



POLITICAL PHILOSOPHY OF CHINESE HISTORICAL TV-SHOWS

Asia A. Sarakaeva (a)

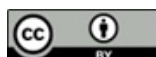
(a) Hainan University. Haikou, China. Email: asia-lin[at]mail.ru

Abstract

Based on the analysis of Chinese historical or quasi-historical TV-series the article studies the views of the present-day Chinese people of state, nation, human rights and a person's duties towards the society, of the optimal methods of government and persons fit to govern, of China's role and place in the international relations system. The author singles out statism, monarchism, paternalistic expectations, chauvinism as the ideas explicitly or latently underlying this political ideological complex. Due to the considerable growth of modern Chinese women's economic status and independence, the author finds it necessary to pay special attention to the political worldview the historical cinematography presumes female audience to harbor or undertakes to impose upon them. The article shows that a number of political ideas have evolved from traditional to more modern forms because of the changes in the society, namely the view of female rulers has become more favorable; the idea of the civil and military officers' role in the state government has somewhat shifted; the image of a barbarian has acquired the features of the junior, sub-dominant partner in the friendly communication. Yet the author emphasizes the general tendency of Chinese political thought to preserve its direct continuity with the traditional political philosophy of ancient China as formulated in the wake of the Common Era.

Keywords

political philosophy; historical cinematography; costume series; state; statism; common people; female rule; the image of a barbarian



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



ПОЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ КИТАЙСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ СЕРИАЛОВ

Саракаева Ася Алиевна (а)

(а) Хайнаньский университет. Хайкоу, Китай. Email: asia-lin[at]mail.ru

Аннотация

В статье на материале сериалов на историческую или околоисторическую тематику рассматриваются представления современных китайцев о государстве, народе, взаимных правах и обязанностях человека и общества, надлежащих методах и акторах государственного управления, роли и месте Китая в системе международных отношений. Автор вычленяет основные идеи, в явной или скрытой форме лежащие в основе этого комплекса представлений: этатизм, монархизм, патернализм, шовинизм. В связи со значительно возросшей экономической самостоятельностью китайских женщин автор также считает необходимым уделить отдельное внимание тем политическим воззрениям, которые историческое кино презюмирует и старается сформировать у зрительниц. Некоторые политические представления, как доказывается в этой статье, под влиянием изменившихся социально-политических реалий претерпели определенную эволюцию от традиционного к более современному мышлению, в частности стала более благосклонной оценка женского правления, изменились взгляды на участие военных и гражданских чиновников в жизни государства, образ варвара приобрел черты младшего, подчиненного партнера по взаимовыгодной коммуникации. Но, в целом, автор отмечает чрезвычайную устойчивость комплекса политических представлений китайского народа, их прямую преемственность с традиционной политической философией старого Китая, выработанной еще в доимперский и раннеимперский периоды.

Ключевые слова

политическая философия; исторический кинематограф; костюмный сериал; этатизм; государство; народ; женское правление; образ варвара



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



У каждого народа есть свое, укорененное в собственном прошлом, растворенное в массовом сознании, представление о роли и месте государства в человеческой жизни, о долге человека перед обществом, и общества – перед каждым его отдельным членом. Как правило, эти представления и связанные с ними стереотипы не артикулируются прямым текстом, но явственно присутствуют в том, что пишут, говорят, смотрят представители этого народа. В настоящей статье мы попробуем вычлениить особенности политического мировоззрения современных китайцев из популярных исторических сериалов. Выбор такого материала для анализа неслучаен, поскольку достаточно суровая государственная цензура кинопродукции делает практически невозможным экранное изображение каких-бы то ни было политических процессов иначе, чем в историческом контексте. Разумеется, выбор костюмных сериалов в качестве материала для анализа приносит и некоторые дополнительные трудности, так как исследователю необходимо разграничивать те политические идеи и идеалы, которые до сих пор актуальны в сознании современных китайцев, от тех, которые существовали в прошлом, с тех пор утратили свою значимость, но, тем не менее, должны быть представлены в художественном произведении на историческую тематику. С другой стороны, избранный материал позволяет сравнивать трактовку сюжетов, данную в старинных анналах или романах, с той, которая предстает перед современным зрителем в телесериалах, и таким образом, обнаруживать направление эволюции политических идей.

Государство в этих сериалах является высшей и самодовлеющей ценностью. Оно никогда не осмысливается как конструкт, отличный от страны, имеющий собственные интересы и собственную логику функционирования, государство и есть страна. Это достаточно видно уже из того, что в китайском языке просто нет отдельных слов для выражения этого различия, оба понятия выражаются словом 国家 (guojia). Когда же в сериале появляется необходимость подчеркнуть, что речь идет именно о стране, то, в зависимости от изображаемой эпохи, употребляется либо архаичное словосочетание 江山 (jiangshan) «реки и горы», либо еще более архаичное 社稷 (sheji) «алтари божеств земли и злаков». Необходимость же эта возникает всегда в одной и той же ситуации: когда при обсуждении той или иной политической акции герои ссылаются на потребности страны и народа. При этом, в чем, собственно, потребности



страны состоят, никто никогда не конкретизирует. С народом ситуация несколько иная, потребности и интересы народа в сериалах показаны достаточно четко.

Народ – одно из центральных понятий той политической теории, которая сложилась в Китае еще в эпоху Борющихся царств (V–III вв. до н.э.) и просуществовала в общих чертах вплоть до наших дней. Народ, 老百姓 (laobaixing), есть основная цель деятельности и мерило эффективности всякого государства. При этом под понятием «народ» никогда не понималась вся совокупность граждан, народ – это исключительно простолюдые, податное население, бедное и невооруженное. Персонажи сериалов часто и помногу разговаривают о народе, выражают озабоченность его бедствиями, сочувствуют ему и планируют, как ему можно помочь. Устами умнейших из них зрителю многократно напоминают: государство устойчиво лишь тогда, когда народ доволен; всякий престол устоит лишь в том случае, если его поддерживает народ. Однако сам народ в сериалах всегда выступает как абсолютно пассивная и инертная масса, его сюжетная функция – страдать, тогда как деятельные персонажи, способные защитить себя и других, на уровне индивидуального самовосприятия выдавливаются из категории народа. Даже принадлежа к народу по социальному происхождению, как, например, разбойники с горы Ляншань («Речные заводы»¹) или Лю Бан и его соратники («Легенда о Чу и Хань»²), они быстро усваивают взгляд на народ со стороны и принимают позицию его покровителей.

Покровительствовать народу в сериалах легко и приятно, поскольку народ понятлив и благодарен. Он всегда правильно оценивает любые меры, проводимые правителями, с любовью и признательностью отзывается о главном герое фильма. Это особенно поразительно в сериале 2006г. «Князь страны Юэ Гоуцзянь»³, в котором между титульным героем и его подданными царит взаимное обожание. Когда же князь, проиграв войну и капитулировав, вынужден подчиняться унижительным требованиям победителей, в том числе, казнить юэсцев за попытку восстать и восстановить самого же Гоуцзяня в его правах, то народ с готовностью входит в его положение, не осуждает его за потерю лица, оказывает ему моральную поддержку, и даже сами повстанцы дают согласие на свою казнь, чтобы только помочь своему государю в выполнении его планов.

1 新水浒传 (2010)
2 楚汉传奇 (2012)
3 越王勾践 (2006)



Подобным же образом, народ сразу высоко оценивает реформы Вэй Яна в царстве Цинь («Империя Цинь. Великие перемены»¹). Вэй Ян, самый жесткий и последовательный легист в китайской истории, разработал концепцию «слабый народ – сильное государство», согласно которой для укрепления самодержавной власти монарха, следует всячески ослаблять горизонтальные связи между людьми, чтобы они были беспомощными и разобщенными перед лицом всемогущего государства. Реформы, проведенные им в окраинном царстве Цинь в 356- 350 гг. до н.э., включали в себя отмену привилегий аристократии и системы феодальных уделов, введение коллективной ответственности за преступления, ограничения науки, ремесел и торговли, милитаризацию управления и экономики, внедрение системы всеобщего доноительства и запрет на свободное перемещение крестьян, в результате чего они фактически превратились в государственных крепостных (Цянь, 1996, сс. 88–89). Эти реформы в краткосрочной перспективе сделали Цинь сильнейшим государством Китая и позволили ему объединить все семь Борющихся царств, но в долгосрочной перспективе привели к распаду Циньской державы, поскольку жизнь по законам Вэй Яна была невыносима для подавляющего большинства населения империи, не исключая и собственно циньцев. Но в фильме народ одобряет эти реформы, и престолонаследник, бывший врагом Вэй Яна, скитаясь в изгнании, встречается с крестьянской семьей, которая рассказывает ему, как хорошо они стали жить, и как важна для них возможность служить в армии и получать ранги за воинские подвиги. Пожив несколько лет инкогнито среди простого народа, наследник возвращается в столицу, убежденный в правоте своего обидчика.

Основной проблемой народа во всех сериалах является голод, который, как правило, вспыхивает вследствие природных катаклизмов или из-за постоянного повышения налогового бремени правительством. Следовательно, основной формой заботы о народе выступают продуктовые раздачи. Кто только в этих фильмах не раздаст народу рис: и чиновники по приказу правителя открывают государственные кладовые, и богатые частные лица устраивают раздачу у собственных ворот. Обязанность государства и богачей проводить такие раздачи настолько императивна, что отказ от выполнения этой спасительной меры всегда маркирует злодея. Так, в сериале «Сирота из рода Чжао»² 2013 г. вокруг раздачу зерна голодающим крестьянам разворачивается целая интрига.

