

DOI 10.15826/izv2.2021.23.3.053

УДК 821.111-312.9 Пратчетт + 81'42 + 82/091

А. Н. Кульков

НИУ ВШЭ — Нижний Новгород  
Нижний Новгород, Россия**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА Т. ПРАТЧЕТТА «МАСКАРАД»**

Категория интертекстуальности и игра с читателем стали неотъемлемой частью массовой литературы в эпоху постмодернизма. Целью данной статьи является анализ интертекстуальных включений в романе «Маскарад» (1995) Терри Пратчетта, британского писателя, снискавшего успех в жанре юмористического фэнтези благодаря циклу «Плоский мир» и использованию многочисленных культурологических отсылок, что является ключевым элементом в конструировании сюжетной линии. Материалом исследования выступает оригинальный текст романа «Maskerade», первостепенными прецедентными текстами для которого являются роман Гастона Леру «Призрак Оперы» и одноименный мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера, а также ряд музыкальных произведений прошлого века. К особенностям данного произведения Пратчетта можно отнести преобладание музыкальных отсылок над художественными, что объясняется центральным сюжетом романа, развивающегося на подмостках оперного театра Анк-Моркпорка. Писатель уже в самом паразаглавии романа начинает интертекстуальную игру с читателем, делая намек на основной повествовательный ход, двойственность и маскарадность происходящего. Все сюжетообразующие интертекстуальные связи, подвергнутые анализу в данной статье, носят неатрибутивный характер и выражены преимущественно в форме маркированных цитат, квазичитат и аллюзий. Однако Терри Пратчетт, учитывая «белое знание» и горизонт ожидания читателей, многие образы персонажей и, казалось бы, заранее известные сюжетные повороты «Призрака Оперы» подвергает переосмыслению. Кроме того, показывая изнутри театральный мир с его предубеждениями и трудностями, автор тем самым связывает мир реальный с вторичным, вымышленным миром, которые оказываются мало отличимы друг от друга.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** аллюзия; интертекст; квазичитата; паратекст; «Призрак Оперы»; фэнтези; цитата

**Ц и т и р о в а н и е:** Кульков А. Н. Интертекстуальность романа Т. Пратчетта «Маскарад» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 3. С. 186–198. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.3.053>

*Поступила в редакцию: 10.11.2020*

*Принята к печати: 28.07.2021*

**Aleksandr N. Kulkov**

*HSE – Nizhny Novgorod*  
Nizhny Novgorod, Russia

## INTERTEXTUALITY IN T. PRATCHETT'S NOVEL *MASKERADE*

The category of intertextuality and playing with the reader have become an integral part of mass literature in the era of postmodernism. The aim of this article is to analyse the intertextual inclusions in *Maskerade* (1995), a novel by Terry Pratchett, a British writer who achieved success in comic fantasy and is well-known for his book series *Discworld* and the use of different cultural references which play a crucial role in the construction of the storyline. The research refers to the original text of *Maskerade*, the primary precedent texts, i.e. *The Phantom of the Opera* by Gaston Leroux and the musical of the same name by Andrew Lloyd Webber, as well as several musical works of the last century. The distinctive features of the novel include a predominance of musical references over literary ones, which can be explained by the primary plot of the book developing on the stage of the Ankh-Morpork Opera House. In the very paratitle of the novel, the writer begins an intertextual game with the reader, hinting at the main narrative line, the duality and masquerade of what happens. All the plot-forming intertextual connections analysed in this article have no attribution and are expressed in the form of marked quotations, quasi-quotations, and allusions. However, taking into consideration “the white knowledge” and the readers’ horizon of expectations, Terry Pratchett reconsiders many images of the characters and seemingly well-known plot twists of *The Phantom of the Opera*. Furthermore, showing the backstage of the theatrical world with its prejudices and difficulties, the author thereby connects the real world with the secondary fictional world which turn out to be hardly distinguishable from each other.

**Key words:** allusion; intertext; quasi-quotation; paratext; *The Phantom of the Opera*; fantasy; quotation

**For citation:** Kulkov, A. N. (2021). Intertekstual'nost' romana T. Pratchetta “Maskarad” [Intertextuality in T. Pratchett's Novel *Maskerade*]. *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 23(3), 186–198. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.3.053>

*Submitted: 10.11.2020*

*Accepted: 28.07.2021*

Терри Пратчетт (1948–2015) является одним из самых известных британских писателей жанра фэнтези. Становление и развитие фэнтезийного жанра<sup>1</sup> второй половины XX в. неразрывно связано с идеями постмодернистской чувствительности, отличительными чертами которой являются интертекстуальность, игра с читателем, многослойность текста: ориентированность на массового и элитарного читателя [Абдуллаева гызы, с. 134–135; Толстых,

---

<sup>1</sup> Сам жанр фэнтези рассматривается как жанр, сочетающий признаки массовой и элитарной литературы [Фетисова; Мончаковская].

с. 50]. Произведения Пратчетта не являются исключением и включают все эти элементы. Популярность среди читателей он снискал благодаря юмористической серии книг о вымышленном мире «Плоский мир» (*Discworld*), который изначально задумывался как пародия на фэнтези [Невский], но в дальнейшем персонажи романов начали получать бóльшую глубину раскрытия, пародия перестала играть ведущую роль в развитии историй, а стала лишь постоянным элементом в оригинальном сюжете, возросло количество сатирических комментариев автора в адрес явлений современности и общества в целом. Немалую роль в популярности книг Пратчетта играет наличие в них интертекста. Тем самым автор превращает прочтение романа в своего рода игру с читателем, у которого есть выбор: продолжить следить за увлекательным сюжетом или остановиться и распознать «скрытый» текст.

