

Цой И. В.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия; i.tsoy@spbu.ru)

РАССКАЗ КИМ СЫНОКА «ПОЕЗДКА В МУЧЖИН. ПУТЕВЫЕ ЗАПИСИ» И ЭКРАНИЗАЦИЯ КИМ СУЁНА «ТУМАН»¹

Аннотация: Эта история начинается со встречи двух знаменитых людей. Один из них — писатель Ким Сынок (р. 1941), а другой — кинорежиссер Ким Суён (р. 1929). Их совместная работа была своего рода сотрудничеством в экспериментировании и практике культурного феномена, известного как «Новые начинания 1960-х». Исследователи современной корейской литературы указывают на влияние западных философских течений на развитие корейской прозы 1960–1970-х гг., и среди этих идей особое внимание привлекает экзистенциализм. Читая рассказы Ким Тонни (1913–1995), Чхве Инхуна (р. 1936) и Ким Сынока, можно заметить, что в большинстве из них персонажи одиноки, отчуждены от внешнего мира, и все их попытки общаться с другими людьми терпят неудачу. В этом смысле рассказ «Поездка в Мучжин» демонстрирует, как западный экзистенциализм вписывается в корейский культурный ландшафт. В чем же особенность рассказа, которая вдохновила режиссера на экранизацию? Эта история стала вызовом укоренившимся литературным кругам 1960-х гг., где стандартные литературные ценности опирались на реалистическое изображение руин после Корейской войны; Ким Сынок отличался утонченным использованием корейского языка, а сам сюжет выбивался из литературных стандартов того времени, которые имели тенденцию сосредотачиваться на социальных проблемах и морали. В то же время ситуация с киноиндустрией в Корею изменилась. Апрельская революция 1960 г. ознаменовала собой не только новое политическое начало, но и формирование нового культурного источника. И литература, и кинематограф бросились осваивать новые возможности, и под руководством Ким Суёна корейское кино 1960-х гг. вступило в эру “литературного кино”, адаптация прозы стала тенденцией.

Ключевые слова: корейская литература, Ким Сынок, Ким Суён, *Поездка в Мучжин*, *Туман*, экранизация

Tsoy Inna

(St. Petersburg State University, Russia; i.tsoy@spbu.ru)

KIM SEUNG-OK'S STORY *A JOURNEY TO MUJIN* AND KIM SOO-YONG'S FILM ADAPTATION *MIST*

Abstract: This is a story that begins with a meeting of writer Kim Seung-ok and film director Kim Soo-yong. Their joint work was a kind of collaboration in the experimentation and the practice of the cultural phenomenon known as the *New Beginnings of the 1960s*. What are the special features of the story that Kim Soo-yong came up to an idea of its adaptation? This story was a fresh departure from the entrenched literary circles of the 1960s, where the standard literary values were conferred to the realistic

¹ Данное исследование было поддержано Министерством образования РК и Академией корееведения (AKS=2016=OLU=2250002).

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

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2021

representation of the post-Korean War ruins and most authors tended to focus on social problems and morality. At the same time, there were changes in situation with film industry in Korea. Both literature and film rushed to embrace the new possibilities of new beginnings and under Kim Soo-yong's guidance Korean film of the 1960s entered the era of "literary film", novel adaptation became a trend.

Keywords: Korean literature, Kim Seung-ok, Kim Soo-yong, *A Journey to Mujin*, *Mist*, film adaptation.

Этот творческий союз начинается со встречи двух известных людей: писателя Ким Сынока (김승옥, р. 1941) и кинорежиссера Ким Суёна (김수용, р. 1929). Тот факт, что Ким Суён, завершив работу над фильмом «Туман» (안개, 1967), изменил направление своего творчества в сторону создания поэтических фильмов, указывает на значимость сотрудничества и экспериментаторских решений Ким Суёна и Ким Сынока на волне нового культурного явления, известного как «Новые начинания 1960-х» (1960년대 신생)².

Как пишет Ким Тонин в статье, посвященной истории развития корейского кинематографа в 1950–1960-е гг., «корейский поэт и литературный критик Лим Хва (1908–1953) однажды заявил, что кино в эпоху Чосон впервые началось с «сотрудничества с различными сопредельными культурами» [1]. На самом деле на протяжении всей своей истории корейское кино постоянно вело переговоры и объединялось с различными видами искусства. Безусловно, корейское кино всегда поддерживало тесную связь с литературой. Традиционные классические романы... всегда пользовались постоянным спросом у киноиндустрии» [1]. Рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи» (무진기행)³, в отличие от всех других произведений того времени, представлял собой непривычное сочетание персонажей, событий и пространственно-временных характеристик. Совместная работа писателя и режиссера была своеобразным сотрудничеством в экспериментировании и практике культурного феномена, известного как «Новые начинания 1960-х гг.». Как пишет профессор-кореевед А.Ф.Троцевич, «исследователи современной литературы Республики Корея обращают внимание на влияние западных философских течений на формирование облика корейской прозы 1960–1970-х гг. Среди этих идей особое место занимает экзистенциализм. В самом деле, читая рассказы Ким Тонни (1913–1995), Чхве Инхуна (р. 1936), Ким Сынока, замечаешь, что, как правило, герои в них одиноки, отчуждены от окружающего мира и все их попытки общения с другими людьми терпят неудачу» [2, с. 60]. Как замечает Троцевич, в этом смысле рассказ «Поездка в Мучжин» демонстрирует, как западный экзистенциализм вписывается в корейский «культурный пейзаж» [2, с. 60].

