

*Анна Кирпичникова*

DOI 10.15290/sw.2019.19.07

Казанский федеральный университет

Институт международных отношений

Кафедра иностранных языков

tel.: +79033416336

e-mail: kirpanna@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4261-8004>

**Языковое своеобразие российских и британских  
произведений постмодернизма (на примере романов  
Джулиана Барнса *Предчувствие конца*  
и Виктора Пелевина *Generation “П”*)**

**Ключевые слова:** постмодернизм, Джулиан Барнс, Виктор Пелевин, языковая игра, интертекстуальность

Конец XX – начало XXI веков – это время расцвета постмодернизма, когда художественные произведения напоминают коллаж, составленный из различных стилей, цитат, обрывков фразеологизмов. Это литературное явление стало популярно не только в Европе, но и в России. Следует отметить, что именно в России, где 1990-е годы ознаменованы распадом Советского Союза и тяжелейшим экономическим кризисом, постмодернизм оказался особенно востребованным, ведь именно он смог передать творившийся в стране хаос.

С точки зрения постмодернизма особый интерес представляют романы Виктора Пелевина *Generation “П”* (1999) и Джулиана Барнса *Предчувствие конца* (*The Sense of an Ending*, 2011).

Многие исследователи, в частности Дмитрий Радченков [Радченков 2008], Даниел Кэндел Борман [Candel Vormann, Daniel 1998], относили роман Джулиана Барнса *Предчувствие конца* к постмодернизму и выделяли ряд специфических особенностей. Одна из них – игра, в частности, игра языковая. Барнс легко переходит от одного стиля к другому, например от разговорного к научному: «В его произведе-

ниях наблюдается игра с различными литературными стилями – от стиля научного эссе Барнс переходит к рассказыванию всевозможных историй, повествование у него перемежается с непосредственным обращением к читателю» [Нелюбин 2013, 9].

Говоря о смешении стилей в данном произведении, необходимо пояснить, что композиционно оно разделено на две части, которые сильно отличаются друг от друга точки зрения языка. В первой из них речь идет о молодости главных героев (Колина, Алекса, Адриана и Тони), их первых влюбленностях и расставаниях, первых разочарованиях и первом столкновении со смертью. Вторая часть показывает одного из героев – Тони – уже в возрасте 60 лет, когда он получает в наследство деньги от недавно умершей матери своей бывшей девушки Вероники, а также узнает, что должен стать обладателем дневника Адриана, совершившего самоубийство уже много лет назад. Стремление понять, почему эти деньги завещаны именно ему, а также разгадать тайну смерти Адриана возвращает его в прошлое, заставляет вновь и вновь вспоминать дела давно минувших дней.

Первая часть включает в себя большое количество жаргонных выражений, свойственных молодежи: *hook up* (закадрить, склеить), *taking the piss* (прикалываться), *steer* (лох, придурок), *sap* (олух), *pick-up line* (способ знакомства).

Однако уже здесь язык произведения нельзя назвать однородным, ведь наряду с жаргонными словами и выражениями появляются термины (*vegetable matter* – вещество растительного происхождения), а также слова и выражения, свойственные, так называемому, высокому стилю (*in the flower of youth* – в расцвете сил).

Интересно, что такое стилистическое многообразие способствует и лучшей характеристике героев, в частности Тони, от лица которого ведется повествование. С одной стороны, они люди, чья молодость прошла в 70-е годы XX века, то есть период, характеризующийся, в том числе, и свободой нравов, а значит, для описания повседневной жизни они вполне могут себе позволить выражения, вроде, *pick up girls* (замутить с девушками). Но, с другой стороны, герои являются, пожалуй, лучшими представителями своего поколения – читающими, думающими, а потому могут свободно изъясняться и на языке высокопарном, однако для них переход на этот язык – игра, или как они сами выражаются *прикол* (*taking the piss*).

