

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

Факультет філології

Кафедра англійської філології

Дипломна робота

магістра

**Художня репрезентація гендерних ролей Аріадни й Федри у
романі Дж. Сейнт «Аріадна»**

Виконала студентка VI курсу, групи 641,
035 «Філологія»

Єфімець Єлизавета Ігорівна

Керівник: к.філол.н., доцент

Москвітін Дар'я Анатоліївна

Рецензент: к.пед.н., доцент

Зубенко Тетяна Володимирівна

Миколаїв – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ПОНЯТТЯ «МІФ» ТА «МІФОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ» КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ПОЛЕМІКИ.....	8
1.1. Інтерпретація категорії міфу в науці про літературу: від міфокритики до феміністичних студій.....	8
1.2. Специфіка та функції міфологічного субстрату в сучасній літературі..	18
1.3. Художня своєрідність жіночих образів давньогрецької міфології	18
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ОБРАЗІВ АРІАДНИ І ФЕДРИ У РОМАНІ ДЖЕННІФЕР СЕЙНТ «АРІАДНА»	29
2.1. Специфіка гендерних ролей Аріадни й Федри.....	29
2.2. Образ Аріадни у світовому мистецтві	30
2.3. Образ Федри у світовому мистецтві	36
РОЗДІЛ III. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗІВ АРІАДНИ І ФЕДРИ У РОМАНІ ДЖЕННІФЕР СЕЙНТ «АРІАДНА»	43
3.1. Семіотика образів Аріадни й Федри в романі.....	43
3.2. Переосмислення гендерних ролей героїнь	43
3.3. Лінгвостилістичні особливості розкриття образів Аріадни й Федри	59
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ	73
ДОДАТОК А. ГЕНДЕРНІ РОЛІ АРІАДНИ Й ФЕДРИ У РОМАНІ СЕЙНТ «АРІАДНА» НА ОСНОВІ КЛАСИФІКАЦІЇ УЛЯНИ ПАНЬКІВ	79
ДОДАТОК Б. ГЕНДЕРНІ РОЛІ АРІАДНИ Й ФЕДРИ У РОМАНІ СЕЙНТ «АРІАДНА» НА ОСНОВІ КЛАСИФІКАЦІЇ ІРИНИ НАКАШИДЗЕ	81

ВСТУП

У сучасному глобалізованому та технізованому світі роль міфа, попри те, що він є результатом первісного засвоєння світу, залишається засадничою. Особливе місце тут посідає міфологічний корпус, сформований на теренах Давньої Еллади. Історії про богів та героїв викликають захоплення не лише завдяки карколомним пригодам, але й тому, що є найдавнішим морально-етичним мірилом, підґрунтям для вибудови загальнолюдських етичних, філософських та естетичних категорій. Зазвичай міфогенез пов'язують із необхідністю прадавньої людини якимось чином пояснити те, що ї оточення, тому міфи незрідка трактують як алегорії природних явищ: Аполлон уособлює сонце, Посейдон – воду і так далі. Згідно з іншою теорією, міфи виникли як алегорії філософських або духовних концепцій, наприклад Афіна виражає мудре судження, Афродіта – бажання тощо [25].

Відомий швейцарський психолог Карл Юнг (1875-1961), чії роботи вплинули не тільки на психіатрію, але й на антропологію, археологію, літературу, філософію та релігієзнавство, вважав, що міфи та сни є виразом «колективного несвідомого», оскільки вони виражають основні ідеї, які є частиною людського роду в цілому. Іншими словами, міфи виражають мудрість, яка передавалася з покоління в покоління, можливо, за допомогою еволюції або за допомогою якогось духовного процесу. На думку психолога, вивчення історій з минулого допомагає нам дізнатися про людський досвід, який ми маємо сьогодні [25].

Окрім того, починаючи від періоду античності, давньогрецькі міфи здійснили значний вплив на розвиток світової культури. Вони служили джерелом натхнення для багатьох митців античності, зокрема для Гомера як автора легендарних поем «Іліада» й «Одіссея»; для давньогрецьких драматургів Есхіла, Софокла й Евріпіда; для давньоримських поетів, зокрема для Вергілія, автора поеми «Енеїда» про царя Енея з Трої, та для Овідія, автора поеми «Метаморфози». Давньогрецька міфологія також надихнула полотна та скульптури митців Ренесансу – Сандро Ботічеллі, Тиціана,

Караваджо, Мікеланджело, романи письменників ХХ століття – Дж. Джойса, Дж. Апдайка, Дж. Фаулза та ін. Міфи вплинули на розвиток психології: термін Зигмунда Фрейда «Едіпів комплекс» заснований на давньогрецькому міфу про царя Едіпа, який вбиває свого батька і одружується на своїй матері [63]. Не дивно, що навіть сама назва науки «психологія» тісно пов'язана з грецьким персонажем Психею, яка, за міфами, стала дружиною Ерота (Амура) і стала символом душі, що шукає свій ідеал.

Переосмислення давньогрецьких міфів є одним із потужних тенденцій розвитку сучасного мистецтва. Воно здійснюється, зокрема, у кіномистецтві (фільми «Троя» (2004), «Битва титанів» (2010), «Геракл» (2014) та ін.), комп'ютерних іграх, музиці, театральних виставах, і навіть у маркетингу (напр. компанія «Nike» названа на честь Ніки, грецької богині перемоги), але найяскравіше цей тренд оприявнюється у художній літературі. Протягом останніх десятиліть з'явилося досить багато епічних творів, так чи інакше пов'язаних із давньогрецькою міфологією. Втім, роман британської письменниці Дженіфер Сейнт «Аріадна» (англ. *Ariadne*) посідає особливе місце у сучасному літературному процесі. Він увійшов у шорт-лист «Книги року британської мережі з продажу книг «Waterstones» 2021 року» та у фінал у категорії «Фентезі» щорічної програми премії «Goodreads Choice Awards» у 2021 році [44].

«Ariadne» – це роман про сестринські стосунки. За словами Сейнт, роман написаний на основі відносини з її сестрами Саллі і Кетрін, яких авторка вважає «постійними джерелами розради, мудрості, веселощів і любові» [57, с. 12]. Події роману, головними персонажами якого є вічні жіночі образи грецької міфології Аріадна й Федра, відбуваються на острові Крит. Обидві принцеси ростуть в оточенні любові, ласки та ніжності від їхньої матері Пасіфаї, в атмосфері тиранії батька царя Міноса, та під акомпанемент жахливого реву їх чудовиська-брата Мінотавра, що вимагає щороку людської крові. Поява відомого афінського героя Тесея на острові кардинально змінює життя обох сестер.

Цей твір здобув низку схвальних відгуків критики. Приміром, платформа цифрових каталогів «iPaper» називає роман Сейнт «захоплюючим, що занурює читача у серце грецької міфології завдяки цього чудового переосмислення історії Аріадни». Елоді Гарпер, англійська авторка роману «Вовче лігво» (англ. *The Wolf Den*) коментує цей роман як «витончено написаний і винятково зворушливий міфічний переказ, яким можна насолодитися» [24]. Окрім того, як літературний критик Сіфа Елізабет доповнює, цей роман є «феміністичним переказом, який дає голос двом жінкам Аріадні та Федри, які довгий час були примітками до історії Тесея, і дає їм свободу волі, бажання, плани та життя» [28].

Тож, **актуальність** цієї роботи полягає у нагальній необхідності поглиблення знань про сучасний британський роман, що зараз переживає перехідний період від постмодернізму до метамодернізму, визначення його ідейно-тематичного комплексу та формування критичного інструментарію для його прочитання. Відтак, поетологічне дослідження роману Дж. Сейнт «Аріадна» з акцентом на визначенні гендерних ролей головних жіночих персонажів, дозволить вияскравити провідні тенденції сучасної англійської жіночої літератури.

Мета даної роботи полягає в тому, щоб шляхом аналізу теоретичного матеріалу про міф та провідних положень феміністичної критики, визначити особливості трансформації традиційного міфологічного сюжету про Аріадну та Федру в романі Дж. Сейнт та окреслити специфіку гендерних ролей героїнь роману.

Для досягнення поставленої мети в магістерській роботі поставлені такі **завдання:**

- 1). зібрати та систематизувати наукову інформацію щодо поняття «міф» у сучасному літературознавстві;
- 2) з'ясувати специфіку та функції міфологічного субстрату в сучасній західноєвропейській літературі;

3) проаналізувавши основні міфологічні сюжети, в яких фігурують жінки, окреслити специфічні риси жіночих образів давньогрецьких міфів;

4) з'ясувати інтермедіальний потенціал образів Аріанди й Федри та висвітлити репрезентацію цих образів у мистецьких творах різних епох;

5) проаналізувавши роман Дж. Сейнт «Аріадна», описати авторські стратегії при створенні/трансформації образів Аріадни та Федри;

6) охарактеризувати специфіку переосмислення гендерних ролей персонажів у творі.

Об'єкт дослідження – роман Дж. Сейнт «Аріадна».

Предмет дослідження – особливості переосмислення міфологічних образів Аріадни та Федри в цілому, та гендерних ролей цих персонажів зокрема.

Відповідно до поставленої мети, в роботі використано комплекс **методів**. Історико-літературний та культурно-історичний методи допомагають встановити вплив образів двох персонажів на світове мистецтво в цілому. Порівняльний метод дозволяє виявляти схожості та розбіжності між образами цих жінок у творі Сейнт та їх образами у в контексті світової культури. Метод міфопоетичного аналізу допомагає глибше розглянути тлумачення міфу в сучасній культурі. Метод інтертекстуального аналізу з'ясовує варіант першоджерела, на якій Сейнт спиралася для опису Аріадни й Федри під час написання роману. Метод літературної герменевтики і гендерний підхід допомагають встановити гендерні ролі цих жіночих персонажів у романі Сейнт.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній у науковий обіг вітчизняної науки про літературу вводиться творчий доробок сучасної британської письменниці Дж. Сейнт, зокрема роман «Аріадна», який розглядається крізь оптику гендерних студій.

Теоретична й практична значущість полягає в тому, що дане дослідження можна використовувати в процесі підготовки до занять з курсів

історії світової літератури, теорії літератури, літературознавчої компаративістики, гендерних студій тощо.

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку бібліографічних посилань, що складається з 65 пунктів.

РОЗДІЛ І. ПОНЯТТЯ «МІФ» ТА «МІФОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ» КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ПОЛЕМІКИ

1.1. Інтерпретація категорії міфу в науці про літературу: від міфокритики до феміністичних студій

На початку ХІХ ст., коли формування європейського культурно-мистецького контексту відбувалося під впливом ідей та художніх настанов романтизму у літературознавстві набула розвитку міфологічна школа. Одним із гасел романтизму було «Ad fontes!» («До джерел!»), що кликало до заглиблення у витoki словесного мистецтва, основою якого вважали міф. Теоретичним фундаментом школи були праці Фрідріха-Вільгельма Шеллінга (1775-1854), братів Августа-Вільгельма (1767-1845) та Фрідріха Шлегелів (1772-1829), Йоганна-Готфріда Гердера (1744-1803), Якоба Грімма (1785-1863), котрі розглядали міф як справжнє «ядро поезії», універсальну форму образного мислення, сутність національного світорозуміння [4, с. 40-41]. В Україні зазнали її впливу представники Харківської школи романтиків (І. Срезневський, М. Костомаров, А. Метлинський та ін.), стимульовані до пошуків національних першоджерел поезії [6, с. 453].

Упродовж ХІХ-ХХ ст. деякі літературознавці та науковці трактували поняття «міф» по-своєму [4, с. 40-41]:

1) Український мовознавець Олександр Потебня та англійський етнограф Едвард Тайлор розглянули міф як **джерело історичного пізнання**. Як пояснює український науковець Артюх В'ячеслав, «міф як певний етап у розвитку людської свідомості може вивчатися лише через його знакове втілення у словесній творчості, особливо через вивчення історії мови, головним чином лексики, тобто етимології та семасіології» [3];

2) У німецького філософа та культуролога Ернеста Кассіра міф виступає як **символічна форма, що відображає історію людського буття**: «Міф організовує глибинні людські інстинкти, надії та страхи, і, перш за все, страх смерті, яка завдяки міфу більше не означає припинення людського

життя, а лише зміну його форми. Сучасні політичні міфи, на відміну від традиційних, створюються та підтримуються свідомо і є технологічною зброєю політиків у боротьбі за владу» [15, с. 30];

3) У релігієзнавця та фольклориста Джеймса Фрезера міф розглядається як **відгалуження або проекція ритуалу**. Як український культуролог Шейко Василь висвітлює: «Теорії анімізму Дж.Фрезер протиставив теорію магії, вважаючи, що в міфах спочатку персоніфікувалися не духи, а безособові сили. Тому тотемізм, жертвування, різні календарні культури Дж. Фрезер виводив з магії, вбачаючи в ній діюче начало, ритуал: З такою позицією крайнього «ритуалізму» не завжди можна погодитися, тому що ритуал не завжди пов'язаний з релігійним культом і до того ж приводить до недооцінки пізнавальних можливостей міфу. Міф та обряд в архаїчних культурах становлять певну єдність словесного й дієвого, або «теоретичного» і «практичного» моментів.» [9, с. 31-32];

4) Міф у швейцарського психолога Карла-Густава Юнга, як звертає увагу дослідник Менжулін Вадим, є **відображення психічного життя, закодоване оприявлення його закономірностей і динаміки через архетипи-міфологеми**: «Архетипи є первісними образами, що демонструють «вражаючу відповідність відомим міфологічним мотивам» і кожен з яких «завжди є колективним, тобто таким, що є спільним, принаймні для цілих народів чи навіть епох»» [10, с. 25-26];

5) Міф у канадського філолога Нортропа Фрай, як інший науковець Ірина Костюк інтерпретує, розглядається як **мистецтво безумовної метафоричної ідентичності**: «Засобом досягнення оцієї «метафоричної ідентичності» є міфологема, під якою в літературознавстві в широкому сенсі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний зміст» [8, с. 406]. Окрім того, Н. Фрай у праці «Анатомія критики» розглядає історію світової літератури як рух замкнутим колом, як циркулювання ідей. Він стверджує, що, відмежовуючись від міфу, література знову повертається до нього [11];

Міфологічна школа розвивалася двома напрямками: етимологічним (лінгвістична реконструкція міфу за допомогою «палеолітичної» методології) та демонологічним (порівняння схожих за змістом міфів). Представники першого напрямку А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв та ін., другого — В. Шварц, О. Афанасьєв [6, с. 453].

Ідеї міфологічної школи набули подальшого розвитку у літературознавстві та фольклористиці у річищі *неоміфологічного напрямку*, який оновив інструментарій міфологічних студій. Сучасні дослідники використовують здобутки психоаналізу, теорії архетипів Юнга, результати антропологічних досліджень Дж. Фрейзера та К. Леві-Строса, досвід архетипної критики Н. Фрая [11].

Чи не найпосутнішим внеском у розпрацювання теорії української міфологічної критики стали роботи професора Одеського університету Тетяни Мейзерської, передусім її монографія «Проблеми індивідуальної міфології...». Дослідниця актуалізувала класичні та формулювала оригінальні концепції, обґрунтовуючи те, що «трансісторичний рух художніх творів можливий в силу природи творчості, що експлікує свідомі та несвідомі інтенції автора». За її словами, «міф є **частиною індивідуальної словотворчості**, він цілком входить у сферу вислову, при цьому ж, звичайно, значно перекриваючи її»; «міф як замкнута в межах індивідуальних можливостей автора оповідна (словесна) структура завжди тотожна її автору» тощо [7].

