

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК  
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ  
В ГЭК

И.о. заведующего кафедрой  
канд. филол. наук  
\_\_\_\_\_ А.С. Остапенко  
\_\_\_\_\_ 2020 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**  
магистра

СЕМИОТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО МИФА  
В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
«PENELOPIAD» МАРГАРЕТ ЭТВУД  
И «ШЛЕМ УЖАСА» ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА)

45.04.02 Лингвистика  
Магистерская программа  
«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила работу  
студентка 2 курса  
очной формы обучения

Куваева  
Дарья  
Николаевна

Руководитель  
д-р филол. наук, профессор

Белозёрова  
Наталья  
Николаевна

Рецензент  
д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры  
иностраных языков и межкультурной  
профессиональной коммуникации ЭПН  
ФГАОУ ВО «Тюменский государственный  
университет»

Хвесько  
Тамара  
Владимировна

Тюмень  
2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МИФ.....	7
ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ СЕМИОТИКИ.....	16
2.1. СЕМИОТИКА, ЗНАК И СЕМИОЗИС.....	16
2.2. ИНТЕРТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ.....	23
ГЛАВА 3. СЕМИОТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МИФА.....	26
3.1. МЕТОД СЕМИОТИЧЕСКИХ КОДОВ (Р. БАРТ).....	26
3.2. THE PENELOPIAD.....	27
3.3. ШЛЕМ УЖАСА.....	44
3.4. СОПОСТАВЛЕНИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ МИФА В «THE PENELOPIAD» И «ШЛЕМЕ УЖАСА».....	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	62

## ВВЕДЕНИЕ

Миф, являясь важной частью культуры и человеческого сознания, подвергается изучению с точки зрения самых разнообразных теорий. Лингвистика, в частности семиотика, уделяет исследованию мифа особое внимание, поскольку миф не просто выражается с помощью языка, но является уникальным знаковым механизмом, вызывающим интерес к изучению как своей формы, так и содержания. Исследователи мифа подчеркивают, что миф очень прочно «врос» в сознание человечества, и можно утверждать, что мы окружены мифами и мыслим мифами.

Художественная литература интертекстуальна – в любом художественном тексте можно обнаружить аллюзии и ссылки на уже существующие литературные произведения. Неудивительно, что даже для современной художественной литературы характерно наличие ссылок на классические мифы. Работа с текстом в таком ключе для исследователя-лингвиста может заключаться как в поиске целей использования мифического контекста автором, так и в определении природы мифического контекста в произведении, закономерностей эксплуатации классического мифа автором исследуемого материала.

**Темой** данной магистерской диссертации является анализ и дальнейшее сопоставление двух художественных текстов на английском и русском языках с точки зрения мифа и его языковых проявлений.

**Актуальность** работы обусловлена тем, что в семиотике литературы обнаруживается недостаточность исследования классического мифа с точки зрения его семиотических функций.

**Объектом** исследования является мифема, а **предметом** исследования – ее семиотическая функция.

**Материалом** исследования являются англоязычный текст повести «The Penelopiad» Маргарет Этвуд и русскоязычный текст романа «Шлем ужаса» Виктора Пелевина.

**Цель** данной магистерской диссертации – определить, какие функции выполняет классический миф в современном литературном тексте с точки зрения семиотики.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**, а именно:

1. Описать основные семиотические понятия, необходимые для исследования;
2. Охарактеризовать основные подходы к исследованию мифа;
3. Сформулировать и описать систему исследования языкового выражения классического мифа в художественном тексте на английском и русском языках (на основе семиотических кодов по Барту);
4. Составить выборку языкового материала (мифологического контекста, отдельных мифем) из исследуемых художественных текстов и подвергнуть материал лингвистическому анализу с точки зрения пяти семиотических кодов;
5. Сопоставить результаты исследования англоязычного и русскоязычного художественного текста и определить семиотические функции мифа в художественной литературе.

**Гипотеза**, выдвигаемая в рамках данной магистерской диссертации, звучит следующим образом: «применение метода исследования художественного мифологического текста по пяти семиотическим кодам, описанным Роланом Бартом, позволит выделить закономерности использования мифа в современной художественной литературе».

Используемые **методы** исследования:

Общие:

- описательный метод
- сравнительный метод
- анализ

Частные:

- метод нарративного анализа

- метод контекстно-вариативного анализа
- метод семиотического анализа текста
- метод анализа литературного текста по пяти семиотическим кодам

(Р. Барт)

Для данной выпускной квалификационной работы базовыми являются следующие **понятия**: миф, мифема, семиотический код, означающее, означаемое, знак, символ, коннотативное значение.

**Теоретическую основу** данной работы составляют труды следующих учёных: Р. Барт, Ф. де Соссюр, Ч. Пирс, Р. Якобсон, Ч. Миллер, У. Эко, М. Элиаде, Э. Кассирер, К. Леви-Стросс, Ю. Кристева, М. М. Бахтин, А. А. Потебня, Ю. М. Лотман, А. Ф. Лосев, М. И. Стеблин-Каменский и др.

**Теоретическая значимость** данной работы заключается в том, что положения и результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы для дальнейшего исследования мифа в современной литературе с точки зрения семиотики.

**Практическая значимость** может определяться использованием материалов данной работы в процессе обучения студентов-лингвистов, а также применением метода пяти семиотических кодов при анализе литературного произведения.

**Структура данной работы** определяется целями и задачами исследования и включает в себя введение, три главы, а также заключение и список литературы.

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы исследования, характеризуются источники, указываются объект и предмет исследования, описываются методы, ставятся цели и задачи, определяются теоретическая и практическая значимость исследования, а также выдвигается гипотеза.

**Первая глава** содержит информацию о различных теоретических подходах к исследованию мифа, описывает понятия мифемы, мифологемы и мифологизации и раскрывает другие теоретические понятия, существенные для данного исследования.

**Вторая глава** посвящена обзору основных семиотических понятий и теорий, а также содержит описание используемых в исследовании терминов. Кроме того, во второй главе дается подробное описание системы исследования текста с помощью пяти семиотических кодов Барта.

**В третьей главе,** в соответствии с целями и задачами работы, литературные тексты анализируются и сопоставляются с помощью указанных во введении методов.

**Заключение** содержит общие выводы по работе, а также подтверждение/опровержение гипотезы.

**Библиографический список** включает 65 наименований.

В ходе подготовки выпускной квалификационной работы была продемонстрирована способность к самоорганизации и саморазвитию, в том числе здоровьесбережению, знанию основ безопасности жизнедеятельности, а именно умение управлять своим временем, управлять саморазвитием, поддерживать свой уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности, способности создавать и поддерживать безопасные условия жизнедеятельности и др.).

## ГЛАВА 1. МИФ

Поскольку понятие *мифа* является ключевым для данной работы, необходимым представляется обзор основных теоретических концепций о мифе и мифологии.

Миф, будучи одним из способов объяснения, осознания, **концептуализации** действительности, изучается в рамках большинства наук, имеющих отношение к человеку и его разуму. Психоаналитика использует древние мифы как архетипы, давая на их основе названия психологическим феноменам (например, комплекс Электры или Эдипов комплекс), а также пытается найти связь мифологии с бессознательным началом психики человека (Фрейд, Юнг, Вундт, Кэмпбелл, Элиаде). Не индивидуальная, но социальная природа мифа подчеркивается последователями школы структурной антропологии (Леви-Стросс, Дюмезиль, Леви-Брюль), в рамках которой была создана теория первобытного мышления. Согласно структуралистскому подходу к изучению мифа, он носит «дологический» характер: так, предметы являются самими собой и одновременно чем-то иным (Леви-Брюль). Миф также рассматривается как способ логического объяснения противоречий, и ученые описывают механизмы мифологической логики (Леви-Стросс). Мифу как символу уделяется пристальное внимание в философии, которая рассматривает его наряду с языком и искусством как отдельную символическую часть культуры (Кассирер), а также в социологии (Дюркгейм) и этнологии. Обращение к мифотворчеству типично для большинства форм искусства — литературы, музыки, скульптуры, театра и пр.; согласно Ницше, оно необходимо для обновления культуры и человека. [Мелетинский, 26] В конце концов, поскольку миф выражается в языке и с помощью языка, он изучается и в рамках лингвистической науки, в частности в семиотике (Барт).

**Миф** в классическом его понимании — это повествование о предположительно исторических событиях, раскрывающее представление людей о месте человека в мире, о происхождении мира и всего живого, служащее для объяснения непонятных явлений, объясняющее те или иные паттерны

человеческого поведения и пр. В рамках же различных теорий определение мифа обростаёт характеристиками, отвечающими требованиям того или иного научного подхода к его исследованию и нередко противоречащими определениям из других теорий.

Самый распространенный подход к исследованию мифа — это его толкование. Так, греческие философы, а затем гуманисты рассматривали мифы как аллегории (в том числе аллегории на философские концепции), моральные нравоучения и иносказательные изображения чувств. [Стеблин-Каменский, 6-7] Романтиками миф трактовался как Правда и приравнивался к поэзии. Многие теоретические концепции до определенного момента объединяло отождествление мифа с вымыслом. По всей видимости, по этой причине в XX веке «мифом» стали называть всё, связанное с обманом, иллюзией, пропагандой.

М. И. Стеблин-Каменский критикует такой подход к изучению мифа, поскольку, по его мнению, если ученый преследует цель понять особенности восприятия мифа его современниками, будь то древние греки, скандинавы, народы Южной Америки и т. д., ему следует учитывать, что для этих народов мифы не были вымыслом, они не воспринимали миф как символ, аллегорию или метафору, они *верили* в миф, для них это были истории о реально произошедших событиях. [Стеблин-Каменский, 5]

Немецкие философы Фридрих Шеллинг, а затем Эрнст Кассирер также отвергают подход к мифу как к аллегории, символу или знаку. Кассирер, активно использующий лингвистические термины по отношению к мифу и мифологии, утверждает, что «означающее» и «означаемое» в мифе тождественны и неразделимы. [Кассирер, 134] Ю. М. Лотман, в свою очередь, подчеркивает, что непосредственно в мифологическом тексте невозможно наличие метафоры, делая поправку на то, что миф может становиться основой для различных культурных языков немифологического типа (литературы, музыки, театра и пр.), и в таком случае образуются метафорические, символические конструкции. [Лотман, 1992, 67] В этом, пожалуй, и заключается смысл использования

мифологических сюжетов в искусстве. Лотман называет такой процесс «имитацией мифа вне мифологического сознания». [Лотман, 1992, 69]

Отечественный философ и филолог А. Ф. Лосев придерживается аналогичной точки зрения о том, что миф — это ни символ, ни схема, ни аллегория, ни метафора, делая особый упор на особенность мифического мышления, заключающуюся в вере в правдивость мифа, утверждая, что миф необходимо воспринимать именно в его буквальной форме и неоднократно подчеркивая, что миф — это не вымышленная история. [Лосев, 8] По его словам, в аллегории означаемое значительно перевешивает означающее, а в мифе, как и по Кассиреру, означаемое и означающее равнозначны. [Лосев, 39]

Как и многие другие исследователи мифа, Лосев проводит сравнение мифологии с *наукой*, приходя к выводу, что мифология не является предшественницей науки, как считают, например, Огюст Конт, Герберт Спенсер и Эдвард Бёрнетт Тейлор. [Лосев, 14-16] Тем не менее, наука, по мнению Лосева, чрезвычайно мифологична, она не может существовать без мифа. [Лосев, 20]

В рамках психологии и психоанализа миф вновь получил символическое прочтение, а мифология рассматривалась как коллективная психология (Фрейд, Юнг и др.). Изучение мифов положило начало теории архетипов Юнга, суть которой заключается в том, что каждый человек наследует способность подсознания образовывать определенные символы, общие для всех людей. [Юнг, 59]

Структуралистский подход к исследованию мифа позволил приложить к мифу лингвистические методы исследования. Одним из наиболее ярких мифологов-структуралистов считается французский антрополог Клод Леви-Стросс, разработавший авторскую концепцию структурной антропологии. В отличие от романтиков, Леви-Стросс указывает, что миф противоположен поэзии, объясняя это тем, что ценность мифа не зависит от качества его перевода на другие языки, в отличие от поэтического произведения. [Леви-Стросс, 2008, 243] С другой стороны, он показывает достаточно четкую связь мифа с языком: определяя язык и речь (по Соссюру, *langue* и *parole*) как две разные системы

(первый обратим во времени, вторая — необратима), Леви-Стросс подчеркивает, что миф является третьей системой, объединяя в себе первые две. [Леви-Стросс, 2008, 242]

Основной подход Леви-Стросса к исследованию мифа — это обнаружение в нем логики. Так, например, изучая мифологии народов Южной Америки, ученый делает вывод о характерности для мифа бинарных оппозиций. Однако, как подмечает Е. М. Мелетинский, нельзя делать выводы об имманентности той или иной бинарной оппозиции мифологическому мышлению аборигенов, подвергая сомнению идею Леви-Стросса о центральности для мифологического мышления индейцев оппозиции *природа-культура* и утверждая, что некоторые оппозиции порождаются разумом исследователя мифа. [Мелетинский, 84]

Проводя аналогию со структуралистскими постулатами о фонологии, Леви-Стросс утверждает, что и для мифа справедливо следующее: смысл мифа определяется не тем, из каких элементов он состоит, но способом комбинации этих элементов. Эти элементы ученый называет *мифемами* — «большими структурными единицами, составляющими миф», уточняя, что смысл мифа составляют не отдельные элементы значения, а «пучки» таких значений. [Леви-Стросс, 2008, 243] Миф — это явление одновременно диахроническое (история) и синхроническое (объяснение явлений прошлого, настоящего и будущего), а мифемы служат для связи этих двух измерений. [Мелетинский, 81]

Мифическое сознание ученый, используя еще один лингвистический термин, называет «кодом» и уточняет, что мифы основываются на так называемых «кодах второго порядка» («коды первого порядка» — это непосредственно язык). [Леви-Стросс, 1999, 21]

Идея Леви-Стросса о вторичности мифа по отношению к языку перекликается с семиологической концепцией Ролана Барта, который выводит понятие мифа на новый уровень, утверждая, что мифом может стать всё что угодно, если это покрывается дискурсом. [Барт, 2019, 265]

Согласно Барту, миф — это «вторичная семиологическая система». [Барт, 2019, 271] Известно, что в семиотике структура любого понятия складывается из

двух элементов: означающего и означаемого. Барт дополняет классическую структуру третьим элементом — знаком, который есть синтез означающего и означаемого, продукт их ассоциации. [Барт, 2019, 269] Во вторичной же семиологической системе, т. е. *мифе*, происходит смещение элементов относительно первичной системы. То, что в первичной системе было знаком, во вторичной становится означающим. [Барт, 2019, 271]

	1. Означающее	2. Означаемое	
Язык	3. Знак		
	I. ОЗНАЧАЮЩЕЕ	II. ОЗНАЧАЕМОЕ	
Миф	III. ЗНАК		

Рис. 1. Отношение первичной и вторичной семиологических систем

Чтобы избежать путаницы, Барт предлагает альтернативную терминологию для обеих систем и их членов: саму первичную, языковую систему он называет *язык-объект*, а вторичную, мифическую — *метаязык*. Означающее в первичной системе — это *смысл*, а во вторичной — *форма*. Означаемое в обеих системах Барт называет *понятием*. Знак в первичной системе остается *знаком*, а во вторичной становится *значением*. [Барт, 2019, 274] А значение — это и есть миф.

