

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ЮЙ ТЯНЬТЯНЬ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
В КИТАЕ XX СТОЛЕТИЯ

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт-Петербург

2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Истоки и основания массовой музыкальной культуры в Китае.....	12
1.1. Понятия популярного и массового в современном научном дискурсе.....	12
1.2. Предпосылки становления массовой музыкальной культуры в Китае и формы ее бытования в первой половине XX века	21
1.3. Ключевые фигуры песенной культуры первой половины XX столетия: Ли Цзиньхуэй, Чэнь Гэсинь.....	37
Глава 2. Массовая музыка в зеркале социальных потрясений XX века.....	65
2.1. «Музыка национального спасения» или «песни сопротивления».....	65
2.2. «Культурная революция» и массовое пение.....	79
Глава 3. Китаизация рок-музыки.....	102
3.1. Цуй Цзянь и его время: в авангарде китайского рок-н-ролла	105
3.2. Доу Вэй: от хард-рока 1990-х к эмбиент 2000-х	119
3.3. Хэви-метал в творчестве группы «Династия Тан»	129
Заключение.....	149
Список литературы.....	155
Приложение. Нотные примеры.....	175

ВВЕДЕНИЕ

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. Это очевидно на примере таких стран, как Китай, Индия и Япония, в которых поп-музыка проникает в музыкальный быт людей, хотя и разными путями. При этом в Китае ее жанровая панорама не уступает 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 [127], Ли Цзити [133], Лян Маочунь [135], Сюн Юэчжи [140]. Более подробно отдельные аспекты популярной музыки Китая анализируются в книгах, изданных на рубеже XX–XXI столетий, среди которых труд Сунь Вэя [139] об основных этапах формирования популярной музыки, Чу Цзиня [151] о социально-исторических проблемах развития массовой музыки, Жэнь Дамина [131] об акустике поп-музыки и джаза, Цай Сонци [148] о гармонических приемах, характерных для популярных песен, Лян Цзяня [136] 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 [123] и Ван Е [124], аналитические статьи Ян Чэнь [159] и Хуан Сицзя [147] о художественных песнях и песнях сюэтан юэгэ. Отметим также

публикации Фэн Чунлина [145], Цянь Туна [149], Дин Хуайся [130], 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 [157] и Ли Дуодзяо [132], которые показывают особенности взаимодействия элементов национальной музыки с жанрово-стилевыми чертами рока и джаза.

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 [134], Сян Сяогана [141], Фэн Цзяня [144], а также брошюры Фу Сяюя [143], Чэнь Цзиня [154] и Шу Гуансю [156].

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 [125], Ван Цзинцзиня [126], Хоу Сяотуна [146]. Молодых китайских ученых также интересует проявление различных популярных музыкальных стилей: Чэнь Вэньбо [153] – рок и хэви-метал, Мао Ди [137] и Си Вэнь [138] – жанр шидайцю, синтезирующий черты китайского фольклора и американского джаза. Магистерская диссертация Вэй Вэя [128] посвящена джазу и джазовым элементам в современной китайской музыке.

Основная масса этих лаконичных трудов создана в XXI столетии, что также свидетельствует о возрастании актуальности изучаемого явления.

Совсем недавно на русском языке были защищены диссертации молодых китайских ученых: диссертация Дай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “периода открытости”» [34], и Чжао Ифэй «Становление и развитие джазового искусства в Китае» [105], защиты которых состоялись, соответственно, в 2017 и 2022 г. Однако, в целом российским

музыкознанием не уделяется последовательного внимания китайской массовой музыке.

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 [165], 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 [162], 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 [164], Джойс Хой Ян Чунг [163], Хон-Лун Ян [160], 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». В ней представлен путь одного из направлений китайского рока 1980-х годов, который получил название яогун, проанализировано творчество наиболее известных его представителей.

Появление названных зарубежных трудов свидетельствует об актуализации темы на международном уровне.

В то же время обобщающего труда, охватывающего пути развития китайской массовой музыкальной культуры, а также процесс становления ее многообразных стилей и жанров, 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 [15], И. В. Нестьев [63], Г. М. Шнеерсон, У Ген-Ир [93; 94], А. Г. Алябьева [6], Т. Б. Будаева [21]. Для анализа песенного материала полезными оказались разработки авторитетных специалистов в области изучения музыкальной культуры «третьего пласта»: В. Дж. Конен [40; 41; 42], В. Н. Сыров [84], Е. А. Савицкая [73], А. М. Цукер [99; 100; 101], Дж. К. Михайлов [62], Ф. М. Шак [108; 109; 110], Е. Н. Шапинская [111], К. З. Акопян [61], Т. В. Чередниченко [102].

Важное место в определении исследовательской позиции автора диссертации занимает работа Г. П. Овсянкиной, Р. Г. Шитиковой «Русские эстрадные песни на рубеже столетий» [67], где отечественная песенная лирика конца XX – начала XXI веков рассмотрена в аспекте выявления ее художественной ценности. Ученые отмечают, что несмотря на свои малые формы и простоту содержания, обусловленные стремлением создавших их композиторов охватить возможно большую аудиторию, в эстрадной музыке есть примеры, достойные искусствоведческого внимания.

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 оснащённости, 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 публикаций, из которых пять – в изданиях, рецензируемых ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех 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.

Глава 1

ИСТОКИ И ОСНОВАНИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КИТАЕ

1.1. Понятия популярного и массового в современном научном дискурсе

Исследователь, приступивший к изучению такого масштабного явления, как массовая музыкальная культура, прежде всего, сталкивается с существованием ряда терминов, сходных по смыслу и имеющих непосредственное отношение к заявленной тематике. Так, в современном научном лексиконе наряду с понятиями «массовая музыка», «массово-бытовая музыка», фигурируют термины «популярная музыка», «эстрадная музыка», «третий пласт» («третья музыка»), «массовая песня», «народная песня на эстраде», «легкий жанр», «развлекательная музыка», наконец, существует распространенное в обиходе самоназвание «поп-музыка», которое некоторыми авторами принято противопоставлять джазовой и рок-музыке и которое по своей ценностно-семантической направленности отличается от более емкого понятия «популярная музыка».

Проблема заключается даже не столько в разнообразии терминов, сколько в неоднозначности их смыслового наполнения. Данная ситуация свидетельствует о сложности самого изучаемого феномена – искусства, выходящего за пределы академического и фольклорного направлений, значительно в большей степени освоенных наукой, несмотря на то, что история осмысления этого явления охватывает период более полувека.

Безусловно, заявленная проблематика является слишком широкой и заслуживает специального исследования, поэтому мы не ставим перед собой подобной масштабной задачи. Однако, в целях ограничения музыкального материала и, соответственно, обозначения некоторых пределов в понимании понятия «популярная музыка», близкого к «массовой музыке», попробуем

наметить те контуры терминов, которых мы будем придерживаться в контексте диссертации.

В качестве методологической установки для определения данного ключевого понятия целесообразным представляется ориентироваться на работы «Массовая культура» коллективного авторства [61] и, прежде всего, Е. Н. Шапинской «Очерки популярной культуры» [112], предложившей, на наш взгляд, достаточно убедительную концепцию разграничения двух основополагающих понятий – «массовая культура» и «популярная культура». Значимость монографии Е. Н. Шапинской заключается во введении в русскоязычный научный обиход культурологической концепции британского ученого Д. Чейни, изложенной им на английском языке в исследовании «Культурные изменения и повседневная жизнь», и обосновании ее продуктивности для изучения популярной культуры в целом, и музыкального искусства соответствующей направленности, в частности.

В самом широком смысле, под популярной культурой понимается сфера развлечений и досуга, рассмотренная в исторической динамике. Соответственно, предлагаемая автором классификация ее видов учитывает все исторические формы, которые группируются в четыре основных модификации: доиндустриальная, урбанистическая, массовая и фрагментарная [112].

Наиболее специфичным представляется понимание доиндустриальной культуры, которое подразумевает как фольклор, так и некоторые формы развлечений, в которые вовлекалась появившаяся со временем аристократия. Объединение столь различных феноменов обусловлено установкой на выявление коллективных форм и общего участия.

Поясняя особенности доиндустриальной культуры, Е. Н. Шапинская справедливо указывает, что в ней «производители культуры и аудитория разделяли общий социальный мир. Несмотря на специфический характер придворных и аристократических развлечений, культура не была разделена на области, непонятные друг для друга. Мы находим множественные примеры

этой интеграции в практиках сказителей, менестрелей, актеров, которые перемещались из сельской местности в замок или на городскую площадь, не меняя своего репертуара» [112].

Урбанистическая (или городская) культура отличается, прежде всего, появлением «классово обусловленных», «коммерческих» форм досуга. В Европе их формирование приходится на начало XIX – середину XX веков и включает в себя популярный театр, мелодраму, мюзик-холл, варьете и т.д. Основным потребителем данной культуры является рабочий класс. Именно в этот период появляется так называемое «эстрадное искусство» или «эстрадное развлечение», которое в адаптирующихся к изменению исторических реалий формах продолжает существовать и по сей день, называясь все чаще более общим термином «шоу-бизнес».

Несмотря на многожанровость (эстрада включает в себя такие компоненты, как танец, песня, разговорные жанры, акробатика, цирковые жанры, номера с куклами, трансформация и другие оригинальные жанры), главной особенностью эстрады является форма взаимодействия артиста с публикой: использование подмостков¹, непосредственный контакт с публикой, ограничение малыми формами (номерами), следование законам драматургии.

Термин «эстрада (эстрадное искусство)» закрепился в советской культуре, где оно регламентировалась государством и в течение долгого времени функционировало, прежде всего, в виде «сборных» концертов, объединенных концерансом. Большие сборные концерты известных певцов, исполняющих свои шлягеры (хиты), практикуются и по сей день.

Важно отметить, что по справедливому замечанию Г. П. Овсянкиной и Р.Г. Шитиковой, «термин эстрадная музыка очень многозначен и относится, в первую очередь, к формам развлекательной музыки. Почетное место в эстраде отведено сольной песне, разнообразной и по образам, и по выразительным

¹ Этимология слова эстрада восходит к французскому «estrade», что обозначает «подмостки» или «возвышение».

средствам: от гражданской патриотической тематики до остроумной зарисовки быта» [67, с. 4]. В академическом музыкознании художественные достоинства эстрады часто ставятся под сомнение, что отчасти подтверждается реальной концертной практикой. Однако далеко не все, что звучит на эстраде, является «примитивным», несмотря на скромные масштабы композиций (простая или варьированная куплетная или строфическая форма), гармонического языка и фактурной организации.

Напротив, как метко указывают вышеупомянутые исследователи, такая музыка обладает очень важными достоинствами, среди которых «наличие яркого, легко запоминающегося мелодического зерна, доступного по исполнению и пониманию широкой аудитории, злободневность или просто массовая востребованность поэтического содержания» [67, с. 4]. На материале русской эстрады рубежа XX-XXI веков, ученые убедительно демонстрируют, что и в гармоническом языке можно обнаружить интересные колористические находки, своеобразные тональные отклонения и модуляции, что свидетельствует о том, что неординарного художественного эффекта можно достичь и в малой форме на основе, казалось бы, простейших гармонических средств [67, с. 5].

Однако вернемся к проблеме терминологии. На примере эстрады становится понятной некоторая условность предложенной исторической классификации популярной культуры и асинхронность смены ее видов в разных странах, что, впрочем, Е. Н. Шапинская убедительно объясняет следующим образом: «Эти виды выделяются как конструкты, которые помогают исследованию, основываясь на историческом принципе. На практике они часто пересекаются, а их элементы являются взаимопроникающими» [112]. Кроме того, городская популярная культура продолжает свое существование в новых условиях уже в качестве «локальных стилей».

Массовая культура, согласно предложенной концепции, является историческим видом популярной культуры, что связывается с феноменом

глобализации и дальнейшим развитием культурной индустрии, то есть все большей ориентацией на коммерческий характер функционирования искусства, внедрением заимствованных из автомобильного производства американской компании «Форд мотор» принципов конвейера.

Сложно говорить о точных хронологических границах перехода урбанистической культуры в массовую, вероятно, она начинает просматриваться все более явно с распространением продукции кинокомпании «Голливуд». В поле массовой культуры включается все «разнообразие развлечений, доступных и имеющих привлекательность для широких кругов общества, рекламных кампаний, предлагаемых анонимной аудитории, которая потребляет культурные тексты как товары» [112].

Смена видов популярной культуры, как уже было показано, не приводила к «отмиранию» предыдущих исторических форм, скорее, напротив, имел место некий принцип накопительности. Таким образом, современное состояние популярной культуры получило название «фрагментарного» в силу того, что «культурные формы этой эпохи не имеют определенных характеристик в любом из трех аспектов: производства, нарратива и участия» [112], т.е. в ней обнаруживается некий комплексный эклектизм.

Безусловно, подобное расширительное толкование термина «популярная культура», перенесенное в плоскость изучения музыкального искусства, не снимает некоторых проблем эстетического характера. Так, авторитетный исследователь «третьего пласта» В.Н. Сыров настаивает на принципиальном различии поп- и рок-музыки, утверждая, что это абсолютно различные понятия [84, с. 29].

Осознавая опасность некоторой семантической путаницы и признавая необходимость дифференциации этих явлений с эстетических позиций, позволим себе согласиться с подходом Дж. Михайлова и вслед за ним закрепить использование двух сходных по звучанию терминов: «поп-музыка» и «популярная музыка» в разных смыслах, подразумевая под первой определенный круг музыкальных жанров массовой культуры XX века. Таким

образом, рок-музыка может быть отнесена к «массовой музыке», сохранив при этом свое принципиальное отличие от «поп-музыки».

Очерчивая границы объекта диссертации, отметим соединение в нем трех предметных областей – искусствоведения, культурологии, социологии. С точки зрения искусствоведения, речь пойдет о сфере так называемой «прикладной взаимодействующей музыки» (термин О. В. Соколова) – произведениях той зоны жанрового спектра, которая отмечена соединением законов музыкального и немusical видов искусства (прежде всего, музыки и слова, музыки и танца, поскольку песни XX столетия часто не только поются, но и «танцуются»).

С точки зрения культурологии, большой вес приобретает понятие «быта» – общего уклада жизни, присущего какому-либо народу или социальной группе, обусловленного протеканием повседневной жизни в ее привычных проявлениях и сопровождаемой соответствующими переживаниями. В данном случае особое значение получает и проявление в таком роде искусстве распространенных, общепринятых представлений, объединенных понятием «бытовое сознание» [76, с. 21].

О связи бытового и популярного пишут в своей работе Г. П. Овсянкина и Р. Г. Шитикова, справедливо отмечая, что «понятия популярная музыка, равно как и бытовая музыка, которые во многом перекликаются по значению, объединяет целый блок различных жанров и направлений, в том числе отдельных симфонических произведений, отрывков из опер (а не только оперетт, мюзиклов, водевилей). Это не обязательно джазовые или рок-оперы, как, например, «Порги и Бесс» Д. Гершвина или «Юнона и Авось» А. Рыбникова, но и классические образцы, уже многие десятилетия пользующиеся широкой популярностью у массовой публики, в частности, отрывки из «Травиаты», «Риголетто» Д. Верди, «Евгения Онегина» П. Чайковского» [67, с. 3]. Вот почему понятие «популярная музыка» видится все же слишком широким по сравнению с термином «массовая музыка».

Намечая ракурсы дальнейшего исследования материала китайской массовой культуры, обратим внимание на нюанс социологического характера. Поп- и рок-музыка XX века – это порождение, прежде всего, молодежной субкультуры, которая «создает коммуникативный терминологический словарь, позволяющий молодой личности адаптироваться в собственной демографической структуре», [35]. Согласно исследованиям английского социолога, теоретика медиа Дика Хэбдиджа, субкультура вырабатывает «стиль», основа которого создается благодаря сочетанию трех главных компонентов: одежды, музыки и поведения. Этот стиль становится формой символического сопротивления. Так, например, вызов социальным условиям порождает провокационность текстов и грубость звука, что отвечает такой психологической особенности молодежи, как максимализм [161].

Еще одной характерной особенностью молодежной субкультуры является так называемый «эскапизм» – бегство от реальности в вымышленный мир. Сочетаясь с такой особенностью национального менталитета, как почитание традиций и с юношескими поисками идентичности, это порождает в китайской массовой музыке особый интерес к художественным ценностям прошлого даже в такой «дерзкой» сфере как рок-музыка. Таким образом, являясь динамичной, стремительно развивающейся сферой, опирающейся на протест, технологические инновации и психологические возрастные особенности, молодежная субкультура способна порождать уникальные художественные практики, способствовать созданию интересных музыкальных решений [161].

Необходимостью постижения вышеназванных аспектов в их комплексе и взаимодействии продиктован междисциплинарный подход к изучению массовой музыкальной культуры Китая XX века.

Завершая, считаем необходимым отметить, что в культурологическом и искусствоведческом дискурсе Китая существует термин, которым исследователи обозначают собственное понимание массовости музыкальных

явлений: синь иньюэ (新音乐) – «искусство, предназначенное для широких общественных масс, отвечающее их культурным потребностям, служащее делу социально-политических преобразований в стране» [9].

Этот термин охватывает достаточно большой круг музыкальных явлений – «легкая, эстрадная музыка, песни для детей, романсы, мелодии к кинофильмам, патриотическая и революционная песня, 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» [9].

В то же время, использовать его как основополагающий в данной диссертации не представляется возможным, поскольку он является довольно широким по своему объему. Основной смысловой акцент этого термина заключается в идее модернизации музыкальной культуры Китая в XX-XXI веках, а именно – синтез традиционных элементов с западными, а также инновационные подходы к образованию и культурной идентичности. Так, сегодня китайские школьники изучают традиционные мелодии через современные форматы, например, обращаясь на уроке к теме «Звук колокола в традиционной китайской музыке». Об этом, в частности, пишет в своей диссертации «Традиционная музыка в современном школьном образовании Китая» Ли Чжуаньди [53], указывая, что традиционное искусство сегодня становится объектом популяризации с помощью новых технологий.

Итак, в качестве методологического ориентира при исследовании заявленной в диссертации темы целесообразным представляется принять во внимание 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, уже 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.

1.2. Предпосылки становления массовой музыкальной культуры в Китае и формы ее бытования в первой половине XX века²

В работах, посвященных изучению истоков новой музыки в Китае XX обычно главное внимание уделяется преломлению западного влияния с последующим его освоением. Однако, представляется целесообразным обратить внимание и на национальные истоки, чтобы создать более объективную и панорамную картину. Как справедливо указывает Чэнь Сюжунь, «современная китайская массовая культура уходит корнями исключительно в практику жизни китайского социума... и поэтому способна отражать подлинную практику жизни китайской нации» [98]. Автор подчеркивает ее тесную связь с социалистическим обществом, однако, резонно предпринять экскурс и в более отдаленные исторические эпохи.

Действительно, на формирование национального менталитета китайского народа в большой степени, по сравнению с представителями иных стран, оказали влияние многовековая история и культурные традиции. Среди значимых в контексте данного исследования особенностей мировоззрения можно отметить уважение к традициям, что находит свое выражение в праздниках, ритуалах и семейных ценностях. Вот почему даже такое радикальное явление, как рок-музыка, как будет подробно показано в Третьей главе диссертации, станет в Китае не только бунтом по отношению к текущему положению дел, но и стремлением найти опору в прошлом, о чем свидетельствует, например, название одной из рок-групп – «Династия Тан».

Второй важной ключевой особенностью китайского менталитета, безусловно, является ориентир на коллективные интересы, которые проявляются в сильной привязанности личности к семье и обществу, а индивидуальные достижения рассматриваются в контексте их вклада в общее

² В параграфе использованы фрагменты статьи автора [116].

дело. Такое положение дел связано с долгим пребыванием народа в условиях общества аграрного типа, которое настоятельно требовало от людей развитых навыков сотрудничества, взаимопонимания и поддержки. Даже в политических структурах, отмеченных довольно строгими правилами социальной иерархии, коллективные интересы государства преобладали над индивидуальными, что закрепляло позиции коллективности как на идеологическом (отразившись в ценностях конфуцианства), так и на культурном уровнях (коллективные формы досуга).

Национальная специфичность в изучении массовой музыкальной культуры Китая связана, кроме того, с тем, что в современном Китае ее принято соотносить не только с элитарной, но и с официальной («ведущей») культурой. Как указывает Е. Никитюк, «в противоположность "большому нарративу" официальной культуры произведения массовой культуры китайскими авторами определяются как "малый нарратив", поскольку ее содержание ограничивается проблемами повседневной жизни простых обывателей, она апеллирует к их эмоциональной сфере и массовому сознанию» [64, с. 49].

Подобная ситуация характерна не только для наших дней, скорее ее можно определить, как константную для культуры страны, за тем исключением, что признание массовой коммерческой музыки в XX веке происходило постепенно и развивалось «...от полного неприятия ее официальными структурами до восприятия ее в качестве привычного явления, как “находящейся на службе” государственной культуры» [133].

По словам Ли Цзити, «Изучение музыкальной культуры Древнего Китая показывает, что обособление придворной музыки от народной, рожденной в рамках песенно-плясовых обрядов ритуального характера, посвященных либо началу и концу урожайного сезона, либо жертвоприношениям духов, и ставшей важнейшим элементом придворного и храмового церемониала, произошло в эпоху Ранней Чжоу (XI-770 г. до н.э.)» [133].

Российский ученый У Ген-Ир пишет: «Впоследствии, в 1058 году, согласно исследования, 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 музыки» [93].

Об этом красноречиво свидетельствует, в частности, первый китайский историк Сыма Цянь в своих «Исторических записках»: «Сын Неба лично прибывает в зал Минтан и наблюдает [за службой], а вся масса народа стремится очиститься от скверны и пороков, соразмерить и взвесить [свои желания], чтобы [избежать] пресыщенности и самодовольства и тем облагородить свою натуру. Поэтому и говорят, что когда мелодии од и гимнов упорядочены, народ прямодушен; когда разносятся звуки призывов к духам о помощи, служилые воодушевлены; когда же раздаются песни княжеств Чжэн и Вэй, люди склоняются к разврату. Если же звуки и напевы соразмерны и находятся в полной гармонии, то они даже птиц и животных трогают; что же говорить [о людях], движимых пятью основами поведения и таящих в себе чувства любви и ненависти! Это положение, [порожденное] природным естеством» [83].

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. Как раз в духе коллективистских установок древности Мо-Цзы призывал правителей заботиться обо всех слоях населения в соответствии с принципом «всеобщего благополучия».

Выступая против привелигированного положения представителей высшего общества, основатель моизма проповедовал идею «всеобщей любви», благим и добродетельным проявлением которой считал проявление

заботы обо всех членах социума, что существенным образом отличается от воззрений Конфуция, который акцентировал внимание, прежде всего, на любви к родным и семье.

Возможно, такое внимание к «угнетенным» обусловлено личным жизненным опытом философа: в научной литературе существуют предположения, что он имел «низкое» происхождение, о чем косвенно свидетельствует более грубый стиль высказывания, ориентированный на понимание необразованным читателем, а также его известность как мастера плотницкого дела и механики.

Как справедливо суммирует воззрения древнего китайского философа С. В. Короткий, «гармонизация и порядок во взаимоотношениях между людьми в государстве, между правителем и подданными должны быть основаны на десяти принципах: почитание мудрости; почитание единства; всеобщая любовь и взаимная выгода; ненападение; неприятие музыки; бережливость; бережливость при захоронениях; неприятие судьбы; признание воли неба; духовидение. Главным из них считается “принцип всеобщей любви и взаимной выгоды”» [45].

«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» [127]. При этом официальное искусство представители данного философского направления рассматривают критически, поскольку требования учитывать ограничения, продиктованные ритуалами государственных институций, приводит его к искусственности и ненатуральности. Напротив, светское искусство способно более свободно выражать истинные чувства и намерения людей, что приближает его к таким идеалам даосизма, как гармония с природой и естественность.

Выступая, подобно Мо-Цзы, против жестких иерархий и социальных норм, ограничивающих творческое самовыражение, представители даосизма

ценят простоту и скромность, что делает искусство более доступным широким слоям населения. В противовес ориентиру на строго установленные каноны и правила официального искусства, они обращают внимание на интуитивное восприятие и переживание, отражающее знакомый каждому человеку личный жизненный опыт.

Отметим, что именно эти качества являются ценными и в лучших образцах современного массового искусства, где знакомые каждому повседневные чувства и переживания одновременно поэтизируются, поднимая их над эмпирической действительностью и заново высвечивая вечные ценности, которые наше сознание, занятое непрерывным контролированием бесконечных рутинных дел, склонно со временем переставать замечать.

В то же время, оба описанных выше учения содержали в себе противоречивые установки, что, несмотря на ценный и оригинальный характер многих высказанных идей, вытеснило их на периферию истории. Если говорить о Мо-Цзы, то обратной стороной его стремления защитить простой народ стала разработка довольно жесткой и даже военизированной концепции государства.

Критикуя обособленность, как источник беспорядка и хаоса, и желая заменить ее на всеобщность он, по наблюдению исследователей, впервые в истории Китая предлагает концепцию государства, функционирующего «как машина, единообразные части которой приводятся в движение волей правителя, который издает команды винтикам этой машины, контролируя их деятельность с помощью наград и наказаний, причем эти винтики являются элементом только государства и не принадлежат ни к какой другой группе, а том числе, семье» [45]. Так рождается идея принципа унификации, которая, возродившись впоследствии в новых исторических условиях, приводила к таким печальным последствиям, как, например, «Культурная революция».

Минусом данного учения стало и то, что в своем намерении разработать полезную для всех людей модель государственного устройства, а полезным

Мо-Цзы считал то, что удовлетворяет базовые биологические потребности человека, философ счел искусства бесполезными, зафиксировав свои идеи в трактате с показательным названием «Упразднение музыки». Исследователи отмечают: «Термин “юэ”, обычно переводимый как “музыка”, в древнекитайском языке имел более широкий смысл. Он большей частью означал танцы, сопровождавшиеся музыкальными инструментами, но Мо-цзы толкует его еще более расширительно..., включая в понятие “юэ” и живопись, и резьбу, и кулинарное искусство, и архитектуру. Все это, как считает Мо-цзы, должно быть ликвидировано, поскольку ни в коей мере не помогает облегчить участь простого народа... Занятие музыкой и танцами не только бесполезно, но и вредно, поскольку, по Мо-цзы, оно отвлекает и простой народ, и чиновников от их прямых обязанностей – от производства и управления» [45].

Что же касается даосизма, то при всей привлекательности его концепции универсального природного принципа гармонии всего сущего, который должен быть отражен в искусстве и понятен всем людям, на практике учение оказалось сложным как раз именно для простых людей, а вот образованными он воспринимался как чуждый по своей «антиэлитарной» направленности.

Действительно, понятная для любого человека идеи гармонии с природой трактовалась даосами сквозь призму «принципа недеяния» (у-вэй), то есть передачу в искусстве сущности мира через внутреннее созерцание средствами импровизационности и естественности звучания.

Вот почему сами музыканты, придерживавшиеся подобных взглядов, использовали импровизацию на излюбленном ими гуцине как средство медитации, позволяющее почувствовать динамику природных процессов (плавное и гибкое движение воды или облаков, округлые линии контуров гор на горизонте). Рассматривая искусства как инструмент самосовершенствования на пути к бессмертию, они наделяли музыку сакральным статусом, воспринимали звуки гуциня как способ очищения души и достижение состояния «пустоты».

Художник становился для них «проводником», который не столько сам тщательно разрабатывает композицию своего сочинения (будь то картина или музыкальное произведение), сколько позволяет кисти (или звучанию) двигаться свободно, импульсивно, без предварительной разметки, что Лао-цзы называл техникой «се-и» («писать идею») и уподоблял «естественному голосу ветра» [65]. Пауза, тишина в музыке становились столь же значимы, как и звучание, поскольку они позволяли слушателю «услышать незримое».

Очевидно поэтому, что несмотря на требования естественности, идеалы и искусство даосизма должны были быть малопонятными для простых людей, которые видели в искусстве, прежде всего, способ украшения досуга и развлечения. Вот почему в те времена подобного рода установки не могли получить большого распространения. Однако спустя столетия они откликнулись поискам молодежи Китая, которая в своем стремлении к самоидентичности начинает обращаться к древним культурным ценностям и заново открывать для себя наследие предков. Так, современная группа «Черный цилиндр», работающая в стилистике «металл», создала самостоятельный альбом, в котором на традиционном музыкальном инструментарии воссозданы эстетические принципы даосизма (об этом подробнее будет идти речь в Третьей главе диссертации).

Несмотря на четкое разграничение культуры на «высокую» и «низкую», между ними существовала тесная взаимосвязь. Как и в доиндустриальную эпоху в Европе, социальный мир был единым и общепонятным, что способствовало культурной интеграции разных слоев населения. В этом смысле показательны процессы, происходившие в эпоху Поздней Чжоу (770-476 гг. до н.э.), когда западные и южные народности Китая устанавливали тесную связь с основным населением (ханьцами), формируя единое пространство «срединного государства». Эти процессы способствовали развитию «народных песен миньгэ, на базе которых создавались песенные сюиты, предназначенные для ритуальных церемоний» [133, с. 68].

Еще одним примером искусства, популярного во всех социальных слоях, стал «жанр «шочан-иньюэ» – песенно-повествовательная композиция в сопровождении ударных инструментов (барабаны, гонги или трещотки), послужившая предпосылкой для становления театральных спектаклей» [133, с. 79]. Ее родоначальником принято считать мыслителя и идеолога ханьской эпохи Сюнь-Цзы, который уделял особое внимание идеям просвещения народа: «Музыка – источник радости, а радость свойственна человеку... музыка должна вести всех по правильному пути, должна приводить в порядок все изменения в обществе» (цит. по [93, с. 112]). В тектовой основе такого рода композиций – народные легенды, исторические события, философские притчи или бытовые сюжеты.

Впоследствии эта небольшая по размеру вокально-инструментальная пьеса стала выполнять функцию перехода от одной сцены к другой в традиционном китайском театре. При этом шочан-иньюэ сохранило свою «гедонистическую» значимость, внося в спектакль яркую эмоцию или более рельефно раскрывая характеры главных персонажей. Его особенностью является простота и лаконизм мелодий, выразительность вокальной партии и несложное инструментальное сопровождение.

В целом, историческая эволюция данного жанра показывает его постепенный переход из фольклорной среды (ритуалы и народные празднества) в новые условия. Сначала в своем адаптированном виде он становится частью дворцовых представлений, а затем интегрируется в городскую культуру, став популярным развлечением в чайных домах Пекина. Отвечая требованиям музыки, которую сегодня исследователи называют «легкой», он получает «второе дыхание», распространяясь в «увеселительных» целях в городских тавернах, на императорских банкетах. В XX веке, откликаясь на развитие медиатехнологий, жанр проникает и на радио. Так, художественный ансамбль китайского радиовещания, помимо различных оркестров, включал в себя и Труппу сказительского жанра шочан китайского радиовещания (1953).

Особого внимания при изучении истоков популярной музыки заслуживает область военной музыки («кучуэйюэ» – «ударно-дудочная музыка»). Она формировалась во времена правления династий Цинь и Хань (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и представляла собой самые разнообразные варианты музицирования (пеший военный оркестр, оркестр на конях, с пением и хором либо без пения). У Ген-Ир отмечает, что основой послужили народные песни, а впоследствии композиции сочинялись специально для военного оркестра [93].

Подобно многим древним формам музицирования в Китае, его эволюция связана со сменой культурных контекстов. Изначально это искусство относится к придворной сфере, однако со временем оно было интегрировано в народные традиции, выполняя самые разные социальные и ритуальные роли: сопровождение свадеб и похорон, выступления на праздниках и храмовых церемониях, использование во время военных парадов, акцентирование драматических моментов в пекинской опере. Важно отметить и тот факт, что отдельные элементы этого искусства продолжают свое существование в наши дни в рамках массовых культурных мероприятий или исторических реконструкций.

По наблюдениям ученых, «Во время династии Суй (581–618) в результате появления сильного централизованного государства возникает любопытный культурный феномен, который также 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 180) на открытой площади (“либуцзи” – “искусство стоячего представления”»)» [133, с. 297].

Его тематика была связана, как правило, с восхвалением военных достижений или литературного мастерства императора. Помимо характерных танцев, здесь широко использовались и акробатические номера: танцы с двумя мечами под звуки флейт и барабанов, жонглирование семью мячами. Как для

любого массового искусства для этого представления типично внимание к визуальной составляющей, например, красочным роскошным костюмам.

Безусловно, объединяющим разные слои населения видом искусства были в Китае разного рода театрализованные представления. Согласно У Ген-Иру, «на протяжении всей истории народные празднества и ритуальные действия теснейшим образом были связаны с искусством народных актеров, бродячих музыкантов и сказителей» [93]. «Одним из наиболее популярных жанров был *шочхан* – китайское народное эстрадное представление с пением и прибаутками, характерной особенностью которого является его диалогический характер» [133, с. 312].

В эпоху Сун (X–XIII вв.) происходит расцвет искусства сказителей, что связано с развитием ремесел и торговли, бурного роста городов и, соответственно, вовлечения в их интенсивную жизнь больших масс простых людей. В крупных городах сооружались специальные «черепичные навесы» для публичных представлений, где «кукольники, певцы, фокусники, актеры, прыгуны и борцы показывали свое искусство. Отводились специальные места и для рассказчиков <...> При устном исполнении стихи, по китайской традиции, читались нараспев, порой они исполнялись и в музыкальном сопровождении, что придавало сказу большую выразительность, делало его более живым и в определенной мере роднило с театральным представлением» [4, с. 54–55].

Несмотря на отдельные примеры взаимодействия и взаимовлияния двух культурных полюсов, в целом для Китая характерно достаточно жесткое их разделение. Во времена Империи Цин правительство особенно строго придерживалось не только разграничения страны на провинции, отделенные друг от друга, но и классового деления, закрепленного в сословном строе. В XVIII веке феодальные тенденции были закреплены специальным Уложением, согласно которому были регламентированы все стороны жизни крестьян, ремесленников, городских жителей, в том числе, условия жизни, поведение, убранство жилища, прием гостей. Множество запретов было направлено и на

быт господствующего класса, разделенного на ранги и чины. Подобные тенденции, безусловно, тормозили развитие как страны в целом, так и музыкальной культуры, в частности.

«Индустриализация приносит значительные изменения в уклад жизни и рождает новые культурные формы во всем мире. Именно поэтому второй период развития популярной музыки в Европе и России восходит ко времени формирования городской культуры нового типа в XIX веке» [123, с. 125]. Прежде чем рассмотреть данный период в Китае, поясним, что имеется в виду, дополнив данную ранее краткую характеристику этого этапа.

Отметим появление новых форм досуга в среде рабочих, отличающихся от более уважаемых развлечений представителей среднего класса – обеспеченных буржуа, врачей, профессоров университетов, адвокатов и т.д. С появлением железных дорог наибольшего расцвета достигают ярмарочные увеселения с выступлениями бродячих трупп актеров и циркачей.

Создаются новые институции – «народные дома», «дворцы культуры», «рабочие клубы» и др. Так, народные дома отличались от сословно-профессиональных клубов тем, что помимо коллективного пения и танцев предлагали разного рода мероприятия просветительской направленности (например, спектакли или лекции, привлекавшие внимание тех рабочих, кто стремился к самообразованию). Подобные формы коллективного отдыха существовали и в театральных либо литературно-художественных кружках.

В начале XX века эти традиции продолжали свое существование теперь уже в виде «народных чайных», «читален», «клубов для рабочих». Довольно часто простые горожане, в подражание аристократии, предавались и таким интеллектуальным формам досуга, как читки пьес и домашние театральные постановки. Довольно распространено было фортепианное музицирование, а те, кто не был способен играть музыку самостоятельно приобретали механические инструменты – фонолы или граммофоны. Распространенной формой развлечения оставались цирковые представления. В России летние гулянья в парках, садах и бульварах сопровождались звучанием полковой

музыки, пением и пляской цыган, а зимние катания на коньках могли украшаться выступлением небольшого оркестра.

Как известно, во Франции особую популярность в середине XIX века приобретают так называемые «кафе-концерты» (или «кафешантан» – «поющее кафе»). Звучавшие там непритязательные песенки на простые сюжеты постепенно трансформировались в знаменитый французский шансон, отражающий непринужденный дух творчества и привлекавший публику, желающую насладиться пением любимых артистов. Именно такие места постепенно становятся излюбленными для проведения досуга у рабочих и буржуазии. С 1887 года выступающим, согласно новому законодательству, допускается использовать декорации, костюмы и парики, не только петь, но и танцевать, показывать пантомиму и декламировать. На основе подобных представлений постепенно формируется и культура кабаре, которая постепенно переродилась в эстраду, о чем уже шла речь выше.

«Однако, в Китае сравнимые по масштабу изменения происходят только в XX столетии, поэтому второй этап популярной культуры в этой стране достаточно быстро переходит в третий – период массовой культуры, переживаемый Западом, начиная с середины прошлого века» [127, с. 137]. Изучая это время, необходимо особое внимание уделить вопросам межкультурного взаимодействия.

Безусловно, предыстория этого взаимодействия началась гораздо раньше, но она характеризуется достаточно мягкими формами. Как известно, западная музыка была введена в китайскую придворную королевскую семью очень рано, «ее распространение в китайском обществе приобрело устойчивый характер во времена династии Цин и особенно интенсивно в период правления императора Канси (1654–1722). В это время начинается активное распространение песен, созданных на основе церковной музыки. Затем в некоторых церковных школах были открыты курсы, на которых преподавали западную музыку, а в новых войсках уже появились военные

оркестры. Однако обширное и глубокое влияние западной музыки на китайскую музыку и китайский народ началось в XX веке» [127, с. 138].

