

УДК 82-7

**ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
РОМАНА Т. ПРАТЧЕТТА «ПИРАМИДЫ»**

© 2012 г.

*О.А. Королева*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

ivkrlv@yandex.ru

*Поступила в редакцию 09.12.2011*

Анализируется ироническое осмысление мифа в романе, его функции, пародийная составляющая произведения как постмодернистского романа, аллюзии литературного и общекультурного характера

*Ключевые слова:* юмористическая фэнтези, ирония, постмодернизм, демифологизация, аллюзия, пародия.

Т. Прагчетт (T. Pratchett р. 1948) давно и заслуженно известен и любим не только в Англии, но и во всем мире. Его книги переведены на 37 языков, он обладатель ряда престижных наград и литературных премий. Известность к писателю пришла в 1983 году с публикацией романа «Цвет волшебства» (“The Color of Magic”, 1983), первой книги из цикла о Плоском мире (Discworld). Именно этот цикл прославил Т. Прагчетта как мастера иронической фэнтези. На сегодняшний день Плоскому миру 25 лет и цикл вырос до 38 романов. Первые две книги «Цвет волшебства» и «Безумная звезда» были написаны как пародии на традиционную фэнтези с обилием шуток и черным юмором. Впоследствии, по словам друга и коллеги писателя Н. Геймана, начиная с «Творцов заклинаний» (“Equal Rites”, 1987) «Терри уже пишет настоящие романы о Плоском мире. В течение нескольких последних лет он стал нашим ведущим романистом-юмористом, а затем и подлинным сатириком, смело берущимся за серьезные темы: войну, предрассудки и что значит быть человеком» [1]. При этом книги Т. Прагчетта обращены к читателю с определенным интеллектуальным уровнем, обладающим «white knowledge» – «белым знанием». Белый цвет выбран писателем, как включающий в себя все цвета спектра, но сохраняющий при этом целостность. Для писателя «белое знание» – это определенный базис, «культурный запас» человека: «Когда я использую в книге ассоциацию, я стараюсь взять такую, которая может быть легко понята обычным хорошо начитанным (насмотренным, наслушанным) человеком; я называю это «белым знанием», это то, что наполняет Ваш мозг, а Вы даже и не знаете точно, откуда оно пришло» [2].

Роман «Пирамиды» (“Pyramids”, 1989) седьмой в цикле о Плоскоземье был создан спустя шесть лет после выхода в свет первой книги

цикла. В нем автор обращается к темам человеческой судьбы, власти, прогресса и традиций. В отличие от других романов о жизни на Диске, это произведение разбито на 4 книги: «Книга движения вперед» (“The Book of going Forth”), «Книга мертвых» (“The Book of Death”), «Книга нового сына» (“The Book of new Son”), «Книга о 101 проделке, на которые способен мальчишка» (“The Book of 101 Things a Boy Can Do”). Интересна и пространственно-временная организация текста произведения. События в нем происходят и в главном городе Плоского мира – Анк-Морпорке, и в Древнем царстве (аналогия с Древним Египтом), и в Эфебе (аналогия с Древней Грецией), при этом в разных временных измерениях. Поэтому египетская и древнегреческая мифологии выполняют в произведении двойную функцию. С одной стороны, они организуют сюжетное построение романа, с другой стороны, раскрывают идеи автора.

Главный герой романа – принц Теппик, сын фараона Теппициона XXVII. Первая книга «Книга движения вперед» описывает годы учения Теппика в городе Анк-Морпорке, в Гильдии убийц. Эта часть произведения в наименьшей степени связана с мифологической тематикой. Автор пародирует в ней такие традиционные жанры, как роман воспитания и традиционную фэнтези. Повествование ведется о юности и взрослении героя в период обучения в школе убийц, выбранной Теппиком потому, что она «дает самое лучшее, самое разностороннее образование в мире и подразумевает тонкую работу с людьми» [3, с. 17]. Как в классической фэнтези развитие сюжета связано с «квестом» – выпускным экзаменом в Гильдии убийц, успешным прохождением которого и заканчивается первая книга романа.