Для своих культурологических отсылок Терри Пратчетт ввел понятие «белое знание», под которым писатель понимал фоновые знания читателей (скорее даже не знания, а представления) о том или ином тексте, явлении, персонаже и т. д. Как отмечал сам автор, для него главное не то, что читатели в действительности знают о Чехове, а то, каким они его себе представляют [White].

«Белое знание» читателя должно активироваться, по замыслу автора, благодаря интертекстуальным включениям, к основным формам которого в художественном произведении относят: паразаглавия, цитаты, аллюзии, реминисценции, эпиграфы и пародирование чужого текста [Керимова; Фатеева; Слышкин]. При этом внутри цитат исследователи выделяют прямые и квазицитаты [Слышкин, с. 38; Олизько, с. 31–32]. В любом романе из серии «Плоский мир» можно обнаружить все перечисленные формы интертекста за исключением эпиграфа.

Исследованиям интертекста в творчестве Пратчетта посвящено достаточно большое количество работ. Диссертации М. В. Игнатович [2011], И. А. Столяровой [2009], В. В. Мошкович [2013] затрагивают особенности и трудности перевода романов Пратчетта с английского на русский, а труды Е. С. Дьяконовой [2011], А. О. Тананыхиной и Е. Г. Афанасьевой [Тананыхина, Афанасьева, 2014] сконцентрированы на влиянии текстообразующего потенциала интертекстуальности на развитие сюжетных линий.

Новизна настоящей статьи состоит в том, что материалом исследования в ней выступает роман «Маскарад», прежде рассматривавшийся лишь в переводческом аспекте [Третьякова, 2012]. Несмотря на многоплановость присутствующих в нем интертекстуальных включений, предметом исследования становится лишь один пласт интертекста романа — музыкальный, который еще не становился предметом специального изучения. В «Маскараде» же он выступает на первый план, выполняя сюжетообразующую функцию, а значит требует особенно пристального внимания. Музыкальная тематика в романе представлена на трех уровнях: 1) гипотекст — мюзикл «Призрак Оперы»; 2) музыкальные прецедентные феномены; 3) театральный мир.

Роман «Маскарад» (*Maskerade*) был написан Пратчеттом в 1995 г. и является восемнадцатым по счету в цикле книг о Плоском мире и пятым в подцикле

о ведьмах Ланкра. В отличие от предыдущих историй о ведьмах, главной героиней здесь выступает не матушка Ветровоск, а Агнесса Нитт, юная ведьма и многообещающий претендент на вхождение в ковен Ветровоск. Однако Агнесса предпочитает музыку ведьмовству и сбегает из Ланкра в оперный театр Анк-Моркпорка. С первых строк романа (и обложки Джоша Кирби) мы видим, что сюжет книги будет напрямую связан с «Призраком Оперы» Гастона Леру и одноименным мюзиклом Эндрю Ллойда Уэббера, который 34 года успешно шел в Театре Ее Величества (*Her Majesty's Theatre*) в Лондоне, а также на Бродвее в Нью-Йорке до введения ограничительных мер из-за распространения коронавируса. Пратчетт, опираясь на «белое знание» читателей, скорее ссылается на мюзикл Уэббера, чем на роман Гастона Леру, ввиду того, что он обладает бóльшим уровнем прецедентности<sup>2</sup>.

Писатель, играя с ожиданиями своих читателей, зачастую в названии романа уже указывает на основную составляющую сюжета произведения, объект пародии и поворотные моменты, тем самым здесь можно говорить о паратекстуальности, т. е. об отношении текста со своим паратекстом в виде заглавия, предисловия, эпиграфа или послесловия [Allen, p. 103; Керимова, с. 23]. С одной стороны, паразаглавие *Maskerade* эксплицитно указывает на мюзикл Э. Уэббера (так называется музыкальный номер в самом начале второго акта, когда все действующие лица принимают участие в бале-маскараде в канун Нового года); с другой стороны — имплицитно Пратчетт показывает нам, что всё происходящее в романе будет сплошным театром, миром масок, где каждый скрывает свое истинное «Я» или, наоборот, лишь через маску может проявить себя.

Опираясь на прецедентное знание читателя, Пратчетт играет с горизонтом его ожидания и подвергает изменениям ключевые образы мюзикла: Кристина Даэ, Призрак (Эрик), Карлотта. В мюзикле Кристина — красивая стройная девушка, восходящая звезда с хорошим голосом, который еще требует тренировки, чтобы выступать на оперной сцене. Она становится объектом одержимости таинственного Призрака, под маской которого прячется изувеченный гений музыки. Карлотта — полноватая женщина, действующая прима театра с классическим вокалом, но уже на закате своей карьеры. Выступая на конвенте Novason в 1985 г. Пратчетт отмечал: «Если вы торгуете юмором, то есть два испытанных способа: перевернуть клише с ног на голову или воспринять его буквально» [Пратчетт, 2019, с. 127]. В романе писатель продолжает следовать данному подходу, он берет основу сюжета и персонажей мюзикла, но переворачивает всё с ног на голову. В «Маскараде» Кристина совсем не умеет петь, но зато имеет привлекательную внешность. Она нравится владельцам театра, публике и Призраку, те хотят видеть ее в качестве примы. Однако в это время в Оперу поступает ведьма Агнесса Нитт, желающая стать певицей. Агнесса — пухлая девушка невысокого роста, но с идеальным голосом, которой предстоит столкнуться со всеми трудностями и закулисным театральным средой.

