

## Лингвокультурологические особенности романа Дж. Барнса «Шум времени»

Н. А. Урсова<sup>✉1</sup>, З. М. Чемодурова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

### Сведения об авторах

Надежда Александровна Урсова,  
SPIN-код: 6767-3803,  
ORCID: 0000-0002-9682-114X,  
e-mail: [urusova308@gmail.com](mailto:urusova308@gmail.com)

Зинаида Марковна Чемодурова,  
SPIN-код: 6632-2070,  
ORCID: 0000-0002-9638-2503,  
Scopus AuthorID: 57210828430,  
e-mail: [zchemodurova@herzen.spb.ru](mailto:zchemodurova@herzen.spb.ru)

### Для цитирования:

Урсова, Н. А., Чемодурова, З. М.  
(2020) Лингвокультурологические  
особенности романа Дж. Барнса  
«Шум времени». *Исследования  
языка и современное  
гуманитарное знание*, т. 2, № 2,  
с. 81–92.  
DOI: 10.33910/2686-830X-2020-2-  
2-81-92

Получена 25 мая 2020; прошла  
рецензирование 30 июля 2020;  
принята 31 июля 2020.

Права: © Авторы (2020).  
Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии CC BY-NC 4.0.

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению лингвостилистических средств моделирования образа России и, в частности, Санкт-Петербурга в англоязычных биофигуральных повествованиях, ставших чрезвычайно востребованными в эпоху постмодернизма. В качестве материала избран текст романа-биофигуры Дж. Барнса «Шум времени» (J. Barnes «The noise of time»), репрезентирующий жизнь выдающегося композитора Д. Д. Шостаковича в Советской России.

В исследовании биофигуры понимается как гибридная жанровая форма, базирующаяся на биографии реального исторического персонажа и сочетающая в своей семантике реальность и вымысел, объективность и субъективность. Появление биофигуральных текстов тесным образом связано с развитием философии постмодернизма во второй половине XX века. Наглядно репрезентируя постмодернистский дискурс, текст биофигуры обладает такими характеристиками, как фрагментарность и хаотичность повествования, разнообразные языковые механизмы выражения интертекстуальности и интердискурсивности, игровая модальность.

Одной из стратегий, используемых авторами биофигуральных текстов для придания правдоподобия своему повествованию, является конструирование инокультурного контекста, отражающего реальные пространственно-временные отношения. Анализ инокультурных элементов в данном исследовании проводится в рамках интерлингвокультурологии и на основе разработанного В. В. Кабакчи метода опосредованного наблюдения и экстраполяции. В статье выявляется специфика англоязычного описания русской культуры в биофигуральном повествовании, представляющая собой результат адаптации английского языка при его вторичной культурной ориентации, особое внимание при этом уделяется используемым лингвистическим маркерам русской культурной локализации текста.

В результате проведенного анализа в статье доказывается, что одной из конститутивных особенностей изучаемого типа текста является намеренная игра в семантическом поле «фактологичность — фикциональность», в ходе которой Барнс искусно создает русский культурный контекст своего англоязычного повествования для придания ему достоверности. С этой целью англоязычный автор вводит в текст транслитерированные заимствования, лексические и семантические кальки, фразеологические обороты и идиоматические выражения, аллюзии на произведения русской художественной литературы и цитаты из прецедентных русских текстов и тщательно воссоздает топонимику Петербурга-Ленинграда. Проведенный в исследовании лингвокультурологический анализ биофигурального повествования представляется релевантным для дальнейшего изучения конститутивных признаков данного типа текста, поскольку позволяет по-новому взглянуть на механизмы создания фактографичности и фикциональности в тексте.

**Ключевые слова:** биографический текст, биофигура, образ Петербурга, лингвокультурологический анализ, культуронимы, лингвокультура, инолингвокультурный контекст, Дж. Барнс, «The noise of time».

# Linguocultural characteristics of Julian Barnes' "The noise of time"

N. A. Urusova<sup>✉1</sup>, Z. M. Chemodurova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

## Authors

Nadezhda A. Urusova,  
SPIN: 6767-3803,  
ORCID: 0000-0002-9682-114X,  
e-mail: [urusova308@gmail.com](mailto:urusova308@gmail.com)

Zinaida M. Chemodurova,  
SPIN: 6632-2070,  
ORCID: 0000-0002-9638-2503,  
Scopus AuthorID: 57210828430,  
e-mail: [zchemodurova@herzen.spb.ru](mailto:zchemodurova@herzen.spb.ru)

## For citation:

Urusova, N. A., Chemodurova, Z. M. (2020) Linguocultural characteristics of Julian Barnes' "The noise of time". *Language Studies and Modern Humanities*, vol. 2, no. 2, pp. 81–92. DOI: 10.33910/2686-830X-2020-2-2-81-92

Received 25 May 2020;  
reviewed 30 July 2020;  
accepted 31 July 2020.

Copyright: © The Authors (2020).  
Published by Herzen State  
Pedagogical University of Russia.  
Open access under CC BY-NC  
License 4.0.

**Abstract.** The article examines a number of linguostylistic means which are used in English-language biofictional texts in order to construct the image of Russia, particularly the image of Saint-Petersburg. With the onset of Postmodern Era experimental biographical fiction as a genre has gained a great popularity. The article explores linguocultural characteristics of J. Barnes' "The noise of time", the postmodern biography of the outstanding composer D. D. Shostakovich residing in the Soviet Russia.

For the purposes of this study, biofiction is defined as a hybrid literary form that is based on the biography of an actual historical figure. Its semantics reflects the intricate relations between reality and fiction, objectivity and subjectivity. The emergence of biofictional texts is closely connected with the development of the postmodernist philosophy in the second half of the twentieth century. Representing postmodernist discourse quite explicitly, biofictional texts possess such constitutive features as fragmentary narration, various mechanisms of expressing intertextuality, and a montage of various discourse types, ludic modality.