Для методологічного стимулювання українського нео-міфологізму багато працював Ярослав Поліщук — монографія «Міфологічний горизонт українського модернізму». Я. Поліщук заперечував цінність класичного розуміння міфу на користь близького до понять «ідеологія», «ментальність» чи «суспільний світогляд» — «як універсального культурного феномена, значення якого виходить поза конкретні часові виміри... як певний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів». Враховуючи невивіреність неоміфологічної термінології, він

пропонував власні дефініціювання, узгоджуючи різні теоретичні позиції: «міфологія — **універсальний культурний код буття**, який екзистенційно конститує нашу свідомість та гармонізує суперечність між марнотністю й сенсом буття»; «міф — одиничний факт такого конституювання та гармонізування»; «архетип — певна модель (матриця) героя, сюжету чи мотиву, яка в літературній традиції набула статусу константної моделі» [7].

Втім, слід зазначити, що в літературознавчих студіях (особливо в дослідженні західних літератур) за інваріант міфології на загал приймають корпус давньогрецьких міфів. Як думається, це пов'язано з засадничою роллю античної культури для формування європейської цивілізації. Засвоєння давньогрецького пантеону в релігійних уявленнях Риму сприяло максимально широкому розповсюдженню міфологічної сюжетики на теренах імперії. Український літературознавець і професор Борис Шалагінов підкреслює три періоди розвитку давньогрецької міфології [18, с. 18]. Першим періодом є *архаїчним*, де міф виступає як форма мислення (хтонічна міфологія). У цьому періоді людина робить відкриття, що крім світу конкретних речей навколо неї існує ще світ понять, уявлень про ці речі в голові самої людини. До цього періоду притаманні *фетишизм* (людське сприйняття речей як живої), *анімізм* (уявлення про душу речі) та *метаморфізм* (віра у здатність до перетворень) [18, с. 18-20]. Крім того, розглядаючи функції анімістичних істот, професор пояснює головну відмінність між зооморфними і антропоморфними божествами: «Перші несуть із собою смерть. Так, від погляду медузи Горгони людина перетворюється на камінь; сирени своїм співом причаровують подорожніх і вбивають їх; сфінкс загадує подорожнім загадку, яку вони неспроможні відгадати і тому гинуть. І навпаки, антропоморфні божества надають людям допомогу, несуть життя, про що свідчить приклад Зевса, богині плодючості Деметри, богині кохання Афродіти і т. п. Ця відмінність мала прогресивний характер, бо засвідчила той факт, що людина поступово переставала відчувати страх перед таємничими силами природи, починала вільніше і

впевненіше почуватися у доквіллі» (Шалагінов 20-21). Шалагінов припускає, що уже в період хтонізму виникла здатність людини сміятися, зародилося комічне як осмислення невідповідності наявного (емпіричного) факту абстрактному поняттю [18, с. 21].

Другим важливим періодом у розвитку міфології став *героїзм*, або період героїчної міфології. Вона виникла в історичну добу батьківського роду (патріархату) і пов'язана значною мірою з відкриттям металів, з яких виготовляли зброю (IV—III тис. до н. е.). В цю добу людина прощається з первісним станом і підноситься на рівень *стародавньої цивілізації*. Цей новий період позначений остаточним закріпленням форм релігійного культу і формуванням образів олімпійських богів у Греції. Міфологія набуває оповідних форм, стає переказом, розповіддю; з'являється новий персонаж — *герой* (звідси назва всього періоду). Образи і логіка попереднього, хтонічного, періоду трансформуються тепер у нові форми або залишаються в них у вигляді рудиментів, первісний смисл яких уже не схоплюється свідомістю. На основі міфології тепер формуються окремі фольклорні жанри (казки), стародавній епос (поеми Гомера та інші) [18, с. 21].

Для третього періоду характерний *літературний міф*, коли міфи виступають як сюжети літературних творів (власне історія античної літератури) [18, с. 18].

Хоча інші українські літературознавці Вадим і Нінель Пащенко стверджують, що міфи починають виникати на зорі існування людського суспільства у всіх без винятку племен: «Це час формування первіснородового суспільства, коли людина знала лише общинно-сімейні відносини. Навіть і в окремих сучасних племен, через різні історичні обставини відсталих у культурному розвитку, міфи лишаються важливим чинником їхнього життя і визначають ставлення людей до навколишнього світу» [14, с. 33].

На запитання «Як і чому починається процес міфотворчості?» літературознавці не висвітлюють всі періоди міфологічного розвитку — від

тотемізму до фетишизму та анімізму, — а обмежуються коротким з'ясуванням відповіді [14, с. 33]. За їх словами, у прадавні часи, коли люди ще не вододіли засобами виробництва, вони жили серед жорстокої й страшною для них природи. Стихійні лиха та природних змін (напр. зміна дня і ночі, пір року, схід і захід Сонця) вплинули їх на розвиток формування міфічних істот: «Людський розум, не маючи змоги досягнути суті і причини того чи іншого явища, починав його пояснювати втручанням якихось вищих, надприродних сил — демонів, богів... Водночас починають складатися і їхні біографії, до яких пізніші покоління додають дедалі нові й нові подробиці та факти, створюють варіанти тощо. Живучи в первісному суспільстві, люди й саму природу, і всю навколишню дійсність розглядають і сприймають із погляду родинних відносин. Небо, земля, підземний світ постають у їхній свідомості об'єднаними у велику родову общину. У різних народів боги відрізнялися один від одного, але в них були й спільні риси. Вони, як правило, мали людську статуру, що часом зливалася з окремими частинами тіла деяких тварин, але були жахливими на вигляд, могутніми і всесильними.» [14, с. 33-34].

Отже, розглянувши історію розвитку міфу та його тлумачення, висвітлені різними вищезгадане науковцями, можна зробити висновок, що міф є частиною формування людської свідомості за допомогою міфічних образів або архетипів. Загальнолюдська значущість та художня потужність цих образів спонувають митців наступних епох знову й знову звертатися до них, щоразу переосмислюючи та трансформуючи.

У сучасній літературі міф переживає друге народження – до міфологічних сюжетів звертаються численні письменники, пропонуючи власну візію тих чи інших подій або власне трактування того чи іншого міфологічного образу. Певна річ, що при цьому враховуються панівні філософські тенденції та здобутки літературно-критичної думки останніх років. Однією з панівних тенденцій сучасної літератури є переосмислення відомих «чоловікоцентричних» сюжетів із жіночої точки зору, своєрідне

перетворення «history» на «herstory». Значний вплив на цей ідейно-тематичний зсув здійснили здобутки феміністичної критики.

Феміністична критика (англ. *feminist critical* — жіноча критика) — філософська течія постмодернізму, що оприявнюється в різних інтердисциплінарних варіантах — літературознавстві, мистецтвознавстві, лінгвістиці тощо. Найбільший вплив на розвиток феміністичних ідей здійснили французькі та англо-американські феміністки. Перші зосереджені на обґрунтуванні концепції «інакості» жінки, жіночого письма, бісексуальності та критиці фалоцентризму, а другі здебільшого переймаються ідеями деконструктивізму. Феміністичні групи ставили собі за мету визволення від патріархального гноблення, нагальної зміни ціннісної ієрархії патріархального суспільства на матріархальну, чужу чоловічому світоуявленню. Власне цим ця течія відрізняється від руху емансипанток на межі XIX-XX ст., коли жінки не протиставляли себе патріархальній культурі, а домагалися правових, політичних, соціальних свобод, прагнули вписатися в неї на рівних правах, динамізувати себе відповідно активному маскулінному життєдіянню [6, с. 691].

К. Рутвен («Феміністичні літературні дослідження: Вступ», 1985) нараховує вісім типів феміністок: соціофеміністки, семіофеміністки, психофеміністки, марксистські, соціо-, семіомарксистські, лесбійанські та «чорні» феміністки, перейняті сублімованими формами теоретичного, точніше міфізованого мислення. В. Лейч виділяє сім феміністичних критик (екзистенціалістська, читацької реакції, мовних кодів, деконструктивістська, юнгіанська міфокритика, антиколоніальна критика третього світу). Така класифікація засвідчує відсутність програмової єдності феміністок [6, с. 693].

Український науковець Уляна Паньків, спираючись на висновки українських та зарубіжних літературознавців з питання «жіночого письма», а також на власне дослідження філософсько-психологічного роману Марії Матіос «Чотири пори життя», характеризує буття жінки в різних проявах [13, с. 67-68]:

- 1) *кохана жінка*, яка в обіймах чоловіка відчуває себе бажаною, обожнює й сама, і віддається коханню до останку;
- 2) *жінка-берегиня*, яка все зробить заради порятунку коханого;
- 3) *жінка-жертва*, яка страждає через особисту безпорадність;
- 4) *одинокка жінка*, яка переживає нестерпний стан буття.

Інша українська дослідниця Ірина Накашидзе, спираючись на думки І. Юрескул та С. Філоненко, виділяє три групи, у межах яких є підтипи жіночих образів [12, с. 98-99]:

1. Жіночі образи, які відповідають традиційним уявленням про роль і місце жінки у сім'ї та суспільстві, тобто самостверджуються у патріархальному світі: 1) дівчина, що прагне вдало вийти заміж (Юля (Є. Кононенко “Сестра”)); 2) мати як берегиня сімейного затишку (мати в оповіданнях Є. Кононенко); 3) жінка без власного «Я» (жінки в оповіданнях Г. Гордасевич).

2. Образи жінок, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві: 1) аристократка за духом (Анна та Марта (“Діти Ніоби” С. Майданської)); 2) романтик (Таня (“Записки Тані М.” Г. Гордасевич)); 3) жінка, яка живе у своєму часі (Лена (“Дівчатка” О. Забужко)).

3. Образи жінок, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві, заперечуючи традиційні для патріархальної традиції стереотипи про жінок: 1) «перехідний тип» жінки (від пасивної до активної) (Валерія (“Сходження на Фудзіяму” Л. Тарнашинської)); 2) «нова жінка», яка змушена обирати між сім'єю та роботою (Мар'яна (“Імітація” Є. Кононенко)); 3) феміністка (Оксана (“Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко)).

Розглядаючи теорію фемінізму, ми маємо розглянути чотири типи текстів [16, с. 20]:

- 1) *жіноча література* (увага акцентується на статі автора);
- 2) *жіноче читання* (акцентується стать читача);
- 3) *жіноче письмо* (центральне місце посідає стиль тексту);

4) *жіноча автобіографія* (в центрі уваги – зміст тексту).

Дослідниця Паньків виокремлює особливі **ознаки «жіночого письма»** [13, с. 68]:

- 1) розповідь про стосунки чоловіка і жінки;
- 2) детальне вивчення внутрішнього світу особистості;
- 3) автобіографічні мотиви;
- 4) елементи сповідальності;
- 5) наратив від першої особи;
- 6) ведення щоденника тощо.

За об'єктами зацікавлення, на думку Елейна Шовалтер, феміністична критика поділяється на два різновиди. Перший – **ідеологічний** – «пропонує феміністичні способи читання текстів, де розглядаються образи й стереотипи жінок у літературі, хибне уявлення про жінок у критиці та жінка-як-знак у семіотичній системі». Другий – **«гінокритика»** – вивчає «жінок як письменниць.., психодинаміку жіночої творчості, траєкторію індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюцію і закони жіночої літературної традиції» [16, с. 21]. У статті «Феміністична критика у пуші» (1981) авторка розрізняє чотири моделі гінокритики – біологічний, лінгвістичний, психоаналітичний і культурний. Це не означає, що метою гінокритики є стерти різницю між чоловічим та жіночим письменництвом. Гінокритика намагається зрозуміти специфічність жіночого письменництва не як продукту сексизму, а як основний аспект жіночої реальності [5, с. 53].

Всі феміністичні теорії ґрунтуються на понятті *гендеру*. Існує певна різниця між статі та гендером, і Маніжа Алам, дослідниця з Технологічного коледжу Салали, дотримується до думки Всесвітньої організації охорони здоров'я, що *стать* відноситься до біологічних і фізіологічних характеристик, визначені для чоловіків і жінок, а *гендер* відноситься до ролей, поведінки, видів діяльності і атрибутам, що дане суспільство конструює для чоловіків та жінок і що вважаються придатними для них. Як Алам пояснює, *стать* є фіксованим поняття, яке не змінюється в різних

суспільствах, в той час як *гендер* знаходиться в стані зміни і варіюється від одного суспільства до іншого [48, с. 247].

На основі дослідження гендеру виникла **гендерна критика**, що є продовженням літературної критики, що фокусується на тому, як культури використовують символи для визначення і нав'язування людині рис певної статі. Існують три питання, що в ньому розглядаються [36]:

1). Гендерна мова. Наприклад, це включає в себе використання займенників чоловічого роду (*він, його*) для позначення людей в цілому. Ця тенденція виникла в результаті історичного патріархату, коли бути чоловіком було нормою, а жінка була відзначена як «інша» [36]. Згідно з поточного дослідження Аламї, жінки балакучі та дуже ввічливі, їх частіше переривають і вони більше співають та в основному шукають близькості і встановлення дружби, в той час як чоловіки більш комфортно розмовляють на публіці і використовують більше лайок і грубих виразів. Іншими словами, жінки говорять мовою зв'язку та інтимності, тоді як чоловіки говорять мовою статусу та незалежності [48, с. 255].

2). Вибір персонажів. Чоловічі персонажі часто брали на себе провідну роль, стверджуючи свою мужність і фізичну силу. Жіночі персонажі повинні були приймати владу без будь-якого вибору свободи і незалежності [36]. Окрім того, у міфології і філософії жінки часто асоціюються з небезпекою, неконтрольованими тілесними позивами і божевіллям, в той час як чоловікам належать здоровий глузд, сміливість і незалежність [56, с. 240-241].

3). Сприйняття статі автора. Чоловіки-письменники мали серйозну перевагу в тому, що розповідали свої власні історії. Навпаки, жіноча творчість вважалось аморальним, до нього ставилися упереджено і піддавали різкій критиці. В результаті їм довелося публікуватися під чоловічими псевдонімами, щоб мати шанс на професійне визнання серед письменників [36].

Таким чином, феміністична критика є напрямом літературознавства, який розглядає типів текстів (жіноча література, жіноче читання, жіноче

письмо і жіноча автобіографія) і ознаки «жіночого письма» (розповідь про стосунки чоловіка і жінки, детальне вивчення внутрішнього світу особистості, автобіографічні мотиви, елементи сповідальності, наратив від першої особи, ведення щоденника тощо). У класифікації Уляни Паньків буття жінки характеризується в чотирьох проявах: як кохана жінка, як жінка-берегиня, як жінка-жертва і як одинока жінка. У Ірина Накашидзе жіночий образ ділиться на три групи, у яких існують ще підтипи: жіночі образи, які відповідають традиційним уявленням про роль і місце жінки у сім'ї та суспільстві; жіночі образи, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві; і жіночі образи, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві. Феміністична критика також має певні зв'язки з гендерною критикою, що вивчає питання гендерної мови жінок та чоловіків, їх вибір та сприйняття статі.

1.2. Специфіка та функції міфологічного субстрату в сучасній літературі

Ідеї та естетика постмодернізму, що протягом останніх десятиліть визначали поступ філософської думки та культурного розвою у глобальному суспільстві, значним чином відобразилися й на художній літературі. Поетика постмодерністського твору характеризується фрагментарністю, колажованістю, так званою грою з читачем, а також високим рівнем інтертекстуальності. Цей термін був запропонований французькою дослідницею Юлією Крістевою, яка стверджувала, що всі сучасні літературні твори є інтертекстуальними з попередніми творами [41]. Іншими словами, інтертекстуальність – це спосіб написання нового тексту на основі інших видатних класичних та оригінальних творів. Слід зазначити, що антична міфологія виступає у сучасній літературі одним з провідних джерел інтертекстуальності - згадаймо, приміром, романи «Кентавр» Дж. Апдайка, «Химера» Дж. Барта, «Цирцея» М. Міллер та ін.