² Слово 신생 также переводится на русский как «возрождение».

³ Далее для краткости название рассказа в тексте будет сокращено до «Поездка в Мучжин».

В чем же особенность этого произведения, благодаря которой Ким Суён пришел к идее экранизировать этот рассказ? Ким Сынок, написав рассказ «Поездка в Мучжин», отходит от распространенных литературных сюжетов в прозе 1960-х гг., в которых реалистически изображаются последствия Корейской войны и послевоенные руины. Рассказ отличается утонченным использованием корейского языка и выделяется на фоне литературных стандартов того времени, согласно которым внимание, как правило, сосредотачивалось на социальных проблемах и морали. В то же самое время в Южной Корее произошли изменения и в ситуации с киноиндустрией. Апрельская революция 1960 г. ознаменовала собой не только новое политическое начало, но и формирование нового культурного источника. Как литература, так и кинематограф начали осваивать новые возможности, и под руководством Ким Суёна корейское кино 1960-х гг. вступило в эпоху «литературного кино», экранизация прозы стала тенденцией. Как пишет Ким Тонин, «в 1966 г. правительство приняло закон о корейских фильмах и в целях поощрения достойных корейских кинолент ввело систему квот на показ иностранных фильмов... Поток литературных фильмов [экранизаций] с 1966 по 1968 гг. — это результат государственной политики. Первоначально термин “литературный фильм” использовался для экранизаций известных литературных романов, но вследствие того, что правительство активно поощряло создание таких кинокартин, этот термин стал широко использоваться и для фильмов с высокой художественной ценностью, даже тех, которые не являлись экранизациями литературных произведений» [1].

Ким Сынок родился в 1941 г. в Осаке, в Японии, окончил Сеульский университет по специальности «Французская литература», впервые заявил о себе как писатель в 1962 г., когда основал литературный журнал «Век прозы», в котором были опубликованы некоторые из его первых рассказов. Одно из самых известных произведений Ким Сынока — опубликованный в 1965 г. рассказ «Сеул, зима 1964 года» (서울, 1964년 겨울), основная идея которого — это чувство утраты и бессмысленности, сопутствовавшее индустриализации Южной Кореи и вызвавшее нигилизм. За год до этого писатель публикует рассказ «Поездка в Мучжин», который впоследствии был экранизирован. Ким Сынок знакомится с режиссером Ким Суёном, дебютировавшим в 1958 г. комедийной картиной «Муж-подкаблучник» (공처가) и снявшим 109 фильмов (последний фильм вышел в 1999 г.). Ким Суён снял много популярных коммерческих фильмов, а также около 50 экранизаций известных литературных произведений. Например, в середине и в конце 1960-х гг. режиссер создавал по шесть-семь фильмов в год. Можно сказать, что он был репрезентативным кинорежиссером, делающим литературное кино (большинство фильмов, снятых им в 1960-е гг., стали классикой), — художником, снимавшим модернистское кино. В то же время он был коммерческим и пропагандистским режиссером, который делал свои фильмы на заказ. Все его фильмы были сняты с акцентом на интерес к повседневной жизни простых людей, с желанием сохранить местный колорит.

Говоря о сюжете самого рассказа, можно описать его следующим образом: Юн Хичжун — управляющий преуспевающей фармацевтической компанией и женат на дочери владельца компании. Жена предлагает ему поехать в его родной город Мучжин, отдохнуть и навестить могилу матери. А пока его не будет, она организует общее собрание акционеров компании, чтобы продвинуть его на должность исполнительного директора. Когда герой приезжает в родной город, он думает о своем прошлом, когда он был уклонистом от призыва по причине болезни легких. Его старый друг детства Пак навещает его, и оба они идут на встречу с еще одним давним другом — управляющим налоговой конторой Чо Хансу, самым успешным человеком в Мучжине. В доме Чо Хансу Юн Хичжун встречает Ха Инсук, выпускницу музыкального колледжа в Сеуле. Он начинает интересоваться ею. На обратном пути после вечеринки девушка просит взять ее в Сеул. На следующий день они встречаются и проводят время в доме у моря, в котором Юн некоторое время жил после смерти матери. Но тут он получает от жены телеграмму о необходимости срочно вернуться и возвращается в Сеул, не сказав Ха Инсук ни слова.

Рассказ пронизан идеей одиночества человека в людском мире — мыслью, которую развивает философия экзистенциализма [2, с. 61]. Герой одинок, он приезжает в город своего детства, встречается старых друзей, но связь с ними давно утрачена, и встречи не приносят Юну ни радости, ни удовлетворения. Он для них чужой, посторонний наблюдатель. «Мир Мучжина» стал для Юн Хичжуна таким далеким, что даже на могиле матери у него появляются мысли, а не чувства: «Одной рукой я принялся ощипывать отросшую траву на могильном холмике. Дергая траву, я представлял, как мой тесть, заискивающе улыбаясь, ходит по кабинетам начальников, ответственных за выбор директора, чтобы посодействовать моему повышению» [3, с. 87–88; 4, с. 71].

