



МОЖНО ЛИ СДЕЛАТЬ «РУССКИЙ К-ПОП»? НАЦИОНАЛЬНОСТЬ И ГРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА В ОНЛАЙН-ДИСКУССИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ

Ольга Викторовна Лазарева

Европейский университет в Санкт-Петербурге
6/1А Гагаринская ул., Санкт-Петербург, Россия

olazareva@eu.spb.ru

Аннотация: Статья посвящена тому, какие культурные смыслы стоят за апелляцией к национальности в онлайн-дискуссии о границах музыкального жанра К-поп. На материале комментариев русскоязычных пользователей к видеоклипу первой российской К-поп-группы обнаружено, что подобная риторика выстраивает очень устойчивые, но в то же время подвижные и гибкие границы жанра. Такое противоречие определяется тем, что фрейм национальной идентичности не является центральным в данной дискуссии, однако он исторически характерен для обсуждения К-поп как музыкального жанра. Взаимодействуя с К-поп и заимствуя элементы этого дискурса, русскоязычные пользователи используют его уже с позиции медиапотребителей современной транснациональной поп-культуры. В таком случае риторика о национальности оказывается удобным инструментом, который позволяет кодировать ситуацию «внешней угрозы» по отношению к эмоционально значимому культурному продукту.

Ключевые слова: поп-музыка, границы жанра, К-поп, национальность, фан-национализм.

Для ссылок: Лазарева О. Можно ли сделать «русский К-поп»? Национальность и границы музыкального жанра в онлайн-дискуссии русскоязычных пользователей // Антропологический форум. 2025. № 66. С. 149–177.

doi: 10.31250/1815-8870-2025-21-66-149-177

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/066/lazareva.pdf>

ANTROPOLOGICHESKIJ FORUM, 2025, NO. 66

IS IT POSSIBLE TO MAKE “RUSSIAN K-POP”? NATIONALITY AND BOUNDARIES OF MUSIC GENRE IN THE ONLINE DISCUSSION OF RUSSIAN-SPEAKING USERS

Olga Lazareva

European University at St Petersburg
6/1A Gagarinskaya Str., St Petersburg, Russia

olazareva@eu.spb.ru

Abstract: The article is devoted to the cultural meanings behind the appeal to nationality in the online discussion about the boundaries of the musical genre “K-pop”. The material for the research was the comments of Russian-speaking users on the video clip of the first Russian K-pop group. It was found that such national identity-based rhetoric constructs very stable, but at the same time mobile and flexible boundaries for the genre. This contradiction is determined by the fact that the frame of national identity is not central to these discussions, yet it has historically shaped discussions of K-pop as a genre. Russian-speaking Internet users interact with K-pop and borrow elements of this discourse. They then use it from the perspective of media consumers of contemporary transnational pop culture. In the case of the first “Russian K-pop” group, this national discourse appears as a convenient tool for encoding a situation of external threat to an emotionally significant cultural product.

Key words: pop music, genre boundaries, K-pop, nationality, fan nationalism.

To cite: Lazareva O., ‘Mozhno li sdelat “russkiy K-pop”? Natsionalnost i granitsy muzykalnogo zhanra v onlayn-diskussii russkoyazychnykh polzovateley’ [Is It Possible to Make “Russian K-pop”? Nationality and Boundaries of Music Genre in the Online Discussion of Russian-speaking Users], *Antropologicheskij forum*, 2025, no. 66, p. 149–177.

doi: 10.31250/1815-8870-2025-21-66-149-177

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/066/lazareva.pdf>

Ольга Лазарева

Можно ли сделать «русский К-рор»? Национальность и границы музыкального жанра в онлайн-дискуссии русскоязычных пользователей

Статья посвящена тому, какие культурные смыслы стоят за апелляцией к национальности в онлайн-дискуссии о границах музыкального жанра К-рор. На материале комментариев русскоязычных пользователей к видеоклипу первой российской К-рор-группы обнаружено, что подобная риторика выстраивает очень устойчивые, но в то же время подвижные и гибкие границы жанра. Такое противоречие определяется тем, что фрейм национальной идентичности не является центральным в данной дискуссии, однако он исторически характерен для обсуждения К-рор как музыкального жанра. Взаимодействуя с К-рор и заимствуя элементы этого дискурса, русскоязычные пользователи используют его уже с позиции медиапотребителей современной транснациональной поп-культуры. В таком случае риторика о национальности оказывается удобным инструментом, который позволяет кодировать ситуацию «внешней угрозы» по отношению к эмоционально значимому культурному продукту.

Ключевые слова: поп-музыка, границы жанра, К-рор, национальность, фан-национализм.

Введение

В 2019 г. продюсер Макс Фадеев объявил о запуске первой российской группы в жанре К-рор (Korean popular music). В состав коллектива INK1¹ вошли пять исполнителей из Казахстана, которые планировали продвигаться в России и создавать музыку, «вдохновленную трендами азиатских идол-групп» [Минеева 2019]. Событие получило освещение в медиа разного уровня — от федерального телеканала МУЗ-ТВ до закрытых тематических К-рор-сообществ. На февраль 2025 г. у дебютного клипа на официальном YouTube-канале группы более 3,1 млн просмотров, 103 000 лайков и 28 000 комментариев.

Мое внимание привлекла дискуссия, которая разворачивалась в этих комментариях. Одна часть ее была сосредоточена на эстетических характеристиках видеоклипа INK1, таких как содержание текста песни, качество изображения и звука. При этом пользователи главным образом обсуждали то, соответствует ли

Ольга Викторовна Лазарева
Европейский университет
в Санкт-Петербурге,
Санкт-Петербург, Россия
olazareva@eu.spb.ru

¹ На 2025 г. группа INK1 прекратила существование в изначальном формате. Участники покинули лейбл MALFA Максима Фадеева, четверо из них основали группу NK1 и продолжают продвигаться как «танцевальный бойз-бэнд». На февраль 2025 г. у группы почти 24 000 подписчиков в социальной сети «ВКонтакте» и 67 000 на платформе YouTube.

все это уже устоявшемуся аудиовизуальному канону К-рор («Молодцы ребята, для первой российской айдол группы ОЧЕНЬ достойно»¹). Жанр К-рор появился в середине 1990-х в Республике Корея и с конца 2000-х набирает все большую популярность по всему миру. Отличительной особенностью К-рор является то, что он представляет собой «мозаику, в которой смешались повествование, музыка, групповой танец, телесный перформанс и показ мод» [Choi, Maliangkay 2015: 5]. Все это вместе формирует уникальный узнаваемый формат жанра, который не ограничивается только звучанием, а включает более широкий набор характеристик: гибридное соединение различных музыкальных стилей, акцент на высоком качестве и интертекстуальной насыщенности видео, сложная синхронная хореография с акробатическими элементами, формирование музыкальных коллективов из нескольких участников (айдолов), тесное взаимодействие с фанатами на платформе социальных сетей и т.д.

Однако пользователи спорили под клипом INKI не столько об эстетических характеристиках, сколько о том, можно ли вообще сделать «русский К-рор». В одних комментариях национальность выступала как убедительная объяснительная категория для выстраивания границ жанра («Пожалуйста, перестаньте говорить, что они — русские BTS. Это даже не корейцы...»). В ответ на это другие пользователи возражали, что подобная логика не имеет оснований («жанр нельзя прикрепить к национальности. То есть рэп Тимати — это татарский рэп? Попса Киркорова — болгарский поп? Лайма Вайкуле поет на русском, она из Латвии, ее жанр называется латышский поп??»).

Как утверждает Саймон Фрит, музыкальный жанр, хотя и лежит «в основе оценочных суждений о поп-музыке» [Frith 1996: 75], является культурным и историческим конструктом и постоянно находится в процессе пересмотра. Наряду с музыкальными критиками и музыковедами аудитория также участвует в этом процессе. С расширением пространства Web 2.0, способствующего горизонтальному сотрудничеству и культуре соучастия, переговоры аудитории относительно границ жанра и закрепления жанровых конвенций получили новую жизнь.

Предыдущие исследования показали, что такие онлайн-дискуссии аудитории опираются на различные дискурсивные репертуары и культурные схемы. Например, они организуются вокруг представлений об аутентичности, что предполагает принадлежность каждого музыкального жанра опреде-

¹ Комментарий к видеоклипу, см. подробнее ниже. Здесь и далее орфография и пунктуация авторов сохранены.

ленному культурному опыту. В 2000-х дэт-металл-группы с платформы MySpace были осуждены за утрату аутентичности, поскольку, по мнению аудитории, они становились известными без тяжелой работы, живых выступлений и гастролей. Это привело к дискурсивному исключению таких групп за границы жанра и присваиванию им уничижительного, коммерческого ярлыка deathcore [Tofalvy 2014]. Аналогичным образом отличие «подлинных» итальянских рэперов от «неподлинных» самозванцев проводилось пользователями на основании представлений о «старой школе», американских легендах и андеграундных исполнителях. Во всех этих случаях сложности маргинальной жизни артиста, оригинальность и некоммерческий характер творчества напрямую связывались с самой сутью жанра и служили основанием для прочтения его границ [Airolti 2022].

Согласно другим исследованиям, еще одним аргументом в этой дискурсивной борьбе может быть культурная апроприация, когда аудиторией озвучивается тревога по поводу асимметрии власти и наследия колониальной культуры в современном мире. Использование элементов трэпа (поджанр хип-хопа), а также подражание эстетике афроамериканских женщин (blackfishing) стали основанием для онлайн-дискуссий вокруг творчества Арианы Гранде. В них пользователи обсуждали, «кто имеет право использовать хип-хоп» и как подобные заимствования являются попыткой извлечь выгоду из маргинализованного сообщества и укрепляют структурное неравенство в музыкальной индустрии [Gamble 2024]. В этом же русле «право» использовать элементы фламенко поп-исполнительницей Розалией обговаривалось на основании ее социального и культурного бэкграунда. При этом пользователи, с одной стороны, высказывали опасения о вульгаризации жанра и незаконном заимствовании цыганской культуры, а с другой — указывали на возможности для ревитализации жанра и его популяризации у более широкой аудитории через творчество певицы [Manuel 2021].

