

Kyoka, and Reisho Tokaido Sets. ARH 356/555: Japanese Painting and Prints. May, 2003. 27 p.

8. Utagawa Kunisada (Toyokuni III) – series and prints. «The 53 Stations of the Tokaido» (Diptych) Tokaido gojusan-tsugi no uchi. URL: <http://www.kunisada.de/Kunisada-Tokaido-1852/Tokaido0.htm>

9. Zodiacal Calendar Date Seals. URL: <http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/zodiac.html>

10. Utagawa Kunisada (Toyokuni III). Signatures and seals. URL: <http://www.kunisada.de/Liste/kunisada-signature-seal.html>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-22>

Пан Лун

*аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

КИТАЙСЬКА ЕСТРАДНА МУЗИКА В РЕЦЕПЦІ ЙЕРУН ДЕ КЛОТА

Дослідження сучасної естрадної музики Китаю привертає увагу багатьох дослідників світу. Серед них – професор кафедри медіадосліджень Амстердамського університету з Нідерландів, музичний критик та історик культури Йерун де Клот (Jeroen de Kloet). Впродовж шістнадцяти років він досліджує популярну музичну індустрію в Пекіні, Гонконгу та Шанхаї. В результаті, у 2010 році автор публікує монографію «China with a Cut. Globalisation, Urban Youth and Popular Music» (Китай з розрізом. Глобалізація, міська молодь і популярна музика) [1], в якій зосереджує свою увагу на культурі *дакоу* (dakou). Термін походить від нелегально імпортованих західних компакт-дисків, котрі названі так на честь надрізу, зробленого на краю, щоб зробити їх непридатними для продажу. Вони відіграли вирішальну роль у появі нової музики та молодіжної культури. За словами Янь Цзюня (Yan Jun), *дакоу* представляє собою покоління, котре відмовляється бути придушеним, шукає як непомітно з'єднатися з андеграундом, створює маргінальну культуру та стиль життя, який росте уперто, чинить опір і бореться [Цит. за: 1, с. 21].

Йерун де Клот зазначає, що в книзі відображене подвійне прагнення: «по-перше, представити етнографічний звіт про музичну культуру Китаю за останні два десятиліття, з особливим акцентом на кінець 1990-х, коли реформи, комерціалізація і глобалізація були в розпалі», «по-друге, я хочу дослідити терміни та поняття, за допомогою яких ми описуємо і аналізуємо такі етнографії» [1, с. 33].

Для того, щоб розуміти популярну музику в Китаю, важливо включити різних акторів та їхню взаємодію в аналізі. Тому автор звертається до широкого кола репрезентантів – музикантів, медіаіндустрії, шанувальників, письменників тощо. Йерун де Клот розпочинає книгу з вивчення музичних сцен, продовжує з аудиторією та продюсерами, і надає належної уваги взаємодії та залежності між цими акторами. Всюди у книзі автор поєднує аналіз з теоретичними роздумами та відступами.

Монографія має п'ять розділів. У першому автор досліджує звуки – «тверді» культурні форми. Ці важкі звуки – це андеграундні групи, важкий метал (хеві-метал, *zhong jinshu*), панк і хіп-хоп. Публічним зародженням андеграундної музики, котру у Пекіні називають як «сцену» (*dixia yinyue*), і як «шум» (*zaoyin yaogun*), став спільний виступ у Пекіні влітку 1996 року трьох гуртів – NO, The Fly і Zi Yue [1, с. 43].

У другому розділі Йерун де Клот переходить до обговорення того, що називає «дефісами» сцени. Тут обговорюються більш м'якші музичні стилі: фолк-рок, поп-рок, поп-панк тощо.

Третій розділ присвячений маргіналізованим звукам у рок-дискурсі, тобто тим, котрі не сприймаються у центрі року в Пекіні, зокрема, жіночим групам.

Ці три перші розділи ґрунтуються на широкому масиві емпіричних даних. Це понад 300 MC та компакт-дисків, які автор зібрав у 1992 та 2008 роках, а також дизайн-куртки, тексти та композиції. Досліджуючи рок-культуру Китаю, Йерун де Клот обирає не фіксовані періоди її розвитку, а досліджує різні плавні музичні сцени, котрі, на думку автора, об'єктивніше відтворюють загальну картину.

У четвертому розділі Йерун де Клот розглядає ту сферу, яку часто забувають у дослідженні популярної музики. Це – глядачі. Спираючись на різноманітні дослідження, автор ретельно аналізує, як китайська музика використовується як технологія Я, як спосіб контролювати життя в суспільстві, яке постійно змінюється. Для того, щоб отримати базову інформацію про китайську молодь, медіа та музичні уподобання, дослідник провів опитування серед 650-ти респондентів, глибинні інтерв'ю з 32-ма молодими людьми, а також долучив лист фанатів, написаний 80-ти шанувальниками року своїм фаворитам.

П'ятий розділ присвячений створенню музики в Китаї в контексті теорій про зв'язок між глобальним капіталізмом і ЗМІ, політикою національної держави, між неолібералізмом і комунізмом. Автор позиціонує китайський музичний ринок у регіональному та глобальному контексті.

У висновках Йерун де Клот зауважує: «Артикуляції китайськості (стародавній Китай, комуністичний Китай) особливо важливі для тих сцен, котрі більш тісно пов'язані із «типовими» рок-ідіомами, такими як бунтарський звук Цуй Цзянь, важкий метал династії Тан, хардкор-панк 69-го та андеграунд звуки Зу Чжоу. Чим «жорсткіший» звук, тим сильніше бажання локалізувати це. Гурти, розташовані на сценах, що діють на кордонах рок-міфології – поп-рок, фолк-рок, поп-панк і модні смуги (дефіс, що повторюється, вже вказує на гібридизм цих сцен) – менше беруть участь у спробах локалізувати своє звучання. Іноді вони навіть вирішують сформулювати свої глобальні прагнення» [1, с. 194].

Тож, прочитання рок-музики в Китаї в рецепції Йерун де Клота засвідчує, що це копія західної музики, котра має свої специфічні китайські особливості. Популярні культури в Китаї як і в інших місцях, такі ж локальні як і глобальні. Локальне та глобальне доповнюють один одного і не суперечать один одному. Монографія Йерун де Клота є важливим дослідженням сучасного процесу китайської естрадної музики.

Література:

1. Jeroen de Kloet. China with a Cut. Globalisation, Urban Youth and Popular Music: monographs. IAS / Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010. 257 p.