



ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 18(3)

The Art and Science of Television



academia.edu

Google Scholar



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 18 (3), 2022

Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2022-18.3

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — Россия, 125284, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа.

Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базируется на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Издается с 2004 г.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук;
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении;
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевидения и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2022

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 18 (3), 2022

Journal

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2022-18,3

Founder & publisher—GITR Film and Television School

Address—32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is devoted to the actual issues of history, theory and practice of digital media art. It publishes results of scientific researches in the following disciplines: Cinema, TV and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles are based on academic works of leading researchers of the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School and other Russian and foreign universities. The journal is addressed to researchers of screen arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio, & new media. Published since 2004.

The journal has been published since 2004.

Our mission is

- to study the art of television in the context of related arts and sciences;
- to analyze the changes taking place in society and television;
- to predict the development of media industry and scientific knowledge in the field of screen arts and screen culture.

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation. Registration certificate ПИ № ФС 77-75975

© GITR Film and Television School, 2022

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

- Юрий Михайлович Литовчин — канд. искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA), Москва, Россия

Главный редактор

- Евгений Викторович Дуков — д-р филос. наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

- Григорий Рафаэлевич Консон — научный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия
- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Приглашенные редакторы

- Евгения Генриевна Ним — канд. социол. наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
- Александра Владимировна Тарасова — канд. ист. наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- Елена Яковлевна Бурлина — д-р филос. наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия
- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания
- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мاستнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., профессор, Пекинский университет
- Наталья Новак — PhD, и.о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосококорский — канд. филол. наук, старший научный сотрудник Высшей гуманитарной школы «Антоново», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» Института мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького Российской академии наук (РАН), Великий Новгород, Москва, Россия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr.Phil.Habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Андрей Михайлович Шемякин — канд. филол. наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board

- Yuri M. Litovchin—Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector, the GITR Film and Television School, member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

Editor-in-Chief

- Yevgeny V. Dukov—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, Chief Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Editorial Board

- Grigoriy R. Konson—Scientific Editor, Editor, Dr.Sci. (Art History), Dr.Sci. (Cultural Studies), PhD in Music History, Professor, Director of the Humanities & Social Sciences Center, MIPT University, Moscow, Russia
- Olga B. Khvoina—Executive Secretary, Editor, Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector's Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Waker—PhD (Art History), Professor, the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Tatiana M. Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena S. Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—translator, Samara, Russia

Guest Editors

- Evgeniya G. Nim—Cand.Sci. (Sociology), Assistant Professor, HSE University, Moscow, Russia
- Aleksandra V. Tarasova—Cand.Sci. (History), Assistant Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Y. Burlina—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton A. Denikin—Cand.Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Artem N. Zorin—Dr.Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University

- Ludmila B. Kluyeva—Dr.Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia
- Olga A. Lavrenova—Dr.Sci. (Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed.habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Ovcharenko—Dr.Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—Cand.Sci. (Philology), Senior Research Fellow at the Higher Humanitarian School "Antonovo", Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, First Deputy Editor-in-chief, *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Andrei M. Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel "Rossiya-Kultura", Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr.Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroeva—Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr.Phil.Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Andrei M. Shemyakin—Cand.Sci. (Philology), Senior Lecturer, the Lomonosov Moscow State University, Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

МЕДИАКУЛЬТУРА ВОСТОЧНОЙ АЗИИ: МЯГКАЯ СИЛА ДРУГОГО**ЕВГЕНИЯ НИМ И АЛЕКСАНДРА ТАРАСОВА**

Вглядываясь в Другого:

предисловие к спецвыпуску о медиакультуре Восточной Азии.....13

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ**ОЛЬГА РОДИОНОВНА ЗОЛОТАЙКО****АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА КОСТЮЧЕНКО**

Этнический и расовый Другой

в современных южнокорейских драмах.....21

ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО»**В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ****АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА**

Образ «особенного» дерева и его трансформации

в пространстве южнокорейского телесериала.....45

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**ЕЛЕНА ИВАНОВНА НЕСТЕРОВА**

Телесериал в Китае:

генезис и развитие жанра (50–90-е гг. XX в.).....81

ЕВГЕНИЯ ГЕНРИЕВНА НИМ

Броманс как маскарад: адаптация и рецепция

китайских фэнтези в жанре данмей.....105

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ**АСЯ АЛИЕВНА САРАКАЕВА**

Советы и советники

в китайских исторических телесериалах.....147

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА**БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН**

«Визуальная сложность» в японском

и европейском кино 1950–1960-х годов:

стилистические и смысловые сходства и различия.....179

EAST ASIAN MEDIA CULTURE: SOFT POWER OF THE OTHER

EVGENIYA NIM

ALEKSANDRA TARASOVA

Peering into the Other:

Preface to the Special Issue on East Asian Media Culture.....13

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

OLGA R. ZOLOTAIKO

ANASTASIIA A. KOSTIUCHENKO

Ethnic and Racial Other in Contemporary South Korean Dramas.....21

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

ALEKSANDRA V. TARASOVA

The image of a “Special” Tree and its Transformation

in the Space of a South Korean TV Series.....45

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

ELENA I. NESTEROVA

TV Series in China:

The Origin and Development of the Genre (1950s–1990s).....81

EVGENIYA G. NIM

Bromance as a Masquerade:

Adaptation and Reception of Chinese Danmei Fantasy.....105

IMAGE OF A CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

ASIA A. SARAКAEVA

Strategies and Strategists

in Chinese Historical TV Series.....147

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

BORIS V. REIFMAN

Visual Complexity in Japanese and European Cinema
of the 1950s–1960s:

Stylistic and Semantic Similarities and Differences.....179

**МЕДИАКУЛЬТУРА
ВОСТОЧНОЙ АЗИИ:
МЯГКАЯ СИЛА
ДРУГОГО**

**EAST ASIAN
MEDIA CULTURE:
SOFT POWER
OF THE OTHER**

Peering into the Other: Preface to the Special Issue on East Asian Media Culture*

East Asian culture is becoming increasingly recognizable and attractive to Western audiences, including Russian viewers. Japan, South Korea and China are using soft power of cultural diplomacy to win over transnational audiences with spectacular series, comics, animation, video games, and music videos. Members of numerous fandoms emerging in many countries actively promote East Asian media production and, with it, certain cultural codes, ideologies and identity models. While “true fans” strive to master the context for more “authentic” interpretations of Asian narratives (by studying the languages, literature, history, and traditions of the region), the general audience reads off primarily universal meanings, while enjoying the unordinary entourage. At the same time, what is perceived as national exoticism may turn out to be a product of self-orientalism, a consequence of the desire of producers themselves to show East Asian culture through the prism of Western stereotypes of the Other. Since the global audience is not very much involved in the internal Asian agenda, and due to the specific, “other” media logic of Asian content industries, the signs and meanings hidden in popular media products of these countries may be less visible to international viewers.

For an audience unfamiliar with East Asian media culture, it is associated primarily with purely visual images: big-eyed kawaii anime characters and harmless-looking Pokémon, beautiful young K-pop “visuals”¹ and struggling orphan heroines from Korean TV series (wearing impeccable makeup and designer outfits), long-haired Daoist warriors from Chinese fantasy series, flying on swords or frozen in deep meditation. Even the text explaining the images or included in them is to some extent perceived as something ornamental, due to the strong dissimilarity of the East Asian writing systems to Cyrillic and Latin scripts. And just like the traditional Chinese, Japanese and Korean theater masks and makeup disguising the actors’ faces, these visual images can obscure both the richness of meanings behind media products and the complex structure of cultural similarities and differences between the three countries. The articles in this issue of *The Art and Science of Television* aim to uncloak the “masked” images and show how diverse and multilayered East Asian television series, feature films, and animation can be.

* Translated by Anna P. Evstropova

¹ A physically attractive member of a South Korean pop group, whose role is to be the group’s “face.”

Until recently, the mass audience primarily associated South Korean k-dramas with sentimental melodramas; later, the zombies of *Kingdom* (2019–2020) and the bloody survival game of *Squid Game* (2021) have recalibrated this set of stereotypes. Such a perception is further strengthened by the tendency of serial narratives themselves to constantly reproduce seemingly identical scenes, gestures, and visual images. However, the opening article by Olga Zolotaiko and Anastasiia Kostiuchenko addresses the topical issues facing present-day South Korean society: it analyzes the image of the Other as a member of an ethnic minority, a non-Korean. This problem is exemplified by two popular television series: *Descendants of the Sun* (2016) and *Itaewon Class* (2020). Aleksandra Tarasova, using the serial image of a *special* tree as an example, demonstrates how motifs from Korea's distant past intertwine with modern trends and authors' interpretations. What is more, a special tree can be a participant in the process of communication with the audience.

Chinese TV series of recent years delight their fans all over the world with their large-scale mass action scenes, impressive computer graphics, and thoughtful and original openings and endings.² In her article, Elena Nesterova reveals the political, economic, and legal conditions under which the television series format originated and developed in East Asia. Particular attention is paid to the historical drama genre designed to cultivate etatism and paternalism among Chinese audiences. Evgenia Nim addresses issues associated with film adaptations of danmei novels and the fan subculture formed around it. Although any adaptation inevitably deviates from the original, causing mixed reactions from fans, in the case of danmei, the original story transforms mostly due to state censorship. The article shows how film crews and fandoms use specific strategies to (de)encode the "lost" elements of the narrative. Asia Sarakaeva focuses on an image that is almost invariably present in Chinese historical series—the image of an emperor's advisor, which can be found as early as in medieval Chinese literary works. Revealing advisor's characteristic features and functions, conditioned by the influence of traditional philosophical and political teachings of the Celestial Empire, she proposes the possible reasons why the image of an advisor is so popular with contemporary series creators and the audience.

Many researchers are attracted by Japanese visual culture, in particular cinematography and animation, seeking to understand and describe its profound dissimilarity with the Western tradition, while also discovering certain universal features. Boris Reifman reveals how visual complexity of Japanese cinema in the middle of the last century was conceptualized by famous European film scholars. Developing the ideas of French film critics, he comes to the conclusion that the

² Strictly speaking, the opening is simply the credits in the beginning of an episode, and the ending is the final credits; but in combination with elaborate visual design and high-quality musical accompaniment, they become a separate work of art.

visual style of Japanese cinema is largely determined by national traditions and mentality of the Japanese, while European auteur cinema of that period rather responded to current intellectual discourses.

We hope that this issue will not only introduce our readers to studies of East Asian media culture, but also show how diverse are works produced in the region, and how different their content, narrative structure, and visual formats can be. In addition, the articles in this special issue provide a broader understanding of what these countries have in common culturally, and why East Asian media production is becoming so popular worldwide. Exploring the media cultures of Japan, South Korea and China as manifestations of soft power, we see many successful examples of the Other communicating with global audiences. And our readers are welcomed to judge for themselves how distant or close East Asian stories and images, revealing their multilayered meanings on a deeper dive, are to them.

We thank the editorial board of *The Art and Science of Television* and its founder, GITR Film and Television School, for the great honor of being the invited editors of the first thematic issue, establishing the tradition of the journal's special issues. We also express our gratitude to the participants of the project "East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms" of the HSE University's Institute of Media for their contribution to this special issue and support to the very idea of making it.

Evgeniya Nim, Aleksandra Tarasova,
Guest Editors of the Issue

Вглядываясь в Другого: предисловие к спецвыпуску о медиакультуре Восточной Азии

Восточноазиатская культура становится все более узнаваемой и привлекательной для западной аудитории, включая и российских зрителей. Япония, Южная Корея и Китай используют мягкую силу культурной дипломатии, покоряя транснациональную публику зрелищными сериалами, комиксами, анимацией, видеоиграми и музыкальными клипами. Во многих странах возникли многочисленные фэндомы, участники которых активно продвигают восточноазиатскую медиапродукцию, а вместе с ней и определенные культурные коды, идеологии и модели идентичности. В то время как «тру-фанаты» стремятся овладеть контекстом для более «аутентичных» интерпретаций азиатских нарративов (изучая языки, литературу, историю и традиции региона), широкая аудитория считывает в них прежде всего универсальные смыслы, одновременно наслаждаясь необычным антуражем. При этом нечто, воспринимаемое как национальная экзотика, может оказаться продуктом самоориентализма, следствием желания самих производителей показать восточноазиатскую культуру сквозь призму западных стереотипных представлений о Другом. Невключенность глобального зрителя во внутреннюю азиатскую повестку и специфическая, «иная» медиалогика азиатских индустрий контента сужают зону видимости знаков и значений, скрытых в популярной медиапродукции этих стран.

Для публики, малознакомой с медиакультурой Восточной Азии, она ассоциируется, вероятно, в первую очередь с чисто визуальными образами: большеглазые «кавайные» персонажи аниме и безобидные на вид зверушки-покемоны; прекрасные юноши-«вижуалы»¹ из поп-групп и бедные сиротки-героини корейских сериалов (в безупречном макияже и дизайнерских нарядах); длинноволосые воины-даосы из китайских фэнтези, летящие на мечях или застывшие в глубокой медитации. Даже текст, поясняющий изображения или включенный в них, отчасти воспринимается как нечто орнаментальное — благодаря решительному несходству систем письма с привычными кириллицей и латиницей. И подобно тому как маски и грим традиционного китайского, японского и корейского театров скрывают лица актеров, эти визуальные образы могут заслонить собой и богатство смыслов, заложенных

¹ Вижуал — в южнокорейской поп-группе участник (или участница) с привлекательной внешностью, задача которого/которой — быть «лицом» группы.

в восточноазиатской медиапродукции, и сложную структуру культурных сходств и различий между тремя странами. Статьи, вошедшие в этот номер «Науки телевидения», призваны сдвинуть образы-«маски» и показать, насколько разнообразными и «многослойными» могут быть восточноазиатские телесериалы, игровые фильмы и анимация.

До недавнего времени южнокорейские сериалы-«дорамы» для массового зрителя ассоциировались прежде всего с сентиментальными мелодрамами; впоследствии зомби из «Королевства» (2019–2020) и кровавая игра на выживание из «Игры в кальмара» (2021) внесли свои коррективы в этот набор стереотипов. Закреплению такого типа отношения способствует и склонность самих сериальных повествований к постоянному воспроизведению однотипных на первый взгляд сцен, жестов и визуальных образов. Однако открывающая номер статья Ольги Золотайко и Анастасии Костюченко обращена к злободневным вопросам, стоящим перед современным южнокорейским обществом: в ней анализируется фигура Другого как представителя этнического меньшинства, не-корейца. И рассматривается эта проблема на материале двух весьма популярных телесериалов: «Потомки солнца» (2016) и «Итхэвон класс» (2020). В статье же Александры Тарасовой представлена попытка показать на примере сериального образа «особенного» дерева стоящее за этой «картинкой» переплетение мотивов, дошедших из далекого прошлого Кореи, с современными веяниями и авторскими интерпретациями. Обнаруживает «особенное» дерево и свою вовлеченность в процесс коммуникации со зрительской аудиторией.

Китайские сериалы последних лет радуют своих поклонников во всем мире размахом массовых боевых сцен, впечатляющей компьютерной графикой, продуманными и оригинальными «опенингами» и «эндингами»². Статья Елены Нестеровой раскрывает, в каких политических, экономических и правовых условиях зародился и развивался формат телесериала в этом регионе. Особое внимание здесь уделено жанру исторической драмы, призванному культивировать этатистские и патерналистские установки среди китайской аудитории. Евгения Ним затрагивает комплекс проблем, связанных с экранизациями новелл в жанре данмей и сформированной вокруг него фанатской субкультурой. Хотя любая экранизация подразумевает неизбежные отступления от оригинала, вызывающие смешанную реакцию поклонников, в случае с данмей трансформации первоначальной истории во многом обязаны государственной цензуре. В статье показано, как съемочные группы и фэндомы

² Строго говоря, «опенинг» — это просто открывающие серию титры, а «эндинг» — завершающие, но изобретательное визуальное оформление в сочетании с качественным музыкальным сопровождением могут превратить их в отдельное произведение искусства.

используют особые стратегии (де)кодирования «утраченных» элементов повествования. Ася Саракаева останавливается на одном из образов, фактически неизменно присутствующих в китайских исторических сериалах — образе советника императора, который обнаруживается еще в средневековых китайских литературных произведениях. Выявляя его характерные черты и функции, обусловленные влиянием традиционных философско-политических учений Поднебесной, автор проясняет возможные причины востребованности образа советника у современных создателей сериалов и их аудитории.

Японская визуальная культура, в частности, кинематограф и анимация привлекают внимание множества исследователей, стремящихся понять и описать ее глубинное несходство с западной традицией, выявляя в то же время и определенные универсальные черты. Статья Бориса Рейфмана раскрывает, как «визуальная сложность» японского кинематографа середины прошлого столетия осмыслялась известными европейскими киноведами. Развивая идеи французских кинокритиков, автор приходит к выводу, что визуальный стиль японского кинематографа в большей мере обусловлен национальными традициями и ментальностью японцев, тогда как авторское европейское кино того периода, скорее, откликалось на актуальные интеллектуальные дискурсы.

В целом номер, как мы надеемся, даст возможность не только познакомиться с исследованиями медиакультуры Восточной Азии, но и увидеть, насколько разнообразные произведения создаются в странах этого региона, как сильно могут отличаться их содержание, структура повествования и визуальные форматы. Вошедшие в спецвыпуск статьи также позволят составить более объемное представление о том, что сближает эти страны в культурном отношении, и почему восточноазиатская медиапродукция становится столь популярной во всем мире. Исследуя медиакультуру Японии, Южной Кореи и Китая как проявление мягкой силы, мы видим множество удачных примеров коммуникации Другого с глобальной аудиторией. Читатели же сами смогут оценить, насколько далеки или близки для них восточноазиатские истории и образы, открывающие свои многослойные смыслы при более глубоком погружении.

Мы благодарим редакцию «Науки телевидения» и учредителя журнала — Институт кино и телевидения (ГИТР) за честь быть приглашенными редакторами первого тематического номера, положившего начало традиции спецвыпусков в журнале. Также мы признательны участникам проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ за вклад в спецвыпуск и поддержку самой идеи такого номера.

Евгения Ним и Александра Тарасова,
приглашенные редакторы выпуска

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS
AND SCREEN
CULTURE:
METHODOLOGICAL
APPROACHES**

UDC 791.43/45 + 304.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.3-21-41

EDN: AASIVM

Received 22.08.2022, revised 28.09.2022, accepted 30.09.2022

OLGA R. ZOLOTAIKO

Hyundai Motor CIS
21, str. 1, 1st Krasnogvardeysky proezd, Moscow 123112, Russia
ResearcherID: GXV-5708-2022
ORCID: 0000-0003-3169-3340
e-mail: orzolotayko@edu.hse.ru

ANASTASIYA A. KOSTIUCHENKO

HSE University
20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia
ResearcherID: GXV-5491-2022
ORCID: 0000-0002-9972-5399
e-mail: aakostyuchenko@edu.hse.ru

For citation

Zolotaiko, O.R., & Kostyuchenko, A.A. (2022). Ethnic and Racial Other in Contemporary South Korean Dramas. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 21–41. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-21-41>, EDN: AASIVM

Ethnic and Racial Other in Contemporary South Korean Dramas

Abstract. Every year, the flow of migrants and foreign tourists arriving in South Korea is growing, and the proportion of foreigners appearing in the Korean media is increasing accordingly. However, the acceptance of multiculturalism in Korean society is dilatory since the country has long developed as a monoethnic state. The historical ethnic homogeneity of Korean society contributes to the distortion of how Koreans perceive migrants and foreigners, which is why the image of racial and ethnic minorities is often surrounded by a number of stereotypes that affect the way they are perceived in real life. Existing works on this topic are devoted to the representation of migrants, foreigners, and non-ethnic Koreans in various types of media content, but the ethnic scene of contemporary Korean dramas remains largely unexplored. At the same time, dramas occupy one of the most significant places in the cultural life of the Korean people: they serve as an agent of socialization and as a tool for



the formation of values and stereotypes in Korean society. The otherness of ethnic and racial Others is constructed through various strategies of alienation, including depersonification, fragmentation, fetishization, exoticization, pathologization, and homogenization. In this study, we explore the ethnoscape of modern South Korean dramas, highlight such strategies, and identify the main features of the representation of racial and ethnic minorities in them. For these purposes, we analyze the two dramas—*Descendants of the Sun* (2016) and *Itaewon Class* (2020)—for the representation of the ethnic and racial Other, and identify the general representation strategies. This work also seeks to detect the dynamics of changes in the representation of ethnic minorities in South Korean media.

Keywords: racial and ethnic minorities, representation, the Other, Korean drama, multiculturalism, colonial mentality

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project “East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms” of the HSE University’s Institute of Media.

УДК 791.43/45 + 304.2

Статья получена 22.08.2022, отредактирована 28.09.2022, принята 30.09.2022

ОЛЬГА РОДИОНОВНА ЗОЛОТАЙКО

Hyundai Motor CIS

Россия, 123112, Москва, 1-й Красногвардейский пр-д, д. 21, стр.1

ResearcherID: GXV-5708-2022

ORCID: 0000-0003-3169-3340

e-mail: orzolotayko@edu.hse.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА КОСТЮЧЕНКО

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20

ResearcherID: GXV-5491-2022

ORCID: 0000-0002-9972-5399

e-mail: aakostyuchenko@edu.hse.ru

Для цитирования

Золотайко О.Р., Костюченко А.А. Этнический и расовый Другой в современных южнокорейских драмах // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 21–41, DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-21-41>. EDN: AASIVM

Этнический и расовый Другой в современных южнокорейских драмах

Аннотация. С каждым годом поток мигрантов и иностранных туристов, прибывающих в Южную Корею, растет, и соответственно увеличивается доля иностранцев, появляющихся в корейских СМИ. Однако принятие ценностей мультикультурализма в обществе происходит постепенно в связи с тем, что страна долгое время развивалась как моноэтническое государство. Историческая этническая однородность корейского общества способствует искажению представления корейцев о мигрантах и иностранцах, из-за чего образ расовых и этнических меньшинств часто окружен рядом стереотипов, влияющих на их восприятие в реальной жизни. Существующие работы по этой теме посвящены изучению репрезентации мигрантов, иностранцев и неэтнических корейцев в различных типах медиаконтента, но этническая сцена современных корейских драм остается в значительной степени неизученной, в то время как драмы занимают одно из важнейших мест в культурной жизни корейского народа, являясь агентом социализации и выступая в качестве инструмента для формирования ценностей и стереотипов в корейском обществе. Конструирование инаковости этнических и расовых Других происходит через различные стратегии отчуждения, среди которых деперсонификация, фрагментация, фетишизация, экзотизация, патологизация и гомогенизация. Это исследование направлено на изучение этнического состава современных южнокорейских драм, выделение таких стратегий, выявление основных особенностей репрезентации в них расовых и этнических меньшинств, а также на отслеживание динамики изменения в репрезентации в медиасфере Южной Кореи. В исследовании были проанализированы две южнокорейские драмы — «Потомки солнца» (2016) и «Итхэвон класс» (2020) — на предмет репрезентации этнического и расового Другого, на их основе были выявлены общие стратегии репрезентации. Выбранные драмы имеют непосредственную ценность для данного исследования, так как они транслировались на основных корейских телеканалах, KBS и JTBS, и крупном глобальном потоковом сервисе Netflix, а также имели высокий зрительский рейтинг, следовательно, в значительном степени отражали интересы аудитории.

Ключевые слова: расовые и этнические меньшинства, репрезентация, Другой, южнокорейские драмы, мультикультурализм, колониальный менталитет

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

INTRODUCTION

The number of foreigners coming to South Korea to live and work is increasing every year, and as a result, the discourse of multiculturalism is gaining momentum. South Korea strives to achieve multicultural tolerance through various political and media channels, but the representation of foreigners in Korean media is often standardized and stereotyped. Even though South Korea still has a long way to go before becoming a multinational country, positive examples of the representation of the ethnic and racial Other are already appearing in the media.

This study examines the ethnic scene of Korean dramas by analyzing the representation of racial and ethnic minorities and the characteristics attributed to them.

The research problem lies in the necessity to study the image of the ethnic and racial Other in modern South Korean dramas, since most of the existing studies do not cover this genre, and the representation of the Other is understudied.

The object of our analysis is South Korean dramas which include characters representing ethnic and racial Others. For this study, data obtained from the analysis of two Korean dramas, *Itaewon Class* (2020) and *Descendants of the Sun* (2016), will be used. The two dramas were chosen as they have characters from ethnic and national minorities that are of interest for this study. They also aired on major Korean TV channels such as KBS2 and JTBS and global streaming services such as Netflix. *Itaewon Class* ranked 3rd among the viewership ratings of all JTBC dramas and won Best Drama Series at the Asian Television Awards in 2021¹, while *Descendants of the Sun* became the most popular television show in South Korea with 30% of the country's audience share and 16 billion viewings². Therefore, these dramas reflect the interests of the audience. Dramas belong to different genres, which allows us to study whether the representation of the ethnic and racial Other depends on the genre of the series.

The aim of the study is to identify the peculiarities of the representation of the ethnic and racial Other in contemporary South Korean dramas.

The objectives of the study include the following steps:

- to study different approaches to the concept of the Other and to identify strategies for constructing the otherness of minorities;

¹ CNA lifestyle (2022, March 25). *Popular K-drama Itaewon Class is getting a Japanese remake*. Retrieved May 25, 2022, from <https://cnalifestyle.channelnewsasia.com/entertainment/itaewon-class-japanese-remake-roppongi-class-307966>

² Forbes (2016, April 05). *Korean Drama Descendants of the Sun Breaks Records Thanks to Chinese Investments*. Retrieved May 25, 2022, from <https://www.forbes.com/sites/johnkang/2016/04/05/korean-drama-descendants-of-the-sun-breaks-records-thanks-to-chinese-investments/?sh=3f3bb1a019ee>

- to identify the features of the discourse of multiculturalism in South Korea and study the phenomena of Korean ethnic nationalism and colonial mentality;
- to review existing studies related to the representation of ethnic groups and races in Korean media and identify the main patterns of such representation;
- to analyze *Descendants of the Sun* (2016) and *Itaewon Class* (2020) series for the representation of the ethnic and racial Other, to identify common representation strategies based on them.

The methods of critical discourse analysis, visual, semiotic, and narrative analysis will be used to identify patterns of representation of racial and ethnic Other in contemporary Korean dramas.

ETHNOS, RACE, AND IMAGE OF THE OTHER IN MEDIA CULTURE: THEORETICAL ASPECT THE CONCEPT OF THE OTHER IN WESTERN CULTURE

Other is one of the key concepts in several disciplines. The new philosophical theories of postmodernism and feminism mainly set themselves the task of deconstructing the binary opposition between the Self and the Other and rejecting the position of the Other as a subordinate. J. Deleuze formulated the principle of nomadism, which justifies the equality of all forms of life and abandons the traditional opposition between the central and the marginal, and due to this the Other ceases to be a marginal element (Deleuze & Guattari, 1977). Thanks to the new critical, postmodern studies, the value of otherness and diversity of Others is acknowledged, and more attention is paid to the representation of groups of Others (Markina, 2017, p. 60).

Otherness is one of the main defining properties of the Other. Otherness is the result of a process in which a norm-embodiment dominant group whose identity is valued constructs a group of Others whose difference is presented as a disadvantage, and which is often devalued and discriminated. The construction of otherness (this process is also called othering) consists in creating a hierarchy—dividing people into two groups: us and strangers, Others (Staszak, 2009, p. 44). The asymmetry of power relations plays a key role in the process of othering, since only the dominant group can impose the value of its own identity, devalue otherness and discriminate.

Stereotyping is another mechanism of alienation, in which a certain group is associated only with a small number of selected characteristics, while all other

real characteristics and features are ignored. In the case of pathological stereotyping, the world is presented as a set of “stable binary oppositions” (Markina, 2016, p. 152), and otherness is perceived negatively. Distinctive features of pathological stereotyping are stigmatization of the Other, the lack of critical consideration of the stereotype, and strong belief in its objectivity. Markina identifies the following forms of pathological stereotyping (Markina, 2016, p. 152):

—depersonalization—objectification, inability to treat the Other as a person;

—fragmentation—paying attention to certain parts of the Other’s body, features of appearance that “allegedly indicate the obviousness of its otherness” (Markina, 2016, p. 152);

—fetishization—endowing people with new properties and value meaning, can come in the form of idealization or the creation of a cult, but the emphasis is still placed on otherness, complete obscurity;

—exoticization—emphasizing any unusual features, the perception of the practices and rituals of Others as a manifestation of uncivilization;

—pathologization—considering the difference of the Other from the norm adopted in the dominant group as a pathology;

—homogenization—generalization of the properties of a group of Others, non-perception of the individuality and personal qualities of an individual.

Such strategies serve to further alienate the Others from the dominant group, help perpetuate erroneous opinions in the public mind and exacerbate discrimination.

So, the phenomenon of the Other is truly complex and dynamic, the changes taking place in social life constantly pose new tasks for scientists and dictate the need to revise old ideas.

KOREAN ETHNIC NATIONALISM

Before considering the concept of the Other in the context of South Korean modernity, along with the concept of multiculturalism, it is necessary to realize that these phenomena are only beginning to take root in the political and social discourse of South Korea. Only in the '90s of the 20th century, the South Korean government begins to realize that multiculturalism is becoming part of the country’s modern reality due to such factors as the considerable influx of migrants and foreigners living in the country on a permanent basis, a significant increase in the number of international marriages, etc. The late introduction of multiculturalism

in South Korea is explained by the long history of ethnic nationalism, which determined the establishment of the country (Yang, 2012, p. 252).

For this study, we will consider the history of the development of ethnic nationalism in the 20th century in South Korea since it was this period that largely determined the establishment of South Korea as an independent state but, at the same time, stagnated the process of multiculturalism penetration in liberated South Korea. According to Shin Gi Wook, Korean nationalism is ethnic since it reflects the idea of the unity of the nation by origin or “by blood,” which for the Korean people is still an important element when defining a nation (Shin, 2006, pp. 6–7).

One of the main reasons for the rise of nationalism in South Korea was Japanese colonization. In the middle of the 20th century, ethnic nationalism acted as a mechanism for the liberation and rallying of the Korean people. In the '60s, the nation was focused on resisting external interference and preventing a repetition of the colonial Vietnam scenario for Korea. Strengthening nationalism for the Korean people also became a way to protect themselves from the influence of Western European imperialism.

DISCOURSE OF MULTICULTURALISM

For a long time, Korean society was homogeneous: monolingual and monoethnic, which has heavily affected the acceptance of multiculturalism today. The first serious steps toward multiculturalism were taken only in the '00s when the country faced a rapid influx in the number of foreign migrant workers.

That prompted the government to set policy on integration and introduce a new support program in 2006 that offered foreigners Korean language training, a study of the culture and history of Korea, and suggested a smoother merging into Korean society. The assessment of the program turned out to be ambiguous, on the one hand, the program integrated representatives of intercultural marriages and their children into Korean realities and helped create cultural awareness. However, such an integration program had significant drawbacks, namely the continuation of a monocultural society policy and the lack of representation of other cultures. This type of integration program normalizes the suppression of the interests and rights of foreign citizens to a greater extent, putting the sovereignty of the country at the forefront (Jung, 2020, pp. 8–11).

Another issue was the fact that all state support was mainly directed to interethnic marriages and not to migrant workers or other foreigners, the percentage of which was also constantly growing.

In 2013, the Second Basic Plan for Immigration Policy significantly increased the percentage of social payments for families and children of migrants. By 2017, the number of gender equality programs was on the rise, including school education programs designed to raise children's awareness of other cultures (Draudt, 2016, p. 12).

“COLONIAL MENTALITY” OF SOUTH KOREAN SOCIETY

Still, in the multicultural landscape of Korean society, there is such a notion as a *colonial mentality*, suggesting a sense of ethnic or cultural inferiority experienced by the peoples of the former colonial countries (David & Okazaki, 2006, p. 241). This is a special kind of racism based on the glorification of white people and the oppression of people of color (excluding Koreans). Koreans in the “trichotomy” of racial sequence occupy the middle position: white people > Koreans > people of color. This trichotomy is a product of the dichotomous racism (white > people of color) inherited by Korean society from Western and European countries. For a long time in America, people were divided into “whites” and “others.” Africans, Hispanics, and Asians traditionally belonged to the group of people with “other” skin color, while white skin was considered the norm, and white people belonged to the highest dominant class compared to all other races (Downing, 2014). This phenomenon is called imperialist racism, which was spread by Western and European countries with the aim of colonizing third-world countries and establishing national domination.

Even though both whites and people of color are foreigners to Korean society, mostly foreigners with darker skin face racial discrimination. According to Jung Yun Koo's research on the impact of multicultural media on audiences and the perception of ethnic and racial Others by Koreans, it was found that, in general, Koreans perceived foreigners from the US and Europe more favorably than other foreigners (Jung, 2019, p. 16).

MEDIA REPRESENTATION OF ETHNIC GROUPS AND RACES: A REVIEW OF STUDIES

The popularization of Korean multiculturalism in 2008–2013 during the implementation of the Second Basic Plan for Immigration Policy left an imprint on the representation of foreigners in the Korean media. Foremost it was reflected in

the racial and ethnic stereotyping of minorities. Since government policy to support minorities was mainly aimed at foreign wives and intercultural marriages, the exclusion of male migrants and the oppression of the migrant working class in the media were even more pronounced.

Oh Kyung-Seok examines the representation of foreigners in media and the features of Korean multiculturalism based on the government's commercials which were released from 2004 to 2007.

The main purpose of these videos was to create a basis for social integration and increase the competitiveness of the nation by demonstrating its openness. The researcher identifies that one of the methods of representation used in the video is the method of "good minority." The videos show white immigrants in a more positive way than non-whites. Most of the featured foreigners work in research laboratories, foreign language courses, representing "good immigration," while migrant workers, who make up a large proportion of the number of foreigners in Korea, are marginalized. In the videos, married foreign women are shown cooking Korean national dishes and taking care of children, representing femininity and safety. The advertisement is pervaded with a sense of cultural superiority (Oh, 2007, p. 30).

Based on the analysis of the videos, Oh Kyung-Seok concludes that the Korean media is characterized by a contradictory combination of a demonstration of the multicultural environment and the ideology of an integrated nation (Oh, 2007, pp. 30–31).

In their study, Kim Chohee and Kim Dohyeon conducted a content analysis of Korean multicultural television programs produced from 2003 to 2016 to find out how the representation of foreigners and migrants differs depending on race and type of migration (Kim & Kim, 2018).

Researchers point out that Korean "colonial mentality" is supported and reinforced by the media. Both the sense of belonging to the "upper" white world and the sense of superiority gained from seeing people of color as objects of sympathy are satisfying to the Korean audience.

The results of the analysis showed that the coefficient of representation of white people was more than twice as high as the coefficient of representation of people of color. Low-skilled migrant workers also were heavily underrepresented (Kim & Kim, 2018, p. 339).

The researchers conclude that there is a clear imbalance in the representation of races in Korean multicultural programs. The use of migrants of color in programs where their images evoke sympathy and sadness leads to a conclusion that the representation of minorities in multicultural programs only reinforces racism and provokes discrimination.

Kim Sookyung notes that in the era of globalization, racism in the media has taken more subtle forms. In her research, she analyzed articles about migrants in

Korean newspapers CSN and HKR from 1990 to 2009 to find out in what form racism is present in them (Kim, 2012, pp. 658–660).

A detailed discourse analysis revealed the following features of representation. First, negative stereotyping—migrants were described as victims of physical violence and discrimination. They also were objectified, it is expressed in the use of such phrases as “were bought, were brought” in relation to them, for example, in one of the columns foreign wives were called “imported brides.”

However, in recent years progressive newspapers have shifted their focus to the issue of violation of the rights of foreigners and discrimination against foreigners by native Koreans (Rhee, 2016, pp. 1–4).

Thus, based on the analysis of research data, it can be concluded that, despite the existence of examples of adequate representation, the Korean media space is characterized by the use of stereotyping tactics such as objectification, victimization, and representation by the good minority method. Also, different races and different groups of ethnic and racial Others are unequally represented. White foreigners are represented in greater numbers and more positively than people of color due to the impact of the colonial mentality, while migrant workers are marginalized. Foreign wives and students as representatives of “good migration” are shown in a positive way.

ETHNIC AND RACIAL OTHER IN SOUTH KOREAN DRAMAS: AN ANALYSIS OF REPRESENTATION, MILITARY DRAMA SERIES *DESCENDANTS OF THE SUN* (2016)

The South Korean drama *Descendants of the Sun*, positioned as a military-political blockbuster with elements of melodrama, was broadcast both on Korean TV channel KBS2 and on Netflix and was sent to 32 countries where it received high viewership ratings. The story reflects the events in the fictional country of Uruk (우르크), the prototype of which is Iraq. The drama features characters of different ethnicities and nationalities, distinguishing it from average Korean dramas. However, the representation of the Other is still ambiguous: there are both positive examples, as well as negative and stereotypical ones. All the main characters of the drama are ethnic Koreans, the characters representing the ethnic and racial Other have episodic or minor roles. Based on characteristics such as plot involvement and screen time, David Argus, as the only minor character representing an ethnic and racial Other, is the most significant one and, at the same time, is an antagonist.

According to the plot, Argus is a former major in the US Army who left the service for the sake of the underground arms trade and the illegal exploitation of

child labor. Despite the high military rank and American origin of the character, the representation is deliberately negative. Argus, played by American actor, has no accent, but the character's lines are clichéd and broadcast the stereotypical image of the American mafia.

Another crucial aspect of representation is the fact that the actor playing Argus is an ethnic Korean. Therefore, considering all the above, we can conclude that only characters of Korean origin can take the main and minor roles in the story (Fig. 1).



Fig. 1. David Argus, former US Army Major, ep. 3³

The following significant characters representing the ethnic and racial Other are the Russian Korean nurse Cho Woo Ri and Russian waitress Valentine, who have episodic roles in the drama. Both have clichéd images of Russian gangsters (Fig. 2).



Fig. 2. Cho Woo Ri, armed with a gun, meets her husband, ep. 5⁴

Although clichéd, the representation is rather positive, with both women being admired for their skills and connections. However, the characters have a signifi-

³ See the image source: <https://www.ivi.ru/watch/potomki-solntsa> (20.03.2021).

⁴ See the image source: <https://www.ivi.ru/watch/potomki-solntsa> (23.03.2021).

cant difference in the social hierarchy. Cho Woo Ri, being the doctor's wife, has a high social status. At the same time, the actress who played the role of a nurse is a Korean who does not speak Russian.

Valentine, on the other hand, is played by white actress Ariane Desgagnes-Leclerc. Valentine has many lines in Russian and sits significantly lower in the social hierarchy, being a waitress at a local bar. This distribution of roles repeats the previously mentioned ranking of the main and minor roles depending on the ethnicity of the actors. In addition to the problem of social hierarchy, the representation of the Russian waitress Valentine contains elements of sexualization. According to the plot, Valentine works in a bar, wears rather provocative outfits, and is somehow related to prostitution.

The image of a Russian prostitute working in a bar is very persistent and clichéd among the Korean public to this day. In the '90s, during the era of the economic crisis, and the activities of criminal organizations in Russia, the flow of women (from the CIS countries) who came to Seoul in search of work increased significantly, which led to the spread of Russian prostitution in Korea. Since the Koreans had a rather vague idea of the nationalities of the CIS countries' representatives, every Russian-speaking European woman with white skin was regarded as Russian. Over time, the share of Russian prostitution in Korea has been significantly reduced, but stereotypical images are still alive in the minds of many Koreans and are often found in South Korean media products.

Elements of the Russian prostitute image are present in Valentine's character; the sexualization of the character is visible in some episodic scenes: soldiers often come to the bar to stare at the waitress (Fig. 3).



Fig. 3. Valentine serves drinks at the bar, ep. 5⁵

The drama features several Arabic characters who have different role hierarchies in the story. The highest in the hierarchy ranks the head of the Arab League,

⁵ See the image source: <https://www.ivi.ru/watch/potomki-solntsa> (10.04.2021).

Mubarat, who, according to the plot, requires emergency hospitalization. The main conflict of the president's arrival at the military hospital is revealed when the president's bodyguards declare that only an Arab doctor can treat the head of an Arab state. In this case, the representation is reliable, as it accurately reflects Muslim traditions. At the same time, the religious views of Arab characters are not condemned by Korean characters: Korean doctors respect the cultural traditions of a Muslim country and try to negotiate peacefully. The images of Arab characters are not discredited nor presented in a satirical manner.

In the drama, many episodic roles are given to the characters of Uruk locals. The two characters who have the most screen time are children from nearby villages, Fatima, and the local boy Blackie. Fatima is an orphan who grew up as a slave to former major Argus. According to Fatima, most local children live in poverty and have no further life prospects: "Boys become criminals, girls end up in the sex-trade." Indeed, in the drama, all local children are shown dirty and starving (Fig. 4).



Fig. 4. Local boy Blackie asks doctors for food, ep. 3⁶

While white foreigners are admired by Koreans, foreigners with darker skin are often sympathetic. Throughout the story, the fate of poor Arab children worries Dr. Kang: she brings them food and even decides to pay for Fatima's studies. Despite the fact that the image of poor Muslim children is extremely clichéd and refers to pathological stereotyping, the representation is not completely negative. Fatima clearly shows her individuality: she is expressive and enterprising. The main characters, Dr. Kang Mo Yeon and Capitan Yoo Si Jin take care of the girl throughout the development of the plot and even risk their lives to save her in military operations (Fig. 5).

⁶ See the image source: <https://www.ivu.ru/watch/potomki-solntsa> (28.03.2021).



Fig. 5. Captain Yoo Si Jin rescues Fatima after she was kidnapped by drug dealers, ep. 10⁷

To sum it up, *Descendants of the Sun* can be regarded as a landmark drama of the last decade as it is a multinational project featuring more than five national groups and one of the few media products in Korean entertainment that promotes the ideas of multiculturalism, equality of all races, religions, and nationalities.

Korean characters in the series interact with characters of other races and ethnicities without singling themselves out as a dominant group. The representation is still problematic due to the clichéd images, the presence of pathological stereotyping (homogenization) and the sexualization of characters. The need for Korean characters to be the main roles is still too apparent, as well as leaving episodic roles for characters representing a racial and ethnic Other. Overall, *Descendants of the Sun* as a drama with progressive ideas about equality and tolerance for multi-ethnicity is a significant step for South Korea as a homogeneous nation on the path to a multicultural society.

MELODRAMATIC SERIES *ITAEWON CLASS* (2020)

Itaewon Class was a huge success both in Korea and abroad, and received one of the highest viewership ratings of 2020. This drama realistically shows issues such as discrimination against racial minorities and the LGBT community, the difficulties of social adaptation after imprisonment, and describes the social inequality and class gap that exists in Korean society. The plot revolves around Park Sae Roy—a young man whose father was murdered and who was unfairly sent to prison. He wants to take revenge on his offenders and to create a new successful restaurant chain.

⁷ See the image source: <https://www.ivu.ru/watch/potomki-solntsa> (29.03.2021).

The main setting of the drama is Itaewon, an area of Seoul where many foreigners live. In the second episode, there is a Halloween scene in Itaewon which shows a lot of people of different races and nationalities spending time together. Restaurants with flags of different countries appear in the frame, and people of different nationalities take photos together. One of the characters in the drama says, “Itaewon has many beautiful buildings and many people from all over the world, it is a place where different cultures coexist freely, there is real freedom here” (Fig. 6).



Fig. 6. Halloween in Itaewon, ep. 2 of *Itaewon class*⁸

In general, Itaewon acts as a multicultural community where people of different nationalities and cultures can coexist peacefully, foreigners are shown as happy people who enjoy life. In addition, in the series, they perform noble deeds, show compassion and are worthy members of society.

A significant figure for the plot is the character named Kim Toni, a child of a mixed marriage between a Korean and a Guinean. He dresses rather flamboyantly and wears dreadlocks. His unusual image sets him apart from the rest (Fig. 7). He is kind and sociable person; he often smiles and tries to keep a positive attitude.



Fig. 7. Kim Toni's first appearance on *Itaewon Class*, ep. 6⁹

⁸ See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/series/1256366/> (03.04.2021).

⁹ See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/series/1256366/> (08.04.2021).

Kim Toni comes in for an interview to get a job as a kitchen assistant. The owner and manager of the restaurant start to speak English when they see a black man, but Toni answers them in good Korean and reveals that he is Korean by father. The manager hires him because they need a person who speaks English. However, it soon turns out that Tony does not speak English. One of the employees says: "Judging by his appearance, he should know." This incident indicates the clichéd notions of black people that Koreans have. There is a stereotype that all black people should know English. In this case, such a strategy of stereotyping as homogenization takes place, all the properties of the group of Others are generalized.

In the eighth episode, all the restaurant staff go to a nightclub, but the security guard does not let Toni in, because Arabs and Africans are not allowed. Tony says he is a Korean, but the guard calls him names for no reason. One of the restaurant's employees says that he is not Korean because he is dark-skinned, and Tony is very offended. The head of the restaurant reprimands her and the next day covers the walls of the clubs with graffiti saying "racists" and "shame of the nation," expressing his protest against racism and discrimination. Toni tries to find his father to confirm his nationality and to prove that he really is a Korean. He is going through an ethnic identity crisis. He wants to feel the sense of belonging to the community, has positive ethnic feelings (in the 7th episode, he uses evaluative lexis such as "loyal," "brave," and "noble" to describe the Korean people), but society rejects him.

The employees of the restaurant become his friends; they make decisions regarding the business together. They also help him to get a visa, and thanks to their help Tony manages to find his grandmother. Tony finds his place in society, he has a relative, a good job, friends, and now he does not have to worry about a visa and can apply for citizenship.

In the final episode, we see that Toni became the operating manager of a chain of bars. The new social status is reflected in his clothes. He begins to dress in a more classical manner in accordance with his status and position.

Thus, foreigners appear in *Itaewon Class* in episodic roles, conveying an atmosphere of freedom and open interaction between people of different cultures, which corresponds to the image of an open, multicultural country promoted by South Korea. Despite being a minor character, Kim Toni has a vivid storyline, he is a well-developed character with his own personal story and development.

Itaewon Class, referring to the topic of multiculturalism, does not follow the strategy of the Korean media, considering mainly cultural diversity and tolerance, but reveals the problems of racism and discrimination using the example of Toni. All the situations that happened to Toni affect the rest of the characters and help them to change their minds about ethnic identity. In addition, the show's creators eschew traditional Korean media representational patterns, such as portraying the Others as helpless victims and displaying them from a position of empathy and

superiority. Toni has a whole range of positive qualities, he works and communicates with ethnic Koreans on an equal footing, takes charge of his own destiny and achieves success in his professional activities, learning a new language and moving up the career ladder. Thus, he occupies a high position in the social hierarchy, rather than the standard low position given to ethnic and racial minorities by the Korean media. *Itaewon Class* is a great example of the representation of ethnic and racial minorities, in which the victimization perspective is replaced by the perspective of empowerment, and the minorities themselves are seen not as victims, but as agents of change.

CONCLUSION

The study revealed that ethnic and racial characteristics of the Others in case of each drama are shown in different ways and the range of personal characteristics of the characters is rather wide. In the dramas studied, the ethnic and racial characteristics of the Other are shown mainly through the appearance of the characters, their language, values, and lifestyle. In the last decade, there has been a significant improvement in the representation of ethnic and racial Others over time. By the 2020s, representation is more in line with the ideals of a multicultural state, and cases of negative stereotyping in dramas have significantly decreased. For example, *Descendants of the Sun*, being a mid-decade drama, represents the cinematography of South Korea of an earlier time, where a high social status is mostly held by white foreigners. However, by the end of the decade, this trend has started to change. In *Itaewon Class*, black characters are at the top of the social hierarchy as well. In the dramas studied, there is no definite pattern in the distribution of roles among characters representing ethnic and racial Others—there were secondary, episodic characters, and antagonists. The most common form of pathological stereotyping in the representation of racial and ethnic minorities is homogenization; a lot of characters in dramas had characteristics which corresponded to the clichéd images of these groups that exist in the Korean media. In both dramas, Korean protagonists strive to oppose racism and discrimination, embodying the exemplary image of a person who embraces multiculturalism and all forms of diversity. Representation depended on the genre only in dramas with political and historical contexts (i.e., military series). The study has shown that *Descendants of the Sun* series utilizes representation by the “good minority” method and shows the ideas of cultural superiority of the Korean nation (ethnic Koreans occupy all the fundamental roles in the plot). These are the same features that were identified in previous studies of Korean media. However, *Itaewon Class* is strikingly different from the first drama, as

it does not use the mechanisms of pathological stereotyping and broadcasts the image of the racial Other from the position of equality.

Even though strategies of pathological stereotyping and other strategies of alienating racial and ethnic Others are still found in South Korean dramas, in general, some dramas of the last decade demonstrate an adequate representation that does not carry discrimination.

The results of this paper can contribute to further studying of how the Other is represented in various media. This study can generally highlight the problem of stereotyping ethnic and racial minorities in Asian countries, as well as contribute to the eradication of intolerance and discrimination. Also, it may show different results when looking at a different set of dramas, which provides opportunities for future research.

REFERENCES

1. David, E.J.R., & Okazaki, S. (2006). The Colonial Mentality Scale (CMS) for Filipino Americans: Scale construction and psychological implications. *Journal of Counseling Psychology*, 53 (2), 241–252.
2. Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. New York: Viking Press.
3. Downing, J.D.H. (2014). Racism, ethnicity, and television. In H. Newcomb (Ed.), *Encyclopedia of television* (2nd ed., pp. 1877–1884). New York: Routledge.
4. Draudt, D. (2016). South Korea's national identity crisis in the face of emerging multiculturalism. *Georgetown Journal of International Affairs*, 17 (1), 12–19.
5. Jung, H. (2020). An examination of the linkage between the national identity of parents and children: Evidence from multicultural families in South Korea. *OMNES: The Journal of Multicultural Society*, 10 (2), 1–25.
6. Jung, Y.K. (2019). *A narrative analysis of media's multicultural representation and a study on the influence of multicultural media on audiences*. Seoul: National Research Foundation of Korea.
7. Kim, C., & Kim, D.Y. (2018). Immigrants and foreigners in Korean multicultural TV programs: Differences by genre and changes over time. *Korean Journal of Journalism & Communication Studies*, 62 (3), 309–341.
8. Kim, S. (2012). Racism in the global era: Analysis of Korean media discourse around migrants, 1990–2009. *Discourse & Society*, 23 (6), 657–678.
9. Markina, V. (2017). *Konstruirovaniye "Drugikh" v mass-media: Teoreticheskie podkhody i metodologiya analiza* [Construction of "Others" in mass media: Theoretical approaches and methodology of analysis] [PhD thesis, HSE University]. (In Russ.) Retrieved May 8, 2021, from <https://www.hse.ru/sci/diss/204201414>

10. Oh, K.S. (2007). What kinds of multiculturalism: A critical review of multiculturalism discourse in Korea. In K.S. Oh (Ed.), *Multiculturalism in South Korea: Reality and Issues* (pp. 22–56). Seoul: Hanul Academy.

