

ЕЛЕНА ИВАНОВНА НЕСТЕРОВА

Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru

Для цитирования

Нестерова Е.И. Телесериал в Китае: генезис и развитие жанра (50–90-е гг. XX в.) // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 81–103. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-81-103>. EDN: AERRVY

Телесериал в Китае: генезис и развитие жанра (50–90-е гг. XX в.)

Аннотация. Предметом анализа в настоящей статье является китайский сериал, определяемый как феномен массовой культуры; рыночный продукт, создаваемый на основе специфического национального культурного кода в условиях жесткого идеологического контроля. Хронологические рамки настоящего исследования — вторая половина XX в.: с конца 50-х годов — момента возникновения телевидения и начала производства теледрамы в Китае — и до конца 90-х годов, ознаменовавшихся созданием системы надзора и контроля за телеиндустрией, трансформацией теледрамы в телесериал современного формата, складыванием основных сериальных жанров, ростом производства и потребления этого телепродукта. Начиная с этого времени, становится заметной тенденция, сохраняющаяся и в 2000-х годах, — просмотр телесериала как широко распространенная форма проведения досуга.

В данной статье сериал рассматривается как продукт, формирующий в результате многовекторного воздействия — рынка и государства. Т.е., с одной стороны, телерынок выдвигает требования к зрелищности и привлекательности продукта, с другой — сериал является объектом пристального контроля и регуляции со стороны государства (выдача государством лицензий на производство теледрам, ежегодное определение приоритетных тем для новых телесериалов, утверждение перед началом съемок краткого сценария).

сериала, цензурная проверка готового сериала; учреждение национальных телевизионных премий для стимуляции производства «правильного контента»).

Самыми популярными жанрами в последней четверти XX в. становятся исторические, нравоучительные сериалы, семейные драмы и драмы боевых искусств. Принимая во внимание, что сериал является формульным повествованием (Дж. Кавелти), представляется, что, потенциально, именно эти жанры обладают максимальным количеством приемов и возможностей для сочетания увлекательного сюжета и трансляции правильного посыла. Так, семейные, нравоучительные сериалы демонстрируют общественно одобряемые нормы поведения. Жанр «уся» репрезентирует уникальность китайской культуры, формирует ощущение «китайскости». Учитывая общее отношение к истории в китайской традиции, неудивительно, что исторический сериал занимает особое положение, являясь одним из важнейших средств государственной пропаганды «этатистского и патерналистского мировоззрения».

В результате анализа историко-культурного материала автор приходит к выводу о том, что, чтобы не смотрел зритель — сериал о попаданцах или экранизацию китайской классики, его вниманию предлагается идеологически безопасный продукт, проверенный разными инстанциями и транслирующий полезные для общества и государства смыслы.

Ключевые слова: китайское телевидение, сериалы, CCTV, исторические сериалы, Китай, пропаганда, телеиндустрия

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 18.08.2022, revised 27.09.2022, accepted 30.09.2022

ELENA I. NESTEROVA

Russian State University for the Humanities
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia
ResearcherID: AED-0516-2022
ORCID: 0000-0002-4741-1400
e-mail: blb1@mail.ru

For citation

Nesterova, E.I. (2022). TV Series in China: The Origin and Development of the Genre (1950s–1990s). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 81–103. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-81-103>, END: AERRYV

TV Series in China: The Origin and Development of the Genre (1950s–1990s)

Abstract. In this article, I analyze Chinese TV series as a phenomenon of mass culture; a market product created on the basis of a specific national cultural code under conditions of strict ideological control. The chronological framework of this study is the second half of the 20th century: from the late 1950s, when television appeared and the production of TV drama began in China, to the late 1990s, marked by the creation of a system of supervision and control of the television industry, the transformation of TV drama into a modern format television series, the formation of the major serial genres, and the growth of production and consumption of TV series. Since then, the trend that persists in the 2000s—watching a series as a widespread form of leisure—is becoming noticeable.

I examine TV dramas as a product shaped by multidirectional influences. On the one hand, the television market demands that the product be spectacular and entertaining, while on the other hand, TV series are subject to close state control and regulation. The government issues licenses for TV series production, determines priority themes for new series annually, approves a brief synopsis prior to filming, censors the finished series; and establishes national television awards to stimulate the production of “correct content.”

The most popular genres in the last quarter of the twentieth century are historical, moral, family, and martial arts dramas. Considering that a series is a formulaic narrative (J. Cawelti), it is these genres that seem to have the maximum number of techniques and possibilities for combining an engaging plot and broadcasting the right message. For example, family, moral series demonstrate socially approved norms of behavior. The wuxia genre represents the uniqueness of Chinese culture and creates a sense of Chineseness. Given the general attitude to history in the Chinese tradition, it is not surprising that historical series occupy a special position, being one of the most important means for the state propagation of the “etatist and paternalistic worldview.”

The analyzed historical and cultural material leads me to the conclusion that whatever the viewer watches—a series about the portal travelers or a screen version of the Chinese classics—their attention is offered ideologically safe product, checked by various authorities and spreading meanings that are useful for society and the state.

Keywords: Chinese television, TV series, CCTV, historical TV series, China, propaganda, television industry

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

К концу 60-х гг. XX в. все страны региона Восточная Азия с разной степенью интенсивности, реализуя разные модели, осваивали новое медиа — телевидение. При этом в большей части китаеязычного сегмента региона (КНР, Тайвань) государство монополизировало телеиндустрию, поставив под контроль производство телеконтента, сделав этот процесс подчиненным идеологическим задачам. Телевидение рассматривалось как один из важнейших каналов пропаганды и коммуникации с населением. Для медиасферы КНР знаковым стал 1958 г. — год начала теле вещания в стране и год рождения нового телевизионного формата «дяньшицзюй» («телевизионной драмы»). «Культурная революция» ненадолго прервала развитие и того, и другого. Возобновление производства «телевизионных драм» относится к концу 1970-х годов, а спустя двадцать лет происходит резкий взлет производства и потребления теледрамы, постепенно приобретающей черты телесериала. Тогда же, в 90-е годы XX в., формируется многообразие мира китайского сериала. **Объектом** исследования является китайская медиасфера второй половины XX в. **Предметом** — китайский сериал, рассматриваемый как массовый рыночный культурный продукт, создаваемый на основе специфического национального культурного кода в условиях жесткого идеологического контроля.

Целью данной статьи является рассмотрение истории появления китайского телесериала, обозначение основных жанров, выявление специфики и особенностей этого медиапродукта, определение степени вовлеченности государственных инстанций в процесс создания телевизионного сериала.

Оптика, заданная логикой рассмотрения китайского сериала как медийного культурного продукта, делает необходимым обращение к исследованиям особенностей функционирования современной китайской телеиндустрии. Наиболее значимыми для анализа этого аспекта представляются работы как зарубежных (Ли, 2009; Chang, 1995; Li, 1991; Lu, 2000), так и отечественных исследователей (Чернышев, 2008; Ершов, 2010).

