

УДК 378.016:791.43(519.3)

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ДИЛЕММЫ ЮЖНОКОРЕЙСКОГО ОБЩЕСТВА В СВЕТЕ КИНОНАРРАТИВА

© **Островская Елена Александровна**

доктор социологических наук,

Санкт-Петербургский государственный университет

Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная 7–9

E-mail: e.ostrovskaya@spbu.ru

Статья посвящена рассмотрению методологии и методики использования фильмов артхаусного кинематографа в лекционных и практических занятиях студентов и аспирантов гуманитарных образовательных профилей. В фокусе анализа медиатизированный южнокорейский кинематограф, его отличительные черты, интертекстуальность и гибридность. В статье предложен подробный разбор конкретного кейса — фильма «Жажда» популярного в России южнокорейского режиссера Пак Чхан-ука. Автор наглядно демонстрирует алгоритмы препарирования киноленты в рамках лекционных занятий и образцы построения семинарских обсуждений транснациональных и национальных культурных составляющих медиатизированного южнокорейского артхаусного кино. В тексте предложено рассмотрение результатов дискурс анализа и контент-анализа киноленты «Жажда» в аспекте выявления мировоззренческих дилемм корейского общества. В перспективе внедрения этой образовательной инновации сделан подробный обзор тем для практических занятий, выстраиваемых по основным магистрям кинонарратива фильма.

Ключевые слова: цифровое образование, артхаусное кино, медиатизация общества, южнокорейский кинематограф, мировоззренческие дилеммы

Введение

Беспрецедентной инновацией века XXI явилась тотальная цифровизация и медиатизация социальной реальности. Самые острые философские и литературные утопии XX века, прогнозирувавшие технотронную революцию, исчезновение книжного знания, театральной культуры и образованности, не смогли даже отдаленно предвидеть подобного будущего. В своем современном модусе социальная реальность отнюдь не утрачивает культурных традиций, а создает для них новые медиа ниши, вживляя их в пульсирующую текстуру повседневности. Так, современное образование и педагогика одними из первых откликнулись на вызовы глобализации и медиатизации оцифровкой накопленного знания и созданием принципиально новых обучающих медиа-платформ. Они активно вовлекают интернет и новые медиа технологии в процессы обучения и подготовки специалистов наступившего будущего. Современному студенту оказались доступны не только электронные библиотечные ресурсы, но и цифровые видео-курсы лекций и практических занятий, интерактивное общение с преподавателями в рамках университетских цифровых платформ, участие в тематизированных педагогических пабликах и образовательных группах и сообществах в социальных сетях. Отечественная и зарубежная педагогика активно используют последние достижения визуальной антропологии, религиоведения, политологии, вовлекая в процесс обучения медиа-материалы, знания и новые технологии из гуманитарных и технических дисциплин [5; 6]. В реальности

XXI века преподавателю доступно пройти со своими студентами по виртуальным коридорам мировых музейных хранилищ, ознакомить аудиторию с ритуалами бесписьменных обществ в онлайн формате, предложить видео или киносюжет для анализа мировоззренческой конкретики политических протестных групп или религиозных организаций. Значимым ресурсом образования, созвучного требованиям современности, стало в данном контексте документальное и жанровое художественное кино [1; 4]. Анализ публикаций по методике современной педагогики показывает, что фрагменты и цельное полотно авторских кинолент, популярных молодежных блокбастеров, фэнтези, хорроров, вестернов и др. активно задействованы в университетских образовательных практиках в качестве иллюстративного материала и материала для реконструкций культурных моделей, мировоззрений, антропологического анализа техник тела, ритуалов и проч. К числу таковых относятся прежде всего фильмы азиатского кинематографа так называемой новой волны, захлестнувшей современные молодежные субкультуры разных стран, в числе которых оказалась и Россия. В лидерах здесь артхаусное южнокорейское кино, занявшее в последние два десятилетия авангардные позиции по охвату молодежных аудиторий Запада, Востока и России.

В отечественной образовательной практике интерактивные лекционные и практические занятия с использованием художественных фильмов стартовали сравнительно недавно. В этой связи весьма актуальным видится рассмотрение конкретных примеров препарирования фильмов артхауса в образовательных целях и с привлечением современных мультимедийных технологий. В настоящей статье предложен подробный алгоритм использования такого рода образовательной инновации, включающий разбор конкретного примера с наглядной демонстрацией использования методов дискурс-анализа и контент-анализа.

