

**Ю.А. Дрейзис**

## **ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЧИТКИ В РЕСПУБЛИКАНСКОМ КИТАЕ В КОНТЕКСТЕ СООТНОШЕНИЯ «УСТНОГО» И «ПИСЬМЕННОГО»<sup>1</sup>**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова» 119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Первая половина XX в. – время активного развития практики китайской поэтической читки в контексте эволюционирования «новой поэзии» на современном языке. Китайская «новая поэзия» опиралась на идею представления «чистого» звучания, однако по преимуществу распространялась и популяризировалась как совокупность печатных текстов. Тем важнее на этом фоне выглядят попытки использовать озвучивание текста как средство усиления его просодических эффектов. В статье на основе доступных текстовых и метатекстовых источников анализируется реальная практика тех авторов, которые регулярно экспериментировали с чтением вслух и исполнением современной поэзии в 1920-х и 1930-х годах. Они выбирают эклектичный подход, экспериментируя с «новой», классической и иностранной поэзией в различных формах читки: от рецитации до традиционной напевной декламации, используя при этом локальные идиомы со всего Китая. Попытки соединения устной речи и поэзии маркировали участие китайских авторов в более широком, общемировом, тренде по экспериментированию со свободным стихом и разговорной речью.

*Ключевые слова:* декламация; китайская поэзия; рецитация; ритмика; стих.

На протяжении многих веков принадлежность к китайской культуре определялась для неё причастностью к единой канонической традиции письма, но необязательно использованием единой устной формы языка. Быть грамотным означало обладать «маркером включённости в китайский мир», где «соображения географического, политического, расового и исторического характера были вторичны по отношению к идентификации с письменным языком»<sup>2</sup>. Письмо

---

*Дрейзис Юлия Александровна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры китайской филологии ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: xiaoyouliya@gmail.com).

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

<sup>2</sup> Allen J.R. In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry. Minneapolis, 1992. С. 17–18.

занимало особое, престижное положение, так как было прочно связано с воображаемым пространством, которое конструировалось текстами и помогало сохранять имперские институты<sup>3</sup>.

Доминирование письменного осуществлялось в ситуации диглоссии: классический китайский (*вэньянь* 文言), среда для «империи текстов», которую описывает Марк Льюис в книге «Письмо и власть в раннем Китае», функционировал как образцовый «высокий» язык. Между тем неофициальный лингва-франка, известный как *гуаньхуа* 官话, вместе с локальными идиомами обслуживал нужды повседневного общения.

Использование письменной формы вернакуляра в таких областях, как журналистика, образование и литература, фактически нарастало в течение XIX в. вплоть до начала движения за «новую культуру» в середине и конце 1910-х<sup>4</sup>. Однако активисты движения поляризовали языковое соотношение письменного и устного, радикально противопоставляя классический язык и вернакуляр путем приписывания им разной идеологической ценности. Они заклеили *вэньянь* как «мёртвый» язык, несовместимый с современной жизнью. В то же время повседневный язык обывателя прославлялся как «живое» языковое образование, идеально приспособленное к потребностям современного выражения и общения.

Это служило основой выработки моделей не только для теоретизирования о языке, но и для восприятия поэзии. Китайская «новая поэзия»<sup>5</sup> 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» по преимуществу распространялась и популяризировалась 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. В случае китайских поэтов первой половины XX в. попытки соединения устной речи и поэзии маркировали их участие в более широком, общемировом, тренде по экспериментированию со

---

<sup>3</sup> Lewis M.E. Writing and Authority in Early China. Albany, 1999. С. 4.

<sup>4</sup> Doleželová-Velingerová M. The Origins of Modern Chinese Literature // Modern Chinese Literature in the May Fourth Era / M. Goldman (ed.). L., 1977.

<sup>5</sup> Под «новой поэзией» (*синь ши* 新诗) обычно имеется в виду поэзия современного типа на разговорном языке, которая вела полемику с традицией классического стихосложения.