<sup>2</sup> Хорошо известен определенному языковому коллективу [Кузьмина, с. 53].

У входа в театр Агнесса знакомится с его служащим Уолтером Плюмом (*Walter Plinge*). У русскоязычного читателя данное имя не вызовет никаких ассоциаций, однако для англичан, и любителей театральных постановок в частности, имя *Walter Plinge* несет смысл. В театрах Лондона этот псевдоним зачастую берут актеры труппы, которые не желают, чтобы их настоящие имена указывались в брошюрах к постановке, или, когда один актер исполняет несколько (преимущественно две) ролей в театре. Назвав героя романа таким именем, Пратчетт заранее дает нам подсказку о двойственности персонажа, и, таким образом, незаметно вешает на сцене «ружье», которое обязательно выстрелит под «занавес». В ходе романа оказывается, что Уолтер Плюм не просто мальчик-служащий, а тот самый Призрак (*Ghost*), который давал уроки пения Агессе.

Помимо указания на тайную личность Уолтера с помощью его имени, Пратчетт дает еще один ключ к разгадке «детективной истории», скрытой во внешности и характере Уолтера: «He was dressed in a long coat that was slightly too small for him, and had a black beret perched incongruously on spiky black hair <...> He pushed his greasy hair out of his eyes and gave her a terrified smile; he had what Nanny Ogg called an underdone face, its features rubbery and pale»<sup>3</sup> [Pratchett, p. 17]. Герой романа носит длинный плащ и берет, бледнолиц и неуклюж и постоянно попадает в курьезные ситуации. Данный образ перекликается с главным персонажем из британского комедийного сериала «У некоторых мам рождаются и такие детки» (*Some Mothers Do 'Ave 'Em*, 1973–1978). Ситком повествует о Фрэнке Спенсере и его безуспешных попытках задержаться на одной работе хотя бы день и способности выбраться из любой ситуации целым и невредимым. Как и Уолтер, он всегда в плаще и с головным убором. Впрочем, этим взаимосвязь между персонажами не ограничивается. Роль Фрэнка на протяжении всех сезонов сериала исполняет певец и актер Майкл Кроуфорд, который позднее сыграл роль Призрака (являясь первым исполнителем) в мюзикле «Призрак Оперы» в 1986 г. В мюзикле Кроуфорду пришлось сильно изменить свое привычное амплу, надеть маску, отбросить комизм и стать грациозным, властным и одержимым любовью к музыке Призраком. Подобные метаморфозы мы наблюдаем и в поведении Уолтера. Представая перед публикой в облике Призрака, он ведет себя смело и напористо, ничто не напоминает о скоромном и неуклюжем уборщике: «He's someone else when he takes his mask off»<sup>4</sup> [Ibid., p. 256].

Внешний образ Призрака Плоского мира имеет схожие черты с книжным Призраком, а не образом из мюзикла, на что указывает неатрибутивная цитата: «He's got a face like death! I saw him! Wi' his great black cloak and his white face with

<sup>3</sup> «На паренке было надето длинное, слегка маловатое для него пальто, а топорщающуюся шевелюру украшал не совсем уместный черный берет <...> Паренек быстро отдернул пальцы, откинул со лба салые волосы и улыбнулся Агессе испуганной улыбкой. Его лицо было из тех, что нянюшка Ягг называла “недоделанными”, — бледное и с какими-то неопределенными чертами» [Пратчетт, 2018, с. 14].

<sup>4</sup> «Под своей маской он самый обычный человек» [Там же, с. 278].

no eyes but only two holes where eyes should be! And he had no nose!»<sup>5</sup> [Pratchett, p. 63]. Пратчетт заимствует из романа Леру такие отличительные особенности Призрака как отсутствие носа и бездонные глаза: «Его фрак болтается на костях как на вешалке. Глаза посажены так глубоко, что зрачки с трудом различимы. Видны только две большие черные глазницы, как у мертвецов. Вместо носа — еле заметный бугорок, в профиль его вообще не видно, и само это отсутствие носа являет собой ужасное зрелище» [Леру, с. 16]. При этом Пратчетт сохраняет принцип «белого знания» не только на уровне реципиента, но и на уровне представлений самих героев романа о Призраке. Его никто лично не видел, но все знают, как он должен выглядеть. В романе Г. Леру Призрак также мифологизирован и воспринимается окружающими как выдумка, при этом «мнимый» портрет соответствует настоящему внешнему облику Эрика.

