

УДК 81'26:821.571-1(045)

Ю.А. Дрейзис

ПРОПЕДЕВТИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ ДЕКЛАМАЦИИ В МАОИСТСКОМ КИТАЕ¹

Статья рассматривает первые попытки структурированной письменной фиксации правил «озвучивания» китайской современной поэзии, начавшие появляться с конца 1950-х. Это пособия для обучения стихотворной декламации, создававшиеся вплоть до конца эпохи Мао Цзэдуна, которые содержат подробные технические инструкции по подготовке чтецов. Они служат уникальным материалом для описания того, как регулировалась декламационная практика в русле общего языкового регулирования КНР и, прежде всего, продвижения нового стандарта *путунхуа* в ущерб региональным идиомам. Кроме того, эти тексты дают возможность увидеть общие тенденции в эволюции «новой поэзии» (*синь ши*) в сторону возрождения отдельных техник и приёмов, характерных для различных форм традиционного стиха, а также оценить соотношение «устного» и «письменного» в китайском поэтическом тексте, написанном и озвучиваемом на современном языке.

Ключевые слова: китайская поэзия, многоязычие, современная поэзия, путунхуа, рецитация.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-807-816

Публичная читка поэтического текста играла крайне важную роль в системе маоистского производства культурной продукции в 1960–1970-е гг. Процветающая традиция «озвучивания» поэзии достигла пика популярности в начале 1960-х. Это были годы, когда современная китайская поэзия вышла на авансцену благодаря широко распространённому, прежде всего в городской среде, увлечению чтением революционной поэзии [2, с. 73]. Поэзия превратилась в искусство массового исполнения, санкционированную государством культурную форму, нацеленную на привлечение и демонстрацию на публике революционного энтузиазма китайского населения.

Как ни парадоксально, утверждение примата спонтанного выражения революционной страсти, как показывает Дж. Креспи, повлекло за собой преднамеренное, механическое применение готовых декламационных схем и шаблонов, призванных выражать должную степень драматизма, – как в актёрском, так и в непрофессиональном чтении [2, с. 83]. Театральные чтецы из профессиональных трупп, таких как Пекинская исследовательская группа любительской декламации (*Еюй лансун яньцзю сяоцзю* 业余朗诵研究小组), обращали повышенное внимание именно на те аспекты озвучивания текста, которые, по их мнению, соотносились с проявлением «естественного» пафоса – с течением времени закреплялись регламентированные, более-менее стандартные формы ритмической организации звучания, предлагавшиеся затем непрофессиональному исполнителю для воспроизведения.

Пособия для обучения декламации, создававшиеся с конца 1950-х и вплоть до конца 1970-х, содержат подробные технические инструкции по подготовке чтецов и служат прекрасным материалом для описания того, как регулировалась декламационная практика – в русле общего языкового регулирования тех лет. Кроме того, они представляют собой уникальное явление в китайской поэтической традиции и в особенности в тех её аспектах, которые связаны с соотношением «письменного» и «устного» в стихотворном тексте, т. к. эти пособия являют первые попытки структурированной письменной фиксации правил «озвучивания» поэзии «нового типа» (*синь ши* 新诗)², выходящей на передний фронт китайской литературы в начале XX в. Декламационное исполнение поэзии традиционного типа, несомненно, было обычной практикой в старом Китае. Однако паттерны исполнения,

¹ Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

² Китайская поэзия современного типа появилась на свет как часть литературной революции, которая косвенным образом была запущена в ход публикацией авангардных стихов в знаменитом чикагском журнале «Поэзия» (Poetry Magazine). Главный идеолог новой традиции, Ху Ши 胡适 (1891–1962), учился тогда в США. Он написал первый китайский верлибр на разговорном языке в июле 1916 г., опубликовал «Предварительные предложения по литературной реформе» (*Вэньсюэ гайлян чу* 文学改良刍议) в китайском журнале «Новая молодёжь» (*Синь циннянь* 新青年) в январе 1917 г., а затем ещё 8 верлибров в том же издании и, наконец, вернулся в Китай в июле 1917 г., чтобы продвигать дело «новой поэзии». Её главным отличием от традиционных форм было использование вернакуляра и отказ от ритма, метра и рифмовки классической поэзии.

усвоенные от семьи, наставников, школ или местной народной традиции, не фиксировались в виде цельных пособий.