Первая книга произведения выполняет в большей степени информативную функцию, а также сатирическую, гротескно изображая реалии современной жизни (например, выпускной экзамен в Гильдии убийц очень напоминает тесты по сдаче на водительские права в Великобритании). В остальных трех книгах выражается основная идея романа. Центральным является вопрос о соотношении нового прогрессивного и традиционного, существующего испокон веков. С этой точки зрения показательны названия первых двух книг романа. В первой книге Теппик уезжает из своей страны Джелибейби в Анк-Морпорк. Это отнюдь не идеальный город, но он «живой», меняющийся, город, по признанию самого автора, напоминающий многие современные города-мегаполисы. Поэтому название «Книга движения вперед» – это не только «движение вперед», развитие принца, но и динамичная развивающаяся жизнь города. Контрастирует с ним Древнее царство Джелибейби, в котором явно просматривается параллель с Древним Египтом, и в описании жизни возникает множество аллюзий на египетскую мифологию, обрядовую сторону египетской религии. Джелибейби – это царство, в котором остановилось время, именно поэтому мать Теппика Артела настаивала на обучении сына за границей: *Здесь человек никогда ничему не научится... Здесь умеют только чтить память* [3, с. 22].

Вторая книга, повествующая о возвращении принца на родину, названа «Книга мертвых». С одной стороны, это важнейшая для египтян книга, составлявшаяся в период Нового Царства и до конца истории Древнего Египта, включающая гимны, заклинания. Она была посвящена жизни человека после смерти и переходу к ней [4, с. 420]. С другой стороны, кроме отсылки к древнеегипетской истории и религии данное название несет и символическое значение, сообщая читателю о доминанте мировоззрения в стране Джелибейби. Реалии жизни царей Древнего Египта, их религиозные обряды, боги, строительство пирамид – все это как вторичная реальность, созданная автором, включено в жизнь Плоского мира. Процесс мифологизации сознания героев автор доводит до абсурда, предлагая читателю отказаться от стереотипов, по-новому взглянуть на традиционные представления, уклад жизни. Таким образом, разрушается одно из основных свойств мифологии как формы общественного сознания – невозможность сомнения в истинности и правильности мифа, анализ демифологизирует мир мифа [5, с. 142]. Так, например, читателю представлена подготовка к погребению, мумифицирова-

ние отца Теппика Теппициона XXVII. Но рассказ сведен до уровня обыденности через описание будничного рабочего дня двух бальзамировщиков Джерна, Диля и души умершего царя, наблюдающего за их работой и комментирующего ее. Для джелибейбцев Фараон – это Бог, поэтому единственный, кто может с ним общаться – это верховный жрец, но принц хочет сломать эту традицию, пытается разговаривать с одним из строителей пирамид и даже пожалть ему руку, после чего тот в ужасе хочет ее отрубить. Абсурдно выглядит требование жреца Диоса спать на каменном ложе, а не на мягкой перине, как Тепик привык в школе, только потому, что таков обычай. Автор не скупится и на стилевые пародии. Например, разговор принца с архитектором пирамиды Птаклюспом напоминает речь современного коммерсанта с характерными интонацией и лексикой: *Итак, типовая модель, о оазис в пустыне? Это будет нечто грандиозное, о основание вечной колонны. Мы можем предложить некоторые усовершенствования – паракосмические элементы, встроенные, поэтому входящие в общую стоимость* [3, с. 98]. Комментарий одного из жрецов во время битвы богов за солнце очень напоминает речь спортивных комментаторов: *Но, – продолжал жрец Сефута, – ему на помощь спешит Скарабей... да, он набирает высоту... Джет, который пока его не видит, уверено движется по меридиану, а вот и Сессифет, Богиня Полудня! Вот так сюрприз! Юной богине еще предстоит показать себя, но, помните мое слово, какое многообещающее начало, еще одна попытка, внухи и господа, и... Да! Скарабей упускает его* [3, с. 210].