Истоком приобщения к языку западной музыки и новой песенной культуре стало создание школьных классов всеобщего просвещения, где молодежь обучалась языку западной музыки через жанр «школьных песен». В новой концепции образования, которая была закреплена в «Уставе по исполнению музыки в учебных заведениях» (1904), по словам Чэнь Гуанлиня, «вокальное искусство было обозначено ведущим, а создание школьных песен – главной задачей музыкантов» [152, с. 13]. Во многих научных трудах «школьные песни» рассматриваются как учебный этап освоения языка тональной гармонии, однако роль этих песен, которые можно было исполнять под несложный аккомпанемент простых аккордовых последовательностей, в формировании потребности в массовом пении и в массовых песнях, часто недооценивают. Именно жанр «школьных песен» способствовал полноте усвоения универсального для мировой массовой культуры музыкального языка.

Многие интеллектуалы, выступающие за реформы, начали писать свои собственные песни, чтобы привить молодым студентам новое демократическое просветительское образование через приобщение к пению. Началось издание большого количества различных певческих книг, музыкальных материалов в учебных целях. Быстрое распространение «школьных песен» обнаружило острую нехватку материала – на тот момент в Китае не хватало современных композиторов, которые могли бы обеспечить потребность молодого населения в песнях нового типа.

Самым простым и удобным способом стало использование иностранной мелодии с сочиненным текстом на родном языке. Многие мелодии были заимствованы из образовательных источников и музыкального быта Японии, использовались и европейские народные песни, перенесенные из Японии; ко всем песням сочинялся новый текст. В качестве «школьных песен» зазвучали мелодии немецкой народной песни «Расставание влюбленных» и французской

песни «Марсельеза». На уроках музыки систематически осваивались формы коллективного пения, изучались основы создания новых песен и т.д. Это имело большое просветительское значение. Были привлечены и традиционные китайские мелодии, такие как «Жасмин», «Мэн Цзян-ньюй», «Лао Любань». Эти мелодии исполнялись под несложный гармонический аккомпанемент. Коллективное освоение песен сыграло важную роль в дальнейшем развитии популярной музыки XX века.

Песни нового типа, опирающиеся на западноориентированные мелодии с необычным для Китая типом ритма, формы, аккомпанемента вызвали массовый отклик и довольно быстро вышли за стены учебных аудиторий. Население, музыкальный опыт которого пребывал в рамках народных традиций, активно переключается в русло песенной стихии, привлекающей доступными напевами и текстами, содержание которых отражало реалии современной жизни. «Школьные песни» быстро проникают в быт китайцев: «исполняются на школьных концертах и разного рода общественных мероприятиях» [139, с. 71].

По замыслу основателей музыкальной реформы, школьные песни должны были просветить население, приобщив его к западной музыкальной культуре, но одновременно они подготовили почву для становления и развития китайской популярной музыки. Так, Пан Ифэй отмечает: «Песни, изначально предназначенные для освоения инокультурного интонационного слоя, стали быстро набирать популярность и выходить из учебных классов в музыкальную среду молодежи. Их мелодии, поддержанные простой и элементарной гармонической пульсацией, оказались привлекательными для молодых китайцев, которые подхватывали их и выносили за пределы учебной практики» [69, с. 49].

Тексты «школьных песен» создавались с учетом интересов детей и молодежи, были тесно связаны с их учебным бытом и эмоционально понятны и близки. Многие песни Ли Шутуна отражали его личные переживания, что обусловило их популярность, в том числе, и среди студенческой аудитории. В

то же время, глубокие национальные традиции остаются питательной средой и для этого, казалось бы, абсолютно заимствованного явления. Как указывает Ся Цзюньвэй, в сборнике «Коллекция национальных песен» (1905) в качестве поэтической основы песен отобраны «тринадцать поэм из “Шицзин”, “Чуцы” и других древних источников <...> Кроме того в сборник были включены две песни, написанные в жанре старейшей традиционной китайской оперы “Куньцзюй”, но в современной обработке» [86, с. 122].

С точки зрения европейской концепции композиторского творчества, говорить о музыкальной самобытности такого рода произведений, конечно, не приходится. Скорее, мы имеем здесь дело с особым типом творчества, который можно было бы назвать «обработкой» с одним уточнением культурно-эстетического характера. Вероятно, свойственный китайцам культ «предков и старости» приводит к особому отношению к тому, что уже создано. Изменения, которые производит композитор в заимствованном музыкальном материале, сродни своего рода «реставрации» старой вещи – это скорее легкие штрихи и прикосновения, которые призваны лишь бережно «освежить» ее внешний вид.

Приведем в качестве примера песню Ли Шутуна «Прощание» (см. Пример 1 в Приложении). Как пишет Чэнь Гуанлинь, позже «песня была использована в качестве саундтрека к фильму «Ранняя весна» (1963) об интеллигентном юноше-идеалисте 1920-х годов, и была весьма популярна среди китайской молодежи вплоть до 1980-х годов, поскольку затрагивала знакомую многим тему о необходимости жить вдали от родины, получая образование за границей. Ее мелодия заимствована из сентиментальной песни эпохи Гражданской войны американского композитора второй половины XIX века Джона Понд Ордуэя «Сны о доме и матери» [15, с. 352].

Этот напев уже был прежде полностью заимствован японцами, включен в образовательный курс с собственным текстом; песня распространилась в Японии и даже стала восприниматься как подлинно японская. Поэтому Шэнь Синьхун использует мелодию песни в японском варианте с переводом текста

на китайский язык, а затем Ли Шутун создает его новый вариант, дополнив музыку уникальными нюансами, сообщившими мелодии национальный колорит. В обработке, которую сделал Ли Шутун, с помощью мельчайших деталей подчеркнута теплая лиричность этой музыки: прежде всего, он смягчил ритм, убрав мелодическое задержание и синкопы в конце фраз, придающие ей характерный американский колорит, а также добавил певучие полифонические подголоски в хоровых голосах, подчеркнув интонационную выразительность и насытив фактуру движением.

С исполнительской точки зрения «Прощание» приобрело важное практическое и художественное значение для молодых певцов, осваивающих баланс западных и национальных элементов звукоизвлечения в интонировании. Мягкие «струящиеся» длинные ноты, глissандное заполнение интервалов в верхнем регистре, нежнейшее легато ритмически оживленных мотивов – все это в исполнении певца, бережно сохраняющего национальную манеру при пении этой простодушной мелодии в стиле американского кантри, «переводит» ее на язык иной культуры. Возникает прецедент своеобразного музыкального билингвизма, равно значимого и понятного носителям разных музыкальных культур.

Столь, казалось бы, незначительные изменения преобразили эту простую мелодию, вдохнули в нее новую жизнь, и сегодня эта песня, практически забытая в Америке, живет в своем китайском варианте, вдохновляя современных молодых исполнителей на новые аранжировки. Ее поют дома на семейных или дружеских вечеринках, и до сих пор каждый начинающий вокалист обращается к этой песне для работы над певческим звуком.

Представление о китайской популярной песенной культуре этого периода будет неполным без освещения творчества Ли Цзиньхуэя и Чэнь Гэсиня, которое сыграло решающую роль в становлении национальной популярной музыки.

1.3. Ключевые фигуры песенной культуры первой половины XX столетия: Ли Цзиньхуэй, Чэнь Гэсинь³

Благодаря деятельности композитора Ли Цзиньхуэя китайская популярная песня поднялась на небывалый художественный уровень. Подвергшийся гонениям и заплативший жизнью за свое творчество, Ли Цзиньхуэй вопреки всем катаклизмам остался в истории культуры Китая как человек-легенда, мастер, изящно соединивший национальное начало с западными стилями, сверкавшими в индустрии развлечений того времени.

В 1920–30-е годы – время активного включения Ли Цзиньхуэя в мировой мейнстрим – «популярное искусство существовало, прежде всего, в форме эстрады, т. е. многожанрового сценического искусства, имеющего ярко выраженную развлекательную функцию и предполагающего прямой, непосредственный контакт с публикой, частью которого становился и песенный жанр» [133, с. 171].

Особенностью его бытования в этой сфере является синтетический характер – важно оформление сцены, в том числе световое, внешний облик исполнителя, а также в целом его личность, особенности присущего ему вокального, актерского и танцевального мастерства, что позволяет певцу в ряде случаев становиться «соавтором» композитора.

«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 задавала Америка – именно оттуда по всему миру в 1920-30-е годы распространились небольшие симфонические коллективы, исполняющие музыку, стилизованную под джаз» [133, с. 124].

³ В параграфе использованы тексты статей соискателя [116; 121].

В собственном смысле этого слова, подлинный импровизационный джаз, как порождение афроамериканской культуры, испытывал в это время определенное идеологически обусловленное ограничение на его распространение со стороны так называемых белых американских протестантских элит. Однако ими поощрялись отдельные элементы нового музыкального стиля, в частности, ярко выраженная танцевальная направленность с такими характерными особенностями, как свинг и синкопированный ритм, поскольку остановить массовое распространение джаза уже не представлялось возможным.

Характерным был и сам «саунд» – «особое качество звучания, обусловленное типичным инструментальным составом, который основывался, прежде всего, на медных духовых и ударных инструментах, иногда с добавлением фортепиано» [131, с. 17]. Рекламировались и финансово поддерживались только те коллективы, которые не позволяли себе проявлять свойственное подлинному джазу свободное творческое самовыражение, прежде всего, в форме импровизации, а играли заранее написанные и разученные композиции, лишённые какой-либо эмоциональной или идеологической заостренности.

Такое направление получило впоследствии наименование «сладкий джаз» (sweet jazz). Его коммерческая подоплека стала причиной, с одной стороны, поистине массового распространения по всему миру, но с другой, – ограничивала свободу творческого самовыражения, а значит, приводила к определенной стереотипности исполняемых композиций.

В Америке существовало огромное количество оркестровых коллективов и сотрудничавших с ними певцов, известных благодаря именам руководивших ими музыкантов-дирижеров (Джин Голдкетт, Сэмми Кэй, Бен Поллак, Бадди Рич, Эл Донахью, Оззи Нельсон, Уилл Брэдли и др.). Исполняемая ими энергичная, обычно довольно жизнерадостная по характеру, музыка основывалась на ритмах популярных танцев: чарльстон, джиттербаг (парный танец, ставший предшественником буги-вуги, с характерными

резкими, подпрыгивающими, отчасти акробатическими движениями), фокстрот, танго.

Мелодии тем этих танцев часто становились вокальной партией (либо изначально создавались на основе песен), а исполнители, обладая артистическим дарованием, часто совмещали пение с довольно интенсивным движением на сцене (особенно популярен был степ). Часто в качестве певцов выступали сами дирижеры, как это было в случае с Уйати Смитом, под впечатлением от деятельности которого Ли Циньхуэй создал первый китайский джаз-бэнд в Шанхае для выступлений в престижном танцзале отеля «Река Янцзы» [137, с. 25].

То, что для представителей традиционной и долгое время закрытой от внешних влияний китайской культуры казалось вызывающим восторг «глотком свежего воздуха», представляло собой довольно непритязательную музыкальную продукцию, направленную на легкое времяпровождение современной городской элиты.

Рассмотрим в качестве примера композицию «Она интересуется: почему?» («She wonders why») с винилового диска 1928 года Оркестра отеля «Мажестик» под управлением Уайти Смита (он же – исполнитель вокальной партии). Ее жанровую основу составляет подвижный фокстрот с характерным для этого танца двудольным метром, акцентированной первой долей в виде баса и легкой аккордовой второй долей.

Примечательно, что функция баса поручена тубе (тогда как в джазе в дальнейшем эту роль будет исполнять контрабас). Туба довольно часто использовалась в подобного рода оркестрах и способствовала созданию у слушателей эмоционального состояния некоей основательности, спокойствия и непринужденности благодаря своему весомому, несколько наивно-неуклюжему, но при этом мягкому звучанию.

Вообще, как внешний вид музыкантов в строгих классических костюмах, так и исполняемые ими композиции были призваны создать впечатление респектабельности и хорошего вкуса. Именно так далекие от

высокого искусства обыватели воспринимали сам феномен оркестра с импозантным дирижером во главе, тщательно имитирующим с помощью красивых движений дирижерской палочки управление сложным коллективом. За неимением собственного культурного бэкграунда в этой сфере они не замечали элементов искусственности и снобизма, чувствуя себя причастными к недоступному ранее миру западной элиты.

Жизнерадостное оркестровое вступление расцвечено эффектными ударами гонга и тремолированием банджо, придающим музыке ярко выраженный американский колорит. Завершается вступление подвижной мелодией скрипки, звучащей с легким глиссандированием в манере народного исполнительства. Она продолжает свою партию и далее, включаясь в диалог с голосом певца. Оркестровые интерлюдии и кода темброво вариативны, и в целом, аранжировка достаточно разнообразна: благодаря подголоскам и отдельным остроумным репликам инструментальные партии живо диалогизируют, создавая эффект импровизации. Голос Смитта по своему тембру равно далек как от оперного, так и от народного, скорее его можно определить, как «напевание», однако в целом он словно имитирует облегченное академическое пение, что свойственно всему направлению «сладкого джаза».

Привлекательность этого и подобного ему опусов для китайской аудитории может быть объяснена рядом причин. С одной стороны, выше уже говорилось о качестве самого имиджа эстрадных исполнителей, создающих в годы экономической «депрессии» и сложных эпохальных перемен атмосферу беззаботности и иллюзию благополучия. С другой стороны, европейская классическая культура была для китайской аудитории еще довольно экзотическим явлением, и разобраться в ее стилевых тонкостях публике было довольно сложно. Кроме того, джазовые по происхождению синкопированные ритмы отвечали духу современности с ее порожденной урбанизацией динамикой социальных преобразований и общим ощущением активного пульса времени. Неслучайно фокстрот, как выражение витальной энергии и

телесной раскрепощенности, позволил психологически освободиться от устаревшей этикетной скованности и стал своеобразным символом этой эпохи.

Именно такое искусство стало своеобразной точкой отсчета для Ли Цзиньхуэя (1891–1967), который по праву считается основателем китайской поп-музыки. Родившись в обеспеченной и высокообразованной семье, он имел возможность получить блестящее образование, особенно в области классической китайской литературы.

Высокое социальное положение (а он в течение жизни занимал такие серьезные должности, как начальник учебно-исследовательского отдела по лингвистике, директор училища китайского языка, редактор ежедневной газеты Китайской республики) позволяло ему, с одной стороны, получать доступ в элитные кварталы Шанхая и Пекина, знакомясь с новыми направлениями популярной культуры. С другой стороны, работа в сфере образования совпала с ростом идеологической значимости воспитания детей, что дало этому талантливому музыканту и педагогу возможность создать свое влиятельное направление обучения государственному китайскому языку с помощью пения в современном популярном стиле и параллельно создать первые национальные образцы популярной музыки.

Так, в 1927 году Ли Цзиньхуэй дарит миру песни, которые становятся подлинными «золотыми шедеврами» молодой китайской эстрады города Шанхая. «Моросящий дождик» и «Опавшие цветы и текущая вода» быстро распространяются за пределы Шанхая и приносят славу их создателю. Они начинают звучать на улицах города. Авторитет композитора-песенника позволяет Ли Цзиньхуэю основать «Профессиональное училище китайской песни и танца» – первое учебное заведение искусства музыкальной эстрады в Китае. В 1929 году он организовал Труппу песни и танца «Полная луна», с которой гастролировал по стране.

В 1931 году этот коллектив был интегрирован в кинокомпанию Ляньхуа. Ли Цзиньхуэй становится символом «новой желтой музыки», отношение к

которой было весьма противоречивым. Однако благодаря волевому характеру и любви к музыке, композитор активно сотрудничал с разными творческими коллективами, используя возможности популярной песни, ее способность к синтезу с другими зрелищными искусствами.

С 1920 по 1929 год творчество Ли Цзиньхуэя было сосредоточено на жанрах детской танцевальной музыки и детской оперы. За эти годы им было создано: «132 детских песенно-танцевальных представления, 100 так называемых «семейных любовных песен» и множество других композиций в жанрах популярной музыки» [137, с. 11].

«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 сеттльменты был закрыт» [139, с. 22].

Феномен китайской эстрады, о котором было сказано выше, составляет значительный, но вполне самостоятельный пласт китайской культуры первых десятилетий XX века. Однако, в его орбиту была вовлечена лишь часть огромного населения страны, которое все еще было жестко разграничено на высшее и низшее сословия. Американизированное искусство рапространялось среди привелигированных слоев – концессионеров, миссионеров, буржуа, определенной части интеллектуальной элиты, ориентированных на западную традицию как носительницу новых ценностей цивилизованного индустриального общества. Исторические источники свидетельствуют о том, что границы между этим слоем и народными массами были не только идеологическими, но и вполне материальными. Так, определенные кварталы Шанхая были ограничены заборами и даже охраной, беспрепятственный доступ в них был невозможен.

Особенно впечатляющей такая ситуация виделась глазами представителей иных культур – русской и американской, что нашло свое отражение в документальных фильмах 1920-х годов. Это советские

документальные немые фильмы, сопровождаемые лаконичными субтитрами, «Шанхайский документ» (1928, режиссер Яков Блюх, участник киноэкспедиции в Китай в 1927 году, где он работал совместно с кинооператором Владимиром Степановым) и «Голубой экспресс» (1929, режиссер Илья Трауберг, кинооператор Борис Хренников), а также полноценная голливудская мелодрама «Шанхайский экспресс» (1932, режиссер Джозеф фон Штернберг) с Марлен Дитрих в главной роли. Кадры хроники рисуют элитные кварталы города как места роскошной жизни: парки развлечений, детские праздники, рестораны и танцевальные залы. Их посетители танцуют чарльстон и фокстрот, часто можно видеть, как обеспеченные люди слушают граммофон во время поездки в экспрессе.

Картинам блестящего образа жизни противопоставлены кадры, рисующие трудовые будни и уличную жизнь городской бедноты. Отсутствие внутрикадрового звука в документальных фильмах не дает возможности воссоздать подлинную музыкальную атмосферу, однако можно сделать вполне однозначный вывод о достаточно развитой народной уличной культуре эпохи: представления фокусников, акробатов, театра марионеток, певцов и танцоров.

Кроме того, наличие революционных сцен позволяет получить самое общее представление и о формах бытования хорового музицирования в русле соответствующей тематики. Отдельного упоминания заслуживает ситуация, связанная с бытом детей бедноты: в отличие от своих обеспеченных соотечественников они были лишены не только музыкального, но и вообще какого-либо образования, посвящая свои детские годы тяжелому труду на фабриках, начиная с 6 лет (в «Шанхайском документе» упоминается о ста тысячах таких детей).

Учитывая данные обстоятельства, казалось бы, «простые и непритязательные песни Ли Цзиньхуэя можно расценивать как основу для формирования новой общенациональной культуры – культуры масс» [139, с. 21]. Действительно, он сам ставил перед собой именно такую задачу, о чем

свидетельствуют его высказывания в опубликованных в периодической печати интервью. На своем выступлении в Тяньцине в 1930 году композитор достаточно ясно обозначил свою позицию: «В последние годы моя работа состояла в том, чтобы построить мост через ров феодальных сил. Я хочу, чтобы вы быстро и безопасно прошли через этот мост, чтобы добраться до настоящего массового искусства. Я бы мог преуспеть в создании музыки для немногих, оставаясь на том берегу, и это позволило бы мне избежать презрения и оскорбительных выпадов в мою сторону. Но тогда я совсем отделился бы от простых людей – крестьян и рабочих – у которых едва хватает средств на пропитание и которые могут себе позволить купить лишь гуцинь или флейту. Однако песня и танец изначально принадлежат народу и поэтому должны быть общедоступными» [137, с. 26].

Творчество Ли Цзинхуэя подвергалось острой критике со стороны государственных элит. Однако, это не свернуло композитора с генеральной линии его творчества: он по-прежнему «вносил в свою музыку элементы национальной культуры, которую хорошо знал и любил с самого детства» [137, с. 11]. Так, из его воспоминаний можно узнать о том, что с ранних лет он был увлечен народной и бытовой музыкой, имел опыт игры на национальных инструментах, пения несложных песен, участия в фольклорных сценках и музыкально-танцевальных представлениях.

В какой-то степени роль Ли Цзинхуэя сопоставима с ролью Пауля Хиндемита в Германии или Дмитрия Кабалевского в Советском Союзе. Эти выдающиеся личности, безусловно, различны по масштабу своего дарования, эстетическим воззрениям и стилевым особенностям творчества. Однако их объединяет понимание необходимости создания нового репертуара, направленного на популяризацию музыки среди детей и молодежи.

Как известно, Хиндемит сочинял музыку для рабочих хоров, произведения для детей. По его мнению, композитор должен учитывать окружающую среду: он не столько гений, сколько ремесленник, создающий музыкальный товар, который должен возвышать человека, причем

музыканты-любители не менее важны для современной культуры, чем профессионалы. Некоторые тенденции популярной музыки он отразил в своей авангардной фортепианной сюите «1922», где в качестве жанровой основы выступают самые модные танцы эпохи – шимми, бостон, регтайм. Что же касается Кабалеvского, то он известен созданием авторской концепции музыкального воспитания детей, воплощенной в программе по музыке для общеобразовательной школы, поддержанной государством в 1970-е годы.

Песни Ли Цзиньхуэя в китайском музыковедении обычно обозначают как *шидайцю* («песни эпохи» или «современная песня», «музыка сегодняшнего дня»). Этим термином в Гонконге называли первые образцы популярной китайской музыки, появившейся в Шанхае в первые десятилетия XX века. Основная их особенность – сочетание народных традиций и таких (прежде всего, в области инструментальной аранжировки). Отметим, что сегодня шидайцю получает «второе дыхание», возрождаясь в Малайзии и Сингапуре.

Рассмотрим творчество Ли Цзиньхуэя в сфере шидайцю в трех аспектах: текстовая сторона, специфика вокальной партии и манера ее исполнения, сопровождение (аранжировка).

Выше уже упоминалось, что композитор получил хорошее образование в области китайской литературы, вся его жизнь была так или иначе связана со словом – от работы в качестве журналиста и редактора периодического издания до обучения детей официальному китайскому языку с помощью пения и издания влиятельного детского еженедельника «Маленький дружок». Именно поэтому он опирается на национальную классическую литературу: от древней поэзии до оперной лирики.

Если говорить о песнях для детей, то в них композитор отталкивался от уровня развития ребенка в том или ином возрасте, предлагая тексты четырех типов, о чем написал в своих мемуарах так: «Я разделил песни на четыре категории: самосовершенствование, патриотизм, развитие знаний, достижение душевной гармонии, и распределил их между учениками в

соответствии с их способностями» [цит. по: 85, с. 187]). Воспитательное значение текстов детских песен связано с формированием таких качеств ребенка, как послушание и уважение к родителям («Послушный зайка»), сочувствие к живым существам, доброта, честность (детские оперы-мюзиклы «Овечка спасает мать», «Воробей и ребенок» и др.)

Песни для взрослых с точки зрения текстов можно поделить на две большие группы – любовная лирика и гражданско-патриотическая поэзия. Обе темы были заявлены с самого начала творческой карьеры: первая звучала в песнях «Сестра, я люблю тебя», «Морозящий дождик», «Таохуацзянь – гнездышко красавицы» и др. Вторая – в песнях с ярко выраженной антифеодальной направленностью: «Слепая гадалка», «Цивилизованный брак» и др. Эти песни «были созданы в рамках эстрадной музыки для городского населения, однако в них композитор затрагивал злободневные темы (в случае с гражданской поэзией), либо опирался на фольклорные мотивы (в любовной лирике)» [137, с. 17], что в обоих случаях шло вразрез с западно-ориентированной эстетикой «сладкого джаза».

Тексты песен о любви с позиций европейской культуры выглядят достаточно невинными, однако, когда появились их первые образцы, многие соотечественники усматривали в них нечто низменное и вульгарное. Объяснение этому следует искать в различии народной и официальной культуры, свойственном китайской традиции. Дело в том, что со времен Конфуция в официальных кругах было принято негативно относиться к эмоциональной любви мужчине к женщине: от мужчины требовалось руководствоваться во взаимоотношениях разумом, поэтому любовные переживания отождествлялись с низменными, животными инстинктами.

Как справедливо указывает М. Е. Кравцова, «конфуцианские идеологи рассматривали поэзию, как способ управления социумом, поэтическому произведению придавались морализаторские функции. И коль скоро любовная эмоция являлась в их глазах животным инстинктом, то описание, а тем более воспевание любви было категорически неприемлемым для

истинного художественного произведения» [47, с. 313]. Если мужчине и дозволялось вспылать к кому-то страстью, то только к небожительнице (божеству или духу умершей женщины). В то же время, в народной поэзии, восходящей к идеалам даосизма, часто культивировалась подобного рода влюбленность в сочетании со множеством откровенных, чувственных деталей и символов (например, красный цвет символизировал мужское начало, а синий и зеленый – женское, эротический подтекст имели образы огня, ветра и воды, растения, в том числе, розы как символа соблазна, детали бытовой обстановки и одежды).

В текстах песен Ли Цзиньхуэя встречаются подобные традиционные образы: «красные мужчины и зеленые женщины» («Экспресс»), «розы цветут повсюду, а весенний ветерок дует медленно», «смейтесь и заботьтесь о цветах, день за днем, днем и ночью, все время, красный, красный, зеленый и зеленый, живой и живой, чтобы вырастить полный сад» («Розы цветут повсюду») и т.д. Кроме того, в песне «Гаохуацзянь – гнездышко красавицы» повествуется о любовных чувствах композитора к его будущей жене, которую он встретил в школе для девочек Чанша в 1911 году. Песня была написана позже, в 1928 году во время гастролей по островам Южного моря и посвящена родине Лян (провинция Хунань, уезд Тяоцзян), где протекает река Таохуа. Главным мотивом поэтического текста становятся цветущие на берегу реки персиковые деревья: «Я слышал, как люди говорили: река, окруженная цветущими персиками, – гнездо красоты. Тысячи цветков персика невероятно красивы». Так, уже в первых строчках песни создается возвышенный образ, отмеченный в восточной традиции ореолом святости, чистоты и целомудрия, символизирующий юность, весну, любовь, мудрость, долголетие и бессмертие. Таким образом, внедряя в поэтический текст элементы древнекитайской поэзии, композитор демонстрирует тонкий вкус, избегая более откровенных и «непристойных» мотивов, что позволяет говорить о некоторой изящной простоте этой лирики.

Несмотря на то, что в текстах любовных песен появляются мотивы древнекитайской поэзии, они содержат отсылки к современным для композитора реалиям. Особенно актуальной в этом смысле видится композиция «Экспресс», созданная в 1928 году. Уже само название подчеркивает ее современность, поскольку экспресс можно рассматривать как своего рода символ эпохи, отмеченной индустриализацией, урбанизацией, общим ускорением темпа жизни (вспомним названия вышеупомянутых документальных фильмов, в которых фигурирует этот образ, а также произведение Онеггера «Пасифик 231»).

Впрочем, в самом тексте он не упоминается, поскольку здесь речь идет о знакомстве на банкете «добродетельного, мужественного и щедрого Инь Инь Шаосукэ» и «красивой и талантливой дамы», которые влюбились друг в друга с первого взгляда («меньше, чем за пять минут»), вскоре после этого сыграли свадьбу («не откладывая, быстро поженились», «оделись меньше, чем за 10 минут») и у них родились дети – пара близнецов, которых назвали Чжэньчжэнь и Айай (причем родились они «меньше, чем за 100 минут»). Эти забавные хронологические указания и раскрывают смысл названия песни – обозначение динамики жизни даже в самых простых и повседневных ее проявлениях.

В другом сюжете бытового характера (песня «Продажа цветов», 1930) повествование ведется от лица торговки цветами, которая описывает красоту своего товара, обращаясь к проходящим мимо нее людям – мальчику, девочке, юной леди. Здесь нет любовной лирики как таковой, скорее она подразумевается через ассоциативный ряд. Рассмотренные песни имеют оптимистический характер, однако творчеству Ли Цзиньхуэю не чужды и драматические нотки. Так, в «Опадающих цветах» (1928) выражаются трогательные чувства к старой матери «с седыми волосами», затрагивается тема конечности человеческой жизни («никто не может остаться», «годы уходят, разве кому-то может достаться тысячелетняя жизнь?», «слезы текут»).

В тексте «Бедной Цюсян» (1921) описывается скромная жизнь пастушки, отмеченная сочувствием автора к трудностям и несчастьям простых людей феодального Китая. Как и в ряде других песен, здесь используется присущая фольклору диалогическая форма рассказа: невинный ребенок, который еще плохо понимает, как устроен этот мир, задает свои простые вопросы девушке, которая, как и вся ее семья, вынуждена целыми днями работать («– А как же твой отец? – Он проводит свои дни на пастбищах. – А как же твоя мать? – Она проводит свои дни на пастбищах» и т.д.), заходит речь и о личной жизни девушки и ее сестры. Как рефрен звучит горестная констатация: «Бедная Цюсян».

Самой популярной среди прочих шидайцю считается «Моросящий дождик». В первой половине текста речь идет о пейзаже («моросящий дождик», «легкий ветерок» – здесь любовная тематика присутствует имплицитно в символической форме), два последующих четверостишия выражают тоску девушки по возлюбленному, которой нужны только его ответные чувства, а не «золото или серебро».

В тексте прославляется сила женской любви, что в то время воспринималось как свежая тема, поскольку это разрывало оковы феодального мышления, что стало возможным лишь после Движения Четвертого мая. Песня снискала всенародную любовь, стала символом новой песенной культуры Китая. Известный педагог Тао Синчжи включил ее в хрестоматию популярных народных песен «Знают тысячу слов и стар, и млад», а ее популярность в Китае можно сравнить с популярностью в России «Катюши».

Рассмотрим подробнее мелодическую структуру и особенности исполнения этих песен. Как справедливо указывает Мао Ди, «композитор смело заимствует формы и приемы народной музыки: народные лады, узкий диапазон, характерные ритмы, структура диалога» [137, с. 31]. Следует отметить неквадратность структуры: так, тема «Таохуацзянь – гнездышко красавицы» состоит из трех мотивов, укладываемых в 5 тактов), вариантно-вариационный тип мелодического развертывания. В песне «Моросящий

дождик» угадываются интонации народной песни области Цзяннань (в южной провинции Китая Хунань, откуда композитор был родом).

Наиболее показательным примером является песня «Не могу молчать» (см. Пример 2). В целом, ее форма представляет собой новую для китайской музыкальной культуры трехчастную композицию АВА, однако каждый из этих разделов имеет неквадратную структуру. Мелодия основана на пентатонике, она состоит из фраз, каждая из которых разворачивается достаточно плавно, без больших скачков, что соответствует особенностям китайской речи, а также отражает особенности мелодики китайской оперы.

Исполняются песни в соответствии с китайской национальной традицией, что сразу отличает их звучание от эстрадных западных образцов. Это, как правило, высокий женский голос, лишенный низких (грудных) обертонов и отчасти напоминающий детский. В целом, песни Ли Цзиньхуэя часто исполнялись совсем молодыми певицами в возрасте от 16 лет, в том числе и его дочерью. Манера пения приближена к народной.

Что же касается аранжировки, то выше уже говорилось о распространенности в эту эпоху характерного джазового состава инструментального коллектива с преобладанием духовых (труба, тромбон, саксофон, кларнет, ударная установка, гитара, фортепиано). Однако композитор заботится 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. Ли Цзиньхуэй считал, что все западные музыкальные инструменты должны служить китайской музыке, поэтому в некоторых моментах мелодии оркестр поддерживает мелодическую линию, либо инструменты выступают как подголоски, вступая в диалог с голосом. В начале песни «Морозящий дождик» пентатонические мелодические фразы исполняются духовыми, основная мелодия поручена трубе, а яркий тембр тарелок оттеняет минорный колорит народного лада, что освежает звучание мелодии.

Пожалуй, лишь одна песня связана с гражданско-патриотическими мотивами напрямую. Очень известным опусом Ли Цзиньхуэя в этой сфере стала композиция, написанная по поводу ухода из жизни 12 марта 1925 года основателя и премьер-министра КНР, руководителя партии Гоминьдан Сунь Ятсена. Являясь членом этой партии, композитор очень быстро сочинил «Песню памяти премьер-министра», включив ее впоследствии в репертуар своего эстрадного коллектива «Полная луна».

Она исполнялась на каждом его концерте сначала в Шанхае, а затем и во всей стране. Согласно указаниям правительства, чтобы сохранить память о Сунь Ятсене, ученики начальной школы еженедельно исполняли эту песню, читали «Завещание премьер-министра» и устраивали минуту молчания. Более того, ее хорошо знали и соотечественники Ли Цзиньхуэя зарубежом и даже британское правительство, так что в какой-то мере этот опус воспринимался как национальный гимн своего времени.

Текст песни проникнут героическим пафосом, он представляет собой краткое резюме вклада премьер-министра в дело революции: «Наш премьер-министр инициировал революцию, и кровь революции была как цветок, свергающий самодержавие и строящий республику. <...> Премьер тщательно организовал план реформирования Китая, утвердил три народных принципа, Конституцию. Дух премьер-министра бессмертен, как солнце, для будущих поколений. Демократия увядает, страна движется вперед, преодолевая трудности. Не следует забывать последние слова премьер-министра о том, что революция еще не увенчалась успехом, и товарищам еще предстоит немало потрудиться»⁴.

Однако музыкальное решение этого текста неожиданно создает совершенно иную эмоцию. В музыке практически отсутствует героика, это задушевное лирическое высказывание. Инструментальное вступление, типичное для песен о любви (выразительная мелодика у струнных

⁴ Перевод с китайского выполнен соискателем.

инструментов, певучие подголоски, аккорды фортепиано, отдаленно напоминающие о романтических фортепианных концертах П. И. Чайковского или С. В. Рахманинова), плавно переходит в распевную вокальную партию. Между куплетами – развернутые инструментальные интермедии.

О героической направленности текста свидетельствует несколько пунктированных мотивов, которые при достаточно медленном темпе теряют свой маршевый характер и лишь придают звучанию более волевой, чем это обычно бывает в лирической музыке, характер. Об эстрадной направленности композиции свидетельствуют мягкие «синкопированные» окончания фраз, характерные для американской традиции (см. Пример 3 в Приложении).

После 1949 года Ли Цзиньхуэй становится композитором Шанхайской киностудии изящных искусств и практически отходит от сочинения популярных эстрадных песен. Его эстафету подхватывают молодые звезды китайской эстрады Ли Цзингуан, Чжон Сюань и Яо Ли.

В 1936 году на вершину популярности восходит Ли Цзингуан, младший брат Ли Цзиньхуэя. Ли Цзингуан (1907–1993) долгое время занимался музыкой в Шанхае, затем он работает в отделе звукозаписи EMI Group Limited. Творчество Ли Цзингуана оказалось тесно связанным с грамзаписью. Он отредактировал и опубликовал более 2000 драм и песен, помогал осуществлять звукозапись произведений Не Эра, Рен Гуана и Хуан Ицзюня.

В процессе работы в EMI Group Limited Ли Цзингуан имел возможность часто общаться с мастерами музыки и оперы, что расширяло его культурный кругозор и позволяло освоить новейшие зарубежные музыкальные течения. За свою жизнь Ли Цзингуан написал музыку и песни более чем к 200 фильмам, но сам он скромно утверждал, что их всего 80.

Братья Ли инициировали новое музыкальное движение, которое опиралось на доступную простому народу музыкально-песенную среду. Они декларировали доступность, массовость песенного материала, а, следовательно, его популярность. Они полагали, что музыка может пробудить активность китайского народа, сплотить его и возродить оптимизм.

Они освоили новое пространство популярной песенной культуры – музыку к кинофильмам. Осуществляя небольшой исторический экскурс в эпоху становления этого «важнейшего из искусств», как воспринимали его в XX веке политические деятели, отметим, что как известно, в эпоху немого кино, до 30-х годов XX века, музыка, исполняемая таперами или оркестрами, обеспечивала эмоциональное сопровождение, заполняя тишину и направляя восприятие зрителя. Первой звуковой кинолентой стало «Убийство герцога Гиза» (фр. *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) – фильм французской киностудии «Le Film d'art» с участием актеров труппы «Комеди Франсез». Музыкальное сопровождение (для струнных, фортепиано и фисгармонии) написал Камиль Сен-Санс, став одним из первых композиторов, работавших в кино [77, с. 91].

Революция в кинематографе и переход от немого кино к звуковому произошли в начале 30-х годов XX века. Так, 26 августа 1926 года и 6 октября 1927 состоялись премьеры звуковых полнометражных фильмов студии Warner Brothers Production (США) «Дон Жуан» и «Певец джаза» режиссера Алана Кросланда. В этих кинолентах были впервые синхронизированы музыкальные номера и некоторые фрагменты диалога.

Польский исследователь и историк кинематографа Ежи Теплиц в книге «История киноискусства 1928–1933» пишет: «Премьера "Дон Жуана" превратилась в триумф, причем публика восторгалась не столько самим фильмом, сколько звуковыми фрагментами. Радовалась тому, что каждое из 325 слов речи Хейса, приветствующего новое изобретение, звучало отчетливо. Восхищалась мастерством певцов и музыкантов-виртуозов. Звуковое кино сдало экзамен с отличием. У касс нью-йоркского кинотеатра Уорнеров много недель подряд висела табличка: "Все билеты проданы"» [90, с. 28–29].

По мнению французского историка Жоржа Садуля, настоящий прорыв, закрепивший за звуковым кино место в истории, произошёл 15 июля 1928 года с выходом фильма «Огни большого города»⁵. Эта картина, режиссёром

⁵ «Огни большого города» – американский синхронизированный звуковой романтический комедийно-драматический фильм 1931 года, написанный,

которой выступил Чарли Чаплин, уже представляла собой полноценный звуковой фильм с синхронизированными диалогами, музыкой и звуковыми эффектами, записанными на одной плёнке.

После появления звукового кино в конце 1920-х годов американские кинематографисты начали активно искать универсальную модель киномузыки, которая могла бы не только улучшить восприятие фильмов, но и приносить стабильный доход. Этот процесс стал особенно актуален в тридцатые годы, когда индустрия кино начала стремительно развиваться.