Можно заметить, что подобные онлайн-дискуссии вокруг границ жанра не носят исключительно нейтральный музыковедческий характер и связаны с более широкой социальной динамикой. За ними стоят весьма разнообразные мотивации: от демонстрации своей экспертности и выстраивания внутригрупповой иерархии до обозначения символических границ между культурами и участия в борьбе за социальную справедливость. Другими словами, границы музыкального жанра выступают «как спорные социальные интерфейсы и подвижные точки напряжения» [Beer 2013: 151]. В то же время установление таких границ не начинается «с нуля», оно зависит от уже существую-

щих относительно жестких сеток значений. Об этом свидетельствует то, что риторический репертуар подобных дискуссий оказывается связан как со спецификой самого музыкального жанра, так и с тем, какие «типы напряжения определяют его границы» [Beer 2013: 154].

Такие наблюдения побуждают более внимательно отнестись к дискуссии русскоязычных пользователей вокруг INKI. Я полагаю, что эти обсуждения также представляли собой форму прочерчивания символических границ и указывали на существующие противоречия, которые выходили за рамки музыковедческих суждений. В данной работе мне предстоит выяснить, какие культурные смыслы скрывались за тем, что в ходе этой «борьбы за классификацию» [Pachucki et al. 2007: 338] раз за разом возникали апелляции к национальности.

В качестве материала исследования выступили комментарии под дебютным видео INKI “Drop Top”¹, которое было загружено на платформу YouTube 6 декабря 2019 г. Всего с декабря 2019 по февраль 2025 г. пользователи оставили под видео 28 213 комментариев. Из них вручную отобраны и кодированы 300 высказываний уникальных пользователей, в которых музыка связывалась с характерными особенностями какого-либо государства, его культуры, истории, языка и т.д. Такие комментарии были преимущественно первичными, только некоторые из них оставлены в ветке дискуссии с другими пользователями.

Сразу стоит отметить, что комментарии под видео носили полярный характер: от полного неприятия творчества INKI («Это культура Кореи, можно назвать их ворами») до одобрения («Класс теперь у нас есть свой корейский звёзды»). При отборе комментариев для меня была важна не столько тональность высказывания, сколько то, какие механизмы связи национальности и поп-музыки предлагали авторы.

Ограничения данной работы связаны с «постдемографическим» характером исследования онлайн-дискурса [Airoldi 2022: 101], так как мне остается непонятен более широкий социальный контекст жизни людей, оставивших эти комментарии. Мне также неизвестно, являются ли эти пользователи поклонниками К-поп или впервые сталкиваются с этим жанром в интерпретации INKI. Я предполагаю, что в большей степени комментарии оставляли люди, долгое время находящиеся в К-поп-фандоме. Об этом свидетельствует как их прямая самопрезентация («Я кейпопер с 2010 года»), так и демонстрация знаний об устройстве корейской музыкальной индустрии.

¹ INKI — Drop Top. <<https://www.youtube.com/watch?v=PA62gAE3DGk>>.

Обсуждение национальной идентичности в контексте корейской популярной музыки

Ким Пхильхо считает, что с самого зарождения в начале XX в. корейская популярная музыка была тесно переплетена с идеями национальной идентичности [Kim 2016: 220]. Связывается это с тем, что в период с 1910 по 1945 г. Корея находилась в колониальной зависимости от Японии. В таких условиях популярная музыка стала одним из средств, с помощью которого могли быть отрефлексированы эти события и могло осуществляться скрытое сопротивление. Так, одной из первых популярных песен стала «Ариран», которая «была не просто популярной песней, а национальной песней, чья социальная функция заключалась в укреплении социальной и политической солидарности и надежды воображаемого сообщества, а именно в освобождении» [Lee 2005: 138]. Все это с позиции японской колониальной власти представало как прямая угроза, поэтому в дальнейшем подобные темы были ограничены через систему цензуры песен и выступлений.

После освобождения в 1945 г. националистический потенциал музыки был признан на официальном уровне, и она, как инструмент для символического восстановления единства нации, перешла под государственное регулирование. Это регулирование происходило, с одной стороны, посредством системы цензуры, когда содержание песен проверялось для обнаружения «музыки, которая оказывает плохое влияние на национальную безопасность и национальное согласие» [Maliangkay 2008: 172], с другой стороны, посредством целенаправленной поддержки *здоровых песен*, которые «пропагандировали правильную мораль и национализм или просто призывали молодых людей учиться, а рабочих — работать» [Maliangkay 2008: 174]. Такие песни в обязательном порядке преподавались в школе, шли дополнением к поп-альбомам и программам на радио. Таким образом, коммерческий аспект долгое время не принимался в расчет, а популярная музыка оценивалась на предмет ее соответствия «здоровой национальной культуре» [Kim, Shin 2010: 216].

Параллельно существовали и независимые исполнители, которые также были сосредоточены на своем видении корейской нации. Так, в конце 1960-х рок-группы подвергались обвинениям в распространении иностранной культуры, однако при этом сами исполнители прибегали к «националистической идиоме» и «явно пытались апеллировать к преобладающим среди корейцев националистическим настроениям» [Kim 2016: 230]. В 1970–1980-х студенческие активисты использовали музыку для выражения своих политических убеждений, которые заключались в выработке современного видения демократии

и утверждении исторической и культурной автономии Республики Корея. Сосредоточенные «на воссоздании национальной идентичности в условиях колониального наследия» [Lee 2023: 61], студенческие песни вели поиск подлинной «корейскости» (Koreanness) за пределами иностранного влияния и решительно провозглашали дистанцию от американской культуры. Таким образом, хотя и существовало множество интерпретаций корейской идентичности на разных уровнях музыкальной индустрии, в целом она оставалась значимой темой в творчестве музыкантов.

Позже эта тенденция получила продолжение уже в рамках жанра К-рор, который появился в середине 1990-х. Связь музыки и корейской национальной идентичности была переосмыслена в контексте неолиберальных тенденций и приобрела новое экспортное экономическое измерение, когда акцент постепенно смещался «от подчеркивания культурной самобытности до сосредоточения внимания на коммерческих императивах посредством внешней торговли, а также внутреннего потребления» [Jin 2017: 48]. Сформировавшаяся система развлекательных агентств формата «360°» позволяла полностью контролировать все стадии процесса подготовки исполнителей и делать их конкурентоспособными на международной арене, усиливая тем самым национальный бренд Республики Корея. Основатель одного из лидирующих агентств SM Entertainment Ли Суман заявлял в своем интервью, что он намеревался сделать популярную культуру «не просто формой экспорта, а непрерывным глобальным движением, способным накапливать национальное богатство» [Stassen 2022].

В результате уже в начале 2000-х гг. корейская популярная музыка стала приобретать известность за рубежом, внося вклад в «заново изобретенную Корею» [Chun 2021] через понятия «крутой», «динамичный», «современный» [Huang 2011: 7]. Обсуждая это в контексте «поп-национализма» (pop-nationalism), Чу Чонсок делает акцент на том, как предпринимались разнообразные попытки «использовать транснационализирующуюся корейскую популярную культуру таким образом, чтобы прославить нацию и утвердить ее культурное превосходство» [Jo 2011: 500]¹. Популярность по всему миру и экономический эффект сделали К-рор частью национального достояния и ору-

¹ Сильный национальный характер К-рор также привел к ряду скандалов, связанных с существующей в регионе чувствительностью к национальным вопросам. Так, поклонники К-рор из Китая и Японии объявляли бойкот исполнителям за их неосторожные высказывания о территориях со спорным политическим статусом. Стремительный рост популярности корейской музыки также привел к озвучиванию тревог, связанных с культурным империализмом и претензиями Республики Корея на статус культурного гегемона в регионе [Kim et al. 2014].

дием «мягкой силы», а айдолов — примерами идеальных граждан, которые успешны в условиях глобальной конкуренции и при этом несут ответственность за национальное государство [Cho 2008: 89].

Тем самым в постколониальном историческом контексте «для корейцев всемирное признание К-рор используется как способ подтвердить свою коллективную национальную идентичность и национализм» [Yoon 2017: 113], когда музыка является точкой доступа к эссенциализированному представлению о современной «корейскости».

К-рор: национальное достояние Республики Корея

Подобная логика может быть обнаружена и под видеоклипом INKI, так как значительная часть комментариев была посвящена тому, почему не может быть сделан «русский К-рор». Для этого пользователи достаточно уверенно определяли, что входит в перечень обязательных признаков этого жанра, каждый из которых был связан исключительно с Республикой Корея.