1 大秦帝国之裂变 (2009)

2 赵氏孤儿案 (2013)



Антагонист Туань Гу – умный, проницательный и по-своему обаятельный интриган, наголову превосходящий все свое окружение и оттого несколько страдающий от одиночества. Неожиданно судьба сталкивает его с равным по силе противником – главным героем сериала, бедным врачом и политическим гением Чэн Ином. Восхищенный умом Чэн Ина, Туань Гу начинает добиваться его верности и дружбы, и, хотя герой отвергает его авансы, зритель все-таки не может не чувствовать, что интерес и уважение взаимны, и при других обстоятельствах персонажи могли бы сформировать альянс. Но затем в целях политической борьбы с могущественным кланом Чжао, которому служит Чэн Ин, Туань Гу реквизирует продовольствие в районах, и без того уже пострадавших от засухи, и тем провоцирует наступление голода. Патрон Чэн Ина, генерал Чжао Шо, оказывается перед выбором: помочь голодающему народу, раздав продовольствие своей армии, или благополучно завершить порученную ему войну. Эта война чрезвычайно важна как для государства Цзинь, так и лично для Чжао Шо, поражение в ней будет стоить генералу жизни. Поэтому все, в том числе и гуманный Чэн Ин, советуют Чжао Шо предоставить крестьян их участи и продолжить поход. Но Чжао Шо отказывается и раздает армейский провиант народу, чем окончательно утверждает свой статус благородного героя, более того, впоследствии его сына неоднократно будут спасать простые люди в благодарность за эту раздачу. Что до Туань Гу, то он в результате этой интриги окончательно лишается морального права на сочувствие зрителей и на симпатию Чэн Ина. В последней серии авторы сериала выносят ему приговор устами главного героя: «Ни одного дня за эти двадцать лет я не смотрел на вас как на друга».

Помимо хлебных раздач, впрочем, мы не находим в китайских сериалах других образцов заботы государства о народе. Частные лица, подобно разбойникам из Ляншаньбо («Речные заводи») или героям Суй и Тан из одноименного сериала¹, могут, кроме того, защищать народ от произвола власть имущих, врываясь в дома неправосудных и развратных чиновников и убивая или калеча их в наказание за народные страдания.

Интересный кейс представляют те случаи, когда потребности государства противоречат нуждам народа, например, в вопросе об объединении страны или сохранении раздробленности.

1 隋唐演义 (2013)



Объединение всех населенных китайцами земель под властью единого государства и централизация государственного управления вообще воспринимаются как безусловно благое начинание, обозначаемое в фильмах прозрачными эвфемизмами «совершить великое дело», «установить великий мир» и «успокоить сердца». Уже из этих названий видно, чем именно было дорого объединение для жителей Поднебесной: оно несло с собой прекращение постоянных междуусобных войн, которыми неизменно сопровождались все периоды дезинтеграции в китайской истории. В таком случае, очевидно, что во все подобные периоды интересы простого народа состояли как раз в исчезновении мелких суверенных княжеств и вхождении их родных земель в состав новой империи. А вот для самих этих мелких княжеств с их военной и административной элитой, напротив, приоритетной была задача сохранения собственной государственности. На чьей же стороне остаются китайские исторические сериалы?

Этот конфликт интересов достаточно хорошо виден на примере сериалов на сюжет о борьбе У и Юэ. Два этих варварских по происхождению княжества в V в. до н.э. претендовали на гегемонию в бассейне Янцзы и к северу от него. Усцы и юэсцы были родственными народами, близкими по языку, культуре и способам хозяйствования на сопредельных территориях. Им мало что, кроме наличия отдельных государств и истории взаимных конфликтов, мешало объединиться в единый этно-политический организм. О желательности такого объединения мудрый министр У Цзысюй напоминал своему князю Фучаю, когда У разбило Юэ в бою и имело возможность присоединить его. Но Фучай склонился к мольбам своего побежденного врага Гоуцзяня и сохранил Юэ как вассальное государство. В результате через 20 лет Юэ восстановило свой потенциал, завоевало и поглотило У (Цянь, 1996, с. 62). Этот драматичный сюжет всегда привлекал большое внимание китайских сценаристов и режиссеров; мы лично видели восемь сериалов на эту тему, три из которых, вышедшие в начале 2000х гг. «Князь страны Юэ Гоуцзянь», «Спать на хворосте и пить желчь»¹ и гонконгский «Завоевание»², обладают художественными достоинствами, пользовались в свое время популярностью и потому представляют достаточный интерес для анализа.

1 卧薪尝胆 (2007)

2 争霸传奇 (2006). 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».



Несмотря на то, что повествование во всех трех сериалах ведется с перспективы юэсцев, уская сторона конфликта тоже не демонизируется. При всей разнице в психологической прорисовке персонажей в этих трех версиях, главной личностной характеристикой Фучая остается парадоксальное сочетание жестокости и рыцарственности, У Цзсысюя – верность и проницательность, и оба они, во всяком случае, недурные правители. К юэскому народу они никакой личной ненависти не испытывают, а те страдания, которые они причиняют простым юэсцам, продиктованы, по большей части, желанием испытать юэского князя Гоуцзяня: на самом ли деле он полностью покорился победителям и не помышляет о мятеже. Иными словами, не будь Гоуцзяня и его упорной борьбы за восстановление независимости, юэсцы могли бы без лишних страданий попросту стать частью уского народа, так же, как двадцатью годами спустя усцы, не подвергаясь особым притеснениям, стали частью юэского народа.

Но подобным образом вопрос в китайских сериалах не ставится никогда. Герои теленовелл о борьбе У и Юэ не сомневаются в необходимости любой ценой спасти государство, продлевать его существование, восстанавливать его после военного поражения. И это не только, а вернее не столько своекорыстное поведение, сколько искренняя уверенность главных героев (а с ними и авторов сериалов) в примате государственных интересов над всеми иными, будь то личными или социальными. В «Князе страны Юэ» титульный герой многократно отказывается от капитуляции и связанного с ней позора и даже собирается покончить с собой, пока его мудрый министр Фань Ли не убеждает его, апеллируя к нуждам государства: «Пока жив государь, живо и государство Юэ». И Гоуцзянь, несмотря на всю горячую любовь к своим подданным, ни разу не задумывается о том, оправданно ли спасти государство ценой страданий народа.

Та же этическая проблема подспудно присутствует и в масштабном повествовании о царстве Цинь и объединении Китая под его эгидой. К настоящему моменту в рамках этого проекта вышло уже три сериала, и в настоящий момент на экраны нашел выходить четвертый, завершающий сериал¹. «Империя Цинь» рисует нам древний Китай уже достаточно гомогенным в этническом и культурном отношении – переговоры дипломатов ведутся на родном для всех сторон языке, министры и советники, не добившиеся успеха в одной стране, с легкостью переходят на службу в другую,

1 大秦帝国之裂变 (2009), 大秦帝国之纵横 (2012), 大秦帝国之崛起 (2017), 大秦赋 (2020)



все образованные люди разделяют общий культурный код. Частью этого культурного кода являлась универсально признаваемая аксиома, что золотым веком в истории была эпоха Западного Чжоу (1045-770 гг. до н.э.), когда все китайские княжества еще пребывали под контролем чжоуского вана и не вели войн между собой, а потому для всеобщего блага следует как можно скорее вновь объединиться. Главные герои «Империи Цинь», циньские князья и канцлеры трех поколений, показаны как инициаторы и агенты такого объединения, и потому историческая правда на их стороне, вне зависимости от масштаба совершаемых ими злодейств и предательств. Тем не менее, их противники из Чу, Ци и Чжао тоже представлены зрителю как достойные люди, заслуживающие уважения за ту последовательность, с которой они отстаивали независимость своих государств. Ни персонажи, ни авторы сериала не ощущают потребности в объяснении этого противоречия. Зная, что объединение всех китайских княжеств должно, согласно их же идеологии, принести значительное облегчение простому народу, декларируя свою заботу о народном благе, герои «Империи Цинь» и не думают способствовать такому объединению, более того, активно противятся ему, потому что таковы интересы их государств, а интересы государства имплицитно осознаются как стоящие выше всех конкурирующих потребностей.

Если в ранее приведенных примерах, по крайней мере, на выбор между государством и народом в пользу государства могли повлиять и национально-патриотические чувства, то в знаменитом сериале 2010г. «Троецарствие»¹ они уже неактуальны. Сериал, снятый по мотивам великого романа Ло Гуаньчжуна, повествует о событиях конца II – начала III века н.э., когда рухнула империя Хань, и на ее руинах возникли несколько десятков враждующих уделов. Постепенно, в ходе жестоких войн, из этих уделов выкристаллизовались три государства – Вэй, У и Шу, а еще через несколько десятков лет северное царство Вэй покорило У и Шу. Монументальный, девяностосерийный сериал не только показывает войны и политические интриги этого опасного времени, но и подробно и глубоко живописует характеры персонажей, их политическую философию и личные переживания.

Протагонист фильма, Лю Бэй, не особенно удачлив как политик и военачальник, но настолько безупречен с моральной точки зрения, что одним этим качеством привлекает к себе выдающихся сторонников. Он любит народ, и народ отвечает ему полной взаим-

1 三国 (2010)



ностью: когда Лю Бэй оказывается вынужден покинуть управляемый им город и отступить перед лицом превосходящих сил противника, то горожане отказываются расстаться со своим любимым губернатором, бросают свои дома и уходят вслед за ним. Он, в свою очередь, осознавая, что народ со своими возами и скарбом, детьми и стариками, замедляет его отступление, предпочитает рисковать собственной жизнью и жизнями всех своих немногочисленных воинов, но не оставить беженцев на произвол врага. И все же характерно, что эти, и многие другие свои подвиги он совершает в борьбе с единственным на тот момент человеком, который мог прекратить смуту и снова воссоединить страну.