свободным стихом и разговорной речью<sup>6</sup>. Этот процесс играл особенно важную роль с 1920-х по 1930-е годы, когда идея голосового исполнения «новой поэзии» набрала заметный вес. С одной стороны, мы находим умозрительное желание представить звучание при относительно небольших операциях непосредственно над поэтической формой; с другой стороны – видим поэтов, которые используют озвучивание текста как средство усиления его просодических эффектов. Обратимся к реальной практике тех авторов, которые регулярно экспериментировали с чтением вслух и исполнением современной поэзии в 1920-х и 1930-х годах.

Несмотря на то что левоориентированные поэты 1930-х годов стали первыми, кто публично призвал к разработке декламационных практик, их позиция была скорее декларативной: для реального развития современной китайской декламации они сделали очень мало. В 1938 г. один из сооснователей Китайского поэтического общества (*Чжунго шигэ хуэй* 中国诗歌会), подразделения Лиги левых писателей (*Цзои цзоцзя ляньюмэн* 左翼作家联盟), Му Мутянь 穆木天 (1900–1971) писал, что вплоть до августа 1932 г., когда японские силы атаковали Шанхай, в городе невозможно было проводить поэтические чтения среди «масс», и никто из его круга не занимался исполнением своих текстов вслух<sup>7</sup>. По иронии судьбы первыми авторами, кто начал заниматься регулярной декламационной практикой, были две группы поэтов, которых левоориентированные писатели считали представителями академизма<sup>8</sup>. Это были, во-первых, по преимуществу пекинские поэты, концентрировавшиеся вокруг общества «Новолуние» (*Синьюэ шэ* 新月社) во главе с Сюй Чжимо 徐志摩 (1897–1931), а, во-вторых, представители Общества чтения поэзии (*Ду ши хуэй* 读诗会), основанного профессором Чжу Гуанцянем 朱光潜 (1897–1986)<sup>9</sup>. Устное исполнение «новой поэзии», которое практиковалось в пекинских салонах с середины 1920-х годов вплоть до

---

<sup>6</sup> Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge, 1976. С. 232–233.

<sup>7</sup> Му Мутянь. Лунь шигэ ланьду юньдун 论诗歌朗读运动 (О движении за поэтическую декламацию) // Му Мутянь вэньсюэ пинлунь сюаньцзи 穆木天文学评论选集 (Избранные труды Му Мутяня по литературной критике). Пекин, 2000. С. 221.

<sup>8</sup> Там же. С. 225.

<sup>9</sup> Салон Чжу Гуанцяня собирался ежемесячно для чтения прозы и поэзии. Среди постоянных его участников были ключевые фигуры республиканской литературы, такие как Вэнь Идо 闻一多 (1899–1946), Чжу Цзыцин 朱自清 (1898–1948), Чжэн Чжэньдо 郑振铎 (1898–1958), Фэн Чжи 冯至 (1905–1993), Шэнь Цунвэнь 沈从文 (1902–1988), Бин Синь 冰心 (1900–1999), Бянь Чжилинь 卞之琳 (1910–2000) и др.

1937 г., фактически предшествовало призывам левоориентированных авторов по крайней мере на семь лет.

Для поэтов из академической среды исполнение текстов было, прежде всего, наиболее эффективным средством прямой работы с языком как эстетическим объектом, а отнюдь не способом явного выражения эмоционального накала – как его представляли себе левоориентированные авторы.

В статье, опубликованной осенью 1938 г., писатель и поэт Шэнь Цунвэнь описывает свой опыт взаимодействия с поэтами упомянутых сообществ. Шэнь пишет, что его первая встреча с Сюй Чжимо, одним из ведущих экспериментаторов в мире «новой поэзии», произошла во время поэтических чтений во дворике «Новолуния». Сюй с энтузиазмом читал вслух свои последние стихи для небольшого скопления гостей. В середине 1920-х Шэнь также посещал квартиру поэта и художника Вэнь Идо (1899–1946), где Вэнь и несколько молодых поэтов, в том числе Сюй Чжимо, Чжу Сян 朱湘 (1904–1933), Лю Мэнвэй 刘梦苇 (1900–1926), Сунь Даюй 孫大雨 (1905–1997), Жао Мэнкань 饶孟侃 (1902–1967) и Чжу Данань 朱大楠 (1902–1931) читали вслух и комментировали свои и чужие стихи [Шэнь 2002, 244–245].