11. Rhee, J. (2016). Gendering multiculturalism: Representation of migrant workers and foreign brides in Korean popular films. *The Asia-Pacific Journal*, 14 (9), 1–16. Retrieved May 4, 2021, from <https://apjif.org/~Jooyeon-Rhee/4877/article.pdf>

12. Shin, G.W. (2006). *Ethnic nationalism in Korea: Genealogy, politics, and legacy*. Redwood City: Stanford University Press.

13. Staszak, J. (2009). Other/Otherness. In N.J. Thrift, & R. Kitchin (Eds.), *International encyclopedia of human geography* (1st ed., pp. 43–47). Oxford: Elsevier Science.

14. Yang, M.A. (2012). Mul'tikul'turalizm i yuzhnokoreyskoe obshchestvo [Multiculturalism and South Korean Society]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta—Sotsiologiya*, 12 (1), 252–259. (In Russ.) Retrieved May 1, 2021, from <http://vestnik.spbu.ru>

ABOUT THE AUTHORS

OLGA R. ZOLOTAIKO

Expert, Hyundai Motor CIS

21, str. 1, 1st Krasnogvardeysky proezd, Moscow 123112, Russia

Researcher ID: GXV-5708-2022

ORCID: 0000-0003-3169-3340

e-mail: orzolutayko@edu.hse.ru

ANASTASIIA A. KOSTIUCHENKO

Master's Student in Transmedia Production in Digital Industries programme,
Institute of Media, Faculty of Creative Industries,
HSE University

20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia

Researcher ID: GXV-5491-2022

ORCID: 0000-0002-9972-5399

e-mail: aakostyuchenko@edu.hse.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ОЛЬГА РОДИОНОВНА ЗОЛОТАЙКО

эксперт, Hyundai Motor CIS

Россия, 123112, Москва, 1-й Красногвардейский проезд, д. 21, стр.1

ResearcherID: GXV-5708-2022

ORCID: 0000-0003-3169-3340

e-mail: orzolutayko@edu.hse.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА КОСТЮЧЕНКО

студентка магистерской программы

«Трансмедийное производство в цифровых индустриях»,

Институт медиа факультета креативных индустрий,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20

ResearcherID: GXV-5491-2022

ORCID: 0000-0002-9972-5399

e-mail: aakostyuchenko@edu.hse.ru

Authors' contributions

Olga Zolotaiko collected data and wrote the text for the sections: Korean ethnic nationalism, Discourse of multiculturalism, “Colonial mentality” of South Korean society, and Military drama series *Descendants of the Sun* (2016).

Anastasiia Kostiuchenko collected data and wrote the text for the sections: The concept of the Other in Western culture, and Melodramatic series *Itaewon Class* (2020).

Both authors analyzed the literary sources and wrote the section Media representation of ethnic groups and races: A review of studies; discussed the results, wrote the final manuscript and prepared it for print.

Авторский вклад

О.Р. Золотайко — сбор данных и написание текста для разделов «Корейский этнический национализм», «Дискурс мультикультурализма», «“Колониальный менталитет” южнокорейского общества», «Военно-драматический сериал “Потомки солнца” (2016)».

А.А. Костюченко — сбор данных и написание текста для разделов «Понятие Другого в западной культуре», «Мелодраматический сериал “Итхэвон класс” (2020)».

О.Р. Золотайко, А.А. Костюченко: анализ литературы. совместное написание раздела «Медийные репрезентации этносов и рас: обзор исследований»; обсуждение полученных результатов, написание итогового варианта текста и подготовка его к печати.

**ФЕНОМЕНЫ
«ВРЕМЯ»
И «ПРОСТРАНСТВО»
В ЭКРАННЫХ
ИСКУССТВАХ
И КУЛЬТУРЕ**

***TIME AND SPACE
IN VISUAL ARTS
AND SCREEN
CULTURE***

ALEKSANDRA V. TARASOVA

Russian State University for the Humanities
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

For citation

Tarasova, A.V. (2022). The Image of a “Special” Tree and its Transformation in the Space of a South Korean TV Series. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 45–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-45-78>, EDN: AAYMPS

The image of a “Special” Tree and its Transformation in the Space of a South Korean TV Series*

Abstract. The article examines how the image of a tree forms and acts in a South Korean TV series. Formally being part of a shooting location, a tree often appears in scenes that add to it connotation; it is such scenes that become the object of my analysis. A short insight into the history of Korean culture outlines the features of the cult of trees and demonstrates the peculiarities existing in the perception of the image of a tree in literary works. Notable here are the tradition of worshipping tree spirits and trees as such; the connection of trees with the souls of the deceased; the mix of motifs of different origin (including Buddhist ones) in the image of a tree; the diversity and flexibility of its interpretations. Further, I address contemporary television series of various genres, mostly fantasy. Most of the examples are united by one particular tree, which, since 2005, has “starred” in more than twenty TV series. An analysis of the scenes in which this and other trees appear shows that we can speak of the serial image of a *special* tree. At the same time, some characteristics of a sacred tree appear quite regularly: for instance, the connection of trees with the theme of death, the interaction of characters with a tree or a tree spirit, and a tree acting as a protector. Interestingly, these and other motifs prove to be very convenient for recon-

* Translated by Anna P. Evstropova.

textualization. In addition, scenes involving a special tree appeal to the audience's experience. The intertextual connections formed around the television image of a tree makes it possible to use it as an element of non-verbal communication with viewers. **Keywords:** South Korea, TV series, K-drama, popular culture, hybridity, historical and cultural context, religious beliefs, ritual, visual rhetoric, transformation, fantasy

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project “East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms” of the HSE University’s Institute of Media.

УДК 791.43/45 + 304.2

Статья получена 18.08.2022, отредактирована 28.09.2022, принята 30.09.2022

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6
Researcher ID: AAR-9505-2020
ORCID: 0000-0003-1248-9336
e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

Для цитирования

Тарасова А.В. Образ «особенного» дерева и его трансформации в пространстве южнокорейского телесериала // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 45–78. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-45-78>. EDN: AAYMPS

Образ «особенного» дерева и его трансформации в пространстве южнокорейского телесериала

Аннотация. В статье рассматривается формирование и способы использования образа дерева в южнокорейском телесериале. Формально являясь частью съемочной локации, дерево нередко появляется в сценах, наделяющих его дополнительным значением; подобные сцены и становятся объектом анализа. Небольшой экскурс в историю культуры Кореи позволяет обозначить характерные черты культа деревьев и особенности восприятия образа дерева в литературных произведениях. Отмечается традиция почитания как древесных духов, так и деревьев как таковых, связь деревьев с душами умерших, сочетание мотивов разного происхождения (в том числе буддийских) в образе дерева, разнообразие и гибкость его трактовок. Затем следует

обращение к современным телесериалам различных жанров, среди которых преобладает фэнтези. Большую часть примеров объединяет собой одно конкретное дерево, которое, начиная с 2005 г. и по сей день, «снялось» более чем в двадцати сериалах. Анализ сцен, в которых фигурируют это и некоторые другие деревья, показывает, что можно говорить об отдельном «сериальном» образе «особенного» дерева. Вместе с тем некоторые характеристики «священного дерева» воспроизводятся достаточно регулярно. Это касается и обозначения связи дерева с темой смерти, и полноценного взаимодействия персонажей с деревом или духом дерева, и присвоения дереву статуса защитника; причем эти и другие мотивы оказываются весьма удобными для реконтекстуализации. Кроме того, сцены с участием «особенного» дерева апеллируют и к зрительскому опыту аудитории. Система интертекстуальных связей, сложившаяся вокруг телевизионного образа дерева, дает возможность использовать его как элемент невербальной коммуникации со зрителем.

Ключевые слова: Южная Корея, телесериал, дорама, популярная культура, гибридность, историко-культурный контекст, религиозные верования, ритуал, визуальная риторика, трансформация, фэнтези

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

INTRODUCTION

The unabated rise in the popularity of South Korean drama series (or “dramas,” as Russian-speaking fans often call them) has predictably attracted the attention of researchers from across the globe to Korean culture—traditional and contemporary, to patterns in which these television products are received by foreign viewers, and, of course, to series as such.¹ South Korean TV series have proven their ability to resonate with both home audiences and viewers with completely different cultural and historical experience; and not only to intrigue those external audiences with exoticism, but to encourage them to study Korean culture, and history, and language. All this prompts us to pay special attention not only to the content and visuals, not only to the South Korean actors, but also to the principles by which the television narrative is constructed. A specific feature

¹ For instance, the triumph of *Squid Game* on Netflix in the fall of 2021 was almost immediately followed by the first articles about the series, including the readiness of viewers all over the world to instantly adopt the games and costumes presented in the series (Siregar et al., 2021, pp. 447–448).

² For more details about the hybridity of modern popular cultural products of South Korea, see: Jung & Paik, 2012, p. 201; Jin & Yoon, 2016, p. 1287; about the essentiality to pay more attention to this definition, see (Yoon & Kang, 2017, pp. 12–13; Loo & Loo, 2021, pp. 149–160).

of doramas noted by researchers is their hybridity,² which allows to balance high professionalism meeting world standards and the global level of TV show formats and genres (including licensed adaptations of successful Western shows) with quite distinct elements of Korean culture, both high and folk. In this article, I examine how this combination of the global and the local planes, of the traditional and the contemporary can transform through the example of one recognizable image, the sacred or “special” tree. The purpose is to identify the functions that the image of a tree performs in a fictional world of the serial narrative.

Since the **object** of the study is scenes from television series, the image of a tree combines both a purely visual component (including not only the tree itself, but also the landscape around it, and the way the characters interact with the tree and with each other while near it) and a verbal one. “All images are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a ‘floating chain’ of signifieds, the reader able to choose some and ignore others” (Barthes, 2015 p. 39). However, in the context of a static image, the accompanying text allows at least partial control over the reader’s perception, while in movies and television series, the text—being in most cases not superimposed on the video, but voiced by one of the characters or dubbed—is perceived as something more subjective. There is yet another point to bear in mind. The very nature of moving TV images and the obviously lasting narration promise many more or less significant changes in the lives of the characters and in the world around them; and this makes any explanation, attached to the object on the screen (in our case—a tree), only temporarily relevant, and its status—potentially impermanent. Therefore, among the tasks of this study will be both the exploration of the context in which a tree can appear and the peculiarities of communication with the viewer inherent in a narrative, which is based on a system of established images. And the **novelty** of the study is due to the fact that, as far as we know, the image of a tree has not yet become an object of study in a similar context and with similar goals.

SACRED TREE IN THE CONTEXT OF KOREAN CULTURAL HISTORY

The image of a sacred, or simply special, tree is and was, obviously, common throughout the world from ancient times to the present day. Among other natural objects, trees stand out in particular: in relation to them, one of the standard binary oppositions, “animate—inanimate,” obviously loses its clarity. Trees are motionless and voiceless, but they “migrate and populate new areas or disappear from others. They all grow and develop over quite a long time... In the short term, some trees shed and grow leaves (regenerate) according to the season. They also make sounds

in the wind, consume water, float, and move rocks and stones about by their growing roots” (Fahlander, 2016, p. 374). A tree interacts with humans, almost like a wild or domestic animal, and, at the same time, is inaccessible to interaction, just like rocks and stones mentioned in the quote. One can only speculate with varying degrees of validity about how this was conceptualized in the early stages of human development. But in the later eras, the variations on the theme of trees show a rich and varied set of plots about trees and people.

In James George Frazer’s *The Golden Bough*, among the general beliefs related to trees, he mentioned Korea—where, according to Frazer, trees were seen as the abode of the souls of people who died of the plague or by the roadside, as well as the souls of women who expired in childbirth (Frazer, 2011, p. 127). And although the very idea of combining fragments of legends and myths from all over the world devoid of the cultural and historical context is now perceived skeptically, the reference to Korea does not contradict the traditional perception of trees in this country.

By the beginning of the twentieth century, a stereotypical view of Koreans was formed in the West: they were seen as people who felt “the constant need to be connected with nature” (Kovalchuk, 2016, p. 60) and were in dialogue with it, both in the form of extolling its beauty in poems and in the form of worshipping natural objects. Among such Korean folk beliefs and rituals, a notable place was occupied by the veneration of trees, especially tall, old, and solitary ones. German N. Kim pointed out that a tree could be an object of veneration both in itself and as a dwelling place of a wood imp (Moksin) and as a receptacle for “various spirits or demons (Gwisin³)” (Kim, 2013, p. 341). People hung scraps, straw harnesses, and small offerings on the branches of the revered tree; sometimes they would arrange a circular mound near the trunk (Kim, 2013, p. 342). Some specific trees, at the trunks of which peasants and travelers prayed, had an even more complex image behind them: “growing out of the earth depths and stretching high into the sky, they were a tangible, visible symbol of the unity of the world, the embodiment of vitality and harmony. In addition, old trees, over a hundred years old, symbolized the continuity of life, the cyclical change and the connection of generations” (Kim, 2013, p. 344). Trees also played an important role in shamanic practices, in particular, in the ritual of shaman becoming (Nikitina, 1982, p. 303).

Korea’s religious history has led to the “Buddhization” (Boltach, 2018, p. 93) of both folk religious beliefs and culture in general. And since the canonical history of the Buddha includes tree motifs, many written Korean texts bear the imprint of this Hindu teaching as well. For example, in his book *Memorabilia of the Three Kingdoms*, the 13th-century Buddhist monk Il Yeon tells, among other things, of the legendary

³ It should be noted that the word *Gwisin* (or *Gwishin*) are not only all kinds of undead, but, in a narrower sense, a ghost, a spirit of the deceased, lingering in the world of the living.

founder of the first Korean state, Dangun Wanggeom. Lev Kontsevich suggested that his name itself could be understood as “Lord of the sacred sandalwood” or “Lord of the sacred black birch” (Kontsevich, 1984, p. 183),⁴ and his capital city, Asadal—according to Kontsevich—probably owes its name to the Buddhist sacred ashvattha tree (Kontsevich, 1984, p. 189). Contemporary researchers, incidentally, stress that in Buddhist rituals the ashvattha tree is inextricably linked not only to Buddha but also to death and the dead and unborn (Zotter, 2010, p. 343), which probably went well with the Koreans’ belief in the spirits of the dead living in trees.

Il Yeon presents more than one story in which a tree appears. On the branches of one tree, a golden box is found with a living boy inside (Il Yeon, 2018, p. 242). Under another one (a chestnut tree), a respected Buddhist preceptor is born (Il Yeon, 2018, p. 671). Buddhist devotees climb up and jump down a peach tree, thereby surrendering to penance (Il Yeon 2018, p. 705). At the grave of another revered preceptor, a pine tree “rises” immediately after the funeral as a landmark for pilgrims (Il Yeon, 2018, pp. 706–707). There is also a story of a cedar tree that turned yellow after a poem was pinned on its trunk, reproving the country’s ruler for his fickleness;⁵ when the ruler, answering the rebuke, made amends to the poet, the cedar turned green again (Il Yeon, 2018, p. 784).

Since Buddhism, despite being widespread in the past as well as in the present, in no way displaces the ideas and images of other origins from the worldview of a conventional Korean, trees can be found not only in purely Buddhist plots. A tree may be literally the image in which a supreme deity enters the world (Na, 2003, p. 14); or it can take the punishment that the supreme deity has awarded to the dragon (Riotto, 2021, pp. 170–171). It could serve as a symbol of family (Nikitina, 1982, pp. 285, 287) or of a prosperous state, as in the Songs of the Dragons Flying to Heaven, a 15th-century literary monument (Kondratyeva, 2018, p. 38), created in accordance with the Confucian tradition. It would be safe to assume that the image of a tree is truly all-pervasive, and the contexts in which it appears are quite diverse. Moreover, in interaction with people, a tree does not always settle for a passive role. And this creates the basis for many artistic interpretations of the image of a tree—including in television series.

⁴ According to another version of the myth, the birch deity was Dangun’s father (Noskova, 2015, p. 124).

⁵ Marianna Nikitina believes that the text attached to a tree “turned the evergreen cedar into a deciduous tree, depending on the change of seasons” (Nikitina, 1982, p. 39). Adelaida Trotsevich explains such cedar’s reaction to reproaches of inconstancy: she gives four poetic quotations dedicated to the image of a pine, which, as an evergreen tree, also symbolized “personal reliability” (Trotsevich, 2004, p. 111).

A TREE IN THE FRAME: THE 21ST CENTURY

Of course, not every tree appearing in the frame of a South Korean drama series draws our attention. It should be a tree that, first, clearly stands out because of its appearance (very tall, very old, very beautiful, etc.) and, second, is marked as “special” by the scene itself (the camera focuses on it for a long time, the tree is shown from different angles and becomes the compositional center of the frame). Within the narrative, such a tree can have the status of a sacred one. For example, in the prologue to *The Legend* (MBC, 2007), Hwanung, the son of the Lord of Heaven and future father of the aforementioned Dangun, comes down from heaven to earth right near the sacred tree.⁶ In *Arthdal Chronicles* (tvN, Netflix, 2019), set in Korea’s legendary past, a huge old tree with a knotted trunk is an important part of a tribal shrine: an unquenchable fire burns beneath it, a sacred dance is performed before it, and a valuable relic is concealed on the tree itself. And in *Tale of Gumiho*⁷] (tvN, 2020), there is an episode about a tree spirit in the form of a girl. Her story is sad: the girl spirit wants to leave her tree and the island on which it grows, as other island spirits did long ago. But her tree is banded with an enchanted rope that does not let the spirits to leave, and only human hands can remove it. The title character, a shapeshifter-gumiho, also discovers some connection with the tree: in the distant past, he was a mountain spirit, and in most scenes from that period of his life the hero is shown near the old thick tree trunk (Fig. 1).



Fig. 1. A still from *Tale of Gumiho*⁸

⁶ The tree is created using computer graphics; the accelerated process of its life and death (rotting and falling apart) is used to show the passing of time between the prologue and the main action of the series.

⁷ Also known as *Tale of the Nine Tailed*.

⁸ See the image source: https://doramatv.live/skazanie_o_kumiho/series2 (14.08.2022).

A tree can be in a space that either belongs to the world of the dead, or be an “extension”⁹ to the world of the living. *Tale of Gumiho* mentions (although does not visualize) a tree that was supposedly just watered by the gatekeeper of Samdo River (which separates the world of the living from the world of the dead).¹⁰ And in *Hotel del Luna* (tvN, 2019), an important function is assigned to a tree¹¹ growing in the garden of a hotel in which ghosts lingering in the human world wait to be sent to the other side. The tree has a special bond with the hotel owner—it keeps a person in a state between life and death, giving both the properties of a spirit and a living being, and responding to the heroine’s state of mind. While she feels stuck in time, the tree remains dry and lifeless; but when the woman’s emotions awaken, the tree responds by sending out leaves and blossoms—and time for the heroine comes into motion.

A tree definitely growing in the world of the living can also be associated with the theme of death and afterlife. In the fantasy series *A Korean Odyssey* (or *Hwayugi*, tvN, Netflix, 2017–2018), a large tree grew next to a school the protagonist went to as a child. And it was under that tree where she nearly fell victim to a schoolgirl ghost hiding in the branches, but was saved by the good ghost of her deceased grandmother. In *Chicago Typewriter* (tvN, 2017), in a storyline about the resistance fighters set during the Japanese occupation of Korea in the 1930s, the hero and heroine both meet their death under trees. The hero commits suicide under a dead tree, dry and barkless, to avoid arrest. And the heroine passes away by a tree that is still alive but beginning to wither.¹² Before dying, she has a conversation with either a phantom or a ghost of the dead hero.

Surely, not every tree appearing in a scene from a Korean TV series has to always be associated with the themes of the sacred, the supernatural, or death. For instance, in *Tale of Gumiho*, one can notice the same landscape and the same tree under which the girl from *Chicago Typewriter* dies. In the *Tale of Gumiho*, however, this tree is nothing more than part of the background for a rather light-hearted episode in which the protagonist teaches his little brother how to handle a gun.

⁹ More about such “extensions,” spaces that complement the human world, as a characteristic feature of space organization in South Korean serial fantasy, see my article (Tarasova, 2020, pp. 70–98).

¹⁰ Also, in the original version of the series, the gatekeeper’s words are accompanied by the subtitles explaining that the reference is to the tree on the border of the realm of the dead, which, in Buddhist tradition, allows to estimate the weight of the dead person’s sins by the weight of their clothes hung on the branch.

¹¹ In this case, the tree appears in the frame, and more than once, but it is props—it is part of the set in the studio.

¹² The difference between the trees may not be coincidental: while the death of the young man is beyond any doubt, in case with the girl, the conclusion about her death is to be drawn by the viewers themselves.

SEONGHEUNGSAN LOVE TREE

The contexts in which a special tree can be found are illustrated by a particular “character,” the 400-year-old Zelkova tree¹³ on Seongheungsan Mountain in Buyeo, South Korea. On the popular Internet resource *koreandramaland.com* devoted to filming locations, the “filmography” of this tree called *Seongheungsan Love Tree*¹⁴ includes 21 titles (Fig. 2).



Fig. 2. Seongheungsan Love Tree on Korean Dramaland website¹⁵

And this list is not even complete, as it does not include *Extraordinary Attorney Woo* (ENA TV, 2022), which was still aired at the time of writing this article, or the earliest TV series with a scene shot under this tree, the 2005 *Ballad of Seodong* (SBS TV). This place is also mentioned on many tourist sites, where it is recommended not only for its view of the mountains or the ruins of the ancient (6th century) Garimseong Fortress. For foreign visitors, the attraction is primarily associated with the tree’s long “career” on television.

It is noteworthy that at first, the tree was featured in historical serials: this applies to *Ballad of Seodong* and two 2008 dramas, *Iljima* (SBS) and *The Great King Sejong* (KBS2, KBS1). In *The Great King Sejong* (whose title character is perhaps the most revered sovereign in Korean history), the tree appears in the last minutes of the final episode. There are neither specific allusions to the sacredness of the

¹³ Japanese zelkova of the Ulmaceae family.

¹⁴ There are several versions of the origin of this name: some see the resemblance of the crown to a heart; others link it with the fact that this tree first appeared on television in a lyrical scene from the *Ballad of Seodong* mentioned below. In any case, the name can be defined as relatively recent and not directly related to traditional Korean beliefs.

¹⁵ See the image source: [https://koreandramaland.com/listings/mt-seongheungsan-love-tree-%ec%84%b1%ed%9d%a5%ec%82%b0-%ec%82%ac%eb%9e%91%eb%82%98%eb%ac%b4/\(11.08.2022\).](https://koreandramaland.com/listings/mt-seongheungsan-love-tree-%ec%84%b1%ed%9d%a5%ec%82%b0-%ec%82%ac%eb%9e%91%eb%82%98%eb%ac%b4/(11.08.2022).)

place, nor romantic overtones in this scene. Children are playing¹⁶ under the tree and start to quarrel. Sejong approaches, reconciles the children and then steps aside, under the tree, turning away from the camera to contemplate the view, while his companion explains to the children that it was the greatest man in the world. Thus, the tree is required more for the expressive final shots: Sejong's persona has primary significance here, and the tree provides a worthy visual accompaniment to it.

There are two key scenes associated with Seongheungsan tree in the finale of the hugely popular series worldwide, *Faith* (SBS, 2012; the tree itself is often referred to as "the tree from *Faith*" in the discussions among fans of South Korean TV series). In the first scene, the heroine, a portal traveler from the present day to the 14th century, witnesses the defeat of her lover Choi Young¹⁷ in a duel with the antagonist underneath this tree. The heroine is then forced to return to her own time only to realize that she no longer truly feels it as her own. She makes several attempts to go back in time, and finally succeeds: not only she gets to the right chronological period, but also meets Choi Young, who survived the duel, under the same tree. It is a very short, wordless scene, quite typical for a South Korean series, that transitions into a still frame, and the tree, a witness to both the separation and the reunion of the characters, is apparently meant to make up for this brevity.

Bridal Mask (KBS2), also released in 2012, tells a story of a fictional resistance hero during the Japanese occupation, but in the first episodes the hero of this narrative, Korean Lee Kang-to, is introduced to the audience as a collaborator who builds a career in the Japanese police. A series of dramatic events causes him to radically change his views, and, again, Seongheungsan tree comes into the picture at the turning point. Kang-to, no longer in a police uniform or a Western suit,¹⁸ but in a white hanbok¹⁹ stands by the tree, looking down at the capital, then slowly pulls a mask (from the Korean folk theater) over his face, mounts a horse and rides away. This rather lengthy scene makes no sense for the development of the plot—it is even absurd, since the hero is already wanted by the police, and standing in broad daylight in an open place near the city is at least very unreasonable on his part. But this episode has an important symbolic meaning: it marks the final rebirth of the hero. Kang-to had already acted as a masked vigilante before, but he had been driven by personal motives; from now on, he will revenge not for himself or his loved ones, but for his people. And Seongheungsan tree, which by 2012 had

¹⁶ Interestingly, their game is related to learning the Korean alphabet, the appearance of which is considered one of Sejong's major achievements.

¹⁷ He is, by the way, a historical figure—a prominent military leader.

¹⁸ Which he was usually wearing outside work.

¹⁹ Traditional Korean clothes.

already developed a certain reputation in the serial narratives, becomes a necessary element of this symbolic scene.²⁰

In the following years, the tree appears more than once in romantic episodes. It is under this tree where the reunion, whether real or imagined, of the heroine with her missing vampire lover takes place in the fantasy series *The Scholar Who Walks the Night* (MBC, 2015); it is there where the feelings are conceived between the characters of the historical series *My Country: The New Age* (JTBC TV channel, 2019); it is there where the characters of the romantic comedy *I'm Not A Robot* (MBC, 2017–2018)—our contemporaries—meet and come to a reconciliation. On the other hand, the tree can also mark the scenes showing friendship and kinship. In the distant past, the protagonist of *Hotel del Luna* visited Seongheungsan tree with her lover (who left a sign on the branch urging her to see him in another place) and with her beloved foster brother (who promised her to build a house of this tree); and in the historical series *The Crowned Clown* (tvN, 2019), the ruler's wife is allowed to secretly see and say goodbye to her father, who has been declared a traitor and sent into exile, and their emotional meeting also takes place near the tree. The motif of the magical or sacred is not neglected either: in *Missing: The Other Side* (OCN, 2020), the hero, who has fallen off a cliff in the dark of night, is not only saved by the tree (hanging on its branches), but he also starts to see the souls of the dead.

There is no point in describing all or most of the scenes in which Seongheungsan tree is present, however, two more cases deserve a closer look. The first is *Mystic Pop-Up Bar* (JTBS, 2020), set in the present day and in the Middle Ages. In this fantasy series, Seongheungsan tree is not only sacred: it has special powers, so that even the mother of the crown prince comes to it to pray for her son's health. It also possesses a soul, which is capable of leaving the tree (after which the tree dies) and being reborn as a living being, merging with the human soul: one of the central characters in the series is a partial reincarnation of the sacred tree. The insult once inflicted on the tree by the heroine²¹ is an important plot-driving element in this series, and the tree itself is closer than ever to transforming from a passive and silent witness into a full-fledged character.

Extraordinary Attorney Woo has nothing to do with the fantasy genre, and Seongheungsan tree in it originally serves only as a symbolic center of a small

²⁰ It is noteworthy that the image of the avenger—the hanbok, the mask, the horse, the long metal flute he uses as a weapon—is in some sense both timeless and symbolic of all Korean history and national culture. That is why the 400-year-old tree fits well into this context.

²¹ The shamanic practices were briefly mentioned above; one of such practices implies the ritual hanging of a would-be shaman from a tree. Here, this rite appears in a distorted form: a young novice shamaness, considering herself deceived and abandoned by her beloved one, commits suicide by hanging herself on a tree branch and thus killing herself, the tree, and her unborn child, whose soul merges with the soul of the tree.

fictional village whose friendly community is in danger. A highway is planned to be constructed, literally splitting the village in two, some houses are to be demolished, and the tree, under which the locals gathered for generations on all kinds of occasions, is to be cut down. But then the tree, which has been a subject of protection from the residents and the lawyers called in to help them, becomes the community's savior: it is officially recognized as a natural landmark, which is an insurmountable obstacle to the construction of the highway according to the original project.

What is also worth mentioning is how the location of Seongheungsan tree is shown on the country's map, and what transformations the surrounding landscape undergoes in different series. Travel guides inform those willing to visit this filming location that it is about three and a half hours away from the capital city. In *The Scholar Who Walks the Night*, the heroine, devoid of any supernatural powers, walks to it from Seoul (or rather, from Hanyang, as the city was called at the time of the series²²)—thus, it is placed quite close to the city. Similarly, the young heroine of *Mystic Pop-Up Bar* comes to it on foot from Hanyang-Seoul, and in *Bridal Mask*, it seems to grow in the proximity of the capital, too. Images of the tree at the edge of a scarp slope are, indeed, perfectly identifiable in both TV series and in tourist shots, but with the help of sets, angles, combination shots, and computer graphics, significant changes can be made to this recognizable view. In most serial scenes, there is a fairly vast flat grassy patch of land in front of the tree, and a deep valley right behind it. However, when the hero of *Missing: The Other Side* comes to the tree, which saved him, in the daylight, the very rock from which he fell at night rises directly above him (Figures 3 and 4).



Fig. 3. A still from *Mystic Pop-up Bar*²³

²² Second half of the 18th century.

²³ See the image source: https://doramatv.live/misticheskii_bar_na_kolesah__A339d2/series1 (14.08.2022)



Fig. 4. Seongheungsan Tree in *Missing: The Other Side*²⁴

In *Extraordinary Attorney Woo*, this tree is located on a low but steep hill right in the middle of the village, so that house roofs come up to the very trunk, and the view from the tree is not of a deep treed valley, but of a lowland area studded with houses.

On the other hand, the tree appears as a kind of constant. Episodes with it can be dated to the 21st century or the very distant past, yet the trunk and the crown do not undergo serious changes: a serial tree “reacts” to the seasons (turns yellow in autumn and drops off its leaves in winter) but it is not subject to centuries.²⁵ Not tied to a specific point on Seongheungsan Mountain nor to a specific time, in the serial world, the tree can exist “anywhere” and “always”.

GURYARI LOVE TREE

Seongheungsan tree is in many ways unique, but in recent years, another recognizable tree has appeared in South Korean TV series, although its television career is still rather modest. This tree is located in a picturesque place in the Arboretum Park near Georye village in Gangwon Province, and it is notable primarily for its thick, fancily shaped trunk.

²⁴ See the image source: https://doramatv.live/propavshie_bez_vesti__oni_byli_tam/series1 (14.08.2022)

²⁵ This refers not only to Seongheungsan tree. For example, in the contemporary storyline of *Tale of Gumiho*, the protagonist visits the tree, where he used to live as a mountain spirit, with the heroine. And while the view from the tree has changed a great deal over the centuries—the valley below has been built up, with power lines running through it—the tree itself looks exactly the same.

Let us take a look at the 2017 comedy-fiction series *The Best Hit* (KBS2). In 1994, the abandoned car of a missing young singer, a rising hip-hop star, is found near this tree. A journalist is reporting, standing in front of the tree, as the singer's fans bring flowers, toys, and photos of their idol to honor his memory. The hero, however, is not dead: he travelled in time in 2017. The connection of the old tree and the theme of death is false trail, it only reminds us that in 1994 something happened to the singer here.²⁶ Yet it does act as a love tree: in 2017, the hero comes to it together with a girl, and although the young people show dislike for each other, their joint trip brings them closer together.²⁷

In the aforementioned *A Korean Odyssey*, there are several rather important scenes involving Guryari tree. Within this plot, it has the status of a magical tree. Like the tree in *Extraordinary Attorney Woo*, it has an enemy: a real estate developer who demands that it be cut down. However, a spirit guards the tree and prevents the workers from doing so: when approaching the tree, they start having panic attacks, a hurricane wind rises, and daylight turns into darkness. When the spirits are finally driven away and the tree is felled, beneath its roots the builders discover an ancient stone sarcophagus with the soul of the embittered sorceress. Naturally, the sorceress breaks free, providing the plot with a new twist. It is hard to claim on the example of just two series that in the world of Korean dramas there is a taboo on cutting down old trees;²⁸ in *A Korean Odyssey*, nevertheless, the culprit of the tree's death suffers a truly horrible ending.

Among all the examples mentioned above, *Mother of Mine* (KBS2, 2019) is the series closest to the format, which is traditionally referred to as soap opera. It is a long (108 episodes, 35–40 minutes each) leisurely narrative about an elderly woman and her adult daughters. In the finale, the mother passes away, and her ashes are buried under Guryari tree, with the daughters suddenly rushing to embrace the trunk during an impromptu ceremony (Figure 5). As time passes, the women gather at the tree again, sharing with each other—but also with the deceased mother—their news. And their mother sits on the other side of the tree and listens to what they say: the communication of the living with the deceased is visualized in the most straightforward way, although the series has nothing to do with mysticism. Both scenes bring to mind the connection of the image of a tree with the theme of death and afterlife.

²⁶ What exactly is a mystery to the hero himself.

²⁷ In K-dramas, there is a whole set of signals, easily recognizable by experienced viewers, indicating the possibility of a romance between characters. And since *The Best Hit* is a comedy, the number of signals that these two are doomed to fall in love with each other is brought to the point of absurdity. For instance, the characters' lips accidentally meet three times in a short time. And the tree, being a traditional element of romantic scenes, is among such indicators.

²⁸ German Kim mentions the belief that "whoever cuts down a sacred tree that is more than three hundred years old will inevitably die" (Kim, 2013, p. 342).



Fig. 5. A still from *Mother of Mine*²⁹

CONCLUSION

The serial image of a tree draws on traditional Korean beliefs, but treats them quite freely, easily supplementing and even replacing them with new meanings. As a result, a tree in the world of South Korean TV series can perform quite a variety of functions and appear in different contexts.

For instance, a tree—especially as popular and recognizable as Seongheungsan Love Tree—indicates a special zone in which the line between reality and magic blurs, as does the line between the past and the present. In fact, by its very presence in the frame, a tree takes off many questions about what is happening on the screen: in this special zone, formal logic loses its position.

Another its function is to mark the end of a story as a whole or a separate storyline. And in the latter case, communication with the viewer is particularly evident: since this storyline has come to its denouement, viewers can concentrate on the others.

A tree, among other things, becomes an element of visual rhetoric, allowing to call for the viewers' attention (a scene by the tree is unlikely to be passé) and appeal to their experience and associations with other dramas. The mere appearance

²⁹ See the image source: https://doramatv.live/moia_samaia_krasivaia_na_svette_doch__A56ff/series54 (14.08.2022).

of the tree in the frame allows to create certain expectations—which can later be confirmed or deflated, in whole or in part.

Finally, since Seongheungsan tree has been regularly appearing on screen for almost 20 years, it has already become part of a personal past and personal memories for regular viewers of Korean serials. This allows a serial tree to be transformed into something “real,” gaining its own quasi-reality by separating itself from the actual tree growing on Seongheungsan Mountain—or in the Georye-ri Arboretum. And this inspires the viewers to perceive the very story as something more real, too.

The recognizability and popularity of Seongheungsan tree entails another consequence that affects the perception of other serial trees as well. Being localized on the South Korean map but easily moving anywhere in the world of serials, the tree thus becomes a point of intersection between two spaces, “our world” and “the world of K-dramas”: a *Faith* fan visiting Seongheungsan Mountain is able to enter *Faith* in an illusory way. Regardless of how many times this tree has been declared sacred in various series, it has already gained secondary sacredness through its involvement in the lives of many much-loved characters and has become an object of pilgrimage.³⁰

* * *

ВВЕДЕНИЕ

Неослабевающий рост популярности южнокорейских сериалов (или «дорам», как их чаще называют русскоязычные поклонники) предсказуемо привлекает внимание исследователей со всего мира и к культуре Республики Корея — традиционной и современной, и к особенностям рецепции этих сериалов зрителями из других стран, и, разумеется, к сериалам как таковым¹.

³⁰ For instance, following the recommendations of TripAdvisor.com: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g946498-d17739145-Reviews-Seongheungsan_Tree_of_Love-Buyeo_gun_Chungcheongnam_do.html (10.08.2022). In fact, the above mentioned Koreandramaland website is designed not only to satisfy the curiosity of K-drama fans, but also to help them plan an itinerary before a trip. Fan tours of this kind are very popular in South Korea. For example, *Winter Sonata* (KBS2, 2002) was one of the first South Korean series to win the love of the global audience, and tourists still regularly come to the Nami Island, where several key episodes of this melodrama were filmed (see: Yusriana et al., 2019).

¹ Так, за триумфом «Игры в кальмара» на платформе Netflix осенью 2021 г. практически сразу же последовали первые статьи, посвященные этому сериалу, в том числе — готовности иностранных зрителей немедленно перенимать представленные в «Игре» игры и костюмы (Siregar, Perangin Angin, Mono, 2021, p. 447–448).

Южнокорейские сериалы доказали свою способность находить отклик и у домашней аудитории, и у зрителей, выросших в совершенно иных культурно-исторических условиях, причем не только интриговать этого внешнего зрителя «экзотичностью», но вовлекать в изучение корейской культуры и истории, а также языка. Все это побуждает обратить особое внимание не только на их содержание и визуальное оформление, не только на южнокорейских актеров, но и на принципы, по которым строится телеповествование. Одна из отмеченных исследователями характерных черт корейских сериалов-драм — это их «гибридность»², позволяющая гармонично объединять высокий профессиональный уровень, отвечающий всем мировым стандартам, глобального же уровня форматы и жанры телешоу (вплоть до создания лицензионных адаптаций успешных западных сериалов) — с отчетливо заявляющими о себе элементами, представляющими корейскую культуру, как «высокую», так и народную. В настоящей статье мы исследуем, как способно трансформироваться это сочетание глобального и локального, традиционного и современного на примере одного узнаваемого образа — священного или «особенного» дерева. Наша цель — выявить функции, которые образ дерева выполняет в фикциональном мире сериального повествования.

Поскольку **объектом** исследования становятся сцены из телесериала, образ дерева сочетает в себе как чисто визуальную составляющую (причем в нее входят и само дерево, и ландшафт вокруг него, и то, как именно персонажи взаимодействуют с деревом и с друг с другом — у дерева), так и вербальную. «Любое изображение полисемично; под слоем его означающих залегает «плавающая цепочка» означаемых; читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить никакого внимания на другие» (Барт, 2015 с. 39), но если в случае со статичным изображением сопровождающий его текст дает возможность хотя бы частичного контроля за восприятием читателя, то в кинофильме и телесериале текст, будучи в большинстве случаев не наложенным на кадры, а произнесенным кем-либо из персонажей или закадровым голосом, воспринимается как нечто более субъективное. К тому же подвижный характер телеизображения и заведомая длительность повествования, обещающая множество более или менее значительных перемен в жизни героев и в мире вокруг них, делают любое объяснение, прилагающееся к представленному на экране объекту (в нашем случае — дереву) лишь временно релевантным, а статус объекта — потенциально непостоянным. Поэтому среди наших задач будут и исследование контекста, в котором дерево

² См. о гибридности современной популярной культурной продукции Южной Кореи (Jung, Paik, 2012, p. 201; Jin, Yoon, 2016, p. 1287), а также о необходимости уделить больше внимания уточнению этого определения (Yoon, Kang, 2017, pp. 12–13; Loo, Loo, 2021, pp. 149–160).

может фигурировать, и особенности коммуникации со зрителем, присущие повествованию, которое опирается на систему устоявшихся образов. Новизна же исследования обусловлена тем, что, насколько нам известно, прежде образ дерева не становился объектом изучения в подобном контексте и с подобными целями.

СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ КОРЕИ

Образ священного или просто «особенного» дерева, конечно же, распространен во всем мире, с древнейших времен и до наших дней. Среди прочих природных объектов деревья выделяются, в частности, тем, что в их отношении одна из стандартных бинарных оппозиций — «живое-неживое» — очевидным образом утрачивает свою четкость. Деревья неподвижны и бессловесны, но они «мигрируют и заселяют новые участки или исчезают с других. Все они растут и развиваются в течение довольно длительного времени ... некоторые деревья сбрасывают и отрастают листья (регенерируют) в зависимости от сезона. Они также издаю звуки на ветру, потребляют воду, плавают и сдвигают скалы и камни своими растущими корнями» (Fahlander, 2016, p. 374). Дерево одновременно и взаимодействует с человеком, почти как дикое или домашнее животное, и недоступно для взаимодействия так же, как упомянутые в цитате камни и скалы. Впрочем, как это осмыслялось на ранних стадиях развития человечества — можно лишь строить догадки разной степени обоснованности. Но вот представляющие более поздние эпохи вариации на тему деревьев демонстрируют богатый и разнообразный набор сюжетов о деревьях и людях.

Создавая свою «Золотую ветвь», Дж. Дж. Фрэйзер в общем ряду верований, связанных с деревьями, упоминает и Корею — где, согласно Фрэйзеру, деревья рассматривались как пристанище душ людей, умерших в дороге или от чумы, а также душ женщин, скончавшихся в родах (Фрэйзер, 2011, с. 127). И хотя сама идея объединения в общий нарратив вырванных из культурно-исторического контекста фрагментов легенд и мифов со всего света ныне воспринимается скептически, упоминание о Корее никак не противоречит традиционному восприятию деревьев в этой стране.

К началу XX в. на Западе оформляется стереотипное представление о жителях Корейского полуострова как о людях, которые «ощущают постоянную необходимость поддерживать связь с природой» (Ковальчук, 2016, с. 60) и находятся в диалоге с ней — как в форме восхваляющих ее красоту стихов, так и в виде поклонения природным объектам. Среди подобных корейских на-

родных верований и ритуалов заметное место занимало почитание деревьев, в первую очередь — высоких, старых, одиноко стоящих. Г. Ким указывает, что дерево могло быть объектом почитания и само по себе, и как место обитания древесного духа (моксин), и как вместилище «различных духов или демонов (квисин)»³ (Ким, 2013, с. 341). На ветви почитаемого дерева вешали лоскутки, соломенные жгуты и мелкие приношения, у ствола могли соорудить круговую насыпь (Ким, 2013, с. 342). При этом за конкретными деревьями, у стволов которых молились крестьяне или путники, вставал и более сложный образ: «деревья, выраставшие из земных недр и простиравшиеся высоко в небо, являлись вещественным, зримым символом единства мира, олицетворением жизненной силы и гармонии. Кроме того, старые деревья, насчитывавшие не одну сотню лет, символизировали непрерывность жизни, цикличность смены поколений и их связь» (Ким, 2013, с. 344). Важную роль деревья играли и в шаманских практиках, в частности — в ритуале становления шамана (Никитина, 1982, с. 303).

Поскольку религиозная история Кореи привела к «буддизации» (Болтач, 2018, с. 93) и народных религиозных воззрений, и культуры вообще, в письменных текстах образ дерева зачастую несет на себе отпечаток пришедшего из Индии учения — поскольку каноническая история Будды включает в себя и «древесные» мотивы. Так, в «Оставшихся сведениях о трех государствах» буддийского монаха XIII в. Ирёна рассказывается, в том числе, о легендарном основателе первого корейского государства — Тангуне Вангоме⁴. Л. Концевич высказывал предположение, что само его имя может пониматься как «Господин священного сандалового дерева» или «Господин священной черной березы» (Концевич, 1984, с. 183)⁵, а его столица — Асдаль — по мнению Л. Концевича, возможно, обязана своим названием буддийскому священному дереву ашвейта (Концевич, 1984, с. 189). Современный исследователь, кстати, подчеркивает, что в буддийских ритуалах дерево ашвейта неразрывно связано не только с Буддой, но и со смертью, а также умершими и нерожденными (Zotter, 2010, p. 343), что, вероятно, хорошо сочеталось с верой корейцев в духов умерших, живущих в деревьях.

У Ирёна можно найти не один сюжет, в котором фигурирует дерево: на ветвях одного из них находят золотой ящик с живым мальчиком внутри

³ Следует уточнить, что словом «квисин» (или «квицин») обозначается не только всевозможная «нежить», но в более узком смысле — призрак, дух умершего, задержавшийся в мире живых.

⁴ Личные имена мифологических персонажей и исторических лиц в статье указываются в том варианте, который используется в академической литературе, имена персонажей сериалов — в варианте, принятом у русскоязычных поклонников корейских дорам.

⁵ Согласно другой версии мифа отец Тангуна был божеством березы (Носкова, 2015, с. 124).

(Ирён, 2018, с. 242), под другим (разновидностью каштана) рождается уважаемый буддийский наставник (Ирён, 2018, с. 671), на третье (персиковое дерево) взбираются и прыгают вниз буддисты-подвижники, предаваясь таким образом раскаянию (Ирён, 2018, с. 705). На могиле еще одного уважаемого наставника сразу после похорон «поднимается» сосна — ориентир для паломников (Ирён, 2018, с. 706–707). Есть у Ирёна и рассказ о кедре, который пожелтел после того, как на его ствол было прикреплено стихотворение, порицающее правителя страны за переменчивость нрава⁶; когда же правитель, вняв упрекам, загладил свою вину перед поэтом, кедр вновь ожил (Ирён, 2018, с. 784).

Поскольку буддизм, несмотря на широкое распространение и в прошлом, и в настоящем, никак не вытесняет из мировоззрения условного корейца идеи и образы иного происхождения, дерево можно встретить не только в чисто буддийских сюжетах. Дерево может оказаться в буквальном смысле образом, в котором в мир является верховное божество (На, 2003, р. 14), или принять на себя кару, которую верховное божество присудило драконихе или дракону (Riotto, 2021, pp. 170–171), могло служить символом семьи (Никитина, 1982, с. 285, 287) или благополучного государства, как в «Оде о драконах, летящих к небу» — литературном памятнике XV в. (Ода о драконах, 2018, с. 38), который создан в согласии с конфуцианской традицией. Подводя промежуточный итог, можно сказать, что образ дерева оказывается поистине всепроникающим, а контексты, в которых оно появляется — довольно разнообразными. Причем дерево не всегда удовлетворяется пассивной ролью во взаимодействии с людьми. И это создает основу для множества художественных интерпретаций образа дерева — в том числе и в телесериалах.

ДЕРЕВО В КАДРЕ: XXI ВЕК

Наше внимание будет обращено, разумеется, не на любое дерево, попадающее в кадр южнокорейского сериала. Это должно быть дерево, во-первых, явно выделяющееся своим внешним видом (очень высокое, очень старое, очень красивое и т.д.), а во-вторых — самой постановкой сцены маркиро-

⁶ М. Никитина полагает, что подвешенный на дерево текст «перевел кедр из категории вечнозеленых деревьев, неподвластных ходу времени, в категорию лиственных, зависящих от смены времен года» (Никитина, 1982, с. 39). Понять реакцию кедра на упреки в непостоянстве позволяют рассуждения А. Троцевич: она приводит сразу четыре поэтических цитаты, посвященных образу сосны, которая, как вечнозеленое дерево, выполняла еще и функцию символа «надежной личности» (Троцевич, 2004, с. 111).

ванное как «особенное» (когда камера надолго останавливается на дереве, оно показывается с разных ракурсов, становится композиционным центром кадра). Внутри повествования у такого дерева может быть статус «священного». Так, в прологе сериала 2007 г. «Легенда о четырех стражах небесного владыки» (телеканал MBC) сын небесного божества и будущий отец упомянутого выше Тангуна Вангома Хванун спускается с небес на землю рядом со священным деревом⁷. В «Хрониках Асдаля» (телеканал tvN, Netflix, 2019), время действия которых — легендарное прошлое Кореи, огромное старое дерево с узловатым стволом является важной частью племенного святилища: перед ним горит неугасимый огонь, перед ним исполняется священный танец, а на самом дереве укрыта ценная реликвия. А в «Сказании о кумихо»⁸ (tvN, 2020) есть эпизод с участием духа дерева, имеющего облик девочки. История ее печальна — девочка-дух хотела бы покинуть свое дерево и остров, на котором оно растет, как это давно уже сделали другие островные духи. Но дерево ее обвито заговоренной веревкой, не позволяющей духу удалиться, и снять эту веревку способны только человеческие руки. Некоторую связь с деревом обнаруживает и заглавный герой — оборотень-кумихо; в далеком прошлом он был горным духом, и в большинстве сцен из этого периода его жизни герой не отходит далеко от старого дерева с толстым стволом (Рис. 1).



Рис. 1. Кадр из сериала «Сказание о кумихо»⁹

⁷ Дерево изображено с помощью компьютерной графики; показанный же в ускоренном темпе процесс его «жизни» и «умирания (оно становится трухлявым и разваливается) используется, чтобы показать, сколько времени прошло между прологом и основным действием сериала.

⁸ В России сериал транслировался на телеканале ТВ-3 под названием «История девятихвостого лиса».

⁹ Источник изображения: URL: https://doramatv.live/skazanie_o_kumihyo/series2 (дата обращения 14.08.2022)

Дерево может находиться в пространстве, которое либо относится к миру мертвых, либо является «пристройкой»¹⁰ к миру живых. В «Сказании о кумихо» упоминается (хотя и не визуализируется) дерево, которое якобы только что поливал привратник реки Самдо (отделяющей мир живых от мира мертвых)¹¹. А в «Отеле дель Луна» (tvN, 2019) важная функция возложена на дерево¹², растущее в саду отеля, в котором задержавшиеся в мире людей призраки дожидаются отправки на тот свет. У этого дерева есть особая связь с хозяйкой отеля — оно удерживает человека в состоянии между жизнью и смертью, наделяя одновременно свойствами и духа, и живого существа, и реагируя на душевное состояние героини. Пока она ощущает себя «застывшей во времени», дерево остается сухим и безжизненным, но на пробуждение эмоций у женщины дерево откликается появлением листвы и цветов — и время для героини приходит в движение.

Дерево, определенно растущее в мире живых, также может быть связано с темой смерти и посмертного существования. В современном фэнтези «Хваюги» (или «Корейская Одиссея»; tvN, Netflix, 2017–2018) большое дерево росло рядом со школой, в которую ходила в детстве главная героиня, и под этим деревом она чуть не стала жертвой спрятавшегося в ветвях призрака школьницы — но девочку спас добрый дух ее умершей бабушки. А в «Чикагской пишущей машинке» (tvN, 2017), значительная часть действия которой относится к 1930-м, когда Корея была оккупирована Японией, под деревьями встречаются смерть герой и героиня этой сюжетной линии — участники сопротивления. Чтобы избежать ареста, герой совершает самоубийство под мертвым деревом — сухим, лишенным даже коры. Героиня же умирает у дерева живого, но начавшего засыхать¹³, причем перед смертью под этим деревом у нее происходит разговор то ли с привидевшимся ей покойным героем, то ли с его призраком.

Разумеется, появление дерева в кадре из корейского сериала необязательно сопряжено с темой сакрального, сверхъестественного или со смертью. Так, в «Сказании о кумихо» можно заметить тот же самый ландшафт и то

¹⁰ О подобных «пристройках», пространствах, дополняющих мир людей как характерной черте организации пространства в южнокорейском сериальном фэнтези см. нашу статью 2020 г. (Тарасова, 2020, с. 70–98).

¹¹ И в оригинальной версии сериала слова привратника сопровождаются титрами, поясняющими, что речь идет о дереве в преддверии царства мертвых, которое, согласно буддийской традиции, позволяет оценить тяжесть грехов умершего по весу его повешенной на ветку одежды.