Один из главных сюжетных поворотов романа, связанный с Призраком, Пратчетт также подсмотрел в мюзикле. В театре обитает не один Призрак, а два: настоящий, Уолтер Плум, стоящий на страже театра, и самозванец, Зальцелла, новый владелец театра, расхищающий театральные деньги. Автор устами матушки Ветровоск подмечает, что за маской может скрываться личность кого угодно: «You can recognize him because he's got a mask on? <...> Whoever said there's only one Ghost?»<sup>6</sup> [Pratchett, p. 331]. В мюзикле зрители на самом деле видят на сцене двух Призраков, а не одного. В начале исполнения титульного дуэта Кристины и Призрака «The Phantom of the Opera» на сцену вместо них выходят дублеры, спускающиеся в подземелье, в то время как сами актеры появляются лишь во второй половине, когда садятся в лодку и направляются в логово Призрака. С этим моментом перекликается и эпизод с Агнессой, которая, находясь среди хористов, исполняет главные партии в опере, а Кристина, стоя на авансцене, лишь открывает рот. Однако, данные аллюзии оказываются герметичны даже для большинства англичан, будучи ориентированными на «эрудированного» читателя, знакомого не столько с самим мюзиклом, сколько с особенностями постановки и визуальными уловками режиссера, для остальных данный интертекстуальный слой будет скрыт.

Имплицитная аллюзия на мюзикл обнаруживается в беседе Кристины с Агнессой, которая рассказывает об одной из традиций театра: «They say he watches every performance. So they never sell tickets for Box Eight, didn't you know?»<sup>7</sup> [Ibid., p. 57], «they think he's lucky»<sup>8</sup> [Ibid., p. 75]. Как видно из этой фразы, билеты в восьмую ложу не продают, так как из нее Призрак смотрит каждое шоу и он приносит удачу в продаже билетов на постановки, и если этого не сделать, то постановку ждет финансовый провал. В мюзикле же мы наблюдаем обратную

<sup>5</sup> «У него лицо как у Смерти! Я видел его! В огромном черном плаще! Лицо без глаз, а вместо глаз черные дыры!» [Пратчетт, 2018, с. 65].

<sup>6</sup> «...ты узнаешь его по маске? <...> Кстати, кто сказал, что Призрак всего один?» [Там же, с. 359].

<sup>7</sup> «А еще говорят, он смотрит каждое представление!! Поэтому в восьмую ложу никогда не продают билеты!!» [Там же, с. 58].

<sup>8</sup> «...считается, что он приносит удачу» [Там же, с. 78].

ситуацию: Призраку принадлежит пятая ложа, из которой он в одиночестве наблюдает за происходящим на сцене. Но причина отказа в продажах в ложу — страх перед гневом Призрака, во власти которого закрыть театр навсегда. На противоположность ситуации указывает и местоположение ложи. В театре Диска она расположена справа, в то время как в мюзикле Уэббера и книге Леру она находится слева.

В этой же беседе Агнесса подмечает будущую судьбу огромной люстры: «the huge chandelier that hung over the auditorium like a fantastic sea monster <...> That looks like an accident waiting to happen if ever I saw one»<sup>9</sup> [Pratchett, p. 57–58], в конце романа нянюшка Ягг также отмечает опасность висящей над аудиторией люстры: «It's a blessing the chandelier never came down. I was worried about that soon as I saw it. Looks too dramatic for its own good, I thought. First thing I'd smash, if I was a loony»<sup>10</sup> [Ibid., p. 374]. В данных строках скрыта аллюзия на один из самых впечатляющих и завораживающих моментов «Призрака Оперы» — стремительное падение люстры на сцену в конце первого акта. Это происходит, когда Кристина и Рауль признаются друг другу в любви на крыше театра («All I ask of you»). Их разговор слышит Призрак и впадает в гнев от предательства Кристины. Не сдерживая своих эмоций и проклятий, он обрушивает люстру на сцену во время выхода артистов на поклон. В Плоском мире, несмотря на множество намеков о грозящей опасности, люстра так и осталась на месте до самого финала романа. Автор в очередной раз «посмеивается» над ожиданиями своих читателей, которые сам же и задал.

С самим оперным театром Анк-Моркпорка мы знакомимся в начале романа: «The huge, be-columned, gargoyle-haunted face of Ankh-Morpork's Opera House was there»<sup>11</sup> [Ibid., p. 16–17]. Описание театра является немаркированной аллюзией на «Оперу Гарнье» в Париже, который выступает основным местом действия в «Призраке Оперы». В то же время Пратчетт сообщает, что в подвале содержали слонов для оперных постановок: «There was stabling for twenty horses and two elephants in the cellar»<sup>12</sup> [Ibid., p. 55]. В данном эпизоде можно проследить связь с мюзиклом Уэббера. В первом акте проходит репетиция оперы «Ганнибал» Шалюмо, во время которой Убальдо Пианджи с трудом может взобраться на слона. Сама опера вымышленная, но стилизована под большую французскую оперу (*grand opera*), где акцент делался больше на вокальных партиях и обильных костюмированных шествиях, чем на сюжете произведения или музыкальной гармонии. Реминисцентный ряд продолжается описанием внутреннего

<sup>9</sup> «...огромная люстра, нависающая над зрительным залом, словно фантастическое морское чудовище <...> Эта люстра...Мне кажется, скоро тут что-то случится. Что-то плохое» [Пратчетт, 2018, с. 59].

<sup>10</sup> «Счастье, что люстра так и не упала. Я, как ее увидела, с той минуты не переставала беспокоиться. Слишком драматический у нее был вид, такое не к добру, подумала я. Будь я сумасшедшая, так первым делом грохнула бы эту люстру» [Там же, с. 405].

