

Т.В. Степанова

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ
«ШАНХАЙСКИХ НАБРОСКОВ»
М. ЩЕРБАКОВА***The genre-style experiment of M. Cherbakov works is
studding in this article.*

Среди произведений М. Щербакова есть редкое жанровое образование, которое можно определить как цикл прозаических лирических миниатюр, объединенных темой китайской культуры. Это «Шанхайские наброски», синтезировавшие в себе черты китайской и русской литератур. М. Щербаков, поэт и прозаик, воспитанный в традициях русской культуры, но волею судьбы оказавшийся в эмиграции в Шанхае, был многогранной личностью, открытой для поисков нового. «Шанхайские наброски» стали своего рода экспериментом, в котором автор попытался не только осмыслить отдельные черты философии, культуры и менталитета китайского народа, но и выбрал для этого своеобразную жанровую форму, истоки которой можно искать как в русской литературной традиции, так и в жанровом многообразии китайской поэзии и прозы.

Если рассматривать «Шанхайские наброски» сквозь призму китайской традиции, то сходными жанровыми образованиями, положенными в основу текста, можно назвать оды-фу, стиховые по сути, и такое образование как «коллекции» рассказов, распространенные в Древнем Китае. Оды-фу, одна из разновидностей китайской поэзии, является, по сути, свободным стихом, стоящим на грани стиха и прозы. В китайской культуре оды-фу, несмотря на сильное прозаическое начало, относят к поэзии, учитывая ритмическую организацию, основанную на выравнивании слогового объема строк, их длине, на синтаксическом параллелизме, нерегулярной рифмовке и других показателях [4, с. 351]. «Коллекции» рассказов в отличие от од-фу имели прозаическую природу. Их своеобразие заключалось в малом объеме, фрагментарности и нередко в незавершенности, что размывало их прозаическую природу и в некотором отношении приближало к стиху. Таким образом, оды-фу и коллекции рассказов были двумя сторонами одной тенденции – тенденции к сближению стиха и прозы. Именно это свойство разглядел в них М. Щербаков. Выбрав определенную тему, тему Китая, он попытался придать ей соответствующую форму, а потому истоки «Шанхайских набросков» вполне закономерно искать в жанровом многообразии китайской литературы. Но, с другой стороны, нельзя не отметить, что мощная традиция русской прозаической миниатюры также могла повлиять на создание данного произведения.

В русской литературе зачатки прозаических миниатюр стали появляться с XVIII в. в связи с практикой переводов стихотворений прозой, но достигли расцвета только в XIX в. «Наиболее явно этот жанр проявился в творчестве И. Тургенева, чей цикл был обозначен как «Стихотворения в прозе». Все миниатюры этого цикла были разнородны по жанровому составу, там есть и рассказ, и лирическая миниатюра, и сатирический диалог, что также затрудняло дать четкое определение подобному циклу» [5, с. 237]. Кроме того, разные «стихотворения» соотносятся с различными литературными родами (эпос, лирика и драма). Тематика цикла разнообразна – можно выделить любовную, философскую темы и др.

В начале XX в. прозаическая миниатюра достигла пика популярности, что было связано с экспериментаторскими настроениями, царящими в то время. Специфика жанра определяется мощным стиховым началом, вкрапленным в прозаический текст. От стиха в них идет установка на выражение субъективного впечатления или переживания

образа, мотивы, бессюжетная композиция, повышенная эмоциональность стиля, членение на малые абзацы, напоминающие строфы. От прозы – отсутствие членения на соразмерные отрезки, отсутствия рифмы, ритма, метра. Форма прозаической миниатюры, по Ю.Б. Орлицкому, дает свободу авторам от традиционных условностей, стихотворных украшений, позволяет использовать приемы, мотивы, сюжеты, образы как лирики, так и прозы [5]. Отличительным признаком миниатюры является небольшой объем, примерно в одну-две книжные страницы, что соответствует объему стихотворного текста. Это регуляторный признак, позволяющий отграничить миниатюру от иных жанровых образований. Он же определяет и другие признаки – такие как простота и одноэпизодность.

