

УДК 791.2 + 791.2 + 008

ББК 85.374(3) + 85.38 + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-70-98
received 31.05.2020, accepted 26.06.2020

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Россия

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

БОЖЕСТВА И ДЕМОНЫ НА УЛИЦАХ СЕУЛА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ ТЕЛЕСЕРИАЛЕ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ»

Аннотация. Статья направлена на уточнение признаков принадлежности произведения к жанру фэнтези. Эти признаки, как и признаки фантастического в целом с трудом поддаются точному определению и в вербальных текстах, и в кинематографе. В данном случае объектом анализа становятся телевизионные сериалы с их специфическим способом взаимодействия с аудиторией. А поскольку речь идет о сериалах производства Республики Корея, это позволяет рассмотреть проблему признаков жанра в контексте историко-культурных особенностей страны. Сериалы «Токкэби» и «Хваюги», ставшие предметом разбора, относятся к так называемому «городскому фэнтези», основное время их действия — наши дни, а место — столица страны, Сеул. С одной стороны, аудитория может ожидать от корейского фэнтези ярких впечатлений и оригинальных персонажей, связанных с мифологией региона. С другой — особенности корейской религиозной культуры, с трудом поддающиеся объективной оценке влияние шаманизма на повседневную жизнь и характер некоторых неоконфуцианских обычаев ставят под сомнение традиционное, хотя и условное, «западное» противопоставление «естественного» и «сверхъестественного», «чудесного» и «обыденного». В поисках «фантастического» в южнокорейском сериале статья обращается к нарративу как тако-

вому. В центре внимания — сочетание визуальной и содержательной составляющих, которые позволяют аудитории телесериала узнать в нем фэнтези, а в персонажах, одетых в современные костюмы — нечеловеческие существа. И прежде всего — это те трансформации, которым подвергается мегаполис XXI в., чтобы превратиться в особую среду обитания для божеств и демонов и в место, где возможно их взаимодействие с персонажами-людьми.

Ключевые слова: фэнтези, «городское фэнтези», фантастическое, жанр, телевидение, сериал, Республика Корея, дорама, фольклор, мифология, пространство

ALEKSANDRA V. TARASOVA

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

DEITIES AND DEMONS ON THE STREETS OF SEOUL: CONSTRUCTING SPACE IN THE SOUTH KOREAN FANTASY GENRE TV SERIES

Abstract. This article attempts to identify the signs by which the fantasy genre is recognized. Whether in verbal texts or cinema, such generic signs, like signs of “the fantastic” in general, are difficult to be determined precisely. The subjects of this analysis are TV series and how they communicate with their audience. We consider the problem of generic signs in TV production in the context of historical and cultural features of the Republic of Korea. The present article focuses on two recent TV series, *Dokkaebi* and *Hwayugi*, both examples of so-called “urban fantasy”, set mainly in the capital, Seoul, in the present day. On the one hand, the audience for Korean fantasy would expect to see many original, vividly realized characters associated with the mythology of the region. On the other hand, the specificities of Korean religious culture, the influence of shamanism on everyday life (which is hard to be evaluated objectively), and the nature of some

neo-Confucian customs complicate the traditional, albeit conditional, “western” oppositions of “natural” to “supernatural”, “ordinary” to “miraculous”. In search of “the fantastic” in the South Korean series, the article turns to the narration itself focusing on what combinations of visual and textual components allow the audience to recognize “the fantastic” and identify the characters in the series as inhuman beings, despite their contemporary costumes, and above all considers the transformations that the 21st century metropolis has to undergo in order to become a special habitat for deities and demons which at the same time can facilitate their interaction with human characters.

Keywords: fantasy, “urban fantasy”, fantastic, genre, television, TV series, Republic of Korea, k-drama, folklore, mythology, space

Объектом изучения в этом небольшом исследовании являются южнокорейские телесериалы или *дорамы*¹ в жанре фэнтези, точнее — фэнтези «городского». Художественные произведения такого типа — и литературные тексты, и изображения, и фильмы, и компьютерные игры — изучаются уже давно и плодотворно, но общая для всех направлений в этой области проблема границ жанра по-прежнему остается актуальной. В рамках одной статьи едва ли можно представить полный обзор научных дискуссий, посвященных этой теме, так что *мы сосредоточимся на одном из аспектов — на сконструированном «вторичном» мире», задачах, возлагаемых на него и на особенностях его функционирования.* Эта относительно узкая проблемная область напрямую связана с тем толкованием понятия фантастического, на которое наше исследование и будет опираться. Наличие в повествовании эльфов или иных персонажей из мифов, легенд, сказок не превращает его в фантастическое; это критерий сугубо формальный. Роже Кайуа, отказываясь считать фантастическим все, что

¹ Как их часто именуют в русскоязычной среде. Кратко характеризуя популярные во всем мире сериалы Республики Корея как источник, можно отметить две отличительные черты, выделяющие их на фоне сериалов западных. Во-первых, корейская дорама — это в большинстве случаев законченная история, ограниченная в среднем 16–20 сериями (вторые сезоны в Корею пока что редкость). Во-вторых, над каждым сериалом от начала и до конца работают одни и те же сценаристы и режиссеры, что позволяет многосерийному повествованию стать более цельным [1, с. 9]. Законченность и цельность сами по себе делают корейские дорамы очень перспективными источниками. Если же добавить к этому сложный и интересный историко-культурный контекст, в котором создаются дорамы, ценность этого исследовательского материала вряд ли можно поставить под сомнение.

не воспроизводит реальность с фотографической точностью, предлагает переключить внимание на ощущения, которые произведение вызывает у своего адресата: «Необходимое условие фантастического — нечто произвольное, пережитое, вопрос, который не только будит тревогу, но и вызван тревогой...» [2, с. 44]; порождается же это трудноуловимое тревожное впечатление столкновением знакомых адресату элементов с чем-то совершенно чуждым [2, с. 75].

Умозаключения Кайуа как будто бы носят глубоко субъективный характер — он с самого начала говорит о своей личной галерее фантастических образов. Так что структуралист Цветан Тодоров, соглашаясь с Кайуа в том, что признаки фантастического нуждаются в уточнении, саму идею ориентироваться на ощущения отмечает в довольно саркастическом тоне². Но и сам Тодоров в поисках более объективных критериев исследует способность литературного текста повергать читателя в особое состояние. Оно возникает, когда выбор «между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [3, с. 31] оказывается и необходимым, и вместе с тем невозможным. И Станислав Лем, разбирая концепцию Тодорова, отмечает, что серьезных противоречий между Кайуа³ и Тодоровым нет. Позиция Кайуа даже сильнее, поскольку он изначально признает субъективный характер своих рассуждений, тогда как Тодоров собственную субъективность игнорирует [4, с. 74, 86]. Поэтому, если мы принимаем точку зрения, согласно которой фантастическим произведение делают особые механизмы восприятия читателем или зрителем (в роли которого выступает в том числе и сам исследователь), тем самым выдвигается на первый план задача выделения тех элементов, благодаря которым возможно создать требуемое ощущение тревоги или неуверенности. И сконструированный мир как арена, на которой неизбежно происходит взаимодействие привычных аудитории деталей с порождениями авторской фантазии приобретает чрезвычайную ценность⁴.

² «Удивительно, что и в наше время такие суждения выходят из-под пера серьезных критиков» [3, с. 33].