Антагонист Цао Цао, судя по историческим хроникам, был великим полководцем и отличным администратором (南门太守 [Губернатор Южных Ворот], 2010)¹, сценаристы данного сериала рисуют его весьма нелестно – как циника и морального садиста, но даже они не скрывают, что он был хорошим правителем, умевшим организовать армию и государственный аппарат буквально «с нуля». Он дает народу передышки от войны, восстанавливает экономику, облегчает налоговое бремя крестьян, поднимает из руин сгоревшие города, поощряет развитие культуры. Почему же тогда основатель Шу Лю Бэй, его побратимы Гуань Юй и Чжан Фэй, его гениальный советник и стратег Чжугэ Лян и их узкие союзники Сунь Цюань, Чжоу Юй, Лу Су и другие не допускают и мысли о подчинении ему и вхождении занимаемых ими земель в состав его государства, сильнейшего из трех? Почему они предпочитают истощать все силы своих стран в этом противостоянии? Почему те из местных правителей, которые все-таки сделали выбор в пользу подчинения, изображаются как недалёковидные трусы и изменники? Это уже нельзя объяснить патриотизмом и национальной гордостью, потому что все эти люди родились еще в границах единой империи Хань, считают себя ханьцами, сокрушаются о произошедшей на их глазах (и при их участии) смуте и мечтают о том великом мире, который когда-нибудь настанет после воссоединения всех китайских земель. Индивидуально для героев Шу и У ведущим мотивом их многолетней борьбы была верность своим господам (Barend, 2017). Но современные зрители-то почему сочувствуют им и их верности, даже понимая, что ценой этой верности было продление междоусобиц и гибель тысяч простых людей? Мы полагаем, что ответ кроется все в том же этактистском идеале общественного устройства: раз уж

1 Этот известный в Китае автор исторических монографий не открывает своего имени и пишет под псевдонимом Губернатор Южных Ворот



У и Шу конституировались как государства, то их потребности, их защита и сохранение становятся абсолютным приоритетом для всего населения и однозначно перевешивают любые страдания частных лиц, вне зависимости от количества этих лиц и от интенсивности страдания.

Другим аспектом этатистского мировоззрения в китайских сериалах является их выраженный монархизм. Буквально в каждой теленовелле, где по сюжету умирает князь или император, и на престол должен взойти его преемник, кто-нибудь обязательно произносит максиму: «Государство не может ни одного дня обойтись без государя!», все очень торопятся возвести наследника на трон, и общая атмосфера передает ощущение тревоги и срочности. Религиозно-политическая доктрина старого Китая, в самом деле, считала фигуру правителя критически важной для всего космического миропорядка, от надлежащего или ненадлежащего поведения государя зависели такие природные явления, как смена времен года, засухи, появление комет и т.д. (*An Introduction*, 2014, pp. 44–45), так что отсутствие монарха, в самом деле, грозило всей стране катастрофой. Но сейчас никто уже не верит, что урожайность полей зависит непосредственно от добродетели председателя ЦК КПК, и вряд ли создатели и зрители исторических фильмов всерьез полагают, что когда-либо в прошлом монарх был связующим звеном между космосом и социумом, поэтому то чувство срочности и чрезвычайной важности момента, которое охватывает всех персонажей сериала во время междуцарствия, происходит из политических, а не религиозных соображений.

Сериалы прощают государям практически любое коварство и несправедливость, если они совершаются не ради личных чувств, а во имя «стабильности государства», под которой понимается отсутствие у подданных возможности поднять мятеж. Сериал «Ханьский У-ди»¹ 2005г. показывает, как титульный герой, пятый император династии Хань (156-87 гг. до н.э.), перед смертью назначает наследником престола своего маленького сына и одновременно приказывает убить мать мальчика – не потому, что его молодая наложница в чем-либо провинилась, а просто из принципа, согласно которому женское правление губительно для страны, поэтому он боится оставить мать наследника регентшей. Вслед за этим чудовищным распоряжением он продолжает прощаться со своими доверенными людьми, вспоминать и оценивать свою жизнь, и в целом, это бессмысленное убийство, хотя и не получает эксплицитного одобре-

1 汉武大帝 (2005)



ния со стороны авторов и/или героев фильма, но ощущается зрителем как предусмотрительность старого императора и его готовность идти на личные жертвы ради благополучия державы.

Императору простительно предавать своих ближайших и доверенных сторонников. В этом отношении особо примечателен сериал 2006г. «Чжу Юаньчжан»¹. Это произведение стоит несколько особняком среди других китайских исторических сериалов, поскольку оно, в целом, не пытается изобразить главного героя, основателя династии Мин Чжу Юаньчжана (1368-1398 гг.), прославленного своей паранойяльной жестокостью к чиновникам, как доброго и кругом правого государя. Сериал убедительно показывает как его искреннюю заботу о благосостоянии простого народа, так и те репрессии, которые он обрушивает на головы людей, только что завоевавших для него империю. Вот он раздает героям войны жалованные грамоты, предоставляющие им иммунитет от судебных преследований, а после этого всех их казнит. Вот он под угрозой смерти не позволяет министрам уйти в отставку, а потом все равно казнит их за ненадлежащее исполнение обязанностей. Вот один из его лучших генералов, собственный его побратим, вынужден проводить дни напролет за пьянством, чтобы только успокоить подозрительность императора, а другому – тому человеку, который захватил для него весь север Китая, включая столицу предшествующей династии Пекин, - он посылает в угощении отраву. И после всех этих тягостных сцен сериал показывает последние дни Чжу Юаньчжана: маленькая внучка императора критикует портреты деда за несходство с натурой, на одном из портретов он кажется ей слишком добрым, на другом – слишком суровым. «Они оба похожи на меня, - отвечает ей старый государь, - и слишком добрый, и слишком суровый, - все это и есть твой дед». Поставив этот разговор в финал фильма, в сильную позицию, авторы, тем самым, позволяют самому Чжу Юаньчжану вынести окончательную оценку своим делам, и его устами объясняют зрителю, что при всей неоднозначности этой исторической личности, он не был только злым, он был еще и слишком добр, а значит, те казни, которые он совершал, оправданы нуждами государства.

Ту же трагическую двойственность приписывает своему главному герою сериал «Легенда о Чу и Хань». Здесь основатель Ханьской династии, вышедший из крестьян Лю Бан, став императором, делает своих друзей и верных соратников князьями, а потом расправляется с ними. В финале сериала, в точке подведения жизнен-

1 朱元璋 (2006)



ных итогов, представлены два важных, психологически убедительных, но противоречащих друг другу эпизода. В первом из них император по пути заезжает в родную деревню, заходит в свой старый дом, разговаривает с бывшей любовницей, вспоминает свою рыжую собаку, танцует с народом местный танец. Вся сцена пронизана бесконечной тоской и одиночеством. Перед зрителем предстает человек, который когда-то жил в этой деревне, любил своих друзей, был любим, был нужен, был счастлив. А теперь у него есть огромная власть, но счастья нет и никогда не будет, потому что он своими руками убил друзей. Он приобрел империю, но потерял родину, и даже его семья превратилась в чужих людей, которые лишь ждут, пока откроется наследство. Во втором эпизоде Лю Бан, уже в своем дворце, поучает внука: «Знаешь, что труднее всего приобрести во всей Поднебесной? Сердца народа. А знаешь, что важнее всего приобрести во всей Поднебесной? Сердца народа. Самое легкое и самое тяжелое в Поднебесной – это сердца народа». Его внук еще слишком мал, чтобы понять эти сентенции, да и сам Лю Бан уже находится в полубессознательном состоянии и не вполне знает, разговаривает ли с внуком или с одним из своих сыновей, поэтому достаточно очевидно, что эти слова обращены императором не к ребенку, а к самому себе, а значит, – к зрителю. Основатель империи сообщает нам, что сумел победить в многолетних войнах благодаря народной поддержке, он смог сделать самое трудное в Поднебесной – завоевать народные сердца, все его жестокости тускнеют на фоне этого достижения, этой великой цели. Сведенные воедино, следующие один непосредственно за другим, эти эпизоды передают авторскую оценку жизни и деятельности героя: Лю Бан, казнив своих друзей, разрушил собственное счастье, но обеспечил стабильность и процветание государства. Вновь, как и в сериале «Ханьский У-ди», жестокость монарха по отношению к другим людям отчасти предстает как его личная жертва народному благу.

Вприключенческо-детективных новеллах «Управление Шести вееров»¹ 2016 г. и «Минские сыщики»² 2020г. герои многократно спасают страну и лично императора, в благодарность за что он в финале сериала либо казнит их («Шесть вееров»), либо отправляет с назначением далеко на периферию, практически в ссылку («Минские сыщики»), просто за то, что они стали уж очень сильны и влиятельны, и потенциально могут быть опасны. И такая неспра-

1 六扇门 (2016)

2 成化十四年 (2020). В буквальном переводе сериал называется «Четырнадцатый год эры правления Чэнхуа», но мы воспользовались альтернативным англоязычным названием.



ведливость не вызывает никакого негодования у положительных героев, они лишь вздыхают и принимают наказание – свое или своих друзей – как некую печальную необходимость. Они, как и сам император, мыслят в рамках той же парадигмы, в которой «стабильность государства» есть самодовлеющая ценность, и душевное спокойствие правителя важнее, чем жизнь или смерть каждого из его подданных.

Любой сериал в популярном жанре исторического детектива строится по одной и той же схеме: сначала главные герои, гениальный сыщик и его верные сотрудники, расследуют ряд не связанных друг с другом преступлений, жертвами и преступниками в которых являются обычные люди; впрочем, и тут очевиден преимущественный интерес сценаристов к деяниям социальной элиты – от купцов до губернаторов. Но затем в сериале нарастает политическая составляющая, и в финале герои обязательно преодвращают покушение на императора и попытку государственного переворота («Судья Бао»¹, «Кайфынская управа»², «Десять удивительных дел»³, «Управление Шести вееров», «Минские сыщики» и другие). Таким образом, преступление вообще стремится к своему абсолютному пределу – царубийству и мятежу.