Методология и методы исследования

Исследование артхаусного кинематографа вообще и южнокорейского в качестве его яркого репрезента, использование результатов такого исследования в педагогических целях с необходимостью предполагает подбор методологической рамки, адекватной таким задачам. В ситуации цифровизации образовательных систем и медиатизации общества в целом представляется весьма оправданным обращение к методологии социологических теорий медиатизации общества. Одним из первых теорию медиатизации общества предложил датский социолог Стиг Хьярвард [8]. Его работы задали принципиально новый ракурс рассмотрения проблемы медиа и цифрового измерений общества. В основу своей теории медиатизации общества он положил неофункциональную концепцию институтов, концепцию медиа как метафоры каналов транслирования, специфического языка и среды и дополнил это понятием медиалогии [3]. Саму медиатизацию Хьярвард определяет как процесс социального изменения, в ходе которого различные социокультурные пространства подчиняются логике и образу действия медиа. Медиа как канал, язык и среда вторгаются во все сферы общества. Они изменяют размеры, содержание и способы циркулирования представлений и практик в социуме. Работая в соавторстве с двумя другими социологами-теоретиками медиатизации общества — Андреасом Хеппом

и Кнудом Ландби, — Хьярвард приходит к заключению, что наряду с индивидуализацией, коммерциализацией и глобализацией, медиатизация является одним из отличительных маркеров обществ XXI века [7]. Ключевым здесь является тезис о том, что медиакоммуникации опосредуют общественное конструирование смыслов. Кроме того, благодаря освоению интернета и новых медиа технологий различные подсистемы общества и их смыслы приобретают транснациональное измерение. Медиакоммуникации и их фигурации сделали возможным заимствование смыслов, концептов и идеологем поверх национальных, культурных и территориальных границ. Применительно к анализу медиатизации артхаусного кино это будет означать, что его логика и грамматика подчиняются медиа логике, а его смыслы приобретают транснациональный формат.

В перспективе изучения и объяснения этих процессов студентам необходимы концептуальные разборы конкретных примеров медиатизации общественных подсистем, усвоение логики и грамматики медиа, приобретения ими транснациональных форматов. В качестве такого примера, как раз, и служит художественный кинематограф в своей нише артхаусного кино. Аудиторный анализ конкретных кинолент, предполагающий культурологическую, страноведческую, социологическую и т. п. составляющие, способен удовлетворить несколько задач образовательного процесса. Во-первых, изучение современного азиатского кинематографа позволяет выявить базовые мироззренческие глобальных общественных систем. Во-вторых, прикладной анализ контента киноленты делает доступным для понимания обучающихся процессы медиатизации и глобализации. В формате обсуждения традиции и инновации внутри киноповествования можно продемонстрировать компоненты гибридизации и интертекстуальности современной глобальной реальности. В-третьих, практическое аудиторное изучение артхаусного азиатского кинематографа дает простор для применения междисциплинарных методов, полезных в обучении востоковедов, политологов, социологов и др.

В качестве ведущих методов анализа кинонарратива в настоящей статье использованы качественный контент-анализ и дискурс-анализ в версии Н. Фэркло. В соответствующем разделе нижеследующего изложения предложено табличное и развернутое пошаговое рассмотрение способов применения этих методов при работе с кинотекстами.

Медиадиалогика транснационального артхаусного кино

Артхаусное кино транслирует идеи, темы, авторскую интерпретацию той или иной политической или религиозной идеологии, распространенные в обществе нарративы, закодированные режиссерские послания. Его темы соответствуют повесткам дня конкретного общества. Являясь, казалось бы, обращенным к узкой зрительской аудитории, артхаусное кино вступает в тесное взаимодействие с другими медиа. Как никакой другой жанр актуального кинематографа, оно связано с медиа сопровождением — анонсы в популярный мобильных приложениях и цифровых блогах, статьи в электронных глянцевых изданиях, обсуждения на подкастах и в телешоу. Медиа сопровождение артхаусного кино двояко: концептуальные тексты режиссера, множественные гла-

мурные интервью и ток-шоу вокруг показов конкретных фильмов. Отличительная особенность медиа-языка артхаусного кино — это его жесткая привязка к авторским концептуальным нарративам. Классический кинематограф XX века претендовал на роль зеркала, отражающего реальность и объясняющего ее зрителю. Он преподносил аудитории художественный образ этой реальности, полагая, что мир должен быть узнаваем и созвучен. На это работала музыка, диалоги, звуковые и операторские спецэффекты.

Режиссеры артхаусного кино не ставят перед собой цели быть понятными. Форма подачи материала провокативная, агрессивная и задевающая. Транслируемая ими реальность — это лабиринт смыслов, выход из которого возможен только с помощью текстов и подсказок самого режиссера. Они объезжают полстраны со своим фильмом, выступая и на подмостках молодежных кино клубов, университетских культурных площадок, в провинциальных домах культуры. С удовольствием приходят они и на ток-шоу популярных подкастов и цифровых телеканалов. Выбор в пользу того или иного канала обусловлен жанром этих ток-шоу. Их ведущие позиционируют себя и свои передачи в качестве продукта, созвучного современности, адресованного молодежной аудитории, новому поколению будущего.

Принципиальным образом изменен и формат взаимодействия со зрителем. Авторы классических кинолент стремились к диалогу со зрителем и отчетливому разъяснению своих идей и позиций. В медиалогике артхаусного кино подобное не приветствуется. Как правило, в разных интервью и в ответах на ток-шоу режиссеры фрагментарно приоткрывают собственный текст о киноленте. Они стимулируют аудиторию к поиску кусков пазла, сложив которые, она, вероятно, сможет понять авторский замысел.