С этой точки зрения интересен диалог Адриана Финна с учителем истории [Барнес 2011]. Из этого диалога ясно, что Адриан свободно владеет философскими и историческими терминами, способен рассуж-

дать на самые серьезные темы. И естественно, речь его в такие моменты наполнена самыми высокопарными словами и выражениями: *philosophically self-evident, ascribing responsibility, anarchic chaos, reflection of my own cast of mind.....*

Более того, этот и другие диалоги могут служить примером такого приема, как ирония, свойственного многим произведениям Джулиана Барнса. Вопрос об иронии в романах британских писателей достаточно подробно рассматривался в диссертации Елены Брюхановой *Когнитивно-историческая обусловленность иронии и ее выражение в языке английской художественной литературы* [Брюханова 2004]. В данном же случае ирония достигается путем, во-первых, использования разговорных фразеологизмов, например, *started this ball rolling* (ты заварил эту кашу) при обсуждении очень серьезной темы, а во-вторых, слишком высокопарным и даже неуместным сравнением с «сербским террористом» (*Serbian gunman*).

Что же касается второй части романа *Предчувствие конца*, то она практически свободна от жаргонизмов, зато полна фразеологических выражений, столь любимых людьми пожилого возраста: *put finger on* (не в бровь, а в глаз), *get under skin* (в печенках сидеть), *it wasn't worth the candle* (игра не стоит свеч), *late-flowering love* (поздняя любовь).

Более того, основу второй части составляют и юридические термины, ведь речь здесь идет о вхождении в права наследства. В качестве примера можно привести слово *vexatious* (сумяжнический), которое дается в словаре с пометкой «юридический».

Примечательно, что отрывки второй части, связанные с возвращением в прошлое, темой памяти, зачастую очень сильно отличаются стилистически и так же, как часть первая, изобилуют жаргонными выражениями, молодежным сленгом. Например, эпизод, когда в руках Тони оказывается письмо, написанное им много лет назад, после того, как он узнал, что его девушка Вероника ушла к Адриану. Здесь, например, можно встретить такое слово, как *cockteaser* (динамщица).

Таким же возвращением в прошлое становятся для Тони и встречи с бывшей женой – Маргарет и первой любовью – Вероникой. И неслучайно диалоги, которые ведут герои в ходе таких встреч, также наполнены молодежным сленгом (хотя, напомним, на момент встречи им всем около шестидесяти): *Fruitcake* (сумасшедшая, психичка), *get it* (додолить).

Если в *Предчувствии конца* мы наблюдаем сплетение различных стилей, то роман Виктора Пелевина *Generation “П”* и вовсе представляет собой смешение жанров. Посвящен он рекламе – явлению, про-

никшему в жизнь россиян в 90-ые годы XX века. С крахом советской идеологии именно реклама стала для жителей России своеобразной путеводной звездой: раньше партия диктовала, как одеваться и как себя вести, а теперь за рекомендациями такого рода народ стал обращаться к рекламе.

Герой произведения – Вавилен Татарский – создает рекламные ролики, работает в этой быстроразвивающейся сфере. И именно сценарии этих роликов составляют большую часть романа. Вот, например, одно из «творений» Вавилена: *«Следующий кадр: две пачки порошка. На одной надпись “Ариэль”. На другой, блекло-серой, надпись “Обычный Калибан”. Голос Миранды за кадром: “Об Ариэле я услышала от подруги”»* [Пелевин 2011, 75].

Кроме роликов, создает он и рекламные слоганы, огромное количество которых также представлено в романе:

*Деньги пахнут!*

*«Бенджамин»*

*Новый одеколон от ХУГО БОСС* [Пелевин 2011, 82].

Еще один жанр, легший в основу данного произведения, – легенда. Главный герой, разбирая старые бумаги, находит записи с легендой о богине Иштар и ее загадках: *«Предание о трех халдейских загадках гласило, что мужем богини мог стать любой житель Вавилона. Для этого он должен был выпить особый напиток и взойти на ее зиккурат»* [Пелевин 2011, 43]. Тут важно отметить, что в финале произведения сам Вавилен Татарский оказывается мужем Иштар.