Противостояние прогресса и традиционного, веками устоявшегося жизненного уклада автор иллюстрирует через оппозицию принц – верховный жрец. Оплотом традиций является верховный жрец Диос, в служении фараонам, соблюдении обрядов – смысл его жизни: *Диос занимал максимально высокий пост в жреческой иерархии национальной религии, которая, бродя и пенясь, разрасталась на протяжении семи тысяч лет и никогда попусту не бросалась богами, если они могли пригодиться... ему было известно, что множество на первый взгляд противоречивых вещей – истинны. Допустить, что это не так, значило признать, что вера и обряды ничего не стоят, а если они ничего не стоят, то само существование мира утрачивает смысл* [3, с. 109]. Принц замечает, что в своей речи Диос избегает прошедшего времени, словно живет вне времени, так как то, что он делает, вечно и незбылемо. Именно по

настоящему Диоса начинается сооружение самой большой пирамиды из черного мрамора для отца Теппика, так как пирамиды являются символом страны Джелибейби, они существовали испокон веков, они хранят традиции. Парадоксальность ситуации в том, что Теппицион XXVII не желает, чтобы его погребли в пирамиде, при жизни он мечтал быть чайкой и хотел, чтобы его похоронили в море. А строительство величайшей из пирамид приводит к гигантским катаклизмам в Джелибейби и последующему сдвигу во времени, воскрешению мертвых фараонов и сошествию богов на землю. Таким образом, миф разрушается через воплощение его событий в реальную жизнь. Причем, несмотря на невероятность событий и катастрофичность, автор описывает их с юмором, иронизируя по поводу беспомощности людей при реальной встрече с богами: *Женское тело аркой изгибалось в небе... оно было огромным, размеры его межпланетными. Нет она не держала на себе небо. Она сама была небом. Ее большое печальное лицо было обращено к Дилю. И Дилю пронзало неотвратимое сознание: немногое способно так поколебать веру, как то, когда мы отчетливо и ясно видим предмет наших верований... Как раз на видении вера и заканчивается, потому, что в ней больше нет нужды* [3, с. 190]. Еще более комично представлена встреча богов с их жрецами: *Пожалуй, увидев любимых богов во плоти, жрецы встали куда больше, чем кто-либо; отчасти это напоминало неожиданное явление ревизора* [3, с. 207].

Автор не отрицает египетскую мифологию как таковую. Демифологизируя, он предлагает по-новому взглянуть на мифы, легенды, что были издавна созданы человеком и отказаться от устаревшего, ненужного, так как подобно Дж.Р.Р. Толкину считал, что фантазия – «способ освежения взгляда на мир» [6, с. 286]. При этом сам писатель говорит о двойственном отношении к прогрессу, он не против новых технологий, облегчающих жизнь людей, но «традиция помогает не слишком раскачивать лодку. Если находится разумная альтернатива тому, что делалось с незапамятных времен, то традицию, конечно, можно и отвергнуть... Но не по той причине, что это мол устарело, а, следовательно, никуда не годится» [7]. Сюжетно эта мысль подтверждается возвращением принца из страны Эфеба на родину. Хотя Эфеб с его свободой, демократией, развитием наук выглядит для него более привлекательно. Тем не менее Пратчетт не идеализирует и это государство. Иронизируя, автор называет его страной философов, которых