Важным для концепции Барта является положение о том, что означающее пусто, а знак полон. В мифе же означающее одновременно и пустое, и полное, поскольку в процессе мифологизации изначальное значение не уничтожается полностью, но деформируется, обедняется, оригинальная история стирается, будучи замещенной новой историей. [Барт, 2019, 275-276]

Итак, мифом может стать что угодно, иными словами, всё можно *мифологизировать*. Простыми словами, мифологизация — это образование мифа; в литературе — использование мифологических сюжетов с целью

создания художественных образов. Исходя же из положений Ролана Барта о мифе, понятию мифологизации можно дать следующее определение:

**Мифологизация** — это помещение старого содержания в новую форму с интенцией создать новое значение. Барт говорит, что любая семиологическая система является системой *ценностей*, но миф воспринимается публикой как система *фактов* [Барт, 2019, 291], и это утверждение перекликается с определением мифа Платоном, который писал, что миф (конечно, имея в виду классический миф) — это вымысел, принимаемый публикой как факт. [Бриссон, 67] Приводя множество примеров мифологизации во французской политике, культуре, рекламе и пр., Барт подчеркивает высокую степень интенциональности мифа, а также расширение его влияния на все сферы жизни современного человека.

В свете рассмотрения мифа с точки зрения семиотики стоит вновь упомянуть Ю. М. Лотмана. Согласно статье «Миф-имя-культура», миф можно охарактеризовать необычным видом семиозиса: знак в мифе совпадает с его именем, т. е. процесс семиозиса сводится к номинации. [Лотман, 1992, 60] Для иллюстрации данного тезиса Лотман приводит исторический пример о Петре I, которого противники называли «антихристом». Одни таким образом давали характеристику характеру царя, но другие в самом деле считали Петра Антихристом. Только во втором случае имеет место мифологизация личности Петра и прослеживается специфический семиозис — отождествление знака с именем, о котором говорит Лотман. [Лотман, 1992, 61] Он также подчеркивает, что в языках с артиклями мифологизацию такого рода гораздо проще охарактеризовать на лингвистическом уровне. Например, английская фраза «Peter The First is **an** antichrist», в которой предикат сопровождается неопределенным артиклем, подразумевает соотнесение личности русского царя с абстрактным понятием, в то время как в предложении «Peter The First is **the** Antichrist» имеет место отождествление. Таким образом, учитывая, что именно второе предложение является примером мифа, можно сделать вывод, что в

данной концепции вновь прослеживается отрицание автором символичности мифа.

Еще одна особенность мифа, которую подчеркивает Лотман, — это его ограниченность, связанная со специфическим восприятием пространства, характерным для мифологического мышления. Мифологический нарратив прерывист, поскольку он состоит из отдельных элементов, не складывающихся в континуум. Такая особенность позволяет мифу образовывать не пространственные, но иные отношения — например, ценностные. [Лотман, 1992, 63]

Возвращаясь к вопросу о соотношении мифологии и науки, стоит отметить, что Ю. М. Лотман объясняет противопоставление науки и мифологии распространенностью ассоциации мифологии и поэзии и также развенчивает представление о их тождественности. В поддержку идеи существования особого мифологического языка имен собственных, Лотман приводит формулу А. Н. Колмогорова  $H = h_1 + h_2$ , с помощью которой определяется величина информации того или иного языка, где  $h_1$  — это языковое разнообразие, позволяющее передавать весь объем семантической информации, а  $h_2$  — разнообразие, дающее возможность передавать эту информацию различными способами (синонимия).  $H_2$  в мифологическом языке, по Лотману, равно нулю, и это означает, что поэзии на уровне мифа не может существовать в принципе. [Лотман, 1992, 72-73]

Способы осознания, толкования, исследования мифа освещаются также весьма разнообразно. Кассирер пишет, что изучение мифа именно с научной точки зрения напоминает мифологический сюжет о Пенелопе, которая бесконечно ткала саван для своего свекра, распуская по ночам то, что сделала днем. Так и исследователь мифа, чем глубже он проникает в миф, тем больше вопросов и материала для анализа у него появляется. [Кассирер, 14] По Лотману, «понимание мифа равносильно припоминанию». [Лотман, 1992, 67] Барт пишет о восприятии, или *дешифровке* мифа на уровнях трех разных субъектов: создателя мифа, мифолога (т.е. дешифровальщика мифа) и читателя. Так, имея в

своем распоряжении определенное понятие, которое ему необходимо облечь в подходящую форму, создатель мифа воспринимает означающее как нечто пустое, и наполняет форму понятием без однозначности. Мифолог осознает деформацию смысла под влиянием формы, поэтому для него миф — это обман. Для читателя же, который имеет дело с готовым продуктом, где форма и смысл являются единым целым, значение оказывается двусмысленным. [Барт, 2000, 287-288].

В современных исследованиях мифа также обнаруживается термин «ремифологизация». Согласно Е. М. Мелетинскому, **ремифологизация** — это обращение современной культуры (и других сфер человеческой жизни — например, политики) к классическим мифологическим сюжетам, иными словами, это «возрождение» мифа. [Мелетинский, 28] Процесс ремифологизации запускается по ряду причин. Так, традиционный миф наделяется особым значением как нечто основополагающее и вечно живое, выполняющее важную практическую функцию и в настоящее время; также имеет место тесное сближение мифа с психологией, политикой и искусством.

По какой же причине современная культура вновь и вновь обращается к классическим мифологическим сюжетам? Объяснением этому явлению может послужить функциональность мифа. Так, английский этнограф Б. Малиновский отводит мифу функцию сохранения традиций и непрерывности той или иной культуры [Мелетинский, 38] Леви-Стросс, в свою очередь, видит в мифе логический инструмент для разрешения противоречий посредством *медиации*, т.е. объяснение менее понятных явлений через более понятные. [Леви-Стросс, 2008, 262] Возвращаясь к идеям Барта о высокой степени интенциональности мифа, можно также говорить о функции мифа как инструмента влияния, побуждения к действию, даже пропаганды (например, в таких сферах, как реклама и политика).

Отличительная черта структуралистского подхода к исследованию мифа — это поиск в нем структуры, определенной системы, элементов, его составляющих и повторяющихся от мифа к мифу. Леви-Стросс в

«Мифологиках» для обозначения структурных элементов мифа ввел понятие *мифема*, которое уже упоминалось ранее. Альтернативным термином для обозначения компонента мифа является *мифологема*. Это понятие достаточно обширно и часто трактуется как синоним архетипа [Юнг, 1996, 13] — например, мифологема (мифологический архетип) Золотого Века, Мирового Дерева и т. п. Несмотря на это, мифологема может восприниматься несколько иначе в рамках исследования художественного текста: так, М. Ч. Ларионова определяет мифологему как «архетип, обретший конкретную художественную форму» [Ларионова, 23], а В. Н. Варламова пишет о ней как о «лингвистической репрезентации мифа». [Варламова, 21]

Несмотря на то, что многие теоретики мифа отрицают его символичность, в исследовании современной литературы на предмет использования в ней образов из традиционного мифа должно учитываться то, с какой целью автор прибегает к мифологическим отсылкам, поэтому одной из главных задач данной работы является выяснение того, какие семиотические функции выполняет классический миф в современном художественном романе.

## ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ СЕМИОТИКИ

### 2.1. СЕМИОТИКА, ЗНАК И СЕМИОЗИС

Современная лингвистика и миф связаны через семиотику, поэтому для данной исследовательской работы является необходимым описание ее основных положений. В данной главе будут рассмотрены основные семиологические концепции (Фердинанд де Соссюр, Чарльз Пирс, Чарльз Уильям Моррис, Готлоб Фреге, Юрий Михайлович Лотман и др.), а также место мифа в данной отрасли науки о языке.

В широком смысле семиотика определяется как наука, занимающаяся изучением знаков и знаковых систем. Хотя семиотика оказалась в центре внимания лингвистов во второй половине XIX века (Соссюр, Пирс) и получила значительное развитие как самостоятельная отрасль науки о языке в XX веке, еще Джон Локк упоминал ее в своих работах, используя именно термин «семиотика», определяя главной задачей этой науки «рассмотрение природы знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим» [Лотман, 2000, 8] Ю. М. Лотман, отмечая состоятельность определения английского философа XVII века и на сегодняшний день, определяет семиотику (семиологию) как «науку о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди». [Лотман, 2000, 6] Лотман также подчеркивает, что семиотика — это не только отдельная наука, но и метод исследования в рамках гуманитарных наук. [Лотман, 1996, 6] Чарльз Пирс говорит о семиотике как об альтернативном названии логики. [Пирс, 46]

Практически для любой семиотической концепции центральными понятиями являются означающее и означаемое, введенные Фердинандом де Соссюром в его «Курсе общей лингвистики». Согласно Соссюру, знак объединяет понятие и акустический образ, т. е. представление о предмете и его название в языке. Во избежание путаницы ученый предлагает термины *означающее* (signified) и *означающее* (signifier) на замену понятию и акустическому образу соответственно. [Соссюр, 99-100] Умберто Эко, поясняя

терминологию Соссюра, добавляет, что означающее — это не звуковой ряд, но его образ, а означаемое — это не объект, но вновь образ, возникающий в разуме интерпретатора при интерпретации означающего. Раскрывая свое видение этих двух неотъемлемых для семиотики понятий, Эко пишет, что «означающее уместно определить как то, что благодаря коду вступает в семасиологические отношения с означающим». [Эко, 2006, 66] Таким образом, благодаря коду образуется пара означающее-означаемое, и знак приобретает коннотативное значение: например, знак красного сигнала светофора обладает денотатом «красный сигнал светофора», но для автомобилиста он имеет коннотацию «необходимость остановиться».

Знак часто по ошибке отождествляют с означающим, но по Соссюру знак — это именно комбинация двух элементов: означающего и означаемого. Из означающих состоит *план выражения* языка, а из означаемых — *план содержания*. [Барт, 2019, 130]

Стоит также упомянуть центральное для семиотической концепции Соссюра положение о **произвольности знака**: это означает, что прямой связи между означаемым и означающим в знаке нет. [Соссюр, 101] Так, означаемое «бабочка» в английском языке сопровождается означающим «butterfly», но внутреннего отношения у понятия с этой последовательностью звуков не имеется — в немецком языке, например, для данного означаемого означающим будет совершенно другая последовательность звуков (Schmetterling). Данное положение, однако, подверглось критике множеством ученых, в том числе Эмилем Бенвенистом, который заявлял, что произвольность есть не между означаемым и означающим, но между означающим и вещью [Барт, 2019, 136], а Отто Есперсен ставил под сомнение важность положения о произвольности знака для семиотического исследования. [Якобсон, 105]

Другая основополагающая для семиотики концепция де Соссюра — разграничение языка (*la langue*) и речи (*la parole*). Язык — это социальное явление, общее для всех его носителей; набор инструментов для построения высказывания. Речь, в свою очередь, феномен индивидуальный — это

непосредственное исполнение речевого акта индивидом. Другими словами, язык — это код (code), а речь — это деятельность (fonction). [Соссюр, 51-52] Сам ученый в своем исследовании отдает очевидное предпочтение языку — коду, а не продукту этого кода. [Лотман, 1996, 11] Луи Ельмслев, стоявший у истоков глоссематики, развил мысль Соссюра, сохранив противопоставление языка речи, а в языке выделив языковую схему, языковую норму и языковой узус (социальное явление, в отличие от индивидуальной речи), и предложил во избежание противоречий заменить пару язык/речь на пару схема/узус. [Барт, 1975, 118] Ролан Барт в «Основах семиологии», в свою очередь, придерживается дихотомии язык/речь. [Барт, 1975, 122]

Здесь стоит сделать отступление касательно языка как кода. Эффективность семиотической системы часто определяется степенью точности переданного сообщения от адресанта к адресату. Тем не менее, невозможно на выходе получить сообщение, абсолютно идентичное сообщению на входе. Это обусловлено тем, что, несмотря на использование адресатом и адресантом одного и того же естественного языка — русского, английского или любого другого, — коды, которые они используют, отличаются: на язык наслаивается языковой опыт личности. [Лотман, 1996, 14]

У Соссюра структура знака дихотомична (опора на бинарные оппозиции в принципе является характерной чертой для структурализма): она подразумевает наличие двух элементов (означающего и означаемого), в то время как его современник Чарльз Пирс предлагает трёхчастную структуру: знак, объект и интерпретант, три элемента знакового отношения. Так, *знак* (Пирс предлагает термин *репрезентамен*) — это то, что замещает *объект*. Посредством обработки знака в разуме получателя этого знака (интерпретатора) образуется более развитый знак, который Пирс называет *интерпретантом*. [Пирс, 48] Проще говоря, для Пирса знак — это  $x$ , означающий  $y$  для  $z$ . [Пирс, 49] Важно, что без интерпретатора знака существовать не может.