Китайская «новая поэзия» (*синь ши*) в очень значительной степени опиралась на представление «чистого» звучания и черпала свою идеологическую ценность не столько из реальной практики устной литературы, сколько из её преднамеренного противопоставления негативному Другому – письменному классическому языку. При этом «новая поэзия» изначально распространялась и популяризировалась преимущественно как совокупность печатных, а не представляемых устно текстов.

Тот или иной опыт вписывания звучания в письменный текст – это неотъемлемый аспект поэтического новаторства для большинства традиций. Для китайских поэтов первой половины XX в. попытки соединения устной речи и поэзии маркировали их участие в более широком, общемировом, тренде по экспериментированию со свободным стихом и разговорной речью [4, с. 232–233]. Этот процесс играл особенно важную роль в 1920–1930-е гг., когда идея голосового исполнения «новой поэзии» набирала заметный вес. В годы Второй мировой войны и непосредственно после неё поэтическая декламация становится по-настоящему массовой, однако первые пособия возникают не ранее 1950-х.

Мы рассмотрим три издания «золотого века» массовой китайской декламации – «Базовые знания по чтению вслух» (*Лансун цзичу чжishi* 朗诵基础知识, 1958) Янь Жэньи 阎人诒 (р. 1920?), «Первые шаги в декламации» (*Лансун чубу* 朗诵初步, 1960) Чжу Линь 朱琳 (р. 1923) и «Поэтическую декламацию» (*Шигэ лансун* 诗歌朗诵, 1975) Гань Юйцзэ 甘雨泽 (р. 1942). Главным фокусом внимания будет лингвистический аспект описания декламационной практики в этих публикациях в свете языковой политики КНР, эволюции «новой поэзии» в сторону возрождения отдельных техник и приёмов, характерных для различных форм традиционного стиха, а также широкого соотношения «устного» и «письменного» в китайском поэтическом тексте.

Рассмотрим наиболее ранний по времени создания (но не публикации) текст – «Первые шаги в декламации» Чжу Линь. Автор предполагает необходимость предварительного тщательного анализа текста перед его озвучиванием – таким образом, искусственно конструируемое «идеальное» прочтение явно преобладает над чтением естественным, привычным для носителя. Чжу Линь вводит категорию «ударения» (*чжунду* 重读): в её системе оно соотносится с актуальным членением фразы и представляет собой интонационное выделение того или иного фрагмента в зависимости от тематического структурирования содержания. Чжу Линь не уточняет, каким образом (за счёт длительности произнесения или же высоты голоса, громкости и т. п.) должно осуществляться выделение в каждом конкретном случае, но отмечает, что существует разновидность выделения, связанная с сознательным уменьшением громкости на определённом отрезке текста. «Ударение» в построениях Чжу Линь жёстко закрепляется при антитезе (выделяются противопоставляемые элементы), сравнении и метафоре, а также при лексическом повторе – в таком случае выделение падает на последнюю фразу первой части отрезка речи, повторяемую в начале следующей части. Оно часто не совпадает с выделением при помощи рифмы там, где таковое присутствует [9, с. 14–19] – фактически рифмовка игнорируется, т. к. не является обязательной (более того – изначально в высшей степени нежелательной) для «новой поэзии». Здесь мы видим постепенное просачивание традиционной упорядоченности в неметризованные формы, на которое руководства по декламации по большей части закрывают глаза.

Выше уровня «ударения» у Чжу Линь описывается уровень «интонации» (*юйци* 语气) – по сути, комплексов «ударений» и переходов между ними. Кроме того, в пособии Чжу Линь особо отмечается использование не только акустической, но и кинетической реализации текста – через жестовые формы невербальной коммуникации. Так «озвучивание» выводится на интрасемиотический уровень. Принципы сопровождения исполнения жестами иллюстрируются на примере стихотворений «С головой в жар борьбу» (*Тоужу хожэ дэ доучжэн* 投入火热的斗争, 1956) Го Сяочуаня 郭小川 (1919–1976) и «Молодая гвардия» (*Циньянь цзиньвэйцзюнь* 青年近卫军), которое нам не удалось идентифицировать [9, с. 35–36]. Отметим, что только в книге Чжу Линь жестовый аспект вынесен в отдельный раздел и рассматривается более подробно, чем у двух других авторов, лишь вскользь упоминающих о нём. Значительный объём небольшого издания Чжу Линь отводится описанию упражнений для тренировки будущих декламаторов – это упражнения на разработку дыхания и постановку быстрой четкой речи, не имеющие непосредственного отношения к озвучиванию именно поэзии.