One of the strategies used by biofictional authors for creating verisimilitude in the narration is the construction of external linguocultural context which reflects the actual spatial-temporal relations. The analysis of the elements belonging to external culture is carried out within the framework of interlinguoculturology, on the basis of the methodology, developed by V. V. Kabakchi and combining the linguistic methods of indirect observation and extrapolation. Our research studies the representation of biofictional English-language discourse, describing the Russian culture, by means of English language resources adapted in the course of the so-called "secondary cultural orientation". The study aims at identifying linguistic markers of Russian cultural text localization, the so called xenonymic Russianisms.

The article provides evidence of such a constitutive characteristic of the narrative text under investigation as the intentional play with facts and fiction. Playing with the semantic correlation between reality and fiction, Barnes skillfully creates an authentic Russian linguocultural context within his English-language biofictional narration. Providing the readers with fact-based descriptions of the Soviet Russia, the English author includes in his text a lot of transliterated borrowings, lexical and semantic calques, proverbs and idioms, Russian literary allusions and quotations from Russian precedent texts. He thoroughly represents Petersburg-Leningrad toponymy. The findings of our research into the representation of external linguocultural context can be relevant to the further study of constitutive characteristics of biofiction as a postmodernist genre as this approach gives a new insight into mechanisms of presenting facts and fiction in the narration.

**Keywords:** biographical texts, biofiction, image of Petersburg, linguocultural analysis, culturonyms, linguoculture, external linguocultural context, J. Barnes, "The noise of time".

## Введение

С распространением в XX веке идей постмодернизма появляется особый тип художественных текстов, повествующих о жизни реальных, чаще всего выдающихся, людей и «проблематизирующих отношения между фактом и вымыслом» (Чемодурова 2019а, 53). Начиная

с 60-х годов прошлого века подобные биографические повествования, предлагающие читателям сложные игровые переплетения фикциональности и фактографичности, превращаются в распространенную литературную форму. Приведем лишь несколько примеров авторов, экспериментирующих с данной жанровой разновидностью: Джоанна Скотт (пове-

ствование об Эгоне Шиле), Джон Кутзее (изображение Федора Михайловича Достоевского), Маргарет Этвуд (Грейс Маркс), Чарльз Джонсон (Мартин Лютер Кинг-младший), Майкл Канингем (Вирджиния Вулф), Джойс Кэрол Оутс (Мэрилин Монро), Колум Маккэнн (Рудольф Нуреев), Уильям Стайрон (Нат Тёрнер), Джей Парини (Лев Толстой, Вальтер Беньямин, Герман Мелвилл), Ланс Олсен (Фридрих Ницше), Малькольм Брэдбери (Дени Дидро, Екатерина Великая), Джулиан Барнс (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) и многие другие.

Исследователи биографического повествования в эпоху постмодернизма отмечают целый ряд причин, которые способствовали превращению авто/биографического дискурса в один из самых значительных дискурсов постмодернизма. Так, особенности постмодернистской философии, предполагающей «усложнение субъектно-объектных отношений, многослойность повествующего субъекта, неоднозначность структуры (Авто + Био + Графии)», которая трансформируется в «Авто + Фикцию» или, в нашем случае, Био + Фикцию (Киреева 2004; Чемодурова 2019b), а также «склонность авторов к игровой рефлексии над проблемой разграничения/соположения реальности и фикциональности», их стремление «к самоидентификации и самопознанию в хаотическом и непредсказуемом мире» часто обуславливают экспериментирование современных писателей с классическими моделями биографического повествования (Чемодурова 2019a, 53).

Своеобразие современных биографических текстов, попадающих в зону «жанровой неопределенности» (Андреева 2000, 143), моделирующих повествование на грани исторических текстов и биографий, с одной стороны, и художественных текстов-романов, с другой, обусловило актуальность исследования лингвокультурологических и художественных особенностей биографических повествований конца XX — начала XXI вв., написанных англоязычными авторами.

В своей фундаментальной работе «Исторический роман», опубликованной в 1937 г., Г. Лукач определяет классический исторический роман как художественную форму, отражающую движение исторической действительности и показывающую, что в основе поступков лежат общественно-экономические условия народной жизни. Соответственно, «и критерий для оценки его содержания и формы должен быть взят из той же действительности — из жизни народа, из ее развития, проходящего через ряд кризисов» (Лукач 2015, 157). Биографический же роман

рассматривался как ущербный поджанр исторического романа, который в силу своей специфики искажает объективные исторические факторы.

П. М. Кендалл в своей книге «The art of biography» рассматривает биографический роман с позиции жизнеописания, задачей которого является словесно воссоздать жизнь реального человека, вдохнуть жизнь в исторические фигуры, создавая ожившую картинку прошлого. Однако романисты не способны, по мнению Кендалла, дать точное жизнеописание, так как в их повествовании слишком много вымысла (Kendall 1965).

В 1991 г. А. Бюизин ввел термин «биофикция» (Buisine 1991), признавая появление новой художественной формы — биографического фикционального (биофикционального) повествования, — в которой невозможно точное, исторически верное изображение персонажа биографии. В своей классической работе «Эпос и роман» М. Бахтин описал явление, названное им «романизацией» литературных жанров, т. е. транспортировку характерных элементов романа в другие жанры (Бахтин 2000). В настоящее время можно говорить о периоде «биографизации» романа (Moulin 2015), о преобладающей в эпоху постмодернизма и постпостмодернизма тенденции к гибридизации жанров и возникновению сложных жанрово гетерогенных образований.

В последнее десятилетие интерес к биофикциональным повествованиям значительно возрос (Lackey 2017; Чемодурова 2019a), тем не менее конститутивные свойства данного типа текста изучены далеко не полностью, что обуславливает актуальность и новизну нашей работы. Также представляется актуальным и изучение различных лингвистических средств, которые применяют авторы биофикций для воссоздания исторической эпохи и места действия. Таким образом, целью данного исследования является анализ лингвокультурологических средств, моделирующих образ Петербурга в англоязычном биофикциональном повествовании на примере романа Дж. Барнса «Шум времени» (J. Barnes «The noise of time»), повествующем о жизни Д. Шостаковича.