Отрывки, посвященные легенде, изобилуют словами высокого стиля (*богиня, вершина, ритуал*) и даже историзмами (*халдей, жрецы*). В то же время примеры рекламных роликов и слоганов включают в себя бытовую лексику, что само по себе не удивительно, ведь на первый план здесь выходят сигареты, порошок, одеколон, спортивная одежда – в общем, все то, чем рядовой потребитель пользуется каждый день. Однако интересно, что такие немудреные слова соседствуют в рекламе с цитатами из русских и зарубежных классиков, пословицами и поговорками, и об этой метатекстуальности речь пойдет далее.

В романе Виктора Пелевина можно наблюдать также элементы таких жанров как научная статья и молитва. В одном из магазинов главный герой покупает планшечку, которая, как уверяла продавщица, может дать ответы на все вопросы. Однако надписи, появляющиеся на ней, представляют собой отрывки из научных трудов, путанные,

непонятные, включающие в себя термины из самых разных областей знаний. Вот, например, что пишет планшетка на просьбу Татарского рассказать что-нибудь новое о рекламе: «*Раньше у орануса была только вегетативная нервная система; появление электронных СМИ означает, что в процессе эволюции он выработал центральную...*» [Пелевин 2011, 126].

Что же касается молитвы, то именно ее произносит Вавилен, когда понимает, что ему становится плохо от наркотиков. Причем молитва эта включает в себя, как черты канонической молитвы, например древнюю форму *воззвал*, так и сниженную лексику (*дрянь, коню ясно*).

Таким образом, если роман Джулиана Барнса – это сплетение стилей (высокого и низкого, научного и разговорного), то роман Виктора Пелевина – сплетение жанров. Сценарии рекламных роликов, слоганы, легенда, научная статья и молитва – это все то, что составляет основу *Generation “П”*.

Следующий уровень, на котором проявляется языковая игра, представляющая особую значимость для произведений постмодернизма, – это вольное обращение с фразеологизмами. Так, Барнс нарушает одно из основных свойств фразеологизма – образность, когда его герой – Тони – подмечает связь между выражением *get under skin* (*в печенках сидеть*) и тем, как бывшая жена – Маргарет – разделявала курицу [Barnes 2011].

Совсем вольно автор поступает с фразеологизмом *Once bitten twice shy*. Эквивалентом этого выражения может служить русское высказывание: «Обжегшись на молоке, дуешь и на воду», которое означает, что человек, однажды совершивший ошибку, становится гораздо осторожнее. Однако, рассуждая о поздней любви (*late-flowering love*), Джулиан Барнс подчеркивает, что люди далеко не всегда учатся на своих ошибках, а скорее даже наоборот, повторяют их снова и снова. Именно поэтому он переделывает известное выражение *Once bitten twice shy* в выражение *Once bitten, twice bitten*, что дословно можно было бы перевести как *Укушенный однажды дважды укушенный*.

В свою очередь, в романе Виктора Пелевина устойчивые выражения неоднократно используются в сценариях и слоганах, написанных Вавиленом Татарским. Примером может служить высказывание *Род приходит, и род уходит, а земля пребывает вовеки*, которое органично вписывает в рекламу кондитерского комбината, дабы подчеркнуть зыбкость существующего мира и наличие лишь ограниченного количества постоянных вещей (в оригинале к таким постоянным вещам может быть отнесена земля, в ролике – кондитерский комбинат).

Однако после того как клиент, заказавший ролик, оказывается убит, с этим изречением происходят интересные метаморфозы: *Род приходит, и род уходит, – философски подумал Татарский, – а своя рубашка ближе к телу* [Пелевин 2011, 29]. Таким образом, происходит соединение цитаты про род и пословицы *Своя рубашка ближе к телу*, и при этом изречение лишь усиливает смысл пословицы: свои стремления и желания всегда будут превыше стремлений и желаний остальных.

Еще одним примером использования фразеологизмов в рекламе может служить высказывание *Деньги не пахнут*. Так, в рекламе нового аромата Hugo Boss нарушается образность данного фразеологизма и происходит его преобразование в диаметрально противоположное высказывание: *Деньги пахнут*. Ясно, что в данном случае речь идет не о том, что не важен способ получения денег, а о доступности нового одеколона известной фирмы лишь богатым и знаменитым людям.