<sup>11</sup> «Гигантский, с колоннами, усаженный горгульями фронтон анк-моркпорской Оперы величественно возвышался» [Там же, с. 13].

<sup>12</sup> «При нем была конюшня для двадцати лошадей, а в подвале жили два слона» [Там же, с. 56].

интерьера Оперного театра Анк-Моркпорка: «It was more like a machine. <...> The stage was only a small part of the place, a little rectangle of light in a huge, complicated darkness full of significant machinery»<sup>13</sup> [Pratchett, p. 56]. Интерьер напоминает Театр Ее Величества, в котором сцена представляет собой не просто «плоское деревянное покрытие», а сложный механизм с системой лифтов для исчезновения и появления Призрака, выдвигающимися из-под сцены декорациями и специальной дорогой для лодки Призрака.

Как отмечалось выше, второй музыкальный интертекстуальный пласт романа — прецедентные музыкальные произведения, и в частности мюзиклы Вест-Энда, актуальные в момент создания романа. Здесь писатель преимущественно применяет цитаты и смысловые квазицитации<sup>14</sup>, используя прием лексической субституции с заменой одного элемента. Нянюшка Ягг, будучи раздосадованной отъездом Агнессы и ее выбором в пользу театра, обнаруживает в доме юной ведьмы ряд нотных партитур с «длинными, ненашенскими песнями» [Пратчетт, 2018, с. 37] (здесь и далее перевод С. Увбарх и А. Жикаренцева): «Cosi fan Hita» («Так поступают все Гиты») и «Die Meistersinger von Scrote» («Скротские мейстерзингеры») [Pratchett, p. 37]. В этом месте отчетливо видна игра слов: за *Cosi fan Hita* скрывается опера В. А. Моцарта «Cosi fan tutte» («Так поступают все»), а вторая «песня» — не что иное, как опера Р. Вагнера «Die Meistersinger von Nürnberg» («Нюрнбергские мейстерзингеры»), при этом обе оперы относят к комическому жанру и повествуют они о любовных похождениях, которыми славится и интересуется нянюшка Ягг из Плоского мира. Стоит отметить, для жителей Британии оперы Круглого и Плоского мира будут «иностранными» в том плане, что звучат на итальянском и немецком языках, а не на английском. Более того, первая постановка «Cosi fan tutte» в Британии была сделана именно в Театре Ее Величества в 1811 г., а в 1882 г. зрители театра познакомилась с творчеством Рихарда Вагнера.

Благодаря своей привычке «порыться» в чужих вещах нянюшка Ягг обнаруживает в тайной пещере Призрака стопки нот с разными операми: «Guys and Trolls» («Парни и тролли»), «Hubwards Side Story» («Пупсторонняя история»), «Seven Dwarfs for Seven Other Dwarfs» («Семь гномов для семерых гномов»), «Miserable Les» («Отвороженные») [Ibid., p. 312]. Все эти названия являются отсылками к популярным мюзиклам Вест-Энда в Лондоне: «Guys and Dolls» («Парни и куколки»), «West Side Story» («Вестсайдская история»), «Seven Brides for Seven Brothers» («Семь невест для семи братьев») и «Les Miserables» («Отверженные»), который был самым долгоиграющим мюзиклом в Лондоне. Среди этих нот она находит партитуру о кошках: «An opera about cats? she said. Never heard of an opera about cats»<sup>15</sup> [Ibid., p. 311]. Очевидно, что речь идет

<sup>13</sup> «...некая машина <...> Сцена была лишь крошечной частью этой машины, пятачком света в огромном, запутанном, мрачном лабиринте, полном сложных и важных механизмов» [Пратчетт, 2018, с. 57].

<sup>14</sup> Под квазицитацией понимается «воспроизведение языковой личностью части текста в своем дискурсе в умышленно измененном виде», она предполагает игру автора с читателем [Слышкин, с. 39].

<sup>15</sup> «Это что, опера о котках? Ни разу не слышала, что бывают оперы о котках» [Пратчетт, 2018, с. 338].



о популярном и революционном для своего времени мюзикле Э. Л. Уэббера «Cats», основанном на произведении Т. С. Элиота, в котором все актеры исполняют роли кошек, что было тогда сверхнеобычным представлением.

В беседе с Уолтером и господином Бадья нянюшка Ягг упоминает печальную песню «Don't cry for me, Genua» («Не плачь по мне, Орлея») [Pratchett, p. 361], которая является квазицитатой самой известной песни из еще одного мюзикла Уэббера «Эвита» (*Evita*) — «Don't cry for me, Argentina». Это мюзикл про аргентинского политика Еву Перон. Ева исполняет данную песню, стоя на балконе перед народом в Касе-Росады, и, как верно заметила нянюшка Ягг, песня полна печали.

