

*Ю.А. Дрейзис**

Декламационные практики в современной китайской поэзии: текст и звучание¹

АННОТАЦИЯ: Современная традиция поэтической декламации в Китае основана на постоянно эволюционирующем голосовом измерении китайской поэзии. Разные формы представления стиха берут начало в одной и той же идее поэтической декламации как средства передачи преувеличенных эмоций и как инструмента агитации; они различаются выбором стиля и платформ для представления. Вместе с тем неофициальная поэзия современной КНР даёт примеры и новых видов работы с озвученными текстами — в виде отсылки к классической традиции. Это декламация с музыкальным сопровождением, которое актуализирует мелодику речи и подчёркивает её просодию. Такая декламационная практика сосредотачивается на звуковом представлении текстов при использовании гибридных форматов презентации, где сама структура стихотворного текста усиливает впечатление от поэзии во время декламационных выступлений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская литература, современная поэзия, поэтическая декламация, Хуан Сян, Хэй Дачунь, Янь Цзюнь.

Традиция поэтической декламации — «огласованной» поэзии — насчитывает в Китае не одно тысячелетие. Некоторые из самых ранних свидетельств относятся к эпохе Чуньцю (771–476 до н.э.) и

* Дрейзис Юлия Александровна, к.ф.н., доцент кафедры китайской филологии ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; E-mail: xiaoyouliya@gmail.com

© Дрейзис Ю.А., 2017

¹ Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект № 16-24-10001 «Параллельные процессы в языке современной русской и китайской поэзии»).

связаны с описанием практики *фу ши* 赋诗, т.е. рецитации текстов, ассоциируемых с традицией «Ши цзина» 诗经. Такое публичное исполнение было тесно увязано как с придворным церемониалом, так и с дипломатией, игравшей особую роль в эпоху раздробленности: способность опереться в своей аргументации на уместную цитату из общеизвестного корпуса текстов рассматривалась как признак образованности и эрудиции [Tharsen, 2012].

Кроме того, образование в традиционном Китае вплоть до XX в. в значительной степени опиралось на выразительное чтение вслух, прежде всего поэтических произведений. Неслучайно само слово «звучание» *шэн* 声 имеет также значения «голос», «мелодика» [XYDCD, 1991, т. 8, с. 684]. Декламация классических стихов, смыкающаяся временем с пением, была, вероятно, самым распространённым способом представления поэтического текста для образованной элиты вплоть до начала доминирования вернакуляра [Tietjens, 1916, с. 36]. Многие форматы традиционной поэзии, тяготеющие к простонародной литературе, начиная от песни-*юэфу* 乐府 до романса-*цы* 词, арии-*цуй* 曲 и целого семейства прозапоэтических жанров типа «декламации под барабан» (*гуцы* 鼓词), возникали и развивались в теснейшей связи с их устным исполнением [Idema, 2011].

Современная традиция поэтической декламации в Китае (*шигэ лансун* 诗歌朗诵) базируется на этой мощной основе голосового измерения поэзии. История её возникновения должна быть, по всей видимости, прослежена со времён кампании за языковые реформы 1910-х гг. [Crespi, 2009, с. 25]. Основной целью движения было сделать язык более доступным и гибким, чтобы обеспечить коммуникацию между членами модернизируемой нации. Первые сторонники идеи поэтических рецитаций в Китае 1930-х гг. взяли на вооружение эту идеологию, особенно те, в чьём творчестве ощущался сильный левый уклон. Они писали о необходимости отвергнуть традиционное мелодическое исполнение стихов литераторов-классиков и их замкнутые сообщества в пользу скандируемого стиха, который способен выйти в массы, чтобы агитировать и пробуждать [ibid, с. 58].

Эта левоориентированная популистская традиция поэзии окончательно утвердилась во время Второй мировой войны и была узаконена в 1950-е и 1960-е гг. в форме политизированного масскульта — драматизированного представления стихов, связанного с всенародными кампаниями эпохи Мао Цзэдуна. Нельзя переоценить ту роль, которую феномен «огласованной» поэзии сыграл в ходе «культурной революции» и последовавшего за ней демократического движения. Критик Тан Сяобин 唐小兵 называет это время «лирической эрой» (lyrical age), эпохой утопических желаний и революционных страстей,

которые нашли своё выражение в развитии практики поэтической рецитации [Tang, 2000, с. 171]. Важную роль в этом процессе уже в эпоху реформ сыграли как поэты «туманного» направления (*мэнлун ши-жэнь* 朦胧诗人), связанные с журналом «Сегодня» (*Цзиньтянь* 今天), так и те, кто был активно вовлечён в самиздат и неофициальные поэтические кружки ещё в «культурную революцию».