### Особенности биофикционального повествования как типа текста

М. Лаки определяет биофикцию как «literature that names its protagonist after an actual historical figure» (Lackey 2017, 3) [«литературное произведение, главный герой которого назван именем

реального исторического лица»; здесь и далее перевод наш. — Н. У, З. Ч.], отделяя ее, таким образом, от таких повествовательных жанров, как биография и исторический роман.

Биофикциональное повествование представляет собой новую форму реализма, являя собой некий продукт развития постмодернистской философии и литературных экспериментов, цель которых состоит не в воссоздании исторической и биографической достоверности, а в моделировании новой реальности, которая сможет изменить сознание читателей и подтолкнуть их к бесконечным «ментальным играм».

Чтобы понять это явление, посмотрим, как постмодернизм повлиял на наши представления о художественном символе. Философы-постмодернисты утверждают, что в построение любой концептуальной системы включаются случайные элементы и, как следствие, любое знание не является достоверным. Стремясь избежать произвольности своих художественных символов, авторы постмодернистских биографических повествований создают своих героев на основе реальных исторических фигур, делая символ более исторически определенным и конкретным. Они объединяют факты и вымысел, чтобы на основе исторической фигуры создать художественный символ, обнажающий или критикующий данную культурную традицию. Например, Барнс в интервью канадскому журналисту, посвященном выходу его нового романа «Шум времени», признавал: «There are certain impertinences in making a real person a fictional person» [«Есть определенная дерзость в попытке создать вымышленного персонажа на основе реальной фигуры»], но его как автора больше всего интересовали взаимоотношения художника и власти в тоталитарном государстве: «It's not about the inner musical self; it's about the inner spiritual self and how an artist being confronted by power works that out on a day-to-day basis» [«Роман не о его музыкальной сущности, но о его внутреннем духовном "я" и о том, как художник, подавляемый властью, изо дня в день пытается справиться и выжить»] (цит. по: Adams 2016).

Одной из характерных особенностей нового типа текста является творческое преобразование авторами биофикций биографических и исторических фактов. По мнению исследователей, «biographical novelists seek to represent a different type of truth from biographers» (Lackey 2017, 9) [«авторы биографических романов стремятся воссоздать другую правду, отличную от той, которую ищут биографы»]. Современные создатели биофикциональных повествований моделируют биографические факты так, чтобы

изобразить субъект своего повествования представителем людей, живущих в разное время, в разных социально-политических и экономических условиях, превращая протагониста в некий художественный символ. Можно сделать вывод, что авторы биофикций используют жизнь конкретного исторического лица для создания своей собственной картины мира, намеренно играя в семантическом поле «фактологичность — фикциональность».

Существуя в поле постмодернистского дискурса, биофикциональный нарратив обладает такими типичными для постмодернистской поэтики чертами, как эклектичность и смешение художественных стилей и жанров, ироничное отношение и подчеркивание хаотичности современного мира, интертекстуальность и игровая модальность. Одновременно с этими типично постмодернистскими свойствами биофикции характеризуются попытками авторов детально реконструировать определенный период жизни своих персонажей, что позволяет говорить о постпостмодернистских чертах таких повествований. Рассмотрим реализацию этих эстетических принципов в романе-биофикции Дж. Барнса «Шум времени».

### «Шум времени» Барнса как пример постмодернистского текста

Этот образец биофикционального повествования основан на материале русской истории XX века и рисует жизнь крупнейшего советского композитора Д. Д. Шостаковича, а точнее, три центральных, по мнению автора, эпизода его биографии, являющиеся поворотными во взаимоотношениях художника с властью: 1936–37 гг. — время появления разгромной статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», указывающей на антинародную сущность оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», и объявления его врагом народа; 1948–49 гг. — участие композитора по поручению Сталина во Всемирном конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира, проходившем в Нью-Йорке; 1960 г. — вынужденное вступление в партию и официальное признание: он становится Председателем Союза композиторов РСФСР и лауреатом многочисленных государственных премий. Кульминационным моментом каждого эпизода является «разговор с властью», а всё остальное содержание фрагментарно и хаотично.

Характерные для постмодернистского дискурса нарочитая хаотичность и фрагментарность повествования в данном случае объясняются

избранной Барнсом нарративной моделью: произведение написано в форме внутреннего монолога-воспоминания, репрезентирующего внутреннюю противоречивость сознания Шостаковича, таким образом «нарратив миметически воспроизводит внутреннюю нестабильность самоощущения героя, раздирающие его противоречия» (Анцыферова 2018, 72). Рассмотрим начало третьего эпизода «In the car». Дмитрий Дмитриевич едет в автомобиле с личным шофером, размышляя о самых тяжелых временах для композитора:

He sat in his chauffeured car while the landscape bumped and drifted past. He asked himself a question. It went like this:

Lenin found music depressing.

Stalin thought he understood and appreciated music.

Khrushchev despised music.

Which is the worst for a composer?  
(Barnes 2017, 115)

И немедленно воспоминания уносят Шостаковича в его детство, когда он с товарищами побежал на Финляндский вокзал встречать Ленина. Хотя, перебирая в памяти обстоятельства этого знаменательного события, протагонист тут же ставит под сомнение наличие в своей биографии самого факта пребывания на вокзале:

When Lenin arrived at the Finland Station, Dmitri Dmitrievich and a group of schoolfellows had rushed there to greet the returning hero. It was a story he had told many times. However, since he had been a delicate, protected child, he might not have been allowed to go off just like that. It was more plausible that his Old Bolshevik uncle, Maxim Lavrentyevich Kostrikin, would have accompanied him to the station. He had told this version as well, many times. <...> But there was a third possibility: that he had not seen Lenin at all, and been nowhere near the station. He might just have adopted a schoolfellow's report of the event as his own. These days, he no longer knew which version to trust (Barnes 2017, 115–116).