¹² В этом случае дерево в кадре появляется, и не раз, но оно бутафорское — это часть декорации в съемочном павильоне.

¹³ Различие между деревьями может быть случайным: если смерть юноши не подлежит никакому сомнению, то во втором случае зрителю, скорее, предлагается сделать вывод о том, что девушка тоже умерла.

из сцен которого разворачивалась под этим деревом — «Песнь Со Дона» 2005 г. (телеканал SBS). Упоминания этого дерева можно найти и на туристических сайтах, где оно рекомендуется не только ради открывающегося от него вида на горы или руин старинной крепости Гаримсон (VI в.) неподалеку от него — привлекательность этого места для иностранных гостей в первую очередь связывается с многолетней «карьерой» дерева в телесериалах.

Примечательно, что на первых порах это дерево фигурировало в сериалах исторических: это касается и «Песни Со Дона», и двух дорам 2008 г. — «Иль Чжи Мэ» (SBS) и «Сечжона Великого» (телеканалы KBS2, KBS1). В «Сечжоне Великом» (заглавный герой которого — едва ли не самый почитаемый государь в корейской истории) дерево появляется в последние минуты заключительной серии. Ни прямых намеков на сакральность этого места, ни, тем более, романтических ноток в этой сцене нет. Под деревом играют дети¹⁷, между ними возникает было ссора, но подошедший к ним Седжон мирит детей, а затем отходит в сторону, под самое дерево, и, отвернувшись от камеры, погружается в созерцание вида, в то время как его спутник объясняет детям, что это самый великий человек на свете. Таким образом, дерево требуется в большей степени для создания выразительных финальных кадров: значима здесь в первую очередь персона Седжона, а дерево обеспечивает ей достойное визуальное сопровождение.

С деревом Сонхынсан связаны две ключевые сцены в финальной серии чрезвычайно популярного в мире сериала «Вера» (SBS, 2012; в обсуждениях поклонников южнокорейских сериалов само дерево нередко упоминается как «дерево из “Веры”»). В первой из них героиня, путешественница во времени, попавшая из наших дней в XIV в., становится свидетельницей поражения своего возлюбленного Чхе Ёна¹⁸ в поединке с антагонистом. Сама героиня после этого вынужденно возвращается в свое время, осознает, что больше не ощущает его по-настоящему своим, делает несколько неудачных попыток вернуться в прошлое и, наконец, достигает успеха — не только попадает в нужный хронологический отрезок, но и благополучно встречается с выжившим после поединка Чхе Ёном. Встреча героев происходит под все тем же деревом; это довольно типичная для южнокорейского сериала очень короткая бессловесная сцена, переходящая в стоп-кадр, так что дерево — свидетель и разлуки, и воссоединения героев — призвано, видимо, восполнить эту лаконичность.

«Мститель в маске» (KBS2), тоже вышедший в 2012 г., рассказывает о вымышленном герое сопротивления в период японской оккупации, но в первых

¹⁷ Причем игра их связана с заучиванием корейского алфавита, появление которого считает одним из самых важных достижений Седжона.

¹⁸ Это, кстати, историческое лицо, выдающийся военачальник.

сериях герой этого повествования, кореец Ли Кан То, предстает перед зрителями коллаборационистом, который делает карьеру в японской полиции. Череда драматических событий заставляет его радикально переменить свои взгляды, и переломный момент не обходится без дерева Сонхынсан. В этой сцене Кан То, уже не в форме полицейского и не в мужском костюме западного образца¹⁹, но одетый в белый ханбок²⁰, некоторое время стоит у дерева, глядя вниз, на столицу, затем медленно надвигает на лицо маску (из арсенала корейского народного театра), садится на коня и уезжает. Для развития сюжета эта довольно продолжительная сцена не имеет никакого смысла, более того — она абсурдна, поскольку героя уже разыскивает полиция, и стоять средь бела дня на открытом месте неподалеку от города как минимум очень неразумно с его стороны. Но у этого эпизода важное символическое значение: он знаменует собой окончательное перерождение героя. До этого Кан То уже случалось выступать в роли мстителя в маске, но за его действиями стояли личные мотивы; с этого момента мстить герой будет не за себя и своих близких, а за свой народ. И дерево Сонхынсан, у которого к 2012 г. уже сложилась определенная репутация в сериальных повествованиях, становится необходимым элементом этой символической сцены²¹.

В последующие годы дерево не раз появляется в эпизодах лирического характера — под ним происходит то ли подлинная, то ли воображаемая героиней сцена ее воссоединения с пропавшим без вести возлюбленным-вампиром в фэнтези «Ученый, гуляющий ночью» (телеканал MBC, 2015), под ним зарождаются чувства между персонажами исторического сериала «Моя страна — новая эпоха» (телеканал JTBC, 2019), на его фоне встречаются и приходят к примирению герои романтической комедии «Я не робот» (MBC, 2017–2018) — наши современники. С другой стороны, дерево может маркировать собою и сцену, рассказывающую о чувствах дружеских и родственных — в далеком прошлом главная героиня «Отеля дель Луна» посещала дерево Сонхынсан и с возлюбленным (который к тому же оставлял на ветке знак, призывающий героиню увидеться с ним уже в другом месте), и с горячо любимым названным братом (который сулил построить из этого дерева дом для нее). В историческом же «Коронованном шуте» (tvN, 2019) жене правителя разрешают тайно увидеться и попрощаться с отцом, который объявлен изменником и отправлен в ссылку, и их эмоциональная встреча также происходит у дерева. Мотив маги-

¹⁹ Который он обычно носит, будучи не на службе.

²⁰ Название национального корейского костюма.

²¹ Примечательно, что образ мстителя — ханбок, маска, конь, длинная металлическая флейта, которую он использует как оружие — в каком-то смысле и вне времени, и символизирует собой всю корейскую историю и национальную культуру. Так что 400-летнее дерево логично вписывается в этот контекст.

ческого либо сакрального тоже не забыт — в сериале «Пропавшие без вести: за гранью» (телеканал OCN, 2020) сорвавшийся в ночной темноте со скалы герой не только спасен благодаря дереву (он повисает на его ветвях), но и обретает после этого способность видеть души умерших.

Подробно описывать все или большинство сцен, в которых присутствует дерево Сонхынсан, было бы излишне, но все же еще два случая заслуживают более пристального внимания. Во-первых, это «Мистической бар на колесах» 2020 г. (JTBS), фэнтези, действие которого относится как к нашим дням, так и к средневековью — тут дерево не только имеет статус священного, более того — наделенного особой силой, так что даже мать наследника престола приходит к нему молиться о здоровье сына. Оно еще и обладает душой, и эта душа способна покинуть дерево (после чего оно умирает), и возродиться в виде живого существа, слившись с душой человеческой: один из центральных персонажей сериала является частичной реинкарнацией священного дерева. Обида, некогда нанесенная дереву героиней²² — важный сюжетобразующий элемент этого сериала, а само оно как никогда приблизилось к превращению из пассивного и безмолвного свидетеля происходящего в полноценное действующее лицо.

«Необычный адвокат У Ён У» к жанру фэнтези отношения не имеет, и дерево Сонхынсан в нем сперва исполняет лишь функцию символического центра небольшого селения, дружной общине которого угрожает опасность. Через селение должно пройти скоростное шоссе, ради которого часть домов будет снесена, само селение — буквально разрезано на две половины, а дерево, у которого жители поколениями собирались по всевозможным поводам — срублено. Но затем дерево из объекта защиты со стороны жителей и призванных ими на помощь юристов само превращается в спасителя общины — оно официально признается природным памятником, что преподносится как непреодолимое препятствие для строительства шоссе по прежнему проекту.

Отдельно следует остановиться и на том, как определяется местонахождение дерева на карте страны, и какие трансформации претерпевает в сериалах окружающий дерево ландшафт. Желаящим посетить эту съёмочную локацию сообщается, что от столицы до нее — около трех с половиной часов езды. В «Ученом, гуляющем ночью» героиня, не обладающая сверхъестественными способностями, пешком приходит к нему из Сеула (точнее, из Ханяна, как на-

²² Выше бегло упоминались шаманские практики, одна из которых подразумевает ритуальное подвешивание будущего шамана на дерево. Здесь же этот обряд предстает в искаженном виде — молоденькая начинающая шаманка, считающая себя обманутой и брошенной возлюбленным, сводит счеты с жизнью, вешаясь на ветке дерева и убивая, таким образом, и себя, и своего нерожденного ребенка, с душой которого и сливается душа дерева.

звался город во времена действия сериала²³) — таким образом, оно помещено совсем близко от города. Точно также пешком до него добирается из Ханяна-Сеула юная героиня «Мистического бара», и в «Мстителе в маске» оно как будто бы растет рядом со столицей. Кадры с деревом на краю обрывистого склона прекрасно опознаются и в сериалах, и на туристических снимках, но с помощью декораций, ракурса, комбинированных съемок и компьютерной графики в этот узнаваемый вид можно внести существенные изменения. В большинстве сериальных сцен перед деревом — достаточно обширный ровный участок земли, заросший травой, а сразу за ним — глубокая долина. Однако, когда герой сериала «Пропавшие без вести: за гранью» приходит к спасшему его дереву при свете дня, прямо над ним отвесно возвышается та самая скала, с которой герой свалился ночью (Рис. 3 и 4).



Рис. 3. Кадр из сериала «Мистический бар на колесах»²⁴



Рис. 4. Дерево Сонхынсан в сериале «Пропавшие без вести: за гранью»²⁵

²³ Вторая половина XVIII в.

²⁴ Источник изображения: URL: https://doramatv.live/misticheskii_bar_na_kolesah__A339d2/series1 (дата обращения 14.08.2022)

²⁵ Источник изображения: URL: https://doramatv.live/propavshie_bez_vesti__oni_byli_tam/series1 (дата обращения 14.08.2022)

А в «Необычном адвокате У Ён У» это дерево находится на невысоком, но крутом холмике прямо посреди селения, так что крыши домов подступают к самому стволу, вид же от дерева открывается не на глубокую долину, заросшую деревьями, а на усыпанную домами низину.

С другой стороны, дерево одновременно предстает и в качестве своего рода константы — хронологически эпизоды, в которых оно задействовано, могут относиться и к XXI в., и к очень отдаленному прошлому, но вид самих ствола и кроны, разумеется, серьезных изменений не претерпевает — сериальное дерево «реагирует» на время года (осенью листва желтеет, зимой — облетает), но неподвластно столетиям²⁶. Не привязанное ни к конкретной точке на горе Сонхын, ни к конкретному времени, в сериальном мире это дерево может существовать «везде» и «всегда».

ДЕРЕВО КОРЕРИ

Дерево Сонхынсан во многом уникально, но в последние годы в южно-корейских сериалах появляется еще одно узнаваемое дерево, хотя его сериальная карьера пока довольно скромна. Это дерево примечательно в первую очередь толстым, причудливой формы стволом. И расположено оно в живописном месте, в дендрарии Корери в провинции Канвон.

В комедийно-фантастическом сериале 2017 г. «Лучший хит» (KBS2) близ этого дерева в 1994 г. был обнаружен брошенный автомобиль пропавшего без вести молодого певца — восходящей звезды хип-хопа. На фоне дерева ведет репортаж журналист, а поклонницы певца приносят к стволу цветы, игрушки и фотографии своего кумира, чтобы почтить его память. Герой, однако, жив — но переместился во времени в 2017 г., так что связь старого дерева и темы смерти оказывается ложной, оно лишь напоминает о том, что в 1994 г. у этого дерева с певцом что-то случилось²⁷. Зато оно исполняет функцию «дерева любви» — в 2017 г. герой приезжает к дереву вместе с девушкой, и хотя на этой стадии сериала молодые люди демонстрируют неприязнь друг к другу, совместная поездка способствует их сближению²⁸.

²⁶ Это касается не только дерева Сонхынсан — например, главный герой «Сказания о кумихо» в современной сюжетной линии сериала посещает вместе с героиней дерево, у которого он обитал, будучи горным духом. И если открывающийся от дерева вид за столетия сильно изменился — долину внизу застроили, через нее тянется линия электропередачи — то само дерево выглядит точно так же.

²⁷ Что именно — загадка и для самого героя.

²⁸ В корейских сериалах существует целый набор понятных опытному зрителю сигналов,

В уже упоминавшемся «Хваюги» с деревом Корери связано несколько довольно важных сцен. В этом повествовании оно имеет статус магического. Как и в случае с деревом из сериала «Необычный адвокат У Ён У», у него есть враг — застройщик, требующий его срубить. Однако дерево охраняет дух, не допускающий выполнения этого требования: у приближающихся к дереву рабочих начинаются приступы паники, поднимается ураганный ветер, дневной свет сменяется мглой. Когда же духа удастся изгнать, а дерево — повалить, под его корнями обнаруживается древний каменный саркофаг, в котором заключена душа озлобленной чародейки. И чародейка, разумеется, вырывается на свободу, обеспечивая сюжету сериала новый поворот. Говорить о том, что в мире корейских дорам существует своего рода табу на вырубку старых деревьев²⁹ примеры двух сериалов вряд ли позволяют, но виновника гибели дерева из «Хваюги» постигает в результате конец воистину ужасный.

Сериал «Моя самая красивая на свете дочь» (KBS2, 2019) среди всех упомянутых выше примеров ближе всего к формату, который традиционно именуют «мыльной оперой». Это длинное (108 серий по 35–40 минут) неторопливое повествование о жизни наших современников — пожилой женщины и ее взрослых дочерей. В финале мать расстается с жизнью, и ее прах хоронят под деревом Корери, причем во время импровизированной церемонии дочери внезапно бросаются обнимать ствол дерева (Рис. 5).



Рис. 5. Кадр из сериала «Моя самая красивая на свете дочь»³⁰

указывающих на возможность романтической линии между персонажами. А поскольку «Лучший хит» — комедия, количество сигналов, говорящих о том, что эти два персонажа обязаны полюбить друг друга, тут доведено до абсурда (персонажи, например, ухитряются в течение короткого времени трижды случайно соприкоснуться губами). И дерево, как ставший привычным элемент романтической сцены, встает в этот ряд.

²⁹ Г. Ким упоминает о поверье, согласно которому «кто срубит священное дерево, которому более трехсот лет, непременно умрет». (Ким, 2013, с.342).

³⁰ Источник изображения: URL: https://doramtv.live/moia_samaia_krasivaia_na_svete_doch__A56ff/series54 (дата обращения 14.08.2022)

По прошествии некоторого времени женщины вновь собираются у дерева, рассказывая не только друг другу, но и покойной матери о том, что у них нового. А с другой стороны ствола сидит и слушает их слова покойная мать — общение живых с покойной визуализировано самым прямолинейным образом, хотя никакого отношения к мистике сериал не имеет. И обе сцены заставляют вспомнить о связи образа дерева с темой смерти и загробного существования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сериальный образ дерева опирается на традиционные корейские верования, но обращается с ними весьма свободно, с легкостью дополняя и даже заменяя их новыми смыслами. Благодаря этому дерево может исполнять в мире южнокорейского сериала довольно разнообразные функции и появляться в различных контекстах.

Так, дерево — особенно если оно столь популярно и узнаваемо, как Дерево Любви Сонхынсан — указывает на некую особую зону, в которой грань между «реалистичным» и «магическим» размывается, как и грань между прошлым и настоящим. Более того, дерево самим фактом своего присутствия в кадре отчасти снимает возможные вопросы относительно природы происходящего на экране: формальная логика в этой особой зоне утрачивает свои позиции.

Еще одна его функция — обозначение финала истории в целом, либо отдельной сюжетной линии. Причем во втором случае коммуникация со зрителем обнаруживает себя особенно явно: раз эта сюжетная линия в общих чертах пришла к своей развязке, зритель может сконцентрироваться на других.

Дерево, кроме того, превращается в элемент визуальной риторики, позволяющий одновременно и призвать аудиторию к внимательности (сцена у дерева вряд ли будет «проходной»), и обратиться к зрительскому опыту, к ассоциациям с другими сериалами. Это позволяет всего лишь за счет появления дерева в кадре создавать у зрителя некие ожидания, которые затем будут подтверждены или опровергнуты — полностью или частично.

Наконец, поскольку дерево Сонхынсан регулярно появляется на экранах в течение почти 20-ти лет, для постоянного зрителя корейских сериалов оно в какой-то мере уже стало частью личного прошлого, личных воспоминаний. И это позволяет сериальному дереву трансформироваться в нечто «настоящее», обрести собственную квазиреальность, отделившись от реального дерева, растущего на горе Санхын (или в дендрарии Корери). А это побуждает

воспринимать как нечто более «настоящее» и саму историю, которую рассказывает сериал.

Узнаваемость и популярность дерева Сонхынсан влечет за собой еще одно последствие, сказывающееся и на восприятии других сериальных деревьев. Будучи локализованным на карте Республики Корея, но без труда перемещаясь куда угодно в мире сериалов, дерево тем самым становится точкой пересечения двух пространств, «нашего» мира и «мира дорам»: поклонник сериала «Вера», посетив гору Сонхынсан, получает возможность иллюзорного проникновения внутрь «Веры». Вне зависимости от того, сколько раз дерево объявлялось священным в сериалах, оно уже обрело вторичную сакральность за счет своей причастности к судьбам множества любимых персонажей и превратилось в объект паломничества³¹.

REFERENCES

1. Barthes, R. (2015). Ritorika obraza [The rhetoric of the image]. In R. Barthes, *Tretiy smysl* [The third meaning] (pp. 29–59). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
2. Boltach, Y.V. (2018). Vvedenie [Introduction]. In Il Yeon, *Ostavshiesya svedeniya o trekh gosudarstvakh (Samguk yusa)* [Memorabilia of the Three Kingdoms (Samguk yusa)] (pp. 17–108). Saint Petersburg: Giperion. (In Russ.)
3. Fahlander, F. (2018). The relational life of trees: Ontological aspects of “tree-ness” in the early Bronze Age of Northern Europe. *Open Archaeology*, 4 (1), 373–385. <https://doi.org/10.1515/opar-2018-0024>
4. Frazer, J.G. (2011). *Zolotaya vetv'* [The golden bough]. Moscow: AST, Astrel'. (In Russ.)
5. Il Yeon. (2018). *Ostavshiesya svedeniya o trekh gosudarstvakh (Samguk yusa)* [Memorabilia of the Three Kingdoms (Samguk yusa)]. Saint Petersburg: Giperion. (In Russ.)
6. Jin, D.Y., & Yoon, K. (2016). The social mediascape of transnational Korean pop culture: Hallyu 2.0 as spreadable media practice. *New Media & Society*, 18 (7), 1277–1292. <https://doi.org/10.1177/1461444814554895>
7. Jung, G., & Paik, W.K. (2012). Korean wave as tool for Korea's new cultural diplomacy. *Advances in Applied Sociology*, 2 (3), 196–202. <https://doi.org/10.4236/aasoci.2012.23026>

³¹ Воспользовавшись, например, советами песурца TripAdvisor. Com: URL: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g946498-d17739145-Reviews-Seongheungsan_Tree_of_Love-Buyeo_gun_Chungcheongnam_do.html (дата обращения 10.08.2022). Собственно, и сайт Koreandramaland, упоминавшийся выше, призван не только удовлетворить любопытство поклонников дорам, но и помочь в составлении маршрута перед поездкой в страну. Подобного рода фан-туры по Южной Кореи очень популярны: например, среди первых южнокорейских сериалов, завоевавших любовь глобальной аудитории, была «Зимняя соната» (телеканал KBS2, 2002), и до сих пор на остров Нами, где было снято несколько ключевых эпизодов этой мелодрамы, регулярно приезжают туристы (см.: Yusriana, Purnamasari, Muna, 2019).

8. Kim, G.N. (2013). Pervobytnye verovaniya i rannye formy religiy v Koree [Primitive beliefs and early forms of religions in Korea]. In G.N. Kim, *Izbrannye trudy po koreevedeniyu* [Selected works in Korean Studies] (pp. 339–354). Taraz, Almaty: Senim. (In Russ.)
9. Kondratyeva, E.N. (Trans.). (2011). *Oda o drakonakh, letyashchikh k nebu* [Songs of the dragons flying to heaven]. Moscow: Vostochnaya literatura. (In Russ.)
10. Kontsevich, L.R. (1984). Drevnekoreyskiy mif o Tangune i ego onomastikon [The ancient Korean myth of Dangun and its onomasticon]. In R.Sh. Dzharylgasnova, & V.A. Nikonov (Eds.), *Etnicheskaya onomastika* [Ethnic onomastics] (pp. 173–192). Moscow: Nauka. (In Russ.)
11. Kovalchuk, Y.A. (2016). Predstavlenie o kul'te prirody u koreytssev v zapadnoy literature putesthestviy XIX–nachala XX v. [The conception of the Korean cult of nature in Western travel literature of the 19th–early 20th centuries]. *Imagologiya i Komparativistika*, (2), 58–68. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/24099554/6/3>
12. Loo, F.Y., & Loo, F.Ch. (2021). Hybridity, Confucianism, and ambiguity in the South Korean soft power model in Hallyu 1.0. *Media Watch*, 12 (1), 149–160. <https://doi.org/10.15655/mw/2021/v12i1/205464>
13. Na, H.L. (2003). Ideology and religion in Ancient Korea. *Korea Journal*, 43 (4), 10–29.
14. Nikitina, M.I. (1982). *Drevnyaya koreyskaya poeziya v svyazi s ritualom i mifom* [Ancient Korean poetry in connection with ritual and myth]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
15. Noskova, N.G. (2015). Mif o Tangune kak faktor formirovaniya koreyskoy identichnosti [The Dangun myth as a factor of Korean national identity formation]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (398), 122–126. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/15617793/398/20>
16. Riotto, M. (2021). Play a trick and get a queen: “Divine tricksters” in Ancient Korea (and beyond). *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, 21 (2), 161–189. (In Russ.) <https://doi.org/10.1215/15982661-9326199>
17. Siregar, N., Perangin Angin, A. Br., & Mono, U. (2021). The cultural effect of popular Korean drama: Squid Game. *IDEAS: Journal of Language Teaching and Learning, Linguistics and Literature*, 9 (2), 445–451. <https://doi.org/10.24256/ideas.v9i2.2341>
18. Tarasova, A.V. (2020). Bozhestva i demony na ulitsakh Seula: konstruirovaniye prostranstva v yuzhnokoreyskom teleserialye zhanra “fentezi” [Deities and demons on the streets of Seoul: Constructing space in the South Korean fantasy genre TV series]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 16 (2), 70–98. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.2-70-98>
19. Trotsevich, A.F. (2004). *Istoriya koreyskoy traditsionnoy literatury (do XX v.)* [History of Korean traditional literature (to the 20th century)]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University. (In Russ.)
20. Yoon, T.-J., & Kang, B. (2017). Emergence, evolution, and extension of “Hallyu Studies”: What have scholars found from Korean pop culture in the last twenty years. In T.J. Yoon, & D.Y. Jin (Eds.), *The Korean wave: Evolution, fandom, and transnationality* (pp. 3–21). Lanham, Boulder, New York, London: Lexington books.
21. Yusriana, A., Purnamasari, D., & Muna, N. (2019). Emotional branding analysis for the Korean Drama-based tourism locations. *Masyarakat, Kebudayaan dan Politik*, 32 (4), 399–410. <https://doi.org/10.20473/mkp.v32i42019.399-410>

22. Zotter, A. (2010). How to Initiate a Tree: The *Aśvatthopanayana* in Prescriptive Texts. In A. Zotter, & C. Zotter (Eds.), *Hindu and Buddhist Initiations in India and Nepal* (pp. 343–366). Wiesbaden.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Риторика образа Риторика образа // Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 29–59.
2. Болтач Ю.В. Введение // Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / пер. с ханмуна Ю.В. Болтач; РАН, Ин-т восточных рукописей. Санкт-Петербург: Гиперион, 2018. С. 17–108.
3. Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / пер. с ханмуна Ю.В. Болтач; РАН, Ин-т восточных рукописей. Санкт-Петербург: Гиперион, 2018. 894 с.
4. Ким Г.Н. Первобытные верования и ранние формы религий в Корее // Ким Г.Н. Избранные труды по корееведению. Тараз-Алматы: Сенім, 2013. С. 339–354.
5. Ковальчук Ю.А. Представление о культе природы у корейцев в западной литературе путешествий XIX – начала XX в. // Имагология и компаративистика. 2016. № 2 (6). С. 58–68. EDN: XQSMRX. DOI: <https://doi.org/10.17223/24099554/6/3>
6. Концевич Л.Р. Древнекорейский миф о Тангуне и его ономастикон // Этническая Ономастика: сб. ст. / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. Р.Ш. Джарылгасинова, В.А. Никонов М.: Наука, 1984. С. 173–192.
7. Никитина М.И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М.: Наука, 1982. 327 с.
8. Носкова Н.Г. Миф о Тангуне как фактор формирования корейской идентичности // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 398. С. 122–126. EDN: VHTIPJ. DOI: [10.17223/15617793/398/20](https://doi.org/10.17223/15617793/398/20)
9. Ода о драконах, летящих к небу / пер. со среднекорейского Е.Н. Кондратьевой; вступ. ст., пер. с ханмуна, примеч. Е.Н. Кондратьевой, О.М. Мазо; отв. ред. И.С. Смирнов. М.: Восточная литература, 2011. 239 с.
10. Тарасова А.В. Божества и демоны на улицах Сеула: конструирование пространства в южнокорейском телесериале жанра «фэнтези» // Наука телевидения. 2020. Т. 16. № 2. С. 70–98. EDN: TBOLBL. DOI: [10.30628/1994-9529-2020-16.2-70-98](https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.2-70-98)
11. Троцевич А.Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.): учеб. пособие. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2004. 322 с.
12. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ: Астрель, 2011. 767 с.
13. Fahlander F. The Relational Life of Trees. Ontological Aspects of “Tree-Ness” in the Early Bronze Age of Northern Europe // *Open Archaeology*. 2018. Vol. 4. P. 373–385. DOI: <https://doi.org/10.1515/opar-2018-0024>
14. Jin D.Y., Yoon K. The social mediascape of transnational Korean pop culture: Hallyu 2.0 as spreadable media practice // *New Media & Society*. 2016. Vol. 18. No. 7. P. 1277–1292. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444814554895>
15. 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. DOI: <https://doi.org/10.4236/aasoci.2012.23026>

16. Loo F.Y., Loo F.Ch. Hybridity, Confucianism, and Ambiguity in the South Korean Soft Power Model in Hallyu 1.0 // *Media Watch*. 2021. Vol. 12. No. 1. P. 149–160. DOI: <https://doi.org/10.15655/mw/2021/v12i1/205464>
17. Na H.L. Ideology and Religion in Ancient Korea // *Korea Journal*. 2003. Vol. 43. No. 4. P. 10–29.
18. Riotto M. Play a Trick and Get a Queen: “Divine Tricksters” in Ancient Korea (and Beyond) // *Sungkyun Journal of East Asian Studies*. 2021. Vol. 21. No. 2. P. 161–189. DOI: <https://doi.org/10.1215/15982661-9326199>
19. Siregar N., Perangin Angin A. Br., Mono U. The Cultural Effect of Popular Korean Drama: Squid Game // *IDEAS: Journal of Language Teaching and Learning, Linguistics and Literature*. 2021. Vol. 9. No. 2. P. 445–451. DOI: <https://doi.org/10.24256/ideas.v9i2.2341>
20. Yoon T.-J., Kang B. Emergence, Evolution, and Extension of “Hallyu Studies”: What Have Scholars Found from Korean Pop Culture in the Last Twenty Years? // *The Korean Wave: Evolution, Fandom and Transnationality* / ed. by T.-J. Yoon, Jin D. Yong. Lanham: Lexington Books, 2017. P. 3–21.
21. Yusriana A., Purnamasari D., Muna N. Emotional branding analysis for the Kore: an Drama-based tourism locations // *Masyarakat, Kebudayaan dan Politik*. 2019. Vol. 32. No. 4. P. 399–410. DOI: <https://doi.org/10.20473/mkp.v32i42019.399-410>
22. Zotter A. How to Initiate a Tree: The Aśvatthopanayana in Prescriptive Texts // *Hindu and Buddhist Initiations in India and Nepal* / ed. by A. Zotter, C. Zotter. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010. P. 341–363.

ABOUT THE AUTHOR

ALEKSANDRA V. TARASOVA

Cand.Sci. (History),

Assistant Professor at the Department of History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities,

6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

канд. ист. наук, доцент кафедры истории и теории культуры,

Российский государственный гуманитарный университет,

Россия, 125047, г. Москва, Миусская площадь, д. 6

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

**СТРУКТУРА И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE AND PLOT
IN VISUAL ART WORKS**

ЕЛЕНА ИВАНОВНА НЕСТЕРОВА

Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru

Для цитирования

Нестерова Е.И. Телесериал в Китае: генезис и развитие жанра (50–90-е гг. XX в.) // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 81–103. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-81-103>. EDN: AERRVY

Телесериал в Китае: генезис и развитие жанра (50–90-е гг. XX в.)

Аннотация. Предметом анализа в настоящей статье является китайский сериал, определяемый как феномен массовой культуры; рыночный продукт, создаваемый на основе специфического национального культурного кода в условиях жесткого идеологического контроля. Хронологические рамки настоящего исследования — вторая половина XX в.: с конца 50-х годов — момента возникновения телевидения и начала производства теледрамы в Китае — и до конца 90-х годов, ознаменовавшихся созданием системы надзора и контроля за телеиндустрией, трансформацией теледрамы в телесериал современного формата, складыванием основных сериальных жанров, ростом производства и потребления этого телепродукта. Начиная с этого времени, становится заметной тенденция, сохраняющаяся и в 2000-х годах, — просмотр телесериала как широко распространенная форма проведения досуга.

В данной статье сериал рассматривается как продукт, формирующий в результате многовекторного воздействия — рынка и государства. Т.е., с одной стороны, телерынок выдвигает требования к зрелищности и привлекательности продукта, с другой — сериал является объектом пристального контроля и регуляции со стороны государства (выдача государством лицензий на производство теледрам, ежегодное определение приоритетных тем для новых телесериалов, утверждение перед началом съемок краткого синопсиса

сериала, цензурная проверка готового сериала; учреждение национальных телевизионных премий для стимуляции производства «правильного контента»).

Самыми популярными жанрами в последней четверти XX в. становятся исторические, нравоучительные сериалы, семейные драмы и драмы боевых искусств. Принимая во внимание, что сериал является формульным повествованием (Дж. Кавелти), представляется, что, потенциально, именно эти жанры обладают максимальным количеством приемов и возможностей для сочетания увлекательного сюжета и трансляции правильного посыла. Так, семейные, нравоучительные сериалы демонстрируют общественно одобряемые нормы поведения. Жанр «уся» репрезентирует уникальность китайской культуры, формирует ощущение «китайскости». Учитывая общее отношение к истории в китайской традиции, неудивительно, что исторический сериал занимает особое положение, являясь одним из важнейших средств государственной пропаганды «этатистского и патерналистского мировоззрения».

В результате анализа историко-культурного материала автор приходит к выводу о том, что, чтобы не смотрел зритель — сериал о попаданцах или экранизацию китайской классики, его вниманию предлагается идеологически безопасный продукт, проверенный разными инстанциями и транслирующий полезные для общества и государства смыслы.

Ключевые слова: китайское телевидение, сериалы, CCTV, исторические сериалы, Китай, пропаганда, телеиндустрия

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

UDC 791.43/45 + 304.2

Received 18.08.2022, revised 27.09.2022, accepted 30.09.2022

ELENA I. NESTEROVA

Russian State University for the Humanities
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia
ResearcherID: AED-0516-2022
ORCID: 0000-0002-4741-1400
e-mail: blb1@mail.ru

For citation

Nesterova, E.I. (2022). TV Series in China: The Origin and Development of the Genre (1950s–1990s). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 81–103. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-81-103>, END: AERRYV

TV Series in China: The Origin and Development of the Genre (1950s–1990s)

Abstract. In this article, I analyze Chinese TV series as a phenomenon of mass culture; a market product created on the basis of a specific national cultural code under conditions of strict ideological control. The chronological framework of this study is the second half of the 20th century: from the late 1950s, when television appeared and the production of TV drama began in China, to the late 1990s, marked by the creation of a system of supervision and control of the television industry, the transformation of TV drama into a modern format television series, the formation of the major serial genres, and the growth of production and consumption of TV series. Since then, the trend that persists in the 2000s—watching a series as a widespread form of leisure—is becoming noticeable.

I examine TV dramas as a product shaped by multidirectional influences. On the one hand, the television market demands that the product be spectacular and entertaining, while on the other hand, TV series are subject to close state control and regulation. The government issues licenses for TV series production, determines priority themes for new series annually, approves a brief synopsis prior to filming, censors the finished series; and establishes national television awards to stimulate the production of “correct content.”

The most popular genres in the last quarter of the twentieth century are historical, moral, family, and martial arts dramas. Considering that a series is a formulaic narrative (J. Cawelti), it is these genres that seem to have the maximum number of techniques and possibilities for combining an engaging plot and broadcasting the right message. For example, family, moral series demonstrate socially approved norms of behavior. The wuxia genre represents the uniqueness of Chinese culture and creates a sense of Chineseness. Given the general attitude to history in the Chinese tradition, it is not surprising that historical series occupy a special position, being one of the most important means for the state propagation of the “etatist and paternalistic worldview.”

The analyzed historical and cultural material leads me to the conclusion that whatever the viewer watches—a series about the portal travelers or a screen version of the Chinese classics—their attention is offered ideologically safe product, checked by various authorities and spreading meanings that are useful for society and the state.

Keywords: Chinese television, TV series, CCTV, historical TV series, China, propaganda, television industry

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project “East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms” of the HSE University’s Institute of Media.

ВВЕДЕНИЕ

К концу 60-х гг. XX в. все страны региона Восточная Азия с разной степенью интенсивности, реализуя разные модели, осваивали новое медиа — телевидение. При этом в большей части китаеязычного сегмента региона (КНР, Тайвань) государство монополизировало телеиндустрию, поставив под контроль производство телеконтента, сделав этот процесс подчиненным идеологическим задачам. Телевидение рассматривалось как один из важнейших каналов пропаганды и коммуникации с населением. Для медиасферы КНР знаковым стал 1958 г. — год начала теле вещания в стране и год рождения нового телевизионного формата «дяньшицзюй» («телевизионной драмы»). «Культурная революция» ненадолго прервала развитие и того, и другого. Возобновление производства «телевизионных драм» относится к концу 1970-х годов, а спустя двадцать лет происходит резкий взлет производства и потребления теледрамы, постепенно приобретающей черты телесериала. Тогда же, в 90-е годы XX в., формируется многообразие мира китайского сериала. **Объектом** исследования является китайская медиасфера второй половины XX в. **Предметом** — китайский сериал, рассматриваемый как массовый рыночный культурный продукт, создаваемый на основе специфического национального культурного кода в условиях жесткого идеологического контроля.

Целью данной статьи является рассмотрение истории появления китайского телесериала, обозначение основных жанров, выявление специфики и особенностей этого медиапродукта, определение степени вовлеченности государственных инстанций в процесс создания телевизионного сериала.

Оптика, заданная логикой рассмотрения китайского сериала как медийного культурного продукта, делает необходимым обращение к исследованиям особенностей функционирования современной китайской телеиндустрии. Наиболее значимыми для анализа этого аспекта представляются работы как зарубежных (Ли, 2009; Chang, 1995; Li, 1991; Lu, 2000), так и отечественных исследователей (Чернышев, 2008; Ершов, 2010).

Распространенным подходом к анализу китайского сериала является изучение его жанрового разнообразия и специфики (Bai, 2007; Chang, 1995; Guo, 2015; Чжу, 2020). Фактически все авторы, исследующие данную проблематику, обращают внимание на особое положение исторических сериалов, связывая это с традиционно высоким положением исторического знания в китайской культуре (Guo, 2015); высокой конкурентоспособностью на медиарынке данного вида продукции (Zhu, 2009), инструментальностью исторических сюжетов в коммуникативной системе «власть – народ» (Guo, 2015; Саракаева, 2020). **Научная новизна** данного исследования видится в ретроспективном фокусе рассмотрения сериала как культурного продукта, создаваемого под влиянием зачастую разновекторных факторов: рынка, коммунистической идеологии, модернизированной неоконфуцианской идеологии.

ВВЕДЕНИЕ: СОЗДАНИЕ И ГОСУДАРСТВЕННОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ТЕЛЕИНДУСТРИИ В КИТАЕ

Телевидение как самостоятельное медиа появляется в Восточной Азии в 50-х годах XX в. Пионером телепоказа стала Япония (1953), три года спустя телевидение начала Южная Корея (1956). Северная Корея, создав вещательную систему в 1953 г., смогла запустить регулярное вещание лишь в марте 1963 г. В 1967 г. при помощи СССР создала свое телевидение Монголия.

После Второй мировой войны существовала сложная политико-государственная архитектура организации китайской нации: КНР (Материковый Китай), Республика Китай (Тайвань)¹ и находившиеся под иностранной юрисдикцией территории — Аомынь (Макао) (до 1999 г. под юрисдикцией Португалии) и Сянган (Гонконг) (до 1997 г. под юрисдикцией Великобритании). Очевидно, что телевидение в КНР, РК, Аомыне и Сянгане возникло независимо друг от друга и некоторое время шло своим путем.

Телевидение Гонконга создавалось как коммерческий проект и было тесно связано с британской телевизионной системой. RTV, начавшее показ 29 мая 1957 г., было доступно по подписке. RTV действовало до 2016 г., претерпев существенные метаморфозы за время своего существования. Помимо изменения названия на ATV, в 1973 г. оно превратилось в бесплатную теле-

¹ До принятия 25 октября 1971 г. Генеральной ассамблеей ООН резолюции № 2758 («Восстановление законных прав Китайской Народной Республики в Организации Объединённых Наций») Республика Китай представляла в ООН интересы всего Китая. На сегодняшний день официальная позиция КНР, поддержанная ООН и абсолютным большинством государств, включая Российскую Федерацию, заключается в признании Тайваня неотъемлемой частью Китая.

вещательную компанию с кантонскими и английскими каналами. Интересно, что сложившаяся вне юрисдикции КНР система гонконгского телевидения после возвращения Гонконга Китаю сохранила свою автономию и подчинена Управлению связи в Гонконге, созданному в 2012 г.

Телевидение на Тайване, по мнению тайваньского исследователя Чан, возникло как политический проект. «В 1951 г. Исполнительный комитет Законодательного Юаня сообщил о начале формирования национального телевидения, спустя десять лет был создан организационный комитет по делам тайваньского телевидения. Комитет разработал и утвердил принципы поиска иностранных инвестиций и технологического сотрудничества с зарубежными фирмами» (Войтенко, 2013). 10 октября 1962 г. в эфир вышла Тайваньская телевизионная корпорация (TTV), осуществившая показ первой телепередачи. Вслед за ней появились еще два крупных игрока: СТВ (1969) и СТС (1971). Как отмечает Чан: «Телевизионная индустрия на Тайване была основана в большей степени по политическим соображениям, нежели из-за каких-то культурных целей. Создание телевидения было инициировано и продвигалось высшими политическими лидерами, желавшими продемонстрировать мировому сообществу демократические достижения и процветание Тайваня через систему частного телевидения, основанную, в отличие от коммунистического Китая, на принципах свободного предпринимательства. Фактически же, эта частно-коммерческая телевизионная система действовала под управлением государственной бюрократии и партии Гоминьдан. Контрольный пакет акций обеспечивал государству возможность назначения во всех трех компаниях ключевых руководителей: генерального директора, членов совета директоров и других топ-менеджеров» (Chang, 1995, p. 32). Таким образом, можно говорить о том, что за вывеской коммерческого принципа организации индустрии скрывался государственный интерес, т.к. правительство являлось крупнейшим акционером тайваньской телевизионной индустрии, «сделав компании зависимыми от государственных и иностранных инвестиций, исключив при этом возможность влияния нетайваньской стороны на тематику телеэфира» (Войтенко, 2013).

Подобная ситуация сохранялась до 1980-х (напомним, что с 1949 по 1987 гг. на Тайване действовало военное положение). «Телевидение и радио попали под жесткий государственный контроль, причем контроль над эфиром был более строгим, чем за печатными публикациями» (Chang, 1995, p. 30).

КНР стала третьей страной в регионе, создавшей собственную систему регулярного телевидения. Телевещание началось в период «большого скачка»² — 1 мая 1958 г. была показана первая экспериментальная телепере-

² Большой скачок — период проведения политической и экономической кампании (1958–1960 гг.), призванной в краткие сроки резко увеличить экономический потенциал страны и

дача (Lu, 2000, p. 25). Ее смогли посмотреть владельцы 30 телевизоров, находившиеся в Пекине и его окрестностях. Регулярное телевидение компании «Пекинская телевизионная станция» (в 1979 г. переименованной в Китайскую центральную телевизионную станцию (CCTV)) началось 2 сентября. Демонстрация телепередач была организована следующим образом: трансляция шла четыре раза в неделю по 2–3 часа. Осенью того же 1958 г. в эксплуатацию ввели Шанхайскую телестанцию, а зимой 1958 г. — Харбинскую. Вскоре телевидение стало доступно и в других крупных городах и районах КНР (Li, 1991, p. 341). Так же как и в других странах региона, зрительская аудитория была крайне невелика. В 1960 г. в Китае было всего 12700 телеприемников на всю многомиллионную страну (Ершов, 2010, с. 43). Стоит отметить, что в начальный период развития телевидения все страны региона столкнулись с одной и той же проблемой — невысокий уровень жизни ограничивал число потенциальных телезрителей. В Японии первые телевизоры стоили целое состояние — 180000 иен, что делало их трудно достигаемыми даже для богатых людей (Wittkamp, 2008, 2009)³. Однако эта проблема в странах с устойчиво развивающейся экономикой была преодолена к концу 80-х гг., а в Японии, ставшей первым азиатским «экономическим чудом», и того раньше. К 1964 г., когда в Токио проводились Олимпийские игры, телевизоры были практически уже в каждом доме (Wittkamp, 2008, 2009). Таким образом, в Японии к середине 60-х гг. телевидение стало по-настоящему массовым медиа. В Южной Корее этот процесс шел с небольшим запозданием: к 1980 г. 79,1% всех южнокорейских семей могли провести вечер перед своим телевизором (Ланьков, 2004).

В КНР же в начале 60-х годов развитие телевидения резко замедлилось. В 1962 г. стало очевидно, что политика «большого скачка» привела к экономической катастрофе. Для преодоления кризиса майское рабочее совещание ЦК КПК (7–11 мая 1962 г.) одобрило экстренные меры: планировалось в течение двух лет провести сокращение штатов рабочих и служащих (на 10 миллионов), уменьшить население городов (на 20 миллионов), предусматривалось сокращение строительства, производства, масштабов культурно-просветительской работы (Усов, 2006, с. 420). Эти решения затронули и только создававшуюся телеиндустрию. На всю страну осталось пять телевизионных станций — в Пекине, Шанхае, Тяньцзине, Гуанчжоу и Шеньяне (Li, 1991, p. 340). Развернувшаяся вскоре «культурная революция» усугубила ситуацию: 1 января 1967 г. была прекращена работа Пекинской телестанции, затем были закрыты все провинциальные телестанции, кроме Шанхайской.

благополучие народа. Проходила под лозунгом «Три года упорного труда — десять тысяч лет счастья!»

³ В то время начальная зарплата выпускника колледжа составляла 15000 иен или 42 доллара в месяц.

В 1968 г., после идеологической проработки и партийной чистки, Пекинская и провинциальные телестудии вернулись к работе (Чернышев, 2008, с. 62). После завершения «культурной революции» Китай смог быстро восстановить сеть телевидения. К 1972 г. во всех провинциях, кроме Тибета, работали 32 телестанции (Li, 1991, p. 341).

Однако за количественными показателями скрывалась проблема, с которой в этот период столкнулся не только Китай, но и другие страны региона — нехватка качественных телепередач. Решалась она всеми одинаково — бреши в сетке вещания закрывались импортом. В Японии в конце 50-х – начале 60-х, в Южной Корее в 60-е, в Гонконге в 60–70-е зрители смотрели американские сериалы и развлекательные передачи (Lee, 2002, p. 81; Папашвили, 2020, с. 48).

С 1979 г. CCTV (КНР) стала импортировать сериалы и другие телепередачи. Местным телестанциям также было разрешено закупать телевизионные программы за рубежом. Перед выпуском в эфире передачи дублировали. В 1980 г. китайское телевидение показало американские сериалы «Человек из Атлантиды» и «Гориллы Гаррисона», позже показывали «Ремингтон Стил», «Фэлкон Крест» «Мэтт Хьюстон», «Хантер», «Династия». Помимо американских, демонстрировали латиноамериканские, тайваньские, гонконгские, японские сериалы (Lu, 2000, p. 25).

Буквально за несколько лет телевидение стало, с одной стороны, сильным конкурентом для других СМИ — радио и газет, с другой — частью повседневной жизни миллионов людей. КНР, пережившая за предшествующие десятилетия такие трагические социальные эксперименты как «большой скачок» и «культурную революцию», вышла к концу 80-х годов на второе место в мире по количеству телевизоров (после США), а к концу 2005 г. на первое (Чернышев, 2008, с. 62). По данным китайской статистики, в июле 1987 г. количество телезрителей в стране достигло 600 млн. человек (56% населения) (Чернышев, 2008, с. 63). Постепенно просмотр телепередач стал необходимой и привычной частью повседневности, поэтому было очень важно, чтобы телепродукт транслировал «правильные» идеи: традиционные ценности, патриотизм, лояльность. Однако необходимый государству контент и месседж не возникает сам собой. Для этого необходима постоянная и планомерная работа.

На рубеже 70–80-х годов XX в. КПК приступает к построению целостной системы управления и контроля за медиасферой. Для организации процесса телерадиовещания и производства фильмов, а также контроля за ним, в 1982 г., после исторического XII съезда КПК, на котором Дэн Сяопином был провозглашен новый курс — политики «открытых дверей» и построения социализма с китайской спецификой, учреждается Министерство радио, кино и телевидения (MRFT), выросшее из Центрального управления радиовеща-

ния. С этого момента вся система национального вещания попадает под государственное регулирование.

В апреле 1983 г. на XI Всекитайском рабочем собрании работников радио и телевидения, созванном в первую очередь для обсуждения шагов, связанных с пропагандой нового курса, было резюмировано, что «радио и телевидение являются самыми мощными современными инструментами поощрения нации к стремлению создать социалистическую цивилизацию, богатую как материально, так и культурно. Радио и телевидение являются наиболее эффективными связующими звеньями между Коммунистической партией Китая, китайским правительством и китайским народом. Международная и внутренняя ситуация требуют ускорения развития китайской телевизионной системы» (Ли, 1991, р. 341). Кроме того, на совещании была утверждена четырехуровневая система вещания — теле- и радиостанции создавались на центральном, провинциальном, городском и уездном уровнях (Ли, 2009, с. 79).

В этом же году был артикулирован и зафиксирован в документах принцип двойного руководства СМИ. «Телерадиобюро провинции, города и муниципалитета подвергаются двойному руководству как со стороны народного правительства данной провинции, города и муниципалитета, так и со стороны министерства радио и телевидения, где непосредственно подчиняется руководству своего уровня. Одновременно пропагандистская работа телерадиобюро провинции, города и муниципалитета контролируется руководством партийного комитета данной провинции, города и муниципалитета и министерством радио и телевидения» (Ли, 2009, с. 80).

Все телекомпании находились и находятся в государственной собственности. «Государственный статус телевизионного производства КНР закреплен постановлением Министерства телерадиовещания от 24 мая 1996 г. «Об организации телевизионной и радиовещательной компании»» (Чернышев, 2008, с. 63).

В 1998 г. Министерство радио, кино и телевидения было преобразовано в Государственное управление радио, кино и телевидения (SARFT), функцией которого является регуляция и надзор за любым бизнесом, связанным с телевидением, радиовещанием и кинопроизводством.

Помимо выстраивания институциональной составляющей, с конца 80-х государство через Государственное управление радио, кино и телевидения занялось регулированием правового поля, касающегося создания и демонстрации телепродукта вообще и телесериалов в частности.

В 1980-х – начале 2000-х гг. был утвержден и действует ряд документов, на основании которых государство контролирует производство, содержание и распространение сериалов: «Правила лицензирования производства теле-

визионных драм» (1989), «Положения о стандарте цензуры для импортных телевизионных драм» (1990), «Правила вещания» (1997), «Регламент телеспектакля» (2000), «Правила производства и распространения широкоэмиттерных программ» (2004), «Правила цензуры теледрам» (2004) и «Правила совместного производства телевизионных драм с иностранными организациями» (2004) (Bai, 2007, p. 28).

В 60–80-е годы XX века, когда новое медиа — телевидение становится привычным и широко распространенным, в большей части китаеязычного сегмента региона (КНР, КР) государство монополизировало телеиндустрию, поставив под контроль производство телеконтента, сделав этот процесс подчиненным идеологическим задачам. Телевидение рассматривалось как один из важнейших каналов пропаганды и коммуникации с населением. Присутствие в тайваньской системе частных игроков, в условиях рекордно долго сохранявшегося военного положения, на деле мало что меняло.

Будучи заимствованным медиа, телевидение в Китае, на Тайване и в Гонконге привносит не только технологические новинки (принимательскую, передающую аппаратуру и т. д.), но и разные системы организации телеиндустрии (британскую, американскую, советскую), а там, где позволяет идеология, то и различный телеконтент, выработанный в телевизионных культурах разных стран, а также разнообразные форматы телепродукта, в том числе и сериал.

СЕРИАЛ В КНР: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРА

Представляется необходимым уточнить формулировку «китайский сериал». Как видно из вышеизложенного, в китаеязычном сегменте Восточной Азии в период с 60-х годов до конца 90-х годов XX в. существуют три центра производства телепродукции на китайском языке, в том числе и сериалов, т.е. три самостоятельные телеиндустрии, расположенные в материковом Китае, на о. Тайвань и в Гонконге.

Несмотря на принадлежность к *Pax Sinica*⁴, КНР, Тайвань, Гонконг находились подчас в непростых отношениях друг с другом и имели заметную политическую и культурную специфику, что позволило к концу XX в. – началу XXI в. поставить вопрос о формировании тайваньской⁵ и гонконгской⁶ иден-

⁴ *Pax Sinica* — китайский мир (лат.)

⁵ См.: Головачев, 2012, с. 292–299; Дикарев, 2021, с. 118–133; Каимова, 2013, с. 27–39 и др.

⁶ См.: Папашвили, 2020, с. 46–50; Никитин, 2021, с. 54–63, Ortman, 2018, p. 114–131.

тичностью. Нелишне будет напомнить, что, несмотря на китаеязычность, существовала и языковая проблема. В КНР телепередачи, созданные на центральном телевидении, шли на путунхуа, в Гонконге на английском языке и кантонском диалекте, на Тайване на гохуа (варианте путунхуа) (при этом субтитры записывались традиционными иероглифами, а не упрощенными, как на материке) и на тайваньском (цюаньчжанском диалекте южноминьского языка). Кроме того, разной была степень присутствия и участия государства и, следовательно, государственного регулирования в телеиндустрии. В связи с этим представляется обоснованным рассматривать не «китайский сериал» вообще, а «гонконгский», «тайваньский» и «материковый» инварианты китайского сериала. В силу ограниченности объема статьи рассмотрим возникновение и жанровое разнообразие сериала в КНР.