В город приезжает иностранный оперный певец Энрико Базилика и заселяется в отель, в котором в это же время остаются переночевать матушка Ветровоск и Гита Ягг. Вечером они слышат, как в соседнем номере гость напевает в ванной «Show me the way to go home, I'm tired and I want to go to bed <...> wherever I may roam»<sup>16</sup> [Ibid., p. 91], и удивляются, что тот поет на английском, ведь он иностранец. Как только к Энрико стучится в дверь прислуга, певец, продолжая петь, переходит на итальянский: «per via di terra, mare o schiuma»<sup>17</sup> [Ibid.]. Данный отрывок является прямой цитатой песни Джеймса Кэмпбелла и Реджа Коннелли, написанной в 1925 г., в которой повествуется о человеке, желающем вернуться в родной дом и уставшем от скитаний. Выбирая эту песню, Пратчетт в очередной раз «вешает ружье», которое со временем выстрелит и которое связано с тайной личности Базилики: на самом деле он никакой не иностранец, а житель Анк-Моркпорка, уставший от двуличной жизни.

Продолжая выстраивать свою интертекстуальную игру, основанную на музыкальной культуре, автор в своем романе предлагает необычное переосмысление «лебединой песни». Смерть (персонаж, встречающийся или упоминающийся во всех романах из цикла «Плоский мир») просит лебедя исполнить песню на смертном одре, но тот отказывается это делать, так как не желает умирать. Пытаясь перехитрить лебедя, Смерть сам запекает ряд песен. Первые две песни будут представлять собой маркированные прямые цитаты без атрибуции. Персонаж начинает с «Moonlight Bay», которую лебедь характеризует как «barbershop ditty, I happen to be a swan»<sup>18</sup> [Ibid., p. 73]. В данном эпизоде наблюдается двойная связь с миром реальным. Английская песня «Moonlight Bay» была написана в 1912 г., и ее исполняли многие певцы и группы, в том числе The Beatles. Однако в негативной реакции лебедя кроется отсылка к мультфильму «Porky's Duck Hunt» (1937), в котором Порки безуспешно пытается подстрелить уток на озере: в одном из эпизодов обитатели подводного мира исполняли песню «Moonlight Bay» парикмахерским квартетом. Затем Смерть

<sup>16</sup> «О, покажи мне путь домой, я так устал, хочу забыться <...> И где б я ни броди-и-ил» [Пратчетт, 2018, с. 97].

<sup>17</sup> «Пер виа ди terra» [Там же].

<sup>18</sup> «Дрянь из слюнявых фильмов! Я, между прочим, лебедь!» [Там же, с. 77].

предлагает несколько усеченную версию «Little Brown Jug» (1869) Джозефа Виннера и напевает припев: «НА НА НА, НЕЕ НЕЕ НЕЕ, LITTLE», но лебедь в очередной раз недоволен выбором песни, имплицитно указывая на простоту американской поп-музыки по сравнению с его родной: «but where I come from we've got better taste in music»<sup>19</sup> [Pratchett, p. 74], и заявляет Смерти, что не станет исполнять песню коробейников из оперы «Lohenshaak», но, сам того не замечая, начинает напевать первые строки на немецком языке: «Schneide meinen eigenen Hals» (дословно: «режь мне горло») [Ibid.]. Выбор языка объясняется тем, что название «Lohenshaak» является квазицитатой на оперу Рихарда Вагнера «Лоэнгрин», в которой исполнение партий ведется на немецком языке. После пропетого отрывка Смерть выполняет просьбу лебедя, перерезая ему горло своей косой, и уводит его в мир мертвых.

Помимо реминисценций музыкальных произведений, «Призрака Оперы» и их остроумных переосмыслений, Пратчетт в романе «Маскарад» указывает на двуличие, маскарадность театральной среды. Проблемы Плоского мира зеркально отражают то, что мы наблюдаем в мире реальном. Солисты конкурируют друг с другом, танцоры сидят на диетах для сохранения стройной фигуры, царит атмосфера ненависти друг к другу: «...the singers all loathe the sight of one another, the chorus despises the singers <...> the dancers are all crazed from hunger»<sup>20</sup> [Ibid., p. 84]. Здесь же автор акцентирует внимание на «скоротечности» певческой и танцевальной стези: «...time creeps up behind you <...> time is the poison. The dancers checking all the time in any mirror they can find for that first little imperfection <...> tomorrow might be the beginning of the end»<sup>21</sup> [Ibid.]. Можно найти немало примеров, когда артисты на пике славы уходили в небытие, лишались всех благ только из-за того, что перестали соответствовать принятым стандартам в своей среде или из-за проблем с голосом. На фоне этих опасений в Плоском мире формируются театральные предрассудки, которые Пратчетт причудливо соединяет с распространенными английскими суевериями: непреложное правило «show must go on», иначе быть беде; несчастье приносят живые цветы, зеркала, вязание на сцене и использование желтого кларнета в оркестровой яме.

Даже главная героиня романа Агнесса Нитт, придя в театр, не сообщает своего настоящего имени, а берет псевдоним *Perdita X*. Это имя, по ее мнению, должно наводить на мысли о мраке («darkness») и интриге («intrigue»), а *X* добавляет «крутости» образу: «someone who has a cool and exciting middle initial»<sup>22</sup> [Ibid., p. 19]. С одной стороны, поступок Агнессы типичен для представителей музыкальной сферы, которые берут броские псевдонимы, чтобы выделить себя среди

<sup>19</sup> «...но в наших местах в музыке разбираются куда лучше» [Пратчетт, 2018, с. 77].

<sup>20</sup> «Все певцы не переносят друг друга на дух, хор презирает певцов <...> танцоры, вынужденные подерживать форму, сходят с ума от постоянного недоедания» [Там же, с. 90].