Предложенная Пирсом классификация знаков также стала ключевой идеей для семиотики. Ученый подразделяет знаки по трем категориям в зависимости от вида взаимоотношения означающего и означаемого:

1. *Иконы*, т.е. знаки, которые становятся таковыми на основании подобия репрезентируемому объекту, иначе говоря, содержащие в себе образ этого объекта. [Пирс, 76] Иконический знак может являться как образом или схемой, так и метафорой. [Пирс, 77] Пирс причисляет к этой категории знаков, например, фотографию. [Пирс, 78]

2. *Индексы* — знаки, являющиеся таковыми на основании реальной связи с репрезентируемым объектом; дейктические знаки (например, следы на снегу). Если иконический знак является таковым по причине схожести с референтом, то индексальный знак связан со своим референтом на основе смежности. [Пирс, 81]

3. *Символы* — это условные, «конвенционально принятые знаки» [Пирс, 86], являющиеся таковыми вне зависимости от сходства или физической связи с объектом. Символический знак обусловлен правилом, которое определяет интерпретанту. [Пирс, 87] Соссюр называл такие знаки *семами*, поскольку, по его мнению, термин *символ* подразумевает наличие естественной связи между означающим и означаемым, что не отражено в определении Пирса. [Якобсон, 104]

Еще одна классификация знаков, напоминающая классификацию Пирса, но основанная на количестве десигнатов у одного знака, была предложена Чарльзом Уильямом Моррисом. Так, Моррис выделяет индексальные знаки (указывающие только на один объект), характеризующие (означающие несколько объектов) и универсальные (означающие всё — например, слово «нечто»). [Моррис, 51] Категоризируя знаки по измерению значения, Моррис пишет о десигнативных («черный»), оценочных («хороший») и предписывающих («следует») знаках, подчеркивая при этом важность контекста. [Моррис, 121]

Как уже было упомянуто выше, согласно Пирсу, знак становится знаком, только если он подвергается интерпретации. Процесс интерпретации знака — или процесс, в котором нечто функционирует как знак [Пирс, 39] — в семиотике получил название *семиозис*. Другими словами, семиозис — это процесс означивания (sign process).

Моррис, вводя в своей работе «Основания теории знаков» понятие семиозиса, пишет о трех компонентах, без которых этот процесс невозможен: во-первых, это то, что становится знаком (*знаковое средство*), во-вторых, это то, на что указывает знак (*десигнат*), а также та сила, которая заставляет интерпретатора воспринимать знак как таковой, другими словами, проявлять определенную реакцию под влиянием знака [Моррис, 122] (*интерпретанта*). *Интерпретатор*, по Моррису, становится четвертым компонентом семиозиса. В своей работе «Значение и означивание» Моррис упоминает пятый элемент — *контекст*, в котором возникает знак, а понятие десигната заменяет *значением*. [Моррис, 119] Семиолог изучает свойства знаковых средств, десигнатов, интерпретанта и интерпретаторов именно относительно конкретного процесса семиозиса, на чем Моррис делает особый акцент: знак, например, становится знаком только тогда, когда он становится «посредником и позволяет чему-либо учесть что-либо». [Моррис, 76] Важно также разграничить понятия десигната и объекта, поскольку знак, указывающий на один и тот же объект, может иметь разные десигнаты в силу особенностей интерпретации знака разными интерпретаторами. [Моррис, 40] В рамках семиозиса каждый знак обладает десигнатом (или несколькими десигнатами), но не каждый десигнат указывает на реально существующий объект — в этом случае десигнат становится *денотатом*. [Моррис, 41]

В зависимости от измерения значения будет отличаться интерпретанта. Так, если речь идет о десигнативном знаке, интерпретанта подразумевает реакцию на референт с учетом его *наблюдательных* свойств (цвета, размера, формы и пр.). В случае с оценочным знаком, интерпретатор под его влиянием реагирует на означаемый объект как на удовлетворительный или



интерпретатор поймет, о чем идет речь), однако Эко подчеркивает, что семиолога не интересует реальность референтов: семиотика сосредотачивает свое внимание на отношении символа и референции, из которых и складывается значение. Смысл, в свою очередь, — это динамический процесс взаимодействия символа и значения. [Эко, 2006, 65]

Готлоб Фреге, математик, внесший значимый вклад в развитие семиотики, утверждает, что правильная связь между знаком, значением и смыслом будет заключаться в том, что любой знак будет обладать определенным смыслом, этот смысл будет обладать определенным значением, но одному значению (т.е. объекту) может соответствовать несколько знаков, при этом любой знак обладает смыслом, но не каждому знаку будет присуще значение. [Фреге, 216] Такое соотношение можно проиллюстрировать с помощью так называемого треугольника Фреге:



Рис. 3. Треугольник Фреге

Отношение между знаком и его референтом может быть как денотативным, так и коннотативным. Ролан Барт пишет о первичных и вторичных знаковых системах: так, знак в первичной системе обладает денотативным значением, он буквален. Вторичная же система опирается на первичную, и для нее знак из первичной системы становится означающим.

Исходя из этого, ученый определяет вторичную, *коннотативную* систему как «систему, план выражения которой сам является знаковой системой». [Барт, 2019, 157] Барт стал ярким представителем именно коннотативной семиотики, в своем исследовании выходя за рамки естественного языка и уделяя большое внимание так называемым «идеологическим» знаковым системам, среди которых в работах Барта прочно укоренился *миф*, также рассматриваемый ученым как вторичная знаковая система. [Барт, 2019, 167]

## **2.2. ИНТЕРТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ**

При исследовании художественного произведения на предмет наличия в нем отсылок к мифу необходимо ввести понятие *интертекста* и *интертекстуальности*, которые предложила Юлия Кристева (до нее М. М. Бахтин говорил о «диалоге между текстами»), основываясь на суждении о том, что текст не может существовать в отрыве от других текстов; любой текст несет в себе отпечаток текстов, созданных до него. Кристева иллюстрирует свою концепцию следующим образом: любой текст обладает двумя осями. Горизонтальная ось соединяет автора и читателя, а вертикальная — данный текст с другими текстами. [Chandler, 163] Категория интертекстуальности примечательна тем, что она объединяет любые тексты — не только вербальные, но и любые информационные. [Белозерова, Чуфистова, 48]

В «Удовольствии от текста» Ролан Барт писал, что «текст — это раскавыченная цитата» [Барт, 1989, 486], заключив в этой ставшей афоризмом фразе суть интертекстуальности. Итак, она заключается в использовании ссылок на уже созданные тексты с целью порождения новых смыслов и создания структурных связей. [Белозерова, Чуфистова, 49] Н. Н. Белозерова и Л. Е. Чуфистова в «Когнитивных моделях дискурса» пишут, что термин «интертекстуальность» очень удачно объединил множество понятий, подразумевающих отсылку на другой текст (аллюзия, упоминание, ссылка, реминисценция и пр.) [Белозерова, Чуфистова, 50]

Термины «интертекст» и «интертекстуальность» часто воспринимаются как взаимозаменяемые, что не совсем верно. Белозерова и Чуфистова предлагают

развести эти два понятия, определяя *интертекст* как постоянно пополняющуюся и развивающуюся совокупность всех текстов, а *интертекстуальность* — как «отношение вновь создаваемого текста к созданным ранее текстам». [Белозерова, Чуфистова, 53] Н. Пьеге-Гро предлагает следующие определения: интертекстуальность — это «устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст», а интертекст — «это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении» вне зависимости от того, встроены они в текст в виде аллюзии, цитаты или как-то иначе. [Пьеге-Гро, 6] Другими словами, интертекст — это система текстов, а интертекстуальность — это способ организации межтекстовых связей или место отдельного текста в интертексте. Ю. М. Лотман пишет, что «текст в тексте» заставляет читателя переключаться «из одной одной семиотической системы осознания текста в другую», что «становится основой для генерирования нового смысла». [Лотман, 1992, 111]

Многие постструктуралисты, заводя разговор об интертекстуальности, подчеркивают, что она неизбежна, любой текст обязательно подвергается влиянию других текстов. Барт, деконструируя новеллу «Сарразин» Оноре де Бальзака, указывает на высокую степень ее интертекстуальности и наличие голоса не только непосредственно автора новеллы, но и других авторов, что пересекается с идеей французского структуралиста о «смерти автора» и «рождении читателя». Очевидно, что интертекстуальность должна обладать некой функциональностью. Лотман пишет о следующих функциях интертекстуальности:

- 1) Подчеркивание «игрового» характера текста, повышение его условности, создание юмористического эффекта;
- 2) Подчеркивание роли границ текста. [Лотман, 1992, 111]

Интертекстуальность также служит для кодирования задуманного автором смысла, при этом полнота понимания произведения во многом зависит от способности читателя расшифровать созданный автором интертекстуальный код. [Кремнева, 4]

И. А. Фатеева описывает интертекстуальность как «способ генезиса собственного текста и постулирования своего авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов». [Фатеева, 20] Так, автор текста опирается на уже существующие тексты с целью создания своего собственного, ссылаясь на уже известных персонажей, сюжеты, используя художественные приемы других авторов, поддерживая таким образом межтекстовый диалог, создавая новые смыслы и новые структуры.

## ГЛАВА 3. СЕМИОТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МИФА

### 3.1. МЕТОД СЕМИОТИЧЕСКИХ КОДОВ (Р. БАРТ)

В качестве одного из основных методов исследования взяты пять семиотических кодов Ролана Барта (на основе эссе «S/Z», в котором Барт анализирует новеллу Оноре де Бальзака «Сараззин»).

**Герменевтический код** («мистерии» текста). Этот код показывает путь загадки («энигмы» по Барту) текста – от непосредственно загадывания до ее разгадки. Согласно Барту, загадка текста проходит десять шагов: (1) *тематизация* (обозначение контекста загадки), (2) *позиционирование* (подтверждения наличия загадки), (3) *формулирование*, (4) *обещание ответа* на загадку, (5) *обман* (ложная разгадка), (6) *экивок* (смесь правды и лжи), (7) *блокирование* (загадка не может быть разгадана), (8) *отложенный ответ* (разгадка начинается, но не заканчивается), (9) *частичный ответ* и (10) *раскрытие правды*.

**Акциональный код** (проайретический код). Основной код повествования, который создает «фабулу» текста, оформляя последовательность событий повествования.

**Символический код**. Этот код подразумевает наличие в тексте сети ассоциаций, представленных в виде различных риторических фигур и средств выразительности.

**Семический код**. Код представляет собой сеть коннотативных смыслов, которые, в свою очередь, могут быть представлены в виде реляций, ассоциаций.

**Референтный код** (гномический, культурный код). Представляет собой соотношение текста с историческими, культурными реалиями; сведениями общего характера.

Первые два кода основываются на традиционной поэтике, которая рассматривает текст как законченную конструкцию, последние три фокусируются на коннотативных означаемых и размыкают конструкцию. Барт в своем анализе, как уже было упомянуто выше, четко разграничивает денотацию

и коннотацию, уделяя особое внимание именно коннотативным означаемым.  
[Барт, 1975, 158]

Сокращения:

Герменевтический код – ГЕРМ

Акциональный код – АКЦ

Символический код – СИМВ

Семический код – СЕМ

Референтный код – РЕФ

### ***3.2. THE PENELOPIAD***

Повесть Маргарет Этвуд «The Penelopiad» была опубликована в 2005 году в рамках проекта издательства Canongate «Canongate Myth Series». Повесть представляет собой феминистское переосмысление мифа о Пенелопе. В классической версии древнегреческого мифа ведущая роль отводится мужу Пенелопы Одиссею и его странствиям, в то время как образ Пенелопы ограничен ожиданием мужа и сохранением ему верности (хотя некоторые древнегреческие историки пишут о ее неверности и связях с претендентами на ее руку, вследствие которых на свет родился монстроподобный бог Пан). Этвуд же выводит на первый план Пенелопу, выстраивая повествование от первого лица. В повести Пенелопа, уже несколько тысяч лет находясь в царстве мертвых, ведет рассказ о своей жизни, о событиях, в которой дочь спартанского царя и наяды, жена Одиссея находится в центре внимания.

Нарратив повести состоит из двух чередующихся элементов: с одной стороны, это жизнеописание Пенелопы и ее размышления, с другой — перебивающий Пенелопу хор двенадцати служанок, повешенных Одиссеем за неверность, которые выражают свой взгляд на описываемые события.

#### ***Традиционная поэтика: акциональный и герменевтический коды***

Основных хронотопических дейксисов повествования два — это загробное царство и современность и Древняя Греция времен Одиссея. В связи с этим особый интерес представляет акциональный код «Пенелопиады». Выделяется два основных акциональных кода: *АКЦ-Греция* и *АКЦ-загробный-мир*, а также

несколько дополнительных в повествованиях служанок. Ниже рассмотрена последовательность событий согласно двум кодам.

В скобки помещены события в ретроспекции либо в проекции, жирным шрифтом выделены события, о которых повествует не Пенелопа, а служанки, курсивом выделены события загробного мира.