С характерной для себя иронией Барнс далее направляет внимание своего главного героя на что-то более конкретное и поддающееся логическому обоснованию — на ухо шофера:

He lit another forbidden cigarette and stared at the chauffeur's ear. That, at least, was something solid and true: the chauffeur had an ear. And, no doubt, one on the other side, even though he couldn't see it. So it was an ear which existed only in his memory — or, more exactly, his imagination — until such time as he saw it. Deliberately, he leant across until the wing and lobe of the other ear came into view. Another question solved, for the moment (Barnes 2017, 116).

Приведенный пример показывает, что сознание Шостаковича, в том виде, как оно представлено автором, наполнено несвязанными мыслями и ассоциациями: серьезные размышления о судьбе композитора перемежаются с недостоверными детскими воспоминаниями и комическими рассуждениями о наличии второго уха у шофера.

Другие исследователи источником фрагментарности считают особую технику повествования, используемую Барнсом, в которой осуществляется «cycling and recycling choice vignettes through memory and reflection as well as real time, to create an intimately illuminating montage of Shostakovich's life» (Lasdun 2016) [как «избранные виньетки раз за разом проходят в памяти персонажа наряду с переживаниями настоящего момента — в целях воссоздания жизни Шостаковича в технике монтажа»].

Барнс как автор биофигии не стремился воссоздать подлинный характер советского композитора. Шостакович является для него олицетворением противостояния гения и власти, оказывающей давление на гениального композитора: «There is no one in the history of Western music on whom power bore down on such a day-to-day basis, demanding that he make decisions both musical and political. <...> I think it's the story, really, of a man who loses his soul. I think it's a tragedy» (цит. по: Lasdun 2016) [«Нет ни одного композитора в истории Западной музыки, на которого власть оказывала такое давление изо дня в день, требуя принятия как музыкальных, так и политических решений. <...> Я думаю, что, на самом деле, это история о человеке, который потерял свою душу. И я думаю, что это трагедия»]. Таким образом, биография Шостаковича нужна Барнсу как основа для создания нового художественного символа — художника, который выжил в условиях тоталитаризма.

Такой конститутивный признак постмодернистской поэтики, как иронический модус формулирования текста (Чемодурова 2017), свой-

ственен и биофигуральному повествованию Барнса, где ирония выступает в качестве доминанты в репрезентации характера выдающегося композитора. Коммуникативно-творческая стратегия, избранная Барнсом, обуславливает ироническую репрезентацию многих биографических фактов, причем в тексте происходит наложение биографического и автобиографического дискурсов (Чемодурова 2019а, 57). Приведем лишь один пример. Среди воспоминаний главного героя о своей поездке в Нью-Йорк мы встречаем ироничный комментарий:

Or better still, they could have just put him in a wooden crate with a week's supply of sausage and vodka, dumped it at LaGuardia airport and loaded it back on the plane for their return. So, Dmitri Dmitrievich, how was your trip? Wonderful, thank you, I saw all I wished to see and the company was most agreeable (Barnes 2017, 62).

Личные местоимения *they, him, their* в первой части сообщения актуализируют биографический дискурс, в то время как диалог во второй части, содержащий обращение к протагонисту, местоимения 1-го и 2-го лица *your, you, I*, приводит к актуализации автобиографического дискурса.

Анализируя любую работу автора-постмодерниста, нельзя не отметить и такую важнейшую текстовую категорию, как интертекстуальность (McHale 1987). Обращаясь к «русской теме», Барнс вводит в биофигуральное повествование широкий аллюзивный пласт, связанный с русской и советской литературой и искусством. Собственно, это тема отдельного исследования, а здесь мы не можем не упомянуть, что и само название — «Шум времени» — отсылает к одноименному сборнику эссе Осипа Мандельштама (1925), написанному в жанре автобиографической прозы. Также интертекстуальная связь с русской литературой проявляется в обилии цитат как из русской классической литературы — Пушкин, Гоголь, Чехов, — так и советской — Пастернак, Евтушенко, Солженицын.

Помимо русского интертекста роман содержит и аллюзии на европейскую литературу, например Шекспира, Ж.-П. Сартра с его пьесой «Мухи», новеллу Ги де Мопассана «Госпожа Парис», «1984» Дж. Оруэлла.

Итак, на основе краткого анализа можно сделать вывод, что роман Барнса, написанный в жанре биофигуры, обладает типичными признаками, характерными для поэтики постмо-

дернизма: композиционной фрагментарностью и ироничным тоном повествования, разнообразными интертекстуальными маркерами и множественными сигналами «монтажа дискурсов».

Обратимся теперь к рассмотрению лингвистических средств, которыми пользуется автор для моделирования пространства, окружающего главного персонажа и представляющего собой значительный фактографический пласт в биофигуре.

### Моделирование образа Петербурга в англоязычном повествовании

При репрезентации реального пространства в вымышленном мире художественного текста писатели используют различные лингвокультурные и стилистические средства, моделируя окружающую персонаж среду в соответствии со своим замыслом.

При анализе текстовых элементов, содержащих в своей семантике указание на пространственные отношения, выделяют модуль персонажа, т. е. ту часть текста, где внимание фокусируется на субъекте разворачивающегося действия, и модуль пространства, где в фокусе оказывается окружающая персонаж среда, при этом «пространство не “исчезает” при перемещении фокуса внимания на ПЕРСОНАЖ, а лишь меняет статус (отходит на второй план)» (Мазанова 2004, 8), что соответствует когнитивному принципу фона и фигуры (см., например, Stockwell 2002, 15; Мазанова 2004, 7–8).