Как уже отмечалось, для медиасферы КНР знаковым стал 1958 г. Интересно, что в этом же году появился и формат, существующий уже более 60 лет — телевизионная драма (дяньшицзюй), трансформировавшаяся в телесериал. Первая китайская теледрама увидела свет 15 июня 1958 г. Это была тридцатиминутная пьеса «Вегетарианский пирог», снятая на Пекинской телестудии и переданная в прямом эфире. Ху Сюй, режиссер этой постановки, назвал новый формат «дяньшицзюй» (буквально «телевизионная драма»), сконструировав термин по аналогии со словом «гуанбоцзюй» (буквально «радиодрама» или «радиопостановка»). Для Ху Сюя, как и для многих, рождение китайской телевизионной драмы было национальным явлением и не воспринималось как заимствование иностранной формы. В 1958 г. начали съемку и показ собственных теледрам телестудии в Шанхае, Харбине, Гуанчжоу, Чанчуне и Тяньцзине. В период с 1958 по 1966 гг., названный китайскими историками телевидения «периодом прямых телевизионных передач», Китай произвел почти двести эпизодов односерийных телевизионных драм, показанных в прямом эфире (Lu, 2000, p. 25). Е.И. Чернышев замечает: «В то время в народе телевидение не случайно называли “маленькое кино”. Кроме новостей, 75% занимали художественные фильмы и сериалы, а 15% — телевизионные спектакли» (Чернышев, 2008, с. 61).

С началом «культурной революции» в 1967 г., как отметит исследователь Ли Янь, «руководство запретило телевидению показывать «плохие передачи», которые изображали героев, жизнь в войне, пропаганду мира, романтическую любовь и т.д.» (цит. по: Чернышев, 2008, с. 62). А вскоре теледрамы и вовсе перестали снимать. Возобновление их производства относится к концу 70-х годов.

В 1981 г. КНР начинает производить собственные сериалы в противовес односерийным телепостановкам. Тематика подобных сериалов разнообразна: это и актуальные проблемы времени — экономическая и социаль-

ная реформа («Новая Звезда» (1986, 12 эпизодов)), и исторические сериалы, и экранизация китайских классических произведений («Путешествие на Запад» (1982, 41 эпизод), «Чжугэ Лян» (1985, 14 эпизодов), «Описание удивительного из кабинета Ляо» (1986), «Сон в красном тереме» (1987, 36 эпизодов), «Последний император» (1988, 28 эпизодов), «Троецарствие» (1994–1995, 84 эпизода)).

Все эти сериалы создавались на государственных телестудиях, под строгим контролем отдела пропаганды ЦК КПК. От сценаристов требовалось серьезно относиться к историческим реалиям и литературным особенностям произведения. При этом «серьезность» фактически установила стандарт «качества» для исторической драмы, характеризовавшийся сочетанием литературной точности и нравственного посыла (Guo, 2015). До сих пор «Троецарствие» (1994) считается экранизацией, наиболее точно придерживающейся текста оригинала (Белова, 2019, с. 473).

По мнению Д. Го, именно в период с 1984 по 1989 гг. историческая драма оформилась на китайском телевидении как новый жанр. Можно выделить три основных литературных источника исторической драмы в это время: классические романы («Сон в красном тереме», «Путешествие на Запад»); старинные легенды и фольклорные истории (сборник новелл Пу Сунлина «Описание удивительного из кабинета Ляо») и современные исторические романы («Последний император») (Guo, 2015).

Можно солидаризироваться с выводом Д. Го о том, что историческая драма на китайском телевидении в то время выполняла двойную культурную функцию: популяризировала национальное литературное (добавим от себя — и историческое) наследие с одной стороны, и занимала досуг — с другой (Guo, 2015). Причем с функцией заполнения досуга исторические сериалы справлялись хорошо, рейтинг «Троецарствия» достигал 46,7%, что превысило даже показатели новостей (Белова, 2019, с. 467).

Резкий взлет производства и потребления теледрамы, все больше трансформирующейся в телесериал, приходится на 1990-е годы.

В 1994 г. в КНР было снято более шести тысяч эпизодов; в 1995 г. — больше семи тысяч эпизодов; в 1996 г. — больше десяти тысяч эпизодов (Lu, 2000, p. 25). Эта тенденция в общих чертах сохраняется и в 2000-х. Как отмечает Ли Хун: «В 2007 году объем производства телесериалов продолжал расти, во всем Китае было создано 529 сериалов количеством в 14 670 серий, что по сравнению с предыдущим годом больше на 5,8% и 5,9% соответственно, и что по сравнению с 1979 годом больше в 37,79 раза» (Ли, 2009, с. 78). В 2009–2019 гг. было выпущено в общей сложности 4449 телесериалов (Чжу, 2020, с. 113).

Событием стал выход на телеэкраны сериалов «Желание» (50 эпизодов, 1990, режиссер Лу Сяовэй) и «Пекинец в Нью-Йорке» (21 эпизод, 1993, режиссеры Чжэн Сяолун и Фэн Сяоган). История, легшая в основу сценария «Желания», была взята из небольшой газетной заметки. В сериале повествуется история непростой жизни доброй и отзывчивой Лю Хуэйфан и ее семьи на фоне бурных событий «культурной революции» и послереволюционного времени. Здесь было все то, что ценил и любил китайский зритель: семейная привязанность, любовь, дружба. Сериал снимался в Пекине в течение 10 месяцев и с триумфальным успехом был показан на канале CCTV. «Пекинец в Нью-Йорке», экранизация одноименной книги Цао Гуйлиня, описавшего свой эмигрантский опыт, был первым телесериалом, снятым за пределами Китая — в США. На китайском языке книга была опубликована в 1991 г., очень быстро став бестселлером в КНР. Чжэн Сяолун к этому моменту зарекомендовал себя как успешный режиссер, принимавший участие в создании высокорейтинговых сериалов — «Желание» и «Редакционные истории» (25 эпизодов, 1991, первый китайский ситком). Но, несмотря на его авторитет, найти деньги на проект, включавший съемки за границей, было крайне непросто. Бюджет производства составлял 1,5 миллиона долларов США, что было равно десяти миллионам юаней. Пекинский телецентр хотел взять кредит в банке, но там опасались, что долг не будет возвращен, и отказали. Тогда руководство съемочной группы обратилось к члену Постоянного комитета Политбюро ЦК КПК, возглавлявшего центральную руководящую группу по пропаганде и идеологической работе, Ли Жуйхуаню. Его вмешательство помогло исправить ситуацию, ЦК Банк Китая одобрил ссуду, и съемочная группа отправилась в Нью-Йорк.

В центре сюжета сериала — история адаптации к новой жизни эмигранта Ван Цимина и его семьи, адаптация ценой потерь и приобретений, взлетов и падений. Критики отмечали схожесть способа мышления главного героя с мышлением персонажа книги «Подлинная история А-Кью» классика китайской литературы Лу Синя. Помимо рассказа житейской истории, телесериал дал возможность китайским зрителям погрузиться в экзотический мир Нью-Йорка, увидеть его достопримечательности и пейзажи, услышать непривычный саундскейп, а перед наиболее подготовленными ставил вопрос о роли и месте Китая в глобальном мире, патриотизме, империализме и антиимпериализме. Показ телесериала прошел в октябре 1993 г., собрав многомиллионную аудиторию. В это же время снимаются и другие успешные сериалы, где центральной становится тема межкультурной коммуникации: «Русские девушки в Харбине» (1993), «Шанхаец в Токио» (1995), «Детишки-иностранцы в Пекине» (1995).

Появление этих сериалов ознаменовало зрелость китайского сериала как самостоятельного жанра. Сериал, как один из структурообразующих элементов программы вещания, подтверждает свои позиции и в 90-е годы XX в. В январе 1993 г. доля сериалов на канале CCTV в будни составляла 16,7 %, в выходные увеличивалась до 35,8. Шли сериалы в подростковое время (с 15 до 18) и в прайм тайм (с 19 до 23) (Меньшикова, 2012, с. 230).

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ КИТАЙСКОГО СЕРИАЛА

По наблюдениям китайского исследователя Ху Чжифэна, сегодня сериал входит в «телевизионную тройку», наряду с новостями и документальными фильмами, потеснив «эстрадные вечера», «фильмы с политическим окрасом», «тематические документальные фильмы» (Чжу, 2020, с. 113).

Китайские исследователи выделяют различные жанры сериалов. Отметим наиболее распространенные: мелодрама (цинцзе цзюй или яньцин цзюй), мыльная опера (фэйцзао цзюй), комедия (си цзюй), ситком (цинцзин сицзюй), историческая драма (лиши цзюй), драма боевых искусств (уся цзюй), детектив (цинфэй цзюй), нравоучительная драма (цзятин лунли цзюй), семейная драма (цзяцзу цзюй), криминальная драма (гунъань цзюй), военная драма (цзюньлюй цзюй).

Среди ранних сериалов довольно часто встречаются исторические, нравоучительные, семейные драмы и уся цзюй. Нравоучительная драма («Наш папа и наша мама» (1995), «Жена старшего брата» (1998)) репрезентирует взаимоотношения свекрови и невестки, старшего поколения и младшего, совмещение традиционных ценностей с новыми стилями жизни, выбор оптимальных жизненных стратегий в быстро меняющемся мире, словом, все то, что составляет повседневность обычной китайской семьи.

Семейная драма («Чайная» (1982), «Четыре поколения под одной крышей» (1985), «Желание» (1990)) повествует о жизни семьи/клана/рода на фоне большой Истории. Благодаря конфуцианству и неоконфуцианству, идея семьи как безусловной ценности является базовой в китайском традиционном обществе. Именно семья мыслится как хранитель добродетели, нравственности, традиции, поэтому «семейная драма находится на пересечении историй отдельных людей, наций и всего государства» (Чжу, 2020, с. 118).

Важно иметь в виду, что время экономических реформ в Китае ознаменовалось полемикой о роли и значении культурного наследия. В Китае этот феномен получил название «культурного бума» (взньхуа жэ). В ходе общественных дискуссий были извлечены из небытия такие идеи, как достижение

«сяо кан» (малого благополучия), воспитание национального духа (го цин, го цуй), воспитание коллективной добродетели (гун дэ), концепция нового гармоничного общества (синь да тун).

Одним из важнейших последствий этого бума стала одобренная и инициированная партией популяризация всевозможными средствами национальной культурной традиции. Рост интереса к национальной культуре, в том числе и конфуцианству как действенной силе переустройства общества, окончательно оформится как последовательный курс на XVII съезде КПК (2007).

Но вернемся к сериальным жанрам. Термин «уся» для маркировки жанра «боевых искусств» в китайском кино использовался с 1920-х годов, а с появлением телесериалов распространился и на них (Тео, 2009, р. 4). Главные герои — однорукие фехтовальщики, благородные воины, сражающиеся шао-линьские монахи и женщины-воины, невесомо несущиеся по экрану, борются со злом и побеждают его. Помимо развлекательной функции, как отмечает выросший в Сингапуре К. Чань, не следует недооценивать и идеологическое влияние этого жанра. Для многих китайцев, особенно для хуацяо, эта кинематографическая фантазия конструирует воображаемый культурный и политический Китай. К. Чань считает, что жанр «уся» мог дать больше для понимания китайской культуры, ценностей и ощущения «китайскости», чем любые уроки китайского языка в школе (Chan, 2004, р. 3).

Особое место среди сериальных жанров занимает историческая драма, в которой выделяют несколько направлений:

1. «Реальные люди и реальные события» (чжэньжэнь чжэньши) — картины, которые максимально точно придерживаются принципов исторической достоверности: «Чжугэ Лян» (1985), «У Цзэтянь» (1995), «Династия Юнчжэна» (1999), «Чингисхан» (2004), «Император У-ди» (2005).
2. «Реальные люди и выдуманные события» (чжэньжэнь цзяши) — сериалы, как правило, представляющие собой адаптированные исторические романы и легенды: «Генералы семьи Ян» (1985), «Речные заводы» (1998), «Тайная история Сяочжуан» (2002).
3. «Выдуманные люди и выдуманные события» (жэньши лянцзя) — сериалы, базирующиеся на полностью выдуманных событиях, имеющие, однако, определенную историческую подоплеку: «Цинский царь Исцеления» (2002), «Бог медицины Си Лайлэ» (2003), «Врата большого дома» (2013) и др. (Чжу, 2020, с. 114–115). Третья группа появляется в КНР относительно поздно. В то время, когда этот жанр успешно развивался в Гонконге и на Тайване, в КНР в 1980–1990-х гг. шли дискуссии о возможности отнесения к категории «исторических» сказочных и юмористических фильмов, базирующихся на классических литературных произведе-

дениях, мифах и легендах. Со временем исторические сериалы стали разделять на два вида: «подлинные» (чжэн шо) и «юмористические» (си шо) (Чжу, 2020, с. 115).

Заметим, что исторический сериал традиционно имеет высокий рейтинг и в Японии (в широком смысле — жанр дзидайгэки, пришедший из кинематографа; в узком — тайга (NHK) и т.п.), и в Корее (сагык), и в Китае (лиши цзюй). В 1999 г. на исторические драмы (включая все те, где действие происходило в Китае до 1911 года) приходилось 10,7% всех телевизионных драм, 21,6% в 2000 г. и 24,8% в 2001 г. (Bai, 2007, p. 35). В конце 1990-х гг. в материковом Китае все отчетливее проявляется тенденция отводить прайм-тайм для демонстрации исторических сериалов (Zhu, 2009, p. 221).

Особый интерес к исторической драме обусловлен общим отношением к истории в китайской традиции. Тайваньский исследователь Ч. Хуан считает, что в китайском мировоззрении и философии жизни история играет центральную роль, поэтому китайца можно назвать Homo historiens. Факты, события и персонажи рассматриваются и оцениваются в контексте «потока» времени. Прошлый опыт не мертв и не завернут, как мумии в музеях, а жив и интерактивен (Huang, 2007, p. 188).

В конце XX в. руководство КНР провозгласило курс «поставить древность на службу современности» (и гу вэй цзинь). Учитывая культурный бэкграунд и общее отношение к историческому прошлому и истории, можно утверждать, что исторические драмы являются действенным средством государственной пропаганды, одним из важнейших инструментов трансляции официальной точки зрения по поводу тех или иных политических/исторических событий.

Это особенно значимо, потому что, как справедливо заметила А. Саракаева, в китайских исторических сериалах транслируются несколько повторяющихся идей. Во-первых, «государство в этих сериалах является высшей и самодовлеющей ценностью. Оно никогда не осмысливается как конструкт, отличный от страны, имеющий собственные интересы и собственную логику функционирования, государство и есть страна» (Саракаева, 2020, с. 154). Во-вторых, народ, понимаемый как «сяожэнь», является объектом заботы государства, так как «государство устойчиво лишь тогда, когда народ доволен» (Саракаева, 2020, с. 155). В-третьих, «объединение всех населенных китайцами земель под властью единого государства и централизация государственного управления вообще воспринимаются как безусловно благое начинание» (Саракаева, 2020, с. 158).

Таким образом, можно согласиться с А.А. Саракаевой, что в китайских исторических сериалах на различных примерах демонстрируется реализация этатистского и патерналистского мировоззрения. При этом государство

олицетворяет фигура мудрого, справедливого, легитимного правителя, при котором народу живется сыто и спокойно.

СЕРИАЛ КАК ПРОДУКТ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Экономические реформы, начатые в конце 70-х, несмотря на общий курс построения социализма с китайской спецификой, привели к рыночным отношениям и формированию общества потребления. Развитие телевизионной индустрии КНР происходило в условиях быстрого и успешного подъема экономики, роста жизненного уровня населения, радикального изменения образа жизни. В течение нескольких десятилетий отечественный телевизионный контент стал доминирующим на китайском телевидении. Сегодня около 90% передач, фильмов и рекламы являются продукцией китайского производства» (Ли Хун, 2009, с. 81).

Производители телевизионных продуктов, в том числе и сериалов, оказались в непростой ситуации. С одной стороны, сериал, как продукт массовой культуры, должен быть интересен зрителю, привлекателен для рекламодателя, конкурентоспособен на рынке. С другой, контент телепродукта является объектом постоянного контроля со стороны государства и должен отвечать определенным идеологическим требованиям. Бай выделяет пять ключевых способов контроля контента. Во-первых, государство через систему лицензирования определяло круг организаций, имевших право производить теледрамы. Во-вторых, государство направляло и координировало производство сериалов при помощи такого инструмента, как ежегодная «Конференция по планированию телевизионных драм», на которой присутствовали директора телевизионных станций, руководители производственных подразделений, партийные функционеры и представители правительства. На конференции до сведения собравшихся доводили приоритетные темы на будущий год. Так, на встрече 2004 г. в качестве таковых были обозначены: 55-я годовщина основания КНР, день рождения Дэн Сяопина, 85-я годовщина основания КПК, 95-я годовщина Синьхайской революции, 140-летие со дня рождения Сунь Ятсена, 60-я годовщина победы над Японией и 70-я годовщина Великого похода. Список являлся обязательным для всех производителей телеконтента, так или иначе они должны были учитывать актуальную повестку при составлении плана производства телепрограмм, в том числе и сериалов. В-третьих, начиная с 2000 г., для получения разрешения на съемки сериала требовалось представить в Государственное управление радио, кино и телевидения резо-

ме объемом от 150 до 200 слов и краткое изложение содержания объемом не менее 1500 слов. Управление могло одобрить проект, предложить изменения или и вовсе отклонить. Помимо этого, в зависимости от темы могло понадобиться согласование с профильными госучреждениями. Если действие разворачивается в Гонконге, то нужно получить одобрение Управления по делам Гонконга и Макао; если сериал о школьной жизни, то необходимо одобрение от Министерства образования. Если речь идет об историческом сериале, то синопсис нужно утвердить в Отделе пропаганды. В-четвертых, перед выходом в свет все сериалы проходили цензуру. Согласно «Правилам вещания» (1997) цензоры выявляли контент, наносящий ущерб национальному единству, суверенитету и территориальной целостности страны; безопасности, чести и интересам государства; провоцирующий этническое разделение и наносящий ущерб этническому единству; выдающий государственные секреты; клеветующий или оскорбляющий других людей; пропагандирующий распушенность, суеверия или насилие; подстрекающий к расовой, сексуальной или географической дискриминации, а также любой контент, запрещенный законом и административными правилами (Bai, 2007, p. 29–30). В-пятых, есть и пряник — национальные телевизионные премии («Фейтвен», «Пять первых» и «Золотой Орел»), при помощи которых правительство также регулирует производство сериалов (Bai, 2007, p. 28–30).

Таким образом, что бы не смотрел зритель — династическую драму, сериал о попаданцах, криминальную историю, молодежный ситком или экранизацию китайской классики, его вниманию предлагается идеологически безопасный продукт, проверенный разными инстанциями и транслирующий полезные для общества и государства смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова С.В., Мартынов Д.Е., Кузнецова Т.Л. Изменение сюжетов романа «Троецарствие» в результате экранизации // Общество и государство в Китае. 2019. Т. 49. № 1. С. 464–475. EDN: VVPWYU
2. Войтенко Э.М. Специфика становления государственной информационной политики Тайваня // Медиаскоп. 2013. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-stanovleniya-gosudarstvennoy-informatsionnoy-politiki-tayvanya> (дата обращения: 10.10.2022).
3. Головачёв В.Ц. Этническая история и политика Тайваня в трудах тайваньских учёных (эволюция историографических подходов в 1980–2010 гг.) // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42. № 2. С. 292–299. EDN: PYPNUR

4. Дикарев А.Д., Лукин А.В. «Тайваньская нация»: от мифа к реальности? // Сравнительная политика. 2021. Т. 12. № 1. С. 118–133. EDN: SPQNEW. DOI: 10.24411/2221-3279-2021-10009
5. Ершов Ю.М. Сравнительный анализ индийской и китайской политики в области телевидения // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2010. Т. 9. № 6. С. 42–48. EDN: MUYUUX
6. Каимова А.С. Проблемы интерпретации понятия «Тайваньская идентичность» // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2013. № 2. С. 27–39. EDN: QCHCRP
7. Ланьков А. Ранние годы корейского телевидения // Восточный портал: сайт. 2004. URL: <http://lankov.oriental.ru/d64.shtml> (дата обращения: 01.08.2022).
8. Ли Хун. Китайское телевидение на современном этапе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 3. С. 78–82. EDN: KXSTOZ
9. Меньшикова Г.А., Санжимитупова Т.А., Хуан Синь. Телевидение в системе социального управления (сравнительный анализ телевизионных передач России и Китая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. 2012. № 1. С. 224–235. EDN: OVYUJV
10. Никитин М.Э. «Одна страна — две системы»: критическое исследование конфронтации Гонконга и материкового Китая. Вопрос идентичности // Научные записки молодых исследователей. 2021. Т. 9. № 5. С. 54–63. EDN: GAWPNF
11. Папашвили Г.З., Курныкин О.Ю., Тажиева М.Н. Британское влияние как фактор формирования современной идентичности гонконгцев // Известия Алтайского государственного университета. 2020. № 6. С. 46–50. EDN: VJLIHP. DOI: 10.14258/izvasu(2020)6-07
12. Саракаева А.А. Политическая философия китайских исторических сериалов // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 152–186. EDN: LAYFWG. DOI: 10.46539/gmd.v2i4.140
13. Усов В.Н. История КНР: учебник: в 2 т. / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки, Ин-т дальнего Востока РАН. М.: АСТ: Восток-Запад, 2006. Т. 1: 1949–1965 гг. 812 с.
14. Чернышев И.Е. Почему важно ответить на вопрос, чем является телевидение КНР для российско-китайского приграничья // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 42. С. 61–64.
15. Чжу Бокунь. Обзор основных жанров китайских телесериалов // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2020. № 4. С. 112–127. EDN: LULQTI
16. Bai R. Anticorruption television dramas: between propaganda and popular culture in globalizing China. Degree of PHD. Urbana, 2007. 189 p.
17. Chan K. The Global Return of the Wu Xia Pian (Chinese Sword-Fighting Movie): Ang Lee's «Crouching Tiger, Hidden Dragon» // Cinema Journal. 2004. Vol. 43. No. 4. P. 3–17. DOI: <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0030>
18. Chang D. Early prime-time mandarin soap operas in Taiwan (1969-1980): an historical and critical analysis. A thesis ... for the degree of Master of Arts in Mass Communication. Fresno, 1995.

19. Guo G.D. Contemporary Chinese Historical TV Drama as a Cultural Genre: Production, Consumption and the State Power // *Routledge Handbook of Chinese Media* / ed. by G.D. Rawnsley, M.-Y. T. Rawnsley. London: Routledge, 2015. P. 372–388.
20. Huang C.-C. The Defining Character of Chinese Historical Thinking // *History and Theory*. 2007. Vol. 46. No. 2. P. 180–188. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00398.x>
21. Lee Sang-Dawn. Big brother, little brother: the American influence on Korean culture in the in the Lyndon B. Johnson Years. Boston and Oxford: Lexington Books, 2002. 156 p.
22. Li Xiaoping. The Chinese Television System and Television News // *The China Quarterly*. 1991. No. 126. P. 340–355. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0305741000005245>
23. Lu Sh. H. Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity // *Cinema Journal*. 2000. Vol. 40. No. 1. P. 25–47. DOI:10.1353/cj.2000.0021
24. Ortmann S. The development of Hong Kong identity: From local to national identity // *Citizenship, Identity and Social Movements in the New Hong Kong: Localism after the Umbrella Movement* / ed. by W.-m. Lam, L. Cooper. London: Routledge, 2018. P. 114–131. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315207971>
25. Teo S. Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition. Edinburgh University Press. 2009. 240 p. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748632855.001.0001>
26. Wittkamp R.F. Die Geschichte des japanischen Fernsehens: Von der Shōwa-Zeit zur Digitalisierung // *Notizen*. 2008. No. 12. P. 10–26; *Notizen*. 2009. No. 2. P. 24–43.
27. Zhu Y. Transnational Circulation of Chinese-language Television Dramas // *TV China* / ed. by Y. Zhu, C. Berry. Bloomington: Indiana University Press, 2009. P. 221–242.

REFERENCES

- Bai, R. (2007). *Anticorruption television dramas: Between propaganda and popular culture in globalizing China* [PhD Dissertation, Urbana].
- Belova, S.V., Martynov, D.E., & Kuznetsova, T.L. (2019). Izmenenie syuzhetov romana “Troetsarstvie” v rezul’tate ekranizatsii [The changes in plot in “The three kingdoms” movie adaptations]. *Obshchestvo i Gosudarstvo v Kitae*, 49 (1), 464–475. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39178568>
- Chan, K. (2004). The global return of the Wu Xia Pian (Chinese sword-fighting movie): Ang Lee’s Crouching tiger, hidden dragon. *Cinema Journal*, 43 (4), 3–17. <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0030>
- Chang, D. (1995). *Early prime-time mandarin soap operas in Taiwan (1969–1980): An historical and critical analysis* [MA thesis, Fresno].
- Chernyshev, I.E. (2008). Pochemu vazhno otvetit’ na vopros, chem yavlyaetsya televidenie KNR dlya rossiysko-kitayskogo prigranich’ya [Why is it important to answer the question, what is PRC television for the Russian-Chinese border area]. *Vestnik Amurskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Seriya: Gumanitarnye Nauki*, (42), 61–64. (In Russ.)
- Dikarev, A.D., & Lukin, A.V. (2021). “Tayvan’skaya natsiya”: Ot mifa k real’nosti [“Taiwan nation”: From myth to reality]. *Sravnitel’naya Politika—Comparative Politics*, 12 (1), 118–133. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2221-3279-2021-10009>, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44379811>

7. Ershov, Y.M. (2010). Sravnitel'nyy analiz indiyской i kitayskoy politiki v oblasti televideniya [Comparative analysis of Indian and Chinese policy in broadcasting]. *Vestnik Novosibirskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Seriya: Istoriya, Filologiya*, 9 (6), 42–48. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15215192>
8. Golovachev, V.C. (2012). Etnicheskaya istoriya i politika Tayvanya v trudakh tayvan'skikh uchenykh: Evolyutsiya istoriograficheskikh podkhodov v 1980–2010 gg. [Ethnic history and politics of Taiwan in the works of Taiwanese scholars: Evolution of historiographic approaches in 1980–2010]. *Obshchestvo i Gosudarstvo v Kitae*, 42 (2), 292–299. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18946103>
9. Guo, G.D. (2015). Contemporary Chinese historical TV drama as a cultural genre: Production, consumption and the state power. In G.D. Rawnsley, & M.-Y.T. Rawnsley (Eds.), *Routledge handbook of Chinese media* (pp. 372–388). Routledge.
10. Huang, C.C. (2007). The defining character of Chinese historical thinking. *History and Theory*, 46 (2), 180–188. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00398.x>
11. Kaimova, A.S. (2013). Problemy interpretatsii ponyatiya “Tayvan'skaya identichnost'” [Problems of interpreting the notion of “Taiwanese identity”]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 13: Vostokovedenie*, (2), 27–39. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19114081>
12. Lankov, A. (2004). Rannie gody koreyskogo televideniya [Early years of Korean television]. *Oriental.ru*. (In Russ.) Retrieved August 1, 2022, from <http://lankov.oriental.ru/d64.shtml>
13. Lee, S.D. (2002). *Big brother, little brother: The American influence on Korean culture in the Lyndon B. Johnson years*. Lexington Books.
14. Li, H. (2009). Kitayskoe televidenie na sovremennom etape [Chinese television at the present stage]. *Vestnik RUDN, Seriya: Literaturovedenie, Zhurnalistika*, (3), 78–82. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12965381>
15. Li, X. (1991). The Chinese television system and television news. *The China Quarterly*, (126), 340–355. <https://doi.org/10.1017/S0305741000005245>
16. Lu, Sh. H. (2000) Soap opera in China: The transnational politics of visibility, sexuality, and masculinity. *Cinema Journal*, 40 (1), 25–47. <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0021>
17. Men'shikova, G.A., Sanzhimitupova, T.A., & Xin, H. (2012). Televidenie v sisteme sotsial'nogo upravleniya [Television in the system of social management]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Seriya 12: Psikhologiya, Sotsiologiya, Pedagogika*, (1), 224–235. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=17637136>
18. Nikitin, M.E. (2021). “Odna strana—dve sistemy”: Kriticheskoe issledovanie konfrontatsii Gonkonga i materikovogo Kitaya [One country—two systems: A critical inquiry into the Hong Kongs and Mainland China confrontation]. *Nauchnye Zapiski Molodykh Issledovateley*, 9 (5), 54–63. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47286816>
19. Ortmann, S. (2018). The development of Hong Kong identity: From local to national identity. In W.-m. Lam, & L. Cooper (Eds.), *Citizenship, identity and social movements in the new Hong Kong: Localism after the Umbrella Movement* (pp. 114–131). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781131520791>

20. Papashvili, G.Z., Kurnykin, O.Yu., & Tazhiyeva M.N. (2020). Britanskoe vliyanie kak faktor formirovaniya sovremennoy identichnosti gonkongtsev [British influence as a factor of forming the modern identity of Hong Kong]. *Izvestiya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (6), 46–50. (In Russ.) [https://doi.org/10.14258/izvasu\(2020\)6-07](https://doi.org/10.14258/izvasu(2020)6-07), <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44360818>
21. Sarakaeva, A.A. (2020). Politicheskaya filosofiya kitayskikh istoricheskikh serialov [Political philosophy of Chinese historical TV-shows]. *Galactica Media—Journal of Media Studies — Galaktika Media—Zhurnal Media Issledovaniy*, 4 (2), 152–186. (In Russ.) <https://doi.org/10.46539/gmd.v2i4.140>, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44420598>
22. Teo, S. (2009). Chinese martial arts cinema: The Wuxia tradition. *Edinburgh University Press*. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748632855.001.0001>
23. Usov, V.N. (2006). *Istoriya KNR* [The history of PRC] (Vol.1). Moscow: AST: Vostok-Zapad. (In Russ.)
24. Voytenko, E.M. (2013). Spetsifika stanovleniya gosudarstvennoy informatsionnoy politiki Tayvanya [The specificity of formation of state information policy of Taiwan]. *Mediascope*, (4). (In Russ.) Retrieved October 10, 2022, from <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-stanovleniya-gosudarstvennoy-informatsionnoy-politiki-tayvanya>
25. Wittkamp, R.F. (2008, 2009). Die Geschichte des japanischen Fernsehens—von der Shōwa-Zeit zur Digitalisierung. *Notizen*, (12), 10–26 (Teil 1); *Notizen*, (2), 24–43 (Teil 2). Retrieved August 1, 2022, from <https://silo.tips/download/die-geschichte-des-japanischen-fernsehens-von-der-shwa-zeit-zur-digitalisierung>
26. Zhu, B. (2020). Obzor osnovnykh zhanrov kitayskikh teleserialov [Study of the genre classification of Chinese TV series]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 13: Vostokovedenie*, (4), 112–127. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44633351>
27. Zhu, Y. (2009). Transnational circulation of Chinese-language television dramas. In Y. Zhu, & C. Berry (Eds.), *TV China* (pp. 221–242). Indiana University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕЛЕНА ИВАНОВНА НЕСТЕРОВА

канд. ист. наук,

доцент кафедры истории и теории культуры,

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125047, Москва, ГСПЗ, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ELENA I. NESTEROVA

Cand.Sci. (History),

Associate Professor at the Department of History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities

6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru

EVGENIYA G. NIM

HSE University

20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia

ResearcherID: L-1126-2015

ORCID: 0000-0001-7349-9429

e-mail: enim@hse.ru

For citation

Nim, E.G. (2022). Bromance as a Masquerade: Adaptation and Reception of Chinese Danmei Fantasy. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 105–143. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-105-143>, EDN: AGVORW

Bromance as a Masquerade: Adaptation and Reception of Chinese Danmei Fantasy*

Abstract. The article discusses danmei (or boys love, BL), a fiction genre which occupies a special place in Chinese pop culture. Despite the fact that these entertainment stories are characterized by a love line between male characters, the authors and consumers of Chinese BL are primarily heterosexual women. Danmei has become popular not only in China itself, but also in many other countries, which adds relevance to the study of its reception by the Russian audience. First of all, this applies to web series—television adaptations of network BL novels available to the world audience. The research focuses on a number of issues related to the production, adaptation, and consumption of danmei media content. What are the features of the genre and how does it differ from non-Chinese versions of BL? What makes danmei so attractive for women and how is the Chinese BL community structured? What strategies does the Chinese web series industry use to adapt primary sources and

* Translated by Anna P. Evstropova.

The author studies the unique genre in China's cinematography; the analysis focuses on this topic only, and it does not correlate with any other sociocultural phenomena that might be somewhere else in the world; there is no presentation of such things in this publication's content.—Ed.



how do BL fans and a wider audience perceive these adaptations? The article shows the contradictions inherent in the danmei subculture: on the one hand, its proximity to the feminist and queer movements, on the other—its support for heteropatriarchal values. Special attention is paid to the analysis of the representative strategy of bromance used by Chinese producers in the TV adaptations of danmei novels under party-state censorship. In particular, I analyze the popular TV series *S.C.I. Mystery* (2018), *Guardian* (2018), *The Untamed* (2019), and *Word of Honor* (2021). Apart from de-erotizing the interactions of between the protagonists, these adaptations significantly modify the genre, plot, setting, and characters. At the same time, producers of the shows take into account the expectations of the multimillion army of danmei fans, leaving them certain opportunities for queer reading. In Russia, danmei by the web novelist Mo Xiang Tong Xiu are the most popular, as well as the fantasy web series *The Untamed* based on her novel *Mo Dao Zu Shi*. This case study of the multi-part online drama *The Untamed* reveal the three patterns of reception of the series by the Russian audience: bromantic, romantic and “fluid.” In conclusion, the challenges of conceptualizing danmei as a genre, subculture, and entertainment industry have been articulated.

Keywords: danmei, China, web series, fandom, queer culture, Mo Xiang Tong Xiu, *The Untamed*

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project “East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms” of the HSE University’s Institute of Media.

УДК 791.43/45 + 304.2

Статья получена 18.08.2022, отредактирована 27.09.2022, принята 30.09.2022

ЕВГЕНИЯ ГЕНРИЕВНА НИМ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
ResearcherID: L-1126-2015
ORCID: 0000-0001-7349-9429
e-mail: enim@hse.ru

Для цитирования

Ним Е.Г. Броманс как маскарад: адаптация и рецепция китайских фэн-тези в жанре данмей // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 105–143. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-105-143>. EDN: AGVORW

Броманс как маскарад: адаптация и рецепция китайских фэнтези в жанре данмей*

Аннотация. В статье рассматриваются романтические фэнтези в жанре данмей (или boys love, BL), занимающие особое место в китайской поп-культуре. Для развлекательных историй подобного типа характерна любовная линия между мужскими персонажами, в то время как создателями и потребителями китайского BL являются прежде всего гетеросексуальные женщины. Данмей стал популярен не только в самом Китае, но и во многих странах мира, что делает актуальным изучение его рецепции российской аудиторией. Прежде всего это касается веб-сериалов — телевизионных адаптаций сетевых BL-новелл, доступных для просмотра мировому зрителю. Исследование сфокусировано на ряде вопросов, связанных с процессами производства, адаптации и потребления медийного контента в жанре данмей. В чем состоят особенности жанра и его отличие от не-китайских версий BL? Что мотивирует женщин к увлечению данмей и как устроено китайское BL-сообщество? Какие стратегии адаптации первоисточников использует китайская индустрия веб-сериалов и как поклонники BL и более широкая аудитория воспринимают эти экранизации? В статье показаны противоречия, присущие субкультуре данмей: с одной стороны, ее близость феминистскому и квир-движению, с другой — поддержка гетеропатриархальной системы ценностей. Особое внимание уделено анализу репрезентативной стратегии броманса, используемой китайскими продюсерами при телеадаптации данмей-новелл в условиях партийно-государственной цензуры. В частности, рассматриваются популярные сериалы «S.C.I. Коллекция загадочных дел» (2018), «Хранитель» (2018), «Неукротимый: повелитель Чэньцин» (2019) и «Далекие странники» (2021). Помимо деэротизации взаимодействий двух главных персонажей, этим экранизациям присуща заметная модификация жанра, сюжета, сеттинга и персонажей. В то же время производители шоу учитывают ожидания многомиллионного фэндомы, оставляя поклонникам данмей определенные возможности для квир-прочтения. В России наиболее известны BL-новеллы сетевой писательницы Мосян Тунсю, а также фэнтезийный сериал «Неукротимый: повелитель Чэньцин», снятый по ее роману Mo Dao Zu Shi. В результате проведенного кейс-стади многосерийной онлайн-

* Данная статья посвящена научному анализу национального жанра в области киноискусства Китайской Народной Республики, ограничиваясь его рамками и не освещая иные социокультурные явления, существующие вне пределов избранного объема исследования, какое-либо позиционирование которых не коррелирует как с данным текстом в целом, так и с его составляющими (прим. ред.).

драмы «Неукротимый» были выявлены три паттерна рецепции сериала российским зрителем: бромантический, романтический и «флюидный». В заключении артикулируются сложности концептуализации данмей как жанра, субкультуры и индустрии развлечений.

Ключевые слова: данмей, Китай, веб-сериалы, фэндом, квир-культура, Мосян Тунсю, «Неукротимый: повелитель Чэньцин»

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

INTRODUCTION

In recent decades, East Asian pop culture has been gaining more and more fans around the world, including in Russia. And while Japan and South Korea show obvious success in promoting their culture worldwide, China's entertainment content is just beginning to attract the attention of the global audience. Among the media products of the Celestial Empire, a special place is occupied by online literature and, in particular, romantic fiction in the danmei genre featuring a love line between male characters. Their authors and readers are primarily heterosexual women, a paradox that many researchers have been trying to comprehend (Chang & Tian, 2021; Zhang, 2016; Zhou et al., 2021). Despite censorship, danmei is popular in China, and "boys love" (BL) web novels often become the basis for various adaptations—TV series, animation, comics, audio dramas, video games, etc.

Given the restrictions on the depiction of queer relationships and explicit scenes, the Chinese media industry is forced to resort to certain strategies for adapting original BL works. However, the expectations of the multimillion army of fans, whose activism makes BL stories a great success, are also taken into account. In this transition from marginalized online literature to mainstream media, a discursive battle between producers, the danmei fandom, and the political regime is unfolding (Ge, 2022; Hu & Wang, 2021; Ng & Li, 2020; Wang, 2019). It challenges both the dominant forms of gender and sexual identity and the boundaries of party-state control over content industries and participatory cultures. The latter are becoming quite a prominent force in China, manifesting their agency in culture, politics, and economics.

This article addresses a number of issues related to the production, adaptation, and consumption of danmei entertainment content. What are the peculiarities of this genre and how does it differ from non-Chinese versions of BL? Why is danmei so attractive to women (female writers and readers) and how is the Chinese BL

community structured? What adaptation strategies do creators of BL screenplays use and how are they decoded by BL fans and the wider audience? Relying mainly on English-language works by Chinese authors, I problematize the phenomenon of the popularity of danmei in China and Russia. Apart from reviewing the existing researches, in this article, I observe how the Russian audiences receive the web series *The Untamed* (2019), an adaptation of one of the most famous danmei works by the web novelist Mo Xiang Tong Xiu. It is worth noting that there are practically no research works on this topic in Russia, and this paper will be among the first Russian-language publications devoted to danmei as a genre and its subculture.

DANMEI AS A GENRE AND SUBCULTURE

Danmei (耽美), which literally means “indulging beauty,” is the Chinese name for male-male romance stories written primarily by and for a female audience (Yang & Xu, 2017, p. 3). The name of the genre itself is consonant with and derives from the Japanese *tanbi*, a decadent aesthetic style that later became a designation for homoeroticism (Suzuki, 2015, p. 99). Danmei is also often associated with yaoi, an obsolete slang term for manga, short stories, and anime with homoerotic storylines. Boys love as a genre originates from Japan. Having first appeared in Japanese women’s comics in the 1970s, BL became popular in East Asia and around the world thanks to the spread of Japanese ACG culture (Animation, Comics, and Games). In the early 1990s, BL products illegally entered mainland China through Taiwan. Although censorship restrictions persist even thirty years later (Bai, 2022), Chinese BL found its face, adapted to sociopolitical conditions, and became a successful selling product.

In addition to its Japanese roots, danmei has a close connection to Western slash culture, based on fanfics about same-sex love between originally heterosexual male characters. Contemporary danmei fandom consists of three “circles”—the original Chinese circle, focused on the production, consumption, and adaptation of Chinese-language texts, and the Japanese and Euro-American segments, focused on the translation and remaking of BL products from these regions (Yang & Xu, 2017, p. 8). The Chinese circle is the largest and most commercialized; the Japanese circle is the earliest and most diverse; and the Western one is the fastest growing and most anti-commercial. There is no clear boundary between these circles; they complement each other, making danmei fandom a global cultural community. The concepts of danmei and BL are used as synonymous names for the genre (Hockx, 2015, p. 114). At the same time, danmei is characterized by quite distinctive features stemming from the peculiarities of Chinese national culture and the political and

legal environment. These peculiarities relate to media formats, the specificity of the genre itself, and the social significance of BL works and communities.

First of all, Chinese BL is online novels published on literature platforms, the largest of which is the commercial women's literature website *Jinjiang Literature City* (or *JJWC*). Compared to print comics and animation, this format is easier to produce, since it does not require professional skills, serious investment, or legal distribution channels. The availability of the latest Internet technologies that ensure anonymity to authors and readers, as well as the simplicity of content creation and distribution, have played a key role in the development of the danmei subculture. Chinese people actively consume online literature: by the end of 2020, the aforementioned JJWC had about 44 million registered users and more than 1.6 million contract writers (Wang, 2021, p. 129). In addition to publishing BL novels, Jinjiang Literature City facilitates further promotion and adaptation of the most popular works into game and animation formats. Although danmei (and not only danmei) novels are often criticized for their low quality, Chinese web novel platforms have developed into a powerful online literature industry that has spread its influence to the global book market as well.

Another important difference in Chinese BL is that China lacks a legal segment of literature and media aimed at the gay community and the queer movement in general. In Western countries and in Japan, for example, sexual minorities have access to special content (not BL) that corresponds to their expectations and needs. As for BL, according to many researchers, this genre is based on women's fantasies about male homosexuality, which have little to do with the reality of same-sex relationships. In this sense, characters in BL stories should not be considered gay or even "male," but rather idealized androgynous images with bisexual components (Tian, 2020, p. 110). In fact, members of gay culture themselves criticize the BL genre as homophobic: BL is disconnected from the queer community and only contributes to its marginalization by strengthening the standards of heteronormativity (Hitoshi, 2015, pp. 214–215, 223–224). In China, however, BL is the only source of information about men's romantic relationships tolerated (to a certain extent) by the state. In the absence of sexual education, many Chinese perceive danmei in correlation with gay issues. Chinese authors and readers of BL tend to minimize the distance between BL and gay culture, seeing BL as a way to represent non-normative models of gender and sexual identity (Tian, 2020, pp. 107–108). Thus, danmei can be conventionally considered part of the public gay discourse in China.

Another feature of the Chinese danmei subculture brings us back to the key characteristic of BL—these are products made primarily by women and for women. But what motivates women to consume such content? Danmei allows female readers to voyeuristically peep at men, to derive aesthetic satisfaction, play with their own identities, and imagine equal gender relations that they are deprived of in real-

ity (Wang, 2021a, p. 131). In this context, danmei has liberating potential and is seen as a digital feminist counterculture (Chang & Tian, 2021) that challenges patriarchal heteronormative constructions. However, researchers also note that the fascination with danmei may, in contrast, indicate a distrust of *women's power*: even in the fantasy world, Chinese women dare not imagine an equal right romantic relationship between a woman and a man; only male characters are endowed with such privilege (Zhou et al., 2021, p. 4854). Boys love literature is a chance for a temporary escape from patriarchy, but not a field for challenging it. Fans use BL stories primarily to express their notions of idealized heterosexual relationships (Zhang, 2016, p. 249), so danmei reinforces traditional gender roles rather than undermines them.

The latter thesis is congruent with the results of other studies analyzing Chinese BL novels. Although danmei creators and readers often argue that, unlike mainstream media, danmei provides a world of equal androgynous characters, the egalitarian model does not dominate the general flow of BL stories (Wang, 2021b, p. 107). In most of the novels published on Jinjiang Literature City website, the protagonists show clear binary roles of *seme* and *uke* (“active” and “passive”),¹ which is manifested not only in the erotic context, but also in the social profiles of the characters. For example, the more masculine characters usually take leading positions in the social hierarchy, protect their partners and support them financially, and initiate intimacy more often (Zhou et al., 2018, pp. 114–116). Even though both characters in a danmei story are often feminized, possessing “soft masculinity” and refined beauty, the proportions of feminine and masculine traits in them are not the same. Paradoxically, romantic relationships between men in BL often receive a heteropatriarchal representation, which compromises the ability of danmei to support feminist or queer narratives alike. And this is yet another feature of danmei as a complex social, cultural, and media phenomenon.

(B)ROMANCE: “MASQUERADE” IN CHINESE BL NOVEL ADAPTATIONS

Given the popularity of danmei stories, it is no wonder that Chinese media companies are so eager to screen them. In this respect, the risk of state censorship is inevitable—due to BL’s direct or indirect association with homosexuality and eroticism.

It is worth noting that in contemporary China same-sex relationships are not banned; they were decriminalized in 1997 and depathologized in 2001. In fact, China

¹ In the BL fan lexicon, the Chinese analogue of the Japanese seme is “gong” (攻), and of the passive character uke—“shòu” (受).

has a long documented history of homosexuality under the empire—a legacy from which PRC ideologues officially distance themselves. In addition to unwelcome associations with the imperial past, gay culture has also been related to decadent Western influences represented by the global LGBTQ+ movement (Ng & Li, 2020, p. 483). Homosexuality is neither forbidden nor condoned in China, but visual depictions of same-sex relationships are currently taboo. This is especially true of erotica and explicit intimate scenes, which are strictly censored as obscene (this also applies to heterosexual couples). At the same time, the compliance monitoring authorities have no clearly defined criteria or rules, leaving themselves free to interpret what content is considered immoral and constantly introducing new restrictions. In particular, one of the recent regulations by China’s National Radio and Television Administration (NRTA) aims to stop TV shows from demonstrating “sissy/effeminate and more and abnormal aesthetics” as harmful to Chinese youth.² It also affects the production of television series based on BL novels, where the main characters are often played by actors with delicate facial features, smooth skin, thin waists, and graceful hands—a type of attractive young male celebrities that fans and entertainment agencies call “little fresh meat” (Song, 2022, p. 69). Such open admiration of millions of female fans for the “wrong” male beauty and sexuality deeply concerns the Chinese government (Ng & Li, 2020, p. 482).

In the context of uncomfortable media politics, producers and directors are forced to seek strategies for adapting original BL narratives in order to reduce the risks associated with their sensitizing and transgressive content. Original sources do not necessarily contain descriptions of sexual acts; many BL works belong to the clean water (“pure love”) genre and include only kissing and embracing scenes. Detailing the characters’ sexual life is characteristic of *softcore* and *hardcore* novels, as they are informally classified by the BL community itself depending on the “severity” in depiction of homoeroticism. But regardless of how exactly sexuality is represented, screening a romance between men is quite challenging in China, even for entirely fictional stories about deities and demons or Taoist immortals. And even if they are screened after all, viewers are more likely to see a sad or open-ended ending, hinting unequivocally that the love of two men cannot be happy due to the insurmountable social obstacles (Wong, 2020). In addition, Chinese authorities could at any time demand that an already aired television series be edited or even banned from airing, as happened with the BL teenage love drama *Addicted*³ in Feb-

² China’s NRTA Issues 8 “New Commandments” to Curb Improper Practices in Entertainment Industry. (2021, September 3). 38jiejie | 三八姐姐. Retrieved August 10, 2022, from <https://38jiejie.com/2021/09/03/chinas-nrta-issues-8-new-commandments-to-curb-improper-practices-in-entertainment-industry/>

³ 上瘾 / *Addicted*, or *Heroin*, directed by Ding Wei – a web series streamed on Tencent Video, iQiyi and other platforms from January 29 to February 23, 2016, before being blocked by Chinese

ruary 2016. The show was removed from all streaming services in China just three episodes from the finale. Soon afterwards, Chinese media began to widely discuss a government document (dated December 2015) regulating sexual content, including a ban on featuring same-sex relationships.⁴ After that incident, the Chinese web series industry shifted to *dangai* (耽改) format—television adaptations of danmei novels in which the characters' homoerotic relationships remain offscreen (Ye, 2022). The term was introduced by fans as a combination of dan (耽) from danmei and gai (改) meaning “change, correction.”

Over the past few years, a number of commercially successful BL *dangai* shows have been released in China, including *S.C.I. Mystery* (2018),⁵ *Guardian* (2018),⁶ *The Untamed* (2019),⁷ and *Word of Honor* (2021).⁸ In all of them, the original love line between protagonists has been replaced by a bromance, a strong male friendship.

According to Tingting Hu and Cathy Yue Wang (2021, p. 674), *bromance-as-masquerade* is a key censorship circumvention strategy for Chinese media companies creating BL series. For instance, the producers of the 2018 detective drama *S.C.I. Mystery* play a double game: on the one hand, they desexualize the erotic elements of the source material and, on the other, implicitly invite viewers to fantasize about the love relationship of investigator Bai Yu Tong and forensic doctor Zhan Yao. Thanks to certain directorial and camerawork techniques, as well as the materials from the series' promotional campaign, the audience can easily read this alternative interpretation. There are several ways to blur the boundaries between romance and bromance. One of the main moves is to portray the joint daily life of the protagonists as the life of a usual couple. The characters shower together, drink milk from the same glass, wear each other's clothes, and so on. In addition, the show includes intimate scenes that were not in the novel, such as artificial respiration during Bai's attempt to save Zhan, who nearly drowned. Such scenes are full of romanticism: the lighting, framing, editing, and soundtrack create the effect of intimacy between the characters (Hu & Wang, 2021, pp. 675–678). Another key to unmasking the screen

authorities. The last three episodes were available on YouTube for viewers outside of mainland China.

⁴ Ellis-Petersen, H. (2016, March 4). China bans depictions of gay people on television. *The Guardian*. Retrieved August 10, 2022, from <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/mar/04/china-bans-gay-people-television-clampdown-xi-jinping-censorship>

⁵ *S.C.I. 谜案集 / S.C.I. Mystery* (directed by Shi Lei), broadcast from June 26 to July 19, 2018, on Youku streaming platform.

⁶ *镇魂 / Guardian* (directed by Xie Yi Hang, Zhou Yuan Zhou, Gao Han), also known in Russia as *The Pacifier of Souls*. It was broadcast from June 13 to July 25, 2018, on Youku platform.

⁷ *陈情令 / The Untamed* (directed by Chan Ka Lam, Steve Cheng), broadcast from June 27 to August 9, 2019, on Tencent Video platform.