А как же Ха Инсук? Она одинока, томится в провинциальном городке, где к ней относятся как к «украшению», которое вдобавок может хорошо петь эстрадные песни. Но она любит классику, однако ее любимая ария — из оперы «Мадам Баттерфляй» — здесь никому не нужна. Героиня — красивая умная девушка, но она не подходит для брака, так как она никто с точки зрения социального статуса. Она мечтает уехать в Сеул и боится сойти с ума в этом провинциальном городке.

Безразличный к людям Юн ночью внезапно переживает свое «бытие в мире». Герой провожает красивую, неординарную девушку до ее дома после вечеринки. Они идут вдоль берега реки. С рисовых полей доносится громкое кваканье лягушек, и вдруг у него возникает странное ощущение, что звуки лягушек поднимаются в небо и превращаются в мерцающие звезды. Звуки как бы исчезают и превращаются в видимый свет звезд, которые приближаются к нему и приобретают четкие, явные очертания. Ему кажется, что он теряет рассудок, и его сердце вот-вот разорвется. Встреча с Ха Инсук вернула Юну потерянный мир любви и чистых отношений. Но тут приходит телеграмма. Это заставляет его вернуться

назад: звезды гаснут, он перестает переживать свое уникальное, чистое «я». Он снова является менеджером процветающей компании.

Какова же суть этого произведения? Например, А. Ф. Троцевич утверждает, что в этом рассказе «идеи западного экзистенциализма сплелись с корейскими культурными представлениями и, в частности, с буддизмом. Так, сцена внезапного открытия героем бесконечных далей космоса напоминает буддийское просветление, да и сам рассказ построен по образцу буддийской притчи о заблудшем монахе, который пожелал вернуться к мирской жизни. В Корее на сюжет такой притчи в XVII в. писателем Ким Манчжуном был написан целый роман “Сон в заоблачных высях”. Мирская жизнь представлена здесь как сон — медитация, в которую погрузил героя наставник. <...> В начале рассказа сообщается, что Мучжин славится постоянными туманами, к тому же слово “мучжин”⁴ записано иероглифами “туман” и “переправа”, т. е. город называется “туманная переправа”. Туманы и облака всегда служили в дальневосточной литературе символами заблуждения и иллюзорности» [2, с. 62]. Корейский исследователь Сон Кисоп пишет в своей статье, что «события этой истории напрямую связаны с установлением топоса “Мучжин”. Мучжин — это страна тумана. <...> Он создает образ Мучжина. Это безумие, легкомыслие, смерть, предательство и безответственность. Поведение и сознание Юна выражаются образом тумана...» [5] Вот одна из цитат рассказа: «О, этот муджинский туман! Туман, что каждое утро приветствует жителей... Ох уж этот туман, что заставляет живущих в Муджине людей горячо звать к солнцу и ветру. Именно его следует называть главной достопримечательностью Муджина!» [3, с. 66–67; 4, с. 58]⁵. В рассказе героя пробуждает ото сна телеграмма жены, она возвращает его из мира иллюзий к действительности. Функционально телеграмма — тот же удар посохом монаха-наставника, о котором идет речь в романе «Сон в заоблачных высях» [2, с. 63].

Профессор Сеульского национального университета Пан Минхо, говоря о рассказе, подмечает, что «главный герой, женившись на овдовевшей дочери основателя фармацевтической компании и пользуясь высоким социальным положением, идет на компромиссы с миром, чтобы обрести этот статус и жить в достатке. В процессе этого он утрачивает невинность и красоту юности. Эта история скорее о депрессии и хладнокровии, чем о страсти» [6]. Переводчик корейской литературы Чарльз Монтгомери пишет, что «туман приходит и уходит, и выясняются межличностные отношения между друзьями. <...> Эта история интересна тем, как она сочетает в себе скуку (туман) жизни маленького города с эмоциональной жизнью...» [7]

⁴ Мучжин (кор. 무진): 무 [霧] — «туман», 진 [津] — «переправа».

⁵ Переводчица С. Кузина в переводе названия города — Муджин — использует систему транскрипции Л. Р. Концевича. Однако автор статьи придерживается при переводе корейских топографических названий системы транскрипции Ленинградской школы корееведения, поэтому в статье название города пишется во всех случаях как Мучжин.