Загалом, теоретики літератури постмодернізму виокремлюють **три типи** інтертекстуальності:

1). Obligatory (облігаторний), в якому автор навмисно посилається на інший текст у своєму творі. Автор має намір зробити зовнішні посилання і хоче, щоб читач в результаті зрозумів щось про роботу, яку читає. Зазвичай це відбувається, коли читач одночасно вловлює посилання і розуміє іншу роботу, на яку посилаються. Це створює передбачувані смислові шари, що втрачаються, якщо читач не знайомий з іншим текстом. Наприклад, Розенкранц і Гільденстерн – другорядні персонажі знаменитої трагедії Шекспіра «Гамлет», але у маловідомої трагікомедії Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1966) вони є головними персонажами. Без будь-яких знань про оригінальну роботу, на яку посилаються, здатність читача зрозуміти роботу Стоппарда була б неможлива. Хоча назва трагікомедії Стоппарда – це рядок, взятий безпосередньо з «Гамлета», ця п'єса по-іншому дивиться на шекспірівської трагедії, пропонуючи альтернативні інтерпретації оригінального тексту [42].

2). Optional (альтернативний), в якому автор може посилатися на інший текст, щоб створити ще один несуттєвий шар сенсу. Якщо читач зрозуміє посилання та знає інший текст, це може покращити його розуміння. Важливою частиною є те, що посилання не має вирішального значення для розуміння читачем читаного тексту. Наприклад, серія книг Джоани Роулінг «Гаррі Поттер» (1997-2007) тонко відсилає до серії книг «Володар пернів» Дж. Р. Р. Толкіна (1954-1955). Існує кілька паралелей між молодими головними героями-чоловіками, їх групою друзів, які допомагають їм досягати цілей, і їх старіючим наставником-чарівником. Роулінг також посилається на казку Дж. М. Баррі «Пітера Пена» (1911), як в темі, персонажах, так і в декількох рядках. Головна відмінність полягає в тому, що можна читати, розуміти й цінувати серію про Гаррі Поттера, взагалі не читаючи творів Дж. Р. Р. Толкіна або Дж. М. Баррі. Алюзія лише додає

додатковий, але несуттєвий сенс, так що шар сенсу швидше підсилює, ніж створює розуміння читача [42].

3). Accidental (випадковий) виникає, коли читач встановлює зв'язок, яку автор не мав наміру встановлювати. Це може статися, коли читач знає тексти, яких, можливо, немає у автора, або навіть коли читач створює посилання на певну культуру або на свій особистий досвід. Наприклад, читач, який читає роман «Мобі Діка» (1851), може провести паралелі з біблійною історією про Іона і Кита. У наміри Германа Мелвілла, ймовірно, не входило пов'язувати Мобі Діка з цією конкретною біблійною історією [42].

Аналізуючи п'єсу Дж.К. Роулінг «Гаррі Поттер і прокляте дитя», Юлхам Басір формує ще один тип – *міфологічна інтертекстуальність*, що поєднує теорії інтертекстуальності та загального визначення міфів і використовується для конкретизування інтертекстуальності у міфологічному аспекті будь-якої певної літератури [27, с. 31]. У своєму дослідженні Басір розглядає персонажів, чийі імена взяті з грецької міфології, та інших істот, і характеризує певні схожості та відмінності між романом та міфологією, наприклад чаклунка Герміона названа на честь єдиної дитини царя Спарти Менелая та його дружини Єлени: «Роулінг не випадково обрала це ім'я, тому що ми можемо знайти деякі подібності між Герміоною з міфології та Герміоною в романі. Обидва вони, як у міфології, так і в романі, розлучилися зі своїми батьками, коли вирости. Різниця полягає в тому, що в міфології Герміона була покинута матір'ю в Трої, щоб бути з іншим чоловіком на ім'я Паріс, а батько [Менелай] відіслав її заміж за чоловіка, якого він вибрав для неї. Хоча в романі вона не та, яку покинули батьки, а саме вона залишила їхніх батьків, тому що брала участь на війні проти темної магії, злих відьом і чарівників.» [27, с. 56]. В додаток, у романі Мінерва, названа на честь богині мудрості та війни з римської міфології, є вчителькою школи Гогвортс, яка радить Гаррі Поттеру зрозуміти, що він робить помилку [27, с. 58]. У грецькій міфології сова є символом мудрості та щастя, оскільки вона є

улюбленою твариною богині Афіни, тоді як у романі сови є улюбленими тваринами відьом і чарівників, що доставляють посилення [27, с. 71].

Міфологічна інтертекстуальність була розповсюдженою літературною практикою ще, власне, до того, як був викарбуваний сам термін. Найяскравіший приклад використання міфологічного субстрату в оповідній канві та мотивно-тематичному комплексі епічного твору - роман ірландського письменника Джеймса Джойса «Улісс», що ґрунтується на основі епічної поеми Гомера «Одіссея», переосмисленій в Дубліні 1900-х років і в найдрібніших подробицях описує один день із життя Леопольда Блума, його друга Стівена Дедала та його багатостраждальної дружини Моллі. Роман розділений на епізоди, приблизно відповідні епізодам оригінальної поеми [60].

Роман шотландської письменниці Алі Сміт «Дівчина зустрічає хлопця» базується на міфі про Іфіса та Іанту як один із тих рідкісних грецьких міфів, які закінчуються щасливо. Історія розповідається в «Метаморфозах» Овідія, де дівчинку на ім'я Іфіс виховують як хлопчика, щоб уникнути погрози її батька вбити її через те, що Іфіс народилася не хлопчиком, а дівчинкою. Іфіс так палко закохується в іншу дівчину, що пізніше Ісіда, єгипетська богиня родючості та материнства, змінює її жіночу стать на чоловічу й Іфіс щасливо одружується з Іантою. Сміт переносить цю історію в сучасний Інвернесс під виглядом Антеї та Робіна, в якому проблема статі, трансформації та прийняття себе розкриваються в романі [60].

Серії Сюзанни Коллінз «Голодні ігри» та Джеймса Дешнера «Той, що біжить лабіринтом» базуються на міф про Тесея та Мінотавра, в якому група людей опиняється в закритому та віддаленому місці, і єдиний спосіб вибратися звідти – це боротися та виживати від виклику або від смертельних речей всередині місця [27, с. 14].

Близьким до поняття інтертекстуальності виступає у сучасних гуманітарних студіях поняття інтермедіальності. Згідно з концепцією Ю.-Е. Мюллера інтертекстуальність розглядається в інтеракціях з вербальними

текстами, а інтермедіальність як реляції між різними медіа. Інтермедіальність приходить від терміна «інтермедіа», до якого належать візуальна поезія, візуальна музика, інтермедійна фотографія, фільм, відео, відеокліпи, мистецтво світла, телевізійне мистецтво, комп'ютерна анімація, інтерактивне кіно, net art, голографія, театр, балет, мультимедійна перформативна вистава тощо [17, с. 49-52].

Таким чином, інтертекстуальність набуває широке значення у світовій літературі, що виникає або коли автор навмисно посилається на інший текст у своєму творі (*облігаторний тип*), або коли автор може посилатися на інший текст, щоб створити ще один несуттєвий шар сенсу (*альтернативний тип*), або коли читач встановлює зв'язок, яку автор не мав наміру встановлювати (*випадковий тип*). У сучасному літературі також розвивається *міфологічна інтертекстуальність*, що поєднує теорії інтертекстуальності та загального визначення міфів.

1.3. Художня своєрідність жіночих образів давньогрецької міфології

Специфіка жіночих образів давньогрецької міфології зумовлюється, перш за все, статусом жінки у античній ієрархії. Оскільки серед олімпійців певним чином дотримувалась гендерна рівність, і богині практично ні в чому не поступались богам, то й образи жінок-богинь виступають надзвичайно потужними й такими, що не зовсім відповідають традиційній жіночій гендерній ролі. Так, приміром, Афіна Паллада опікується такими аспектами як мудрість, освіта, знання, філософія; Артеміда виступає покровителькою полювання та стрільби; Ніка приносить перемогу і так далі. Тобто, жінки в давньогрецькій міфології опікуються тими аспектами людського буття, що в традиційному суспільстві вважаються суто чоловічими. Втім, визначальним чинником гендерної ролі жінки в давньогрецькій міфології все ж виступав її статус: якщо богині та їхні супутниці - німфи, музи, Мойри, Харити та ін. могли дозволити собі відхід від традиційних гендерних ролей слабких, безініціативних та керованих жінок, характерних для античного суспільства.

Втім, крім богинь, у міфології досить високий статус мали ще й смертні жінки - цариці й царівни. Втім, їхні гендерні ролі ближче до традиційних - на відміну від богинь, які можуть виступати радницями, воїтельками, інтриганками тощо, смертні жінки або більш об'єктивовані (Іо, Леда, Алкмена та ін.), або виступають у традиційній ролі матері й берегині (Ніоба).

За словами історика Марка Картрайта, в античній літературі давньогрецькі автори-чоловіки часто представляли жінок як порушниць спокою, від ревнивої Гери до Афродіти, які використовувала свої чари, щоб змусити чоловіків втратити розум. Міфи та література рясніють жіночими персонажами, які намагаються зірвати плани героїв-чоловіків, від верховної відьми Медеї до смертоносних, хоча і прекрасних сирен. Навпаки, ідеальна цнотлива жінка, вірна відсутньому чоловікові, втілена в Пенелопі в поемі Гомера «Одіссея». Музи являються втіленням ще одного позитивного жіночого образу, які відомі не тільки своєю фізичною красою, але й широким спектром навичок в мистецтві. Історик також доповнює, що, можливо, ми ніколи не дізнаємось чи мали ці вигадані персонажі якесь відношення до ролі жінок у реальному житті, і залишає це питання відкритим, як і більш інтригуюче питання про думки грецьких жінок щодо створені чоловіками зразки для наслідування [65].

Жінок також часто представляли як керованих лише дикою пристрастю та екстатичними емоціями, наприклад менади (від грец. *maenades* – «божевільний»), жінки-послідовниці бога вина Діоніса. Під час оргіастичних обрядів Діоніса менади бродили по горах і лісах, виконуючи шалені танці, і вважалися одержимами богом. Перебуваючи під божим впливом, вони мали незвичайну силу, в тому числі здатність розривати тварин або людей на частини, як наприклад менади розчленували міфічного героя і поета Орфея [47].

У грецькій міфології жінки також зображувалися як войовниці, яких називають амазонками, чії міфи про них багато згадаються: «Одним із

обов'язків героя Геракла було здобути пояс Іпполіти, цариці амазонок, під час якої він, як кажуть, переміг і вигнав їх з їхнього краю. Пентесілея очолила військо амазонок для боротьби за Трою проти греків, але була вбита Ахіллом, який пізніше оплакував її. В іншій міфі Тесей (або разом з Гераклом) напав на амазонок, а ті, у свою чергу, вторглися в Аттику, де зазнали поразки, що зрештою Тесей одружився на одній з них, Антіопі. У давньогрецькому мистецтві амазонки нагадували Афіну (зі зброєю та шоломом), а пізніше Артеміду (у тонкій високій та підперезаній сукні для швидкості) У елліністичні часи амазонки асоціювалися з Діонісом (богом вина) або як його союзники, або, частіше, як його противники» [19].

Нора МакГриві, колишня кореспондентка для журналу «Смітсоніан», аналізуючи жіночі образи у творах стародавніх авторів чоловічого полу, засвідчує, що деякі жінки зображені як монстри, наприклад, у епосі «Метаморфози» римський поет Овідій написав про Медузу, чиє змієподібне волосся перетворювало будь-кого, хто зустрічався з нею поглядом, на камінь; у поемі «Одіссея» Гомера, грецький герой Одісей повинен вибрати між боротьбою зі Сциллою, істотою з шістьма головами та дванадцятьма ногами, і Харибдою, морською потровою загибелі. В додаток, Нора наголошує, що жінки-монстри у творах розкривають більше про патріархальні обмеження, накладені на жіночність, ніж про самих жінок. Медуза викликала страх у серцях людей, оскільки вона була водночас оманливо красивою та жахливо потворною, а Харибда налякала Одісея та його супутників, тому що представляла бурхливу яму бездонного голоду [64].

Згідно з думкою іншого науковця Десси Міхан, у більшості грецьких міфів жінки зображувалися такими брехливими, ганебними, маніпулятивними і проблематичними, що потребувало чоловіків утримати жінок, які проявляли таку поведінку через їх можливість бути незалежними, від знищення суспільства: «Усі три образи, що Міхан розглядує, зображували жінок такими, що мають кілька таких негативних характеристик: Пандора була ганебною та лиховісною для суспільства, оскільки вона випустила весь

біль та страждання у світ; Афродіта була обманливою, маніпулюючою та безсоромною, виставляючи напоказ свою сексуальність у спосіб, яка прирівнюється до повії серед смертних жінок; Єлена Троянська осоромила свого чоловіка і своє місто, залишивши сім'ю заради іншого чоловіка, тим самим спричинивши смерть незліченних воїнів, коли її чоловік боровся за її повернення» [31].

Богиня мудрості Афіна була відома своєю недовірою до жінок і крайнім женоненависництвом, оскільки вважалося, що жінки годяться тільки для дітонародження. В цілому, жінки могли брати участь в ритуалах та церемоніях і виступати в якості жриць певних божеств, таких як Деметра, Афродіта і Діоніс [58].

Коли дівчинка народжувалася в Афінах, вона мала більше шансів бути покинутою при народженні, ніж хлопчик. Дочки городян отримували освіту в області письма, читання і математики, а потім вони вивчали музику, поезію і фізичні вправи у формі гімнастики. Освіта дівчинки призначалося не для того, щоб підвищити її інтелект і знання, а для того, щоб підготувати її до материнства і ведення домашнього господарства. Очікувалося, що дівчата одружуються незайманими, а типовий шлюбний вік для дівчат становив 13 або 14 років, у порівнянні з середнім віком чоловіків близько 30 років. Їх шлюб організовував батько або інший опікун, відомий як *куріос*, титул батька або іншого родича чоловічої статі. Всі жінки повинні були вийти заміж, оскільки в афінському суспільстві не було місця незаміжній жінці, а любов мала до всього цього дуже мало відношення [58].

Після заміжжя життя жінки зводилася до народження дітей, їх виховання та ведення домашнього господарства, хоча в більш багатих сім'ях були раби, які допомагали жінкам по дому. Спілкування з чоловіками, які не були родичами, не заохочувалося, і жінки займалися тихими домашніми справами, такими як ткацтво. Вони могли відвідувати будинки друзів і брати участь в деяких релігійних церемоніях і фестивалях, але в іншому від дівчат,

дружин і матерів очікувалося, що вони будуть сидіти вдома і вести себе тихо під контролем свого чоловіка-опікуна [58].

Заміжні жінки принаймні з погляду закону перебували під повною владою своїх чоловіків. Такі письменники, як Аристотель, не сумніваються, що жінки були інтелектуально неспроможними самостійно приймати важливі рішення. Насправді, звісно, окремі пари цілком могли розділити своє життя справедливіше. Від жінок очікувалося, що вони будуть вірні своїм чоловікам, але не навпаки, оскільки чоловіки могли вільно користуватися послугами повій. Будь-яка жінка, яка не зберегла честь родини (і, таким чином, не захистила законність чоловічої лінії), була винна у серйозному злочині як *moicheia* (перелюб), що призвело до заборони брати участь у публічних релігійних церемоніях. Чоловік, який виявив сексуальні стосунки його жінки з іншим чоловіком, міг убити коханця, не побоюючись судового переслідування [65].

Говорячи про проституцію, Марк Картрайт розділяє жінок на чотири групи: 1). вуличні повії (*pornē*), які пропонували своє тіло для сексуального задоволення; 2). наложниці (*pallakē*) які постійно проживали в певному домі; 3). священні повії, які віддавали свої тіла як частину релігійних культів; 4). гетери (*hetaira*), висококласні повії, які, крім сексу, пропонували клієнтам їхню освіту в галузі музики (особливо гри на флейті), танців та загальної культури. Гетери, як історик доповнює, мали славу в Греції: «Справді, деякі гетери мали такий тривалий ефект, що їм давали власний будинок або отримували посвячення, такі як громадські пам'ятки, споруджені на їхню честь, навіть у таких відомих релігійних місцях, як Дельфи.» [39].