На это можно было бы возразить, что мятежи – не столь уж редкое явление в китайском историческом кинематографе, и некоторые из них получают полную поддержку и одобрение у создателей и зрителей теленовелл. В качестве примера можно упомянуть восстание вассального княжества Чжоу против первого китайского государства Шан (1066 г. до н.э.) (костюмные фэнтези «Назначение божеств»⁴ 2006 г., «Роман о назначении божеств»⁵ 2019 г.), аристократии и простого народа покоренных государств против насильственно объединившего их Цинь (210-206 гг. до н.э.) («Легенда о Чу и Хань»), удельных правителей и разбойников – против династии Суй (610-618 гг.) («Герои Суй и Тан» 2013 г., «Циньский ван Ли Шимин»⁶ 2005 г.), ханьцев – против монгольской империи Юань (1351-1368 гг.) («Чжу Юаньчжан»). Но у всех этих восстаний есть некоторые общие легитимирующие черты.

- 1 包青天 (1993, 2009, 2012). В данном случае названием фильма служит фамилия и прозвище главного героя – «Бао Чистое Небо», но мы перевели его как «Судья Бао», следуя переводческой традиции в отношении этого легендарного персонажа.
- 2 开封府 (2017)
- 3 十大奇冤 (2008). Полное название сериала означает «Десять великих и удивительных несправедливых обвинений», но мы позволили себе несколько сократить его в переводе.
- 4 封神榜之凤鸣岐山 (2006)
- 5 封神榜演义 (2019)
- 6 秦王李世民传奇 (2005)



Правительство, против которого восстают положительные герои всех этих фильмов, должно быть просто чудовищным. Оно, во-первых, изнуряет свой народ непомерными налогами и трудовыми повинностями. Так, в «Легенде о Чу и Хань» мы видим, что правительство своими драконовскими законами само вынуждает главного героя Лю Бана восстать: ему, сельскому старосте, приказано доставить группу крестьян на строительство императорской гробницы, причем в случае, если они опоздают к намеченному сроку хоть на день, или если хотя бы один человек из группы дезертирует, то Лю Бана за это ждет казнь. Да и все остальные члены группы, скорее всего, погибнут от голода и нечеловеческих условий на стройке. В байопике про Чжу Юаньчжана от лица главного героя непосредственно произносятся всего несколько строк закадрового текста, и они, по большей части, касаются самого яркого воспоминания его детства – смерти родителей от голода и тех нескольких зернышек риса, которые он сумел собрать в опустевшем доме. А причиной столь страшного голода стало распоряжение юаньского правительства о сборе налогов сразу за несколько лет вперед.

Но и этого мало. Чтобы восстание стало оправданной мерой в глазах авторов китайских сериалов, необходимо какое-то особое, личное зверство правителя, в частности его манера жестоко казнить верных и честных чиновников. Шанский ван Чжоу Синь («Назначение божеств», «Роман о назначении божеств») вырезает сердце из груди своего мудрого дяди, выкалывает глаза своей супруге, пытавшейся предостеречь его от ошибок, с помощью коварной и жестокой наложницы изобретает новые орудия пыток, взяв в плен добродетельного чжоуского Вэнь-вана, отпускает его не раньше, чем заставляет съесть мясо его же собственного сына. Циньский юноша-император Эршихуан («Легенда о Чу и Хань») по совету своего евнуха и фактического правителя страны Чжао Гао казнит всех чиновников, отказавшихся пойти против очевидной истины и публично назвать оленя лошадью. Кроме того, Чжао Гао истребляет практически всю императорскую семью, чтобы никто не мог претендовать на престол, подводит под смертную казнь жестокого, но верного государству и умного канцлера, и ту же участь заранее готовит единственному генералу, который спасает распадающуюся империю в битвах с повстанцами.

И, наконец, помимо безжалостности к простому люду и неумения ценить талантливых министров, правитель, восстание против которого оправдано, должен быть виновен в разврате. Поскольку в Китае на всем протяжении его истории, за исключением Новейше-



го времени, существовала полигамия, а государи имели огромные гаремы, то под развратом здесь следует понимать не просто наличие у плохого правителя многих партнерш, но либо инцест, либо насилие, либо – самый распространенный, и по всей видимости, самый опасный вариант – чрезмерное увлечение одной из наложниц, заставляющее монарха пренебрегать государственными делами и советоваться с женщиной по политическим вопросам.

Полным собранием всех дисквалифицирующих пороков правителя можно признать изображение последнего императора недолговечной династии Суй (581-618 гг.) в теленовелле «Герои Суй и Тан» 2013 г. Ян Гуан, сперва наследник престола, а затем император, предстает перед нами как жестокий интриган и самодур. Чтобы устранить политических оппонентов, он, не задумываясь, клеветает на всех чиновников по фамилии Ли, обрекая тем самым на смерть несколько сотен человек. Он убивает отца и старшего брата, насилует и убивает сестру, заводит тайный гарем, где предается распутству во время траура, ради развлечения приказывает прорыть канал, соединяющий север и юг Китая, чтобы можно было кататься по нему на роскошных кораблях, на что тратятся невероятные финансовые и трудовые ресурсы. И все это время ему дает советы и помогает ему губить империю пленница из Шу, тайно ненавидящая как его самого, так и государство Суй в целом.

И все же характерно, что ни суйского Ян Гуана, ни других вышеописанных тиранов положительные герои сериалов не убивают сами. Всякий раз плохого государя убивают его же собственные слуги или коварные министры в тот момент, когда победа повстанцев оказывается уже неизбежна. Эта деталь кажется мне принципиально важной для легитимации восстания: как бы ни был плох Сын Неба, цареубийство остается недопустимым, и авторы историй всякий раз оберегают своих героев от этого шага.

Но еще важнее другое – восстание в китайских фильмах тогда лишь выглядит оправданным, если оно приводит к установлению новой, устойчивой императорской династии. Это, разумеется, оправдание *post factum*, но именно создание новой династии зримо доказывает, что герои – не мятежники, не носители страшной стихии социального и космического хаоса 亂 (luan), они, свергая дурное правительство, лишь осуществляют Мандат Неба. По сути дела, они и не поднимали восстания как такового, поскольку, по воле Неба и истории, они и есть государство. Все перечисленные выше примеры именно из этого разряда. Свержение шанского Чжоу Синя привело к созданию чжоуского дома, то есть, на самом деле, к



созданию того Китая, который мы знаем. Падение империи Цинь дало дорогу династии Хань, по названию которой этническое большинство китайцев до сих пор называет себя ханьцами. Насильственное прекращение дома Суй сделало возможным блистательную Танскую эпоху, время высочайших культурных достижений китайского средневековья. Целый ряд народных восстаний против монгольской династии Юань окончился установлением империи Мин, вершины позднеимперского периода.

Все выше перечисленные особенности политического мышления, а именно этатизм, монархизм, патернализм и теория Мандата неба, унаследованы китайским историческим кинематографом от классической политической философии старого Китая. Но это не значит, что эта философия уцелела в сознании современных китайцев в своей полноте и неизменности. На материале костюмных сериалов нам удалось выявить, по меньшей мере, несколько отличий.

Первым и наиболее заметным из таких отличий является принципиально иная оценка женского правления: периоды власти женщин-регентш, которые традиционно рассматривались как несчастье для государства (*An Introduction*, 2014, p. 202), теперь оцениваются как время стабильности, мудрого и рационального управления. Женщина в древнем Китае могла получить государственную власть единственным способом – как мать несовершеннолетнего князя или императора, носящая титул «государыни-матери» 太后 (taihou). Она должна была заслушивать доклады и принимать решения в течение весьма ограниченного времени – примерно до двадцатилетия сына, после чего ей предписывалось передать ему всю полноту власти, а самой затвориться в гареме. Разумеется, это влекло за собой конфликты, когда умная, деятельная и еще нестарая женщина отказывалась подпускать к власти юного государя, создавая вокруг себя целое кольцо из родственников, заполняя ими все важные посты, так чтобы императору не на кого было бы положиться в борьбе за свои права. Среди самых выдающихся примеров подобных конфликтов можно назвать периоды правления циньской правительницы Ми Бацзы, матери вана Ин Ци (306-265 гг. до н.э.), ханьской императрицы Люй-хоу, вдовы Лю Бана (202-195 гг. до н.э.), танской У Цзэтянь (665-705 гг.), цинской Цыси (1861-1908 гг.). За исключением Цыси, персонажа весьма непопулярного, при которой маньчжурская империя Цин так ослабла, что едва не превратилась в колонию европейских держав, все остальные названные регентши довольно часто появляются в исторических сериалах.



Ми Бацзы является одним из главных действующих лиц в уже упомянутой теленовелле «Империя Цинь», кроме того, ей посвящен отдельный сериал «Легенда о Ми Юэ»¹ 2015 г. Произведения эти принадлежат к несколько разным жанрам и ориентированы на разные целевые аудитории. «Легенда о Ми Юэ» близка к классическому гаремному сериалу, где в центре событий – любовь героини и правителя, дружба и соперничество между женщинами и разного рода приключения. В соответствии с канонами китайского гаремного сериала, героиня вначале предстает перед зрителем как озорная девчонка, мечтающая только о любви и свободе и вовсе не имеющая никаких честолюбивых планов. В политическую борьбу ее затягивают много позже и помимо ее воли, ей просто приходится защищать жизнь и интересы своего сына, и для этого она вынуждена возводить его на престол, подавлять восстания, раздавать должности, управлять страной. Наконец, ей приходится принести интересам сына и государства Цинь самую большую жертву – подстроить гибель своего второго мужа, варварского князя. После этого, княгиня-регентша добровольно отходит от дел и проводит оставшиеся годы жизни в добровольной изоляции. Здесь в центре интересов Ми Бацзы стоят ее любимые мужчины – два мужа, прежний жених, братья, сыновья; главным конфликтом,двигающим сюжет, является противостояние героини и ее сестры, которая ревнует к ней их общего супруга; а конфронтация героини с сыном едва намечена и сведена к личным мотивам – Ин Ци недоволен отношениями матери-вдовы с ее возлюбленным варваром, а о государственной власти никто и не заговаривает.