В данной статье, исследуя пространство, представленное в романе-биофигуре «Шум времени», мы ограничились рассмотрением языковых средств, используемых англоязычным автором для репрезентации инокультурного, русского, города, в котором родился и провел большую часть жизни протагонист данного англоязычного биофигурального повествования. Как известно, естественный язык «существует в тесной связи с исторически обуславливаемой им культурой, образуя с ней диалектическое единство — лингвокультуру», для описания которой в языке формируется «специальная номенклатура — *культуронимы*» (Кабакчи, Белоглазова 2018, 50), т. е. наименования элементов любой культуры. Однако, обращаясь к описанию внешней, в нашем случае русской, культуры, с которой английский язык связывает вторичная культурная ориентация, он «вынужден приспособливаться к “чужой” культуре, адаптируя свой словарный состав в соответствии со спецификой внешней куль-

туры» (Кабакчи, Белоглазова 2012, 7). В языке появляются особые наименования для специфических элементов, характерных для внешней культуры, — ксенонимы. Таким образом, для изучения лингвистических средств, моделирующих образ Петербурга в англоязычном повествовании, представляется оправданным обратиться к интерлингвокультурологии, лингвистической дисциплине, изучающей проблему вторичной культурной ориентации языка, обращенного в область иноязычной культуры, и для анализа средств, передающих внешнекультурные реалии, использовать метод опосредованного наблюдения и экстраполяции, разработанный В. В. Кабакчи (Кабакчи, Белоглазова 2012).

Моделируя образ русского города Петербурга — художественного пространства, в котором действует протагонист, русский композитор Д. Д. Шостакович, англоязычный писатель Барнс вводит в текст элементы инолингвокультуры, которые называются инолингвокультурным контекстом (Кабакчи, Белоглазова 2018, 51), позволяющие автору реализовать установку на аутентичное описание моделируемой фактографической составляющей повествования.

На первых же страницах романа Барнс создает русский культурный контекст, насыщая описание небольшого эпизода на железнодорожной станции маркерами русской культурной ориентации (здесь и далее выделено нами. — Н. У., З. Ч.):

“Blessed by the village priest, he had set off to fight for his homeland and the *Tsar*”, “Some passengers might toss him a *kopeck* or two for entertainment”, “In reply, the man with spectacles held up a bottle of *vodka*”, “And so there were three of them, *the traditional vodka-drinking number*” (Barnes 2017, 1–2).

Как видно из приведенных примеров, автор использует не только лексические единицы — ксенонимы, передающие реалии русской жизни и культуры (*Tsar*; *kopeck*, *vodka*), но и демонстрирует знание традиций и привычек, умело репрезентируя так называемые русские «ситуативные реалии» (Тимофеева 1999): получить благословение у священника перед трудным делом, употреблять алкоголь в компании из трех человек.

Обратимся к анализу ксенонимов, используемых Барнсом при описании Петербурга. Первая глава романа рисует советский город 20–30-х годов XX века, страшного периода ре-

прессий и государственного террора. Измученный страхом, объявленный врагом народа, Шостакович проводит каждую ночь на лестничной площадке в ожидании ареста, вспоминая свою жизнь.

Как видно из нижеследующих примеров, при моделировании пространства автор использует много маркеров культурной локализации, в первую очередь это транслитерированные заимствования:

One of his persistent waking nightmares was that the *NKVD* would seize *Galya* and pack her off (Barnes 2017, 15).

*Tchaikovsky* was *decadent*, and the slightest experimentation condemned as ‘formalism’ (Barnes 2017, 25).

On his first night by the lift, he had decided not to smoke. There were three packs of *Kazbeki* in his case, and he would need them when it came to his interrogation (Barnes 2017, 16).

В этом примере обращает на себя внимание, что заимствовано не только название сигарет, но и грамматическая категория множественного числа, которая образована по правилам русского языка при помощи транслитерированного окончания -i (-и).

Интересно отметить, что инолингвокультурный контекст в следующем примере создается при помощи французского *conservatoire* для обозначения музыкального учреждения: «while he was still at the *Conservatoire* a group of *Leftist* fellow students had tried to have him dismissed and his stipend removed» (Barnes 2017, 25). Мы считаем, что Барнс намеренно использует именно французское заимствование, а не английское *conservatory*, для дистанцирования от первичной культурной ориентации «за счет дифференциации языковых средств, используемых для описания внутренней и внешней культуры» (Кабакчи, Белоглазова 2018, 51).

Следующий способ, широко используемый Барнсом для создания инолингвокультурного пространства, — это калькирование. Автор вводит в текст повествования многочисленные кальки, как лексические (*Leftism*, *the Cult of Personality*, *the enemy of the state*), так и семантические (*Soviet Art*, *Party*, *Power*; *a model Soviet citizen*).

Еще один способ передачи внешнекультурных реалий, встречающийся в данном биофикциональном повествовании и обеспечивающий понимание русских ксенонимов, — это гибридные образования, в которых один элемент ксенонима заимствуется, а другой переводится:

He remembered the pain that night before they took his appendix out. Throwing up twenty-two times, swearing all the swear-words he knew at a nurse, then begging a friend to fetch the *militiaman* to shoot him and end the pain (Barnes 2017, 9).

They always came for you in the middle of the night. And so, rather than be dragged from the apartment in his pyjamas, or forced to dress in front of some contemptuously impassive *NKVD man*, he would go to bed fully clothed, lying on top of the blankets, a small case already packed on the floor beside him (Barnes 2017, 15).

Использование специальных ксенонимических наименований элементов русской (внешней) культуры зачастую приводит к усложнению текста повествования, поэтому Барнс прибегает и к менее точным способам создания инокультурного контекста, среди них:

- описательные обороты: «It was as if, when drawing up their plans for *Soviet Russia (СССР/РСФСР?)*, the architects had been thoughtful, meticulous and well-intentioned, but had failed at a very basic level» (Barnes 2017, 172);
- использование полионима, т. е. универсального культуронима, который можно использовать для описания как внутренней, так и внешней культуры: «The Marshal acted as his patron, organising financial support for him from the military commander of the Leningrad District (*район/округ?*)» (Barnes 2017, 23);
- замена русскоязычного культурного маркера англоязычным аналогом: «The beggar stopped singing his filthy song. Dmitri Dmitrievich held the bottle, he the *glasses*. Dmitri Dmitrievich poured vodka into each *glass (рюмка/стакан?)*» (Barnes 2017, 180);
- замена русскоязычного ксенонима родовым понятием: «Prokofiev had left Russia for the West shortly after *the Revolution (какая из трех революций начала XX века?)*» (Barnes 2017, 41).

