можно даже предположить, что они имеют «западное» происхождение. Однако обращение к другим образцам

интервью на английский язык доступен на фансайте актера Ю А-ина: https://yooahinsikseekland.wordpress.com/2019/01/25/dool-ain-going-all-directions-pd-interview-episode-2-recap/?fbclid=IwAR11RUljxWZJKEBRzAF7LgFm-7_DndDFmfznnXfBARAwxTgdqYftyHwCYPQ (дата обращения 25 янв. 2019 г.).

[4] Этот сериал, также известный русскоязычному зрителю как «Гоблин» или «Демон», относится к жанру «городского фэнтези», он выходил на канале TvN и завоевал рекордную для кабельного телевидения долю зрительской аудитории – одну из серий посмотрело двадцать с половиной процентов зрителей. Рекорд был побит только 19 января 2019 г. «Небесным замком» от канала JTBS, очередная серия, процент просмотров которой достиг 22,3.

сериальной продукции Республики Корея побуждает отметить, что эти жесты не только очень широко распространены и действительно служат способом демонстрации чувств – как в дополнение к словам, так и вместо слов, – они, кроме того, очень заметны и узнаваемы благодаря устоявшейся манере их представления на экране. Один персонаж не просто мягко похлопывает другого по плечу или гладит по голове: рука показывается крупным планом, камера фиксирует жест от начала и до конца, часто используется замедленная съемка, музыкальное сопровождение также сигнализирует о том, что происходит нечто очень важное. Причем если похлопать по плечу в знак поддержки может старший родственник – младшего, наставник – ученика, друг – друга, то поглаживание по голове менее нейтрально: отец, разумеется, может провести ладонью по волосам взрослой дочери, но чаще на его месте будет мужской персонаж, испытывающий к героине чувства совсем не родственные. И в этом случае жест может как служить подтверждением любовного интереса между персонажами (взаимного – в том случае, если жест принят), так и предвещать развертывание соответствующей линии (если до того герой либо никак не проявлял своей заинтересованности в героине, либо сопротивлялся своим чувствам). Поэтому выбор, который Ын-так предлагает Ким Шину – это еще и закодированное предложение решить, какими он видит отношения между ними (и он на данном этапе предпочитает похлопать ее по плечу).

Пример типового жеста иного рода, причем заведомо современного – это разного типа «сердечки» из пальцев[5], которые так старательно учатся показывать западные кинозвезды, приезжая в Сеул на премьеры своих картин. В сериальных повествованиях этот жест встречается достаточно часто: и как невербальный способ сказать о более или менее широко понимаемой «любви», и для того, чтобы добавить к этому значению что-то еще. «Сердечко» может обозначать, что персонаж хочет казаться «милым», может говорить о поддержке, причем и чисто товарищеской, может использоваться как жест подчеркнуто «пустой», за которым не стоит никаких искренних эмоций. Возможны и более сложные случаи: так, в «Скандальной столице» (2007) есть эпизод, в котором главный герой, Сон У-ван, адресует «сердечко» героине, На Е-гён, однако восприятие жеста просто как намека на романтический интерес дополняется двумя обстоятельствами: во-первых, герой героине в этой сцене всего лишь мерещится, а во-вторых, действие сериала относится к 30-м гг. XX в., так что само появление этого знака из пальцев – анахронизм. И поскольку

[5] Изобретение одного из вариантов «сердечек» даже приписывается иногда известной актрисе Ким Хэ-су.

Е-гён знать о таком жесте вроде бы не должна, возможно, это уже само сериальное повествование вступает в прямой диалог со зрителем, с помощью хорошо известного современной аудитории знака показывая направление мыслей девушки. Причем включение «сердечка» в сцену грез героини еще и привносит нотку иронии, и соотносится с тем, как в целом представлен образ главного героя, весьма «вестернизированного» в отличие от Е-гён, поборницы традиционной корейской культуры. Стоит заметить, что в недавнем сериале от той же сценаристки Чжин Су-ван, «Чикагской пишущей машинке» (2017), сердечки из пальцев вновь задействованы, но уже для указания на дистанцию между 2017 г. и предвоенным периодом: герой, не опознающий «сердечко» в скрещенных кончиках указательного и большого пальцев, оказывается в конце концов пришельцем из прошлого[6]. Жест может казаться простым и наивным, но содержит в себе потенциал для превращения в многозначительное сообщение.