Так, пользователи обращали внимание на то, что К-рор предполагает по умолчанию обязательное корейское происхождение участников группы: «Жалкая пародия на К рор они даже не корейцы!!!!» Примечательно, что в таких аргументах комментаторы не делали специального различия между этнической и гражданской идентичностью и по умолчанию подразумевали их тождественность: «В Корее уже есть к-поп и там они представляют свою национальность, в Японии джей-поп, как удивительно, но там тоже японцы». Эта логика действительно актуальна для Республики Корея, которая до сих пор сохраняет статус моноэтнического государства, где «продолжают верить в кровные узы, связывающие все корейское общество, и не могут принять как полноценного его члена человека иной этнической принадлежности» [Акуленко 2016: 76]. Несмотря на то что в последние годы наблюдается тенденция к росту этнического разнообразия Южной Кореи, представления об этнической однородности остаются доминирующими [Yoon 2022]. Однако интересно то, что русскоязычные пользователи также перенимают эти аргументы, подтверждая право на отличительность корейцев как сложившейся социальной группы, у которой совпадают этнические и политические границы и которая имеет исключительное экспертное право определять аутентичность проектов К-рор, в том числе ионационального происхождения: «Вообще-то это К-рор!!! в Корее эту группу утвердили русской К-рор группой»; «В Корее понравилась эта группа, корейцы сказали что они лучше китайских групп».

Другим важным признаком К-рор, о котором упоминали пользователи, является исполнение песен на корейском языке, когда только отдельные партии звучат на английском: «Ну если вы хотели создать к-рор группу, нужно петь на корейском...» Для некоторых комментаторов владение языком оказывалось даже более важным, чем корейское происхождение, что они пытались показать на реальных прецедентах: «национальность не важна. Например русская девушка Нала считается корейским айдолом (хоть ее и жестко хейтят, но всё же её треки относят к к-попу) потому что поёт на корейском»; «Могут. В к-рор есть много айдов не из Кореи, но они поют на корейском, следовательно это кпоп».

Пользователи также обращали внимание на то, что композиции К-рор затруднительно перевести на другие языки, в частности русский: «Странно, когда то же самое происходит на корейском мне норм, но сейчас какой-то испанский стыд». При этом говорили они о трудностях перевода не только текстов песен, но и более широких культурных форм, стоящих за языком и не подлежащих простой передаче: «ну не звучит на русском языке такая культура». Тем самым они констатировали наличие определенной уникальной формы мировоззрения, свойственного только носителям корейского языка. Язык в этом случае оказывается «связующим звеном между национальностью и ее аутентичностью» [Вахтин, Головкин 2004: 40], что делает тексты песен на корейском языке не только частью музыкальной индустрии, но и формой языковой лояльности.

Помимо языка и этничности многие комментаторы также указывали на прямую связь жанра К-рор и корейской культуры в целом. Например, утверждали, что корейский менталитет и нормы общества определяют то, что может быть озвучено в тексте и показано в «настоящем» К-рор клипе: «корейский менталитет не позволяет петь песни про баб и деньги». Признаками «корейского» контента для пользователей являлись глубокий смысл в текстах песен, обсуждение серьезных тем, эмоциональная близость с фанатами: «к-поп индустрия выпускает похожие по звучанию песни, но в них айдолы не опускают остальных, а наоборот только пытаются поддержать и доказать, что ты особенный и достойный многого». В качестве несвойственных для корейского контента моментов упоминались использование нецензурных и обесценивающих выражений, скрытая реклама, чрезмерная сексуализация: «В Корею, прежде чем впустить в эфир песни, их проверяют тщательно!!!! Похабщину никто не пропускает — как и маты, и упоминание брендов 😏. Да, не спорю, что в к-поп есть маты, но их очень мало 😏 — а не то что у нас: чуть что — почти каждая песня про маты, шлюх, наркотики и т.д. 🤔 😏 🤔».

Пользователи связывали такие признаки жанра не только с особенностями музыкальной индустрии, но и с более широким культурным контекстом южнокорейской культуры. Так, в комментариях встречалось указание на то, что поведение айдолов должно отражать скромность и уважительность, свойственные корейской культуре в целом: «Просто все корейцы очень уважительные и культурные, конечно есть исключения где в песнях они матерятся и т.п. но все же, они говорят что добились много честным трудом и заработали много денег когда это действительно правда...» Еще одним критерием подлинно «корейского» контента являлся усердный труд, который должны продемонстрировать айдолы. Такая формулировка напрямую отсылает к логике современной корейской неолиберальной трудовой этики, для которой центральным является нарратив о личных усилиях и ответственности [Kang 2015]. Фанаты заимствовали эту риторику, и, как следствие, «кровавые пот и слезы» [Tan 2018] становятся признаком аутентичности жанра, тесно сплетенного с современной корейской повседневностью. В случае INKI от момента формирования группы до дебюта прошло чуть больше года, что не могло бы произойти в корейской музыкальной индустрии, где айдолы могут несколько лет только тренироваться в статусе *трейни*: «Вот о чем я говорю, но самое главное так это культура корейская!!!!!! Знаешь, мне тут твердят о том что они славы заходили (так!)? Да захотели причём очень ЛЕХКОЙ!!!!!! Есть русская девушка она тоже захотела быть айделом так она поехала в Корею и прошла жесткий отбор и стала певицей!!!»

Таким образом, в логике комментаторов К-рор предстает как единство всех «объективных» [Брубейкер 2010: 110] элементов, характерных для национального мышления: культура, язык и моноэтническое государство («Тем более крор — это КОРЕЙСКАЯ музыка, на КОРЕЙСКОМ языке и исполняемая и продвигаемая в КОРЕЕ»). А корейская модель культурного производства мыслится как воплощение культурной специфики Республики Корея и ассоциируется у пользователей именно с этой страной: «И если уж сравнивать, то корейцы это корейцы, а inki они может быть и не плохие, но не могут они так же хорошо танцевать и петь одновременно, как по моему к-рор это корейская индустрия и ру-рор там не место». Поэтому попытка заимствования отдельных элементов или всего жанра целиком вызвала среди поклонников бурные дискуссии об этничности, языке, культурных особенностях. Пользователи ставили под сомнение возможность повторения этой системы вовне, а отдельные ее характеристики связывались с особенностями корейского менталитета и культуры в целом, что подчеркивает монолитность их восприятия и одновременное изобретение

в комментариях корейской национальной традиции [Хобсбаум 2000].

Схожие наблюдения сделаны Ан Чихён в ходе исследования комментариев, которые англоязычные пользователи оставляли на платформе YouTube под видеоклипами других «некорейских» групп К-рор. Ан также обнаружила, что «фанаты имеют жесткие ожидания в отношении специфических черт, которые они связывают с кумирами К-рор» [Ahn 2023: 97]. Среди таких отличительных черт назывались «обучение, язык и этническая принадлежность (в частности, азиатская этническая принадлежность)» [Ahn 2023: 98].

Тем самым складывается ситуация, когда пользователи из разных стран оказываются единодушны в апелляции к национальности при обсуждении К-рор. Возможно, это определяется тем, что, как я писала выше, существует исторически сложившаяся тесная связь поп-музыки и Республики Корея как национального государства, которая становится источником риторических стратегий для отстаивания чистоты жанра. Я предполагаю, что в процессе культурного потребления международные фанаты взаимодействуют с окружающим К-рор национальным дискурсом и усваивают его элементы. Потому в комментариях под видео INKI четко проступает линия аргументации, согласно которой Республика Корея становится очевидным обладателем прав на К-рор, а пользователи помогают отстаивать ее национальное достояние в момент «посягательств» извне.

Однако в этой стройной на первый взгляд националистической логике обнаруживаются сбои и противоречия. Проявляется это в том, что пользователи неожиданно начинали предлагать свои варианты, при которых сделать «русский К-рор» все же оказывалось возможным. Так, некоторые пользователи достаточно снисходительно относились к тому, что К-рор может исполняться на русском языке: «немного мозг поломался от того, что вроде и русский язык, но в целом это k-рор (на русском)». Другие прямо предлагали создать К-рор в других странах («к тому же если так горит создайте украинскую k-рор группу») или рассуждали об INKI как первом российском опыте создания К-рор, который пока расценивался как неудачный, но имел шансы в будущем. Тем самым такие комментарии предполагали иной взгляд, для которого К-рор уже не является исключительно корейским жанром, а его «обязательные» компоненты становятся предметом переговоров и уступок.

Я попробую дальше проследить пределы, в которых изменяется эта националистическая логика, чтобы понять причины ее устойчивости в контексте обсуждения К-рор и самое главное, в какой степени ее можно называть националистической.

К-рор: между культурной гибридной и национальной идентичностью

Несмотря на сильную связь с национальной идентичностью, К-рор в первую очередь представляет собой экспортный культурный продукт [Shin 2017: 116] и с момента возникновения является «транснациональным, отражая при этом национальное стремление выйти за пределы внутреннего звукового ландшафта» [Yoon 2023: 396]. Ряд исследователей считает, что корейская поп-культура имеет гибридную природу (nationlessness или tugukjeok [Jung 2011: 3]), когда национальное и транснациональное смешиваются для успешного глобального распространения. Более радикальное мнение полностью отрицает наличие у К-рор национального характера [Lie 2012; Oh 2017; Kim 2017], что и позволяет ему быть популярным по всему миру. С такой точки зрения это жанр «без запаха» [Iwabuchi 2004] и просто успешная бизнес-модель, поэтому он легко принимается в разных регионах. Так или иначе, вместо акцента исключительно на национальном характере К-рор более уместно говорить о сложных и запутанных отношениях между национальными патристическими настроениями, транснациональной аудиторией и глобальным капиталом в корейской популярной музыке [Fedorenko 2017].