³ В русском издании «Фантастической теории литературы Цветана Тодорова» фамилия Кайуа транскрибирована как «Келлуа».

⁴ Само наличие сконструированного мира часто указывается в качестве основного признака принадлежности к жанру фэнтези. В подтверждение этих слов можно назвать два относительно недавних обзорных текста на русском языке: [5, с. 305; 6, с. 395].

Сочетание привычного и чудесного становится особенно ощутимым, если местом действия выбрана не некая вымышленная страна, описание которой отсылает к далекому прошлому, а большой город, имеющий явное сходство с теми современными городами, в которых живет аудитория — если речь идет о поджанре «городского фэнтези». И для лондонца, и для человека, никогда в Великобритании не бывавшего, с Лондоном связан целый клубок ассоциаций, что одновременно и ограничивает возможности автора (город должен сохранить узнаваемость), и делает возможной многоуровневую игру с адресатом. Выбор знакомого жителю британской столицы универмага Хэрродс в качестве места, где разворачивается определенно «фантастическая» сцена, при успешной реализации замысла и позабавит, и побудит воспринять фантастическое как более обыденное, а значит — и в определенном смысле в него поверить [7, с. 474–475]. Неудивительно, что городское фэнтези стало отдельным предметом для осмысления, хотя на данный момент исследований на эту тему относительно немного. Интерес вызывают и апелляции к историческому прошлому города [8], и психологический эффект смешения фантастического и повседневного [9, с. 71], и взаимодействие полиэтнического населения мегаполиса с представителями нечеловеческих народов [10, с. 12, 18, 23]. Но в целом, как отмечает Стефан Экман, признаки этого поджанра плохо поддаются выделению, и только один из них, при всех различиях в формулировках, объединяет все изученные Экманом концепции — присутствие в городе того, что он сам называет «Незримым» (Unseen) [11, с. 463]. Позднее Экман в соавторстве с Одри Тейлор предложил более многомерный подход к исследованию. Создание миров возможно оценивать и как акт творения автором, и как результат читательской/зрительской интерпретации, и как своего рода компиляцию того, что и автору, и аудитории о других вымышленных мирах известно. К этой трехчастной структуре Экман и Тейлор добавляют четвертый компонент — «критическое» или «исследовательское» конструирование миров (critical world-building) как процесс, в который вовлечен уже исследователь, анализирующий созданные другими людьми произведения [12, с. 18–19]. Это позволяет снять противоречие между позицией ученого, изучающего фантастический нарратив, призванный подталкивать аудиторию к определенной реакции, и позицией представителя аудитории, который, следя за повествованием,

непосредственно на него реагирует. Собственная реакция исследователя становится одним из объектов анализа, что вполне согласуется с подходом Кайуа/Тодорова. Понятие Незримого отчасти тоже относится к области субъективного — речь идет, скорее, о готовности аудитории принять некий элемент повествования в качестве невидимого. Но при всей своей универсальности введенное Экманом понятие Незримого очень расплывчато. И коль скоро мы рассматриваем его как критически важный признак поджанра, более конкретное описание ситуаций и форм, в которых возможно явление Незримого, представляется необходимым.

Принимая в целом исследовательский подход Экмана и Тэйлор, сконцентрируемся именно на поиске Незримого в сконструированных мирах южнокорейского телевизионного фэнтези. На этом пути нам предстоит ответить на три дополнительных вопроса, позволяющих составить более четкое представление о самих сконструированных мирах:

— Насколько радикальной трансформации подвергается современный мегаполис, будучи помещенным в фантастический контекст?

— Каким образом в нем взаимодействуют фантастическое и быденное?

— Насколько определенной выглядит граница между ними?

Ответы на эти вопросы позволят нам не только апробировать подход Экмана-Тэйлор на новом материале, но уточнить признаки поджанра городского фэнтези как такового.

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФЭНТЕЗИ В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Вопрос о признаках жанра в случае с южнокорейскими сериалами-дорамами в жанре фэнтези стоит особенно остро. Единственный заметный на международном уровне корейский исследователь этих сериалов Ли Сун Э в своих многочисленных публикациях на проблеме границ жанра не останавливается: предметом изучения для нее становятся прежде всего образы нечеловеческих героев, сочетание в них национального и глобального, а также злободневные ассоциации, которые они призваны порождать у аудитории. А историко-культурная ситуация Южной Кореи делает более сложной и задачу определения критериев фантастического даже в самом широком толковании этого понятия. Так, в стране до-

статочно заметное влияние имеет *мусок* — явление, названное в русском языке шаманизмом⁵. И напрямую связанная с ним тема общения с духами появляется в сериалах довольно часто. Нередко используется и тема реинкарнации, непосредственно связанная с буддизмом, одной из основных религий Республики Корея. Также широко распространена неоконфуцианская семейная церемония поминовения покойных родственников, которая в определенном смысле представляет собой кормление духов усопших⁶. Сложно понять (тем более — со стороны), в какой мере визит к профессиональной шаманке или отправление обряда поминовения осознаются участниками как дань традиции или моде, а в какой отношении к ним абсолютно искреннее; в какой степени бесплотные духи могут восприниматься как естественная часть мира материального. Как замечает Лем, «то, что является нормотворческим (например, табуистическим) символом данной культуры, тем самым для ее членов не является ни фантастическим, ни вымышленным» [4, с. 81]. Поэтому и автоматически причислять всякое повествование, в котором задействованы духи умерших, к мистике или к фэнтези, как это делает Ли Сун Э [16, с. 60], нам представляется несколько поспешным: в кратко описанном выше контексте размывается сама идея противопоставления «естественного» и «сверхъестественного». С другой стороны, неприкаянный дух может метафорически олицетворять важную для корейской аудитории идею утраты или нарушения идентичности — на таком толковании настаивает Ли [16, с. 61].

Вместе с тем сериальные жанры в Республике Корея сформировались не без влияния «западных» образцов, а в последние годы сериалы нередко создаются в сотрудничестве с зарубежными партнерами и рассчитываются, помимо внутренней, и на глобальную аудиторию. Поэтому многое в них может показаться простым воспроизведением моделей интернационального характера. А сама визуальная маркировка сериалов-фэнтези выражена в Южной Корее очень слабо: даже если действие относится к условному прошлому, персонажи и антураж в целом будут примерно такими же, как если бы речь шла о повествовании чисто исто-

⁵ О корейском шаманизме см., например [13, 14]

⁶ Подробное описание современных версий обряда см.: [15, с. 121–130]. Автор при этом предлагает воспринимать обряд не как «поклонение идолам», но как реализацию конфуцианского принципа благодарности предкам [15, с. 120].

рическом, если же это образец современного городского фэнтези — персонажи и будут выглядеть как наши современники. Особый грим или костюм могут полагаться только персонажу-оборотню или призраку, но даже это зрителю не гарантировано. К тому же и в сериале, формально никакого отношения ни к фэнтези, ни к мистике не имеющем, вполне может обнаружиться отдельная деталь, которая как будто принадлежит сфере «фантастического»⁷. Этот сложный контекст мы обязаны учитывать, разбирая наши основные источники — два сериала, «Токкэби» и «Хваю-ги», отвечающие следующему набору критериев:

— время их действия — наши дни;

— основное место действия — Сеул;

— наличие среди центральных персонажей людей и нечеловеческих существ, своим происхождением связанных с мифом или фольклором;

— особая природа нечеловеческих существ является важным сюжетообразующим элементом;

— внешне образы таких персонажей максимально приближены к образам персонажей-людей. В условиях, когда персонажи и основная сюжетная линия прямо заявляют о своей причастности к фантастическому, но визуально повествования рискуют сделаться излишне схожими с сериалами, никакого отношения к фантастическому не имеющими, роль вторичного мира становится особенно значительной.