Пенелопа рождается → оракул предсказывает, что Пенелопа соткёт саван для своего отца → отец пытается ее утопить → утки спасают Пенелопу → девочке меняют имя → Пенелопу собираются выдать замуж в 15 лет → Пенелопа смотрит в окно на женихов, которые примут участие в гонке → Пенелопа впервые видит Одиссея → появляется Елена → Елена говорит, что Одиссей и Пенелопа подходят друг другу → Елена уходит → Пенелопа пропускает гонку → Одиссей побеждает → Пенелопа выясняет, что Одиссей выиграл гонку обманом → (Тиндарей помогает Одиссею выиграть гонку, подмешав Одиссею ускоряющий наркотик, а его соперникам — замедляющий) → Пенелопа становится женой Одиссея → на свадьбе гости и отец Пенелопы напиваются → Одиссей не пьет на свадьбе → Пенелопа не ест на свадьбе → Пенелопу и Одиссея торжественно провожают в спальню → в первую брачную ночь Пенелопа и Одиссей разговаривают → (Одиссея приглашают на охоту на гору Парнас → кабан нападает на Одиссея → у Одиссея остается шрам на ноге) → Пенелопа и Одиссей становятся друзьями → Одиссей собирается увезти Пенелопу из Спарты в Итаку вопреки традициям → Икарий отпускает Пенелопу в Итаку → Пенелопа и Одиссей прибывают в Итаку → жители Итаки встречают новобрачных → служанка, которую Пенелопа привезла с собой, умирает → Пенелопа частично привыкает к Итаке → (Одиссей уезжает на войну) → Эвриклея берет Пенелопу под свое покровительство → Пенелопа избегает Антиклею → рождается Телемах → **(убийство служанок)** → (Одиссей создает «хитрую» кровать для их с Пенелопой спальни) → (Елену впервые похищают → братья спасают Елену → братья начинают и выигрывают войну против Афин) → первая новость о побеге Елены с Парисом → (Елена сбегает с Парисом → Менелай и Агамемнон отправляют гонцов в Трою с требованием вернуть Елену

и награбленное → гонцы возвращаются ни с чем) → Агамемнон, Менелай и Паламед приезжают в Итаку → Одиссей изображает сумасшедшего → Пенелопа сопровождает посетителей к Одиссею, взяв с собой ребенка → Паламед раскрывает обман Одиссея → Одиссей уезжает в Трою → Одиссей придумывает уловку с троянским конем → Троя побеждена → Пенелопа узнает сплетни об Одиссее → Антиклея умирает → Лаэрт покидает дворец → дворец оказывается в распоряжении Пенелопы → Пенелопа учится управлять дворцом → растет интерес к Пенелопе → *Пенелопа встречает Антиноя* → *Антиной вытаскивает стрелу из шеи* → *Антиной рассказывает об истинных намерениях женихов* → (Одиссей убивает Антиноя) → во дворе начинают появляться женихи → служанки рассказывают Пенелопе, что о ней за ее спиной говорят женихи → Пенелопа придумывает уловку с саваном → Пенелопа выбирает 12 служанок себе в помощь → (служанка выдает секрет Пенелопы) → Пенелопа приказывает служанкам следить за женихами → план проваливается, женихи насилуют служанок → Пенелопа приказывает служанкам говорить при женихах гадости о себе, Одиссее и Телемахе → женихи застают Пенелопу за распусканием савана → Телемах начинает вести себя как хозяин дворца → Телемах отправляется искать отца → женихи собираются убить Телемаха → Пенелопе снятся сны об Одиссее → Телемах избегает опасности и возвращается домой → Телемах и Пенелопа ссорятся → Телемах приводит друзей → (Эвриклея мешает Пенелопе воспитывать сына, балует Телемаха) → Телемах рассказывает, что посетил Менелая и Елену → Одиссей возвращается в образе бродяги → *Пенелопа встречает Елену* → *Елена отправляется принимать ванну* → Пенелопа узнает Одиссея → женихи плохо обходятся с Одиссеем-бродягой → Пенелопа встречается с Одиссеем-бродягой → Пенелопа предлагает идею соревнования женихов с луком Одиссея → Пенелопа рассказывает Одиссею сон про гусей и орла → Эвриклея узнает Одиссея по шраму → женихи пытаются стрелять из лука Одиссея → Одиссей убивает Антиноя → Одиссей раскрывает свою личину → Одиссей и Телемах убивают остальных женихов → Эвриклея с другими женщинами подслушивает под дверью → Одиссей приказывает Эвриклею

указать на неверных служанок → служанки по приказу Одиссея отмывают дворец после бойни → Одиссей приказывает Телемаху разрубить служанок на кусочки → Телемах вешает 12 служанок → Одиссей и Телемах отрезают уши, нос, ладони, ступни и гениталии Мелантия и скармливают их собакам → Пенелопа узнает от Эвриклеи, что повесили именно ее 12 служанок → Пенелопа встречает Одиссея в его истинном облики → Пенелопа приказывает Эвриклее передвинуть кровать из спальни Одиссея и застелить ее для странника → видя, что его кровать передвинули, Одиссей злится → Пенелопа «узнает» Одиссея → Одиссей рассказывает Пенелопе о своих странствиях → Одиссей снова уезжает → *Пенелопа смотрит на современный мир на спиритическом сеансы через глаза проводника* → *Елена возвращается из очередного возрождения и предлагает Пенелопе отправиться с ней* → *Одиссей возвращается из очередного возрождения и говорит, что хотел бы остаться с Пенелопой, но не может* → *служанки преследуют Одиссея.*

Последовательность событий часто нарушается — рассказчица склонна вставлять в свое повествование ретроспекции или проекции. Эта особенность повествования объясняется не только тем, что миф об Одиссее и Пенелопе известен читателю. Наиболее важна интенция автора показать, что Пенелопа знает об осведомленности читателя о мифе, и ее намерение — рассказать свой вариант событий.

Поскольку «Пенелопиада» опирается на известный древнегреческий миф, в произведении практически полностью отсутствует интрига — так, например, читатель в курсе, что Одиссей жив и вернется домой. По этой причине герменевтический код не занимает центрального места в повествовании. Тем не менее, мистерии в тексте все же присутствуют, постепенно подводя читателя к взгляду Пенелопы на произошедшие события, отличному от традиционного мифологического нарратива. Среди них обнаруживаются такие мистерии, как «Почему кабан напал именно на Одиссея?» (загадка для Пенелопы, но не для человека, знакомого с мифом), «Почему Тиндарей помог Одиссею выиграть гонку за Пенелопу?», «Почему Пенелопа опустила вуаль, когда уезжала вместе с

Одиссеем из Спарты?», «Были ли у Лаэрта интимные отношения с Эвриклеей?», «Искренна ли речь Антиноя?», «Почему женихи добивались Пенелопы?», «Кто выдал секрет Пенелопы?», «Каково значение сна Пенелопы о белых гусынях и орле?», «Была ли Пенелопа верна Одиссею?», «Кем были 12 служанок?» и другие, более мелкие, быстро разрешаемые мистерии. Многие энигмы загадываются для того, чтобы выразить мнение Пенелопы касательно произошедших событий, отлично от фактов, отображенных в классическом мифе. Рассмотрим несколько основных мистерий повести, проиллюстрировав цитатами шаги, которые они проходят.

### **Мистерия «Почему Тиндарей помог Одиссею выиграть гонку за Пенелопу?»**

Данная мистерия представляет собой пример загадки, которая разрешается достаточно быстро, при этом преодолевая больше половины шагов мистерии. Несмотря на быстрое получение ответа, эта загадка является значимой для повествования, поскольку иллюстрирует взгляд Пенелопы на связанные с ней события.

#### 1. Тематизация

*Odysseus won it. He cheated, as I later learned.* [Atwood, 22]

#### 2. Позиционирование

*My father's brother, Uncle Tyndareus, father of Helen – though, as I've told you, some said that Zeus was her real father – helped him to do it.* [Atwood, 22]

#### 3. Формулирование

*Why did Uncle Tyndareus help my future husband in this way? They were neither friends nor allies. What did Tyndareus stand to gain?* [Atwood, 23]

#### 4. Обман (по мнению Пенелопы)

*One story has it that I was the payment for a service Odysseus had rendered to Tyndareus. <...> It was then – so the rumour goes – that he struck the bargain with Tyndareus: in return for assuring a peaceful and very profitable wedding for the radiant Helen, Odysseus would get plain-Jane Penelope.* [Atwood, 23]

#### 5. Обещание ответа

*But I have another idea, and here it is.* [Atwood, 23]

#### 6. Раскрытие правды (версия Пенелопы)

*It would suit Tyndareus fine if I could be sent far away, me and any sons I might bear. That way there would be fewer to come to the aid of Icarius in the event of an open conflict.* [Atwood, 23]

#### **Мистерия «Была ли Пенелопа верна Одиссею в его отсутствие?»**

Это одна из самых значимых для повести мистерий по той причине, что классический миф не дает четкого ответа на вопрос о верности Пенелопы Одиссею. Ведя читателя к своей версии ответа, Этвуд многократно **позиционирует** наличие загадки через повествование Пенелопы. Описывая царство мертвых, Пенелопа упоминает жуликов, которых там можно встретить, и заявляет: «*Like a lot of goody-goody girls, I was always secretly attracted to men of that kind*» [Atwood, 14]; имеет ли она в виду своего мужа или женихов? Рассказывая о лживых комплиментах женихов, Пенелопа говорит: «*I can't pretend that I didn't enjoy a certain amount of this...*» [Atwood, 49]. Далее Пенелопа выделяет одного жениха из остальных, вновь подчеркивая наличие мистерии: «*Amphinomous usually won on the grounds of good manners...*» [Atwood, 49] Далее по тексту следует смесь **обмана** и **экивока**: «*I have to admit that I occasionally daydreamed about which one I would rather go to bed with if it came to that.*» [Atwood, 49] Читатель делает вывод, что Пенелопа допускала возможность измены Одиссею с одним из женихов. Автор продолжает отдалять читателя от правильного ответа, поддерживая версию о неверности Пенелопы описанием поведения Эвриклеи по отношению к женихам, которая прилежно доносила до жены Одиссея самые злокозненные сплетни: «*...most probably she was trying to harden my heart against the Suitors and their ardent pleas, so I would remain faithful to the very last gasp.*» [Atwood, 50] Таким образом подчеркивается, что окружающие считали измену вероятным развитием событием.

Далее развитие мистерии обретает «правильное» направление, и Пенелопа дает ряд **отложенных ответов**: «*...I pretended to view their wooing favourably, in theory.*» [Atwood, 50] Пенелопа подтверждает, что она поощряла некоторых

женихов, но делала это исключительно для того, чтобы усыпить их бдительность: «*I even went so far as to encourage one, then another, and to send them secret messages.*» [Atwood, 50] Практически прямо она говорит о своем истинном отношении к женихам: «*I certainly didn't want to marry any of those mannerless young whelps...*» [Atwood, 51], однако это не говорит о верности Пенелопы, и ответ вновь **отсрочивается**. За отложенными ответами следует очередной **экивок**: «*Even I began to doubt, and at last I had to agree – at least in public – that Odysseus was probably dead.*» [Atwood, 52] Далее Пенелопа дает еще один **отложенный ответ**, поясняя, по какой причине ей не по душе выражение «Penelope's web»: «*But I had not been attempting to catch men like flies: on the contrary, I'd merely been trying to avoid entanglement myself.*» [Atwood, 54]

Когда в Итаку возвращается Одиссей, мистерия обретает новый **экивок**. Не подавая виду, что она узнала Одиссея, несмотря на его маскировку под бродягу, Пенелопа в красках рассказывает ему о своих страданиях и добавляет: «*...better he should hear all this while in the guise of a vagabond, as he would be more inclined to believe it.*» [Atwood, 62] Значит ли этот комментарий, что Пенелопе есть что скрывать?

После сообщения о возвращении Одиссея Этвуд посвящает главу рассуждению Пенелопы о слухах касательно ее неверности, в которой, казалось бы, должно произойти раскрытие правды. В начале главы происходит **тематизация** мистерии и дается **обещание ответа** («*At this point I feel I must address the various items of slanderous gossip that have been going the rounds for the past two or three thousand years. The charges concern my sexual conduct. It is alleged, for instance, that I slept with Amphinomus, the politest of the Suitors.*» [Atwood, 64]) Тем не менее, Пенелопа дает только **частичный ответ**, приводя распространенные заблуждения, допуская их правдивость и поясняя, почему они не являются доказательствами ее неверности («*The songs say I found his conversation agreeable, or more agreeable than that of the others, and this is true; but it's a long jump from there into bed. <...> It's also true that I led the Suitors on and made private promises to some of them, but this was a matter of policy. <...> A more*

*serious charge is that Odysseus didn't reveal himself to me when he first returned. He distrusted me, it is said, and wanted to make sure I wasn't having orgies in the palace. But the real reason was that he was afraid I would cry tears of joy and thus give him away...*» [Atwood, 64]) Ссылаясь на версию о том, что она имела связь со всеми женихами, вследствие чего у нее родился Пан, Пенелопа говорит о несостоятельности и абсурдности подобного мнения: «*Who could believe such a monstrous tale? Some songs aren't worth the breath expended on them.*» [Atwood, 64] Другой аргумент в защиту своей верности, который приводит Пенелопа, касается уверенности Одиссея в верности своей жены: «*If my husband had learned of the slanders during our lifetimes, he certainly would have ripped out a few tongues.*» [Atwood, 65]

Пенелопа дает множество частичных ответов, которые должны направить читателя на вывод о ее верности Одиссею; тем не менее, раскрытия правды нет. Неоднозначность усиливается в хоре служанок, который автор помещает сразу за откровением Пенелопы. Сначала они так же, как и Пенелопа, обращаются к слухам о неверности Пенелопы и о рождении Пана, подчеркивая, что это именно сплетни («*Word has it that...*» [Atwood, 66], «*Some said...*» [Atwood, 66], «*...or so the fable ran...*» [Atwood, 66]). Далее служанки дают **обещание ответа**:

*The truth, dear auditors, is seldom certain –*

*But let us take a peek behind the curtain!* [Atwood, 66]

Разыгрывая сцену, которая якобы произошла на самом деле, служанки дают ряд **частичных ответов**. Так, когда возвращается Одиссей, Эвриклея, роль которой исполняет одна из служанок, предупреждает Пенелопу, что ее тайна (измены?) вот-вот раскроется: «*Dear child! I fear you are undone! Alack!*» [Atwood, 66] Другая служанка, исполняющая роль Пенелопы, изображает страх: «*He'll chop me up for tending my desire!*» [Atwood, 66] «Эвриклея» подтверждает факт неверности:

*While you your famous loom claimed to be threading,*

*In fact you were at work within the bedding!* [Atwood, 66]

Следующая сцена **раскрывает правду** по версии служанок. Согласно хору, прямо в момент разговора Пенелопы и Энтиклеи в спальне находится Амфином, поскольку «Пенелопа» говорит: «*Amphinomus – quick! Down the hidden stairs!*» [Atwood, 66]

Таким образом, на данную мистерию дается два разных ответа: версия самой Пенелопы и версия ее служанок. Читатель может сделать вывод о том, кому верить, приняв во внимание мотивацию обеих сторон. Пенелопа рассказывает историю своей жизни через несколько тысячелетий после смерти, чтобы наконец расставить все по своим местам: «*Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. I owe it to myself.*» [Atwood, 9] Недовольная тем, что история ее жизни стала нравоучительной легендой («a stick to beat other women» [Atwood, 8]), она говорит: «*Hadn't I been faithful? Hadn't I waited, and waited, and waited, despite the temptation – almost the compulsion – to do otherwise?*» [Atwood, 8] Что касается версии служанок, читатель может предположить, что их обвинения ложны, поскольку они считают Пенелопу виноватой в своей смерти. Вероятность того, что обличительная речь служанок мотивирована их желанием отомстить Пенелопе, и поэтому она ложна, подчеркивается множеством коннотативных знаков, поэтому особое внимание следует уделить семическому и символическому кодам.