Подобные режиссерские выходы в публичность очень характерны для риторики актуального искусства. Произведение художника, скульптора, музыканта, режиссера обязательно должно сопровождаться авторским нарративом. И, что интересно, нарратив не обязан разъяснять или пересказывать сюжет произведения. Он содержит концепцию современности. Специфика направления идеологических рефлексий актуального искусства в том и состоит, что произведение не может быть понято из самого себя. Оно провоцирует, выворачивает зрителя или слушателя наизнанку, заставляя искать ответы или хотя бы объяснения. И здесь на помощь приходят концептуальные наработки режиссера. Однако выдает он их порционно, следуя общей медиалогике, — завораживать зрителя своей личностью, обращаться напрямую к сердцу каждого, озвучивать свои тексты только в формате интерактивного общения с публикой.

Артхаусное кино как особый тип языка и грамотности — это тишина или шум жизни вместо музыкального сопровождения, чрезмерность диалогов или молчание героев, удвоенные сцены, протяженные эпизоды, включенность вещей, животных и ландшафтов в набор главных героев. Грамматические правила языка этого жанра кинематографа заключаются в особом отношении к звукам, речи, текстам, фактуре и текстуре жизни. Обычного зрителя артхаусное кино подавляет своим форматом тишины. Оно придерживается определённой экологии звука, выбрасывая музыкальное сопровождение за ненадобностью.

Вместо музыки здесь естественная экология жизни — интонации пищеварительных процессов, сглатывания, прожевывания, крики и голоса людей, шорох травы под ветром, шум улицы, электрических проводов, тотальная тишина ночи. Специфика артхаусного кино в том, в частности, и состоит, что режиссеры часто отказываются от музыкального сопровождения фильма, а некоторые из них — и от диалогов между героями. Участниками полотна кинотекста, транслирующими разнообразными смыслами, оказываются не только люди, но и субстанции, животные, предметы, скульптуры и прочее. Репликами наделены лишь ключевые герои или даже кто-то один из них. Главные герои зачастую не произносят ни звука на всем протяжении фильма. Другой вариант — сверхрефлексивность диалогов основных героев, они как будто бы озвучивают выдержки из сложных философских трактатов.

Артхаусное кино — это еще и закрытая среда режиссеров, актеров, богемных кинокритиков, бьеннале, зарубежных кинофестивалей, зрительских аудиторий и кино клубов, режиссерских профилей и пабликов их фильмов, блогов о кино. Исключительно внутри среды принимаются решения относительно того, удачен тот или иной фильм или это полностью провален. Насколько можно судить по репортажам с крупных международных кинофестивалей, фильмы успешны, если выдерживают медиалогику артхаусного кино и воспроизводят актуальную повестку дня. А вот актуальность этой повестки задается событиями политической, социокультурной, экономической и проч. реалиями современного общества. Фильм, успешный по параметрам медиасреды, будут номинировать на премии профессиональных фестивалей, продвигать в направлении зрительских аудиторий

Дискурс «Жажды» о мировоззренческих дилеммах корейского общества (структура занятия)

Как уже говорилось выше, артхаусное кино разных стран предоставляет богатый материал для знакомства с культурой, повседневностью, мировоззренческими установками и дилеммами современных обществ Запада и Востока. Ярким репрезентом медиатизированного артхаусного кино современности, пользующегося особой популярностью и в среде молодежи, и в среде преподавателей, является южнокорейский кинематограф. Успех южнокорейского кинематографа за пределами родины принято увязывать с творческим взаимодействием локальных и транслокальных медиа. Корейские режиссеры новой волны изначально отказались от регрессии к попыткам воспроизведения наследия корейской культурной традиции и его адаптации к образцам западной культуры. Они сделали ставку на обогащение глобального дискурса о современности за счет интертекстуального включения идеологием корейской культуры и ее мировоззренческих дилемм [13]. Корейское артхаусное кино вышло за рамку локального кинематографа и позволяет увидеть кросскультурные универсалии в новом формате. Более того, южнокорейские режиссеры оказали значимое влияние на преобразование западных национальных жанров кинопроизводства [14], транслируемые ими модели и контентности реальности активно заимствуются известными режиссерами западного мира.

В перспективе привлечения продуктов южнокорейского кинематографа в процесс образования следует обратить внимание на тех его режиссеров,

фильмы которых получили громкий отклик в российской медиа среде: широкий прокат в отечественных кинотеатрах, завоевали призы и награды крупных международных кинофестивалей, содержат рефлексию о проблемах современного общества. В российской аудитории самыми успешными являются два южнокорейских режиссера — Ким Ки Док и Пак Чхан-ук¹. Активностью обоих режиссеров азиатский кинематограф приобрел свой самостоятельный и неповторимый брэндинг в западном киноискусстве — «Экстремальная Азия». Однако именно киноленты Пак Чхен-ука положили начало активному заимствованию и ремейкам азиатского кино усилиями американских и европейских режиссеров. В рамках данной статьи мы сосредоточимся на анализе фильма «Жажда» (2009). Он соответствует описанным выше критериям медиатизированного артхаусного кинематографа, сочетает в себе актуальные темы социокультурной и религиозной повестки дня, затрагивает острые темы современности, хорошо знакомые отечественной и западной аудитории. Кроме того, этот конкретный фильм позволяет построить мультидисциплинарный анализ образовательного занятия.