«Шанхайские наброски» также можно отнести к жанру лирических прозаических миниатюр, в которых просматривается взаимодействие стихотворного и прозаического начал. Цикл объединен общей тематикой – зарисовки из жизни Китая, в которых представлены отдельные наблюдения автора над обычаями, традициями, характером китайского народа. «Наброски» объединены также особенностями языка и стиля, характеризуются высокой аналитичностью, эмоциональностью, образностью, рефлексией автора. Их основными особенностями являются лаконичность, сжатость, малый охват действительности. Композиция совершенно свободна, ее организует рассказчик. Сюжетная и персонажная связь отсутствует, но при этом каждая часть внутри целого произведения самодостаточна, завершена. М. Щербаков, решив прибегнуть к подобной форме текста, смог использовать преимущества как стиха, так и прозы в пределах одного текста.

«Шанхайские наброски» состоят из шести разных частей: «Каллиграф», «Нищие», «Хрустальный шар», «Вывески», «Чэ», «Поэма огня». Их объем колеблется от одной до трех страниц. Среднее количество типографских строк – 59, что свидетельствует о тяготении произведения к стихотворной форме. Лиризация отдельных частей достигается за счет различных приемов – ритмизации текста, деления на короткие абзацы, напоминающие строфы, фоники, тропы.

Миниатюра, открывающая цикл («Каллиграф»), по жанру напоминает портретную зарисовку. В центре повествования – описание работы старика-каллиграфа. Тема выбрана не случайно, ведь написание иероглифов на тонкой рисовой бумаге – древнейшее искусство Китая. Старик не только воплощение образа художника, но и мудреца, хранителя духовных ценностей. Не случайно автор задерживает внимание на том, что каллиграф читает учения древних философов и поэтов. До мельчайших подробностей описывается его приготовления к письму, тщательное растирание на плоском камне палочки лучшей туши, быстрые точные движения в момент написания. Автор акцентирует внимание на руке каллиграфа, атрофированной от постоянного держания на весу: «Ведь кисть нужно держать совсем отвесно, тремя пальцами» [6, с. 108]. Писатель подчеркивает, что искусство невозможно без духовного наполнения. Каллиграф – воплощение мудрости всего Китая.

В миниатюре отсутствует динамика действия. Сюжет сводится к движению чувств и впечатлений. Активно используются изобразительно-выразительные средства. Многие из них связаны с миром животных, насекомых: «И на золоту бумаги выползают из-под верной кисти черные переплетенные червяки, вскормленные тысячелетиями; пальцы тонки, как лапки паука» [6, с. 108]. Образы природного мира – дань традиции Востока. Каллиграф напоминает рассказчику паука, плетущего свою паутину, а червяки – образ иероглифа, основанный на визуальном сходстве.

Миниатюра начинается словами:

«Он не часто приходит в нашу контору. Всегда одинаковый

– старый,
– вежливый,
– неторопливый» [6, с. 107].

Давая характеристику старику, автор намеренно использует строчной перенос. Добиваясь эффекта медленного произнесения, он передает медленность, несуетливость, благородство движений старого каллиграфа. При этом отмечает три качества: старость, вежливость и неторопливость. Такая подборка эпитетов не случайна. Как известно, старость – возраст, пользующийся огромным уважением в Китае, поскольку он ассоциируется с мудростью, а вежливость и неторопливость – нравственные нормы конфуцианства, одной из государственных религий Китая.

Графическое оформление текста в данном случае имеет особое значение. Одной из основных особенностей китайской поэзии, по словам В.М. Алексеева, является то, что «она не имеет связи со слышимой речью, она не проговаривается, а просматривается, ориентирована на зрительные, а не на слуховые ассоциации – что невозможно для европейской поэзии». «Слово исчерпывает лишь бытийную сущность вещей. Восприятие прекрасных, мастерски сделанных вещей вовсе не должно накапливать знания об этих предметах, оно лишь должно лишь учить цельности, но это поведать в знаках нельзя, подобно тому, как немисливо в словах передать искусство пловца» [1, с. 230].