Каким же образом письменный текст трансформируется в визуальный? Как это делает Ким Суён? Например, корейский исследователь Ким Мансу в своей статье пишет следующее: «Сценарий к фильму “Туман” был написан также Ким Сыноком. И тут же режиссер Ким Суён снял фильм. Сценарий походил на хорошо написанную пьесу и может послужить удачным примером того, как из отличного рассказа сделать блестящий фильм. Сценарист вставил некоторые дополнительные эпизоды, чтобы сократить длинный, временами скучный, внутренний монолог из рассказа... Эти приемы близки к образцу экспрессионистского фильма...» [8]⁶ А вот что пишет по поводу преобразования рассказа в сценарий и далее в экранизацию исследователь Университета Корё Кан Ючжон в своей работе, посвященной сравнительному анализу рассказа и киноверсии: «Монолог в основном воспроизводится посредством флешбэка, связанного с метафорическими образами. Эти элементы в фильме воплощаются углами камер, глубиной, размерами кадров и скоростью» [9, с. 297]. В чем состояла идея Ким Суёна? Он не ограничивался лишь рассказыванием историй. Он руководил съемками фильма, желая, чтобы образы становились поэмой, сосредоточившись на эффектах монтажа и кинематографии, чтобы иметь гибкость, чтобы изобразить связь между внутренним миром персонажа и социумом. Фильм представляет собой сегментированное повествование и стилизованный поток сознания. Ким Суён включает новые эпизоды в канву повествования: в самом начале фильма есть сцена, где главный герой находится в своем кабинете (звук, крупный план, угол камеры, скорость); сцена, где главный герой стоит на школьном стадионе (вид с высоты птичьего полета); сцена, когда главный герой разговаривает по телефону со своей женой; сцена, когда главный герой видит свое отражение в окне, но это не он в настоящем — это он в прошлом. Если проиллюстрировать технику монтажа, то мы имеем: 1-й кадр, где Юн разговаривает по телефону со своей женой и убеждается, что он обязательно станет исполнительным директором (реальность); 2-й кадр, где Юн встречает Ха Инсук, которая просит его отвезти

⁶ Экспрессионизм в кино (Expressionismus) — направление в кино Германии в первой половине 1920-х гг. В это время было создано несколько десятков э. ф., среди которых наиболее известными считаются: «Пражский студент» (1913, р. Стеллан Руе), «Кабинет доктора Калигари» (1920, р. Роберт Вине), «Генуине» (1920, р. Роберт Вине), «Голем, как он пришел в мир» (1920, р. Пауль Вегенер), «Усталая смерть» (1921, р. Фриц Ланг), «Мабузе, игрок» (1922, р. Фриц Ланг), «Носферату, симфония ужаса» (1922, р. Ф. В. Мурнау), «Улица» (1923, р. Карл Грюне), «Руки Орлака» (1924, Роберт Вине), «Кабинет восковых фигур» (1924, Пауль Лени), «Последний человек» (1924, Ф. В. Мурнау), «Метрополис» (1927, р. Фриц Ланг) и др. Они отразили настроения безысходности и пессимизма, возникшие в немецком обществе вследствие поражения в Первой мировой войне. Героями этих фильмов часто выступали зловещие, мифические существа, а центральное место в них занимали галлюцинации, кошмары, фантазии безумцев. Для их изображения применялась изощренная техника — многократные экспозиции, наплывы, оптические искажения. [Краснова Г. В. Экспрессионизм в кино (Expressionismus) // Энциклопедия «Всемирная история.»] URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/ekspriessionizm_v_kino_expressionismus (дата обращения: 07.08.2020).

ее в Сеул (реальность); 3-й кадр, где Юн в настоящем идет вместе с Юном в прошлом (иллюзия).

При адаптации рассказа в сценарий к фильму «Туман» практически все основные события вошли без изменений, так же, как и поступки героев, и их диалоги. Например, профессор Университета Мёнчжи Ким Мёнсок в своей работе, посвященной экранизации рассказа «Поездка в Мучжин», описывает, как Ким Сынок работал над сценарием и принимал участие в съемочном процессе; в какой мере режиссеру удалось визуально воплотить идею рассказа и какие технические приемы он при этом использовал; в чем различия между оригинальным литературным произведением и его киноверсией [10]. Фильм рассказывает о событиях в жизни главного героя, начиная с его отъезда из Сеула в Мучжин и до момента, когда он покидает Мучжин. Хронология событий также в значительной степени повторяет произведение, за исключением начала: в отличие от рассказа, действие начинается не в автобусе, идущем в Мучжин, а в офисе главного героя в Сеуле. С кинематографической точки зрения, однако, такое отклонение от литературного текста — попытка рассказать, почему главный герой отправляется в Мучжин, и таким образом выстраивается последовательная временная цепочка. Осознание своего «Я» главным героем и его восприятие мира в фильме также близки к тексту рассказа. И в рассказе, и в фильме прослеживается общая главная тема: история успешного представителя среднего класса, который находит свое «Я» из прошлого в родном городе Мучжине, борется за признание и терпит неудачу, в конечном счете испытывая презрение к себе и к бессилию человека сделать хотя бы один шаг за пределы predetermined мира. Какая же сцена в фильме становится решающей и превращает главного героя Юн Хичжуна в сложный персонаж?

Первые кадры имеют решающее значение для понимания повествования, направления развития сюжета и намерений режиссера. Фильм «Туман» начинается со сцены городской повседневной жизни капиталистического Сеула. Не обозначая конкретного времени и пространства, но показывая в кадре звонящий телефон и передавая звук печатающих машинок, первая сцена дает зрителю понять, что в Сеуле полдень. Звонки телефона, перекликающиеся с ритмичными звуками печатных машинок, переходят в гудки автомобилей, передавая ритм деловой жизни Сеула. Автомобильные гудки являются символами повседневной жизни города, протекающей в стенах офиса и за его пределами, во внешнем мире. Не случайно, по мере того как объектив камеры следует за главным героем и слышатся пронзительные гудки автомобилей, полдень в Сеуле раскрывается во всей полноте. Эта первая сцена знакомит зрителя с главным героем, измученным повседневной жизнью в современном капиталистическом городе, показывая, как он, уставший от телефонных звонков, стука печатных машинок и бумажной работы, видит галлюцинации — напечатанные слова превращаются в жуков. Но когда главный герой встает из-за стола и подходит к окну, его встречает еще более напряженный ритм — ритм жизни города. Этот момент раскрывает проблему главного героя, Юн Хичжуна, и напоминает зрителю о человеке, который жи-

вет в ритме города, но при этом с ним не совпадает. Эта сцена также показывает, что Сеул и Мучжин — два разных мира, контрастных и враждебных, и между ними пропасть. Такая трактовка отличает фильм от рассказа, превращая киноленту в независимую работу.