⁸ *山河令 / Word of Honor* (directed by Cheng Zhi Chao, Jones Ma, Li Hong Yu), premiered February 22–March 23, 2021 on Youku, available to Russian viewers on Kinopoisk and IVI.

bromance is *S.C.I. Mystery* promotion materials uploaded on Sina Weibo and Youku video platforms, where the two leading actors, Gao Han Yu and Ji Xiao Bing, show their passion for each other. So, although the crew has never declared that it was a male-male love story, they left enough signs for fans to decode it that way.

The bromance representational strategy was also used in the 2018 film adaptation of the urban fantasy danmei *Guardian*. It centers on the investigations of detective Zhao Yun Lan, head of the Special Investigation Department, and Professor Shen Wei. In this case, not only the love line, but also the world, plot, and characters of the web novel have undergone significant changes. Ghosts and deities were banished from the TV series, and the mythological setting was replaced by sci-fi. This refusal to depict the supernatural may be related to an ideological taboo against “harmful superstitions,” which come into conflict with the policies of the Chinese Communist Party. Apart from that, some researchers suggest (Wang, 2019, pp. 51–53) that figures of vengeful ghosts could be perceived as a metaphor for marginalized members of Chinese society who have suffered social injustice and are excluded from the mainstream. In addition to many such modifications (including the added heterosexual storylines), audiences were treated to a tragic ending, with one of the main characters dying and the other losing his soul and memory. Fans were so frustrated that after the final episode, the author of the novel known under the pseudonym Priest wrote extra chapters in which the events of the series were explained as taking place in one of the parallel universes. It is important to note that *Guardian* was subjected not only to self-censorship, but also to censorship by the government: after the series was released, it was removed from Youku video platform in August of 2018 to be restored in October of that year with a number of cut and edited scenes. Meanwhile, in promotional materials on Weibo, Youku, and other platforms, the producers advanced the romantic version of WeiLan so explicitly that the Guardian Girls fandom surrounding the series tried to protect them from excessive openness and accusations of queerbaiting (Ng & Li, 2020, pp. 484–489).

Subsequent popular BL projects, *The Untamed* (2019) and *Word of Honor* (2021), were also based on fantasy danmei novels, namely xianxia, with its inherent worlds of heroes perfecting themselves in martial arts and practicing to become immortal. In non-Chinese speaking fandom, such stories are called cultivation novels. In both cases, the love feelings of the protagonists are again shown as a strong brotherhood, as finding a soulmate. In *Word of Honor*, however, bromance is more explicitly romanticized: former leader of the security organization “The Window of Heaven” Zhou Zi Shu and chief of Ghost Valley Wen Ke Xing often make bodily contact in the frame and express their warm feelings quite emotionally. However, the end of the story in this adaptation is disturbing: in the final episode, Wen Ke Xing sacrifices himself by giving his life force to a dying friend. *The Untamed*, on the other hand, ends with a hint at the reunion of spellcasters Wei Wuxian and Lan Wangji

after a brief separation (in the finale of *donghua* based on this novel, the two protagonists set out on a journey together). As for *Word of Honor*, the creators of the film adaptation made a short epilogue, which fans consider an alternative ending to the series: in that special episode, we see Zhou Zi Shu and Wen Ke Xing as immortals living in the snowy mountains. This method can be seen as an attempt by the film crew to show a canonical happy ending for a non-traditional couple, impermissible in terms of censorship but desired by many fans.

The bromance strategy is a compromise to reduce the risk of censorship in the adaptations of danmei novels. Viewers in China are generally familiar with the sources and practice a queer translation of such adaptations. At the same time, the absence of homoeroticism in dangai attracts a wider audience, who enjoy stories about male friendships that do not escalate into something more. Despite the significant modification of the genre, plot, setting, and characters in the process of self-censorship, Chinese dangai series are actively winning over the national and global video markets. The most popular projects receive millions and billions of views; producers make huge profits from concerts and fan meetings, as well as from selling early access videos, music albums, and merch. However, this impressive economic success is still unable to curb the restrictive policies of the authorities in post-socialist China. After *Word of Honor*, which was aired from February to May 2021, none of the announced BL series has yet come out—and not only due to the coronavirus pandemic. Dozens of similar projects have been filmed in the meantime; underscoring their multitude, fans even call it the *Dangai 101* phenomenon (similar to *Produce 101*, a South Korean talent show involving over a hundred contestants). Contrary to these expectations, Chinese censorship has opted for tightening control over queer content and culture of worshipping “soft masculinity.” In his speech on September 16, 2021, the head of China’s National Radio and Television Administration continued the theme of “cleansing” the national entertainment industry of “unhealthy” trends and called for a boycott on danmei adaptations as well as a crackdown on chaotic fan circles.⁹ The dangai industry and its fans are currently going through a difficult period that could last indefinitely.

⁹ China’s NRTA Calls for Boycott on Danmei (BL) Drama Adaptations. (2021, September 20). *38jiejie* | 三八姐姐. Retrieved August 10, 2022, from <https://38jiejie.com/2021/09/20/chinas-nrta-calls-for-boycott-on-danmei-bl-drama-adaptations/>

THE UNTAMED: THE RECEPTION OF THE SERIES BY CHINESE AND RUSSIAN AUDIENCES

A special contribution to the popularization of Chinese pop culture and danmei as a genre was made thanks to a web novelist using the pseudonym Mo Xiang Tong Xiu,¹⁰ the author of *The Scum Villain's Self-Saving System* (2014), *Grandmaster of Demonic Cultivation* (2015), and *Heaven Official's Blessing* (2017). These danmei have gained an army of fans not only in China, but also in many countries around the world. In December 2021, after the first week of sales, the English-language editions of all three novels made the The New York Times bestseller list.¹¹

The greatest success was Mo Dao Zu Shi (MDZS), globally known as *Grandmaster of Demonic Cultivation*. The 113-chapter web novel was originally published on Jinjiang Literature City website, where it garnered over 1 billion full-text views (Meng, 2021, p. 773) and has now been published in ten languages. It is noteworthy that in Russia, the printed version of MDZS appeared thanks to the efforts of fans of Mo Xiang Tong Xiu. They collected over 15 million rubles for the Russian-language edition of *Grandmaster* by Istari Comics Publishing (2021).¹² This crowdfunding project, that clearly demonstrated the agency of participatory culture, was initiated by the admins and translators of the public community “Grandmaster of Demonic Cultivation / The Untamed”¹³ in Russian social network VK. There are very recent examples of fan-industry collaborations, too. In particular, in June 2022, the St. Petersburg alternative comic book publisher KomFederatsiya (ComFederation) in cooperation with another VK group, “Dark Paths of Yiling Patriarch | Untamable” (these are other variants of the title—MDZS—in Russian) announced the release of the Russian-language manhua *Founder of the Dark Path*.¹⁴ Overall, it was the fans of the novel—especially the translators, artists, and amateur voice actors—who played a huge role in promoting it to the Chinese and global market. Some of them were later involved in the production of official adaptations, further expanding its original audience. The novel became the basis for an audio drama, an audiobook, a web-

¹⁰ 墨香铜臭, Mo Xiang Tong Xiu (or MXTX), her real name and age are unknown.

¹¹ Mo Xiang Tong Xiu (MXTX) Becomes Triple New York Times Best Selling Author in One Week with Seven Seas Debut of Danmei Novels. (2021, December 23). *Seven Seas Entertainment*. Retrieved August 10, 2022, from <https://sevenseasentertainment.com/2021/12/23/mo-xiang-tong-xiu-mxtx-becomes-triple-new-york-times-best-selling-author-in-one-week-with-seven-seas-debut-of-danmei-novels/>

¹² Money for the publication of the Russian-language version of the novel were raised through Boomstarter crowdfunding platform, see: https://boomstarter.ru/projects/istaricomics/roman_magistr_dyavolskogo_kulta_v_4-h_tomah (10.08.2022).

¹³ Russian: “Magistr D'yavol'skogo kul'ta / Neukrotimyy” (literal: “Master of the Devil's Cult / Untamable”). Community web-page: https://vk.com/younet_translate

¹⁴ Russian: “Temnye puti Stareyshiny Ilina | Neukrotimyy.” Information about this project is published on the web-site of the publisher (<https://vk.com/comfed>) and the VK community (<https://vk.com/mdzscult>)

comic (manhua) and an animation (donghua), as well as a multi-episode web series and a mobile game (worldwide release expected in 2022).

The fantasy plot of MDZS unfolds in *jianghu*, an alternate free world of “rivers and lakes” reminiscent of medieval China, where members of five noble families perfect their martial arts and Taoist alchemy. Two young spellcasters, Wei Wuxian (of the Yunmeng Jiang Sect) and Lan Wangji (of the Gusu Lan Sect), do not get along too well at first. But after going through many trials together, they become friends. Fate separates them when Wei Wuxian chooses the path of dark magic and then tragically dies to resurrect 13 years later in another man’s body (who was gay in his lifetime). Cursed by all, Wei Wuxian reunites with Lan Wangji revered by “cultivators” (Fig. 1–2) to investigate a chain of sinister events of the past, eventually revealing their deep feelings for each other. The love line is not the main story in the novel; it is dominated by a detective story that lends itself well to adaptation. The TV adaptation of Grandmaster, the 2019 multi-episode drama *The Untamed*, has become incredibly popular, racking up more than 10 billion views¹⁵ on Tencent Video streaming platform. A special edition of the series, shortened from 50 to 20 episodes, is also available to global audiences on Netflix. Russian viewers can watch all episodes of *The Untamed* with Russian subtitles on WeTV Russian, the official YouTube channel of Tencent Video.

As mentioned above, *The Untamed* was filmed in a dangai format, which means that homoerotic interactions of male characters were replaced with bromance. Even before the series was aired, rumors circulated in Chinese fandom that the producers intended to replace Wei Wuxian’s love interest with Lan Wangji with a heterosexual relationship with Wen Qing, a healer from the ruling and later fallen Qishan Wen Sect. The reaction of Chinese fans on social media was so violent that the drama production team had to publicly deny the information (Song, 2022, p. 77). As a result, although the series expectedly demonstrates the union of soulmates, the interaction between the two cultivators is charged with such “chemistry” that it can be interpreted as romantic. Many viewers marked how skillfully actors Xiao Zhan and Wang Yibo managed to “act out love” with their sensual gazes (long eye contact as a camerawork technique). While some fans of the novel and the web drama attempted to complete the homoerotic discourse, others avoided explicitly mentioning the queer undertone of the adaptation and encouraged others to do the same. Most Chinese BL fans have a high censorship sensibility, so they publicly support bromance while secretly enjoying an alternative take on the story (Ge, 2022,

¹⁵ Tencent Video (the international version of WeTV) announced this achievement in the description to the episodes of *The Untamed* broadcast on the YouTube channel: “Congrats to ‘The Untamed’ for reaching 10 Billion Views on WeTV,” see: <https://www.youtube.com/watch?v=zejaYnkkK64> (11.08.2022).

p. 1029). Like the Guardian Girls, an extensive online community of The Untamed Girls fans has developed around *The Untamed*, whose members actively promote the show while shielding it from potential risks of regulatory interference.



Fig. 1–2. Wei Wuxian (Xiao Zhan) and Lan Wangji (Wang Yibo),
The Untamed (TV Series), 2019¹⁶

According to one of the studies (Ge, 2022, pp. 1027–1030), the show’s female fans used two key tactics in their “game” with party-state censorship. First, they pre-

¹⁶ See the images source: <https://mydramalist.com/photos/qOZW8>; <https://ru.kinorium.com/2074317/gallery/?photo=37771773> (15.08.2022).

sented the romantic love of the male characters, veiled by producers, as a socialist bromance. In their discussions of the web drama on social media, women used the hashtag “socialist brotherhood,” just like Guardian Girls did in 2018. The true meaning of this expression was clear to all privy to it, as it refers to a famous Chinese meme depicting a panda-headed man and a caption: “On the surface, we call it ‘brotherhood’; but we all know this is f***ing romance (Ng & Li, 2020, pp. 486–487). The second tactic is the demonstrative association of the series with party-state ideology. In their comments on the show’s official Weibo page, Untamed Girls emphasized how positively the series influences young people and how important it is for shaping the values of Chinese socialism. These ways of constructing a discourse around *The Untamed* help circumvent censorship, while at the same time accepting it as an inevitable fact of life. Moreover, the defense of homoerotic love between fictional characters went hand in hand with real misogyny for actress Meng Ziyi, who played Wen Qing, the healer. Such ambivalences, according to the same study by Liang Ge (2022), create a controversial image of Guardian Girls and other similar BL fandoms, often seen as a *counterpublic* (Hu & Wang, 2021) or a feminist project (Chang & Tian, 2021).

Studies of the audience of *The Untamed* in mainland China confirm that it is predominantly female content, with varying percentages of female viewers ranging from 77% (Ge, 2022, p. 1022) to 81% (Meng, 2021, p. 774). Therewith, 73% of the fans are people aged 18–34. The show’s audience, according to Meng, can be roughly divided into four categories: fans of the original danmei novel, fans of the actors, fans of the web-doramas, and fans of the voice actors. Although no quantitative research has yet been conducted on the *Grandmaster of Demonic Cultivation / The Untamed* fandom in Russia, it can be assumed (based on comments in Russian-language social media and on online cinema sites) that it is primarily young women as well. As for the segmentation reflecting motives for television viewing, in relation to Russian realities it might look a little different.

Undoubtedly, a certain part of the Russian audience consists of fans of the MDZS web novel or its animated adaptation—the three-season donghua (2018–2021) of the same name. This is a fairly narrow segment consciously identifying itself with the “Chinese fandom,” where the most popular genres are wuxia, xianxia, and danmei. Then there are *doramshchitsy* (“dorama fan girls”) that is, lovers of East Asian (South Korean, Japanese, Taiwanese, Thai, and Chinese) TV series, especially costume dramas. There are several large thematic websites in Runet where Asian series are available with amateur Russian-language subtitles or dubbing.¹⁷ The most popular dramas produced in these countries are also available in Russian online cinema like IVI or Kinopoisk. The third presumed segment is Russian yaoists, fans

¹⁷ For example, doramalive.ru, doramatv.live, doramy.club and others.

of Asian BL content (primarily Japanese manga and anime). Of course, the dangai bromance cannot be considered authentic BL, but the queer subtext is still there. As for the actors' fans, Chinese voice actors are not well known even among fandom members (unlike Japanese seiyū), and the very aural perception of Chinese speech is often difficult for Russian audiences. At the same time, there is a whole cult formed around the young actors Xiao Zhan (Wei Wuxian) and Wang Yibo (Lan Wangji), who became world stars thanks to *The Untamed*. In a July 2022 international poll conducted by the *Nubia magazine!* (headquartered in London), Chinese actor and singer Xiao Zhan received 2.2 million votes from 141 countries, topping the list of the most handsome men in the world.¹⁸ His castmate Wang Yibo (actor, singer, dancer, and professional motorcycle racer) was ranked third. The two Chinese actors left behind such recognized Western icons of attractiveness and sexuality as Justin Bieber, Timothée Chalamet, and Cristiano Ronaldo. In Russia, the recognition of both stars is also growing. For instance, there are several groups devoted to them in VK social network uniting over 10,000 subscribers (plus several shippers' public groups). Xiao Zhan and Wang Yibo are classic "little fresh meat," whose beauty attracts female audiences in China and other countries, including Russia. As a rule, however, in order to fall into the ranks of the actors' fans, viewers have to be introduced to the series first. Judging by the comments to the episodes of *The Untamed* on the WeTV Russian YouTube channel and various dorama websites, apart from the designated categories, there are many casual viewers who have never been previously interested in Chinese series or bromances.

As of August 8, 2022, *The Untamed* has a rating of 8.8 (7,811 votes) on Kinopoisk, 9.1 (7,956 votes) on Doramy.club, and 4.9 out of 5 on DoramaTV and Dorama live services (6,537 and 4,481 votes respectively). On WeTV Russian YouTube channel, according to my calculations, all fifty episodes of the web series garnered 4,986 comments in total. Whereas the first episode has more than 370,000 views, the final episode was viewed only about 70,000 times. Such decline in views can have various explanations, from loss of interest and dissatisfaction with the quality of the show, to switching to other services with a choice of voiceovers (WeTV only offers Russian-language subtitles).

Analyzing the comments under the videos on YouTube,¹⁹ we can distinguish three key patterns of perception of male-male relationship: bromantic, romantic, and "fluid." In the first case, the series is evaluated as "a beautiful dorama about

¹⁸ Global Nubia Awards & Certifications. (2022, July 20). Xiao Zhan Officially Certified as the World's Most Handsome Man in 2022. *Nubia Magazine!* Retrieved August 11, 2022, from <https://nubiapage.com/xiao-zhan-officially-certified-as-the-worlds-most-handsome-man-in-2022/>

¹⁹ The entire playlist of *The Untamed* with Russian-language subtitles and user commentary is available at [https://www.youtube.com/playlist?list=PLlqk_rWEOd914lyqRmxYsJW0xMrkl9iH5\(11.08.2022\)](https://www.youtube.com/playlist?list=PLlqk_rWEOd914lyqRmxYsJW0xMrkl9iH5(11.08.2022)).

honor, dignity, and friendship,” “*unity of souls and the way*.” Queer readings are rejected (“*shhhh, let us (...) see these two as friends*”), but overtly homophobic comments are rare—probably, partly because many female viewers learn about the specificity of the source material as they watch the show. And supporters of WangXian as a love couple actively help the neophytes in this (“*your ‘bromance’ has a loose ‘b’*”, “*they are married in the novel*,” “*censorship is strong, but we can find hints even if there are none*,” “*the dorama is about bromance, but their eyes speak of love*”). They willingly enlighten other commentators about the significance of rabbits and chickens, the three bows in the temple, sleeping on the roof, the headband of members of the Gusu Lan Sect, and other details that are interpreted as markers of the love relationship between the characters. Finally, there is a third type of reaction, which acknowledges the variability of meanings and readings of the adaptation (“*to live next to a friend all my life, to wander with him (...) is as incredibly awesome as being a couple, so I agree with all the versions of this story*”). Regardless of their stance on the imagined sexual identity of the characters, many viewers praise the plot, costumes, music, visuals, acting and appearance of the actors (“*everyone is beautiful, beautiful as hell!!!!!!*”). At the same time, there are criticisms of the show, pointing out the poor script development, lack of dynamics, low-budget special effects, etc. As with Chinese viewers, Russian audience of the show is fragmented and includes people with different political and moral views, with various beliefs about gender and sexual preferences. At the same time, fans of *The Untamed* are united by their fascination with the series and the idealized images of its main characters.

CONCLUSION

The three types of reception of *The Untamed* can be associated with Stuart Hall’s three strategies of decoding television text—dominant/hegemonic, oppositional, and negotiated (Hall, 2001, pp. 171–173). However, Hall’s theory does not pay proper attention to coding practices; he primarily sees a field for discursive battle in the space of spectatorial receptions. In the case of dangai, the negotiation process between show producers and consumers begins as early as the preproduction stage, and Chinese producers themselves deliberately use bromance-as-masquerade to avoid censorship (leaving the audience with many keys to queer interpretations). With this in mind, it is hard to say that the perception of *The Untamed* as a story of fraternal friendship can be called dominant-hegemonic, since the sender’s message is intrinsically passively resistant. Although the producers of the series de-eroticize the source, they, like fans, are in a sense “textual poachers,” too (Jenkins, 2012), undermining their own “dominant” version of the story in various ways.

The phenomenon of dangai itself is a consequence of contradictions and forced compromises between the Chinese party-state system, market imperatives, and participatory cultures. Like producers, who employ a masquerading strategy of bromance in their adaptations, Chinese Untamed Girls and other BL fandoms practice an equally masquerading hegemonic reading of the show in the public media space. Obviously, in media cultures with state censorship (and self-censorship), Western theories of (de)coding and adaptation fail conceptually, and their application requires revision and modification. This is equally true of the desire to see the danmei subculture (and the dangai industry) as a revolutionary force that purposefully promotes the feminist and queer movements. Chinese BL novels and their adaptations may relate to the agendas of marginalized social groups, but they are first and foremost intended for entertainment. Enjoying the aestheticism of homoerotic stories and supporting the real gay community are different things for many consumers of danmei (Zhang, 2016, p. 256). This is all the more true of fantasy BL stories, where idealized male characters are more like fairy tale unicorns (Hitoshi, 2015, p. 223).

One way or another, the popularity of Chinese BL content beyond the country's borders is growing noticeably. Paradoxically, it is BL works, tabooed in China itself, that are becoming a gateway to Celestial culture for the transnational public, awakening interest in the study of Chinese traditions and language. The TV adaptation of the danmei novel *Grandmaster of Demonic Cultivation* made a significant contribution to the globalization of Chinese pop culture. Undoubtedly, further research of different countries' fandoms shall be beneficial for a more complete understanding of how Chinese danmei novels and dangai shows are perceived.

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия поп-культура Восточной Азии завоевывает все большее число поклонников во всем мире, включая и российскую аудиторию. И если успехи культурной дипломатии Японии и Южной Кореи довольно очевидны, то развлекательный контент Китая только начинает привлекать к себе внимание транснациональной публики. Среди медийной продукции Поднебесной особое место занимает сетевая литература и, в частности, романтические фэнтези в жанре данмей, развивающие любовную линию между мужскими персонажами. Их авторами и читателями являются прежде всего гетеросексуальные женщины — парадокс, который пытаются осмыслить многие исследователи (Chang & Tian, 2021; Zhang, 2016; Zhou, Liu, Yan, et al., 2021). Несмотря на наличие цензуры, подобные истории пользуются популярностью в Китае, и нередко на основе «boys love» (BL)

онлайн-романов создаются различные адаптации — телесериалы, анимация, комиксы, аудиодрамы, видеоигры и т.д.

В условиях ограничений на изображение квир-отношений и открытых сцен представители китайской медиаиндустрии прибегают к определенным стратегиям адаптации оригинальных BL-произведений. Однако они учитывают и ожидания многомиллионной армии фанатов, благодаря активности которых BL-истории имеют большой успех. В этом процессе перехода из маргинальной зоны сетевой литературы в пространство мейнстримных медиа разворачивается дискурсивная битва между производителями, фэндомом данмей и политическим режимом (Ge, 2022; Hu & Wang, 2021; Ng & Li, 2020; Wang, 2019). В ней оспариваются как доминирующие формы гендерной и сексуальной идентичности, так и границы партийно-государственного надзора над индустриями контента и культурами соучастия. Последние становятся в Китае довольно заметной силой, проявляющей свою агентность в сферах культуры, политики и экономики.

В этой статье рассматривается ряд вопросов, связанных с процессами производства, адаптации и потребления китайского развлекательного контента в жанре данмей. В чем состоят особенности жанра и его отличие от не-китайских версий BL? Чем привлекателен данмей для женщин (писательниц и читательниц) и как устроено китайское BL-сообщество? Какие стратегии адаптации используют создатели BL-экранизаций и как их декодируют поклонники BL и более широкая аудитория? Опираясь преимущественно на англоязычные работы китайских авторов, мы проблематизируем феномен популярности данмей в Китае и России. Помимо обзора существующих исследований, в статье представлены предварительные наблюдения относительно рецепции российским зрителем веб-сериала «Неукротимый» (2019) — адаптации одной из самых известных BL-новелл сетевой писательницы Мосян Тунсю. Отметим, что в России исследовательских работ по обозначенной тематике практически нет, статья войдет в число первых русскоязычных публикаций, посвященных изучению жанра и субкультуры данмей.

ДАНМЕЙ КАК ЖАНР И СУБКУЛЬТУРА

Данмей (*danmei*, 耽美), что буквально означает «пристрастие к красоте» — китайское наименование жанра историй романтической любви между молодыми мужчинами, созданных преимущественно женщинами и для женской аудитории (Yang & Xu, 2017, p. 3). Само название жанра созвучно

и происходит от японского «танби» (*tanbi*), декадентского эстетического стиля, который позже стал обозначением гомоэротизма (Suzuki, 2015, p. 99). Данмей также нередко ассоциируют с «яой», устаревшим сленговым обозначением манги, лайт-новелл и аниме с гомосексуальным сюжетом. Япония является родиной жанра boys love — впервые появившись в японских женских комиксах в 1970-х годах, BL стал популярен в Восточной Азии и во всем мире благодаря распространению японской ACG-культуры (аниме, комиксов и видеоигр). В материковый Китай BL-продукция нелегально проникла через Тайвань в начале 1990-х. Несмотря на то, что цензурные ограничения сохранились и спустя тридцать лет (Bai, 2022), китайский BL обрел свое лицо, адаптировался к социально-политическим условиям и стал успешно продаваемым продуктом.

Помимо японских корней, данмей имеет тесную связь с западной слеш-культурой, основанной на фанфиках об однополой любви между изначально гетеросексуальными мужскими персонажами. Современный фэндом данмей состоит из трех «кругов» — оригинального китайского круга, сфокусированного на производстве, потреблении и адаптации текстов на китайском языке, а также японского и евро-американского сегментов, ориентированных на перевод и переработку BL-продукции этих регионов (Yang & Xu, 2017, p. 8). Китайский круг самый большой и коммерциализированный; японский — самый ранний и разнообразный; западный — наиболее быстрорастущий и антикоммерческий. Четкой границы между этими кругами нет, они взаимодополняют друг друга, превращая фэндом данмей в глобальное культурное сообщество. При этом понятия данмей и BL используются как синонимичные наименования жанра (Hoskx, 2015, p. 114). В то же время у данмей есть свои отличия, связанные с особенностями китайской национальной культуры и политико-правовой среды. Они касаются медиаформатов, специфики самого жанра и социальной значимости BL-произведений и комьюнити.

Прежде всего, китайский BL — это веб-новеллы, публикуемые на литературных онлайн-платформах, крупнейшей из которых является коммерческий сайт «Цзиньцзян» (*Jinjiang Literature City*). В сравнении с печатными комиксами и анимацией, это более доступный формат, не требующий высокой профессиональной квалификации, серьезных капиталовложений и легальных каналов дистрибуции. Новейшие интернет-технологии, обеспечивающие анонимность авторов и читателей, а также легкость создания и распространения контента сыграли ключевую роль в развитии субкультуры данмей. Китайцы являются активными потребителями сетевой литературы: в частности, к концу 2020 года на упомянутом сайте женской литературы «Цзиньцзян» было зарегистрировано около

44 млн пользователей и более 1,6 млн писателей по контракту (Wang, 2021, p. 129). Помимо публикации BL-новелл, онлайн-издательство «Цзиньцзян» содействует дальнейшему продвижению и адаптации самых популярных произведений в игровые и анимационные форматы. Хотя романы в жанре данмей (и не только) часто критикуют за невысокое качество, китайские платформы веб-новелл превратились в мощную индустрию сетевой литературы, распространившую свое влияние и на глобальный книжный рынок.

Другое важное отличие китайского BL связано с тем, что в Китае отсутствует легальный сегмент литературы и медиа, адресованных гей-сообществу и квир-движению в целом. В западных странах и той же Японии представителям сексуальных меньшинств доступен специальный контент (не BL), соответствующий их ожиданиям и потребностям. Что касается BL, то по мнению многих исследователей, этот жанр основан на женских фантазиях о мужской гомосексуальности, которые имеют мало общего с реальностью однополых отношений. В этом смысле персонажей BL-историй не следует считать ни геями, ни даже обязательно «мужчинами», это, скорее, идеализированные андрогинные образы, обладающие бисексуальными компонентами (Tian, 2020, p. 110). Более того, жанр BL встречает критику со стороны самих представителей гей-культуры, которые находят его гомотофобным: BL оторван от квир-сообщества и лишь способствует его маргинализации, укрепляя стандарты гетеронормативности (Hitoshi, 2015, pp. 214–215, 223–224). Однако в Китае BL — единственный терпимый (до определенных пределов) государством источник информации о любовных отношениях между мужчинами. В отсутствии сексуального просвещения многие китайцы воспринимают данмей в соотнесении с гей-проблематикой. Китайские авторы и читатели BL стремятся минимизировать дистанцию между BL и гей-культурой, рассматривая BL как способ репрезентировать ненормативные модели гендерной и сексуальной идентичности (Tian, 2020; pp. 107–108). Таким образом, данмей условно можно считать частью публичного гей-дискурса в Китае.

Еще одна особенность китайской субкультуры данмей возвращает нас к ключевой характеристике BL — это продукция, созданная прежде всего женщинами и для женщин. Но что мотивирует женщин потреблять подобный контент? Данмей позволяет читательницам обращать вуайеристский взгляд на мужчин, получать эстетическое наслаждение, играть с идентичностями и воображать равноправные гендерные отношения, которых они лишены в реальности (Wang, 2021a, p. 131). В этом контексте данмей обладает освобождающим потенциалом и рассматривается как цифровая феминистская контркультура (Chang & Tian, 2021), оспаривающая патриархальные гетеронормативные конструкции. Однако исследователи также

отмечают, что увлечение данмей может, напротив, свидетельствовать о недоверии к «женской силе»: даже в фантазийном мире китайки не смеют вообразить эгалитарные романтические отношения между женщиной и мужчиной, такой привилегией наделяются только мужские персонажи (Zhou, Liu, Yan at al., 2021, p. 4854). Чтение BL — это эскапистская практика, предлагающая временный побег от патриархата, но не поле для его оспаривания. Фанатки используют BL-истории прежде всего для выражения своих представлений об идеализированных гетеросексуальных отношениях (Zhang, 2016, p. 249), поэтому данмей, скорее, укрепляет традиционные гендерные роли, чем подрывает их.

Последний тезис созвучен и результатам других исследований, анализирующих содержание китайских BL-новелл. Хотя создатели и читатели данмей нередко утверждают, что в отличие от мейнстримных медиа данмей дарует мир равноправных андрогинных персонажей, эгалитарная модель не доминирует в общем потоке BL-историй (Wang, 2021b, p. 107). В большинстве романов, публикуемых на литературном сайте «Цзиньцзян», протагонисты демонстрируют четкие бинарные роли «сэме / уке» («актива» и «пассива»)¹, что проявляется не только в эротическом контексте, но и социальных характеристиках героев. Например, более маскулинные персонажи чаще занимают лидерские позиции в социальной иерархии, защищают своего партнера и поддерживают его финансово, а также чаще иницируют интимные действия (Zhou, Paul & Sherman, 2018, pp. 114–116). При том что оба персонажа в данмей-историях действительно нередко феминизированы, обладают «мягкой мужественностью» и утонченной красотой, феминные и маскулинные черты проявляются у них не в равной мере. Как ни парадоксально, романтические отношения между мужчинами в BL нередко получают гетеропатриархальную репрезентацию, что ставит под сомнение возможности данмей поддерживать как феминистскую, так и квир-повестку. И это еще одна черта данмей как сложного социального, культурного и медийного феномена.

(B)ROMANCE: «МАСКАРАД» В ЭКРАНИЗАЦИЯХ КИТАЙСКИХ BL-НОВЕЛЛ

Поскольку истории в жанре данмей имеют большую популярность среди аудитории, китайские медиакомпании стремятся их экранизировать.

¹ В фанатском BL-лексиконе китайским аналогом японского сэме (*seme*) является гун (攻, gōng), пассивного персонажа уке (*uke*) — шюу (受, shòu).

В этой ситуации возникает неизбежный риск государственной цензуры — из-за прямой или косвенной связи BL с гомосексуализмом и эротикой.

Стоит отметить, что запретов на однополые отношения в современном Китае нет, они были декриминализованы в 1997 году и депатологизированы в 2001 году. Более того, Китай имеет давнюю задокументированную историю гомосексуальности во времена империи, от наследия которой идеологи КНР официально дистанцируются. Помимо нежелательных ассоциаций с имперским прошлым, гей-культура также связывается с декадентским западным влиянием в лице представителей глобального ЛГБТК+ движения (Ng & Li, 2020, p. 483). Гомосексуальность в Китае не запрещается и не одобряется, но визуальные изображения однополых отношений в настоящее время табуированы. Это тем более касается эротики и откровенных интимных сцен, которые подлежат строжайшей цензуре как непристойные (это относится и к гетеросексуальным парам). При этом четких критериев и правил надзорные органы не предлагают, оставляя за собой свободу в интерпретации того, что считать аморальным контентом, и регулярно вводя новые ограничения. В частности, одно из недавних предписаний Национального управления радио и телевидения Китая (NRTA) направлено на пресечение показа в телевизионных шоу «женоподобных мужчин» и другой отклоняющейся от нормы эстетики» как вредной для китайской молодежи². Оно затрагивает и производство телесериалов, снятых на основе BL-новелл, где главных персонажей часто играют актеры с нежными чертами лица, гладкой кожей, тонкой талией, изящными кистями рук — такой типаж привлекательных молодых мужчин-селебрити фанаты и развлекательные агентства называют «little fresh meat» (Song, 2022, p. 69). Открытое восхищение миллионов женщин-фанаток «неправильной» мужской красотой и сексуальностью вызывает серьезную озабоченность китайского правительства (Ng & Li, 2020, p. 482).

В условиях некомфортной медиаполитики продюсеры и режиссеры вынуждены искать стратегии адаптации оригинальных BL-нарративов, чтобы снизить риски, связанные с их чувствительным и трансгрессивным содержанием. В первоисточниках не обязательно присутствуют описания сексуальных действий, многие BL-произведения написаны в жанре «clean water» («чистая любовь») и включают только сцены поцелуев и объятий. Детализация сексуального поведения персонажей характерна для романов категорий «softcore» и «hardcore» — это неофициальные маркировки степени «тяжести» изображения гомоэротизма, которые использует само BL-сообщество.

² См.: China's NRTA Issues 8 “New Commandments” to Curb Improper Practices in Entertainment Industry // 38jiejie | 三八姐姐. 2021. Sept. 3. URL: <https://38jiejie.com/2021/09/03/chinas-nrta-issues-8-new-commandments-to-curb-improper-practices-in-entertainment-industry/> (дата обращения: 10.08.2022).

Но независимо от особенностей репрезентации сексуальности, экранизировать романтическую связь между мужчинами в Китае проблематично, даже если это целиком фантазийная история про божеств и демонов или бессмертных даосов. В тех редких случаях, когда это все же происходит — зрителей чаще ждет печальный или открытый финал, недвусмысленно намекающий, что любовь двух мужчин не может быть счастливой из-за непреодолимых социальных препятствий (Wong, 2020). Кроме того, китайские власти могут потребовать отредактировать или даже запретить показ уже транслируемого телесериала, как это произошло с BL-драмой о подростковой любви «Влечение»³ в феврале 2016 года. Когда до завершения показа оставалось три эпизода, сериал был удален с китайских сервисов потокового видео. А вскоре в китайских СМИ началось широкое обсуждение правительственного документа (датированного декабрем 2015 года), регулирующего показ сексуального контента, и в том числе запрещающего изображение гомосексуальных отношений⁴. После этого инцидента китайская индустрия веб-сериалов перешла к формату «дангай» (dangai, 耽改) — телевизионным адаптациям данмей-новелл, в которых гомоэротические отношения персонажей остаются за кадром (Ye, 2022). Это фанатский термин, где первое слово «dan» (耽) происходит от данмей, а второе «gai» (改) означает изменение, коррективу.

За последние несколько лет в Китае был выпущен целый ряд BL-экранизаций в стиле дангай, имеющих значительный коммерческий успех, включая сериалы «S.C.I. Коллекция загадочных дел» (2018)⁵, «Хранитель» (2018)⁶, «Неукротимый: повелитель Чэньцин» (2019)⁷ и «Далекие странники» (2021)⁸. Во всех этих популярных веб-сериалах изначальная любовная линия между протагонистами заменена на броманс — крепкую мужскую дружбу.

³ 上瘾 / Addicted & Heroin (реж. Дин Вэй) — веб-сериал транслировался на Tencent Video, iQiyi и других платформах потокового видео с 29 января по 23 февраля 2016 года, после чего был заблокирован китайскими властями. Последние три эпизода были доступны на YouTube для зрителей за пределами материкового Китая.

⁴ См.: Ellis-Petersen H. China bans depictions of gay people on television // The Guardian. 2016. Mar. 4. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/mar/04/china-bans-gay-people-television-clampdown-xi-jinping-censorship> (дата обращения: 10.08.2022).

⁵ S.C.I. 谜案集 / S.C.I. Mystery (реж. Ши Лэй), транслировался с 26 июня по 19 июля 2018 года на стриминговой платформе Youku.

⁶ 镇魂 / Guardian (реж. Се Ихань, Чжоу Юаньчжо, Гао Хань), в России сериал также известен как «Усмиритель душ». Выходил с 13 июня по 25 июля 2018 года на платформе Youku.

⁷ 陈情令 / The Untamed (реж. Чань Калам, Стив Чэн), транслировался с 27 июня по 9 августа 2019 года на платформе Tencent Video.

⁸ 山河令 / Word of Honor (реж. Чэн Чжичао, Джонс Ма, Ли Хунъюй), премьера состоялась 22 февраля – 23 марта 2021 года на канале Youku, российским зрителям сериал доступен на платформах «Кинопоиск» и IVI.

Как полагают исследователи Ху и Ванг (Hu & Wang, 2021, p. 674), «броманс-как-маскарад» является ключевой стратегией обхода цензуры для китайских медиакомпаний, снимающих BL-проекты. В частности, продюсеры детективной драмы S.C.I. (2018) играют в двойную игру, с одной стороны десексуализируя эротические элементы первоисточника, с другой — неявно приглашая зрителей к фантазиям о любовных отношениях следователя Бая Юйтана и доктора-криминалиста Чжана Чжао. Эта альтернативная интерпретация легкодоступна для аудитории благодаря определенным режиссерским и операторским приемам, а также материалам промо-кампании сериала. Один из главных ходов — стирание границы между романтикой и бромансом, достигаемое через изображение совместной повседневной жизни главных персонажей как жизни «нормальной» пары. Герои вместе принимают душ, пьют молоко из одного стакана, носят одежду друг друга и т.д. Кроме того, в сериал были добавлены интимные сцены, которых не было в романе, например, искусственное дыхание, примененное Баем для спасения Чжана, когда тот едва не утонул. Такие сцены сняты в романтическом стиле: освещение, кадрирование, монтаж и саундтрек создают эффект особенной близости между героями (ibid., 2021, pp. 675–678). Еще одним «ключом» к восприятию экранного броманса как маскарада служат промо-материалы S.C.I. на сервисах Sina Weibo и Youku, где два ведущих актера, Гао Ханьюй и Ци Сяобин, демонстрируют свою увлеченность друг другом. Хотя члены съемочной команды никогда не говорили, что создали историю о любви двух мужчин, они оставили для фанатов достаточно знаков, чтобы декодировать ее именно таким образом.

Репрезентативная стратегия броманса была также использована в экранизации городского BL-фэнтези «Хранитель» (2018), в центре которого — совместные расследования главы специального отдела Чжао Юньляня и профессора Шэнь Вэя. В этом случае значительные изменения претерпела не только любовная линия, но и мир, сюжет и персонажи веб-новеллы. Из сериала были изгнаны призраки и божества, мифологический сеттинг заменен на научно-фантастический. Этот отказ от изображения сверхъестественного может быть связан с идеологическим табу на «вредные суеверия», которые идут вразрез с политикой компартии Китая. Кроме того, как полагают неко-торые исследователи (Wang, 2019, p. 51–53), фигура мстительного призрака может быть воспринята как метафора маргинальных членов китайского общества, которые пострадали от социальной несправедливости и исключены из мейнстрима. Помимо множества подобных модификаций (включая добавление новых гетеросексуальных сюжетных линий), аудиторию ожидал трагичный финал — один из главных героев умирает, а другой теряет душу и память. Эта концовка настолько опечалила фанатов, что после

выхода заключительного эпизода автор новеллы Priest (псевдоним) написала экстры (дополнительные главы), в которых события сериала трактуются как происходящие в одной из параллельных вселенных. Важно отметить, что «Хранитель» подвергся не только самоцензуре, но и цензуре со стороны государства: уже после выхода сериала в августе 2018 года он был удален с видеоплатформы Youku, а затем восстановлен в октябре того же года с рядом вырезанных и отредактированных сцен. При этом в промо-материалах на Weibo, Youku и других площадках продюсеры настолько явно продвигали романтическую версию «ВэйЛань», что возникший вокруг сериала фэндом *Guardian Girls* пытался оберегать их от чрезмерной откровенности и упреков в квирбейтинге (Ng & Li, 2020, p. 484–489).

Последующие популярные BL-проекты, «Неукротимый: Повелитель Чэньцин» (2019) и «Далекие странники» (2021), также сняты по данмей-новеллам в жанре фэнтези, а именно сянся, с присущим ему миром «совершенствующихся» в боевых искусствах и практиках достижения бессмертия. В русскоязычном фэндоме такие истории называют «культиваторскими». В обоих случаях любовные чувства протагонистов вновь показаны как крепкое мужское братство, обретение «родственной души». При этом в «Далеких странниках» изображение броманса романтизировано более явно: бывший лидер охранной организации «Окно небес» Чжоу Цзышу и глава Долины призраков Вэнь Кэсин часто контактируют в кадре телесно и довольно эмоционально выражают свои теплые чувства. Однако конец истории в этой адаптации выглядит тревожно: в заключительном эпизоде Вэнь Кэсин жертвует собой, отдав свои жизненные силы умирающему другу. «Неукротимый» же заканчивается намеком на воссоединение заклинателей Вей Усяня и Лань Ванци после недолгой разлуки (в финале дунхуа по этой новелле два главных героя и вовсе отправляются в совместное странствие). Что касается «Далеких странников», создатели экранизации отдельно сняли короткий ролик-эпизод, который поклонники считают альтернативной концовкой сериала — в этих нескольких минутах мы видим, что Чжоу Цзышу и Вэнь Кэсин стали бессмертными, живущими в заснеженных горах. Такой прием можно рассматривать как попытку съемочной команды показать канонический «хэппи-энд» для «нетрадиционной» пары, непозволительный с точки зрения цензуры, но желанный для многих фанатов.

Стратегия броманса является компромиссом, позволяющим снизить риск цензуры при экранизации данмей-новелл. Китайские зрители, как правило, знакомы с источником и практикуют квир-прочтение подобных адаптаций. В то же время отсутствие гомоэротизма привлекает к дангай-шоу более широкую аудиторию, которой нравятся истории о мужской дружбе, не переходящей в нечто большее. Несмотря на заметную модификацию

жанра, сюжета, сеттинга и персонажей в процессе самоцензуры, китайские дангай-сериалы активно завоевывают национальный и мировой видеорынок. Просмотры наиболее популярных проектов исчисляются миллионами и миллиардами; производители получают огромную прибыль от организации концертов и фанмитингов, продаж раннего доступа к видео, музыкальных альбомов и мерча. Однако этот впечатляющий экономический эффект все же не способен сдержать ограничительную политику властей постсоциалистического Китая. После «Далеких странников», вышедших в феврале–мае 2021 года, ни один из анонсированных BL-сериалов пока не увидел свет, и это связано не только с пандемией коронавируса. За это время были отсняты десятки подобных проектов — подчеркивая их множество, фанаты даже говорили о феномене *Dangai 101* (по аналогии с названием южнокорейского шоу талантов *Produce 101*, где задействованы более сотни участников). Вопреки этим ожиданиям, китайская цензура последовала пути ужесточения контроля над квир-контентом и культурой поклонения «мягкой мужественности». В своем выступлении 16 сентября 2021 года глава Национального управления радио и телевидения Китая продолжил тему «очищения» национальной индустрии развлечений от «нездоровых» трендов и призвал к бойкоту адаптаций по данмей-новеллам, а также борьбе с хаотичной фан-культурой⁹. В настоящее время индустрия дангай и поклонники жанра переживают сложный период, который может продлиться неопределенно долго.

«НЕУКРОТИМЫЙ»: РЕЦЕПЦИЯ СЕРИАЛА КИТАЙСКОЙ И РОССИЙСКОЙ АУДИТОРИЕЙ

Особым вкладом в популяризацию китайской поп-культуры и жанра данмей стало творчество писательницы под псевдонимом Мосян Тунсю¹⁰, автора веб-новелл «Система “спаси себя сам” для главного злодея» (2014), «Магистр дьявольского культа» (2015) и «Благословение небожителей» (2017). Эти произведения обрели армию поклонников не только в самом Китае, но и во многих странах мира. В декабре 2021 года англоязычные издания всех трех

⁹ См.: China's NRTA Calls for Boycott on Danmei (BL) Drama Adaptations // 38jiejie | 三八姐姐. 2021. Sept. 20. URL: <https://38jiejie.com/2021/09/20/chinas-nrta-calls-for-boycott-on-danmei-bl-drama-adaptations/> (дата обращения: 10.08.2022).

¹⁰ 墨香铜臭, Mo Xiang Tong Xiu (или MXTX), настоящее имя и возраст писательницы неизвестны.

романов вошли в список бестселлеров по версии *The New York Times* после первой недели продаж¹¹.

Набольшого успеха достигло сетевое фэнтези *Mo Dao Zu Shi* (MDZS), известное в России как «Магистр дьявольского культа» или «Основатель темного пути» (англоязычное название *Grandmaster of Demonic Cultivation*). Веб-роман из 113 глав первоначально публиковался на сайте «Цзиньцзян», где набрал более 1 миллиарда полнотекстовых просмотров (Meng, 2021, p. 773), к настоящему времени он издан на десяти языках. Примечательно, что в России печатная версия MDZS появилась благодаря усилиям фанатов: поклонники Мосян Тунсю собрали более 15 млн рублей на русскоязычное издание «Магистра» компанией «Истари Комикс» (2021)¹². Это краудфандинговый проект, наглядно демонстрирующий агентность культур соучастия, его инициаторами стали админы и переводчики паблика VK «Магистр Дьявольского культа / Неукротимый»¹³. Есть и совсем недавние примеры коллаборации фанатов с индустрией — в частности, петербургское издательство альтернативных комиксов «КомФедерация» совместно с другой группой VK «Темные пути Старейшины Илина | Неукротимый» в июне 2022 года анонсировали русскоязычный выпуск маньхуа «Основатель Темного пути»¹⁴. В целом именно фанаты новеллы — особенно переводчики, художники и исполнители любительской озвучки — сыграли огромную роль в ее продвижении на китайский и глобальный рынок. Некоторые из них в дальнейшем были задействованы в производстве официальных адаптаций романа, еще более расширивших его первоначальную аудиторию. Новелла послужила основой для создания аудиодрамы, аудиокниги, веб-комикса (маньхуа) и анимации (дунхуа), а также многосерийного веб-сериала и мобильной игры (мировой релиз ожидается в 2022 году).

Фэнтезийный сюжет MDZS разворачивается в цзянху, альтернативном вольном мире «рек и озер», напоминающем средневековый Китай, где члены пяти благородных семей совершенствуются в боевых искусствах и даосской алхимии. Два молодых заклинателя, Вэй Усянь (из клана Юньмэн Цзян) и Лань

¹¹ См.: Mo Xiang Tong Xiu (MXTX) Becomes Triple New York Times Best Selling Author in One Week with Seven Seas Debut of Danmei Novels // Seven Seas Entertainment. 2021. Dec. 23. URL: <https://sevenseasentertainment.com/2021/12/23/mo-xiang-tong-xiu-mxtx-becomes-triple-new-york-times-best-selling-author-in-one-week-with-seven-seas-debut-of-danmei-novels/> (дата обращения: 10.08.2022).

¹² Средства на издание русскоязычной версии романа собирались через краудфандинговую платформу Boomstarter, см.: URL: https://boomstarter.ru/projects/istaricomix/roman_magistr_dyavolskogo_kulta_v_4-h_tomah (дата обращения: 10.08.2022).

¹³ Страница сообщества: https://vk.com/younet_translate.

¹⁴ Информация об этом проекте есть на страницах издательства и сообщества в VK: <https://vk.com/comfed>, <https://vk.com/mdzscult>.

Ванцзи (из клана Гусу Лань), не слишком поначалу ладят, но затем становятся друзьями, вместе пройдя через многие испытания. Судьба разводит их, когда Вэй Усянь выбирает путь темной магии, а затем трагически погибает — но через 13 лет воскресает в теле другого мужчины (при жизни бывшего геем). Проклятый всеми Вэй Усянь и почитаемый «культиваторами» Лань Ванцзи (Рис. 1–2) воссоединяются, чтобы расследовать череду уходящих в прошлое зловещих событий, со временем открывая друг другу свои глубокие чувства. Любовная линия — не основная в новелле, здесь доминирует детективная история, которая хорошо поддается экранизации. Телевизионная адаптация «Магистра», многосерийная драма «Неукротимый: Повелитель Чэньцин» (2019), достигла огромной популярности, набрав больше 10 миллиардов просмотров¹⁵ на стриминговой платформе Tencent Video. Специальный выпуск сериала, сокращенный с 50 до 20 серий, также доступен мировой аудитории на Netflix. Российский зритель может посмотреть все эпизоды «Неукротимого» на официальном YouTube-канале Tencent Video / WeTV Russian с русскоязычными субтитрами.

Как уже упоминалось выше, «Неукротимый» снят в формате дангай, что означает замену гомоэротических взаимодействий мужских персонажей бромансом. Еще до выхода сериала в китайском фэндоме распространились слухи, что продюсеры намерены заменить любовный интерес Вэй Усяня к Лань Ванцзи гетеросексуальными отношениями с Вэнь Цин, целительницей из правящего, а позднее павшего клана Цишань Вэнь. Реакция китайских фанатов в социальных медиа была настолько бурной, что съемочной команде драмы пришлось публично опровергнуть эту информацию (Song, 2022; p. 77). В итоге, хотя сериал ожидаемо демонстрирует союз «родственных душ», взаимодействие двух «культиваторов» заряжено такой актерской «химией», что может быть интерпретировано и как романтическое. По мнению многих зрителей, актеры Сяо Чжань и Ван Ибо сумели «отыграть любовь» своими чувственными взглядами (длительный контакт глазами как прием операторской съемки). В то время как одни поклонники новеллы и веб-драмы пытались достраивать гомоэротический дискурс, другие избегали явного упоминания квир-подтекста адаптации и призывали к этому остальных. Большинство китайских фанатов BL имеют высокую чувствительность к риску цензуры (censorship sensibility), поэтому публично поддерживают броманс, тайно наслаждаясь альтернативным восприятием истории (Ge, 2022, p. 1029). Подобно *Guardian Girls*, вокруг «Неукротимого» возникло обширное

¹⁵ Об этом достижении китайская платформа *Tencent Video* (международная версия *WeTV*) сообщила в описании эпизодов «Неукротимого», транслируемого на YouTube-канале: «Congrats to “The Untamed” for reaching 10 Billion Views on WeTV», см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zejaYnkkK64> (дата обращения: 11.08.2022)

онлайн-сообщество поклонниц *Untamed Girls*, участницы которого активно популяризировали шоу, при этом оберегая его от потенциальных рисков вмешательства надзорных органов.



Рис. 1–2. Вэй Усянь (актер Сяо Чжань) и Лань Ванцзи (актер Ван Ибо), сериал «Неукротимый: Повелитель Чэньцин», 2019¹⁶

Как отмечается в одном из исследований (Ge, 2022, p. 1027–1030), фанатки сериала использовали две ключевые тактики в «игре» с партийно-государственной цензурой. Во-первых, они представляли завуалированную

¹⁶ Источники изображения Рис. 1 и 2 см.: URL: <https://mydramalist.com/photos/qOZW8>; <https://ru.kinorium.com/2074317/gallery/?photo=37771773> (дата обращения: 15.08.2022).