Вот почему на волне такой популярности нового вида искусства Ли Цзингуан написал множество песен для кино, таких как «Вечерний аромат» и «Погребенные цветы», которые прозвучали в одноименных фильмах и сошли с киноэкранов в песенный быт народа. Творчество Ли Цзингуана включало в себя западную танцевальную музыку и народную музыку с характеристиками традиционной китайской песенности. Чутко улавливая элементы западной эстрады, легко соединявшиеся с китайскими мелодиями, Ли Цзингуан не только внес разнообразие в «новую музыку» Китая, но и заложил основу для дальнейшего развития популярной музыки.

Необходимо упомянуть также весьма значимое для популярной культуры Китая начала XX века имя **Чэнь Гэсиня** (1914–1961). Следует отметить, что Ли Цзиньхуэй в основном прекратил создавать популярную музыку с 1930-х годов. Если песни Ли Цзиньхуэя отражают раннюю стадию в развитии шидайцю, то дальнейшую разработку этой области осуществлял его младший брат Ли Цзингуан и его друг Чэнь Гэсинь, одаренный талантом и мощной творческой силой. За свою короткую жизнь он создал более 200 популярных песен.

Многие его песни получили широкое распространение, такие как «Роза, Роза, я люблю тебя», «Ночной Шанхай», «Блюз молодости» и др. Эти песни и по сей день источают удивительное мелодическое обаяние, легкую

спродюсированный, срежиссированный Чарли Чаплином в главной роли. Часто ошибочно указывается «Огни Нью-Йорка».

танцевальность – качества, благодаря которым они и сегодня актуальны в Китае и на мировой эстраде. Хит «Роза, Роза, я люблю тебя», прозвучавший в США в исполнении Френки Лайна, занял первое место в Национальных музыкальных чартах в 1951 году и до сих пор остается популярнейшим образцом изящного китайского популярного стиля, в котором слиты шарм западного «ретро» и китайский колорит.

Чэнь Гэсиня принято относить к «большой тройке творцов китайской популярной музыки». Родившись в Шанхае в достаточно обеспеченной семье (его дед был индийским бизнесменом, переселившимся в Китай), он получил хорошее образование. Уже в юношеском возрасте проявил интерес к национальным и европейским музыкальным инструментам – играл на флейте и эрху, импровизировал на фортепиано и пел.

Состоятельность семьи позволяла ему брать частные уроки, поэтому Чэнь Гэсинь занимался вокалом, фортепиано, композицией и дирижированием у музыканта немецко-еврейского происхождения Франка. Параллельно мальчик обучался в государственной школе Гэчжи – первой школе нового типа в Китае, где особое внимание уделялось изучению наук и иностранных языков. Это позволило ему в дальнейшем работать в качестве учителя английского языка в средней школе, а также публиковать статьи о музыке в крупных газетах и периодических изданиях.

Жизнь Чэнь Гэсиня совпала с драматическими и судьбоносными для страны историческими событиями: периодом антияпонской войны (1937–1945), временем освободительной войны (1945–1949) и основанием Китайской народной республики (с 1949). Это повлияло не только на тематику его песен (он является автором большого количества патриотических композиций, участником антияпонских общественных движений), но и сказалось на личной судьбе.

Так, в 1941 году в рамках масштабного рейда он был арестован японской военной полицией, подвергся пыткам и заключению в тюрьме до 1942 года. В 1957 году во время «Компании против правых элементов» Чэнь Гэсинь был

признан «правым», поскольку популярная музыка в то время считалась идеологически подозрительной, и отправлен на исправительные трудовые работы на ферму в Баймаолин, провинция Аньхой, где скончался из-за сердечной недостаточности 25 января 1961 года в возрасте 46 лет. Его имя было реабилитировано уже после Культурной революции в 1976 году.

Композиторскую деятельность Чэнь Гэсинь сочетал с общественной: он руководил любительскими музыкальными коллективами, в том числе Шанхайским хором, ансамблем рабочего клуба Хуси и рядом музыкальных групп. В 1938 году при поддержке Шанхайской подпольной партии в целях развития антияпонского певческого движения он создал в Западной начальной школе Дагу-роуд в Шанхае «класс обучения пению и дирижированию», в котором помимо него преподавали Чжан Хао, Те Чжэн и другие.

Занятия были посвящены развитию практических навыков, а также изучению теории музыки и гармонии. На базе школы проходили встречи хорового коллектива, участниками которого становились любители из различных городских клубов, фабрик и школ. В следующем 1939 году им было создано «Обществе музыкального эксперимента», которое провело более десятка концертов, на которых звучали вдохновляющие патриотические песни.

Его обращение к сочинению популярной музыки было связано с развитием в Китае киноиндустрии. Необходимо отметить, что в 1931 году в китайском кинематографе происходят значительные изменения. С момента его становления в 1910-20-х годах уже был накоплен значительный потенциал: освоены сентиментальные жанры, созданы своеобразные национальные «вестерны», исторические драмы, экранизирована литературная классика.

Однако несмотря на быстрое развитие производства средний уровень картин был невысок. В начале 1930-х годов в связи с обострением отношений с Японией происходит подъем национального самосознания, начинают появляться самобытные, реалистичные фильмы, отражающие специфику

эпохи. Кроме того, в 1930 г. появляется отечественная звуковая проекционная аппаратура, начинаются эксперименты по производству звуковых фильмов.

Первый опыт создания киномузыки Чэнь Гэсинь получил в 17 лет в связи с работой над фильмом «Свободная душа» для кинокомпании «Ихуа». В дальнейшем он создал музыку еще для 12 картин, наиболее удачными из которых считаются «Рыбацкая женщина», «Верное сердце», «Полет феникса», «Огонь любви».

По своей тематике его песни в целом можно разделить на патриотические и любовные. К первой группе относятся «Сквозь эту холодную зиму», «Зов жизни», «Родной город во сне», «Сто цветов» и другие. Поскольку в сложной политической ситуации напрямую говорить о патриотизме порой было просто опасно, эти чувства могли быть выражены иносказательно под видом песен о любви, как это происходит, например, в композиции «Верное сердце».

По мелодической красоте и выразительности эти песни не уступают любовной лирике. Любовь к родине выражена в них очень искренне и тепло. Так песня «Сквозь эту холодную зиму» отличается широко распевной мелодией почти оперного характера, оркестровка также напоминает классическую: характерны выразительные переключки голоса и солирующих духовых инструментов, подхватывающих окончания фраз. Часто вокальная партия дублируется высокой скрипкой, что придает звучанию более трепетный характер.

Драматургия песни выстроена по принципу эмоционального нарастания: душевный подъем в последнем куплете выливается в сдержанно-величественную кульминацию, в которой оркестр усиливает мелодическую линию вокальной партии в манере, напоминающей об оперном веризме. Кульминационный подъем подчеркнут звучанием арфы. Песня свидетельствует о хорошей композиторской подготовке ее автора, владении не только вокальным, но и оркестровым мастерством.

Во время Войны сопротивления Чэнь Гэсинь в сотрудничестве с китайским танцором и теоретиком танца, пионером нового китайского танцевального искусства У Сяобаном (1906–1995) создал четыре песенно-танцевальных композиции на антияпонскую тему: «Новости весны», «Уродливое выступление», «Вестник» и «Мак».

«Новости весны» – детская песенно-танцевальная драма, выражающая бодрые настроения антивоенных масс, которые уверены, что их страданиям в конце концов придет конец и весна победы обязательно наступит. В композиции «Уродливое выступление» высмеивается духовное убожество политика, принадлежавшего к левому крылу Гоминьдана, коллаборациониста Ван Цзинвэя и ему подобных. Одноактный спектакль «Мак» содержит песни «Любовь к земле» и «Посади цветы и плоды любви», которые впоследствии получили самостоятельную жизнь на концертной эстраде.

Наиболее известные песни на любовную тематику – «Камышовка в цветах», «Полет феникса», «Человек мечты», «Розы цветут повсюду», «Белая орхидея», «Розовая роза, которую я люблю», «У реки Сучжоу», «Весенняя любовь», «Песня о любви», «Фея Лингбо», «Ожидание».

Песня «Всегда улыбайся» посвящена горячо любимой жене композитора Цзинь Цзяоли. К ним примыкает ряд песен, в которых описываются простые и понятные каждому человеку переживания – любование природой, вечерним городом, ностальгия по молодости («Приход весны», «Ноктюрн», «Сегодня вечером снова красивая луна»), встречается даже легкая ирония («Нелепый блудный сын»).

Помимо киномузыки и песен Чэнь Гэсинь является автором музыкальной драмы «Си Ши», названной по имени одной из легендарных красавиц Китая с трагической судьбой. Это созданное в сотрудничестве с У Сяобаном и новаторское для своего времени музыкально-сценическое произведение, в котором сочетаются пение, танец, драматическая игра, пантомима, можно считать предшественником современного китайского мюзикла.

Тексты песен Чэнь Гэсиня просты и в то же время изящны. Они лишены неприкрытой чувственности и какой-либо вульгарности. Автор использует традиционные для китайской классической поэзии метафоры, часто связанные с образами природы (цветы, птицы, времена года, горы и озера).

Так в песне «Розы повсюду цветут» розы, как и свежий весенний ветерок, символизируют молодость и оттаявшие «после холодной зимы» чувства, в песне «Девушка-рыбак» покачивающаяся на спокойной глади озера лодка свидетельствует о счастливой мирной жизни, в песне «Прекрасное утро» описывается привычная бытовая обстановка – тихая, гармоничная и красивая сцена из утренней жизни старого Шанхая.

В песне «В те годы» сначала фигурируют тонкие описания ощущений от луны, льда и снега, которые призваны показать безмятежную жизнь в кругу любящей семьи, а затем картина резко меняется: тихий остров внезапно окутали темные тучи, туман сгустился, а спокойные воды озера разбились огромные волны, наводящие чувство страха. Завершается песня словами: «Ах, прекрасная родина, когда я могу броситься в твои объятия, увидеть, как тучи рассеиваются и снова сияет свет». В то же время, в текстах отражены современные реалии, жизнь простых людей, обычных юношей и девушек («Крестьянин занят», «Пастух и ткачиха», «Я хочу вернуться в дом моей матери», «Баллада о горьких овощах», «Сто цветов цветут»).

С точки зрения музыкального стиля, песни Чэнь Гэсиня имеют более ярко выраженный западный колорит, чем в творчестве Ли Цзиньхуэя. В целом, он более широко использует популярные танцевальные жанры своего времени – фокстрот, танго, самбу, румбу, вальс. На ритмах подвижного фокстрота основаны «Роза, роза, я люблю тебя», что вкупе с элементами стиля кантри, отраженными в мелодике и инструментальной аранжировке, придает этой песне задорный и игривый характер; «Поздравляю» и «Полет феникса», в которых лирическое настроение благодаря танцевальной жанровой основе приобретает более энергичный оттенок. Песня «Всегда улыбайся» представляет собой медленный фокстрот.

Ритмы танго пронизывают композицию «Первая любовь», что подчеркивает скрытый драматизм ее текста, повествующего об оставленных в прошлом чувствах («я никогда не забуду твои скорбные глаза... весь день поливаю розы, но пусть орхидея засохнет» – орхидея символизирует в данном случае утонченную любовную страсть).

В песне «У реки Сучоу», повествующей о взаимных чувствах и уединении влюбленной пары на берегу реки, ритмической основой становится румба – кубинский танец, который в популярной культуре приобрел интернациональное значение и прочно ассоциируется с выражением любви и страсти. Мягкие пунктирно-несимметричные ритмы румбы в этой песне подчеркивают трогательную красоту романтических чувств лирических героев.

Оригинально претворены танцевальные ритмы в композиции «Нелепый блудный сын». В отличие от других песен жанровая основа здесь не задана с самого начала: композиция развивается как свободная импровизационная форма, которая начинается с яркого фортепианного пассажа, затем под простые аккорды фортепиано следует вокальный монолог речитативно-повествовательного характера, который сменяется зажигательной самбой (11 такт примера, в котором представлена только вокальная партия, а ритмы самбы звучат в инструментальном сопровождении).

Следующий раздел композиции вновь представляет собой сольное высказывание, которое на сей раз сменяется энергичным буги-вуги – танцем, получившим распространение в 1940-х годах как своеобразная модификация регтайма. Заканчивается песня комичным низвергающимся фортепианным пассажем. Столь своеобразное музыкальное решение обусловлено ироничной трактовкой текста песни, блудным сыном в котором назван азартный игрок, бесплодно убивающий время своей жизни в казино в поисках богатства («блудный сын – ты нелеп и смешон, ты не можешь прокормить своих детей и помочь брату, потому что ты играешь в казино каждый день, как сумасшедший»). Самба и буги-вуги, вероятно, намекают на типичную

звуковую атмосферу развлекательных заведений того времени (см. Пример 4 в Приложении).

Наиболее близко к западному стилю Чэнь Гэсинь приблизился в песне «Годы цветов», которая начинается с цитаты американского шлягера «Happy Birthday to You» во вступлении. Тема песни также содержит в себе этот мотив, который далее получает совершенно самостоятельное развитие. Неизвестно, насколько сознательно это сделал композитор, поскольку в тексте песни говорится о родине и никаких оснований для подобных стилевых аллюзий не возникает, а музыка в целом имеет распевный, лирический характер. Возможно, эти интонации стали органической частью слухового опыта композитора и вошли в арсенал его музыкального языка наряду с другими западными элементами.

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

Процесс развития китайской популярной культуры продолжал стремительное движение, меняя территорию распространения. Из Шанхая, центра индустрии развлечений, китайская популярная музыка начала перемещаться в Гонконг. После основания Китайской Народной Республики 1 октября 1949 года на фоне борьбы различных социальных идеологий Гонконг сохраняет относительно свободное пространство для развития политики, экономики и культуры.

До 1950 года Гонконг в основном не имел своей собственной развлекательной музыки. Хотя некоторые популярные песни уже имели распространение в обществе, все они прибыли из Шанхая. Культурный досуг горожан заполняла кантонская опера, спектакли которой в исполнении кантонских коллективов часто проходили в чайном домике. Идеологическая

борьба на материковой части Китая парализует всякое проявление развлекательной культуры, и Гонконг заменяет Шанхай в качестве платформы дальнейшего продвижения китайской популярной музыки в 1950-х и 1960-х годах.

Под влиянием деятельности британских колоний граждане Гонконга проявляют активный интерес к британской культуре. Образование западного типа, основанное на преподавании на английском языке, оказывает большое влияние на население, но как часть китайской культуры, Гонконг устойчиво сохраняет глубину и прочность национальных корней. Беженцы из материкового Китая, которые были иммигрантами из Гуандуна и Линнана в Гонконг, наследовали традиционную культуру Гуандуна, способствуя популяризации кантонской оперы в Гонконге.

Популярная музыка Гонконга формируется в единстве и взаимосвязи трех начал: песни на китайском, кантонском и английском языках. Песни на китайском языке являются наследием Шанхайской популярной культуры, кантонские песни выходят из недр Гуандунской региональной культуры; песни на английском языке существуют как параллель национальной культуре, привлекая население яркостью ритмов, особым интонационным строем и музыкальными формами. Эти три линии сформировали характерный облик гонконгской популярной музыки. Серия песен «Гонконгской школы», таких как «Слезы любовника», «Вечерний колокол на холме Наньпин», «Весенний бриз, целующий меня в лицо», «Подари мне поцелуй» ярко демонстрирует облик песенной культуры Гонконга того периода.

Характерной чертой является преобразование песни, ее многочисленные обработки, создание римейков и т. п. Так, на основе яркого музыкального эпизода гонконгского фильма 1955 года «Любовь к ручейку цветов абрикоса» Яо Мин создал песню, слова которой были написаны Чэнь Дейем. Песня была исполнена Пан Сюцюном и завоевала чрезвычайную популярность.

Обзор развития легкой популярной музыки в Китае будет неполным, если не затронуть хотя бы вкратце эпоху реформ и открытости, когда после

длительного запрета эта музыка вновь получила легитимность, развиваясь в двух направлениях: люсин (liuxing) и тунсу (tongsu).

Первое направление относится к началу 1980-х годов. Новая популярная музыка, созданная за пределами континента (Тайвань, Гонконг), рассматривается властями как западный продукт, идеологически подозрительный. В то же время она воспринимается публикой как свежее веяние: нежные и приятные мелодии; современный вестернизированный вокал; тексты песен, выражающие любовные чувства молодых людей; профессиональная студийная постановка, пение в микрофон. Повсеместная популярность этих песен отражает тот факт, что к началу 1980-х публика устала от выступлений официальных китайских артистов. Стремление к вестернизированным музыкальным формам укрепляет свои позиции среди китайской молодежи.

Это возрождение отчасти является результатом экономической реформы Дэн Сяопина, которая требовала, чтобы музыкальное производство, полностью поддерживаемое государством, было не только «культурным оружием», но и прибыльной отраслью.

В целом, возрождение популярной песни не было добровольным жестом властей. Скорее это было непростым результатом компромисса между коммерческими интересами рыночной экономики, культурной политикой власти и общественным спросом. Возвращение популярной музыки на континент стало свидетельством постепенного ослабления абсолютного контроля государства над культурой.

Второе направление поддерживается властями и называется тунсу (tongsu 通俗), что означает «общий и популярный». Эти песни были основаны на пентатонике, но с использованием западных гармоний. Вокальная партия сопровождалась привычными для зарубежной поп- и рок-музыки электрогитарой, ударными и электроорганами, а также традиционными инструментами (например, эрху, дицзы – поперечной флейтой из бамбука, янцинем – струнным инструментом, напоминающий цимбалы).

Тексты песен часто имели идеологизированное содержание. Первое официальное выступление поп-группы такого рода состоялось в 1986 году в рамках Второго национального конкурса молодых певцов. Именно там певцы впервые были разделены на три категории: классическая музыка (мэйшэн 美声 или бельканто), традиционная (民族 минзу или «этническое меньшинство») и популярная (тонгсу).

С музыкальной точки зрения оба направления практически не отличались, и со временем популярная музыка в целом начинает занимать все большее пространство в культуре страны. Сегодня оба направления еще больше сближаются и приобретают все более ярко выраженные национальные черты. 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.

Выводы

Вхождение новых песенных жанров в самую гущу китайского народа, прежде всего, китайской молодежи, было столь стремительным, что ретроспективный взгляд позволяет увидеть в этом процессе становление китайской массовой музыкальной культуры задолго до осознания всех смысловых «этажей» самого понятия, которое во второй половине XX столетия приобретало самые разные значения – от абсолютно негативного до более-менее нейтрального, объективно-констатирующего.

Отметим интеллектуальное происхождение новой песенной культуры под воздействием личной инициативы выдающихся музыкальных деятелей Китая – таких как Сяо Юмэй, Шэнь Синхун, Цзэн Чжичжэн и Ли Шутун, положивших начало образовательной и музыкальной реформе. Они в разное время выступили с инициативой изучения нового образовательного опыта по освоению западных музыкальных знаний и навыков, уже интенсивно практиковавшегося в Японии. Однако, время застоя остановило развитие китайской эстрады, культурная индустрия была опустошена, песенное творчество политизировано.

Глава 2

МАССОВАЯ МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПОТряСЕНИЙ XX ВЕКА

2.1. «Музыка национального спасения» или «песни сопротивления»⁶

До начала национально-освободительной войны против японских захватчиков в рамках китайской песенной культуры оформился еще один специфический поток – массовая песня, которая охватывала все сферы бытовой жизни, сопровождая учебу студенчества, труд простых граждан, праздничные и иные значительные события в жизни народа. Общественные движения рабочих и студентов привели к росту интереса к патриотической (революционной) песне.

В качестве отклика на Японскую интервенцию в Маньчжурию (ее началом послужил взрыв заряда динамита рядом с линией Южно-Маньчжурской железной дороги 18 сентября 1931 года, получивший название «Мукденский инцидент») были созданы песни: «Наступление», «В память о погибших соотечественниках», «Марш добровольцев», которые сразу же получили общественное признание. Следом появился десяток новых песен такого типа, в том числе «Патриотическая песня», ознаменовавшая вторжение японских войск в Шанхай в 1932 году. Музыка, созданная в период японской агрессии, получила название «музыка национального спасения» (цзюван иньюэ) или «песни сопротивления».

В этой сфере особенно прославились Не Эр и Сянь Синхай, творчество которых требует более внимательного рассмотрения, чему и будет посвящен данный параграф.

Не Эр (1912–1935) – «известный китайский музыкант, которого можно считать пионером антияпонского певческого движения. За свою краткую, рано

⁶ В параграфе использованы фрагменты статьи соискателя [116].

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 в то время» [159, с. 15].

Анализируя избранные песни Не Эра, Ян Чэнь отмечает: «Тематический спектр его песен охватывает революционную, патриотическую и лирическую сферы. Многие композиции были созданы для фильмов и театральных произведений. Кроме того, он внес весомый вклад в развитие школьного музыкального образования благодаря созданию шести детских песен, отражающих тему бедности и тяжелого социального положения народа своего времени» [159, с. 15], что ясно уже из самих названий этих песен: «Маленький рабочий», «Маленькая дикая кошка», «Девочка-пастух», «Мальчик-продавец газет», «Полет снежинки». Как указывает Ли Муси, «песня “Продажа газет” до сих пор широко распространена на курсах музыкаи в начальной школе Китая» [52, с. 192]. Значительное место в его творчестве занимают лирические песни о женской доле («Песня Мэй Ньянг», «Песня любви чайной горы», «Песня летящих цветов», «Деревенская девушка из Сайвай» и др.). В них композитор воплотил образы трудящихся женщин, исполненные проникновенного благородства.

Написанная во время войны сопротивления японской агрессии как часть спектакля, «Песня Мэй Ньянг» повествует о девушке, отказавшейся от спокойной жизни ради любви: несмотря на противодействие родителей она предпочла находиться рядом со своим возлюбленным Гао Вэйхань, который был ранен на войне и от полученных тяжелых ранений потерял память.

Музыка песни проникновенно лирична, и здесь также прослеживается общая для эпохи тенденция – трактовать любовную тематику не столько как сферу личных чувств, сколько как способ выразить любовь к родине и патриотизм. Мелодика достаточно распевна и отсылает к жанру художественной песни, что подчеркивает оркестровое сопровождение, в то же время ее интонации имеют «общительный» (термин Б. Асафьева) характер, и

это позволяет трактовать эту песню как относящуюся скорее к сфере популярной музыки, о чем свидетельствует ее огромная известность и современная практика эстрадного исполнения (см. Пример 5 в Приложении).

Не Эр использует здесь стиливые элементы народной музыки, что особенно ярко проявляется в ладовом колорите мелодии и ее интонационном строе, в то же время в оркестровом сопровождении просматриваются классические европейские принципы европейской гармонии и инструментовки.

Не Эр вырос в Юйси (провинция Юньнань) в семье врачей. С детства он интересовался народной музыкой и играл на различных народных музыкальных инструментах. Первые впечатления о западной музыкальной культуре он получил во время обучения в Первой общеобразовательной школе, куда поступил в 1927 году. После ее окончания в возрасте 18 лет он уезжает в Шанхай, где поступает в «Школу песни и танца Ляньхуа» Ли Цзиньхуэя и в 1931 году становится участником вокально-танцевальной труппы «Минььюэ гэтуань» («Полная луна»).

В этот период он активно расширяет свой культурный кругозор, осваивает скрипку и основы композиции у Ли Цзиньхуэя. Однако эстрадное направление вскоре начинает его тяготить, и в 1932 году он выходит из состава группы, уезжает в Бэйпин (современный Пекин) и разворачивает работу над созданием музыкальных произведений на революционную тематику.

Выражая свою гражданскую и художественную позицию, он публикует статью «Краткий трактат о китайских песнях и танцах», где критикует музыку Ли Цзиньхуэя, называя ее вульгарной: «Когда дело доходит до китайских песен и танцев, нельзя не вспомнить о композиторе Ли Цзиньхуэе, который заставляет мужчин и женщин беспечно танцевать и бегать по сцене». Не Эр вступает в Коммунистическую партию Китая в 1933 году и начинает сочинять музыку для фильмов и драм революционной направленности.

В 1935 году он создает знаменитый «Марш добровольцев» («Июнцзюнь цзиньсин цюй»), который стал гимном Китайской Народной Республики.

Композитор активно включается в общественную деятельность «левой» направленности, цель которой заключалась в противодействии правительству Гоминьдан «посредством культурных акций: участвует в коллективных выступлениях на сцене, организует различные музыкальные мероприятия, способствует публикации книг и периодических изданий» [159, с. 14].

Наиболее показательным сочинением композитора, созданным в русле цзюван иньюэ, как уже упоминалось, стал «Марш добровольцев». Обращение к жанру марша свидетельствует о включении китайского общества в общемировое культурное пространство, поскольку именно этот жанр являлся ключевым для массовой (и не только) музыкальной культуры первой половины XX века как в Европе, так и в России.

Безусловно, марш имеет генетические предпосылки для функционирования в сфере военной и революционной музыки, поскольку его жанровая модель изначально была призвана, прежде всего, обеспечить совместное движение большого количества людей. Марши эпохи французской революции становились жанровой основой песен соответствующей тематики, в результате чего их семантика прочно закрепились в художественном пространстве последующего времени.

Культурно-историческими предпосылками для освоения этого жанра в Китае можно считать традицию военной музыки, которая восходит своими корнями к эпохам Цинь (221–206 до н.э.) и Хань (206 до н. э. – 220 н. э.), так называемой военной музыке кучуэйюэ (ударно-дудочной музыке) [93]. Поскольку военные действия осуществлялись на протяжении всей истории Китая, эта сфера была довольно развита. Более того, она получила свое высокое идеологическое обоснование, восходящее к идеалам даосизма.

Так, еще Конфуций утверждал, что когда Вселенная имеет Путь (дао), то церемонии, музыка и военные походы исходят от Сына Неба. Сегодня общеизвестным является то обстоятельство, что основой строевой подготовки в Китае является равновесие, а хождение строем – это высшее дао, одна из важнейших категорий китайской философии, выраженная в едином шаге

массы людей. Жанр марша, таким образом, достаточно органично ассимилировался с национальной традицией, был легко и быстро освоен, о чем свидетельствует масса интересных с художественной точки зрения образцов китайских маршевых песен начала XX века.

Кроме того, обращаясь к жанру марша в области песенного творчества, китайские композиторы во-многом ориентировались на пример своих советских коллег, в частности, как указывает Гун Пин, в 1930-40-е годы известный теоретик «новой музыки» и педагог Чжао Фэн сделал ряд переложений советских песен, в числе которых – «Катюша», «Если завтра война», «Молодежная» (последние представляют собой быстрые марши) и др. Даже если эта музыка не повлияла на творчество Не Эра напрямую, она тем не менее оказалась созвучной настроением китайского народа и ее влияние проявилось в творчестве ряда других композиторов этого времени.

При всем универсализме жанровой стилистики (фанфарные ходы в мелодии, пунктирный ритм, четный размер, мажорная тональность и т.д.), «Марш добровольцев» 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 (см. Пример 6 в Приложении).

Органичность взаимодействия мелодии и текста в данном случае проявляется в неквадратности построений: 6 тактов вступления (в репризе они будут пропеты со словами), дробная структура мелодии, состоящей из отчетливо выраженных мотивов (3 т. + 5 т. + 5 т. + 7 т. + 4 т. + 3 т. + 4 т.). Из характерных стилевых особенностей отметим опору на интонацию ч.4, которая особенно педалируется в конце марша (три такта построены

исключительно на этой интонации на слове «вперед!»), что усиливает общий воинственно-решительный посыл текста («как гром грохочет наш боевой клич: Вставай! Вставай! Вставай!»)

С ритмической точки зрения обращает на себя внимание динамизирующая движение триоль, а также рублено-акцентированные четверти с завершением на группе из двух акцентированных восьмых на сильную долю такта (15–17 такты), заостряющие категоричность слов: «Пробил час тревожный, спасем мы родной край!» Показательны лаконизм и емкость этого произведения, составляющего всего 37 тактов.

Оркестровка песни лапидарна и подчеркнута милитаристична: вступление поручено солирующей трубе, завершение мотива отмечено добавлением барабанной дроби. Компактное аккордовое сопровождение вокальной партии в плотном среднем регистре медных духовых инструментов вносит элементы гимничности, простые полифонические подголоски труб (часто основанные на триольном движении или восходящей кварте) призваны внести дополнительное оживление в движение мелодии. Ее наиболее значимые участки подчеркнуты краткими включениями ударных, которые в репризе звучат уже непрерывно, драматургически динамизируя тематический повтор. Мелодия исполняется хором в унисон.

Помимо Не Эра, одним из наиболее влиятельных композиторов Китая изучаемого периода является **Сянь Синхай** (1905–1945), который мог бы войти в историю, даже если бы он сочинил только одно произведение – кантату «Хуанхэ» (или «Желтая река», 1939), ставшую настоящим символом сопротивления и востребованную в концертной практике на протяжении всего двадцатого столетия. В современной китайской научной литературе он фигурирует как истинный «народный музыкант», «поднявший знамя революционной музыки». Несмотря на свой краткий жизненный путь, Сянь Синхай является автором огромного количества музыкальных произведений, в числе которых симфонии, симфонические поэмы, оркестровая музыка,

сольные и хоровые песни (в общей сложности около 300), саундреки к кинофильмам.

Родившись в семье рыбака в Макао (территории, долгое время являвшейся португальской колонией), он с детства проявил выдающиеся способности к обучению, освоив английский язык в британской школе и закончив Линнаньский университет в Гуанчжоу. Музыкаой он увлекался с юношеских лет: участвовал в школьном ансамбле, играл на скрипке и кларнете, дирижировал, что позволило ему впоследствии обучаться сначала на музыкальном отделении Национального художественного колледжа (Пекин, класс скрипки), затем в Шанхайской консерватории и, наконец, в классе композиции Парижской консерватории у Поля Дюка (он был первым китайским студентом, которому удалось поступить в это учебное заведение).

Творческая эволюция композитора складывалась как постепенная модуляция от французского стиля к подлинно национальному колориту. Его первые сочинения отмечены явными чертами влияния музыкального импрессионизма и вокального стиля, напоминающего о творчестве Габриэля Форе. Таковы романсы «Ноктюрн», «Пасторальная песня», «Гора», «Кукушка», «Ветер», «Странник» и ряд других. Поворот в сторону национальной специфики произошел в так называемый «Шанхайский период» (1935-1937), когда композитор вернулся из Франции на родину, чтобы поддержать свою стареющую мать. Ему не удалось найти работу в качестве «академического композитора», однако он ярко заявил о себе, написав «Спортивную песню» для кинофильма «Герои времени».

Примкнув к демократическому движению, он создает также ряд 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 заметив успех и возрастающую популярность этой музыки, заключила с Сянь Синхаем на некоторое время договор о сотрудничестве.

Одновременно он продолжает свои опыты в сфере академического направления, используя современные европейские композиторские техники, как например, в песне «Вне контекста» (1936) на стихи китайского поэта-модерниста Бянь Чжилия, где обращается к расширенной европейской тональности и сложным интонационным ходам мелодии. Для полноты представления о музыкальном стиле Сянь Синхая можно упомянуть и о наиболее «радикальной» с точки зрения музыкальной композиции песне «Палиндром» (написанной гораздо позже, в 1944 году), мелодия которой является симметричной (ее вторая половина зеркально отражает первую), а гармония соединяет эстетику европейского письма с китайским стилем. Эти опыты, как и ряд других сочинений, выходят за рамки массового искусства, отражая скорее интересы интеллектуальной части китайского общества того времени.

Во второй половине 1936 года композитору удается найти стабильную работу, возглавив музыкальный отдел кинокомпании «Синьхуа» («Xinhua Pictures») и создав саундтреки к целому ряду фильмов. В целом, кинематографические песни проникнуты «духом сопротивления», однако часто они приобретают лирический характер с ярко выраженным национальным колоритом. Наиболее известной песней из этой серии является заглавная песня к одноименному фильму «Песня в полночь» (1937)⁷.

⁷ Фильм примечателен тем, что является своеобразной китайской версией сюжета, известного в Европе по роману Гастона Леру «Призрак оперы». Главный герой кинокартины – известный оперный певец Сонг Данпин, влюбившийся в девушку по имени Ли Сяоя – дочь влиятельного человека Вань-Инь. Последний невлюбил юношу и изуродовал его лицо кислотой. Потрясенный своим обезображенным видом, певец велел передать возлюбленной, что он умер – и это заставляет ее сходить с ума от горя. Сонг прячется в оперном театре, где в плаще, закрыв лицо капюшоном, учит пению молодого певца по имени Сон, который считает, что имеет дело с призраком. Кроме того, каждую ночь в полночь главный герой поет песню для своей возлюбленной, не появляясь перед ней. Он просит своего ученика выучить эту песню и выдать себя перед Ли Сяоя за Сонга, воскресшего из мертвых. Когда это происходит, он наблюдает за молодыми людьми, радуясь, что его девушка поверила выдумке и снова чувствует себя счастливой. Однажды он видит, как Вань-Инь пытается изнасиловать молодую хористку. Сонг вмешивается, открывает свое лицо – и между соперниками начинается борьба, в результате которой Вань-Инь выбрасывается из окна. Толпа людей, которая не понимает истинной сути происходящего, преследует Сонга и поджигает старое здание, в котором он укрылся. Сонг

Основная песня фильма звучит в нем трижды. Она становится своеобразной эмоциональной квинтэссенцией этой трагической истории, пронзительным выражением сложного комплекса чувств – от страдания по поводу неосуществленной любви до протеста против социальной несправедливости. Музыка имеет характер протяжной лирической песни с широкими распевами мелодии и инструментальным сопровождением, в котором выделяется подголосок флейты. Национальный колорит, ощущаемый в интонациях вокальной партии, подчеркнут легким звучанием аккордов струнных щипковых инструментов.

Структура песни представляет собой два крупных раздела, каждый из которых состоит из двух стрóf (и четырех предложений). Музыка первой стрóфы чутко следует за текстом, ключевыми словами-символами которого являются «дождь», «ветер», «цветы» и «листья», призванные передать атмосферу ночного одиночества и тоски лирического героя. Второй раздел начинается контрастно, здесь речь идет о решимости бороться с «демоническими феодальными силами», в связи с чем темп ускоряется, ритм становится более четким, дробясь на мотивы повторяющейся структуры, сильная доля подчеркнута легкими аккордами сопровождения.

Драматургически песня выстраивается как движение к эмоциональному подъему: последняя стрóфа «Только порыв реки может выразить мой гнев и только эта песня в ночи может утешить великую печаль твоего одиночества» – вновь лирически распевна, однако в ней прослеживается некоторое просветление к концу, выраженное с помощью мажорного наклонения.

В целом, композиция вызывает ощущение уникального сплава народной, академической и массовой традиций, что отражает особую жизненную ситуацию композитора. Об этом периоде своего творчества он сам писал так: «Я хотел создавать более крупные произведения, но обстоятельства

бросается из окна в море. Как катарсис воспринимается финальный кадр, в котором зрители видят Ли Сяося и Сона, стоящих рядом друг с другом. Сегодня этот фильм хорошо известен китайской аудитории и входит в сотню лучших китайских фильмов.

вынудили меня создавать “песни сопротивления”. Но почему еще я пишу их? Возможно, многие презрительно относятся к такого рода музыке, но я хотел бы заявить о кризисе моей родины, сделать эти песни доступными всему Китаю и даже всему миру, чтобы призвать к выступлению против феодализма, агрессии и империализма, особенно японского империализма. И я верю, что эта работа не является бессмысленной» [125, с. 8].

Однако вскоре по политическим обстоятельствам кинокомпания прекратила свою деятельность и Сянь Синхай вновь остался безработным, полностью отдавшись общественной деятельности: он встречается со студентами, рабочими и крестьянами, сочиняет хоровые песни сопротивления и все более укрепляется в своем стремлении к созданию подлинно национальной массовой музыки.

Следующий период его творческой биографии связан с Уханью (1937–1938). Сначала он становится участником «Второй военной мобильной команды Шанхайской ассоциации сохранения драмы», которая вела пропагандистскую деятельность, перемещаясь по маршруту железнодорожных линий Шанхай-Нанкин. Затем, по прибытии в Ухань и расформировании сообщества, он остается здесь в течение года, участвуя в движении сопротивления не только как композитор, но и как организатор и участник массового певческого движения.

Так, вместе с Чжан Шу он создает «Всекитайскую певческую ассоциацию» (1938), участвует в работе Третьего политического отдела Военной комиссии Национального правительства, посещает школы, сельские районы, фабрики и шахты, военные поселения, чтобы популяризировать музыку и развивать новую певческую культуру. О масштабе этой работы свидетельствует тот факт, что всего за год вместе со своими коллегами Сянь Синхай организовал около 100 певческих коллективов и провел огромное количество антияпонских военных певческих митингов, что сделало Ухань центром движения за освобождение Китая.

Тесное общение с народом позволило его музыке стать еще более демократичной, прочно укрепило общественный статус композитора как «музыканта-спасателя». При этом он не потерял причастности к творческой интеллигенции, что проявлялось в общении с поэтами и художниками, посещениях театра, салонов и ресторанов.

Ярким примером патриотического вокального стиля Сянь Синхая этого периода является «Песня национальной армии спасения». Она написана в жанре марша, состоящего из четырех куплетов с одинаковой мелодией. Все характерные признаки подвижного упругого марша здесь налицо: пунктирная ритмоформула, оstinатность, фанфарные интонации, периодические масштабнo-тематические структуры повторного строения, четкое аккордовое сопровождение фортепиано, мажорный лад, динамичное тонико-доминантовое соотношение гармонии.

Своеобразие возникает благодаря появлению синкопированного мотива, напоминающего об американской музыке (в тексте есть для этого основание, поскольку в нем упоминается Америка как страна свободных людей). Это песня-девиз, призывающая к объединению различных народностей Китая в единое целое, каждый гражданин которого должен быть сильным и свободным.