Ритм — это продукт отношений. Когда один ритм не совпадает с другим, это указывает на проблему в отношениях. Действительно, у главного героя, Юн Хичжуна, есть такие проблемы. У него появилась возможность получить должность исполнительного директора фармацевтической компании, но он не участвует в процессе, который определяет его судьбу. Поэтому дисгармония ритма появляется из-за его опасения и беспокойства по поводу решения, от которого зависит его судьба. Юн Хичжун слишком быстро перестраивается на свой внутренний пространственно-временной ритм и слишком быстро выпадает из общего ритма. Когда Юн Хичжун приезжает в Мучжин, он погружается в ритм этого места — гипнотизирующего соленого воздуха, солнечного света и тумана. Проблема в том, что, поскольку процесс перестройки происходит так быстро, он снова не главный, не управляет ситуацией, независимо от времени и места.

Как пишет профессор Университета Конгук Чон Ухён в своей статье «Поездка в Мучжин» и «Туман»: новая культурная волна», «характер Юн Хичжуна, амбициозного человека, но не имеющего особого контроля над ситуацией, становится понятнее, когда он сталкивается с сильным ритмом круговых и линейных темпоральностей⁷ в Мучжине. Ритмы круговых и линейных временных характеристик Мучжина олицетворяют Пак и Чо Хансу. В фильме показаны неоднократные встречи Юн Хичжуна с Паком, а встреча с Чо Хансу происходит только один раз. Пак чист и искренен, а Чо Хансу сгорает от желания добиться успеха. В фильме также четко показано разное отношение к встрече Юн Хичжуна с Паком и встрече Юн Хичжуна с Чо Хансу. Ночь, густой туман, пустая лодка на реке — сцена, когда Юн Хичжун провожает Пака, уходящего от Чо Хансу. Совершенно другое настроение создает сцена, в которой Юн Хичжун приходит к Чо Хансу в офис налоговой инспекции, она наполнена торопливыми движениями

⁷ Темпоральность (от англ. *tempora* — «временные особенности») — специфическая взаимосвязь моментов времени и временных характеристик, динамика изменений тех явлений и процессов, качественная особенность которых обусловлена социокультурной спецификой человеческого существования; временная сущность явлений. Понятие темпоральности вошло в философскую культуру благодаря феноменологической и экзистенциалистской традициям, в которых темпоральность человеческого бытия противопоставляется времени, описанному как отчужденное, навязчивое, подавляющее. В культурологии, психологии и феноменологически ориентированной социологии понятие темпоральности используется в основном для описания таких динамических объектов, как личность, социальная группа, класс, общество, ценность. В основе методологии темпорального анализа лежит идея анализа взаимодействующих социальных явлений через сопоставление их темпоральности. [Темпоральность. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>] (дата обращения: 07.08.2020)

сотрудников офиса. Таким образом, Пак представляет круговую или вневременную природу пространственно-временного состояния Мужжина, а Чо Хансу символизирует линейный характер времени и пространства в Мужжине. Можно сказать, что Пак является символом утраченного “Я” Юн Хичжуна из прошлого, а Чо Хансу олицетворяет несформировавшееся “Я” Юн Хичжуна в настоящем» [11, с. 74–75]. Из сцен в фильме «Туман», которых не было в рассказе, особенно выделяется та, в которой Юн Хичжун наблюдает за сотрудниками и их работой, придя в офис к Чо Хансу. Эту сцену имеет смысл проанализировать, так как ее настроение сильно отличается от общего настроения фильма. Сцена имеет линейные временные черты, находясь при этом в круговой темпоральности Мужжина. Другими словами, она имитирует Сеул. Сотрудники офиса приносят документы на согласование Чо Хансу, начальнику налоговой инспекции; звонит телефон, сотрудник снимает трубку и передает ее Чо Хансу. В соответствующей его статусу манере Чо Хансу отвечает на телефонный звонок, но не услышав немедленного ответа, вешает трубку. Когда один сотрудник уходит, в кабинет врывается другой с еще одной пачкой документов на визирование, и они сталкиваются. Затем аналогичная сцена повторяется с еще одним сотрудником. Смысл этой смешной мизансцены — показать, что действия, происходящие в ней, являются имитацией жизни в Сеуле. Важно отметить, что эти линейные действия офисных сотрудников являются частью большого кругового движения, при этом Юн Хичжун не является его частью. Хотя может показаться, что Юн Хичжун насмехается над сотрудниками и их действиями, правильнее будет сказать, что они чужды ему. В эту сцену проникает ритм самого первого эпизода фильма — ежедневной рутины Сеула с ее телефонными звонками и стуком печатных машинок; линейный ритм жизни Сеула, из которого выбивался Юн Хичжун. Таким образом, сцена символизирует тревожное состояние Юн Хичжуна, который ощущает себя в дисгармонии и с жизнью в Сеуле, и с размеренным ритмом обычной жизни Мужжина, а также и с ритмом делового Мужжина.