Если подобное графическое расположение текста в русской поэтической традиции рассматривается как прием лиризации текста, то в китайской традиции является особенностью письма, которое располагается слева направо, сверху вниз, что «создает эмоциональность восприятия, вносит в передачу смыслов эстетический смысл. Следует, что мир «иероглифического» мышления чрезвычайно дискретен, подробно, состоит из наглядных и практически неделимых «атомов смысла» [2, с. 47].

Письменность Китая имеет зрительную природу, она зародилась и развивалась обособленно от устной речи. Впоследствии письменность породила каллиграфическое искусство. Каллиграфия, в свою очередь, напрямую связана с живописью, что определяется не только зависимостью живописи от приемов каллиграфии. Эти два искусства в какой-то степени едины, так как «для всех первобытных культур термин «писать» и «изображать» были синонимами» [3, с. 175].

Как только линия появляется на бумаге, она сразу становится изобразительным знаком, наделенным определенными функциями и организующая вокруг себя определенное пространство. «Иероглиф – линейная структура, он несет в себе плоскостную выразительность, а не иллюзию трехмерного объекта. Этот объект уже угадывается по определенным признакам, воспитывая у зрителя умение читать и воспринимать условные знаки, а не иллюзорно-достоверные изображения. Знаки иероглифического типа, понимаемые не непосредственно, а умоглядно, – главная особенность китайской живописи» [3, с. 175].

Используя в своем произведении визуальные образы, Щербаков стремится добиться эффекта каллиграфического письма. Он привлекает внимание не только к смыслу произведения, но и пытается затронуть зрительный аспект, расширив эмоциональное впечатление читателей. Можно сказать, что многовековые традиции Китая повлияли на видение мира Щербаковым, на его восприятие словесного творчества как живописного полотна.

Для придания эмоциональности тексту Щербаков вводит в него элементы стихотворной техники. Из приведенного выше примера видно, как писатель использует слова одной части речи: он рифмует одинаковые окончания, придавая тексту фоническую организованность и ритм.

Подобные образования встречаются по всему тексту, они обрамляют текст, как куплеты в песне. Еще одна особенность авторского стиля – частотное использование тире. Его присутствие заставляет сделать акцент на слове, замедляет прочтение, что придает весомость образу: «Говорят – лучший художник-каллиграф, Для души – другое» [6, с. 108]. Иногда автор начинает предложение со слова, которым закончилось предыдущее. Повтор слов придает статике образу: «изошренными столбцами, легкие и четкие, с неумолимой точностью. Точностью математической» [6, с. 109]. Миниатюра характеризуется краткостью предложений, фраз. Четкие фразы, точно резкие мазки кисти на холсте рисовой бумаги, своей законченностью напоминают иероглифы:

Должно быть,/он очень стар//. Таких больше не будет.//

Пальцы тонки,/ как лапки паука.// Способны лишь водить кистью//.

Очевидна выровненность предложений по объему. Количество слогов в каждой интонационной части практически совпадает. Соотношение равно: 3-4, 4-6, 7-8, что свидетельствует о наличии силлабического ритма, характерного, в частности, для од-фу.

«Каллиграф» – самый поэтичный рассказ цикла. Лиризм присутствует на всех уровнях текста, прослеживается и в форме, и в содержании.

Миниатюра «Вывески» посвящена особенностям городской культуры Китая. Сиюминутный и непоэтичный, на первый взгляд, объект описания способен, по мнению Щербакова, раскрыть особенности культуры Китая, специфику мировосприятия его народа. Автор отмечает, что вывески – неперемнная принадлежность китайских улиц. Причем выполняют они не только информационную, но и эстетическую функцию. Их количество и разнообразие поистине поражают: «А между тем даже простые вывески, повешенные сверху и по бокам входов в глубокие темные лавки, – все эти черные, золотые и красные массивные доски, – хранят иногда в своих перевитых значках настоящие Бедекеры для путешественника в самую гущу китайского быта» [6, с. 111]. Автор считает, что европейцы не видят и не понимают всей красоты наименований, проходят мимо настоящего искусства. Читателю предлагается некоторое количество вывесок с различными названиями для созерцания и осмысления: «Дом Превосходного Аромата», «Таверна Пьяной Луны». Название каждой вывески пишется с нового абзаца, встречаются фонические переклички. За счет этого текст читается точно стихотворение:

«Облако Радости» – это лавка часовщика.