При всей колоритности отдельных «дорамных» жестов внимание иронически настроенных поклонников в большей степени привлекают все же не они, а целые серии жестов, настоящие мини-сценки с участием двух персонажей. Один из наиболее расхожих примеров – сцена, в которой мужской персонаж несет на спине персонажа женского, причем дама находится в беспомощном состоянии: она сильно устала, повредила ногу или, что бывает часто, нетрезва (это обстоятельство никак не вредит ее романтическому облику). Строго говоря, используется здесь традиционный способ перенесения людей, в таком положении в дораме могут появиться и отец с ребенком, и сын с престарелым отцом. Но если в сцене фигурируют разнополые персонажи, то аудитория начинает расценивать ее как свидетельство заинтересованности героя в героине и в дальнейшем видит в нем ее потенциального избранника. Это не только выражение заботы, но и определенная «заявка» на героиню, хотя она не обязательно будет удовлетворена. А если героиня пьяна, она может, не контролируя себя, по пути проговориться о своих скрытых чувствах к герою, что, скорее всего, поспособствует развитию любовной линии между ними.

[6] Можно привести и другие случаи использования «сердечка» как своего рода приметы времени – например, в «Хваюги» (2017–2018), который представляет собой современную вариацию на тему классического китайского романа «Путешествие на Запад». Персонаж-небожитель, объясняя, что некогда лучшим способом контроля за нечеловеческими существами считалась боль, но более современные средства позволяют куда более эффективно контролировать их через любовь, не только употребляет англицизм «love», но и сопровождает свои слова «сердечком».

Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In "Where Stars Land"

DRAMA PREVIEW Nov 13, 2018 by C. Hong

Lee Je Hoon and Chae Soo Bin lean in for the "wall kiss" in stills for the upcoming episode of SBS's "Where Stars Land."

The scene takes place at the airport where they both work, although they are not in uniform and have found a private corner away from the cameras and crowds. The move that Lee Je Hoon puts on Chae Soo Bin is commonly referred to as a *kabedon* in Japanese, where someone (usually a man) puts his hand on the wall to hold someone (usually a woman) back. It is typically seen as a romantic gesture.

Рис. 1. Заметка о съемках сериала «Там, куда падают звезды» на сайте Soompi.com

В середине ноября 2018 г. на англоязычном сайте Soompi.com, объединяющем поклонников корейской поп-культуры со всего мира, появилась заметка о продолжающихся съемках сериала «Там, куда падают звезды» [6]: ее заголовок анонсировал романтическую сцену с участием актера Ли Чже-хуна и актрисы Че Су-бин (рис. 1). Однако у неподготовленного читателя заголовок в сочетании с размещенной над ним фотографией мог вызвать ощущение некоторого диссонанса: на нем были снятые сбоку отшатнувшаяся к стене девушка и нависший над ней мужчина, рука которого решительно упиралась в стену, преграждая героине путь. И даже выражение лица девушки могло быть воспринято как испуганное. Но в тексте заметки сразу же упоминалось, что позиция, в которой находятся герои, имеет особое название – «кабедон» (или «кабэ-дон»). Это название – японского происхождения, оно, как и сама мизансцена, пришло из манги. И хотя кабедон фигурирует не только в сценах романтического характера и вполне может выражать и угрозу, но чаще всего он все-таки появляется в контексте любовных взаимоотношений – со стороны героя это еще один способ сделать «заявку» на героиню. Причем если познакомиться со сценой из «Там, куда падают звезды» целиком, то выясняется, что его героиня сперва сама примеряет на себя мужскую роль в кабедоне, точно так же прижав героя к стене. И за ее поведением стоит дополнительный мотив: она стремится отвлечь его от мрачных мыслей. Герой же вовлекается в эту полуигру и берется показать правильный вариант – то есть оба не только дважды демонстрируют кабедон, но и обсуждают его внутри повествования как нечто хорошо им известное. В других сериалах возможно и полное обращение гендерных ролей, когда инициатором и исполнителем выступает только женщина – например, в «Другой О Хэ-ён» (2016) старшая сестра главного героя заявляет таким образом о своих претензиях на его лучшего друга. В этом случае нарушается и возрастная норма поведения персонажа, так как дама не очень молода, но прижатый к стене партнер все равно добросовестно изображает изумление и испуг, как того требует «классический» кабедон. И зрительская аудитория, таким образом, не только отмечает для себя очередной момент, который истолковывается как романтический, но и оказывается втянутой во взаимодействие с повествованием, оценивая степень соответствия представленного кабедона сложившемуся канону[7], вспоминая

[7] Причем канон – совсем недавний; считается, что в японской манге кабедон появился только в 2000-е гг. Собственно, и большинство южнокорейских дорамных клише, которые в этой статье именуются «классическими», сложились в 1990–2000-е гг.