По словам Чон Ухёна, в фильме Юн Хичжун представляется как человек, которому чужда повседневная жизнь и Сеула, и Мужжина. Жак Деррида⁸ называл «призраками» людей, которые живут в настоящем, но отягощены или воспоминаниями из прошлого, которые они подавляют в себе, или не до конца сформированными желаниями о будущем [11, с. 76]. Юн Хичжун живет в настоящем, свободном от груза воспоминаний из прошлого, но в какой-то момент он сходит с пути своего негармоничного существования в настоящем и приезжает в Мужжин, где живы тяготившие его воспоминания из прошлого. Он абсолютно чужой и лишний в обоих этих мирах; другими словами, он «призрак». У Ж. Дерриды призрак — это сущность, которая находится между жизнью и смертью, приводящая к самоанализу и дающая уроки жизни, но Юн Хичжуну не предоставлена такая возможность. Он существует между Сеулом (настоящим) и Мужжином (про-

⁸ Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс. URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 07.08.2020).

шлым), но вместо того, чтобы найти источник вдохновения в самоанализе или жизненных примерах, он не находит ни спасения в прошлом, ни сил управлять своей жизнью в настоящем. «Призрак Я» Юн Хичжуна противоположен призраку Ж. Дерриды, который ориентирован на ответственность за других и справедливость. Такая ситуация возникает, в конечном счете, из-за груза напряженных отношений Юн Хичжуна со своими «суррогатами». В фильме эта ситуация прослеживается в сцене, где сталкиваются два «Я» Юн Хичжуна — «Я настоящее» и «Я прошлое». Юн Хичжун встречается с Ха Инсук в сосновой роще, и они вместе гуляют по пляжу, Юн Хичжуну кажется, что его прошлое «Я» одобряет «Я» настоящее. В сцену прогулки ввели актера, очень похожего на Син Сонилия, исполнителя главной роли Юн Хичжуна, чтобы он сопровождал его в прогулке по пляжу. В сцене удалось передать призрачную сущность Юн Хичжуна, используя минимум спецэффектов, просто показывая спины двух удаляющихся людей. Визуализация встречи «Я настоящего» с «Я прошлым» в одном и том же безвременном пространстве — это кинематографический прием, использующийся для указания на призрачную сущность героя. В другом эпизоде, снятом по главе «Люди, с которыми я встречался ночью», Юн Хичжун идет вместе с Паком к дому Чо Хансу и видит, как его прошлое «Я» падает в воду, что символизирует смерть «Я прошлого». Встречи Юн Хичжуна с его прошлым «Я» указывают на появление призрака. Когда Юн Хичжун из настоящего говорит своему призраку из прошлого: «Дело в том, что я уже пережил тот возраст, когда я смотрел на мир с чувством заботы и сострадания» и «я не сильно стремился жениться на богатой вдове с нужными связями, но я думаю, что в итоге все получилось удачно», — призрак из прошлого с отвращением плюет на землю. Эта сцена дает понять, что Юн Хичжун откладывает на время борьбу за обретение своего «Я» или, в конечном итоге, ее проигрывает. Причины поражения в борьбе за обретение своего «Я» или отсрочки его поиска кроются в неуверенности Юн Хичжуна в его нынешнем статусе, и это подтверждается тем, что даже «Я» из прошлого порицает его слабость в борьбе за обретение независимого «Я» сегодняшнего.

Призрак, который олицетворяет раздвоение «Я» Юн Хичжуна и встречу «Я прошлого» и «Я настоящего», снова появляется в конце фильма. Первое появление призрака происходит, когда «Я настоящее» задает вопрос в поисках одобрения, второй раз он появляется, когда «Я прошлое» отвечает на этот вопрос. Когда у Юн Хичжуна возникает внутренний конфликт, после того как он получает телеграмму, вызывающую его немедленно в Сеул, «Я прошлое» появляется вновь, чтобы еще раз назвать Юн Хичжуна «обманщиком» и с презрением плюнуть на землю. Когда приходит время возвращаться в Сеул к повседневной городской жизни, и Юн Хичжун пытается забыть свои дни в Мужжине. «Я прошлое» показывает Юн Хичжуну из настоящего свое видение его поступков; показывает грешный, полный вожделения взгляд Юн Хичжуна, когда он вечером провожает Ха Инсук при их первой встрече, и когда он представляет Ха Инсук хозяину гостевого дома у пляжа как свою жену. Эта короткая сцена заслуживает особого внимания, поскольку она отличается от других сцен, вклинивается в те-