В этом контексте можно предположить, что попытки создать К-рор за пределами Кореи все же могут быть реалистичными, хотя и не лишены проблематичности. В предыдущие годы неоднократно предпринимались попытки создать К-рор в контексте американской и европейской музыкальных индустрий, что каждый раз вызывало дискуссию среди фанатов. В 2017 г. в экспериментальном формате магистерского проекта появилась первая американская К-рор-группа, в которой все участники были не из Республики Корея. Группа EXP Edition была названа «самой спорной “корейской группой”», ее появление вызвало вопросы: нужно ли быть корейцем, чтобы быть артистом К-рор? Создание группы за пределами Республики Корея и отсутствие корейцев в ее составе было распознано поклонниками как отсутствие аутентичности [Chun 2021] и даже вызвало обвинения в культурной апроприации. История группы и биографии ее участников не демонстрировали «кровавые пот и слезы <...> и это то, что, я думаю, не дает им право называться К-рор» [Tan 2018]. В 2020 г. появилась южнокорейско-британская группа КААСНІ, которая была также неодобрительно встречена пользователями. В частности, вновь бурно обсуждались национальности участниц (из четырех участниц группы только одна являлась этнической кореяночкой) и то, могут ли они на основании этого называться К-рор-группой. Пользователи обвиняли группу КААСНІ в том, что они

koreaboo [Chun 2021], т.е. пытаются выдавать себя за корейцев, но не являются ими с рождения.

Стоит сделать важное замечание: “EXP Edition” и “КААСНІ” не были в полном смысле первыми К-поп-группами, участники которых не являлись бы корейцами по происхождению. С конца 1990-х в рамках корейской музыкальной индустрии получила распространение практика, когда в состав групп входили участники из Японии, Китая, Тайваня, Таиланда и т.д. Такая стратегия сообразна логике более успешного продвижения на локальных рынках Восточной Азии и максимизации прибыли [Shin, Kim 2013: 267]. Однако, как считает Ан Чихён, в случае европейских К-поп-групп бурные дискуссии были связаны с тем, что попытка создать «К-поп без корейцев» в рамках западной музыкальной индустрии интерпретировалась фанатами как акт культурного господства. Ан Чихён исследовала обсуждения, связанные с появлением таких групп, и обнаружила, что для фанатов существуют сильные расовые границы жанра, они «склонны предпочитать, чтобы К-поп оставался (этнически) корейским или по крайней мере азиатским» [Ahn 2023: 100]. Она связывает это с тем, что К-поп воспринимается поклонниками как поле символической борьбы, где делается попытка поставить под сомнение доминирование «белизны» (White) в музыкальной индустрии.

И все же Ан Чихён указывает на происходящие сейчас изменения, когда «К» больше не обозначает жанр как исключительно корейский или азиатский» [Ahn 2023: 106]. По ее мнению, это становится возможно за счет культурной гибридности, свойственной К-поп, так как этот жанр «бросает вызов общепринятым представлениям о культурной принадлежности и оригинальности, поскольку его культурная сущность — это не корейскость, а гиперкапиталистическая культурная гибридность, вбирающая в себя множество культурных элементов со всего мира и перерабатывающая их в “корейский стиль” посредством особой системы производства и маркетинговых стратегий» [Ahn 2023: 105]. Для Ан Чихён размывание границ жанра К-поп и включение в него некорейских участников стало возможно потому, что он является «копией без оригинала» [Ahn 2023: 105], когда сама его суть предполагает бесконечное заимствование.

Мои наблюдения о размывании националистического дискурса вокруг К-поп кажутся схожими, но сам по себе факт культурного заимствования необязательно противоречит сохранению сильной национальной идентичности в К-поп. Так, Ким Пильхо рассматривает развитие корейской поп-музыки в широком смысле от колониального периода до начала 1990-х и приходит

к неожиданному выводу: «Несмотря на широко распространенное представление об этнической однородности, культурная гибридность была движущей силой сохранения культурного национализма в Корее» [Kim 2016: 240]. Другими словами, в истории корейской поп-музыки заимствование и адаптация элементов других культур были средством выстраивания мононациональной идентичности. Культурная гибридность характеризовала корейскую музыку еще до К-рор, это было способом выражения культурной самобытности. И для Юн Кён в современных условиях международной популярности К-рор «буква “К” как геокультурный и национальный идентификатор необязательно стирается или скрывается, но все чаще используется для “мягкой силы” Южной Кореи» [Yoon 2023: 402].

Не отвергая идею культурной гибридности в ходе международного расширения К-рор, я утверждаю, что в комментариях под видео INKI русскоязычные пользователи не позиционировали этот жанр как «копию без оригинала». Напротив, для них было очевидно наличие корейского образца и той заданной им логики, согласно которой музыкальный жанр оказывается тесно связан с национальной идентичностью.

Р-рор: матрица жанра в российском контексте

В комментариях пользователей неожиданным образом фигурировал жанр R-рор, который в реальности еще не существовал, но конструировался прямо на глазах в ведущихся обсуждениях. Его появление было вызвано попытками вписать INKI в российский контекст и определить жанр в других категориях, нежели К-рор: «К-поп они в России точно не воссоздадут потому что к-поп — это к-поп, согласитесь, но как новый жанр музыки р-поп — возможно». Для этого пользователи призывали использовать логику, заданную К-рор, но заменить в ней корейские элементы на местные. Так, например, первая буква — R — должна была по аналогии с К-рор отсылать к стране, где дебютировала группа: «первые буквы означают страну, в которой была создана эта группа»; «если это уже в России, это уже не капоп, рупоп».

Однако попытки подобной адаптации начали давать сбой с самого начала. Даже выбор первой буквы для нового жанра оказался дискуссионным для пользователей, так как все участники INKI были из Казахстана: «Я вообще не против казахов в INKI. Но раз это Р-Поп, то почему нет хотя бы одного или двух русских?»; «Я считаю что если вы создаёте R-рор то и певцы должны быть русскими, не просто так же буква “R” стоит». Помимо этого, поднимался вопрос о том, как правильно трактовать букву «R» — «русская поп-музыка» или «российская

поп-музыка». Здесь, в отличие от К-рор, обнаруживались расхождения между предполагаемой этнической общностью и гражданством: «Это типа новый вид к-рор (как например казахский, японский и т.д.) ЭТО РУССКИЙ ПОП пожалуй назовем его R-рор»; «Russian означает российское. Не надо тут свою ксенофобии пихать. Россия многонациональна. Россиянином может быть любой»; «По национальности они казахи, да, но работают на российский лейбл, поэтому они российская группа. Мы не говорим, что РУССКАЯ»; «КАКАЯ РАЗНИЦА, КТО ОНИ ПО НАЦИОНАЛЬНОСТИ, ОНИ ТАКИЕ ЖЕ ЛЮДИ! ЕЩЕ, ЭТО R-РОР, НИКАК НЕ Q-РОР, ЛЕЙБЛ РУССКИЙ, ПЕСНЯ НА РУССКОМ, ГРУППА ДЕБЮТИРОВАЛА В РОССИИ, А ТАК ПРО ИХ РОДИНУ НЕ СПОРЮ, ВСЕ ИЗ КАЗАХСТАНА».

Вариантом разрешения этого затруднения стало помещение русских в ряд других национальностей, которые, по мнению пользователей, могут быть представлены в R-рор: «Но можно брать в группу и другие национальности, которых больше всего в России, а у нас Россия многонациональная страна, что значит можно взять цвета флага и создать свой дизайн символа группы. Пять участников это очень хорошо для начала, можно было взять сюда казаха, армянина, айзербайджана, немца, русского и конечно же не просто красивых, но и талантливых ребят. Кто то лучше в танцах, кто то в вокале или рэпе, а кто то может быть вообще паркурлист итд».

Язык же оказался более надежным признаком, по которому можно было бы классифицировать деятельность INKI в контексте их национальной принадлежности: «Россия это многонациональная страна и какой бы они национальности не было, но поют на русском, то это R-рор, в К-рор тоже участвуют многие нации, тайцы, китайцы, японцы, но это всё равно К-рор т.к. они поют на корейском». Этот критерий, как и в случае с обсуждениями К-рор, порой оказывался важнее этнической принадлежности. Возможно, здесь вновь имеют место представления о том, что владение русским языком позволяло выражать специфический «дух народа».

Таким образом, оказывается, что, пытаясь адаптировать К-рор, вместе с жанром пользователи перенимали характерную для него констатацию связи национальности и поп-культуры. Можно предположить, что сильная связь К-рор с идеями национальной идентичности не только привела к обозначению его границ и сущности Koreanness, но и одновременно неожиданно способствовала конструированию R-рор и обсуждению Russianness в заданной жанром парадигме. Связать категории «этничность», «гражданство» и «национальность» в рамках

К-поп для пользователей оказалось легко, так как в случае Республики Корея политические и этнические границы совпадают. В случае России пользователи решали это затруднение с помощью различных вариантов и вроде бы смогли адаптировать через ситуационное предпочтение одного из критериев. Язык же, судя по всему, оказался более надежным маркером, так как в случаях и Республики Корея, и России он закреплён на государственном уровне и однозначно идентифицируется со страной.

Ориентация на К-поп как на образец и заимствование предлагаемой им логики также может прояснить, почему в комментариях обсуждение велось одновременно вокруг сразу трех национальностей и трех соответствующих музыкальных стилей, служащих их выражением: корейцы и К-поп, русские и R-поп (Russian popular music), казахи и Q-поп (Qazaq pop). В каждом случае комментаторами предлагались очевидные для них связи национальности и культурного продукта, который должен был стать выражением ее отличительных характеристик¹.

Появление разнообразных N-поп (где N означает «национальность») было отмечено еще в конце 2000-х [Siriyuvasak, Hyunjoon 2007: 117]. В то время исследователи ограничивали этот процесс одним регионом и связывали его с молодежной культурой в современных азиатских мегаполисах. Однако R-поп и Q-поп выходят за пределы восточноазиатской популярной культуры, вне ее границ находится Saudi-pop, который с 2022 г. планируется развивать в Саудовской Аравии вместе с корейскими специалистами из музыкальной индустрии. Во всех этих случаях речь идет не про расширение К-поп, а про появление локальных версий этого жанра, перенимающих его логику.