продюсерами романтическую любовь мужских персонажей как «социалистический броманс». Обсуждая веб-драму в социальных медиа, поклонницы использовали хештег «социалистическое братство» (socialist brotherhood), как это делали и *Guardian Girls* в 2018 году. «Истинное» значение этого выражения было ясно всем посвященным, поскольку оно отсылает к известному китайцам мему, изображающему человека с головой панды и подписью «Для вида мы называем это братством, но все мы знаем, что это чертова романтика!» (Ng & Li, 2020, p. 486–487). Вторая тактика — демонстративное ассоциирование сериала с партийно-государственной идеологией. В своих комментариях к шоу на его официальной странице в социальной сети Weibo, *Untamed Girls* подчеркивали положительное влияние сериала на молодежь, его важную роль в формировании ценностей китайского социализма. Такие способы построения дискурса вокруг «Неукротимого» позволяют обойти цензуру, и в то же время принимают ее как нерушимую данность. К тому же защита гомоэротической любви между воображаемыми персонажами сопровождалась проявлениями реальной мизогинии в адрес актрисы Мэн Цзыи, сыгравшей роль целительницы Вэнь Цин. Подобные амбивалентности, по мнению автора цитируемого исследования (Ge, 2022), создают противоречивый образ *Guardian Girls* и других подобных BL-фэндомов, нередко рассматриваемых как «контрпублика» (Hu & Wang, 2021) или феминистский проект (Chang & Tian, 2021).

Исследования аудитории «Неукротимого» в материковом Китае подтверждают, что это преимущественно «женский» контент: по разным данным доля зрительниц составляет от 77% (Ge, 2022, p. 1022) до 81% (Meng, 2021, p. 774). Кроме того, 73% поклонников шоу — люди в возрасте 18–34 лет. Аудиторию сериала можно условно разделить на четыре категории: фанаты оригинальной данмей-новеллы, фанаты актеров, фанаты веб-дорам и фанаты актеров озвучивания (ibid.). Хотя в России пока не проводились количественные исследования фэндомов «Магистра» / «Неукротимого», можно предположить (основываясь на комментариях в русскоязычных социальных медиа и на сайтах онлайн-кинотеатров), что прежде всего это также молодые женщины. Что касается сегментации, отражающей мотивы телепросмотра, применительно к российским реалиям она может выглядеть чуть иначе.

Несомненно, определенную часть аудитории составляют любители сетевой новеллы MDZS или ее анимационной адаптации — одноименного трехсезонного дунхуа (2018–2021). Это довольно узкий сегмент, осознанно идентифицирующий себя с «китаефэндомом», где наиболее популярны жанры уся, сянься и данмей. Далее это «дорамщицы», то есть поклонницы восточноазиатских телевизионных драм (южнокорейских, японских, тайваньских, тайских и китайских), особенно костюмированных. В Рунете есть

несколько крупных тематических сайтов, где доступны азиатские сериалы с любительскими русскоязычными субтитрами или озвучкой¹⁷. Такие онлайн-кинотеатры, как IVI или «Кинопоиск», также размещают наиболее популярные драмы производства этих стран. Третий предполагаемый сегмент — российские «яойщицы», поклонницы азиатского BL-контента (прежде всего японской манги и аниме). Конечно, броманс в дангай-шоу не является полноценным BL, однако квир-подтекст там все же присутствует. Что касается группы фанатов актеров, то китайские актеры дубляжа малоизвестны даже среди участников фэндомов (в отличие от японских сейю), и само восприятие китайской речи нередко вызывает трудности у российской аудитории. В то же время вокруг исполнителей главных ролей, молодых актеров Сяо Чжаня (Вэй Усянь) и Ван Ибо (Лань Ванцзи) сформировался настоящий культ, благодаря «Неукротимому» они превратились в звезд мировой величины. По результатам международного опроса онлайн-журнала *Nubia* (базируется в Лондоне), проведенного в июле 2022 года, китайский актер и певец Сяо Чжань занял первое место в рейтинге самых красивых мужчин мира, получив 2,2 млн голосов из 141-ой страны¹⁸. Его коллега по сериалу Ван Ибо (актер, певец, танцор, профессиональный мотогощик) занял третью позицию в рейтинге. Они оставили позади себя таких признанных западных икон мужской красоты и сексуальности, как Джастин Бибер, Тимоти Шаламе или Криштиану Роналду. В России узнаваемость обеих звезд также растет, в частности, в VK есть несколько групп с более 10 тыс. подписчиков, посвященных их творчеству (а также «шипперские» паблики). Сяо Чжань и Ван Ибо — классические «little fresh meat», чья красота привлекает женскую аудиторию в Китае и других странах, включая Россию. Однако присоединение к стану поклонников актеров чаще происходит уже после знакомства с сериалом. Судя по комментариям к эпизодам «Неукротимого» на YouTube-канале *WeTV Russian* и «дорамных» сайтах, помимо обозначенных категорий его смотрели и многие случайные зрители, которые ранее не интересовались китайскими сериалами или бромансами.

Рейтинг «Неукротимого» на «Кинопоиске» на 8 августа 2022 года составляет 8,8 (7811 оценок), на сайте *Doramy.club* — 9,1 (7956 оценок), на сервисах *DoramaTV* и *Dorama live* — по 4,9 из 5 (6537 и 4481 голосов соответственно). На официальном YouTube-канале *WeTV Russian* веб-сериал, по нашим подсчетам, получил 4986 комментариев по всем пятидесяти эпизодам совокупно. При этом число просмотров первой серии достигло

¹⁷ Например: *doramalive.ru*, *doramatv.live*, *doramy.club* и др.

¹⁸ См.: Xiao Zhan Officially Certified As The World's Most Handsome Man In 2022 // *Nubia Magazine!* 2022. Jul. 20. URL: <https://nubiapage.com/xiao-zhan-officially-certified-as-the-worlds-most-handsome-man-in-2022/> (дата обращения: 11.08.2022).

более 370 000, а завершающий эпизод был просмотрен лишь около 70 000 раз. Такая динамика снижения просмотров может иметь различные причины, от потери интереса и неудовлетворенности качеством шоу, до переключения на другие сервисы с возможностью выбора озвучки (на WeTV представлены только русскоязычные субтитры).

Предварительный анализ комментариев под видео на YouTube¹⁹ позволяет выделить три ключевых паттерна восприятия отношений между главными мужскими персонажами: бромантический, романтический и «флюидный». В первом случае сериал оценивается как *«прекрасная драма о чести, достоинстве и дружбе», «единстве душ и пути»*. При этом квинные прочтения отклоняются (*«чшшш, позвольте нам... видеть в этих двоих друзей»*), но откровенно гомофобные комментарии единичны, возможно отчасти потому, что по ходу просмотра сериала многие зрительницы узнают о специфике его первоисточника. В этом им активно помогают сторонницы «ВанСяней» как влюбленной пары (*«у вашего “броманса” буква “б” отвалилась», «в новелле они женаты», «цензура сильна, но мы найдем намеки даже там, где их нет», «драма про броманс, но взгляды ГГ говорят о любви»*). Они охотно просвещают других комментаторов по поводу значения кроликов и кур, трех поклонов в храме, сна на крыше, налобной ленты членов клана Гусу Лань и иных деталей, которые истолковываются как маркеры любовных отношений между героями. Наконец, есть третий тип реакций, признающий вариативность смыслов и прочтений адаптации (*«прожить рядом с другом всю жизнь, странствовать с ним... также невероятно круто, как и быть парой, так что согласна со всеми вариантами этой истории»*). Независимо от своей позиции по поводу воображаемой сексуальной идентичности персонажей, многие зрители хвалят сюжет, костюмы, музыку, визуальный ряд, игру и внешность актеров (*«все красивы, просто ужас как красивы!!!!!»*). При этом встречаются критические оценки шоу, указывающие на непроработанность сценария, отсутствие динамики, бюджетность спец-эффектов и т.д. Как и в случае китайских телезрителей, российская аудитория сериала фрагментирована и включает людей с различными ценностями и убеждениями в области политики, морали, гендерных и сексуальных предпочтений. Вместе с тем поклонников «Неукротимого» объединяет увлеченность сериалом и идеализированными образами его главных персонажей.

¹⁹ Весь плейлист сериала «Неукротимый» с русскоязычными субтитрами и комментариями пользователей доступен по адресу URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLlqk_rWE0d914lyqRmxYsJW0xMrkI9iH5 (дата обращения: 11.08.2022).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Описанные нами три типа рецепции «Неукротимого» легко ассоциировать с тремя стратегиями декодирования телевизуального текста по Стюарту Холлу — доминантной, оппозиционной и переговорной (Hall, 2001, p. 171–173). Однако теория Холла не уделяет должного внимания практикам кодирования, рассматривая как поле дискурсивной битвы прежде всего пространство зрительских рецепций. В случае дангай процесс переговоров между производителями и потребителями шоу начинается еще на стадии препродакшн, и сами китайские продюсеры намеренно используют *броманс-как-маскарад* во избежание цензуры (оставляя аудитории множество «ключей» для квир-интерпретаций). С учетом этого, восприятие «Неукротимого» как истории о братской дружбе сложно назвать доминантно-гегемонным, поскольку месседж отправителя изначально обладает свойством пассивного сопротивления. Хотя продюсеры сериала дезротизируют источник, они, как и фанаты, в каком-то смысле тоже «текстовые браконьеры» (Jenkins, 2012), подрывающие различными способами собственную «доминантную» версию истории.

Сам феномен дангай есть следствие противоречий и вынужденных компромиссов между китайской партийно-государственной системой, рыночными императивами и культурами соучастия. Подобно производителям, использующим маскарадную стратегию броманса при создании адаптаций, китайские *Untamed Girls* и другие BL-фэндомы практикуют столь же маскарадное гегемонное прочтение шоу в публичном медиaprостранстве. Очевидно, в медиакультурах с наличием государственной цензуры (и самоцензуры) западные теории (де)кодирования и адаптации дают концептуальные сбои, их применение требует ревизии и модификации. Это в той же мере касается и стремления увидеть в субкультуре данмей (и индустрии дангай) революционную силу, целеустремленно продвигающую феминистское и квир-движение. Китайские BL-новеллы и их адаптации могут быть связаны с запросами маргинализированных социальных групп, но это прежде всего развлечение. Наслаждаться эстетизмом гомоэротических историй и поддерживать реальное гей-сообщество — разные вещи для многих потребителей данмей (Zhang, 2016, p. 256). Это тем более верно в отношении фэнтезийных BL-историй, где идеализированные мужские персонажи, скорее, подобны сказочным единорогам (Hitoshi, 2015, p. 223).

Так или иначе, популярность китайского BL-контента за пределами страны заметно возрастает. Как ни парадоксально, именно BL-произведения, табуированные в самом Китае, становятся «воротами» в культуру Поднебесной для транснациональной публики (пробуждая интерес к изучению китайских традиций и языка). Телевизионная адаптация данмей-новеллы «Магистр

дьявольского культа» внесла ощутимый вклад в глобализацию китайской поп-культуры. Для более полного понимания рецепции китайских данмей-новелл и дангай-шоу могут быть проведены дальнейшие исследования их инонациональных фэндомов.

REFERENCES

1. Bai, M. (2022). Regulation of pornography and criminalization of BL readers and authors in contemporary China (2010–2019). *Cultural Studies*, 36 (2), 279–301. <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.1912805>
2. Chang, J., & Tian, H. (2021). Girl power in boy love: Yaoi, online female counterculture, and digital feminism in China. *Feminist Media Studies*, 21 (4), 604–620. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1803942>
3. China's NRTA Calls for Boycott on Danmei (BL) Drama Adaptations (2021, September 20). *38jiejie* | 三八姐姐. Retrieved August 10, 2022, from <https://38jiejie.com/2021/09/20/chinas-nrta-calls-for-boycott-on-danmei-bl-drama-adaptations/>
4. China's NRTA issues 8 "New Commandments" to curb improper practices in entertainment industry. (2021, September 3). *38jiejie* | 三八姐姐. Retrieved August 10, 2022, from <https://38jiejie.com/2021/09/03/chinas-nrta-issues-8-new-commandments-to-curb-improper-practices-in-entertainment-industry/>
5. Ellis-Petersen, H. (2016, March 4). China bans depictions of gay people on television. *The Guardian*. Retrieved August 10, 2022, from <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/mar/04/china-bans-gay-people-television-clampdown-xi-jinping-censorship>
6. Ge, L. (2022). Dual ambivalence: The Untamed Girls as a counterpublic. *Media, Culture & Society*, 44 (5), 1021–1033. <https://doi.org/10.1177/01634437221104713>
7. Global Nubia Awards & Certifications. (2022, July 20). Xiao Zhan officially certified as the World's Most Handsome Man in 2022. *Nubia Magazine!* Retrieved August 11, 2022, from <https://nubiapage.com/xiao-zhan-officially-certified-as-the-worlds-most-handsome-man-in-2022/>
8. Hall, S. (2006). Encoding / Decoding. In M.G. Durham, & D.M. Kellner (Eds.), *Media and Cultural Studies: KeyWorks* (pp. 163–173). Blackwell Publishing.
9. Hitoshi, I. (2015). Representational appropriation and the autonomy of desire in yaoi/BL. In M. McLelland, K. Nagaike, K. Suganuma, & J. Welker (Eds.), *Boys Love Manga and Beyond: History, culture, and community in Japan* (pp. 210–232). Jackson: University Press of Mississippi.
10. Hocky, M. (2015). *Internet literature in China*. New York: Columbia University Press.
11. Hu, T., & Wang, C. Y. (2021). Who is the counterpublic? Bromance-as-masquerade in Chinese online drama—S. C. I. *Mystery*. *Television & New Media*, 22 (6), 671–686. <https://doi.org/10.1177/1527476420937262>
12. Jenkins, H. (2012). *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (Updated 20th anniversary ed.). New York: Routledge.

13. Meng, Y. (2021). Intercultural Communication of “The Untamed”. In H. Ma, N.W. Lam, & M. Ganapathy (Eds.), *Overseas proceedings of the 2021 3rd International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2021)* (pp. 772–776). Atlantis Press. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclahd-21/125964844>
14. Ng, E., & Li, X. (2020). A queer “socialist brotherhood”: The Guardian web series, boys’ love fandom, and the Chinese state. *Feminist Media Studies*, 20 (4), 479–495. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1754627>
15. Song, G. (2022). “Little fresh meat”: The politics of sissiness and sissyphobia in contemporary China. *Men and Masculinities*, 25 (1), 68–86. <https://doi.org/10.1177/1097184X211014939>
16. Suzuki, K. (2015). What can we learn from Japanese professional BL writers: A sociological analysis of yaoi/BL terminology and classifications. In M. McLelland, K. Nagaïke, K. Sugañuma, & J. Welker (Eds.), *Boys love manga and beyond: History, culture, and community in Japan* (pp. 93–118). Jackson: University Press of Mississippi.
17. Tian, X. (2020). Homosexualizing “boys love” in China. *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*, 17 (1), 104–126. <https://doi.org/10.1215/25783491-8163817>
18. Wang, A. (2021a). Contemporary danmei fiction and its similitudes with classical and yanqing literature. *JENTERA: Jurnal Kajian Sastra*, 10 (1), 127–148. <https://doi.org/10.26499/jentera.v10i1.3397>
19. Wang, A. (2021b). Nonnormative masculinity in danmei literature: ‘Maiden seme’ and sañiao. *Moment Journal*, 8 (1), 106–123. <https://doi.org/10.17572/mj2021.1.106123>
20. Wang, C. Y. (2019). Officially sanctioned adaptation and affective fan resistance: The transmedia convergence of the online drama guardian in China. *Series – International Journal of TV Serial Narratives*, 5 (2), 45–58. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/9156>
21. Wong, A.K. (2020). Towards a queer affective economy of boys’ love in contemporary Chinese media. *Continuum*, 34 (4), 500–513. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1785078>
22. Yang, L., & Xu, Y. (2017). Chinese danmei fandom and cultural globalization from below. In M.K. Lavin, L. Yang, & J.J. Zhao (Eds.), *Boys’ love, cosplay, and androgynous idols: Queer fan cultures in mainland China, Hong Kong, and Taiwan* (pp. 3–20). Hong Kong University Press.
23. Ye, Sh. (2022). Word of Honor and brand homonationalism with ‘Chinese characteristics’: The dangai industry, queer masculinity and the ‘opacity’ of the state. *Feminist Media Studies*. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2037007>
24. Zhang, C. (2016). Loving boys twice as much: Chinese women’s paradoxical fandom of “boys’ love” fiction. *Women’s Studies in Communication*, 39 (3), 249–267. <https://doi.org/10.1080/07491409.2016.1190806>
25. Zhou, Y., Liu, T., Yan, H.Y., Paul, B., & Yiezheng, W. (2021). A relational equality bias: Women’s narrative engagement in reading Chinese BL. *International Journal of Communication*, 15, 4840–4861.
26. Zhou, Y., Paul, B., & Sherman, R. (2018). Still a hetero-gendered world: A content analysis of gender stereotypes and romantic ideals in Chinese boy love stories. *Sex Roles*, 78 (1–2), 107–118. <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0762-y>

ЛИТЕРАТУРА

1. Bai M. Regulation of pornography and criminalization of BL readers and authors in contemporary China (2010–2019) // *Cultural Studies*. 2022. Vol. 36. No. 2. P. 279–301. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.1912805>
2. Chang J., Tian H. Girl power in boy love: Yaoi, online female counterculture, and digital feminism in China // *Feminist Media Studies*. 2021. Vol. 21. No. 4. P. 604–620. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1803942>
3. China's NRTA Calls for Boycott on Danmei (BL) Drama Adaptations // 38jiejie | 三八姐姐. 2021, September 20. URL: <https://38jiejie.com/2021/09/20/chinas-nrta-calls-for-boycott-on-danmei-bl-drama-adaptations/> (дата обращения: 10.08.2022).
4. China's NRTA Issues 8 "New Commandments" to Curb Improper Practices in Entertainment Industry // 38jiejie | 三八姐姐. 2021, September 3. URL: <https://38jiejie.com/2021/09/03/chinas-nrta-issues-8-new-commandments-to-curb-improper-practices-in-entertainment-industry/> (дата обращения: 10.08.2022).
5. Ellis-Petersen H. China bans depictions of gay people on television // *The Guardian*. 2016, March 4. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/mar/04/china-bans-gay-people-television-clampdown-xi-jinping-censorship> (дата обращения: 10.08.2022).
6. Ge L. Dual ambivalence: The Untamed Girls as a counterpublic // *Media, Culture & Society*. 2022. Vol. 44. No. 5. P. 1021–1033. DOI: <https://doi.org/10.1177/01634437221104713>
7. Hall S. Encoding / Decoding // *Media and Cultural Studies. Key Works* / ed. by M.G. Durham, D.M. Kellner. Blackwell Publishing, 2006. P. 163–173.
8. Hitoshi I. Representational Appropriation and the Autonomy of Desire in Yaoi/BL // *Boys Love Manga and Beyond: History, culture, and community in Japan* / ed. by M. McLelland, K. Nagaïke, K. Suganuma et al. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. P. 210–232.
9. Hockx M. *Internet literature in China*. New York: Columbia University Press, 2015. 251 p.
10. Hu T., Wang C. Y. Who is the counterpublic? Bromance-as-masquerade in chinese online drama — S. C. I. Mystery // *Television & New Media*. 2021. Vol. 22. No. 6. P. 671–686. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476420937262>
11. Jenkins H. *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (Updated 20th anniversary ed). New York: Routledge, 2012. 424 p.
12. Meng Y. Intercultural Communication of "The Untamed" // *Overseas proceedings of the 2021 3rd International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2021)*. Atlantis Press, 2021. P. 772–776. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclahd-21/125964844>
13. Ng E., Li X. A queer "socialist brotherhood": The Guardian web series, boys' love fandom, and the Chinese state // *Feminist Media Studies*. 2020. Vol. 20. No. 4. P. 479–495. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1754627>
14. Song G. "Little Fresh Meat": The Politics of Sissiness and Sissyphobia in Contemporary China. *Men and Masculinities*. 2022. Vol. 25. No. 1. P. 68–86. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X211014939>

15. Suzuki K. What Can We Learn from Japanese Professional BL Writers?: A Sociological Analysis of Yaoi/BL Terminology and Classifications // *Boys Love Manga and Beyond: History, culture, and community in Japan* / ed. by M. McLelland, K. Nagaïke, K. Suganuma at al. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. P. 93–118.
16. Tian X. Homosexualizing “boys love” in China // *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*. 2020. Vol. 17. No. 1. P. 104–126. DOI: <https://doi.org/10.1215/25783491-8163817>
17. Wang A. Contemporary danmei fiction and its similitudes with classical and yanqing literature // *JENTERA: Jurnal Kajian Sastra*. 2021a. Vol. 10. No. 1. P. 127–148. DOI: <https://doi.org/10.26499/jentera.v10i1.3397>
18. Wang A. Nonnormative masculinity in danmei literature: ‘Maiden seme’ and sajjiao // *Moment Journal*. 2021b. Vol. 8. No. 1. P. 106–123. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2021.1.106123>
19. Wang C. Y. Officially Sanctioned Adaptation and Affective Fan Resistance: The Transmedia Convergence of the Online Drama Guardian in China // *Series — International Journal of TV Serial Narratives*. 2019. Vol. 5. No. 2. P. 45–58. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/9156>
20. Wong A.K. Towards a queer affective economy of boys’ love in contemporary Chinese media // *Continuum*. 2020. Vol. 34. No. 4. P. 500–513. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1785078>
21. Xiao Zhan Officially Certified as The World’s Most Handsome Man in 2022 // *Nubia Magazine!* 2022, July 20. URL: <https://nubiapage.com/xiao-zhan-officially-certified-as-the-worlds-most-handsome-man-in-2022/> (дата обращения: 11.08.2022).
22. Yang L., Xu, Y. Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below // *Boys’ love, cosplay, and androgynous idols: Queer fan cultures in mainland China, Hong Kong, and Taiwan* / ed. by M. K. Lavin, L. Yang, J. J. Zhao. Hong Kong University Press, 2017. P. 3–20.
23. Ye Sh. Word of Honor and Brand Homonationalism with ‘Chinese Characteristics’: the Dangai Industry, Queer masculinity and the ‘Opacity’ of the State // *Feminist Media Studies*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2037007>
24. Zhang C. Loving boys twice as much: Chinese women’s paradoxical fandom of “boys’ love” fiction // *Women’s Studies in Communication*. 2016. Vol. 39. No. 3. P. 249–267. DOI: <https://doi.org/10.1080/07491409.2016.1190806>
25. Zhou Y., Liu T., Yan H.Y. at al. A Relational Equality Bias: Women’s Narrative Engagement in Reading Chinese BL // *International Journal of Communication*. 2021. Vol. 15. P. 4840–4861.
26. Zhou Y., Paul B., Sherman R. Still a hetero-gendered world: A content analysis of gender stereotypes and romantic ideals in Chinese boy love stories. *Sex Roles*. 2018. Vol. 78. No. 2. P. 107–118. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0762-y>

ABOUT THE AUTHOR

EVGENIYA G. NIM

Cand.Sci. (Sociology),
Assistant Professor at the Institute of Media,
HSE University,
20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia
ResearcherID: L-1126-2015

ORCID: 0000-0001-7349-9429

e-mail: enim@hse.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НИМ ЕВГЕНИЯ ГЕНРИЕВНА

канд. социол. наук,
доцент Института медиа,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
ResearcherID: L-1126-2015

ORCID: 0000-0001-7349-9429

e-mail: enim@hse.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ**

**IMAGE
OF A CONTEMPORARY
HERO
ON THE SCREEN**

АСЯ АЛИЕВНА САРАКАЕВА

Хайнаньский университет,
КНР, 570228, г. Хайкоу, ул. Жэньминь Дадао, д. 58
ResearcherID: GZA-8996-2022
ORCID: 0000-0001-8109-1837
e-mail: asia-lin@mail.ru

Для цитирования

Саракаева А.А. Советы и советники в китайских исторических теле-сериалах // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 147–176. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-147-176>. EDN: ALMRUR

Советы и советники в китайских исторических телесериалах

Аннотация. В статье рассматривается популярный в китайском историческом кинематографе образ политического стратега, ведущий свое происхождение от исторических хроник и художественной литературы, анализируются его воплощения на экране. Автор выделяет характерные черты этого образа, обособляющие его от близкого по функции, но не тождественного образа «благородного министра». Высказывается и обосновывается гипотеза о литературном и кинематографическом образе Чжугэ Ляна, прославленного политика и стратега периода Троецарствия, как об «архетипе» политического и военного советника вообще.

Исследуются взаимные отношения в паре государь-советник. На основании проделанного анализа автор заключает, что сам образ советника, его внешность, характер, его отношения с господином, берут начало в самопрезентации социального слоя ши периода Борющихся Царств. Его ведущими ценностями являются интеллект, верность господину и свобода. Выдвигается и обосновывается гипотеза о генетической связи образа советника с учением легизма. Противовесом и дополнением этого образа в китайских костюмных сериалах автор считает амплу «благородного министра», берущее свою идеологическую основу в конфуцианской философии.

Кроме того, в статье предпринята попытка вычлнить некоторые распротраненные в теленовеллах стратегии захвата и удержания власти, а также внутри- и внешнеполитические стратегии. Проанализировав способы

ведения политической борьбы и реализации административных планов во множестве китайских исторических сериалов, автор приходит к заключению о большей манипулятивности, но и большей вариативности методов внешнеполитического противостояния. Напротив, внутривнутриполитическая оппозиция практически полностью делегитимирована, ее цели априорно признаются аморальными и своекорыстными, и, следовательно, для государя и его советника остается только путь прямого подавления своих внутренних оппонентов.

В итоге настоящего исследования автор приходит к ряду выводов о политической культуре Китая, которая манифестирует себя в данной телепродукции, и о лежащем в основании этой культуры стратегическом мышлении китайцев.

Ключевые слова: Китай, исторические сериалы, политическая культура, политическая стратегия, советник, литературный и кинематографический образ

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

UDC 791.43/45 + 304.2

Received 22.08.2022, revised 21.09.2022, accepted 30.09.2022

ASIA A. SARAКAEVA

Hainan University,
58, Renmin Dadao st., Haikou 570228, China
ResearcherID: GZA-8996-2022
ORCID: 0000-0001-8109-1837
e-mail: asia-lin@mail.ru

For citation

Sarakaeva, A.A. (2022). Strategies and Strategists in Chinese Historical TV Series. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 147–176. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-147-176>, EDN: ALMRUR

Strategies and Strategists in Chinese Historical TV Series

Abstract. In his article, I examine the image of a political strategist, popular in Chinese historical cinema, the origin of which can be traced to historical chronicles and fiction. Analysis of their cinematographic representation allows to single out the

characteristic features of this image, distinguishing it from the functionally close, yet not identical image of a *noble minister*. Further, I suggest that the literary and cinematic image of Zhuge Liang, the famous politician and strategist of the Three Kingdoms, serves as an archetype of a political and military advisor in general, and substantiate this hypothesis.

Based on the analysis of sovereign-advisor relations, I make an assumption that the very image of an advisor, with their characteristic appearance, personality, and their relationship with their overlord, takes its origins in the self-presentation of *shi*— a social class of the Warring States period. The leading values in this class were intelligence, loyalty to the lord, and freedom. I suggest and support a hypothesis that there is a genetic connection between the image of an advisor and the teaching of Legalism. Counterbalancing and complement to this image in a costume series is the role of a noble minister, which has its ideological basis in the Confucian philosophy. Apart from that, I name some of the strategies of seizing and retaining power, as well as domestic and foreign policy strategies, frequently seen in TV shows. The analysis of political and administrative methods in many Chinese historical series indicates that foreign policy, as presented in these shows, allows for more manipulations, but also more variability. The internal political opposition, by contrast, is almost completely delegitimized, its goals are a priori recognized as immoral and self-serving, and, consequently, the only way left for the sovereign and their advisor is to directly suppress their internal opponents.

The results of this study lead to a number of conclusions about the political culture of China as manifested in this type of TV products, and about the strategemic thinking underlying this culture.

Keywords: China, period dramas, political culture, political strategy, advisor, literary and cinematographic image

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project “East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms” of the HSE University’s Institute of Media.

ВВЕДЕНИЕ

Костюмные сериалы (так называемые «гучжуан», то есть «в древних костюмах») — одна из основных и неизменно популярных категорий теленовеллы в современном материковом Китае. Она охватывает два различных жанра: фэнтези, в том числе и квази-исторические фильмы о «попаданцах»¹, и собственно-исторические сериалы, за исключением фильмов, посвященных новейшей истории. В собственно-историческую группу входят произведения множества поджанров — от героической эпики до гаремного сери-

¹ То есть о путешественниках во времени, как правило, наших современниках, попавших в прошлое, в самый эпицентр важных исторических событий.

ала², исторического детектива или комедии. Китайские костюмные фэнтези, насколько автор этих строк может судить по относительно ограниченному опыту их просмотра, в основном предназначены для женской зрительской аудитории, они чрезвычайно нарядны, визуальная эстетика — их основной художественный нерв. Сюжеты таких сериалов сфокусированы на любви и взаимном самопожертвовании влюбленных; пользуясь термином Д. Кавелти, они следуют литературной формуле, с ампулы вместо характеров и повторяющимися из одного фильма в другой конфликтами и арками (Cawelti, 1977, pp. 5–36).

Собственно-исторические сериалы, с одной стороны, отличаются несколько меньшей формульностью, так как в основе каждого из них лежат события и факты подлинной истории, придающие повествованию некоторую оригинальность. С другой стороны, исторические фильмы тоже не избежали значительной стереотипизации, которая проявляется через отбор событий, достойных экранизации, через интерпретацию фактов и, не в последнюю очередь, через введение в сценарии некоего относительно унифицированного набора персонажей. В настоящей работе мы собираемся рассмотреть один из таких стандартизированных, но сюжетно и идеологически важных образов китайских теленовелл — образ политического стратега, а также то поле стратегий, советов, формальных и неформальных взаимоотношений, которое он генерирует вокруг себя в кинематографическом пространстве. Этот образ не является изобретением современности, он базируется на многовековой историографической, литературной и театральной традиции Китая, и сам в то же время служит малозаметным, но эффективным каналом передачи политической культуры и, в целом, всего набора представлений о политике и политиках новым поколениям китайцев, которые, как и большинство населения Земли в XXI в., получают немалый объем знаний о мире, обществе и истории через кинематограф. Между тем этот образ (как и большинство других культурно значимых стереотипизированных образов в китайской кинематографии) ранее не становился объектом научного анализа.

Во всем корпусе научной литературы, посвященной китайским фильмам и сериалам, можно условно выделить два основных направления. Одно из них представлено работами искусствоведческого характера, в фокусе их внимания — то, что можно назвать поэтикой китайского кинематографа. Г. Беттисон, редактор коллективной монографии, посвященной этому явлению, так объясняет предмет своего изучения: «для культурологов китайские

² Под гаремными сериалами любители восточноазиатских теленовелл обычно понимают сериалы, действие в которых происходит в гареме какого-нибудь древнего государя. Большая часть персонажей такого кино — наложницы и служанки гарема, сюжет включает в себя интриги и борьбу за влияние на правителя.

фильмы приобретают значение только как воплощение ... социальных событий. Анализируя фильмы “сверху вниз”, культуролог подчиняет эстетические качества фильма некоей ... концептуальной схеме; таким образом, стилистическая конструкция фильма интересует его только в той мере, в какой она отражает ... социологические реалии. Поэтика же смещает акценты, исследователь поэтики изучает произведение искусства “снизу вверх”, так что исходным пунктом критики становятся ... правила формы и стиля, встречаемые в фильмах» (Bettison, 2016, p. 2). В русле того же направления следуют и некоторые новейшие исследования, как, например, монография Деппман «Крупные планы и длинные кадры в современных китайских фильмах», в которой устанавливаются некоторые параллели между эстетикой китайского кино и традиционной конфуцианской этикой (Deppman, 2021, p. 3), но в целом внимание автора сосредоточено преимущественно на визуальном ряде фильмов и эмоциональном отклике зрителя.

Для настоящей работы важнее достижения второго направления, т.е. в терминах Беттисона, изучение китайской теле- и кинопродукции «сверху вниз», с точки зрения реализуемых в ней социально-политических и идеологических смыслов. В рамках этого направления написаны несколько значимых сборников статей. Например, в сборнике «Восточноазиатское кино и культурное наследие» исследование Д. Дессера «Возвращение наследия: новая сага о боевых искусствах и глобализованная индустрия развлечений» посвящено китайскому историческому кинематографу. Автор рассматривает серию амбициозных кино-проектов конца 1990-х и начала 2000-х как попытку китайских киностудий завоевать западные экраны. Ради этой цели режиссеры и сценаристы делают фильмы все более аполитичными, сокращают и упрощают их событийный фон, чтобы облегчить восприятие для западной аудитории, так что сама история превращается в «демонстрацию костюмов и дворцов» (Desser, 2011, p. 7).

Вышедший в 2010 г. сборник эссе «Глобальное китайское кино. Культура и политика Героя» необычен тем, что весь посвящен анализу одного и того же китайского исторического фильма — ленты Чжана Имоу «Герой» (2002). Этот фильм, повествующий о физическом, моральном и интеллектуальном противостоянии Цинь Шихуана, императора-объединителя Китая, и Безымянного убийцы, анализируется в данном сборнике со всех сторон, в том числе три статьи рассматривают образ императора, его историческую роль и нравственную оценку. Статья Гуо Инцзе «Переработанные герои, выдуманная традиция и измененная идентичность» трактует этот образ и этот фильм в целом как попытку национальной самоидентификации через создание подходящего образа героя и воссоздание воинственного типа героизма (Guo, 2010, pp. 27–28). В статье И. Вана образ Цинь Шихуана, как он представлен

в фильме «Герой», сравнивается с другой его трактовкой — в ленте Чэня Кайгэ «Император и убийца», в результате чего автор приходит к выводу, что «перемены в образе от безжалостного тирана к милосердному герою отражают изменение массовых настроений китайцев по вопросу об объединении Китая» (Wang, 2010, p. 51). Для нашей собственной работы интереснее всего выводы Г. Ронсли, который проанализировал политическую философию данного фильма и обнаружил, что она, по своему характеру, легистская, поскольку «предпочитает нарративы стабильности, а не мятежа, как более соответствующие националистической повестке» (Rawnsley, 2010, p. 3).

Немалое количество исследователей изучают отклик западных аудиторий на китайское кино и сериалы. Так, Д. Дессер в вышеупомянутой статье «Возвращение наследия» уделяет значительное, если не основное, внимание вопросу о том, почему европейские, и особенно американские зрители, с энтузиазмом принявшие фильм «Герой» в начале 2000-х гг., с тех пор встречают каждую китайскую историческую ленту все холоднее и равнодушнее (Desser, 2011, pp. 6–17). Юй Сю-ва в том же сборнике рассматривает все китайское и гонконгское кино, начиная с середины XX в., как попытку «продать» западному зрителю китайское культурное наследие и, напротив, китаизировать западную культуру для собственного потребителя (Yu, 2011, pp. 27–51). Чжоу Лися подвергает подобному анализу российскую зрительскую аудиторию, изучая ее реакцию на китайские теленовеллы (Чжоу, 2021, сс. 91–106).

И в завершение этого краткого библиографического обзора нельзя не упомянуть монографию Ин Чжу, посвященную китайским телесериалам. Объектом анализа здесь послужили два типа сериалов: семейные новеллы и исторические — в авторской терминологии «династические» — драмы. Автор связывает популярные мотивы и сюжеты сериалов со злободневными политическими конфликтами или общественными запросами. Так, например, она объясняет высокую востребованность костюмных детективов о борьбе с коррупцией и центральный для этого типа сериалов образ неподкупного судьи общественной ностальгией по тоталитарному государству с имущественным равенством всем граждан. А интерес к таким амбивалентным историческим деятелям как ханьский император У-ди или последние правители династии Цин автор рассматривает как возвращение в общественный дискурс конфуцианской проблематики Государя и Подданного (Zhu, 2008, pp. 22, 42).

Другой заслуживающий упоминания труд — недавно опубликованная монография Цянь Гуна «Воспроизведение коммунистической классики в пост-маоистском Китае: телевизионная драма как средство массовой информации». Здесь объектом исследования стали современные телеадаптации революционных пьес и кинофильмов 1960–1970-х гг.; сравнивая сюжеты и акценты старых произведений и их новых экранизаций, автор вычленяет

и комментирует изменения в классовом, гендерном и религиозном ландшафте Китая в начале нового тысячелетия (Qian, 2021, pp. 1–206).

При всех достоинствах упомянутых работ, мы все-таки не можем считать их результаты достаточными. Во-первых, исследования 2000-х и 2010-х гг. не отражают современного состояния китайской телевизионной продукции, которая меняется весьма быстро вслед за переменами социально-политической обстановки в стране. Во-вторых, практически все эти авторы строят свои концепции на базе относительно небольшого количества произведений, анализируя в каждой статье или главе монографии не более одного-двух фильмов или сериалов. И, наконец, даже в тех работах, которые обнаруживают и описывают особенности политической культуры Китая, воплощенные средствами исторического кино, авторы фокусируются лишь на индивидуальных персонажах отдельных фильмов, оставляя вне поля зрения стандартные амплуа. Между тем мы убеждены, что сама шаблонность и повторяемость образов в рамках амплуа свидетельствует об их высокой культурной значимости.

ПОРТРЕТ СОВЕТНИКА В КИТАЙСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Образ советника, кроме всего прочего, отличает китайскую историческую кинопродукцию от европейской. Во многих европейских костюмных сериалах, особенно посвященных жизни и подвигам прославленных королей и королев, присутствуют, разумеется, их верные и мудрые вассалы, но их вес и авторитет не так уж велики. Их сюжетная функция состоит зачастую в том, чтобы обучить молодого монарха практической политике, а затем отойти в тень и служить достойным обрамлением августейшему главному герою, быть той самой свитой, которая «играет короля»; тогда как основная инициатива, основное политическое видение, которое как раз и прославило экранизируемую эпоху, как правило, отводится самому монарху. В китайском же кино баланс значимости персонажей принципиально иной. Здесь государь и его главный советник — неразделимый дуэт, в котором правитель обеспечивает административный ресурс, а советник — ресурс интеллектуальный. Именно советник инициирует все мероприятия, предлагает все планы, знает ответы на все вопросы. Это верно даже в тех случаях, когда сам правитель показан в сериале как человек выдающихся способностей.

Так, в знаменитом монументальном сериале 2010 г. «Троецарствие»³ антагонист Цао Цао умен и хитер, он великий политик и полководец, человек, наделенный такой харизмой, что ослепленные ею зрители сериала охотно прощают ему цинизм и жестокость. Как правило, все свои планы и проекты он придумывает сам, а затем излагает их полному аудиенц-залу безликих статистов, какими выглядят на его фоне все его сторонники. Но в тех немногих случаях, когда он все-таки консультируется со своим главным советником Сюнь Юем, последний демонстрирует тонкое понимание людей и событий, превосходящее глубину анализа самого Цао Цао. По сути, все немногочисленные интеракции этих двух людей в сериале происходят по одной из двух схем: 1) Цао Цао собирается предпринять некое действие, Сюнь Юй останавливает его и объясняет, почему это было бы ошибкой; или 2) Цао Цао скрывает свои желания и замыслы, Сюнь Юй догадывается о них и комментирует их самому Цао Цао или его приближенным.

И такое распределение интеллектуального ресурса несколько не снижает образ государя в глазах зрителей, поскольку оно глубоко укоренено в философской традиции Китая. Как известно, вся китайская философия вырастает, как из зерна, из вопроса о надлежащем устройстве государства; и во все последующие эпохи, несмотря на возникновение различных религиозных и философских школ, тематика государственного управления и социального контроля продолжает оставаться в фокусе внимания китайских мыслителей. И, конечно, в рамках этой тематики взаимосвязанные статусы Государя и Подданного, их права и взаимные обязанности оказались тщательно отрефлексированы и описаны (Фэн, 1998, сс. 96–97). Чтобы не уходить далеко от темы нашего исследования, суммируем вкратце, что согласно той амальгаме конфуцианства и легизма, которая и легла в основу официальной идеологии старого Китая, главная обязанность правителя состоит именно в том, чтобы найти и привлечь на службу наиболее добродетельных и способных людей, а затем поддерживать их, принимать их советы, не оскорблять их недоверием и не обижаться на критику с их стороны. Гениальность государя проявляется через умение назначать гениальных министров, большего от него и не требуется. Весьма иллюстративна метафора, распространенная с древних времен в китайских трактатах и поэзии, уподобляющая монарха дереву, а советника — птице (Tian, 2019, pp. 76–77, 141–142). Разумная птица выбирает самое высокое и крепкое дерево, чтобы свить на нем гнездо, а мудрый вассал ищет себе могучего и надежного сюзерена. Здесь за советником закреплены как инициатива, право выбора, мобильность, так и слабость, и бездомность;

³ 三国(2010) Режиссер Гао Сиси, совместное производства Центра телевизионного производства Университета Коммуникаций и Пекинской компании Пони Пентиум.

государь же характеризуется устойчивостью, мощью и пассивностью. Советник имеет крылья, а государь — корни, советник способен долететь до небес, но только правитель может дать ему защиту и приют. Один из основоположников даосизма Чжуан-цзы так резюмировал этот контраст между мобильностью подданного и недвижимостью государя: «Верхи должны надеяться на поставив себя на службу Поднебесной, а низы должны делами своими служить Поднебесной» (Чжуан-цзы, 1995, с. 140).

Образ политического стратега присутствует во множестве китайских драм, но наиболее заметными и выпуклыми являются соответствующие персонажи в таких произведениях, как «Троецарствие»⁴, «Князь страны Юэ Гоуцзянь»⁵, «Спать на хворосте и пить желчь»⁶, «Завоевание»⁷, все четыре сезона «Империи Цинь»⁸, общим счетом насчитывающие более 200 серий, «Сирота из рода Чжао»⁹, «Легенда о Чу и Хань»¹⁰, «Союз советников»¹¹. У советников из этих сериалов есть ряд устойчиво повторяющихся общих черт, сама повторяемость которых показывает, что они неслучайны, и, следовательно, важны для правильного понимания этого образа.

⁴ Во всех многочисленных фильмах и сериалах на сюжет великого средневекового романа «Троецарствие» образ советника является центральным, но для удобства анализа мы выбрали из этих сериалов только один — девятисерийный фильм 2010 г.

⁵ 越王勾践 (2006) Режиссеры Хуан Цзяньчжун, Юань Бин, Янь И. Китайский центр драматического производства CCTV.

⁶ 卧薪尝胆 (2007) Режиссер Хоу Юн. Китайская международная телевизионная корпорация «Культура радости».

⁷ 争霸传奇 (2006) Режиссер Цай Цзиншэн. Совместное производства компаний Golden Lucky Communications и Hong Kong Television Broadcasts Limited. Буквально китайское название фильма переводится как «Легенда о борьбе за гегемонию», но его альтернативное название, данное для англоязычной аудитории — «The Conquest», что позволило нам переводить его просто как «Завоевание».

⁸ 大秦帝国之裂变 (2009) Режиссеры Хуан Цзяньчжун, Янь И. Центр производства телевизионной драмы Шэньси, 大秦帝国之纵横 (2012) Режиссер Дин Хэй и др. Производство: Комитет по управлению новым районом Сиань Цюцзян, Венчурная компания культурной индустрии Сиань Цюцзян, Фонд городского развития Сиань Кайюань (Сиань), Компания по инвестиционному развитию Сиань Кайюань Линьтун., 大秦帝国之崛起 (2017) Режиссер Дин Хэй. Производство: Сианьская компания по производству телесериала Империя Цинь, 大秦赋 (2020) Режиссеры: Янь И, Гу Цимин, Цян Лун и Лю Юньтао. Производство: Сианьская компания по производству телесериала Империя Цинь, Шанхайское отделение компании Тенсент Пиджин Филм.

⁹ 赵氏孤儿案 (2013) Режиссер Янь Цзянган, производство CTV Media.

¹⁰ 楚汉传奇 (2012) Режиссер Гао Сиси. Bona Film Group, Beijing Perfect Film & Media Co Ltd, Century Films и др.

¹¹ Полное название сериала — «Союз советников великого стратега Сыма И» (大军师司马懿之军师联盟(2016)), но в официальном английском переводе его сократили до «Союза советников», и поэтому мы считаем возможным пользоваться этим кратким названием. Режиссер Чжан Юнсинь. MediaСовместное производство кинокомпаний Allied General Video, Huali Culture Media, Buji Culture, Indigo Entertainment.

Первое, что буквально бросается в глаза, — это внешность персонажа. Он всегда молод и красив, одет очень просто и небогато, как правило, в долгополый халат из некрашеной ткани серовато-белого цвета, с непокрытой головой и пучком волос, небрежно обвязанным тряпичей или лентой, в лучшем случае — заколотым деревянной шпилькой. И только на торжественные церемонии он соглашается одеваться в придворную форму.

Так же демонстративно неформально и его поведение: тогда как конфуцианские правила предписывали благородному человеку всегда сохранять серьезный и исполненный достоинства вид (Шицзин, 2007, с. 345–347), ведущей особенностью характера и поведения советника является юмор. Он все время смеется — над собой и над окружающими, включая собственного господина, иногда он сдержанно-насмешлив, иногда просто весел, в других случаях — откровенно комичен. Так, Чжугэ Лян во всех экранизациях «Троецарствия» насмехается над обманутыми им врагами и откровенно наслаждается их гневом; дразнит друзей, отказываясь объяснять им свои действия и любуясь их замешательством. Главный герой «Сироты из рода Чжао», врач и политический стратег Чэн Ин и титульный герой «Союза советников» Сыма И (оба в исполнении одного и того же актера У Сюбо) достаточно серьезны в общении с другими людьми, но сценарии восполняют недостаток юмора в характерах персонажей тем, что все время ставят их в смешное положение. Оба героя кричат, брызгая слюной, в попытках убедить своих патронов прислушаться к здравым советам; Сыма И начинает каждый день с нелепой зарядки, боится своей жены, с одержимостью подростка, подражающего своему кумиру, копирует манеры своего знаменитого противника Чжугэ Ляна. И все это нужно не для того, чтобы окарикатурить образ, но чтобы показать зрителю: истинно великий человек из преданности своему делу не заботится о сохранении лица и не боится быть смешным. Создатели фильмов пытаются придать юмористическую нотку образам советников даже в тех фильмах, где вся логика образа никакого юмора не предполагает. Например, в фильме «Спать на хворосте и пить желчь» молодой мудрец Фань Ли при первом своем появлении на экране представлен как веселый пьяница и ценитель женской красоты, хотя впоследствии из облика и поведения персонажа эти черты полностью уходят. Еще грустнее Фань Ли в гонконгском сериале «Завоевание» в исполнении Чэнь Куня, которого публика даже прозвала Печальным Принцем за неизменное выражение скорби, присущее его героям в каждом фильме. В соответствии с этой сценической манерой актер и в данной теленовелле протосковал практически всю свою экранную жизнь, и все-таки характерно, что в первой серии Фань Ли весело бражничает со своим князем, а затем даже засыпает пьяный на княжеской кровати, а песня от его имени, звучащая в ти-

трах, открывается знаковым предложением: «Смейтесь надо мною за то, что я безумец, смейтесь за то, что я глупец».

По своему социальному происхождению советник неизменно принадлежит к так называемым «ши» — низшей прослойке социальной элиты, классу образованному, но не аристократическому. Он никогда не будет сыном богача или высокопоставленного чиновника (за исключением Сыма И в «Союзе советников», но и у того отец очень быстро лишается службы и даже попадает в тюрьму), но также не будет и простолюдином, зарабатывающим себе на жизнь физическим трудом. Даже там, где нам покажут героя в начале его жизненного пути работающим на рисовом поле (как, например, Чжугэ Лян в «Ветер поднимается в Лунси»), эти сцены обязательно окажутся уравновешены другими, в которых герой сидит дома в окружении книг. Из этого зритель понимает, что крестьянский труд — лишь временное и добровольное прибежище персонажа, который не желает разминивать свой талант на службу мелкого чиновника и ждет, пока ему представится настоящий шанс высвиться и самореализоваться. Иногда герой впервые появляется на экране в статусе ученика какого-нибудь выдающегося мудреца или политика (Вэй Ян и Ли Сы в «Империи Цинь»). Чаще же всего мы просто не понимаем, на что живет этот молодой человек, на что он ест и покупает книги до встречи со своим будущим господином (как, например, обитатели роскошных особняков в лесу Чжугэ Лян из «Троецарствия» и Фань Ли из сериалов «Завоевание» и «Герой»).

Весь этот комплекс портретных, социальных и психологических характеристик кочует из одного фильма в другой с такой неизменностью, что видя, к примеру, в сериале «Речные заводы»¹², как в гости к героям заходит молодой и улыбочивый сельский учитель в домотканном халате, зритель может заранее догадаться, что именно он-то и станет гениальным политическим и/или военным стратегом в данном сюжете. Откуда же взялся этот устойчивый комплекс, и что он деноминирует?

ОБРАЗ ЧЖУГЭ ЛЯНА КАК «АРХЕТИП» СОВЕТНИКА

На первом, более поверхностном уровне анализа представляется, что названные черты отсылают зрителя к архетипическому для всей китайской культуры образу советника — к Чжугэ Ляну, как он выведен в средневековом романе Ло Гуанчжуна «Троецарствие». В главе тридцать восьмой описывает-

¹² 新水浒传 (2010) Режиссер Чжу Цзюэлян. Производство: Шаньдунское радио и телевидение, Тяньцзиньская Северная Киногруппа, Чжэцзянская компания Bona Film и др.

ся первая встреча полководца Лю Бэя и молодого отшельника Чжугэ Ляна, к которому Лю Бэй учтиво трижды приезжает в его соломенную хижину, чтобы пригласить мудреца к себе на службу. И вот они, наконец, увиделись: «Лю Бэй увидел перед собой человека высокого роста, немного бледного. На голове у него была шелковая повязка, и был он в белоснежном одеянии из пуха аиста — обычная одежда даосов. Движения его были плавны и непринужденны, осанкой своей он напоминал бессмертного духа» (Ло, 1954, с. 234). Автор романа сделал своего героя даосом-волшебником, способным предсказывать будущее по звездам и вызывать ветер. Соответствует этому и его облик, в котором белая некрашенная холстина превратилась в белоснежный плащ из перьев, а простая лента, поддерживающая пучок — в шелковую повязку. Но, с поправкой на даосский флер, его наружность совершенно типична для тех советников, которых мы по сей день видим на телеэкранах: он молод, красив и носит белую одежду.