Поэты этого круга работали с взаимосвязью письменной и устной форм поэтического текста. Частично эта взаимосвязь была обусловлена семантической плотностью и непрозрачностью самих текстов. Слушатели, как правило, должны были предварительно прочесть стихотворение, воспринять его визуально, чтобы «более полно оценить его тонкости в живом чтении»<sup>10</sup>. Те стихи, которые аудитория не видела напечатанными, были «трудны для понимания, а тем более для суждений об их качестве»<sup>11</sup>. Большое количество текстов, добавляет Шэнь, было составлено с опорой на практику комбинированного визуального и аудиального «чтения», включая «Мёртвую воду» Вэнь Идо (*Сы шуй* 死水, 1928) – веку в консолидации формалистской и символистской эстетики в «новой поэзии» конца 1920-х–1930-х. Другие стихи, которые Шэнь Цунвэнь упоминает в этом контексте, – это «Старик, продающий вишни» (*Май интао лаотоуцзы* 卖樱桃的老头子)<sup>12</sup> и «Рабочий стол господина Вэнь Идо» (*Вэнь Идо сяньшэнь дэ шуцжэ* 闻一多先生的书桌, 1925),

---

<sup>10</sup> Шэнь Цунвэнь. Тань лансун ши 谈朗诵诗 (О декламации поэзии) // Шэнь Цунвэнь цюаньцзи 沈从文全集 (Полное собрание сочинений Шэнь Цунвэня). Тайюань, 2002. С. 245.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Видимо, имеется в виду стихотворение Вэнь Идо 1927 г. «Грех» (*Цзуйго* 罪过), которое действительно рассказывает о старике, продающем вишни.

«Железнодорожный напев» (*Гуйдао син* 轨道行) Лю Мэнвэя<sup>13</sup>, «Собирая лотосы» (*Цай лян цюй* 采莲曲, 1925) Чжу Сяна и множество стихов Сюй Чжимо, названия которых он не приводит. Эти первые эксперименты, заключает Шэнь, подтверждают, что «композиционно “новая поэзия” опирается на словесную форму (*синши* 形式) и внутреннюю просодию (*иньцзе* 音节) как средства передачи смысла»<sup>14</sup>.

В следующее десятилетие практику «озвучивания» поэтических текстов продолжили участники Общества чтения поэзии – неформальной группы поэтов и писателей, которые встречались один-два раза в месяц в доме Чжу Гуанцяня с 1933 по 1937 г. Чжу, занимавший тогда должность профессора литературы в Пекинском университете, писал, что идеей создания общества он обязан времени, проведенному в Лондоне. Там он часто посещал поэтические чтения в книжном магазине Гарольда Монро (1879–1932)<sup>15</sup>. Чжу Цзыцин, однако, отмечает, что Чжу Гуанцянь обсуждал идею декламационной практики ещё до его поездки за границу<sup>16</sup>. Круг участников поэтического салона Чжу включал практически всех авторов «новой поэзии», живших или останавливавшихся в Бэйпине<sup>17</sup>: Лян Цзундай 梁宗岱 (1903–1983), Бянь Чжилин, Фэн Чжи, Сунь Даюй, Ло Няньшэн 罗念生 (1904–1990), Фэй Мин 废名 (1901–1967), Хэ Цифан 何其芳 (1912–1977), Линь Гэн 林庚 (1910–2006), Цао Баохуа 曹葆华 (1906–1978), Юй Пинбо 俞平伯 (1900–1990) и Линь Хуэйинь 林徽因 (1904–1955). Присутствовали также иностранные писатели, в том числе Гарольд Актон (1904–1994), который преподавал английскую литературу в Пекинском университете, а также племянник Вирджинии Вульф Джулиан Белл (1908–1937), посетивший город в начале 1936 г.

Одной из главных целей пекинских поэтов 1930-х годов, по мнению активного участника их собраний Шэнь Цунвэня, было исследование того, насколько возможна в принципе аудиальная презентация «новой поэзии». Поэты круга Чжу Гуанцяня выбрали

---

<sup>13</sup> Речь идет о стихотворении 1924 г. *Телу син* 铁路行.