<sup>21</sup> «Время крадется за тобой <...> Время — это яд. Танцовщицы постоянно крутятся перед зеркалами, выискивая первые признаки грядущего возраста, а следовательно, несовершенства <...> завтра все будет по-другому» [Там же].

<sup>22</sup> «...сколько интересных, будоражащих воображение подсмыслов кроется в этой букве» [Там же, с. 17].

других. Псевдоним — это «маска», способ создать вторичную личность, скрыть свое «Я». И Пратчетт в эпизоде с выбором Агнессой имени показывает нам фальшивость, ошибочность выбранной стези, попытку юной ведьмы убедить от своего естества, ведьмовского удела: латинское *perdita* означает 'утрата'. Лишь в конце романа, после беседы с матушкой Ветровоск, Агнесса, понимая, что театр не ее место, решает вернуться в Ланкр и стать третьей ведьмой в ковене: «When shall we three meet?»<sup>23</sup> [Pratchett, p. 380].

На основе проведенного анализа можно сделать вывод о том, что роман Терри Пратчетта «Маскарад» отличается высокой степенью интертекстуальности, пронизанной музыкальной составляющей. В тексте данные интертекстуальные включения представлены преимущественно в виде маркированных цитат, квазичитат и аллюзий без атрибуции. Рассматриваемые реминисценции через пародийные трансформации прецедентных текстов выполняют сюжетообразующую функцию, а постоянная авторская игра с обманутым ожиданием читателя позволяет ему с обостренным вниманием следить за развитием увлекательного и непредсказуемого сюжета. На первый взгляд, роман ориентирован на массового читателя, осведомленного о мюзикле «Призрак Оперы», однако распознать все «ключи», оставленные Пратчеттом на страницах романа, вряд ли способен даже самый эрудированный читатель. В то же время интертекстуальные включения помогают связать реальный мир с вымышленным, делаю его узнаваемым для читателя и позволяя увидеть вещи, казавшиеся давно известными, под новым углом.

### Источники

- Леру Г.* Призрак Оперы : роман. М. : Азбука, 2020.  
*Пратчетт Т.* Маскарад : фантастический роман. М. : Эксмо, 2018.  
*Пратчетт Т.* Опечатки. М. : Эксмо, 2019.  
*Pratchett T.* Maskerade. London : Corgi, 1996.

### Исследования

- Абдуллаева гызы Е. А.* Универсальные и специфические особенности постмодернистского романа // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2019. № 12 (828). С. 132–149.  
*Дьяконова Е. С.* Textoобразование английского пародийного фэнтези Т. Пратчетта // Дискуссия. 2011. № 10. С. 166–169.  
*Игнатович М. В.* Культурная адаптация интертекстуальных включений при переводе произведений английской литературы XX века (на материале романов Т. Пратчетта и их переводов на русский язык) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. М., 2011.  
*Керимова Д. Ф.* Интертекстуальность как текстообразующая категория литературы постмодернизма (на примере сборника рассказов и эссе Т. Н. Толстой «Не кысь») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Махачкала, 2017.  
*Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та ; Омск : Омск. гос. ун-т, 1999.

<sup>23</sup> «Так когда ж мы встретимся втроем?» [Пратчетт, 2018, с. 411].

- Мончаковская О. С. Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 342–349.
- Мошкович В. В. Адекватность и эквивалентность как основополагающие критерии оценки качества перевода : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Челябинск, 2013.
- Невский Б. Демиург Плоского мира Терри Пратчетт // Мир фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/book/terry-pratchett/> (дата обращения: 20.07.2020).
- Олизько Н. С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2008.
- Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М. : Academia, 2000.
- Столярова И. А. Некоторые особенности перевода комического в литературе жанра фэнтези : на материале произведений Т. Пратчетта : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. СПб., 2009.
- Тананыхина А. О., Афанасьева Е. Г. Интертекстуальные связи со сказочными текстами как фактор текстообразования в романе Терри Пратчетта «Witches Abroad» («Ведьмы за границей») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 11 (41). С. 186–191.
- Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Екатеринбург, 2008.
- Третьякова М. Ф. Некоторые способы передачи комического эффекта при переводе произведения Т. Пратчетта «Maskerade» // Амурский научный вестник. 2012. № 1. С. 228–232.
- Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57, № 5. С. 25–38.
- Фетисова Т. А. Фэнтези — феномен современной культуры. Обзор // Культурология. 2017. № 2. С. 179–192.
- Allen G. Intertextuality. London : Routledge, 2000.
- White C. E. A Conversation with Terry Pratchett // The Internet Writing Journal. URL: <https://www.writerswrite.com/journal/terry-pratchett-4001> (date of access: 24.07.2020).