«Империя Цинь» адресована любителям истории, без учета гендерной составляющей, сценарий ее преимущественно основан на «Исторических записках» Сыма Цяня, любовно-приключенческие линии прописаны небрежно и плохо вписаны в сюжет, они производят впечатление некоего чужеродного вкрапления в экранизацию военно-политического противостояния семи государств. Главный нерв этого сериала – усиление государства и собирание земель, поэтому все главные герои, включая и Ми Бацзы, в основном заняты именно обретением и осуществлением политической власти, а не личными отношениями. Здесь героиня представлена как умная, амбициозная женщина, умеющая за милой улыбкой и ласковым голосом скрывать жесткий характер и сильную волю. Она не допускает сына до власти, поскольку считает, что он наделает ошибок и навредит своей стране, но в то же время она столь же ре-

1 芈月传 (2015)



шитительно удерживает своих братьев от любого поступка, могущего нанести ущерб ее сыну. Она воплощает в себе рациональность и баланс.

При всех отличиях двух фильмов и выведенных в них образов, оба сериала показывают героиню искусным политическим бойцом и циньской патриоткой. Практически во всех спорах между нею и ее сыном-князем права оказывается она. Ничто в ее личности и поведении не вредит стране, напротив, ее правление трактуется как благотворное как для государства, так и лично для князя, от имени которого она правила.

Примерно так же оценивает свою героиню и посвященный У Цзэтянь сериал 2014г. «Императрица Китая»¹, проводя ее через те же жизненные стадии: юность, посвященная борьбе за свое человеческое достоинство против притеснений гаремной жизни, любовь к императору, сложные отношения со вторым мужем, дворцовые интриги, всегда направленные соперницами против героини, а не наоборот, и наконец – власть, реализуемая в интересах страны и народа.

Бывают и сериалы, в которых могущественная регентша предстает как враг, например «Планы красавицы»² 2010г., «Ханьский Сын неба»³ 2002г., «Вэй Цзыфу»⁴ 2014г. Но во всех названных случаях характерно, что ее отрицательная роль в сюжете обусловлена не тем, что она недостойна пользоваться властью, или наносит вред государству и подданным, а только тем, что она тиранит лично императора и главную героиню фильма – молодую императрицу. Женское правление, таким образом, подвергается осуждению не потому, что оно женское, а потому, что оно осуществляется не той женщиной. Это конфликт семейный, а не государственный, конфликт свекрови и невестки, а не порядка и хаоса.

Фильмы про женское правление чрезвычайно многочисленны, и их число со временем все растет. Потребность во все новых правительницах в кинематографе так велика, что черты мудрой государыни-регентши начинают придавать даже тем императрицам и княгиням, которые никогда и не занимались политикой, например, матери Цинь Шихуана в посвященном ей сериале «Легенда о Хао-

1 武媚娘传奇 (2014). Буквально название означает «Легенда об У Мэйнян», но, рассудив, что на Западе никому не известно имя героини, данное при рождении, авторы предпочли дать сериалу альтернативное название на английском «TheEmpressofChina»

2 美人心计(2010)

3 大汉天子 (2002)

4 卫子夫 (2014)



лань»¹ 2019г., либо принадлежали к чужим культурам, как в новом, только что вышедшем на экраны сериале «Башня Ласточек и Облаков»², героиня которого – регентша киданьского государства Ляо (549-563 гг.), упорный и опасный враг китайской династии Сун.

Чем объяснить такой запрос на женщин-правительниц? На первый взгляд, можно было бы предположить, что это следствие распространения идей феминизма в современном Китае, однако при изучении более широкого контекста это предположение не подтверждается. Дело в том, что китайские сериалы, в целом, их мораль, набор сюжетных формул, образный ряд, амплуа – весьма антифеминистичны. Идеальный образ девушки в них – это милая дурочка, иногда по-детски доверчивая и послушная первому встречному, иногда по-детски капризная и эгоистичная, весь мир которой сосредоточен вокруг ее эмоций. Она уверена в своей исключительной важности в жизни всех окружающих людей, требует к себе постоянного внимания, страдает от скуки и жаждет развлечений, преследует понравившегося ей мужчину, невзирая ни на какие его возражения. После замужества ее психологический портрет сразу же кардинально меняется, буквально в одну ночь: она становится нежной, кроткой, безупречно послушной своим свекрам, говорит тихим голосом, поступает разумно, всегда готова пожертвовать собой и своими удобствами ради других людей. Проще говоря, хорошая женщина в китайском костюмном кино – это или ребенок, или служанка.

За исключением правительниц, ни одна женщина в этих сериалах не интересуется социальными или политическими вопросами. Эта слепота ко всему, что выходит за пределы межличностных и семейных отношений, поразительна даже в сравнении с традиционными представлениями старого Китая. Например, в романе «Троецарствие» (вторая половина XIV в.) есть такой эпизод: старый министр Ван Юнь, скорбя о несчастьях Ханьской династии, выходит в сад и вдруг слышит печальные вздохи своей рабыни – красавицы Дяо Шань. Ван Юнь уверен, что девушка грустит из-за неразделенных чувств к какому-нибудь бездельнику, но оказывается, что Дяо Шань, как и он сам, удручена страданиями родины и чувствует себя виноватой за то, что ничем не может помочь государству. Ван Юнь поражен, и в голову ему тотчас приходит «план цепи» – как Дяо Шань может погубить узурпатора и восстановить императорскую власть (Ло, 1954, pp. 112–113). Но в современных сериалах на этот сю-

1 皓镧传 (2019)

2 燕云台 (2020)



жет мотивация героини меняется – с возвышенно-патриотической она вновь соскальзывает в область личных отношений. В сериале «Дяо Шань»¹ 2002 г. героиня совершенно не желает участвовать в политической игре, как ни уговаривают ее собственный отец и его союзники, и соглашается только для того, чтобы выручить своего возлюбленного, приговоренного к смерти. В сериале «Троецарствие» Ван Юнь добивается от нее согласия шантажом, он не ест и не пьет, пока Дяо Шань не обещает спасти династию.

Но и будущие правительницы в этих фильмах в начале своего жизненного пути не имеют политических убеждений и не интересуются социальными проблемами. Желая показать героиню необычной и свободолюбивой, авторы сериалов изображают ее проделки и игры, что должно выгодно отличать будущую регентшу от ее жеманных сестер, способных думать только о выгодном замужестве, или заставляют ее декларировать, что уж она-то выйдет замуж только по любви, или вовсе останется девицей и будет продолжать отцовское дело. Никаких других устремлений у героини нет. Даже дева-воин, отправляясь на войну за восстановление законной династии, заботится не о династии, и не о народе, страдающем под властью узурпатора, а лишь о безопасности своего любимого («Длинная песнь прекрасной страны»² 2016 г.). И лишь много после, против воли, героиня вынуждена начать бороться за власть, но даже и это она делает только ради жизни и безопасности близких людей.

Итак, послание современного китайского кинематографа получается двойственным: женщины, как он утверждает, созданы для любви и семьи, а власть и социум им неинтересны (Саракаева, 2017), но в то же время, женщины – прекрасные политики и администраторы. Мы полагаем, что причиной такой двойственности является попытка сериалов польстить своей аудитории, а для костюмного кино целевой аудиторией всегда считались женщины. Мы не исследовали вкусы китайских телезрителей в зависимости от гендера и, к сожалению, не встречали подобных исследований, но эмпирически эта динамика выглядит следующим образом: сначала исторические сериалы достаточно популярны у обоих полов, с небольшим преимуществом в пользу женщин, вероятно, из-за большего интереса последних к костюмам. Затем, выяснив эту особенность своей аудитории, создатели сериалов начинают угождать зрителям, обращая все большее внимание на реквизит и декорации и перенося сюжетные акценты на любовь и семейные конфликты.

1 貂蝉 (2002)

2 秀丽江山之长歌行 (2016)



За счет этого аудитория становится все более женской, и следование неким обобщенным и стереотипизированным «женским вкусам» превращается в доминанту костюмного кино. В результате, к настоящему времени, большинство костюмных сериалов нельзя отнести уже к собственно историческому жанру, это скорее необыкновенно богатое и нарядное фэнтези на околоисторическую тему, с магией, даосами и драконами, или фильмы про «попаданцев», в которых действует огромное количество юных девушек-полководцев или непобедимых бойцов, вся жизнь которых, тем не менее, строится вокруг отношений с любимым мужчиной. А собственно-исторические сериалы, следуя в русле той же маркетинговой стратегии, стараются отыскать в истории Китая женщин, сколько-нибудь заметных на политической арене, и поместить их в центр своего повествования. Однако, поскольку целевой аудитории, по их предположению, интересны отношения, а не политика, то такими же они изображают и героинь.

Еще одним отличием философии китайских сериалов от политической мысли старого Китая является снижение значимости гражданской государственной службы и соответственное повышение ценности армии и полиции. В традиционной китайской политической теории господствовало предложенное еще на заре имперского периода выдающимся мыслителем Дун Чжуншу (179-104 гг. до н.э.) трехчленное деление общества: государь, от которого исходит оживотворяющая всю Поднебесную добродетель 德 (de), чиновники, в чьих силах распространять государеву добродетель, или же воспрепятствовать ее распространению, и простой народ – пассивный реципиент добродетели (Фэн, 1998, с. 221). Чиновники были единственными подданными монарха в строгом смысле этого слова, то есть они одни были обязаны своему правителю верностью и трудами, тогда как ответственность народа сводилась лишь к выполнению законов и выплате налогов. Важнейшей, если, по сути дела, не единственной обязанностью государя было назначение хороших чиновников. При этом гражданский чиновник всегда в Китае считался выше военного, гражданская государственная служба всегда была связана с высоким престижем, тогда как офицерские должности были престижны лишь в периоды войн и междоусобиц, а в мирное время считались уделом грубой военщины, ни на что другое не способной.