Объединяет оба сериала и сочетание комического, мелодраматического и трагического в едином повествовании. Такое сочетание можно назвать одним из характерных признаков корейской дорамы вообще, но в данном случае оно проявляет себя очень ярко.

⁷ Например, в «Хорошем докторе», рассказывающем о молодом-хирурге с аутистическим расстройством, есть сцена, которую возможно трактовать как явление главному герою духа его покойного брата; кроме того, герою дважды снятся сны, предвещающие сперва ухудшение состояния девочки-пациентки, а затем — ее скорое выздоровление. В центре сюжета исторического сериала (сагыка) «Дерево с глубокими корнями» — создание национальной корейской системы письма в XV в. и борьба за внедрение нового алфавита, но один из второстепенных персонажей преподносится как, возможно, нечеловеческое создание. И в обоих случаях выбор интерпретации оставляется зрителю.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ГОРОДА В ДОРАМЕ

Поскольку производство сериалов поставлено в Республике Корея на широкую ногу, для съемок повествований с историческим уклоном были построены почти настоящие города-декорации. Принадлежащий компаниям KBS и MBC парк Хапчон воспроизводит антураж различных периодов XX в., а съемки уличных сцен из времен более ранних часто происходят в парке MBC Тэчангым. Так что Сеул прошлых лет может быть снят довольно далеко от столицы. Но если место действия — современный город, в съемочные локации превращаются уже настоящие улицы, по которым ходят будущие зрители, и здания, которые они посещают. На экранах, таким образом, появляются знакомые аудитории места, и узнавание их порождает двойной эффект (тот же, что и в случае с полнометражными картинками): происходящее в сериале начинает ощущаться как более «подлинное», но при этом сама локация в какой-то степени отчуждается от реальности зрителя. При этом городское пространство претерпевает и определенную трансформацию: часть города может быть пересобрана без учета расстояния между объектами и их взаимного расположения на карте; сериальный город вообще может быть искусственно составлен из фрагментов нескольких городов. Так, в сериале «Воспоминания об Альгамбре» (2018–2019) для создания экранной Гранады часть уличных сцен снималась в Барселоне, Жироне, Гаве, и даже в Будапеште и Любляне. Кроме того, и отдельному зданию, и целой улице может быть присвоен новый статус. В сериале «Токкеби» здание, расположенное на территории сеульского женского университета Доксон, становится домом главного героя, а на мосту у станции Йондап под видом уличной торговли восседает женское божество Самшин, в «Хваюги» внутреннее пространство знаменитой библиотеки «Лес мудрости» в Паджу превращается в безымянное место обитания злого духа. Наконец, использование одних и тех же узнаваемых локаций связывает между собой разные сериалы за счет возникающих у аудитории ассоциаций. Для зрителя представленный на экране в данный момент времени фасад здания может служить напоминанием о более ранних дорамах, так что экранный город приобретает своего рода многослойность. Кстати, в случае с «Токкеби» и «Хваюги» два таких совпадения есть, хотя они не бросаются в глаза⁸. И в обоих сериа-

⁸ В обоих сериалах есть сцены, снятые в культурном центре Сэбитсом и в башне NEAT.

лах появляется лишенный точного адреса, но чрезвычайно узнаваемый объект — примитивный уличный бар под временным тентом (чаще всего оранжевым), место для невеселых раздумий и откровенных разговоров; найти корейский сериал, в котором такая оранжевая палатка не фигурирует вовсе, будет достаточно сложно. Таким образом, город в сериале заведомо не может рассматриваться как зеркальное отражение настоящего и, вне зависимости от жанра, всегда представляет собой сконструированное пространство. Наше же внимание нацелено в первую очередь на дополнительные перемены, происходящие с большим городом, по улицам которого расхаживают нечеловеческие существа.

ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В СЕРИАЛАХ «ТОККЭБИ» И «ХВАЮГИ»

Сериал «Токкэби» (Рис. 1), также известный русскоязычным поклонникам дорам как «Гоблин» или «Демон»⁹, выходил на кабельном телеканале tvN со 2 декабря 2016 по 21 января 2017 гг. и стал настоящим хитом¹⁰.



Рис. 1. Постер сериала «Токкэби» (Телеканал tvN, 2016–2017)¹¹.

Fig. 1. Dokkeabi TV series poster (tvN cable network, 2016–2017).

⁹ Оригинальное название сериала — *쓸쓸하고 찬란하神-도깨비* — переводится примерно как «Одинокое и сияющее божество — Токкэби».

¹⁰ Автор сценария — Ким Ын Сук, режиссер — Ли Ын Бок, в главных ролях Гон Ю, Ким Го Ын, Ли Дон Ук. Зрительский рейтинг заключительной серии достиг почти 21%, что стало на тот момент рекордом для кабельного телевидения страны; этот рекорд сериал удерживал около двух лет.

¹¹ Источник изображения см.: URL http://program.tving.com/tvn/dokkebi/14/Board/View?b_seq=8

Токкэби — весьма колоритный и лишь условно антропоморфный персонаж корейского фольклора, способный проникать через любую преграду, по отношению к людям в основном не враждебный, но склонный к разного рода проделкам¹². Главный герой сериала — сильно романтизированная версия токкэби, а сюжет представляет собой вариацию на тему любви бессмертного и смертной. В сценарии есть две временные линии: более лаконичная, рассказывающая о далеком прошлом, когда главный герой был человеком по имени Ким Шин, и основная, посвященная его жизни в наши дни. Итак, что же могут увидеть зрители в этой дораме, помимо исторических декораций и современного корейского города, а также кратких сцен в современном же Квебеке? Присутствует ли здесь Незримое и если да, то как оно связано с миром основным?

На экране перед зрителями предстает по преимуществу «реальный» мир, населенный «обычными» людьми. Только в одной серии фигурирует своего рода неопределенное междумирье, в котором ближе к финалу вынужден провести некоторое время главный герой (сер. 14). Сам механизм попадания в междумирье от зрителя скрыт, выбраться оттуда самостоятельно Ким Шин не может, но со стороны основного мира граница проницаема — нужно лишь, чтобы героя правильным образом позвала к себе героиня. Визуально междумирье представляет собой то ли пустыню песчаную, то ли пустыню снежную, то ли берег сильно вспенившегося моря, то ли облака. Но там, как ни странно, есть намек на растительность: в кадр попадают лишенные листы кусты; на несколько мгновений камера фиксируется на крупном плане засохшего черного растения, которое внешне отчетливо напоминает полуоблетевший одуванчик; такой одуванчик фигурирует в важных «земных» сценах между главным героем и героиней. Таким образом, междумирье, в котором даже верховное божество этого вымышленного мира утрачивает свою власть, содержит в себе детали, копирующие нечто из мира основного, а в одном случае мы имеем дело даже с явной визуальной цитатой.