В 1938–1940 годах композитор работает в городе Яньань (провинция Шэньси) – на «родине революции» и главной в то время базе Китайской коммунистической партии, в ряды которой он вступил 14 июня 1938 года. Именно здесь Сянь Синхай окончательно укрепился в своих идеологических воззрениях, расширив концепцию своего творческого облика от передового интеллектуала-патриота до революционера, посвятившего свою жизнь коммунистическим идеалам и делу освобождения.

Об этом, в частности, свидетельствуют и теоретические работы, написанные в это время: «Лу И и новая музыка Китая», «В память об участии Не Эра в войне сопротивления японской агрессии», «О национальной форме китайской музыки», «Исследование народных песен», «Музыкальное

движение в приграничных районах», «Некоторые проблемы нового музыкального движения Китая на современном этапе». В этот период он на время отходит от создания песен и обращается к крупным жанрам, создав свои знаменитые кантаты, оперу «Военный и гражданский марш», песенно-танцевальную драму «Женский день».

Последние годы своей жизни (1940–1945) композитор провел в Советском Союзе, куда он отправился для завершения своего саундтрека к крупномасштабному документальному фильму «Яньань и 8-я армия», но в результате начавшейся войны был вынужден остаться, работая в китайском рабочем клубе в Улан-Баторе (Монгольская народная республика), участвуя в организации Кустанайского мюзик-холла (Казахская республика) и т. д. Он создает крупные инструментальные сочинения и сольные песни, в которых пытается синтезировать стиль народных и художественных песен. К военной тематике в своих песнях в этот период он не обращается.

Безусловно, помимо композиторов, о которых шла речь выше, в этот период в Шанхае работали и многие другие, что действительно позволяет говорить о существовании полноценного направления «музыки национального спасения» как характерного культурного феномена эпохи. Для полноты картины перечислим лишь некоторых из них: Хуан Цзы (1904–1938) – выпускник Йельского университета, профессор теории композиции и директор Шанхайской национальной академии музыки; Лю Сюэань (1905–1985) – выпускник Шанхайского национального музыкального колледжа по классу композиции, профессор ряда музыкально-педагогических заведений, в том числе Китайской консерватории, автор статей «Музыка и личность», «Проблема национальных форм в музыке»; Ляо Шанго (1893–1959), известный под псевдонимом Ли Цинчжу – переводчик и историк музыки, автор книг «Музыкальная беседа», «Общая теория музыки», «Звучит поэзия Цинь» и др., директор книжного магазина и издательства в Шанхае, профессор ряда музыкальных учебных заведений, в том числе Шанхайской консерватории; Чэнь Тяньхэ (1911–1955) – китайский композитор, выпускник

Шанхайской консерватории, профессор Национальной консерватории в Чунцине; Хэ Лутин (1903–1999) – выпускник Шанхайского национального музыкального колледжа, музыкальный инструктор пропагандистской команды политического отдела Объединенной армии обороны Шэньси-Ганьсуй-Нинся-Цзиньсуй, руководитель Центрального оркестра Яньаня и Северо-Китайской культурной труппы.

Примечательно, что свой вклад в данное направление внес даже далекий от политики Ли Шутун (автор школьных песен), который к 1937 году вот уже в течение 20 лет был погружен в буддийские практики и сочинял крайне редко. Однако, когда к нему обратились с просьбой написать гимн для проведения первых спортивных игр 22 мая 1937 года в городе Сямынь (провинция Фуцзянь), он согласился, так как это позволяло ему внести посильный вклад в дело национального спасения.

Дело в том, что эта спортивная акция была призвана поднять народный энтузиазм накануне китайско-японской войны, а также собрать средства, чтобы направить их на помощь людям, уже пострадавшим от все более обостряющегося конфликта. Произведение написано в духе школьных песен, с опорой на стиль европейской классики. Первый восьмитакт классический, основан на поступенном движении, опеваниях и движении по трезвучию в ровном движении восьмыми: здесь текст связан с приветствием спортсменов и стремлением вдохновить их на проявление своих сильных сторон. В тактах 9–12 мелодия приобретает маршевый характер (рубленный, повторно-периодический ритм), подчеркивая смысл слов: «Вы видите, как свирепствует иностранный враг», а далее она дробится на мотивы, восходящие секвенционно и разделенные паузами, отражая призыв сопротивляться врагу. Последнее предложение, музыкально построенное исключительно на тоническом трезвучии, утверждает клятву привести свою страну к славе и победе. Так, в крайне простых и лаконичных музыкальных формах композитор выражает патриотическое содержание, понятное и доступное широким массам своих соотечественников (см. Пример 7 в Приложении).

Итак, свой вклад в дело поддержки национального сопротивления внесли самые разные композиторы – как получившие фундаментальное классическое образование на Западе, так и выпускники национальных колледжей. Многие пожертвовали своими профессиональными интересами в области академического искусства, обратившись к общественной деятельности.

Песни, 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, родному человеку).

При этом с точки европейской культуры, выработавшей за многие столетия своего существования узнаваемую музыкальную символику, в китайских песнях этого периода в этом смысле более показателен текст, нежели музыка, о чем свидетельствует, например, «Гимн спортивных игр в городе Сямынь» Ли Шутуна.

Другой тип песен – маршевые, что обусловлено генетическими качествами этого жанра, причем жанровое определение часто фигурирует в самом названии песни («Марш добровольцев» Не Эра, «Антияпонская песня», «Развевается флаг» Хуан Цзы, «Марш против агрессии», «Марш Цзяннаня» Сянь Синхая и др.). В ряде песен марш не является определяющим жанровым признаком, однако его элементы (прежде всего, структурно-ритмические) появляются, чтобы подчеркнуть соответствующие моменты текста.

Песни часто написаны для хора, и это может быть как исполнение мелодии в унисон («Партизанская песня» Хэ Лутина, «Уличная боевая песня»

Чэнь Тяньхэ), так и достаточно сложная хоровая фактура, 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.

2.2. «Культурная революция» и массовое пение⁸

Беспрецедентная «Великая пролетарская культурная революция», развязанная Мао Цзэдуном в мае 1966 года, рухнула вместе с его режимом в октябре 1976 года. Этот период оказался особым не только в истории китайской музыки, но и вошел в мировую историю как показательный пример идеологического радикального вторжения во все слои культуры. Ее результаты привели к тяжелым потерям и болезненным урокам. Негативное влияние десятилетия жестокого давления на развитие музыки и искусства в Новом Китае сравнивают с мгновенным обрушением «китайской музыкальной башни», которая созидалась энтузиазмом лучших представителей культуры не одно десятилетие, а рухнула в один момент. Особенно серьезно было подорвано бурное развитие китайской национальной вокальной музыки, начался застой и регресс. Но по прошествии этого воистину трагического периода Китай преподносит миру поучительный опыт преодоления и возрождения творческих сил, показывая, что жизнеобразующее начало находит выход в любых обстоятельствах, сохраняя под спудом идеологического давления ростки лучших накоплений культуры.

⁸ В параграфе использована статья соискателя [118].

Особое художественное направление, рожденное во время восхождения авторитета Мао Цзэдуна и сопровождавший «Культурную революцию» на протяжении всего десятилетия, – песни «Культурной революции». Литературный аспект песен был под пристальным вниманием Коммунистической партии Китая, лидеры которой требовали, чтобы литература и искусство подчинялись политике и служили ей.

Песня стала важным носителем официальной идеологии и принятия политических решений, а также средством просвещения общественности. Из-за отсутствия элементарного уровня досуга и культурной жизни массовое пение стало единственным способом самовыражения для народа. Композиторы, обратившиеся к жанру песни, не только искали способ выживания в тех условиях, но и понимали, что песня – единственный способ запечатлеть искренние порывы народной души.

Известно, что любые тоталитарные политические режимы вырабатывают свою систему идеологических ценностей, которые распространяются на все сферы деятельности общества, в том числе и на искусство. Например, в Советском союзе таковой стала доктрина соцреализма, утвержденная на первом съезде Союза писателей в 1934 году. Суть этой доктрины была зафиксирована в Уставе организации следующим образом: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии».

Своеобразным аналогом подобной идеологической установки в Китае стала статья Юй Хэйюн «Пусть литературно-художественная сцена станет фронтом для пропаганды мысли Мао Цзэдуна», которая была опубликована 23 мая 1968 года и ориентировала на указания самой Цзян Цин. В ней были сформулированы, в том числе, главные принципы создания фильмов и кинопесен, в частности, высказана идея «трех протуберанцев»: выделить положительных персонажей среди всех персонажей, выделить героические

фигуры среди положительных персонажей и выделить основные героические фигуры среди героических фигур. Этот принцип стал основным для проверки того, служат ли новые произведения пролетарской политике, делу рабочих и крестьян. Однако задолго до основания Народной Республики (1949), Мао Цзэдун уже ввел свои правила «исправления поведения» художников и писателей: в мае 1942 года в Яньани, где коммунисты остановились после долгого похода, Мао созвал двести художников, писателей и деятелей культуры на большую конференцию.

Все его выступления, позже названные «Яньаньские беседы об искусстве и литературе», представляют собой своего рода ортодоксальную модель «правильного производственного процесса» в сфере художественного творчества. Помимо вышеуказанных рекомендаций, в ней содержатся следующие предписания: искусство и культура должны быть полностью интегрированы в «революционную машину», стать эффективным оружием для объединения коммунистов и просвещения людей; моральный кодекс художника заключается в критике японской агрессии и правительства Гоминьдан и в прославлении народных масс, все его усилия должны быть направлены на искоренение отсталых идей крестьянства и мелкой буржуазии.

Для выполнения этих задач художникам рекомендовано «идти в народ» – стремиться тщательно изучать особенности его жизни и быта, региональной культуры и языка. Все, кто так или иначе уклоняется от выполнения данных предписаний подлежат критике, «исправлению» или увольнению, они признаются «предателями китайской нации» [166, р. 29–30].

Таким образом, с социокультурной точки зрения, можно говорить о том, что посредством художественной продукции происходила своеобразная «формовка» китайского слушателя, его воспитание в новом ключе, направленное на становление «идеального» гражданина советского Китая. Этим идеальным образом стал «самоотверженный борец за дело коммунизма с четко обозначенной социальной идентичностью» [78, с. 9]. Например, в песне «Тетушка Ван хочет мира» рассказывается о простой женщине, которая

каждый день делает все возможное для блага своей страны. Как справедливо отмечает Н. Ю. Симоненко, «ее образ олицетворяет образ Китая, который смог противостоять американской агрессии 1950-х гг.» [78, с. 9]:

«Тетушка Ван хочет мира, видите, как она бежит и старается ради этого мира...

Она повсюду беспрепятственно продолжает агитацию.

Кого ни встретит, расскажет: “Давайте все подпишемся...”

Мы должны противостоять разжигающему войну, выступающему против мира американскому разбойнику Труману”» [78, с. 9].

Характерно указание в текстах песен периода Культурной революции на профессиональную принадлежность лирических героев (шахтеры, спортсмены, крестьяне, солдаты, рыбаки, женщины-милиционеры, врачи и т. д.). Акцентировались идеи политической принадлежности, верности идеалам коммунизма, описывались труды и подвиги народа и, особенно, Народно-освободительной армии Китая.

Для национального менталитета было важно подчеркнуть и «местный колорит», т. к. точное указание на «место действия» делало песню ближе простым людям, которые больше доверяли персонажам, имеющим понятную им культурную идентичность. Воспевались отдельные провинции, населенные пункты и природные ландшафты, названия которых упоминались очень часто: Пекин, Цзяннань, Цзянбэй, деревня Турфан, острова Хайнань и Гонконг, горы Тяньшань, Учжи, Гималаи, реки Янцзы, Хуанхэ, Брахмапутры и др. [78, с. 14]. Кроме того, это создавало ощущение огромного единого пространства, охваченного общими целями и задачами, укрепляло в сознании людей идею нового единого государства. Похожая идея выражена и в известной советской песне «Широкая страна моя родная», что свидетельствует о наличии универсальных механизмов идеологической работы с населением больших государств.

Однозначность и полярность идеологического мышления характеризуется наличием четких оппозиций: «мы – они», «свои – чужие». В китайских массовых песнях тоже складывается вполне определенный «образ врага». Идейные враги описываются в следующих выражениях: «старое общество», «реакционеры», «американский империализм», «советский ревизионизм», «вредительские элементы», «предатели собачьи», «волчья стая», «шакалы и волки» в значении «жестокие и алчные люди», «американский дьявол», «бумажный тигр» в значении «пугало» [78, с. 12].

Соответственно, тема борьбы с врагами – иностранными захватчиками или соотечественниками, которые сохраняют верность старым порядкам и не верят в революцию – становится одной из главных. Часто она выражается в форме призыва, как например, в песне «Песня горцев поется для партии»: «Коммунистическая партия призывает дать волю революции, схватить хлыст, схватить хлыст и побить врага» [78, с. 13].

В целом, выделяют ряд сюжетных линий, свойственных текстам песен Культурной революции. Во-первых, это повествование о человеке, который ранее сильно страдал под гнетом старого режима, но с приходом новой власти он стал жить гораздо лучше и с радостью трудится на благо Коммунистической партии, прославляет ее председателя Мао, идет вперед, принося пользу обществу. Во-вторых, герои песни могут представлять собой защитников партии, которые сражаются с оппозицией (внешней или внутренней) [78, с. 14].

Помимо реалий современной жизни, которые описываются в тексте песни, в нем могут содержаться символы и аллегории, отсылающие к известным для каждого китайца историческим событиям. Так, в песне «О четырех временах года» рассказывается о девушке, которая участвует в «строительстве Великой Китайской стены».

Н. Ю. Симоненко справедливо отмечает, что «последние две строки куплета («Из плоти своей он строил Великую стену, а она страстно желает в этом же году стать Мэн Цзян») содержат культурные аллюзии к важным для

каждого китайца реалиям прошлого. Строка «Из плоти своей он строил Великую стену» является переложением строкой гимна Китая «Марш добровольцев», что означает преданность партии и способность пожертвовать всем ради ее идеалов. Однако героиня «страстно желает стать Мэн Цзян», чей муж погиб во время строительства настоящей Великой Китайской стены. Подобно ей, героиня хочет разрушить эту метафорически сконструированную из плоти реальных людей «стену», размыть ее собственными слезами. Через, казалось бы, простое описание одного года жизни молодой семьи, автор песни на самом деле рассказал о длительном периоде в истории Китая» [78, с. 16].

Тексты песен этого периода, в соответствии со своими идеологическими задачами, отличаются повышенной экспрессивностью тона высказывания, героическим пафосом, особого рода лексикой, насыщенной причудливыми эпитетами, метафорами, усиливающими эмоцию повторами и т. д.

Бытовала массовая песня в различных сферах жизни. Прежде всего, она звучала на радио. Необходимо отметить, что начало его распространения в стране, особенно в труднодоступных сельских областях, было обусловлено идеологическими причинами: развитие радиовещания в конце 1920-х годов было непосредственно связано с пропагандистской деятельностью партии Гоминьдан.

Безусловно, в годы японской оккупации передачи носили военно-идеологический характер. Они, как правило, учитывали специфику сельской слушательской аудитории, для которой выходили специальные передачи, однако по своему количеству политические программы превосходили их в два раза. Положительной стороной этого процесса можно считать то, что благодаря появлению радиостанций в провинциях произошло некоторое снижение тотальной безграмотности населения.

Отдельного внимания заслуживает музыка к кинофильмам. В первые годы культурной революции киноиндустрия испытала период стагнации, поскольку подверглась серьёзным ограничениям со стороны партийного руководства. Практически все снятые ранее фильмы были запрещены,

некоторые режиссёры подверглись репрессиям, а в сентябре 1967 года появился так называемый «Список четырёхсот фильмов – ядовитых трав и фильмов с серьёзными ошибками», разработанный Пекинским институтом кинематографии, поэтому до 1972 года фильмы не снимались вовсе. Однако с 1973 года ситуация несколько изменилась, несмотря на продолжающийся контроль кинопродукции со стороны так называемой «банды четырех» (Цзян Цин – супруги Мао Цзедуна, Ван Хунвэнь – заместителя Председателя ЦК КПК, Чжан Чуньцяо – мэра Шанхая и Яо Вэньюань – члена Политбюро, ответственного за идеологическую работу). Появились новые фильмы, в которых зазвучали и массовые песни.

В числе композиторов, работавших в этой сфере, необходимо назвать следующие имена: Ши Ванчунь (р.1936), Фу Гэнчэнь (р.1935), Цинь Юнчэн (р.1933), Ван Юй (1934-1997), У Давэй (р.1933), Хуан Чжун (р.1926), Цуй Вэй (1912-1979), Люй Юань (р.1929) Несмотря на сложные идеологические ограничения, они сумели создать довольно гармоничные и эмоциональные произведения в изучаемом жанре.

Так, песни Фу Гэнчэнь из фильма «Сияющая красная звезда» (1974) были в свое время не менее популярны в Китае, чем современная поп-музыка в наши дни, поскольку вносили «проблеск жизненной силы в унылую культурную жизнь того времени» [141, с. 19]. Главная песня этого фильма, крайние разделы которой основаны на жанре марша, появляется в картине трижды в разных исполнительских вариантах (детский хор, смешанный хор, совместное звучание обоих хоров), воплощая идею идеологического становления главного героя, который, повзрослев, пополняет ряды Красной Армии.

Согласно сюжету, действие происходит в 1930-е годы в деревне Люси. Красная армия освобождает ее от феодального гнета и делает своей революционной базой, но когда она отступает для выполнения других боевых задач, в деревню возвращается ее владелец и пытается восстановить свои права. Отец главного героя уходит вместе с войсками, оставляя сыну талисман

– красную звезду-кокарду. Повзрослевший Дунцзы, потерявший родителей, в свою очередь, продолжает их революционную борьбу с врагами.

Песня состоит из трех куплетов, которые укладываются в рамки простой репризной трехчастной формы. Первый и третий разделы – динамичный и бодрый марш, исполняемый хором в унисон:

«Красная звезда ярко сверкает,
Красная звезда согревает наши сердца.
Дорогая нам, рабочим и крестьянам,
Она сияет вечным светом нашей Партии».

Последняя фраза повторяется еще дважды, что делает форму куплета неквадратной, кроме того, повтор выполняет функцию утверждения основной мысли, что подчеркнуто звонкими медными духовыми и барабанной дробью в оркестре. Быстрый темп, а также характерная фактура аккомпанемента, когда бас отбивает обе четверти в такте, а средние голоса исполняют аккорды на второй и четвертой восьмой, позволяют говорить здесь о своеобразном жанровом наклонении – «марше-галопе», что соответствует и военной тематике фильма, и эмоции горячего, даже «безудержного» восхваления партии. Своим позитивным настроением, наивным, светлым и ясным звучанием детских голосов и восторженными интонациями эта музыка напоминает известную советскую песню «Пусть всегда будет солнце», написанную десятилетием ранее в 1962 году (см. Пример 8 в Приложении).

Второй куплет имеет оттеняюще-лирический характер, откликаясь на более теплую по смыслу первую фразу второй строфы («Холодной зимою красная звезда возвещает весну»). Мелодия становится распевной, появляются выразительные подголоски гетерофонного типа, характерные для народного музицирования, оркестр играет в унисон, удваивая мелодические линии хора и усиливая выразительность полифонизма.

Художественная ценность второй значимой песни из этого фильма обусловлена, во-первых, обращением к оригинальному материалу – народной песне горцев, которая создает высокий лирический образ трогательной и

сильной женщины Дунцзы – матери главного героя, ставшей членом Коммунистической партии. Во-вторых, смена характера и исполнительского состава при повторении (эта мелодия звучит дважды, сначала сольно с подголосками духовых и струнных инструментов, а затем в хоровом варианте) позволяет композитору трансформировать эмоциональный строй песни в соответствии с драматургией развития сюжета, поскольку хоровое звучание усиливает трагизм образа этой женщины, погибшей во имя революционных идеалов.

Впервые она звучит нежно и мечтательно в сольном изложении высокого женского голоса, описывая цветение азалий в то время, когда Красная армия вернется в село. Сольное исполнение имеет ярко выраженный национальный колорит, в том числе, и благодаря народной манере пения. Во второй раз эта песня появляется в сцене гибели Дунцзы, которую сжигает вернувшийся хозяин поселения в качестве мести за ее революционную деятельность.

Народный сольный запев несколько замедляется и темброво форсируется, так что каждое слово приобретает особый вес. Он подхватывается хоровым сопровождением, фразы которого звучат во втором пласте фактуры, что в целом подчеркивает трагический характер слов: «Пылают азалии, обогранные кровью героев». Таким образом, можно говорить о том, что композитору не только удалось воплотить идеологические задачи, но и сделать это на высоком художественном уровне.

Не менее значима музыка Цинь Юнчена к кинофильму «Производство», поскольку во время работы над ней композитор посетил нефтяное месторождение Дацин и дважды побывал на нефтяной шахте Юймэнь, чтобы поближе познакомиться с жизнью рабочих. Стремясь передать в музыке местный колорит, он выучил диалекты этих местностей, собрал фольклорный материал, который нашел свое преломление в киномузыке.

Так, песня «Голубое небо» основана на народной песне уезда Синго на юге центральной части провинции Цзянси «Голубой цветок», из которой

композитор взял основную интонацию мелодии. В песне два основных эмоциональных наклонения – лирический и героический, которые он мастерски объединяет в единую гармоничную композицию. Это позволяет выразить как революционный оптимизм, так и своеобразную романтику жизни «строителей коммунизма». Художественная ценность этой песни и ее востребованность у публики позволила композитору в дальнейшем использовать ее материал в оркестровой сюите с одноименным названием.

Еще одной формой бытования песенной культуры в изучаемый период можно считать деятельность самодеятельных или полупрофессиональных коллективов, многие из которых гастролировали по стране, в том числе и военные бригады НОАК (Народно-освободительной армии Китая). Их представления были рассчитаны на самые простые слои населения, отчасти напоминая художественную деятельность так называемых «Синеблузников» в советской России. Во время этих представлений текстовые и театрализованные блоки чередовались с пением и танцами. Хореографическая пластика причудливо объединяла в себе женственные волнообразные движения традиционного китайского танца, маршевое движение с оружием в руках и спортивные элементы, в том числе акробатику.

Некоторое представление об этом феномене можно получить из современных китайских художественных фильмов, реконструирующих эту эпоху. Например, военная историческая кинодрама «Молодость» (режиссер Фэн Сяоган, 2017) повествует о деятельности коллектива военно-патриотического ансамбля песни и пляски в 1970-е годы.

В его начале содержится колоритная сцена репетиции ансамбля, когда девушки-военные выполняют вышеописанные хореографические элементы под народную песню лирического характера. В исторической кинодраме «Платформа» (режиссер Цзя Чжанкэ, 2000) действие разворачивается в городе Фэньян, провинции Шаньси, в конце 1970-х годов вокруг любительской театральной труппы, которая пропагандирует идеи Мао Цзэдуна в сельских поселениях. Используя самый простой реквизит (например, стулья), они

изображают движение поезда, направляющегося на родину Мао, обсуждают в диалогах его величие и чередуют эти сцены с пением революционных песен. В качестве инструментального сопровождения используются, в основном, бамбуковая флейта и аккордеон. Что же касается военно-патриотического ансамбля песни и пляски, то в нем функционирует полноценный симфонический оркестр.

Специфическим феноменом первых лет «Культурной революции» (1966–67) стали так называемые «красногвардейские песни», которые сегодня воспринимаются как наиболее радикальное воплощение идеологии в искусстве. Инициированное «Великим кормчим» политическое движение в русле классовой борьбы привело к возникновению молодежных отрядов, состоявших из школьников и студентов, которое активизировалось после закрытия школ и университетов страны 26 июля 1966 года. В Китае их называли «отряды хунвэйбинов».

Эти группировки отличались крайним пренебрежением к традиционной культуре, жестокостью к своим врагам и неуважением к правам человека. Поскольку социальный состав самих группировок был неоднородным (это могли быть как дети высокопоставленных или обеспеченных лиц, так называемые «красные» или богатые хунвэйбины, так и дети необразованной бедноты – «черные» или «дети бедных»), между ними часто возникали вооруженные конфликты, что приводило к усилению хаоса и усугубляло тяготы жизни гражданского населения.

Действительно, юные красногвардейцы вели свою пропагандистскую деятельность через унижения и физическое насилие, как правило, публичное, тех, кто продолжал идти «по капиталистическому пути», «чёрных ревизионистов», «противников Председателя Мао», профессоров и интеллигентов. Они уничтожали культурные ценности, массово критикуя их посредством дацзыбао (стенгазет).

Советский журналист тех лет, работавший в Китае, М. И. Яковлев приводит свидетельства из чудовищного доклада об инциденте издевательства

студентов медицинского института над сотрудниками городской больницы: «повод для расправы – “борьба с антипартийной, антисоциалистической” сотрудницей больницы Чжан Сюэвэнь. Поздно вечером 24 августа, не найдя ее в больнице, студенты объявили девять других работников “монархистами” и учинили над ними расправу. Они требовали от них признания Чжан Сюэвэнь “антипартийным, антисоциалистическим элементом”. “Застрельщики революции” измазали жертвы краской, что должно было означать “нечисть”. Одним надели шутовские колпаки, на грудь повесили бирки: “Я – нечисть” – и заставили прыгать, а других поставили на колени и били по пяткам. Расправа длилась три часа». Хунвэйбины применяли и другие методы извращенных физических истязаний, чтобы добиться от жертв нужных им признаний [122, с. 202–204]. Вопиющие перегибы методов борьбы с идеологическими противниками привели к тому, что спустя два года их деятельность была, наконец, запрещена (ил.1).



Ил.1. Расправа хунвэйбинов

Деятельность хунвэйбинов являет собой причудливую смесь юношеского максимализма, усугубленного духовной неразвитостью в силу

невероятно тяжелых условий жизни детей в феодальном Китае начала XX века, и своеобразной лирико-героической романтики в их борьбе за справедливость. Красногвардейские песни делятся на бунтарские, «воюющие», лирические и танцевальные. Примером бунтарской песни может послужить «Революционная песня восстания» (создана коллективом пропагандистов средней школы Пекинского университета), смысл текста которой заключается в оправдании убийства врагов революции от имени Мао Цзэдуна (см. Пример 9 в Приложении).

Это типичный марш, размашистые интонации которого (например, скачок на октаву в 5–6 тт.) усиливаются подчеркнуто рубленным ритмом и исполнительскими штрихами (тенуто, акценты). Характерна резюмирующая декламация на одном звуке в завершении песни, как выражение силы и решимости. Кстати, при хоровом исполнении этих песен молодежь зачастую действительно переходила на крик.

В подобных текстах отсутствует нарратив – это типовые лозунги эпохи, содержащие призыв к действию. Очень часто и слова, и музыка отличались примитивным и даже вульгарным характером. В числе подобных «опусов» – «Красногвардейская военная песня», «Песня восстания», «Боевая песня Красной гвардии» (создана коллективом студентов Центральной консерватории). Последняя была доработана композитором Ли Цзефу (о нем еще будет сказано подробнее ниже), поскольку его дочь являлась хунвэйбином.

Еще более антихудожественным явлением можно считать так называемые «воюющие песни», начало которым положили революционно настроенные студенты Центральной консерватории в 1966 году, сочинив оскорбляющую человеческое достоинство «Песнь коровы, призрака, змеи и бога» (см. Пример 10 в Приложении). Красные террористы заставляли громко пропевать эту песню трижды в день тех, кого они пытали, в том числе перед едой и перед сном: «Я корова, призрак, змей и бог, я виноват, я виноват...»

Уничижительный характер текста контрапунктирует незатейливой танцевальной мелодии, в которую вкрапляется характерная декламация на одном звуке (тт. 5, 6), в конце подчеркнутая синкопой (т.18) и динамикой *f*.

К лирическим и танцевальным песням относятся «Красногвардейцы на лугах встретили председателя Мао» (лирико-танцевальная), «Красногвардейцы любят председателя Мао» (гимн), «Вперед, вперед красная гвардия», «Да здравствуют героини-красногвардейцы», «Гимн красной гвардии» и др.

Их содержание более богато, в тоне высказывания появляются лирические нотки, выражающие наивную, но вероятно, искреннюю любовь к своему партийному лидеру. Эти песни создавались для публичных сценических выступлений, объединяясь в цепочку следующих друг за другом театральных, танцевальных и вокальных номеров. Иногда базой для подготовки таких программ становились профессиональные и образовательные учреждения – Шанхайская консерватория, Шанхайская театральная академия, средние школы провинции Цзянси.

Волна выступлений красногвардейцев прокатилась по всей стране, их спектакли посетили сотни человек, в этих театральных и хоровых коллективах воспитывались и одаренные дети, которые впоследствии пошли по пути профессионального развития в области музыкального искусства.

Другой тип наиболее идеологизированных песен, помимо красногвардейских, 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 – распространить основные идеи книги среди масс, сделать их узнаваемыми и легко запоминаемыми. Кроме того, эти песни были крайним выражением своего рода обожествления первого лица государства и поклонения ему.

Собрание цитат из публичных выступлений и публикаций структурировано в книге тематически. Помимо чисто политических разделов («Коммунистическая партия», «Классы и классовая борьба», «Империализм и все реакционеры – бумажные тигры» и т.д.), в ней содержатся рубрики «Молодежь», «Женщины», «Культура и искусство», «Учеба».

Поскольку тексты представляют собой неритмизованную политическую прозу, в которой, естественно, отсутствует поэтический ритм и которые имеют разный масштаб (от одной фразы до развернутого абзаца), создавать на них песенные мелодии было особенно трудно. Именно поэтому большинство подобного рода песен получалось грубыми и однообразными с художественно-эстетической точки зрения.

Однако сама по себе идея положить на музыку общественно значимый текст в мировой истории далеко не нова⁹. Можно вспомнить, к примеру, древнегреческий ном (в буквальном переводе – «закон») – песню, содержанием которой служила законодательная формулировка, облеченная в выразительную мелодическую форму. Одним из признанных гениев этого жанра был Терпандр, который умел выразить суть того или иного правила в наиболее соответствующем ему музыкальном виде.

Е. В. Герцман пишет об этом так: «Это должна была быть яркая и образная музыка, помогающая проникновению в суть законоположений и приемлемая для всех возрастов и самых разнообразных вкусов. Провозглашенные законы совместно с музыкой Терпандра начали свое победное шествие не только по домам, но и по душам людей. Их распевали на утренней заре, настраиваясь на конкретные дневные заботы, их пели и во время работы. Могли напевать их “про себя” в период сосредоточенных раздумий и ожиданий, разучивать в школе вместе с азами житейской

⁹ Из более близких по времени исторических аналогий – кантата С. Прокофьева «К XX-летию Октября» (1937), написанная на цитаты из текстов К. Маркса, В. И. Ленина, И. В. Сталина и даже Конституции. Это произведение не относится к явлениям массовой культуры в силу его стилевой сложности и авангардных приемов письма, однако свидетельствует о некоторых общих тенденциях и является своего рода «документом эпохи».

премудрости <...> Благодаря повсеместно распеваящимся номам, они должны были с течением времени войти в сознание людей как единственные и непогрешимые наставники жизни, как важнейшие и незабываемые указания для руководства в отношениях между людьми» [28, с. 210].

Поскольку древний музыкант создавал свои номы, прежде всего, для военизированного государства – Спарты, эта историческая аналогия не воспринимается как слишком уж далекая. Кроме того, идея такого творчества близка и китайскому менталитету, в частности, конфуцианским мыслям о социальной роли искусства, о чем уже говорилось подробнее в Первой главе данной работы. Так, казалось бы, в совершенно новом явлении высвечиваются древние корни.

«Китайским Терпандром» периода «Культурной революции» можно назвать Ли Цзефу (1913–1976), однако, с поправкой на особенности этого тяжелого и неоднозначного времени и, безусловно, трагической судьбой. Ли Цзефу изначально связывал свою музыкальную карьеру со служением идеологическим задачам: он работал в Яньани в Корпусе культурной службы Северо-Западного поля битвы Восьмой армии, а затем в течение длительного времени занимал должность декана Шэньянской консерватории.

Исследователи справедливо утверждают, что большинство песен, написанных этим композитором, служили политике, и называют его «красным музыкантом». Однако это не спасло его от обвинений в 1972 году, когда «правая рука» Мао, министр обороны КНР – Линь Бяо был обвинен в «контрреволюционном» заговоре против партии, а все, кто так или иначе имел к нему отношение, подверглись репрессиям. Ли Цзефу не раз публично высказывал свою поддержку Линь Бяо, он является автором песни «Следуй за председателем Линь», поэтому в течение 5 лет шло расследование на предмет его причастности к «контрреволюционной» деятельности. 12 декабря 1976 года Ли Цзефу внезапно скончался в учебной аудитории от сердечного приступа. Лишь в 1979 году было принято официальное решение снять с него

обвинение с формулировкой «политическая ошибка» и, соответственно, разрешить к исполнению его музыку.

Авторитетный исследователь музыки периода «Культурной революции» в Китае Лян Маочунь называет Ли Цзефу мастером «цитатных песен», которые «поют люди всех возрастов – от 3-х до 80-ти лет – по всей стране» [134, с. 16]. Среди песен, получивших наиболее широкое распространение, он называет «Завоевание победы», «Основная сила, ведущая наше дело», «Политика и тактика – это жизнь партии», «Наша образовательная политика», «Надежда, возложенная на тебя». Кроме того, он упоминает композиции, созданные Центральным оркестром – «Восстание оправдано» и «Мы, коммунисты, как семена», как находящиеся на более высоком художественном уровне по сравнению с более топорной и грубой продукцией в данном жанре.

Рассмотрим подробнее в качестве примера песню Ли Цзефу «Завоевание победы» (см. Пример 11 в Приложении).

Текст переводится следующим образом:

«Решитесь, не боясь жертв, и преодолите все трудности, чтобы стремиться к победе» (трижды).

Музыкальное решение данного «антипоэтического» материала весьма мелодично. Пластичность тематизма обеспечивается его попевочным строением, обилием трихордов и тетрахордов. Начало с вершины-источника напоминает о лирических излияниях, свойственных русской музыке, а первая фраза интонационно-ритмически практически совпадает с началом песни Исаака Дунаевского из кинофильма «Цирк» (1936) «Сон приходит на порог». Мотивное строение трех строф песни логично структурировано: a b a c d b. Мотив d является контрастным – здесь происходит речитация на одном звуке и это оттеняет мелодичность основного музыкального материала, создает в рамках миниатюры выразительный контраст, что свидетельствует о мастерстве композитора.

Завершая обзор песенного наследия эпохи «Культурной революции», резюмируем: одной из ведущих тем в них, безусловно, является восхваление великих лидеров, передача актуальных инструкций и прославление «Культурной революции». Содержание подобных опусов сосредоточилось вокруг трех предметов почитания, каковыми стали лидер и руководитель «Культурной революции» Мао Цзэдун, столица Китая город Пекин и Народно-освободительная армия. Особой поддержкой правительства пользовались песни на тексты цитат, восхваляющих Мао Цзэдуна и «Культурную революцию».

Много песен было создано в поддержку переселения образованной молодежи в деревню на трудовые работы; из песенного фонда «Культурной революции» эта часть выпала первой, как только почин переселения был отменен, а молодежь устремилась в города, чтобы вернуться к прерванному процессу образования и самосовершенствования.

Из огромного количества массовых песен «Культурной революции», ушедших вместе с нею в архив истории, сохранились и остались актуальными две песни, восхваляющих руководителя и идеолога революции. В первые годы правления Мао Цзэдуна в народе его называли «красным солнцем». Эпитет послужил импульсом и первоисточником текста песни «Алеет Восток» (ее подлинный автор неизвестен), воспевающей «Великого Кормчего», ведущего китайский народ к основанию нового Китая.

Алеет Восток, взошло Солнце,
В Китае появился Мао Цзэдун.
Он работает ради счастья народа,
Он – спаситель народа!

Масштабная музыкально-танцевальная эпопея «Алеет восток» выросла из этой песни. Во время «Культурной революции» ей даже был присвоен статус украшения священного алтаря. Каждый раз, когда Мао Цзэдун появлялся на воротах Тяньаньмэнь и посещал Конгресс, его неизбежно сопровождал аккомпанемент песни «Алеет восток». Позывные Центральной

народной радиовещательной станции каждое утро также транслировали звуки мелодии китайского гимна вождю (см. Пример 12 в Приложении).

Из множества песенных хвалений вождю и его партии, упраздненных вместе со зданием «Культурной революции», мелодию «Алеет восток» и сегодня ежечасно озвучивают часы Пекинского вокзала; она прозвучала на торжествах по случаю 70-ти летия КНР в октябре 2019 года, ее исполняют на местных праздниках в китайских провинциях.

Осознавая трагизм социального аспекта «Культурной революции», ее пагубные последствия, сказавшиеся на судьбах многих выдающихся деятелей того времени, все же зададимся вопросом: является ли данная песня всего лишь символом, который должен быть архивирован вместе со своей эпохой, или же в ней проявлены некие качества, возвысившие ее над временем?

Ответ находится в особых выразительных средствах песни. Широкая «вольная» мелодия, неспешный ритм, «родной» пентатонный строй на основе мажорного лада с уже усвоенной и «национализированной» плагальной гармонией – перед нами лирическая массовая песня, в которой запечатлено всенародное чувство любви, покоя, доверия, патриотической преданности. Вожди приходят и уходят, а народное выражение единения, пролившееся в песне, сохраняется и становится средством национальной идентичности, заложенной в глубинах самосознания.

Песня «Алеет восток» появилась накануне «Культурной революции», когда её вожди еще не вступили на путь подавления свободы, а вера народных масс была окрашена искренностью и доверием. Она не была единственной: в 1964 году под руководством премьер-министра Чжоу Эньлая был создан вдохновенный гимн «Революция зависит от мысли председателя Мао». Его автором был известный композитор-песенник, автор многих патриотических песен антияпонского сопротивления Ли Цзефу (1913–1976).