Для достоверной передачи образа Петрограда-Ленинграда XX века Дж. Барнс использует в своем повествовании большое количество реальных топонимов, в том числе урбанонимов, образованных чаще всего при помощи калькирования или гибридного образования: *Nikolayevskaya Street, Bolshaya Pushkarskaya Street, the Finland Station, the River Neva, Nevsky Prospekt, Liteiny Prospekt*. В состав последних

двух годонимов включен локалоид *Prospekt*, т. е. элемент легко узнаваемой интернациональной лексики, приводимый в русскоязычной транслитерированной графике.

Важную роль в репрезентации советского Ленинграда играют калькированные названия различных городских учреждений:

She worked as a typist in *the Chamber of Weights and Measures*, and gave piano lessons in exchange for bread (Barnes 2017, 22).

He had been backstage at *the Small Hall of the Conservatoire*, feeling chastened and sorry for himself (Barnes 2017, 23).

Except that *the Russian Association of Proletarian Musicians* and similar cultural organisations had campaigned from their inception against what he stood for (Barnes 2017, 25).

Except that as early as 1929 he had been officially denounced, told that his music was 'straying from the main road of Soviet art', and sacked from his post at the *Choreographic Technical College* (Barnes 2017, 25).

He asked his friend to go to the *Central Leningrad Post Office* and open a subscription to receive all the relevant cuttings (Barnes 2017, 39).

His Fifth, which he wrote that summer, was premiered in November 1937 in the *Hall of the Leningrad Philharmonic* (Barnes 2017, 57).

He'd barely missed a performance of *Petrushka* at the *Mariinsky* (Barnes 2017, 64).

Their new version went to the *Leningrad Maly Theatre* (Barnes 2017, 136).

Однако Барнс не просто вводит маркеры культурной локализации в свое повествование, а рисует атмосферу страха и безнадежности, царившую в советском городе в этот исторический период. Приведенный ниже фрагмент насыщен разнообразными элементами инолингвокультурного контекста, которые несут большую смысловую нагрузку: «...*Power*, as it expressed itself to people like him in *Leningrad*, resided in *the Big House*. Many who went into *the Big House on Liteiny Prospekt* never emerged again» (Barnes 2017, 43). И семантическая калька *Power* для обозначения правящей партии, и лексическое калькирование *the Big House*, обозначающее



управление наркомата внутренних дел, помогают передать читателю чувства страдания, отчаяния и страха, которые испытывали почти все жители города.

Характерный для Дж. Барнса ироничный тон повествования проявляется и в игре с топонимом «Петербург» за счет введения как приемов вторичной номинации, так и неологизма для его обозначения: «...What did a name matter? He had been born in *St. Petersburg*, started growing up in *Petrograd*, finished growing up in *Leningrad*. Or *St Leninsburg*, as he sometimes liked to call it» (Barnes 2017, 11).

Как известно, каждое название города на Неве соответствует определенному историческому периоду, однако автор-постмодернист, описывая трагическую жизнь советского композитора, создает фрагментированное, не всегда хронологически стройное биофикциональное повествование, моделируя фикциональный мир, характеризующийся «энтропией пространственно-временных отношений». Сталкиваясь в своем повествовании различные наименования одного и того же города, изобретая свои собственные названия города, Барнс вовлекает и читателей в игру в фикциональность/фактографичность, провоцируя у менее подготовленной части своей аудитории возникновение когнитивного диссонанса (Чемодурова 2019b):

The prostitutes of *Petrograd* had been no respecters of his youth and innocence (Barnes 2017, 13).

In the decade he had known Tukhachevsky, he had often seen him sweeping through Moscow and *Leningrad* after dark in his Marshal's uniform, half at work, half at play... (Barnes 2017, 14)

She returned to Moscow; he and Marusya to *Petrograd* (Barnes 2017, 17).

While he had been awaiting orders from the Big House in *St Leninsburg*, Oistrakh had been expecting arrest in Moscow (Barnes 2017, 63).

They were safe there, and once his mother was out of *Leningrad* and able to join them he became less anxious (Barnes 2017, 69).

He came from the wrong stock: the liberal intelligentsia of that suspect city *St Leninsburg* (Barnes 2017, 89).

He [Tinyakov] lived in *Petersburg* and wrote about love and flowers and other lofty subjects (Barnes 2017, 119).

Инолингвокультурный контекст может моделироваться не только отдельными лексическими единицами, но и фразеологизмами, пословицами и поговорками (Кабакчи, Белоглазова 2018, 53–54). Барнс проявляет себя как хороший знаток русской идиоматики:

So the anonymous analysis by someone *who knew as much about music as a pig knows about oranges* was decorated with those familiar, vinegar-soaked labels (Barnes 2017, 27).

Yes, and *Russia was the homeland of elephants* (Barnes 2017, 40).

Fear: what did those who inflicted it know? They knew that it worked, even how it worked, but not what it felt like. '*The wolf cannot speak of the fear of the sheep*,' as they say (Barnes 2017, 63).

Also, there were *fewer cats sharpening their claws on his soul* (Barnes 2017, 69).

*When you chop wood, the chips fly*: that's what the builders of socialism liked to say (Barnes 2017, 87).