#### ***Коннотативная поэтика: семический и символический коды***

Одна из центральных тем «Пенелопиады» — взаимоотношения Пенелопы с другими людьми — ярко раскрывается через обширную сеть коннотативных значений. Множество символов, аллюзий, метафор, референций показывают на характер отношений Пенелопы со своими родителями, Одиссеем, матерью Одиссея Антиклеей, старой служанкой Одиссея Эвриклеей, своей кузиной — легендарной Еленой и, конечно, с двенадцатью служанками, которых постигла печальная судьба. Именно через семический, символический и референтный коды Маргарет Этвуд вкладывает в переосмысленного, практически заново созданного персонажа Пенелопы отношение той к богам, традициям и ритуалам.

Находясь в загробном мире уже многие тысячи лет, Пенелопа здраво оценивает свои отношения с мужем и с горечью признает, что миф о ней прочно связан с мифом об Одиссее, и история последнего затмевала историю о Пенелопе, которая просто смиренно ждала своего мужа на протяжении двадцати лет. Эта горечь выражается с помощью символа: мешка со словами, с которым каждый приходит в загробное царство. Мешок Пенелопы в основном наполнен словами об Одиссее, а не о ней самой (СИМВ: «...*my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband.*» [Atwood, 8]) На обиду Пенелопы на своего мужа указывает множество коннотативных знаков. Например, героиня, рассказывая о характере Одиссея, упоминает его знаменитую хитрость и обозначает, что он обманывал и ее: «*Even I believed him, from time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn't think he would play his tricks and try out his lies on me.*» [Atwood, 8] Пенелопа Маргарет Этвуд недовольна своей судьбой: «*Don't follow my example!*» [Atwood, 8]) Однако отношение Пенелопы к Одиссею при жизни было кардинально противоположным — описывая свои чувства к Одиссею сразу после свадьбы, Пенелопа указывает, что со временем они изменятся: «... *(I) admired him immensely, and had an inflated notion of his capabilities...*» [Atwood, 30] Свое первое впечатление о муже Пенелопа оправдывает своим возрастом: «...*remember, I was fifteen – so I had the highest confidence in him, and considered him to be a sea captain who could not fail.*» [Atwood, 30] С переездом в Итаку Пенелопа, несмотря на восхищение своим мужем, испытывает одиночество, что говорит об отсутствии подобных чувств Одиссея к супруге («*Her death left me all alone in Ithaca...*» [Atwood, 30]). Пенелопа отдает должное Одиссею, описывая его заботливость и чуткость; тем не менее, читатель понимает, что любви к Пенелопе Одиссей не испытывает («...*although his manner was that of an older person to a child*» [Atwood, 31]). Замечая, что Одиссей изучает ее, Пенелопа надеется, что он видит в ней какую-то загадку (символический код, метафора), однако позднее замечает, что это просто привычка Одиссея пристально изучать всех: «*I often caught him studying*

*me, head on one side, chin in hand, as if I were a puzzle; but that was his habit with all...»* [Atwood, 31]

Этвуд выстраивает протяженную цепь коннотативных знаков, вкладывая в свое переложение мифа о Пенелопе особую связь Пенелопы с Еленой Прекрасной. Практически каждое упоминание Елены указывает на зависть и неприязнь Пенелопы к своей кузине.

Практически каждое упоминание Пенелопой Елены содержит в себе описание ее красоты и манер. Елена не просто ходит, она фланирует («...*I saw Helen sauntering my way...*» [Atwood, 68]), не подходит, а подплывает как лебедь («*At this moment my cousin Helen came sailing up, like the long-necked swan* (СИМВ — сравнение Елены с лебедью) *she fancied herself to be*» [Atwood, 21]), не уходит, а неспешно прогуливается («*Helen strolled away...*» [Atwood, 22]). Сравнение с плавучим средством повторяется, когда Елена и Пенелопа беседуют об очередной «экскурсии» Елены в мир живых: «...*I tell her, to take some of the wind out of her sails.*» [Atwood, 83] Отмечая легендарную красоту Елены, главная героиня повести предпринимает попытки как-то низвести ее: рассказывая о нарядах Елены в загробном мире, Пенелопа описывает их как «*over-decorated to my taste*» [Atwood, 16]. В словах Пенелопы о Елене часто имеется оттенок иронии: «*I suspect she used to flirt with her dog, with her mirror, with her comb, with her bedpost.*» [Atwood, 22]

Героиня очень болезненно воспринимает подколы Елены; когда последняя невзначай комментирует короткие ноги Пенелопы, отмечая, что коротконогий Одиссей станет для нее прекрасной партией, Пенелопа чувствует себя сломленной: «*I was crushed. I had not thought my legs were quite that short...*» [Atwood, 22] В связи с этим инцидентом Пенелопа сравнивает свою прекрасную кухню с ядовитым насекомым — или, что еще более ассоциируется с Еленой, с розой, обладающей болезненно колющими шипами: «*Helen strolled away, having delivered her sting.*» [Atwood, 22]

Пенелопа испытывает раздражение от высокомерного, покровительственного отношения Елены: «*Never mind, little cousin...*» [Atwood,

22], «*She gave the patronizing smirk...*» [Atwood, 22] Елена сохраняет подобный тон и после смерти, обращаясь к Пенелопе «*little cousin duck*» [Atwood, 68] («*with her usual affable condescension*» [Atwood, 68], поясняет Пенелопа). Видя ценность женщины в количестве убитых за нее мужчин, Елена ехидно спрашивает у Пенелопы: «*Tell me, little duck* (СЕМ — снисходительное обращение) — *how many men did Odysseus butcher because of you?*» [Atwood, 69] Когда Пенелопа гордо отвечает, что достаточно, Елена не может удержаться от насмешки: «*I'm sure you felt more important because of it. Maybe you even felt prettier.*» [Atwood, 69]

Ряд коннотативных знаков, обнаруживаемых в речи Пенелопы, делает очевидным, что героиня несет в себе множество обид на Елену: за то, что та испортила ей свадьбу («*It was as if I wasn't there. And it was my wedding day.*» [Atwood, 22]), а затем и жизнь, став причиной Троянской войны и забрав у нее Одиссея на двадцать лет («*Helen the lovely, Helen the septic* (СИМВ — «гнилая» натура Елены) *bitch, root cause of all my misfortunes...*» [Atwood, 59] — Пенелопа метафорически описывает Елену как «гнилую» и использует пейоратив *bitch*).

Когда Телемах возвращается домой после побега и рассказывает о визите к Менелаю, всё, что интересует Пенелопу, — это Елена. («*And did you see Helen?*» [Atwood, 59], «*And how was Helen?*» [Atwood, 60], «*No, but, 'I said, 'how did she look?*» [Atwood, 60]) Несмотря на то, что глава посвящена возвращению Телемаха, его ссоры с матерью, а затем рассказа о его путешествии, называется она именно «*News of Helen*». В названиях некоторых глав действительно кодируется отношение Пенелопы к своей кузине и, в какой-то степени, эгоизм: так, глава, в которой Одиссей и Пенелопа узнают о начале Троянской войны, носит название «*Helen ruins my life*».

Когда Пенелопа воображает, как Одиссей вернется, увидит, как безупречно она справилась с хозяйством, комплимент, который ей хочется услышать, звучит именно следующим образом: «*You're worth a thousand Helens...*» [Atwood, 43] Сравнения Пенелопы с Еленой, в которых последняя проигрывает по некому параметру, радуют Пенелопу; так, когда Пенелопа рождает Одиссею сына, муж пытается обрадовать ее именно упомянув Елену:

«*'Helen hasn't borne a son yet,' he said...*» [Atwood, 33] Пенелопе действительно приятно такое сравнение, но одновременно с этим она получает укол ревности: «*...why was he still – and possibly always – thinking about Helen?*» [Atwood, 33] В тексте также прослеживается тенденция самой Пенелопы сравнивать себя с Еленой («*I was a kind girl – kinder than Helen...*», «*...in return for assuring a peaceful and very profitable wedding for the radiant Helen, Odysseus would get plain-Jane Penelope.*» [Atwood, 23]).

Пенелопа не забывает о Елене никогда, об этом читатель может догадаться, когда героиня пересказывает свои сны об Одиссее. Так, в описании сна, в котором Одиссей занимается любовью с прекрасной богиней, последняя в какой-то момент превращается в Елену: «*Then the goddess turned into Helen; she was looking at me over the bare shoulder of my husband with a malicious little smirk.*» [Atwood, 56] Именно этот сон стал самым страшным кошмаром, который разбудил Пенелопу.

Даже после смерти Пенелопа хранит обиду на Елену: так, она отмечает, что они обе были знамениты, но маги часто призывали именно Елену: «*...they didn't want to see me, whereas my cousin Helen was much in demand. It didn't seem fair...*» [Atwood, 16] Чувство несправедливости подчеркивается желанием наказания для Елены: «*Helen was never punished, not one bit. Why not, I'd like to know?*» [Atwood, 16]

Семический, символический и референтный код помогают читателю отследить изменение взгляда Пенелопы на ритуалы и всё, что связано с богами. Так, рассказывая о попытке отца утопить ее в детстве, Пенелопа объясняет это происшествие ложным пророчеством о саване для отца, который Пенелопа соткет в будущем — на самом деле саван она будет ткать для свекра. Пенелопа предполагает, что оракул не расслышал бога: «*the gods often mumble*» [Atwood, 11]. Автор дает читателю коннотативный знак: Пенелопа считает, что богам нельзя доверять.

Смелость высказывать свое истинное мнение о богах Пенелопа объясняет тем, что она умерла, и боги ей больше не интересуются («*I wouldn't have dared to*

*say it earlier...»* [Atwood, 24], «...*the gods aren't listening anyway...»* [Atwood, 18]). Тем не менее, при жизни мифологическое сознание Пенелопы было ярко выражено; как и ее современники, она во многих вопросах полагалась именно на богов. («*Many nights I cried myself to sleep or prayed to the gods to bring me either my beloved husband or a speedy death...»* [Atwood, 43, «...*and prayed to grey-eyed Athene either to bring Odysseus back or put an end to my sufferings...»* [Atwood, 49]). Многие молитвы Пенелопы остались неотвеченными, и, например, диалог Эвриклеи с Пенелопой показывает, что последняя разочаровалась в справедливости богов: «*But all would come out fine in the end, she added, because the gods were just. I refrained from saying I'd seen scant evidence of that so far.*» [Atwood, 55] Разочарование приводит к изменению статуса богов для Пенелопы: теперь в ее понимании они не могущественные, возвышенные существа, но создания, очень похожие на людей своими пороками и глупостью («...*the gods couldn't seem to keep their hands or paws or beaks off mortal women, they were always raping someone or other...»*, «...*only an idiot would have been deceived by a bag of bad cow parts disguised as good ones, and Zeus was deceived...»* [Atwood, 24] — Пенелопа практически напрямую называет главного олимпийского бога идиотом).

Другая чрезвычайно важная линия повествования, детали которой Этвуд раскрывает коннотативно, это Пенелопа и ее двенадцать служанок. Согласно классической версии мифа об Одиссее и Пенелопе, двенадцать служанок предали своих хозяев и были повешены за предательство Телемахом. Пенелопа Маргарет Этвуд рассказывает совершенно другую версию, тщательно прорабатывая линию отношений Пенелопы со своими служанками. Читатель может догадаться, что история Пенелопы и история служанок противопоставлены, взглянув на структуру повествования: главы от лица Пенелопы и главы от лица служанок чередуются; но именно цепь коннотативных значений раскрывает детали этого противопоставления.

Для начала рассмотрим, как расшифровка коннотативных знаков помогает читателю понять характер отношения Пенелопы к двенадцати служанкам.

Прежде всего, героиня явно к ним привязана, поскольку они попали к ней младенцами, и она их вырастила: «...*because these had been with me all their lives.*» [Atwood, 52] Во время ночных посиделок за распусканием савана служанки и Пенелопа сближаются, шутят, смеются, и героиня говорит: «*We were almost like sisters.*» [Atwood, 53] Возможно, она иногда испытывает к ним раздражение, но незамедлительно оправдывает их поведение юным возрастом: «...*they were a little loud and giggly sometimes, as all maids are in youth...*» [Atwood, 52] Реплика Пенелопы во время суда над Одиссеем практически напрямую указывает на нежные отношения и привязанность Пенелопы к девушкам: «*They were like the daughters I never had.*» [Atwood, 80] Героиня доверяет своим служанкам («*They were my most trusted eyes and ears in the palace...*» [Atwood, 53]), и даже когда секрет Пенелопы оказывается выдан одной из служанок, она оправдывает их: «*I'm sure it was an accident: the young are careless, and she must have let slip a hint or a word.*» [Atwood, 53] Любопытно, что согласно классическому мифологическому нарративу служанка, выдавшая секрет, известна: это Меланфо, любимица Пенелопы; однако в переложении мифа Этвуд Пенелопа не знает об этом («*I still don't know which one...*» [Atwood, 53]) — или, возможно, не хочет себе в этом признаваться.