<sup>14</sup> *Шэнь Цунвэнь*. Тань лансун ши 谈朗诵诗 (О декламации поэзии) // Шэнь Цунвэнь цюаньцзи 沈从文全集 (Полное собрание сочинений Шэнь Цунвэня). Тайюань, 2002. С. 245.

<sup>15</sup> Книжный магазин Монро The Poetry Bookshop» действовал в районе Блумсбери в центральном Лондоне с 1913 по 1926 г. Он был ориентирован на публикацию и распространение текстов современных поэтов.

<sup>16</sup> *Чжу Цзыцин*. Чан синь ши дэндэн 唱新诗等等 (О песенном исполнении «новой поэзии» и прочем) // Чжу Цзыцин цюаньцзи 朱自清全集 (Полное собрание сочинений Чжу Цзыцина). Нанкин: Цзянсу цзяюй, 1996. Т. 4. С. 222–223.

<sup>17</sup> Пекин был переименован в Бэйпин 北平 на период с 1928 по 1937 г. (и позднее, с 1945 по 1949).

эkleктичный подход, экспериментируя с «новой», классической и иностранной поэзией в различных формах читки<sup>18</sup>: от рецитации – вплоть до традиционной напевной декламации, используя при этом локальные идиомы со всего Китая<sup>19</sup>.

По словам Шэня, завсегдатая салона Чжу, четыре года экспериментов доказали, что «в свободном стихе невозможно достичь какого-либо потрясающего эффекта посредством рецитации». «Стремление к чрезвычайной “свободе” в “новой поэзии”, – напоминает Шэнь своим читателям, – влечёт за собой полный отказ от надежды на некий формальный успех, который обретается через слуховое восприятие». Проще говоря, «если кто-то хочет добиться успеха с опорой на слух, он должен пожертвовать небольшой долей “свободы” и заняться орнаментацией (*цыцзао* 辞藻) и формой»<sup>20</sup>.

Статья Шэня, опубликованная на пике развития патриотической поэзии, была во многом предназначена для исправления тех крайностей, которые он наблюдал в текстах и практике своих современников, ориентированных на гипертрофированную риторическую декламацию. Но, что более значимо, он основывает свою аргументацию на важности самоориентированности текста (метатекстуальности) при озвучивании стихотворения. Успех звучащего стихотворения, возможно, даже в большей степени, чем успех записанного, зависит от примата эстетики над коммуникативной функцией. Иными словами, исполненное стихотворение – не проводник эмоционального, а конкретный эстетический объект, ценный сам по себе. Чжу Гуанцянь вторит этой идее озвученного чтения как средства ориентации поэзии на самостоятельную эстетику поэтического слова. Он отмечает, что мотивом для создания Общества чтения поэзии послужило его пребывание в Лондоне, где он понял, что «поэзия

---

<sup>18</sup> Мы опираемся на предложенную Юрием Патюпо схему, которая различает три разновидности читки: скандовку, рецитацию и декламацию (напевную и риторическую). Рецитация – это читка, позволяющая диагностировать вариации и модификации ритма (*Патюпо Ю.В.* Отношение стиха к графике и читке: вопросы онтологии стихотворной речи // МИССИЯ ВЫПОЛНИМА: Перспективы изучения фольклора. SATOR 19. Тарту, 2018. С. 301–350). Скандовка, рецитация и декламация различаются не только как стили произношения, но и утилитарно. Функция скандовки – формальный счет стоп, рецитации – диагностика ритма и его аномалий, а декламации – репрезентация содержания.

<sup>19</sup> Шэнь Цунвэнь. Тань лансун ши 谈朗诵诗 (О декламации поэзии) // Шэнь Цунвэнь цюаньцзи 沈从文全集 (Полное собрание сочинений Шэнь Цунвэня). Тайюань, 2002. С. 247–248.

<sup>20</sup> Там же. С. 248.

должна быть читабельной – обладать метром и ритмом, чтобы быть хорошей поэзией»<sup>21</sup>.