В современных же сериалах эта ситуация заметно изменилась. Сериалы предпочитают не рассматривать чиновничество как отдельный социальный слой, за исключением тех случаев, когда



все чиновники, в целом, изображаются как воры и угнетатели, а главному герою приходится бороться с ними ради народного счастья («Речные заводы», «Чжу Юаньчжан», «Правосудие годов Хуньбу»¹ 2012 г). Характерно также, что в любом конфликте между гражданским чиновником и офицером сериалы встают на сторону офицера. В «Речных заводах» министры-временщики Гао и Цай преследуют и подталкивают к мятежу как минимум семерых отважных и преданных государству офицеров; в «Верном Юэ Фэе»² главный герой – генерал, поэт и патриот Юэ Фэй погибает из-за клеветы канцлера; в «Молодых генералах семьи Ян»³ 2006 г. герои – отец и его пятеро сыновей, все знаменитые генералы, пользуются уважением и даже симпатией своих врагов – варваров-киданей, но собственное правительство посылает их на верную смерть.

Особенно заметно это стремление обелить военных и очернить гражданских чиновников в третьей части «Империи Цинь». Один из персонажей этой теленовеллы – великий циньский полководец Бай Ци, человек, прозванный «богом войны» за свои блестящие победы, и не менее прославленный своей методичной принципиальной безжалостностью к врагам. По современным оценкам, прозвучавшим еще в одном, документальном, историческом сериале «Борющиеся царства»⁴ 2019г., за весь период Борющихся царств в результате войн в Китае погибло два миллиона человек, и по меньшей мере половина из них – на совести лично Бай Ци. Считая, что основной целью войны является не захват крепостей, а уничтожение живой силы противника, Бай Ци ввел обыкновение после каждой кампании убивать всех сдавшихся в плен, а также уничтожать города со всеми их обитателями. Наиболее кровавый его подвиг – война под Чанпином (260 г. до н.э.), в ходе которой было полностью уничтожено 450-тысячное войско государства Чжао, из них приблизительно половина погибла в боях, а другая половина, попав в плен, была перебита, или даже, по другой версии, зарыта заживо по приказу Бай Ци (Цянь, 1996, сс. 161–162). Современного человека не могут не отвращать такие методы ведения войны, и поэтому сериал перекладывает всю вину с Бай Ци на его врага – циньского канцлера Фань Суя, который как раз и предлагает подобное изменение военной доктрины государства Цинь. Что до Бай Ци, то он в сериале открыто противится геноциду, пытается его не допустить, а будучи

1 洪武大案 (2012)

2 精忠岳飞 (2013)

3 少年杨家将 (2006)

4 风云战国之列国 (2019). Буквально: «Удельные государства в изменчивую эпоху Борющихся царств». Мы позволили себе несколько сократить в переводе это громоздкое название.



вынужденным все-таки отдать такой чудовищный приказ, полностью разочаровывается в службе и в своем князе, и отныне даже под угрозой смерти упорно отказывается воевать. Его моральные терзания показаны с сочувствием, его гибель представлена как трагедия, в отличие от казни Фань Суя.

Но еще более ярким и невыводимым из предшествующего исторического и философского опыта Китая нам представляется внезапно выпыхнувший интерес китайского кинематографа к полиции, в частности, к Страже в парчовых одеждах. Стража в парчовых одеждах 锦衣卫 (Jīnyīwei) – часть того репрессивного аппарата, который был создан в начале династии Мин Чжу Юаньчжаном для политического сыска и надзора, в их обязанности входило производство следствия и арестов по делам о мятежах, по преступлениям чиновников и аристократов и в случае нарушения государственных монопольных прав. В целом, их функционал был неотличим от функционала печально известного Восточного дворца, и единственной разницей между ними было то, что в Восточном дворце служили евнухи, а в Страже – обычные мужчины (吴晗 [У Хань], 2020, pp. 66–107). Но парадоксальным образом, Восточный дворец в китайских фильмах практически всегда предстает как мрачное воплощение тирании, несправедливости и жестокости, а Стража в парчовых одеждах – как отважные герои, спасающие государство от разгула преступности.

Рост численности сериалов про Стражу в парчовых одеждах имеет лавинообразный характер: если в начале 2000х годов таких фильмов было всего несколько, то к настоящему моменту они превратились в основных персонажей популярных сериалов в жанре «уся» (рыцарские приключенческие летны) и даже мультсериалов. Соответственно меняется и презентация героев: если в ранних фильмах («Стража в парчовых одеждах»¹ 2006г., «32 год эры правления Хуньбу»², «Поднебесная»³) они еще несут обычную службу – защищают императора, ловят дезертиров, наблюдают за князьями, то к концу 2010х и, тем более, к 2020 году эти герои преимущественно совершают одиночные подвиги, спасая мир группами от двух до четырех человек. Основным содержанием их деятельности понемногу становятся путешествия и личные отношения. Кто-то из сценаристов однажды придумал, что в составе Стражи есть отдельный женский отряд, и с тех пор это стало неизменным атрибутом

1 锦衣卫 (2006)

2 洪武三十二 (2011)

3 天下 (2006)



этой организации в китайских сериалах, что обеспечило любовные линии сюжетов и позволило ввести в повествование множество воинственных, красивых и глупых девушек («Четыре прославленных сыщика»¹, «Под парчовой одеждой»²). Как альтернатива, основной эмоциональной линией сериала может стать броманс между двумя мужчинами-стражами («Двойное небо»³).

При этом, несмотря на популярность жанра исторического детектива, фильмы о Страже в парчовых одеждах, как правило, не попадают в эту категорию. Дело в том, что в исторических детективах следствием обычно заняты гражданские чиновники: главы столичных ямыней (как, например, знаменитый судья Бао) или инспекторы, командированные центральным правительством. Только в одном сериале нам удалось увидеть Стражу в качестве инстанции, проводящей собственно расследования, да и там они работали в соперничестве и в тандеме с двумя другими организациями – городским ямынем и Западным дворцом («Минские сыщики»). Во всех других сериалах детективная составляющая прописана очень слабо, сценаристов и зрителей интересуют не сами поручения, выполняемые стражами, а те приключения и повороты личных отношений, которые им приходится переживать в процессе выполнения поручений.

В таком случае, если не интересом к детективному жанру, то чем же можно объяснить такую популярность полиции в китайских костюмных сериалах? У нас нет однозначного ответа на этот вопрос, мы можем лишь предположить, что это, как и возросшая популярность образа женщины-правительницы, вызвано таргетированием костюмного кино. Понимаемые своими авторами как фильмы для женщин, исторические сериалы «продают» своей аудитории образ идеального мужчины – воинственного и могучего защитника, который, при этом, молод, красив, и занят преимущественно установлением и поддержанием личных отношений с женщинами или друзьями, а не профессиональной деятельностью.

Если наше предположение верно, то имеет ли смысл рассматривать данные изменения (положительную оценку женского правления, а также армии и полиции) в контексте политического мышления современных китайцев, или эти явления могут представлять интерес только для гендерных исследований? Мы склоняемся к

1 少年四大名捕 (2013). Строго говоря, должность героев этого фильма - не сыщики, а офицеры полиции, в чьи обязанности входил арест преступников (捕 bu)
2 锦衣之下 (2019)
3 双天记 (2020)



первому из названных вариантов, поскольку женщины в современном Китае становятся видимы и значимы не только как покупатели товаров и кинопродукции, но и как носители той или иной политической идеологии. Парраллельно росту их присутствия в экономике растёт и их политический потенциал. Мы намеренно говорим здесь не о политическом влиянии, ведь реальная представленность женщин во власти по-прежнему очень низка, а именно о потенциале. По сути дела, китайскому государству нужно от женщин то же самое, что и от мужчин: чтобы они выполняли законы и распоряжения, платили налоги и оказывали правительству пассивную поддержку. Это было основой отношения китайского государства к «простому народу» на всем протяжении истории, просто раньше женщин в составе этого народа можно было не принимать в учёт, так как все решения принимались не ими, они не имели денег для уплаты налогов и не могли поднять восстание. Сейчас же женщины получили возможность принимать самостоятельные решения, поэтому возникла и необходимость воспитывать их в духе конформизма и лояльности, чего и достигают костюмные сериалы, искусственно ограничивая интересы зрительниц семьей и романтическими отношениями.

Другим аспектом политического мышления китайцев, претерпевшим некоторую эволюцию от традиционных взглядов к современным, как они проявляются в исторических сериалах, можно считать отношение к варварской периферии. Варвары-кочевники оказали огромное влияние на китайскую историю, несколько раз завоевывая Китай, и непрерывно подвергая его набегам. Война с варварами и сравнение себя с ними сформировали внешнеполитические представления китайского народа, его осознание себя как Срединного государства. Сами же варвары воспринимались либо как враги, не вполне имеющие даже человеческий статус, а воспринимаемые скорее как монстры (Якушенков & Якушенкова, 2012, с. 234) либо как данники, принимающие свое неравноправное положение в политическом устройстве мира и изъывляющие покорность.

В отличие от этого прямолинейного мышления, современный исторический кинематограф Китая живописует варваров несколько сложнее и тоньше, от чего, впрочем, уровень шовинизма снижается незначительно.

Во-первых, интересно, что европейцы в китайских исторических сериалах почти отсутствуют, появляясь только в эпизодах в качестве военных специалистов, обычно мушкетеров или артиллерии-



стов, работающих на китайское правительство. Их роль – забавно говорить на ломаном китайском или приветствовать всех знакомых фамильярными объятиями («Блестящая династия Мин»¹). И это не случайность. Дело в том, что у иноземцев вообще в китайских костюмных сериалах есть достаточно четкая функция: структурировать мир в иерархическом порядке, где на вершине иерархии, предсказуемо, находится Китай. Соответственно, иностранцы здесь могут быть какими угодно: храбрыми, честными, добрыми, злыми, алчными или бескорыстными, они не могут быть только равными китайцам. Но представители развитых и богатых стран Запада не годятся на роль младших партнеров в коммуникации, они и собственной высокой культурой, и самим своим положением уникальных специалистов претендуют, по меньшей мере, на равенство. Так что единственным способом снизить их образы, придать им комедийность, остается плохое владение китайским языком.