Марк також згадує імена деяких відомих гетерів, які встановлювали міцні відносини з найвідомішими афінянами, від філософів до драматургів: «Історик V століття до н.е. Геродот присвятив кілька уривків тексту «наділеної благословеннями Афродіти» гетері на імя Родопис з фракійського походження, яка колись була рабинею знаменитого байкара Езопа, пізніше дружиною царя Єгипту (хоча він висміює припущення, що вона збудувала

велику кам'яну піраміду в Єгипті). Іншою званою гетерою, принаймні на думку деяких стародавніх авторів, була Аспасія з Мілета, яка була коханкою, а потім співмешканкою афінського державного діяча Перікла. Третім прикладом знаменитої гетери є Фріна, яка була коханкою для скульптора Праксітеля і його моделлю для статуї Афродіти, яку він багато копіював. Також вона була коханкою оратора Гіперіда, який допоміг зняти її судове звинувачення у безбожництві, що в той час вважався серйозним злочином і гідною смертною карою в Афінах. Фріна була надзвичайно багатою, що запропонувала відбудувати місто Фіви після його зруйнування Олександром Македонським, запропонувавши фіванцям встановити табличку над головними воротами міста з написом «Олександр розвалив мене, а гетера Фріна побудувала мене знову», проте її пропозицію було відхилено.» [39].

Крім того, сексуальність лесбіянок значною мірою неправильно розумілася і навіть була обмежена, тоді як чоловіча гомосексуальність привіталася публічно. Існує дуже мало джерел про жіночі одностатеві стосунки, навіть, наприклад, джерела Сапфо є суперечливими, оскільки в її творах слово «лесбіянка» в той час стосувалося мешканців острова Лесбос, а не гомосексуальних жінок. До того ж Овідій описує ідею, поширену в Греції, а також у Стародавньому Римі, про те, що сексуальний потяг жінок до інших жінок було принципово неможливим. Коли виявляються стосунки між двома жінками, вони відкидаються або, як це показано у «Метаморфозах» Овідія про Іфіс (згадано в пункті 1.2), сприймаються або змінюються, щоб відповідати гетеронормі, а потім ці стосунки стають гетеросексуалізованими, аби відповідати нормі, шляхом маскулінізації та відкидання [46].

Отже, у античній літературі, особливо у творах авторів чоловічої статі, жінки зображувалися як порушниці спокою (напр. богині Гера та Афродіта), відьми (Медея), прекрасні серени, менади, безгрішні дружини (Пенелопа), музи та чудовища, тоді як в давньогрецькому соціумі їх представляли як жриці богів, таких як Деметра, Афродіта і Діоніс, як повій, і як заміжні

жінки, які перебували під повною владою свого чоловіків та займалися домашніми справами, такими як ткацтво та виховання дітей.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ОБРАЗІВ АРІАДНИ І ФЕДРИ У РОМАНІ ДЖЕННІФЕР СЕЙНТ «АРІАДНА»

2.1. Специфіка гендерних ролей Аріадни й Федри

З давньогрецькою міфологією, Аріадна й Федри походили з могутньої родини. Згідно з думкою британської письменниці й авторки роману «Аріадна» Дж. Сейнт: «Їх батько був цар Криту Мінос, а мати була Пасіфая, дочка бога сонця Геліоса, яка після союзу з биком народила Мінотавра, чудовисько з тілом людини та головою бика. У них була тітка – Цирцея, чаклунка, яка перетворила супутників Одиссея на свиней в поемі Гомера «Одіссея», і двоюрідна сестра – Медея, яка допомогла Ясону здобути золоте руно в її батька Еета з Колхіди» [22].

У «Великій українській енциклопедії» легенду про Тесея й Мінотавра викладено наступним чином: «На вимогу царя Міноса щороку (або раз на 3 роки) м. Афіни були змушені надсилати Мінотавру 7 юнаків і 7 дівчат. Тесею прибув разом із приреченими афінянами, щоб вбити Мінотавра і звільнити Афіни від данини. Герою допомогла Аріадна, яка пристрасно в нього закохалася. Вона дала Тесею клубок ниток і гострий клинок. Рухаючись лабіринтом, Тесею розплутував клубок, за ниткою знайшов зворотню дорогу після перемоги над чудовиськом. Клинком, подарованим Аріадною, убив Мінотавра. Після перемоги Тесею забрав Аріадну із собою, однак залишив її на о. Наксос. Існують різні версії щодо подальшої долі Аріадни. За однією з версій міфу, Аріадну вбила стрілами Артеміда. За іншою, вона померла при пологах на о. Кіпрі. За третьою, стала жрицею, а з часом дружиною бога вина Діоніса» [1]. Як Сейнт доповнює, Діоніс, зачарований красою Аріадни, наказав Тесею залишити її. Герой не міг відмовити богу, і тому віддає Аріадну [22]. На весілля Аріадна отримала від богів подарунок — вінець роботи Гефеста, що згодом, після смерті Аріадни, був піднесений на небеса й утворив сузір'я Північної Корони (у давнину

сузір'я називалося Вінець Аріадни). За одним із міфів, Зевс подарував Аріадні безсмертя [1].

Щодо Федри, то була дочкою Міноса та Пасіфаї, і безсоромно і хтивою дружиною Тесея. Вона народила йому двох синів, Акамата та Демофонта, проте її цікавив Іпполіт, син чоловіка від попереднього шлюбу з царицею амазонок Антіопою [50]. З однією версією, Іпполіт висміяв Афродіту, сказавши їй бути незайманою відданою Артеміді; тому Афродіта змусила Федру закохатися в нього, але той відмовив їй. Щоб помститися, Федра написала своєму чоловікові листа, в якому збрехала, що Іпполіт її згвалтував. Тесеї прокляв свого сина і колісничні коні Іпполіта були налякані морським чудовиськом, через що він загинув. За іншою версією міфу, після того, як Федра розповіла Тесею, що Іпполіт згвалтував її, Тесеї вбив свого сина, а Федра покінчила життя самогубством через почуття провини [52].

2.2. Образ Аріадни у світовому мистецтві

До образу Аріадни зверталися такі живописці як Пуссен, Тиціан, Тінторетто, Карраччі, Делакруа, Дені та інші [1]. Сюжетний діапазон їхніх картин пов'язаний передусім із історією кохання Аріадни й Діоніса: ми бачимо їх під час їхньої першої зустрічі на острові Наксос, або вже у тріумфальній весільній процесії, або під час того, як їх вінчає богиня Венера. В інших художниках, наприклад у Ангеліки Кауфман, Аріадна зображена у самоті, лежачою та розчарованою після зникнення Тесея з Наксос [1], як показано в рис. 2.1. Окрім того, за словами Сейнт, Аріадна також асоціюється з майданчиком для танців, створеним для неї знаменитим винахідником Дедалом, а її майданчик описаний в поемі «Іліаді» як частина сцени, створеної на щиті Ахілла Гефестом [22].



Рис. 2.1. Ангеліка Кауфман «Аріадна покинута Тесеєм» (1774)

Аріадна чітко зображується у літературі, особливо у віршах давньоримських поетів Катулла та Овідія, п'єси «Аріадна» А. Мілна, драми у віршах «Аріадна» М. Цветаєвої тощо. Кожен автор по-своєму зображує Аріадну у своєму творі. Американський науковець Чад П. Браун з Університету Маршалл, досліджуючи образ цього персонажа у ліричному вірші 64 з поезії Катулла, підкреслює, що поет описує Аріадну як «взірець нового типу героя, чий вчинки мотивовані коханням, а не бажанням слави, що спонукало традиційних епічних героїв-чоловіків» [29, с. 3]. За переказом науковця, у цьому вірші Катулл описує весільний гобелен, на якому зображено Аріадну покинутою Тесеєм. Вона лише стоїть на березі, дивлячись як Тесеї відпливає від неї, виголошує довгу промову, описуючи своє горе та невірність Тесея і закінчує свою промову закликком до богів покарати цього героя [29, с. 7-8]. І як Браун помічає, поет представляє Аріадну як новий тип героя, якого слід хвалити і він це показує завдяки використанню її родового ім'я та опису стану її одягу після того, як Тесеї покинув її [29, с. 27].

Шін'ї Ванг, дослідниця з Університет Карнегі-Меллон, також аналізувала опис Аріадни не тільки у тієї самої вірші Катулла, але й у вірші Овідія та у операх двох композиторів Клаудія Монтеверді та Ріхарда Штрауса. Порівнюючи всі чотири твори, Ванг стверджує, що образ Аріадни розглядається по-різному в кожній версії.

У першій версії, як помічає науковець, Катулл зображує свою Аріадну як візуальну фігуру. Сексуально оголюючи її тіло, він запрошує глядачів весілля поглянути на її привабливі риси. Те, як Катулл оголює її тіло, вже робить її пасивною [61, с. 13]. У Овідія, Аріадна пише лист Тесею на острові в надії, що її коханий може отримати її слова. Вона є активною фігурою, так як вона не приймає своє нещастя пасивно; вона бореться за своє майбутнє [61, с. 9]. Ванг порівнює опис Аріадни із вірша Овідія з її описом із Катула і виявляє загальну спільність між ними. По-перше, Аріадна завмирає, як статуя, коли не може перенести емоційний удар, нанесений їй Тесеєм; по-друге вона шалено бігає по острову, як менада, коли шукає уваги, щоб вітрильний корабель повернувся; по-третє, Аріадна ображає Тесея, коли вона повністю занурена у відчай і гнів [61, с. 9-10]. Однак, як Ванг пояснює, різницями між її описами полягає в тому, що Аріадна у Овідія не тільки навмисно діє активно в усі ці моменти, але і проявляє свою гідність і піклується про інші речі, крім простого посвячення себе Тесею, таких як її соціальний статус [61, с. 10].

В опері Монтеверді «Аріадна» (італ. *L'Arianna*), як Ванг зазначає, вона представляє собою могутньою і самоконтрольованою фігурою, яка досягає своєї слави завдяки своєму нещастю. Аріадна змінює своє становище із самотньої та кинутої на безлюдному острові жінки на справжню головну героїню, яка виступає на сцені в оточенні повної аудиторії. За іронією долі, вона досягає слави завдяки нещастю, яке колись пережила. Її смуток не тільки подобається глядачам як видовище, але і викликає співчуття. Аріадна не перебільшує свою печаль на сцені; навпаки, вона володіє собою. Вона не закликає до помсти; вона зводить до мінімуму свій гнів і сумує за втраченої любові. Її особистість не показана в ролі жертви, як це було в поезії, а скоріше розкривається, коли вона володіє абсолютною владою [61, с. 11].

В іншій опері «Аріадна на Наксосі» (нім. *Ariadne auf Naxos*), за словами Ванг, Штраус і Гофмансталь представляють жіночність Аріадни з унікальної точки зору: вони створюють триангуляцію Аріадни, «чоловічу» Аріадну,

схожою на неї, і контрастну жіночу фігуру, що протистоїть їй. «Чоловіча» Аріадна – це персонаж композитора, який звертає нашу увагу на особливу форму цієї опери: п'єсу в п'єсі. У цій опері комедія поєднується з трагедією Аріадни, в якій представлена інша жіноча фігура, Зербінетта, повна протилежність Аріадні [61, с. 12].

Її ім'я та клубок ниток також згадуються в українській поезії, наприклад у віршах Євгена Маланюка: «О люта пам'яте, безсонна Аріадно, / Ти сучиш нить свою, складаючи нещадно / Кровоточиві літери в рядки.»; у Світлани Йовенко: «Як нерозумно: рук не простягнуть. / І аскетично: в думку не пустити... / А нитку Аріаднину тягнуть / через стіну, немов з-потойбік світу.»; у Ліни Костенко: «Як їх зносили з поля! / Набрякли від крові рядна. / Троє їх, пастушків. Павло, Сашко і Степан. / Розбирали гранату. І ніяка в житті Аріадна / вже не виведе з горя отих матерів.» [2]. Як бачимо, в поезії Маланюка образ Аріадни тісно переплітається з образом якоїсь із Мойр, що згідно з грецькою міфологією, прями нитку життя людини. Ніде не згадується, звідки Аріадна взяла свій славнозвісний клубок, тож поет припускає, що вона зсукала ту нитку сама, крізь муки й кров складаючи власну долю. В поезії С. Йовенко образ Аріадни підмінено крилатим висловом; можна зауважити, що це такий собі «нульовий образ», згадка без семантичного навантаження. У віршах Ліни Костенко образ Аріадни інтегрується в український культурний контекст та набуває потужної символіки втішальниці, яка, тим не менш, зазнає поразки, адже не в змозі зарадити горю матері, яка вимушена ховати власну дитину.

Образ та вчинки цього персонажа мали значний вплив на кіномистецтво. Аріадна присутня у телесеріалі «Атлантида» (2014), де вона допомагає герою Ясонові перемогти Мінотавра. За словами актриси Аїши Гарт, яка грала в роль Аріадни, вона є моральним голосом королівства, яка дійсно піклується про людей, і хоча вона справді сильна та розумна, як жінка Аріадна також дуже чуйна. Окрім того, як доповнює Аїша, Аріадна майже виглядає як

сучасна жінка в стародавньому світі, яка одягає прості сукні, не любить багатство і вважає себе поверхневою [26].

27 лютого 2018 р. режисер Адріан Родрігес випустив фільм «Аріадна», який був знятий на основі міфу про Тесея і Мінотавра. Образ Аріадни (Магнеа Гельгадоттір в її ролі) значно змінилися у цьому фільмі. Як пояснює Родрігес, Аріадна стикається з дилемою. В одній руці вона тримає могутню пристрасну любов свого зведеного брата Мінотавра, який дуже піклується про неї. З іншого боку, шлюб за домовленістю з її нареченим Тесеєм, який обіцяє їй надійне майбутнє. Вона повинна вирішити, що для неї краще: її майбутнє чи її серце [21].

У науково-фантастичному фільмі «Початок» (англ. *Inception*, 2010) Аріадна (Елліот Пейдж в ролі) є одним із найважливіших членів команди професійного злодія Домініка Кобба (Леонардо Ді Капріо), якій доручають побудувати різні пейзажі снів, що описуються як лабіринти [40]. Згідно з думки Едрієн Тайлер, авторки статей для новинного інфотейнмент-порталу «Скрін Рент», образ Аріадни у цьому фільмі є незміним: «Аріадна була тією, хто знала кожен куточок «лабіринтів», яку вона побудувала для Кобба, і буде тією, хто знає, як вибратися з кожного рівня — і, як і в міфі, саме вона допомагає команді орієнтуватися в «лабіринт» і дає їм ярлики. Дарма, що Аріадна була найновішим членом команди Кобба, вона побудувала складні верстви мрії для місії Фішера, що призвели до успіху. Значення імені Аріадни з цього фільму не змінює ні її історії, ні її ролі в команді, але, безумовно, робить її цікавішою та підтверджує, наскільки вона важлива та талановита.» [40].

Аріадна також пов'язана у німецькі науково-фантастичному телесеріалі «Пітьма» (англ. *Dark*, 2017-2020), де один з персонажів Марта є прототипом цього образу: «Серіал натякає на міфологію на кількох рівнях і чітко прояснює цей зв'язок через шкільну п'єсу, в якій грає Марта. У п'єсі вона грає роль Аріадни, а також у серіалі вона стає уособленням приреченої грецької принцеси. Оскільки Марта — Аріадна, Йонас явно є Тесеєм. Вони

закохуються один в одного, але їх історія кохання немає щасливого кінця. Через те чи інше вони завжди розлучаються, а втім повертаються один до одного, ніби перетягнуті якоюсь невидимою ниткою. Подібно до того, як Тесей покидає Аріадну з невідомих причин, Йонас також намагається триматися на відстані від Марти після того, як він дізнається, що вона його тітка.» [62].