«Базовые знания по чтению вслух» Янь Жэньи описывают декламационную практику и её теорию намного более подробно. Объём этого издания максимальный из всех представленных. Уже в самом начале книги её автор указывает на особое место декламационной практики как одного из двух видов бытования текста – вторым служит тихое чтение (без озвучивания) [12, с. 1]. Далее он формулирует список предписаний для чтеца, состоящий из четырёх пунктов; собственно языкового аспекта касаются два из них: это требование использовать подходящую «интонацию» (*юйдяо* 语调), уделяя внимание скорости, высоте и громкости, а также требование читать строго на нормативном *путунхуа* 普通话 (устной произносительной норме, сформированной на базе пекинского диалекта) [12, с. 5]. Любое чтение на иных идиомах оказывается в рамках такой прескриптивной системы недопустимым. Янь Жэньи пишет об этом прямо, отрицая возможность декламации на региональных идиомах [12, с. 44] в силу их «немузыкальности» и специально подчёркивая роль декламационной практики в продвижении стандарта *путунхуа* по всей стране.

В тексте «Базовых знаний по чтению вслух» довольно много места (больше половины общего объёма) отводится описанию тех особенностей *путунхуа*, которые отличают его от южных идиомов: это «лёгкий тон» (*циншэн* 轻声, тоновая редукция), «эризация» (*эрхуа* 儿化, фонетическое варьирование на ретрофлексную финаль), собственные варианты тонального сандхи (*бяньдяо* 变调) и ассимиляция звуков, наблюдаемая в конечных частицах. Из всех руководств по декламации книга Янь Жэньи показывает самую большую озабоченность нормированием всех аспектов, так или иначе связанных с произношением.

Янь Жэньи подробно описывает разные типы «интонации» (*коуцзюйдяо* 口气语调, сокращенно – *юйци* 语气), реализуемые при декламации. Он выделяет восходящую интонацию (*аншандяо* 昂上调), используемую в общих вопросах, длинных повествовательных предложениях, при удивлении, приказе, призыве; нисходящую интонацию (*цзяньдяо* 降抑调), необходимую в простых повествовательных предложениях, просьбах, сетованиях, специальных вопросах; восходяще-нисходящую интонацию (*ваньцзюйдяо* 弯曲调), которая нужна для выражения иронии и сарказма, и ровную интонацию (*пинчжидяо* 平直调), встречающуюся в норме при выражении холодности, торжественности или в экспликациях [12, с. 17–21]. Далее в руководстве, как и у Чжу Линь, вновь вводится понятие «ударения» (*чжуньинь* 重音) [Там же: 23]. Вскользь упоминаются варианты его реализации через увеличение громкости, повышение высоты тона или, наоборот, максимальное уменьшение громкости. Янь Жэньи выстраивает трёхчленную систему «ударений»: фразовых (*юйцзюй* 语句, в целом совпадающих с «ударениями» у Чжу Линь), логических (*лоцзи* 逻辑) и психологических (*синьли* 心里). «Паузы» (*тиндунь* 停顿) также подразделяются на «логические» и «психологические» [12, с. 29–34].

Примечательно также то место, которое отводится в руководстве разъяснению ритмической организации поэтического текста. В нём специально говорится о повышенной степени регламентации (*гуйлюй* 规律) ритма стиха в сравнении с прозой, а также о рифмовке (*яюнь* 押韵) как средстве усилить ритмизацию – так незаметно вновь происходит отказ от идеи «нового стиха» (именуемого в руководстве «современным», *сяньдайши* 现代诗) как поэзии «свободной», нерегламентированной и констатация стихийного возвращения к регулярным формам. Анализ верлибров, подобных произведению Го Можо 郭沫若 (1892–1978) «Небесный град» (*Тянь шан дэ цзешу* 天上的街市, 1921), строится в руководстве таким образом, чтобы подчеркнуть их конструирование из двух- и трёхслоговых стоп [12, с. 38–39] по образу и подобию классического стиха с его слогосчитающим ритмом. Граница между стихом классическим и стихом свободным дополнительно размывается упоминанием рифмовки без указания на то, где именно она применяется. Что характерно, принципы чтения стихотворений более традиционного устройства иллюстрируются на примере текста Мао Цзэдуна «Стихи о великом походе» (*Чанчжэн ши* 长征诗, 1935), которое представляет собой классическую форму метризованного семисложника с рифмой (читать рекомендуется в соответствии с пекинским произношением «в тональности фа» [12, с. 43]). Янь Жэньи специально оговаривает отличие декламации (*лансун* 朗诵), которой и посвящен его учебник, от более традиционных форм озвучивания стиха (*иньсун* 吟诵, букв. ‘чтение нараспев’, т. е. нечто среднее между собственно пением и декламацией) – последние помещаются в заведомо второстепенную позицию, т. к. привязаны к локальным произносительным и музыкальным традициям, а также связаны с диахроническими изменениями языка.