Распространенным подходом к анализу китайского сериала является изучение его жанрового разнообразия и специфики (Bai, 2007; Chang, 1995; Guo, 2015; Чжу, 2020). Фактически все авторы, исследующие данную проблематику, обращают внимание на особое положение исторических сериалов, связывая это с традиционно высоким положением исторического знания в китайской культуре (Guo, 2015); высокой конкурентоспособностью на медиарынке данного вида продукции (Zhu, 2009), инструментальностью исторических сюжетов в коммуникативной системе «власть – народ» (Guo, 2015; Саракаева, 2020). **Научная новизна** данного исследования видится в ретроспективном фокусе рассмотрения сериала как культурного продукта, создаваемого под влиянием зачастую разновекторных факторов: рынка, коммунистической идеологии, модернизированной неоконфуцианской идеологии.

ВВЕДЕНИЕ: СОЗДАНИЕ И ГОСУДАРСТВЕННОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ТЕЛЕИНДУСТРИИ В КИТАЕ

Телевидение как самостоятельное медиа появляется в Восточной Азии в 50-х годах XX в. Пионером телепоказа стала Япония (1953), три года спустя телевидение начала Южная Корея (1956). Северная Корея, создав вещательную систему в 1953 г., смогла запустить регулярное вещание лишь в марте 1963 г. В 1967 г. при помощи СССР создала свое телевидение Монголия.

После Второй мировой войны существовала сложная политико-государственная архитектура организации китайской нации: КНР (Материковый Китай), Республика Китай (Тайвань)¹ и находившиеся под иностранной юрисдикцией территории — Аомынь (Макао) (до 1999 г. под юрисдикцией Португалии) и Сянган (Гонконг) (до 1997 г. под юрисдикцией Великобритании). Очевидно, что телевидение в КНР, РК, Аомыне и Сянгане возникло независимо друг от друга и некоторое время шло своим путем.

Телевидение Гонконга создавалось как коммерческий проект и было тесно связано с британской телевизионной системой. RTV, начавшее показ 29 мая 1957 г., было доступно по подписке. RTV действовало до 2016 г., претерпев существенные метаморфозы за время своего существования. Помимо изменения названия на ATV, в 1973 г. оно превратилось в бесплатную теле-

¹ До принятия 25 октября 1971 г. Генеральной ассамблеей ООН резолюции № 2758 («Восстановление законных прав Китайской Народной Республики в Организации Объединённых Наций») Республика Китай представляла в ООН интересы всего Китая. На сегодняшний день официальная позиция КНР, поддержанная ООН и абсолютным большинством государств, включая Российскую Федерацию, заключается в признании Тайваня неотъемлемой частью Китая.

вещательную компанию с кантонскими и английскими каналами. Интересно, что сложившаяся вне юрисдикции КНР система гонконгского телевидения после возвращения Гонконга Китаю сохранила свою автономию и подчинена Управлению связи в Гонконге, созданному в 2012 г.

Телевидение на Тайване, по мнению тайваньского исследователя Чан, возникло как политический проект. «В 1951 г. Исполнительный комитет Законодательного Юаня сообщил о начале формирования национального телевидения, спустя десять лет был создан организационный комитет по делам тайваньского телевидения. Комитет разработал и утвердил принципы поиска иностранных инвестиций и технологического сотрудничества с зарубежными фирмами» (Войтенко, 2013). 10 октября 1962 г. в эфир вышла Тайваньская телевизионная корпорация (TTV), осуществившая показ первой телепередачи. Вслед за ней появились еще два крупных игрока: СТВ (1969) и СТС (1971). Как отмечает Чан: «Телевизионная индустрия на Тайване была основана в большей степени по политическим соображениям, нежели из-за каких-то культурных целей. Создание телевидения было инициировано и продвигалось высшими политическими лидерами, желавшими продемонстрировать мировому сообществу демократические достижения и процветание Тайваня через систему частного телевидения, основанную, в отличие от коммунистического Китая, на принципах свободного предпринимательства. Фактически же, эта частно-коммерческая телевизионная система действовала под управлением государственной бюрократии и партии Гоминьдан. Контрольный пакет акций обеспечивал государству возможность назначения во всех трех компаниях ключевых руководителей: генерального директора, членов совета директоров и других топ-менеджеров» (Chang, 1995, p. 32). Таким образом, можно говорить о том, что за вывеской коммерческого принципа организации индустрии скрывался государственный интерес, т.к. правительство являлось крупнейшим акционером тайваньской телевизионной индустрии, «сделав компании зависимыми от государственных и иностранных инвестиций, исключив при этом возможность влияния нетайваньской стороны на тематику телеэфира» (Войтенко, 2013).

Подобная ситуация сохранялась до 1980-х (напомним, что с 1949 по 1987 гг. на Тайване действовало военное положение). «Телевидение и радио попали под жесткий государственный контроль, причем контроль над эфиром был более строгим, чем за печатными публикациями» (Chang, 1995, p. 30).

КНР стала третьей страной в регионе, создавшей собственную систему регулярного телевидения. Телевещание началось в период «большого скачка»² — 1 мая 1958 г. была показана первая экспериментальная телепере-

² Большой скачок — период проведения политической и экономической кампании (1958–1960 гг.), призванной в краткие сроки резко увеличить экономический потенциал страны и

дача (Lu, 2000, p. 25). Ее смогли посмотреть владельцы 30 телевизоров, находившиеся в Пекине и его окрестностях. Регулярное телевидение компании «Пекинская телевизионная станция» (в 1979 г. переименованной в Китайскую центральную телевизионную станцию (CCTV)) началось 2 сентября. Демонстрация телепередач была организована следующим образом: трансляция шла четыре раза в неделю по 2–3 часа. Осенью того же 1958 г. в эксплуатацию ввели Шанхайскую телестанцию, а зимой 1958 г. — Харбинскую. Вскоре телевидение стало доступно и в других крупных городах и районах КНР (Li, 1991, p. 341). Так же как и в других странах региона, зрительская аудитория была крайне невелика. В 1960 г. в Китае было всего 12700 телеприемников на всю многомиллионную страну (Ершов, 2010, с. 43). Стоит отметить, что в начальный период развития телевидения все страны региона столкнулись с одной и той же проблемой — невысокий уровень жизни ограничивал число потенциальных телезрителей. В Японии первые телевизоры стоили целое состояние — 180000 иен, что делало их трудно достигаемыми даже для богатых людей (Wittkamp, 2008, 2009)³. Однако эта проблема в странах с устойчиво развивающейся экономикой была преодолена к концу 80-х гг., а в Японии, ставшей первым азиатским «экономическим чудом», и того раньше. К 1964 г., когда в Токио проводились Олимпийские игры, телевизоры были практически уже в каждом доме (Wittkamp, 2008, 2009). Таким образом, в Японии к середине 60-х гг. телевидение стало по-настоящему массовым медиа. В Южной Корее этот процесс шел с небольшим запозданием: к 1980 г. 79,1% всех южнокорейских семей могли провести вечер перед своим телевизором (Ланьков, 2004).