Вспоминая свой слуховой опыт на лондонских вечерах, где тексты исполняли актеры и поэты, Чжу пишет об английских авторах, которые полагали, что во время чтения «функция ритма (*иньлюй* 韵律) состоит в том, чтобы усыплять все ассоциации с реальной жизнью, создавать незамутненное психическое состояние, в котором мы можем полностью погрузиться в образы и музыку поэзии»<sup>22</sup>. Сам Чжу склоняется к балансу речевого и музыкального ритма, когда настаивает на том, что «при чтении многие аспекты поэтического выражения должны проявляться через изменения высоты и темпа»<sup>23</sup>. В связи с этим Чжу подчеркивает, что декламируемая поэзия должна сохранять некоторое отличие от естественного языка: «декламация должна обладать независимой просодией (*иньцзе* 音节), отличной от просодии языка как такового (*юйянь* 语言), она не может напоминать разговор (*шохуа* 说话)»<sup>24</sup>.

Для конкретного понимания того поэтического эффекта, на который ссылаются Шэнь и Чжу, рассмотрим подробно одно из стихотворений, родившихся в кругу их единомышленников – «Собирая лотосы» Чжу Сяна<sup>25</sup>:

小船呀轻飘,  
杨柳呀风里颠摇;  
荷叶呀翠盖,  
荷花呀人样妖娆。  
日落,

сяо чуань я цин пяо,  
янлю я фэн ли дяньяо;  
хэ е я цуйгай,  
хэ хуа я жэньян яожяо.  
жи ло,

---

<sup>21</sup> Шан Цзиньлинь. Чжу Гуанцянью юй Чжунго сяньдай вэньсюэ 朱光潜与中国现代文学 (Чжу Гуанцянью и современная китайская литература). Хэфэй, 1995. С. 91–92.

<sup>22</sup> Чжэу Гуанцянью. Ши лунь 诗论 (О стихе) // Чжу Гуанцянью цюаньцзи 朱光潜全集 (Полное собрание сочинений Чжу Гуанцянью). Хэфэй, 1987. Т. 3. С. 324.

<sup>23</sup> Там же. С. 247.

<sup>24</sup> Там же. С. 246–247.

<sup>25</sup> Друг Чжу Сяна Ло Няншэн утверждает, что Чжу исполнял перед аудиторией «экспериментальную» декламацию этого стихотворения: «со своим отчетливым произношением он читал весьма приятно для слуха» (Ло Няншэн. Пин Цаоман цзи 评草莽集 (Рецензия на сборник «Захолустье») // Эр Ло и Лю и Чжу Сян 二罗一刘忆朱 (Двое Ло и один Лю вспоминают Чжу Сяна). Пекин, 1985. С. 72). Чжу Цзыцин, который также присутствовал на чтениях, дает другую оценку. По его словам, Чжу Сян исполнял стихотворение в лёгкой и быстрой манере, похожей на интонирование в стиле пекинской оперы, или юньбай 韵白, производя эффект, который Чжу Цзыцин называет «комичным», но при этом «раздражающим ухо» (Чжэу Цзыцин. Лунь ланьду 论朗读 (О декламации) // Чжу Цзыцин саньвэнь, ся цзи 朱自清散文, 下集 (Собрание эссе Чжу Цзыцина, Т. 3). Нанкин, 1994. С. 18).

微波，  
金线闪动过小河。  
左行，  
右撑，  
莲舟上扬起歌声。

вэй бо,  
цзинь сянь шаньдун го сяо хэ.  
цзо син,  
ю чэн,  
лянь чжоу шан янцзи гэшэн.

Маленькая лодка легко плывет по течению,  
Ива качается на ветру;  
Листья лотосов как изумрудно-зеленые зонтики,  
Их цветы по-человечески нежны.  
Солнце садится,  
Легкие волны,  
Золотые нити, мерцая, пересекают маленькую реку.  
Слева бегут,  
Справа толкают,  
С лotosовой лодки поднимается звук песни<sup>26</sup>.

Стихотворение состоит из пяти строф, совпадающих по форме с приведенной выше. Оно опирается на визуальную геометрию, создаваемую современной типографикой, для выделения соотнесенных структур в коротких строках из семи, пяти и двух слогов. Краткость строк дополнительно подчеркивает эффект конечной рифмовки, которая выстроена по схеме aabaccdd. Использование автором относительно коротких, рифмующихся строк, а также цезуры, отмеченной частицей 呀, компенсирует слабость слогового ударения, обеспечивая регулярные паузы при чтении. Двухсложные рифмованные дистихи выделяются в этом отношении больше всего. Согласно авторскому комментарию, устройство этих очень коротких дистихов направлена на то, чтобы ритмически воссоздать «ощущение подъема и спада воды, которые создает лодка сборщиков лотоса»<sup>27</sup>.