Отношение же служанок к служанке предстает неоднозначным. Так, Пенелопа время от времени задумывается, а не выдумывают ли служанки слухи о ней, чтобы причинить ей боль: «*Sometimes I wondered whether the maids were making some of this up, out of high spirits or just to tease me.*» [Atwood, 49] Пенелопа предполагает, что им нравилось доводить ее до слез: «*They seemed to enjoy the reports they brought, especially when I dissolved in tears.*» [Atwood, 49] Когда Пенелопа приказывает служанкам говорить при женихах гадости о ней, Одиссее и Телемахе, девушки берутся за дело с большим энтузиазмом, особенно Меланфо («*They threw themselves into this project with a will: Melantho of the Pretty Cheeks was particularly adept at it, and had lots of fun thinking up snide remarks...*» [Atwood, 54]) а когда Одиссей возвращается, и служанки еще не в курсе, кто он такой, история повторяется, и девушки обходятся с ним очень грубо («*Melantho*

*of the Pretty Cheeks was particularly cutting...*» [Atwood, 62]) — скорее всего, им на самом деле нравится это делать, из чего следует вывод, что служанки не испытывают нежных чувств к своей хозяйке, а эпизод с Одиссеем говорит о дурном характере Меланфо.

В повествовании Пенелопы на уровне коннотаций прослеживается постоянное чувство вины. В начале рассказа о своей жизни героиня делает проекцию на события, о которых она расскажет позднее: «*I wanted happy endings in those days, and happy endings are best achieved by <...> and going to sleep during the rampages.*» [Atwood, 8] Во фразе «*and going to sleep during the rampages*» ощущается горькая ирония Пенелопы, что будет подчеркнута далее по тексту. Героиня обвиняет себя в смерти служанок, поскольку она не предупредила Эвриклею и не успела сообщить Одиссею, что служанки действовали по ее наитию («*I chose not to share the secret with Eurycleia – in hindsight, a grave mistake...*» [Atwood, 53], «*It was my fault! I hadn't told her of my scheme...*» [Atwood, 71])

Символический код линии отношений Пенелопы к служанкам ярко проявляется в описании сна Пенелопы о двенадцати белых гусынях («*...my flock of lovely white geese, geese of which I was very fond...*» [Atwood, 62]), которых убивает орел. Одиссей трактует сон неправильно: орел — это он, а гуси (в англоязычном тексте *geese* без гендерного маркирования) — это женихи Пенелопы. В итоге Пенелопа, узнав новость об убийстве служанок, понимает, что орел в ее сне действительно символизировал Одиссея, но гусыни — это ее служанки: «*'The ones who'd been raped,' I said. 'The youngest. The most beautiful.'* *My eyes and ears among the Suitors, I did not add. <...> My snow-white geese. My thrushes, my doves.*» [Atwood, 71]

Тем не менее, возможно, на каком-то уровне подсознания Пенелопа считает, что она не сделала служанкам ничего плохого: «*They shun me as if I had done them a terrible injury. But I never would have hurt them, not of my own accord.*» [Atwood, 53]

Служанки же уверены, что Пенелопа была в сговоре с Эвриклеей, и подстроила их повешение, чтобы скрыть свою неверность Одиссею:

***Penelope:***

*Point out those maids as feckless and disloyal,  
Snatched by the Suitors as unlawful spoil,  
Polluted, shameless, and not fit to be  
The doting slaves of such a Lord as he!*

***Eurycleia:***

*We'll stop their mouths by sending them to Hades (СИМВ) –  
He'll string them up as grubby wicked ladies!*

***Penelope:***

*And I in fame a model wife shall rest –  
Blame it on the maids! [Atwood, 67]*

На основе отдельного исследования мифем (под мифемами в данном контексте понимается любое интертекстуальное упоминание мифа) в тексте «Пенелопиады» можно классифицировать их функции:

**Референтная функция.** Описание событий, упоминание известных мифологических персоналий помещают нарратив Пенелопы в рамки древнегреческих реалий. Кроме того, такие референтные мифемы оформляют хронотоп повествования: так, например, рассказы Одиссея о похищении Тесеем Елены, упоминание убийства Орестом Клитемнестры, история о том, как Одиссей получил свой шрам и пр. выстраивают временную логику «Пенелопиады». Приключения же Одиссея упоминаются лишь вскользь — в песнях менестрелях и снах Пенелопы — и рассматриваются через призму влияния историй об этих приключениях на главную героиню (ревность к Калипсо и Елене, которой становится богиня в одном из снов Пенелопы; лесть менестрелей Пенелопе, которые исполняют для нее благородные версии песен о похождениях Одиссея и т.д.).

Многие мифемы текста указывают на традиции, обычаи и нравы современников Пенелопы. Так, героиня описывает порядок вещей, имевший

место в Древней Греции при ее жизни: свадьбы были политически и финансово обусловлены, а дети рассматривались как орудия в ведении дел. Пенелопа неоднократно упоминает жестокие жертвоприношения, наблюдая их с обеих сторон: будучи живой, а затем и мертвой, участвуя в пиршествах в загробном мире.

**Коннотативная функция.** Часто мифемы в тексте повести используются символически. Говоря о мире живых, Пенелопа ссылается на Стикс, реку, по которой мертвые спускаются в царство Аида («not on your side of the river» [Atwood, 9]). С помощью символов героиня описывает отношение своих современников к женщине/невесте/служанке, часто проводя метафорическую параллель с товаром, призом, куском мяса, платежом за услугу, лошастью, собственностью, добычей и пр. Второстепенность роли женщины объясняется как Пенелопой, так и служанками в их песнях деятельностью богинь судьбы Мойр, которые сначала плетут мужскую нить судьбы, а затем вплетают в нее женские судьбы.

Используя мифемы, автор повести стремится указать на неоднозначность классического мифа о Пенелопе и Одиссее (и любого мифа вообще). Упомянув некоторые события мифа, известные читателю, Пенелопа приводит свою версию произошедшего, отличную от классической: например, эпизод, в котором Пенелопа, уезжая из Спарты на колеснице, прикрывает лицо вуалью из-за стыда, героиня толкует альтернативно: на самом деле она не застыдилась, а засмеялась. В «Пенелопиаде» Пенелопа слышит о плане сбежавшего Телемаха не от Медона, а от своих служанок, узнает вернувшегося мужа сразу и является автором плана соревнования женихов в стрельбе из лука Одиссея. Неоднозначность усиливается голосами двенадцати служанок, которые выражают свой взгляд на события.

### 3.3. *ШЛЕМ УЖАСА*

«Шлем ужаса» — роман Виктора Пелевина, изданный в 2005 году в рамках проекта издательства Canongate «Мифы» и представляющий собой фантазию автора на основе мифа о Минотавре и Тесее.

Произведение написано в форме интернет-чата. Восемь персонажей оказываются в похожих комнатах с компьютерами и попадают в один странный чат. У каждого участника чата за дверью имеется лабиринт в том или ином виде (сад, готический собор, телевизионная комната и пр.). Они беседуют о Минотавре, исследуют окружающую обстановку, некоторые пытаются встретиться, одна героиня рассказывает свои сны, и все они ждут Тесея, который выведет их из этого лабиринта.

Первым делом читатель подвергает дешифровке никнеймы персонажей. Ниже приведены восемь никнеймов участников чата и даны возможные варианты их дешифровки.

*Ariadna*. Имя персонажа древнегреческой мифологии. Минотавр — ее единоутробный брат. (РЕФ)

*Organizm(-*: Никнейм создан посредством транслитерации русского слова и сопровождается смайликом.

*Romeo-y-Cohiba*. Отсылка к «Ромео и Джульетте». Коиба — марка кубинских сигар.

*Nutcracker*. Отсылка к «Щелкунчику». В никнейме допущена (намеренная?) ошибка — в оригинале имя персонажа выглядит как Nutcracker, в то время как в никнейме участника чата к корню nut добавлено окончание множественного числа: Nutcracker.

*Monstradamus*. Никнейм основан на слиянии слова monstre и имени Нострадамус. (РЕФ)

*Isolda*. Отсылка к самой известной Изольде — героине средневековых рыцарских романов («Тристан и Изольда»). (РЕФ) Причина, по которой последняя буква никнейма заглавная, пока остается загадкой.

*UGLI 666*. Есть несколько вариантов расшифровки данного никнейма. Первый приходящий на ум дешифровальщику — слово «ugly», написанное с ошибкой и заглавными буквами. Дешифровка второй части никнейма довольно проста: 666 — это число зверя, было часто использовано в никнеймах в начале

2000-х. Другой вариант: UGLI — это аббревиатура. Такой вариант дешифровки подкрепляется написанием этой части никнейма заглавными буквами.

*Sliff\_zoSSchitan (Sartrik)*. Никнейм написан латинскими буквами на так называемом «албанском» языке, который был популярен в интернет-среде в начале 2000-х. Зашифрованная «албанским» языком фраза — «слив засчитан», в интернет-сленге используется, когда в споре оппонент не может привести аргумент. В аудиокниге никнейм персонажа — Sartrik. Этого персонажа постоянно тошнит, что является отсылкой к Сартру и его «Тошноте».

В отличие от «Пенелопиады», основной код, прослеживаемый в «Шлеме ужаса» — **герменевтический**. Это объясняется тем, что Маргарет Этвуд берет готовый миф и переосмысливает его скорее психологически, рассматривая мифологическую историю через феминистскую оптику, но сохраняя основной сюжет, в то время как Пелевин работает с известным нарративом иначе: он создает совершенно новую историю на его основе, и в итоге «Шлем ужаса» Пелевина не имеет практически ничего общего с мифом о Тесее и Минотавре.

В романе есть мистерии как крупные, так и мелкие, быстро разрешаемые. В рамках исследования мы рассмотрим крупные.

В ходе исследования были выделены следующие мистерии текста:

1. Что происходит с персонажами? (ГЕРМ-главная-мистерия-текста)
2. Кто начал чат? Кто его создал и модерировал? (ГЕРМ-кто-начал-чат; ГЕРМ-создатель/модератор-чата)
3. Локации: как герои попали в свои локации? Рядом ли они? (ГЕРМ-локации)
4. Кто такие участники чата? Есть ли между ними связь? (ГЕРМ-участники-чата)
5. Значение различных символов (ГЕРМ-символы)
6. Что означают сны Ариадны? Связаны ли они с реальностью? (ГЕРМ-сны-Ариадны)

## 7. Различные особенности чата (ГЕРМ-особенности-чата)

В тексте есть несколько знаков необычности чата и ситуации в целом. Так, в сообщениях героев некоторая личная информация (например, профессия) заменяется на xxx автоматически. Цензуре также подвергается брань. Тем не менее, в некоторых случаях не до конца понятно, что субституируется иксами — бранные слова или персональная информация? Другая особенность чата — появление сообщений на экране в реальном времени, буква за буквой, а также возможность перебивать собеседника.

## 8. Есть ли Тесей? Кто он? (ГЕРМ-Тесей)

9. Есть ли Минотавр/Астерий/Астериск? Кто он? (ГЕРМ-Минотавр/Астерий/Астериск)

10. Что такое «шлем ужаса»? Как он устроен? (ГЕРМ-шлем-ужаса)

## 11. Кто такой Шлемиль? (ГЕРМ-Шлемиль)

12. Лабиринт: какие лабиринты у участников чата? (ГЕРМ-лабиринты)

Чтобы проиллюстрировать особенности мистерий текста, рассмотрим мистерию №3: (ГЕРМ-локации). Как и некоторые другие мистерии, она подразделяется на основную и частные (ГЕРМ-локации-участники-чата).

Тематизируется и позиционируется мистерия в самом начале диалога:

«*[Romeo-y-Cohiba]* Значит, нас здесь трое.» [Пелевин, 9] (ГЕРМ-локации — тематизация)

«*[Nutscracker]* Вот только где это здесь?» [Пелевин, 9] (ГЕРМ-локации — позиционирование + формулирование)

Далее *Nutscracker* формулирует загадку подробнее:

«*[Nutscracker]* <...> Вы можете описать то место, где находитесь? Что это — комната, зал, дом? Дырка в xxx?» [Пелевин, 9] (ГЕРМ-локации — формулирование)

Через описание своих локаций по очереди персонажи позиционируют частные мистерии (ГЕРМ-локации-участники-чата), вместе с этим вводя мистерию №5 (ГЕРМ-символы) — так, например, *Organizm*(-:; описывая свою комнату, упоминает, что на туалетных принадлежностях изображен «*странный значок – какая-то шестеренка...*» [Пелевин, 10] (ГЕРМ-символы-шестеренка — тематизация). У *Nutcracker* обстановка похожая, но изображение (в его случае на мыле и туалетной бумаге) больше напоминает звездочку: «*Похожа на символ, которым в книгах обозначают сноску.*» [Пелевин, 10] По всей видимости, у всех участников чата в комнатах имеются предметы с шестеренкой/звездочкой, и *Romeo-у-Cohiba* делает вывод: «*Мы в одной и той же гостинице.*» [Пелевин, 11] (ГЕРМ-локации — обман/экивок?) Это, скорее всего, либо экивок, либо обман, поскольку, когда персонажи стучат в стену, остальные стука не слышат. Следующий символ, возникающий в диалоге участников, — хитон, который надет на *Organizm*(-: и, по всей видимости, на *Nutcracker*, который понимает, о каком «*халатике на голое тело*» [Пелевин, 11] идет речь: «*Это не халатик. Это хитон.*» [Пелевин, 11] (ГЕРМ-символы-хитон — тематизация) Постепенно *Nutcracker* выясняет, что у всех участников в комнатах есть бронзовая дверь. (ГЕРМ-локации — обнаружение сходства) На этих дверях есть изображение: «*...это фигура, похожая на прямоугольник, у которого верхняя и нижняя стороны вогнуты внутрь, а бока выгнуты наружу...*» [Пелевин, 16] — тематизируется новый символ. (ГЕРМ-символы-топор — тематизация) *Organizm*(-: предполагает следующее: «*Похоже на летучую мышь. Или эмблему Бэтмана.*» [Пелевин, 16] (ГЕРМ-символы-топор — позиционирование) *Romeo-у-Cohiba* предполагает, что это «*обоюдоострый топор*» [Пелевин, 16]. (ГЕРМ-символы-топор — позиционирование)

Когда у участников открываются двери, выясняется, что выход на улицу есть только у двух участников чата: у Изольды и у Ромео.