В КНР же в начале 60-х годов развитие телевидения резко замедлилось. В 1962 г. стало очевидно, что политика «большого скачка» привела к экономической катастрофе. Для преодоления кризиса майское рабочее совещание ЦК КПК (7–11 мая 1962 г.) одобрило экстренные меры: планировалось в течение двух лет провести сокращение штатов рабочих и служащих (на 10 миллионов), уменьшить население городов (на 20 миллионов), предусматривалось сокращение строительства, производства, масштабов культурно-просветительской работы (Усов, 2006, с. 420). Эти решения затронули и только создававшуюся телеиндустрию. На всю страну осталось пять телевизионных станций — в Пекине, Шанхае, Тяньцзине, Гуанчжоу и Шеньяне (Li, 1991, p. 340). Развернувшаяся вскоре «культурная революция» усугубила ситуацию: 1 января 1967 г. была прекращена работа Пекинской телестанции, затем были закрыты все провинциальные телестанции, кроме Шанхайской.

благополучие народа. Проходила под лозунгом «Три года упорного труда — десять тысяч лет счастья!»

³ В то время начальная зарплата выпускника колледжа составляла 15000 иен или 42 доллара в месяц.

В 1968 г., после идеологической проработки и партийной чистки, Пекинская и провинциальные телестудии вернулись к работе (Чернышев, 2008, с. 62). После завершения «культурной революции» Китай смог быстро восстановить сеть телевидения. К 1972 г. во всех провинциях, кроме Тибета, работали 32 телестанции (Li, 1991, p. 341).

Однако за количественными показателями скрывалась проблема, с которой в этот период столкнулся не только Китай, но и другие страны региона — нехватка качественных телепередач. Решалась она всеми одинаково — бреши в сетке вещания закрывались импортом. В Японии в конце 50-х – начале 60-х, в Южной Корее в 60-е, в Гонконге в 60–70-е зрители смотрели американские сериалы и развлекательные передачи (Lee, 2002, p. 81; Папашвили, 2020, с. 48).

С 1979 г. CCTV (КНР) стала импортировать сериалы и другие телепередачи. Местным телестанциям также было разрешено закупать телевизионные программы за рубежом. Перед выпуском в эфире передачи дублировали. В 1980 г. китайское телевидение показало американские сериалы «Человек из Атлантиды» и «Гориллы Гаррисона», позже показывали «Ремингтон Стил», «Фэлкон Крест» «Мэтт Хьюстон», «Хантер», «Династия». Помимо американских, демонстрировали латиноамериканские, тайваньские, гонконгские, японские сериалы (Lu, 2000, p. 25).

Буквально за несколько лет телевидение стало, с одной стороны, сильным конкурентом для других СМИ — радио и газет, с другой — частью повседневной жизни миллионов людей. КНР, пережившая за предшествующие десятилетия такие трагические социальные эксперименты как «большой скачок» и «культурную революцию», вышла к концу 80-х годов на второе место в мире по количеству телевизоров (после США), а к концу 2005 г. на первое (Чернышев, 2008, с. 62). По данным китайской статистики, в июле 1987 г. количество телезрителей в стране достигло 600 млн. человек (56% населения) (Чернышев, 2008, с. 63). Постепенно просмотр телепередач стал необходимой и привычной частью повседневности, поэтому было очень важно, чтобы телепродукт транслировал «правильные» идеи: традиционные ценности, патриотизм, лояльность. Однако необходимый государству контент и месседж не возникает сам собой. Для этого необходима постоянная и планомерная работа.

На рубеже 70–80-х годов XX в. КПК приступает к построению целостной системы управления и контроля за медиасферой. Для организации процесса телерадиовещания и производства фильмов, а также контроля за ним, в 1982 г., после исторического XII съезда КПК, на котором Дэн Сяопином был провозглашен новый курс — политики «открытых дверей» и построения социализма с китайской спецификой, учреждается Министерство радио, кино и телевидения (MRFT), выросшее из Центрального управления радиовеща-

ния. С этого момента вся система национального вещания попадает под государственное регулирование.

В апреле 1983 г. на XI Всекитайском рабочем собрании работников радио и телевидения, созванном в первую очередь для обсуждения шагов, связанных с пропагандой нового курса, было резюмировано, что «радио и телевидение являются самыми мощными современными инструментами поощрения нации к стремлению создать социалистическую цивилизацию, богатую как материально, так и культурно. Радио и телевидение являются наиболее эффективными связующими звеньями между Коммунистической партией Китая, китайским правительством и китайским народом. Международная и внутренняя ситуация требуют ускорения развития китайской телевизионной системы» (Ли, 1991, р. 341). Кроме того, на совещании была утверждена четырехуровневая система вещания — теле- и радиостанции создавались на центральном, провинциальном, городском и уездном уровнях (Ли, 2009, с. 79).

В этом же году был артикулирован и зафиксирован в документах принцип двойного руководства СМИ. «Телерадиобюро провинции, города и муниципалитета подвергаются двойному руководству как со стороны народного правительства данной провинции, города и муниципалитета, так и со стороны министерства радио и телевидения, где непосредственно подчиняется руководству своего уровня. Одновременно пропагандистская работа телерадиобюро провинции, города и муниципалитета контролируется руководством партийного комитета данной провинции, города и муниципалитета и министерством радио и телевидения» (Ли, 2009, с. 80).

Все телекомпании находились и находятся в государственной собственности. «Государственный статус телевизионного производства КНР закреплен постановлением Министерства телерадиовещания от 24 мая 1996 г. «Об организации телевизионной и радиовещательной компании»» (Чернышев, 2008, с. 63).

В 1998 г. Министерство радио, кино и телевидения было преобразовано в Государственное управление радио, кино и телевидения (SARFT), функцией которого является регуляция и надзор за любым бизнесом, связанным с телевидением, радиовещанием и кинопроизводством.

Помимо выстраивания институциональной составляющей, с конца 80-х государство через Государственное управление радио, кино и телевидения занялось регулированием правового поля, касающегося создания и демонстрации телепродукта вообще и телесериалов в частности.

В 1980-х – начале 2000-х гг. был утвержден и действует ряд документов, на основании которых государство контролирует производство, содержание и распространение сериалов: «Правила лицензирования производства теле-

визионных драм» (1989), «Положения о стандарте цензуры для импортных телевизионных драм» (1990), «Правила вещания» (1997), «Регламент телеспектакля» (2000), «Правила производства и распространения широкоэмиттерных программ» (2004), «Правила цензуры теледрам» (2004) и «Правила совместного производства телевизионных драм с иностранными организациями» (2004) (Bai, 2007, p. 28).