Пак Чхен-у причисляет себя и всегда характеризуется в кинокритике и специализированной исследовательской литературе в качестве артхаусного режиссера, добившегося серьезного успеха за пределами Южной Кореи. Самыми известными его картинами на Западе и в России считаются фильмы, вошедшие в «трилогию мести» (термин самого режиссера). В состав трилогии включен и нашумевший в среде российского зрителя «Олдбой» (2003). Его фильм «Жажда» стал первой корейской кинолентой, снятой при участии крупной голливудских компаний Universal Pictures и Focus Features. Кроме того, на Каннском фестивале 2009 года он получил отдельный приз симпатии жюри. В исследовательской культурологической и социологической литературе произведения Пак Чхан-ука разбираются, как правило, как примеры транснационализации и глобализации корейского кино. Более того, утверждается, что благодаря фильмам этого режиссера корейский кинематограф не только встроился в транснациональный формат рефлексий искусства об обществе, но и внес свои значимые лепты в развитие современного киновысказывания голливудских режиссеров [11]. Магистральный вопрос, который можно вынести на серию лекционных и практических занятий, — каким образом медиатизированное артхаусное кино вплетает культурные и религиозные идеологемы в текстуру современности, komponует азиатские и западные культурные смыслы в единое целое? Ответ на данный вопрос будет получен студентами в ходе занятий и самостоятельной подготовки к ним, потребует презентаций по вставным темам фильма, докладов по ключевым религиозным и гендерным идеологемам и т. д. А начать здесь следует с разбора используемой Пак Чхен-уком логики и грамматики медиатизированного артхаусного кино — его интертекстуальности и гибридности [10].

¹ Подробный анализ режиссерского профиля Ким Ки дока и конкретного фильма см.: Островская Е. А. Артхаусное кино о будущем Южной Кореи: Ким Ки док // Концепт: философия, религия, культура. 2018. 1(5).

Интертекстуальность и гибридность современного транснационального кинематографа в целом и южноазиатского в частности могут быть выявлены с помощью дискурс-анализа. Следуя логике метода Н. Фэркло [2], необходимо выявить узловой дискурс киноленты, сочетая ее просмотр с изучением нарративов и текстов к фильму самого режиссера.

По своему сюжету фильм «Жажда» позиционируется режиссером и кино-критиками как использующий дискурс романа «Тереза Рекен» (1867) французского писателя-реалиста Эмиля Золя. Однако уже на уровне контент-анализа, выявившего главных героев и ключевые эпизоды, становится очевидным, что в фильме южнокорейского режиссера канва романа «Тереза Рекен» — это скорее способ ангажировать западного зрителя в осмысление мировоззренческих вызовов инокультурной среды. Так, в романе Золя основная сюжетная линия разворачивается вокруг разрешения дилеммы плотских страстей и социально принятой нравственной рамки жизни. Главные герои — мать, сын, невестка и коварный друг, желающий завладеть имуществом семьи через соблазнение невестки. Основная коллизия романа разворачивается по следам коварного убийства главного героя, совершенного его другом и женой. В фокусе анализа французского писателя дилемма, осмысление которой было инициировано философами эпохи Просвещения. Каковы нравственные и моральные рамки общества вне господства религиозной идеологии — это один из ключевых вопросов философских теорий общественного договора. Французские философы-просветители стремились выстроить рамку социально-нравственного кодекса вне апелляции к Библии. Их ответом стали теории рационального выбора — осознанный отказ от следования плотским страстям в пользу индивидуального подчинения государственным законам, регулирующим общественную деятельность.

Совершенно иная проблематика и мировоззренческие дилеммы обнаруживаются при просмотре фильма Пак Чхан-ука. В центре его осмысления дилеммы, порожденные контекстом современной истории Южной Кореи. На протяжении десятилетий она пытается выбрать свой идеологический вектор между англо-американской версией демократической доктрины и поиском собственного пути азиатской демократии? Каков должен быть индивидуальный мировоззренческий выбор в ситуации конкуренции христианства, буддизма и безверия в контексте южнокорейской социальной системы? В киноленте «Жажда» события перенесены в современность Южной Кореи, а главным героем является не коварный друг, а католический пастор, попадающий в семью случайно и уже после свершившегося с ним странного преобразования. С первых минут фильма Пак Чхан-ук обозначает узловой дискурс своего кинонарратива — является ли человеческая жизнь ценностью высшего божественного порядка или каждый человек волен распоряжаться собой и чужой жизнью по своему усмотрению? В пользу этого свидетельствуют удвоенные эпизоды фильма — инициальный эпизод, в котором пастор Санхё исповедует и наставляет верующую католичку, медсестру онкологического центра, против греха самоубийства, и финальный эпизод, где Санхё-вампир объясняет возлюбленной Тачжу свое решение расстаться с жизнью.