В отличие от сочинений Янь Жэньи и Чжу Линь, книга Гань Юйцзэ посвящена исключительно поэтической читке, и представляет собой обобщение не только двух более ранних руководств, но и конкретной практики 1960-х гг. Кроме того, «Поэтическая декламация» завершается подробно аннотированным представлением фрагмента одного из самых популярных стихотворений начала 1960-х годов – «Песни о Лэй Фэне» (*Лэй Фэн чжи гэ* 雷锋之歌, 1963), т. е. графической иллюстрацией предлагаемой модели «озвучивания» поэтического текста.

«Песнь о Лэй Фэне» – это «лирическая поэма» (*шуйцин чанши* 抒情长诗), в которой превозносится неутомимое самопожертвование самого известного из идеализированных героев государственной пропаганды 1960-х гг. Это стихотворение неоднократно исполнялось публично, начиная с 1963 г.: его можно было услышать на массовых собраниях, посвящённых прославлению Лэй Фэна, на выступлениях профессиональных чтецов в сельской местности, на заводах и в радиоэфире, где, как указывают, это было одно из наиболее востребованных произведений [6, с. 65–66] [8, с. 39] [11, с. 73]. Отрывок из «Песни о Лэй Фэне» также вошёл в сборник текстов «поэзии для декламации» 1965 г., изданный «Поэтическим журналом» (*Ши кань* 诗刊) [10].

Наверное, из-за исключительного положения этого текста в качестве эталона в репертуаре декламаторов или, возможно, из-за желания соотнести образцового героя с образцовым прочтением, Гань включает фрагмент в приложение к руководству для начинающих в качестве «примера для анализа».

Большая часть учебника Гань Юйцзэ посвящена техническому инструктажу, направленному на регламентацию процесса озвучивания поэтического текста. Чтобы прочесть аннотированный отрывок из «Песни о Лэй Фэне» в том виде, который Гань представляет как «близкий к идеалу», необходимо сначала освоить его аппарат для передачи метаданных – сложную систему диакритиков, конструирующих звучание текста.

Первое, что предпринимает Гань Юйцзэ, – это описание фонологических особенностей общекитайского стандарта *путунхуа*. Вопреки утверждению Дж. Креспи, что речь в книге Гань Юйцзэ идёт о пекинском диалекте [2, с. 96], автор подчёркивает [7, с. 12], что он ориентируется на стандарт *путунхуа*, официально утверждённый в 1956 г. Термины «пекинский диалект» (*бэйцзинхуа* 北京话) или «тополект» (*фаньянь* 方言) в книге вообще не встречаются.

Гань описывает фонологические характеристики избранного им средства выражения начиная от «пяти категорий начальных согласных слога» (*уйнь* 五音)³ и «четырёх степеней открытости гласных» (*сыху* 四呼, букв. ‘четыре выдоха’)⁴ и вплоть до системы тонов (*шэндяо* 声调) [7, с. 12–29]⁵. Необходимость этих пояснений, пишет Гань, заключается в том, чтобы обеспечить абсолютную прозрачность «тщательно отшлифованных и усердно обдуманых» слов и фраз поэта [7, с. 12]. Гань проводит мысль о том, что идеологически выверенное содержание поэтического текста лучше всего выражается в соответствии с полностью гомогенизированным национальным стандартом, но никак не какофонией взаимно непонятных региональных идиомов.

³ Имеется в виду традиционная система классификации начальных согласных (инициалей, *цзыму* 字母), существующая по меньшей мере с эпохи Тан (IX–X вв.) [1]. Согласные делятся на пять категорий, соотнесённых с пятью ступенями музыкальной гаммы: губные (*чунь инь* 唇音), язычные (*шэ инь* 舌音), заднезубные (*я инь* 牙音), переднезубные (*чи инь* 齿音) и гортанные (*хоу инь* 喉音). Под язычными и переднезубными подразумеваются переднеязычные; заднезубные – это заднеязычные согласные. Система формируется, по всей видимости, под влиянием индийской филологической традиции, где также выделяется пять «рядов» согласных по месту образования (*varga*), но лишь частично с ней соотносится. Классификация у *инь* продолжает использоваться по инерции и в XX в., особенно в областях, связанных со стиховедением, традиционной фонологией и т.п.