Будучи токкэби, Ким Шин обладает способностью мгновенно переноситься с места на место, в том числе и на другой континент. Но у него есть любимое убежище для уединения и отдыха — у поля цветущей гре-

¹² Подробное описание Токкэби см.: [17, с. 544].

чихи (Рис. 2). Это поле всегда выглядит одинаково: основная часть действия сериала происходит осенью и зимой, но вне зависимости от сезона или погоды в Сеуле поле всегда цветет, и небо над ним ясное, меняется там только время суток. Герой проходит туда через одну и ту же дверь — со стороны поля это дверь развалин маленького деревянного сарая, от которого осталась только одна ветхая стена. В Сеуле же это может быть дверь собственного дома Ким Шина, но как только он переступает порог, внутренняя часть стены дома тоже превращается в стену сарая; то есть дом в пространстве гречишного поля физически отсутствует. Однако когда на поле наступает вечер, из двери сарая просачивается электрический свет, исходящий, видимо, из прихожей дома. Существует ли это место где-то на земном шаре¹³, можно ли подойти к развалинам сарая с другой стороны, есть ли туда доступ случайным людям и созданиям, подобным главному герою — эти вопросы остаются без ответа. Неясно также, сам ли главный герой создал для себя этот уголок, трансформировав под свои вкусы фрагмент реального мира: Ким Шин обладает определенной властью над погодой, и, возможно, способен устроить локальную вечную весну. Точно известно лишь, что вслед за героем через дверь сарая может пройти героиня, но когда Ким Шин ради эксперимента пытается провести с собой туда еще одно нечеловеческое существо — Мрачного Жнеца¹⁴, более известного персонажа восточно-азиатской мифологии, то эта попытка успехом не увенчивается (сер. 2).



Рис. 2. Кадры из сериала «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017)¹⁵.

Fig. 2. Screen captures from Dokkeabi TV series (tvN cable network, 2016–2017).

¹³ Съёмки происходили в довольно известном месте — на ферме Хагвон, но всегда цветущее поле, всегда хорошая погода и отсутствие людей преобразуют это популярную достопримечательность в новое пространство, лишь внешне воспроизводящее знакомую корейской аудитории локацию.

¹⁴ Строго говоря, Мрачный Жнец (Grim Reaper) — это принятый у западных поклонников до-

У Мрачного Жнеца в Сеуле есть работа — он собирает души умерших и приводит в маленькую сводчатую комнатку, где ставит их в известность относительно их загробного удела, выслушивает их последние желания и заваривает для безгрешных душ особый чай, дарующий забвение своей только что законченной жизни (что гарантирует душевный покой в следующей инкарнации). Сцена приема очередной души в этой комнате воспроизводится в сериале не раз — в частности, Жнец организует в ней краткое свидание для душ старушки и старика из, соответственно, Южной и Северной Кореи, свидание, которое должно было состояться много лет назад, но стало невозможным из-за войны. В завершении первого из таких эпизодов Жнец, помыв чашку из-под чая, выходит с ней в соседнее помещение, и оно, расположенное перпендикулярно первой комнатке, оказывается неожиданно огромным, стены его уходят куда-то в бесконечность, и вся их поверхность — это бесчисленные ячейки, в которых стоят такие же чашки. Итак, в этом первом эпизоде Жнец заканчивает работу, собирается уходить и уже надевает шляпу, но тут замечает в окне проходящего мимо знакомого — Ким Шина. Тот тоже видит Жнеца внутри, и они даже обмениваются сквозь стекло короткими репликами. Однако когда камера показывает эту сцену со стороны улицы, становится ясно, что главный герой все это время стоял перед глухой каменной оградой парка¹⁶ — с другой ее стороны поднимаются деревья (Рис. 3). Даже маленькой комнате для «чаепитий» поместиться в этой ограде определенно негде, не говоря уж об огромном зале: он должен был бы располагаться поперек асфальтированной дороги, по которой вскоре продолжит свой путь главный герой. Таким образом, в Сеуле есть место, откуда души отправляются в свое последнее путешествие, но на карте города оно не обозначено, и прохожие, ничего не подозревая, проходят даже не мимо него, но сквозь него.

Как и междумирье, и гречишное поле, «рабочее место» Мрачного Жнеца имеет определенные черты сходства с реальностью этого сериала (и реальностью аудитории): первая комната имеет очень обыденный вид,

рам перевод словосочетания 저승 사자. Перевод, как на том настаивает Ли [16, с. 66], довольно неточный; по сути это, скорее, «Посланник того света»,

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.viki.com/tv/31706c-guardian-the-lonely-and-great-god>

¹⁶ Это ограда дворцового комплекса Токсугун — место весьма узнаваемое.

там стоят стол и стулья, там есть даже терминал для выдачи талончиков электронной очереди душам, мечтающим реинкарнировать в облике, например, какой-нибудь красивой актрисы.



Рис. 3. Кадры из сериала «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017)¹⁷.

Fig. 3. Screen captures from Dokkeabi TV series (tvN cable network, 2016–2017).

Но при этом встроены эти комнаты в окружающий условно-материальный мир достаточно специфическим образом — они и в нем, и вне его. Для Ким Шина, кстати, проникновение на рабочее место Жнеца не составляет труда, что при его способностях удивления не вызывает¹⁸. Но при этом в сериале не визуализируется процесс входа в это особое место извне: визитер всегда появляется уже внутри комнаты. Так что сама граница между основным миром и дополняющими его пространствами в этом сериале предстает предельно нечеткой.

Сериал «Хваюги»¹⁹ (Рис. 4) или «Корейская Одиссея» (он выходил с 23 декабря 2017 по 4 марта 2018 г., и одновременно транслировали на ка-

¹⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.viki.com/tv/31706c-guardian-the-lonely-and-great-god>

¹⁸ Но в девятой серии туда случайно попадает и обычный живой человек. В сериале есть еще примеры помещений обыденного вида, посещаемых нечеловеческими существами — книжный магазин и бар, о них подробнее см.: [18, с. 293].

¹⁹ Русскоязычному зрителю сериал известен под этим названием, представляющим собой транскрипцию оригинального — 화유기. Его можно примерно перевести как «Удивительное

нале tvN и выкладывали на платформе Netflix) зрительского успеха «Ток-эби» этот сериал не повторил, но стал достаточно ярким явлением. «Хваюги» представляет собой вариацию на тему классического китайского романа «Путешествие на Запад», персонажи которого тоже обосновались в современном Сеуле: среди них есть и эталонный трикстер, божество-обезьяна Сунь Укун, который здесь зовется Сон О Гоном, и демон-бык, получивший имя Ма Ван, и монах, который на сей раз явился в мир в облике женщины по имени Чин Сон Ми. Такая смена пола понадобилась для того, чтобы и в этом сюжете появилась постоянная любовная линия между существами различной природы, и трикстеру пришлось бы выступить в роли романтического героя.



Рис. 4. Постер сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²⁰.

Fig. 4. Hwayugi TV series poster (tvN cable network, 2017–2018).

путешествие». При этом все действие разворачивается в Сеуле и его окрестностях, лишь в последние минуты заключительной серии Сон О Гон решает посетить загробное царство, куда и выезжает на автомобиле. Над сериалом работали сценаристки-сестры Хон Чжон Ин и Хон Ми Ран, а также режиссер Пак Хон Гён. Главные роли исполнили Ли Сын Ги, О Ён Со и Чха Сын Вон.