В 60–80-е годы XX века, когда новое медиа — телевидение становится привычным и широко распространенным, в большей части китаеязычного сегмента региона (КНР, КР) государство монополизировало телеиндустрию, поставив под контроль производство телеконтента, сделав этот процесс подчиненным идеологическим задачам. Телевидение рассматривалось как один из важнейших каналов пропаганды и коммуникации с населением. Присутствие в тайваньской системе частных игроков, в условиях рекордно долго сохранявшегося военного положения, на деле мало что меняло.

Будучи заимствованным медиа, телевидение в Китае, на Тайване и в Гонконге привносит не только технологические новинки (принимательную, передающую аппаратуру и т. д.), но и разные системы организации телеиндустрии (британскую, американскую, советскую), а там, где позволяет идеология, то и различный телеконтент, выработанный в телевизионных культурах разных стран, а также разнообразные форматы телепродукта, в том числе и сериал.

СЕРИАЛ В КНР: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРА

Представляется необходимым уточнить формулировку «китайский сериал». Как видно из вышеизложенного, в китаеязычном сегменте Восточной Азии в период с 60-х годов до конца 90-х годов XX в. существуют три центра производства телепродукции на китайском языке, в том числе и сериалов, т.е. три самостоятельные телеиндустрии, расположенные в материковом Китае, на о. Тайвань и в Гонконге.

Несмотря на принадлежность к *Pax Sinica*⁴, КНР, Тайвань, Гонконг находились подчас в непростых отношениях друг с другом и имели заметную политическую и культурную специфику, что позволило к концу XX в. – началу XXI в. поставить вопрос о формировании тайваньской⁵ и гонконгской⁶ иден-

⁴ *Pax Sinica* — китайский мир (лат.)

⁵ См.: Головачев, 2012, с. 292–299; Дикарев, 2021, с. 118–133; Каимова, 2013, с. 27–39 и др.

⁶ См.: Папашвили, 2020, с. 46–50; Никитин, 2021, с. 54–63, Ortmann, 2018, p. 114–131.

тичностью. Нелишне будет напомнить, что, несмотря на китаеязычность, существовала и языковая проблема. В КНР телепередачи, созданные на центральном телевидении, шли на путунхуа, в Гонконге на английском языке и кантонском диалекте, на Тайване на гохуа (варианте путунхуа) (при этом субтитры записывались традиционными иероглифами, а не упрощенными, как на материке) и на тайваньском (цюаньчжанском диалекте южноминьского языка). Кроме того, разной была степень присутствия и участия государства и, следовательно, государственного регулирования в телеиндустрии. В связи с этим представляется обоснованным рассматривать не «китайский сериал» вообще, а «гонконгский», «тайваньский» и «материковый» инварианты китайского сериала. В силу ограниченности объема статьи рассмотрим возникновение и жанровое разнообразие сериала в КНР.

Как уже отмечалось, для медиасферы КНР знаковым стал 1958 г. Интересно, что в этом же году появился и формат, существующий уже более 60 лет — телевизионная драма (дяньшицзюй), трансформировавшаяся в телесериал. Первая китайская теледрама увидела свет 15 июня 1958 г. Это была тридцатиминутная пьеса «Вегетарианский пирог», снятая на Пекинской телестудии и переданная в прямом эфире. Ху Сюй, режиссер этой постановки, назвал новый формат «дяньшицзюй» (буквально «телевизионная драма»), сконструировав термин по аналогии со словом «гуанбоцзюй» (буквально «радиодрама» или «радиопостановка»). Для Ху Сюя, как и для многих, рождение китайской телевизионной драмы было национальным явлением и не воспринималось как заимствование иностранной формы. В 1958 г. начали съемку и показ собственных теледрам телестудии в Шанхае, Харбине, Гуанчжоу, Чанчуне и Тяньцзине. В период с 1958 по 1966 гг., названный китайскими историками телевидения «периодом прямых телевизионных передач», Китай произвел почти двести эпизодов односерийных телевизионных драм, показанных в прямом эфире (Lu, 2000, p. 25). Е.И. Чернышев замечает: «В то время в народе телевидение не случайно называли “маленькое кино”. Кроме новостей, 75% занимали художественные фильмы и сериалы, а 15% — телевизионные спектакли» (Чернышев, 2008, с. 61).

С началом «культурной революции» в 1967 г., как отметит исследователь Ли Янь, «руководство запретило телевидению показывать «плохие передачи», которые изображали героев, жизнь в войне, пропаганду мира, романтическую любовь и т.д.» (цит. по: Чернышев, 2008, с. 62). А вскоре теледрамы и вовсе перестали снимать. Возобновление их производства относится к концу 70-х годов.

В 1981 г. КНР начинает производить собственные сериалы в противовес односерийным телепостановкам. Тематика подобных сериалов разнообразна: это и актуальные проблемы времени — экономическая и социаль-

ная реформа («Новая Звезда» (1986, 12 эпизодов)), и исторические сериалы, и экранизация китайских классических произведений («Путешествие на Запад» (1982, 41 эпизод), «Чжугэ Лян» (1985, 14 эпизодов), «Описание удивительного из кабинета Ляо» (1986), «Сон в красном тереме» (1987, 36 эпизодов), «Последний император» (1988, 28 эпизодов), «Троецарствие» (1994–1995, 84 эпизода)).

Все эти сериалы создавались на государственных телестудиях, под строгим контролем отдела пропаганды ЦК КПК. От сценаристов требовалось серьезно относиться к историческим реалиям и литературным особенностям произведения. При этом «серьезность» фактически установила стандарт «качества» для исторической драмы, характеризовавшийся сочетанием литературной точности и нравственного посыла (Guo, 2015). До сих пор «Троецарствие» (1994) считается экранизацией, наиболее точно придерживающейся текста оригинала (Белова, 2019, с. 473).

По мнению Д. Го, именно в период с 1984 по 1989 гг. историческая драма оформилась на китайском телевидении как новый жанр. Можно выделить три основных литературных источника исторической драмы в это время: классические романы («Сон в красном тереме», «Путешествие на Запад»); старинные легенды и фольклорные истории (сборник новелл Пу Сунлина «Описание удивительного из кабинета Ляо») и современные исторические романы («Последний император») (Guo, 2015).

Можно солидаризироваться с выводом Д. Го о том, что историческая драма на китайском телевидении в то время выполняла двойную культурную функцию: популяризировала национальное литературное (добавим от себя — и историческое) наследие с одной стороны, и занимала досуг — с другой (Guo, 2015). Причем с функцией заполнения досуга исторические сериалы справлялись хорошо, рейтинг «Троецарствия» достигал 46,7%, что превысило даже показатели новостей (Белова, 2019, с. 467).

Резкий взлет производства и потребления теледрамы, все больше трансформирующейся в телесериал, приходится на 1990-е годы.