⁴ Система *сы ху* – это фонологическая классификация, которая начинает употребляться с XVI–XVII вв. в таблицах рифм и словарях и постепенно вытесняет более старую систему разрядов-*дэн* 等. Четыре категории – это неогубленные открытые гласные (*кайкоу* 开口 букв. ‘открытого рта’), огубленные гласные заднего ряда (*хэкоу* 合口, букв. ‘закрытого рта’), неогубленные гласные переднего ряда верхнего подъёма (*цичи* 齐齿, букв. ‘ровных зубов’) и огубленные гласные переднего ряда верхнего подъёма (*цокоу* 撮口, букв. ‘стянутого рта’). Система активно применяется в т. ч. в китайской диалектологии.

⁵ При этом все слоги в системе Гань Юйцзэ являются тонированными, т. е. в его системе отсутствует редукция и т. н. «лёгкий тон» (*цинишэн* 轻声) – одна из характерных особенностей северокайтайских диалектов, на базе которых возникает *путунхуа*. Отметим, что традиционная декламация китайской поэзии предполагает полное тонирование.

Далее автор «Поэтической декламации» описывает довольно сложную классификацию просодических средств, включая паузы, ударение и интонацию. Так, например, паузы (*тиндунь* 停顿) делятся в соответствующем разделе на три категории в зависимости от их относительной длины, а также на четыре структурных типа: грамматические (*юйфа* 语法), логические (*лоцзи* 逻辑), психологические (*синьли* 心里) и синтагматические (*ицюнь* 意群). Длина паузы обозначается в поэтическом тексте символами /, // и ///.

«Ударение» (*чжунду* 重读), обозначаемое точками (•) под строкой, подразделяется в пособии Гань Юйцзэ на три категории в зависимости от грамматической структуры фразы, её семантики и эмоциональной нагрузки. «Ударение» всех трёх типов используется «для выделения смыслового центра, выражающего идею стиха, или для подчёркивания особенной смысловой нагрузки некоего слова», и может быть реализовано в форме «пауз, той или иной длины прочтения, силы и высоты голоса, а также интонационной акцентуации и скорости» [7, с. 39, 43]. Реализация «ударных» компонентов (в виде разных параметров громкости, высоты тона, длительности артикуляции и т. п.) оставлена полностью на усмотрение чтеца. Однако большинство аспектов озвучивания поэзии подведены под систему предписаний; вокальная реализация текста полностью зависит от регуляторной «механики» его воспроизводства.

Поверх уровня «ударения» Гань накладывает ещё один просодический уровень – интонационный (*юйдяо* 语调). Подобно паузам и «ударению», интонация разбивается в пособии на несколько разновидностей по модели Янь Жэньи, каждой из которых поставлен в соответствие диакритический знак: восходящая интонация \nearrow (*аншан* 昂上), указывающая на удивление, гнев, жалобу, выражение недовольства, призыв к вниманию, приказ, сомнение, неуверенность и неубедительность; нисходящая интонация \searrow (*цзяньи* 降抑), обозначающая уверенность в себе, утверждение, отсутствие сомнений, уверенность, вздох, печаль, просьбу и завершение высказывания; восходяще-нисходящая интонация \sim (*ваньцюй* 弯曲), выражающая намёк, многозначительность, иронию и сарказм; и, наконец, ровная \rightarrow (*тинчжи* 平直), соответствующая повествованию, объяснению, торжественности, серьёзности, таинственности, смирению и безразличию [7, с. 43–46].

После краткого объяснения особенностей ритма (*цзецзоу* 节奏), темпа (*суду* 速度), конечной рифмы (*юньцзяо* 韵脚), обозначенной символом Δ , и правильного дыхания, Гань Юйцзэ наконец подводит читателя к демонстрации аннотированного фрагмента «Песни о Лэй Фэне». Он отмечает, что общий декламационный настрой должен быть «торжественным и сдержанным». В остальном декламацию следует исполнять «средне-высоким голосом, с чередованием замедленного и учащённого ритма, но в основном в неторопливом темпе, довольно медленно. Тоны должны быть реализованы полностью, а рифмы произноситься громко и чётко» [7, с. 60]. Приведём фрагмент размеченного текста, а также русский перевод:

。。。。看昆仑山下:

红旗 / 飘飘,

• •

大江 / 东去

• •

望 / 几重 / 天外:

•

云雾 / 弥漫,

•

风雨纵横。。。。 \searrow //

(吸气)

•

Δ

十万言——

一道

冲破 / 云雾的

飞天 / 长虹!。。。。 /

•

两个字——
 中国的
 一代新人的
 光辉 / 姓名! 。 。 。 。 // (吸气后马上读“呵”)
 • • • Δ
 呵, / 念着你呵
 •
 —雷锋! ↗
 • Δ
 呵, / 想着
 •
 你呵
 —革命! ↗ // (吸气, 语气渐转)
 一九六三年的 (慢)
 春天
 使我们
 如此地 (高昂, 豪放)
 • •
 激动! — /
 • Δ
 历史在回答: (速度放慢)
 • •
 人,
 •
 应该
 怎样 / 生? →
 • •
 路,
 •
 应该
 怎样 / 行? ↗ // (深呼吸) (停顿)
 • • Δ
 [7, с. 62–63]

.....погляди на подножие гор куньлунь⁶:

красный флаг / реет и реет,

• •
 великая река / течёт на восток⁷
 • •

•
 посмотри / за пределы / небес:

•
 облака и туманы / полнят простор,

•
 ветер и дождь вдоль и поперёк..... ↘ // (сделать вдох)

• Δ

⁶ В переводе сохранена пунктуация оригинала и отсутствуют заглавные буквы, т. к. в оригинале также отсутствует подобное маркирование.

⁷ Вероятно, отсылка к аналогичной строке из классического стихотворения Су Ши 苏轼 (Су Дунпо 苏东坡, 1037–1101) на мелодию Няньнуцзяо 念奴娇 «Уносясь мыслями в древность у Красной скалы» 赤壁怀古 (Чибихуайгу, 1082).

сто тысяч слов —
 это
 разрывающая / облака и туманы
 взлетающая в небо / радуга!/

•
 два иероглифа —
 Китая
 нового поколения
 славное / имя! // (сделав вдох, немедленно прочесть «о»)

• • • Δ

о, / памятуя о тебе о

•

— лэй фэн! ↗
 • Δ
 о, / думая
 •
 о тебе о
 — революция! ↗ // (сделать вдох, постепенно менять интонацию)
 1963 года (замедлиться)
 весна⁸

сделала нас
 столь (приподнято, широко и свободно)
 • •
 вдохновлёнными! — /
 • Δ

история отвечает: (замедлить скорость)
 • • •
 человеку,
 •
 должно
 как / жить? →
 • •

путь,
 •
 должно
 как / пройти? ↗ // (глубокий вдох) (пауза)
 • • Δ

В конце стихотворения Гань Юйцзэ советует исполнителю «медленно собраться, наблюдая за аудиторией, не теряя с ней контакта, и только когда настрой публики постепенно восстановится, покинуть место для декламации» [7, с. 58]. Его комплекс инструкций для чтеца демонстрирует, как практика и дидактика декламации вынуждают исполнителя к постоянному осознанному существованию в пространстве между абстрактным революционным энтузиазмом, вдохновляющим его на произвольное выражение, и строго регламентированным сценарием декламационной реализации текста.

Подводя итог, отметим, что все рассмотренные руководства строятся на идее прескриптивного регулирования декламационной практики. Эта практика служит для их авторов важным средством пропаганды нового стандарта *путунхуа*; именно поэтому китайские «диалекты» оказываются в зоне «слепого пятна» и любые попытки озвучивания текста в соответствии с фонетикой нестандартных идиомов – за бортом рассмотрения.

Выбор национального языка тесно связан с национализмом / национализмом. По Дж. Фишману, при языковой политике, которую питает национализм, национальный язык обычно становится явно

⁸ Весной 1963 года была запущена идеологическая кампания под лозунгом «учиться у Лэй Фэна».