В американському серіалі «Матрьошка» (англ. *Russian Doll*, 2019-2022) ім'я Аріадна згадується двічі [23]. По-перше, «Аріадна» — це назва відеогри, яку придумала Надя, головний персонаж серіалу. Ця гра, як стверджує критик Джон Бернарді, є метафорою того, як Надя живе своїм життям: «Вона застрягла в лабіринті подалі від людей, намагаючись виграти гру поодиночі. Ця гра відображає її спосіб життя і світогляд на початку серіалу до того, як вона навчилася чогось з неї або вступила у свою квантову екзистенційну кризу» [23]. Крім того, Роуз Моура Лоррі, авторка статей для розважально-культурного веб-сайту «Валче», запевняє, що ім'я «Ariadne» є анаграмою до «Re-Nadia» [55]. По-друге, «Аріадна» — це назва останнього епізоду першого сезону з цього серіалу, де Надя і Алан застрягли в лабіринті часу і це не має ніякого відношення до гри [23].

До того ж її образ присутній у французькому коміксі «Дедал та Ікар» (фр. *Dédale et Icare*) з циклів «Мудрість міфів» (фр. *La Sagesse des mythes*), де безстрашна Аріадна отримує червону нитку від Дедала після її погрози перетворити його життя на пекельні муки якщо той не повідомить шлях з лабіринту [30, с. 20-21].



Рис. 2.2. Ілюстрація з коміксу «Дедал та Ікар»

Отже, її відтворення в літературі та мистецтві різноманітний, однак Аріадна залишається для нас одночасно нещасливим та сміливим жіночим персонажем. З одного боку, Аріадна страждає втрати Тесея, але з іншого боку продовжує існувати та сподіватися на майбутнє. Тому у світовій культурі Аріадна виконає дві ролі - жінки-рятівниці та жінки-бунтарки.

2.3. Образ Федри у світовому мистецтві

Федра – персонаж трагедії «Іпполіт» Евріпіда, п'єси «Федра» Сенеки, вірші із збірки «Героїди» Овідія, трагедії «Федра» (1677) Жана Расіна, п'єси «Любов Федри» (1996) Сари Кейн тощо.

Літературознавці Вадим і Нінель Пашенко наголошують, що Федра палко закохана в пасинка, хоча сама соромиться цієї пристрасті й намагається протистояти своїх почуттів: «Евріпід малює Федру далеко не легковажною натурою. Вона засуджує подружні зради, хтивих перелюбниць із багатих родин. Вважаючи своє почуття тяжким захворюванням, Федра намагається йому опиратися і навіть розробляє цілу систему протидії

непотрібному в її становищі коханню, аж до смерті. Проте всі спроби героїні протистояти коханню виявляються даремними, до того ж і події розвиваються проти її волі. Тверезий розум Федри увесь час нагадує їй, що це кохання може обернутися ганьбою для чоловіка та дітей. І все ж, хоч вона його і боїться, але й пристрасно бажає. Тому й не зупиняє Годувальницю коли та прямує до Іпполіта, щоб розповісти про любовні муки господині.» [14, с. 318-319]. Відмова Іпполіта спонукає Федру втратити віру і піти з життя, але перед смертю вона мстить йому: «Нерозділена пристрась, гостре почуття подружнього обов'язку, сором за розголошення її таємниці, жіноча образа за відкинуте кохання — всі ці до краю загострені емоції сплітаються у такий суперечливий клубок, що героїня бачить вихід лише в смерті. Але вирішує покарати й винуватця цієї смерті. В листі Тесею вона зводить наклеп на Іпполіта, буцімто він переслідував її своїм злочинним коханням і, рятуючи свою честь, вона змушена була вдатися до самогубства.» [14, с. 316].

У Овідія, як зазначає науковець Ебігейл Дюпрі, Федра більш активна ніж у Евріпіда: «Федра пише листа своєму пасинку Іпполіту, сподіваючись спонукати його зав'язати роман. На відміну від інших героїнь збірки поезій Овідія, Федра пише не виходячи з раніше встановлених взаємних відносин, а скоріше в надії почати відносини. Якщо Федра є жертвою у Евріпіда, то Овідій представляє нам сміливу, але більш співчутливу Федру, яка викликає співчуття читача своїми власними вигаданими словами.» [32, с. 23-24].

Аналізуючи трагедію Сенеки у своєї праці «Посібник з класичної драми» (англ. *A Handbook of Classical Drama*), американський дослідник Філіп Вейлі Харш розглядає Федру як пристрасну жінку, яка відхиляється від раціональності: «Федра намальована з великою майстерністю. Вона дуже нещасна у своїй самотності, тому не дивно тому, що Федра, недисциплінована дочка із царської родини, жінки якого відрізнялися більш ніж розпусною поведінкою, закохалася у свого прекрасного пасинка. Майже неймовірно егоїстична, ця Федра без вагань розповідає про свою пристрась Годувальниці і скаржиться тільки на те, що в неї немає, як у її матері,

винахідливого генія Дедала, аби потурати її бажанням. Федра вільно визнає злочинний характер такого союзу, але її моральна свідомість настільки глупа, що не відчуває зобов'язаною боротися зі своєю пристрасстю або навіть раціоналізувати її злочинний аспект. Безумство панує над нею, і Федра не може змусити себе розумно розглянути можливість повернення чоловіка або неможливість спокусити Іполита. Нею рухає пристрассть, яка безрозсудна до всього, крім власного бажання.» [38, с. 424]

На думку дослідника Федра є менш відповідальною за свій вчинок щодо неправдиве засудження Іполіта у її зґвалтуванні, ніж її Годувальниця: «Сенека не дав Федрі жодних виражених мотивів для засудження Іполіта перед Тесеєм; це була ідея Годувальниці приховати свою провину. Можливо, Сенека відчував, що егоїзм Федри та її пристрасна слабкість роблять подальшу мотивацію непотрібною, чи, можливо, це ще один приклад схильності Сенеки писати збірку сцен, а не драматично сформульовану п'єсу. Але Федра доходить до такої крайності хитрощі у своєму обмані Тесея, що її слід вважати морально відповідальною за цей образ дій, хоча Годувальниця була першою, хто запропонувала це.» [38, с. 424]. Укінці Харш підкреслює, що Федра не змінюється і вмирає не тільки через сором, а через нерозділене кохання: «Вона глузує з Тесея за його провину, хоча ця вина дуже незначна в порівнянні з її власною. Вона кінчає життя самогубством не стільки через докори совісті, скільки в останній відчайдушній спробі бути з Іполитом і задовольнити свою ненаситну пристрассть.» [38, с. 424-425].

Інший дослідник Пол Гаммонд у своїй праці «Дивність трагедії» (англ. *The Strangeness of Tragedy*) розглядає Федру як драматичну та емоційно-раціональну жінку, яка живу у своєму світі: «Расін показує нам трагедію подвійного усунення. Через свою пристрассть до свого пасинка, Федра сама більше не населяє простір так, як це роблять інші персонажі. Вона рухається у своєму власному, дивно окресленому світі, а її авантюри у просторах, поділеними іншими, є катастрофічними. Федра сама стала більшою і меншою, ніж сама: її розум і тіло роздроблені пристрасстю або перетворені на

неї, вона вже не просто Федра, а дочка Пасіфаї, жертва Венери; вона частково жила, частково полум'я, частково розум, частково серце. Примноження впливів та гра між абстрактними та фізичними іменниками руйнують її цілісність.» [37, с. 181]. Існують також певні різниці між трагедіями Расіна та Евріпіда: «Федра близька до смерті, оплакуючи своє кохання до Іпполіта, яке не було спричинене прокляттям богині, як у трагедії Евріпіда. Вона довідується зі своєю Годувальницею, як це було у версії Евріпіда, а після звістки щодо смерті Тесея Годувальниця пропонує їй вийти заміж за Іпполіта хоча б для захисту інтереси свого малолітнього сина.» [51]. У Расіна ще спостерігається любовний трикутник, де Федра палко любить пасинка, а Іпполіт відчуває симпатію до принцеси Арісії, яка також в нього закохана; і хоч Федра ревнує Іпполіта до принцеси Арісії, вона вирішує промовчати і залишити його напризволяще [51]. Трагедія закінчується смертю Федри: дізнавшись про смерть Іпполіта, вона зізнається чоловікові у коханні до пасинки і помирає від отрути [51].

П'єса «Любов Федри» адаптована за мотивами трагедії Сенеки; в неї більше уваги приділяється Іпполіту, і вона є неймовірно графічною, а все насильство відбувається на сцені. Кейн зображує неймовірну любов Федри до свого пасинка: Іпполіт щосили говорить їй образливі речі в своєму презирстві і провокує її ненавидіти його. Але навіть сказати Федрі, що він займався сексом з її дочкою Строуфою, недостатньо, щоб утримати її любов до нього. Зрештою, переможена холодністю Іполіта по відношенню до неї, Федра вбиває себе, але в якості акту помсти залишає Тесею записку, яка звинувачує Іполіта в зґвалтуванні її, хоча їх єдиним сексуальним контактом був акт орального сексу за обопільною згодою, ініційований Федрою [51].

Федру часто зображували в римських будинках як приклад всепоглинаючої любові, до якої слід ставитися зі співчуттям. На настінних розписах з Помпей і Геркуланума, що датуються кінцем першого століття до н.е. – кінцем першого століття н. е., можна часто побачити Федру, сидячи поруч зі своєю служницею, а іноді, тримаючи в руці лист Іпполіту [32, с. 1].

У картині французького художника Олександра Кабанеля Федра зображується розбитою горем з грецької п'єси Евріпіда «Іпполіт» як драматично бліду форму зі смертельним поглядом (зображено на рис. 2.3.). Вона розмірковує над своїм самогубством, актом помсти своєму пасинку Іпполіту [53].



Рис. 2.3. Олександр Кабанель «Федра» (1880)

Іноді Федру зображують разом з Іпполітом або з служницею, наприклад картина французького художника П'єра-Нарсісса Герена «Федра та Іпполіт» (1802) відображає трагічний образ цієї історії (показано на рис. 2.4.): «Іпполіт відмовляється удостоїти домагання Федри і навіть піднімає руку, ніби змушуючи замовкнути свого батька Тесея, а Федра, яка здається невпевненою та дещо присоромленою, відводить погляд від основної дії оскільки усвідомлює неправильність свого вчинку, але не може поводитися інакше, з примусу Афродіти. Тесей, тим часом, сидить із кам'яним обличчям, однією рукою захищаючи Федру, а іншою рукою стиснутою в гнівному кулаку по відношенню до свого сина. На задньому плані ховається служниця Федри, свідок цих жахів.» [54].



Рис. 2.4. П'єр Нарсіс Герен «Федра та Іпполіт» (1802)

Її образ також актуалізований у кіномистецтві: у мелодрамі «Федра» (1956), знятій режисером Мануелом Муром Оті на основі трагедії Сенеки, подія відбувається в прибережному селі в Іспанії. Естрелла (Емма Пенелла), яка є прототипом Федри, є дикою молодою жінкою, яку жадають всі чоловіки і ненавидять сільські жінки. Могутній судновласник Дон Хуан (Енріке Діосдадо), який є прототипом Тесея, закоханий в її красу і пропонує Федрі одружитися. Незабаром з'являється син Хуана від першої шлюби, Фернандо (Вісенте Парра), який є прототипом Іпполіта; який повертається додому, щоб присвятити себе своїм коням. і Естрелла дізнається, що Фернандо його син від першого шлюбу. Між Естреллою та Фернандом починається бурхливий роман, що потім призведе сім'ю до трагедії. Фільм добре знятий в суворій і жорсткій манері, включаючи збочений і несподіваний фінал. У мелодрамі Федра забезпечує достатню сексуальність та спокусливість, і прийнятну інтерпретацію [33].

У фільмі «Федра» (1962) режисер Жуль Дассен та сценаристка Маргарита Лімберакі представляють Федру як жінку, охоплену пристрастями, які вона не може контролювати. Фільм також інтерпретує образ Федри з трагедії Еврипіда і порушує старі версії, в яких Федра була злою сенсуалісткою, яка прагне зганьбити свого невинного пасинка [35]. Подія фільму відображається у сучасному світі: могутній грецький

судновласник та будівельник Танос (Раф Валлоне) пропонує одружитися з Федрою (Меліна Меркурі) під час хрещення корабля її ім'ям. Він дарує їй дороге кільце, і незабаром Федра дізнається, що його син від першого шлюбу Алексіс (Ентоні Перкінс) залишив Лондонську школу економіки, щоб присвятити себе малюванню. Танос просить Федру поїхати до Лондона, щоб привести Алексіс на зустріч із ним до Греції. Коли Федра зустрічає Алексіса, вона закохується у свого пасинка та спокушає його. Їхній приречений роман призводить сім'ю до трагедії [49].

В американському фільмі «Війна Богів: Безсмертні» (2011) Федра виконує роль жриці-оракули, яка бачить майбутнє, але ніколи не знає, чи буде те, що вона бачить у видіння, тим, чим воно обернеться. За словами Фріди Пінто, яка виконала роль Федри в цьому фільмі, це означає володіти цією вищою силою, але в той же час бути в деякому сенсі дуже людяним [34].

Таким чином, можна зробити висновок, що у літературі та мистецтві Федра є більш нещасливим персонажем ніж Аріадна, яка страждає через нерозділене кохання до свого пасинка і трагічно закінчує своє життя самогубством. Тому Федра як і Аріадна виконує дві ролі як жінка-коханка для свого пасинка і як погана жінка-дружина для свого чоловіка.

РОЗДІЛ III. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗІВ АРІАДНИ І ФЕДРИ У РОМАНІ ДЖЕННІФЕР СЕЙНТ «АРІАДНА»

3.1. Семіотика образів Аріадни й Федри в романі

Роман складається з чотирьох частин, де Аріадна і Федра є головними оповідачами. Однак, на відміну від Федри, яка розповідає про своє життя у другій та третій частині, Аріадна є найголовнішою оповідачем у всіх чотирьох частинах роману і з неї починається та закінчується ця історія.

У першій частині роману Аріадна розповідає про свою родину, висвітлюючи головні події своєї історії – народження Мінотавра і його виховання, своє перше сліпе кохання до Тесея, якому допомогла перемогти чудовисько і врятувати інших від жертвоприношення, і через якого зрадила родину, втікаючи разом з ним на острів Наксос, де її пізніше лишив на самоті Тесей.

Друга частина роману розвивається у двох сюжетних проєкціях – зображення розкішного життя в палаці (розкрито через розповіді Федри) і зображення віддаленого від світу життя (історія Аріадни). Федра прибуває в Афіни для заключення миру між двома ворожнечами сторонами і стає законною дружиною Тесея, у той час як Аріадна знайомиться з богом вина та виноробством Діонісом, що потім стає щасливою дружиною та матір'ю п'ятьох дітей.

У третій частині сюжет знову поділений на дві лінії – зображення нещасливої жіночої долі (історія Федри та її пристрасть до Іпполіта) і зображення сімейного життя наповнений таємницями (розповідь Аріадни). У першій лінії Федра розповідає про свою ненависть до чоловіка, брідливість до дітей та сильну і безглузду пристрасть до пасинка Іпполіта, що в кінці кінців закінчує своє життя самогубством. В іншій лінії Аріадна втручається в життя Федри аби врятувати її від сорому і в справах свого чоловіка, який таємно проводить разом з менадами ритуали воскресіння.

Остання частина роману більш зосереджена на стосунки між Аріадною та Діонісом. Аріадна разом з Діонісом відвідують місто Аргос, щоб попросити дозволу у Персея, царя цього міста, відомий своїм подвигом над Медузою, дати можливість його мешканців поклонятися богу Діонісу. Вона нарешті виявляє темну сторону свого чоловіка коли той насилає божевілля на жінок Аргоса, які відмовилися від його культу. Аби врятувати своїх дітей та менад від помсти Персея за жертвоприношення дітей до Діоніса, Аріадна бере участь у битві між Діонісом та Персеєм, де знаходить свою смерть.