«Небесная Вышивка» – лавка угольщика.

«Драгоценная и Благожелательная» – лавка печника.

«Счастливый Союз всех Добродетелей» – аптека.

«Кристаллизованное Процветание» – контора гробовщика» [6, с. 112].

Особенностью вывесок, на которой акцентирует внимание автор, является несовпадение названия и внутреннего наполнения, логическая немотивированность. Рассказчик любит этим эффектом, наслаждается поэтическим мышлением китайцев, способных превратить лавку угольщика в небесную вышивку. «Ну, разве это не целые поэмы в двух-трех словах?..» [6, с. 112].

Названия вывесок отсылают нас к «словесным вселенским узорам», которые используются в первую очередь в китайской поэзии. Нужно отметить, что образы и образная система Китая строится на сопоставлении образов, толковании одного через другой, на психологическом параллелизме. Китайцы – мастера метафоры. Там, где европейцу видится бессмыслица, для китайца – вековая мудрость [4, с. 352].

В целом «Шанхайские наброски» музыкальны. Их про-

чение отсылает нас к многовековой традиции китайской поэзии, которая (как уже было сказано выше) была тесно связана с музыкой.

Таким образом, все части «Шанхайских набросков» объединены лирическим сюжетом, наличием стихотворной техники в прозаическом повествовании. Истоки произведения можно усмотреть как в русской, так и в китайской литературных традициях. Щербаков, пытаясь проникнуть в тайнство культуры Китая и раскрыть ее своеобразие читателю, использовал максимально широкую палитру средств изображения и, на наш взгляд, добился желаемого эффекта. Прочитав миниатюры, читатель убеждается в неисчерпаемом духовном богатстве древней культу-

ры, ее своеобразии и уникальности, в ее безграничном творческом потенциале.

Т.В. Хлопова

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ»

The article is about the precedented phenomena. An attempt has been made to analyse their functions and characteristics.

Сегодня интерес лингвистов к «человеку говорящему» не ограничивается анализом того, что говорится. В центре внимания исследователей оказывается то, что подразумевается, какое речевое намерение движет языковой личностью при выборе тех или иных языковых средств. «Читать между строк следует даже тогда, когда эти строки не записаны на бумажном листе» [16, с. 285]. Постулируя уникальность и специфичность языка того или иного лингвокультурного сообщества, ученые приходят к выводу, что в каждом языке есть ограниченный, меняющийся, но обязательный набор сведений, который обеспечивает понимание между носителями данного языка и культуры. «Язык, используя свой код... фиксирует духовный опыт человека в культурной сфере и транслирует этот опыт следующим поколениям, обеспечивая информационную преемственность» [1, с. 9]. Этот опыт объективируется в языке в форме афоризмов, крылатых фраз, безэквивалентной лексики, имеющих прецедентный статус.

Прецедентные феномены и проблема прецедентности в целом находятся в центре оживленных дискуссий. По мнению А.А. Залевской, «изучение разных проявлений прецедентности становится в последнее время все более популярным» [3, с. 39-54].