По предложению Ван Цзинчжи, заместителя директора художественного отдела Пекинской телестанции, название песни было отредактировано и окончательно утверждено как «В море – с хорошим

рулевым»¹⁰. Песня стремительно распространяется, ее поют во всех регионах и провинциях Китая, и в годы «Культурной революции» она наряду с «Алеет восток» звучит по радио в исполнении всех возрастных групп (см. Пример 13 в Приложении). В ее тексте вновь легко и органично сосуществуют эпитеты похвалы и образы природы:

Плавание по морю зависит от рулевого,
как рост всего сущего зависит от солнца.
Дождь и роса увлажняют всходы,
а революция живет мыслью Мао Цзэдуна.

Ее мелодия также отличается плавностью ходов и напевностью интонаций; освоенная западная гармония выразительно окрашивает пентатонный лад, расцвечивая все его ходы. Даже при отсутствии выписанного аккомпанеента гармония ясно прослушивается, ее можно подобрать на любом доступном инструменте.

Кроме того, в 1970-е годы в связи с некоторым ослаблением идеологической хватки, представленной в песнях хунвэйбинов или «цитатных песнях», произошла смена художественного ориентира на сочетание «революционной страсти и революционной лирики». Это нашло свое отражение в сборнике «Новые песни поля битвы». Первая серия из пяти вышла в 1972 году и далее каждый год выходил новый сборник, что продолжалось вплоть до 1976 года.

Работа была инициирована Чжоу Энлаем – премьер-министром Государственного административного совета и министром иностранных дел КНР. Ряд произведений этих сборников особенно полюбился массам и сохранился в концертной практике Китая до наших дней: «Я люблю гору Учжишань, я люблю реку Ванцюань», «Народ Ва поет новые песни», «Пекинская ода», «Вернуться к Яньань», «Я люблю Пекинскую площадь Тяньаньмэнь». Стилистая особенность этой музыки заключается в том, что тематизм основан на мелодиях песен отдельных национальных меньшинств, а

¹⁰ Буквальный перевод: «Плавание по морю с помощью хорошего рулевого».

в целом, они отличаются жизнерадостностью, энтузиазмом и в то же время теплотой и искренностью художественного высказывания.

Демократизм, задушевность, опора на национальные ладо-интонационные истоки в сочетании с актуальным на тот момент поэтическим содержанием – эти качества позволили в итоге многим «революционным опусам» стать ведущими в списке всенародно любимых песен тех лет и не потерять в последующие годы. Несмотря на тотальную идеологизацию всех музыкальных жанров, песни сохранили свою привлекательность до настоящего времени.

В современной культуре Китая существуют и специальные поводы для актуализации революционно-патриотических песен – государственные праздники, многие из которых связаны с политическими событиями прошлого и зафиксированы в памятных датах. Понятие «государственный праздник» появилось в китайской культуре после 1949 года и по своей сути представляет собой модернизацию народной культурной традиции обожествления властных структур и отдельных личностей.

Являясь инновационными по времени своего появления, таким образом, по своей сути они наиболее консервативны, имеют отчетливые ритуальные функции. Жизненность государственных праздников поддерживается повторяемостью и символичностью культуры.

Официальная часть праздника предполагает собрания и митинги. Однако важной их составляющей становится неофициальная часть (народные гуляния), когда на открытых пространствах (улицах, площадях, парках) и в концертных залах проводятся выступления артистов, различные состязания, массовые зрелищные мероприятия. Обращаясь к имеющемуся массиву песен соответствующей направленности, современные музыканты корректируют их тексты, стремясь приблизить их содержание в конкретным историческим реалиям.

Так, например, в песне «Мы идем большой дорогой» слова «Председатель Мао во главе революционного отряда» заменены на

«Коммунистическая партия во главе революционного отряда». Меняется и содержание тех фрагментов, в которых упоминаются «враги»: первоначальная версия фразы: *«наша революционная буря известна всему миру, а американский империализм и советский ревизионизм, несомненно, будут уничтожены»* превратилась в следующий вариант: *«Друзья наши по всему миру, мосты дружбы подведены ко всем пяти континентам»*. По справедливому наблюдению Н. Ю. Симоненко, «такие значимые изменения в тексте данной песни на протяжении XX века могут рассматриваться как три части одного нарратива о революции в Китае, чей дух, направленность и восприятие окружающего мира меняются с изменениями в политике партии и с течением времени» [78, с. 20].

Если говорить о музыкальной стороне бытования таких песен в современный период, то можно отметить, что мелодия в целом сохраняется (выше уже упоминалось, что в этом видится следование традициям стихотворной формы «цы»), однако меняется аранжировка, в которой сопровождение имеет более насыщенный характер, как правило, адаптированный для симфонического оркестра в его эстрадной версии.

Выводы

Массовые песни, которые возникли благодаря так называемому «социальному заказу» и которые, выполнив свое предназначение, могли бы потерять актуальность, не преданы забвению в наши дни. Они оказываются востребованными в современной культуре. Объяснить это можно особенностями китайского менталитета, в недрах которого заложена традиция всеобщего почитания правителя, управляющего Поднебесной от имени великого Неба.

Среди песен данного направления назовем лирическую песню-поэму Ши Гуаннаня «Премьер-министр Чжоу, где ты», посвященный памяти выдающегося китайского дипломата, политического и общественного деятеля

Чжоу Эньляя¹¹, снискавшего всеобщее уважение и любовь народа. Написанная на исходе «культурной революции», эта песня и сегодня звучит в чартах китайских радиостанций, ее исполняют как в сольном, так и хоровом вариантах. В ней отражен образ личности, заслуженно любимой народом.

Прославлять правителя, равно как и сливаться в едином порыве проявления лучших чувств к нему, – традиционное, глубинное чувство нации. Его музыкальное оформление связано с песенным жанром, а выразительные средства веками отшлифовывались в мелодических, ритмических, ладовых особенностях этих песен. Песенные хваления правителям и их начинаниям из глубины народного сердца можно уподобить солдатским песням или историческим былинам на Руси. Поэтому эти песни будут существовать отдельно от эпохи, их породившей, даже если дух этой эпохи оказался ложным. Немало музыкальных продуктов «Культурной революции» уйдет с исторической сцены, за исключением нескольких песен, рожденных глубоким переживанием народного единства.

¹¹ Чжоу Эньлай – Премьер государственного административного совета КНР (1949–1954). Премьер Государственного Совета КНР (с 1954). Министр иностранных дел (с 1949). С деятельностью Чжоу Эньлая после 1949 года связаны все основные этапы народно-хозяйственного строительства КНР, развития культуры, науки, просвещения.

Глава 3

КИТАИЗАЦИЯ РОК-МУЗЫКИ¹²

В последней трети XX столетия рок-музыка, стремительно распространившаяся по всему миру, проникает, наконец, и в Китай. Ее появление в стране совпадает с историко-политическими событиями так называемого «периода открытости».

На фоне новых процессов в дипломатических отношениях между Китаем и западными странами рок-музыка легко преодолевает идеологические барьеры и начинает массово распространяться среди китайской молодёжи. Настроения свободы, эмоции протеста, характерные эстетические «заповеди» рока созвучны исканиям молодых людей этого периода. Закономерно, что после массового распространения записей мировых «брендов» рок-музыки появляются собственные творческие лидеры этого движения.

Уже в 1970-е годы, своего рода подготовительный период с точки зрения распространения новой музыкальной культуры, в Пекин – центр китайской культуры и политики – прибывает большое количество иностранных студентов. Они привозят с собой аудиокассеты с записями альтернативной музыки (или музыки андеграунда, как определяет ее с позиций социального контекста В. Н. Сыров в монографии «Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке» [84]).

Известный звукорежиссер Тан Тинбо вспоминает: «Мое первое соприкосновение с этой музыкой произошло в 1971 году. Мне нравились “Битлз”, Элвис Пресли и тому подобное. В то время их уже многие слушали. Я узнал об этой музыке случайно, но был очарован ее новизной и свежестью» (цит. по: [153, с. 20]). Поначалу кассеты распространялись, что называется, «из рук в руки» практически полулегально, поскольку довольно жестко

¹² В главе использованы фрагменты статей соискателя [117; 119; 120].

критиковались со стороны правительства, однако вызывали неподдельный интерес у молодежи. По воспоминаниям современника, приведенным в диссертации Т. Л. Брэйс, «после репрессивной политики времен Культурной революции, проводимой Бандой четырех, эта музыка казалась глотком свежего воздуха. Люди устали слушать одно и то же, они жаждали чего-то нового» [165, с. 139].

Путь к рок-музыке, также, как в Европе и Америке, в Китае начался со знакомства с ранним 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 блюз.

В 1980 году в Китае, как это происходило раньше в других странах, в студенческой среде – во Втором Пекинском университете иностранного языка – была основана группа, название которой составлено из фамилий ее участников, «Ван Ли Ма Ван» – первый континентальный коллектив, «перепевавший» хиты известных звездных групп Запада (преимущественно «The Beatles» и «The Rolling Stones», работавших в то время в направлениях кантри-рок и блюз-рок).

В следующем году Ли Ли и Ван Юн инициировали создание знаменитого ансамбля «Арис», который, в основном, исполнял японские песни. Еще одним шагом по направлению к созданию собственной традиции музыкального рока в Китае стала группа «Пекинское метро», образованная в 1982 году. Несмотря на то, что в ее состав вошли одни иностранцы, она сыграла важную роль в продвижении нового направления.

В 1984 году Цуй Цзянь (р. 1961), китаец корейского происхождения, и другие его единомышленники-музыканты под влиянием этой группы создают свой коллектив «Фанера», в состав которой, помимо основателя, вошли еще шесть участников: Лю Юань, Ян Ле, Чжоу Сяомин, Вэнь Бо, Ань Шаохуа и Ли Сюли. Все семь музыкантов имели классическое образование, были

профессиональными музыкантами и работали в государственном учреждении – Пекинском филармоническом оркестре. Но в отличие от их коллег из сферы поп-музыки (тунсу), чья творческая деятельность полностью контролировалась государством, действия этих музыкантов в рамках созданного коллектива были совершенно свободными. Их творчество было продиктовано целью осуществить свою музыкальную мечту и свободно выразить себя.

Еще одним значимым ансамблем стала группа «Тамбер». Все группы успешно осваивают западную рок-музыку и играют ее в пекинских ресторанах и отелях. После прикладного существования в кафе и барах, наполняемого, в основном, каверами западных хитов, молодой китайский рок переходит в творческую фазу. Новый стиль становится известен в Китае под названием яогун иньюэ (Yaogunyuinyue), что означает «британский рок-н-ролл».

Эти новаторские группы могли бы продолжить свою карьеру и стать китайскими «Битлз» или «Роллинг Стоунз», но триумф, о котором они мечтали, не состоялся. Отсутствие финансовой поддержки, давление со стороны властей (что часто становилось причиной разного рода организационных трудностей) привели к тому, что «Фанера» просуществовала всего три года. Такой же была судьба многих групп того времени.

Рок-музыка отвергалась правительством, и выживание китайского рока в то время было обусловлено весьма ограниченными средствами: иностранные предприниматели, студенты, редкие любители рока, иностранные музыканты, проживавшие в Пекине. Концерты нельзя было транслировать по телевидению (самое эффективное средство массовой информации того времени), было очень мало возможностей организовать публичное представление, поэтому мероприятия были ориентированы на маргинальное городское направление: иностранные рестораны, бары, крупные международные отели, которые часто посещали иностранцы.

Таким образом, рок-музыка пробивалась в Китае с гораздо большим трудом и усилиями, чем в других странах, что, тем не менее, не помешало ей достичь определенных успехов.

3.1. Цуй Цзянь и его время: в авангарде китайского рок-н-ролла¹³

«Первым лицом» китайского рок-н-ролла становится, безусловно, Цуй Цзянь, который начинает активно сочинять свои композиции одну за другой во второй половине 1980-х годов. В них заметен интенсивный поиск собственного стиля, в котором рок приобретает национальную окрашенность. Стилистика первых песенных композиций рельефно отличается от западного «первоисточника», в среде апологетов и знатоков рок-музыки ранние композиции Цуй Цзяня относят к стилю сибэйфэн («северо-западный ветер»).

Прежде чем перейти к рассмотрению творчества Цуй Цзяня, следует вкратце осветить те явления в китайской популярной музыке этого периода, которые определили ее облик и оказали влияние как на самого музыканта, так и на дальнейшее развитие китайской популярной культуры. Речь идет о двух направлениях: сибэйфэн и дунбэй.

Сибэйфэн был частью более широкого культурного процесса, который именовался «в поисках корней» и относился не только к музыке, но и к литературе и кино. Его появление было обусловлено, с одной стороны, необходимостью балансировать между «политикой открытости» и собственными идеологическими ценностями. С другой стороны, многие люди воспринимали западную культуру, как чуждую, и ощущали потребность в музыке, отражающей дух китайской культуры. Название «северо-западный» указывает на интонационные источники песен – мелодии северо-западных регионов Китая (провинции Ганьсу и Шэньси).

¹³ В параграфе использованы статьи соискателя [117; 119].

Помимо характерной фольклорной интонационности стилю сибэйфэн свойственен особый инструментальный колорит, который создавался путем опоры на звучание традиционных народных инструментов: эрху и соны. Вторая, в частности, всегда была наиболее востребована именно в северных районах Китая, где часто звучала во время праздников, свадебных и похоронных обрядов, а также в военных оркестрах.

Инструментальная аранжировка создавалась в духе американского диско, когда солирующий национальный инструмент звучал «поверх» привычного акустического и электронного западного инструментария (электрогитары, ударная установка, синтезатор). Зачастую соло появлялось в начале композиции, что способствовало определению слушателями ее идентичности именно как китайской. При этом песням присущ быстрый темп в западном стиле, ощутимая ритмическая пульсация и напористые басовые партии.

С содержательной точки зрения, сибэйфэн акцентировал внимание не на любовных чувствах между мужчиной и женщиной, а на чувствах тоски по родине, как правило, сельской местности, что характерно для идейной платформы этого стиля («в поисках корней»). Так, в песне «Мой родной город» об этом свидетельствуют следующие слова:

«Мой родной город совсем не красивый,
 Низкие соломенные домики и горькая вода,
 Небольшой ручей, который часто пересыхает,
 Не хочет покидать маленькую деревню.
 На полосе измученной земли,
 Собирая наши скудные надежды,
 Сажать год за годом,
 Поколение за поколением.
 Родной город, о мой родной город,
 Чью землю я не могу поцеловать,
 Чью колодезную воду я не могу достаточно любить...»

Показательно, однако, что эти патриотические чувства теперь интерпретируются сквозь «негативную» призму – ощущения отчуждения,

утраты, неудовлетворенности, т.е. становятся своего рода социальной критикой (как, например, в песне «У нас ничего нет»).

Наконец, еще одна показательная особенность стиля сибэйфэн – это особенности вокала. Звучание голоса, как правило, 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, сильно отличало этот стиль не только от западной музыки, но и от более мягкой по своему характеру музыки южных провинций Китая. Таким образом, сибэйфэн сыграл важную роль в процессе становления рок-музыки в стране, наиболее явным образом демонстрируя, что при всей включенности в поле мировой культуры, она может быть близка и понятна массовой аудитории в силу своей очевидной культурной идентичности. Однако со временем эта музыка начала утрачивать свою оригинальность, что было обусловлено процессами коммерциализации и унификации.

Второе направление популярной музыки этого периода породила культура северо-восточного региона (дунбэй). Здесь получили распространение более медленные и меланхоличные мелодии, которые получили название «цю гэ» («тюремные песни»), поскольку многие из них действительно создавались в тюрьме. Тюремные песни – это отдельный жанр популярной музыки в Китае, напоминающий музыку кантри и вестерн в США. Они появились еще до революции 1949 года, однако в 1980-х годах – времени политических репрессий – среди китайцев укрепилась традиция петь их в одиночестве или с друзьями. Наиболее известными музыкантами этого направления являются Чжан Цзиншэн и Чи Чжицян.

Чжан Цзиншэн был обычным фабричным рабочим в южно-центральной китайском городе Чанша, но в 1978 году он стал участником движения «Весна демократии» и после репрессий в 1981 году его приговорили к четырем годам тюремного заключения. Именно в те годы он впервые проявил свои

музыкальные способности. Одна из его самых известных мелодий, «Песня тюрьмы Чанцяо», передает характерное для того времени настроение:

«Я молодой человек, брошенный в тюрьму,
 Но дорогая, о дорогая, не горюй обо мне.
 Общество именно такое в наше время,
 Ничего, кроме боли, беды и муки.
 Вот я стою в своей келье, с рисовым шариком и тарелкой супа.
 Вот и все, что есть здесь в жизни:
 обжигающие чувства, слезы и раскаяние».

После освобождения в 1985 г. Чжан Цзиншэн несколько лет жил спокойно. Но в период инцидента на площади Тяньаньмэнь в 1989 году он произнес несколько захватывающих речей в Чанше о своем собственном опыте и необходимости перемен в Китае, в связи с чем и был вновь арестован 28 мая 1989 года.

Созданные им в тюрьме песни его сокамерники выучивали наизусть и, когда их переводили в другие тюрьмы, учили им заключенных в этих местах. Постепенно мелодии распространились по всей тюремной системе большей части Китая. После освобождения осужденные несли песни в более широкие слои общества, таким образом способствуя их распространению в массах. Со временем, когда в Китае был ослаблен политический контроль, некоторые звукозаписывающие компании начали распространять кассеты с тюремными песнями. По крайней мере, одна кассета с песнями Чжан Цзиншэн, исполненная другими музыкантами, была выпущена в 1988 году в западном Китае, а вскоре появилась аналогичная кассета с песнями актера, осужденного за насилие, Чи Чжицян, которая приобрела большую популярность. Песни этого направления лирические, распевные, отмечены ярко выраженной национальной стилистикой, которая особенно очевидно проявляется в инструментальном сопровождении с участием национальных струнных-щипковых и духовых инструментов.

Первоначально интонационный строй песен Цуй Цзяня носил близкую народным напевам окраску, что в целом вписывало его в традиции северного

стиля, однако вскоре он перерос некоторую узость такого рода творчества, тематика его рок-композиций довольно быстро обогатилась более широким кругом идей, в котором переплетаются философские, социальные, символические мотивы. Музыка отражает протест и жажду свободы, наполнившие общественное сознание периода «реформ и открытости».

Родившись в музыкальной семье (отец – профессиональный трубач, мать – артистка корейского танцевального коллектива), Цуй Цзянь получил классическое музыкальное образование: с 14 лет он обучался игре на трубе. Его профессиональная карьера началась в Пекинском симфоническом оркестре в 1981 году. Однако в середине 80-х годов он создаёт свой первый китайский альбом «Рок на пути нового Великого похода». Первоначально альбом выходит в Гонконге и на Тайване (1984), и только в 1989 году – в материковом Китае, где его главная композиция «Ничего нет» становится своеобразным символом студенческих протестов и демонстраций на площади Тяньаньмэнь. Эта композиция была впоследствии исполнена на первом зарубежном выступлении рок-музыканта из КНР в рамках проекта «The Salem Music Awards» – и громко заявила миру об официальном рождении китайского рока.

Параллельно работе над «китайским» альбомом музыкант продолжал оттачивать технику освоения западных стилей. 1 января 1984 года выходит альбом «Цуй Цзянь соло», атрибутированный как поп-джаз-диско, поскольку стилистика его композиций отсылает к современной европейской и американской поп– и рок-музыке. В следующем 1985 году музыкант выпускает альбом «Разговор во сне», в котором появилась его оригинальная композиция «Усердно». Все остальные десять работ альбома являются каверами и в основном делятся на два рода композиций, опирающихся на тайваньский и европейско-американский стиль.

Из созданных в этом году выделяется рок-композиция «Это не то, что я не понимаю». Мелодия, которая в нотной транскрипции выглядит как незатейливая песенка, погружена в четкую пульсацию ритм-секции,

окончания фраз подхватываются энергичным аккордовым пением бэк-вокалистов. Композиция быстро заняла ведущее место в рейтинге национальных популярных песен и стала первым хитом китайского рока.

1986 год был объявлен «Международным годом мира ООН», и 9 мая в рамках празднования объявленного символа года на Пекинском стадионе рабочих состоялся первый тематический концерт ста певцов «Пусть мир будет полон любви». На этом концерте Цуй Цзянь исполнил песню «Ничего нет», которая произвела на слушателей ошеломительное впечатление и провозгласила окончательное утверждение китайской рок-музыки, а Цуй Цзянь получил титул «патриарха китайского рока». Молодой музыкант накануне выбыл после первого тура национального песенного конкурса, где он выступал в номинации «тунсу», поскольку его нонконформистский стиль не соответствовал критериям конкурса.

Песня поразила новым стилем, продемонстрировала зарождение подлинно китайской рок-музыки. Она несла в себе новый дух эпохи: глубину самоанализа, самопробуждения, самосовершенствования и самоизменения, желание подлинных социальных перемен. Однако, не только содержательный аспект, но и музыка песни наполнена новизной выразительных средств. В ней открывается неожиданный до этих пор стиль пения, который соединяет китайскую вокальную манеру с красками, свойственными полуречитативным балладам рока: расщепленным вокалом, всепроникающим лиризмом, повышенной экспрессией.

Вместе с тем, ее музыкальная форма и стиль полностью отличаются от ранней гонконгской и тайваньской поп-музыки, эстрадных лирических песен и поп-музыки материкового Китая. Наиболее яркой чертой этой композиции становится манера пения, в которой, при всем обилии универсальных черт рок-музыки, заметно проступает национальное начало.

Национальный колорит ярко окрашивает всю систему средств западной рок-музыки и неожиданно оказывается органично связанным с ней. Стиль традиционных китайских народных песен с его повышенной

декламационностью, чутко взаимодействующей со словесной канвой, гармонично совпал с ритмической системой и оркестровкой рок-музыки. Композицию можно охарактеризовать как первую китайскую лирическую рок-балладу, соединяющие национальные черты со стилистикой западного рока.

В то же время общая идейная направленность песни, её содержание и тематика находятся в системе ценностей субкультуры рок-музыки: в ней через лирическую экспрессию выражена философская рефлексия молодого поколения, отвергающего фальшивые устои общества и ищущего правду, честность, подлинность.

Так, с самого начала своего развития в Китае рок-музыка не рассматривалась ни как музыкальная форма, ни как развлечение, ни как объект поклонения. Она превратилась в своего рода культурный миф китайской молодежи, за которым стоит коллективная потребность вновь обрести человеческую ценность.

После очевидных творческих достижений и общественного признания, на волне популярности, Цуй Цзянь неожиданно обращается к новому виду работы с материалом. Он делает обработки народных и революционных песен в стиле рок. Сохраняя неизменными народные мелодии, музыкант придает им новое звучание при помощи инструментальной аранжировки и исполнительской манеры. Композиции сочетают западноевропейские и национальные черты: инструментальный состав в целом и манера исполнения остаются узнаваемыми в эстетических рамках рок-музыки, но партитура обновляется за счет включения традиционных китайских инструментов, использования народных мелодий и привнесения в вокальный стиль национальных красок.

Характерным примером является песня «Рок-н-ролл в новом длинном походе». В начале композиции звучит соло соны, за которым следует повальному сплоченный выкрик музыкантов: «один, два, три, четыре» – и в

партии баса цитируется первая фраза из Гимна Народно-освободительной армии» (см. Пример 14 в Приложении).

Эти элементы, также, как некоторые примечательные детали шоу (зеленая военная куртка, красная повязка на руке, напоминающая о хунвэйбинах, красные флажки в руках танцоров или у зрителей), становятся своеобразными символами ироничного отношения к болезненным реалиям недавнего прошлого, дерзким вызовом официальной культуре.

Новые композиции стали важным этапом развития китайской рок-музыки, соединившей стилистические особенности западноевропейского рока и национальной музыки Китая. В качестве примера, в котором явно просматриваются как универсальное, свойственное мировым стандартам рок-музыки, так и уникальное, имеющее знаковую «китайскую» характеристичность, приведем знаменитую композицию Цуй Цзяня «Поддельный монах».

В тексте представлен образ фанатичного упряма, препятствующего свободе и новым идеям. «Драйв» ритм-секции, доводящей остинатность до максимально тяжелой поступи, тембровая аура, в которой постепенно, подобно бликам света, начинают выделяться звучания национальных инструментов, – все это, в сочетании с пентатоникой, придает музыке отчетливую китайскую окрашенность.

В эмоциональной трактовке текста музыкой ощутимо своеобразное преломление феномена психоделии, которую В. Н. Сыров считает одним из стилеобразующих компонентов рока как творческого направления (наряду с социокультурным феноменом андеграунда и жанрово-стилевой блюзовостью). Свое наиболее выраженное проявление психоделия нашла в творчестве американской рок-группы «The Doors», само название которой отсылает к психологической раскрепощенности (расширение «дверей сознания»). Инициированная использованием психотропных веществ, психоделия выросла в эксперименты с подсознанием, предполагая обращение к различным формам иррациональности: от раннехристианской мистики до

дзен-буддийской медитации, от трансцендентальных идей до современного шаманства [84, с. 32–33]. В «Поддельном монахе» средствами ритмической остигатности и тембровой красочности мастерски создается психологическое состояние тяжелого дурманящего транса.

Важно отметить, что Цуй Цзянь был одним из немногих в пространстве китайской популярной культуры, кто сам создавал и тексты, и музыку, продумывал и воплощал вокально-сценическое решение своих композиций. Тем самым он сознательно противостоял процессам коммерциализации, которые требовали более «отточенной» работы над каждым из этих компонентов, что приводило, как правило, к разделению функций при создании нового шлягера.

Цуй Цзянь называл свой подход «подлинным рок-н-ролльным мышлением», в котором искренность должна преобладать над эстетикой. Не привлекая к созданию своего музыкального продукта более профессионально подготовленных специалистов, он создает для себя условия определенного рода свободы, независимости, в том числе, от контроля государства. С этой же целью он предпочитал «живые» выступления, стараясь избегать студийной записи, и это приводило к тому, что он постоянно искал новые исполнительские краски, экспериментировал с голосом, чтобы каждое новое исполнение не было похожим на предыдущие.

В целом, музыка Цуй Цзяня обладает следующими особенностями: напористый вокальный стиль с использованием ритмизованного речитатива или техники расщепления голоса (ближе всего к так называемому «харш» – от англ. *harsh* «хриплый», «резкий», «грубый»); выдвижение на первый план ритмических элементов как в мелодии, так и в аккомпанементе (который в значительной степени заимствован из западной рок-музыки); опора на фольклорные интонации северных провинций Китая, использование в инструментальных аранжировках традиционных китайских инструментов, таких как сона, дицзы и гучжэн (цитра), европейских классических

инструментов – трубы, саксофона и скрипки; инструментов, типичных для рок-музыки, – синтезатора, электрогитары, перкуссии.

В некоторых его композициях обнаруживаются элементы джазовой импровизации, например, в песне «Красная тряпка» музыкант исполняет соло на трубе. Музыкант широко использует композиционный прием «хук» – от англ. *hook* «крючок», то есть выделяющийся и запоминающийся мелодический мотив. Он часто появляется не только в вокальной партии, но и у солирующих духовых (труба, сона), которые воспринимаются как пение фальцетом (например, в песнях «Больше никакой маскировки», «Дай мне поспать» из первого альбома).

Поскольку патриарх китайской рок-музыки продолжает свою творческую карьеру и сегодня, в его стиле отмечается значительная эволюция, в связи с чем эрудированные поклонники определяют его музыку как «эkleктичный арт-рок¹⁴, почти авангард, смесь фри-джаза, рока и фольклора». Его тексты воспринимаются публикой как имеющие политически оппозиционное содержание.

Творчество Цуй Цзяня востребовано как в среде рабочей молодежи, так и у молодых интеллектуалов, которые слышат в завуалированных метафорах текстах политическую критику – направленную как на действующее правительство, так и, в целом, на проблемы современного общества. Например, в композиции «Начать заново» есть такие слова:

«Глядя на себя в начале золотой дороги,
Я не знаю страха, я не знаю стыда,
Я также не знаю, хочу ли я знать».

¹⁴ Согласно разъяснениям В. Н. Сырова, приставка «арт» отражает «творческую тенденцию и... стиль, материал которого отражает взаимодействия с безграничным миром музыкальной культуры». В этом плане, арт-рок представлен автором в трех смыслах: «1) усиление художественной функции в первоначально прикладном социокультурном феномене, как бы его «охудожествление», 2) расширение жанровых и стилевых границ, выводящее рок на орбиту различных европейских и неевропейских традиций и культур, 3) ориентация на европейскую классику и, еще более узко, – на музыкальный материал классических произведений [84, с. 49].

Здесь под «золотой дорогой» подразумевается социализм, которое строило китайское общество. Свой первый гастрольный тур по Китаю музыкант назвал «Новый великий поход», намекая на так называемый Великий поход, который красноармейцы Мао Цзедуна предприняли в 1934 году. Этот тур был прерван после исполнения композиции «Красная тряпка», которая была озвучена с повязкой на глазах (ее музыкант срывал с себя в конце песни, что символизировало освобождение от идеологических оков) и содержала пассажи подобного рода:

«Ты тогда красной тряпкой
Завязал мои глаза и заслонил небо.
Ты спросил, что я видел,
Я сказал, что видел счастье...»

Особенно много подобного рода идей обнаруживается в первом альбоме «Рок-н-ролл в новом длинном походе». Уже в его заглавной песне, с одноименным названием, строки: «*Что бы я ни думал, о чем бы ни писал – это все короткие пушки и мелкий рис*» – содержат метафору («короткие пушки и мелкий рис»), которую Народно-освободительная армия использовала для обозначения своей способности вести войну против гоминьдановской армии.

Однако сам Цуй Цзянь не склонен акцентировать внимание интервьюеров на политических коннотациях своих песен: «Меня не интересует политика. Возможно, мою музыку можно рассматривать как протестную, но культура – это безбрежный океан, в котором политика подобна маленькой лодке. Я не хочу ограничиваться лодкой – океан так огромен». С другой стороны, его осторожность продиктована и собственным неустойчивым положением в социуме, где под государственным контролем находятся все сферы культуры. Известно о том, что его концерты особенно в начале карьеры могли быть неожиданно отменены, а через организаторов музыкальных форумов до его сведения доводились рекомендации воздержаться от участия в выступлениях.

Если образованных людей (например, музыкантов Пекинской оперы) привлекало в творчестве Цуй Цзяня его оппозиционное содержание, то рабочим больше нравилась типичная для этого музыкального направления брутальность. Для многих из них фигура Цуй Цзяня приобрела героические черты: люди ценили его смелость и бескомпромиссную откровенность. В американской прессе его называли «азиатский гигант». Не случайны в этом плане параллели с его современником – советским рок-музыкантом русско-корейского происхождения Виктором Цоем (1962-1990). «Я знал вашего Цоя, – рассказывает в одном из интервью Цуй Цзянь. – Я слушал его музыку в Париже, где мы играли на одном фестивале. Хорошая музыка, которая легко запоминается, потому что лаконична и динамична». В постсоветском пространстве Цуй Цзяня даже называют «китайским Цоем».

Лирический герой его песен – человек, обладающий мужеством и совестью, он требует искренности, полностью порывая с лицемерием. Резко изменившиеся условия жизни вызывают у него тоску, страдание, нерешительность, замешательство. Столкнувшись с этой странной новой реальностью, стремительно меняющейся под влиянием модернизации, он оказывается в панике и больше ничего не понимает, чувствует себя заблудившимся.

Однако в его музыке звучит сила и энергия молодости. Она далеко не депрессивна, наоборот, негативные эмоции трансформируются в движущую силу, показывая публике человека, который имеет смелость в одиночестве двигаться вперед, раскрывая свой внутренний потенциал. Безусловно, этот образ оказался крайне привлекательным для молодежи, отразив ее насущные проблемы и чаяния.

Следующий этап развития рок-музыки в Китае начинается с 1989 года – времени, ознаменованного серией студенческих протестов на площади Тяньаньмэнь, которые были подавлены Народно-освободительной армией с применением оружия и бронетехники. 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.

Однако потребовалось время для того, чтобы подобного рода творчество начало получать свою государственную поддержку. Так, в 1993 году была открыта школа MIDI при Народном университете, которое стало подлинным событием в музыкальной культуре и образовании страны. Школа предлагала трехмесячный курс по основам рока и блюза с участием известных преподавателей, что привлекло музыкантов из разных регионов Поднебесной. В 1997 году в том же учебном заведении был введен курс джаза.

Экономическая политика, направленная на развитие предпринимательства, также была благоприятна для иностранных инвестиций, вот почему в начале 1990-х интерес к китайскому рок-рынку проявили сразу несколько крупных звукозаписывающих компаний. Их деятельность в Китае полностью изменила его массовую культуру. Ся Цзыхань пишет: «Результатом всех этих трансформаций стало появление андеграунда в манере пост-панка, металлики и других радикальных стилей» [87, с. 173].

Рассмотрим подробнее два направления рок-музыки, как наиболее репрезентативные для рок-культуры, в целом, и для ее китайского варианта, в частности: хард-рок и хэви-метал. Они довольно близки друг другу, так что часто одна и та же группа может исполнять как «тяжелые», так и «металлические» композиции, однако между ними все же существуют различия, касающиеся, как «саунда»¹⁵, так и содержания песен, и эстетики сценического образа.

¹⁵ Согласно определению Е. А. Савицкой, саунд в рок-музыке – это «совокупность характерных для какого-либо явления рок-музыки особенностей звучания, создаваемая посредством электроакустических средств и воплощающая в себе энергетический импульс исполнителя (рок-группы)» [73, с. 76–77].

Хард-рок ближе к рок-н-роллу, для него характерны средние темпы, использование одной гитары, исполняющей рифы или выразительные соло, при этом ее звучание является более насыщенным и «жестким», чем обычно, за счет использования систем звукоусиления и звукообработки (и вызываемых ими звуковых эффектов). К таковым относится транзисторное устройство под названием фуз (фаз, fuzz), которое существенно искажает звук, делая его колючим и насыщенным обертонами, что превращает чистое гитарное звучание в глуховато-тягучее и напряженное. Причем, если музыкант играет с «фузом» на нижних струнах – звук получается рычащим, а если на верхних – поющим.

Наиболее популярным рок-музыкантом в Америке, широко использовавшим этот эффект, был гитарист-виртуоз Джимми Хендрикс (1942-1970), который является первооткрывателем новых эффектов звучания электрогитары. Разновидностью фуза считается «дисторшн» (в переводе «distortion» – «искажение») – техническое искажение амплитуды сигнала, которое преобразует исходный звук в более плотный и менее естественный за счет того, что амплитуда звуковых волн существенно обрезается, и электрический сигнал получается более четким.

В создании характерного саунда большую роль играет ударная установка, в частности, тарелки и хай-хэт (педальная тарелка), которые применяются более широко, нежели в рок-н-ролле. Безусловно, важен вокал, который в хард-роковой музыке сольный – грудной, хрипловатый, с редким использованием подпевок.

Помимо звуковых характеристик композиции отличаются содержанием текстов – самоуглубленных, даже философских, лирических. Примерами западных рок-групп, придерживавшихся этого направления, являются Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple, Uriah Heep, Nazareth, Queen, Kiss, Aerosmith, AC/DC.

Хеви-метал – это более стремительная по своим темпам музыка (часто это качество подчеркивают уточняющей приставкой «треш» – от английского

«to thrash»), т.е. «молотить, крошить»; «спид» металл от speed – «скорость» и т.д.). Для нее типичен более жесткий «саунд», создаваемый, как правило, двумя солилирующими гитарами со значительным увеличением мощности звучания. Для этого, помимо описанных, используются более сложные устройства, которые усиливают звонкость инструмента или создают разного рода эффекты – «жужжание», «турбо». Общее насыщенное звучание усиливает обильное применением тарелок и хай-хэта, а также специфический вокал – высокий, часто фальцетный, хриплый, использующий приемы скрим (от английского «scream» – «кричать»), гроул (от английского «growling» – «рычание») и т.д., с большим количеством высоких подпевок.

Тексты песен охватывают социальную проблематику, могут быть концепционными или, напротив, посвящены откровенно сексуальным темам, часто содержат призыв к активным действиям и агрессию. Западными рок-группами, играющими хэви-метал, являются Iron Maiden, Manowar, Metallica, Ozzy Osbourne, Scorpions, Bon Jovi.

Каким же образом вписалась подобная эстетика в художественную культуру Китая? Этому вопросу будут посвящены два следующих параграфа.

3.2. Доу Вэй: от хард-рока 1990-х к эмбиент 2000-х

Китайский рок-певец и музыкант-экспериментатор Доу Вэй родился 14 октября 1969 года в Пекине в музыкальной семье (его отец занимался народной музыкой), поэтому уже с 6 лет он начал играть на флейте. Во время обучения в медицинском техникуме талантливый юноша увлекся рок-н-роллом, научился играть на гитаре и начал выступать в составе любительской молодежной группы, в репертуаре которой были как зарубежные хиты, так и песни Цуй Цзяня.

В 1988 году он присоединился к группе «Черная пантера» в качестве вокалиста и автора песен. В 1991 году Доу Вэй покидает этот коллектив, чтобы основать новый – «Мечтатели», а позже – «Толкователь». И первая, и вторая

группы прогремели по всему Китаю. Композиция «Не разбивай мое сердце» (в оригинале названа на английском языке «Don't Break My Heart»), вышедшая в 1992 году, возглавила хит-парад коммерческих радиостанций Гонконга, а объем продаж этого альбома «Мечтателей» достиг 150 000 тиража. Долгое время музыкант сотрудничал с пекинским фри-джаз ансамблем «Не обязательно», с которым было записано около 12 альбомов.