Ярким примером таких авторов может служить поэт Хуан Сян 黄翔 (род. 1942). Во время «культурной революции» он жил в Гуйчжоу на чердаке заброшенной католической церкви, которая стала местом встреч для группы начинающих писателей — литературного салона «Дикие утки» (*Ея шалун* 野鸭沙龙) [Yeh, 2011, с. 610–611]. На ранней стадии демократического движения Хуан Сян перебазировался в Пекин. Хуан, вероятно, наиболее известен благодаря его театрализованной манере исполнения текста — голос поэта срывается на крик, рёв, он плачет и потрясает кулаками. Это «огласованность», доведённая до абсолюта.

Для современной китайской аудитории дикий стиль исполнения Хуан Сяна отстоит от официально принятой манеры в гораздо меньшей степени, чем это кажется неподготовленному наблюдателю. Оба вышли из одной и той же традиции декламации поэзии как средства канализации гипертрофированного чувства и инструмента агитации; разница заключается в выборе стилистической доминанты и площадки для выступления. Многие поэты «неофициального» направления в современной КНР сами организуют различные пространства, где звучит поэзия, — здесь можно вспомнить о баре «Белые ночи» (*Бай е* 白夜) в г. Чэнду, принадлежащем поэтессе Чжай Юнмин 翟永明, или о «Поэтической академии проказников» (*Сацзяо шиюань* 撒娇诗院) Мо Мо 默默. Однако, как правило, поэтическая декламация выступает как часть более крупного мероприятия: поэтического фестиваля, публикации книги, дня памяти и т.п., при этом тяготение поэтов к тому или иному полюсу (авангард — официоз) достаточно устойчиво [Tsou, 2007].

Что касается техники и стиля исполнения, то самые интересные эксперименты в этой области принадлежат так называемым поэтам «третьего поколения» (*дисань дай ши-жэнь* 第三代诗人). Уже с середины 1980-х гг. на поэтическую арену в Китае выходит новое поколение, чьё творчество было прямой реакцией на традицию «туманной» поэзии и определило поэтический ландшафт 1990-х гг. По большей части эти авторы были моложе, лучше образованны, более открыты влиянию мировой литературы. Многие свободно владели иностранными языками. Если основное влияние на «туманных» поэтов оказали русская, французская (Бодлер) и китайская республи-

канская традиции, то поэты нового поколения в большинстве своём были хорошо знакомы с современной американской поэзией. В то же время из-за установки на переформатирование поэтического языка они более интенсивно работали с традицией китайского классического стихосложения в попытке найти там отправную точку для создания «голоса» новой поэзии.

Поиск адекватной стратегии выстраивания языка является одним из наиболее важных аспектов истории китайской поэзии последних тридцати лет. Именно на основании разведения подходов к языку вычленяются два полюса, или две творческие парадигмы, к которым тяготеют те или иные авторы.

Первая стратегия — «интеллектуальная», она связана с выстраиванием сложного субъекта, за счёт чего обнажается независимая природа языка как такового. Вторая, «популярная», основывается на идее приближения языка поэзии к разговорной речи, максимизации их синтаксического и лексического сходства. 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. Дихотомия звук/письменный знак осложняется ещё и условностью самого знака, его несоотнесённостью с артикуляцией, в т.ч. в силу диахронических причин. Парадокс китайской поэтической традиции заключается в том, что, несмотря на необходимость соотнесения декламируемого текста с «либретто», именно «озвучивание» сложно воспринимаемого на слух, нагруженного цитатами, аллюзиями, фразеологией стиха превращается в центральный элемент любого исполнения, даже драмы, где пластика и музыка отступают на второй план. Несмотря на то, что большая часть экспериментов современных поэтов неотделима от образа зримого слова, они сознательно движутся в сторону исследования возможностей поэзии, обретающей слышимый голос.

Среди наиболее ярких представителей этого тренда следует назвать поэта Хэй Дачуня 黑大春 (наст. имя Пан Чуньцин 庞春清, род. 1960). В начале 1980-х гг. он вместе с другими пекинскими писателями и художниками основал поэтическое общество Юаньминъюань 圆明园诗社, располагавшееся на месте руин бывшего императорского Летнего дворца (известного как Юаньминъюань, букв. «Сады совершенной ясности»). Будучи воплощением лирического голоса собиравшейся там богемы, он стал одним из частых авторов неофициальных журналов, издаваемых в Пекине, а также выступал с поэтическими чтениями. В начале 1990-х гг., когда группа новых молодых поэтов и художников обосновалась в парке, Хэй продолжал оставаться

активным участником их мероприятий. Он пишет стихи и даёт сольные выступления-концерты, объединяя музыку и стих. В 2006 г. вышел его сборник «Ночь черна» (*E хэйхэй, 夜黑黑*) с приложением исполнения стихов на компакт-диске.