В 1994 г. в КНР было снято более шести тысяч эпизодов; в 1995 г. — больше семи тысяч эпизодов; в 1996 г. — больше десяти тысяч эпизодов (Lu, 2000, p. 25). Эта тенденция в общих чертах сохраняется и в 2000-х. Как отмечает Ли Хун: «В 2007 году объем производства телесериалов продолжал расти, во всем Китае было создано 529 сериалов количеством в 14 670 серий, что по сравнению с предыдущим годом больше на 5,8% и 5,9% соответственно, и что по сравнению с 1979 годом больше в 37,79 раза» (Ли, 2009, с. 78). В 2009–2019 гг. было выпущено в общей сложности 4449 телесериалов (Чжу, 2020, с. 113).

Событием стал выход на телеэкраны сериалов «Желание» (50 эпизодов, 1990, режиссер Лу Сяовэй) и «Пекинец в Нью-Йорке» (21 эпизод, 1993, режиссеры Чжэн Сяолун и Фэн Сяоган). История, легшая в основу сценария «Желания», была взята из небольшой газетной заметки. В сериале повествуется история непростой жизни доброй и отзывчивой Лю Хуэйфан и ее семьи на фоне бурных событий «культурной революции» и послереволюционного времени. Здесь было все то, что ценил и любил китайский зритель: семейная привязанность, любовь, дружба. Сериал снимался в Пекине в течение 10 месяцев и с триумфальным успехом был показан на канале CCTV. «Пекинец в Нью-Йорке», экранизация одноименной книги Цао Гуйлиня, описавшего свой эмигрантский опыт, был первым телесериалом, снятым за пределами Китая — в США. На китайском языке книга была опубликована в 1991 г., очень быстро став бестселлером в КНР. Чжэн Сяолун к этому моменту зарекомендовал себя как успешный режиссер, принимавший участие в создании высокорейтинговых сериалов — «Желание» и «Редакционные истории» (25 эпизодов, 1991, первый китайский ситком). Но, несмотря на его авторитет, найти деньги на проект, включавший съемки за границей, было крайне непросто. Бюджет производства составлял 1,5 миллиона долларов США, что было равно десяти миллионам юаней. Пекинский телецентр хотел взять кредит в банке, но там опасались, что долг не будет возвращен, и отказали. Тогда руководство съемочной группы обратилось к члену Постоянного комитета Политбюро ЦК КПК, возглавлявшего центральную руководящую группу по пропаганде и идеологической работе, Ли Жуйхуаню. Его вмешательство помогло исправить ситуацию, ЦК Банк Китая одобрил ссуду, и съемочная группа отправилась в Нью-Йорк.

В центре сюжета сериала — история адаптации к новой жизни эмигранта Ван Цимина и его семьи, адаптация ценой потерь и приобретений, взлетов и падений. Критики отмечали схожесть способа мышления главного героя с мышлением персонажа книги «Подлинная история А-Кью» классика китайской литературы Лу Синя. Помимо рассказа житейской истории, телесериал дал возможность китайским зрителям погрузиться в экзотический мир Нью-Йорка, увидеть его достопримечательности и пейзажи, услышать непривычный саундскейп, а перед наиболее подготовленными ставил вопрос о роли и месте Китая в глобальном мире, патриотизме, империализме и антиимпериализме. Показ телесериала прошел в октябре 1993 г., собрав многомиллионную аудиторию. В это же время снимаются и другие успешные сериалы, где центральной становится тема межкультурной коммуникации: «Русские девушки в Харбине» (1993), «Шанхаец в Токио» (1995), «Детишки-иностранцы в Пекине» (1995).

Появление этих сериалов ознаменовало зрелость китайского сериала как самостоятельного жанра. Сериал, как один из структурообразующих элементов программы вещания, подтверждает свои позиции и в 90-е годы XX в. В январе 1993 г. доля сериалов на канале CCTV в будни составляла 16,7 %, в выходные увеличивалась до 35,8. Шли сериалы в подростковое время (с 15 до 18) и в прайм тайм (с 19 до 23) (Меньшикова, 2012, с. 230).

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ КИТАЙСКОГО СЕРИАЛА

По наблюдениям китайского исследователя Ху Чжифэна, сегодня сериал входит в «телевизионную тройку», наряду с новостями и документальными фильмами, потеснив «эстрадные вечера», «фильмы с политическим окрасом», «тематические документальные фильмы» (Чжу, 2020, с. 113).

Китайские исследователи выделяют различные жанры сериалов. Отметим наиболее распространенные: мелодрама (цинцзе цзюй или яньцин цзюй), мыльная опера (фэйцзао цзюй), комедия (си цзюй), ситком (цинцин сицзюй), историческая драма (лиши цзюй), драма боевых искусств (уся цзюй), детектив (цинфэй цзюй), нравоучительная драма (цзятин лунли цзюй), семейная драма (цзяцзу цзюй), криминальная драма (гунъань цзюй), военная драма (цзюньлюй цзюй).

Среди ранних сериалов довольно часто встречаются исторические, нравоучительные, семейные драмы и уся цзюй. Нравоучительная драма («Наш папа и наша мама» (1995), «Жена старшего брата» (1998)) репрезентирует взаимоотношения свекрови и невестки, старшего поколения и младшего, совмещение традиционных ценностей с новыми стилями жизни, выбор оптимальных жизненных стратегий в быстро меняющемся мире, словом, все то, что составляет повседневность обычной китайской семьи.

Семейная драма («Чайная» (1982), «Четыре поколения под одной крышей» (1985), «Желание» (1990)) повествует о жизни семьи/клана/рода на фоне большой Истории. Благодаря конфуцианству и неоконфуцианству, идея семьи как безусловной ценности является базовой в китайском традиционном обществе. Именно семья мыслится как хранитель добродетели, нравственности, традиции, поэтому «семейная драма находится на пересечении историй отдельных людей, наций и всего государства» (Чжу, 2020, с. 118).

Важно иметь в виду, что время экономических реформ в Китае ознаменовалось полемикой о роли и значении культурного наследия. В Китае этот феномен получил название «культурного бума» (взньхуа жэ). В ходе общественных дискуссий были извлечены из небытия такие идеи, как достижение

«сяо кан» (малого благополучия), воспитание национального духа (го цин, го цуй), воспитание коллективной добродетели (гун дэ), концепция нового гармоничного общества (синь да тун).

Одним из важнейших последствий этого бума стала одобренная и инициированная партией популяризация всевозможными средствами национальной культурной традиции. Рост интереса к национальной культуре, в том числе и конфуцианству как действенной силе переустройства общества, окончательно оформится как последовательный курс на XVII съезде КПК (2007).

Но вернемся к сериальным жанрам. Термин «уся» для маркировки жанра «боевых искусств» в китайском кино использовался с 1920-х годов, а с появлением телесериалов распространился и на них (Тео, 2009, р. 4). Главные герои — однорукие фехтовальщики, благородные воины, сражающиеся шао-линьские монахи и женщины-воины, невесомо несущиеся по экрану, борются со злом и побеждают его. Помимо развлекательной функции, как отмечает выросший в Сингапуре К. Чань, не следует недооценивать и идеологическое влияние этого жанра. Для многих китайцев, особенно для хуацяо, эта кинематографическая фантазия конструирует воображаемый культурный и политический Китай. К. Чань считает, что жанр «уся» мог дать больше для понимания китайской культуры, ценностей и ощущения «китайскости», чем любые уроки китайского языка в школе (Chan, 2004, р. 3).