²⁰ Источник изображения см.:

URL: http://program.tving.com/tvn/akoreanodyssey/3/Board/View?page=4&b_seq=17

Зачин у сериала выдержан в духе волшебной сказки, но незримое дополнительное пространство появляется уже в нем, в первой же серии. Маленькая Чин Сон Ми встречает странного человека (потом мы узнаем, что это Ма Ван), который просит ее сходить в некий дом и принести ему оттуда веер, обещая взамен вручить ей волшебный зонт. Войти в этот дом может только человек, Ма Ван же человеком не является. Для людей дом невидим, но Чин Сон Ми наделена даром видеть призраков, поэтому Ма Ван надеется, что и дом от нее не скроется. Договор между девочкой и демоном-быком содержит в себе и типичный сказочный запрет: в доме девочка не должна ни с кем говорить. По пути девочка поднимается в гору и минует каменные статуи довольно древнего вида, но сам дом выглядит современным. Назвать домом это сооружение, впрочем, сложно: это маленькая прямоугольная постройка, прилепившаяся к скале и просвечивающая насквозь, так как ее стены состоят в основном из стекла. Но изнутри дом выглядит совершенно иначе — в нем нет окон, и его освещают только установленные повсюду свечи, он явно просторнее, чем казался, и внутренняя конфигурация у него очень странная. Практически невозможно определить, какому времени, какой части света, какому стилю может принадлежать обстановка дома — можно лишь отметить, что там очень много стульев, причем явно западного образца. Выясняется, что гора, на которую девочка поднималась — это Гора Пяти Стихий, и в загадочном доме вот уже больше пяти сотен лет отбывает заключение Сон О Гон. Разумеется, он провоцирует девочку на разговор и обманом убеждает ее потушить особенные пять свечей, огонь которых удерживает его внутри. Как только свечи потушены, пространство начинает стремительно меняться: дом исчезает, исчезает и сама гора, и вот уже оба персонажа стоят на равнине среди сухой травы. Безусловно, Гора Пяти Стихий имела полное право перейти из материального в нематериальное состояние, но и внешний, и внутренний вид узилища, в котором содержали Сон О Гона, в значительной степени отражали архитектуру и меблировку из мира людей, причем даже не того времени, когда наказание было назначено.

Персонажей, вышедших из «Путешествия на Запад» в этом сериале немало, и в основном они неплохо освоились в XXI в. У них есть человеческие профессии, они живут в обычных домах, пользуются мобильной связью, а один из них владеет компанией, в которой, несмотря на изме-

ненное название, узнается Самсунг. Демон-бык Ма Ван работает в телешоу и одновременно возглавляет агентство, которое вполне прозрачным образом называется Люцифер Энтертейнмент. Клиенты агентства — существа нечеловеческие, но располагаясь оно в обычном современном здании. У Сон О Гона в Сеуле постоянной работы и собственного дома нет, но есть место, где он регулярно бывает — нечто вроде большого зимнего сада; до поры аудитория имеет основания полагать, что Сон О Гон облюбовал для себя какую-то из столичных оранжерей. Но позднее становится известно, что с этим зимним садом сообщается тайная пещера Сон О Гона (изнутри она, по замечанию героини, больше похожа на бар, и владелец хранит там свою коллекцию алкоголя в современных бутылках). Попастись и в сад, и, тем более, в пещеру случайному посетителю нельзя, а один из способов проникновения туда обеспечивается с помощью рекламного плаката, на котором изображен деревянный уличный указатель. Плакат может висеть и на улице, и в лифте; во втором случае нужно зайти в кабину и активировать указатель. Одна из дощечек на нем начинает светиться, кабина приезжает на другой этаж уже пустой, а пассажиры оказываются в саду, откуда уже своим ходом добираются до пещеры (сер. 6). Заметим, что сам момент перемещения зритель в этом случае не видит.

Имеющих постоянный характер мест, которые посещаются божествами и демонами и не всегда доступны для человека, в сериале несколько. Там есть магазин, торгующий магическими предметами, артефактами и даже говорящими мандрагорами, киоск с мороженым, бар, а также своего рода «кабинет» божества, обеспечивающего коммуникацию остальных персонажей с небесами. Но кроме локаций, существующих на постоянной основе, в «Хваюги» есть и временные миры. Во-первых, это мир, созданный внутри старой фотографии духом, который крадет себе в невесты женские души — про одну из «невест» сообщается, что она лежит в больнице, не приходя в сознание (сер. 2). Похищена и Чин Сон Ми, которую внутрь фотографии затягивает уже полностью, и Сон О Гон отправляется на ее поиски. В этот мир можно проникнуть и без ведома духа-хозяина: найдя место, где фотография когда-то была сделана, и сфотографировавшись там с помощью старой камеры. Когда Сон О Гон попадает в фотографию, мир внутри предстает черно-белым, но затем обретает неяркие цвета со слегка искаженными оттенками, как на поблекших цветных снимках (Рис. 5).



Рис. 5. Кадр из сериала «Хваюги» (в роли Сон О Гона — Ли Сын Ги; телеканал tvN, 2017–2018)²¹.

Fig. 5. Screen capture from Hwayugi (Lee Seung-gi as Son Oh-gong; tvN cable network, 2017–2018).

На исходном снимке была только пара в свадебных нарядах на фоне ворот, но внутри обнаруживается целая деревня с оживленными улицами. Все обитатели фотографии готовятся к традиционной корейской свадьбе, однако внешний вид некоторых людей позволяет предположить, что сделана фотография была уже после Первой мировой войны (в кадр попадают мужские шляпы и кепка западного образца). Сон О Гону удастся отыскать Чин Сон Ми, однако покинуть фотографию оказывается непросто. Для этого нужна все та же фотокамера, оставленная снаружи, но ее успевает унести еще один персонаж «Путешествия на Запад», демон-свинья. А затем и саму фотографию сжигают, что приводит к уничтожению мира внутри нее. Похищенные женские души благополучно возвращаются в свои тела, героиню также выбрасывает в основную реальность, но Сон О Гон, не будучи человеком, рискует навсегда застрять неизвестно где. В итоге вызволить удастся и его — для этого требуется правильным образом обставленный призыв главной героини (что вызывает определенные ассоциации с описанным выше междумиром в «Токкэби»).

Другой временный мир находится внутри киноплёнки с документальной съемкой улиц Сеула (или Кенсона, как он тогда назывался) времен японской оккупации²² (сер. 5). Этот мир существует один час, пока

²¹ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>

²² 1910–1945.

