

УДК 78.036"19"(510)

Цитування:

Їнчжен Кан. Музична культура Китаю середини ХХ ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 52-57.

Їнчжен Кан,

*аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6225-686X>
kangyingzheng72@gmail.com*

Yingzheng Kang. (2022). Music culture of China in the middle of the XX century in the context of socio-cultural and ideological transformations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 52-57 [in Ukrainian].

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КИТАЮ СЕРЕДИНИ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТА ІДЕОЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета статті – дослідити основні аспекти розвитку музичної культури Китаю середини ХХ ст. в контексті політичних реформ. **Методологія дослідження** базується на використанні культурологічного підходу, котрий обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість роботи, а також принципу історизму як основного при розгляді музичної культури Китаю у взаємозв'язку з політичними процесами, які відбувались у вказаний період. Основними методами дослідження стали: історико-культурологічний – для вивчення процесу формування культурної політики Комуністичної партії Китаю (КПК); компаративний – у визначенні політичного впливу в різні періоди розвитку музичної культури; контент-аналізу для розкриття ідеологічної сутності документів КПК. **Наукова новизна статті** полягає у проведенні аналізу політичних документів, що визначають напрямки та механізми реалізації культурної політики КПК і її впливу на процес розвитку музичної культури Китаю середини ХХ століття. **Висновки.** Процес формування культурної політики КПК і основних напрямків розвитку музичного мистецтва в середині ХХ століття визначається заклик до створення «масової нової культури» у поєднанні з опорою на тисячолітні національні традиції. «Реформаторський» рух групи Цзян Цин, спрямований на трансформацію традиційної пекінської опери і створення зразкових революційних творів, значно обмежив творчу свободу митців і став основною причиною «штучного застою» в музичній культурі 60-70 рр. ХХ ст. Припинення культурно-ідеологічного експерименту і подолання його негативних наслідків, разом із проведенням ефективних економічних реформ, відкрили шлях для формування нового прогресивного напрямку розвитку музичного мистецтва країни.

Ключові слова: Китай, музична культура, культурна політика, музично-освітня система, ідеологічний вплив.

*Yingzheng Kang, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture of the
P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Music culture of China in the middle of the XX century in the context of socio-cultural and ideological transformations

The purpose of the article is to explore the main aspects of musical culture development in China in the mid-twentieth century in the context of political reforms. **The methodology** is based on the usage of culturological approach, which determines the generalized socio-cultural orientation of the work, as well as the principle of historicism as the main when considering Chinese musical culture in relation to political processes that took place during this period. The main research methods were: historical and cultural – to study the process of forming the cultural policy of the CCP; comparative – in determining the political influence in different periods of musical culture; content analysis – to reveal the ideological essence of CCP documents. **The scientific novelty** of the article is the analysis of political documents that determine the direction and mechanisms of implementation of the CCP's cultural policy and their impact on the development of Chinese musical culture in the mid-twentieth century. **Conclusions.** The process of the formation of the CCP's cultural policy and the main directions of musical art development in the middle of the twentieth century is determined by the call for the creation of a «mass new culture» combined with reliance on millennial national traditions. The “reformist” movement of the Jiang Qing Group, aimed to transform traditional Beijing opera and create model revolutionary works, significantly limited the creative freedom of artists and was the main cause of «artificial stagnation» in the musical culture of the 60-the 70s of the twentieth century. The suspension of cultural and ideological experiments and overcoming its negative consequences, together with effective economic

reforms, paved the way for the formation of a new progressive direction in the development of musical art in the country.

Key words: China, musical culture, cultural policy, music-educational system, ideological influence.