В связи с этим я утверждаю, что конструирование нового жанра R-поп русскоязычными пользователями говорит не столько о культурной гибридности К-поп, сколько о том, что предложенная им матрица жанра выходит за его пределы и воспроизводится в других культурных контекстах. И так как К-поп тесно связан с вопросами национальной идентичности, то при воспроизводстве этой матрицы также возникают обсуждения этого вопроса. Исследование Ан Чихён позволяет говорить о К-поп как о транснациональном жанре, который выходит за пределы государства и для которого национальная идентичность играет меньшую роль, чем раньше. Я дополняю это видение, когда вместе с этими тенденциями К-поп также нормализует и укрепляет использование национальности в качестве аргумента при обсуждении границ музыкального жанра.

¹ Такую ситуацию можно связать с тем, что участники INKI родом из Казахстана, планировали выступать и продвигаться в России, ориентируясь при этом на корейскую поп-музыку.

И все же, на мой взгляд, преждевременно заявлять, что дискуссии вокруг дебютного видео INKI опирались только на эту логику. Хотя пользователи раз за разом апеллировали к национальности, они делали это весьма условно и соглашались с множественностью допущений. Так, помимо утверждений о К-рор как сугубо корейском жанре, пользователи оставляли комментарии, которые указывали на паназиатское восприятие такой музыки. В этом случае они отходили от национального и начинали мыслить более обширными идеально-типическими категориями, такими как «азиаты» и «европейцы»: «Русские — европейцы, а все ваши кей и джи попы чисто азиатская тема»; «Я конечно понимаю, все хотят свой ...-поп, но это не всем подходит, это в основном для азиатов наверное подходит. Русские, лучше пусть остаются такими же, изменения не приведут ни куда». В контексте этих обсуждений также проявилось противопоставление европейского, к которому причисляли Россию, и азиатского: «Это не ру поп, это А рор- Asian рор, в России такого азиатского жанра никогда не будет, потому что сами русские европейцы»; «Азиаты должны продвигать свою культуру в музыке, а европейцы- свою. А то никакой индивидуальности не осталось. Общие стандарты убивают национальный колорит. (Имхо)». Пользователи также связывали внешность с определенной эстетикой и типом культурного контента, который, по их мнению, является аутентичным и соответствующим: «С русскими будет эмо-поп или бэкстрит бойз, для азиатского поп нужна азиатская внешность». Здесь возникает любопытное противоречие: все участники группы — из Казахстана и имеют азиатский фенотип, однако этого оказывается недостаточно для подтверждения своей «азиатскости» и возможности исполнять К-рор (даже в его локальной версии).

Еще больше запутывало ситуацию то, что пользователи продолжали говорить об этничности, языке и государстве, хотя при этом в их аргументах становились менее очевидными не только границы «корейскости», но и «расы» в целом. Все это заставляет с большим подозрением подойти к тому, как российские пользователи ссылались на категорию «национальность» при обсуждении возможности создания «русского К-рор».

Фан-национализм как риторика опытного медиапотребителя

Основанием для дальнейших рассуждений может послужить концепция «фан-национализма» Ирины Лян, которая проводила полевое наблюдение на ежегодном Дне Кореи в Израиле. Первые такие мероприятия организовывали представители местной диаспоры, в последующие годы этим стали заниматься

студенты, которые не были корейцами по происхождению и зачастую даже никогда не посещали Республику Корея. Связывало их с этой страной только то, что они выбирали ее изучение в рамках специализации и при этом сами были поклонниками ее поп-культуры. В качестве своей мотивации организаторы Дней Кореи называли *хасбара* (hasbara) — понятие, которое является синонимом пропаганды и связано с необходимостью доносить положительное представление об Израиле. В их случае это было связано с распространением достоверной информации о Республике Корея и продвижением ее позитивного образа. В этом контексте Лян отмечает переход от диаспорального национализма к фан-национализму, который «позволяет некорейским фанатам Халлю выступать в качестве пропагандистов, даже “патриотов”, корейской нации» [Лян 2019: 3766]. Складывается любопытная ситуация, когда айдолы становятся промоутерами Республики Корея, а фанаты — промоутерами айдов и корейской культуры в целом.

Однако принципиальным моментом в исследовании Ирины Лян стало то, что студентами двигали не националистические мотивы, а личная мотивация по преодолению стигмы, связанной с выбором «странного» и «непрактичного» направления обучения и столь же необычного хобби. Кроме того, продвигая позитивный имидж корейской нации, фанаты тем самым подтверждали свою идентификацию с фандомом через демонстрацию компетентности и понимания корейской культуры.

Такой взгляд ведет к серии значимых разрывов. В первую очередь он ставит под сомнение характерную для националистической логики связь между нацией и территорией, так как обращает внимание на деятельность людей, не являющихся представителями государства, интересы которого они вызвались защищать. Кроме того, эта точка зрения порывает с продолжительной историей изучения связи фан-национализма и гражданского национализма, особенно в контексте спорта, так как исторически именно он стал, с точки зрения исследователей, «важной ареной для прославления национальной идентичности» [Bairner 2001: 17]. Наконец, такой взгляд ставит под сомнение связь между деятельностью, направленной на продвижение национальных интересов, и личной национальной самоидентификацией. Организация Дней Кореи израильскими фанатами К-рор не была связана с попыткой подтвердить свою принадлежность к этой стране, а скорее выступала формой эмоциональной идентификации с культурным продуктом и, шире, с фандомом. Как следствие, эта деятельность, имеющая внешне националистическую направленность, являлась лишь формой, своеобразным означающим, за которым скрывалось не связанное с национальной тематикой означаемое.

Опираясь на работу Лян, я ставлю вопрос о том содержании, которое стоит за дискуссиями вокруг клипа INKI и которое, на мой взгляд, выходит за пределы исследований национализма и поп-культуры. Другими словами, я предлагаю перестать интерпретировать комментарии пользователей как в буквальном смысле разговор о национальности и попытаться обнаружить за ними «не национальное» означаемое.

Возможным указанием на подобное «второе дно» может быть то, что пользователи оперировали понятием «национальность» весьма условно и при его применении рассуждали скорее как опытные медиапотребители, которые понимают принципы функционирования современной поп-культуры: «Срор, јрор, трор, трор (список длинный) все красят волосы, включают тяжёлый автотюн и подглядывают у друг друга хорягу. Это дебют! Дайте им шанс!!» Тем самым наряду с обсуждением национальности комментаторы использовали и иной язык, где К-рор уже выступал не как национальное достояние, а как культурная (музыкальная) индустрия: «они не сплагиили! они не пытаются вслепую копировать К-рор лидеров индустрии, а создают собственный неповторимый код!» В этой логике пользователи предпочитали говорить про плагиат, нежели про культурное присвоение, даже при условии того, что заимствование было связано с такими категориями, как культура и национальность: «ЭТО никак не заменит К-POP. Мне кажется, что плагиат других стран мерзко как-то»; «Мне кажется, что если бы корейцы сделали что то подобное.. То никто ничего бы не сказал ни про плагиат ни про танцы... <...> Мне кажется, что большинство хейта на ребят льётся из-за того, что они дебютнули в России и то что они не корейцы».

В материалах Ан Чихён фанаты комментировали некорейский К-рор через призму культурного признания / культурного присвоения, где первое «демонстрирует искреннее уважение к корейской культуре, тогда как EXP — это дешевая копия К-рор, лишённая такого признания» [Ahn 2023: 102]. Поэтому Ан Чихён интерпретирует требование фанатов об «искреннем уважении» как требование внимательно относиться к корейской культуре. В то же время комментарии под видео INKI демонстрируют иную линию рассуждений. Смена словаря — плагиат вместо культурного присвоения — переводит происходящее из сферы оспаривания власти в постколониальном мире, о которой писала Ан Чихён, в сферу этики и справедливости в контексте культурного производства.

Эта предлагаемая «фанатская» справедливость не запрещает заимствование К-рор как жанра, но предполагает, что оно будет проведено с учетом определенных правил. Так, попытки вос-

произвести в российском контексте К-рор были восприняты негативно потому, что распознавались пользователями как угроза смысловому содержанию жанра: «Россия не сможет создать своих BTS. К примеру взять самих же BTS у них, песни со смыслом и красивой лирикой. А если прочитать слова этой песни то можно сказать что песня про деньги, девчонок, бары, дорогие побрякушки и выпивку. Как можно такое слушать?! В то время как у BTS песни про преодоление депрессий, про преодоление препятствий, о мечте, о любви к фанатам и т.д.». Несмотря на это, комментаторы допускали возможность такого воспроизведения в будущем, если будут сохранены характерные, на их взгляд, черты жанра: «Как по мне, так посыл песни плохой и не несёт ничего хорошего. Раньше, когда в России не было К-рор, я мечтала, что когда он появится, то он будет понятным, умиротворяющим и с глубоким смыслом. Вселяющие в души людей надежду и веру в себя. Но то что я увидела, меня сильно разочаровало. Я правда ожидала большего. Думаю что если в России появиться К-рор, который будет вселять в души людей надежду и веру в себя, то я буду самым счастливым человеком на планете. Честно...»