Особое место среди сериальных жанров занимает историческая драма, в которой выделяют несколько направлений:

1. «Реальные люди и реальные события» (чжэньжэнь чжэньши) — картины, которые максимально точно придерживаются принципов исторической достоверности: «Чжугэ Лян» (1985), «У Цзэтянь» (1995), «Династия Юнчжэна» (1999), «Чингисхан» (2004), «Император У-ди» (2005).
2. «Реальные люди и выдуманные события» (чжэньжэнь цзяши) — сериалы, как правило, представляющие собой адаптированные исторические романы и легенды: «Генералы семьи Ян» (1985), «Речные заводы» (1998), «Тайная история Сяочжуан» (2002).
3. «Выдуманные люди и выдуманные события» (жэньши лянцзя) — сериалы, базирующиеся на полностью выдуманных событиях, имеющие, однако, определенную историческую подоплеку: «Цинский царь Исцеления» (2002), «Бог медицины Си Лайлэ» (2003), «Врата большого дома» (2013) и др. (Чжу, 2020, с. 114–115). Третья группа появляется в КНР относительно поздно. В то время, когда этот жанр успешно развивался в Гонконге и на Тайване, в КНР в 1980–1990-х гг. шли дискуссии о возможности отнесения к категории «исторических» сказочных и юмористических фильмов, базирующихся на классических литературных произведе-

дениях, мифах и легендах. Со временем исторические сериалы стали разделять на два вида: «подлинные» (чжэн шо) и «юмористические» (си шо) (Чжу, 2020, с. 115).

Заметим, что исторический сериал традиционно имеет высокий рейтинг и в Японии (в широком смысле — жанр дзидайгэки, пришедший из кинематографа; в узком — тайга (NHK) и т.п.), и в Корее (сагук), и в Китае (лиши цзюй). В 1999 г. на исторические драмы (включая все те, где действие происходило в Китае до 1911 года) приходилось 10,7% всех телевизионных драм, 21,6% в 2000 г. и 24,8% в 2001 г. (Bai, 2007, p. 35). В конце 1990-х гг. в материковом Китае все отчетливее проявляется тенденция отводить прайм-тайм для демонстрации исторических сериалов (Zhu, 2009, p. 221).

Особый интерес к исторической драме обусловлен общим отношением к истории в китайской традиции. Тайваньский исследователь Ч. Хуан считает, что в китайском мировоззрении и философии жизни история играет центральную роль, поэтому китайца можно назвать Homo historiens. Факты, события и персонажи рассматриваются и оцениваются в контексте «потока» времени. Прошлый опыт не мертв и не завернут, как мумии в музеях, а жив и интерактивен (Huang, 2007, p. 188).

В конце XX в. руководство КНР провозгласило курс «поставить древность на службу современности» (и гу вэй цзинь). Учитывая культурный бэкграунд и общее отношение к историческому прошлому и истории, можно утверждать, что исторические драмы являются действенным средством государственной пропаганды, одним из важнейших инструментов трансляции официальной точки зрения по поводу тех или иных политических/исторических событий.

Это особенно значимо, потому что, как справедливо заметила А. Саракаева, в китайских исторических сериалах транслируются несколько повторяющихся идей. Во-первых, «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» (Саракаева, 2020, с. 154). Во-вторых, народ, понимаемый как «сяожэнь», является объектом заботы государства, так как «государство устойчиво лишь тогда, когда народ доволен» (Саракаева, 2020, с. 155). В-третьих, «объединение всех населенных китайцами земель под властью единого государства и централизация государственного управления вообще воспринимаются как безусловно благое начинание» (Саракаева, 2020, с. 158).

Таким образом, можно согласиться с А.А. Саракаевой, что в китайских исторических сериалах на различных примерах демонстрируется реализация этатистского и патерналистского мировоззрения. При этом государство

олицетворяет фигура мудрого, справедливого, легитимного правителя, при котором народу живется сыто и спокойно.

СЕРИАЛ КАК ПРОДУКТ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Экономические реформы, начатые в конце 70-х, несмотря на общий курс построения социализма с китайской спецификой, привели к рыночным отношениям и формированию общества потребления. Развитие телевизионной индустрии КНР происходило в условиях быстрого и успешного подъема экономики, роста жизненного уровня населения, радикального изменения образа жизни. В течение нескольких десятилетий отечественный телевизионный контент стал доминирующим на китайском телевидении. Сегодня около 90% передач, фильмов и рекламы являются продукцией китайского производства» (Ли Хун, 2009, с. 81).

Производители телевизионных продуктов, в том числе и сериалов, оказались в непростой ситуации. С одной стороны, сериал, как продукт массовой культуры, должен быть интересен зрителю, привлекателен для рекламодателя, конкурентоспособен на рынке. С другой, контент телепродукта является объектом постоянного контроля со стороны государства и должен отвечать определенным идеологическим требованиям. Бай выделяет пять ключевых способов контроля контента. Во-первых, государство через систему лицензирования определяло круг организаций, имевших право производить теледрамы. Во-вторых, государство направляло и координировало производство сериалов при помощи такого инструмента, как ежегодная «Конференция по планированию телевизионных драм», на которой присутствовали директора телевизионных станций, руководители производственных подразделений, партийные функционеры и представители правительства. На конференции до сведения собравшихся доводили приоритетные темы на будущий год. Так, на встрече 2004 г. в качестве таковых были обозначены: 55-я годовщина основания КНР, день рождения Дэн Сяопина, 85-я годовщина основания КПК, 95-я годовщина Синьхайской революции, 140-летие со дня рождения Сунь Ятсена, 60-я годовщина победы над Японией и 70-я годовщина Великого похода. Список являлся обязательным для всех производителей телеконтента, так или иначе они должны были учитывать актуальную повестку при составлении плана производства телепрограмм, в том числе и сериалов. В-третьих, начиная с 2000 г., для получения разрешения на съемки сериала требовалось представить в Государственное управление радио, кино и телевидения резо-

ме объемом от 150 до 200 слов и краткое изложение содержания объемом не менее 1500 слов. Управление могло одобрить проект, предложить изменения или и вовсе отклонить. Помимо этого, в зависимости от темы могло понадобиться согласование с профильными госучреждениями. Если действие разворачивается в Гонконге, то нужно получить одобрение Управления по делам Гонконга и Макао; если сериал о школьной жизни, то необходимо одобрение от Министерства образования. Если речь идет об историческом сериале, то синопсис нужно утвердить в Отделе пропаганды. В-четвертых, перед выходом в свет все сериалы проходили цензуру. Согласно «Правилам вещания» (1997) цензоры выявляли контент, наносящий ущерб национальному единству, суверенитету и территориальной целостности страны; безопасности, чести и интересам государства; провоцирующий этническое разделение и наносящий ущерб этническому единству; выдающий государственные секреты; клеветнический или оскорбляющий других людей; пропагандирующий распущенность, суеверия или насилие; подстрекающий к расовой, сексуальной или географической дискриминации, а также любой контент, запрещенный законом и административными правилами (Bai, 2007, p. 29–30). В-пятых, есть и пряник — национальные телевизионные премии («Фейтэнь», «Пять первых» и «Золотой Орел»), при помощи которых правительство также регулирует производство сериалов (Bai, 2007, p. 28–30).