длится фильм, а потом, видимо, перезапускается. Внутрь фильма сбегал из исторического музея дух маленькой девочки в кимоно, и нужно ее найти и обезвредить. Каким образом персонажи перемещаются из основного мира в этот, не уточняется; отправившиеся вслед за духом Ва Ман и Сон Ми просто появляются на экране кинозала рядом с другими прохожими. В первые несколько мгновений мир фильма тоже сохраняет черно-белую гамму, но она на глазах преобразуется в оттенки старого цветного кино. Мир фильма в значительной мере воспроизводит ту реальность, которая была запечатлена на пленке, и, как и в случае с фотографией, он вовсе не ограничивается только тем, что непосредственно попало в кадр, он гораздо больше. Внутреннее время соотносится с историческим, это 1938 г., а на улице Ма Ван встречает бывшую небожительницу, которую некогда постигла суровая кара — она была изгнана с небес и обречена вновь и вновь перерождаться в качестве обычной женщины с трагической судьбой. Демон-бык в свое время стал очевидцем одной из ее смертей — в 1939 г., но в этом мире ограниченный хронометраж фильма не дает ей выйти за пределы года предшествующего. И сама грядущая смерть этой женщины, которую в основном мире застрелили японцы, и сюжет с девочкой-духом тесно связаны с событиями политическими. Сбежавший дух является двойником девочки из семьи коллаборационистов, которая носит японское имя и японскую одежду, говорит по-японски и не желает признавать Чосон (то есть Корею) своей родиной; и это определено злой дух. Но все же, несмотря на параллели с реальным историческим периодом, в котором один из участников приключения даже жил, мир внутри пленки устроен иначе, чем «настоящее» прошлое основного мира. Герои находятся в 30–х гг. XX в., но смартфон Ма Вана продолжает функционировать — на его экране все еще можно посмотреть на примитивный рисунок, изображающий искомую девочку-духа (Рис. 6). В этот временный мир не только легко попадают и дух, и преследующие его герои, но с ним возможно связаться извне: когда в фильме звонит старинный телефонный аппарат, и героиня в растерянности снимает трубку, из нее слышится голос оставшейся снаружи секретарши Ма Вана. И то, что происходит с центральными персонажами внутри фильма, там и остается, не влияя на основную реальность. Чин Сон Ми в этом мире в конце концов погибает, но Сон О Гон аннулирует ее смерть, поджигая фильм — к тому времени он

снова стал черно-белым, и все в нем застыло, движутся только несущий на руках тело герой и цветные языки пламени. Момент же выхода из горящего фильма не визуализирован точно также, как не был визуализирован вход туда.



Рис. 6. Кадры из сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²³.

Fig. 6. Screen captures from Hwayugi (tvN cable network, 2017–2018).

Есть и менее масштабные примеры временных пространств, сообщающихся с «реальностью» этой дорамы. Один из сюжетов связан с женским духом, заманивающим несчастных детей в книжки (сер. 9–10). Там дух создает для души каждого ребенка особый мир, где он или она живет счастливо, но в «реальности» дети при этом умирают, и вызволить из книжек удастся только их души — дав им тем самым шанс на реинкарнацию. Дух может украсть и «внутреннего ребенка», часть души взрослого человека, и в этом случае тот остается жив, но теряет что-то важное из своей личности. Так происходит с Чин Сон Ми, и зрителю позволяют заглянуть только в мир, созданный для ее «внутреннего ребенка» (сер. 10). Книга, которую дух для нее выбирает — это «Питер Пэн» с хорошо узнаваемым изображением главного героя на обложке, однако пространство внутри не имеет ничего общего с произведением Джеймса Барри. Перед зрителем класс в корейской школе, где после уроков играет маленькая Сон Ми (Рис. 7), и куда приходит Чин Сон Ми взрослая, чтобы уговорить саму себя вернуться. К этому времени уже выяснилось, что покинуть книгу детская душа может, всего лишь сильно этого захотев — в данном случае граница между

²³ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>



Рис. 7. Кадры из сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²⁴.
Fig. 7. Screen captures from Hwayugi (tvN cable network, 2017–2018).

Совершенно иной облик у пространства магического сна, куда заманивает героиню еще один женский дух (сер. 14–15). Это весьма условного вида дворцовый покой, единственный неожиданный предмет в котором — каменный саркофаг, в точности такой же, какой уже фигурировал в «реальности» сериала. Дух связан с этим саркофагом, а его аналог в их общем с Чин Сон Ми сне предназначен для заточения души героини, поскольку лишенный собственной телесной оболочки дух мечтает украсть для себя ее тело. В процессе спасения героини сон, однако, удается раздвоить, и каждая из женщин оказывается в своем зале с красными занавесями, зеркалами и саркофагом, и туда за ними, каждый в свой сон, приходят Ма Ван и Сон О Гон (сер. 15). Как и в большинстве упомянутых ранее, визуализация самого процесса перехода границы отсутствует, так что не до конца ясно даже, смогли ли божество и демон зайти в чужой сон физически или это были некие проекции их личностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В обеих дорамах действуют божества, фольклорные персонажи, призраки, а в «Хваюги» есть и весьма полюбившаяся зрительской аудитории девушка-зомби, и даже дракон. Но за поступками нечеловеческих героев так или иначе обнаруживаются вполне человеческие чувства, а их видовое разнообразие, различное отношение к ним людей, сложности, возникающие в ходе приспособления к человеческому социуму с его правилами —

²⁴ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>

все это в большей мере позволяет обратиться к актуальным для корейского общества проблемам, а не уводит аудиторию в эскапистское убежище вымышленного мира. Принадлежность к повествованиям фантастическим действительно в гораздо большей степени проявляет себе в способах конструирования внутреннего пространства. Этим пространством является экранный Сеул, который в целом можно назвать скорее не сконструированным заново, но определенным образом интерпретированным — он представлен как город эстетически привлекательный, современный, чистый (разве что в «Хваюги» появляется ненадолго обшарпанная торговая улочка). Экман отмечает у авторов городского фэнтези склонность воспринимать современные районы Лондона как уродливые и плохо сочетающиеся с магией (он даже использует термин «аглификация» — *uglification*) [8, с. 394–397]. С Сеулом в наших источниках ничего подобного не происходит, и нечеловеческие существа отнюдь не стремятся обходить стороной образцы архитектуры XXI в.²⁵ Но город дополняется пространствами внутренними, своего рода «пристройками», если, вслед за Экманом, говорить об архитектуре сконструированных миров [19, с. 119]. Эти пристройки буквально образом представляют собой Незримое в каждом из двух сериалов, и благодаря им становится возможной трансформация Сеула в сконструированный мир фантастического повествования. Они могут быть более или менее доступными для людей, могут существовать на постоянной основе или быть временными. В большинстве этих пространств много узнаваемых, имеющих почти осязаемый характер деталей, связывающих их не только с основным пространством сериала, но и с повседневной жизнью аудитории. И само наличие этих дополнительных пространств, и взаимодействие с ними человеческих и нечеловеческих персонажей автоматически порождает сомнения в том, что же в этом экранном мире можно считать материальным, а что — нематериальным, возможно ли вообще очертить границы условно-«реального» там, где естественное так легко перетекает в сверхъестественное и обратно. Разнообразные вариации на тему скрытых пространств не позволяют уверенно разрешить эти сомнения хотя бы в рамках одного телеповествования. Таким образом, в обоих сериалах формируется благоприятная почва для выражения эмоций удив-

²⁵ В корейских сериалах можно отметить тенденцию репрезентации европейского города как по преимуществу старинного, которому визуально противопоставлен подчеркнуто современный корейский город. Этой теме была посвящена более ранняя наша статья [20].

ления, колебания, тревоги, ощущения недоговоренности и некоего напряжения — для того, что мы приняли как общий критерий фантастического. И достигается такой эффект прежде всего за счет Незримого.