При сравнении романа «Троецарствие» с легшими в его основу хрониками и историческими трудами, такими как «Хроники Трех Царств» Чэнь Шоу, «Книга Поздней Хань» Фань Е или «Всеобъемлющее зеркало для помощи в управлении» Сыма Гуана, заметно важное новшество: Ло Гуанчжун сделал своего героя не только магом, но еще и трикстером. Чжугэ Ляну вообще чрезвычайно повезло в памяти потомков — из просто крупного государственного деятеля он со временем превратился в коллективном сознании народа в величайшего военно-политического гения Китая. Причину такой трансформации Хойт Тиллман видит в идеологии конфуцианства: Чжугэ Лян посмертно героизировался преимущественно за то, что сохранял упорную верность рухнувшей династии Хань (Tillman, 2007, pp. 59–64). Исследователь культурной — главным образом, литературной — истории Тянь Сяофэй, в соответствии со своей научной специализацией, усматривает истоки этого процесса в творчестве великого поэта Ду Фу, который посвятил Чжугэ Ляну несколько стихотворений, и шире — в росте культурной значимости китайского Юга вообще, в поиске южанами своих собственных локальных героев и святых. И на эту роль идеально подошел Чжугэ Лян, министр юго-западного государства Шу (Tian, 2018, с. 29). Не оспаривая вышеназванных гипотез и не беря на себя смелость оценивать, какая же из них ближе к правде, отметим только, что, на наш взгляд, поистине всенародным почитанием и любовью Чжугэ Лян обязан именно роману «Троецарствие» — его эпическому размаху, мастерской композиции, но не в последнюю очередь, и юмору, привнесенному в трактовку этого образа Ло Гуанчжуном. Под кистью великого романиста Чжугэ Лян превращается не только в провидца, но и в обманщика и насмешника, не упускающего возможность высмеять одураченных им неприятелей. И это вносит в трагичное и возвышенное повествование сочные нотки плутовского

романа. Получившийся в итоге персонаж столь масштабен и колоритен, что его личностные черты отныне накладываются на всех героев в рамках того же амплуа политического советника.

ЦЕННОСТЬ СВОБОДЫ В ОБРАЗЕ СОВЕТНИКА

И все-таки данное выше объяснение не дает исчерпывающего ответа на заявленный вопрос, почему советник в китайском кинематографе (и в обусловивших его театральной и литературной традиции) презентуется именно описанными методами. Советник молод, беден и весел, потому что таков был архетипичный образец этого амплуа — Чжугэ Лян. Но почему Чжугэ Лян обязан был быть молодым, бедным и веселым?

Мы предлагаем следующий ответ на этот вопрос: образ Чжугэ Ляна и политического советника вообще воплощает в себе идеал образованного класса в традиционном (и отчасти даже в современном) Китае. Этот образ создается взаимодействием двух противоположных, но одинаково важных потребностей интеллигента — потребности в реализации своих способностей и в высоком общественном признании, с одной стороны, и жажды свободы, с другой. Советнику, каким мы видим его на экранах, удается то, о чем веками мечтали все образованные китайцы: он взлетает на вершины власти и влияния еще в молодости, избегнув долгих и мучительных многоступенчатых экзаменов или кропотливого, зачастую унижительного построения чиновной карьеры. Его простая домотканая одежда, с одной стороны, символизирует принадлежность к широкой массе небогатых и нечиновных *ши*, с другой — доказывает внутреннюю свободу героя, его независимость от мнения окружающих и непричастность к коррупции. Тот же свободный дух, не поработенный условностями, проявляется и в веселом или насмешливом характере персонажа, недаром веселье и вино являются неперенными атрибутами свободного человека в китайской культуре (Li, 2010).

«Для меня Чжугэ Лян все равно что вода для рыбы!» — признается Лю Бэй в романе (Ло, 1954, с. 267), и эта эмоциональная фраза хорошо описывает постоянную нужду князя в талантливых советниках. В таких условиях тем более сложно становится для советника сохранить свою свободу. Помимо бедности и вольного, непринужденного духа, другими методами сохранения независимости советника в фильмах могут быть иноческий сан или ранняя отставка, иногда даже бегство от господина. Так, во всех сериалах про Янского князя Чжу Ди, сына основателя династии Мин (1368–1644 гг.), и про организованный им переворот 1403 г. немаловажное значение играет буддийский

монах Яо Гуансяо (монашеское имя Даоянь). Он первым начинает внушать молодому князю властные амбиции, а впоследствии составляет для него планы по захвату власти («Тридцать второй год эры правления Хунъю»¹³, «Горные реки, лунный свет»¹⁴), и даже в старости Чжу Ди, уже ставший императором, продолжает изредка посещать обитель, где живет его старый друг, в поисках душевного успокоения и политических советов («Блестящая династия Мин»¹⁵). Статус монаха дает советнику достаточную дистанцию между собою и князем и помогает ему избежать превращения в полностью зависимого придворного.

К религии как средству дистанцирования прибегает один из «трех героев Хань», советник основателя Ханьской династии (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) Лю Бана, знаменитый Чжан Лян. Заранее предвидя, что вскорости Лю Бан начнет расправляться со своими друзьями, которые помогли ему завоевать престол, Чжан Лян ссылается на желание совершенствовать дух и тело, следуя пути Дао, и отстраняется от дел двора. Некоторые сериалы даже изображают его в конце жизни одетым в облачение даоского монаха.

И, наконец, если ни внутренняя свобода, ни религиозные обязанности не дают советнику достаточной дистанции от государя, у него остается наиболее радикальный способ сохранения жизни или личностной автономии — бегство. Во всех фильмах о противоборстве царств У и Юэ побегом кончается история Фань Ли — мудрого и верного советника юэского князя Гоуцзяня. Повествование о борьбе У и Юэ подробно изложено в «Исторических записках» древнего китайского историка Сыма Цяня, а также в ряде других исторических памятников. Согласно им, победив Юэ в войне, уский князь взял своего противника, юэского князя Гоуцзяня, в плен и обратил в рабство. Но с помощью мудрого советника Фань Ли Гоуцзянь сумел вытерпеть все унижения, завоевать доверие врага, вернуться на родину и, выждав подходящий момент, разгромить и уничтожить У. Одержав победу, Фань Ли тотчас же покинул Юэ и бежал. В литературном первоисточнике уже содержится это бегство, которое сам герой подробно разъясняет: его князь — из тех людей, с кем хорошо делить невзгоды, в счастье же он делается надменен и жесток и будет преследовать всех, кто видел его побежденным и униженным (Сыма, 1992, с. 21). Сериалы на этот сюжет придают отставке Фань Ли несколько разное смысловое наполнение, в зависимости от трактовки образа Гоуцзяня. Так, в сериале «Князь страны Юэ Гоуцзянь» главный герой — сам князь, он показан гордым и вспыльчивым, но при этом патриотичным, самоотверженным и чрезвычай-

¹³ 洪武三十二 (2011) Режиссер Вон Вай Син (Хуан Вэйсин). Гонконгская компания Television Translation Ltd.

¹⁴ 山河月明 (2022) Режиссеры Гао Сиси, Чжао Лицзюнь. Компания Фильмы и Медиа Дуняна.

¹⁵ 大明风华 (2019) Режиссер Чжан Тин. Компании Йоуку, Культура Пекина и др.

но умным человеком, он не мелочен и хорошо осознает, зачем и почему он унижался перед врагами, и каковы заслуги его помощников; этот человек не стал бы мстить своим верным слугам за собственные ошибки. Поэтому в этом фильме уход Фань Ли слабо мотивирован и выглядит, скорее, проявлением усталости — советник выполнил свой долг до конца и теперь хочет пожить для себя. В гонкогском сериале «Завоевание» фокус смещен с князя на собственно советника, здесь главный герой — Фань Ли, именно он стал архитектором победы, а его государь тем временем морально деградировал из-за выпавших на его долю страданий, и едва победив, сразу же начал расправляться с правыми и виноватыми. Здесь Фань Ли уходит, чтобы спасти свою жизнь, достоинство и свою возлюбленную.

Возвращение свободы, утраченной за годы придворной службы, кажется основным мотивом отставки Чжан И в сериале «Союзы» — втором сезоне масштабного исторического полотна «Империя Цинь». Чжан И был выдающимся дипломатом IV в. до н.э., он, как и некоторые его противники на военном и дипломатическом поприще, всю жизнь путешествовал из одного государства Древнего Китая в другое, повсюду давая советы, составляя стратегии и формируя альянсы в пользу своего патрона — циньского князя Хуэй-вана. Большую часть своей карьеры он был премьер-министром в Цинь, однако умер на министерской должности на своей родине в Вэй, где тоже успел побороться за власть с другим таким же министром многих государств Гунсун Яном по прозвищу Носорожья Голова (Сыма, 1996, с. 120–141). В сериале, однако, жизненный финал этих двух противников выглядит совершенно не так, как в источнике: после смерти Хуэй-вана Чжан И покидает Цинь и в такой же холщовой одежде, в какой и пришел, пешком возвращается в родные края. Остановившись ненадолго в придорожном трактире, он поражен начитанностью маленького сына трактирщика и хочет увидеть его отца. Но когда отец мальчика выходит, то Чжан И узнает в нем своего старого друга и врага Носорожью Голову, который, как оказалось, тоже ушел от дел, скрывается в деревне и живет трудом своих рук. В последней сцене враги, уже основательно пьяные, лежат на земле подле кувшинов с вином и молча смотрят в небо. И эта сцена прочитывается как антитеза всему жизненному пути героев, она говорит зрителю: счастье не в победах, не в интригах и не во власти, мы все равно умираем столь же бедными и одинокими, как и родились; чужая земля никогда не станет родной, и перед смертью каждый захочет увидеть небо родины. Отставка героев, таким образом, представлена в фильме как последний рывок к свободе и подлинности.

В тот же ряд побегов к свободе мы могли бы поставить и самоубийство Чэн Ина в финале теленовеллы «Сирота из рода Чжао». Этот сериал представляет собою последнюю из многочисленных экранизаций сюжета о знатном

роде, истребленном врагами, и о младенце, сумевшем пережить гибель своих близких благодаря преданным сторонникам. Когда род Чжао погиб, два уцелевших клиента этого аристократического клана решили спасти и воспитать ребенка ценой чудовищной жертвы: один из них взял чужого младенца и бежал, другой же, по имени Чэн Ин, выдал его местонахождение погоне. Убив подставного младенца, враги успокоились и более не искали, и это позволило Чэн Ину воспитать сироту Чжао. Дождавшись, пока гонения закончатся, и юного Чжао восстановят в правах, Чэн Ин покончил с собой. У Сыма Цяня в «Исторических записках» он так объясняет свое самоубийство: «Я не могу не уйти из жизни. Те, другие из рода Чжао, полагали, что я сумею завершить их дело, они погибли раньше меня. Если я сейчас не доложу их духам, то дело моей жизни окажется незавершенным» (Сыма, 1992, с. 49). Иными словами, своим самоубийством Чэн Ин спасает свою репутацию от возможных подозрений, он показывает, что согласился пережить всех своих друзей не из трусости и не в надежде дожить до богатства и почета, а исключительно из чувства долга.

Но сериал 2012 г. существенно переставляет акценты в характере и мотивации героя. Во-первых, здесь Чэн Ин изначально представлен не как клиент дома Чжао, он — врач, более всего на свете ценящий свою семью, мирную жизнь и свободу. Затем любовь к родине и желание воздать добром за добро против воли втягивают его в политическое противостояние двух чиновно-аристократических кланов, и он превращается в советника рода Чжао. В сериале его роль не сводится лишь к воспитанию сироты, он на протяжении всего фильма продуцирует политические планы — сначала пытаюсь предотвратить истребление Чжао, затем готовя их реабилитацию. И, наконец, одержав окончательную победу в многолетней борьбе, он тихо умирает вслед за своей любимой женой. Здесь нет и слова о спасении репутации — Чэн Ину из сериала давно безразлично, что думают о нем люди. Его самоубийство показано как восстановление его естественного и желательного состояния, как освобождение от оков междоусобной борьбы и интриг и воссоединение с семьей.

СОВЕТНИК И «БЛАГОРОДНЫЙ МИНИСТР»

Именно это важнейшее измерение — наличие или отсутствие свободы как практической возможности и внутреннего разрешения на отставку или побег — отличает образ советника от близкого, но не тождественного амплуа благородного министра. Благородный министр в сериалах всегда стар, его

возраст указывает на длительную придворную карьеру в отличие от недавнего и стремительного взлета советника. Министр связан со своим государем нерасторжимыми узами верности; как бы он ни был возмущен ошибками или даже преступлениями своего правителя, для него не существует варианта дистанцирования и ухода. Он олицетворяет собою старую максиму китайского правящего класса: «Полководец погибает в бою, гражданский чиновник погибает на совете», что указывает на обязанность чиновника подавать вышестоящему начальнику или лично императору правдивые советы или корректировать его ошибки, невзирая на опасность вызвать его гнев и навлечь на себя кары. Принципиальное различие между стратегом и министром в сериалах состоит в том, что стратег вырабатывает планы, а министр критикует государя. При этом министр совершенно прямолинеен и не старается добиться нужного результата лаской или хитростью — только откровенными ремонстрациями.

Наиболее полно и выпукло мы видим образ благородного министра в лице У Цзысюя в фильмах о борьбе У и Юэ. У Цзысюй, старый премьер-министр государства У, понимает, сколь опасно для его страны оставлять в своем тылу недобитое и озлобленное Юэ, он видит, как, на самом деле, решителен и страшен пленный, поработанный и униженный князь Гоуцзянь, и старается предотвратить опасность. Но его собственный государь, уский князь Фучай, не слушает его советов, и, в конце концов, даже заставляет самого У Цзысюя покончить с собой. В сериале «Завоевание» У Цзысюй практически только тем и занят, что гневно обличает юэсцев и ссорится со своим князем, пытаясь заставить его убить Гоуцзяня. Он кричит на князя, бьет по лицу его возлюбленную, юэскую красавицу, и, в конце концов, даже совершает прямую государственную измену, во время войны бросая на погибель авангард уской армии, лишь бы уничтожить ненавистных юэсцев. В «Князе страны Юэ» У Цзысюй показан более хитрым: он не только оказывает на уского князя Фучая прямое давление, но и пытается манипулировать им, чтобы погубить Гоуцзяня и его советника Фань Ли. Однако все его планы юэсцы разгадывают и блокируют, и даже князь Фучай оказывается пронзительнее и тоньше своего старого министра, и все попытки манипуляции приводят только к росту взаимного недоверия и отчуждения между государем и подданным.

Столь же раздражающе, без учета психологии и контекста, упрекает своего господина, князя-гегемона Сянь Юя в «Легенде о Чу и Хань», его старый министр и названный отец Фань Цен. Он видит, как растут притязания другого полководца — протагониста фильма Лю Бана, и настаивает на том, чтобы Сянь Юй убил его, чтобы избавиться от конкурента. По сути дела, своей неуместной предусмотрительностью он сам вынуждает Лю Бана вступить в борьбу с Сянь Юем и превращает потенциальную угрозу в актуальную.

Когда же все его усилия пропадают втуне, и князь-гегемон окончательно перестает считаться с ним, Фань Цен, тяжело больной, уходит от него и умирает в степи. Причем его уход — это не возвращение к отшельничеству и свободе, а попросту самоубийство в знак отчаяния: Фань Цен не пытается вернуться на родину, как Чжан И в «Империи Цинь», или начать жизнь с нуля в чужих краях, как Фань Ли в «Завоевании», или даже в смерти воссоединиться с дорогими людьми, как Чэн Ин из «Сироты Чжао». Он просто выезжает в широкую зимнюю степь, отпускает возницу с каретой и ложится умирать.

Интересны те случаи, когда политические стратеги в китайских сериалах в конце жизни меняют амплуа и превращаются в благородных министров. Такое случается не так уж редко и характерным образом меняет весь психологический склад и *modus operandi* персонажа. Так, советник Сюнь Юй в «Троецарствии», которого мы ранее видели читающим в умах и сердцах, уверенно практикующим *realpolitik*, последовательным сторонником канцлера Цао Цао, в преклонные годы вдруг расходится со своим патроном. Он неожиданно превращается в защитника гибнущей династии Хань и осуждает Цао Цао за стремление к узурпации трона. Но еще удивительнее, чем смена политической ориентации, кажутся перемены в способе действия героя: все, что он может предпринять для защиты Ханьского дома, это устроить публичную сцену, упрекая Цао Цао на глазах чиновников и простолюдья у городских ворот. Впоследствии Цао Цао намекает ему, что хочет его смерти, и Сюнь Юй послушно кончает с собой, приказав отрубить себе голову и отправить ее канцлеру. Отсюда понятно, что он по-прежнему проникателен и понимает замыслы и желания Цао Цао, но почему-то он совершенно теряет способность предпринимать осмысленные и целесообразные меры, которые сменяются простой демонстрацией своей политической позиции. Зато верность вновь обретенным принципам делается для героя важнее жизни.

Аналогичную эволюцию переживает и образ Чжугэ Ляна, как в самом романе «Троецарствие», так во всем корпусе литературных и кинематографических текстов на эту тему. Постепенное снижение юмористических обертон и нарастание трагизма в данном образе уже давно привлекли внимание исследователей, они, как принято полагать, свидетельствуют о том, что герой, понимая всю бесперспективность своей борьбы за спасение Ханьской империи, тем не менее чувствует себя морально обязанным продолжать бороться. Он дал клятву своему покойному господину и не может отступить, он чувствует приближение собственной смерти и потому торопится сделать все возможное и невозможное для реставрации Хань (Tung, 2007, p. 11). Но мы сейчас хотели бы отметить трансформацию образа в другой перспективе: Чжугэ Лян не просто утрачивает веселость характера, он отказывается от присущей советнику внутренней свободы. Поскольку клятва, данная умирающему Лю Бэю,

не позволяет ему покинуть свой пост, ему остается лишь вести безнадежные войны, а также поучать и критиковать нового государя, прекрасно осознавая, что тот слишком глуп, чтобы воспринять поучения и критику. Не удивительно, что в сериале «Троецарствие» стареющий Чжугэ Лян постоянно плачет.

А в историко-шпионской драме 2022 г. «Ветер поднимается в Лунси» Чжугэ Лян и вовсе предстает перед зрителем в классическом амплуа благородного министра. На практике это означает, что он утрачивает всякую способность к политическому противостоянию и превращается в фигуру высокоморальную, но бездеятельную, это, скорее, пассивный объект, чем субъект политической активности. Он не вмешивается, когда придворная оппозиция буквально громит созданный им орган разведки и контрразведки, а когда разведчики, вынужденные сами задумать и осуществить многоходовую интригу по дискредитации его врагов, все-таки ставят своего начальника в известность об успешно проведенной операции, он лишь печально изумляется неэтичности их поступков.

Мы полагаем, что такие различия в характерах и образе действия двух этих амплуа неслучайны и несводимы к плагиату сценарных решений из одного фильма в другой. Причины их лежат глубже — в самом происхождении данных образов в китайской культуре в целом. Образ благородного министра берет свое начало в конфуцианстве, с его идеей о примате нравственности над законом и политической конъюнктурой. Согласно этой системе убеждений, долг подданного состоит, в первую очередь, в том, чтобы вести себя в соответствии с этикетом и добродетелью, и тому же учить своего правителя. А вот сметливость, умение продуцировать идеи в рамках этого мировоззрения оцениваются не слишком высоко, недаром тех, кто дает государю практические советы, Конфуций называл лишь «полезными подданными», тогда как «великими подданными», с его точки зрения, были добродетельные мужи, «честно служившие государю» (Конфуций, 2007, с. 72). Когда же Конфуция спросили, что значит служить государю, он сформулировал парадоксальный ответ: «Не лги и не давай ему покоя» (Конфуций, 2007, с. 92). И это именно то, что делают благородные министры в китайских теленовеллах — они руководствуются моралью, а не низменными соображениями выгоды; они увещевают своих монархов без лести и без оглядки; и, поскольку политико-этический идеал предписывает единомыслие между государем и всеми его подданными, а борьба придворных фракций оценивается крайне негативно, то благородный министр устраняется от нее и потому кажется пассивным.

А вот для образа советника духовной основой служит учение легизма — не в узком его смысле, как теории, пропагандирующей тоталитаризм, но легизма в самом широком значении этого термина — как примата государственных интересов над всеми другими соображениями, как совокупно-

сти средств и методов управления государством. Неслучайно синонимом понятия «легисты» служило словосочетание «люди метода» (Фэн, 1998, с. 181). В этом широком значении слова легистами можно считать всех технократов Древнего Китая: реформаторов, централизовавших управление китайскими княжествами; ученых теоретиков, описавших отправление власти как искусство; многочисленных бедных ши, странствовавших по Китаю в поисках службы, единственным капиталом которых были образованность и умение советовать. Разумеется, полная аморальность не могла бы показаться привлекательной зрителям современных теленовелл, и кинематографисты наделяют советников и чувствами, и принципами, и этикой. Но все же мораль как таковая остается смысловой сердцевинкой образа благородного министра, а центром образа советника служит интеллект.

ОТНОШЕНИЯ В ПАРЕ ГОСУДАРЬ — СОВЕТНИК

Помимо морали, впрочем, министр располагает такими инструментами влияния, как институциональная власть и репутационный ресурс, и может осуществлять давление на государя с позиции старшего, более опытного человека, имеющего заслуги перед страной и народом. Советник же лишен каких бы то ни было возможностей давить на своего господина, его единственное оружие — любовь и доверие князя. И поэтому фильмы нередко абсолютизируют этот фактор взаимного доверия. Так, к примеру, во всех сезонах «Империи Цинь» князья назначают своих вновь обретенных советников на высшие государственные посты буквально после первого знакомства, не обижая их проверками их способностей. Так же и Лю Бэй в «Троецарствии» начинает уговаривать Чжугэ Ляна поступить к нему на службу, а уговорив, тотчас назначает его «наставником армии» (то есть главным военным и политическим стратегом своего удела), хотя, по сути, не знает о нем ничего, кроме блестящей рекомендации, данной предыдущим советником.

Но и советник отвечает князю столь же безусловным доверием, ярким проявлением которого становится полный отказ от манипуляций. При всей своей изворотливости и сообразительности советник не может обманывать своего патрона не только в своекорыстных целях, но даже и для блага самого патрона, он вправе лишь честно излагать свои предложения и просить об их принятии. Когда Лю Бэй собирается напасть на У — война, ставшая для него роковой и уничтожившая его шансы объединить Китай под своей властью — Чжугэ Лян отговаривает его от этого шага, а затем, потерпев в этом неудачу, он может лишь отстраниться и подчиниться судьбе, потому что его потенциал

влияния на этом исчерпан. Сыма И в «Союзе советников» показан как человек необыкновенной проницательности, что позволяет ему вовлекать в свои планы множество людей старше и чиновнее его самого, манипулируя общественным мнением всего двора. И только собственным покровителем, молодым принцем Цао Пи, он манипулировать не вправе. Когда семье Сыма нужна помощь Цао Пи, а тот не желает им помогать, Сыма И остается только стоять всю ночь на коленях перед покоями принца — и это максимум давления, которое он может оказать. Пожалуй, наиболее серьезный случай противоборства между государем и советником мы находим в фильме «Князь страны Юэ»: Гоуцзянь собирается напасть на У, а его стратег Фань Ли, зная, что их страна и войско еще не готовы к войне, заранее передислоцирует армию в тайные убежища в горах и отказывается открыть их местонахождение князю. Но на этом элемент манипуляции и заканчивается, дальше Фань Ли открыто признает, что он сделал и почему, и предоставляет князю выбор — либо убить его, либо выслушать его аргументы.

ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В КИТАЙСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ СЕРИАЛАХ

Рассуждая об образах советников в китайском кино, невозможно обойти молчанием, что же они, собственно, советуют своим господам, какие проблемы они решают и с помощью каких методов.

Наиболее полно и интересно сериалы освещают способы приобретения власти. Причем важно, что приобретение власти практически никогда не является ее захватом, потому что князь (главный герой фильма или господин главного героя), имплицитно понимается как ее легитимный обладатель. Он может быть введен в повествование как уже правящий государь, либо законный наследник, которого чужая злая воля пытается лишить его природных прав, либо же, наконец, он обладатель мандата Неба — человек, наделенный столь выдающимися нравственными достоинствами, что само Небо в интересах всего народа пожелало сделать его правителем. И все-таки природные права или мандат Неба еще нужно осуществить, и вот для этого молодому князю необходима помощь советника.

Основным инструментом, которым советники в китайских сериалах пользуются с целью привести своих патронов к власти, является проницательность — то есть глубокое понимание чужой психологии. Они буквально расшифровывают каждый шаг своих политических соперников, вычлняя из него мотивы и желания, планы и уязвимости врага. Соответственно они выстраивают и стратегию противостояния.

Этот способ является главным, если не единственным, во всех фильмах, где подробно освещена борьба за власть, но настоящим шедевром такой психологической войны можно назвать сериал «Князь страны Юэ Гоуцзянь». Здесь Фань Ли сам превосходно умеет и быстро учит своего князя понимать подспудные мотивы и тайные страсти победителя, усюкого князя Фучая, и искусно на них играть. Стоит Фучаю лишь проявить чуть заметную заинтересованность в слухах о юэской красавице Сиши, как его пленники переворачивают все Юэ, чтобы только найти ее и доставить своему врагу. Затем они будут мирить его с Сиши, ссорить с его министрами, поощрять его завоевательные амбиции, и постоянно, неустанно эксплуатировать его парадоксальную привязанность к пленному Гоуцзяню, его желание вновь и вновь побеждать уже побежденного противника.

Сходным же образом Чэн Ин в «Сироте из рода Чжао» упорно разъясняет своему покровителю Чжао Шо политико-психологическую ситуацию в стане его врагов: не так страшен умный и безжалостный министр Туань Гу, как слабость и трусость их общего государя — князя страны Цзинь; князь боится своего слишком могущественного родственника Чжао Шо, и оттого охотно прислушивается к клевете на него; чтобы уцелеть, нужно сознательно ограничивать себя и умалять свое влияние. В «Союзе советников» Сыма И так же расшифровывает для Цао Пи окружающую политическую реальность: в борьбе за престолонаследие его главным врагом является не младший брат, а отец, предпочитающий и защищающий младшего брата, зато на стороне Цао Пи все министры и чиновники. Следовательно, не имеет смысла вредить брату, нужно укреплять свои отношения с министрами и т.д.

И, наконец, в образе Чжугэ Ляна эта проницательность доведена уже до прямого пророческого дара — при расставании со своим господином Чжугэ Лян вручает ему шелковые мешочки, которые нужно вскрывать в случае беды. И когда их вскрывают, там обнаруживаются подробнейшие инструкции с указанием мест, имен и мотивов чужих действий, причем каждая инструкция идеально соответствует той ситуации, в которой оказался князь на момент вскрытия мешочка.

Но проницательность как единственный инструмент политической борьбы имеет собственные недостатки, потому что ограничивает персонажей китайских теленовелл реактивными методами и совершенно исключает методы проактивные. Политические стратеги в этих фильмах всегда отдают инициативу врагу, а сами удовольствуются тем, что разгадывают и нейтрализуют его планы. Они не создают ситуаций, невыгодных для врага, не переходят в нападение и даже не пытаются расширить круг своих сторонников. И если Чэн Ина вполне можно оправдать за отказ от более агрессивной и наступательной стратегии, ведь в его случае кардинально решить про-

блему можно было бы только устранением государя и узурпацией престола, то есть преступными методами, то во множестве других случаев отсутствие проактивных шагов удивляет. Почему, например, Сыма И и его принц даже не пробуют расширить свою социальную базу, выйдя за пределы чиновной аристократии? Почему они не пытаются склонить на свою сторону самого князя, раз уж им так понятны его приоритеты и желания?

В таком реактивном поведении советников есть, конечно, элемент политического реализма — умение играть теми картами, которые им сдали. Но есть в нем, как нам представляется, и с древности характерный для китайской политической культуры акцент на приспособлении к меняющимся обстоятельствам. В рамках этого менталитета сфера социально-политических отношений как бы приравнивается к природным явлениям, считается, что и то, и другое подчиняется космическому циклам: как сезоны сменяют друга, так же чередуются и периоды экономического роста и рецессии, периоды единства и дезинтеграции Китая, стабильность и смута (Ло, 1954, с. 1, Yuejueshu, 2001, pp. 96–103). А значит, человек не более способен формировать политическую ситуацию, чем влиять на погоду. Все, что ему остается — внимательно наблюдать за переменами в текущей обстановке, чтобы вовремя нейтрализовать неблагоприятные тенденции и эксплуатировать благоприятные.

Тот же отказ от поиска союзников мы наблюдаем и во внутренней политике, как она представлена в китайских исторических сериалах. Рутинная государственного управления показана в них следующим образом. Придя к власти, советник начинает выработать, а государь воплощать в жизнь некие мероприятия, чаще всего реформы, в интересах беднейших слоев населения. В одной из своих предшествующих работ мы уже комментировали важность простого народа как политической идеи в китайском костюмном кинематографе (Саракаева, 2020, с. 155–157), здесь же кратко скажем, что, по нашему мнению, такой фокус на народных бедствиях и усилиях правительства по их облегчению носит легитимирующий характер. Государь и его советник управляют ради простых людей, следовательно, их право на власть основано на моральной правоте. По той же логике любая внутривластная оппозиция делигитимируется, мотивы ее объявляются низменными и своекорыстными, а значит, никакой поиск компромисса с нею невозможен.

Выпуклым примером такого конструирования исторической и политической реальности может служить сериал 2020 г. «Башня ласточек и облаков»¹⁶, посвященный событиям в киданьском государстве Ляо (916–1125 гг.) на территории Северного Китая. Подавляющее большинство персонажей

¹⁶ 燕云台 (2020) Режиссер Цзян Цзяцзюнь. Шанхайское отделение компании Tencent Pigin Film.

этого фильма — социальная элита Ляо, будь то киданьская знать или министры китайского происхождения, а простые люди появляются в сериале очень ненадолго и только для того, чтобы обозначить проблему: в стране существует рабовладение, рабы бесправны и страдают под гнетом аристократов и глав стойбищ. Главные герои сериала, молодой император, его жена и их верный друг и советник Хань Дэжан, задумывают и постепенно осуществляют реформы, чтобы изменить Ляо «по южному образцу», то есть отнять власть у наследственной аристократии и ввести централизованное бюрократическое управление, как в Китае. В том числе они освобождают рабов и приравнивают их к свободным общинникам. Человеку, знакомому с историческими закономерностями, очевидно, что смысл всей этой реформы есть сосредоточение власти в руках суверена, а эмансипация рабов — всего лишь средство, призванное ослабить знать. Но в фильме именно освобождению рабов уделяется главное внимание, тогда как весь остальной комплекс мер лишь подразумевается, когда герои в довольно общих словах обсуждают «южное правление».

И, поскольку реформе, а вместе с нею и всему режиму нового императора, придано нравственное, гуманитарное измерение, всякая оппозиция становится незаконной и бесчеловечной. Неудивительно, в таком случае, что императорская чета и их советник не предпринимают никаких усилий, чтобы привлечь на свою сторону хотя бы часть аристократов. Но и аристократы нисколько не стараются переубедить императора; увидев, что он проводит невыгодную для них политику, они сразу создают заговор по его свержению и убийству. Правительство проявляет свое великодушие в том, чтобы не репрессировать своих противников за одни лишь умонастроения, словно давая им время одуматься. А свою мудрость оно демонстрирует, заранее предугадывая каждый шаг заговорщиков с тем, чтобы обезоружить и уничтожить их, как только они попытаются произвести переворот. И буквально вся внутренняя политика Ляо в сериале изображена как целая череда неудачных заговоров.

Ту же схему мы несколько раз наблюдаем и в первом сезоне «Империи Цинь», и в сериале «Легенда о Хаолань»¹⁷, повествующем о родителях Цинь Шихуана, императора-объединителя Китая, и об их хитроумном стратег канцлере Люй Бувэе. Правительство проводит некие меры — аристократы и высшее чиновничество недовольны и создают тайный заговор — стратег догадывается об этом и предупреждает государя, правительство наблюдает за заговором и дает ему вызреть — при попытке заговорщиков совершить переворот их арестовывают и казнят. Обе стороны конфликта совершенно

¹⁷ 皓镧传 (2019) Режиссер Ли Дачао. Производство компании Развлекательные фильмы Ай-чии, Tencent Pictures.

не проявляют заинтересованности в сближении позиций и поиске взаимоприемлемого status quo.

По контрасту с внутренней политикой внешняя предстает в китайских исторических сериалах как поле для разнообразных методов и стратегий. Во внешнеполитических интеракциях, разумеется, проницательность советника, его умение предугадывать намерения и страхи чужих правителей, тоже играет решающую роль, но здесь оказывается возможным не только прямое силовое подавление конкурента, но и его обман, компромисс, взаимовыгодный обмен и даже просьба. Наибольшую вариативность внешнеполитических стратегий мы можем видеть в четырех сезонах «Империи Цинь», поскольку сюжеты этого сериала едва ли не полностью заимствованы из «Исторических записок» Сыма Цяня, то есть тесно следуют подлинным событиям. В этом фильме циньские советники от имени своих государей запугивают, подкупают, обманывают иностранных дипломатов, договариваются с ними об обмене территориями или о совместных действиях против третьей стороны, заключают союзы. Их излюбленной манипуляцией на арене международной политики является визит к чужому государю и разъяснение ему его же собственных интересов, которые, конечно же, всегда в таких случаях целиком совпадают с интересами самого визитера и его страны. Здесь в ход идут чрезвычайно сложные многоходовые интриги, растянутые на годы, если не на десятилетия. Например, в часть «Союзы» сериала «Империя Цинь» введена второстепенная сюжетная линия советника Су Циня. Он становится министром и доверенным другом яньского князя и принимает на себя задачу отомстить соседнему государству Ци за недавнюю оккупацию Янь, а главное — устранить угрозу повторения этих событий. Задача кажется почти нереализуемой, поскольку Ци намного превосходит Янь и в военном, и в экономическом отношении. Поэтому Су Циню приходится идти к своей цели долгим и сложным путем: он переезжает в Ци, добывается доверия циского государя, становится министром, портит отношения Ци с другими странами Срединной равнины, наконец, подталкивает циского князя к нападению и захвату маленького, но богатого княжества Сун, что вызывает гнев и страх во всех китайских государствах и заставляет их объединиться и разгромить Ци.

Противники главных героев на внешнеполитической арене не обязательно изображены низкими и своекорыстными, как внутривнутриполитические оппоненты, они могут быть и храбрыми, и благородными, и патриотичными, как, например, чуский министр (и великий поэт) Цюй Юань, упорный и страстный ненавистник Цинь в сериале «Империя Цинь». Они могут быть даже альтруистами и благодетелями главных героев. Так, в «Сироте из рода Чжао» Чжао Шо, возглавляющий цзиньскую армию в походе на Чу, раздает продовольствие голодающим крестьянам, и в результате его войско оказыва-

ется перед угрозой голода и вынужденного отступления. И тогда его советник Чэн Ин наносит немислимый, но успешный визит к неприятельскому командующему, благородному чускому генералу, и уговаривает его одолжить удовольствие цзиньцам.

В отношении иностранцев в сериалах действует правило «каждый — за собственного хозяина», оно означает, что никто не вправе упрекнуть другого человека за враждебные действия, совершенные из верности своему господину или своей стране. Противостояние с главными героями, таким образом, не лишает чужих подданных моральной правоты, и это дает героям заметно большую вариативность в выборе политических стратегий во внешней политике по сравнению с внутренней.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев образы политических стратегов и их способ действия, мы приходим к ряду заключений. Во-первых, существенно, что сам этот образ, его внешность, характер, его отношения с господином берут начало в самопрезентации социального слоя ши периода Борющихся Царств. Образ этот по своей сути легистский, в центр его поставлен интеллект как мерило стоимости человеческого капитала. Однако технократические и карьерные ценности (такие как эффективность и быстрый карьерный рост) в нем сбалансированы и очеловечены стремлением к свободе и верностью однажды избранному господину. Правда, встает вопрос, как же совместить свободу, то есть готовность уйти от государя, и верность, то есть готовность не уходить от него ни при каких обстоятельствах? Поэтому в образе советника верность проявляется не как неразрывность связи государя и подданного, но в виде эмоциональной привязанности и абсолютного доверия в паре, в том числе отказа от принуждения со стороны господина и от манипуляций со стороны слуги.

В масштабе политической культуры в целом, как ее репрезентируют исторические теленовеллы, легистский образ советника уравновешивается конфуцианским образом благородного министра, их функции частично пересекаются, но по большей части стратег подает государю советы, министр же упрекает его за недобродетельные или неразумные поступки. И оба эти образа, как и вся их культурная и ценностная среда, увековечивают нормы и аттитюды, характерные для глубокой древности, задают идеологический и интеллектуальный континуум от Борющихся Царств через имперский период вплоть до наших дней.

В рамках этого унаследованного от древности политического мышления определенная пассивность, реактивный характер политических мероприятий расценивается как мудрость, как понимание общемирового порядка вещей; активность же носит упреждающий, нейтрализующий опасности характер. Внешнеполитическое противостояние здесь нормализовано и допускает различные методы, тогда как внутривнутриполитическая борьба, напротив, маркируется как преступная и аморальная, она может вестись только насильственными методами: свержением правительства — со стороны оппозиции и подавлением оппозиции — со стороны правительства. Сохраняется и высоко оценивается стратегическое мышление как способность выстраивать сложные, многоходовые планы с учетом меняющихся обстоятельств и психологических особенностей контрагента.

Частотность и важное, зачастую центральное место, отводимое сериалами образу советника, с одной стороны, показывают, что основанный на стратегии и психологии технократический подход к политике и государственному управлению все еще сохраняет историческую и культуральную значимость в менталитете современных китайцев. С другой стороны, сами сериалы обеспечивают этой культуре и характерному для нее типу политического мышления воспроизведение в новом веке и в новых социальных условиях, закрепляют описанные культурные особенности в массовом сознании, откуда они будут вновь и вновь, с каждым следующим поколением китайских администраторов, подпитывать собою элитную культуру и оказывать влияние на способы выработки и имплементации политических решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конфуций. Луньей (Изречения) / пер. И. Семенов // Конфуций. Уроки мудрости: [сборник: пер. с древнекитайск.] / сост. М.А. Блюменкранц. М.: Эксмо, 2007. С. 17–128.
2. Конфуций. Шицзин (Книга песен и гимнов) / пер. А. Стукин // Конфуций. Уроки мудрости: [сборник: пер. с древнекитайск.] / сост. М.А. Блюменкранц. М.: Эксмо, 2007. С. 129–428.
3. Ло Гуань-чжун. Троецарствие: в 2-х т. / пер. с кит. В.А. Панасюка. М.: Гослитиздат, 1954.
4. Саракеева А.А. Политическая философия китайских исторических сериалов // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2020. Т. 2. № 4. Р. 152–186. EDN: LAYFWG. DOI: <https://doi.org/10.46539/gmd.v2i4.140>
5. Сыма Ц. Исторические записки («Ши цзи») / пер. с кит. и коммент. Р.В. Вяткина и В.С. Таскина; вступ. ст. М.В. Крюкова. М.: Наука, 1972. Т. 6. М.: 5. Наука: Восточная литература, 1992. 483 с.

6. Сыма Ц. Исторические записки («Ши цзи») / пер. с кит. и коммент. Р.В. Вяткина и В.С. Таскина; вступ. ст. М.В. Крюкова. М.: Наука, 1972. Т. 7. М.: «Восточная литература» РАН, 1996. 462 с.
7. Фэн Ю. Краткая история китайской философии / пер. с англ. Р.В. Котенко. Санкт-Петербург: Евразия, 1998. 373 с.
8. Чжоу Л. Место китайских дорам в российском социокультурном пространстве // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. Т. 3. № 4. P. 91–108. EDN: IRAYJZ. DOI: <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.234>
9. Чжуан-цзы. Чжуан-цзы; Ле-цзы / пер. с кит. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 440 с. (Философское наследие: ФН; Т. 123).
10. Bettison G. Introduction: The Poetics of Chinese Cinema // *The Poetics of Chinese Cinema* / ed. by G. Bettison, J. Uddon. Palgrave Macmillan, 2016. P. 1–14.
11. Cawelti J.C. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977. 344 p.
12. Deppman H.C. Close Ups and Long Shots in Modern Chinese Cinemas. University of Hawaii Press, 2021. 192 p.
13. Desser D. Reclaiming a Legacy: The New-Style Martial Arts Saga and Globalized Entertainment // *East Asian Cinema and Cultural Heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* / ed. by Yau Shuk-Tin, Kinnia. Palgrave Macmillan, 2011. P. 1–25.
14. Guo Y. Recycled Heroes, Invented Tradition and Transformed Identity // *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero* / ed. by G.D. Rawnsley, M.T. Rawnsley. London: Routledge, 2010. P. 27–42.
15. Qian G. Remaking Red Classics in Post-Mao China: TV Drama as Popular Media. Rowman & Littlefield, 2021. 206 p.
16. Rawnsley G.D. The Political Narrative(s) of the Hero // *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero* / ed. by G.D. Rawnsley, M.T. Rawnsley. London: Routledge, 2010. P. 13–26.
17. Tian X. The Halberd at Red Cliff. Jian'an and the Three Kingdoms. Harvard University Asia Center, 2018. 470 p.
18. Tillman H.C. Selected Historical Sources for Three Kingdoms. Reflections from Sima Guang's and Chen Liang's Reconstructions of Kongming's Story // *Three Kingdoms and Chinese Culture* / ed. by K. Besio, C. Tung. Albany: State University of NY Press, 2007. P. 53–69. URL: <https://muse.jhu.edu/book/5162>
19. Tung C. Cosmic Foreordination and Human Commitment: The Tragic Volition in I the Three Kingdoms // *Three Kingdoms and Chinese Culture* / ed. by K. Besio, C. Tung. Albany: State University of NY Press, 2007. 2007. P. 3–13.
20. Wang Y. Ruthless Tyrant or Compassionate Hero? Chinese Popular Nationalism and the Myth of State Origin // *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero* / ed. by G.D. Rawnsley, M.T. Rawnsley. London: Routledge, 2010. P. 43–52.
21. Yu S.W. Forging a Cultural Heritage in Chinese Movies: Sinifications and Self-Imposed Distancing from Chinese Culture in a Globalized Industry // *East Asian Cinema and Cultural Heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* / ed. by Yau Shuk-Tin, Kinnia. Palgrave Macmillan, 2011. P. 27–51.
22. Zhu Y. Television in Post-Reform China: Serial Dramas, Confucian Leadership, and the Global Television Market. London: Routledge, 2008. 200 p.

23. 李会诗 (2010). 最风流醉唐诗. 石油工业出版社. (Li, Huishi (2010). *Zui fengliu zui Tang shi*. Shiyou gongye chubanshe).
24. 越绝书全译 (2001). 贵州人民出版社. (Yuejueshu chuanyi (2010). Guizhou renmin chubanshe).

REFERENCES

- Bettison, G. (2016). Introduction: The poetics of Chinese cinema. In G. Bettison, & J. Uddon (Eds.), *The poetics of Chinese cinema* (pp. 1–14). Palgrave Macmillan.
- Cawelti, J.C. (1977). *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. University of Chicago Press.
- Confucius. (2007). Lun'yuy (Izrecheniya) [Lúnyǔ (Analects)] (I. Semenenko, Trans.). In M.A. Blumenkrantz (Ed.), *Konfutsiy: Uroki mudrosti* [Confucius: Lessons in wisdom] (pp. 17–128). Moscow: Eksmo. (In Russ.)
- Confucius. (2007). Shitszin (Kniga pesen i gimnov) [Shijing (Book of Songs)] (A. Shtukin, Trans.). In M.A. Blumenkrantz (Ed.), *Konfutsiy: Uroki mudrosti* [Confucius: Lessons in wisdom] (pp. 129–428). Moscow: Eksmo. (In Russ.)
- Deppman, H.C. (2021). *Close ups and long shots in modern Chinese cinemas*. University of Hawaii Press.
- Desser, D. (2011). Reclaiming a legacy: The new-style martial arts saga and globalized entertainment. In K. Yau Shuk-Ting (Ed.), *East Asian cinema and cultural heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* (pp. 1–25). Palgrave Macmillan.
- Fung, Yu (1998). *Kratkaya istoriya kitayskoy filosofii* [A short history of Chinese philosophy] (R.V. Kotenko, Trans.). Saint Petersburg: Eurasia. (In Russ.)
- Guo, Y. (2010). Recycled heroes, invented tradition and transformed identity. In G.D. Rawnsley, & M.-Y.T. Rawnsley (Eds.), *Global Chinese cinema: The culture and politics of hero* (pp. 27–42). Routledge.
- Li, H. (2010). *The most elegant and drunken Tang poems*. Petroleum Industry Press.
- Luo, G. (1954). *Troetsarstvie* [The Three Kingdoms] (V.A. Panasyuk, Trans.). Moscow: Goslitizdat. (In Russ.)
- Malyavin, V. V. (Trans.). (1995). *Chzhuan-tszy; Le-tszy* [Zhuangzi; Liezi]. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
- Qian, G. (2021). *Remaking red classics in post-Mao China: TV drama as popular media*. Rowman & Littlefield.
- Rawnsley, G.D. (2010). The Political narrative(s) of the hero. In G.D. Rawnsley, & M.-Y.T. Rawnsley (Eds.), *Global Chinese cinema: The culture and politics of hero* (pp. 13–26). Routledge.
- Sarakaeva, A.A. (2020). Politicheskaya filosofiya kitayskikh istoricheskikh serialov [Political philosophy of Chinese historical TV-shows]. *Galactica Media—Journal of Media Studies — Galaktika Media—Zhurnal Media Issledovaniy*, 4 (2), 152–186. (In Russ.) <https://doi.org/10.46539/gmd.v2i4.140>
- Sima, Q. (1992). *Istoricheskie zapiski (Shi tszi)* [Records of the grand historian (Shi Ji)] (R.V. Vyatkin, V.S. Taskin, Trans.) (Vol. 6). 15. Moscow: Nauka. (In Russ.)
- Sima, Q. (1996). *Istoricheskie zapiski (Shi tszi)* [Records of the grand historian (Shi Ji)] (R.V. Vyatkin, V.S. Taskin, Trans.) (Vol. 7). Moscow: “Vostochnaya literatura” RAN. (In Russ.)

17. The complete translation of Yue Jue Shu. (2001). Guizhou People's Publishing House.
18. Tian, X. (2018). *The halberd at Red Cliff: Jian'an and the Three Kingdoms*. Harvard University Asia Center.
19. Tillman, H.C. (2007). Selected historical sources for Three Kingdoms: Reflections from Sima Guang's and Chen Liang's reconstructions of Kongming's story. In K. Besio, C. Tung (Eds.), *Three Kingdoms and Chinese culture* (pp. 53–72). State University of NY Press.
20. Tung, C. (2007). Cosmic foreordination and human commitment: The tragic volition in Three Kingdoms. In K. Besio, C. Tung (Eds.), *Three Kingdoms and Chinese culture* (pp. 3–14). State University of NY Press.
21. Wang, Y. (2010). Ruthless tyrant or compassionate hero: Chinese popular nationalism and the myth of state origin. In G.D. Rawnsley, & M.-Y.T. Rawnsley (Eds.), *Global Chinese cinema: The culture and politics of hero* (pp. 43–52). Routledge.
22. Yu, S.W. (2011). Forging a cultural heritage in Chinese movies: Sinifications and self-imposed distancing from Chinese culture in a globalized industry. In K. Yau Shuk-Ting (Ed.), *East Asian cinema and cultural heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* (pp. 27–51). Palgrave Macmillan.
23. Zhou, L. (2021). Mesto kitayskikh dram v rossiyskom sotsiokul'turnom prostranstve [The place of Chinese dramas in the Russian socio-cultural landscape]. *Galactica Media—Journal of Media Studies — Galaktika Media—Zhurnal Media Issledovaniy*, 3 (4), 91–108. (In Russ.) <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.234>, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47425260>
24. Zhu, Y. (2008). *Television in post-Reform China: Serial dramas, Confucian leadership and the global television market*. Routledge.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АСЯ АЛИЕВНА САРАКАЕВА

канд. ист. наук, преподаватель кафедры русского языка,

Хайнаньский университет,

КНР, 570228, г. Хайкоу, ул. Жэньминь Дадао, д. 58

ResearcherID: GZA-8996-2022

ORCID: 0000-0001-8109-1837

e-mail: asia-lin@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ASIA A. SARAКAEVA

Cand.Sci. (History), Lecturer at the Russian Language Department,

Hainan University,

58, Renmin Dadao st., Haikou 570228, China

ResearcherID: GZA-8996-2022

ORCID: 0000-0001-8109-1837

e-mail: asia-lin@mail.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL MEDIA**

УДК 791.43/45 + 304.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202

EDN: AMKXWK

Статья получена 02.09.2022, отредактирована 28.09.2022, принята 30.09.2022

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru

Для цитирования

Рейфман Б.В. «Визуальная сложность» в японском и европейском кино 1950–1960-х годов: стилистические и смысловые сходства и различия // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 179–202. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202>. EDN: AMKXWK

«Визуальная сложность» в японском и европейском кино 1950–1960-х годов: стилистические и смысловые сходства и различия

Аннотация. В статье рассматриваются стилистические особенности японского кинематографа середины прошлого столетия, знакомство с которым европейских критиков и широкой публики происходило в 1950-е годы. Анализируемый автором кинематографический стиль японских фильмов связывается с понятием «визуальная сложность», позаимствованным из книги Марка Ле Фаню «Мидзогути и Япония» (Ле Фаню, 2018).

Одно из рассматриваемых в статье проявлений «визуальной сложности» в картинах К. Мидзогути, Я. Одзу, раннего А. Куросавы и других японских кинорежиссеров 50-х заключается в том, что зритель, испытывающий при этом беспокойство и дисгармонию, вынужден достраивать в воображении до идентифицируемой предметности трудно опознаваемое в первые моменты своего экранного существования изображение. Другой интересующий автора момент «визуальной сложности» — снятые кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от объекта наблюдения, неподвижные длинные планы, казалось

бы, бесстрастные, но в то же время доводящие зрителя до высокой степени напряжения.

Эти проявления «визуальной сложности» в японском кино сопоставляются с внешне похожими на них формами созданных в этот же период или несколько позже фильмов таких европейских киноmodernистов и представителей американского Нового Голливуда, как И. Бергман, М. Антониони, А. Тарковский, С. Кубрик и, главным образом, Р. Брессон.

Однако, анализируя прежде всего картину Кэндзи Мидзогути «Угэцу мо-ногатари» («Сказки туманной луны после дождя») и опираясь в своем анализе и обобщениях на статью А. Базена «Урок японского киностиля» и на тексты Ж.-Л. Годара, М. Ле Фаню и М. Г. Леклезю, автор показывает, что, говоря словами Базена, японские фильмы не столько дают почувствовать стиль произведения, характеризующий их авторов, сколько выражают анонимный «художественный дух отдельной цивилизации» (цит. по: Ле Фаню, с. 179). Это означает, что японское кино исследуемого периода содержит в себе формировавшиеся и развивавшиеся задолго до рождения кинематографа художественные традиции в гораздо более выраженной степени, чем европейское и американское «авторское кино». В частности, выявляется очевидное влияние на японский кинематограф театральной традиции прежде всего театра Но, старинных традиций изготовления ширм, гобеленов и эротической миниатюры. В свою очередь, все эти традиции причастны не столько к японской интеллектуальной культуре, сколько к японской ментальности. И это в значительной степени отличает японский кинематограф от формально похожего на него европейского и американского киноmodernизма, предопределенного не столько ментальными факторами и старыми культурными традициями, сколько современными ему интеллектуальными дискурсами прежде всего экзистенциалистской и христианско-персоналистской философией.