Таким образом, что бы не смотрел зритель — династическую драму, сериал о попаданцах, криминальную историю, молодежный ситком или экранизацию китайской классики, его вниманию предлагается идеологически безопасный продукт, проверенный разными инстанциями и транслирующий полезные для общества и государства смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова С.В., Мартынов Д.Е., Кузнецова Т.Л. Изменение сюжетов романа «Троецарствие» в результате экранизации // Общество и государство в Китае. 2019. Т. 49. № 1. С. 464–475. EDN: VVPWYU
2. Войтенко Э.М. Специфика становления государственной информационной политики Тайваня // Медиаскоп. 2013. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-stanovleniya-gosudarstvennoy-informatsionnoy-politiki-tayvanya> (дата обращения: 10.10.2022).
3. Головачёв В.Ц. Этническая история и политика Тайваня в трудах тайваньских учёных (эволюция историографических подходов в 1980–2010 гг.) // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42. № 2. С. 292–299. EDN: PYPNUR

4. Дикарев А.Д., Лукин А.В. «Тайваньская нация»: от мифа к реальности? // Сравнительная политика. 2021. Т. 12. № 1. С. 118–133. EDN: SPQNEW. DOI: 10.24411/2221-3279-2021-10009
5. Ершов Ю.М. Сравнительный анализ индийской и китайской политики в области телевидения // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2010. Т. 9. № 6. С. 42–48. EDN: MUYUUX
6. Каимова А.С. Проблемы интерпретации понятия «Тайваньская идентичность» // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2013. № 2. С. 27–39. EDN: QCHCRP
7. Ланьков А. Ранние годы корейского телевидения // Восточный портал: сайт. 2004. URL: <http://lankov.oriental.ru/d64.shtml> (дата обращения: 01.08.2022).
8. Ли Хун. Китайское телевидение на современном этапе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 3. С. 78–82. EDN: KXSTOZ
9. Меньшикова Г.А., Санжимитупова Т.А., Хуан Синь. Телевидение в системе социального управления (сравнительный анализ телевизионных передач России и Китая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. 2012. № 1. С. 224–235. EDN: OVYUJV
10. Никитин М.Э. «Одна страна — две системы»: критическое исследование конфронтации Гонконга и материкового Китая. Вопрос идентичности // Научные записки молодых исследователей. 2021. Т. 9. № 5. С. 54–63. EDN: GAWPNF
11. Папашвили Г.З., Курныкин О.Ю., Тажиева М.Н. Британское влияние как фактор формирования современной идентичности гонконгцев // Известия Алтайского государственного университета. 2020. № 6. С. 46–50. EDN: VJLIHP. DOI: 10.14258/izvasu(2020)6-07
12. Саракаева А.А. Политическая философия китайских исторических сериалов // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 152–186. EDN: LAYFWG. DOI: 10.46539/gmd.v2i4.140
13. Усов В.Н. История КНР: учебник: в 2 т. / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки, Ин-т дальнего Востока РАН. М.: АСТ: Восток-Запад, 2006. Т. 1: 1949–1965 гг. 812 с.
14. Чернышев И.Е. Почему важно ответить на вопрос, чем является телевидение КНР для российско-китайского приграничья // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 42. С. 61–64.
15. Чжу Бокунь. Обзор основных жанров китайских телесериалов // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2020. № 4. С. 112–127. EDN: LULQTI
16. Bai R. Anticorruption television dramas: between propaganda and popular culture in globalizing China. Degree of PHD. Urbana, 2007. 189 p.
17. Chan K. The Global Return of the Wu Xia Pian (Chinese Sword-Fighting Movie): Ang Lee's «Crouching Tiger, Hidden Dragon» // Cinema Journal. 2004. Vol. 43. No. 4. P. 3–17. DOI: <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0030>
18. Chang D. Early prime-time mandarin soap operas in Taiwan (1969-1980): an historical and critical analysis. A thesis ... for the degree of Master of Arts in Mass Communication. Fresno, 1995.

19. Guo G.D. Contemporary Chinese Historical TV Drama as a Cultural Genre: Production, Consumption and the State Power // *Routledge Handbook of Chinese Media* / ed. by G.D. Rawnsley, M.-Y. T. Rawnsley. London: Routledge, 2015. P. 372–388.
20. Huang C.-C. The Defining Character of Chinese Historical Thinking // *History and Theory*. 2007. Vol. 46. No. 2. P. 180–188. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00398.x>
21. Lee Sang-Dawn. Big brother, little brother: the American influence on Korean culture in the in the Lyndon B. Johnson Years. Boston and Oxford: Lexington Books, 2002. 156 p.
22. Li Xiaoping. The Chinese Television System and Television News // *The China Quarterly*. 1991. No. 126. P. 340–355. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0305741000005245>
23. Lu Sh. H. Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity // *Cinema Journal*. 2000. Vol. 40. No. 1. P. 25–47. DOI:10.1353/cj.2000.0021
24. Ortmann S. The development of Hong Kong identity: From local to national identity // *Citizenship, Identity and Social Movements in the New Hong Kong: Localism after the Umbrella Movement* / ed. by W.-m. Lam, L. Cooper. London: Routledge, 2018. P. 114–131. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315207971>
25. Teo S. Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition. Edinburgh University Press. 2009. 240 p. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748632855.001.0001>
26. Wittkamp R.F. Die Geschichte des japanischen Fernsehens: Von der Shōwa-Zeit zur Digitalisierung // *Notizen*. 2008. No. 12. P. 10–26; *Notizen*. 2009. No. 2. P. 24–43.
27. Zhu Y. Transnational Circulation of Chinese-language Television Dramas // *TV China* / ed. by Y. Zhu, C. Berry. Bloomington: Indiana University Press, 2009. P. 221–242.

REFERENCES

1. Bai, R. (2007). *Anticorruption television dramas: Between propaganda and popular culture in globalizing China* [PhD Dissertation, Urbana].
2. Belova, S.V., Martynov, D.E., & Kuznetsova, T.L. (2019). Izmenenie syuzhetov romana “Troetsarstvie” v rezul’tate ekranizatsii [The changes in plot in “The three kingdoms” movie adaptations]. *Obshchestvo i Gosudarstvo v Kitae*, 49 (1), 464–475. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39178568>
3. Chan, K. (2004). The global return of the Wu Xia Pian (Chinese sword-fighting movie): Ang Lee’s Crouching tiger, hidden dragon. *Cinema Journal*, 43 (4), 3–17. <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0030>
4. Chang, D. (1995). *Early prime-time mandarin soap operas in Taiwan (1969–1980): An historical and critical analysis* [MA thesis, Fresno].
5. Chernyshev, I.E. (2008). Pochemu vazhno otvetit’ na vopros, chem yavlyaetsya televidenie KNR dlya rossiysko-kitayskogo prigranich’ya [Why is it important to answer the question, what is PRC television for the Russian-Chinese border area]. *Vestnik Amurskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Seriya: Gumanitarnye Nauki*, (42), 61–64. (In Russ.)
6. Dikarev, A.D., & Lukin, A.V. (2021). “Tayvan’skaya natsiya”: Ot mifa k real’nosti [“Taiwan nation”: From myth to reality]. *Sravnitel’naya Politika—Comparative Politics*, 12 (1), 118–133. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2221-3279-2021-10009>, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44379811>

7. Ershov, Y.M. (2010). Sravnitel'nyy analiz indiysskoy i kitayskoy politiki v oblasti televideniya [Comparative analysis of Indian and Chinese policy in broadcasting]. *Vestnik Novosibirskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Seriya: Istoriya, Filologiya*, 9 (6), 42–48. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15215192>
8. Golovachev, V.C. (2012). Etnicheskaya istoriya i politika Tayvanya v trudakh tayvan'skikh uchennykh: Evolyutsiya istoriograficheskikh podkhodov v 1980–2010 gg. [Ethnic history and politics of Taiwan in the works of Taiwanese scholars: Evolution of historiographic approaches in 1980–2010]. *Obshchestvo i Gosudarstvo v Kitae*, 42 (2), 292–299. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18946103>
9. Guo, G.D. (2015). Contemporary Chinese historical TV drama as a cultural genre: Production, consumption and the state power. In G.D. Rawnsley, & M.-Y.T. Rawnsley (Eds.), *Routledge handbook of Chinese media* (pp. 372–388). Routledge.
10. Huang, C.C. (2007). The defining character of Chinese historical thinking. *History and Theory*, 46 (2), 180–188. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00398.x>
11. Kaimova, A.S. (2013). Problemy interpretatsii ponyatiya “Tayvan'skaya identichnost'” [Problems of interpreting the notion of “Taiwanese identity”]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 13: Vostokovedenie*, (2), 27–39. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19114081>
12. Lankov, A. (2004). Rannie gody koreyskogo televideniya [Early years of Korean television]. *Oriental.ru*. (In Russ.) Retrieved August 1, 2022, from <http://lankov.oriental.ru/d64.shtml>
13. Lee, S.D. (2002). *Big brother, little brother: The American influence on Korean culture in the Lyndon B. Johnson years*. Lexington Books.
14. Li, H. (2009). Kitayskoe televidenie na sovremennom etape [Chinese television at the present stage]. *Vestnik RUDN, Seriya: Literaturovedenie, Zhurnalistika*, (3), 78–82. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12965381>
15. Li, X. (1991). The Chinese television system and television news. *The China Quarterly*, (126), 340–355. <https://doi.org/10.1017/S0305741000005245>
16. Lu, Sh. H. (2000) Soap opera in China: The transnational politics of visibility, sexuality, and masculinity. *Cinema Journal*, 40 (1), 25–47. <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0021>
17. Men'shikova, G.A., Sanzhimitupova, T.A., & Xin, H. (2012). Televidenie v sisteme sotsial'nogo upravleniya [Television in the system of social management]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Seriya 12: Psikhologiya, Sotsiologiya, Pedagogika*, (1), 224–235. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=17637136>
18. Nikitin, M.E. (2021). “Odna strana—dve sistemy”: Kriticheskoe issledovanie konfrontatsii Gonkonga i materikovogo Kitaya [One country—two systems: A critical inquiry into the Hong Kongs and Mainland China confrontation]. *Nauchnye Zapiski Molodykh Issledovateley*, 9 (5), 54–63. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47286816>
19. Ortmann, S. (2018). The development of Hong Kong identity: From local to national identity. In W.-m. Lam, & L. Cooper (Eds.), *Citizenship, identity and social movements in the new Hong Kong: Localism after the Umbrella Movement* (pp. 114–131). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781131520791>

20. Papashvili, G.Z., Kurnykin, O.Yu., & Tazhiyeva M.N. (2020). Britanskoe vliyanie kak faktor formirovaniya sovremennoy identichnosti gonkongtsev [British influence as a factor of forming the modern identity of Hong Kong]. *Izvestiya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (6), 46–50. (In Russ.) [https://doi.org/10.14258/izvasu\(2020\)6-07](https://doi.org/10.14258/izvasu(2020)6-07), <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44360818>
21. 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>, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44420598>
22. Teo, S. (2009). Chinese martial arts cinema: The Wuxia tradition. *Edinburgh University Press*. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748632855.001.0001>
23. Usov, V.N. (2006). *Istoriya KNR* [The history of PRC] (Vol.1). Moscow: AST: Vostok-Zapad. (In Russ.)
24. Voytenko, E.M. (2013). Spetsifika stanovleniya gosudarstvennoy informatsionnoy politiki Tayvanya [The specificity of formation of state information policy of Taiwan]. *Mediascope*, (4). (In Russ.) Retrieved October 10, 2022, from <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-stanovleniya-gosudarstvennoy-informatsionnoy-politiki-tayvanya>
25. Wittkamp, R.F. (2008, 2009). Die Geschichte des japanischen Fernsehens—von der Shōwa-Zeit zur Digitalisierung. *Notizen*, (12), 10–26 (Teil 1); *Notizen*, (2), 24–43 (Teil 2). Retrieved August 1, 2022, from <https://silo.tips/download/die-geschichte-des-japanischen-fernsehens-von-der-shwa-zeit-zur-digitalisierung>
26. Zhu, B. (2020). Obzor osnovnykh zhanrov kitayskikh teleserialov [Study of the genre classification of Chinese TV series]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 13: Vostokovedenie*, (4), 112–127. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44633351>
27. Zhu, Y. (2009). Transnational circulation of Chinese-language television dramas. In Y. Zhu, & C. Berry (Eds.), *TV China* (pp. 221–242). Indiana University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕЛЕНА ИВАНОВНА НЕСТЕРОВА

канд. ист. наук,

доцент кафедры истории и теории культуры,

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125047, Москва, ГСПЗ, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ELENA I. NESTEROVA

Cand.Sci. (History),

Associate Professor at the Department of History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities

6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AED-0516-2022

ORCID: 0000-0002-4741-1400

e-mail: blb1@mail.ru