Разумеется, свои тайные убежища и места встреч в большом городе — не редкость и у нечеловеческих героев западных сериалов, хотя последовательность, с которой скрытые пространства задействуются в наших двух дорамах, обращает на себя внимание. Но есть и еще одно немаловажное обстоятельство, и связано оно уже с эмоциональной окраской эпизодов, в которых фигурируют скрытые пространства. Рискую прибегнуть к слишком широкому обобщению, можно все же сказать, что в среднем содержащий в себе идею подобных пространств сюжет «западный» чаще реализует ее в контексте страшного. Так, разбирая «Коралину» Н. Геймана, А. Золковер подчеркивает, что постоянное соприкосновение повседневности с миром чудесного «порождает жутковатый дискомфорт, подтверждая присутствие в мире элементов, который, как мы были уверены, существовать не могли» [9, с. 76]. В сериалах же, ставших предметом рассмотрения в этой статье, функция скрытых пространств несколько иная. В «Хваюги» опасными для протагонистов и для людей вообще являются только пространства, визуально воспроизводящие прошлое — фотография, документальный фильм, магический сон. А узилище Сон О Гона внутри было, скорее, вне времени. Но пространства, наделенные чертами современного городского быта, которые и должны в первую очередь создавать для аудитории эффект узнавания привычного, выступают либо в качестве нейтральных, либо в качестве дающих убежище. Даже миры внутри детских книг создавшим их существом рассматривались как укрытия, спасающие души маленьких страдальцев от жестокого мира. В «Токкэби» же среди скрытых пространств вообще нет ни одного опасного. Комната для «чаепития» — пограничная зона между миром живых и мертвых, но Жнец в ней принимает души умерших с большой деликатностью, иногда исполняет их заветные желания, и даже с душами дурных людей держится вежливо. Гречишное поле позволяет отдохнуть в тишине. Даже блуждания в междумирье давали временно покинувшему основной мир герою возможность избежать смерти и дожидаться момента, когда ему можно будет вернуться к героине.

Сложным образом примыкающие к основному миру скрытые убежища встречаются и в других корейских сериалах. Сюжет при этом может

не иметь практически ничего общего с мифом или сказкой, корейскими или нет; напротив, они могут в большей степени вызывать ассоциации с мотивами интернациональными и с интерпретациями явлений гораздо более «новых», нежели фольклор. Попадающий внутрь книжного текста человек фигурирует во многих произведениях²⁶ — и литературных, и кинематографических. Но когда в заключительной серии «Чикагской пишущей машинки» (2017) ее главный герой-писатель решает создать для своего соавтора-призрака²⁷ убежище внутри нового романа (причем именно внутри текста, а не его материального носителя), наиболее примечательно даже не то, что этот план, судя по всему, благополучно реализуется. Примечательна уверенность героя в том, что это возможно, хотя до того ничто в повествовании не говорило о наличии таких способностей у призраков и таких свойств — у художественной литературы. Уже упоминавшиеся «Воспоминания об Альгамбре» претендуют, скорее, на принадлежность к числу редких на корейском телевидении образцов научной фантастики, поскольку сюжет строится вокруг борьбы за права на компьютерную игру с дополненной реальностью и раскрытия связанных с игрой тайн. Но дополненная реальность по мере развертывания повествования все сильнее напоминает все те же скрытые пространства из сериалов-фэнтези. И игровое убежище-«инстанс» преобразуется здесь в удаленное из основного мира место, в котором не виртуальный персонаж, но сам разработчик игры во плоти может спрятаться от опасности на долгие месяцы, а затем живым вернуться к своей семье²⁸. Так что мы можем говорить не о

²⁶ В качестве примера можно привести трилогию немецкой писательницы К. Функе «Чернильное сердце», «Чернильная кровь» и «Чернильная смерть» или «Книгу с местом для свиданий» сербского писателя Г. Петровича.

²⁷ В этом сериале популярное словосочетание «писатель-призрак» буквализируется.

²⁸ Корректным будет отметить, что все четыре фигурирующие в этой статье драмы не только выходили на одном и том же кабельном телеканале tvN, но к их производству в той или иной мере имела отношение компания «Studio Dragon». Авторы сценария и режиссеры у сериалов разные, но к разработке сюжетов все же теоретически могли быть причастны одни и те же люди. С другой стороны, можно упомянуть и о сериале «Отель Дель Луна» по сценарию сестер Хон, который вышел летом 2019 г. (тоже на канале tvN). Основное место действие в нем — это тайный отель-убежище для бесприютных призраков. А в «Мистическом баре на колесах» — сериале от кабельного канала JTBC, премьера которого состоялась 20 мая 2020 г. — уже в первой серии появляется упоминавшийся ранее передвижной бар с оранжевым тентом, который может быть и незримым, и видимым для людей, нуждающихся в утешении. Фигурирует там и возможность входить в магический сон человека (причем пространство сна в первой серии визуально воспроизводит обычный большой супермаркет).

случайном совпадении, а об определенной тенденции в южнокорейских телесериалах.

Таким образом, южнокорейские сериалы-фэнтези обнаруживают много общего с западными собратьями, сохраняя некоторые отличия. Сконструированный мир определяет принадлежность к жанру в большей степени, нежели нечеловеческие персонажи. Сеул никакой деконструкции при этом не подвергается: к нему лишь пристраиваются дополнительные пространства. Практически в каждом из этих пространств находятся какие-то узнаваемые элементы, но разнообразие этих пространств и отсутствие алгоритма перемещения между ними и основным миром создают в повествованиях зону неопределенности, которую невозможно игнорировать. Пространства, совмещающие в себе знакомое и чужое, потенциально могут быть использованы и для создания эффекта страшного, но этот потенциал оказывается не реализованным. Напротив, они функционируют, скорее, как места для встреч, отдыха, работы или даже как убежища, в каком-то смысле «одомашниваются». В современном сериальном Сеуле на каждом шагу может обнаружиться скрытая комната, но это обстоятельство будет преподнесено как нечто заурядное; ничуть не пугающее, а лишь вызывающее интерес. Граница между «магическим» и «обыденным» предстает совершенно размытой, но лишь потому, что оба повествования и не продемонстрировали потребности в четкой границе. Необходимое для создания эффекта фантастического напряжение создается за счет пристраивания к конструкции вторичного мира условно-незримых дополнительных пространств. Напряжение усиливается за счет отсутствия четких правил, согласно которым «пристройки» появляются и функционируют, взаимодействуя с основным миром; при этом эмоциональная реакция более негативного характера (тревога) в значительной мере вытесняется более позитивной — стремлением удовлетворить любопытство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lee S.-A., Kilpatrick H., Yee W. M. Introduction: Serials in East Asia // International journal of TV serial narratives. 2019. Vol. V. № 2. P. 5–10. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/10202.
2. Кайуа Р. В глубь фантастического / пер. с фр. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.

3. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

4. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // Лем С. Мой взгляд на литературу. М.: АСТ, 2009. С. 70–90.

5. Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. Вып. 6 (777). С. 298–307.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskaya-realnost-fenteziynogo-mira-k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-romana-fentezi/viewer> (дата обращения: 10.03.2020).

6. Хоруженко Т. И. Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 392–397.

7. Baker D. Within the Door: Portal-Quest Fantasy in Gaiman and Miéville // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. Vol. 27.3. P. 471–492.

URL: https://www.academia.edu/34470534/Within_the_Door.pdf (дата обращения: 10.03.2020).

8. Ekman S. London Urban Fantasy: Places with History // *Journal of the Fantastic in Arts*. 2018. Vol. 29. No. 3. P. 380–401.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207839> (дата обращения: 10.03.2020).