Ключевые слова: визуальная сложность, японский кинематограф, европейский киноmodernизм, Мидзогути, Базен, Брессон, Ле Фаню, Мэгуми, театр Но

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

BORIS V. REIFMAN

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia
Researcher ID GZG-4549-2022
ORCIDID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru

For citation

Reifman, B.V. (2022). Visual Complexity in Japanese and European Cinema of the 1950s–1960s: Stylistic and Semantic Similarities and Differences. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 179–202. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202>, EDN: AMKXWK

Visual Complexity in Japanese and European Cinema of the 1950s–1960s: Stylistic and Semantic Similarities and Differences

Abstract. In this article, I study the stylistic features of Japanese cinematography of the middle of the twentieth century, which was introduced to European critics and the general public in the 1950s. The cinematic style of the analyzed Japanese films is associated with the concept of *visual complexity*, borrowed from Le Fanu's book *Mizoguchi and Japan* (Le Fanu, 2018).

One of the manifestations of visual complexity in the films of Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, early Akira Kurosawa and other Japanese film directors of the '50s, is that the viewer, experiencing anxiety and disharmony, is forced to build up in his mind an image, that is difficult to identify in the first moments of its screen existence, to recognizable objectivity. Another interesting aspect of visual complexity is the motionless long shots taken by a camera distanced from the object of observation—seemingly impassive, but at the same time bringing the viewer to a high degree of tension.

These manifestations of visual complexity in Japanese cinema are compared to the outwardly similar forms created in the same period or somewhat later by such European film modernists and representatives of the American New Hollywood as Ingmar

Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick and, mainly, Robert Bresson.

However, analyzing primarily Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* ("Tales of Moonlight and Rain") and relying on the article *A Lesson in Japanese Film Style* by André Bazin and works by Jean-Luc Godard, Mark Le Fanu and Jean-Marie Gustave Le Clézio, I show that, in Bazin's words, Japanese films do not so much give a sense of the style of the work that characterizes their authors as they express the anonymous "artistic spirit of a distinct civilization" (as cited in Le Fanu, 2018, p. 179). This means that Japanese cinema of the period under study contains artistic traditions that were formed and developed long before the birth of cinema to a much more pronounced degree than European and American auteur cinema. In particular, Japanese cinematography is obviously influenced by theatrical traditions, primarily Noh, the ancient traditions of making folding screens, tapestries, and erotic miniatures. All this, in turn, is a part of Japanese mentality rather than of Japanese intellectual culture. And this largely distinguishes Japanese cinema from formally similar European and American film modernism, predetermined not so much by mental factors and old cultural traditions as by contemporary intellectual discourses, primarily existentialist and Christian-personalist philosophy.

Keywords: visual complexity, Japanese cinema, European cinematic modernism, Mizoguchi, Bazin, Bresson, Le Fanu, Megumi, Noh theatre

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project "East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms" of the HSE University's Institute of Media.

ВВЕДЕНИЕ

Созданные в 1950-е годы японские фильмы прежде всего картины К. Мидзогути, Я. Одзу и раннего А. Куросавы, были чрезвычайно высоко оценены европейской интеллектуальной публикой. Произведения этих режиссеров предстали перед ней как киноискусство, стилистически похожее на то европейское кино этой же эпохи, которое воспринималось именно как art cinema. Очевидны были и оригинальность каждого японского фильма, и та уникальная целостность творчества каждого из японских авторов, которая через некоторое время обрела свою идентичность в понятии «авторское кино». В то же время существеннейшим атрибутом восприятия этого только что открытого японского кинематографа было нечто, казалось бы, прямо противоположное ценностям, оригинальности произведений и уникальности целостных творчеств, но в то же время, совершенно не противоречившее

высокой художественной значимости и званию «киноискусства». Суть этого «нечто» была опознана Андре Базеном, который в статье «Урок японского киностилля»¹ отметил, что главное достоинство японского киноискусства — гораздо более явная и глубокая, чем у европейских кинорежиссеров, связь оригинальных стилей каждого из его творцов с внеличным анонимным художественным духом японской цивилизации (см.: Ле Фаню, 2018, с. 179–180).

Обозначение некоторых линий этой связи, предопределившей те стилистические особенности японских фильмов, которые названы автором «визуальной сложностью», — одна из ключевых задач данной статьи. Не менее важно прояснение и артикулирование представляющегося автору очевидным внешнего сходство «визуальной сложности» японских фильмов с европейским вариантом «визуальной сложности» — со стилистическими чертами того, в широком смысле европейского, кино² 1950–1960-х годов, которое автор называет «киномодернизмом»³. Наконец, в статье также выявляются те, как предварительно предполагает автор, совсем не тождественные друг другу смысловые факторы, которые оказали значительное воздействие на стиль и семантику японских и европейских фильмов. Речь идет о детерминациях, в первом случае, со стороны раскрываемых японскими философами и социологами особенностей японской ментальности и, во втором случае, со стороны европейских направлений экзистенциалистской и христианско-персоналистской философии. Осмысление наследия известных японских режиссеров 1950–1960-х годов западными киноведами продолжается и в настоящее время (Davis, Anderson, Walls, 2016; Joo, 2017; Spicer, 2019), как и актуальные дискуссии о возможностях и ограничениях «евроцентричного» подхода к изучению японского кинематографа (Gerow, 2019). Статья вносит вклад

¹ С фрагментами статьи А. Базена «Урок японского стиля» можно познакомиться в книге Марка Ле Фаню «Мидзогути и Япония» (Ле Фаню, 2018, с. 179–180). Именно этими фрагментами пользуется автор данной статьи, цитируя А. Базена.

² Говоря о европейском кино 1950-х – 1960-х годов «в широком смысле», я имею в виду, что после выхода статьи Эндрю Сарриса «Записки об авторской теории в 1962 году» (Sarris, 2011) пришедшие из Франции идеи «авторства» и европейского art cinema, хотя и с «американскими доработками», широко распространились среди американских критиков, теоретиков и кинорежиссеров. Особенно европейски-ориентированная линия американского кино, шедшая, вероятно, от «Гражданина Кейна» О. Уэллса, отчетливо проступила во времена Нового Голливуда, а одним из самых ярких последователей этих новоголливудских ориентиров «авторского кино» был британско-американский кинорежиссер Стэнли Кубрик, хотя и родившийся в США и свои первые фильмы снявший именно в Америке, но почти навсегда переселившийся в Англию в 1962-м году во время съемок своего фильма «Лолита».

³ К тому, что в статье обозначается термином «киномодернизм», вполне можно отнести не только фильмы 1950-х и 1960-х годов, но и многие европейские и американские фильмы 1970-х., в частности, «Заводной апельсин» С. Кубрика (1971) и «Синдбад» З. Хусарика (1971), о которых автор в дальнейшем скажет немного более подробно.

в развитие отечественных компаративных исследований японского и европейского кино, расширяя корпус немногочисленных работ, посвященных подобной проблематике.

ОТКРЫТИЕ ЯПОНСКОГО КИНО В ЕВРОПЕ

Открытие миру японского кино, переросшее в его бум, состоялось в 50-е годы прошлого века (Yomota, pp. 109–126). Произошло оно благодаря прежде всего французской публике и выразилось как в фестивальных успехах, так и в пристальном внимании кинокритиков. По словам нобелевского лауреата по литературе Ж.-М. Г. Леклезю, посмотрев в юности фильм Мидзогути «Угэцу моногатари»⁴, он «впервые понял для себя, что кино — это искусство» (Леклезю, 2012, с. 60) и что, как и большинство французов, он ничего не знал о японской цивилизации. «Да, кино было японским в ту удивительную послевоенную эпоху, породившую столько шедевров (...) Из праха национализма, из тигля тотальной разрухи Япония выплавил искусство, сломавшее все преграды» (Леклезю, 2012, с. 73), — вспоминает Леклезю, можно сказать, оспаривая или дополняя то распространенное мнение, согласно которому место по-настоящему выдающегося течения в мировом кинопроцессе послевоенного десятилетия принадлежит только неореализму. Действительно, итальянский неореализм оказался для европейцев первым кинематографическим потрясением, но в начале 1950-х происходило, по-видимому, не менее значительное событие — сближение европейского интеллектуального зрителя и японского кино. Важную роль в этом сближении сыграли главный редактор журнала «Кайе дю синема» Андре Базен и работавшие в этом журнале молодые критики, вскоре ставшие режиссерами французской «новой волны» (Neer, 2019, pp. 174–175). Именно они, эти критики из «Кайе дю синема», включили переживавшее в послевоенные десятилетия расцвет творчество таких японских кинорежиссеров, как Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Акира Курогава, Канэто Синдо и сегодня чуть менее известные широкой международной публике Микио Нарусэ, Кон Итикава, Масаки Кобаяси в тот ряд, который очерчивался понятием «авторское кино», рождавшимся в это же время. Согласно «авторской» теории, кино того или иного «автора» противостояло так называемому «кино традиционного качества» (см.: Трюффо, 1985) как целостное творчество: кроме того, что режиссер-«автор» понимался как полновластный и единоличный творец каждого своего шедевра, он рассматривался и как

⁴ В переводе с японского на русский — «Сказки туманной луны после дождя».

«личный» субъект целостной творческой биографии, в которой каждый из фильмов был как бы частью единого произведения, создававшегося режиссером на протяжении всей его жизни (см.: Рейфман, 2018). Можно сказать, таким образом, что «авторство» артикулировалось прежде всего как узнаваемый во всех произведениях кинорежиссера его уникальный индивидуальный почерк, как стилистическая оригинальность, которую невозможно «вывести» из чего-то более общего.

ЭКСТАТИЧЕСКАЯ АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ

Выделяя определенные черты индивидуального стиля Мидзогути, проявившиеся в «Угэцу моногатари», но, с данной точки зрения, характерные для всего творчества этого японского «автора», Ж.-Л. Годар в 1958-м так, например, описывал одну из сцен фильма:

... убив колдунью, Гэндзюро возвращается домой. Он не знает, что его любящая жена умерла. Он заходит, ищет во всех комнатах, а камера следует за ним. Он переходит из одной комнаты в другую, за ним все еще следует камера. Когда он выходит, камера оставляет его, возвращается в комнату и запечатлевает его жену, живую и невредимую, как раз в тот момент, когда Гэндзюро снова входит и видит ее, думая (как и мы), что он плохо искал и что его дорогая жена жива (цит. по: Ле Фаню, с. 182).

В этой сцене перед зрителем предстает действие, смысл которого, если рассматривать его в семиотическом контексте, в не меньшей степени указывает на кинематографический дискурс как на определенное киноязыковое означающее, формирующее означаемое-повествование, чем на само киноповествование. Нечто отдаленно похожее происходит в ряде сцен фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», в частности, в сцене прохода героя по коридору в здании уголовного розыска. Сначала коридор дан как то, что видится глазами быстро идущего к своему кабинету Лапшина, а затем неожиданно из-за камеры в кадр входит сам Лапшин, тем самым меняя фокализацию с внутренней, субъективной, на внешнюю, имперсональную. По мнению М. Ямпольского, высказанному в известной статье «Дискурс и повествование», такая трансформация, как и выявляющие съемочный процесс неоднократно повторяющиеся взгляды героя в камеру, т.е. как бы «в глаза зрителю», обнажает киноязыковой характер «реалистичности» воспоминания в карти-

не Германа. Это, с одной стороны, сообщает восприятию экранного зрелища затрудненность, не совпадающую с фабульной простотой. С другой стороны, обнажается киноязыковая обусловленность любого «прямого кино», любой экранной «тщательной документальности», репрезентирующей прошлое, и любой репрезентируемой хроникальности вообще (см.: Ямпольский, 1989).

Однако такого рода коннотации, если они рождаются не только в интерпретациях исследователя, но подразумеваются как доминирующий смысл самим режиссером, характерны, скорее, для семантики фильмов более поздних, чем рассматриваемые нами японские картины, для периода, приближавшего кинематограф к постмодернистской эпохе, когда всякая «реалистичность» в кино стала видеться в контексте ее тотально-семиотической, культурно-кодовой природы. Сцена же из «Угэцу моногатари», описанная в приведенной выше цитате из Годара, как и фильм этот в целом, гораздо ближе к другой, *киномодернистской* эстетике, доминировавшей в «авторском кино» в предшествующий постмодернизму период. Это родство с киномодернизмом проясняют кадры из данной картины Мидзогути, следующие за описанным Годаром возвращением героя домой: проснувшийся утром Гэндзюро, думавший, засыпая, что держит в объятиях свою вновь обретенную после его долгих скитаний жену Мияги, видит рядом с собой ее мертвое тело, а зритель понимает, что в предыдущем фрагменте перед ним предстала не живая Мияги, а лишь фантастическое видение.

В статье «Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли» философ Сакабэ Мэгуми пишет, что «в традиционной поэтике и эстетике Японии ... наряду с видимым сосуществует и невидимое, которое называется *югэн*, это род тонкого видения, который показывает обычно сокрытое или невидимое (иногда это мир, населенный мертвыми фантомами, — *юкай*)» (Мэгуми, 2021а, с. 386). В описанной Годаром сцене зритель, вероятно, как раз и видит это «невидимое», причем такого рода *югэн*, т.е. именно в форме, предстающей как *юкай*, или, говоря языком из совсем другой кинематографической парадигмы, с персонажами, являющимися «ожившими мертвецами» или похожими на них, занимает в «Угэцу моногатари» весьма значительное место. Это и напоминающие сновидение сцены с пришедшей из царства мертвых принцессой Вакасой, которая околдовывает и соблазняет героя, и длинный эпизод с лодкой, переправляющейся в тумане через озеро, по словам Леклезио, «один из самых знаменитых в истории кино» (Леклезио, 2012, с. 65). Горшечник Гэндзюро, его брат Тобэй и жена брата Охама плывут в этой лодке, скользящей по водной глади, которая, как пишет Леклезио, напоминает

... пустое пространство, разделяющее жизнь и смерть... Но еще прежде, чем мы сможем разглядеть тех, кто в лодке, мы слышим го-

лос Охамы, она протяжно поет под ритмичный и очень глухой барабанный бой. В этой сцене нет ничего от реальности — лодка плывет сама по себе... Да и сам пейзаж кажется нереальным. У тумана и воды странная тяжелая плотность, они словно нарисованная декорация... (Леклезю, 2012, с. 66).

В то же время сцены в «Угэцу моногатари», определяемые нами как визуализированный югэн, и, в частности, описанная Годаром сцена с фантомом Мияги, жены горшечника Гэндзюро, переключаются со многими явлениями, позволяющими идентифицировать себя как «потустороннее видение», из неореалистических фильмов и тех фильмов, которые можно отнести к европейскому киномодернизму 1950-х и 1960-х годов. Рассказывая, например, об одном из фрагментов неореалистической картины А. Латтуады «Бандит», Базен пишет: «Камера показывает лицо персонажа, а затем, следуя за движением его глаз, панорамирует на 360°» (Базен, 1972, с. 270). Таким образом, «вначале мы находимся в стороне от актера и смотрим на него глазами камеры. Но по мере того, как разворачивается панорама, мы ... отождествляем себя с ним настолько полно, что по завершении круга в 360° удивляемся, вновь увидев лицо, охваченное ужасом» (Базен, 1972, с. 270) Это описание опять же напоминает об отмеченных выше кадрах из германовского «Лапшина». Однако гораздо важнее для нас совсем другое родство «Бандита» Латтуады, никак не связанное с, по мнению Ямпольского, свойственным «Лапшину» выявлением киноязыковой природы любого «реалистического» нарратива, претендующего на «правду прошлого». Зритель, сначала смотрящий на героя «*глазами камеры*», затем не сомневающийся в том, что разворачивающуюся 360-ти градусную панораму наблюдает *сам герой*, и, в конце концов, вновь *видящий героя со стороны*, вероятно, должен «почувствовать», что эти чередования субъективного («глазами героя») и имперсонального («глазами камеры») видения все-таки не отменяют некой «обобщающей», т.е. как бы охватывающей обе эти формы фокализации, исходной «точки зрения». Представляется, что ею является именно *подразумеваемое режиссером* видение *героем* и мира, и самого себя, но не тем героем, «лицо которого охвачено ужасом», а какой-то другой его ипостасью. Это видение самого себя героем фильма «Бандит» можно сопоставить с характером видения себя актером японского театра Но. В упомянутой статье Мэгуми автор, цитируя основателя театра Но Дзэами Мотокиё, так раскрывает суть исполнительской манеры в этом традиционном японском театре:

... настоящий актер обязан видеть свой образ «со стороны» и даже сзади, со спины... Это значит, что актер смотрит вперед телесными глазами, но его внутреннее духовное зрение должно быть направ-

лено на вид сзади. Это решающий элемент в овладении тем, что я ранее называл «движение помимо сознания» (Мэгуми, 2021а, с. 385).

Этим словам в статье Мэгуми предшествует описание *подготовки* актера театра Но к исполнению своей роли:

В зеркальной комнате кагами-но маартист надевает маску; в зеркале он видит либо свое собственное лицо, либо маску... Затем он выходит на сцену в качестве актера, переодетого в божество или демона, или (что есть то же самое) как собственно демон или божество, воплотившееся в этого актера. Иначе говоря, исполнитель выходит на сцену, став *Другим*, или как *Другой, превратившийся в себя* (Мэгуми, 2021а, с. 384).

Такие параллели между европейским послевоенным кино и традиционным японским театром позволяют предположить, что и надевающий маску актер театра Но, и персонаж из фильма «Бандит», как и исполнитель этой роли, и режиссер, которому требуется именно такой актер, занимают некую экзотическую позицию или, по крайней мере, мыслят себя занимающими такую позицию или стремятся к ней. Имея в виду европейское кино, можно сказать, что все они должны быть адекватно, т.е. в соответствии со смыслами, подразумевавшимися самими создателями произведений, восприняты зрителями не как противостоящие объектам субъекты, всецело находящиеся в границах своих индивидуальных социально-детерминированных психологических пространств, а как «внеаходимые» авторы ролей и фильмов. В «Авторе и герое в эстетической деятельности» М. Бахтин утверждает, что «действительный творческий поступок автора... всегда движется» на его, автора, «границах (ценностных границах)...» (Бахтин, 1994, с. 254), и это «пограничное» (трансцендентальное) состояние как раз и является состоянием авторской «внеаходимости» — по отношению к своему психологическому «Я», которое философ называет то «миром мечты» (Бахтин, 1994, с. 111), то миром «доброты к себе» (Бахтин, 1994, с. 131).

И понятие «внеаходимость», и трактуемое в контексте «внеаходимости» истинное творчество («действительный творческий поступок»), если отнести их именно к кинематографическому творчеству *европейских авторов*, в полной мере соответствуют модернистской эстетической позиции. По ироничному замечанию Р. Барта, критиковавшего, как и все другие постструктуралисты, эту «логоцентристскую» авторскую позицию, она исходит из «наивного убеждения будто субъект представляет собой некую “полноту”» (Барт, 1994, с. 366), которая как то, что идентифицируется как *бытийное* авторское «присутствие», как раз и разворачивается во «внеаходимом» состоянии.

В экзистенциализме и христианском персонализме, оказавших со стороны философии наибольшее влияние на эстетику европейского киномодернизма, такое состояние актуализированной «полноты» не отделимо от состояния, названного М. Хайдеггером «выстаиванием перед смертью» (Хайдеггер, 1995, с. 133), которое заключается «не в том, чтобы умереть, а в том, чтобы совладать со смертью сейчас» (Хайдеггер, 1995, с. 132).

Но и в японской культуре, как пишет все тот же Мэгуми в другой своей статье, «Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой»,

красота тесно связана со смертью или даже с тем, что превосходит смерть. Но не с внешней для нас смертью, а со смертью, тесно сплетенной с нашим существованием. Это — область экстаза, и востребована нами как сердечная область (Мэгуми, 2021 б, с. 391).

Однако экстатическое состояние «выстаивания перед смертью», обретение которого мы соотнесли с бахтинским понятием «вненаходимость» и которое *европейская* экзистенциалистски ориентированная философия рассматривает как условие актуализации трансцендентальной («пограничной») «полноты», *ни в японской культуре в целом, ни в ее кинематографической области* не имеет никакого отношения к тому, что «субъект представляет собой некую “полноту”». Другими словами, японские кинорежиссеры, хотя и полагали, что «красота тесно связана со смертью», но, в отличие от европейских киномодернистов, не мыслили это экстатическое состояние «выстаивания перед смертью» как путь к «вненаходимому» раскрытию того или иного варианта авторской «полноты», которое актуализирует персонально-истинностное бытийное авторское «присутствие», никак не связанное с обыденным социально-обусловленным существованием.

«ВИЗУАЛЬНАЯ СЛОЖНОСТЬ» В ЯПОНСКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ КИНО

Для прояснения данного утверждения, несомненно нуждающегося в более пристальном внимании к понятию «полноты», укажу сначала на некоторые конкретные черты стилистического сходства, придающие экранным формам как фильмов европейского «авторского кино» 1950–1960-х годов, так и фильмов японского кино этого же времени тот характер, который я обозначу словосочетанием «визуальная сложность», позаимствованным у Марка Ле Фаню.

В книге «Мидзогути и Япония», имея в виду прежде всего фильмы Мидзогути, Одзу и раннего Куросавы, Ле Фаню говорит, что

... японская живопись и графика всегда ориентировались на визуальную сложность, и в этой ориентации им довольно уникальным образом помогала традиция. Эта же традиция естественно и гармонично влилась в новое искусство кинематографа, когда его начали развивать японские режиссеры (Ле Фаню, 2018, с.12).

В частности, Ле Фаню описывает такие проявления кинематографической «визуальной сложности», которые заключаются в том, что зритель, испытывающий при этом беспокойство и дисгармонию, вынужден достраивать в воображении до идентифицируемых денотатов трудно опознаваемое в первые моменты своего экранного существования изображение. Кинематографическое использование этого приема японскими режиссерами, согласно Ле Фаню, предопределено традицией японской графики, в которой, как отмечает исследователь,

... чаще, чем в графике какой-либо другой страны встречаются композиции, основной сюжет которых — корма деревянной лодки, изгиб солнечного зонтика или фрагмент цветущей персиковой ветви — одновременно является и увеличенным, и обрезанным рамкой, позволяя зрителю представлять себе более значительную часть предмета, остающуюся вне его поля зрения (Ле Фаню, 2018, с. 9).

Похожий стиль используется и в японской традиции изготовления ширм, гобеленов, свитков эмаки-моно и эротической миниатюры сюнга, где «предметы или люди ... как будто разбиваются на части ... которые делят изображение в неожиданных местах, порождая эффекты увеличения и искажения» (Ле Фаню, 2018, с. 10).

Довольно часто создают похожую форму экранной «визуальной сложности» и европейские режиссеры-«авторы», и американские «авторы» времен Нового Голливуда. Можно вспомнить, например, сцену избиения старого пьяницы в «Заводном апельсине» С. Кубрика: сначала на экране появляется неопознаваемое изображение, в модернистской денотации которого «реалистичны», а, следовательно, и сразу узнаваемы лишь две винные бутылки и кисть руки. Эта картина остается в кадре несколько мгновений, и лишь затем очень медленно отступающая кинокамера ко все более проясняющемуся обрезанному краями экрана «куску туловища» пьяного старика «присоединяет» руки, ноги и голову, а холодный синий фон первоначального изображения превращается в широкую и глубокую галерею.

В европейском кинематографе такого рода визуальная динамика, как и изобразительная подвижность противоположной направленности — от отчетливой фигуративности изображения до «беспредметности», — нередкое явление в «авторском кино» 1960–1970-х годов, связанное с творчеством прежде всего тех кинорежиссеров, которые были еще и замечательными живописцами, графиками или скульпторами. С моей точки зрения, одно из первых имен в этом ряду — венгерский режиссер Золтан Хусарик. Фильм Хусарика «Синдбад» трансформацией экранных изображений, с одной стороны, напоминает о так называемом цифровом «посткино»⁵. Но, с другой стороны, характер этой «визуальной сложности» таков, что происходящие в картине экранные метаморфозы генерируют зрительское восприятие, природа которого далека от основных ориентиров современного «посткино». В финале «Синдбада», в сцене, действие которой происходит в храме, крупные планы ладони внезапно умершего от сердечного приступа героя чередуются с изображениями играющей на органе девушки, а затем сменяются еще более крупными планами этой же ладони, но утратившей свою предметную определенность и предстающей как занимающая все экранное пространство неровная желтоватая поверхность, испещренная линиями. Конечно же, в адекватной зрительской рецепции этих кадров трагедийное звучание и литургические коннотации не оставляют никаких шансов доминированию самодостаточной визуально-тактильной чувственности и сопутствующему такому доминированию восхищению технологической изощренностью.

Однако восходит этот прием в случаях использования его европейскими и американскими «авторами», скорее, не к той или иной старинной культурной традиции, а к раннему киномодернизму⁶, к киноэкспрессионизму, французскому и советскому киноавангарду и к их актуальным в двадцатые годы XX века философским и кинотеоретическим интерпретациям и детерминациям. Можно говорить, например, о теории Белы Балаша, рассматривающей экранное изображение как «ландшафт» или, по-другому, как «лицо экрана», которое, как пишет Балаш в «Видимом человеке», «внезапно на какой-либо точке местности мелькнет словно из спутанных линий ребуса. Это — лицо местности с совершенно определенным смыслом, хотя выразительные

⁵ «Посткино» отличает то, что экранная реальность в нем конструируется на компьютере уже после съемки. В отличие от классического кинематографа в «посткино» в процессе производства фильмов доминирует не стадия «production», т.е. запечатления реальности, а стадия «post-production», заключающаяся в последующей цифровой обработке снятого материала.

⁶ Нельзя отрицать и другие истоки такой кинематографической формы, например, связанные с фотографией, но все-таки, по нашему мнению, наибольшее и наиболее непосредственное влияние на данную линию «остранения привычного» в европейском кино оказал именно ранний киномодернизм.

его очертания не совсем вняты» (Балаш, 1995, с. 91). А Жан Эпштейн «видит в кинематографе постоянное диалектическое отрицание формы, связанное с ее становлением» (Ямпольский, 1988, с. 89), и утверждает необходимость экранной деформации какой бы то ни было визуальной определенности.

Возвращаясь к японскому кино 1950-х и 1960-х годов, отметим, что к проявлениям в нем «визуальной сложности» можно отнести и снятые кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от предмета наблюдения, неподвижные длинные планы, казалось бы, бесстрастные, но в то же время доводящие зрителя до высокой степени напряжения. Эти длинные планы очень похожи на «планы-эпизоды» европейского киномодернизма, названные так Базеном в его статьях, посвященных «Гражданину Кейну» О. Уэллса, кинематографу У. Уайлера и фильмам итальянского неореализма. Можно говорить об общих корнях «планов-эпизодов» в европейском, американском и японском кино, отсылающих к самому раннему, домонтажному (догриффитовскому) периоду истории кинематографа, а также и к длинным планам в немых картинах скандинавских режиссеров В. Шёстрёма и У. Гада. Но и здесь важнейшую роль в происхождении данного стилистического приема у европейских «авторов» и японских кинорежиссеров сыграли все-таки еще и другие факторы. Говоря о длинных планах у Мидзогути, известный японский историк кино Т. Сато утверждает, что очевидна «связь между стилем Мидзогути и старым японским театром» (Сато, 1988, с. 125). Например, установка Мидзогути

«одна сцена соответствует одному монтажному кадру» сравнима с характером музыкального аккомпанемента в традиционном танце в театре кукол Бунраку, в театре Но и в нанивабуси — популярном искусстве рассказа... В отличие от динамичных, ритмичных движений в европейских танцах и балете, японский танец подчеркивает красоту формы, потому что танцор на минуту застывает в определенной позе, фиксируя жест. Эти моменты носят название «кимару» («уход в форму»), и при переходе от одного такого момента к другому тело нарушает равновесие плавно, словно перетекает из положения в положение. Так и техника Мидзогути «одна сцена — один монтажный кадр» есть последовательное движение, движение, в котором одна законченная форма сменяет другую (Сато, 1988, с. 125, 126).

В европейском кино 1950-х, 1960-х и 1970-х «протяженные эпизоды» или, в терминологии Базена, «планы-эпизоды», часто встречаются в фильмах И. Бергмана, М. Антониони, А. Тарковского и многих других киномодернистов. Но, может быть, в наиболее отчетливой форме и «протяженный эпизод», и стилистика киномодернизма в целом в европейском кинематографе этого периода проявились в творчестве Робера Брессона. В работах, посвященных

кинематографу Брессона, в частности, в известной книге П. Шрейдера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер», отмечается отказ этого режиссера от всех приемов, вызывающих автоматическую эмоцию, от любых «эмоциональных конструкторов», связанных с сюжетом, актерской игрой, работой камеры, музыкой. Все это Брессон призывает отбросить ради выхода зрителя к постижению сверхъестественного (Schradler, 1972). Такая установка похожа на ту интенцию японского кино, которую ранее вслед за С. Мэгуми я связал с важнейшим в японской эстетике понятием «югэн». Однако в то же время имеется принципиальное отличие того, что мыслится как постижение сверхъестественного при рецепции фильмов Брессона, от этого японского «югэн», о котором можно вслед за О. Ёсинори сказать как о том, что «указывает на чудесную покорность глубокому очарованию, высвобождающемуся из словесной оболочки» (Ёсинори, 2021, с. 201).

ЛИЧНОСТНАЯ «ПОЛНОТА» И ВНЕЛИЧНОСТНАЯ «ПУСТОТА»

Для прояснения этого отличия обращусь к той интерпретации брессоновского стиля, которая была дана Базеном в статье 1951 года «“Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона». Отчуждение от эмоций необходимо Брессону не для критически-реалистического социального исследования в духе *синема-верите* (Schradler, 1972) и, тем более, не для романтического возвышения бунтаря-одиночки в духе французского поэтического реализма 1930-х. Аскетичная манера, отменяющая драму, элиминирующая «эмоциональные конструкторы», predeterminedена у французского режиссера как раз его стремлением вывести зрительское восприятие за пределы, с его точки зрения, квази-реалистической экранной реальности. По мысли Базена, брессоновскую стратегию ориентирует стремление сквозь экранную реальность пробиться к тому персонально-экзистенциальному уровню человеческой души, на котором она совпадает с другими персональностями, «благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности — реальности душ» (Базен, 1993, с. 90). Эта «реальность душ» есть объединяющее Я и Другого, концептуализированное христианским персонализмом как самый глубокий, экзистенциальный уровень персональности intersubъективное, по выражению Ф. Ницше, «всеведение» (Ницше, 1993, с. 235) по поводу подобного страстям Христовым, по сути повторяющего их, личного страдания, личного неотменимого пути на Голгофу. Здесь мы и становимся свидетелями актуализировавшейся в зрителе через посредство авторского «действительного творческого поступка» экзистенциальной «полноты» — того, предельного

с христианско-персоналистской точки зрения, проявления «личности», которое, если понимать этот высший «личностный» уровень существования опять же так, как М. Бахтин понимал «внезаходимость», связано с «трансгрессионными жизнями из себя... ценностями» (Бахтин, 1994, с. 99).

Персоналистское произведение искусства в персоналистском же толковании — это «зеркало», открывающее тому, кто смотрит в него, т.е. зрителю, его, зрителя, экзистенцию, где, говоря словами Э. Мунье, «Ты», а в нем и «Мы» предшествуют «Я» или, по меньшей мере, всегда сопровождают «Я» (Мунье, 1995, с. 134). Личностный мир, таким образом, создается «двойным движением — ... к утверждению абсолюта [абсолютной персонифицированности — Б.Р.], и к созданию единого мира личностей» (Мунье, 1995, с. 141). Понимается это межличностное «общее» как разворачивающийся персональный внутренне-временной «горизонт», «мгновенное Все-сразу» (Гуссерль, 1994, с. 87), в котором

... если речь идет об авторе художественного произведения, уникальная личная судьба самого автора... или его героя, являющегося, как правило, alterego автора, в то же время совпадает с основополагающим универсальным бытийным Мифом. Этот основополагающий Миф, как бы фундирующий структурное единство судьбоносных личностных «горизонтов» всех принадлежащих к «Мы» индивидуумов, у христианских персоналистов, как это показано в базеновском анализе фильма Брессона, является Мифом евангелическим (Рейфман, 2019, с. 153, 154).

«Чтобы увидеть смысл, намекающий на структуру нашей сознательной жизни или на структуру нашей истории, нашей судьбы, — говорит в одной из своих лекций М. Мамардашвили, —

... нужно... вернуться... к точке одновременности с происходящими там событиями. Одновременность есть вечный акт... “агонии Христа”. То есть содержание этой агонии и есть вечный акт. Как говорил Паскаль, агония Христа будет длиться до конца времен (это не есть что-то совершившееся, мы внутри нее). И добавляет еще одну вещь, очень важную и для меня, и для нашего понимания: ... все это время нельзя спать» (Мамардашвили, 1993, с. 96).

Важной вехой в становлении понятия «авторское кино» был так называемый «спор о “политике авторов”», развернувшийся на страницах «Кайе дю синема». В 1955-м году, можно сказать, предвосхищая этот начавшийся чуть позже спор, Базен в статье «Урок японского киностилля» писал:

Очевидно, что в нашем восхищении каким-либо японским фильмом нам сложно отделить его собственные достоинства от тех, что свойственны всему японскому кинематографу. Должны ли мы из-за этого отказываться от удовольствия и сомневаться в его ценности? Вовсе нет. Наоборот, я вижу в этом подтверждение исключительных достоинств японского кино. В мире нет других примеров кинопроизводства, которые в столь большой мере позволили бы почувствовать художественный дух отдельной цивилизации (...) Эволюция западного искусства, его отдаление от публики, подчеркнутый индивидуализм привели к тому, что анонимность постепенно исчезла из нашего общества начиная с восемнадцатого века. Стиль произведения характеризует его автора, а не цивилизацию. (...) в Японии все обстоит прямо противоположным образом (цит. по: Ле Фаню, 2018, с. 179, 180).

Я привел эту пространную цитату из статьи Базена для того, чтобы показать, что французский критик, говоря о японском кино 1950-х⁷, в отличие от некоторых своих более молодых коллег из «Кайе дю синема», восхищается в первую очередь не индивидуальным авторским стилем того или иного из выдающихся японских кинорежиссеров этого периода, а тем, что любой из этих стилей связан с, по его мнению, гораздо более основополагающей, чем индивидуальные стилистические особенности, гораздо более важной для японского кино в целом анонимной древней культурной традицией.

Завершая статью, я чуть более подробно остановлюсь именно на выявленной многими исследователями, в том числе и европейскими, и, начиная, вероятно, с Р. Бенедикт, американскими, непричастностью этой культурной традиции к чему-то подобному европейской «личностной» ценностной установке, в частности, к модернистской личностной ценности экзистенциальной «полноты». Конечно, высокие художественные достоинства созданных в 1950-е годы фильмов японских режиссеров могли бы оказаться не распознанными европейскими критиками и интеллектуальной публикой того времени, если бы выросший на «внеличностной» анонимно-ментальной почве кинематографический стиль Мидзогути, Одзу и Куросавы в то же время не оказался очень похожим на стили главных европейских представителей модернистского «авторского кино» середины прошлого века. Но открывавшаяся связь «визуальной сложности» японских фильмов с древней культурой поднимала их высокие художественные достоинства на еще большую высоту.

Рассуждая о созданном в 1961 году фильме Ясудзиро Одзу «Осень семьи Кохаягава», Сакабэ Мэгуми писал: «что особенно поразило меня в этом

⁷ В данной статье Базена речь идет главным образом о фильмах А. Куросавы.

фильме, так это некоторые простые телодвижения (например, усаживание или вставание) женщин, особенно двух дочерей в возрасте 20–30-ти лет, которые очень напоминают пластику актеров театра Но» (Мэгуми, 2021а, с. 382). По мнению Мэгуми, такой характер движений, свойственный не только киногероям, но и японцам в их повседневной жизни, как и бесстрастная, казалось бы, ничего не выражающая «масочность» многих лиц как в кино, так и в жизни, связаны со своего рода «внеличностью» японской культуры, которой присуще «существование тонких и трудно уловимых отношений между Я и Другим... в результате — наличие более неопределенной, нежели в западной культуре, грани между естественными и ритуализированными движениями» (Мэгуми 2021а, с. 382). По словам японского психоаналитика Такао Дои, японцам — а речь у него идет о японцах послевоенной эпохи — присуще «амаэ — потребность в зависимости, которая проявляется в стремлении слиться с другими» (Дои, 2022, с. 215). С такого рода стремлением как раз и связана бесстрастная «масочность» живых лиц, казалось бы, бегущая от выражения чего-то, подобного аристотелевским и теофрастовским *определенным* «характерам». Проявляется это «амаэ» и в самих масках, во всяком случае в масках театра Но, которые, в отличие от древнегреческих театральных масок, лишены привязанности к тем или иным статичным эмоционально-психологическим «амплуа». Как писал крупнейший японский философ рубежа XIX и XX веков Вацудзи Тэцуро, «маска Но в статическом положении не раскрывает никаких (конкретных) человеческих чувств» (Тэцуро, 2021, с. 131), однако ... в тот момент, когда маска Но возникает на сцене и обретает подвижное тело, происходит нечто поразительное. А именно, та самая маска, с лицевой поверхности которой должны были быть стерты все определенные эмоции, в действительности начинает демонстрировать бесконечное разнообразие выражений... (Тэцуро, 2021, с. 130)

Такая характеристика театральной маски, по нашему мнению, напоминает о знаменитом кинематографическом «эффekte Кулешова», заключающемся в том, что одно и то же выражение снятого крупным планом лица актера Ивана Мозжухина по-разному воспринималось зрителями в зависимости от содержания следующего кадра.

Смысл эмоциональной «пустоты» самой по себе маски театра Но довольно полно выражает японское слово «омотэ», которое обозначает одновременно лицо и маску, натуру и ее отражение, а также «поверхность», не подразумевающую никакой глубины, никакой иерархически более важной, чем эта поверхность, истинной сущности (см.: Мэгуми, 2021а, с. 384, 385): «в культурной истории Японии... не было такого исходного пункта развития человека, как “личность” (persona), — говорит Мэгуми, — ... я размышляю, было

ли отсутствие личности несчастьем для нас, японцев, или нет. Определенно это сложная и трудноразрешимая проблема» (Мэгуми, 2021а, с. 384). Японская культура — это культура тотальных отражений, а не иерархии истин и их «ложных», не совершенных отражений. Именно поэтому «визуальная сложность» фильмов Мидзогути, Одзу и других японских кинорежиссеров 1950–1960-х годов подразумевает не выход зрителя за пределы своей психологической «поверхности» ради актуализации персональной бытийной «полноты», обретаемой как личностная экзистенция, а, скорее, выход в область своей «пустоты», своего «ничто».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном исследовании мы соотнесли с позаимствованным у историка кино Марка Ле Фаню понятием «визуальная сложность» некоторые изначально представлявшиеся нам сущностными стилистические черты тех японских фильмов, с которыми, как и с японским послевоенным кинематографом в целом, европейские зрители познакомились в 1950-е годы. «Визуальной сложностью» Ле Фаню назвал отстраняющие привычные образительные нормы повествовательного кино особенности стиля одного из самых ярких японских режиссеров 1930–1950-х Кэндзи Мидзогути. Речь в статье идет о двух вариантах такого отстранения — во-первых, о тех свойственных зрительской рецепции многих японских фильмов случаях, когда зрителю приходится достраивать в воображении до идентифицируемых предметов трудно опознаваемое, можно сказать, «беспредметное», изображение. Во-вторых, о неподвижных или малоподвижных долгих планах, снятых кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от предмета наблюдения. Автор показывает, что эти приемы создания «визуальной сложности» характерны не только для творчества Мидзогути и других японских режиссеров 1950–1960-х годов, но также и для тех фильмов европейского и новоголливудского art cinema, которые в статье понимаются как «киномодернизм», Главный же смысловой горизонт, ориентирующий данное исследование, связан с целью, представляющей в итоге достигнутой: с выявлением несовпадения в случаях японского и европейского кино факторов формирования обозначенных линий «визуальной сложности» и с артикуляцией этих несовпадающих факторов. Автор показывает, что у внешне похожих стилей японских и европейских фильмов очень разные истоки — в первом случае это прежде всего анонимная традиция, выражающая, по словам французского философа кино А. Базена, «дух отдельной цивилизации» и особенности коллективных представлений япон-

цев, во втором случае, это формы раннего европейского киномодернизма и те смысловые детерминации, которые связаны с экзистенциалистским и христианско-персоналистским философскими дискурсами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 314 с.
2. Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 80–93.
3. Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 61–110.
4. Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 319–374.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920–х годов: [К 100-летию со дня рождения]. Киев: Next, 1994. С. 69–256.
6. Гуссерль Э. Собрание сочинений / пер. с нем. В.И. Молчанова; под общ. ред. В.И. Молчанова. М.: РИГ “Логос”: Гнозис, 1994-. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 1994. 162 с.
7. Дои Т. Индивид против общества. Структурный анализ японского характера. М.: Серебряные нити, 2022. 222 с.
8. Ёсинори О. Югэн и аварэ // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 185–197.
9. Леклезю Ж.М.Г. Смотреть кино / пер. с фр. и послесл. Д. Савосина; предисл. Ж. Жакоба. М.: Текст, 2012. 173 с.
10. Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевской. М.: Rosebud Publishing, 2018. 227 с.
11. Мамардашвили М.К. Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
12. Мунье Э. Персонализм // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 105–214.
13. Мэгуми С. Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 381–390.
14. Мэгуми С. Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 391–392.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза: пер. с нем / сост. М. Коренева. Санкт-Петербург: Художественная литература, 1993. С. 130–249.

16. Рейфман Б.В. Постмодернизм как предчувствие в теории «авторского кино» и фильмах французской «новой волны» // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 4. С. 10–37. EDN: YWBLVD. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-10-37
17. Рейфман Б.В. Недиегетический эстетический факт в пространстве фильма: христианско-персоналистский контекст // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 5. С. 148–165. EDN: HTSJNR. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165
18. Сато Т. Кино Японии: пер. с англ. / послесл. И.Ю. Генс. М.: Радуга, 1988. 224 с.
19. Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино // LiveInternet: сайт. 2011. 27 апреля. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (дата обращения: 09.07.2018).
20. Тэцуро В. Маска и личность // Скворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 128–133.
21. Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
22. Ямпольский М. Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. № 6. С. 175–189.
23. Ямпольский М.Б. Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 гг.: сборник / пер. с фр. М.Б. Ямпольского; сост. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 88–90.
24. *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies* / ed. by B. Davis, R.S. Anderson, J. Walls. Routledge, 2016. 198 p.
25. Gerow A. Theorizing the theory complex in Japanese film studies // *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 2019. Vol. 11. No. 2. P. 103–108. DOI: <https://doi.org/10.1080/017564905.2019.1661957>
26. Joo W. *The Cinema of OzuYasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh University Press, 2017. 288 p.
27. Neer R. Lightweight: Mizoguchi, Ugetsu, and the Displacement of Criteria // *Critical Inquiry*. 2019. Vol. 45. No. 2. P. 471–505. DOI: <https://doi.org/10.1086/700968>
28. Sarris A. Notes on the Auteur theory in 1962 // *Kwartalnik Filmowy*. 2007. Vol. 59. P. 6–17.
29. Spicer P. Mizoguchi, Melodrama, and the Psychology of Nature: Exploring Relationships Between Worlds in Kenji Mizoguchi's *MusashinoFujin* (1951) // *Quarterly Review of Film and Video*. 2019. Vol. 36. No. 2. P. 125–139. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1507177>
30. Schrader P. *Transcendental Style in Film Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972. 194 p. Retrieved from https://vk.com/doc397397654_440249749?hash=KnixAS4Nv6U4a51V62HzpzgCRH5xU3iSckl8QozMo6P (дата обращения: 31.08.2017).
31. Yomota I. *What Is Japanese Cinema?: A History*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019. Ch. 7: *Toward a Second Golden Age: 1952–1960*. P. 109–126. DOI: <https://doi.org/10.7312/yomo19162-010>

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1994). Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In M.M. Bakhtin, *Raboty 1920-kh godov*: [Works of the 1920s] (pp. 69–256). Kyiv: Next. (In Russ.)
2. Balázs, B. (1995). Vidimyy chelovek: Ocherki dramaturgii fil'ma. [Visible person: Essays on the dramaturgy of the film]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (25), 61–110. (In Russ.)
3. Barthes, R. (1994). Kritika i istina [Criticism and truth]. In R. Barthes, *Izbrannye raboty: Semiotika, poetika* [Selected works: Semiotics, poetics] (pp. 319–374). Moscow: Progress. (In Russ.)
4. Bazin, A. (1972). *Chto takoe kino?* [What is cinema?] Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bazin, A. (1993). “Dnevnik sel'skogo svyashchennika” i stilistika Roberta Bressona [“Diary of a country priest” and the Robert Bresson style]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (17), 80–93. (In Russ.)
6. Clézio, J.M.G. Le (2012). *Smotret' kino* [Watching movies] (D. Savosin, Trans.). Moscow: Tekst. (In Russ.)
7. Davis, B., Anderson, R. S., & Walls, J. (Eds.). (2016). *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. Routledge.
8. Doi, T. (2022). *Individ protiv obshchestva: Strukturnyy analiz yaponskogo kharaktera* [The individual versus society: Structural analysis of the Japanese character]. Moscow: Serbryanye niti. (In Russ.)
9. Fanu, M. Le (2018). *Midzoguti i Yaponiya* [Mizoguchi and Japan] (E. Grushevskaya, Trans.). Moscow: Rosebud Publishing. (In Russ.)
10. Gerow, A. (2019). Theorizing the theory complex in Japanese film studies. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 11 (2), 103–108. <https://doi.org/10.1080/17564905.2019.1661957>
11. Heidegger, M. (1995). Issledovatel'skaya rabota Vil'gel'ma Dil'teya i bor'ba za istoricheskoe mirovovozzrenie v nashi dni: Desyat' dokladov, pročitannykh v Kassele, 1925 [Wilhelm Dilthey's research and the current struggle for a historical worldview: Ten reports in Kassel, 1925]. *Voprosy filosofii*, (11), 119–145. (In Russ.)
12. Husserl, E. (1994). Fenomenologiya vnutrennego soznaniya vremeni [The phenomenology of internal time consciousness]. In V.I. Molchanov, Ed., *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 1). Moscow: RIG Logos: Gnozis. (In Russ.)
13. Iampolski, M. (1988). Zhan Epshteyn [Jean Epstein]. In M. Iampolski (Ed., Trans.), *Iz istorii frantsuzskoy kinomyсли: Nemoe kino, 1911-1933 godov* [From the history of French cinema: Silent cinema, 1911–1933]. Moscow: Iskusstvo, 88–90. (In Russ.)
14. Iampolski, M. (1989). Diskurs i povestvovanie [Discourse and narration]. *Kinostsenarii*, (6), 175–189. (In Russ.)
15. Joo, W. (2017). *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh University Press.
16. Mamardashvili, M.K. (1993). Vvedenie v filosofiyu, ili To zhe samoe, no v svyazi s romanom Prusta “V poiskakh utrachennogo vremeni” [Introduction to philosophy, or The same, but in connection with Proust's novel “In search of lost time”]. *Iskusstvo Kino* (2), 93–98. (In Russ.)

17. Megumi, S. (2021). Maska i ten' v yaponskoy kul'ture: implitsitnaya ontologiya yaponskoy mysli [Mask and shadow in Japanese culture: Implicit ontology in Japanese thought]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 381–390). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
18. Megumi, S. (2021). Rasstavayas' s Zapadom, rasstavayas' s krasotoy [Parting with the West, parting with beauty]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 391–392). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
19. Mounier, E. (1995). Personalizm [Personalism] (I. Vdovina, Trans.). In *Frantsuzskaya filosofiya i estetika XX veka* [French philosophy and aesthetics of the twentieth century] (pp. 105–214). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
20. Neer, R. (2019). Lightweight: Mizoguchi, Ugetsu, and the Displacement of Criteria. *Critical Inquiry*, 45 (2), 471–505. <https://doi.org/10.1086/700968>
21. Nietzsche, F. (1993). Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. In M. Koreneva (Ed.), *Fridrikh Nitsshe: Stikhotvoreniya, Filosofskaya proza* [Friedrich Nietzsche: Poems, Philosophical prose] (pp. 130–249). Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
22. Reifman, B.V. (2018). Postmodernizm kak predchuvstvie v teorii "avtorskogo kino" i fil'makh frantsuzskoy "novoy volny" [Postmodernism as presentiment in the theory of "authorial cinema" and the films of the French "New wave"]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (4), 10–37. (In Russ.)
23. Reifman, B.V. (2019). Nediageticheskiy esteticheskiy fakt v prostranstve fil'ma: khristiansko-personalistiskiyy kontekst [Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context]. *Vestnik RGGU, Seriya: Literaturovedenie, Yazykoznanie, Kul'turologiya*, (5), 148–165. (In Russ.)
24. Sato, T. (1988). *Kino Yaponii* [Japanese cinema] (I.Yu. Gens, Trans.). Moscow: Raduga. (In Russ.)
25. Sarris, A. (2011). Notes on the auteur theory in 1962. *Drama and Film*. Retrieved April 26, 2019, from <http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>
26. Schrader, P. (1972). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Retrieved from https://vk.com/doc397397654_440249749?hash=KnixAS4Nv6U4a51V62HzpZgCRH5xU3iSckl8QozMo6P (31.08.2017)
27. Spicer, P. (2019). Mizoguchi, melodrama, and the psychology of nature: Exploring relationships between worlds in Kenji Mizoguchi's *Musashino Fujin* (1951). *Quarterly Review of Film and Video*, 36 (2), 125–139. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1507177>
28. Tetsuro, W. (2021). Maska i lichnost' [Mask and persona]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 128–133). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
29. Truffaut, F. (2018). Ob odnoy tendentsii vo frantsuzskom kino [A certain tendency in French cinema]. *LiveInternet*. (In Russ.) Retrieved July 9, 2018, from <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/>

30. Yomota, I. (2019). Toward a second Golden Age: 1952–1960. In I. Yomota, *What Is Japanese cinema*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/yomo19162-010>

31. Yoshinori, O. (2021). Yugen i avare [Yugen and Aware]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 185–197). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

канд. культурологии,

доцент кафедры истории и теории культуры,

Российский государственный гуманитарный университет,

Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

Researcher ID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

BORIS V. REIFMAN

Cand.Sci. (Culture Studies),

Assistant Professor at the Department of History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities,

6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

Researcher ID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 18 (3), 2022. Научный журнал

Главный редактор — Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон
Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 30.09.2022
Усл. печ. л. 12,8. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:
8 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
125284, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 18 (3), 2022. Journal

Editor-in-Chief—E.V. Dukov

Scientific Editor, Editor—G.R. Konson
Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—E.S. Yerkina

Desktop Publishing—T.M. Lukova

Signed to print on 30.09.2022
Cond. printed sheets 12,8. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia