

*На правах рукописи*

УДК: 784.66

**ЮЙ ТЯНЬТЯНЬ**

**Становление и развитие массовой музыкальной культуры  
в Китае XX столетия**

Специальность 5.10.3. Виды искусства  
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

**Никитенко Оксана Борисовна**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры инструментального джазового исполнительства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

**Шак Федор Михайлович**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

**Петрова Анастасия Михайловна**

**Ведущая организация:** федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Защита состоится 13 мая 2026 года в 16 часов на заседании диссертационного совета 33.2.018.07, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» по адресу: 196084, Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп.5) и на сайте университета по адресу:

[https://dissertation.spb.ru/Preview/Vlojenia/000001222\\_Disser.pdf](https://dissertation.spb.ru/Preview/Vlojenia/000001222_Disser.pdf)

Автореферат разослан «    » марта 2026 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Массовая музыкальная культура в XX столетии становится мировым явлением, охватившим вначале западный мир, а затем и страны Востока, в первую очередь те, в которых процессы взаимодействия с западной культурой становятся особенно активными. К таковым, прежде всего, следует отнести Китай и Японию, в которых популярная культура быстро приобрела массовый характер, при этом в Китае ее жанровая панорама не уступает в этом отношении развитой и разнообразной западной музыке.

Как в Японии, так и в Китае вхождение в мировую массовую культуру требовало некоторого промежуточного этапа, переходного состояния – слишком отличался от универсального языка песенной стихии, лежащей в основе поп-музыки, «родной» музыкальный опыт их народов. В Японии таким промежуточным жанром стал национальный песенный жанр энка; в Китае истоком приобщения к новой массовой культуре стали так называемые «школьные песни», которые можно было исполнять под несложный аккомпанемент простых аккордовых последовательностей. Именно жанр «школьных песен» способствовал полноте усвоения китайцами универсального для мировой массовой культуры музыкального языка.

Китай XXI столетия уже обладает множеством всемирно известных «звезд», в стране представлен широкий спектр эстрадных стилей, стремительно развивается индустрия досуговых музыкальных развлечений высокого уровня. Феноменальная популярность такого жанра как мюзикл в Азиатском регионе свидетельствует не только о зрелости китайской эстрады, но и о появлении в глобальном пространстве мировой культуры яркого национального явления – китайской популярной музыки. В то же время, путь ее становления еще не получил исчерпывающего освещения в научной литературе.

Вслед за академическим искусством китайская популярная музыка проходит путь от ученического заимствования и подражания западным образцам к нахождению синтеза национальных элементов с языком и эстетикой мировой массовой музыкальной культуры и, в конечном итоге, к созданию китайского стиля в многообразных направлениях эстрады. В результате этого исторического пути сформировался сложный и многогранный феномен, отражающий не только социальные, политические и культурные изменения в стране, но и специфику национального самосознания и музыкального мышления. Актуальность данного исследования основывается на недостаточной изученности жанров китайской массовой музыки.

**Степень разработанности темы исследования.** Вопросы массовой культуры в последние десятилетия активно разрабатываются в китайском музыкознании. Некоторые особенности китайской массовой музыки затрагиваются в крупных музыковедческих трудах, посвященных развитию

китайской музыкальной культуры XX века, назовем таких авторов, как Ван Юйхэ, Ли Цзити, Лян Маочунь, Сюн Юэчжи. Более подробно отдельные аспекты популярной музыки Китая анализируются в книгах, изданных на рубеже XX–XXI столетий, среди которых труд Сунь Вэя об основных этапах формирования популярной музыки, Чу Цзиня о социально-исторических проблемах развития массовой музыки, Жэнь Дамина об акустике поп-музыки и джаза, Цай Сонци о гармонических приемах, характерных для популярных песен, Лян Цзяня о линейном мышлении в китайском рок-н-ролле.

Явлениям массовой музыки Китая также посвящена обширная группа работ, представляющих собой краткие (от 3 до 9 страниц) эссе, очерки, статьи, комментарии, в которых характеризуются отдельные образцы, жанры, стили или исторические факты, относящиеся к данной области. Среди них очерки Ван Аньго и Ван Е, аналитические статьи Ян Чэнь и Хуан Сицзя о художественных песнях и песнях сюэтан юэгу. Отметим также публикации Фэн Чунлина, Цянь Туна, Дин Хуайся, посвященные композиторам, стоявшим у истоков китайских массовых песен: Ли Цзинхуэю (1891–1967) и Чэн Гэсиню (1914–1961). Ценные наблюдения содержатся в кратких публикациях Юань Дина и Ли Дуодзяо, которые показывают особенности взаимодействия элементов национальной музыки с жанрово-стилевыми чертами рока и джаза. Названные статьи также отличаются краткостью изложения, сосредоточенностью на отдельных особенностях описываемых явлений.

Значительная группа музыковедческих работ посвящена массовой музыке эпохи «Культурной революции», связанной с культом личности Мао Цзэдуна. Это время стало особым этапом в формировании массовой песни. Данной тематике посвящены публикации Лян Маочуня, Сян Сяогана, Фэн Цзяня, а также брошюры Фу Сяюя, Чэнь Цзиня и Шу Гуансю.

Примечательно, что в последние десятилетия к различным аспектам массовой музыки обратились молодые музыковеды Китая: об этом свидетельствует публикация в Китае целого ряда диссертаций. Отдельным бразцам песен и киномузыке первой половины XX века посвящены исследования Ван Жуйи, Ван Цзинцзиня, Хоу Сяотуна. Молодых китайских ученых также интересует проявление различных популярных музыкальных стилей: Чэнь Вэньбо – рок и хэви-метал, Мао Ди и Си Вэнь – жанр шидайцю, синтезирующий черты китайского фольклора и американского джаза. Магистерская диссертация Вэй Вэя посвящена джазу и джазовым элементам в современной китайской музыке.

Обратим внимание на хронограф приведенных китайских исследований, очерков и статей: их основная масса создана в XXI столетии, что является дополнительным свидетельством актуальности изучаемого явления.

В 2017 году на русском языке была защищена диссертация «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “периода открытости”», автор которой, Дай Юй, уделяет внимание массовым направлениям современной

китайской музыки. Упомянем также диссертацию Чжао Ифэй «Становление и развитие джазового искусства в Китае», защита которой состоялась в 2022 г.

Заметно развивается интерес к китайской массовой музыке в Европе и Америке. Одним из первых зарубежных исследователей на проблемы массовой музыкальной культуры Китая обратил внимание Т. Л. Брейс, написавший книгу «Модернизация и музыка в современном Китае: кризис, идентичность и политика стиля» (США, 1992). Далее, в 2001 году вышла книга американского китаевода и этномузыколога Эндрю Ф. Джонса, в которой рассматривается феномен шидайцю. В начале XXI века к жанрам и стилям китайской массовой музыки возрастает интерес ученых Тайваня. На английском языке были опубликованы книги этномузыкологов Сзу-Вэй Чен, Джойс Хой Ян Чунг, Хон-Лун Ян, в которых исследуется музыкальная культура Шанхая, повлиявшая на формирование жанра современной песни. В 2012 году в Лионском университете имени Жана Мулена (Франция) Хуаном Инсюэ была защищена диссертация на тему «Яогун: история рок-музыки. Сделано в Китае». Автор прослеживает возникновение, развитие и перспективы китайского рока 1980-х годов, который получил название яогун, анализирует творчество наиболее известных его представителей.

В то же время обобщающего труда, в котором были бы выделены главные вехи развития и изучено последовательное становление многообразных стилей и жанров китайской массовой музыкальной культуры, нет.

Поэтому в качестве **объекта исследования** в диссертации избирается массовая музыкальная культура Китая XX столетия с акцентом на самый распространенный жанр – песню.

**Предмет исследования:** исторические, жанровые, стилевые аспекты массовых песен сквозь призму взаимодействия национального – универсального.

**Цель диссертации** – исследование музыкальной специфики массовой песенной культуры Китая XX столетия.

**Задачи исследования.** Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- выделить важные аспекты определения популярного и массового в современном научном дискурсе;
- выявить историческую последовательность в развитии массовой музыкальной культуры Китая;
- представить ключевые фигуры китайской эстрадной музыки;
- обобщить и описать ее основные направления;
- рассмотреть состояние массовых песен в период «культурной революции»;
- изучить влияние социального контекста на развитие направлений новых для Китая жанров рок-музыки;
- проанализировать наиболее репрезентативные образцы в каждом из направлений;
- обнаружить соотношение общего и национального в различных направлениях массовой музыкальной культуры.

**Теоретико-методологической основой диссертации** послужили труды российских ученых музыкально-исторического и культурологического характера, в которых освещаются вопросы интонационного тезауруса эпохи, межкультурных взаимодействий, соотношения локального и универсального в музыкальном языке культуры. Среди них монографии и статьи таких российских авторов, как Б. В. Асафьев, И. В. Нестьев, Г. М. Шнеерсон, У Ген-Ир, А. Г. Алябьева, Т. Б. Будаева, Н. Г. Шахназарова и др. Для анализа песенного материала полезными оказались разработки авторитетных специалистов в области изучения музыкальной культуры «третьего пласта»: В. Дж. Конен, В. Н. Сыров, Е. А. Савицкая, А. М. Цукер, Дж. К. Михайлов, Ф. М. Шак, Е. Н. Шапинская, Т. В. Чередниченко, Г. П. Овсянкиной, Р. Г. Шитиковой.

**Методы исследования** включают комплекс общенаучных и специальных методов: историко-системный, компаративный, культурологический, биографический, музыкально-теоретический.

Историко-системный метод позволил осмыслить огромный пласт национальной культуры как единый процесс, в котором массовые формы музыкальной культуры отражают специфику национального самосознания, с древности отмеченного преобладанием коллективных способов художественного творчества.

Применение компаративного метода выявило тесную взаимосвязь массовой музыки XX-XXI веков с инокультурными влияниями, прежде всего, с американскими традициями. Обращение к биографическому методу продиктовано большим значением такого личностного качества как харизматичность, особого рода энергетика, свойственная представителям рок-музыки.

В соответствии со спецификой материала исследования, относящегося к сфере массовой музыкальной культуры, анализ песен многих стилевых направлений основан на тщательной слуховой атрибуции с отсылкой к аудиотрекам.

**Материалы исследования.** Специфика темы продиктовала обращение к разного рода источникам:

– для постижения исторического контекста были изучены следующие документальные и художественные фильмы: «Шанхайский документ» (1928), «Голубой экспресс» (1929), «Шанхайский экспресс» (1932), «Песня в полночь» (1937), «Ранняя весна» (1963), «Сияющая красная звезда» (1974), «Платформа» (2000), «Молодость» (2017);

– для создания целостной картины формирования и развития популярной музыкальной культуры в Китае были проанализированы источники публицистической направленности (заметки и рецензии в прессе, интервью с популярными музыкантами, их индивидуальные сайты, а также интернет-площадки, посвященные творчеству рок-групп «Черная пантера», «Мечтатели», «Династия Тан», «Лица», «Перегрузка»);

– в качестве материала исследования выступили аудио- и видеозаписи синглов и альбомов наиболее репрезентативных для полноценного раскрытия темы музыкантов и групп: Ли Шутуна, Ли Цзиньхуэя, Чэнь Гэсиня, Не Эра, Сянь Синхая, Хуан Цзы, Фу Гэньчэнь, Цинь Юнчена, Ли Цзефу, Цуй Цзяня, Чжан Цзиншэна, Доу Вэя, групп «Черная пантера», «Династия Тан», «Перегрузка».

**Положения, выносимые на защиту:**

– Китайская массовая музыка имеет древние культурные основания, формируется и развивается в XX веке в тесной связи с официальной («ведущей») культурой;

– Первый этап ее развития в XX веке в Китае связан с жанром «школьных песен», которые создавались с учетом интересов молодежи и подготовили почву для развития новой массовой культуры;

– Эстрадная музыка первой половины XX века представлена именами Ли Цзиньхуэя и Чэнь Гэсиня, ее стилевым ориентиром был «сладкий джаз», соединенный с элементами национальной культуры (пентатоника, ритм, мелодия, манера пения, народные инструменты);

– Самостоятельным направлением в сфере массовой музыкальной культуры Китая первой половины XX века и времени «Культурной революции» являются песни на военную и революционную тематику, как маршевого, так и лирического характера;

– Вторая половина XX века в Китае отмечена активным развитием рок-музыки с акцентом на таких направлениях, как хард-рок и металл. Наиболее ярко национальную специфику в этой сфере воплотила группа «Династия Тан»;

– На всем протяжении своего развития базовым фактором китаизации западных жанров был текст, отражающий лучшие свойства китайской классической поэзии и повлиявший на его музыкальное решение.

**Научная новизна исследования.** В диссертации впервые:

– дано последовательное обобщение отличительных черт китайской массовой музыкальной культуры;

– представлены ее жанры и направления в исторической динамике;

– выявлено влияние, преобразование и национализация западной массовой культуры;

– проанализировано становление оригинальных национальных черт китайской массовой песни.

**Теоретическая значимость исследования** состоит в существенном расширении, дополнении и детализации общих представлений о массовой музыкальной культуре Китая, её художественно-эстетическом своеобразии, основанном на глубоком преломлении признаков национальной традиционной культуры.

**Практическая значимость работы** опирается на востребованность осмысленного отношения к популярным жанрам не только в Китае, но и за его пределами. Осознание художественных особенностей китайской музыки

«третьего пласта»), постижение их взаимосвязи с национальными корнями, естественности процесса поглощения и преобразования западных влияний, предложенное в диссертации, может стать основой лекторского, просветительского, учебного материала в образовательных и культурных учреждениях.