Кинолента «Жажда», аттестованный глянцевыми цифровыми изданиями в качестве «ужастика» и кино про вампиров, стал подлинным испытанием и для зрителя, и для опытных исследователей. В большинстве статей, посвященных научным интерпретациям азиатского кинематографа новой волны, фильм «Жажда» неизменно вызывает самые острые дискуссии. По жанровым характеристикам, используемым символам и медиа модальностям, он полностью укладывается в направление фильмов-ужасов и в так называемый кинематограф о вампирах. Католический пастор Санхё отправляется в Африку с целью послужить гуманистической цели самопожертвования во благо человечества. В некоей африканской стране имеется лаборатория «Эммануэль», занимающаяся разработкой вакцины против смертоносного вируса, поражающего одиноких мужчин-миссионеров. Ему вводят пробную вакцину, он заболевает, подвергается переливанию крови, умирает и воскресает на операционном столе. По возвращении на родину — в свой католический монастырь в Южной Корее и к своим обязанностям пастора больных на терминальных стадиях, Санхё обнаруживает у себя непреодолимую тягу к плотским страстям и человеческой крови. Его чудесное воскрешение трактуется людьми как богоотмеченность, многие просят его о помощи в излечении. В числе таких просителей является и мадам Ра, хозяйка магазина «Счастье», торгующего традиционной корейской женской одеждой. Ее сын Кану болен раком, она приводит к нему в больницу пастора Санхё. Пасторская молитва чудесным образом исцеляет ее сына, опухоль исчезает, а пастор становится вхожим в семью. И здесь уже разворачиваются дальнейшие события фильма: любовная страсть между пастором Санхё и приемной дочерью мадам Ра, женой ее сына Кану, убийства, совершаемые пастором из ревности, попытки Тачжу уйти от вампира-пастора, ее инициация в кровь и дальнейшие убийства. Казалось бы, страшные вампирские страсти — классика жанра. Но вампирские они лишь по медиалогике хоррор-фильмов, предполагающих любовные треугольники, убийства, сосание крови, летания по воздуху и т. п.

В большинстве своих интервью различным медиа изданиям Пак Чхан-ук подчеркивает, что его фильм «Жажда» лишь по внешней атрибутике может квалифицироваться как вампирский. В реальности его замысла тема вампиров используется только как эстетическая форма, в которую он вкладывает собственное содержание — исторический опыт Южной Кореи — борьба за независимость, католичество как привитая религия, путь которой можно выбрать неосознанно, а потом осознанно просто перестать быть ее последователем. Это отчетливо звучит в его ответах крупным медиа изданиям. Так, журналисту «Guardian», освещавшему в 2009 году премьеру «Жажды» в кинотеатрах западных стран, и желавшему понять главную мысль фильма, Пак Чхан-ук отметил: «в фильме описано что происходит, когда подавленная католическая вина достигает автономии атмосфера католицизма в Корее сильно отличается от того, как он практикуется и воспринимается в Европе или США... Будучи всегда на переднем крае борьбы с военной диктатурой в Южной Корее, корейский католицизм смог развить в себе черты более либеральной и открытой, чем любая другая религия, и я хочу создать впечатление, что это активная религия, а не

бремя, как на Западе. Однажды, когда мне было 16 лет, я осознал, что католиком не был мой выбор, и я просто перестал быть им, но я не думаю, что это плохой выбор для кого-то еще» [9]. В своем интервью 2014 года крупному медиа изданию «Screen Daily» режиссер прямо говорит, что фильм «Жажда» не является ни экранизацией «Терезы Рекен», ни фильмом о вампирах. «Жажда» апеллирует к «моему опыту в Корее в 1980-х годов, когда мы боролись за демократизацию. Я был в колледже, и наши студенческие демонстрации были встречены крайним насилием. Я боялся участвовать тогда. Теперь я исследую насилие в своих фильмах и его связь с любовью, сексуальностью, гневом и страхом» [12].

Основной дискурса фильма, как мы видим, посвящен вовсе не теме вампиризма, а мировоззренческим дилеммам Южной Кореи. Его интертекстуальность проявляется в использовании широко известных западным обществам идеологем и сюжетов — линий романа «Тереза Рекен», религиозный выбор, вампирская тематика, неизлечимая смертоносная болезнь (наркомания, ВИЧ), магическое излечение, любовный треугольник. Уже на уровне первичного просмотра со всей очевидностью выступают и компоненты гибридности фильма — католичество соседствует с шаманизмом, вредоносный вирус с мужчинами-миссионерами, фильм-нуар о вампирах и нравственная проблематика философии жизни. Нашим следующим шагом в таком многослойном комбо-коктейле смыслов должен стать качественный контент-анализ кинотекста.

Контент-анализ кинотекста призван выявить основные семантические единицы — главных героев (людей, вещи/субстанции), количество их появлений в кадре на протяжении всего фильма. Далее надлежит определить эпизоды, общие для главных героев, зафиксировать продолжительность их хронометража. После того, мы устанавливаем редуцированные эпизоды и смотрим, кто в них главные участники. В эпизодах, длинных по хронометражу и общих для ключевых героев, следует сосредоточиться на анализе звучащих фраз — кто их произносит и произносит ли.

Собственно рассмотрение текста кинокартины можно проводить таким образом по результатам контент-анализа. В качестве наглядного примера рассмотрим теперь таблицу смыслов, выявленную в процессе контент-анализа фильма «Жажда» по описанному выше алгоритму.

Имя героя/символ	Сколько раз появляется в кадре	Сколько ключевых эпизодов	Содержание ключевых эпизодов	Хронометраж ключевых эпизодов
пастор Санхё	75	8	исповедует и наставляет медсестру против греха самоубийства исповедует аббату и пьет его кровь встреча с Тачжу и любовная сцена в магазине «Счастье»	4:25–5:18 32:20–33:37 34:25–40:13 42:29–50:42

			<p>объяснение с Тачжу в пасхальное воскресенье и любовная сцена с ней в больной палате</p> <p>1:00:36–1:02:08</p> <p>отказывается от своей веры католического священника</p> <p>1:10:53–1:14:05</p> <p>исповедуется аббату в своем падении и убивает аббата</p> <p>1:23:45–1:35:42</p> <p>объяснение с Тачжу в присутствии мадам Ра, убивает и воскрешает Тачжу</p> <p>2:00:44– 2:09:43</p> <p>драка и объяснение с Тачжу, самоубийство</p>
невестка Тачжу	57	5	<p>встреча с Санхё и любовная сцена в магазине «Счастье»</p> <p>34:25–40:13</p> <p>объяснение с Санхё в пасхальное воскресенье и любовная сцена с ним в больной палате</p> <p>42:29–50:42</p> <p>объяснение с Санхё в присутствии мадам Ра, отказ от любви к Санхё, гибель и воскрешение</p> <p>1:23:45– 1:35:42</p> <p>убивает друзей и пьет их кровь</p> <p>1:45:09– 1:52:27</p> <p>драка и объяснение с Санхё, сгорает на солнце</p> <p>2:00:44– 2:09:43</p>
мадам Ра	34	3	<p>в онкоцентре просит Санхё помолиться за сына</p> <p>13:47–13:52</p> <p>обвиняет Санхё и Тачжу в убийстве Кану</p> <p>1:45:09–1:52:27</p> <p>наблюдает драку и смерть убийц сына — Санхё и Тачжу</p> <p>2:00:44–2:09:43</p>
кровь	32	4	<p>зараженная вирусом кровь льется из флейты</p> <p>10:39</p> <p>переливание крови в лаборатории</p> <p>11:12–12:00</p> <p>в церковной чаше для причастия</p> <p>16:02–16:06</p> <p>зараженная кровь льется из флейты, вампирская кровь звучит отовсюду</p> <p>23:12–24:24</p>
сын Кану	21	1	<p>узнает в священнике друга детства Санхё</p> <p>14:15–14:17</p>
друзья	8	2	<p>играют в Маджон за столом в кухне, знакомство</p> <p>18:24–21:48</p> <p>играют за столом в маджон, разоблачают Санхё и Тачжу в убийстве Кану</p> <p>1:45:09–1:52:27</p>

аббат	5	4	запрещает Санхё ехать в Африку, исповедует его исповедует Санхё и дает ему выпить своей крови просит Санхё поделиться своей вампирской кровью в обмен на прощение грехов упрекает Санхё и обещает исповедать в обмен на его кровь	5:20–6:19 32:20–33:37 1:00:36–1:02:08 1:10:53–1:14:05
больной толстяк Юсон	5	2	исповедуется Санхё, рассказ про пирог для нищенок лежит в коме, когда Санхё пьет его кровь	1:37–3:15 28:10–29:40

Уже на этапе подсчета появления персонажей в кадре становится очевидно, что Пак Чхан-у весьма последователен в своем воспроизведении алгоритмов артхаусного кино. В его киноленте оказываются 4 главных героя — пастор Санхё (75 раз), невестка Тачжу (57), мадам Ра (34) и кровь (33). Они лидируют по количеству появлений в кадре, представлены во всех совместных сценах, маркированы музыкой, длинными диалогами и удвоенными эпизодами. Последовательный контент-анализ кинотекста выявляет и наличие в нем эпизодов-дубликатов. Итак, удвоенные эпизоды следующие: пастор Санхё исповедует и наставляет медсестру против греха самоубийства (4:25 — 5:18) — Санхё объясняет Тачжу свое решение убить их обоих; пастор Санхё просит у аббата благословения на поездку в Африку в лабораторию Эмануэль (5:20 — 6:19) — Санхё просит у аббата исповеди взамен на кровь (1:10:53 — 1:14:05); зараженная вирусом кровь хлещет из флейты (10:39) — зараженная кровь вытекает из флейты, вампирская кровь звучит отовсюду (23:12 — 24:24); Тачжу летает по воздуху с Санхё около больницы — Санхё встречается с Тачжу и летает порознь (56:31 -58:30; 1:39:26 — 1:42:17); игра всех ключевых героев за столом в маджонг (18:24 — 21:48; 1:45:09 — 1:52:27).

Сравнительный анализ совместного присутствия главных героев в удвоенных эпизодах и в эпизодах, маркированных музыкой и диалогами, позволил выявить наиболее протяженные по хронометражу сцены. К таковым принадлежат: встреча Санхё и Тачжу внутри магазина «Счастье», объяснение и любовная сцена (6 минут); Тачжу приходит в пасхальное воскресенье к Санхё, любовная сцена в реанимации рядом с толстяком Юсоном (8 минут); сцена дня рождения мадам Ра, драка, Санхё убивает и воскрешает Тачжу (12 минут); вся компания за столом играют в маджонг, мадам Ра привлекает их внимание и разоблачает убийцу сына (7 минут); финальная сцена на обрыве над морем противоборство Санхё и Тачжу, не желающей умирать, их гибель (9 минут).

По результатам продемонстрированного в рамках лекционных занятий разбора фильма методами дискурс-анализа и контент-анализа студентам/аспирантам может быть предложена серия тематизированных практических занятий. Каждое из занятий обозначается как посвященное определенному блоку

тем, выявленных в предшествующих стадиях анализа. Так, разбор сюжетных линий главных героев позволяет отследить и рассмотреть такие мировоззренческие дилеммы южнокорейского общества, как конкуренция христианства и традиционных корейских верований и буддизма. Здесь можно сфокусироваться на сопоставительном анализе католичества в культуре современных западных и азиатских обществах. В качестве точки входа следует взять обсуждение тематики, обнаженной режиссером, — пастор, ставший католиком просто по факту воспитания в католическом приюте, желавший положить жизнь во имя христианской миссии, внезапно оказывается во власти чувственных желаний и непреодолимых звериных инстинктов. Заострить внимание аудитории на характерной интертекстуальности дискурса о дихотомии «духовное — плотское» и принципиальной вариативности ответов, обнаруживаемых в разных культурах. Сюда же отнести и разбор удвоенных эпизодов фильма: диалоги Санхё с наставником в вере, слепым аббатом, отказавшим ему в благословении на самопожертвование в начале фильма, отдававшего собственную кровь Санхё-вампиру и желавшего обменять исповедь на вампирскую кровь и возможность увидеть мир; диалоги Санхё и Тачжу о проблеме рождения в уже готовый социальный порядок, с требованиями которого индивиду необходимо себя соотносить. В данном контексте студенты философы, религиоведы, антропологи, социологи могут подробно разобрать специфику южнокорейского христианства, представленного в стране католичеством и протестантизмом, симбиоз этих конфессий с местными шаманскими верованиями.

Формат обсуждения позволяет отдельно осветить тему мировоззренческого выбора современного человека — мотивы религиозного обращения, возможность или невозможность отказа от вероисповедания, идеологема безверия и конечности жизни здесь и сейчас. Определенными подсказками станут ключевые эпизоды четвертого главного героя фильма, представленного жизнеобеспечивающей субстанцией — кровью. Данная субстанция является кросс культурной антропологической универсалией, рефлексии о которой мы обнаруживаем и в мифологических сюжетах, и в повседневных стереотипах и смысловых конструктах, и в христианской догматике. Детальный анализ ключевых эпизодов крови как раз и выведет аудиторию к значимым режиссерским ключам. Зараженная смертоносным вирусом кровь, хлещущая из флейты, прекращает навсегда единственный в фильме музыкальный сюжет — арию «Повелительница милосердия» из «Страсти по Матфею» И.-С. Баха. Взамен духовной музыки в реальности главного героя теперь только звуки органики энтропийного мира — шуршание насекомых и листья, шум улицы, смех монашеской братии, жизнедеятельность собственного тела и проч. Вампирская кровь сделала его включенным в природный мир, наделила слухом и физическими возможностями хищника, питающегося кровью и плотью себе подобных. Интертекстуальность хорошо прослеживается в эпизоде переливания крови, дающего четкий референс к множественным дискурсам западных и азиатских культур о крови как связи с высшими существами и семейном наследовании, о кровнородственных отношениях, о запрете на кровосмешение в традициях некоторых народов и религий. Кровь в котле, который держит в руках пастор Санхё, уже

инфицированный и с перелитой кровью вампира в своих жилах, символизирует единство верующих во Христе, их родство по вере.

Отдельные семинары могут быть посвящены теме гендерных отношений в различных культурах и статусу женщин в представлениях современных обществ. Развертке темы должен предпосылаться анализ ключевых эпизодов и реплик двух главных героинь — Тачжу и мадам Ра. Следует обратить внимание студентов на тот факт, что для южнокорейского артхаусного кинематографа в принципе характерно подчеркивание мизогинии современного южнокорейского общества. И в фильмах Ким Ки Дока, и в лентах Пак Чхан-ука гендерная тематика представлена достаточно разнообразно. Но в фокусе обсуждения всегда мизогиния, иллюстрируемая сюжетно, как насилие, совершаемое над женщиной, ее подчиненный и бесправный статус в семье. Вместе с тем здесь необходимо удержать и рамку традиционных религиозных представлений. Например, южнокорейское конфуцианство трактовало женщину как главу семейства, но в ситуации утраты мужа и наличия у нее профессионального занятия. Именно эту идеологию воспроизводит героиня мадам Ра, владелица собственного бизнеса и магазина «Счастье». Парализованная инсультом, зависимая от ближайшего окружения, она лишается статуса живого человека, над ней теперь можно совершать насилие и манипуляции. Сходная диаметральная перекомпоновка происходит и с героиней Тачжу, приемной дочерью в семье мадам Ра, взятой из милости, лишенной право голоса, используемой вещно. Каковы условия, при которых женщине южнокорейского общества дозволено говорить и дано право выбора? В фильме Пак Чхан-ука ответ гротесковый — только если она станет женщиной-вамп, позиционирующей мизантропию, ненавидящей, убивающей мужчин.

Подборку тем следует соотносить с образовательным профилем обучающихся. Так, студентам востоковедного, страноведческого, социологического, политологического в качестве ведущих предлагаются темы глобализации и транснационализации западных и азиатских обществ, современное состояние религиозно-идеологической ситуации в них, формы культурного симбиоза традиции и инновации. Применительно к разбору компонентов киноленты эти темы операционализируются следующим образом. К анализу можно взять вопросы о мировоззренческом выборе в ситуации дилеммы нормативных религиозных предписаний деятельности и индивидуальных потребностей и биографии; гендерные стереотипы и культурно предписанные женские и мужские роли.

This work was supported by the Core University Program for Korean Studies through the Ministry of Education of the Republic of the Korea and Korean Studies Promotion Service of the Academy of Korean Studies (AKS-2016-OLU-2250002).

Литература

1. Новикова Н. Н. Интерактивные и аудиовизуальные средства обучения — составляющие информационной образовательной среды: учеб.-метод. пособие. Сыктывкар, 2014.
2. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана: православная идеология в арthouse кино» // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные проблемы. 2017. № 2(138).
3. Островская Е. А. Социология религии. Введение. СПб: Петербургское востоковедение, 2018.
4. Allen M. 'It is as it was': Feature films in the history classroom // *The Social Studies*. № 96(2). 2005. P. 61–67.
5. Education through Movies: Improving teaching skills and fostering reflection among students and teachers / P. G. Blasco [et al.] // *Journal for Learning through the Arts*. No. 11(1). URL: <https://escholarship.org/uc/item/2dt7s0zk>.
6. Bluestone C. Feature Films as a Teaching Tool // *College Teaching*. Vol. 48, No. 4. 2000. P. 141–146.
7. Hepp A., Hjarvard S., Lundby K. Mediatization: Theorizing the Interplay between Media, Culture and Society // *Media, Culture & Society*. 18, 2015. P. 1–11.
8. Hjarvard S. The Mediatization of Society A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change // *Nordicom Review*. No. 29(2). 2008. P. 105–134.
9. Hubert A. Catholicism, protest, art and Shakespeare the unlikely influences on Korean king of gore. Interview with Park Chan Wook, *The Guardian*, 2009. URL: <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/17/park-chan-wook-thirst>.
10. Kim Kyu Hyun. Park Chan-wook's Thirst: Body, Guilt and Exsanguination // Peirse A. and Martin D. (eds) *Korean Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013. P. 199–216.
11. Martin D. *South Korean Horror Cinema / A Companion to the Horror Film*, First Edition. Benschoff H. M. (ed.). Oxford: John Wiley and Sons, Inc. 2014. P. 432–437.
12. Merin J. Park Chan Wook talks genre twists in Jerusalem. *Screen Daily*, 2014. URL: <https://www.screendaily.com/home/blogs/park-chan-wook-talks-genre-twists-in-jerusalem>
13. Shin Jeeyoung. *Globalization and New Korean Cinema / New Korean Cinema*. Shin C. Y., Stringer J. (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005. P. 57.
14. Smith I. R. Oldboy goes to Bollywood: Zinda and the Transnational Appropriation of South Korean 'Extreme' Cinema / *Korean Horror Cinema*. Peirse A. and Martin D. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013. P. 195.

WELTANSCHAUUNG DILEMMAS OF THE SOUTH KOREAN SOCIETY
IN FRAME OF ARTHOUSE MOVIE NARRATIVES

Elena A. Ostrovskaya

Dr.Sci. (Soc.),

Professor Saint-Petersburg State University

7-9 Universitetskaya nab., Saint-Petersburg 199034, Russia

E-mail: e.ostrovskaya@spbu.ru

The article deals with the methodology and methods of using films of arthouse cinema as a vehicle for teaching deep understanding about cultural and social transformations brought into being by meta processes of globalization and mediatization of societies. The author theorizes mediatized South Korean art house cinema through an analysis

of its distinguishing features, intertextuality and hybridity. Using sociological theory of mediatization of society by Stig Hjarvard, the paper shows how the media logic and grammar of mediatized art house cinema, particularly South Korean case, transforms the global public discourses on culture, religion and ideology. Providing a detailed analysis of the movie "Thirst" of the popular South Korean auteur Pak Chan Wook, the author demonstrates the algorithms for the preparation of films in the framework of lectures and gives an example of the construction of seminar discussions of transnational and national cultural components of a mediatized South Korean art house cinema. The text proposes the consideration of the results of discourse analysis and content analysis of the movie "Thirst". The main focus of the analysis is the investigation of the ideological dilemmas of South Korean society. In the perspective of introducing this educational innovation, the author proposes a detailed review of topics for practical exercises, lined up on the main semantic components of the movie's narrative.

Keywords: digital education, art house cinema, mediatization of society, the South Korean filmmakers, weltanschauung dilemmas.