Однако несмотря на столь громкие успехи Доу Вэй в коллаборации с различными музыкантами и коллективами, его карьера всегда была нацелена на поиски своего стиля и одновременно свидетельствовала о протесте против коммерциализации рок-музыки, что стало для него главной причиной ухода из «Черной пантеры» и других групп. В мае 1994 года он выпускает свой первый сольный альбом «В черных мечтах» (иногда переводят как «Черный сон»), через полтора года появляется «Солнечный день», который знаменует поворот от хард-рока, в конце 1998 года – альбом «Горы и реки», а в сентябре 1999 года – альбом «Слуховые галлюцинации», отчетливо демонстрирующий признаки стиля эмбиент с элементами психоделики.

На сегодняшний день Доу Вэй является автором 28 альбомов, его творчество отмечено многочисленными наградами (в номинациях «Семь лучших рок-исполнителей», «Альбом года», «Лучший инструментальный альбом» и др.) – и он успешно продолжает свой творческий путь.

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. При этом в самих текстах они избегали прямолинейности, выражая свои чувства, прежде всего, с помощью музыки и вызывающего внешнего вида: на улицах появились молодые люди с длинными волосами или стрижками в стиле неопанк, в эпатирующей одежде, украшенной необычного вида аксессуарами.

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».

Начало музыкальной карьеры Доу Вэй связано с группой «Черная пантера» (на китайском – «Хэйбао»). В ее состав помимо него вошли молодые (средний возраст – 25 лет) музыканты: Ли Тонг (гитара), центральная фигура группы, автор большинства композиций; Ван Вэньцзе (бас, бэк-вокал), Чжао Минъи (ударные, бэк-вокал), Луан Шу (клавишные, бэк-вокал). В их музыке воплощались глубокие и сильные эмоции, искренняя любовь к жизни, доверие к людям, иногда трогательная невинность в своем стремлении к свободе, а иногда – первобытная и дикая страсть.

Дебютным альбомом стал одноименный английскому названию группы «Хэйбао» (1991), породивший два хита: вступительный трек «Стыдно», который стал самой известной ее песней, и «Не разбивай мое сердце», три недели возглавлявший чарты Гонконга, что принесло коллективу титул «лучшей рок-группы на континенте».

Успех способствовал молниеносному взлету карьеры, поскольку сразу после выпуска альбома «Черная пантера» подписала контракт с тайваньским звукозаписывающим лейблом «Rock Records». В создании альбома главную роль сыграл Доу Вэй (автор 6 из 10 текстов). Именно этот альбом впервые по-настоящему популяризировал рок-музыку среди китайской молодежи начала 1990-х.

Заглавная песня альбома «Стыдно» («Мне слишком стыдно показывать свое лицо») действительно является его лучшим треком. Уже первый активно-наступательный рифф электрогитары в темпе 120 ударов в минуту (соответствует классическому *Allegro*) с характерным для хард-рока звуковым эффектом дисторшн задает особую позитивную энергетику¹⁶.

¹⁶ Понятие «энергетика» по отношению к рок-музыке разъясняет в своей диссертации Е. А Савицкая: «как художественное средство “высшего порядка”, энергетика воспринимается слушателем скорее на эмоционально-интеллектуальном уровне (драйв – на психофизическом, даже моторном) и ассоциируется прежде всего с имиджем, а также с той

Фактурная плотность вступления (intro) выстроена по принципу нарастания: сначала звучит соло гитары, затем его усиливает бит «бочки»¹⁷, подчеркивает интенсивная ритмическая линия малого барабана и уплотняют ритмичные возгласы бэк-вокала. С характерной хрипотцой в голосе Ду Вэй четко артикулирует начальные фразы песни, задавая общий смысловой настрой всего альбома:

«Посреди толпы людей, посреди людского моря
Есть ты, есть я.
Встречаемся, оправдываемся друг перед другом,
Притворяясь, что на наших лицах искренние улыбки...»

Мелодия разорвана на краткие ритмичные фразы, которые усиливают эмоциональные призывы слов: «не нужно быть озабоченным», «не нужно быть озлобленным», «не верь ничему». Образ героя дополняют финальные строки композиции:

«Люди такие холодные,
Не могу вспомнить ничего из прошлого –
Теперь я не такой, как раньше.
Однажды я почувствовал себя одиноким,
Но у меня никогда не было чувств.
Мне слишком стыдно показывать свое лицо».

С точки зрения музыкальной структуры, песня складывается из трех куплетов повторного строения (внутри меняются лишь отдельные фразы текста), которые перемежаются инструментальными проигрышами. Повторность не только музыки, но и текста воспринимается как художественный прием, усиливающий суггестивность послания. В каждом

картиной мира, которую создает рок-группа своим творчеством... Для оценки энергетического содержания предполагается использование шкалы, имеющей как положительные, так и отрицательные величины. В части со знаком “плюс”, в зависимости от энергетической “насыщенности”, следует располагать рок-феномены, энергетика которых воспринимается как “радостная”, “светлая”, “положительная”, в отрезке со знаком “минус” – как “темная”, “мрачная”, “отрицательная» [73, с. 30].

¹⁷ Бит в рок-музыке – «равномерная четырехдольная метроритмическая пульсация с акцентами на четных долях такта» [73, с. 136]. Бас-барабан в ударной установке принято называть «бочкой». Дает мощный и плотный звук благодаря ударам колотушки.

новом проигрыше партия солирующей гитары становится все более насыщенной и виртуозной, что работает на создание эмоционально-динамического крещендо всей композиции. Последние фразы солиста («ие-е!») приобретают восторженно-гимнический характер (это подчеркнуто сменой фактуры сопровождения на гитарный перебор) и создают ощущение пьянящей свободы. В подобном духе выдержаны треки №3 «Опыт», №4 «Оставь меня в покое», №9 «Глаза». Их общий идейно-смысловой посыл заключается в утверждении образа человека «нового Китая»: сильного и свободного, искреннего в проявлении чувств, полноценно реализующегося в своей работе, которую он делает с полной отдачей, позитивно настроенного.

Ряд песен имеет балладный характер, что типично для хард-роковых альбомов. Их образный строй и звучание определяются терминами мелодичный хард-рок или софт-хард. Таков трек №2 «Береги себя» («Take care» – это одно из немногих названий на английском языке, а текст песни дан частично на английском, частично на китайском языке). Он выглядит наименее самостоятельным как по мелодике, так и по аранжировке, поскольку ощутимо напоминает композицию «Выходные» («Holiday») из альбома «Погоня за любовью» (Lovedrive, 1979) немецкой хард-роковой группы Scorpions. Распевная лирическая мелодия вокалиста сопровождается перебором солирующей гитары, что создает общий мягкий и прозрачный колорит. Здесь герой альбома откровенно говорит о своих глубоко личных чувствах:

«Береги себя, я хочу спать (дважды),
 Спящие люди могут свободно летать,
 Береги себя, я хочу спать (дважды)
 Спящие люди нелегко проливают слезы.
 Пожалуйста, разбуди меня в два часа ночи –
 Рассказать тебе, что я мечтал [...]
 Пожалуйста, подумай обо мне в полночь
 Поговори со мной об одиночестве».

К лирической линии относятся также треки №5 «Подойди ко мне», №6 «Не разбивай мое сердце» («Don't Break My Heart»), №8 «Я боюсь, ты будешь плакать о себе». Здесь их «софтовый» («мягкий») характер еще в большей степени отражает влияние диско-стилистики второй половины 1970-х, которая породила «коммерческую» ветвь хард-рока (поп-хард). Помимо гитарного перебора для них характерен медленный темп, остигатные аккорды синтезатора, которые сопоставляются по принципу гармонических сдвигов (мажоро-минор, гармонии побочных ступеней лада).

Трек, ставший вторым хитом альбома, «Не разбивай мое сердце», отличается особым инструментальным колоритом вступления, которое создает гипнотическое акустическое пространство благодаря таинственно-звонящему тембру синтезатора. Песня состоит из куплетов повторного строения, основанных на запоминающейся распевной мелодии.

Завершается альбом еще одной концептуальной композицией, которая содержит в себе его смысловую квинтэссенцию – №10 «Не оскверняй». Это одна из немногих песен, где политическая и типичная для китайской рок-музыки патриотическая тематика воплощена наиболее прямолинейно:

«Не бывает тихих дней и тихих ночей.
 Выражения лиц кажутся нервными.
 Их руки крепко сжимают оружие;
 Их грудь вздымается и опускается.
 В их глазах полнейшее отчаяние.
 Здесь нет ни улыбающихся лиц, ни умиротворяющего зрелища.
 Пламя войны толкает людей на смерть.
 Все разбитые мечты,
 Уничтоженные надежды,
 Люди уже такие сумасшедшие.
 Не оскверняйте их дома.
 Не ходите и не стреляйте в этих маленьких невинных детей.
 С текущими слезами, не в силах произнести ни одной фразы,
 Кто может сформулировать ответ?
 Без места для безопасного сна, укрываясь повсюду,
 Что могут сделать добрые и честные люди?
 Что раньше было их родиной, их мирным раем в прошлом.

Теперь такое пустынное место.
 Положите пистолет в руки
 И откройте глаза, чтобы осмотреться.
 Перед вами Родина, где живут люди.
 Опустите пистолет в руки.
 И подумайте об этом.
 Если бы это были вы, как бы вы сказали...»

Концептуальность выражена не только на уровне текста, но и в музыкальной аранжировке студийной записи. Здесь, в отличие от большинства других песен, создается так называемое «внутреннее психологическое пространство-время слушателя» (термин Е. А. Савицкой), то есть в звукозаписи моделируется не концертное пространство зала, а особый звуковой мир со своей внутренней системой координат.

На фоне нарастающих электрических сонорных комплексов слышится звук вертолета, который словно перемещается – то приближается, то удаляется, окруженный другими тревожащими воображение звуковыми эффектами. Подобного рода звуковые находки характерны для творчества британской арт-роковой группы Pink Floyd, которая известна своими концептуальными альбомами, выстроенными как единая композиция. Медленная тяжелая рок-баллада словно погружает в тягостное состояние удручающей рефлексии. Здесь уже намечаются те ростки психоделики, которые в дальнейшем будут определять общий вектор творческого развития Доу Вэя.

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 все еще нового для китайской аудитории явления.

В следующем, 1992 году вместе с барабанщиком Чжао Муяном Доу Вэй создал готик-рок-группу «Мечтатели», которая выпустила сингл «Свет надежды», а в 1994 году он стал автором сольного студийного альбома «В черных мечтах». В стилистике его музыки произошли ощутимые перемены. Известно, что музыкант был вдохновлен такими исполнителями, как Bauhaus и The Cure¹⁸. В одноименном треке №2 особенности саунда определяются уже не столько электрогитарами (они выполняют скорее ритмическую функцию и отходят на второй план), сколько остинатными ритмами ударной установки и монотонностью вокала (в этом видится проявление панк-рока).

Кроме того, возникают разного рода звуковые эффекты, полученные в студии звукозаписи: навязчивые звенящие мотивы, имеющие ориентальный характер за счет элементов пентатоники, шепот и обработанные звуки голоса – фразы, восклицания – которые накладываются на музыку, игра с внутренним пространством (эхо, перемещение звуков в пространстве). Тем самым музыкант иллюстрирует заданный текстом образ сна, в котором нет ничего привычного, все границы смещены, ориентиры потеряны, остаются лишь ощущения от слез, страданий и сожалений.

В отличие от предыдущего альбома, где песни были достаточно разнородными стилистически, «В черных мечтах» демонстрирует большую цельность. Условно, его можно разделить на две части, одна из которых более монолитная (композиции №1 «Завтра», №2 «В черных мечтах», №3 «А ты» сменяют одна другую без перерыва методом наложения и поэтому воспринимаются как своеобразный микроцикл), готически-психоделическая по своей образной сфере. Здесь используются экзотические звучания, повторяющиеся мелодические паттерны, как инструментальные, так и вокальные, электронные эффекты звенящего пространства и наплывов, которые создают своеобразную гипнотическую атмосферу.

¹⁸ Британские коллективы, находившиеся у истоков готического рока – направления, которое представлет собой грубую, депрессивную и ритмичную музыку. Ее эффект усиливается оккультным имиджем музыкантов и мрачным, трагическим содержанием текстов.

При этом четко заданные темпо-ритмы внутри отдельного трека периодически нарушаются: время словно замедляется, и слушатель ненадолго погружается в своеобразное медитативное пространство. В лирической песне (№3) выразительно звучит имитация национальной флейты на синтезаторе, что делает эту музыку окрашенной в легкие азиатские тона (и напоминает о творчестве Цуй Цзяня), в отличие от предыдущего альбома, полностью вестернизированного. В числе национальных элементов можно отметить и вибрирующее обертонами монотонное пение в низком регистре, напоминающее о мантрах буддийских монахов.

Композиция №4 «Счастливый звонок» по своей более светлой образности является переходной ко второй части альбома, более легкой и танцевальной, а собственно вторая часть (№5-10) контрастна в силу своей позитивной энергетике, подчеркнутой ритмами рэгги и имитацией у синтезатора звучания аккордеона (трек №5 «Послушание») и других инструментов, напоминающих о фолк-роке. Здесь тоже есть свои лирически-оттеняющие треки, например, №7 «Грустные сны», с выразительными легкими наигрышами высокого деревянного духового инструмента (в партии синтезатора).

Еще более задорная имитация высокой флейты звучит в треке №8 «Хороший»: здесь герой словно погружается в наивные воспоминания детства и откровенно дурачится (забавные «дадаистские» подпевки бэк-вокала на фоне «пританцовывающего» аккомпанемента, на которые в конце накладывается запись веселого гомона детских голосов).

Два трека, завершающих альбом, играют роль своеобразного финала. В №9 «Продвинутые животные» совмещаются обе образные линии (мрачная, углубленно-медитативная и жизнерадостная), а №10 («Да благословит Бог» воспринимается катарсически: лирическая мелодия голоса, легкий перебор гитары, выразительное, насыщенное соло виолончели. В целом, несмотря на свой готический колорит, альбом дарит слушателям ощущение света и надежды.

Ограничив материал исследования XX веком, завершим характеристику Доу Вэя в этой исторической точке. Его последующие альбомы относятся уже к началу 2000-х и демонстрируют яркий поворот к стилю, который условно можно определить, как эмбиент (в качестве синонимичных понятий часто используются термины «космическая музыка», «этно-электроника», индастриал): стиль электронной музыки, для которого характерны эксперименты с сонористикой, погружающей слушателя в особую мистическую, медитативную атмосферу. Именно здесь Доу Вэй обрел свое «истинное» лицо, сумев найти те музыкальные средства, которые отвечали его стремлению к выражению глубинной человеческой сути.

Китайский исследователь так описывает свои впечатления от «Слуховых галлюцинаций»: «неописуемый порыв этой музыки словно находится в начале сотворения мира, когда все сущее только зарождалось: изначальное пламя, свет и электрические всполохи подобны золотым фейерверкам, образуя красочную картину Вселенной. Да, благодаря Доу Вэю, мир вернулся к своему началу, когда человек и мир были единым целым, и человек ощущал бесконечную свободу». Вновь и вновь в разных композициях возникают образы беззаботного детства, в электроакустическом пространстве звукозаписи расцветают живые картины природы, в текстах и музыке воплощаются образы дзен-буддизма. Творчество Доу Вэя этого периода содержит в себе то, что называют «духом нации». Композиции этого музыканта заслуживают специального внимания и достойны отдельного исследования.

3.3. Хэви-метал в творчестве группы «Династия Тан»

Первая рок-группа, освоившая направление хэви-метал в Китае, появилась в 1988 году. Она была создана американцем китайского происхождения Кайзером Го (гитара) и назвалась «Династия Тан». В ее состав вошли также Дин Ву (вокал, гитара), Чжан Цзюй (бас-гитара) и соотечественник Кайзера Го – Эндрю Сабо. В 1989 году к коллективу присоединились гитарист Лю Ицзюнь и барабанщик Чжао Нянь, сформировав тот легендарный состав группы, который стал для нее эталонным. Получив богатый опыт выступления в Европе и США, «Династия Тан» выпускает свой дебютный альбом с одноименным названием в 1992 году. Именно эту дату исследователи считают временем рождения на материковой части Китая музыки хэви-метал.

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. Вот почему не только государство, но и старшее поколение запрещало молодежи как слушать, так и исполнять подобные композиции.

Кроме того, если на Западе рок-музыканты появились, чтобы выразить протест, то культурная, художественная и политическая среда материкового Китая воспринималась как относительно гармоничная и точно не предполагала ярко выраженного бунтарства. В этой связи музыкантам сложно было привлечь внимание публики даже своими текстами. Наконец, грубые, рычащие звучности сложно было вписать в привычную культуру досуга, на

что справедливо указывает в своем интервью основатель группы: «по сей день я думаю, что большинство китайцев просто не готовы принять рок, который противоречит их ожиданиям. Люди не хотят слушать музыку, чтобы испытывать агрессию или другие эмоции, им нужно только расслабление, а значит, относительно простые мелодии и медленные ритмы. Им нравится простота, пентатоника, у которой есть свои ограничения. Я не против. Я понимаю, что рок всегда будет на периферии, и что самое большое препятствие для его развития заключается в том, что людям он просто не нравится. Это нормально, поскольку все же есть те, кто увлечен роком, и я не ставлю перед собой задачи изменить мир» [150, с. 25].

Неудивительно поэтому, что проблема «китаизации» рок-музыки в данном направлении была насущной. Ее увлеченным адептам просто необходимо было найти точки пересечения двух столь 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.

Идея противопоставить этот расцвет сложному положению современного Китая, совсем недавно пережившего японскую агрессию, гражданскую войну и культурную революцию, могла прийти в голову только иностранцу. Действительно, имя группы было придумано американцем Кайзером Го, который приехал в страну в образовательных целях и изучал культуру эпохи Тан. Заложенный в названии огромный контраст между прошлым и будущим, как идеалом и реальностью, потенциально был способен вдохновить молодое поколение на новые свершения, дать ему надежду на выход страны из сложных исторических обстоятельств.

Особую трудность составляла на начальном этапе необходимость технического оснащения группы. Если в Европе и Америке бурный технический прогресс и необходимость озвучивать огромные стадионы естественным путем привели к появлению систем электроусиления, то в Китае

ситуация обстояла иначе. Население бедствовало, а большой технологический прорыв произойдет гораздо позже.

Пытаясь трансплантировать на новую почву самое «тяжелое» направление рок-музыки, сама суть которого заключалась в разнообразных экспериментах со звуком электрогитар, музыканты столкнулись с почти непреодолимыми затруднениями. Денег на покупку оборудования не было, а имеющиеся в наличии инструменты оставляли желать лучшего.

Переломным моментом стало приглашение рокеров на известную киностудию для участия в съемках фильма, отражающего жизнь современной молодежи. Несмотря на то, что сценарий оказался чрезвычайно скучным, они согласились только для того, чтобы приобрести необходимые инструменты, закупку которых взяла на себя команда проекта. Так у группы появились собственные инструменты и место для репетиций. Исполняя кавер-версии западных хитов и создавая свои композиции в стиле европейских и американских кумиров, они получили некоторую известность в рок-кругах Пекина.

Так же, как и для многих других групп, стартовой площадкой для взлета творческой карьеры «Династии Тан» стал большой концерт, собравший наиболее яркие коллективы этого времени («Дыхание», «Государство», «1989», «ADO», «Кобра») на Столичном стадионе в Пекине. Само приглашение для участия в этом знаковом мероприятии свидетельствовало о наличии определенных достижений: многие коллективы, в репертуаре которых были лишь кавер-версии чужих хитов и отсутствовали собственные оригинальные композиции, не прошли предварительный отбор. «Династия Тан» собрала больше всех поклонников и утвердилась в звании ведущей группы материкового Китая в стиле хэви-метал. Сам факт присутствия на концерте 18000 слушателей (а именно такова вместительность стадиона) говорит о беспрецедентном интересе публики к тяжелому року.

Следующим шагом стало заключение контракта со звукозаписывающей компанией «Rolling Stone» в 1990 году. Несмотря на некоторую наивность и

творческую незрелость музыкантов, которые, по воспоминаниям Чжан Цзюй, согласились, потому что «просто хотели иметь собственный синтезатор и создать новый альбом», получившийся в результате кропотливых репетиций альбом «Мечта вернуться во времена Династии Тан» (октябрь 1992 года) стал серьезным достижением. Он быстро распространился по всему материковому Китаю, Гонконгу и Тайваню и стал одной из самых продаваемых рок-записей этого периода. Успех подкрепили гастрольные выступления в Берлине в рамках «Китайского культурного фестиваля», а также номинация заглавного трека альбома на позицию лучшего в Азии в рейтинге MTV.

Рассмотрим подробнее первый альбом группы в контексте ее творчества, само название которой обозначило вектор китаизации рок-музыки. Прежде всего, обращают на себя внимание тексты. Выше уже упоминалось, что группа была основана музыкантом, который специально изучал культуру древнего Китая. Солист группы Дин Ву, автор многих текстов, также обладал хорошей эрудицией в области классической китайской поэзии. Наиболее показательным в этом плане является заглавный трек альбома под названием «Мечта вернуться во времена династии Тан»:

«Хризантемы, древние мечи и вино, пропитанное кофе,
 В сутолоке павильонов иноземные расы
 поклоняются древним в Храме Солнца...
 Снег не может отражать горы и реки,
 Луна не может исполнить древние мечты,
 Судьба запечатлена в отпечатках ладоней.
 Сегодня ночью оставайся без сна,
 Следуй за судьбой, войди в мифы и мечты, вернись в династию Тан.
 Луна сегодня вечером отражается в чашке,
 Мужчины занимаются сельским хозяйством,
 и женщины, плетущие Шелковый путь, заняты,
 Луна сегодня вечером отражается в чашке...
 Выдающиеся люди, выдающиеся духи,
 Яркая лунная бумага ароматна,
 А чернила превращаются в стихи, наполненные реками...»

Уже в первой строке перечислены символы, отсылающие к традиционным китайским мотивам. Этот специфический колорит подчеркивают китайские народные инструменты во вступлении к песне, создавая туманный, неустойчивый звуковой эффект. Ему противопоставлена стилистика хэви-метал, которая контрастна как колориту вступления, так и поэтическим метафорам текста, что воплощает энергетически мощную направленность патриотического устремления к прошлому как времени расцвета древней цивилизации.

В композиции №3 «Солнце» лирический герой обращается к светилу как к древнему божеству, выражая надежду на его помощь своим современникам:

«Твое существование не просто миф,
Народная легенда.
Я не знаю, как много веков прошло,
Но видишь пустынное зеленое солнце на отмели?
Где ты, Солнце? ...
Скажи мне, откуда мы пришли...
Скажи мне, действительно ли есть император?»

Култ солярного божества Тай-Ян-шэнь настолько укоренен в культуре Китая, что до сих пор сохранился в провинции Юньнань почти в первозданном виде. Архаический символ – дух Солнца – занимает центральное место в пантеоне природных богов как источник энергии, от которого зависит не только человек, но и все живое на земле.

Экспрессивный призыв солиста: «Солнце, где ты?», по свидетельству современников, вызывал слезы на глазах многочисленных слушателей во время выступлений группы, как будто люди действительно жили в темноте и жаждали света и тепла, принесенных солнцем. Созданный по мотивам трека видеоклип дополняет исторические коннотации современными. Видеоряд демонстрирует, что призыв к Солнцу здесь подобен и призыву к лидеру китайского государства: кадры запечатлели в том числе и детей из бедных районов, идущих в школу.

В текстах песен из других альбомов группы («Романс», «Запечатление дзенской жертвы», «Лунный сон») воплощены образы, отсылающие к древнекитайской поэзии. В них колорит национальной культуры воплощен наиболее явно.

В целом, корпус текстов песен «Династии Тан» представляет собой симбиоз культурно-исторических, социальных и философских мотивов. С психологической точки зрения, в них отражается духовное состояние современников, неудовлетворенных настоящим положением дел, испытывающих ностальгию по прошлому могуществу страны. Музыканты призывают молодежь быть сильной и верить в завтрашний день.

Один из современников вспоминал, что когда Дин Ву писал тексты первого альбома, он сам пребывал в затруднительном положении. В это время он уволился с работы, переехал в Синьцзян (регион на северо-западе Китая) и находился в состоянии растерянности. «Когда Дин Ву рассказывал об этом опыте в Синьцзяне, его тон и выражение лица были спокойными, но было что-то, что глубоко тронуло меня. Серый город, унылые будни, лицемерие и самообман, ощущение бесцельного проживания жизни. Отсюда родились строки песни, отражающей настроение многих поколений: "Откуда мы пришли? Что мы делаем? Куда мы идем?" Жизнь в Синьцзяне была очень тяжелой для него и в финансовом плане – практически на грани выживания. Вернувшись из Синьцзяна, Дин Ву, казалось, обрел новую жизнь, у него словно открылось второе дыхание».

В треке №10 «Девять ударов» есть строки, отражающие это состояние:

«Кто хочет дать мне бокал горького вина?...

Я хочу поделиться с тобой своей жизнью:

Не будь трусливым!

Я не верю, что убивать себя – это выход.

Я устал от этой темноты...

Я хочу показать тебе силу!

Не хорони больше свое истинное Я...

Почувствуй жизненную силу духа и верь в будущее».

В отличие от многих пессимистичных и депрессивных западных рок-композиций, направленных против войны, против религии, против политики, против власти, большинство текстов «Династии Тан» выражают поддержку молодых людей, настраивают их на то, чтобы даже пребывая «на дне», они не сдавались, мужественно преодолевая все неудачи.

Это были не просто красивые слова. Очень многие в то время не справлялись с депрессией, например, известный поэт Хай Цзы покончил жизнь самоубийством, бросившись под поезд в Шаньхайгуане в марте 1989 года в возрасте 25 лет. Еще один молодой поэт, известный как «поэт кампуса Пекинского университета», Го Ма покончил собой в реке Ваньцюань в сентябре 1991 года, когда ему было всего 24 года.

В треке №3 «Выбор» воплощено мрачно экзистенциальное состояние:

«Я всегда был всего лишь одним из прохожих,
 Выживал благодаря чувствам.
 Но серый город отказался от моего цвета
 В темной ночи,
 В сухих глазах,
 В городе паники.
 Видя, как проявляют себя люди,
 Испытываю тошноту»

Социальное содержание текста усиливается видеорядом клипа, где показаны строители, которые зарабатывают на жизнь тяжелым трудом. На кровати лежит уставший мужчина, рядом с ним – вентилятор. Видно, что человек находится в тревоге, депрессии, у него бессонница, он не уверен в себе. Так чувствовали себя многие современники: беспомощные перед реальностью, потерянные, выживающие в тяжелых условиях, находящиеся в поисках истины.

Часто звучат мотивы социальной критики (например, в композиции «Последний глоток мечты»), направленной на коррупцию, авторитаризм и все уродливые социальные явления в Китае конца XX века. В то же время, в текстах появляются и философские мотивы (песни «Побег», «Время»,

«Незнакомец»), напоминающие об идеях даосизма: «Время оставило красоту и хаос», «То, что мы меняемся – это и есть подарок», «Дождаться ветра и взлететь» и т.п. Если западный хэви-метал часто выступает против религии, против Бога, то в Китае, где с давних пор гармонично сосуществуют разные религии, эта тема трактована совершенно иначе.

С древних времен китайская культура культивировала идеи «послушания», «умеренности» и «сохранения мира», поэтому несмотря на отдельные мотивы социальной критики, в целом, китайский рок более миролюбив в трактовке политической ситуации. Концептуально работы группы «Династия Тан» сосредоточены, таким образом, в духовном и философском поле: постижение смысла человеческого существования, воспоминание о процветании прошлого, неудовлетворенность реальностью и надежда на будущее, а также ярко выраженный патриотический настрой. Кроме того, «Династия Тан» обращается к характерной для музыки хэви-метал мифологической памяти традиционного общества. Героизируя и идеализируя прошлое, они, с одной стороны, стремятся придать ему новую актуальность, а с другой стороны, воспринимают его как источник яркой образности.

Национальный колорит нашел свое выражение и в музыкальных компонентах рок-композиций, в стилистике которых органично сочетаются элементы западной рок-музыки и узнаваемые феномены китайской культуры.

Одна из ключевых универсальных характеристик музыки металла – специфический саунд. Выше уже говорилось о быстрых темпах, жестком звучании, благодаря наличию двух солирующих гитар с применением соответствующими эффектов, а также обилию ударных. «Династия Тан» уделяет особое внимание гитарным соло, которых, как правило, достаточно много.

Мелодии бас-гитары при этом тоже достаточно развиты, более того, ей часто поручается исполнение прелюдий и интерлюдий (см. Пример 15 в Приложении).

Еще одним примером является прелюдия в песне «Романтика речи», ее остиная мелодика подвергается вариантному развитию (см. Пример 16 в Приложении).

При этом национальный колорит возникает благодаря обращению к таким народным инструментам, как суона, барабан, флейта, муюй (барабан в виде рыбы, который применяют буддийские монахи), гуцинь, колокол и т. д. В одном из своих интервью гитарист Лю Ицзюнь так прокомментировал это обстоятельство: «Уникальная музыка Китая – это то, что глубоко укоренилось в наших умах, а народную музыку многие слушают с детства. Современные рок-группы часто прибегают сегодня к народным инструментам, мы тоже движемся в этом направлении. Дин Ву впервые попытался сыграть на электрическом гуцине с помощью специального медиатора от гавайской гитары, поскольку для него это стало способом отразить колорит прошлого: если сейчас повсюду звучит гитара, то раньше это был гуцинь».

Специфику саунда группы определяет не столько сам набор инструментов, сколько их разнообразные комбинации, в том числе наложение звуков природы. Так, во вступлении к треку «Мечта вернуться во времена династии Тан» используются банджо, колокольчики, китайские колокольчики для создания «музыки ветра» и ряд небольших ударных инструментов (например, муюй). В процессе обработки звука во время студийной записи были добавлены специальные психоделические эффекты, погружающие слушателя в царство грез. Музыканты пытаются воссоздать в их воображении образ китайского императора Сюань-цзун, который восседает на «троне дракона» и наслаждается легкой песней и танцем дворцовых служанок.

Тембровая драматургия вступления разворачивается от легкого звучания акустических национальных инструментов к резкому переходу к мощному гимническому соло электрогитары. Вступление и эпилог композиции «Парящая птица» содержат звуки моря и крики чаек, и вновь сильным контрастом становится появление резкого басового соло и солирующей электрогитары. Подобные контрасты не только работают на

создание национального колорита, но и воплощают основную концепцию альбома – противопоставление прошлого и будущего, мечты и реальности.

Особого внимания заслуживает вокальная партия. С точки зрения соотношения слова и музыки, выразительная напевная линия чередуется с декламационными фрагментами, исполняемыми иногда портамента, иногда в типичной для рок-музыки манере скриминга или гроулинга. Однако возникают и своеобразные речевые вставки (речь нараспев) 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 (см. Пример 17 в Приложении).

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 (см. Пример 18 в Приложении).

Инструментальная и вокальная партии тесно спаяны друг с другом, иногда аккомпанемент и вокал образуют своеобразный диалог, напоминая об американской кантри-рок-группе The Eagles. Музыкальные треки очень условно определяются понятием песня, скорее, это вокально-инструментальные композиции. Соло электрогитары в эпилоге вступительной интерлюдии длиннее и почти так же важно, как и вокальное пение.

С музыкальной точки зрения, творчество группы «Династия Тан» интересно уходом от примитивности звуковых структур, основанных на стандартных аккордовых последовательностях типа I-VII_n-IV-I (как в блюзе) или I-IV-I-V-I (как в поп-роке) и традиционных для рок-н-ролла и блюза формообразующих принципов: ААВА или АВВВ, хотя подобные примеры у них тоже встречаются.

В прелюдии к песне «Лунный сон» появляется, например, следующий красочный гармонический ряд: обращение тонического нонаккорда *cis-moll*,

мажорная субдоминанта и III⁵₃. Мажоро-минорные сдвиги, а также широкое использование побочных ступеней лада характерно для многих композиций группы, что создает определенную свежесть звучания в контексте рок-музыки (см. Пример 19 в Приложении).

Большинство песен группы «Династия Тан» относительно продолжительные и сложные с точки зрения формы. Так, песня «Девять ударов» имеет следующую структуру: прелюдия – А – В – проигрыш – С – проигрыш – D – проигрыш – А₁ – В – Проигрыш – С₁ – постлюдия. При этом характерно, что развитие внутри каждого раздела довольно гибкое за счет постоянной смены метра. Так, например, в прелюдии мотивы комбинируются следующим образом: 8 тактов ($\frac{6}{4}$) + 6 тактов ($\frac{7}{4}$) + 2 такта ($\frac{4}{4}$) + 2 такта ($\frac{4}{4}$).

После выхода первого альбома группа интенсивно развивалась, однако ее путь складывался достаточно драматично. Наиболее травмирующим событием стала гибель басиста Чжан Цзюя в автокатастрофе 11 мая 1995 года. Это на долгое время погрузило музыкантов в творческую депрессию. В 1997 году в память об ушедшем друге был выпущен сборник «До свидания, Чжан Цзюй». Затем коллектив покидает Лю Ицзюнь, а в его состав входят бывшие басисты группы «Дыхание» Гу Чжун и Го Игуан. Новый состав подготовил следующий альбом «Эпический» (1999), после чего в очередной раз обновился.

Лишь к 2002 году ротацию музыкантов удалось стабилизировать, что позволило группе выступать в течение 6 лет, готовясь к выпуску нового альбома «Романтический рыцарь» (2008). Эволюция группы свидетельствует о постепенном переходе от хэви-металл к поп-металлу или софт-року. По сравнению с первым альбомом музыке последующих не хватает энтузиазма, страсти и фантазии. Очевидно, что музыканты в большей степени ориентируются на коммерческие цели, учитывая запросы современного потребительского рынка.

Для полноты картины развития хэви-метал в Китае необходимо добавить, что в этом направлении работала не только группа «Династия Тан». В 1989 году в Пекине появилась группа «Лица», которая начинала свой путь

как поп-метал группа, но постепенно перешла к хэви-метал. Средний возраст участников группы в момент ее создания составлял менее 18 лет, а солистом был Хоу Синь – музыкант с хорошими вокальными данными и ярким сценическим образом.

Его композиция «Дай мне немного любви», вошедшая в сборник «Китайский огонь-1», стала хитом. В своем творчестве Хоу Синь ориентировался на «Династию Тан», как на образец для подражания. Он тоже уделял особое внимание текстам своих песен, которые по своему содержанию являются более лиричными. Дебютный альбом группы «Инстинкт огня» вышел в 1995 году и оказался крайне успешным.

С музыкальной точки зрения особенно привлекательными для публики стали баллады. «Дай мне немного любви» представляет собой типичный образец рок-н-рольного стиля, переосмысленного в русле тяжелого металла. С одной стороны, это сочный, распевный вокал солиста, поддержанный мягкими классическими гармониями (многократное чередование T – VI, затем S – D – S – D и вновь T – VI), куплетное строение песни, а с другой, – типичный «тяжелый» саунд электрических гитар с их довольно развитой мелодической линией, усиленный ударной установкой. Драматургически композиция развивается как движение к кульминации, в которой меняется ритмический рисунок – он становится более дробным, активным, напряженным, вокальная партия приобретает декламационный характер и поддерживается вокальным ансамблем, что придает звучанию гимнически-утверждающий характер.

Несмотря на свое название, песня не столько воспевает чувство любви в типичном для популярной культуры русле (неразделенная или страстная любовь), сколько является своеобразной просьбой о поддержке, обращенной скорее к тренеру или наставнику:

«Ты говоришь мне, что мужчины должны быть похожи на море,
Ты говоришь мне: просто научись терпеть,
Отбрось свое горе, позволь ему пройти,
Ты собираешься сформировать нового меня,
Хотя я все еще немного беспомощен.

Дай мне немного любви и подними меня!

Дай мне немного света...»

Культ мужества и силы, намеченный в тексте и музыке, подчеркнут в видеоряде клипа. Он построен на чередовании изображений тренирующегося мужчины: это и бокс, и силовые упражнения со спортивными снарядами, и бег. Главный герой вспоминает все эти тренировки как картины прошлого, запечатлевшие болезненные поражения на пути к победе. Как результат развития и преодоления своей физической слабости воспринимается сцена устройства героя на работу в престижную организацию (показан момент собеседования с уважаемым офисным сотрудником и заполнение анкеты).

В сознании зрителей формируется позитивная установка на преодоление слабости, на призыв к трудоемкому, но целеустремленному развитию своей личности. Несмотря на обещеевропейский характер музыки, в которой нет никаких аллюзий на китайскую специфику, именно эта идейная направленность отличает композицию от типичных западных «металлических» опусов с их стихийно-аффективной, разрушительной, бунтарской образностью.

Подобной позитивной энергетикой пропитана еще одна показательная для группы композиция под названием «Гавань». В ее тексте говорится о «потерянных и беспомощных душах» и «холодных от потерь сердцах», которые лирический герой предлагает отогреть на своей груди. Себя он уподобляет тихой гавани, где можно укрыться от шторма и дожидаться, когда «засияет солнце». С музыкальной точки зрения трек достаточно разнообразен, прежде всего, за счет обогащения его стилистики элементами арт-рока.

Ориентация на европейскую классику выражена здесь обращением к электронной версии звучания академических инструментов (виртуозные пассажи фортепиано, поющая виолончель, выразительный вокальный ансамбль *a cappella*), выбору манеры пения – близкой оперной и напоминающей по богатству тембровой нюансировки голоса о стиле Фредди

Меркьюри из британской рок-группы «Queen». Гораздо более богата и разнообразна по сравнению с предыдущим примером гармония, колорит которой создается с помощью красочных аккордовых сдвигов. Насыщенное и объемное звучание электрогитары достигается благодаря особому эффекту: к чистому звуку гитары с помощью технического приспособления (педали) добавляется удвоение его октавой выше – и этот объемный звук исполняется с «фузом», что придает ему силу и специфически металлическую певучесть звучания.

Еще одна значимая для популярной культуры материкового Китая хэви-метал группа, «Перегрузка», была сформирована в 1991 году. Ее стилистика определяется как наиболее радикальный вариант металлического рока – трэш-метал. Основатель группы – вокалист и автор песен Гао Ци – вырос в музыкальной семье. Его отец был тенором, мать – пианисткой. Гао Ци получил хорошее образование в университете, но выбрал путь музыканта.