**Достоверность результатов исследования** основывается на его методологической оснащенности, тщательном отборе и анализе музыкальных источников, опоре на документально подтвержденный фактологический материал.

**Апробация исследования** регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на научно-практических конференциях в Санкт-Петербурге (2020) и в Уфе (2025). Положения диссертации отражены в семи научных публикациях, из которых 5 в изданиях рецензируемых ВАК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы (166 наименований, из них 122 на русском, 36 на китайском и 7 на английском и французском языках), приложения с нотными примерами.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Введение** раскрывает актуальность тему исследования, определяет его цель и задачи, подчеркивает научную новизну и представляет структуру работы.

**В первой главе «Истоки и основания массовой музыкальной культуры в Китае»** прослеживается генезис культуры «третьего пласта» в его восточном варианте, а также выявляются ключевые фигуры его основополагающего этапа.

**Первый параграф – «Понятия популярного и массового в современном научном дискурсе»** – предваряет попытка обозначить рамки ключевого концепта исследования – «популярная музыка». Избирая в качестве методологического ориентира исследование Е. Н. Шапинской, автор диссертации придерживается понимания популярной культуры как сферы развлечений и досуга, рассмотренной в исторической динамике в четырех основных модификациях: доиндустриальной (фольклорной), урбанистической (городской, в том числе, эстрадной), массовой (ориентированной на коммерцию и тиражирование) и фрагментарной (эkleктичной по своим формам и характеристикам). Содержание первого и последнего исторических этапов выходит за пределы темы данного исследования и потому не рассматривается подробно, но лишь обозначается в той мере, которая позволяет создать объемное представление о состоянии популярной музыки в Китае XX века, учитывая ее истоки и пути дальнейшего развития.

В культурологическом и искусствоведческом дискурсе Китая существует собственный термин (разработан в русскоязычном музыкознании П. Анисимовой), которым обозначается популярная музыка XX века – «новая музыка» (синь иньюэ)

– «искусство, предназначенное для широких общественных масс, отвечающее их культурным потребностям, служащее делу социально-политических преобразований в стране», который можно соотнести по содержанию со вторым и третьим историческими периодами развития популярной культуры по Е. Н. Шапинской путем их объединения. Он включает в себя легкую, эстрадную музыку, песни для детей, романсы, мелодии к кинофильмам, патриотические и революционные песни, то есть то, что отвечает жизненным запросам современников, удовлетворяет их эстетические потребности, сопровождает досуг, способствует социальным преобразованиям, доступно и понятно для людей разных социальных групп.

Таким образом, принципиальными при исследовании заявленной в диссертации темы видятся следующие соображения:

– под популярной культурой в современном научном дискурсе могут пониматься как сфера развлечений и досуга, рассмотренная в исторической динамике (Н. Е. Шапинская), так и классические образцы, многие десятилетия пользующиеся широкой популярностью у массовой публики (Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова). В обеих установках акцентируется востребованность искусства большим количеством людей;

– под массовой культурой, согласно Н. Е. Шапинской, понимается одна из исторических модификаций популярной культуры, особенностью которой является коммерциализация, новые технологии создания и функционирования искусства, направленность на сферу развлечения;

– в пространстве китайской научной мысли существует отчасти синонимичный термин, охватывающий популярную (в том числе, востребованную в современной культуре западную классику и национальный фольклор) культуру, – синь иньюэ, который, однако, включает в свое семантическое поле и проблему соотношения национального и инонационального;

– объект исследования в диссертации – китайская массовая песня – вписывается в понятие популярной культуры, однако ее становление и развитие приходится на период XX-XXI веков, что соответствует такой исторической модификации популярной культуры, как массовая культура, и отражает ее характерные особенности. Отчасти она вписывается и в понятие синь иньюэ, поскольку на процесс ее становления большое влияние оказало кросскультурное взаимодействие, однако не исчерпывает этого феномена;

– в понятие массовой музыкальной культуры в рамках данной диссертации целесообразно включить отличное от «популярной музыки» понятие «поп-музыка», не имеющее в данном случае негативного аксиологического оттенка и необходимое для различения с песенным творчеством рок-музыкантов.;

– при изучении массовой музыкальной культуры Китая важно учитывать не только искусствоведческие и культурно-исторические, но и социологические параметры, в том числе, особенности молодежной субкультуры в ее национальной

разновидности, которые в значительной степени определили ее художественный облик.

**Второй параграф** называется «*Предпосылки становления массовой музыкальной культуры в Китае и формы ее бытования в первой половине XX века*». Специфичность популярной музыки страны имеет общекультурные основания: в изучаемом пространстве «третий пласт» всегда соотносился не столько с элитарной, сколько с официальной («ведущей») культурой. Особенность китайской государственности такова, что любые формы совместного бытования всегда находились под контролем «большого нарратива» официальности, в том числе и те, содержание которых ограничивается проблемами повседневной жизни простых обывателей и апеллирует к их эмоциональной сфере и массовому сознанию. Даже наиболее «протестная» ветвь коммерческого искусства двадцатого столетия – рок-музыка – быстро прошла путь от ее полного неприятия до восприятия в качестве привычного явления, как «находящейся на службе» официальной культуры.

Обращение к истории показывает, что обособление придворной музыки от народной, рожденной в рамках песенно-плясовых обрядов ритуального характера и ставшей важнейшим элементом придворного и храмового церемониала, произошло в эпоху Ранней Чжоу (XI–770 г. до н.э.). Впоследствии, в 1058 году, была произведена первая классификация музыки, и ее дальнейшее профессиональное развитие осуществлялось в рамках элитарного искусства, создаваемого для аристократии. Однако следуя учению Конфуция, оно тщательно распространяло свое влияние на все слои общества, реализуя общественно-полезную, воспитательную и идейно-политическую функции.

Первые попытки противостоять разделению музыкальной культуры на полюса элитарного и массового связаны, вероятно, с именем жившего в одно время с Конфуцием Мо-Цзы, философско-политические идеи которого были направлены на защиту низших слоев китайского общества. Одновременно чрезмерной политизации музыкально-эстетической сферы противостояло и учение даосизма, благодаря которому стало возможным расслоение искусства на официальное (т.н. *яюэ* – искусство «высокой традиции») и светское искусство, неограниченное рамками идеологизированной системы.

Постоянное взаимообогащение социальных «полюсов» культуры в Китае рассмотрено в диссертации на примере народных песен *миньгэ*, на базе которых создавались песенные сюиты для ритуальных церемоний в эпоху Поздней Чжоу (770–476 гг. до н.э.); жанра «*шочан-иньюэ*» – песенно-повествовательной композиции в сопровождении ударных инструментов, послужившей предпосылкой для становления театральных спектаклей; *военной или «ударно-дудочной» музыки («кучуэйюэ»)*, сформировавшейся во времена правления династий Цинь и Хань (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.).

Во время династии Суй (581–618) в результате появления сильного централизованного государства возникает любопытный культурный феномен,

который можно считать отдаленным предшественником более поздних массовых представлений. Укрепляя идею сотрудничества с соседними странами, правительство формирует так называемое «искусство стран», в рамках которого проводятся выступления большого количества музыкантов (от 60 до 108) на открытой площади («*либуцзи*» – «искусство стоячего представления»). Безусловно, разного рода театрализованные представления были в Китае объединяющим разными слоями населения видом искусства. Одним из наиболее популярных жанров был «*шочхан*» – китайское народное эстрадное представление с пением и прибаутками, характерной особенностью которого является его диалогический характер.

Индустриализация приносит значительные изменения в уклад жизни и рождает новые культурные формы во всем мире. Именно поэтому второй период развития популярной музыки в Европе восходит ко времени формирования городской культуры нового типа в XIX веке. Однако, в Китае сравнимые по масштабу изменения происходят только в XX столетии, поэтому здесь второй этап популярной культуры достаточно быстро переходит в третий – период массовой культуры, переживаемый Западом, начиная с середины прошлого века.

Картину формирования китайской песенной культуры этого периода дополняет обзор творчества двух значимых для развития данной сферы композиторов, представленный в параграфе 1.3. «*Ключевые фигуры песенной культуры первой половины XX столетия: Ли Цзиньхуэй, Чэнь Гэсинь*». В 1920–30-е годы популярная музыка существовала, прежде всего, в форме эстрады, т.е. многожанрового сценического искусства, выполняющего ярко выраженную развлекательную функцию и предполагающего прямой, непосредственный контакт с публикой, частью которого становилась и песня.

Эстрадное искусство проникало в Китай как с Запада, так и из России. Однако истоки его общие – это формы так называемой легкой музыки, порожденные развитием городской культуры и существовавшие на площадках открытых садово-парковых концертов, кафе, варьете и кабаре. Основное направление его развития в начале XX века диктовала Америка – именно оттуда по всему миру в 1920-30-е годы распространились небольшие симфонические коллективы, исполняющие музыку, стилизованную под джаз и получившую наименование Sweet Jazz («сладкий джаз»). Важно отметить отсутствие присущей подлинному джазу импровизационности – все композиции сочинялись заранее и тщательно разучивались.

Именно такое искусство стало своеобразной точкой отсчета для *Ли Цзиньхуэя* (1891–1967), который по праву считается основателем китайской популярной музыки.

С 1920 по 1929 год Ли Цзиньхуэй создавал произведения в основном в жанрах детской танцевальной музыки и детской оперы. Заслуги этого выдающегося педагога и музыканта для истории китайской культуры не были бы столь велики, если бы он ограничился только подражанием западным образцам.

Его роль была иной – он создавал поистине современный репертуар для широких масс населения, тех, кому доступ в богатые шанхайские сэттльменты был закрыт.

Непритязательные песни Ли Цзиньхуэя можно расценивать в данном контексте как основу для формирования новой общенациональной массовой культуры. Он вполне осознанно ставил перед собой задачу «построить мост через ров феодальных сил», о чем свидетельствуют его высказывания в опубликованных в периодической печати интервью. Несмотря на полемику и острую критику со стороны элит, композитор вносил в свою музыку элементы национальной культуры, которую хорошо знал и любил с самого детства.

Песни Ли Цзиньхуэя в китайской традиции принято обозначать как *шидайцю* («песни эпохи»). Основная их особенность – сочетание народных традиций и элементов джаза (прежде всего, в области инструментальной аранжировки). Творчество композитора рассмотрено в параграфе в трех аспектах: содержание текстов, особенности вокальной партии и ее исполнения, сопровождение (аранжировка). Композитор заботился о том, чтобы новые инструментальные краски соответствовали национальному колориту мелодии и текста, чтобы голос исполнителя темброво гармонировал инструментальному звучанию, подстраивался под него, выступал в единой звуковой палитре.

Весьма значимым для популярной культуры Китая начала XX века стало имя **Чэнь Гэсиня** (1914–1961). Если песни Ли Цзиньхуэя отражают раннюю стадию в развитии *шидайцю* (композитор прекратил свою творческую деятельность в 1930-е годы), то дальнейшую разработку этой области осуществляли Ли Цзингуан и Чэнь Гэсинь, одаренный талантом и мощной творческой силой. За свою короткую жизнь последний создал более 200 популярных песен, многие из которых получили широкое распространение («Роза, Роза, я люблю тебя», «Ночной Шанхай», «Блюз молодости» и др.)

По своей тематике его песни делятся на патриотические и любовные. Однако с музыкальной точки зрения, они довольно сходны. Поскольку в сложной политической ситуации той эпохи напрямую говорить о патриотизме было опасно, эти чувства часто выражались иносказательно, как это происходит, например, в композиции «Верное сердце». По своей мелодической красоте и выразительности она не уступает любовной лирике, отличаясь искренностью и теплотой. В целом, его композиции имеют более ярко выраженный западный колорит, чем в творчестве Ли Цзиньхуэя, он более широко использует популярные танцевальные жанры своего времени – фокстрот, танго, самбу, румбу, вальс.

Творчество Чэнь Гэсиня продемонстрировало зрелость китайской популярной музыки. Русские музыканты, посещавшие Китай, называли его «китайским Дунаевским». Композитор обобщил достижения своих предшественников, найдя изящную гармонию сочетания китайских элементов – ритма, мелодии, манеры пения – с увлекательными танцевальными ритмами, задумчивостью напевов, лирикой и радостью образного строя стихов.

В завершение главы обзор развития легкой популярной музыки в Китае, прервавшегося в годы Культурной революции, дополнен краткой характеристикой последующей за ней эпохи реформ и открытости, когда после длительного запрета эта музыка вновь получила легитимность, развиваясь в двух направлениях: *люсин* и *тунсу*. Наступившая эпоха открытости возвращает мировой поп-культуре имена и песни китайских «хитмейкеров», вклад которых со временем будет оценен не только в Китае, но и за его пределами.

**Вторая глава «Массовая музыка в зеркале социальных потрясений XX века»** охватывает те явления массовой культуры, которые оформились в ее специфический поток – массовую песню, охватившую все сферы бытовой жизни (учебу студенчества, труд простых граждан, праздничные и иные значительные события). Он более тесно связан с драматичными историческими событиями страны (общественные движения рабочих и студентов, японская интервенция в Маньчжурию, период японской агрессии), что нашло отражение в так называемой «музыке национального спасения» (*цзюван иньюэ*) или «песнях сопротивления». Особое значение массовая песня приобретает в период Культурной революции. Два параграфа главы «**Музыка национального спасения**» или **"песни сопротивления"** и «**Культурная революция**» и **массовое пение**» последовательно раскрывают суть обозначенных явлений.

В первом параграфе материалом исследования послужили хоровые произведения Не Эра и Сянь Синхая. *Не Эр* (1912–1935) – известный китайский музыкант, которого считают пионером антияпонского певческого движения. За свою краткую, рано оборвавшуюся в результате трагического инцидента жизнь, он создал 37 песен, 4 инструментальных ансамбля и ряд сценических пьес, одна из которых – «Буря на реке Янцзы» оказала большое влияние на развитие этого жанра.

Тематический спектр его песен охватывает революционную, патриотическую и лирическую сферы. Многие композиции были созданы для фильмов и театральных произведений. Композитор внес весомый вклад в развитие школьного музыкального образования благодаря созданию Шести детских песен, отражающих тему бедности и тяжелого социального положения народа своего времени.

Свое творчество композитор осознанно противопоставлял эстрадной музыке. Выражая гражданскую и художественную позицию, он опубликовал статью «Краткий трактат о китайских песнях и танцах», где подверг критике песни Ли Цзиньхуэя, называя их вульгарными.

Являясь членом Коммунистической партии Китая, он создавал музыку для фильмов и драм революционной направленности, стал автором знаменитого «Марша добровольцев», который приобрел статус гимна Китайской Народной Республики. При всем универсализме жанровой стилистики (фанфарные ходы в мелодии, пунктирный ритм, четный размер, мажорная тональность и т.д.), сочинение отчетливо демонстрирует национальную специфику. Помимо пентатонической ладовой окраски и интонаций народной музыки в нем ощутимо

слияние интонационного рисунка стиха и музыкальной линии, что характерно для традиционной стихотворной формы «цы», которая изначально возникла как способ новой подтекстовки уже имеющейся мелодии (часто такие сочинения имели показательную пометку «на напев»). Искусность мастера определялась умением наиболее гармонично и естественно соединить слова и музыку так, чтобы ощущение подтекстовки совершенно исчезло.

Еще одним из наиболее влиятельных композиторов Китая изучаемого периода является *Сянь Синхай* (1905–1945), кантата которого «Хуанхэ» (или «Желтая река», 1939) стала символом сопротивления. В современной китайской научной литературе он фигурирует как истинный «народный музыкант», «поднявший знамя революционной музыки». Сянь Синхай является автором огромного количества произведений, в числе которых – симфонии и симфонические поэмы, сольные и хоровые песни (в общей сложности около 300), саундтреки к кинофильмам.

Он автор песен на военно-патриотическую тематику «Мы хотим сопротивляться», «Военная песня», «Песня армии национального спасения». Композиции были записаны Шанхайским отделением Британской музыкальной звукозаписывающей и издательской компании EMI Group Limited, которая заключила с Сянь Синхаем договор о сотрудничестве. Во второй половине 1936 года композитор возглавил музыкальный отдел кинокомпании «Синьхуа» («Xinhua Pictures») и создал саундтреки к целому ряду фильмов. В целом, кинематографические песни проникнуты «духом сопротивления», однако часто они приобретают лирический характер и ярко выраженный национальный колорит. Наиболее известной из этой серии является заглавная песня к одноименному фильму «Песня в полночь» (1937).

Ярким примером патриотического вокального стиля Сянь Синхая является «Песня национальной армии спасения». Она написана в жанре марша, состоящего из четырех куплетов с идентичной мелодией. Все характерные признаки подвижного упругого марша здесь налицо: пунктирная ритмоформула, оstinatность, фанфарные интонации, периодические масштабнo-тематические структуры повторного строения, четкое аккордовое сопровождение, мажорный лад, динамичное тонико-доминантовое соотношение гармоний. Это песня-девиз, призывающая к объединению различных народностей Китая в единое целое, каждый гражданин которого должен быть сильным и свободным.

Свой вклад в дело поддержки национального сопротивления внесла в этот период целая плеяда композиторов – как получивших фундаментальное классическое образование на Западе, так и выпускников национальных колледжей (Хуан Цзы, Лю Сюэань, Ляо Шанго, Чэнь Тяньхэ, Хэ Лутин, Ли Шутун и др.) Многие пожертвовали своими профессиональными интересами в области академического искусства, обратившись к общественной деятельности. Композиции, объединенные данной тематикой, достаточно различны по своему характеру и музыкальному языку. С одной стороны, это сольные лирические песни («Я живу в верховьях реки Янцзы» Хуан Цзы, «Песня Мэй Ньянг» Не Эра, «Песня

в полночь» Сянь Синхая и др.), что отражает парадоксальную, но характерную для тяжелого военного времени ситуацию (подобное свойственно и песням, написанным в годы Великой отечественной войны в Советском Союзе). Патриотизм в массовом сознании приобретает личностные формы и выражается, прежде всего, посредством обращения к базовым общечеловеческим чувствам (любовь к родному дому, природе, близким).

Другой тип песен – маршевые, что обусловлено генетическими качествами этого жанра. В ряде песен маршевость не является определяющим признаком, однако ее элементы (прежде всего, структурно-ритмические) появляются, чтобы подчеркнуть соответствующие моменты текста.

Хоровая фактура представлена в песнях в двух вариантах: исполнение мелодии в унисон («Партизанская песня» Хэ Лутина, «Уличная боевая песня» Чэнь Тяньхэ) и достаточно сложные хоровые созвучия, часто с диалогическими переключками мужских и женских голосов («Развевается флаг» Хуан Цзы). Унисоны в целом достаточно характерны для китайской музыки, например, в значимые с точки зрения содержания текста моменты инструменты оркестра дублируют мелодию, что усиливает ее эмоциональное значение. Характерны также диалоги между голосом и солирующими инструментами, что, вероятно, восходит к традициям народного музицирования.

Период «Культурной революции», рассмотренный во втором параграфе главы, вошел в мировую историю как показательный пример радикального идеологического вторжения во все слои культуры. Песни этого периода стали специфическим явлением.

Правительством были установлены жесткие содержательные рамки, что нашло свое выражение в «Яньаньских беседах об искусстве и литературе» Мао Цзэдуна, представляющих собой своего рода ортодоксальную модель «правильного производственного процесса» в сфере художественного творчества. В соответствии с ней тексты песен нарративного типа отражают образ идеального гражданина – самоотверженного борца за дело коммунизма с четко обозначенной социальной идентичностью, ясно определенной профессиональной принадлежностью (шахтеры, спортсмены, крестьяне, солдаты, рыбаки, женщины-милиционеры, врачи и т.д.), атрибутами «местного колорита». В них воплощена идея четких социально-политических оппозиций: «мы – они», «свои – чужие».

В числе композиторов, работавших в этой сфере, – Ши Ванчунь, Фу Гэнчэнь, Цинь Юнчэн, Ван Юй, У Давэй, Хуан Чжун, Цуй Вэй, Люй Юань. Несмотря на сложные идеологические ограничения, им удавалось создавать гармоничные и эмоциональные произведения, поскольку песня одновременно стала практически единственным средством просвещения общественности и своеобразным способом самовыражения для народа.