«*[Isolda] У меня там небо. Серое. Какой-то парк. Все вроде спокойно. Я пошла на разведку.*» [Пелевин, 47]

«*[Romeo-у-Cohiba] Наконец-то свежий воздух.*» [Пелевин, 49]

В этих репликах тематизируется мистерия (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — **тематизация**) — читатель может предположить, что именно два этих персонажа могут находиться где-то рядом. Это, пожалуй, одна из самых ярких и неоднозначных мистерий текста, проходящая через весь роман. Развивается она следующим образом. После прогулок Ромео и Изольда сравнивают детали своих локаций. Так, сначала возникает сомнение в том, что персонажи находятся рядом:

«[Isolda] *Моя дверь выходит в парк. Прямо от нее начинается аллея. По сторонам кусты, а над ними кое-где верхушки деревьев.*» [Пелевин, 53] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — что за дверь у Изольды?)

«[Romeo-у-Cohiba] *У меня скорее что-то вроде коридора между кустами, аллеей я бы это не назвал.*» [Пелевин, 53] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — что за дверь у Ромео? **Отличие** описания локаций)

Следом выясняется, что у персонажей грунт одинакового цвета (позднее выяснится, что Ромео и Изольда по-разному понимают бежевый цвет, поэтому этот шаг мистерии — обман), и на этом основании Изольда делает вывод, что они с Ромео находятся в одной и той же локации:

«[Isolda] *Какого цвета у тебя грунт?*

[Romeo-у-Cohiba] *Бежевый.*

[Isolda] *У меня тоже бежевый. Мы рядом!»* [Пелевин, 54]

(ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение деталей локаций, **обман**)

После следующей неудачной прогулки, в которую Ромео и Изольда так и не смогли встретиться, Изольда вновь упоминает бежевый грунт, будучи уверенной, что он — показатель того, что персонажи рядом (а значит, могут встретиться).

«[Isolda] *Этот лабиринт должен выводить в мой парк. Просто ты недостаточно далеко прошел. У нас одинаковая почва под ногами. Бежевый грунт.*» [Пелевин, 101] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение деталей локаций, заблуждение, **обман**)

В процессе беседы персонажи продолжают убеждаться, что они находятся в одной и той же локации, находя все больше совпадений:

«[Romeo-у-Cohiba] <...> Я видел один из твоих фонтанов.» [Пелевин, 102] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение деталей локаций, заблуждение, **обман**)

При уточнении деталей Изольда и Ромео показывают легкую неуверенность в том, что они находятся рядом:

«[Isolda] <...> Струя, которую ты видел над кустами, разделяется на три?»

[Romeo-у-Cohiba] Кажется, да.

[Isolda] Ты не до конца уверен?» [Пелевин, 103-104] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение деталей локаций, **экивок**)

Тем не менее, герои не уделяют большого внимания мимолетному сомнению и продолжают считать, что находятся в одной и той же локации:

«[Romeo-у-Cohiba] <...> Но если это тот же самый фонтан, ты должна видеть мой лабиринт, когда стоишь с ним рядом.

[Isolda] Возле того фонтана, где змея и дикобраз, есть стена высоких кустов, за которой непонятно что. <...> Я думаю, это и есть твой загон.» [Пелевин, 104] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение деталей локаций, **обман**)

После третьей прогулки герои обнаруживают еще одно мнимое совпадение, в этот раз связанное не с деталями локаций:

«[Romeo-у-Cohiba] <...> Но по дороге произошла одна жуткая встреча.

[Isolda] У тебя тоже?» [Пелевин, 132] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изольда — совпадение, **обман**)

Основываясь на описании приключений Ромео, Изольда вновь делает ложный вывод:

«[Isolda] Понятно.

[Romeo-у-Cohiba] Что понятно, Изольда?

*[Isolda]* Кажется, я попала на этот аттракцион с другой стороны.»  
 [Пелевин, 139] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — совпадение, **обман**)

Будучи абсолютно уверенными, персонажи договариваются о встрече, но что-то идет не по плану, и тематизируется новая мистерия, связанная с этой парой героев:

«*[Isolda]* <...> Как вчера добрался, скотина?» [Пелевин, 193] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — что случилось? **Тематизация**)

В рассказе Ромео о том, что произошло, появляется ряд отложенных ответов: «*Там была табличка с адресом: Hampton Court Maze, Blind Alley #4, East.*» [Пелевин, 195] Ранее Изоolda говорила о том, что в ее лабиринте есть план Версальского лабиринта; значит, лабиринты Изоолды и Ромео не связаны, поскольку лабиринт первой — во «Франции», а второго — в «Англии». Тем не менее, понимают это не Изоolda и Ромео, а Монстрадамус, который предполагает, что пара находится «на разных рогах» (СИМВ — Минотавр): «*[Monstradamus]* <...> На схеме, которую Изоolda видела в парке, было написано: «План лабиринта в Версале». А телефонная будка, откуда ей звонил Ромео, находится, если верить надписи, в одном из пригородов Лондона. Понимаете, куда я клоню?» [Пелевин, 197] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — **отложенный ответ**)

Участники чата задаются вопросом, почему Ромео и Изоolda решили, что они находятся где-то рядом, и те утверждают, что у них «вокруг все одинаковое» (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — **обман**)

«*[Nutscracker]* Что именно? Кусты? Кусты везде одинаковые.

*[Monstradamus]* Особенно слово «кусты» на двух разных экранах.»  
 [Пелевин, 198] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — **отложенный ответ**)

Ромео напоминает собеседникам про бежевый грунт, и выясняется, что Ромео неправильно понимает, как выглядит бежевый цвет:

«*[Romeo-u-Cohiba]* Темно-коричневый.

*[Isolda]* То есть как – темно-коричневый? Бежевый – это светло-серо-желтый!» [Пелевин, 198-199] (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — **частичный ответ**)

В конце концов выясняется, что Ромео и Изоolda не рядом (ГЕРМ-участники-чата-Ромео-и-Изоolda — **ответ**). Предположительно знак, указывающий на этот ответ, заложен в их никнеймы: Ромео и Изоolda — персонажи разных историй, Ромео должен быть с Джульеттой, а Изоolda — с Тристаном, поэтому и участники чата не могут встретиться.

Ряд других важных мистерий текста связан непосредственно с мифом: кто Тесей? Кто Минотавр? Что такое шлем ужаса? Участники чата подозревают друг друга:

«*[Ariadna]* Может, Тесей – один из нас.» [Пелевин, 45] (ГЕРМ-Тесей — это кто-то из участников? — **позиционирование**)

«*[Nutscracker]* Может быть, Минотавр – один из нас.» [Пелевин, 45] (ГЕРМ-Минотавр — это кто-то из участников? — **позиционирование**)

В лабиринте Щелкунчика, представляющей из себя комнату с телевизорами, находятся видеозаписи кандидатов, предлагающих себя на роль Тесея. Эта сцена указывает: возможно, Тесеем может быть кто угодно (ГЕРМ-Тесей — им можно стать; версия, **обещание ответа**). Один из кандидатов уверен, что «*Минотавр – это животная часть ума, а Тесей – человеческая*» [Пелевин, 164] (ГЕРМ-Тесей — часть каждого человека; версия, **обещание ответа**), (ГЕРМ-Минотавр — часть каждого человека; версия, **обещание ответа**).

Собеседники признаются, что считали Тесеем или Минотавром Монстрадамуса:

«*[Nutscracker]* Монстрадамус, если честно, раньше я думал, что Тесей – это ты.» [Пелевин, 176] (ГЕРМ-Тесей — это Монстрадамус; изменение мнения, **обман**)

«*[Organizm(-)]* А я был уверен, что Монстрадамус – это Минотавр.» [Пелевин, 177] (ГЕРМ-Минотавр — это Монстрадамус? **Формулирование**)

В этот момент в диалог вступает практически всегда отсутствующий Слив со своей типично нарушающей языковые нормы русского языка репликой:

«[Sliff\_zoSSchitan] Дарагие френды а вы не думали что Тисей это я?» [Пелевин, 177] (ГЕРМ-Тесей — это Слив? **Формулирование**)

И если до этого диалога не было никаких четких указаний на то, что кто-то из персонажей может на самом деле быть Минотавром или Одиссеем, то эта реплика Слива меняет направление мистерии, и как участники чата, так и читатель начинают считать, что Слив действительно может быть Тесеем по той причине, что он очень редко участвует в беседе. Далее Слив поясняет, почему эта версия имеет место быть:

«[Sliff\_zoSSchitan] Манстрадамус сказал что все определяюща тем что ты видиш. Имхо если я вижу самое важное я и есть Тисей.» [Пелевин, 177-178] (ГЕРМ-Тесей — это Слив? Доказательство, **отложенный ответ**)

Далее Слив поясняет, что является самым важным:

«[Sliff\_zoSSchitan] Без Тисея нет Минатавра.

<...>

[Sliff\_zoSSchitan] Зачот! Шлем ужаса это просто отражение которое Тисей видит и больше ничево. Но если он ришит что там действительно Минатавр и начнет крыть его ахтунгом и спорить о жызни тогда Минатавр появицца. И шлем ужаса не снять. Поняли жывные? Я фсе знаю.» [Пелевин, 179-180] (ГЕРМ-Тесей — это Слив? Доказательство, **отложенный ответ**), (ГЕРМ-Минотавр — не существует без Одиссея, **частичный ответ**)

В финале романа, прежде всего, дается разгадка никнеймов участников чата: выстроенные в определенном порядке, вместе с появившимся Тесеем они составляют слово MINOTAUR (ГЕРМ-никнеймы-участников-чата — ответ). Одновременно с этой разгадкой дается ответ на мистерию (ГЕРМ-Минотавр) — выясняется, что Минотавр — это участники чата, за исключением Слива. Таким образом, подтверждается то, что Слив может быть Тесеем (ГЕРМ-Тесей — **ответ**). Заменяя Тесея, он из MINOTAUR делает MINOSAUR — таким образом, он разрушает Минотавра, потому что не верит в него.

Пелевин активно использует референтный и символический код, создавая множество отсылок к Минотавру. Так, Ариадна во сне видит флаг с логотипом американского банка Merrill Lynch (РЕФ), который является изображением быка:



Рис. 4. Логотип банка Merrill Lynch

Во том же сне Ариадна открывает дверь с ручкой в виде бычьей головы с продетым в нос кольцом (СИМВ — Минотавр).

Звездочки, изображение которых герои обнаруживают на различных туалетных принадлежностях, также являются отсылкой к Минотавру, и персонажи успешно доходят до этого умозаключения. Символ звездочки, которая используется в сносках (\*), называется «астериск» → на острове Крит Минотавр, согласно мифу, был известен как Астерион (у Пелевина «Астерий») → «звездочки» символизируют Минотавра (СИМВ — Минотавр). Двойной топор на дверях также отсылает к Минотавру, поскольку слово «лабиринт» образовано от древнегреческого названия этого топора «*labros*» (СИМВ — Минотавр). Чтобы открыть и закрыть двери, персонажам необходимо воспользоваться рычагом в виде ноги с копытом (СИМВ — Минотавр). Когда Ромео встречает Астериска, на нем надета хоккейная майка с номером 35 — в карточной игре «Берсерк» имеется карточка №35 «Минотавр» (РЕФ, СИМВ — Минотавр). На той же майке написано название баскетбольной команды (СЕМ — противоречие, майка для хоккея, но название баскетбольной команды) *Chicago Bulls* (РЕФ, СИМВ — Минотавр). В руках у Астериска — двойная клюшка, отсылка к *labros* (СИМВ — Минотавр). Один из участников чата использует измененное имя Билла Гейтса — *Bull Gates* (СИМВ — Минотавр).

В центре повествования находится загадочный «шлем ужаса», являющийся одной из основных мистерий романа, позиционирующейся уже через его название. «Шлем ужаса» отсылает читателя к «Старшей Эдде», однако Пелевин наделяет это словосочетание совершенно новым значением, отрывая

его от скандинавской мифологии (даже персонажи, которые с легкостью расшифровывают надписи на латыни и способны распознавать множество других отсылок, никак не комментируют происхождение словосочетания «шлема ужаса»), *ремифологизируя* его. Впервые «шлем ужаса» упоминается как «ум Астериска» в пересказе сна Ариадны. В процессе описания принципа функционирования Монстрадамус ассоциирует «шлем ужаса» с головой: «У меня скоро шлем ужаса перегреется». Далее Щелкунчик, который, как выясняется, профессионально занимается программированием игровой реальности (ГЕРМ-участники-чата), рассказывает о принципах действия шлема в играх: как с помощью различных методов носителю шлема (Шлемилю) навязывается выбор, необходимый разработчику игры. Если рассмотреть «шлем ужаса» как знак, тогда означаемым в нем будет являться машина в виде шлема с множеством деталей, а означаемым — ум человека, подвергаемый влиянию извне.

Таким образом, Пелевин опирается на классический мифологический нарратив о Тесее и Минотавре для создания совершенно новой истории, наполненной загадками, символами и референциями. Используя знакомый читателю миф, автор создает глубоко символическое произведение, переосмысляя известных персонажей, помещая историю в современные реалии (интернет-чат). Миф в «Шлеме ужаса» — это семиотическая основа для понимания читателем фантазии автора о том, кем/чем могли бы быть Тесей и Минотавр в современном мире.

### **3.4. СОПОСТАВЛЕНИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ МИФА В «THE PENELORIAD» И «ШЛЕМЕ УЖАСА»**

Оба исследуемых текста в значительной мере опираются на классический мифологический нарратив, хорошо известный читателю. В обоих произведениях прослеживаются все пять семиотических кодов Ролана Барта. Рассмотрим каждый код по отдельности и сопоставим тексты по степени задействования этого кода.

**Герменевтический код.** Этот код гораздо ярче выражен у Пелевина, поскольку он помещает полностью авторское содержание в мифологическую оболочку, которую в свою очередь использует для создания многочисленных загадок. Миф при этом предназначен для зашифровки авторской интерпретации истории о Тесее и Минотавре и помощи читателю в ее расшифровке; Пелевин как бы дает читателю опору на знакомые ему мотивы. В случае со «Шлемом ужаса», автор создает свою историю о животном и человеческом началах, о том, что свои страхи можно победить, перестав в них верить, и миф является своеобразным структурообразующим элементом. В «Пенелопиаде» ситуация иная: Этвуд переосмысливает миф о Пенелопе и Одиссее, оставляя за основу классический нарратив, но вкладывая в него авторское прочтение. Поскольку история известна читателю, кажется, что герменевтическому коду в повести нет места: тем не менее, загадка в «Пенелопиаде» есть, поскольку оригинальная история практически полностью посвящена Одиссею, а о Пенелопе известно лишь то, что она смиренно (или не совсем) ожидала своего мужа в течение двадцати лет и придумала хитрость с саваном для свекра. Переплетая в своем переложении мифа две линии повествования, Этвуд обозначает несколько загадок, самая основная из которых связана с верностью Пенелопы Одиссею. Тем не менее, мистерия не получает однозначного ответа, поскольку автор стремится показать именно две разные истории и, соответственно, два взгляда на ситуацию. Вероятно, такое построение повествования — это попытка Этвуд показать, что в мифе не все так однозначно.