Разрушение образности присутствует и при использовании фразеологизма «глухо, как в танке», который характеризует бесперспективное дело или вопрос/просьбу, оставшуюся без ответа. В романе Виктора Пелевина мы встречаем лишь первую его часть «как в танке» при описании ларька, в котором еще до прихода в рекламный бизнес работал Вавилен Татарский: «*В ларьке было полутемно и прохладно, как в танке...*» [Пелевин 2011, 15]. В итоге, остается лишь прямое значение, и мы видим сравнение маленького, неудобного помещения с танком.

Пожалуй, одним из наиболее интересных моментов, связанных с фразеологизмами в романе *Generation “П”*, может считаться создание новых высказываний. Вавилен Татарский, например, говоря об огромном количестве рекламных агентств, употребляет не общеизвестное выражение «*как грибы после дождя*», а придуманное им самим «*как гробы после вождя*» [Пелевин 2011, 31]. Действительно, в Советском Союзе, существование которого началось с революции, а потом было ознаменовано сталинскими репрессиями, именно сравнение с большим количеством смертей, вызванного стоящими у власти людьми, было вполне понятным, а вот грибы в 90-ые годы XX века люди уже почти не собирали.

Таким образом, и Джулиан Барнс и Виктор Пелевин обращаются к такому приему, как разрушение образности фразеологизма. Кроме того, в романе *Generation “П”* присутствует совмещение фразеологизмов, путем чего лишь усиливается значение одного из них, а так-

же изобретаются новые фразеологизмы по аналогии с уже существующими.

И наконец, в романе Виктора Пелевина мы можем наблюдать еще одно интересное с точки зрения языковой игры явление – смешение русского и английского языков, когда герои в своих диалогах используют огромное количество иностранных слов. Действительно, после распада Советского Союза Европа и США стали для русского человека своеобразным идеалом, и английский, который раньше рассматривался лишь как бесполезный школьный предмет, неожиданно ворвался в жизнь людей. Но, к сожалению, знание языка зачастую ограничивалось лишь несколькими фразами, которые и стремились вставить в разговор.

Более того, сфера рекламы стала совершенно новой для России, и люди стремились почерпнуть знания о ней, читаю литературу, напечатанную в Европе и США. Так, настольной книгой Вавилена Татарского становится *Positioning: a battle for your mind*, откуда он черпает иностранные слова. Диалоги героев, таким образом, пестрят выражениями: *free lance*, *cultural references*, *identity*, и другими.

Значимо, что даже в самом названии романа используется английское слово *generation* (вместо привычного “поколение”) в сочетании с русской буквой “П”. Данное смешение можно трактовать как попытку показать, что поколение, к которому принадлежит Вавилен Татарский, находится между двумя мирами – “русским” и “западным”.

Интересен с этой точки зрения и еще один факт: имя главного героя – Вавилен – было составлено из слов *Василий Аксенов* и *Владимир Ильич Ленин*, однако несколько раз по ходу романа оно соотносится с Вавилоном, который, как известно, рухнул, потому что живущие там люди стали говорить на разных языках.

Среди особенностей постмодернизма, свойственных романам Джулиана Барнса и Виктора Пелевина, можно назвать метатекстуальность. К вопросу о метатекстуальности (интертекстуальности) обращались многие исследователи как российские (Жолковский А.К. [Жолковский 1994], Липовецкий М.Н. [Липовецкий 1997]), так и зарубежные (Жерар Женетт [Genette 1987], Мэриэл Мэйси [Mace 2008]). Интересно, что и здесь происходит полнейшее разрушение ранее существовавших стереотипов об идеальном произведении.

В первую очередь стоит отметить, что в романе Джулиана Барнса *Предчувствие конца* огромное количество цитат и отсылок к тем или иным произведениям. Например, при описании спора Вероники и Тони из-за дневника Адриана Финна используется выражение *a wrangle for*

*a ring* (торг вокруг кольца), которое является фразой из стихотворения английского поэта, прозаика и джазового критика Филипа Ларкина (1922–1985) *Annus Mirabilis* (Год чудес).

