

АСЯ АЛИЕВНА САРАКАЕВА

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

Для цитирования

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

Советы и советники в китайских исторических телесериалах

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

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

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

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

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

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

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

UDC 791.43/45 + 304.2

Received 22.08.2022, revised 21.09.2022, accepted 30.09.2022

ASIA A. SARAКAEVA

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

For citation

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

Strategies and Strategists in Chinese Historical TV Series

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

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

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

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

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

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

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПОРТРЕТ СОВЕТНИКА В КИТАЙСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ОБРАЗ ЧЖУГЭ ЛЯНА КАК «АРХЕТИП» СОВЕТНИКА

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

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

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

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

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

ЦЕННОСТЬ СВОБОДЫ В ОБРАЗЕ СОВЕТНИКА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОВЕТНИК И «БЛАГОРОДНЫЙ МИНИСТР»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ОТНОШЕНИЯ В ПАРЕ ГОСУДАРЬ — СОВЕТНИК

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

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

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

ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В КИТАЙСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ СЕРИАЛАХ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

REFERENCES

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

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АСЯ АЛИЕВНА САРАКАЕВА

канд. ист. наук, преподаватель кафедры русского языка,

Хайнаньский университет,

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

ResearcherID: GZA-8996-2022

ORCID: 0000-0001-8109-1837

e-mail: asia-lin@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ASIA A. SARAКAEVA

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

Hainan University,

58, Renmin Dadao st., Haikou 570228, China

ResearcherID: GZA-8996-2022

ORCID: 0000-0001-8109-1837

e-mail: asia-lin@mail.ru