другие варианты отклонений от нормы и строя предположения о возможных последствиях сцены для развития сюжета.

Еще один популярный жест – когда герой резко хватает героиню за запястье и властно увлекает ее за собой (иногда имея на то рациональные причины, иногда – нет). Это тоже «заявка» на героиню, причем очень прозрачная, хотя ее легко интерпретировать ошибочно: это еще и наиболее нейтральный способ взять человека за руку[8]. С другой стороны, поскольку стандартный вариант требует от героя резкости, а героине предписано удивиться и позволить себя увести, зритель-новичок вполне может вообще не истолковать такую сцену как романтическую, но увидеть в ней грубого мужчину и безвольную женщину. Неслучайно, кстати, в сериале «Убей меня, исцели меня» (2015), главный герой которого страдает расстройством множественной личности, такое поведение по отношению к героине позволяет себе не его основная личность, сдержанная и скромная, но одна из субличностей, до абсурдности маскулинный Син Се-ги. Эта возможность двойственного восприятия ситуации с захватом запястья позволяет использовать ее и в качестве визуального обозначения соперничества двух мужских персонажей из-за одной героини: на ее руку буквально претендуют двое, только за одним из которых она признает право себя увести. Так, Соль Нэ-иль, героиня «Кантабиле завтрашнего дня» (2014), в одном из эпизодов оказывается в роли каната, который перетягивают обожаемый ею Ча Ю-чжин и внезапно заинтересовавшийся девушкой Ли Юн-ху. Поскольку до того героиня была представлена откровенно чудаковатой, неженственной и довольной тем, что главный герой позволяет ей себя любить, такое решительное появление еще одного претендента на нее предположительно оказывалось для зрителя весьма неожиданным и интригующим[9].

---

[8] Когда герой и героиня берутся за руки «ладонь в ладонь», а тем более – переплетая пальцы, это показывается очень подчеркнуто, это знак того, что их отношения переходят на новый уровень. За запястье же можно взять и просто коллегу, хотя в этом случае жест будет более сдержанным, а его демонстрация не будет сопровождаться дополнительными сигналами (музыкальными и т. д.).

[9] Этот сериал о будущих музыкантах (кстати, само имя Нэ-иль переводится как «завтра», так что он более известен под названием «Нэиль Кантабиле») представляет собой корейскую лицензионную адаптацию японских манги и сериала, но вся линия с Ли Юн-ху в оригинале отсутствует, поэтому знакомые с японской версией зрители вряд ли могли ожидать появления у героя соперника.

Этот жест традиционно является выраженно мужским жестом, но, как и в случае с кабедоном, возможна и инверсия. В комедии «Лучший хит» (2017), во многом построенной на обыгрывании типовых жестов и ситуаций, в роли ведущего пытается выступить девушка, причем герой не только пресекает эту попытку, стряхнув ее руку, но принимается изучать свое запястье, как будто изумленный покушением на него. А затем, в течение тех же суток экранного времени, захват за запястье воспроизводится уже в классическом виде: герой берет героиню за руку и переводит через дорогу (между этими сценами близорукая девушка ухитрилась потерять контактные линзы, так что в данном случае герой действует вполне рационально). Впрочем, для зрителя «Лучшего хита» этот намек на романтическую линию между персонажами – далеко не первый; наоборот, к этому времени аудиторию буквально завалили разного рода сигналами, сбивая с толку их избыточностью, которая диссонировала с взаимной антипатией, выказываемой героями (тем не менее предназначенными друг другу сериальной Судьбой).