Кроме того, указывая на отличительные особенности К-рор, пользователи одновременно вели борьбу за свою репрезентацию как представителей фандома: «Я настоятельно рекомендую Максиму Фадееву, коли он решил плагиатить, пообщаться с фанатами К-РОР. Поверьте, они много чего полезного могут рассказать. Например, что важен СМЫСЛ ПЕСНИ....» Такие комментарии свидетельствуют о том, что пользователи видели проблему не в самом заимствовании К-рор или угрозе такого заимствования национальному достоянию Республики Корея, а в том, что такая локальная адаптация К-рор не соответствовала их фанатской идентичности и желаемой репрезентации в культурном пространстве: «Клип, танцы, спецэффекты — супер! А вот слова песни — дерьмотина. Простите пож, но если вы идете в направлении кпоп, то там слегка совсем по другому. Ведь я лично, люблю кпоп, да и уверена, что большинство кпоперов тоже, не за внешность, клипы, сладкие личики, а больше за слова песен! Которые берут за душу!»

В подобной логике рассуждений возможность адаптации К-рор в других культурных контекстах уже не зависит от соблюдения матрицы жанра, связанной с национальностью. Пользователей больше беспокоило то, сохраняется ли при этом эмоционально значимое содержание, которое может не ограничиваться вопросами расовой борьбы или постколониальной тревоги. Можно предположить, что в таком случае размытость националистического дискурса в этих обсуждениях определяется не расплывчатостью представлений о том, что является «корей-

ским» или «русским», а скорее связана с тем, что апелляция к национальности является просто риторикой, для того чтобы обсуждать границы допустимой трансформации эмоционально значимого содержания, представления о которых оказываются чрезвычайно разнообразны. Одни пользователи осуждали дебют INKI, выступая в качестве защитников К-рор и пресекая искажение его смыслов: «Я все понимаю. К-поп сейчас на пике популярности, молодёжь этим увлекается. Если Максим хотел сделать что-то подобное Корее, нужно было вложить больше смысла и доброты в песню». Другие поддерживали новую группу, видя в этом мировое признание жанра и возможность получить еще больше приходящегося по вкусу и импонирующего контента: «Этих парней, может они и скопировали к поп, но если вы любите к поп любите его и с другой стороны, это ведь здорово когда ты обожаешь к поп, и тут бац к поп на русском (русский кпоп) это круто, это же точно такой же к поп который мы любим, но только на русском. Думаю все прекрасно понимают что такое к поп и не надо говорить фу плагиат, ведь к поп он такой и есть, Но Только на РУССКОМ! Поймите это пожалуйста».

В этом контексте можно рассматривать дискуссию вокруг клипа INKI как дискуссию о более широкой транснациональной поп-музыке, которая объединена одной логикой: «[К]огда мы называем “национальную” или “местную” популярную музыку N-рор, это означает, что она стала “крутой” и отвечает вкусам молодежи» [Siriuvusak, Hyunjoon 2007: 119]. За локальными версиями N-рор стоит формирование общего культурного пространства, связанного с понятиями «потребительский», «деполитизированный», «деисторизированный», «деконтекстуализированный» [Siriuvusak, Hyunjoon 2007: 119], а также новой структуры чувств молодежи среднего класса. В таком случае утверждение или отрицание права на существование очередного N-рор определяется тем, насколько его появление совпадает с более широкими изменениям в культуре и соответствует вкусам этой молодежи.

В связи с этим я предполагаю, что русскоязычные пользователи выступали в комментариях как агенты национальной идентификации, для того чтобы в конечном итоге вынести суждение о таком соответствии и подтвердить свой статус участника этой транснациональной поп-культуры и, в частности, фандома К-рор. Именно это, на мой взгляд, было основанием развернувшихся публичных дискуссий, хотя апелляция в них к национальности может сначала ввести в заблуждение. Аналогичным образом популярность Q-рор в Казахстане и за его пределами актуализировала националистический дискурс при обсуждении этого жанра [Danabayev, Park 2020: 116]. Однако в первую оче-

редь такой дискурс позволял указать на появление высококачественного контента, соответствующего международным стандартам и предполагающего создание для казахстанской молодежи репрезентации «более близкой — более “крутой” — реальности, которая заставит их гордиться своим языком и культурой» [Eisenberg 2021: 94].

Помимо споров о том, достаточно ли INKI «крутые» и отвечают ли вкусам опытных медиапотребителей из России, за дискуссиями вокруг их дебютного клипа можно обнаружить и указание на смену статуса К-рор. Если в более раннем исследовании в Израиле фан-национализм связывается с преодолением стигмы, то мои данные скорее указывают на то, что он, наоборот, мобилизуется для обозначения границ и защиты сообщества от предполагаемого вторжения извне. Такие изменения могут быть определены тем, что полевая работы Ирины Лян была проведена в начале 2010-х, когда К-рор еще не получил широкого распространения не только в Израиле, но и по всему миру. Мои же данные относятся к концу 2010-х, когда К-рор получил признание, а в самой России насчитывается самое большое количество поклонников в Европе¹. Таким образом, эти исследования показывают диахроническое изменение статуса К-рор и окружающего его сообщества, которое не столько стремится преодолеть стигму, сколько отстаивает свои права на культурный капитал, которым обладает. Несмотря на смену мотивации пользователей от желания продвинуть жанр до желания сохранить его от неправомерных посягательств, в обоих случаях задействовано обсуждение нации как сильного понятия, к которому «прибегают для того, чтобы изменить мир, изменить восприятие людьми самих себя, мобилизовать их, воззвав к их преданности, пробудить их энергию, сформулировать требования» [Брубейкер 2010: 111].

Выводы

Во введении к сборнику “Nationalism and Popular Culture” (2020) главный редактор Тим Нигут отмечает, что «в то время как государственные символы, средства массовой информации, спорт и повседневная речь привлекли значительное внимание в повседневной литературе по национализму², другие аспекты

¹ Согласно отчету Global Hallyu Status 2023, подготовленному Корейским фондом и Министерством иностранных дел Республики Корея, в России 2 672 676 поклонников К-рор. Однако это число может быть значительно выше: согласно данным социальной сети «ВКонтакте», в 2022 г. только на этой платформе аудитория К-рор групп составила 9,1 млн человек. В 2024 г. пресс-службой социальной сети озвучены данные уже о 18,5 млн любителей этого жанра.

² Одним из значимых примеров является концепция печатного капитализма Бенедикта Андерсона [Андерсон 2016: 100–102], сосредоточенная на связи массового книгопечатания и становления национальных границ в Европе в рамках стабильных локальных языков.

повседневной культуры, такие как популярная музыка, видео-игры или телешоу, изучались менее подробно» [Nieguth 2020: 9].

Однако эта дискуссия о связи национальности и популярной культуры неожиданным образом ревитализировалась в комментариях под дебютным видео группы INKI. В данной статье в центре внимания ситуация, когда русскоязычные пользователи комментировали первый «русский К-рор» клип и выступали при этом как знатоки националистического дискурса, аргументируя неоспоримую связь музыкального жанра и этничности, языка и культуры. Я рассматривала это как одну из форм проявления фан-национализма, когда основанием для защиты этой связи является опыт культурного потребления, а не опыт жизни в качестве члена этнической группы или гражданина государства.

Такой разрыв ведет к тому, что подобная активность, демонстрирующая внешне яркую националистическую направленность, имеет иной культурный смысл. Предыдущие исследования рассматривали проявления фан-национализма Халлю как способ преодоления стигмы или участия в пространстве постколониальной расовой борьбы. Рассмотренный здесь сюжет открывает еще одно измерение фан-национализма, когда националистический дискурс в фандоме становится средством регулирования коммерческой деятельности в сфере развлечений и сопротивления медиапотребителей.

В конечном итоге эти дискуссии связаны не с вопросами аутентичной / неаутентичной передачи культуры Республики Корея, а с тем, как воспроизведен культурный продукт, обладающий эмоциональной значимостью для пользователей и связанный с местной молодежной культурой. Можно предположить, что такая смена координат подразумевает большой спектр вариантов аргументации аутентичности / неаутентичности, которые будут определяться субъективным опытом культурного потребления. Поэтому в комментариях под видео INKI пользователи так и не смогли договориться, считать ли новую группу оскорблением жанра и попыткой нажиться на его популярности или она является частью мировой популярности К-рор и имеет шанс на существование. В ходе этих дискуссий не только все более неопределенным становился ответ на вопрос о «русском К-рор», но и размывалось, хотя и оставалось значимым, само понятие «национальность».

Однако можно предположить, что в дальнейшем обсуждения вопросов национальности в К-рор претерпят значительные изменения. Связано это с тем, что вместе с увеличением международной популярности корейской музыкальной индустрии появляются новые форматы, призванные способствовать ее

продвижению на локальных рынках. Так, через несколько лет планируется открытие в южнокорейском городе Пусан средней школы для подготовки К-поп-исполнителей, куда сможет поступить любой желающий, в том числе иностранец. Уже сейчас в состав коллективов К-поп все чаще входят участники из стран Латинской и Северной Америки, а также Европы. Кроме того, на уровне самих агентств предпринимаются попытки воспроизвести систему создания К-поп в других странах, как в случае «глобальных К-поп групп» KATSEYE (компания HYBE) или VCHA (компания JYP Entertainment). В 2024 г. стало известно о том, что появление «русского К-поп-бенда» также не исключается представителями рынка и профильных южнокорейских организаций [Чуб 2024].

Тем самым возникает вопрос для дальнейших исследований: как в таких условиях будет развиваться дискуссия о национальности в фандоме К-поп, а также какие другие риторические стратегии отстаивания границ жанра приобретут актуальность?