Примером прямой цитаты является и выражение *They shall grown to old as we that are left grow old* (Вовеки не состарятся они, а всяк, кто выжил, обречен на старость), которое заимствовано из стихотворения *Павшим*, входящего в *Оду поминовению* (1914) английского поэта Лоренса Биньона (1869–1943).

Однако Джулиан Барнс не всегда использует цитаты, чтобы показать связь своего романа с тем или иным произведением, отсылки могут быть непрямыми, однако достаточно прозрачными. Так, в самом начале автор пишет: «*There were three of us, and he now made the fourth*» [Barnes 2011, 5]. Такое высказывание, безусловно, вызывает в памяти начало романа Александра Дюма *Три мушкетера*, когда Д'Артаньян знакомится с тремя мушкетерами – Атосом, Портосом и Арамисом. Такое сравнение тем более очевидно, если учитывать, какую большую роль сыграла французская литература в становлении Джулиана Барнса как писателя и как часто он к ней обращался.

Важно отметить, что феном метатекстуальности свойственен многим произведениям Джулиана Барнса, и об этом неоднократно писали как отечественные, так и зарубежные ученые. Так, Матей Калинеску в качестве примера такого постмодернистского приема, как *rewriting* (переписывание) приводит роман *Попугай Флобера*, где, по его словам, просматриваются интертексты романов Флобера *Простая душа* и *Мадам Бовари*. Причем используется этот прием в самых разнообразных целях, от демонстрации уважения (подернутого иронией) к литературной традиции до игры в прятки с читателем [Calinescu 1997].

Еще один исследователь, Ричард Тодд, также отмечает в романах Джулиана Барнса *Глядя на солнце*, *Попугай Флобера* и *История мира в 10½ главах* удивительное разнообразие «переписываемых» произведений (больше французских, чем английских). Ричард Тодд подчеркивает, что возникает ощущение, что роман Барнса образует череду арабесок вокруг отсутствия сюжета, в то же время настойчиво испытывая способность читателя выявить отношения, которые могут существовать между частями и целыми произведениями [Todd 1997].

Что же касается романа Виктора Пелевина *Generation “П”*, то здесь также можно наблюдать огромное количество отсылок к произведениям русской и зарубежной литературы. Так, уже упомянутый сценарий рекламного ролика стирального порошка Ариэль основыва-



ется на образах пьесы Шекспира *Буря*, а слоганом сигарет «Парламент» становится известная строчка из произведения А.С. Грибоедова *Горе от ума*: «И дым Отечества нам сладок и приятен».

Если в приведенных выше случаях Виктор Пелевин четко указывает авторство цитат, то, например, название одного из питейных заведений – *Бедные люди* – станет говорящим лишь для тех читателей, кто знаком с русской литературой и знает о существовании произведения Федора Достоевского с аналогичным названием.

В целом, в произведении Виктора Пелевина упоминаются такие писатели и поэты, как Оруэлл, Чехов, Шекспир, Грибоедов, Маяковский, Аксенов, Пастернак... Происходит и обращение к киноиндустрии, упоминается, в частности, Дарт Вейдер – центральный персонаж Вселенной *Звездных войн*, а также музыке (происходит обращение к творчеству известной группы ДДТ).

Таким образом, романы Джулиана Барнса и Виктора Пелевина могут быть отнесены к постмодернистским произведениям. Это доказывает и наличием языковой игры, которая в *Generation “П”* проявляется даже сильнее из-за смешения фразеологизмов и изобретенных самим автором фразеологизмов, и огромным количеством отсылок к уже существующим произведениям как художественным, так и музыкальным, а также к фильмам.