Регулярная вставка двухсложных дистихов производит на уровне материальной формы стихотворения – как визуальной, так и аудиальной – ритмический эффект, воспроизводящий ритм маленькой лодки, мерно перемещаемой по воде. Вместо того, чтобы ориентировать текст на прямое голосовое обращение к субъективности предполагаемой аудитории, Чжу строит стихотворение, которое опирается

---

<sup>26</sup> Чжу Сян. Цай лян цюй 采莲曲 (Собирая лотосы) // Чжунго синь вэньсюэ даси: Ши цзи 中国新文学大系: 诗集 (Энциклопедия китайской новой литературы: Поэзия). Шанхай, 1925. Т. 8. С. 296.

<sup>27</sup> Чжу Сян. Чжу Сян шусинь цзи 朱湘书信集 (Собрание писем Чжу Сяна). Тяньцзинь, 1983. С. 51.



на самоориентированную поэтику, реализуемую через формальные особенности поэтического текста. Б.М. Эйхенбаум писал, что «природа стиха (особенно лирического) органически связана с произносительно-слуховыми моментами»<sup>28</sup>. Для китайского поэтического текста опора на звучание означает приближение графики стиха к декламации. Графика и декламация могут быть симметричны, асимметричны или диссимметричны. Вербальная структура стиха может быть диссимметричной, на одном или нескольких уровнях – это и есть то, что называется прозаизацией. В идеале стих и проза противостоят именно как симметрия и диссимметрия, чем больше симметрии, тем больше стиха – и наоборот<sup>29</sup>.

В предсовременном Китае не проводилось чёткой границы между собственно пением и практикой иного озвучивания стихотворного текста. Только в XX в. китайские ученые попытались дать определение поэтической читке<sup>30</sup>. «Существует способ использования языка, который представляет собой не простое алгебраическое сложение тона и интонации, что даёт нам обычную речь, и не пропевание музыкальной мелодии, но нечто среднее, основанное по большей части на фоновных тонах слов, произносимых в стереотипизированной манере»<sup>31</sup>. При этом они опирались на практику пекинских поэтов круга Сюй Чжимо и Чжу Гуанцяня, для которых «голос» поэзии циркулировал в замкнутом контуре, от прочитанного текста до слушающей аудитории и обратно в текст – через внесение авторских правок. Подобная практика читки создавала динамику, способствовавшую внутренней ориентации визуально представленного поэтического текста.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Патюпо Ю.В. Отношение стиха к графике и читке: вопросы онтологии стихотворной речи // МИССИЯ ВЫПОЛНИМА: Перспективы изучения фольклора. SATOR 19. Тарту, 2018. С. 301–350.
2. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. 554 с.

---

<sup>28</sup> Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 342.

<sup>29</sup> Патюпо Ю.В. Отношение стиха к графике и читке: вопросы онтологии стихотворной речи // МИССИЯ ВЫПОЛНИМА: Перспективы изучения фольклора. SATOR 19. Тарту, 2018. С. 335.

<sup>30</sup> Чжао Юаньжэнь. Синь шигэ цзи 新诗歌集 (Сборник новой поэзии). Пекин, 1928.

<sup>31</sup> Chao Yuen Ren. Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese // For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday / M. Halle (ed.). Hague, 1956. С. 54.