идеализированным символом; наоборот – когда политика определяется национализмом, она направлена на усиление горизонтальной интеграции. Национализм подчёркивает социокультурную функцию, в то время как национализм подчёркивает политическую функцию (эффективность распространения) языка: «для национализма языковые проблемы изначально выступают не проблемами аутентичности (идентичности), а эффективности (сплочённости)» [3, с. 44]. Основываясь на теории Фишмана, языковая политика в Китае может рассматриваться как пример национализма, поскольку основной целью продвижения стандарта выступает политическая интеграция. Национализм функционирует в Китае двумя способами. С одной стороны, он пытается убедить в том, что специфическая система письменности служит доказательством культурного и этнического единства. С другой стороны, центр пытается нивелировать осознание языковой самостоятельности посредством образования и социального погружения в стандартную речь на *путунхуа*. Языковая политика в КНР сосредоточена на стандартизации устной формы языка. Регламентирование устного бытования литературных текстов становится одним из воплощений такой стандартизации и ярко наблюдается в явном виде начиная с 1960-х гг.

Вместе с тем, совокупный размер нации и огромное количество носителей каждого идиома затрудняют быструю замену регионального варианта чуждым, по крайней мере в течение некоторого периода времени. Во-вторых, неравномерное региональное развитие и ограниченные возможности школьного образования препятствуют распространению стандарта. Орудие его распространения становится массовое исполнение поэзии в условиях широкого нормирования всех аспектов исполнения.

Современная китайская поэзия с момента своего появления утверждает собственное существование в полемике с традицией классического стихосложения, отягощённой системой норм, правил и подчас обязательных к использованию языковых техник [5, с. 13]. Однако довольно быстро она начинает дрейфовать в сторону использования всё более регулярных форм. Безусловно, китайский язык со временем трансформировался – базовой единицей стали двуслоги, а не однослоги, на использование которых были рассчитаны прежние метрические схемы. Грамматические процессы перестали быть практически исключительно синтаксическими, в поэзии появилась большая свобода порядка, но инерция традиции оказалась такова, что регулярные формы частично вернулись в поэтический репертуар автора, пишущего на современном языке. Их существование «в серой зоне» между поэтической классикой и «передовыми» верлибрами фиксируют декламационные руководства 1960-х гг.

Безусловно, сам строй китайского языка с его аналитизмом, колоссальным количеством омофонов и, как следствие, повышенной зависимостью от письменного знака для передачи значения создаёт напряжение между словом написанным и словом озвученным. Современная традиция поэтической декламации в Китае базируется на многовековом существовании голосового измерения поэзии. История её возникновения должна быть, по всей видимости, прослежена со времён кампании за языковые реформы 1910-х гг. [2, с. 25]. Основной целью движения было сделать язык более доступным и гибким, чтобы обеспечить коммуникацию между членами стремительно модернизируемой нации. Практика регулярного «озвучивания» поэзии окончательно утвердилась во время Второй мировой войны и была узаконена в 1950-е и 1960-е гг. в форме политизированного масскульта – представления стихов, связанного со всенародными кампаниями эпохи Мао Цзэдуна. Нельзя переоценить ту роль, которую феномен «огласованной» поэзии сыграл не только в ходе «культурной революции», но и позднее – в ходе последовавшего за ней демократического движения и становления новых практик представления звучания в условиях вторжения современного звукового ландшафта.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Coblin W. S. Reflections on the Shouwen fragments // The Chinese rime tables: linguistic philosophy and historical-comparative phonology. Amsterdam: John Benjamins, 2006, pp. 99–122.
2. Crespi J. A. Calculated Passions: The Lyric and the Theatrical in Mao-era Poetry Recitation // Modern Chinese Literature and Culture, 2001, vol. 13, no. 2, pp. 72–110.
3. Fishman J. Nationality Nationalism and Nation-Nationism // Language Problems of Developing Nations. New York: John Wiley & Sons Inc., 1968, pp. 39–52.
4. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge: CUP, 1976. 623 p.
5. Yeh M. “There Are no Camels in the Koran”: What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 9–29.
6. Вэнь Шань 闻山. Ши лансун сяян сяо цзи 诗朗诵下乡小记 [Краткие записки о декламации поэзии в сельской местности] // Ши кань 诗刊. 1963. № 63. С. 64–67.