В мини-сценах с участием двоих персонажей может быть задействован и реквизит, в частности зонтик, предмет очень актуальный в регионе с выраженным сезоном дождей. И хотя сцена, в которой двое оказываются под одним зонтом, тоже как будто относится к числу интернациональных, в кей-драмах она не только задействуется чрезвычайно часто, но и приобрела набор канонических черт. Как правило, героиня бывает застигнута ливнем и ей негде укрыться, что дает герою повод проявить заботу о ней, предложив зонт: и здесь есть выраженные мужская и женская партии. Это тоже заявка на роль любовного интереса, под зонтом, собственно, и может произойти само объяснение или какой-то очень важный доверительный разговор. Исключения возможны: если зонт поднесет некто нежеланный, героине придется этот полезный предмет отвергнуть, а если, наоборот, предложит кто-то ей приятный, но ничего, кроме заботы, не имеющий в виду, героиню ждет разочарование. Но подобные варианты истолкования самой ситуации поднесения зонта возможны только потому, что и внутри повествования персонажи видят в этом нечто вроде знака Судьбы. В классической же версии эта сцена выглядит примерно так: попавшая под дождь героиня находится в отчаянии, она настолько поглощена переживаниями, что не обращает на дождь внимания и не сразу осознает, что над ее головой появился зонт, а рядом с ней – тот персонаж, который предназначен ей судьбой. Причем аудитория точно так же до последнего его не видит, так как камера показывает только героиню, и не слышит его шагов, так как они заглушаются шумом дождя и музыкой. Герой с зонтиком словно берется из ниоткуда, хотя

оправдание для такого появления есть только у упомянутого выше представителя нежити Ким Шина – он действительно обладает способностью переноситься в пространстве.

У сериальной Судьбы есть и другие способы заявить о себе, и самый впечатляющий, наверное – это сцена с участием «Рокового Грузовика» (The Track of Doom), или «Белого Грузовика», как его называют поклонники дорам (хотя на самом деле в роли Грузовика может выступить и легковая машина, и мотоцикл, и конь – в зависимости от обстоятельств и эпохи). Грузовик – это вмешательство Судьбы в самом неприкрытом виде, он появляется тогда, когда сюжету требуется решительная перемена. Условный грузовик может сбить персонажа насмерть, устранив его из повествования, может отправить в больницу, повергнув в амнезию или кому, может просто преградить герою путь, не дав ему догнать кого-то. И наконец, если перед условным грузовиком оказывается не герой, а героиня, кто-то может вовремя оттащить ее в сторону, схватив в охапку, и такая ситуация тоже будет относиться к числу стандартно-романтических. Но в «Хорошем докторе» (2013), к примеру, эта типовая сцена тоже приобретает дополнительное значение. У главного героя, Пак Ши-она, – аутизм, и все 20 серий герой на разные лады доказывает, что он может быть на равных включен в сообщество хирургов и в число взрослых людей вообще. И применительно к нему сцена, в которой он спасает свою коллегу, превращается в послание, обращенное как к самой молодой женщине, так и к аудитории: в герое нужно видеть не гениальное, но бесполое существо, а молодого мужчину. Мужчину, который не просто способен увлечься женщиной (а герой к этому времени уже любит героиню), но и может надеяться на ответные чувства с ее стороны в той же мере, что и другие сериальные герои, которые до него несчетное число раз выхватывали своих девушек прямо из-под колес Рокового Грузовика.

Еще одна ситуация «спасения» героем героини одновременно и выглядит более причудливо, и обладает более ясным значением. В этой сцене героиня по какой-то причине спотыкается и начинает падать навзничь, но герой успевает подхватить ее под спину. Все это показывается в слегка замедленном темпе, героиня на несколько секунд повисает на руке у склонившегося над ней героя, и взгляды их встречаются. И если сцена с зонтом, несение дамы на спине, захват за запястье и даже спасение от Рокового Грузовика еще не обязательно говорят о том, что избранником героини станет именно этот персонаж, падение с подхватом практически гарантирует обоим участникам, что они друг друга непременно полюбят, а если уже полюбили – это дополнительное подтверждение подлинности