3. *Allen J.R.* In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry. Minneapolis, 1992. 293 с.
4. *Chao Yuen Ren.* Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese // For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday / M. Halle (ed.). Hague, 1956. С. 52–60.
5. *Doleželová-Velingerová M.* The Origins of Modern Chinese Literature // Modern Chinese Literature in the May Fourth Era / M. Goldman (ed.). Cambridge; L., 1977. С. 17–36.
6. *Lewis M. E.* Writing and Authority in Early China. Albany, 1999. 544 с.
7. *List G.* The Boundaries of Speech and Song // Readings in Ethnomusicology / D. P. McAllester (ed.). N.Y., 1971. С. 253–268.
8. *Perkins D.* A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge, 1976. 623 с.
9. *Ло Нянъшэн.* Пин Цаоман цзи 评草莽集 (Рецензия на сборник «Захолустье») // Эр Ло и Лю и Чжу Сян 二罗一刘忆朱 (Двое Ло и один Лю вспоминают Чжу Сяна). Пекин, 1985. С. 67–74.
10. *Му Мутянь.* Лунь шигэ ланду юньдун 论诗歌朗读运动 (О движении за поэтическую декламацию) // Му Мутянь вэньсюэ пинлунь сюаньцзи 穆木天文学评论选集 (Избранные труды Му Мутяня по литературной критике). Пекин, 2000. С. 221–228.
11. *Чжао Юаньжэнь.* Синь шигэ цзи 新诗歌集 (Сборник новой поэзии). Пекин, 1928. 65 с.
12. *Чжу Гуанцянь.* Ши лунь 诗论 (О стихе) // Чжу Гуанцянь цюаньцзи 朱光潜全集 (Полное собрание сочинений Чжу Гуанцяня). Хэфэй, 1987. Т. 3. С. 3–331.
13. *Чжу Сян.* Цай лян цюй 采莲曲 (Собирая лотосы) // Чжунго синь вэньсюэ даси: Ши цзи 中国新文学大系: 诗集 (Энциклопедия китайской новой литературы: Поэзия). Шанхай, 1925. Т. 8. С. 296.
14. *Чжу Сян.* Чжу Сян шусинь цзи 朱湘书信集 (Собрание писем Чжу Сяна). Тянь-цзинь, 1983. 218 с.
15. *Чжу Цзыцин.* Лунь ланду 论朗读 (О декламации) // Чжу Цзыцин саньвэнь, ся цзи 朱自清散文, 下集 (Собрание эссе Чжу Цзыцина, Т. 3). Нанкин, 1994. С. 15–24.
16. *Чжу Цзыцин.* Чан синь ши дэндэн 唱新诗等等 (О песенном исполнении «новой поэзии» и прочем) // Чжу Цзыцин цюаньцзи 朱自清全集 (Полное собрание сочинений Чжу Цзыцина). Нанкин, 1996. Т. 4. С. 220–225.
17. *Шан Цзиньлинь.* Чжу Гуанцянь юй Чжунго сяньдай вэньсюэ 朱光潜与中国现代文学 (Чжу Гуанцянь и современная китайская литература). Хэфэй, 1995. 358 с.
18. *Шэнь Цунвэнь.* Тань лансун ши 谈朗诵诗 (О декламации поэзии) // Шэнь Цунвэнь цюаньцзи 沈从文全集 (Полное собрание сочинений Шэнь Цунвэня). Тайюань, 2002. С. 238–252.

**Yulia A. Dreyzis**

## THE EVOLUTION OF POETIC RECITATION IN REPUBLICAN CHINA AND THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ORAL AND THE WRITTEN

*Lomonosov Moscow State University  
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The first half of the 20th century is a time of active development of Chinese poetry recital in the context of the New Poetry evolution. The Chinese New poetry was based on the idea of presenting a “pure” sound, however, it was mainly distributed and popularized in the form of printed texts. Even more important against this background are the attempts to use voicing as a means of enhancing its prosodic effects. Based on available textual and metatextual sources, the article analyzes the actual practice of those authors who regularly experimented with reciting and performing modern poetry in the 1920s and 1930s. They choose an eclectic approach, experimenting with new, classical and foreign poetry in various forms: from recitation to traditional declamation, using local lects from all over China. Attempts to combine spoken language and poetry marked the participation of Chinese authors in a wider, worldwide trend for experimenting with free verse and colloquial speech. Through the formal features of the poetic text, they sought to achieve the effect of rapprochement of its graphic presentation and recitation. For the authors of experimental, recitation-oriented poetry, its “voice” circulated in a closed circuit, from the recited text to the listening audience and back to the text through the introduction of author’s amendments. This practice of recital created a dynamic that facilitated the internal orientation of the visually presented poetic text.

*Key words:* Chinese poetry; declamation; recitation; rhythm; verse.