У романі представлені деякі символи, що стосуються до образів цих героїнь, а саме:

1). Образ Аріадни – це символ порятунку та надії. Вона є світло, що може змінити світ одним ударом світлом як її дідусь і бог сонця Геліос: «I knew his blood pulsed in me for a reason, that **I was born to do something special**. Pasiphae had changed the world, but thanks to Poseidon's spite, her power had spread a dark ugliness that had concealed beneath the stones of Crete and befouled us all. Now, I would **wipe** that out in a sweep of **light** as though I pulled Helios' chariot myself.» [57, с. 89]. Її вчинок допомогти Тесею перемогти Мінотавра і пройти лабіринт має символічне значення, Аріадна навіть передвіщає, що у майбутньому її ім'я будуть згадати в піснях: «My story would not be one of death and suffering and sacrifice. I would take my own place in the songs that would be sung about Theseus: **the princess who saved him and ended the monstrosity that blighted Crete.**» [57, с. 90].

2). Червона мотузка, яку Аріадна обмотала навколо зап'ястя Тесея під час випробування в лабіринті, представляє кохання, що здатна перемогти тьму однак пізніше для Аріадни вона стає символом жахливої зброї для перемоги над Мінотавром: «The thick **red twine** I had wrapped around his wrist. **The monstrous weapon** I had laid in the Labyrinth for him to use to beat my brother into gristle and pulp...» [57, с. 197].

Мотузка Аріадни і булава Федри разом символізують приховану жіночу силу та героїзм. Це розкрито у другій частині коли Федра мусить

підтримувати Тесея і мовчати про допомогу, що вона і її сестра проявляли: «I wanted to make him say it – the killing of the Minotaur, the saving of the hostages that both Ariadne and I had played **a vital role** in. Who had restored his precious club to him? And now he wanted me to pretend it was all his doing; another story to build his legend.» [57, с. 161].

3). Фіолетовий колір соку з грона винагороду, що Аріадна жбурляє їх в камінь зі злістю, символізує повне розчарування. Для Аріадни цей колір нагадує їй кров її брата, яку допомогла пролити Тесею; кров ще ненародженої дитини від Тесея, яку вона вигадує; і кров, що все ще текла в її вени: «Their **purple** juice spilled over my fingers as they split in my clenched fists, staining like blood, like **the blood of my brother** that I had helped Theseus spill, like **the blood that told me Theseus had not left me with child** – no scrap of himself remaining – like **the blood that still flowed in my veins but soon would stop**.» [57, с. 115].

4). Танець Аріадни представляє втіху та свободу. У Криті Аріадна «поглинається» під час танцю і забуває про жахіття, що твориться під її майданчиком: «The tapping of my feet across the shining wood created a rhythm in which I could **lose** myself, **a whirling dance** that could **consume** me... I would **stretch** my arms out, reaching upwards to the peaceful sky, forgetting for the duration of the dance the horrors that dwelt underneath us.» [57, с. 22]. На острові Наксос Аріадна знову танцює, але, на відміну від першої частини роману, тут відчує себе вільною від пильного погляду та злого шепоту, як це відчувала у палаці Міноса: «I danced the old steps my mother had taught me, out in the courtyard, **free** from the watchful **gaze** and malicious **whispers** that had snaked around Knossos» [57, с. 177]. Цей символ є інтертекстуальним, оскільки, як було згадано у другому розділі, її майданчик для танців був згаданий вперше в поемі «Іліаді».

5). Корона Аріадни, яку Діоніс одягає їй на голову під час весільної церемонії, символізує вічність. Під час гулянки вздовж морського прибою Діоніс викидає її прикрасу у небо, пояснюючи Аріадні, що корона не є

дрібничкою, яку можна загубити, вкрати, спотворити або заплямувати, а є новим сузір'ям названий на честь її імені, який залишиться там назавжди і буде освітлювати шлях та серця людей: «‘Just as you will never lose me, you will never lose your crown,’ he [Dionysus] murmured, his arms wrapped tightly around me. ‘Your coronet will **guide** sailors **to safety** through the labyrinth of the treacherous seas. Women will look to it for **a sign of comfort, a light in the darkness**. Children will **whisper their wishes** to it before they close their eyes to dream. It will stay there, fast and true, for all time.’» [57, с. 203]. Цей символ також є інтертекстуальним, так як Сейнт запозичила коронацію Аріадни з міфології та з картин деяких художників наприклад Тінторетто та Карраччі.

6). Образ Федри – це символ рішучості, допитливості та цілеспрямованості. У другій частині Федра все одно не довіряє Тесею і продовжує шукати істину, дарма, що той говорить їй «правду» щодо смерті Аріадни: «‘But I would not let it rest until I knew all.’» [57, с. 140]. У третій частині Федра рішуче хоче зізнатися в кохання до Іпполіта, не боячись ані чоловіка, не відчуваючись ані сорому: «‘If Hippolytus was away hunting, which he so frequently was, I would await his return and **I would not let** the words die in my throat again. I had rediscovered my courage. I **would not let** it slip from me now.’» [57, с. 250].

7). Жовтий колір пеплоса Федри під час одруження з Тесеєм відображає її процвітання та багатство завдяки підтримки чоловіка: «They bore the *peplos* before them; a truly fine tapestry woven in saffron **yellow**, edged with hyacinth blue, depicting the story of the mighty battle between the gods and the Titans at the beginning of time itself. Athena, warrior goddess, stood at the centre of the fray. At Theseus’ side, I felt a smile of victory spread across my face.» [57, с. 182-183].

Таким чином, Аріадна як і раніше асоціюється з червоною ниткою, що має як позитивне (кохання) так і негативне значення (зброя), однак при з'єднання з булавою Федри набуває нове значення, що символізує ігнорування жіночої відваги. Образ Федри є ідентичною у романі оскільки вона палко закохана в свого пасинка як її раніше зображували у літературі,

живописі та кіномистецтві. Танець та корона Аріадни є інтертекстуальними так як взяті з різних джерел, а фіолетовий колір соку з грона винагороду і весільний одяг Федри є додатковими символами, створені авторкою.

3.2. Переосмислення гендерних ролей героїнь

Спочатку ми проаналізуємо ролі Аріадни та Федри, спираючись на класифікацію науковиці Уляни Паньків. Аріадна виконує три ролі в романі, як-от:

1). *кохана жінка*, яка віддається Тесею до останку, не дивлячись на його властолюбство (продемонстровано в першій частині): «I drew Theseus towards me and **let him pull me down** on a bed fit for a god» [57, с. 104].

2). *одинока жінка*, яка переживає нестерпний стан буття після того, як Тесей покинув її на острів (перша частина): «I would die here, **alone** on this island, and no one would mourn me.» [57, с. 115].

3). *жінка-берегиня*, оберігає дітей від втручання богів або іншої небезпеки. Її любов та дбайливість до своєї першої народженої дитини Енопіона чітко показано в останньому розділі другій частині. Вона робить все можливе, щоб її дитина був простим виробником вина, а не якимось героєм, який ганяється за славою. Якщо її син робить якісь досягнення наприклад перші кроки та співи, то Аріадна стримує радість та гордість всередині себе і старається не привертати уваги богів до себе. Навіть коли Діоніс весело та шумно проводить час з сином, Аріадна намагається своїми думками переконати своєму чоловікові не показувати богам Олімпу свою батьківську любов до сина: «*Don't let them see how much you love him, I urged him silently.*» [57, с. 206]. В епілозі Аріадна навіть оберігає жінок різних частинах світу після її смерті: «And here, in the dark bowl of the night sky, I hear them. I **turn my light** towards them and I bathe them in its unquenchable **glow**, gathering them all to share our **inexhaustible strength together.**» [57, с. 322].

Щодо Федри, то вона виконує лише одну роль – роль *одинокі жінки*, оскільки після народження власних дітей Федра відчуває самотність, ніж радість: «I felt wrong-footed and clumsy, and intensely **alone**» [57, с. 216]; «I let the thoughts run through my head – Theseus’ wife, **a lonely queen**, a mother to children I barely know.» [57, с. 286].

Ми можемо також припустити, що Аріадна й Федра також виконують ролі *жінок-жертв*, які страждають не через особисту безпорадність, а через своєї довірливості. Вони обидві засліплені зовнішністю Тесея та його вражаючими розповідями і безперечно допомагають йому у перемозі, не підозрюючи у його брехні і вірячи, що він стане чесним та праведним царем ніж їх батько Мінос. Також сестри двічі закохуються в чоловіків, які, як вони вірять, є кращими за Тесея, проте знову зазнають невдачі в кохання. Після інциденту з жінками в Аргосі, Аріадна змінює своє позитивне мислення щодо Діоніса, якого вважала найкращим з усіх чоловіків, яких знала, на негативне: «Dionysus had once seemed to me the best of them all, but I saw him now for what he was, **no different from the mightiest of the gods. Or the basest of men.**» [57, с. 316]. Федра зізнається в кохання до свого пасинка, що внаслідок її відносини з ним погіршуються, а сама соромиться за свій вчинок, визнаючи її любов безумством: «**The love** I cherished so fondly for him **was just** as he said: **a madness.**» [57, с. 286].

Аналізуючи ролі Аріадни за допомогою класифікації дослідниці Ірини Накашидзе, ми можемо стверджувати, що вона належить до трьох груп жіночих образів:

1). *жіночі образи, які відповідають традиційним уявленням про роль і місце жінки у сім'ї та суспільстві*, де виконує роль **матері як берегиня сімейного затишку**, яка ретельно займається материнством: «I threw myself into motherhood, absorbed in every new discovery my children brought to me...» [57, с. 207]; яка завжди піклується за дітьми: «I cuddled the boys close and told them stories on the soft cushions that we heaped around ourselves.» [57, с. 302].

2). *образи жінок, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві*, де Аріадна зображується як **романтик**, яка виражає свої почуття та емоції тих чоловіків, через що страждала. У третьому розділі першої частини Аріадна намагається виступати проти батьківської волі щодо шлюбу з царем Кінірем, висловлюючи йому своє заперечення так гучно, що в палаці стає тиша: «‘But I do not want to marry him!’ A hush fell upon the room.» [57, с. 45].

На острові Аріадна виражає свою ненависть до Тесея, коли той залишив її на острів: «‘You would be dead **if it wasn’t for me!**’ I screamed at Theseus across the cliffs, over the indifferent ocean. ‘Your flesh would be rotting off your bones in the Labyrinth if I had not saved you! You are no hero, you faithless coward!’» [57, с. 115].

Вона висловлює Діонісові свою злість та невдоволення коли той заперечує їй відпливати до Афіни аби врятувати Федру: «He snorted. ‘You would do better to stay here, with the children.’ I rounded on him. ‘How simple it is for you to say! But you do not trouble to take your own advice!’ His eyes flared in surprise, but I could not stop myself now. ‘Always, you are flitting off here and there. Striving to spread your fame, though you used to say that you didn’t care about such things. A search for glory was for the other gods – or worse still, their pet heroes. Now, you disappear whenever the whim strikes and leave me to wonder where you are gone, what you do there, when you will be back!’» [57, с. 273-274]

3). *образи жінок, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві*, де представляє роль «**перехідного типу**» **жінки** (від пасивної до активної). У деяких картинах художників як Дж. де Кіріко, Ангеліки Кауфман та Евеліни де Морган Аріадну часто зображують сплячою і пасивною жінкою, яка чекає щось [45]. В інтерв’ю з Келлі Макваер Сейнт пояснює, що дійсно трохи відійшла від міфів, пояснюючи, що хотіла побачити Аріадну неймовірно пристрасною та сердитою жінкою з її потужним голосом як було описано у циклі віршованих послань Овідія «Героїди» [43]. Звідси ми можемо встановити, що облігаторний тип

інтертекстуальності є тим варіантом першоджерела, на якій Сейнт спиралася для опису цієї героїні під час написання роману так як авторка описала ту Аріадну, яку ми раніше знали, але змінюючи її пасивний образ на активний. У романі Аріадна активна в усіх частинах роману: у першій частині вона виступає проти батьківської волі щодо шлюбу з царем Кінірем, допомагає Тесею у перемозі над Мінотавром і бореться з голодом та самотністю на острові після того, як Тесеї залишив її там; у другій – насолоджується життям та свободою з богом Діонісом, потім його дружиною та матір'ю п'яťох дітей; у третій – намагається врятувати свою сестру від сорому щодо кохання до Іпполіта; в останній – врятовує жінок від нападу військ Персея.

Аріадна також виконує роль «**нОВОЇ жінки**», яка змушена обирати між долею та свободою. Прибувши на острів Наксос, Аріадна відчуває себе вільною від чоловіків, що страждала, і розуміє, що тільки сама може керувати своєю долею: «I was not Minos' captive daughter; I was not Cinyras' trade for copper; nor was I Theseus' diversion between heroic feats of glory. Somehow, I had survived them all and here I was, **free** of them at last. My life was before me; like one of the seeds that lay curled in my palm to sow. My destiny had never been my own until I left Crete and seized it for myself.» [57, с. 177].

Аріадна є не просто жінкою-рятівницею для Тесея, а жінкою-сміливицею, яка, на відміну від Федри, готова бути відповідальною за вчинків чоловіків і бути такою безстрахливою як Медуза, яка не буде ховатися як її мати Пасіфая: «**I would be Medusa**, if it came to it, I resolved. If the gods held me accountable one day for the sins of someone else, if they came for me to punish a man's actions, **I would not hide away like Pasiphae. I would wear that coronet of snakes and the world would shrink from me instead.**» [57, с. 19].

Наостанку, ми вважаємо, що Аріадна – **феміністка**, яка засуджує богів чоловічого полу особливо Зевса та Посейдона та інших чоловіків, через яких жінки мають платити ціну за негожі вчинки: «Pasiphae. Semele. Medusa. Now a hundred grieving mothers. **The price we paid for the resentment, the lust and**

the greed of arrogant men was our pain, shining and bright like the blade of a newly honed knife.» [57, с. 316]. Аріадна діє як жінка-захисниця, яка прагне боротися за справедливість, невинність і незалежність жінок як це показано в останній частині роману коли під час промови Аріадна обіцяє менад домовитися з Персеєм щодо миру, наголошуючи на відмову від обов'язок жінок розплачуватися за жертвоприношення аргонських дітей для Діоніса: «**We are women and children and have done nothing to him [Perseus]. The fault is with Dionysus alone. We will not pay the price for what he has done. I will promise Perseus: Naxos will no longer be the home of blood rites and sacrifice. We will be women and children alone, we will be no threat to anyone.**» [57, с. 317].

На додаток, ми також гадаємо, що у душі Аріадна мстива як у версії Катула. У неї вперше проявляється відчуття помсти, коли Діоніс порівнює Персея з її батьком Міносом, які обидві використовували Медузу і Мінотавра як зброю. Аріадна висловлюється Діонісові, що могла б сама помститися своєму батькові та Тесею за випробування, що пережила через них, але розуміє, що просто прагне звільнитися від них: «‘Minos met his punishment in a faraway court, justice doled out to him by strangers. **It should not have been thus. I should have meted it out to him myself – to him and Theseus alike – for what they did.**’ I had never yearned for revenge; just to be free of them both was enough.» [57, с. 301].

Досліджуючи ролі Федри за цією класифікацією, ми визнаємо, що ця героїня відноситься до двох груп:

1). *образи жінок, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві*, де виконує роль **романтика**, яка може закрити Тесею рот під час суперечки (розкрито у третьому розділі, коли Федра дізнається, що Аріадна насправді жива): «He opened his mouth to argue with me again, but **it was my turn to silence him.**» [57, с. 213].