Кроме идиоматических выражений, инолингвокультурный контекст репрезентуется и другими прецедентными текстами русской культуры (Кабакчи, Белоглазова 2018, 55):

а) песнями: «And his father, his sweet-natured, lovable, impractical father, standing by the piano and singing '*The Chrysanthemums in the Garden Have Long Since Faded*'» (Barnes 2017, 8);

б) кинофильмами: «Stalin had expressed a great appreciation of Dmitri Dmitrievich's soundtrack for the *Maxim* trilogy» (Barnes 2017, 75);

в) произведениями художественной литературы: «...when people started returning from the camps, and when *One Day in the Life of Ivan Denisovich* was published, how could men and women fail to hope?» (Barnes 2017, 146).

Таким образом, мы видим, что англоязычному читателю предлагается сложный и противоречивый образ советского Ленинграда, созданный автором на страницах биофикционального повествования «The noise of time», поражающий своей реалистичностью, с одной стороны, и намеренной мифологичностью, с другой. Джулиан Барнс использовал удивительно широкий набор средств для вербализации русского культурного контекста, создавая яркий пример постмодернистской биофикции, в которой

сочетаются тщательно подобранные элементы реалий русской культуры и вымышленные факты.

### Заключение

В контексте глобализации английский язык всё чаще обращается к внешним иноязычным культурам, что приводит к появлению большого количества текстов вторичной культурной ориентации, в том числе художественных текстов, ориентированных на русскую культуру.

Однако художественная рецепция инокультурного «неизбежно обнаруживает пределы возможностей понимания со стороны “другого”, обусловленные национальной ментальностью воспринимающего» (Теличко 2017, 95). Барнс хорошо знаком с русской историей и литературой, что подтверждает и обилие ксенонимов-русизмов, и широкий интертекстуальный пласт. Описывая жизнь Д. Д. Шостаковича, он рисует и образ России в целом, который, к сожалению, не лишен штампов и стереотипов, свойственных иностранцам, изображающим российские реалии.

Английские критики также обращают пристальное внимание на национальную специфику данной биофантастики, пытаясь проанализировать, насколько британское происхождение Барнса влияет на его репрезентацию советской действительности (Lasdun 2016). Протагонист предстает как «типичный, застегнутый на все пуговицы ленинградец» («typical buttoned-up <...> Leningrader») (Barnes 2016, 12), хотя, по мнению некоторых исследователей, он больше похож на англичанина, случайно попавшего в чуждый ему русский «хаосмос», дисгармония которого передается в романе через метафору шума» (Теличко 2017, 103).

Дальнейшее изучение особенностей постмодернистского биофантастического повествования, а именно механизмов репрезентации фантасмагории и фактологичности (вымысла и правды), специфики реализации субъектно-объектных и пространственно-временных отношений, позволит выделить конститутивные признаки и определить границы этого пока еще не до конца изученного типа текста.

### Литература

- Андреева, В. А. (2000) Об одной из зон жанровой неопределенности (автобиография и автобиографический роман). *Studia Linguistica*, № 9, с. 143–150.
- Анцыферова, О. Ю. (2018) О нарративе тоталитаризма в творчестве Джулиана Барнса. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, т. 10, № 1, с. 69–78. DOI: 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78
- Бахтин, М. М. (2000) *Эпос и роман*. СПб.: Азбука, 300 с.
- Кабакчи, В. В., Белоглазова, Е. В. (2012) *Введение в интерлингвокультурологию*. СПб.: СПбГУЭФ, 252 с.
- Кабакчи, В. В., Белоглазова, Е. В. (2018) Дискурс англоязычного описания русской культуры: перспективы корпусного исследования. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание*, т. 17, № 3, с. 49–59. DOI: 10.15688/jvolsu2.2018.3.5
- Киреева, Н. В. (2004) *Постмодернизм в зарубежной литературе*. М.: Флинта, 214 с.
- Лукач, Г. (2015) *Исторический роман*. М.: Common Place, 178 с.
- Мазанова, Е. Ю. (2004) *Когнитивные механизмы и языковые средства репрезентации пространства в англоязычном тексте художественной прозы. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук*. М., МГЛУ, 24 с.
- Теличко, Т. Г. (2017) «Шум» и «музыка» в романе Д. Барнса «Шум времени». *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*, т. 2, № 4, с. 94–105. DOI: 10.23683/2415-8852-2017-4-94-105
- Тимофеева, З. М. (1999) «Ситуативные реалии» в художественном тексте, созданном писателем-билингвом. В кн.: В. В. Болдырев, Т. А. Фесенко (ред.). *Реальность, язык и сознание. Межвузовский сборник научных трудов. Т. 1*. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, с. 161–162.
- Чемодурова, З. М. (2017) *Прагматика и семантика игры в англоязычной постмодернистской прозе XX–XXI веков. Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук*. СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 40 с.
- Чемодурова, З. М. (2019а) Стратегии создания современного англоязычного автобиографического текста. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, № 192, с. 52–59.
- Чемодурова, З. М. (2019б) Когнитивный диссонанс как компонент интерпретационной программы постмодернистского художественного текста. *Вопросы когнитивной лингвистики*, № 2, с. 55–64. DOI: 10.20916/1812-3228-2019-2-55-64

- Adams, J. (2016) In new novel, Julian Barnes tests the noise of time through art and biography. *The Globe and Mail*, 3 June. [Online]. Available at: <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/in-new-novel-julian-barnes-tests-the-noise-of-time-through-art-and-biography/article30260780/> (accessed 04.05.2020).
- Buisine, A. (1991) Biofictions. *Revue des Sciences Humaines. Le Biographique*, vol. 4, no. 224, pp. 7–13.
- Kendall, P. M. (1965) *The art of biography*. New York: Norton, 158 p.
- Lackey, M. (2017) Introduction to focus: Biofiction — its origins, natures, and evolutions. *American Book Review*, vol. 39, no. 1, pp. 3–4. DOI: 10.1353/abr.2017.0123
- Lackey, M. (2017) *Biographical fiction: A reader*. New York: Bloomsbury Academic, 488 p.
- Lasdun, J. (2016) The Noise of Time by Julian Barnes review – how Shostakovich survived Stalin. *The Guardian*, 22 January. [Online]. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/the-noise-of-time-by-julian-barnes-shostakovich-stalin-review> (accessed 01.05.2020).
- McHale, B. (1987) *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 264 p.
- Moulin, J. (2015) Biofiction. *The Biography Society*, 20 December. [Online]. Available at: <https://biography.society.org/2015/12/20/biofiction/> (accessed 28.04.2020).
- Stockwell, P. (2002) *Cognitive poetics: An introduction*. London; New York: Routledge, 193 p.