В 1990 году он впервые выступил как гитарист в составе рок-группы «Дыхание», однако увлекся хэви-метал и основал свой коллектив, в который пригласил одних из лучших на тот момент рок-музыкантов Китая: Хан Хунбина (гитара), Ли Янляна (гитара), Ван Сюэке (бас-гитара) и Чжао Муяна (ударные). Впоследствии состав группы менялся, однако Гао Ци и Ли Янлян продолжают составлять ее ядро. Важно отметить, что Ли Янлян признан сегодня самым профессиональным музыкантом в сфере рок-музыки Китая на международном уровне. В 2003 году группа была номинирована на звание самой популярной группы года по версии SonyNetMD, что свидетельствует о ее продуктивном развитии на рынке музыкальной индустрии Китая в течение довольно длительного времени.

Песни, написанные Гао Ци, сочетают музыку западного рока и тексты, основанные на китайской литературе. В 1996 году группа выпустила свой первый альбом с одноименным названием, демонстрируя все признаки экстремальной разновидности хэви-метал: сверхбыстрые темпы, жесткие рифы и тремоло бас-гитары, скоростные соло гитар, «пулеметный» стиль игры

ударных, форсированная манера пения. Название группы и альбома отражают идею «перегруженной» жизни современного человека.

Содержание текстов также характерно для данного направления, подчеркивающего брутальность и стихийную силу. Как правило, в рок-альбомах первый трек задает его концептуальный вектор. Здесь он называется «Звери пустыни» и призывает «выйти из пещеры», «кормить своих детенышей», «есть мясо и грызть кости». Музыка подчеркивает агрессивный характер текста: утяжеленные, остинатные риффы бас-гитары, мощная перкуссия и расщепленный тембр голоса (скрим). Имитация тембра варгана в отдельных инструментальных фрагментах композиции вносит специфический «шаманский» колорит, подчеркивая обнаженную первозданность образа.

Однако чувствования подобного рода уравниваются в альбоме песнями, которые имеют философский характер и напоминают о практиках буддизма. Такова композиция №3 «Склонить голову перед миром», идея которой выражена в словах «мой гнев превратится в печаль, мой рев превратится в безразличие», «больше нет границ между жизнью и смертью», «склоняю голову перед миром», «поднимите голову к небу – там рай».

С музыкальной точки зрения эта композиция распадается на две части: медленная, медитативная с выразительным соло гитары и повторяющимися «трансовыми» ритмами. Голос солиста звучит как спокойное повествование в приглушенных тонах.

Второй раздел – типичный «треш-метал» со скоростными, виртуозными соло гитары, переключением с мелодичности на ритмическую остинатность. Солист сначала практически декламирует текст, а затем переходит в экспрессивный крик. Ключевой фразой текста, вызвавшей такую смену эмоций, является следующая: «отчаяние поцеловало мое улыбающееся лицо, как бьющийся в ловушке зверь не могу убежать от убийцы». Несмотря на то, что дальше в тексте выражена идея смирения, музыкально акцентируется именно аффект сопротивления.

Еще более философско-медитативным видится трек №4 «Почувствуй». Его текст представляет собой призыв почувствовать красоту мира и через нее осознать свою взаимосвязь со всем сущим:

«Почувствуй, как ты постепенно укрепляешься в моем сердце,
 Почувствуй цветы, растущие в пыли,
 Почувствуй, как белые облака превращаются в яркий закат,
 Почувствуй шум тишины в темноте,
 Почувствуй одинокую борьбу сквозь беспомощность,
 Почувствуй, как ты меняешься со временем,
 Почувствуй, что я могу быть как просторы океана <...>
 Почувствуй, что я могу быть как просторы океана <...>
 Почувствуй ветер, почувствуй себя особенным,
 Почувствуй, что луна наполовину красная,
 Ты все еще столь же прекрасен?»

Отзываясь на поэтические строки, музыка звучит максимально мягко для данного стиля, окрашивается в тона «поп-металла». Простая распевная мелодия, поддержанная переборами гитары, напоминает о рок-балладе. О «металле» свидетельствуют вкрапления тяжелого саунда между куплетами и кульминации в окончаниях строф, в которых солист поет более экспрессивно. Однако в целом, эти эпизоды кратковременны и лишь оттеняют общее лирическое настроение композиции.

Так же, как и в альбоме группы «Лица», музыканты призывают слушателей быть сильными и свободными, освободиться от лицемерия и преодолевать деструктивные эмоции. Этот посыл является характерной чертой творчества китайских рок-групп в целом.

Несмотря на то, что сегодня культура Китая развивается в тесной связи с процессами коммерциализации, можно утверждать, что данное направление не исчерпало своего потенциала, обусловленного развитием национального колорита, о чем свидетельствуют такие коллективы, как «Кавалерия Тенггеров» (опирающийся на монгольскую народную музыку), «Черный цилиндр» (использующий китайские традиционные инструменты) и другие.

Так, основанная в 2010 году группа названа «Кавалерия Тенггеров» названа в честь верховного божества тюрков, что диктует содержание и стиль творчества музыкантов: воссоздание шаманской атмосферы древности. Созданию такого впечатления способствует обращение к горловому пению и использованию монгольского смычкового инструмента «моринхур». ¹⁹ С первых концертов группу сопровождал большой успех и в 2016 году она выпускает один из самых известных альбомов «Гимн Земле» («Hymn Of The Earth»), а ее состав становится интернациональным. Лишь преждевременная кончина основателя группы помешала ее дальнейшему стремительному развитию, однако и сейчас она продолжает существование уже в американском составе.

Что касается группы «Черный цилиндр», то сегодня она является одной из самых ярких в области «металл». Заявив о себе в 2012 году, она привлекла к себе внимание ярко выраженным национальным колоритом, благодаря включению в инструментальный состав гужена, эрху и флейты сяо. Название группы также отсылает к мифологии, обозначая устрашающего на вид зверя, совмещающего в себе мужское и женское начало и обладающего добрым сердцем.

В своем интервью фронтмен и основатель группы объясняет, что такое название было выбрано намеренно, поскольку темы песен связаны с китайской историей и традиционной культурой страны [26]. Действительно, тексты могут быть основаны на сюжетах, как повествующих о Японской войне, так и опирающихся на древние китайские мифы. Важно отметить, что некоторые

¹⁹ Название отсылает к легенде, гласящей, что некий пастух однажды получил в качестве подарка летающую лошадь, на которой он летал к своей возлюбленной. Другая женщина из ревности отрезала лошади крылья, что привело к гибели скакуна. Из его останков и был изготовлен первый инструмент, с помощью которого скорбящий пастух выражал свою тоску. Согласно другому преданию, любимая белая лошадь мальчика по имени Сухэ была убита злым ханом, но дух лошади явился ему и повелел сделать музыкальный инструмент. Отголоском этих легенд является форма головки грифа в виде лошадиной головы. В современной Монголии инструмент является довольно распространенным и символизирует мир и счастье. Он используется в повседневной жизни и некоторых сохранившихся до наших дней обрядах.

тексты музыканты принципиально не переводят на имеющий сегодня интернациональное значение английский язык, чтобы не потерять всего богатства культурных смыслов, которые в них содержатся.

В числе музыкальных особенностей, помимо тембровой специфики китайских народных инструментов, можно отметить влияние самой эстетики национального музицирования. В этом плане показательным является альбом «Xiao Shao», в котором используются довольно продолжительные фрагменты, выдержанные в аутентичном импровизационном характере, первое впечатление от которых вовсе не отсылает к эстетике «металл». Влияние последнего – в постепенном ускорении темпа и нарастании более жесткого саунда в сочетании с ритмической активностью и четкостью. Интересной стилевой чертой музыки этого альбома становится появление медитативных образов и особое внимание к паузам и возникающей в их результате эстетике тишины, что воскрешает древние традиции даосизма.

Выводы

Подводя итоги, заострим внимание на национальных компонентах китайского рока, представленного во всех его стилевых разновидностях. Приведенные наблюдения наводят на мысль о вездесущем действии западно-китайских параллелей, под знаменем которых проходит развитие художественной культуры Китая в XX столетии. Диалог национального и инокультурного, «своего» и «чужого», оказался существенным и для такого, казалось бы, универсального явления, как рок-музыка. На ее территории этот диалог проходит особым путем: от полного копирования «чужого» до полного его растворения в собственном стиле с узнаваемым национальным колоритом, который воспроизводится не при помощи комбинаторики народных элементов, но как некая целостная данность.

Наиболее примечательной, безусловно, становится область мелодики, поскольку многие коллективы прибегали к заимствованию народных мотивов. Помимо стиля сибэйфэн, о котором говорилось подробно в связи с

творчеством Цюй Цзяня, довольно яркими примерами можно считать сычуаньские напевы во вступлении и центральном куплете композиции «Цветущая слива тушью» (группа «Компас»), юнаньскую народную песню в вокальной партии, а затем у саксофона и гитары в «Делай, как ты хочешь» этого же коллектива, пекинскую мелодию в песне «Колокол и барабанная башня» Хэ Юн, обилие национального материала в творчестве групп «Ziri», «Северо-восточный рок для двоих» и т.д. Помимо идеи воплощения национальной идентичности здесь просматривается своего рода ностальгия по уходящей традиционной культуре древнейшей страны мира, ее постепенное растворение в процессах модернизации и урбанизации.

Поэтические тексты – еще один значимый компонент, позволяющий воссоздавать колорит национальной традиции. Здесь наиболее показательным является творчество группы «Династия Тан», великолепные тексты которой выдержаны в стиле древней китайской поэзии, погружают слушателей в глубины национальной культуры и истории. 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 Цюй Цзяня, группы «Компас», музыке Ван Юна, с его пристрастием к тембрам гучжэна, люциня и шэна или современной «металлической» команде «Черный цилиндр» с целым альбомом, основанным на инструментальных импровизациях в народном духе. 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.

Рок-музыка, тесно связанная с молодёжной культурой и возникшая как способ социального самовыражения, протеста и пересмотра ценностей, в условиях периода реформ в Китае обрела значительное социальное влияние и нашла свой путь развития в популярной музыкальной культуре страны. На определенном историческом фоне китайский рок 1980-х годов отразил недуги поколения, его бунтарство и связь с традициями, став рок музыкой с «китайским характером».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XXI столетие китайская поп-культура вступила с широким спектром эстрадных стилей, множеством всемирно известных «звезд», развитой индустрией досуговых музыкальных развлечений высокого уровня. Деятели музыкальной культуры сохранили высокие требования к уровню эстрадного исполнительства: например, в Китае запрещено петь под фонограмму. Кантонские песни, выдвинувшиеся в последние десятилетия XX века, широко распространяются в Гонконге, Гуандуне и других регионах, оказывая огромное влияние на этнических китайцев по всему миру. Подлинным достижением кантонской поп-культуры можно считать мюзикл «Озеро Сюэлан». Созданный в конце XX столетия, мюзикл обобщил стиль национальной популярной культуры, соединившей в себе китайскую специфику с полнотой западной эстрады. Феноменальная популярность мюзикла 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.

Исследование показало, что развитие массовой музыкальной культуры в Китае имеет свои исторические предпосылки и основания. Так, в западной традиции разделение искусства на полюса «народного» и «элитарного» явно наметилось в эпоху средневековья. Оно было по-новому переосмыслено в XIX веке, когда сформировалась концепция гения (Кант, Шеллинг, Шопенгауэр), произошло осмысление понятия «филистер» как «человек пользы», толпы, противопоставляемый истинному художнику, постигающему истину. Наконец, это разделение закрепилось в индустриальную эпоху в виде противопоставления «массовой» и «элитарной» культуры. Результатом стало значительное различие эстетических ориентиров обозначенных культурных полюсов, их относительная автономность по отношению друг к другу и, кроме того, существование вне контроля государства.

В Китае ситуация разворачивалась иначе. Прежде всего, интерес к осмыслению положения правящих кругов и подданных был актуален для этой страны, менталитет граждан которых отличается давней установкой на коллективизм. Об этом свидетельствуют противоборствующие позиции представителей конфуцианской школы и даосизма, которые по-разному трактуют значимость народных масс и в связи с этим осмысливают все мировоззренческие аспекты: от этики до эстетики, от вопросов гражданского характера до проблем музыкального искусства. В дальнейшем историческом развитии 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, изучение искусства периода «Культурной революции» требует глубокого понимания этого сложного социокультурного явления. С одной стороны, очевидны ужасающие последствия одного из самых тяжелых исторических сдвигов в истории страны. Известно, что в этот период преследованию подверглись около 100 миллионов человек материкового Китая, что составляло на тот момент около 1/9 всего населения страны. Потеря национального дохода составила около 500 миллиардов юаней, что эквивалентно 80% национальных инвестиций в капитальное строительство за 30 лет после образования Китая. Образование, наука, технология и культурная жизнь подверглись беспрецедентному разрушению. Многие интеллектуалы, литературные и художественные деятели испытали на себе гонения и преследования вплоть до уничтожения. По данным национальной переписи населения 1982 года насчитывалось более 200 миллионов неграмотных и полуграмотных людей; разрыв между уровнем науки и технологий передовых стран мира увеличился, историческое и культурное наследие было основательно повреждено.

Казалось бы, на фоне разрухи и террора помпезность и безудержный энтузиазм создаваемых в то время песен должны были бы выглядеть неестественно. Однако, даже в условиях жесточайших ограничений были созданы прекрасные музыкальные образцы, которые приобрели действительно широкую популярность и даже сохранились в современном культурном пространстве, как, например, песня «Алеет Восток». Это обстоятельство наталкивает на размышления о продуктивности творческого воображения человека, которое способно преодолевать любые препятствия, влияя на развитие культуры и давая людям реальную психологическую опору для существования в самых сложных условиях. Несмотря на то, что китайская «Культурная революция» давно осмыслена и получила многостороннюю общественную оценку, она по-прежнему открывает новые перспективы перед исследователями культуры и искусства. Помимо обозначенного выше вопроса из области психологии художественного творчества предметом специального

внимания может стать, например, проблема типологии массовых жанров идеологизированных эпох. Не менее важным представляется и анализ причин сохранения в народной памяти некоторых продуктов, созданных на волне идеологического заказа.

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 подкреплён «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.

В то же время, рок-музыка, особенно в ее крайних проявлениях (хард-рок, хэви-метал и его разновидности), опирается на столь глубокие общечеловеческие и архетипические структуры, что это не всегда рифмуется с какой-либо индивидуализацией, в том числе, национальной характерностью. В таких случаях (особенно в период первого соприкосновения с новым стилем, во время его освоения) воспроизводились, прежде всего, наиболее узнаваемые универсальные элементы стиля («жесткий» электрический саунд, ритмическая энергетика), а китайский характер создавался исключительно с помощью текстовой основы. В этом смысле важно обратить внимание на литературный стиль китайской популярной музыки, который, как правило, ориентируется на классическую поэзию, лишённую грубости и сленга, низменной и разрушительной образности.

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, несомненно, представляется перспективным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Авдашкин, А. А. «Сталин и Мао слушают вас»: образы лидеров СССР и КНР на страницах журнала «Огонек» (1949–1953) / А. А. Авдашкин, И. В. Сибиряков, Т. В. Раева // *Oriental Studies*. – 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 581–594.
2. Алексеев, В. М. Китайская литература / В. М. Алексеев. – Москва: Наука, 1978. – 596 с.
3. Алепко, А. В. Популярная музыка российской эмиграции в Китае в 1920–1930-е гг / А. В. Алепко, А. А. Анганзоров // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи: Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых, Хабаровск, 27 апреля 2021 года / Хабаровский государственный институт культуры. – Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2021. – С. 3–14.
4. Аликберова, А. Р. Китайская литература Нового времени XVII в. – начало XX в.: учеб. пособие / А. Р. Аликберова. – Казань: Казан. ун-т, 2014. – 244 с.
5. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Елена Мееровна Алкон. – Владивосток, 2002. – 41 с.
6. Алябьева, А. Г. Национальная культура как часть World Music / А. Г. Алябьева // А. В. Затаевич и проблемы сохранения наследия народов мира: Материалы VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия» посвященной 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича (Москва, 11–12 октября 2019 года). – Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2021. – С. 191–209.

7. Амирханова, С. А. Джаз как искусство самовыражения / С. А. Амирханова. – Уфа: РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. – 193 с.
8. Аникина, Г. П. Китайская классическая литература: Учебно-методическое пособие / Г. П. Аникина, И. Ю. Воробьева. – Хабаровск: Дальневосточный государственный гуманитарный университет, 2008. – 153 с.
9. Анисимова, П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития / П. А. Анисимова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. – 77 с.
10. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский. – Москва: Музгиз, 1962. – 116 с.
11. Арзаманов, Ф. Г. Заметки о современном развитии музыки Китая / Ф. Г. Арзаманов // Сообщения института истории искусств. – 1959. – № 15. – С. 159–169.
12. Аристотель. Физика / Аристотель // Сочинения: в 4 т. – Москва: Мысль, 1978. – Т. 3. – 613 с.
13. Арнольдов, А. И. Культурная революция / А. И. Арнольдов // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров – 3-е изд. – Москва: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 13. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/067/332.htm> (Дата обращения: 14.01.2026).
14. Арнольдов, А. И. Социализм и культурная революция: (Некоторые философские проблемы культурной революции) / А. И. Арнольдов. – Москва: Знание, 1967. – 32 с.
15. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376 с.
16. Багдасарян, В. Э. Символы, знаки, эмблемы / В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын. – Москва: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 198 с.

17. Бай Бинбин. Развитие новой музыкальной культуры Китая (1860-1948) / Бай Бинбин // Веснік Беларускага Дзяржаўнага Універсітэта Культуры І Мастацтваў. – 2009. – № 2. – С. 41–45.

18. Белозёрова, В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан / В. Г. Белозёрова. URL: [http://www.synologia.ru/a/Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве](http://www.synologia.ru/a/Пространственные_построения_в_китайском_изобразительном_искусстве) (Дата обращения: 31.10.2017).

19. Борисов, Б. Б. Китайский джаз: современные проблемы изучения / Б. Б. Борисов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3 (45). – С. 63–67.

20. Борисов, Б. Б. Джазовое творчество Алана Чана в контексте оппозиции Запад-Восток / Б. Б. Борисов // «Bulletin of the International Centre of Art and Education» Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2022. – № 6. – С. 293–312.

21. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2011. – 253 с.

22. Будницкая, Т. А. Формирование стилевых навыков джазового вокала в условиях вузовского образования : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Татьяна Адиевна Будницкая; Московский гор. пед. ун-т. – Москва, 2016. – 206 с.

23. Ван Минсюнь. Развитие мюзикла в музыкально-театральном искусстве Китая XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ван Минсюнь. – Минск, 2015. – 24 с.

24. Верменич, Ю. Т. Джаз: история, стили, мастера / Ю. Т. Верменич. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2007. – 607 с.

25. Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов / Вэй Яньгэ // Китайская культура 20–40-х годов и современность / отв. ред. В. Ф. Сорокин. – Москва: Наука, 1993. – С. 143–173.

26. Выложиться по максимуму, чтобы ни о чём потом не жалеть. Интервью с Black Kirin. – URL: <https://www.darkside.ru/interviews/759/?ysclid=mb12ttfml6537279613>. (Дата обращения: 10.09.2025).

27. Генкин, Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. – Москва: Просвещение, 1975. – 168 с.

28. Герцман, Е. В. Музыка Древней Греции и Рима : учебник для вузов / Е. В. Герцман. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2019. – 320 с.

29. Голбин, А. Ю. «Культурная революция»: становление системы парков культуры и отдыха в СССР 1928–1941 гг. / А. Ю. Голбин // Вестник РГГУ. – 2018. – № 5. – С. 27–36.

30. Голубой экспресс: советский немой драматический фильм / режиссер И. З. Трауберг. – Совкино, 1929. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9ihFT0Z4ts&t=1337s> (Дата обращения: 14.10.2023).

31. Григорьева, Т. П. Восток и Запад как путь мирового развития / Т. П. Григорьева // Вопросы философии. – Москва: Институт философии РАН, 2015. – № 6. – С. 138–141.

32. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. 2003. №3. с.172. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kitayskoj-muzyki> (Дата обращения: 15.09.2023).

33. Гэ Мэн. Трансплантация саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века / Гэ Мэн // Универсальное и национальное в культуре: Материалы международной научной конференции : Минск, 20–21 апреля 2012 г. / отв. ред. Э. А. Усовская. – Минск : Белорусский гос. ун-т, 2013. – С. 317–328.

34. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Дай

Юй; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 30 с.

35. Долгушина, М. Ю. Методология исследования типологии музыкальной культуры населения / М. Ю. Долгушина // Аналитика культурологии. – 2008. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-issledovaniya-tipologii-muzykalnoy-kultury-naseleniya> (Дата обращения: 03.04.2023).

36. Духовная культура Китая : Энциклопедия в 5 т.: Т. 6 (дополнительный) : Искусство / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока РАН. – Москва : Восточная литература, 2010. – 1031 с.

37. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 192 с.

38. Коллиер, Дж. Становление джаза / Пер с англ. Предисл. и общ. ред. А. Медведева / Дж. Коллиер. – Москва: Радуга, 1984. – 392 с.

39. Коммунизм и культура: Закономерности формирования и развития новой культуры / Академия наук СССР и др.; редкол.: А. И. Арнольдов и др. – Москва: Наука, 1966. – 427 с.

40. Конен, В. Д. Пути Американской музыки / В. Д. Конен. – Москва: Советский композитор, 1977. – 446 с.

41. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – Москва: Советский композитор, 1979. – 312 с.

42. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – Москва: Советский композитор, 1981. – 81 с.

43. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1994. – 160 с.

44. Королев, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия / О. К. Королев. – Москва: Музыка, 2006. – 168 с.

45. Короткий, С. В. Концепция управления в моизме / С. В. Короткий // Credo New. – 2018. – №1(93). – URL: <https://credo-new.ru/archives/1242> (Дата обращения: 14.10.2023).

46. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – 3. изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Лань, 2003. – 415 с.
47. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург: Лань, 2004. – 960 с.
48. Крил, Х. Г. Становление государственной власти в Китае. Империя Западная Чжоу / Х. Г. Крил. – Санкт-Петербург: Евразия, 2001. – 478 с.
49. Кузнецов, А. Н. Энциклопедия нового Китая / отв. ред. А. Н. Кузнецов / А. Н. Кузнецов. – Москва: Прогресс, 1987. – 519 с.
50. Кунин, Э. И. Секреты ритмики в джазе, рок– и поп-музыке / Э. И. Кунин. – Москва: Мега-Сервис, 2001. – 53 с.
51. Ли Ань. Джаз в Китае / Ли Ань // История джаза на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство: материалы первой студенческой международной научно-практической конференции. – Воронеж: Издательство ритм, 2019. – С. 85–87.
52. Ли Муси. Песни китайских композиторов для детей в контексте истории нации / Ли Муси // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: Астерион, 2020. – Вып. 15. – 188–194 с.
53. Ли Чжуаньди. Традиционная музыка в современном школьном образовании Китая: дис. ... канд. пед. наук: 5.8.2 / Ли Чжуаньди; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 141 с.
54. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. иск.:17.00.02 / Ло Чжихуэй; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.
55. Лукин, Ю. А. Культура и культурная политика / Ю. А. Лукин. – Москва: Б.и., 1995. – 54 с.
56. Лю Цзе. Патриотическое воспитание обучающихся средствами вокального искусства в современной общеобразовательной школе КНР: дис. ... канд. пед. наук / Лю Цзе; Волгоградский государственный социально-педагогический университет. – Волгоград, 2022. – 221 с.

57. Лю Цзэ. Роль музыкального направления синь инь-юэ в патриотическом воспитании молодежи в КНР / Лю Цзэ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 2. – С. 81–86.

58. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – Москва: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.

59. Мамонова, М. А. Запад и Восток: Традиции и новации рациональности мышления / М. А. Мамонова. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – 119 с.

60. Мао Цзэдун. Выдержки из произведений (красная книжечка). Воспроизведено с китайского издания / Мао Цзэдун. – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 1967 год. URL: <http://souz.info/library/politica/mao/maorb.htm> (Дата обращения: 14.10.2023)

61. Массовая культура: Учебное пособие / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. – Москва: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. – 304 с.

62. Михайлов, Дж. К. Поп-музыка / Дж. К. Михайлов // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. – Москва, 1978. – Т. 4. – С. 393.

63. Нестьев, И. В. Звезды русской эстрады: Панина, Вяльцева, Плевацкая: очерки о русских эстрадных певицах начала XX в. / И. В. Нестьев; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва: Советский композитор, 1970. – 177 с.

64. Никитюк, Е. Е. Некоторые аспекты взаимодействия массовой, элитарной и официальной культур в Китае / Е. Е. Никитюк // Картина мира через призму китайской и белорусской культур: Сб. статей международной научно-практической конференции, Минск, 6 декабря 2019 г. / Белорусский государственный экономический университет ; редкол. : М. В. Мишкевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Колорград, 2020. – С. 85–89.

65. Новожилов, И. И. Обоснование традиционных методов живописи Китая / И. И. Новожилов, С. П. Ломов // Научный лидер. – 2022. – № 39 (84).

– URL: – <https://scilead.ru/article/2968-obosnovanie-traditsionnikh-metodov-zhivopisi-> (Дата обращения 14.01.2026)

66. Новоселова, А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая / А. В. Новоселова // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований. – Минск: БГАМ, 2012. – С. 182–190.

67. Овсянкина, Г. П. Русские эстрадные песни на рубеже столетий / Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова // Массовая музыкальная культура. Российские эстрадные песни на рубеже столетий. Стили и жанры. Часть 4. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2017. – 84 с.

68. Озеров, В. Ю. Свит-музыка / В. Ю. Озеров – URL: <http://www.km.ru/muzyka/encyclopedia/svit-muzyka> (Дата обращения 02.02.2019).

69. Пан Ифэй О значении жанра «школьной песни» для новой музыки Китая XX столетия / Пан Ифэй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – №2 (48). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-znachenii-zhanra-shkolnoy-pesni-dlya-novoy-muzyki-kitaya-hh-stoletiya> (Дата обращения: 03.04.2023).

70. Патриарх китайского рока Цуй Цзянь. – URL: <https://magazeta.com/rock-patriarch> (Дата обращения: 14.10.2023).

71. Переверзев, Л. Б. От джаза к рок-музыке / Л. Б. Переверзев // Пути американской музыки / В. Конен. – 3-е изд. – Москва: Музыка, 1977. – С. 365–391.

72. Революция и культура: сквозь призму времени: монография / Г. А. Аванесова, О. Н. Астафьева, Н. Б. Кириллова (отв. ред.), К. Э. Разлогов и др. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. – 222 с. – URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/53892> (Дата обращения: 09.01.2022).

73. Савицкая, Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов): дис. ... канд. искусствоведения / Е. А. Савицкая; Государственный институт искусствознания. – Москва, 1999. – 288 с.

74. Саймон, Дж. Большие оркестры эпохи свинга / Дж. Саймон. – Санкт-Петербург: Скифия, 2008. – 616 с.

75. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика / У. Сарджент; пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. – Москва: Музыка, 1987. – 296 с.

76. Селицкий, А. Я. Парадоксы бытовой музыки / А. Я. Селицкий // Музыка быта в прошлом и настоящем: сб. статей. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 1996. – С. 63–66.

77. Семенюк, О. А. Музыка немного кино. Авторская «партитура» как альтернатива таперской технике / О. А. Семенюк // Музыка: искусство, наука, практика. – 2019. – № 2 (26). – С. 87–96.

78. Симоненко, Н. Ю. Нарративная песня в китайской лингвокультуре: дис. ... канд. филологических наук / Наталья Юрьевна Симоненко; Волгоградский государственный социально-педагогический университет. – Волгоград, 2015. – 187 с.

79. Современный китайский музыкальный авангард. – URL: <https://syg.ma/@sygma/sovriemiennyi-kitaiskii-muzykalnyi-andieghraund-svoboda-kommiertsiiia-traditsii> (Дата обращения: 24.05.2022).

80. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 220 с.

81. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей / А. Н. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1980. – Вып. 1. – 295 с.

82. Степурко, О. М. Блюз, джаз, рок / О. М. Степурко. – Москва: Камертон, 1994. – 145 с.

83. Сыма Цянь. Исторические записки / Сыма Цянь. – URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_IV/frametext24.htm (Дата обращения: 24.04.2023).

84. Сыров, В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке» / В. Н. Сыров. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997. – 209 с.

85. Сюй Инчэнь. Ли Цзиньхуэй и его роль в формировании системы современного китайского музыкального образования / Сюй Инчэнь // Вестник музыкальной науки. – 2021. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/li-tszinhuey-i-ego-rol-v-formirovanii-sistemy-sovremennogo-kitayskogo-muzykalnogo-obrazovaniya> (Дата обращения: 04.04.2023).

86. Ся Цзюньвэй Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века / Ся Цзюньвэй // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. №45-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-horovoy-muzyki-v-kitae-v-pervoy-polovine-hh-veka> (Дата обращения: 03.04.2023).

87. Ся Цзыхань. Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX-XXI века: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ся Цзыхань; Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. – Москва, 2021. – 218 с.

88. Сяо Юаньюань. Влияние джазовой музыки на музыкальное образование в Китае / Сяо Юаньюань // Культура : открытый формат – 2016: сб. научных статей. – Минск : БГУКИ, 2017. – С. 360–365

89. Ся Юй. Творчество Ли Цзиньхуэя в процессе становления и развития китайского джазового искусства / Ся Юй // Современное музыкознание в пространстве медиакультуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 244–253.

90. Теплиц, Е. История киноискусства. В 5 т. / Е. Теплиц; перевод с польского. – Т. 3: 1928–1933. – Москва: Прогресс, 1971. – 320 с.

91. Тертицкий, К. М. Китайцы: традиционные ценности в современном мире / К. М. Тертицкий. – Москва: ИСАА МГУ, 1994. – 347 с.

92. Тугулова, О. Д. Поэтическая судьба КНР в эпоху Мао / О. Д. Тугулова // Современная филология: Материалы I Международной научной конференции (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 55–57. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/508/> (дата обращения: 09.01.2022).

93. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 – Художественное образование / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. – 541 с. URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/ErV5zNnOrUTt8-96QZTgGAvE_GbSe_PRFg6C60TD9C3cbqeHr34oA_zp2IO1mummOfABq_FpLR9DO04cSocX5BSEdzQes5Vn9PO0u7CtDpsl9CU-JEPwyQ/U_Gen-Ir_Istoria_muzyki_Vostochnoy_Azii_Kitay_Koreya_Yaponia__SPb__2011.pdf

94. У Ген-Ир. Сравнительная характеристика музыки Востока и Запада / У Ген-Ир // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2008. – № 85. – С. 95–105.

95. Ху Яньли. Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: автореф. дис. ... канд. культурологии / Ху Яньли; Дальневосточный федеральный университет. – Владивосток, 2016. – 27 с.

96. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Хуан Сяньюй; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2015. – 19 с.

97. Цай Чжо. Жанр мюзикла в аспекте диалога Востока и Запада в современной культуре: дис. ... канд. искусствоведения / Цай Чжо Нижегородская государственная консерватория. – Санкт-Петербург, 2022. – 182 с.

98. Цуканова, В. Е. Феномен массовой культуры в китайской научной литературе / В. Е. Цуканова, Е. А. Цуканов // Наука. Искусство. Культура. – 2021. – № 3 (31). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-massovoy-kultury-v-kitayskoj-nauchnoy-literature> (Дата обращения: 03.04.2023).

99. Цукер, А. М. И рок, и симфония... / А. М. Цукер. – Москва: Композитор, 1993. – 303 с.
100. Цукер, А. М. Массовая музыка современной России: смена парадигм / А. М. Цукер // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. статей. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 134–152.
101. Цукер, А. М. Массовая музыка: между профессионализмом и фольклоризацией / А. М. Цукер // Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях. Музыковедение и жизнь. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 286–304.
102. Чердниченко, Т. В. Типология советской массовой культуры : Между «Брежневым» и «Пугачевой» / Т. В. Чердниченко. – Москва : РИК «Культура», 1994. – 255 с.
103. Чжан Цяньвэй. Поэзия Мао Цзедунa и ее претворение в музыке китайских композиторов / Чжан Цяньвэй // Музыка и время. – 2019. – № 11. – С. 20–24.
104. Чжао Ифэй. Джазовая культура в современном Китае / Чжао Ифэй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2020. – № 2 (56). – С. 84–90.
105. Чжао Ифэй. Становление и развитие джазового искусства в Китае: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжао Ифэй; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2022. – 184 с.
106. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Татьяна Федоровна Шак; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2010. – 30 с.
107. Шак, Т. Ф. О системном принципе организации в музыке кино / Т. Ф. Шак // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы

международной научной конференции. – Москва: Пробел–2000, 2015. – С. 433–441.

108. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2018. – 342 с.

109. Шак, Ф. М. Джаз и рок-музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2018. – 342 с.

110. Шак, Ф. М. О терминологических проблемах массовой музыки / Ф. М. Шак // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. № 2 (37). – С. 186–190.

111. Шапинская, Н. Е. Очерки популярной культуры / Н. Е. Шапинская – Москва: Академический проект, 2008. – 191 с.

112. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – Москва: Советский композитор, 1983. – 152 с.

113. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон; предисл. Д. Кабалецкого. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.

114. Шулин, В. В. Взаимодействие западных и восточных традиций в джазе / В. В. Шулин // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – № 43. – С. 377–381.

115. 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.

116. Юй Тяньтянь. Китайская популярная музыка: истоки и основания / Юй Тяньтянь // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, искусствоведение. – Санкт-Петербург, 2021. – № 61. – С. 100-106.

117. Юй, Тяньтянь. Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь / Юй Тяньтянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 2 (64). – С. 52–56.

118. Юй Тяньтянь. Песни во время китайской «культурной революции» / Юй Тяньтянь // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, искусствоведение. – 2022. – № 69. – С. 146–151.

119. 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. – С. 134–140. <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-4.pdf>

120. 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. – С. 28–35. <https://art-bulletin.ru/wp-content/uploads/Бюлл-2025-4.pdf>

121. Юй Тяньтянь. Чэнь Гэсинь как ключевая фигура китайской популярной музыки периода ее становления / Юй Тяньтянь // Актуальные вопросы науки и практики: Сб. научных статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции (г. Уфа, 24 января 2025 г.) – Издательство «НИЦ Вестник науки». – Уфа, 2025. – ч. 2. – С. 84–90.

122. Яковлев М. И. 17 лет в Китае / М. И. Яковлев – Москва, 1981. С. 202–204.

На китайском языке

123. Ван Аньго. Очерк о китайской музыке «новой волны» / Ван Аньго // Китайское музыковедение. – 1986. – № 1. – С. 4–15. 王安国. 我国音乐创作“新潮”纵观. 中国音乐学, 1986(1): 4–15.

124. Ван Е. История создания героической кантаты «Борьба горы Тушань с наводнением» / Ван Е // Исследования искусства. – №1. – 2012. – С. 96–97. 王晔. 英雄的赞歌–康塔塔 涂山之–阳 与洪水搏斗 创作研究. 艺术研究 2012 年第 1 期.

125. Ван Жуйи. Сольные песни Сянь Синхая: магистерская диссертация / Ван Жуйи. – Ляочэн: Нанкинский университет искусств, 2008. – 52 с. 王如意. 洗星海独唱歌曲: 硕士论文. 聊城: 南京艺术学院, 2008. 52 页。

126. Ван Цзинцин. Звук прохождения артиллерийского огня – художественная песня Не Эр «Шум Желтой реки»: магистерская диссертация / Ван Цзинцин. – Тайюань, 2021. – 58 с. 王晶晶. 传递炮火的声音是东北时代的艺术歌曲《黄河的喧哗》: 硕士论文. -太原, 2021 年. -58 页。

127. Ван Юйхэ. История китайской музыки в новую и новейшую эпоху / Ван Юйхэ. – Пекин: Изд-во Народной музыки, 2009. – 372 с. 汪毓和. «中国近现代音乐史». 北京: 民间音乐出版社, 2009 年. 372 页。

128. Вэй Вэй. Развитие джаза и джазовых элементов в современной китайской музыке: магистерская диссертация / Вэй Вэй. – Цюйфу: Университет Цюйфу, 2008. – 34 с. 魏炜. 爵士乐的发展及中国现代音乐中的爵士元素曲阜师范大学. 硕士学位论文. 曲阜师范大学. 曲阜: 2008 年 34 页

129. Го Фа Цай. Кандалы и бег: 1980–2005 гг. Независимое культурное и экологическое наблюдение за китайским рок-н-роллом / Го Фа Цай. – Хубэй: Народное издательство Хубэй, 2006. – 93 с. 郭发仔. 枷锁与奔跑: 1980–2005 中国摇滚独立文化环境观察/郭发仔. 湖北: 湖北人民出版社, 2006. 93 页.

130. Дин, Хуайся. Пионер раннего написания поп-песен в Китае: «Бессмертная песня» Чэнь Гэсинь / Дин Хуайся // Современная музыка. – Чанчунь, 2021. – С. 4–6. 迪恩, 回来. 中国早期流行歌曲创作的先驱: 陈歌欣/丁怀/现代音乐的《不朽之歌》. 长春, 2021 年. 第 4 – 6 页

131. Жэнь Дамин. Акустика поп-музыки и джаза / Жэнь Дамин. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1997. – 273 с. 任达敏. 流行音乐与爵士乐声学. 北京: 人民音乐出版社. 1997年 273页.

132. Ли Дуоцзяо. Влияние европейской и американской поп-музыки в Китае / Ли Дуоцзяо // Радиовещание и электричество. – 2004. – №11. – С. 51–53. (李多娇. 欧美流行音乐在中国的影响 [J]. 广播与电视. 2004, (11): 51–53).