Актуальність дослідження. Проголошення 1 жовтня 1949 року в Пекіні Китайської Народної Республіки стало визначною подією в історії країни у боротьбі за незалежність. Перемогою Комуністичної партії Китаю (КПК) був завершений більш чим столітній період іноземної окупації Піднебесної державами західної коаліції та Японії. Країна, яка весь цей час знаходилась у колоніальній залежності, намагається подолати наслідки територіальної роздробленості, відновити занепаду економіку, розвивати освіту, науку, культуру і мистецтво. Обираючи головною метою побудову соціалізму, Китай на початковому етапі післявоєнного періоду повністю орієнтується на досвід Радянського Союзу, котрий стає взірцем у проведенні докорінної перебудови всіх його інституцій. Вказаний курс був офіційно проголошений Мао Цзедунем ще до повної перемоги над Гомінданом у Політичному звіті ЦК КПК VII з'їзду Комуністичної партії Китаю 24 квітня 1945 р. Признаючи відсталість країни результатом багаторічного іноземного та феодалного пригноблення, КПК обирає шлях на створення національної «масової нової культури» та формування системи освіти «нового демократичного спрямування». Саме ці сфери життєдіяльності суспільства стали основним об'єктом ідеологічного впливу в процесі формування політичної доктрини КПК, котра впродовж 50-60-х років XX століття зазнала переосмислення і кардинальних змін. Дослідження музичної культури Китаю вказаного періоду у взаємозв'язку з об'єктивними політичними реаліями того часу продовжують залишатись недостатньо розкритими і вимагають більшої деталізації окремих питань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах сучасних авторів питання розвитку музичної культури Китаю здебільшого розглядаються без взаємозв'язку з політичними процесами. Подібний підхід простежується в дослідженнях А. Новоселової (2015), Дай Юй (2017), Н. Брагіної, Ван Цзеї (2021). Більш широко засади формування китайської музичної культури розкриваються у взаємозв'язку із політичними та ідеологічними чинниками в англійських роботах S. Melvin, J. Cai (2004), A. Perris (1983), M. Luo (2013), котрі, однак, у своїх висновках не завжди спираються на конкретні історичні документи.

Використання останніх дає можливість значно підвищити рівень об'єктивності наукового пошуку.

Мета статті – дослідити основні аспекти розвитку музичної культури Китаю середини XX ст. в контексті політичних реформ.

Виклад основного матеріалу Програмним документом, що визначив принципи формування нової культурної політики КПК середини XX ст., стали тези доповіді, озвучені Мао Цзедунем на Яньаньському форумі з літератури та мистецтва у травні 1942 році у контрольованому комуністами м. Яньані. В них була висловлена чітка позиція щодо обрання зразком у будівництві «народної культури» Китаю досвіду СРСР.

Пропагуючи курс на створення «масової нової культури» на демократичних засадах, наголошується на необхідності критичного підходу до запозичення досягнень передової зарубіжної культури і їх використання у формуванні нової культури Китаю. Подібна позиція означена у звіті й по відношенню до давньої культури, котру, як зауважується, необхідно оцінювати не механічно, а зважено. У приведених директивах простежується тісний зв'язок із марксистською теорією, в якій не відкидалися найцінніші здобутки буржуазної епохи, а навпаки, вказувалось на необхідність засвоїти і переробити усе цінне, що було досягнуто за понад два тисячоліття розвитку людської думки і культури [9, 4].

Обираючи Радянський Союз зразком для наслідування у своїх політичних, економічних і культурних перетвореннях, китайський уряд намагається копіювати досвід свого більш досвідченого партнера. Однак, розкриваючи сутність наступних трансформацій, які згодом будуть розпочаті китайським керівництвом у докорінній перебудові музичної культури, необхідно згадати про ситуацію, яка склалась на той час у музичному мистецтві у самому СРСР. Прийнята Політбюро ЦК ВКП(б) Постанова «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі» 10 лютого 1948 р. на довгий час стала програмним документом, у якому були сформульовані основні вимоги радянського керівництва до композиторів. Серед ключових завдань, котрі висувались керівним органом до митців, були необхідність забезпечувати глибокий зв'язок з народом і його пісенною творчістю, а також «високу професійність та одночасно простоту і доступність музичних

творів» [1]. Цитуючи окремі положення сумнозвісної Постанови, ми свідомо намагаємось виділи ті, котрі пізніше простежуються в програмних документах КПК, і які стали базовими в її культурній політиці та визначенні основних напрямків розвитку музичного мистецтва.

Одним із означених пунктів, котрий найчастіше буде фігурувати в ідеологічних гаслах партійних програм КПК, – «музика для народу». Цей заклик до композиторів створювати прості та доступні у сприйнятті музичні твори для широких мас не відзначається новизною, його досить легко можна виявити не тільки у класиків марксизму-ленізму, на яких спирався Мао Цзедун, але й в маніфестах Великої французької революції (1789), де музика вважалась «символом єднання і ентузіазму» народу [10, 1565].

На шляху зміни суспільно-політичної системи в процесі переходу від абсолютизму до демократичних форм народовладдя французькі революціонери для «приспособлення музики до суспільного життя» [10, 1568] пропонують замість класичних жанрів академічної музики (опера, симфонія, концерт) зосереджуватись на більш доступних первинних жанрах народної та революційної пісні, маршу, танцю.

Подібний підхід простежується і в роботі Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва, який відбувся у липні 1949 року в Пекіні за участі 753 делегатів. Основною темою дискусії на форумі стало визначення шляхів розбудови культури і мистецтва Нового Китаю після перемоги над Гомінданом. Значна частина дебатів була присвячена підведенню підсумків роботи КПК у формуванні культурної політики Китаю від початку Руху 4 травня (1919).