## Sources

- Barnes, J. (2017) *The noise of time*. London: Vintage, 183 p. (In English)

## References

- Adams, J. (2016) In new novel, Julian Barnes tests the noise of time through art and biography. *The Globe and Mail*, 3 June. [Online]. Available at: <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/in-new-novel-julian-barnes-tests-the-noise-of-time-through-art-and-biography/article30260780/> (accessed 04.05.2020). (In English)
- Andreeva, V. A. (2000) Ob odnoj iz zon zhanrovoi neopredelennosti (avtobiografiya i avtobiograficheskij roman) [About one area of genre ambiguity (autobiography and autobiographical novel)]. *Studia Linguistica*, no. 9, pp. 143–150. (In Russian)
- Antsyferova, O. Yu. (2018) O narrative totalitarizma v tvorchestve Dzhuliana Barnsa [Totalitarian narrative in works of Julian Barnes]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya — Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, vol. 10, no. 1, pp. 69–78. DOI: 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78 (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (2000) *Epos i roman [Epic and novel]*. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 300 p. (In Russian)
- Buisine, A. (1991) Biofictions. *Revue des Sciences Humaines. Le Biographique*, vol. 4, no. 224, pp. 7–13. (In French)
- Chemodurova, Z. M. (2017) *Pragmatika i semantika igry v angloyazychnoj postmodernistskoj proze XX–XXI vekov [Pragmatics and semantics of play in English postmodern prose of 20–21 centuries]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 40 p. (In Russian)
- Chemodurova, Z. M. (2019a) Strategii sozdaniya sovremennogo angloyazychnogo avtobiograficheskogo teksta [Strategies of constructing modern autobiographical texts]. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena — Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 192, pp. 52–59. (In Russian)
- Chemodurova, Z. M. (2019b) Kognitivnyj dissonans kak komponent interpretatsionnoj programmy postmodernistskogo khudozhestvennogo teksta [Cognitive dissonance as a component of the interpretational programme in postmodernist fiction]. *Voprosy kognitivnoj lingvistiki — Issues of Cognitive Linguistics*, no. 2, pp. 55–64. DOI: 10.20916/1812-3228-2019-2-55-64 (In Russian)
- Kabakchi, V. V., Beloglazova, E. V. (2012) *Vvedenie v interlingvokul'turologiyu [Introduction to interlinguoculturology]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Economics Publ., 252 p. (In Russian)
- Kabakchi, V. V., Beloglazova, E. V. (2018) Discurs angloyazychnogo opisaniya russkoj kul'tury: perspektivi korpusnogo issledovaniya [Russian-culture-oriented discourse of English: Prospects of corpus research]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie — Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*, vol. 17, no. 3, pp. 49–59. DOI: 10.15688/jvolsu2.2018.3.5 (In Russian)
- Kendall, P. M. (1965) *The art of biography*. New York: Norton, 158 p. (In English)
- Kireeva, N. V. (2004) *Postmodernizm v zarubezhnoj literature [Postmodernism in foreign literature]*. Moscow: Flinta Publ., 214 p. (In Russian)
- Lackey, M. (2017) Introduction to focus: Biofiction — Its origins, natures, and evolutions. *American Book Review*, vol. 39, no. 1, pp. 3–4. DOI: 10.1353/abr.2017.0123 (In English)
- Lackey, M. (2017) *Biographical fiction: A reader*. New York: Bloomsbury Academic, 488 p. (In English)
- Lasdun, J. (2016) The Noise of Time by Julian Barnes review – how Shostakovich survived Stalin. *The Guardian*, 22 January. [Online]. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/the-noise-of-time-by-julian-barnes-shostakovich-stalin-review> (accessed 01.05.2020). (In English)
- Lukács, G. (2015) *The historical novel*. Moscow: Common Place, 178 p. (In Russian)

- Mazanovа, E. Yu. (2004) *Kognitivnye mekhanizmy i yazykovye sredstva reprezentatsii prostranstva v angloyazychnom tekste khudozhestvennoj prozy* [Cognitive mechanisms and linguistic means of space representation in a literary English text]. *Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Moscow, Moscow State Linguistic University, 24 p. (In Russian)
- McHale, B. (1987) *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 264 p. (In English)
- Moulin, J. (2015) Biofiction. *The Biography Society*, 20 December. [Online]. Available at: <https://biographysociety.org/2015/12/20/biofiction/> (accessed 28.04.2020). (In English)
- Stockwell, P. (2002) *Cognitive poetics: An introduction*. London; New York: Routledge, 193 p. (In English)
- Telichko, T. G. (2017) “Shum” i “musyka” v romane D. Barnsa “Shum vremeni” [“Noise” and “music” in Julian Barnes’ novel “The Noise of Time”]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel’nykh i kul’turnykh issledovanij — Practices and Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, vol. 2, no. 4, pp. 94–105. DOI: 10.23683/2415-8852-2017-4-94-105 (In Russian)
- Timofeeva, Z. M. (1999) “Situativnie realii” v khudozhestvennom tekste, sozdannom pisatelem-bilingvom. In: V. V. Boldyrev, T. A. Fesenko (eds.). *Realnost’, yazyk i soznanie. Mezhvuzovskij sbornik nauchnykh trudov* [Reality, language and consciousness. Interuniversity collection of scientific papers]. Vol. 1. Tambov: Derzhavin Tambov State University, pp. 161–162. (In Russian)