Выступления Хэй Дачуня, в рамках которых его декламация сочетается с аккомпанементом рок-группы «Зрение» (*Мугуан 目光*), исследуют возможности китайского звучащего слова. Несмотря на то, что тексты Хэй Дачуня сложны для буквального восприятия на слух (из-за омофонии языка, сложности построения поэтической фразы, нагруженности её длинными определениями), они обладают мелодикой, сходной с мелодикой традиционного романса-*цы*, что отмечают отдельные критики [Цинь Сяюй, 2012, с. 69]. Так, например, стихотворение «Бобы» (*Доу 豆*, 1995) чётко распадается на два четверостишия — как это принято в формате *сяолин* (小令), одном из подвидов *цы* [Хэй Дачунь, 2014]. Чётные строки заканчиваются рифмой, причём рифмой ровного тона (*пиншэн* 平声), что предпочтительно для другой формы традиционного стиха — *люйши* (律诗). Кроме того, начальное фонетическое слово каждого четверостишия также рифмуется с окончаниями строк. Всё это усиливает атмосферу ностальгии, которая превалирует в стихотворении.

Такие особенности структуры стиха, которые наиболее явно обозначаются при его голосовой презентации, связаны с тональной природой китайского языка. При пропевании китайского текста из-за необходимости соотносываться с мелодией не может быть полностью сохранён тональный рисунок фразы. Рецитация позволяет не только сохранить изначальные тоновые единицы, но и акцентировать, усилить отдельные слоги за счёт растягивания времени их произнесения. Именно в «огласованном» стихе актуализируется мелодика речи и ярче высвечивается её просодия. Неслучайно сам Хэй Дачунь считает, что его творчество многим обязано не только рок-музыке, но и простонародной традиции звучащей поэзии, идущей от «Ши цина». В интервью он называет своё арт-объединение, состоящее из поэта и музыкантов-аккомпаниаторов, «Декламационной группой» (*Гэши сяоцзу* 歌诗小组), тем самым обыгрывая китайское слово «стихи» (*шигэ* 诗歌, букв. «стихи и песни»), которое при перестановке слогов превращается в словосочетание «исполнять стихи на распев» [苏向东, 2012].

Пример другого варианта работы со звучащим словом даёт творчество Янь Цзюня. Янь Цзюнь 颜峻 (род. 1973) вырос в г. Ланьчжоу, где он изучал филологию в Педагогическом университете северо-западного Китая и работал редактором, пока не переехал в Пекин в 1999 г. С тех пор он стал центральной фигурой «подпольной» (*дися* 地

下) или «неофициальной» (*фэйгуаньфан* 非官方) музыкальной сцены — в качестве критика, издателя и музыканта. Янь Цзюнь также показал себя как поэт, редактор неофициального журнала «Письмо» (*Шу* 书) и автор сборника «Инфразвуковая волна» (*Цышиэн бо* 次声波), куда вошли его стихи, написанные в период с 1991 по 2000 гг.

8 апреля 2003 г. состоялся большой сольный «концерт» Яня в Пекине, где сопровождением для его декламации стали работы аудио и видеохудожников. В соавторстве с электронным дуэтом FM3 и мультимедиа-художником У Цюанем 武权 Янь Цзюнь выпустил компакт-диск под названием Sub Jam 012 (без даты, вероятно, записано между 2003 и 2004 гг.) на основе оригинальных концертных записей.

Всего на диске исполняется 11 произведений. Интересно, что декламация Янь Цзюня часто отклоняется от текста его стихов (в том виде, в котором они вошли в сборник) на уровне слов и выше. Например, «израсходовал все деньги» (用光了所有的金钱) замещает «израсходовал всё семя» (用光了所有的精液) в «Жёлтой подводной лодке» (*Хуансэ цяньшуйтин* 黄色潜水艇), а в длинном стихотворении «Против всего организованного обмана» (*Фаньдуй ице юцзучжидэ циянь* 反对一切有组织的欺骗), которое занимало центральное место в оригинальном живом исполнении, постоянно меняются местами и перекраиваются отдельные отрывки [Van Crevel, 2005]. Это можно сравнить с практикой исполнения средневекового романса-*цы*, текст которого никогда не считался не подлежащим вариативности, с той разницей, что авторы романсов (по крайней мере, литераторы-мужчины) никогда не занимались исполнением своих собственных произведений.