З визначенням політичного курсу КПК в галузі культури, освіти і мистецтва з доповіддю на конгресі виступили лідери партії та очільник уряду Чжоу Еньлай. Вони акцентували увагу на залученні всіх прогресивних митців до створення нових високоідейних художніх творів, доступних для широких мас [11]. Основними документами, на які повинні були спиратись митці, залишались «Бесіди про літературу та мистецтво» Мао Цзедуна, озвучені в Яньані у 1942 році. Їх провідною ідеєю було проголошення визначального принципу – «мистецтво для народу».

Більш детальне обговорення шляхів розвитку музичного мистецтва проходило на

пленарних засіданнях делегатів, які представляли спільноту музикантів. Доповідачами висловлювались різні погляди щодо майбутнього професійної музичної освіти та західної музики. Тут лунали і радикальні пропозиції, і ствердження, що «симфонічні оркестри не можуть служити робітникам, селянам та солдатам і їх потрібно просто розформувати або перетворити на культбригади, а термін музичної освіти обмежити одним роком навчання» [8, 184].

Перший конгрес китайських митців став не тільки важливим політичним та ідеологічним форумом у визначенні майбутнього культури та музичного мистецтва Нового Китаю, але й сприяв об'єднанню китайських митців, які знаходились за межами країни. Багато з них із вдячністю і захопленням прийняли запрошення і прибули в столицю.

«Ця зустріч змінила моє життя, – згадувала пізніше видатна китайська співачка Чжоу Сяоянь, – після цього я відчула, що в мене є мета, мрії, напрямок нового життя» [8, 184]. Отримавши музичну освіту в Парижі і повернувшись на батьківщину, співачка активно включається у процес формування національної вокальної школи і успішно створює її.

Чжоу Сяоянь була не єдиним представником китайської художньої інтелігенції, хто отримав освіту на Заході і кого прем'єр уряду КНР Чжоу Еньлай під час форуму запросив до тісної співпраці. Іншим визначним музикантом, до якого звернувся прем'єр з пропозицією долучитись до розбудови національної системи професійної музичної освіти, був видатний скрипаль і композитор, випускник Паризької консерваторії Ма Сицун (1912-1987), котрому він пропонує «взяти на свої плечі тягар підготовчої роботи по створенню Центральної консерваторії» [12, 161].

Проведення Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва і озвучені на ньому перспективні плани розвитку музичної культури країни стали поштовхом для перебудови, перш за все, системи музичної освіти. Її ініціатором виступав особисто голова Держради КНР Чжоу Еньлай, котрий протягом 1949-1976 рр. незмінно очолював керівний орган країни. Як інтелігентний і високоосвічений представник партійної еліти і незмінний очільник уряду він виділявся не характерною для більшості своїх соратників ліберальністю поглядів і був прихильником формування національної

музично-освітньої системи на західних зразках. Висловлені ним під час конгресу пропозиції відомим музикантам щодо створення нових музично-освітніх закладів і залучення кращих митців до співпраці були достатньо швидко реалізовані заснуванням у 1949 р. в Тяньцзіні Центральної музичної консерваторії.

Ключова роль у формуванні національного кадрового потенціалу для розвитку музичної культури Китаю у середині ХХ ст. належить Радянському Союзу. Відправним пунктом співпраці стало підписання 14 лютого 1950 року у Москві радянсько-китайського «Договору про дружбу, союз і взаємну допомогу». Одним із основних напрямків розвитку культурної співпраці між країнами була обрана музично-освітня сфера, котра включала, крім участі радянських фахівців у формуванні системи музичної освіти Китаю, безпосередню підготовку кваліфікованих китайських музикантів у Московській, Ленінградській та інших консерваторіях Радянського Союзу. Всього у Радянському Союзі в музичних навчальних закладах навчалось 4338 осіб «першої хвилі», із яких третину склали студенти та аспіранти Московської консерваторії.

Погіршення в кінці 50-х років ХХ століття відносин між КНР і КПК, які почались після відомої доповіді М. С. Хрущова «Про культ особистості та її наслідки» на закритому засіданні ХХ з'їзду КНР, значно ускладнили співпрацю країн у музично-освітній сфері. На початку 60-х років ХХ століття відбулось практичне припинення всіх сфер співробітництва між країнами.