7. Гань Юйцзэ 甘雨泽. Шигэ лансун 诗歌朗诵 [Поэтическая декламация]. Харбин: Хэйлунцзян жэньминь чубаньшэ, 1975. 64 с.
8. Цзян Тянь 江天. Кэламай юкуан чжигун цзюйсин шигэ лансун ваньхуэй 克拉玛依油矿职工举行诗歌朗诵晚会 [Рабочие Карамайских нефтепромыслов проводят вечер поэтической декламации] // Ши кань 诗刊. 1964. № 73. С. 39.
9. Чжу Линь 朱琳. Лансун чубу 朗诵初步 [Первые шаги в декламации]. Пекин: Бэйцзин чубаньшэ, 1960. 40 с.
10. Ши кань шэ 诗刊社 [Редакция «Поэтического журнала»]. Лансун шисюань 朗诵诗选 [Сборник поэзии для декламации]. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 1965. 330 с.
11. Юй Хуэйло 于惠罗. Жан гуанбо ба ши сундао нунцунь 让广播把诗送到农村 [Пусть радио принесёт поэзию в деревни] // Ши кань 诗刊. 1963. № 64. С. 73–74.
12. Янь Жэньи 阎人诒. Ланду цзичу чжиши 朗读基础知识 [Базовые знания по чтению вслух]. Нанкин: Цзянсу жэньминь чубаньшэ, 1958. 72 с.

Поступила в редакцию 14.10.2021

Дрейзис Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры китайской филологии
Института стран Азии и Африки
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, 11
E-mail: xiaoyouliya@gmail.com

Yu. A. Dreyzis

PROPEDEUTICS OF POETIC DECLAMATION IN MAOIST CHINA

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-807-816

The paper examines the first attempts at a structured written fixation of the rules for voicing Chinese contemporary poetry, appearing since the late 1950s. These are manuals for teaching poetry recitation, created until the end of the Mao era, which contain detailed technical instructions for the preparation of reciters. They serve as unique material for describing how declamatory practice was regulated in line with the general language regulation of the PRC and, above all, promoting the new standard in prejudice of various regional idioms. These texts make it possible to see general trends in the evolution of "new poetry" (*xin shi*) towards the revival of certain techniques and characteristics of various forms of traditional verse and to assess the relations of the oral and the written in a Chinese poetic text composed and articulated using contemporary diction.

Keywords: Chinese poetry, contemporary poetry, Mandarin, multilingualism, recitation.

REFERENCES

1. Coblin W. S. Reflections on the Shouwen fragments // The Chinese rime tables: linguistic philosophy and historical-comparative phonology. Amsterdam: John Benjamins, 2006, pp. 99–122. (In English).
2. Crespi J. A. Calculated Passions: The Lyric and the Theatrical in Mao-era Poetry Recitation // Modern Chinese Literature and Culture, 2001, vol. 13, no. 2, pp. 72–110. (In English).
3. Fishman J. Nationality Nationalism and Nation-Nationism // Language Problems of Developing Nations. New York: John Wiley & Sons Inc., 1968, pp. 39–52. (In English).
4. Gan Yuze 甘雨泽. Shige langsung 诗歌朗诵 [Poetic recitation]. Harbin: Heilongjiang renmin chubanshe, 1975. 64 p. (In Chinese).
5. Jiang Tian 江天. Kalamayi youkuang zhigong juxing shige langsung wanhui 克拉玛依油矿职工举行诗歌朗诵晚会 [Karamai oil workers hold an evening of poetry]. Shi kan 诗刊, 1964, no. 73, p. 39. (In Chinese).
6. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge: CUP, 1976. 623 p. (In English).
7. Wen Shan 闻山. Shi lansong xiexiang xiao ji 诗朗诵下乡小记 [Brief notes on recitation of poetry in the countryside]. Shi kan 诗刊, 1963, no. 63, pp. 64–67. (In Chinese).
8. Yan Renyi 阎人诒. Langdu jichu zhishi 朗读基础知识 [Basic knowledge of recital]. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 1958. 72 p. (In Chinese).
9. Yeh M. "There Are no Camels in the Koran": What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 9–29. (In English).

10. Yu Huiluo 于惠罗. Rang guangbo ba shi songdao nongcun 让广播把诗送到农村 [Let the radio bring poetry to the villages]. Shi kan 诗刊, 1963, no. 64, pp. 73–74. (In Chinese).
11. Zhu Lin 朱琳. Langsong chubu 朗诵初步 [First steps in recitation]. Beijing: Beijing chubanshe, 1960. 40 p. (In Chinese).
12. Shi kan she 诗刊社 [Editorial board of the Poetic Journal]. Langsong shixuan 朗诵诗选 [Collection of poetry for recitation]. Beijing: Zuojia chubanshe, 1965. 330 p. (In Chinese).

Received 14.10.2021

Dreyzis Yu.A., Candidate of Philology, Associate Professor at Chinese Philology Department,
Institute of Asian and African Studies
Moscow State University
Mokhovaya st., 11, Moscow, Russia, 125009
E-mail: xiaoyouliya@gmail.com