2). *образи жінок, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві*, де є «**перехідним типом**» жінки (від пасивної до

активної). В інтерв'ю, згаданий вище, Сейнт засвідчує, що хотіла розповісти історію Федри зовсім по-іншому, а не зображувати її пасивну жертву згвалтування як її описали в п'єси Евріпіда та інших версіях її історії [43]. Федра активно допомагає Тесею, передаючи йому булаву для битви з Мінотавром під час нічної зустрічі Аріадни з героєм (описано в першій частині); бере участь у обговоренні з Тесеєм та іншими учасниками і навіть пропонує свої ідеї (розглянуто у другій частині); висловлює свої пристрасні почуття до свого пасинка, не дивлячись на сором (третя частина).

Федра є «**новою жінкою**», а саме жінкою-нарцисом, яка критикує людей за їх дії, емоцій та думок, як це показано у третій частині, коли Федра обурена від осудження Аріадни щодо її стосунки з Іпполітом: «Hippolytus had brought to me a burst of clarity – the gift to see my life for what it truly was. That Ariadne could not see her own was reason to pity her. The world knew what took place in those moonlit rituals on Naxos, and it reared back – gripped by the same condemnation we had felt burning us with shame at Crete. She might think it a fair price to pay for her blissful life. **But then how dare she judge me?**» [57, с. 250]. Федра грає на публіку, добиваючись уваги чи захоплення: «I loved to be their hostess, to sit as **Queen** in the centre of it all...» [57, с. 210]. На відміну від Аріадни, Федра не бере відповідальність за свій скоєний вчинок, тому закінчує своє життя самогубством не через Іпполіта, а через страх бути покараною та ганебною перед людьми: «I will not let myself be hunted like a helpless creature, cringing against a rock and listening for the pounding of hooves...My private hopes, the ill-conceived dreams I let run rampant, paraded before the world, exposed to the scorn and judgement of all those whom I have ruled over until now. How they would exult in my disgrace. A fallen woman is the sweetest entertainment they know; I saw it before, in Crete. I will not let it happen to me.» [57, с. 288].

Крім того, Федра є **феміністкою**, яка намагається обстоювати права з Тесеєм як це показано у другій частині, коли подумками говорить, що покаже йому навички, що вона отримала при палаці: «Little Phaedra. He thought of me

still as the thirteen-year-old girl captivated by his boasts. **I would show** him that I had spent my years learning; whilst he wandered the world in search of excitement, I had been here watching and waiting.» [57, с. 180-181].

Аріадна і Федра різні за характерами, поглядами та досвідом життя, однак між ними є певна схожість. По-перше, доля обох сестер пов'язаний з Тесеєм: вони обидві зачаровані красою та героїзмом Тесея, допомагають йому з перемогою над Мінотавром, і через нього сестри зв'язки втрачаються. Завдяки йому Аріадна порушує батьківські закони і зраджує родину та царство, що внаслідок залишається на острові, проте знаходить своє щастя з Діонісом та нове краще життя. Завдяки йому Федра має краще життя в Афіни, ніж в Криті, але його відсутність у палаці та увага до неї змушує її страждати від самотності, ніж від кохання до Іпполіта. Після самогубства Федри Аріадна зі злістю обвинувачує Тесея за страждання її сестри: «'It is you who is the fool,' I hissed at him. 'Blind to everything that happens around you. Phaedra spent **years of misery** at your side; I am glad that you ran away from me. I would rather have **rotted** on that beach than found myself **wedded** to you. I only wish that I could have saved her, too.'» [57, с. 292]. В інтерв'ю, згаданий вище, Сейнт підтверджує, що «Федра переживає те, що мала прожити Аріадна; те, що Аріадна хотіла собі, насправді те, що Федра продовжує робити» [43].

По-друге, обидві сестри мають спільне дитинство та спільне життя з їх чудовиськом-братом Мінотавром, кожна з яких висловлює своє ставлення до нього. Аріадна, з одного боку, боїться й гидує свого брата, але, з іншого боку, відчуває жалість до нього, розуміючи, що це не його провина бути таким страхітливим, і обвинувачує Посейдона за скоєння діяння: «But **terror** wasn't the only thing I felt for him. **Revulsion**, certainly, **disgust** as I saw him snort and huff and paw the ground in anticipation of his squirming feast – but under it all was a seam of raw **pity**, so painful it would make me gasp sometimes, my eyes brimming with **pain** as he shrieked for more blood, more suffering. **It was not his fault**, I thought fiercely, he did not choose to be this way. He was **Poseidon's**

cruel joke, a humiliation meant to degrade a man who'd never even deigned to set eyes upon the beast.» [57, с. 31].

Федра, навпаки, відчуває до Мінотавра більше гніву, ніж співчуття: «I did not have Ariadne's patience for Pasiphae, and as I watched her crawl about on the floor, gathering the pieces of her monstrous offspring, **I felt more anger than sympathy**.» [57, с. 128]. Вона була готова сама розтрити череп свого брата на шматки булавою, а не чекати, поки Тесей зробить це за неї та за Аріадни: «I was beginning to wish I had taken Theseus' club and **smashed** the creature's skull to pieces myself, rather than waiting for him to do it for us.» [57, с. 122-123]. Згідно з думки Сейнт, Федра є молодшою сестрою, яка гірше розбирається в нюансах і бачить Мінотавра огидним чудовиськом, а не дитиною чи людиною; «не кожен, хто зміг би на нього подивитися, побачити щось інше» [43].

По-третє, сестри мають однаковий досвід з материнством, але кожна з них по-різному проявляє свою любов до дітей. Аріадна любить своїх дітей завжди турбується та хвилюється за їх життя і відчуває радість, коли вона разом з ними: «Now, I had five children, my sons, radiant with curiosity and innocence. **Five beams of light that illuminated my world with dazzling joy**.» [57, с. 258]. Образ та відчуття дітей не залишають її, де б вона не була, в Афіни: «I heard **my children's laughter** echoing from the rocks,...» [57, с. 277]; чи в Аргос: «Somewhere, in the thickening mist of my thoughts, I drew on **the image of my children's faces**; I pulled them to the forefront of my disappearing vision and I saw us all together, once more, as we had been.» [57, с. 320].

Федра, навпаки, ненавидить материнство, нічого не розуміючи та не відчуваючи до своїх дітей: «**I see nothing of myself in them...I do not understand them**. I should never have been married to him [Theseus], and if I had not been, then they never would have lived.» [57, с. 247]. Однак розуміючи свою провину та сором після вчинку з Іпполітом, вона починає хвилюватися за долею своїх синів: «And if he has no pity [Hippolytus] for me, what of my

sons? I remember too well the shame that an adulterous mother rained down on our family. **Now would my children suffer it, too?**» [57, с. 287].

По-четверте, життя в обох сестер повністю змінюється після перемоги над Мінотавром. Аріадна мирно живе на острові Наксос разом з дітьми, чоловіком та менад, а Федра насолоджується життям при афінському палаці з Тесеєм, але кожна з них нещаслива у шлюбі. Спочатку вони поступово довіряють своїм чоловікам завдяки їх переконання, але врешті-решт розчаровуються у них після неочікуваних подій.

При першій зустрічі з Діонісом, Аріадна намагається не вірити йому, оскільки він бог, який може обдурити людей як інші олімпійські боги роблять. Хоча, завдяки йому Аріадна розмірковує свої помилки і розуміє, що Тесеї покинув її, оскільки вона для нього взагалі нічого не мало ніякого значення, крім холодної погоні за власною славою. Чим більше вона проводить час з Діонісом, тим більше розуміє наскільки її життя схоже не його. Аріадна ненавидить Посейдона за покарання її матері через обман Міноса принести бика в жертву, а Діоніс – Геру за покарання його матері Семелу через ревності до Зевсу. Вони обоє пережили тяжке дитинство і невдале кохання – Тесеї залишив Аріадну на острів, а юнак на ім'я Ампел, якого Діоніс любив, вмер від падіння з дерева. Їх дружба, що розвивалася на основі їх взаєморозуміння, співчуття та довіри, переростає в кохання і вони врешті-решт вінчаються. Після одруження Аріадна все більше дізнається про темну сторону свого чоловіка щодо таємного ритуалу воскресіння козенят та жертвоприношення дітей, що змушує її вдруге розмірковувати свою помилку і усвідомити, що закохалася в Діоніса за його вразливість, а бог, який страждає, є небезпечним: «I had fallen in love with his **vulnerability** all those years ago. I had thought it made him **different** to all other men and gods alike. But it was his misery that made me so uneasy now. Because if I had learned anything, I had learned enough to know that **a god in pain is dangerous.**» [57, с. 309]. Через його кровожерливі діяння Аріадна гине під час битви між Персеєм та Діонісом, перетворюючись на камінь від погляду Медузи,

зображеної на щиті Персея. Крім того, такий загибель подібний у поемі давньогрецького поета Нонна Панополітанського «Діонісіака, або Діяння Діоніса», де «під час війни проти загарбницької війська Діоніса, Персей потиснув у своїй руці смертоносну обезголовлену голову Медузи і перетворив озброєну Аріадну на камінь» [20]. Тому ми можемо визначити, що Сейнт знову спиралася на облігаторний тип інтертекстуальності для опису загибелі цієї героїні під час написання роману.

Федра також не довіряє Тесею в перше прибуття в Афіни, підозрюючи його в обмані щодо, за його словами, смерть Аріадни від укусу змії Артеміди. Але чим менше Федра згадує свою сестру, тим більш буде гармонійні стосунки з Тесеєм. Після народження дітей Федра ненавидить його ще більше за кривду щодо Аріадни і зневажає його за зґвалтування Іпполіта, мати її пасинка. Через відсутність уваги Тесея до неї Федра відчуває себе самотньою і втомленою від своїх зобов'язань, а саме платити ціну за мертвих дітей з Криту, за чоловіка, якого терпіла, і за бажання, яке намагалася вгамувати, щоб зберегти свою респектабельність та хорошу думку людей, про яких їй було байдуже: «I was **tired** of paying **the price: the children** who died so that we could keep our power in Crete; **the husband** I endured so that I could dress in finery and sip wine from jewelled goblets; **the desire** I tried to quench so that I could keep my respectability and the good opinion of people I cared nothing for.» [57, с. 249-250].

До появи Іпполіта Федра раніше не знала про любов і зізнається, що була засліпленою ілюзією Тесея як Аріадна. Завдяки йому Федра позитивно змінює своє ставлення до навколишнього світу: «Hippolytus had shown me that another kind of life existed. The possibility of a world where **kindness** was king, not brutality or greed or rapaciousness» [57, с. 250]; але знову зневіритися в свого пасинка, коли той називає її божевільною після її зізнання в кохання. Через даремне спроба бути люблячою та вільною від чоловіка та інших зобов'язань і страх бути покареною чоловіком перед світом примушує її здатися і повіситися.

По-п'яте, і Аріадна, і Федра мають тісні сестринські стосунки: вони завжди разом із дитинства і завжди допомагають один одного. У першій частині ми звертаємо увагу, що спочатку Федра виручає свою сестру: вона підтримує Аріадну, коли та збирається поговорити з батьком щодо відмови шлюбу за домовленістю: «'I'll come with you,' she [Phaedra] offered, and my heart swelled. It was **noble** of her to risk bringing our father's wrath down upon her head on my behalf.» [57, с. 44]; і допомагає Аріадні реалізувати її план допомогти Тесею, передавши йому булаву для битви і зберігаючи таємницю щодо її зустрічі з героєм вночі. У другій частині Аріадна і Федра згадують і сумують одне одного, не дивлячись на їхні втрачені зв'язки. І в третій частині тепер Аріадна намагається врятувати Федру від сорому щодо її стосунки з Іпполітом, переконуючи її змінити думку завдяки нагаданню вчинку їх матері: «I remember how we were all made grotesque by what she did; the smirks and the stifled laughter and worse. **Is that what you wish for yourself?** Did you learn nothing from our childhood?» [57, с. 246]; і завдяки нагаданню свого вчинку з Тесеєм: «'I do not seek to judge, Phaedra, I swear. Only to tell you that **I once felt just that way about Theseus** – and he abandoned me to die.'» [57, с. 275-276].

Єдина різниця між ними полягає в тому, що Федра проявляє менше любові до сестри ніж Аріадна як це розглядається в третій частині, коли вона прибуває на Наксос не просто зустріти свою сестру після довгої розлуки, але й знайти притулок для себе та Іпполіта: «She [Phaedra] had come to me to seek a place of refuge for her and Hippolytus, but **she had not thought of Naxos because of me.**» [57, с. 252].

У третій частині сестринські стосунки погіршуються коли вони заперечують та намагаються переконати одне одного. Закохана Федра запевняє сестрі, що Іпполіт набагато кращий ніж Тесею, тоді як Аріадна захищає свого чоловіка після того як Федра називає її дружиною бога розпусти та п'янства і негативно висловлює щодо Діоніса і його обрядів. На відміну від Федри, Аріадна прагне довести своєї сестри свою правоту коли

приймає для себе рішення спостерігати своїми очима за його священними обрядами в горах: «I would follow the maenads and watch what they did; observe the sacred rites of Dionysus in the mountains and know what he and his followers truly were. I hoped and I believed that **I would prove Phaedra wrong**.» [57, с. 258].

Отже, спираючись на класифікацію науковиці Уляни Паньків, ми виявили, що і Аріадна, і Федра – *одинокі жінки*, оскільки Аріадна переживає ізолюваність від світу після того, як Тесеї покинув її на острів, а самотня Федра відчуває депресію, ніж радість після народження власних дітей. В додаток, Аріадна також виконає ще роль *коханої жінки*, яка віддається Тесею до останку, не дивлячись на його властолюбство.

Крім того, Аріадна й Федра – це також *жінки-жертви*, які страждають не через особисту безпорадність, а через своєї довірливості. Вони обидві засліплені зовнішністю Тесея та його вражаючими розповідями і безперечно допомагають йому у перемозі, не підозрюючи його справжню натуру. Також сестри двічі закохуються в чоловіків, які, як вони вірять, є кращими за Тесея, але знову зазнають невдачі в кохання.

На основі класифікації дослідниці Ірини Накашидзе ми вважаємо, що Аріадна і Федра належать до двох груп жіночих образів: *образи жінок, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві*, де вони виконують роль романтика, і *образи жінок, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві*, де представляють ролі «перехідного типу» жінки (від пасивної до активної), «нової жінки» та феміністки.

Спираючись на обидві класифікації, ми звернули увагу, що Аріадни виконує найголовнішу роль – *берегиня*, яка ретельно займається материнством й оберігає дітей та жінок від небезпеки.

Таке підтвердження також дає нам можливість стверджувати, що ж прототипом образів Аріадни й Федри є архетипний образ жінки, юнгіанської аніми, яка уособлює жіночність як таку в усіх її проявах. Деякі з них як

Аріадна виконують ролі дбайливої матері, вірної дружини та працюючої домогосподарки, або вони як Федра є егоїстичними та нарцистичними, які виражають байдужість та холодність до своїх дітей та свого чоловіка, крім самого себе. А деякі як Аріадна й Федра довірливо закохуються в чоловіків, навіть не підозрюючи його темні або слабкі сторони, через що жінки потім скаржаться та страждають.

3.3. Лінгвостилістичні особливості розкриття образів Аріадни й Федри

Як було згадано у першому розділі роботи, жінки у літературі багатомовні та дуже чемні, які, на відміну від чоловіків, говорять мовою зв'язку та інтимності. Образи двох героїнь розкривається завдяки їх мовою та використанню таких стилістичних засіб як:

1). **Порівняння**, використаний у всіх частинах роману для передачі емоції щодо подій й опису зовнішності та риси характеру людей:

- У романі Сейнт Тесей славолюб, і це показано у першій частині коли Аріадна постійно говорить про його «холодні» зелені очі, порівнюючи їх з «ударом холодної води»: «The cold green of his eyes. **Like the shock of the chill waters** when the seafloor drops away unexpectedly beneath your feet and you realise that you have swum out far beyond your depth.» [57, с. 48]. Значення очей, згідно з думки Сейнт, полягає в тому, що «Тесей настільки зосереджений на тому, щоб отримати славу» [43].
- Аріадна відчуває пристрасть до Тесея під час дотику, який мов смолоскип палає: «I felt the touch of his skin **like a burning brand.**» [57, с. 65].
- Федра безстрашна в душі, коли у ніч під час зустрічі Аріадни з Тесеєм говорить, що може зберегти таємницю навіть якщо її порвуть дикими конями на частини, «як сосни Сініса»: «I could keep a secret if wild horses were wrenching me apart **like Sinis' pine trees.**» [57, с. 84]. Згідно з грецькою міфологією, Сініс був одним з розбійників, який прославився вбивством своїх жертв, розриваючи їх між двома соснами [59].