Особый тип пропагандистских песен эпохи получил в китайской научной литературе о музыке название «цитатные». Они были распространены в течение 1966-1969 годов и связаны единством текстов, которые заимствовались из так

называемой «Красной книги сокровищ» под названием «Цитаты председателя Мао». Цель их создания – ознакомить массы с основными идеями книги, сделать их узнаваемыми и легко запоминаемыми. Цитатные песни стали крайним выражением поклонения первому лицу государства.

В завершение главы намечен вектор современного бытования песенного наследия периода «Культурной революции». На примере анализа художественных достоинств композиции «Алеет Восток», а также материала сборников «Новые песни поля битвы» («Я люблю гору Учжишань, я люблю реку Ванцюань», «Народ Ва поет новые песни», «Пекинская ода», «Вернуться к Яньань», «Я люблю Пекинскую площадь Тяньаньмэнь») выявлены ценные качества музыкального наследия эпохи: демократизм, задушевность, опора на национальные ладо-интонационные истоки в сочетании с актуальным патриотическим содержанием. Несмотря на тотальную идеологизацию, песни сохраняют свою привлекательность и в настоящее время.

**В Третьей главе – «Китаизация рок-музыки»** – освещаются три наиболее характерных для данной сферы феномена, каждому из которых посвящен отдельный параграф: **3.1. «Цуй Цзянь и его время: в авангарде китайского рок-н-ролла»**, **3.2. «Доу Вэй: от хард-рока 1990-х к эмбиент 2000-х»** и **3.3. «Хэви-метал в творчестве группы "Династия Тан"»**.

На фоне историко-политических процессов «периода открытости» в дипломатических отношениях между Китаем и западными странами рок-музыка легко преодолевала идеологические барьеры и получала массовое распространение среди китайской молодёжи. Настроения свободы и протеста – характерные эстетические «заповеди» рока – оказались созвучны духовным исканиям молодых людей этого времени.

Путь к рок-музыке в Китае так же, как в Европе и Америке, начался со знакомства национальной аудитории с ранним западным рок-н-роллом, который объединил ритм-энд-блюз, кантри и некоторые джазовые стили. К этому же направлению примыкают близкие друг другу фолк-рок и кантри-рок, отличие которых от рок-н-ролла заключается в опоре в большей степени на европейские народные песенные традиции, а не на американский блюз.

Исследовательское внимание первого параграфа Третьей главы сосредоточено на главной фигуре китайского рок-н-ролла, которой, безусловно, является **Цуй Цзянь** (р. 1961). Начало его творческой активности приходится на вторую половину 1980-х годов. Стилистика первых песенных композиций рельефно отличается от западного «первоисточника» и отражает особенности *сибэйфэн*. В поисках баланса между западным и восточным, приверженцы этого стиля в популярной музыке стремились к укреплению национального колорита. Помимо характерной фольклорной интонационности для него характерен особый саунд, который создавался путем опоры на звучание традиционных народных инструментов: эрху и соны. Зачастую соло появлялось в начале композиции, что способствовало восприятию слушателями ее идентичности именно как китайской.

Стилистику песен определяют быстрый темп, подчеркнутая ритмическая пульсация и напористые басовые партии. С содержательной точки зрения, сибэйфэн акцентировал внимание не на любовных чувствах между мужчиной и женщиной, а на тоске по родине, как правило, сельской местности. Звучание голоса обычно достаточно грубое, жесткое, что отсылает к типу народного музицирования в северо-западных провинциях, к традициям Пекинской оперы. Данное обстоятельство, так же, как и особенности интонационности с резкими скачками мелодии, отличало этот стиль не только от западной музыки, но и от более мягкой по своему характеру музыки южных провинций Китая.

Цуй Цзянь получил классическое музыкальное образование, работал трубачом в Пекинском симфоническом оркестре. Его первым опытом в сфере массовой культуры стал альбом «Рок на пути нового Великого похода». Первоначально он был издан в Гонконге и на Тайване (1984), а в 1989 году – в материковом Китае. Главная композиция альбома «Ничего нет» превратилась в символ студенческих протестов и демонстраций на площади Тяньаньмэнь. Продемонстрировав зарождение подлинно китайской рок-музыки, она несла в себе дух эпохи: глубину самоанализа и само-пробуждения, желание подлинных социальных перемен. В музыке открылся неожиданный до этих пор стиль пения, который соединил китайскую вокальную манеру с красками, свойственными полуречитативным балладам рока: расщепленным вокалом, повышенной экспрессией лирики. Вместе с тем, ее музыкальная форма и стиль полностью отличаются от ранней гонконгской и тайваньской поп-музыки, эстрадных лирических песен и музыки материкового Китая. Наиболее яркой чертой становится манера пения, в которой, при всем обилии универсальных черт рок-музыки, заметно проступает национальное начало.

В параграфе детально рассмотрены особенности стиля Цуй Цзяня. Поскольку патриарх китайской рок-музыки продолжает свою творческую карьеру и сегодня, в его стиле отмечается значительная эволюция, в связи с чем его творчество вбирает в себя стилистику арт-рока, авангарда, фри-джаза, фольклора, а тексты воспринимаются публикой как имеющие политически оппозиционное содержание.

Следующий этап развития рок-музыки в Китае начинается с 1989 года – времени, ознаменованного серией студенческих протестов на площади Тяньаньмэнь. Это событие стало своего рода катализатором интереса к рок-музыке, которая внезапно превратилась в мощную волну, всколыхнувшую музыкальную жизнь страны. Менее чем за два года китайский музыкальный ландшафт обогатился творчеством нескольких десятков рокеров. В этом пространстве были представлены практически все его основные направления: блюз-рок, фолк-рок, поп-рок, поп-метал, хэви-метал, панк-рок, рэгги, психоделический и женский рок.

Во *втором параграфе главы* рассмотрены особенности преломления на китайской почве хард-рока – направления, особенностью которого является специфичный саунд: одна гитара, исполняющая рифы или выразительные соло, но более насыщено и «жестко», чем в рок-н-ролле, за счет использования систем звукоусиления и звукообработки; ударная установка, в частности, тарелки и хай-

хэт (педальная тарелка). Безусловно, важен сольный вокал – грудной, хрипловатый, с редким использованием подпевок. Помимо звуковых характеристик композиции отличаются средним темпом, а также содержанием текстов – самоуглубленных, даже философских, лирических.

Первый шаг в этом направлении в Китае сделала группа «Черная пантера» и ее солист *Доу Вэй* (р. 1969). Волна хард-рока 1990-х отличалась от стиля сибэйфэн и творчества Цуй Цзяня отсутствием ностальгии по прошлому. После подавления демократического движения в 1989 году именно рок-музыка помогала выразить настроения разочарования, печали и гнева, охватившие молодежь. В текстах они избегали прямолинейности, выражая свои чувства, прежде всего, с помощью музыки и вызывающего внешнего вида. Рок в Китае стал на некоторое время антитезой традиционной культуре, основанной на подчинении, гармонии и поклонении предкам, этикетных условностях. Как и на Западе в 1960-е годы, рок-музыка в этот период выражала надежду на глубокие общественные перемены через специфическое настроение «сопротивления и бессилия».