их чувств. Причем, как и в случае с кабедоном, самим героям смысл этой ситуации известен: так, в романтической комедии «Я не робот» (2017–2018) одна из второстепенных героинь нарочно толкает героиню главную, чтобы дать герою повод ее подхватить, а когда оба застывают, глядя друг другу в глаза, спрашивает героя, точно ли это не его девушка (что он незадолго до того отрицал). Сцена может быть воспроизведена и в историческом сериале, и в современном антураже, ее участниками могут стать как вампир и его возлюбленная в историческом фэнтези «Ученый, гуляющий ночью» (2015), так и курьеры из скромной лапшичной – герой и героиня «Сильнейшего доставщика» (2017), в ней тоже возможна замена гендерных ролей – героиня может подхватить падающего героя[10], как это происходит, скажем, в комедии «Суперзвезда Ю Пэк» (2018–2019). А при особо изощренном подходе эта ситуация способна превратиться в сложное комплексное высказывание, в котором можно выделить отдельные слои. В конце первой и начале второй серии довольно мрачных криминально-мистических «Детей меньшего бога» (2018) героиня не просто подхватывает героя, мужчину, кстати, весьма рослого. Во-первых, герой, повиснув на руке героини, принимается свое положение комментировать: опознает в нем сцену из комикса и заявляет о своем смущении. Во-вторых, оба героя – полицейские, и герой чуть не упал, поскользнувшись на пакетике с уликой, которую героиня собиралась доставить в участок, то есть типовая дорамно-комиксовая мизансцена и типовая ситуация из полицейского сериала вторгаются друг к другу на территорию. И наконец, мизансцена, несмотря ни на что, отчасти срабатывает и положенным ей образом: выраженной любовной линии в этом сериале нет, но взаимная симпатия между персонажами со временем определенно возникает.

Приведенные выше примеры жестов и ситуаций сами по себе могут, таким образом, считываться аудиторией по-разному, влияя и на восприятие сюжета в целом. Но, разумеется, довольно сложно найти пример такой кей-драмы, в которой каждый вариант подобного устойчивого элемента повествования распознавался бы безошибочно. Поэтому аудитории приходится периодически строить догадки: оправданны ли их ожидания, как будто создаваемые очередным знакомым жестом или он был истолкован неверно? В «Ученом, гуляющем ночью» главную героиню по очереди успевают подхватить

[10] А в одной из серий «Лучшего хита» главный герой обучает своего приятеля приударять за девушками, в том числе ставя ему подножку и подхватывая под спину. И на экране на несколько секунд замирают в классической мизансцене два парня.

и главный герой, и второстепенный[11] – означает ли это, что она, уже любящая главного героя, со временем предпочтет ему другого? В медицинской драме «Крест» (2018) любовная линия, строго говоря, отсутствует, но главным герою и героине в разных сериях случается потянуть друг друга за запястье. И хотя жесты показаны в сдержанной манере, этого достаточно, чтобы англоязычные комментаторы выложенных на ютьюбе видеофрагментов принялись гадать, не позволяет ли это надеяться на грядущую влюбленность друг в друга героев, которые меж тем приходятся друг другу сводными братом и сестрой. Героиня невероятно популярного у глобального зрителя сериала «Лунные влюбленные – Алые сердца: Корё» (2016) в первой же серии успевает попасть из 2016 г. в средневековое государство Корё, оказаться при дворе и встретить сразу нескольких блестящих молодых принцев-братьев. Аудитория, конечно же, ожидает, что они начнут борьбу за внимание героини, но на кого падет ее выбор – предугадать сложно. Однако заканчивается серия сценой, в которой скомбинированы ситуация с Роковым Грузовиком и падение с подхватом: уворачиваясь от мчащегося сквозь толпу всадника на черном коне, в черной одежде и черной полумаске (еще одного из принцев, как уже известно зрителю), девушка едва не падает в пропасть, зависая на краю; всадник успевает подхватить ее под спину, их взгляды встречаются, под зазвучавшую песню всадник закидывает героиню в седло; все это показывается в замедленной съемке, и серия завершается стоп-кадром с двумя обращенными друг к другу профилями. Герой – одновременно и источник опасности, и спаситель. Финал серии самым красноречивым образом сообщает, что истинной любовью героини должен стать именно этот принц, даже если она на время увлечется кем-то другим, но и сильные переживания, и риск героине в отношениях с эффектным всадником гарантированы. Вторая серия начинается с продолжения этой же сцены, неожиданно не лишенного иронии: едва отъехав, всадник бесцеремонно вышвыривает героиню из седла, а она пытается отчитать его за несоблюдение правил уличного движения. И аудитория, видимо, должна была почувствовать себя несколько ошарашенной этим сложным сочетанием знакомых элементов повествования, этим смешением пафоса и иронии, но и заинтригованной тем, что возможностей для толкования открывается слишком много.