## Литература

- Brûhanova E.A., 2004, *Kognitivno-istoričeskaâ obuslovlennost' ironii i ee vyraženie v âzyke anglijskoj hudožestvennoj literatury Na materiale proizvedenij O. Uajl'da, U.S. Moëta, Dž. Barnsa*): Dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04, Moskva. [Брюханова Е.А., 2004, *Когнитивно-историческая обусловленность иронии и ее выражение в языке английской художественной литературы (На материале произведений О. Уайльда, У. С. Моэма, Дж. Барнса)*: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04, , Москва.]
- Lipoveckij M.N., 1997, *Russkij postmodernizm*, Ekaterinburg. [Липовецкий М.Н., 1997, *Русский постмодернизм*, Екатеринбург.]
- Nelûbin A.A., 2013, *Džulian Barns pod maskoj Dëna Kavany: igra v detektiv i parodirovanie žanra: dissertaciâ ... kandidata filologičeskikh nauk: 10.01.03*, Ekaterinburg. [Нелюбин А.А., 2013, *Джулиан Барнс под маской Дэна Каваны: игра в детектив и пародирование жанра: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03*, Екатеринбург.]
- Pelevin V., 2011, *Generation “P”*, Moskva. [Пелевин В., 2011, *Generation “П”*, Москва.]

- Radčenkov D.A., 2008, *Proza Džuliana Barnsa: žanrovaâ priroda, problema geroa i npravstvennaâ filosofiâ avtora: dissertaciâ na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk*, Voronež. [Радченков Д.А., 2008, *Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Воронеж.]
- Vasil'eva A.V., 2006, *Fikcional'naâ diskursivnost' sūžetosloženîâ v romane Džuliana Barnsa "Kak vse bylo": Dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03*, N. Novgorod. [Васильева А.В., 2006, *Фикциональная дискурсивность сюжетосложения в романе Джулиана Барнса "Как все было": Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03*, Н. Новгород.]
- Žolkovskij A.K., 1994, *Bluždaūšie sny: Iz istorii russkogo postmodernizma*, Moskva. [Жолковский А.К., 1994, *Блуждающие сны: Из истории русского постмодернизма*, Москва.]
- Barnes J., 2011, *The Sense of An Ending*, Canada.
- Calinescu M., 1997, *Rewriting*, [w:] *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Philadelphia, s. 243–248.
- Candel Bormann, Daniel, 1998, *From Romanticism to Postmodernity: Two Different Conceptions of Nature in Julian Barnes' "A History of the World in IOV2 Chapters"*, "Revista Canaria de Estudios Ingleses" nr 36, s. 173–183.
- Genette G., 1987, *Palimpsestes. La Litterature au second degre*, Paris.
- Higdon, David Leon, 1991, *Unconfessed Confessions': the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes*, [w:] *The British & Irish Novel since 1960*, New York, s. 174–191.
- Mace M., 2008, *L'essai litteraire, devant le temps*, "Cahiers de Narratologie" nr. 14: Prose d'idees: formes et saviors, [online], <https://journals.openedition.org/narratologie/499>, [3.10.2019]
- Todd R., 1997, *Postmodernism in the United Kingdom and the Republic of Ireland*, [w:] *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Philadelphia, s. 337–349

THE LINGUISTIC SINGULARITY OF POSTMODERNISM RUSSIAN AND BRITISH LITERARY WORKS (THE CASE OF THE NOVELS BY JULIAN BARNES "THE SENSE OF AN ENDING" AND VIKTOR PELEVIN "GENERATION "P" )

S U M M A R Y

**Key words:** Postmodernism, Julian Barnes, Viktor Pelevin, language game, intertextuality

The article is devoted to the linguistic singularity of the novels *The Sense of an Ending* by Julian Barnes and *Generation "P"* by Viktor Pelevin. It deals with some

---

linguistic means, which allow us to characterize these novels as a bright examples of postmodernism.

Firstly, the idea about the impossibility of new style invention and the necessity of different styles combination. The novels is full of different jargon words, idioms and even scientific terms which are used all together creating unique style. It is important that in postmodernism literature good or bad words or styles do not exist; they are all equal.

Secondly, the idea of game. There are two levels of representing this idea: the mix of styles and the loss of figurativeness by phraseological units.

Moreover, the novels are full of references to other stories and poems and in this case, we can speak about “rewriting” as a common method of postmodernism. Postmodern writers create new work through the stealing of images and texts from an earlier period and appropriated in a present context, say scientists.