## References

- Abdullaeva gyzy, E. A. (2019). Universal'nye i spetsificheskie osobennosti postmodernistskogo romana [Universal and Specific Features of the Postmodern Novel]. *Vestnik MGLU. Gumanitarnye nauki*, 12 (828), 132–149.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Dyakonova, E. S. (2011). Tekstobrazovanie angliiskogo parodiinogo fentezi T. Pratchetta [Text Formation of T. Pratchett's English Parody Fantasy]. *Diskussiia*, 10, 166–169.
- Fateeva, N. A. (1998). Tipologiiia intertekstual'nykh elementov i sviazei v khudozhestvennoi rechi [Typology of Intertextual Elements and Connections in Artistic Speech]. *Izvestiia RAN. Seriiia literatury i iazyka*, 57(5), 25–38.
- Fetisova, T. A. (2017). Fentezi — fenomen sovremennoi kul'tury. Obzor [Fantasy Is a Phenomenon of Modern Culture. Overview]. *Kul'turologiia*, 2, 179–192.
- Ignatovich, M. V. (2011). *Kul'turnaia adaptatsiia intertekstual'nykh vklucheniï pri perevode proizvedeniï angliiskoi literatury XX veka (na materiale romanov T. Pratchetta i ikh perevodov na russkii iazyk)* [Cultural Adaptation of Intertextual Insertions in Translations of Works of 20<sup>th</sup>-Century English Literature] (doctoral dissertation). Moscow State University, Moscow.
- Kerimova, D. F. (2017). *Intertekstual'nost' kak tekstobrazuiushchaia kategoriia literatury postmodernizma (na primere sbornika rasskazov i esse T. N. Tolstoj "Ne kys")* [Intertextuality as a Text-Forming Category of Postmodern Literature (Based on the Collection of Short Stories and Essays *Not Slynx* by T. N. Tolstaya)] (doctoral dissertation). Dagestan State University, Makhachkala.
- Kuz'mina, N. A. (1999). *Intertekst i ego rol' v protsessakh evoliutsii poeticheskogo iazyka* [Intertext and Its Role in the Evolution of Poetic Language]. Yekaterinburg: Ural University Press; Omsk: Omsk State University.

Monchakovskaya, O. S. (2008). Fenomen fentezi i kriterii otsenki zhanra v epokhu postmoderna [The Phenomenon of Fantasy and Criteria for Assessing Genre in the Postmodern Era]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 19, 342–349.

Moshkovich, V. V. (2013). *Adekvatnost' i ekvivalentnost' kak osnovopolagaiushchie kriterii otsenki kachestva perevoda* [Adequacy and Equivalence as the Fundamental Criteria of Translation Quality Assessment] (doctoral dissertation). Chelyabinsk State Pedagogical University, Chelyabinsk.

Nevsky, B. Demiurg Ploskogo mira Terri Pratchett [Terry Pratchett, the Demiurge of the Discworld]. *Mir fantastiki*. Retrieved from <https://www.mirf.ru/book/terry-pratchett/>

Oliz'ko, N. S. (2008). *Intertekstual'nyi analiz khudozhestvennogo proizvedeniia* [Intertextual Analysis of a Work of Art]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State University Press.

Slyshkin, G. G. (2000). *Ot teksta k simvoly: lingvokul'turnye kontsepty pretsedentnykh tekstov v soznanii i diskurse* [From Text to Symbol: Linguo-Cultural Concepts of Precedent Texts in Consciousness and Discourse]. Moscow: Academia.

Stoliarova, I. A. (2009). *Nekotorye osobennosti perevoda komicheskogo v literature zhanra fentezi: na materiale proizvedenii T. Pratchetta* [The Features of the Translation of the Comic Genre in the Literature of Fantasy (With Reference to T. Pratchett's Works)] (doctoral dissertation). St Petersburg University, St Petersburg.

Tananykhina, A. O., & Afanasyeva, E. G. (2014). Intertekstual'nye svyazi so skazochnymi tekstami kak faktor tekstoobrazovaniia v romane Terri Pratchetta "Witches Abroad" ("Ved'my za granitsej") [Intertextual Connections with Fairytale Texts as a Factor of Text Formation in the Novel by Terry Pratchett *Witches Abroad*]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 11 (41), 186–191.

Tolstykh, O. A. (2008). *Angliiskii postmodernistskii roman kontsa XX veka i viktorianskaia literatura: intertekstual'nyi dialog (na materiale romanov A. S. Baiett i D. Lodzha)* [English Postmodern Novel of the Late 20<sup>th</sup> Century and Victorian Literature: Intertextual Dialogue (Based on Novels by A. S. Byatt and D. Lodge)] (doctoral dissertation). Ural State University, Yekaterinburg.

Tretiyakova, M. F. (2012). Nekotorye sposoby peredachi komicheskogo effekta pri perevode proizvedeniia T. Pratchetta "Maskerade" [Some Ways of Conveying the Comic Effect Translating T. Pratchett *Maskerade*]. *Amurskii nauchnyi vestnik*, 1, 228–232.

White, C. A. A Conversation with Terry Pratchett. *The Internet Writing Journal*. Retrieved from <https://www.writerswrite.com/journal/terry-pratchett-4001>

### Кульков Александр Николаевич

аспирант департамента литературы и межкультурной коммуникации; преподаватель департамента прикладной лингвистики и иностранных языков Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Нижний Новгород  
603155, Нижний Новгород,  
ул. Большая Печерская, 25/12  
E-mail: akulkov@hse.ru

### Kulkov, Aleksandr Nikolaevich

Postgraduate Student  
Department of Literature and Intercultural Communication;  
Lecturer  
Department of Applied Linguistics and Foreign Languages  
National Research University Higher School of Economics — Nizhny Novgorod  
25/12, Bol. Pecherskaya Str.,  
603155 Nizhny Novgorod, Russia  
Email: akulkov@hse.ru  
<https://orcid.org/0000-0003-3741-0305>