Источники

- Минеева А. «Лучше китайских»: как корейцы встретили идол-группу Фадеева // Газета.ру. 2019, 7 дек. <https://www.gazeta.ru/culture/2019/12/07/a_12852536.shtml>.
- Чуб В. По-корейски говорить: k-pop группы приедут в Россию в 2024 году // Известия. 2024, 7 марта. <<https://iz.ru/1661196/valeriia-chub/po-koreiski-govorit-k-pop-gruppy-priedut-v-rossiiu-v-2024-godu>>.
- Stassen M. SM Entertainment Founder Lee Soo-man Talks the Metaverse and His “Future Vision of K-Pop” // Music Business Worldwide. 2022, May 24. <<https://www.musicbusinessworldwide.com/sm-entertainment-founder-lee-soo-man-talks-the-metaverse-and-his-future-vision-of-k-pop/>>.
- Tan Y. K-pop’s EXP Edition: The World’s Most Controversial “Korean” Band // BBC. 2018, Dec. 06. <<https://www.bbc.com/news/world-asia-46381997>>.
- Yoon M. Does Skin Color Still Matter in Korea? // Korea Herald. 2022, May 25. <<http://m.koreaherald.com/view.php?ud=20220525000764&npr=1&mp=1>>.

Библиография

- Акуленко В.С. Сравнительная характеристика русского и корейского национализма // Известия Восточного института. 2016. № 3 (31). С. 67–81.
- Андерсон Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016. 416 с.
- Брубейкер Р. Именем нации: размышления о национализме и патриотизме // Герасимов И., Могильнер М., Семенов А. (ред.). Мифы и заблуждения в изучении империи и национализма. М.: Новое издательство, 2010. С. 110–130.

- Вахтин Н.Б., Головкин Е.В. Социоллингвистика и социология языка. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2004. 336 с.
- Хобсбаум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1. С. 47–62.
- Ahn J.H. K-Pop Without Koreans: Racial Imagination and Boundary Making in K-Pop // International Journal of Communication. 2023. No. 17. P. 92–111.
- Airoidi M. “This is NOT Rap”: Boundary Works and Symbolic Violence in YouTube-Based Music Subcultures // Hoskins K., Genova C., Crowe N. (eds). Digital Youth Subcultures. London: Routledge, 2022. P. 95–116.
- Bairner A. Sport, Nationalism, and Globalization: European and North American Perspectives. Albany, NY: State University of New York Press, 2001. 227 p.
- Beer D. Genre, Boundary Drawing and the Classificatory Imagination // Cultural Sociology. 2013. Vol. 7. No. 2. P. 145–160.
- Cho Y. The National Crisis and De/reconstructing Nationalism in South Korea during the IMF Intervention // Inter-Asia Cultural Studies. 2008. Vol. 9. No. 1. P. 82–96. doi: 10.1080/14649370701789666.
- Choi J.B., Maliangkay R. Introduction: Why Fandom Matters to the International Rise of K-pop // Choi J., Maliangkay R. (eds). K-pop — the International Rise of the Korean Music Industry. Oxon; New York: Routledge, 2015. P. 1–18.
- Chun J.H. Who Can Be “Real” K-Pop Idol? The Construction of Neoliberal Subjectivity of “Hard Work”: Master’s Thesis of Sociology. Graduate School of Sociology, Seoul National University Sociology Major, August 2021.
- Danabayev K., Park J. Q-Pop as a Phenomenon to Enhance New Nationalism in Post-Soviet Kazakhstan // Asia Review. 2020. Vol. 9. No. 2. P. 85–129. doi: 10.24987/SNUACAR.2020.02.9.2.85.
- Eisenberg L. The Cool Kazakh Wave: Bir Toqsan and Ninety One as New Directions in Kazakh-Language “Patriotic Content” // Journal of Central Asian Studies. 2021. Vol. 28. P. 83–100.
- Fedorenko O. Korean-Wave Celebrities between Global Capital and Regional Nationalisms // Inter-Asia Cultural Studies. 2017. Vol. 18. No. 4. P. 498–517. doi: 10.1080/14649373.2017.1388070.
- Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. 352 p.
- Gamble S. Digital Flows: Online Hip Hop Music and Culture. New York: Oxford University Press, 2024. 223 p.
- Huang S. Nation-branding and Transnational Consumption: Japan-mania and the Korean Wave in Taiwan // Media, Culture & Society. 2011. Vol. 33. No. 1. P. 3–18. doi: 10.1177/0163443710379670.
- Iwabuchi K. How “Japanese” Is Pokémon? // Tobin J. (ed.). Pikachu’s Global Adventure. Durham; London: Duke University Press, 2004. P. 53–79.
- Jin D.Y. A Critical Interpretation of the Cultural Industries in the Era of the New Korean Wave // Yoon T.J., Jin D.Y. (eds). The Korean Wave: Evolution, Fandom and Transnationality. London: Lexington Books, 2017. P. 43–64.

- Joo J.S.* Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of “Pop Nationalism” in Korea // *Journal of Popular Culture*. 2011. Vol. 44. No. 3. P. 489–504. doi: 10.1111/j.1540-5931.2011.00845.x.
- Jung S.* Korean Masculinities and Transnational Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-pop Idols. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011. 232 p.
- Kang I.* The Political Economy of Idols: South Korea’s Neoliberal Restructuring and Its Impact on the Entertainment Labour Force // Choi J., Maliangkay R. (eds). *K-pop — The International Rise of the Korean Music Industry*. Oxon; New York: Routledge, 2015. P. 63–77.
- Kim G.* Korean Wave: Between Hybridity and Hegemony in K-Pop’s Global Popularity: A Case of “Girls’ Generation’s” American Debut // *International Journal of Communication*. 2017. Vol. 11. P. 2367–2386.
- Kim I.K., Song J.E., Jang W.* Anti-Hallyu in East Asia: The Cases of China, Japan, Vietnam and Indonesia // *Korean Journal of Sociology*. 2014. Vol. 48. No. 3. P. 1–24. doi: 10.21562/kjs.2014.06.48.3.1.
- Kim P.H.* Hybridity of Cultural Nationalism in Korean Popular Music: From Saeui Chanmi to Jeongtong Hip-hop // *Korean Journal of Popular Music*. 2016. Vol. 18. No. 11. P. 218–245.
- Kim P.H., Shin H.* The Birth of “rok”: Cultural Imperialism, Nationalism, and the Glocalization of Rock Music in South Korea, 1964–1975 // *positions: east asia cultures critique*. 2010. Vol. 18. No. 1. P. 199–230. doi: 10.1215/10679847-2009-028.
- Lee J.M.M.* Minjung Kayo: Imagining Democracy through Song in South Korea // *Twentieth-Century Music*. 2023. Vol. 20. No. 1. P. 49–69. doi: 10.1017/S1478572222000470.
- Lee Y.S.* The Invention of Tradition: Modernization, Nationalization, and Popularization of Arirang during the Japanese Colonial Period (1910–1945) in Korea // *Journal of the Asian Music Research Institute*. 2005. Vol. 27. P. 127–159.
- Lie J.* What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity // *Korea Observer*. 2012. Vol. 43. No. 3. P. 339–363.
- Lyan I.* Welcome to Korea Day: From Diasporic to Hallyu “Fan-Nationalism” // *International Journal of Communication*. 2019. Vol. 13. P. 3764–3780.
- Maliangkay R.* Konjon kayo: South Korea’s Propaganda Pop // Pares S. (ed.). *Korea: The Past and the Present*. Folkestone: Global Oriental, 2008. Vol. 1: Selected Papers From the British Association for Korean Studies. P. 171–182.
- Manuel P.* The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco // *Ethnomusicology*. 2021. Vol. 65. No. 1. P. 32–61. doi: 10.5406/ethnomusicology.65.1.0032.
- Nieguth T.* Popular Culture and Quotidian Nationalism // Nieguth T. (ed.). *Nationalism and Popular Culture*. Oxon; New York: Routledge, 2020. P. 1–16.
- Oh D.C.* K-pop Fans React: Hybridity and the White Celebrity-fan on YouTube // *International Journal of Communication*. 2017. Vol. 11. P. 2270–2287.

- Pachucki M.A., Pendergrass S., Lamont M.* Boundary Processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions // *Poetics*. 2007. Vol. 35. No. 6. P. 331–351. doi: 10.2139/ssrn.2778754.
- Shin H.* K-pop, the Sound of Subaltern Cosmopolitanism? // Iwabuchi K., Tsai E., Berry C. (eds). *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*. Oxon; New York: Routledge, 2017. P. 116–123.
- Shin S.I., Kim L.* Organizing K-pop: Emergence and Market Making of Large Korean Entertainment Houses, 1980–2010 // *East Asia*. 2013. Vol. 30. No. 4. P. 255–272.
- Siriyuvasak U., Hyunjoon S.* Asianizing K-pop: Production, Consumption and Identification Patterns among Thai Youth // *Inter-Asia Cultural Studies*. 2007. Vol. 8. No. 1. P. 109–136.
- Tofalvy T.* “MySpace Bands’ and “Tagging Wars”: Conflicts of Genre, Work Ethic and Media Platforms in an Extreme Music Scene // *First Monday*. 2014. Vol. 19. No. 9. <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4354/4115>>.
- Yoon K.* Postcolonial Production and Consumption of Global K-pop // Yoon T.J., Jin D.Y. (eds). *The Korean Wave: Evolution, Fandom and Transnationality*. London: Lexington Books, 2017. P. 109–125.
- Yoon K.* K-pop Trans/nationalism // Sahoo A.K. (ed.). *Routledge Handbook of Asian Transnationalism*. Oxon; New York: Routledge, 2023. P. 394–405.