Якщо прослідкувати хронологію формування культурної політики КПК і, безпосередньо, ставлення до музичної спільноти, то в 1950-х роках в роботах Мао Цзедуну зустрічаються різні підходи щодо визначення їх ролі у житті суспільства. Основні тези щодо місця творчої інтелігенції в побудові «нового Китаю» достатньо стисло викладені у відомому «Зверненні Мао Цзедуну до музичних працівників 24 серпня 1956», в яких висловлені критичні зауваження керманіча щодо «повної вестернізації», котра «нездійсненна... і не буде прийнята простими людьми Китаю» [4]. Він вказує на глибокі коріння китайського мистецтва, китайської музики, живопису, драми, літератури і досягнення в процесі їх історичного розвитку, що неможливо ігнорувати митцями.

Основним завданням творчої еліти Мао вважав вивчення зарубіжного мистецтва, його

фундаментальних теорій і напрямів «зادля створення нового соціалістичного мистецтва різних народів Китаю, яке матиме свої індивідуальні національні форми і стилі» [4]. Він закликав китайських музикантів вивчати кращі західні зразки паралельно із китайськими і не допустити повної вестернізації китайської музики. Для того, щоб їх роботи «мали велике майбутнє», керманіч наголошує: «Ви повинні приділяти увагу китайській музиці, докладати максимум зусиль, щоб її вивчати та розвивати з метою створення власних творів з характерною національною формою та стилем» [4].

Такий ідеологічний посыл музичній спільноті створювати власний творчий продукт, орієнтуючись на національні традиції, не передбачав ніяких перешкод для динамічного розвитку музичної культури і мистецтва країни. Різким контрастом на цьому тлі виглядає Постанова «Про велику пролетарську культурну революцію», прийнята ХІ пленумом ЦК КПК Китаю 8 серпня 1966 року, котра вважається офіційною датою початку десятирічного періоду «штучного застою». Серед основних ідеологічних тез, які були виголошені і прийняті пленумом для посилення «класової боротьби при переході від капіталізму до соціалізму», висувається заклик до «поєднання пропаганди пролетарського світогляду і марксизму-ленінізму та ідей Мао Цзедуну з критикою буржуазної ідеології» [2]. Об'єктом критики повинні були стати «наділені владою реакційні буржуазні авторитети» в науці, освіті, літературі та мистецтві. Згідно нових завдань партії під удар критики в першу чергу потрапляли керівники мистецьких колективів і навчальних закладів, які виділялись більш високим фаховим рівнем та організаторськими здібностями і часто сприймались як представники експлуататорського класу [7, 181].

Важливим пунктом нової культурної політики КПК став заклик до представників творчої інтелігенції створювати високоідейні художні твори, котрі повинні служити соціалізму, робітникам, селянам і солдатам і сприяти боротьбі проти ворогів. Для цього під керівництвом дружини Мао Цзедуну Цзян Цин ще до ХІ пленуму ЦК КПК її групою формується репертуарні списки восьми зразкових революційних творів, в яких необхідно було досягти «об'єднання революційного змісту із художнім стилем». Їх основу на початковому етапі склали п'ять тогочасних революційних опер – «Легенда про

Червоний ліхтар», «Шацзябанг», «Стратегія взяття гори тигра», «Набіг на полк білого тигра» та «На доках», двох балетів – «Червоний загін жінок» і «Біловолоса дівчина» та одна кантата «Шацзябанг».

Головний акцент реформатори робили на створенні нової за формою і змістом моделі революційної опери на основі трансформації традиційної пекінської опери. Намагаючись більш конкретизувати основні завдання процесу оновлення застарілої «феодальної та буржуазної» пекінської опери, основними персонажами якої виступали імператори, генерали, дівчата-красуні, Шу Мо (1912-1991) у своїй статті «Музика пекінської опери краще служить соціалізму» наполягає створювати нові образи героїв, креативно використовувати та збагачувати стиль пекінської опери, сміливо робити прориви. Для того, щоб осучаснити застарілі безідейні сюжети і реалістично відобразити сьогодення, він пропонує змінити костюми, рухи, реквізит, декорації і використовувати музику етнічних меншин, народні і революційні пісні [6].

Зразкові твори згодом отримують повсюдне поширення у багатьох сферах життєдіяльності суспільства. Їх виконували в школах, на підприємствах і полях, вони линули із гучномовців на вулицях, в парках, стадіонах, часто окремі фрагменти популярних арій можна було почути у виконанні робітників навіть під час обідньої перерви [5, 274]. Записи революційних мелодій продавались на дешевих платівках, а зображення головних героїв оперних сюжетів широко використовувались на плакатах, листівках, календарях і навіть на чашках та блюдах. Вони були адаптовані до різних місцевих діалектів і стилів. Така популярність революційних опер була зумовлена їх доступністю і близькістю до фольклорних джерел.