здесь было в избытке. Сразу же по приезде в страну принц встречает двух философов, стреляющих из лука по черепахам – аллюзия на две апории Зенона, связанные с движением черепахи и догоняющего её Ахилла, а также с движением стрелы, одновременно находящейся в покое. Под Копполимером («величайшим рассказчиком за всю историю мира») может подразумеваться как Гомер, так и Геродот, «отец истории», который был известен своим многословным, хаотичным стилем повествования и который зарабатывал на жизнь именно как рассказчик. Математик Птагонал это, несомненно, Пифагор. Езоп («величайший баснописец») это, конечно, Эзоп. Антифон («величайший комический драматург») – Аристофан. Кроме того, «антифоном» называется фраза, являющаяся ответом одной части хора на пение другой. Имя Ибида напоминает об Овидии (Ibid – Ovid) и о слове “ibidem”, означающим при цитировании литературных произведений, «тот же автор». Эндос-слушатель на симпозиуме, куда попадает Теппик, изображает стандартного «собеседника в сократовом диалоге», произносящего лишь «да», «ты прав, Сократ», «согласен» и т.д.

Автор также доводит до абсурда, до парадоксального финала некоторые из греческих мифов. Например, с началом войны между Цортом и Эфебом (аллюзия на Троянскую войну) противоборствующие стороны строят деревянных коней и, сидя в них, играя на губной гармошке, ожидают начала сражения. Обыгрывается и миф о Сфинксе. При встрече с ним принц Теппик не может отгадать загадку чудовища, и, узнав правильный ответ, предлагает подкорректировать ее содержание, а затем, услышав в новом виде, произносит уже известную отгадку.

Для спасения своей страны, возвращения ее в прежнее время, принц приезжает домой, чтобы завершить строительство пирамиды и предотвратить катастрофу. Теппику помогают в этом его предки, воскресшие из мертвых. За сохранение таких ценностей – служение своей стране, память о своем роде – и выступает писатель. После окончания строительства пирамида взрывается, по иронии автора, именно взрыв пирамиды знаменует наступление нового времени в Древнем царстве Джелибейби. Разрушения пирамид боится только верховный жрец Диос: *Все, чем мы дорожили, вы хотите отдать на произвол времени. Неопределенность. Смута. Перемены* [3, с. 376]. Лишь Диос, верховный жрец, оказался отброшенным во времени назад, на семь тысяч лет, то есть к моменту основания Древнего Царства, как человек неспособный принять те перемены, что происходят в его стране.

Таким образом, следуя поэтике постмодернизма с господствующими в нем ироническим видением мира и интертекстуальностью, Т. Пратчетт в романе «Пирамиды», используя пародию (на уровне сюжета и стиля) и парадокс, демифологизирует мир мифа. Но писатель делает это не ради простой игры со словом, а для утверждения разумных истин: следуя к новому прогрессивному будущему, необходимо сохранять связь с традиционными ценностями, отказавшись от слепой веры в абстракции, стереотипы и по-новому взглянув на мир.

*Список литературы*

1. Гейман Н. Плоскому миру 25 лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pratchett.org/>
2. Words From the Master. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.co.uk.l-space.org/books/apf/index.html> (дата обращения 18.09.2010).
3. Пратчетт Т. Пирамиды. М.: Эксмо, 2010. 416 с.
4. Мифы народов мира: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т.1. 671 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 240 с.
6. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. // Утопия и утопическое мышление. М.: 1991. 284–289 с.
7. Пратчетт Т. Добро, зло, милосердие привнесут в мир сами люди // Если №8, 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pratchett.org/tabid/101/language/ru-RU/Default.aspx> (дата обращения 20.09.2010).
8. Мелигинский М. От мифа к литературе. М.: РГГУ. 2000. 166 с.

**DEMYTHOLOGIZATION IN THE ARTISTIC SPACE OF T. PRATCHETT'S NOVEL "PYRAMIDS"**

*O.A. Koroleva*

We examine the ironic interpretation of the myth in the novel, its functions, the parody component of the work as a postmodern novel, the allusions of literary and general cultural nature.

*Keywords:* comic fantasy book, irony, postmodernism, demythologization, allusion, parody.