Is It Possible to Make “Russian K-pop”? Nationality and Boundaries of Music Genre in the Online Discussion of Russian-speaking Users

Olga Lazareva

European University at St Petersburg
6/1A Gagarinskaya Str., St Petersburg, Russia
olazareva@eu.spb.ru

The article is devoted to the cultural meanings behind the appeal to nationality in the online discussion about the boundaries of the musical genre “K-pop”. The material for the research was the comments of Russian-speaking users on the video clip of the first Russian K-pop group. It was found that such national identity-based rhetoric constructs very stable, but at the same time mobile and flexible boundaries for the genre. This contradiction is determined by the fact that the frame of national identity is not central to these discussions, yet it has historically shaped discussions of K-pop as a genre. Russian-speaking Internet users interact with K-pop and borrow elements of this discourse. They then use it from the per-

spective of media consumers of contemporary transnational pop culture. In the case of the first “Russian K-pop” group, this national discourse appears as a convenient tool for encoding a situation of external threat to an emotionally significant cultural product.

Keywords: pop music, genre boundaries, K-pop, nationality, fan nationalism.

References

- Ahn J. H., ‘K-Pop Without Koreans: Racial Imagination and Boundary Making in K-Pop’, *International Journal of Communication*, 2023, no. 17, p. 92–111.
- Airoidi M., “‘This is NOT Rap’: Boundary Works and Symbolic Violence in YouTube-Based Music Subcultures”, Hoskins K., Genova C., Crowe N. (eds), *Digital Youth Subcultures*. London: Routledge, 2022, p. 95–116.
- Akulenko V. S., ‘Sравnitelnaya kharakteristika russkogo i koreyskogo natsionalizma’ [Comparative Description of the Russian and Korean Nationalism], *Izvestiya Vostochnogo instituta*, 2016, no. 3, p. 67–81. (In Russian).
- Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 2006, 240 p.
- Bairner A., *Sport, Nationalism, and Globalization: European and North American Perspectives*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001, 227 p.
- Beer D., ‘Genre, Boundary Drawing and the Classificatory Imagination’, *Cultural Sociology*, 2013, vol. 7, no. 2, p. 145–160. doi: 10.1177/1749975512473461.
- Brubaker R., ‘In the Name of the Nation: Reflections on Nationalism and Patriotism’, *Citizenship Studies*, 2004, vol. 8, no. 2, p. 115–127. doi: 10.1080/1362102042000214705.
- Cho Y., ‘The National Crisis and De/Reconstructing Nationalism in South Korea during the IMF Intervention’, *Inter-Asia Cultural Studies*, 2008, vol. 9, no. 1, p. 82–96. doi: 10.1080/14649370701789666.
- Choi J. B., ‘Maliangkay R. Introduction: Why Fandom Matters to the International Rise of K-pop’, Choi J., Maliangkay R. (eds), *K-pop — The International Rise of the Korean Music Industry*. Oxon; New York: Routledge, 2015, p. 1–18.
- Chun J. H., ‘Who Can Be “Real” K-Pop Idol? — The Construction of Neoliberal Subjectivity of “Hard Work”’: Master’s Thesis of Sociology / Graduate School of Sociology, Seoul National University Sociology Major, 2021.
- Danabayev K., Park J., ‘Q-Pop as a Phenomenon to Enhance New Nationalism in Post-Soviet Kazakhstan’, *Asia Review*, 2020, vol. 9, no. 2, p. 85–129. doi: 10.24987/SNUACAR.2020.02.9.2.85.
- Eisenberg L., ‘The Cool Kazakh Wave: Bir Toqsan and Ninety One as New Directions in Kazakh-Language “Patriotic Content”’, *Journal of Central Asian Studies*, 2021, vol. 28, p. 83–100.
- Fedorenko O., ‘Korean-Wave Celebrities between Global Capital and Regional Nationalisms’, *Inter-Asia Cultural Studies*, 2017, vol. 18, no. 4, p. 498–517. doi: 10.1080/14649373.2017.1388070.

- Frith S., *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, 352 p.
- Gamble S., *Digital Flows: Online Hip Hop Music and Culture*. New York: Oxford University Press, 2024, 223 p.
- Hobsbawm E., 'Introduction: Inventing Traditions', Hobsbawm E., Ranger T. (eds), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 1–14.
- Huang S., 'Nation-branding and Transnational Consumption: Japan-mania and the Korean Wave in Taiwan', *Media, Culture & Society*, 2011, vol. 33, no. 1, p. 3–18. doi: 10.1177/0163443710379670.
- Iwabuchi K., 'How "Japanese" Is Pokémon?', Tobin J. (ed.), *Pikachu's Global Adventure*. Durham; London: Duke University Press, 2004, p. 53–79.
- Jin D. Y., 'A Critical Interpretation of the Cultural Industries in the Era of the New Korean Wave', Yoon T. J., Jin D. Y. (eds), *The Korean Wave: Evolution, Fandom and Transnationality*. London: Lexington Books, 2017, p. 43–64.
- Joo J. S., 'Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of "Pop nationalism" in Korea', *Journal of Popular Culture*, 2011, vol. 44, no. 3, p. 489–504. doi: 10.1111/j.1540-5931.2011.00845.x.
- Jung S., *Korean Masculinities and Transnational Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-pop Idols*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011, 232 p.
- Kang I., 'The Political Economy of Idols: South Korea's Neoliberal Restructuring and Its Impact on the Entertainment Labour Force', Choi J., Maliangkay R. (eds), *K-pop — The International Rise of the Korean Music Industry*. Oxon; New York: Routledge, 2015, p. 63–77.
- Kim G., 'Korean Wave: Between Hybridity and Hegemony in K-Pop's Global Popularity: A Case of Girls' Generation's American Debut', *International Journal of Communication*, 2017, vol. 11, p. 2367–2386.
- Kim I. K., Song J. E., Jang W., 'Anti-Hallyu in East Asia: The Cases of China, Japan, Vietnam and Indonesia', *Korean Journal of Sociology*, 2014, vol. 48, no. 3, p. 1–24. doi: 10.21562/kjs.2014.06.48.3.1.
- Kim P. H., 'Hybridity of Cultural Nationalism in Korean Popular Music: From saeui chanmi to jeongtong hip-hop', *Korean Journal of Popular Music*, 2016, vol. 18, no. 11, p. 218–245.
- Kim P. H., Shin H., 'The Birth of "rok": Cultural Imperialism, Nationalism, and the Glocalization of Rock Music in South Korea, 1964–1975', *positions: east asia cultures critique*, 2010, vol. 18, no. 1, p. 199–230. doi: 10.1215/10679847-2009-028.
- Lee J. M. M., 'Minjung Kayo: Imagining Democracy through Song in South Korea', *Twentieth-Century Music*, 2023, vol. 20, no. 1, p. 49–69. doi: 10.1017/S1478572222000470.
- Lee Y. S., 'The Invention of Tradition: Modernization, Nationalization, and Popularization of Arirang during the Japanese Colonial Period (1910–1945) in Korea', *Journal of the Asian Music Research Institute*, 2005, vol. 27, p. 127–159.
- Lie J., 'What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity', *Korea Observer*, 2012, vol. 43, no. 3, p. 339–363.

- Lyan I., 'Welcome to Korea Day: From Diasporic to Hallyu "Fan-Nationalism"', *International Journal of Communication*, 2019, vol. 13, p. 3764–3780.
- Maliangkay R., 'Konjon kayo: South Korea's Propaganda Pop', Pares S. (ed.), *Korea: The Past and the Present: Selected papers from the British Association for Korean studies*. Kent: Global Oriental, 2008, vol. 1, p. 171–182.
- Manuel P., 'The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco', *Ethnomusicology*, 2021, vol. 65, no. 1, p. 32–61. doi: 10.5406/ethnomusicology.65.1.0032.
- Nieguth T., 'Popular Culture and Quotidian Nationalism', Nieguth T. (ed.), *Nationalism and Popular Culture*. Oxon; New York: Routledge, 2020, p. 1–16.
- Oh D. C., 'K-pop Fans React: Hybridity and the White Celebrity-fan on YouTube', *International Journal of Communication*, 2017, vol. 11, p. 2270–2287.
- Pachucki M. A., Pendergrass S., Lamont M., 'Boundary Processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions', *Poetics*, 2007, vol. 35, no. 6, p. 331–351. doi: 10.2139/ssrn.2778754.
- Shin H., 'K-pop, the Sound of Subaltern Cosmopolitanism?', Iwabuchi K., Tsai E., Berry C. (eds), *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*. Oxon; New York: Routledge, 2017, p. 116–123.
- Shin S. I., Kim L., 'Organizing K-pop: Emergence and Market Making of Large Korean Entertainment Houses, 1980–2010', *East Asia*, 2013, vol. 30, no. 4, p. 255–272. doi: 10.1007/s12140-013-9200-0.
- Siriyuvasak U., Hyunjoon S., 'Asianizing K-pop: Production, Consumption and Identification Patterns among Thai Youth', *Inter-Asia Cultural Studies*, 2007, vol. 8, no. 1, p. 109–136. doi: 10.1080/14649370601119113.
- Tofalvy T., '"MySpace Bands" and "Tagging Wars": Conflicts of Genre, Work Ethic and Media Platforms in an Extreme Music Scene', *First Monday*, 2014, vol. 19, no. 9. <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4354/4115>>.
- Vakhtin N. B., Golovko E. V., *Sotsiolingvistika i sotsiologiya yazyka* [Sociolinguistics and Sociology of Language]. St Petersburg: Gumanitarnaya Academiya; EUSP Press, 336 p. (In Russian).
- Yoon K., 'Postcolonial Production and Consumption of Global K-pop', Yoon T. J., Jin D. Y. (eds), *The Korean Wave: Evolution, Fandom and Transnationality*. London: Lexington Books, 2017, p. 109–125.
- Yoon K., 'K-pop Trans/nationalism', Sahoo A. K. (ed.), *Routledge Handbook of Asian Transnationalism*. Oxon; New York: Routledge, 2023, p. 394–405.