Обладатель сильного, низкого голоса, Янь Цзюнь полностью концентрируется на аудиопредставлении своих текстов, за счёт использования музыкального и визуального аккомпанеента создавая эффект «трёхмерного» исполнения. Сама структура его стиха, внутреннее пространство которого строится на частых повторах, цитации и аллюзиях из хорошо знакомых аудитории источников (например, «Интернационала», текстов Джона Леннона, Мао Цзэдуна, Ли Бо и т.п.) способствует осознанию и переживанию поэзии в ходе декламационного представления.

Подобное использование гибридных форматов представления информации фиксирует новые способы вербального взаимодействия в практике переосмысления традиции.

Литература

Crespi, 2009 — *Crespi J.A. Voices in Revolution. Poetry and the Auditory Imagination in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

Idema, 2011 — *Idema W.L.* “Prosimetric and verse narrative” // *The Cambridge History of Chinese Literature* / Ed. *K.-I Sun Chang* and *S. Owen*. Cambridge: CUP, 2011. Pp. 343–413.

Tang, 2000 — *Tang X.* *Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian*. Durham & London: Duke University Press, 2000.

Tharsen, 2012 — *Tharsen J.R.* *Poetic Diplomacy: The Practice of Fu-shi 賦詩 in Parallel Passages from the Zuo zhuan 《左傳》 and Guo yu 《國語》*. Master’s thesis, University of Chicago, 2012 // URL: http://home.uchicago.edu/~jcarlsen/academics/downloads/Tharsen_PoeticDiplomacy_MA.pdf

Tietjens, 1916 — *Tietjens E.* *The Chinese Chanting of the Classics* // *Poetry* 9 (1) [1916]. Pp. 35–39.

Tsou, 2007 — *Tsou Y.-P. Z.* *An Interview with John Crespi on Performance Poetry in China, with a Sampling of Live Recordings* // *Full Tilt* 2 (2007). Получено 3 ноября 2016. URL: http://fulltilt.ncu.edu.tw/Content.asp?I_No=15&Period=2

Van Crevel, 2005 — *Van Crevel M.* “Sub Jam 012 – Yan Jun + FM3 + Wu Quan”. Last modified July 22, 2005. URL: http://leiden.dachs-archive.org/poetry/vj_subjam.html

Yeh, 2011 — *Yeh M.* *Underground literature and the Cultural Revolution* // *The Cambridge History of Chinese Literature* / Ed. *K.-I Sun Chang* and *S. Owen*. Cambridge: CUP, 2011. Pp. 605–612.

Цинь Сяюй, 2012 — *Цинь Сяюй* 秦晓宇. Юй ти. Дандай чжунвэнь ши сюйлунь 玉梯.当代中文诗叙论 (Яшмовые ступени. Эссе о современном китайском стихе). Тайбэй: Синьжуй вэньчуан 新锐文创, 2012.

Су Сяндун — *Су Сяндун* 苏向东. Хэй Дачунь: цун шигэ дао «гэши» 黑大春: 从诗歌到“歌诗” (Хэй Дачунь: от стихов и песен к «пению стиха») // URL: http://cul.china.com.cn/renwu/2012-02/16/content_4814216.htm

XYDCD — Ханьюй да цыдянь 汉语大词典 (Большой словарь китайского языка). Т. 8. Шанхай: Ханьюй да цыдянь чубаньшэ, 1991.

Хэй Дачунь, 2016 — *Хэй Дачунь* 黑大春. «Доу» “豆” («Бобы») // URL: <https://www.douban.com/group/topic/61588555/>

*Yu.A. Dreyzis**

**Declamatory practice in contemporary Chinese poetry:
text — sound relations**

ABSTRACT: The modern tradition of poetic recitation in China is based on the evolving voice dimension of Chinese poetry. Its different versions stem from the same tradition of poetic recitation as means of conveying a hyperbolized emotion and as an agitation tool; they differ in the choice of their dominant stylistic and performance platforms. However, the unofficial poetry of contemporary PRC gives examples of a new type of work with voiced texts — as a kind of reference to the classics. That is recitation with an accompaniment, which actualizes the melodies

of speech and highlights its prosody. It focuses on audio presentation of the texts using hybrid presentation formats, where the very structure of the versified words enhances the experience of poetry during declamatory performances.

KEYWORDS: Chinese Literature, contemporary poetry, poetry performance, Huang Xiang, Hei Dachun, Yan Jun.

* Dreyzis Yulia Aleksandrovna, PhD (Philology), assistant professor, Chinese Philology Department, IAAS MSU, Moscow, Russia; E-mail: xiaoyouliya@gmail.com