Дебютным альбомом стал «Хэйбао» (1991), содержащий два хита: вступительный трек «Стыдно», который стал самой известной песней группы, и «Не разбивай мое сердце», три недели возглавлявший чарты Гонконга, что принесло коллективу титул «лучшей рок-группы на континенте». В целом, первый альбом «Черной пантеры» демонстрирует уверенное вхождение музыкантов в мир рок-музыки. Песни не содержат ярко выраженных национальных признаков, за исключением текстов, написанных большей частью на китайском языке (хотя встречаются и английские тексты или названия). По своему качеству они оставляют пестрое впечатление – наряду с хард-роковыми композициями здесь много рок-н-рольных, софт-роковых и даже элементов диско, что свидетельствует о начальной стадии нового на тот момент для китайской аудитории явления.

**Третий параграф** освещает особенности трактовки китайскими музыкантами направления хэви-метал. Это более стремительная по своим темпам музыка, для которой типичен более жесткий саунд (две мощные по звучанию электрогитары). Используются сложные устройства, усиливающие звонкость инструмента или создающие разного рода эффекты – «жужжание», «турбо». Звучание усиливает обильное применением тарелок и хай-хэта, а также специфический вокал – высокий, часто фальцетный, хриплый. Певцы используют приемы скрим, гроул и т.д., большое количество высоких подпевок. Тексты песен охватывают социальную проблематику, могут быть концепционными или, напротив, посвящены откровенно сексуальным темам, часто содержат призыв к активным действиям и агрессию.

Первая рок-группа, освоившая направление хэви-метал в Китае, появилась в 1988 году. Она была создана американцем китайского происхождения Кайзером Го (гитара) и называлась «Династия Тан». Это направление рок-музыки воспринималось (и воспринимается сегодня) китайской аудиторией как поистине экстремальное, поэтому ее путь к сердцам слушателей был тернистым. С одной стороны, сам эпатажный образ рокера ассоциировался у людей с выражением

«звериного» начала в человеке. Если для американской публики столь дикие эмоции были созвучны современным реалиям с ее скоростными темпами жизни и стремлением к раскрепощению через крик и движение, то китайская аудитория с давних пор воспринимала художественную культуру сквозь эстетическую призму и больше ценила элегантность и сдержанность в выражении эмоций.

Неудивительно поэтому, что проблема «китаизации» рок-музыки в данном направлении была особенно насущной. Ее увлеченным adeptам необходимо было найти точки пересечения двух различных культурных пространств. Одной из таких точек стало само название группы, которое отсылает к истории страны. Эпоха династии Тан (618–907) была связана с расцветом культуры, экономики, торговли, науки, техники и искусства. В те времена Китай был самым могущественным экспортером культуры в мире. В названии группы отражена идея противопоставить этот расцвет сложному положению современного Китая, совсем недавно пережившего японскую агрессию, гражданскую войну и Культурную революцию.

Автор текстов, Дин Ву, обладал хорошей эрудицией в области классической китайской поэзии, поэтому их корпус демонстрирует симбиоз культурно-исторических, социальных и философских мотивов, содержит множество узнаваемых национальных символов.

Национальный колорит подчеркивают китайские народные инструменты (суона, барабан, флейта, муюй, гуцин, колокол и т. д.) Ему противопоставлена стилистика хэви-метал, которая воплощает энергетически мощную направленность патриотического устремления к прошлому как времени расцвета древней цивилизации. Специфику звучания группы определяет не столько типичный для хэви-метал набор инструментов, сколько их разнообразные комбинации, в том числе, электронное наложение звуков природы. Особое внимание уделяется гитарным соло. Мелодии бас-гитары при этом достаточно развиты, более того, ей часто поручается исполнение прелюдий и интерлюдий.

Особого внимания заслуживает вокальная партия. С точки зрения соотношения слова и музыки, выразительная напевная линия чередуется с декламационными фрагментами, исполняемыми иногда портаменто, иногда в типичной для рок-музыки манере скриминга или гроулинга. Однако возникают и своеобразные декламационные вставки с использованием скачков на интервал больше октавы и с применением техники фальцетного пения, что воссоздает специфику Пекинской оперы. Этот стиль пения, таким образом, представляет собой сплав рок-пения и китайского оперного пения, что делает его уникальным в контексте творчества рок-музыкантов материкового Китая. В лирических рок-балладах вокалист создает простую, но пластичную за счет богатого ритма мелодию, которую он поет чистым, темброво богатым, насыщенным обертонами голосом в характерной для народного пения свободной импровизационной манере.

В заключение главы внимание заостряется на национальных компонентах китайского рока, представленного во всех его стилевых разновидностях. Наиболее примечательной, безусловно, становится область мелодики. Помимо стиля

сибэйфэн в творчестве Цюй Цзяня, это сычуаньские напевы во вступлении и центральном куплете композиции «Цветущая слива тушью» (группа «Компас»), юнаньская народная песня в вокальной партии, а затем у саксофона и гитары в «Делай, как ты хочешь» этого же коллектива, пекинская мелодия в песне «Колокол и барабанная башня» Хэ Юн, обилие национального материала в творчестве групп «Zigi», «Северо-восточный рок для двоих» и т.д. Помимо идеи воплощения национальной идентичности здесь просматривается ностальгия по уходящей традиционной культуре древнейшей страны мира, ее постепенное растворение в процессах модернизации и урбанизации.

Поэтические тексты – значимый компонент, позволяющий воссоздавать колорит национальной традиции. Здесь наиболее показательным является творчество группы «Династия Тан», воссоздавшей стиль древней китайской поэзии. Множество тонких культурных отсылок на лексическом уровне содержат тексты группы «Северо-восточный рок для двоих», песни известного в Китае рок-музыканта, исполнителя на гучжэн, автора альбома «Самсара» (1996) Ван Юн. Не столь очевидно к китайской традиции обращается Гао Ци из группы «Перегрузка», прежде всего, за счет аллюзий на идеи буддизма.

Характерным для китайской популярной культуры является включение в состав рок-групп национальных инструментов, причем это происходит не в рамках направления фолк-рок, которое было распространено и в других странах. В каких бы стилях ни работали музыканты, народные тембры изначально воспринимались ими как символ культурной идентичности, идет ли речь о творчестве Цуй Цзяня, группы «Компас» или о музыке Ван Юна, с его пристрастием к тембрам гучжэна, люциня и шэна. Помимо собственно тембровых красок важен и способ взаимодействия голоса и инструмента, часто опирающийся на особенности Пекинской оперы с ее диалогичностью и большой ролью ударных инструментов.