[11] Соответствующие сцены, впрочем, не являются точным воспроизведением одного и того же шаблона. В исполнении главных героя и героини сцена выглядит полностью совпадающей с канонической версией (замедленная съемка и т. д.), когда же наступает очередь второго героя, камера ограничивается демонстрацией намека на нее.

Привлечение устойчивых элементов повествования становится особенно изощренным в «Чикагской пишущей машинке»: в этом сериале две переплетенные между собой сюжетные линии, действие одной из которых разворачивается в 30-е гг. XX в., второй же – в 2017 г. При этом каждая из линий выстроена таким образом, чтобы затронуть читательский и зрительский опыт – герои прошлого существуют в обстановке, знакомой аудитории по множеству книг и фильмов о подпольщиках и революционерах разных стран и времен[12], персонажи настоящего живут в мире подчеркнуто «дорамном», хотя сами этого и не осознают. И достигается это в том числе за счет высокой концентрации в линии современной тех сериальных клише, которым посвящена статья. Так, за примерно три заключительные минуты седьмой серии главная героиня попадает под дождь, подбежавший со своим зонтом отрицательный герой пытается предложить ей помощь, от которой она отказывается; мимо проносится мотоциклист, едва не сбив героиню, но отрицательный персонаж успевает оттащить ее, схватив за запястье, и продолжает удерживать, пугая героиню своей назойливостью. И тут незаметно для обоих (и для зрителей тоже) подходит главный герой, перехватывает запястье героини и победно уводит ее под собственным зонтом.

Йен Энг утверждала, что аудитория американского сериала «Даллас» (1978–1991) была способна метафорически воспринимать вновь и вновь повторяющиеся с небольшими изменениями перипетии сюжета любимой мелодрамы, не считывая их буквально, но всякий раз подвергая определенной расшифровке, присваивая происходящему собственный смысл [7 с. 65]. В случае же с кей-драмами речь, скорее, идет о сложной системе символов, за каждым из которых закреплено определенное значение, каждый из которых может быть определенным образом «переведен». Рамки значений достаточно широки, чтобы открывать простор для интерпретаций, но все же ощутимы. По-настоящему важна некая суть происходящего с персонажами, и ее-то на визуальном уровне символы-клише передают более точно: герой «Чикагской пишущей машинки» попытается потом объяснить героине причины своего поведения, но подобрать верные слова у него (писателя!) получится далеко не с первой попытки. Такая система символов совершенно не требует реалистичности, хотя сериал может быть посвящен злободневной социальной проблеме или драматичным событиям недалекого прошлого. Поэтому имеющая профессиональную медицинскую

[12] Для русскоязычных комментаторов это были, например, «Как закалялась сталь» и «Молодая гвардия».

подготовку героиня «Гакситаля» (2012)[13], перевязывая раненого героя, всего лишь в один оборот затянет поверх раны и рукава лоскут, оторванный от нижней юбки. И поэтому наша независимая современница позволит себе зависнуть в неудобной позе на руке сериального героя, а современник – возникнуть из ниоткуда с зонтом в руке рядом с плачущей под дождем героиней, в то время как по дорогам будет разъезжать Роковой Грузовик, символизирующий внезапную угрозу.

Заключение

Безусловно, типовые жесты и ситуации, за которыми закрепилось определение «клише», иностранной аудитории могут казаться причудливыми и требуют привыкания, но они помогают снабдить сериальное повествование стабильными ориентирами, которые образуют подобие стабильной структуры. А поскольку корейские сериалы чаще всего начинают выходить в эфир в разгар съемок, когда сценарии финальных серий еще дорабатываются, эта стабильная структура чрезвычайно важна. Кроме того, привлечение таких стабильных элементов-символов в большинстве случаев позволяет сделать особенно ощутимым присутствие в сюжете Судьбы как незримого актора: Судьба – это очень важное понятие в мироустройстве кей-драмы.