чение повествования фильма и нарушает его. Юн Хичжун пытается наладить жизнь в Мучжине и воспринимать ее как истинную надеясь, что это поможет ему определить свои личные принципы и получить одобрение общества. Но «Я прошлое» раскрывает ложное восприятие реальности, призывая Юн Хичжуна из настоящего к критической оценке ситуации и самоанализу. Как бы там ни было, эта сцена подтверждает, что Юн Хичжун из настоящего проигрывает Юн Хичжуну из прошлого, не получая признания второго. Это поражение означает, что он чужой в Мучжине, и раскрывает истинную суть Юн Хичжуна, который отстраняется и от тяготящего его прошлого, и от несовершенного настоящего. Юн Хичжун пишет, а потом разрывает письма, упрямо оправдывая свое существование в настоящем и блокируя тем самым желание принести болезненное извинение. Когда Юн Хичжун уезжает из Мучжина, звучит закадровый голос: «Только один раз, самый последний раз позволь признать существование Муджина, и тумана, и полную одиночества дорогу к сумасшествию, и популярные шлягеры, и самоубийство женщины из кабака, и измену, и безответственность. В самый последний раз. На этот раз действительно последний. Я же даю обещание, что буду жить, не выходя за рамки данных мне обязательств...» [3, с. 97–98; 4, с. 78] Слова, взятые непосредственно из рассказа, ясно выражают чувство презрения к самому себе, которое испытывает Юн Хичжун из-за того, что он не может найти свое место ни в настоящем, ни в прошлом, ни в Мучжине — маленьком мире, где одновременно сосуществуют его настоящее и прошлое.

Новый эксперимент начался после того, как литературные критики одобрительно отозвались о рассказе, назвав произведение революцией чувственности, что привлекло еще большую читательскую аудиторию. Сначала группа в составе Ли Орёна, Хван Хеми и др. попросила Ким Сынока написать сценарий по рассказу, а потом они обратились к Ким Суёну. Ким Суён, которому интересно было снять фильм по мотивам литературного произведения и который в тот момент находился в поисках подходящего материала, обладавшего чувственным визуальным языком, согласился снять фильм, несмотря на некоторые другие проекты.

По словам Чон Ухёна, как пишет Ким Суён в своих мемуарах, Ким Сынок практически жил рядом с местом съемок, расположенным в отдаленной приморской деревне в Кимпо [11, с. 80]. По мере того как киносюжет отходил от оригинального текста, возможно, даже Ким Сынок, как автор оригинального рассказа, не мог настаивать на сохранении своего статуса автора сценария. Он принял неожиданное предложение Ким Суёна появиться в кадре в качестве статиста. В эпизоде, с которого начинается фильм, главный герой едет на автобусе в Мучжин, а позади него сидит молодой человек в соломенной шляпе. Большинство пассажиров уже довольно преклонного возраста, хрупкого телосложения, дремлют в пути; но этот молодой человек, подперев подбородок рукой, смотрит по сторонам. Он закуривает сигарету, затягивается и долго выдыхает дым, как будто чувствует, что ему нужно что-то сделать. Этот молодой человек — Ким Сынок. Согласно мемуарам Ким Суёна, появление в кадре Ким Сынока было не

запланированным ходом, а случайно появившейся идеей. Однако его появление в фильме интересно с другой точки зрения, поскольку оно примерно совпадает по времени с отказом Ким Сынока от статуса автора сценария, что позволяет новому повествованию развиваться естественно и легко. Позволив себе погрузиться в фильм в роли безмянного пассажира в автобусе, Ким Сынок отказался от своих критических взглядов на киноинтерпретацию своего рассказа, выступая лишь в роли созерцателя.

Фильм «Туман» стал важным событием, изменившим традиционный подход к созданию киноверсий литературных произведений. Когда картина вышла на экраны, отзывы критиков были в основном положительными. Особенно были отмечены флешбэки и закадровый голос, ведущий повествование, заглавная песня «Туман», повторяющаяся на протяжении всего фильма и символизирующая психологическое давление и стагнацию Мучжина, а также поэтические образы, передающие несовершенство современного Сеула, стремление к урбанизации, ведущее к отчуждению и тревогам. Другими словами, тот факт, что новизна и полнота фильма были положительно восприняты, свидетельствует о том, что встреча Ким Сынока и Ким Суёна, а также их художественные творения — рассказ «Поездка в Мучжин» и фильм «Туман» — были не случайностью, а неизбежным результатом экспериментирования, которое вылилось в рождение новой культурной волны.

Литература

1. *Kim Dongin*. Reliving the Korean Film Renaissance (1950s — 1960s) // *Korean Literature Now*. On October 28, 2014. Vol. 6. Winter 2009. URL: <https://koreanliteraturenow.com/essay/musings/kim-dongin-hwang-sun-won-park-kyung-ri-kim-seungok-reliving-korean-film-renaissance> (дата обращения: 01.02.2020).
2. Троцевич А. Ф. Несколько слов о западном влиянии в современной корейской прозе (Ким Сынок. Рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи». 1964 г.) // 100 лет петербургскому корееведению. Материалы междунар. конф. СПб., 1997. С. 60–63.
3. *Ким Сын Ок*. Сеул, зима 1964 года. Пер. с кор. Софии Кузиной. СПб.: Гиперион, 2013.
4. 김승옥. 무진기행. 해방50년 한국의 소설. 2. 1960–1980. 한겨레 신문사. 서울, 1996. [*Ким Сынок*. Поездка в Мучжин // *Корейская проза второй половины XX в. Т. 2. 1960–1980*. Сеул: Ханкёре Синмунса, 1996.] (На кор. яз.)
5. 송기섭. 무진의 형상들과 안개의 이미지 — 무진기행론. 국어국문학, 177, 2016. 12, pp. 307–335. 국어국문학회. [*Сон Кисоп*. Образы Мучжина и образ тумана — обсуждая рассказ «Поездка в Мучжин» // *Кугокунмунхак*. 2016. № 177. С. 307–335. Кугокунмунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE07091428> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
6. 인터뷰: 서울대학교 국어국문학과 방민호 교수 // KBS World Radio 무진기행 김승옥. [Интервью: Пан Минхо — профессор кафедры корейского языка и литературы Сеульского национального университета // Радио KBS. Ким Сынок. Поездка в Мучжин.] URL: http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=k&menu_cate=&id=&board_seq=351724 (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)