9. Zolkover A. King Rat to Coraline: Faerie and Fairy Tale in British Urban Fantasy // *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*. Lewiston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011. P. 67–82.

10. Borowska-Szerszun S. Ethnic and Cultural Diversity in Ben Aaronovitch's Urban Fantasy Cycle *Rivers of London* // *Nordic Journal of English Studies*. 2019. Vol. 18 (1). P. 1–26. DOI: 10.35360/njes.488.

11. Ekman S. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. Vol. 27. No. 3. P. 452–469.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207020> (дата обращения: 10.03.2020).

12. Taylor A. I., Ekman S. A Practical Application of Critical World-Building // *Foundation: The International review of Science Fiction*. 2018. Vol. 47.3. No. 131. P. 15–28.

13. Лазарева К. В. Корейский шаманизм: от традиции к перформансу // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 9 (42). С. 155–164. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-9-155-164.

14. Walraven B. Our Shamanistic Past: The Korean Government, Shamans and Shamanism // *Copenhagen Journal of Asian Studies*. 1993. Vol. 8 (1). P. 5–25. DOI: 10.22439/cjas.v8i1.1819.

15. Chung E. Y. J. Korean Confucianism: Tradition and Modernity. The Academy of Korean Studies Press, 2015. 180 p.

16. Lee S.-A. Supernatural serials as social critique in recent South Korean television // *International journal of TV serial narratives*. 2019. Vol. V. No. 2. P. 59–70. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/9158.

17. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.

18. Ерохина Т. И., Сандросян Д. С. Экзистенциальные мотивы в корейской дораме (на примере дорамы «Токкэби» / «Демон») // *Ярославский педагогический вестник*. 2017. № 6. С. 290–295.

URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2017_6/53.pdf (дата обращения: 10.03.2020).

19. Ekman S. Vitruvius, Critics, and the Architecture of Worlds: Extra-Narrative Material and Critical World-Building // *Fafnir — Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*. 2019. Vol. 6. Issue. 1. P. 118–131.

URL: <http://journal.finfar.org/articles/1742.pdf> (дата обращения: 10.03.2020).

20. Тарасова А.В. Образ Европы в современном южнокорейском телесериале: территория искусства, территория сказки // *Наука телевидения*. 2019. № 15.3. С. 104–123.

REFERENCES

1. Lee S.-A., Kilpatrick H., Yee W. M. Introduction: Serials in East Asia. *International journal of TV serial narratives*. 2019. V(2), pp. 5–10. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/10202.

2. Caillois R. *V glub' fanrasticheskogo* [At the heart of the fantastic]. Saint-Petersburg: Ivana Limbaha, 2006. (Original work published 1965). 280 p. (In Russ.)

3. Todorov T. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to the fantastic literature]. Moscow: Dom intellektual'noi knigi, 1999. (Original work published 1970). 144 p. (In Russ.)

4. Lem S. *Fantasticheskaya teoriya literatury Tsvetana Todorova* [Fantastic theory of literature of Tzvetan Todorov]. In S. Lem, *Moi vzglyad na literaturu* [My view on literature] (Original work published 1981). Moscow: AST, 2009, pp. 70–90. (In Russ.)

5. Travkin S. V. *Magicheskaya real'nost' fenteziinogo mira: k voprosu o zhanroobrazuyushchikh priznakakh romana fentezi* [Magical reality of the fantasy world: genre-forming features of a fantasy novel]. *Vestnik MGLU: Humanities*. 2017. 6(777), pp. 298–307.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskaya-realnost-fenteziynogo-mira-k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-romana-fentezi/viewer> (accessed 10.03.2020). (In Russ.)

6. Khoruzhenko T. I. Zhanrovaya model' fentezi: vozmozhnyi podkhod k probleme [Fantasy genre model: A possible approach to the problem]. *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv* [Transition paradigms and images of the fantasy world in the art of the 19th–21st centuries]. Nizhny Novgorod: Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 2019, pp. 392–397. (In Russ.)

7. Baker D. Within the Door: Portal-Quest Fantasy in Gaiman and Miéville. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. 27(3), pp. 471–492.

URL: https://www.academia.edu/34470534/Within_the_Door.pdf (accessed 10.03.2020).

8. Ekman S. London Urban Fantasy: Places with History. *Journal of the Fantastic in Arts*. 2018. 29(3), pp. 380–401.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207839> (accessed 10.03.2020).

9. Zolkover A. King Rat to Coraline: Faerie and Fairy Tale in British Urban Fantasy. *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*. Lewiston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011, pp. 67–82.

10. Borowska-Szerszun S. Ethnic and Cultural Diversity in Ben Aaronovitch's Urban Fantasy Cycle Rivers of London. *Nordic Journal of English Studies*. 2019. 18(1), pp. 1–26. DOI: 10.35360/njes.488.

11. Ekman S. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. 27(3), pp. 452–469.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207020> (accessed 10.03.2020).

12. Taylor A.I., Ekman S. A Practical Application of Critical World-Building. *Foundation: The International review of Science Fiction*. 2018. 47(3), no. 131, pp. 15–28.

13. Lazareva K.V. Koreiskii shamanizm: ot traditsii k performansu [Korean shamanism: from traditions to performance]. *Vestnik RGGU: Istoriya, filologiya, kul'turologiya, vostokovedenie* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities: History, philology, culturology, oriental studies]. 2018. 9(42), pp. 155–164. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-9-155-164. (In Russ.)

14. Walraven B. Our Shamanistic Past: The Korean Government, Shamans and Shamanism. *Copenhagen Journal of Asian Studies*. 1993. 8(1), pp. 5–25. DOI: 10.22439/cjas.v8i1.1819.

15. Chung E. Y. J. *Korean Confucianism: Tradition and Modernity*. The Academy of Korean Studies Press, 2015. 180 p.

16. Lee S.-A. Supernatural serials as social critique in recent South Korean television. *International journal of TV serial narratives*. 2019. V(2), pp. 59–70. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/9158.

17. Meletinsky E. M. (Ed.) *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary]. Moscow: Sovetskaja enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1991. 736 p. (In Russ.)

18. Erokhina T. I., Sandrosyan D. S. Ekzistentsial'nye motivy v koreiskoi dorame (na primere doramy "Tokkebi" / "Demon") [Existential motives in the Korean drama (through the example of the drama "Tokkebi" / "Demon")]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. (6), pp. 290–295.

URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2017_6/53.pdf (accessed 10.03.2020). (In Russ.)

19. Ekman S. Vitruvius, Critics, and the Architecture of Worlds: Extra-Narrative Material and Critical World-Building. *Fafnir—Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*. 2019. 6(1), pp. 118–131.

URL: <http://journal.finfar.org/articles/1742.pdf> (accessed 10.03.2020).

20. Tarasova A.V. Obraz Evropy v sovremennom juzhnokorejskom teleseriale: territorija iskusstva, territorija skazki [Image of Europe in contemporary South Korean TV series: Art territory, fairy-tale territory]. *Nauka televideniya* [The art and science of television]. 2019. 15(3), pp. 104–123.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и теории культуры,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ALEKSANDRA V. TARASOVA

PhD in History,
Associate Professor at the Department of History and Theory of Culture,
Russian State University for the Humanities,
Miusskaya sq. 6, Moscow, Russia, 125993

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com