В **Заключении** формулируются основные результаты. В XXI столетие китайская поп-культура вступила с широким спектром эстрадных стилей, множеством всемирно известных «звезд», развитой индустрией досуговых музыкальных развлечений высокого уровня.

Исследование показало, что развитие массовой музыкальной культуры в Китае имеет свои исторические предпосылки и основания.

Специфика массовой культуры была продиктована осознанной установкой правительства на управление народом с помощью идеологии, в орбиту которой было вовлечено и искусство. Отсюда постоянное взаимодействие полюсов: в придворную культуру благодаря даосизму проникают установки на естественность и простоту, а в народную вносятся высокие ориентиры придворной культуры благодаря конфуцианству.

Несмотря на жесткие сословные ограничения, диктующие значительный разрыв условий жизни людей в бытовом плане, именно искусство постоянно оказывалось тем «общим знаменателем», который порождал национальное единство, обеспечивал преемственность его развития, сохраняя в дальнейшем

установку на высокие нравственные ценности даже в самых «маргинальных» направлениях и жанрах музыкального искусства («тюремные песни», «хэви-метал» и др.). Исключением можно считать так называемые «воющие песни» хунвэйбинов в эпоху «Культурной революции», порожденные явным перекосом внутренней политики государства в сторону идеологической диктатуры и поруганием высоких ценностей конфуцианского принципа «жэнь» (человеколюбие). Однако данный феномен просуществовал недолго и сегодня воспринимается официальными кругами (и исследователями искусства этого периода) как, безусловно, «уродливое явление», которое необходимо изучать, чтобы не допустить повторения подобной исторической трагедии и извлечь уроки из своих ошибок.

В целом, популярная музыка Китая XX века прошла интенсивный путь от «школьных песен» начала 1900-х до широкого спектра направлений эстрадной музыки, охватившей самые разные жанровые и стилевые разновидности (прежде всего, в рамках поп- и рок-музыки) и активно развивающейся в наши дни. В самом начале своего пути она получила джазовую «прививку», на базе которой происходило все ее дальнейшее развитие. Исследование показало, что джаз, как инокультурное явление, проник на китайскую почву в редуцированном варианте, лишенном своего изначального базового свойства – свободной импровизационности. Основой для появления популярных песен одного из творцов этой новой культуры – Ли Цзиньхуэя – стал, как было показано в первой главе, *sweet jazz* («сладкий джаз»).

Однако даже в этом виде он внес в китайскую культуру острое ощущение динамики жизни, созвучное интенсивно развивающимся урбанистическим процессам. Именно этот эмоциональный тонус, отражающий энергию преобразований, преодоления косности и инертности, традиционной этикетности поведения, ограничивающей развитие современного человека (это качество творцы массовой культуры называли «лицемерием») воспринимается как константный принцип популярной музыки Китая в целом. Ее значимость, таким образом, определяется тем, что она стала главным проводником обновленных морально-этических ценностей, и прежде всего, искренности, естественности в проявлении простых человеческих чувств, силы и энергии в преодолении сложностей – качеств, органичных для людей молодого возраста, которые и были основными творцами и «потребителями» новой культуры.

Та же роль, которую до Культурной революции сыграл джаз, была отведена рок-музыке в период, наступивший после ее окончания. Оба явления воспринимались изначально как достаточно чуждые национальному менталитету и подвергались критике со стороны как официальных кругов, так и народных масс (прежде всего, у старшего поколения). Единственным способом их укоренения в культуре была «китаизация» – насыщение текстов и музыки узнаваемыми элементами, имеющими высокую художественную ценность за счет обращения к древним традициям.

Силами наиболее талантливых представителей молодежной среды этот

культурный проект был успешно осуществлен. И если в джазовом искусстве это движение было однонаправленным, продиктованным художественными вкусами его творцов, с детства имеющих опыт тесного соприкосновения с народной культурой, то в сфере рока он был подкреплен «встречным» движением западных музыкантов 1960-х годов с их увлечением медитативными практиками и экзотическими восточными мотивами. В музыкальном плане китаизация выражалась, прежде всего, во включении в звуковую палитру тембров народных инструментов, а также во вкраплениях пентатоники или характерной интонационности.

Характерно, что протест, свойственный рок-культуре, в Китае был направлен не в сторону политики, а скорее в психологические глубины человеческой личности. Ее пафос заключался в протесте против косности, слабости духа, безвольности, растерянности – тех чувств, которые объединяли нацию в период восстановления после сложных исторических событий. В этом смысле, данное направление сыграло огромную позитивную роль в укреплении чувства национального самосознания, актуализируя традиционные культурные установки на приоритет духовного над материальным.

Безусловно, в настоящем исследовании, направленном на целостное осмысление того огромного культурного пласта, каким является массовая музыкальная культура XX века в Китае, пристальное внимание было уделено только самым рельефным ее феноменам и фигурам. Дальнейшее более детальное изучение этого музыкального массива представляется, несомненно, перспективным.

## Список работ, опубликованных по теме диссертации

### *Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:*

1. Юй Тяньтянь. Китайская популярная музыка: истоки и основания/ Юй Тяньтянь // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, искусствоведение. – 2021. – №61. ISSN 2222-5064. – С. 100–106 (0,43 п.л.).
2. Юй Тяньтянь. Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь/ Юй Тяньтянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – №2 (64). ISSN 2220–1769. – С. 52–56 (0,3 п.л.).
3. Юй Тяньтянь. Песни во время китайской культурной революции/ Юй Тяньтянь // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, искусствоведение. – 2022.– № 69. ISSN 2222-5064 – С. 146–151 (0,37 п.л.).
4. Юй Тяньтянь. Феномен китайской рок-музыки в контексте национальных культурных ценностей / Юй Тяньтянь // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION/ Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2024. – №1. ISSN 2618-6942. С. 134–140 (0,43 п.л.). <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-4.pdf>
5. Юй Тяньтянь. Хэви-метал в творчестве группы «Династия Тан» сквозь призму китаизации рок-музыки / Юй Тяньтянь // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION/ Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2025. – №4. ISSN 2618-6942. – С. 28–35 (0,5 п.л.) <https://art-bulletin.ru/wp-content/uploads/Бюлл-2025-4.pdf>

### **Статьи в других научных изданиях:**

6. Юй Тяньтянь. Китайская песенная поп-культура: ключевые фигуры у истоков развития / Юй Тяньтянь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научных трудов XV Международной научно-практической конференции. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 198–201 (0,25 п.л.).
7. Юй Тяньтянь. Чэнь Гэсинь как ключевая фигура китайской популярной музыки периода ее становления / Юй Тяньтянь // Актуальные вопросы науки и практики: Сборник научных статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции (г. Уфа, 24 января 2025 г.) – Издательство «НИЦ Вестник науки», ч. 2. – Уфа, 2025. – С. 84–90 (0,43 п.л.)