**About the author:** *Yulia A. Dreyzis* – PhD, Assistant Professor, Chinese Philology Department, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University (e-mail: xiaoyouliya@gmail.com).

## REFERENCES

1. Allen J. R. *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*. Minneapolis: University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1992.
2. Chao Yuen Ren. *Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition, and Atonal Composition in Chinese* // For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday / M. Halle (ed.). Hague: Mouton, 1956, pp. 52–60.
3. Doleželová-Velingerová M. *The Origins of Modern Chinese Literature* // Modern Chinese Literature in the May Fourth Era / M. Goldman (ed.). Cambridge; London, 1977, pp. 17–36.
4. Eykhenbaum B. *O poezii* [On Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1969. (In Russ.)
5. Lewis M. E. *Writing and Authority in Early China*. Albany: SUNY Press, 1999.
6. List G. *The Boundaries of Speech and Song*. Readings in Ethnomusicology / D.P. McAllester (ed.). New York: Johnson Reprint Corporation, 1971, pp. 253–268.
7. Luo Niansheng. *Ping Caomang ji* [Review of the ‘Wildness’ collection] // *Er Luo yi Liu yi Zhu Xiang* [Two Luo and one Liu Remembering Zhu Xiang]. Beijing: San lian shudian, 1985, pp. 67–74. (In Chinese).
8. Mu Mutian. *Lun shige langdu yundong* [On the Poetic Recitation Movement] // Mu Mutian wenxue pinglun xuanji [Mu Mutian’s Selected Works on Literary Criticism]. Beijing: Beijing Shida, 2000, pp. 221–228. (In Chinese)
9. Patyupo Yu. *Otnosheniye stikha k grafike i chitke: voprosy ontologii stikhotvornoy rechi* [The Relation of Verse to Graphics and Recital: Questions of the Ontology of Poetic Speech] // MISSIYA VYPOLNIMA: Perspektivy izucheniya fol'klora. SATOR

- 19 [MISSION ACCOMPLISHED: Prospects for the Study of Folklore. SATOR 19]. Tartu: ELM, 2018, pp. 301–350. (In Russ.)
10. Perkins D. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge: Belknap Harvard University, 1976.
11. Shang Jinlin. *Zhu Guangqian yu Zhongguo xiandai wenxue* [Zhu Guangqian and Modern Chinese Literature]. Hefei: Anhui jiaoyu chubanshe, 1995. (In Chinese).
12. Shen Congwen. *Tan langsong shi* [On Poetry Recital] // Shen Congwen quanji [Complete Works of Shen Congwen]. Taiyuan: Beiyue wenyi, 2002, pp. 238–252. (in Chinese).
13. Zhao Yuanren. *Xin shige ji* [Collection of New Poetry]. Beijing: Shangwu yinshuguan, 1928. (In Chinese).
14. Zhu Guangqian. *Shi lun* [On Poetry] // Zhu Guangqian quanji [Complete Works of Zhu Guangqian]. Hefei: Anhui jiaoyu chubanshe, 1987, v. 3, pp. 3–331. (In Chinese)
15. Zhu Xiang. *Cai lian qu* [Gathering Lotuses] // *Zhongguo xin wenxue daxi: Shi ji* [Encyclopedia of Chinese New Literature: Poetry]. Shanghai: Shanghai liangyou tushu yinshua, 1925, v. 8, pp. 296. (In Chinese).
16. Zhu Xiang. *Zhu Xiang shuxin ji* [Zhu Xiang's Collected Letters]. Tianjin: Tianjin rensheng yu wenxue she, 1983. (In Chinese).
17. Zhu Ziqing. *Lun langdu* [On Recitation] // Zhu Ziqing sanwen, xia ji [Zhu Ziqing Essay Collection, v. 3]. Nanjing: Jiangsu jiaoyu, 1994, pp. 15–24. (In Chinese).
18. Zhu Ziqing. *Chang xin shi dengdeng* [On the Song Performance of New Poetry and Other Things] // Zhu Ziqing quanji [Complete Works of Zhu Ziqing]. Nanjing: Jiangsu jiaoyu, 1996, v. 4, pp. 220–225. (In Chinese).