«Культурна революція» (1966-1976 рр.), на переконання Р. Бікерса, була відповіддю на «культурний імперіалізм», ідеологія котрого в 50-х роках ХХ століття могла привести до реставрації капіталізму [3, 171]. Смерть Мао Цзедуна та розгром «банди Цзян Цин» стали не тільки завершенням складного періоду «штучного застою» в історії Китаю, але й поворотним пунктом у радикальній зміні політичного, економічного культурного курсу країни на шляху прогресивного розвитку.

Висновки. Процес формування культурної політики КПК і основних напрямків розвитку музичного мистецтва в середині ХХ століття визначається закликком до створення «масової

нової культури» у поєднанні з опорою на тисячолітні національні традиції. «Реформаторський» рух групи Цзян Цин, спрямований на трансформацію традиційної пекінської опери і створення зразкових революційних творів, значно обмежив творчу свободу митців і став основною причиною «штучного застою» в музичній культурі 60-70 рр. ХХ ст. Припинення культурно-ідеологічного експерименту і подолання його негативних наслідків, разом із проведенням ефективних економічних реформ, відкрили шлях для формування нового прогресивного напрямку розвитку музичного мистецтва країни.

Література

1. До кінця викрити антинародний формалістичний напрям у музиці. Радянська Україна. 29 лютого 1948.
2. Пам'ятні події Комуністичної партії Китаю 1966. 中国共产党大事记·1966年URL: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64164/4416081.htm>
3. Bickers, R. Empire made me: An Englishman adrift in Shanghai. London: Penguin Books. 2003. 411 p.
4. Chairman Mao's Talk to Music Workers 24 August 1956. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/select-ed-works/volume-7/mswv7_469.htm
5. Judd, Ellen R. Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas, in William Joseph et al., eds., New Perspectives on the Cultural Revolution, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Council of East Asian Studies. 1991. P. 265-282.
6. Lin Hui. Wéi zhèngzhì fúwù de yàngbǎn xī de chūlú. Huányuán lishǐ xiliè. 2012. URL: <https://www.epochtimes.com/gb/12/2/29/n3526031.htm>
7. Luo, Mengyu. Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). These Doctor of Philosophy. Loughborough University, 2013. 326 p.
8. Melvin, Sheila, Cai, Jindong. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. Algora Publishing, 2004. 362 p.
9. Perris, Arnold. Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China. Ethnomusicology, 1983, (Jan.). Vol. 27, № 1, P. 1-28.
10. Radiguer Henri. La Musique Française. De 1789 à 1815. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1925. P. 1562-1660.
11. Xu, Yuechun. Zhōngguó wénlián de wǔ cǐ huì zhǐ biànciān. (2020). URL: <http://www.zgwypl.com/show-314-45355-1.html>

12. Ye, Yonglie. Ma Sicong Zhuan. Aiguode ipanguozhe. Urumqi: Xinjiang Chubanshe, 2000. 456 p.

References

1. To expose the anti-national formalist trend in music to the end. (1948). Soviet Ukraine.

2. Events of the Communist Party of China 1966. URL: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64164/4416081.html> [in Chinese].

3. Bickers, R. (2003). Empire made me: An Englishman adrift in Shanghai. London: Penguin Books.

4. Chairman Mao's Talk to Music Workers, 24 August 1956. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/select-ed-works/volume-7/mswv7_469.htm

5. Judd, Ellen R. (1991). Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas, in William Joseph et al., eds., New Perspectives on the Cultural Revolution, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Council of East Asian Studies), 265-282.

6. Lin, Hui (2012). The release of a model drama serving politics. Restore History Series. URL: <https://www.epochtimes.com/gb/12/2/29/n3526031.htm> [in Chinese].

7. Luo Mengyu (2013). Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). These Doctor of Philosophy. Loughborough University.

8. Melvin, Sheila, Cai Jindong (2004). Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. Algora Publishing.

9. Perris, Arnold (1983). Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China. Ethnomusicology, (Jan.). Vol. 27, № 1, 1-28.

10. Radiguer Henri. La Musique Française. De 1789 à 1815. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1925. P. 1562-1660.

11. Xu, Yuechun (2020). Five changes in the venue of the Chinese Federation of Literary and Art Circles. URL: <http://www.zgwypl.com/show-314-45355-1.html> [in Chinese].

12. Ye, Yonglie (2000). A biography of Ma Sicong, patriotic traitor. Urumqi: Xinjiang Chubanshe [in Chinese].

*Стаття надійшла до редакції 28.12.2021
Отримано після доопрацювання 21.01.2022
Прийнято до друку 26.01.2022*