Столь же одномерны и стереотипны в этих фильмах японцы. Мы нарочно не рассматриваем фильмы о Второй мировой войне, которые образуют отдельный поджанр китайского исторического кино – так называемые 抗日 (kangri), «сопротивление Японии». Эти ленты представляют собой некий дистиллят государственной, партийной и патриотической пропаганды, и как таковой, заслуживают отдельного анализа. Но и вне этого жанра, в сериалах, повествующих про иные исторические эпохи, японцы тоже изображены с высокой степенью неприязни и упрощения. По сути, они сводятся к набору клишированных признаков, они, во-первых, очень малы ростом, недаром пренебрежительное прозвище 倭 (wo), данное китайцами японцам, переводится как «карлики», во-вторых, они по каждому поводу совершают самоубийства, как, например, японский посол, прибывший в столицу Танского Китая и там проигравший партию в шахматы главной героине («Императрица Китая»).

Гораздо чаще в китайских костюмных сериалах появляются представители кочевых народов Азии – сунну, кидани, чжурчжэни, монголы и маньчжуры, а также народы юга Китая, обобщаемые под названием 百越 (baiyue) «сто юэ». Эти люди тоже могут изображаться попросту как враги, особенно в тех фильмах, которые посвящены борьбе Китая с нападениями кочевников. Но чаще в их изображении превалирует не открытая неприязнь, как в случае с японцами, и не окарикатуривание, как у европейцев, а несколько более тонкие методы снижения образа.

1 大明风华 (2019)



Среди таких методов, во-первых, можно назвать низведение варваров до статуса учеников, с удивлением и благодарностью принимающих цивилизационные инновации, принесенные им благодетелями-ханьцами. Несомненно, что китайская культура, в самом деле, обогатила окружающие народы множеством технических, философских и художественных достижений, но в сериалах этот процесс выглядит очень однонаправленным и совершенно нелогичным. Например, в одном из сериалов о жизни основателя Ханьской империи Лю Бана мы видим, как его соперник Сянь Юй высылает его в Сычуань, Лю Бан и его товарищи жалуются на совершенно непривычный климат и природу этого края, и при этом попутно учат местное некитайское население рисоводству и шелкопрядству. Аналогично и в фильме про один из юэских народов ханьская военная экспедиция, проезжая через совершенно неведомые для нее земли Фуцзяни, организует ирригационные и мелиоративные работы на местных полях. Ни сценаристы, ни, по-видимому, зрители не задаются вопросом: а на каком языке происходила вся эта довольно сложная коммуникация? А каким образом у армии могли оказаться с собой не только посевной рис, но и саженцы тутовых деревьев, и куколки шелкопряда? И, главное, почему китайцы из долины Хуанхэ оказались достаточно компетентны, чтобы решать агротехнические проблемы абсолютно незнакомого им хозяйственного ареала, а веками проживавшие в этих краях варвары – настолько некомпетентны, что вынуждены принимать советы со стороны первых встречных чужаков?

Варвары, впрочем, не умеют не только возделывать свою землю, они также не могут и управлять собственным народом так же рационально и гуманно, как ханьцы, поэтому и в области государственного управления они тоже должны принимать позицию ученичества. В исторических сериалах нередко повторяется следующий сюжетный ход: главная героиня, китаянка, волею случая оказывается женой или невестой варварского князя, как, например, Цай Вэньцзи в фильме «Цао Цао и Цай Вэньцзи»¹ или Чусян в гонконгской комедии «Четыре блистательных художника»², и тотчас начинает давать князю политические советы, обычно сводимые к тому, что нужно управлять гуманно и помириться с удельными вассалами. Он слушает ее советы с уважением и благодарностью, применяет их, и результат оказывается блестящим. Опять же, никто

1 曹操与蔡文姬 (2002)

2 金装四大才子 (2000). Герои этого фильма в оригинале не просто «художники» – они «цайцзы», то есть интеллектуалы, преуспевшие во всех видах наук и искусств. Но это понятие не имеет точного соответствия в русском языке.



не удивляется, как за столь короткое время героиня сумела глубже разобраться в деталях степной политики, чем ее муж, родившийся и проживший всю свою жизнь в степи. Любопытно в этих примерах также и различие, которое исторические сериалы предписывают китайским и не-китайским государям в такой ситуации. Китайский монарх, при всей горячей любви к своей супруге, должен принимать решения самостоятельно, и в каждом сериале в похвалу правителю кто-нибудь обязательно скажет: «Государь не позволяет гарему вмешиваться в политику», а привычка во всем советоваться с женой всегда маркирует плохого правителя. Но варварский князь, напротив, доказывает свою разумность тем, что выполняет советы своей китайской жены.

Помимо ученичества, другим важным способом иерархизации этносов в китайском историческом кино служит неразделенная любовь. Практически везде и всегда (за исключением только новейшего сериала «Минские сыщики», вообще изобилующего новаторскими для китайского кинематографа ценностными подходами), варвары безответно любят китайских девушек, или варварские девушки безответно любят китайских юношей, и никогда наоборот. Иногда нелогичной кажется сама эта влюбленность, когда, например, юная сюнну влюбляется в китайского пленника, который от ее земляков выгодно отличается только умением писать стихи – на языке, которым она не владеет, или играть на музыкальных инструментах – которых в степи нет («Ханьский сын неба»). Иногда же удивительным кажется отсутствие взаимности, когда героиня предпочитает достаточно невыразительного персонажа-китайца красивому, отважному и харизматичному варварскому принцу («Молодые генералы семьи Ян»). Это неразделенное чувство оправдывает такие поступки со стороны влюбленного варвара, которые сериал бы однозначно осудил, будь они совершены китайцем. Один варварский князь снимает осаду с китайского города, потому что там живет его возлюбленная, да и вообще отказывается отныне воевать против Китая («Генералы семьи Ян»), другой бросает свою страну и в одиночку, невзирая на опасность быть захваченным врагами, отправляется в недружественное государство искать свою потерянную любовницу («Империя Цинь. Союзы»). Та симпатия, с которой показаны эти нелепые поступки, передает зрителю эмоциональный посыл: любовь варвара к ханьцу выше, чем его долг перед своей варварской родиной.



И, наконец, варвары в этих фильмах постоянно и с величайшей готовностью жертвуют собой ради своих друзей и возлюбленных ханьцев, иногда даже ради новых и случайных знакомых. Ханьцы же с удивлением и благодарностью принимают эти жертвы, но никогда не отвечают на них встречными самопожертвованиями.

Сериал 2012г. «Феникс и пион»¹ рассказывает историю о китайском императоре, попавшем в плен к варварам. За исключением любящей императрицы, терпеливо ждавшей его освобождения и возвращения, и верного министра, разделившего его плен, все остальные китайцы в фильме, в том числе и главный герой, показаны завистливыми, ревнивыми, мстительными и себялюбивыми, варвары же, напротив, все как один, - прекрасные люди. И при этом это один из самых шовинистических сериалов в нашей выборке. Здесь варвары восторженно благодарят своих ханьских пленников за то, что один из них, пленный император, учит их детей читать и писать, а другой, его советник и друг, - лечит их травами. На каком языке китайский государь учил читать этих детей? Чем и на чем они писали? Почему их родители соглашались освободить их от работы на выпасе скота ради этих уроков? Да и зачем им, собственно, была грамотность, если у них не было ни книг, ни потребности в ведении строгой отчетности? И как так получилось, что китайский начетчик-конфуцианец оказался лучше осведомлен о полезных свойствах степной флоры, чем сами степняки? Ни один из этих вопросов не возникает у авторов сериала, так как они транслируют все ту же стройную схему, в которой за китайцем зарезервировано знание и место учителя, а варвар отеснен на позицию наивного и благодарного ученика. Безответная любовь и самопожертвование в этой теленовелле тоже присутствуют: в пленного императора сразу же влюбляется молодая степнячка и, конечно, приносит себя в жертву и погибает, чтобы дать ему возможность бежать. Кроме того, молодой князь, младший брат и полководец степного государя, тоже с готовностью отдает свою жизнь ради спасения пленника. И вновь зрителя приглашают смотреть на этот поступок глазами главного героя – то есть с восхищением, но не удивляясь, и не задаваясь вопросом, почему, собственно, жизнь китайского императора, которого он почти не знал, и которому он не был и не собирался становиться подданным, показалась молодому степняку настолько важнее своей собственной.

1 凤凰牡丹 (2012)



Таким образом, мы видим, что в современных китайских исторических сериалах варвары периферии уже не выступают как подлинный Чужой, в их образах отсутствует выделенная С.Н. Якушениным и О.Н. Якушениной триада устойчивых признаков, характеризующих человека как чужака, а именно странные алиментарные вкусы, странная одежда, странный, извращенный или чрезмерный сексуальный аппетит (Якушенин & Якушенина, 2012, с. 234). В исследуемых фильмах варвары, правда, одеты в меха, и мех вообще использован в антураже их домов и одежды излишне широко, но уже их еда не вызывает никого особого внимания, а сексуальность оказывается более чем традиционной – варвары любят так же, как китайцы, и тех же людей, которые привлекательны и для китайцев, им совершенно не приписывается никакая сексуальная агрессия. На место Чужого, иногда смешного, иногда страшного, пришел привлекательный, даже трогательный, образ младшего партнера. Варвар, понимаемый как младший партнер в международных отношениях, описывается почти так же, как, например, описывается женщина в рамках сексистского мировоззрения. Шовинизм китайского кино атрибутирует варвару те же признаки, которые патриархат приписывает женщине: преобладание эмоций над разумом, преимущественный интерес к частной жизни, состояние постоянной влюбленности, наивность, неумение управлять собственной жизнью; и налагает на варвара те же обязанности – быть послушным, быть благодарным, быть готовым к самопожертвованию ради удобства и интересов старшего партнера. И такой сдвиг от чужого к младшему отражает одновременно и изменения в реальности, когда бывшие враги оказались преимущественно включены в состав Китая как его малые народы, но в то же время – и неизменность политического мировоззрения китайцев, для которых их страна была и остается Срединной империей, центром мира.