**Акциональный код.** Выражен в «Пенелопиаде» достаточно сильно и интересным образом, так как в повести перемешаны описания событий при жизни Пенелопы и после ее смерти. Кроме того, поскольку повесть основана на известном мифе, и рассказчица в лице Пенелопы об этом знает, главная героиня часто говорит о событиях в ретроспекции и проекции. В «Шлеме ужаса» события развиваются последовательно, но основной фокус романа — это диалог восьми собеседников, поэтому акциональный код проявлен не так очевидно и не представляет особого интереса для исследования семиотической функции мифа.

**Семический код.** Сеть коннотативных значений помогает автору «Пенелопы» раскрыть характер главной героини и описать ее взаимоотношения с другими людьми, а также отношение Пенелопы к богам и ритуалам. Именно с помощью коннотативных знаков Этвуд дает своей истории феминистское прочтение именно в ключе полноценного раскрытия женского персонажа: ее чувств, мыслей, отношений с другими людьми, мировоззрения и так далее. Феминистский подтекст проявляется, вероятно, даже более четко в истории двенадцати служанок: автор протягивает через текст сеть коннотативных знаков, указывающих на тяжелую судьбу служанок и несправедливость их наказания. Пелевин с помощью семического кода, прежде всего, поддерживает свои мистерии. Кроме того, коннотативные знаки помогают раскрыть характеры персонажей (ироничность, набожность, раздражительность и пр.), их отношение к ситуации и друг к другу, а также особенности цифрового дискурса: частое недопонимание, неполнота описаний, сложности с самоопределением (так, некоторые персонажи не могут описать себя, не сравнив с кем-то известным).

**Символический код.** И «Пенелопаида», и «Шлем ужаса» глубоко символичны. В произведении Этвуд символы используются для описания нравов древнегреческого общества, взаимоотношений Пенелопы с другими людьми (в особенности с Еленой, Одиссеем и служанками), изменения взглядов после смерти, несправедливости (как по отношению к Пенелопе, так и к служанкам). Пелевин наполняет свой роман символами, связывая миф о Минотавре и Тесее с современным миром и современным человеком. Символы обнаруживаются в описании действия и составляющих шлема ужаса, в речи персонажей, в снах Ариадны и так далее, и являются основой кода, которым Пелевин шифрует свое авторское понимание произведения.

**Референтный код.** Оба произведения содержат в себе аллюзии, реминисценции и другие референции как на миф, так и на современные реалии, при этом у Этвуд есть пара любопытных референций на культовых личностей двадцатого века (Мэрилин Монро, Адольф Гитлер и пр.) — она ставит их в один ряд с Еленой, таким образом приравнивая их персоналии к мифическим.

На основании сопоставления можно сделать вывод, что семиотические функции, выполняемые мифом, разнятся от произведения к произведению. Тем не менее, и в «Пенелопиаде», и в «Шлеме ужаса» четко прослеживается *коннотативная функция* мифа, заключающаяся в образовании автором множества знаков и символов на основе мифем.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном литературном произведении миф способен выполнять множество функций, выходя за рамки «аллюзии ради аллюзии». Беря за основу классический мифологический нарратив, автор способен создать глубоко интертекстуальное, символическое произведение с обширной сетью коннотативных значений.

В начале мы поставили перед собой цель определить семиотические функции классического мифа в литературном произведении, используя материал англоязычной повести «The Penelopiad» Маргарет Этвуд и русскоязычного романа «Шлем ужаса» Виктора Пелевина. Опора на основные научные труды по семиотике и мифу помогла определить вектор исследования, а взятый за основу исследования метод пяти семиотических кодов Ролана Барта показал свою состоятельность и привел к ожидаемому результату. Этот метод действительно может служить для определения семиотических функций мифа в исследуемом произведении, поскольку с его помощью можно как рассмотреть особенности традиционной поэтики, так и увидеть мотивацию, стоящую за использованием различных коннотативных знаков — непосредственно коннотатов, символов и референций.

Мифологический знак в современном мифологическом романе многообразен; если рассматривать его с точки зрения классификации знаков Чарльза Пирса, он может быть как иконой (например, сравнение Елены Прекрасной с Афродитой) и индексом (бронзовый шлем с рогами на Астериске в первом сне Ариадны наталкивает читателя на ассоциацию с Минотавром), так и символом (Интернет – это лабиринт, история Пенелопы – это нить).

Часто цель, преследуемая писателем, — это авторская ремифологизация классического мифа, помещение мифа в современные реалии или его связывание с ними в той или иной степени, как это происходит в «Пенелопиаде». В этом случае опора на миф — это попытка продемонстрировать несправедливость в отношении женских мифологических персонажей. Этвуд, являясь одной из ярчайших писательниц-феминисток современности, как бы реабилитирует

Пенелопу, наделяет ее голосом, показывая, какой могла бы быть ее история. Миф при этом функционирует как основа авторского прочтения, пронизывая произведение цепью коннотативных значений, которые раскрывают характер Пенелопы, не удостоенный внимания в оригинальной истории, которая выстроена вокруг Одиссея, а Пенелопа — это второстепенный персонаж, символ ожидания и верности. В произведении находится место и герменевтике, и в этом случае миф выступает в качестве известной истории, которая может обрести новыми деталями и впоследствии быть подтверждена или опровергнута. Семиотические функции мифа в «Пенелопиаде» определяются стремлением автора «очеловечить» легендарного персонажа, наделять Пенелопу чувствами, мыслями, переживаниями, слабостями и пороками. Маргарет Этвуд наполняет свою повесть мифемами в том числе и для того, чтобы подчеркнуть возможность множества трактовок мифа. Эта интенция автора проявляется как в монологах Пенелопы, опровергающей известные мифологические факты, так и в голосах служанок, часто представляющих читателю свое видение ситуации, отличающееся и от классического мифологического нарратива, и от версий Пенелопы Этвуд.

И в «Пенелопиаде», и в «Шлеме ужаса» авторы основываются на классическом древнегреческом мифе для создания новых, авторских смыслов и связи с читателем через знакомые ему сюжеты. Особенность мифа в «Шлеме ужаса», помимо этого, в высоком уровне его символичности. В отличие от Этвуд, Пелевин не перекладывает сюжет мифа о Тесее и Минотавре на свой лад, сохраняя историю о создании лабиринта для получеловека-полубыка и убийстве монстра героем. Минотавр Пелевина вторичен и не имеет практически ничего общего со своим прототипом. Прочтение Пелевиным мифа о Минотавре психологично — наполняя роман огромным количеством мифологических коннотативных знаков, выстраивая протяженные мистерии, автор создает совершенно новую историю о человеческой природе. Мифемы в «Шлеме ужаса» обладают символической функцией, а символы, создаваемые автором на основе мифов, в свою очередь служат для шифровки авторского замысла в огромном

количестве текстовых загадок. «Лабиринт» у Пелевина – основа для ряда метафор; так, с лабиринтом сравнивается, например, Интернет или человеческий разум.

Другими словами, опора на классический миф в современном литературном произведении позволяет автору создать интертекстуальный авторский нарратив, наполненный в той или иной степени поддающимися расшифровке читателем символами. Мифологический роман – это совершенно новая история, в которой миф функционирует как база для создания множества коннотативных значений и мистерий текста, расшифровать которые читателю помогает знание мифа-источника.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Atwood M. The Penelopiad / Canongate Myths. — Canongate, 2016. 97 с.
2. Chandler D. Semiotics for beginners. URL: [https://www.academia.edu/8055851/Semiotics\\_for\\_Beginners\\_by\\_Daniel\\_Chandler\\_Semiotics\\_for\\_Beginners](https://www.academia.edu/8055851/Semiotics_for_Beginners_by_Daniel_Chandler_Semiotics_for_Beginners) (Дата обращения 16.02.2020).
3. Graves R. The Greek Myths. Volume 1. London: Penguin Books, 1990. 374 с.
4. Graves R. The Greek Myths. Volume 2. London: Penguin Books, 1990. 422 с.
5. Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Омский государственный педагогический университет, 2004. 4-25 с.
6. Барт Р. S/Z / Под ред. Г.К. Косикова, В.П. Мурата. М.: Академический Проект / Философские технологии, 2009. – 373 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. 616 с.
8. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический Проект / Философские технологии, 2019. – 351 с.
9. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. 193-230 с.
10. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. 361-373 с.
11. Белозерова Н.Н., Чуфистова Л.Е. Когнитивные модели дискурса: учебное пособие. 2-е изд. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2013. 256 с.
12. Бенвенист Э. Общая лингвистика: Пер. с фр. Ю.Н. Караулова, ред. и вступ. ст. Ю.С. Степанова. — М.: Прогресс, 1974. 448 с.
13. Варламова В.Н. Лингвистические особенности мифологемы в художественном тексте // Вопросы методики преподавания в вузе. Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2016. 20-27 с.

14. Верницкий А. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. // Новое литературное обозрение, 2006, №80. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/vernitsky-pelevin/#7> (Дата обращения 5.02.2020).
15. Воротникова А.Э. Переосмысление мифа в романе М. Этвуд «Пенелопида». // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, №6(2). 251-255 с.
16. Гуревич П.С. Семиотика устного народного творчества. // Филология: научные исследования 3 (11), 2013. 209-211 с.
17. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер с франц.. сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: ИГ Прогресс. 2000. 407-420 с.
18. Екимова О.В. Феномен мифа и его функции в системе современного общества. // Воронеж: Вестник Воронежского государственного технического университета, 2010.
19. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе. // Екатеринбург: Уральский филологический вестник, 2012. №6. 130-140 с.
20. Заугольникова А.В. Философия мифа Ф.В.Й. Шеллинга. // Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-mifa-f-v-y-shellinga/> (Дата обращения 12.10.2019).
21. Ивлева А.Ю. Концепция символических смыслов Р. Барта / Гуманитарные науки. Филология. Известия высших учебных заведений. Поволжский регион: №3, 2007. 104-111 с.
22. Исенбаева Г.И. О семиозисе как необходимом условии рационалистического понимания. // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 30 (168). Филология. Искусствоведение. Вып. 35. 102–106 с.
23. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.

24. Кремнева А.Н. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия: когнитивно-семиотический аспект (на материале английского языка): специальность 10.02.04 Германские языки: дис. канд. фил. наук. Барнаул, 2019. 418 с.
25. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. 427-457 с.
26. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 656 с.
27. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / Пер. с франц. яз. Орловой Э.А. — М.: Академический Проект / Философские технологии, 2015. — 285 с.
28. Круталевич А.Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. 2016. № 1. 10-21 с.
29. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. — Ростов н/Д: Изд-во Рост.ун-та, 2006. 256 с.
30. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Том 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 406 с.
31. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Том 2. От мёда к пеплу. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 442 с.
32. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч.Вс. Иванова. — М.: Академический Проект, 2008. 555 с.
33. Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / Под общей ред. А.А. Белика. М.: Смысл, 2001. 555 с.
34. Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / Под общей ред. А.А. Белика. М.: Смысл, 2001. 555 с.
35. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Сост.подг.текста, общ.ред. А.А.Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с.
36. Лосев А.Ф. Миф, число, сущность/Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова.— М.: Мысль, 1994. 919 с.

37. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
38. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 1. — Таллинн: Александра, 1992. 478 с.
39. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 2. — Таллинн: Александра, 1992. 480 с.
40. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 3. — Таллинн: Александра, 1993. 480 с.
41. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
42. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПБ, 2000. — 704 с.
43. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Сост. Р. Г. Григорьева, пред. С.М. Даниэля — СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
44. Мелетинский Б.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М.: Восточная литература, РАН, 2000. 407 с.
45. Мифологизация // Словари и энциклопедии на Академике: [сайт]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1318145> (Дата обращения 16.11.2019).
46. Панова Л.Н. М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман: диалог о диалоге. // М.: Вестник МГУКИ, 2009. №6(32). 57-60 с.
47. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / Виктор Пелевин. — М.: Открытый Мир, 2005. 224 с.
48. Пирс Ч. Начала прагматизма / Перевод с английского, предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.
49. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. Пер. с англ. / Перевод К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М: Логос, 2000. 448 с.
50. Потемня А.А. Слово и миф / Под ред. А.Н. Архангельского. — М.: Правда, 1989. 628 с.
51. Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

52. Решетняк М. Мифологическая основа романа В. Пелевина «Шлем Ужаса». URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth/1.html> (Дата обращения 5.02.2020).
53. Садченко В.Т. Вторичный семиозис в художественном тексте // Филология. Искусствоведение. Вестник Челябинского государственного университета, 13 (151), 2009. 106–121 с.
54. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с франц. яз. под ред. А. А. Холодовича; Ред. М. А. Оборина; Предисл. проф. Н. С. Чемоданова. — М.: Прогресс, 1977. — 696, [2] с.
55. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию: Пер. с фр. под ред. А.А. Холодовича, общ. ред. Оборина М.А. — М.: Прогресс, 1977. 689 с.
56. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Ленинград: Наука, 1976. 103 с.
57. Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие: Москва, 2017. URL: <https://lit.wikireading.ru/48124> (Дата обращения 6.12.2019).
58. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
59. Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. 416 с.
60. Шарапова И.В. Функции интертекстуальности в современной литературной сказке. // Череповец: Вестник Череповецкого государственного университета, 2015. №4. 126-129 с.
61. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. 544 с.·
62. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: Симпозиум, 2007. — 502 с.
63. Юнг К.Г. Архетип и символ. // Страницы мировой философии. М.: Ренессанс, 1991. 230 с.

64. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. 193-230 с.

65. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. 193-230 с.