При знакомстве с литературой по проблемам прецедентности поражает множество взглядов на ее структуру и сущность, что, по словам Д.Б. Гудкова, «связано со сложностью и диалектичностью понятия прецедентности» [2, с. 102]. В фокусе внимания ученых, занимающихся проблемами прецедентности, находятся «прецедентные имена» (Д.Б. Гудков, В.В. Красных, И.В. Захаренко), «прецедентные высказывания» (В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвикова, И.В. Захаренко), «прецедентные ситуации» (В.В. Красных), «прецедентные феномены» (В.В. Красных). Кроме того, существует ряд работ, рассматривающих феномен прецедентности в терминах «текстовых реминисценций» [18, с. 17-29; 17], «прецедентных текстовых реминисценций» [15], «социальных архетипов личности» [6], «логоэпистем» [1]. Несомненно, объединяющим все эти термины звеном можно считать то, что прецедентность и выражающие ее формы являются неотъемлемыми единицами коммуникации, способом хранения и передачи информации, определяют участников общения как представителей данной культуры в определенное историческое время и отражают «внутреннюю», духовную жизнь человека [14, с. 11].

Теория прецедентности – достаточно молодая отрасль в лингвистической науке, хотя впервые концепция преце-

1. Бежин Л.Е. «Под знаком ветра и покоя». Образ жизни художника в Китае III-VI вв. – М.: Наука, 1982.
2. Девятков А. Красный дракон. Китай и Россия в XXI в. – М.: Алгоритм, 2002.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая – М.: Искусство, 1975.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин. – М.: НПКи Интелвак, 2001.
5. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002.
6. Щербаков М.В. Корень жизни. – Шанхай: Врата, 1943.

дентных текстов была представлена Ю.Н. Карауловым в 80-х гг. XX в. В докладе «Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности» на IV Международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы в 1986 г. ученый отметил, что прецедентные тексты являются ее важнейшей структурной составляющей. Отличительными характеристиками прецедентных текстов, по словам Ю.Н. Караулова, являются их: 1) хрестоматийность, они должны быть известны всем независимо от того, изучались ли данные тексты в общеобразовательной школе или нет; 2) общеизвестность, знание данных текстов как показатель принадлежности к данной культуре и эпохе; 3) реинтерпретируемость, воплощаясь в других видах искусств, в других жанрах – они становятся фактом культуры в широком смысле и получают интерпретацию у последующих поколений [5, с. 216-217]. Ю.Н. Караулов дает широкое толкование термина «текст», поэтому московские лингвисты, занимающиеся проблемами межкультурной коммуникации (Д.Б. Гудков, В.В. Красных, И.В. Захаренко, Д.В. Багаева), ввели понятие «прецедентный феномен», вернув тексту лингвистическое понимание.

Несмотря на то, что понятие прецедентности быстро заняло заметное место в терминологической парадигме современной лингвистики, сам феномен прецедентности до сих пор не получил полного осмысления. Участники научного семинара «Текст и коммуникация» В.В. Красных, Д.Б. Гудков, Д.В. Багаева, И.В. Захаренко вплотную занимаются изучением проблемы прецедентности. Их точки зрения во многом схожи и «направлены на верификацию идеи о существовании когнитивной базы лингвокультурного сообщества, основными составляющими которой являются прецедентные феномены национального уровня прецедентности» [3, с. 47]. Исследователи выделяют некоторые общие свойства, которые можно считать отличительными признаками всех прецедентных единиц среди других лингвистических феноменов: любое явление можно отнести к прецедентному, если оно: 1) связано с культурой; 2) хорошо известно широкому кругу носителей этой культуры; 3) в сжатой форме представляет некоторое знание; 4) как следствие, часто используется членами лингвокультурного сообщества [14, с. 13]. Также следует добавить, что прецедентные феномены (ПФ) единичны и уникальны, прототипичны [11, с. 37-38], «их невозможно тиражировать, их можно только «копировать»» [там же, с. 110]. Иными словами, ПФ задают образцы, к которым должна быть направлена деятельность представителя того или иного лингвокультурного сообщества (ЛКС), они не создаются заново, а воспроизводятся в сознании [2, с. 113-114].

Прототипичность, уникальность, образцовость ПФ – это не что иное, как их «эталонность», т.е. ПФ выступают, являются или воспринимаются как эталон. Проблема «эталонности» ПФ довольно сложна и неоднозначна, так как ПФ могут функционировать не только как эталоны, но и как каноны. Впервые проблема соотношения канона, эта-