В заключение мы хотели бы кратко затронуть еще один аспект политической мысли современного Китая, как она проявляется в исторических сериалах, – дефицит объяснительных моделей. Игровое кино, конечно, и не призвано объяснять зрителям внутреннюю логику исторических и политических процессов, но зато именно эта логика, причинно-следственные связи в истории являются основным содержанием документальных исторических сериалов. Мы выбрали для анализа два подобных сериала: «Борющиеся царства» 2019 г. и «От Цинь Шихуана к ханьскому У-ди»¹ 2016 г.

1 从秦始皇到汉武帝 (2016)



Оба этих сериала стоят достаточно близко к игровому кинематографу, поскольку их видеоряд представляет собой реконструкцию исторических событий, в первом из упомянутых сериалов играют известные актеры и, помимо закадрового текста, звучат подробно прописанные диалоги. Оба сериала основаны преимущественно на «Исторических записках» Сыма Цяня, но по мере необходимости авторы, особенно в «От Цинь Шихуана к ханьскому У-ди» привлекают и другие письменные источники, в том числе и недавно обнаруженные, а также археологические находки. Эти фильмы повествуют о событиях, хорошо известных любому образованному китайцу, а аудиторией исторической документалистики, как правило, бывают образованные люди, увлекающиеся историей. Так что свою главную задачу авторы этих фильмов видят не в информировании зрителя, а в объяснении событий. Для «Борющихся царств» это означает: «Почему из семи сильных держав, соперничавших за господство в Китае в 475-221 гг. до н.э., победителем и центром объединения страны стало именно царство Цинь?» Для «От Цинь Шихуана к ханьскому У-ди» этот вопрос трансформировался в «Почему империя Цинь (211-206 гг. до н.э.) не смогла сплотить всех жителей Китая в единый народ, создать политическую нацию и пережить своего создателя, а Западная Хань (206 г. до н.э. – 23 г. н.э.) смогла?». Эти проблемы чрезвычайно важны и интересны для понимания истории как процесса, и, в целом, для постижения закономерностей функционирования государств, и достаточно закономерно, что сериалы поднимают их, но как нам кажется, ни в одном из двух случаев зритель не получает адекватного ответа на заявленные вопросы.

Традиционная историография Китая имела готовый ответ на подобные вопросы, этот ответ был выработан конфуцианскими мыслителями и лежал в этической плоскости: наиболее добродетельный государь привлекает к себе самых мудрых и честных советников, и они успешно проводят необходимые мероприятия для защиты государства и благосостояния народа. Тогда как государи недобродетельные, напротив, прислушиваются только к льстецам и преследуют лишь свои собственные эгоистические интересы, за это Небо лишает их своей милости, чем и объясняются их политические неудачи (黄团元 [Хуан], 2015). Современным историкам и популяризаторам науки такой традиционный подход кажется недостаточным и излишне персоналистским, и они ищут какие-то другие, менее субъективные, способы интерпретации истории.



Парадоксально при этом, что граждане формально социалистической страны, некоторые из которых, наверняка, сами являются членами КПК, практически не используют марксистский инструментарий. «Борющиеся царства» вскользь отмечают классовые противоречия изучаемого периода, в частности, борьбу феодальной аристократии против централизации государственного управления, осуществляемой министрами-реформаторами, но даже не задаются вопросом о том, почему одни китайские государства смогли пройти через этап дефеодализации, а в других реформы захлебнулись. Поэтому причины успешности царства Цинь и фиаско других царств авторы предпочитают видеть в особенностях национальных характеров этих стран. Так, например, они описывают чжаосцев как людей отважных, но жестоких и неуправляемых, ханьцев – как беспринципных интриганов, цисцев – как изнеженных и трусоватых сибаритов и так далее. Один персонализм, таким образом, заменяется другим персонализмом, только вместо добродетельных и недобродетельных государей субъектом истории становятся добродетельные и недобродетельные этносы.

Сериал «Цинь и Хань» небрежно комментирует народные восстания, обнищание народных масс, и затем постепенное восстановление экономики в рассматриваемое время, но эти события находятся вне фокуса внимания авторов сериала и их научных консультантов. Вместо того в центр своего повествования они ставят деятельность лично императоров в двух областях государственного управления – сохранения государственного единства против самоволия удельных князей и защиты границ от сюнну. В результате зрителя подводят к заключению, что своим историческим успехом империя Хань обязана способностью своих правителей благополучно решить эти задачи. Впрочем, они и сами признают, что перед империей Цинь эти задачи попросту не стояли, так как в ней не было никаких удельных князей, а сюнну в то время еще были слишком слабы, чтобы представлять серьезную опасность. Тогда почему же, все-таки, Циньская держава пала, а Ханьская простояла четыреста лет? Зрители не получают ответа на этот вопрос, вместо того они выслушивают массу предположений о том, что, наверное, думал и чувствовал очередной император в связи с переживаемыми историческими событиями. Интерпретация политического процесса делает круг и возвращается на исходную позицию, причиной, по которой один государства оказались успешнее других, вновь



объявляются личные достоинства государей, - с той только разницей, что мерилom достоинств теперь является не нравственность, а ум правителя.

Таким образом, анализ китайских костюмных сериалов показывает удивительную устойчивость политической философии китайцев, ее преемственность по отношению к философской традиции, сложившейся еще в глубокой древности. Западные политические идеи, в том числе, и марксизм, заявленный как официальная идеология государства, и права человека – основа современной цивилизации запада, и известная китайцам по американским фильмам новая этика, с ее преимущественным вниманием к национальным меньшинствам и правам женщин, - все это лишь в незначительной степени влияет на политическое сознание и стереотипы китайского народа. В начале третьего тысячелетия граждане индустриальной и цифровой сверхдержавы продолжают оставаться собеседниками Конфуция и Мэн-цзы, интеллектуальными современниками Борющихся царств.

Список литературы

- An Introduction to Chinese Classics: Confucianism, Taoism, Buddhism.* (2014). Nanjing: Jiangsu People's Publishing House.
- Varend, J. (2017). *Guan Yu: The Religious Afterlife of a Failed Hero.* Oxford: Oxford University Press.
- Ло, Г.-Ч. (1954). *Троецарствие. Том 1.* Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Саракаева, А. А. (2017). «Разрушительница царств» и общество потребления. Образ Сиши в современной китайской культуре. *Журнал Фронтирных Исследований*, 2(1), 65–82.
- Фэн, Ю.-лань. (1998). *Краткая история китайской философии.* Санкт-Петербург: Евразия.
- Цянь, С. (1996). *Исторические записки ('Ши цзи'). Том 7.* Москва: Восточная Литература.
- Якушенков, С. Н., & Якушенкова, О. С. (2012). Тело варвара: Конструирование образа Чужого на китайском фронтире. *Каспийский Регион: Политика, Экономика, Культура*, (4), 233–240.
- 吴晗 [У Хань]. (2020). 吴晗. 明朝锦衣卫东西厂。 [Свита в парчовых одеждах, Восточный Дворец и Западный Дворец при династии Мин]. 北京 [Пекин]: 华文出版社 [Издательство Хуавэнь]. (На китайском языке).



黄团元 [Хуан, Т. (2015). 黄团元。刘邦用人 [Как Лю Бан использовал людей]. 湖北 [Хубэй]: 湖北人民出版社 [Народное книгоиздательство Хубэя]. (На китайском языке).

南门太守 [Губернатор Южных Ворот]. (2010). 南门太守。曹操秘史，第2部。 [Тайная история Цао Цао. Том 2] (Vol. 2). 北京 [Пекин]: 新世界出版社 [Издательство Новый мир] (На китайском языке).

References

- An Introduction to Chinese Classics: Confucianism, Taoism, Buddhism.* (2014). Nanjing: Jiangsu People's Publishing House.
- Barend, J. (2017). *Guan Yu: The Religious Afterlife of a Failed Hero.* Oxford: Oxford University Press.
- Fen, Yu-lan. (1998). *A brief history of Chinese philosophy.* St.Petersburg: Eurasia. (In Russian).
- Luo, G.-J. (1954). *The Three Kingdoms. Volume 1.* Moscow: State Publishing House of fiction. (In Russian).
- Qian, S. (1996). *Historical Notes. Vol. 7.* Moscow: Oriental Literature. (In Russian).
- Sarakaeva, A.A. (2017). "Destroyer of kingdoms" and the consumer society. The image of Sishi in contemporary Chinese culture. *Journal of Frontier Studies*, 2(1), 65–82. (In Russian).
- Yakushenkov, S. N., & Yakushenkova, O. S. (2012). The Body of the Barbarian: Constructing the Image of the Alien on the Chinese Frontier. *Caspian Region: Politics, Economics, Culture*, (4), 233–240. (In Russian).
- 南门太守 [South Gate Governor]. (2010). 南门太守。曹操秘史，第2部。 [The Secret History of Cao Cao. Volume 2]北京 [Beijing]: 新世界出版社 [New World Publishing House]. (In Chinese).
- 吴晗 [Wu Han]. (2020). 吴晗。明朝锦衣卫东西厂。 [Brocade-clad retinue, the Eastern Palace and the Western Palace under the Ming Dynasty]. 北京 [Beijing]: 华文出版设 [Huawen Publishing House]. (In Chinese).
- 黄团元 [Huang, T. (2015). 黄团元。刘邦用人 [How Liu Bang used people]. 湖北 [Hubei]: 湖北人民出版社 [Hubei People's Publishing House]. (In Chinese).