7. *Montgomery Ch.* “Record of a Journey to Mujin” 무진기행 by Kim Seung-ok (김승옥) — Review. // *Korean Literature in translation*. 5 February, 2014. URL: <https://www.ktlit.com/record-of-a-journey-to-mujin-by-kim-seung-ok-review/> (дата обращения: 01.02.2020).
8. 김만수. 김승옥 시나리오 ‘안개’의 구조와 장면 분석. *한국현대문학연구* 40, 2013. 8, pp. 355–382. 한국현대문학회. [Kim Mansu. Анализ структуры и сцен в сценарии Ким Сынока «Туман» // Хангук хёндэ мунхак ёнгу. 2013. № 40. С. 355–382. Хангук хёндэ мунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02253772> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
9. 강유정. 김승옥의 소설 ‘무진기행’과 김수용 영화 ‘안개’ 비교분석. *우리문학연구* 40, 2013. 10, pp. 271–297. 우리문학회. [Kang Yujung. Рассказ Ким Сынока «Поездка в Мужчин» и фильм Ким Суёна «Туман». Сравнительный анализ // Ури мунхак ёнгу. 2013. № 40. С. 271–297. Ури мунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02271466> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
10. 김명석. 김승옥 소설 ‘무진기행’과 영화 ‘안개’ 비교연구. *현대소설연구*, (23), 2004. 09, pp. 415–439. 한국현대소설학회. [Kim Myeongseok. Сравнительное исследование рассказа Ким Сынока «Поездка в Мужчин» и фильма «Туман» // Хёндэ сосоль ёнгу. 2004. № 23. С. 415–439. Хангук хёндэ сосоль хакхве.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE06669972> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
11. *Chon Woo Hyung.* Journey to Mujin and Mist, the Meeting of New Cultural Forces // *Literature on Screen. Understanding Korean Literature through Films*. Ed. by Korean Film Archive. Seoul, 2014.

References

1. Kim Dongin. Reliving the Korean Film Renaissance (1950s — 1960s). *Korean Literature Now*. On October 28, 2014. Vol. 6. Winter 2009. URL: <https://koreanliteraturenow.com/essay/musings/kim-dongin-hwang-sun-won-park-kyung-ri-kim-seungok-reliving-korean-film-renaissance> (accessed: 01.02.2020).
2. Trotsevich A. F. Western Influence on Korean Prose (Kim Seung-ok. A Journey to Mujin. 1964). *100 years of the Korean Studies at St. Petersburg University. Proceedings of the International Conference*. St. Petersburg, 1997. P. 60–63. (In Russian)
3. Kim Seung-ok. *Seoul-1964-winter*. Transl. from Korean by Sofiya Kyzina. St. Petersburg, Giperion Publ., 2013. (In Russian)
4. Kim Seung-ok. A Journey to Mijin. *50 Years of Korean Literature after Liberation*. Vol. 2. 1960–1980. Seoul, Hankyore sinmunsa publ., 1996. (In Korean)
5. Song Ki-seob. The Study of Mujin and Fog — about “The Journey in Mujin”. *The Korean Language and Literature*. 2016. No. 177. P. 307–335. The Society of Korean Language and Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE07091428> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
6. Interview: Professor Bang Min-ho, Dept. of Korean Language and Literature, Seoul National University // KBS World Radio Kim Seung-ok. A Journey to Mujin. URL: http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=k&menu_cate=&id=&board_seq=351724 (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
7. Montgomery Ch. “Record of a Journey to Mujin” by Kim Seung-ok — Review. *Korean Literature in translation*. 5 February, 2014. URL: <https://www.ktlit.com/record-of-a-journey-to-mujin-by-kim-seung-ok-review/> (accessed: 01.02.2020).

8. Kim Mansu. Analysis of the Structure and the Scene in the Scenario Mist Written by Seung-ok Kim. *The Journal of Korean Modern Literature*. 2013. No. 40. P.355–382. The Learned Society of Korean Modern Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02253772> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
9. Kang Yu-jung. Cinematization of Novels, Principles and Processes of Media Conversion — Focusing on “Trip to Mujin” by Kim, Seung-ok and “Mist” Filmed by Kim, Soo-yong. *The Studies of Korean Literature*. 2013. No. 40. P.271–297. The Studies of Korean Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02271466> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
10. Kim Myung Seok. Adaptation from the novel *A Journey to Mujin* by Kim Seung-Ok and the movie *Fog*. *The Journal of Korean Fiction Research*. 2004. No. 23. P.415–439. The Society Of Korean Fiction. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE06669972> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
11. Chon Woo Hyung. *Journey to Mujin and Mist, the Meeting of New Cultural Forces. Literature on Screen. Understanding Korean Literature through Films*. Ed. by Korean Film Archive. Seoul, 2014.