Определяя функцию стабильных элементов в телесериале, можно провести аналогию с «фреймами», которые позволяют писателю не описывать дополнительно то, что и так покрывается житейским и читательским опытом читателя, а читателю – улавливать нечто успокоительно-знакомое в каждом новом произведении. Оригинальное же в повествовании должно находить себе место среди этих устойчивых элементов, не покушаясь на них [8 с. 42]. В данном случае «клише» опираются в первую очередь на зрительский, а не житейский опыт, но сам механизм их восприятия достаточно схож. Но это означает, что клише по природе своей интертекстуальны и содержат в себе потенциал для постоянной реконтекстуализации. Так что самое стабильное в кей-драме одновременно оказывается и самым динамичным, а повествование благодаря этому свойству в удачных случаях приобретает дополнительную многомерность.

[13] Действие «Гакситаля», или «Мстителя в маске» (имеется в виду как раз корейская театральная маска), относится к периоду японской оккупации Кореи. Это экранизация популярного комикса-*манхвы* о вымышленном герое сопротивления.

Более того, клише позволяют на невербальном уровне глубже вовлечь зрителя во взаимодействие с повествованием: побудить к подсчету знаков, указывающих на шансы каждого из мужских персонажей на взаимность героини, сообщить нечто важное о чувствах героев, втянуть в интертекстуальную игру. Возможно бывает даже сделать зрителей в полном смысле соавторами – едва намекнуть на любовную линию с помощью скупых знаков и дать им самим додумать для себя остальное, сосредоточившись на детективном, мистическом или историческом сюжете. Наконец, даже если некий сериал обойдется вовсе без использования этих типовых жестов и ситуаций в опознаваемом виде (а такое тоже изредка, но случается), это не останется незамеченным и само по себе превратится в дополнительное высказывание, требующее зрительской расшифровки. И так называемые клише оказываются, таким образом, отнюдь не свидетельством бедной фантазии сценаристов и лени режиссеров, но важной составляющей южнокорейского сериального повествования, характерной особенностью его особого языка – опирающегося на традицию, но при этом постоянно готового вобрать в себя новые смыслы.

Литература

1. *Jung G., Paik W.K.* Korean Wave as Tool for Korea's New Cultural Diplomacy // Advances in Applied Sociology. 2012. Vol. 2, no. 3. p. 196–202.
2. *Ang I.* Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective // Critical Studies in Television. 2007. Vol. 2, no. 2. p. 18–30.
3. *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64. Цит. по: *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул [Электронный ресурс]. URL: http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm (дата обращения 25 янв. 2019).
4. *Хван А.* Очерки истории корейского кино: 1903–1949. М.: Вост. лит., 2007. 135 с.
5. *Lee M.* Tradition and Esthetics of Korean Drama // Korea Journal. 1997. Vol. 37, no. 3. p. 22–39.
6. *Hong C.* Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In "Where Stars Land" [Электронный ресурс]. URL: https://www.soompi.com/article/1262457wpp/lee-je-hoon-chae-soo-bin-lean-romantic-moment-airport-stars-land (дата обращения 25 янв. 2019).
7. *Ang I.* Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London, New York: Routledge, 1993. 160 p.
8. *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

References

1. Jung G., Paik WK. Korean Wave as Tool for Korea's New Cultural Diplomacy. *Advances in Applied Sociology*. 2012;3:196-202.
2. Ang I. Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. *Critical Studies in Television*. 2007;2:18-30.
3. Cawelty JG. Study of Literary Formulas. *New Literary Review*. 1996;22:33-64. [In Russ.]
4. Khvan A. Essays on the History of Korean Cinema: 1903-1949. Moscow: Vostochnaya literature Publ.; 2007. 135 p. [In Russ.]
5. Lee M. Tradition and Esthetics of Korean Drama. *Korea Journal*. 1997;3:22-39.
6. Hong C. Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In "Where Stars Land" [Internet]. [data obrashcheniya 25 Jan. 2019]. URL: https://www.soompi.com/article/1262457wpp/lee-je-hoon-chae-soo-bin-lean-romantic-moment-airport-stars-land
7. Ang I. Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London, New York: Routledge, 1993. 160 p.
8. Эсо U. The Role of the Reader. Studies in the Semiotics of Texts. Sankt-Peterburg: Simpozium Publ.; 2007. 502 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Александра В. Тарасова, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Aleksandra V. Tarasova, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; aleks.tarasova@gmail.com