133. Ли Цзити. Очерк об исследовании структуры китайской музыкальной культуры / Ли Цзити. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2014. – 588 с. 李吉提. 中国音乐结构分析概论. 北京: 中央音乐学院出版社, 2014: 588页.

134. Лян Маочунь. Пусть изучение истории музыки пойдет глубже: мысли о музыке «Культурной революции» / Лян Маочунь // Музыкальное искусство: Журнал Шанхайской консерватории. – Шанхай, 2006. – С. 14–18. 梁茂春. 让音乐史的研究更深入: 对"文革"音乐的思考/梁茂春//音乐艺术:上海音乐学院学报. – 上海, 2006年. – 第14–18页.

135. Лян Маочунь. Современная музыка Китая, 1949–1989 / Лян Маочунь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 256 с. 梁茂春. 中国音乐 1949–1989 / 梁茂春. – 上海: 上海音乐出版社, 2001年. – 共 256页.

136. Лян Цзянь. Исследование линейного мышления в китайском рок-н-ролле / Лян Цзянь. – Хэйлунцзян: Северная музыка, 2018. – 117 с. 梁健. 中国摇滚乐线性思维的研究/梁健. – 黑龙江: 北方音乐, 2018. – 117页.

137. Мао Ди. Исследование «шидайцю» Ли Цзиньхуэя: магистерская диссертация / Мао Ди. – Наньчан : Университет финансов и экономики Цзянси, 2012. – 34 с. 茅迪. 黎锦晖“时代曲”研究. 硕士学位论文. 江西财经大学. 南昌: 2012年 34页.

138. Си Вэнь. Обзор развития шанхайской шидайцю по газете «Шэньбао»: магистерская диссертация / Си Вэнь. – Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2017. – 52 с. 斯雯. 从《申报》看上海时代曲的发展. 南京师范大学. 南京: 2017年 52页.

139. Сунь Вэй. Краткая история китайской поп-музыки: (1917–1970) / Сунь Вэй. – Пекин : Изд-во Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, 2004. – 341 с. 孙蕤. 中国流行音乐简史(1917–1970). 北京: 中国文联出版社. 2004年 341页.

140. Сюн Юэчжи. Иностранцы в Шанхае. 1942–1949 / Сюн Юэчжи, Ма Сюэцзян. – Шанмэй : Изд-во древней литературы, 2003. – 322с. 熊月之, 马学强. 上海的外国人 1942–1949, 上海古籍出版社, 2003, 322页

141. Сян Сяоган. Пение с кандалами. О нескольких произведениях в жанре киномузыки времен «Культурной революции» / Сян Сяоган // Народная музыка. – Пекин, 2009. – С. 18–25. 翔, 孝感. 唱歌丑闻. 关于"文革"时期电影音乐体裁的几部作品/向小刚//民间音乐. 北京, 2009年. 第 18–25 页.

142. Фу Линь. 20 лет китайской популярной музыки / Фу Линь. – Пекин: Китайская федерация литературы и художественной прессы, 2003. – 44 с. 傅, 林. 中国流行音乐 20 年/傅林, 北京: 中国文联出版社, 2003 年. 44 页.

143. Фу Сяоюй. Музыка и время на примере песни времен Культурной революции «Шум Желтой реки» / Фу Сяоюй. – Тайюань, 2012. – 48 с. 福, 小雨. 音乐与时间以文化大革命歌曲《黄河的喧闹》/傅小雨为例. 太原, 2012年. 48 页.

144. Фэн Цзянь. Разговор о песнях из кинофильмов времен Культурной революции / Фэн Цзянь // Академия художеств. – Цзилинь, 2009. – С. 6–9. 丰, 建. 关于文革时期电影歌曲的对话/冯健//艺术学院. 吉林, 2009年. 第 6 - 9 页.

145. Фэн Чуньлин. Создание популярных песен Ли Цзиньхуэя / Фэн Чуньлин // Музыкальные исследования. – 2007. – № 2. – С. 53–62(冯春玲. 黎锦晖的流行歌曲创作. 音乐研究. 2007年 02 期页 53–62

146. Хоу, Сяотун. Популярная музыка: Чэнь Гексинь (на примере киномузыки): магистерская диссертация / Хоу Сяотун. – Ляочэн: Университет Ляочэн, 2016. – 36 с. 侯, 小童. 流行音乐: 陈歌欣 (论电影音乐的例子): 硕士论文/侯晓彤. – 聊城: 聊城大学, 2016年. – 36页.

147. Хуан Сицзя. Песни Ли Шутуна на примере «Весеннего тура», «Ранней осени» и «Гимна первых игр Сямыня» / Хуан Сицзя // Современная музыка. – Чанчунь, 2022. С. 5–7. 黄, 西甲. 李叔同以"春游", "初秋", "首届厦门运动会国歌"为榜样的歌曲/黄锡嘉//现代音乐. – 长春, 2022年. 第5–7页.

148. Цай Сонци. Гармонические приемы поп-музыки / Цай Сонци. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1997. – 452 с. 蔡松琦. 流行音乐和声技法. 上海: 上海音乐出版社. 1997年 452页.

149. Цянь Тун. Чэнь Гэсинь и современная поп-музыка / Цянь Тун, Лю Исюань // Северная музыка. – Харбин, 2017. – С. 3–6. 简, 童, 刘, 一轩. 陈可欣与现代流行音乐/简彤, 刘艺轩//北方音乐. 哈尔滨, 2017年. 第3–6页.

150. Чжао Цзяньвэй. Кричать в пустоту: Китайская рок-памятка / Чжао Цзяньвэй, Цуй Цзянь. – Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 1992. – 27 с. 赵建伟崔健 尖叫进入虚空: 中国摇滚纪念品. 北京: 北京师范大学出版社, 1992年. 27页.

151. Чу Цзинь. Превратности судьбы популярных песен / Чу Цзинь. – Тайвань: Издательство Земля, 1985. – 283 с. 楚瑾. 流行歌曲的沧桑/台湾: 泽姆利亚出版社, 1985年. – 283页.

152. Чэнь Гуанлинь. Просветительская деятельность Ли Шутуна – представителя песенной культуры «сюэтан юэгэ» / Чэнь Гуанлинь. – Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 2012. – 48 с. 陈光林. 宋文化"学堂悦歌"代表人物李叔同/陈光林的教育活动. 北京: 北京师范大学出版社, 2012年. 48页.

153. Чэнь Вэньбо. Глазами «Династии Тан»: китайская материковая рок-музыка направления хэви-метал: магистерская диссертация / Чэнь Вэньбо. – Наньчан: Нанкинский университет искусств, 2010. – 26 с. 陈文波 透过"唐朝"的眼光: 中国大陆重金属摇滚音乐: 硕士论文/陈文博. 南昌: 南京艺术学院, 2010. 26 页.

154. Чэнь Цзинь. Культура личности Мао Цзэдуна / Чэнь Цзинь. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 1991. – 53 с. 陈进. 毛泽东 / 陈进 个性的文化. – 北京: 中国青年出版社, 1991 年. – 53 页.

155. Шидайцю (时代曲). – URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/时代曲> (Дата обращения: 13.08.2019).

156. Шу Гуансю. Песни Мао Цзэдуна: сто песен / Шу Гуансю. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1992. – 143 с. 舒光秀. 毛泽东之歌: 一百首 / 舒光秀. – 北京: 民间音乐出版社, 1992 年. – 143 页.

157. Юань Дин. Китайские элементы в рок-музыке на примере отечественных групп в 80-х и 90-х годах прошлого века / Юань Дин // Северная музыка. Чанчунь, 2016. С. 9–11. 元, 丁. 以上世纪 80, 90 年代俄罗斯乐队为例的摇滚音乐中的中国元素/元鼎//北方音乐. 长春, 2016 年. 第 9–11 页.

158. Ян Бивэй. Доу Вэй и его время / Ян Бивэй. Пекин: Китай Арт Дейли, 2019. 53 с. 杨立伟 窦唯和他的时代/杨利伟. 北京: 《中国美术报》, 2019 年. 53 页.

159. Ян Чэнь. Краткий анализ художественных особенностей вокальных произведений Не Эра на примере «Песни Мэй Ньянг» и «Песни летающего цветка» / Ян Чэнь // Народная музыка. Куньмин, 2020. С. 14–18. 杨

, 陈. 以《媚娘之歌》和《飞花之歌》为例浅析涅时代声乐作品的艺术特色/杨晨//民乐. 昆明, 2020 年. 第 14–18 页.

На английском языке

160. Hon-Lun Yang. From Colonial Modernity to Global Identity: the Shanghai Municipal Orchestra / Hon-Lun Yang // China and the West : Music, Representation and Reception. Ann Arbor. – Michigan : University of Michigan Press, 2017. – P. 49–64.

161. Dick Hebdige. Subculture: The Meaning of Style / Dick Hebdige. Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies: Methuen & Co. Ltd, 1979. – 195 p.

162. Jones Andrew, F. Yellow Music : Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age / F. Jones Andrew. – Durham: Duke University Press, 2001. – 213 p.

163. Joys Hoi Yan Cheung. Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918–1937 / Joys Hoi Yan Cheung. – Michigan: University of Michigan, 2008. – 538 p.

164. Szu-Wei Chen. The music industry and popular song in 1930s and 1940s Shanghai: a historical and stylistic analysis. Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / Szu-Wei Chen. – University of Stirling. Stirling, 2007. – 358 p.

165. Timothy Lane Brace. Modernization and music in contemporary China: crisis, identity, and the politics of style / Timothy Lane Brace. Dissertation for the Degree of doctor of philosophy. The university of Texas at Austin, august, 1992. – 266 p.

На французском языке

166. Huang Yingxue. Yaogun, l'histoire de la musique Rock: Made in China / Huang Yingxue; sous la direction de M. le Professeur Gregory Barry Lee. – Lyon: Université Jean Moulin (Lyon 3), thèse soutenue le 10 septembre 2012. – 367 p.

Приложение

Нотные примеры

Пример 1. Дж.П. Ордуэй «Сны о доме и матери»

Moderato

Пример 2. Ли Цзиньхуэй «Не могу молчать»

胡适之译词 (第一段)

Moderato (中板)

1=F $\frac{4}{4}$ (0 1 2 3 5 - | 0 6 5 3 2 2 1 0 | 1 1 5 0 1 1 2 0 | 6 6 5 0 5 3 2 1 6 | 5 2 3 1 -)

5. 6 1 - | 1 6 1 2 4 2 7 | 6 7 5 - 0 | 2. 0 6 1 2 | 3 2 6 7 6 5. |

1. 我 说 我 把 心 收 起, 像 人 家 把 门

2. 我 说 我 把 心 收 起, 像 人 家 把 门

3 3 5 3 2 1 | 0 3 5 6 5 3 2 2 1 | 1 1 5 - 2 1 2 3 | 5. 6 5 3 - |

关 了! 叫 爱 情 生 生 地 饿 死,

拴 了! 将 爱 情 密 密 地 闭 紧,

2. 5 3 2 1 6 1 5 | 5 3 1 2 6 5 | 5. 3 2. 1 1 - | 5 5 6 5 3 5 6 |

也 许 不 再 和 我 为 难 了! 但 是 屋 顶 上

也 许 不 再 和 我 麻 烦 了! 不 知 谁 跟 随

Пример 3. Ли Цзиньхуэй «Песня памяти премьер-министра»

总理纪念歌

黎锦晖 词曲

1=F 5 6 1 2 1 — 3 5 2 3 1 — 2. 3 1 2. 7 6. 7 5 — 0

我 们 总 理， 首 创 革 命， 革 命 血 如 推 花；
民 生 凋 敝， 五 国 步 艰 难， 真 祸 理 患 血 细 犹 未 求 已；

6 1 1 6 5 1 2 2 0 5 3 3 1 6 1 2 2 0 2 5 3 2 1. 2 6 1 2 5 — 0

推 翻 了 专 制， 建 设 了 共 和， 产 生 了 民 主 中 华。
真 世 散 了 团 体， 半 休 生 灰 了 志 气， 大 家 妻 子 互 牲 相 勉 励。

3 5 2 1 6 0 2 3 5 6 2 0 3. 2 3 5. 6 5 2 1 1 — 0

民 总 国 新 成， 国 事 如 麻， 总 理 同 洋 加 计 划，
总 理 理 遗 言， 永 不 垂 妻 不 忘 记， 革 命 命 青 尚 天 未 成 白 日 功。

3. 2 3 5. 6 5 2 3 1 — —

重 新 改 革 中 华。
千 秋 秋 方 代 长 留。
同 志 志 仍 须 努 力。

Пример 4. Чэнь Гэсинь «Нелепый блудный сын»

陈歌辛 词曲

从前 某朝某时光，说不

5 出在甚地方，有一个浪子，有一个浪子太荒唐，太荒唐，

10 *mf*
荒唐,荒唐。 怎么样的荒唐, 一生只会游荡。

16 *f*
他把多少租田,多少房产,妻妾儿郎,自己爹娘, 完全都赌

Пример 5. Не Эр «Песня Мэй Ньянг»

1. 哥哥, 你别忘了我呀! 我是你亲爱的梅娘。
2. (哥) 哥, 你别忘了我呀! 我是你亲爱的梅娘。

你曾坐在我们家的窗上,嚼着那鲜红的槟榔,我曾经弹着
你曾坐在红河的岸旁,我们祖宗流血的地方,送我们的勇士

1. 1. 3 3 1. 2
吉他,伴你慢声儿歌唱,当我们在遥远的南洋!哥回来,
还乡,我不能和你

我是那样的惆怅! 哥哥,你别忘了我呀,。我是你亲爱的梅

娘。我为你违背了爹娘,离开那遥远的南洋,我预备用我的

3
眼泪, 搽好你的创伤。 但是, 但是你已经不认得我了,

3
你的可怜的梅娘!

Пример 6. Не Эр «Марш добровольцев»

进行曲速度 田 汉词
聂 耳曲

1-G 号 (1 2 3 4 | 5 6 | 7 1 2 3 | 4 5 | 6 7 8 | 9 10 | 11 12 13 | 14 15 | 16 17 18 | 19 20 | 21 22 23 | 24 25 | 26 27 28 | 29 30 | 31 32 33 | 34 35 | 36 37 38 | 39 40 | 41 42 43 | 44 45 | 46 47 48 | 49 50 | 51 52 53 | 54 55 | 56 57 58 | 59 60 | 61 62 63 | 64 65 | 66 67 68 | 69 70 | 71 72 73 | 74 75 | 76 77 78 | 79 80 | 81 82 83 | 84 85 | 86 87 88 | 89 90 | 91 92 93 | 94 95 | 96 97 98 | 99 100 | 101 102 103 | 104 105 | 106 107 108 | 109 110 | 111 112 113 | 114 115 | 116 117 118 | 119 120 | 121 122 123 | 124 125 | 126 127 128 | 129 130 | 131 132 133 | 134 135 | 136 137 138 | 139 140 | 141 142 143 | 144 145 | 146 147 148 | 149 150 | 151 152 153 | 154 155 | 156 157 158 | 159 160 | 161 162 163 | 164 165 | 166 167 168 | 169 170 | 171 172 173 | 174 175 | 176 177 178 | 179 180 | 181 182 183 | 184 185 | 186 187 188 | 189 190 | 191 192 193 | 194 195 | 196 197 198 | 199 200 | 201 202 203 | 204 205 | 206 207 208 | 209 210 | 211 212 213 | 214 215 | 216 217 218 | 219 220 | 221 222 223 | 224 225 | 226 227 228 | 229 230 | 231 232 233 | 234 235 | 236 237 238 | 239 240 | 241 242 243 | 244 245 | 246 247 248 | 249 250 | 251 252 253 | 254 255 | 256 257 258 | 259 260 | 261 262 263 | 264 265 | 266 267 268 | 269 270 | 271 272 273 | 274 275 | 276 277 278 | 279 280 | 281 282 283 | 284 285 | 286 287 288 | 289 290 | 291 292 293 | 294 295 | 296 297 298 | 299 300 | 301 302 303 | 304 305 | 306 307 308 | 309 310 | 311 312 313 | 314 315 | 316 317 318 | 319 320 | 321 322 323 | 324 325 | 326 327 328 | 329 330 | 331 332 333 | 334 335 | 336 337 338 | 339 340 | 341 342 343 | 344 345 | 346 347 348 | 349 350 | 351 352 353 | 354 355 | 356 357 358 | 359 360 | 361 362 363 | 364 365 | 366 367 368 | 369 370 | 371 372 373 | 374 375 | 376 377 378 | 379 380 | 381 382 383 | 384 385 | 386 387 388 | 389 390 | 391 392 393 | 394 395 | 396 397 398 | 399 400 | 401 402 403 | 404 405 | 406 407 408 | 409 410 | 411 412 413 | 414 415 | 416 417 418 | 419 420 | 421 422 423 | 424 425 | 426 427 428 | 429 430 | 431 432 433 | 434 435 | 436 437 438 | 439 440 | 441 442 443 | 444 445 | 446 447 448 | 449 450 | 451 452 453 | 454 455 | 456 457 458 | 459 460 | 461 462 463 | 464 465 | 466 467 468 | 469 470 | 471 472 473 | 474 475 | 476 477 478 | 479 480 | 481 482 483 | 484 485 | 486 487 488 | 489 490 | 491 492 493 | 494 495 | 496 497 498 | 499 500 | 501 502 503 | 504 505 | 506 507 508 | 509 510 | 511 512 513 | 514 515 | 516 517 518 | 519 520 | 521 522 523 | 524 525 | 526 527 528 | 529 530 | 531 532 533 | 534 535 | 536 537 538 | 539 540 | 541 542 543 | 544 545 | 546 547 548 | 549 550 | 551 552 553 | 554 555 | 556 557 558 | 559 560 | 561 562 563 | 564 565 | 566 567 568 | 569 570 | 571 572 573 | 574 575 | 576 577 578 | 579 580 | 581 582 583 | 584 585 | 586 587 588 | 589 590 | 591 592 593 | 594 595 | 596 597 598 | 599 600 | 601 602 603 | 604 605 | 606 607 608 | 609 610 | 611 612 613 | 614 615 | 616 617 618 | 619 620 | 621 622 623 | 624 625 | 626 627 628 | 629 630 | 631 632 633 | 634 635 | 636 637 638 | 639 640 | 641 642 643 | 644 645 | 646 647 648 | 649 650 | 651 652 653 | 654 655 | 656 657 658 | 659 660 | 661 662 663 | 664 665 | 666 667 668 | 669 670 | 671 672 673 | 674 675 | 676 677 678 | 679 680 | 681 682 683 | 684 685 | 686 687 688 | 689 690 | 691 692 693 | 694 695 | 696 697 698 | 699 700 | 701 702 703 | 704 705 | 706 707 708 | 709 710 | 711 712 713 | 714 715 | 716 717 718 | 719 720 | 721 722 723 | 724 725 | 726 727 728 | 729 730 | 731 732 733 | 734 735 | 736 737 738 | 739 740 | 741 742 743 | 744 745 | 746 747 748 | 749 750 | 751 752 753 | 754 755 | 756 757 758 | 759 760 | 761 762 763 | 764 765 | 766 767 768 | 769 770 | 771 772 773 | 774 775 | 776 777 778 | 779 780 | 781 782 783 | 784 785 | 786 787 788 | 789 790 | 791 792 793 | 794 795 | 796 797 798 | 799 800 | 801 802 803 | 804 805 | 806 807 808 | 809 810 | 811 812 813 | 814 815 | 816 817 818 | 819 820 | 821 822 823 | 824 825 | 826 827 828 | 829 830 | 831 832 833 | 834 835 | 836 837 838 | 839 840 | 841 842 843 | 844 845 | 846 847 848 | 849 850 | 851 852 853 | 854 855 | 856 857 858 | 859 860 | 861 862 863 | 864 865 | 866 867 868 | 869 870 | 871 872 873 | 874 875 | 876 877 878 | 879 880 | 881 882 883 | 884 885 | 886 887 888 | 889 890 | 891 892 893 | 894 895 | 896 897 898 | 899 900 | 901 902 903 | 904 905 | 906 907 908 | 909 910 | 911 912 913 | 914 915 | 916 917 918 | 919 920 | 921 922 923 | 924 925 | 926 927 928 | 929 930 | 931 932 933 | 934 935 | 936 937 938 | 939 940 | 941 942 943 | 944 945 | 946 947 948 | 949 950 | 951 952 953 | 954 955 | 956 957 958 | 959 960 | 961 962 963 | 964 965 | 966 967 968 | 969 970 | 971 972 973 | 974 975 | 976 977 978 | 979 980 | 981 982 983 | 984 985 | 986 987 988 | 989 990 | 991 992 993 | 994 995 | 996 997 998 | 999 1000 | 1001 1002 1003 | 1004 1005 | 1006 1007 1008 | 1009 1010 | 1011 1012 1013 | 1014 1015 | 1016 1017 1018 | 1019 1020 | 1021 1022 1023 | 1024 1025 | 1026 1027 1028 | 1029 1030 | 1031 1032 1033 | 1034 1035 | 1036 1037 1038 | 1039 1040 | 1041 1042 1043 | 1044 1045 | 1046 1047 1048 | 1049 1050 | 1051 1052 1053 | 1054 1055 | 1056 1057 1058 | 1059 1060 | 1061 1062 1063 | 1064 1065 | 1066 1067 1068 | 1069 1070 | 1071 1072 1073 | 1074 1075 | 1076 1077 1078 | 1079 1080 | 1081 1082 1083 | 1084 1085 | 1086 1087 1088 | 1089 1090 | 1091 1092 1093 | 1094 1095 | 1096 1097 1098 | 1099 1100 | 1101 1102 1103 | 1104 1105 | 1106 1107 1108 | 1109 1110 | 1111 1112 1113 | 1114 1115 | 1116 1117 1118 | 1119 1120 | 1121 1122 1123 | 1124 1125 | 1126 1127 1128 | 1129 1130 | 1131 1132 1133 | 1134 1135 | 1136 1137 1138 | 1139 1140 | 1141 1142 1143 | 1144 1145 | 1146 1147 1148 | 1149 1150 | 1151 1152 1153 | 1154 1155 | 1156 1157 1158 | 1159 1160 | 1161 1162 1163 | 1164 1165 | 1166 1167 1168 | 1169 1170 | 1171 1172 1173 | 1174 1175 | 1176 1177 1178 | 1179 1180 | 1181 1182 1183 | 1184 1185 | 1186 1187 1188 | 1189 1190 | 1191 1192 1193 | 1194 1195 | 1196 1197 1198 | 1199 1200 | 1201 1202 1203 | 1204 1205 | 1206 1207 1208 | 1209 1210 | 1211 1212 1213 | 1214 1215 | 1216 1217 1218 | 1219 1220 | 1221 1222 1223 | 1224 1225 | 1226 1227 1228 | 1229 1230 | 1231 1232 1233 | 1234 1235 | 1236 1237 1238 | 1239 1240 | 1241 1242 1243 | 1244 1245 | 1246 1247 1248 | 1249 1250 | 1251 1252 1253 | 1254 1255 | 1256 1257 1258 | 1259 1260 | 1261 1262 1263 | 1264 1265 | 1266 1267 1268 | 1269 1270 | 1271 1272 1273 | 1274 1275 | 1276 1277 1278 | 1279 1280 | 1281 1282 1283 | 1284 1285 | 1286 1287 1288 | 1289 1290 | 1291 1292 1293 | 1294 1295 | 1296 1297 1298 | 1299 1300 | 1301 1302 1303 | 1304 1305 | 1306 1307 1308 | 1309 1310 | 1311 1312 1313 | 1314 1315 | 1316 1317 1318 | 1319 1320 | 1321 1322 1323 | 1324 1325 | 1326 1327 1328 | 1329 1330 | 1331 1332 1333 | 1334 1335 | 1336 1337 1338 | 1339 1340 | 1341 1342 1343 | 1344 1345 | 1346 1347 1348 | 1349 1350 | 1351 1352 1353 | 1354 1355 | 1356 1357 1358 | 1359 1360 | 1361 1362 1363 | 1364 1365 | 1366 1367 1368 | 1369 1370 | 1371 1372 1373 | 1374 1375 | 1376 1377 1378 | 1379 1380 | 1381 1382 1383 | 1384 1385 | 1386 1387 1388 | 1389 1390 | 1391 1392 1393 | 1394 1395 | 1396 1397 1398 | 1399 1400 | 1401 1402 1403 | 1404 1405 | 1406 1407 1408 | 1409 1410 | 1411 1412 1413 | 1414 1415 | 1416 1417 1418 | 1419 1420 | 1421 1422 1423 | 1424 1425 | 1426 1427 1428 | 1429 1430 | 1431 1432 1433 | 1434 1435 | 1436 1437 1438 | 1439 1440 | 1441 1442 1443 | 1444 1445 | 1446 1447 1448 | 1449 1450 | 1451 1452 1453 | 1454 1455 | 1456 1457 1458 | 1459 1460 | 1461 1462 1463 | 1464 1465 | 1466 1467 1468 | 1469 1470 | 1471 1472 1473 | 1474 1475 | 1476 1477 1478 | 1479 1480 | 1481 1482 1483 | 1484 1485 | 1486 1487 1488 | 1489 1490 | 1491 1492 1493 | 1494 1495 | 1496 1497 1498 | 1499 1500 | 1501 1502 1503 | 1504 1505 | 1506 1507 1508 | 1509 1510 | 1511 1512 1513 | 1514 1515 | 1516 1517 1518 | 1519 1520 | 1521 1522 1523 | 1524 1525 | 1526 1527 1528 | 1529 1530 | 1531 1532 1533 | 1534 1535 | 1536 1537 1538 | 1539 1540 | 1541 1542 1543 | 1544 1545 | 1546 1547 1548 | 1549 1550 | 1551 1552 1553 | 1554 1555 | 1556 1557 1558 | 1559 1560 | 1561 1562 1563 | 1564 1565 | 1566 1567 1568 | 1569 1570 | 1571 1572 1573 | 1574 1575 | 1576 1577 1578 | 1579 1580 | 1581 1582 1583 | 1584 1585 | 1586 1587 1588 | 1589 1590 | 1591 1592 1593 | 1594 1595 | 1596 1597 1598 | 1599 1600 | 1601 1602 1603 | 1604 1605 | 1606 1607 1608 | 1609 1610 | 1611 1612 1613 | 1614 1615 | 1616 1617 1618 | 1619 1620 | 1621 1622 1623 | 1624 1625 | 1626 1627 1628 | 1629 1630 | 1631 1632 1633 | 1634 1635 | 1636 1637 1638 | 1639 1640 | 1641 1642 1643 | 1644 1645 | 1646 1647 1648 | 1649 1650 | 1651 1652 1653 | 1654 1655 | 1656 1657 1658 | 1659 1660 | 1661 1662 1663 | 1664 1665 | 1666 1667 1668 | 1669 1670 | 1671 1672 1673 | 1674 1675 | 1676 1677 1678 | 1679 1680 | 1681 1682 1683 | 1684 1685 | 1686 1687 1688 | 1689 1690 | 1691 1692 1693 | 1694 1695 | 1696 1697 1698 | 1699 1700 | 1701 1702 1703 | 1704 1705 | 1706 1707 1708 | 1709 1710 | 1711 1712 1713 | 1714 1715 | 1716 1717 1718 | 1719 1720 | 1721 1722 1723 | 1724 1725 | 1726 1727 1728 | 1729 1730 | 1731 1732 1733 | 1734 1735 | 1736 1737 1738 | 1739 1740 | 1741 1742 1743 | 1744 1745 | 1746 1747 1748 | 1749 1750 | 1751 1752 1753 | 1754 1755 | 1756 1757 1758 | 1759 1760 | 1761 1762 1763 | 1764 1765 | 1766 1767 1768 | 1769 1770 | 1771 1772 1773 | 1774 1775 | 1776 1777 1778 | 1779 1780 | 1781 1782 1783 | 1784 1785 | 1786 1787 1788 | 1789 1790 | 1791 1792 1793 | 1794 1795 | 1796 1797 1798 | 1799 1800 | 1801 1802 1803 | 1804 1805 | 1806 1807 1808 | 1809 1810 | 1811 1812 1813 | 1814 1815 | 1816 1817 1818 | 1819 1820 | 1821 1822 1823 | 1824 1825 | 1826 1827 1828 | 1829 1830 | 1831 1832 1833 | 1834 1835 | 1836 1837 1838 | 1839 1840 | 1841 1842 1843 | 1844 1845 | 1846 1847 1848 | 1849 1850 | 1851 1852 1853 | 1854 1855 | 1856 1857 1858 | 1859 1860 | 1861 1862 1863 | 1864 1865 | 1866 1867 1868 | 1869 1870 | 1871 1872 1873 | 1874 1875 | 1876 1877 1878 | 1879 1880 | 1881 1882 1883 | 1884 1885 | 1886 1887 1888 | 1889 1890 | 1891 1892 1893 | 1894 1895 | 1896 1897 1898 | 1899 1900 | 1901 1902 1903 | 1904 1905 | 1906 1907 1908 | 1909 1910 | 1911 1912 1913 | 1914 1915 | 1916 1917 1918 | 1919 1920 | 1921 1922 1923 | 1924 1925 | 1926 1927 1928 | 1929 1930 | 1931 1932 1933 | 1934 1935 | 1936 1937 1938 | 1939 1940 | 1941 1942 1943 | 1944 1945 | 1946 1947 1948 | 1949 1950 | 1951 1952 1953 | 1954 1955 | 1956 1957 1958 | 1959 1960 | 1961 1962 1963 | 1964 1965 | 1966 1967 1968 | 1969 1970 | 1971 1972 1973 | 1974 1975 | 1976 1977 1978 | 1979 1980 | 1981 1982 1983 | 1984 1985 | 1986 1987 1988 | 1989 1990 | 1991 1992 1993 | 1994 1995 | 1996 1997 1998 | 1999 2000 | 2001 2002 2003 | 2004 2005 | 2006 2007 2008 | 2009 2010 | 2011 2012 2013 | 2014 2015 | 2016 2017 2018 | 2019 2020 | 2021 2022 2023 | 2024 2025 | 2026 2027 2028 | 2029 2030 | 2031 2032 2033 | 2034 2035 | 2036 2037 2038 | 2039 2040 | 2041 2042 2043 | 2044 2045 | 2046 2047 2048 | 2049 2050 | 2051 2052 2053 | 2054 2055 | 2056 2057 2058 | 2059 2060 | 2061 2062 2063 | 2064 2065 | 2066 2067 2068 | 2069 2070 | 2071 2072 2073 | 2074 2075 | 2076 2077 2078 | 2079 2080 | 2081 2082 2083 | 2084 2085 | 2086 2087 2088 | 2089 2090 | 2091 2092 2093 | 2094 2095 | 2096 2097 2098 | 2099 2100 | 2101 2102 2103 | 2104 2105 | 2106 2107 2108 | 2109 2110 | 2111 2112 2113 | 2114 2115 | 2116 2117 2118 | 2119 2120 | 2121 2122 2123 | 2124 2125 | 2126 2127 2128 | 2129 2130 | 2131 2132 2133 | 2134 2135 | 2136 2137 2138 | 2139 2140 | 2141 2142 2143 | 2144 2145 | 2146 2147 2148 | 2149 2150 | 2151 2152 2153 | 2154 2155 | 2156 2157 2158 | 2159 2160 | 2161 2162 2163 | 2164 2165 | 2166 2167 2168 | 2169 2170 | 2171 2172 2173 | 2174 2175 | 2176 2177 2178 | 2179 2180 | 2181 2182 2183 | 2184 2185 | 2186 2187 2188 | 2189 2190 | 2191 2192 2193 | 2194 2195 | 2196 2197 2198 | 2199 2200 | 2201 2202 2203 | 2204 2205 | 2206 2207 2208 | 2209 2210 | 2211 2212 2213 | 2214 2215 | 2216 2217 2218 | 2219 2220 | 2221 2222 2223 | 2224 2225 | 2226 2227 2228 | 2229 2230 | 2231 2232 2233 | 2234 2235 | 2236 2237 2238 | 2239 2240 | 2241 2242 2243 | 2244 2245 | 2246 2247 2248 | 2249 2250 | 2251 2252 2253 | 2254 2255 | 2256 2257 2258 | 2259 2260 | 2261 2262 2263 | 2264 2265 | 2266 2267 2268 | 2269 2270 | 2271 2272 2273 | 2274 2275 | 2276 2277 2278 | 2279 2280 | 2281 2282 2283 | 2284 2285 | 2286 2287 2288 | 2289 2290 | 2291 2292 2293 | 2294 2295 | 2296 2297 2298 | 2299 2300 | 2301 2302 2303 | 2304 2305 | 2306 2307 2308 | 2309 2310 | 2311 2312 2313 | 2314 2315 | 2316 2317 2318 | 2319 2320 | 2321 2322 2323 | 2324 2325 | 2326 2327 2328 | 2329 2330 | 2331 2332 2333 | 2334 2335 | 2336 2337 2338 | 2339 2340 | 2341 2342 2343 | 2344 2345 | 2346 2347 2348 | 2349 2350 | 2351 2352 2353 | 2354 2355 | 2356 2357 2358 | 2359 2360 | 2361 2362 2363 | 2364 2365 | 2366 2367 2368 | 2369 2370 | 2371 2372 2373 | 2374 2375 | 2376 2377 2378 | 2379 2380 | 2381 2382 2383 | 2384 2385 | 2386 2387 2388 | 2389 2390 | 2391 2392 2393 | 2394 2395 | 2396 2397 2398 | 2399 2400 | 2401 2402 2403 | 2404 2405 | 2406 2407 2408 | 2409 2410 | 2411 2412 2413 | 2414 2415 | 2416 2417 2418 | 2419 2420 | 2421 2422 2423 | 2424 2425 | 2426 2427 2428 | 2429 2430 | 2431 2432 2433 | 2434 2435 | 2436 2437 2438 | 2439 2440 | 2441 2442 2443 | 2444 2445 | 2446 2447 2448 | 2449 2450 | 2451 2452 2453 | 2454 2455 | 2456 2457 2458 | 2459 2460 | 2461 2462 2463 | 2464 2465

Пример 7. Ли Шутун «Гимн спортивных игр в городе Сямынь»

厦门第一届运动会会歌

弘一作词作曲

禾山蒼蒼，鷺水蕩蕩，國旗遍飄揚。健兒身手，各獻所長，大家圖自強。

你看那，外來敵，多麼狡猾！請大家想想，請大家想想，切莫在彷徨！

請大家在領袖領導之下把國事擔當。到那時，飲黃龍，

為民族爭光，到那時，飲黃龍，為民族爭光。

Пример 8. Фу Гэнчэнь Песня из кинофильма «Сияющая красная звезда»

音色：长笛

紅星閃閃，放光彩，紅星灿灿，紅星灿灿，

暖胸懷，紅星是咱，工農的心，

紅星閃閃，放光彩，紅星灿灿，紅星灿灿，

暖胸懷，紅星是咱，跟着毛主席，跟着黨。

Em 5 4 3 2 2 1 A7 5 D

党的光辉照万代。 红星是咱

闪闪红星传万代。 跟着毛主席

工农的心， 党的光辉照万代。

跟着党，

Em 5 4 2 1. D 5 4 3 A7 2 1 D 2

Пример 9. Коллектив авторов «Революционная песня восстания»

革命造反歌

北大附中红旗宣传队

阎 恒词

吴 少 华曲

威风凛凛 杀气腾腾

1. 拿起笔 作刀枪， 集中火力打黑帮， 革命

2. 忠于革命忠于党， 刀山火海我敢闯， 革命

3. 歌唱毛主席歌唱党， 党是我的亲爹娘， 谁敢

师生齐造反文化革命当闯将。 杀！杀！杀——嘿！

后代举红旗，毛泽东思想放光芒。

向党来进攻，坚决把它消灭光！

Пример 10. Коллектив авторов «Песнь коровы, призрака, змеи и бога»

牛鬼蛇神嚎歌

中央音乐学院附中词曲

我是牛鬼蛇神，我是牛鬼蛇神，我有罪，我有罪，
我对人民有罪，我要老老实实，决不乱说乱动。
要是乱说乱动，把我砸烂砸碎；把我砸烂砸碎！

Пример 11. Ли Цзефу «Завоевание победы»

争取胜利

毛主席语录
劫夫谱曲

下定决心，不怕牺牲，排除万难去争取胜利。
下定决心，不怕牺牲，排除万难去争取胜利。
下定决心，不怕牺牲，排除万难去争取胜利。

Пример 12. «Алеет Восток»

东毛方红，太爱阳升，中他国是到
毛主产席，党，像人太民，阳，照是到

出我哪 了们里 个的 毛带哪 泽路里 东，人，亮， 他为哪 为了里 人建有 民设了

谋幸福，呼儿咳哟，他是人民大救前
新中产 国，呼儿咳哟，领导我们大向解
共 产 党，呼儿咳哟，哪 里 人 民 得 解

星。进。放。
哪 里 有 了 共 产

结束句

Пример 13. Ли Цзефу «В море – с хорошим рулевым»

大海航行靠舵手

郁文词
王双印曲
欣曲制谱

1= B $\frac{2}{4}$ 中速稍快

大海航行 靠舵手， 万物生长 靠太
阳， 雨 露 滋 润 禾 苗 壮，
干 革 命 靠 的 是 毛 泽 东 思 想。

Пример 14. Цуй Цзянь «Рок-н-ролл в новом длинном походе»

向 前 向 前 向 前！ 我 们 的 队 伍 向 太 阳，

Пример 15. «Династия Тан» «Парящая птица» (прелюдия)

$\text{♩} = 136$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Пример 16. «Династия Тан» «Романтика речи»

♩ = 138
第18小节 1=D

Пример 17. «Династия Тан» «Мечта вернуться во времена династии Тан»

今宵杯中 映着明月 豪杰英气 大千锦亮 今宵杯中映
不出明月 霓虹闪烁歌 舞升平

Пример 18. «Династия Тан» «Солнце»

Пример 19 «Династия Тан» «Лунный сон»

♩ = 55