- Аріадна порівнює заздрісні очі Федри з зірками: «‘I will see you in the morning, sister,’ she [Phaedra] was whispering, **her eyes like stars...**» [57, с. 85]. У другій частині Федра зізнається, що хотіла бути на місці Аріадни у ту ніч з Тесеєм: «If you had cracked me open on those rocks and laid my soul bare, I could not deny the cringing little corner of it that had longed for my sister to vanish, that I might be alone with Theseus.» [57, с. 164].
- Покинення Тесея засмучує Аріадні, що це змушує її порівняти себе з німфою Ехою: «I might dissolve **like Echo**, weeping for the vain, cold Narcissus, and be nothing but a thin voice carried on the air.» [57, с. 111].
- На острові того, як Тесей залишив її, розгнівана Аріадна висловлює свою думку щодо нього, свого батька і навіть бога Посейдона, випускаючи з рота лайні слова мов «потік палаючих стріл, занурених в отруту»: «I let a stream of invective fly from my mouth, incoherent and venomous, **like a stream of burning arrows dipped in poison.**» [57, с. 115].
- У другій частині при зустрічі з Діонісом Аріадна описує його голос м'яким та соковитим мов мед аби показати його доброзичливість до неї: «His voice was as smooth and rich **as honey.**» [57, с. 149].
- На відміну від Аріадни, яка щасливо виходить заміж з Діонісом, Федра, навпаки, висловлює свою антипатію до одруження з Тесеєм, порівнюючи її весільний день з народженням Мінотавра: «Our wedding day, **like the birth of the Minotaur**, was a memory I did not allow.» [57, с. 166].
- Після пологи Аріадна позитивно описує пальці своєї першої дитини ідеальними, що блищать мов ракушки у перших променях ранкового світла: «The baby’s perfect, tiny fingernails gleamed **like miniature shells in the first rays of the morning light** as he clutched his little fist around my finger.» [57, с. 205].

- У третій частині при першій зустрічі з Іпполітом Федра відучає себе смішною, мов павич, що «марно розпускає хвіст перед простими, чесними створіннями лісу»: «...I felt faintly ludicrous, **like a peacock vainly fanning out its tail before the simple, honest creatures of the forest.**» [57, с. 234].
- В останній частині перед перетворення на камінь Аріадна спочатку описує очі Медузи зеленими мов холодна плоть рептилії, а потім синіми як «безхмарне небо й спокійний океан», «криниця скорботи, що постійно поповнюється» і «сапфірова меланхолія дивовижної ніжності»: «Her eyes locked on to mine. I had thought they would be green, like the cold reptilian flesh that wriggled from her scalp. But they were blue: **a cloudless sky, a calm ocean. An ever-replenishing well of sorrow; a sapphire melancholy of surprising gentleness.**» [57, с. 318-319].

2). **Метафора** для вираження висловлювань щодо людей та подій:

- Через любов до матері за її красу, делікатність і вишуканість Аріадна ідеалізує Пасіфаю, називаючи її тією, яка, на відміну від бога сонця Геліоса (дідусь Аріадни й Федри), «мерехтить ніжним золотим сяйвом і наповнює світ своїм світлом»: «Unlike the searing blaze of my grandfather, **she shimmered with a gentle golden radiance... She infused the world with her light...**» [57, с. 23].
- Закохана Федра має намір «відкрити своє серце» до Іпполіта, тобто зізнатися в кохання: «...I thought that Hippolytus and I would find somewhere beyond the reach of any prying eyes, where **I would open my heart to him.**» [57, с. 245].
- «‘Theseus, stop!’ I howled it at the top of my voice. I could taste blood at the back of my throat. ‘You are wrong, Theseus, do not do this!’» [57, с. 293]

3). **Епітети** для опису зовнішності та риси характеру персонажів:

- Астеріон – це попереднє ім'я чудовиська, що, за словами Пасіфаї, означає «зірка», а потім його переіменовується Міносом на ім'я

Мінотавр. Не дивлячись на зміну імені, Аріадна все ще вважає Мінотавра своїм братом і продовжує називати його на ім'я Астеріон, але з використанням епітета *terrible* аби показати жахливу зовнішність та натуру: «Asterion, my **terrible** brother...» [57, с. 28].

- Аріадна ідеалізує Тесея, називаючи його людиною з плоті та крові, його подвиги простими, а мову не вражаючим (перша частина): «But I sat with a **flesh and blood man** that night. He described his feats to me like they were **simple** acts; the cutting down of a murderer or a tyrant sounded from him like slicing the rind off a cheese or prising the stone from an olive. His words were not **planned** or **deliberated** over. He did not seek to **impress** me with embroidered and embellished tales. They were quite enough on their own.» [57, с. 68].
- І Аріадна, і Тесея вживають прикметник *little* у першій та другій частині для опису Федри, яка мало розуміє справи: «She was soft-hearted, my **little** sister...» [57, с. 54]; «But what lies ahead of me, **little** Princess, is too dangerous even for you to risk.» [57, с. 83]; «‘Carry on, little Phaedra.’» [57, с. 180].
- Федра використовує прикметник *gentle* для опису доброти Аріадни: «Had Ariadne plotted my abandonment with Theseus? I did not believe my **gentle** sister had it in her.» [57, с. 128]; «Ariadne, my **gentle** sister, alive and not dead after all, but still not at my side.» [57, с. 216].
- Вперше побачивши бога, Аріадна описує його як молодого чоловіка з світлими волосся, з тендітною фігурою та з впевненою й вільною легкістю: «The **golden-haired** figure stood up and I saw he was a **young man**. His figure was **slight** but he stood at the centre of the prostrate circle with a **confident, loose-limbed ease**.» [57, с. 146-147]

4). Риторичні питання, на які Аріадна та Федра відповідають на свої запитання, ігнорують їх або сумніваються в своїх відповідях:

- Під час втечі з Тесеєм, Аріадна хвилюється, чи не порушила закони для великої мети та чи втратить щось за свій вчинок: «Yes, I had broken the

laws that bound our society, but had I not broken them for **a greater purpose?** And having broken so many, **did I have anything now left to lose?**» [57, с. 103-104]. Тим не менш, Аріадна наївно вірить, що Тесеї утримує її і разом з ним побудує світле майбутнє.

- Задумаючись на питання «Чи могла б я стати чудовисько?», Аріадна відповідає, що не боїться прийняти свою зовнішність оскільки вірить, що її життя є справедливою ціною для розплати за свій вчинок: «If I held a life, furred or finned or scaled, wriggling in my hand, could I bring myself to squeeze that life out with my bare hands and tear its raw flesh with my teeth? **Could I become a beast myself? I was not afraid – or not so much....**Perhaps my life was a fair price to pay.» [57, с. 126].
- Аріадна постійно звертає увагу на посмішку Діоніса і з сумнівом запитує себе, чи цей бог обманює її. Проте вона не відповідає на своє питання: «I had looked into his clear, green eyes and seen sincerity. **So how could I know what was truly behind Dionysus' smiles?** That morning, he boarded his ship once more with Acoetes.» [57, с. 156].
- Що зробить Діоніс з Аріадною або чи їй слід сховатися від нього, Аріадна впевнено відповідає, що ніяке укриття не зможе приховати її від бога: «**What would he do to me?** The question pounded in my temples. **Should I hide?** I could run into the tangle of the island's forests, but what were trees to a god? No hiding place I could find would conceal me from divine eyes.» [57, с. 147].
- Федра сама задає собі питання і сама відповідає на них. Вона вже називає себе матір'ю із такою неприродною порожнечою в серці для власної дитини, не дивлячись на те, що це просто питання: «Who had ever heard of **a mother with such an unnatural void in her heart** for her own child?» [57, с. 215].
- На питання «Куди йти?» та «Що робити?» Федра не відповідає, а лише соромиться за свій нерозумний вчинок і прагне «порвати себе й здерти власну шкіру – і разом з цим приниження та біль»: «Where to go? What

to do? I long to **tear at myself, to flay off my own skin** – and with it, the humiliation and the pain that madden me.» [57, с. 287].

5). **Персоніфікація**, вживаний для опису людських рис у неживих предметів.

- За словами Аріадни, через союз Пасіфаї з биком палац Міноса забруднюються негативними слова мов міазми: «The terrible words **oozed** around us like viscous oil. A miasma of filth clung to our family, **settled** on the polished marble and gold of our home, **stained** the opulent tapestries that hung across the walls and soured the cream, **sharpened** the honey with its vinegary taint and **made** everything rotten and poisonous and ruined.» [57, с. 35].
- Аріадна проводить свій день, гуляючи по березі океану, якого вважає своїм «другом», і дивлячись, як виблискують хвилі з білими гребенями: «The ocean had always been **a friend** to me, back in Crete. The sight of it would always **soothe my soul**. Since Theseus' desertion, it had been **a taunting enemy**, staying so resolutely **empty** as I willed it desperately to summon back his ship and return him to me. But today, it would be a friend **again**. I would sit on the warm sand and watch the white-crested waves sparkle.» [57, с. 127].
- У перший день зустрічі з Діонісом Аріадна описує покриття кораблі гроном винограду: «But as I watched, I saw tendrils of greenery begin to **creep up** the tall wooden pole. I saw the vines **stretch and curve** and the leaves **thicken and swell**. Before my awestruck eyes, I saw great branches **burst out** over the very top of the vessel and from these overhanging creepers, bunches of grapes **popped out** one after another. They **hung over** the ship in ponderous clusters, far bigger than those that grew behind me, but with the same purple sheen.» [57, с. 144-145].

6). **Повторення слів**, що Аріадна й Федра використовують для переконання:

- Закохана Аріадна з високим темпом благає своєї матері Пасифаї врятувати Тесея та інших учасників від випробування та жертвоприношення для Мінотавра. Вона звертається до неї *Mother* з великими літерами, щоб показати свою повагу до неї, а також повторює слова *Please, Think* та *You know...* в імперативі аби змусити свою матір діяти: «**Think** of the mothers in Athens now,’ I said, my voice low and unexpectedly hard. ‘Knowing what awaits their sons and daughters tomorrow. **Think, Mother. Think** if it were one of us. **Think** if it were me, waiting to be thrown into that labyrinth. **You know** what Asterion has become; **you know** what he will do to them. **Please, Mother, please, please** tell me that we do not have to rob fourteen more mothers of their children to satisfy Minos’ greed for power!’ **My voice rose, impassioned, frantic.**» [57, с. 59].
- Вживання *not* підкреслює на радість Аріадни від бачення Тесея живим та цілим після випробування, а повторення *no* наголошує на її відсутність страху бути засудженою: «For from that darkness, Theseus emerged, **not** shaken, **not** hurt, **not** dead! I had **no** pride; **no** sense of shame restrained me.» [57, с. 96]. Також *not* вказує на розчарування Аріадни в собі; вона «карає» себе, одягаючи бронзову сукню і називаючи себе вигнанкою, а не принцесою, не співучасницею чи не дружиною Тесея: «Consumed with a restless energy, I dressed frantically – no choice but to put my bronze dress back on, as that was all I had. A strange choice for a prisoner, an exile, whatever I was now – **not** a princess, **not** a collaborator or co-conspirator, **not** a wife.» [57, с. 113].
- Розчарування в Тесея, який залишив її на острів самотньою, показано за допомогою повторення фрази *he was gone*: «Theseus was gone, **he was gone, he was gone.**» [57, с. 112].
- Федра наївно вірить, що Іпполіт також закоханий в неї, повторюючи *I knew*: «**I knew, I knew** it in my heart, that he [Hippolytus] would feel it, too.» [57, с. 250].

- Повторення *I would (not)* акцентує на певну рішучість Федри зізнатися в кохання до Іпполіта: «If Hippolytus was away hunting, which he so frequently was, **I would** await his return and **I would not** let the words die in my throat again. I had rediscovered my courage. **I would not** let it slip from me now.» [57, с. 250]. Повторюючи *I would*, Аріадна рішуче налаштована на поїздку до Афіни аби врятувати сестру від сорому: «**I would** go to Athens. **I** had left Phaedra once before. **I would** not desert her again.» [57, с. 268].
- Повторення займенника *I* підкреслює на егоїзм Федри та байдужість до думок людей, особливо до висловлювання Аріадни щодо відмови від кохання до Іпполіта: «**I** know that she [Ariadne] will try to persuade me again, whatever she says. **I** do not trust myself to listen to her. **I** cannot bear to hear her words.» [57, с. 279].
- Аріадна повторює *I had to*, нагадуючи свій обов'язок врятувати менад та інших жінок від атаки військ Персея: «**I had to** act now, quickly, before he gave the order to charge. **I had to** say my piece before my husband could wreak more havoc, never deigning to think that it would be the women who would suffer for it, yet again.» [57, с. 317].

7). Виділення речень курсивом у романі вказує різні функції як:

- вираження почуття занепокоєння; чутки про союз Пасіфаї з биком денервують Аріадні: «I heard it everywhere, I could not escape it, the serpentine hiss that lingered in the air: *She wanted it, the bull, the beast; I bet she squealed with delight and that bastard she spawned, a freak just like its mother...*» [57, с. 35].
- попередження; у день випробування Тесея в лабіринті, Аріадна читає повідомлення Федри щодо обережності через її дотик: «I felt Phaedra's hand squeeze my arm, a warning. *Do not topple everything. He is counting on you.*» [57, с. 92].

- підтримка; не дивлячись на страх бути самотньою на острові, Аріадна бере в собі руки і наказує себе рухатися вперед: «*Keep moving, Ariadne, I instructed myself.*» [57, с. 111].
- нездатність висловлювати свої власні думки; Федра непривітно відповідає на запитання Тесея, де вона була цілий день, приховуючи свої невисловлене заперечення щодо її виконання обов'язків свого чоловіка у палаці: «I have been at court,' I said coldly. The words I didn't say hovered **unspoken**: *The people expect their King to be there. What kind of King allows his wife to take on his duties in his place?*» [57, с. 179].
- нагадування, наприклад слова майстра Дедала щодо втечі Аріадни з Тесеєм з Криту: «But he was steering me, gently but firmly, and I heard Daedalus' words again: *You must leave Crete and never return.*» [54, с. 66]; або негативні висловлювання Федри щодо Діоніса: «But why did she say those words about Dionysus? *You do not even know what your own husband is.*» [57, с. 252].
- припущення; Аріадна гадає, що Діоніс висміює Персея коли бог кличе на ім'я свого єдиноутробного брата біля підніжжя стін: «I knew that the walls truly meant nothing to him [Dionysus]; that he played a game, not showing his hand quite fully to his mortal brother. Perhaps he meant to taunt him: *Here, I come to your walls like one of you but you know that I am not. Be careful how you treat me, for you may come to see just how powerful I really am.*» [57, с. 305].

8). Апосіопеза для вираження:

- хвилювання; Федра нервується, коли Тесеєм повідомляє їй, що забере Аріадну з собою в Афіни: «Phaedra gasped. 'And I can? Without Ariadne? **You would...she would...**'» [57, с. 85-86]; Аріадна денервується, коли під час втечі з Криту виявляє зникнення своєї сестри, яку мали також забрати в Афіни: «A gulping sob tore through my throat. '**My father...she must have...if he knows —**'» [57, с. 97].

- загрози; наприклад, Федра відчуває погрози Тесея щодо розкриття її та сестринського плану, що полягає у зраді їх родини та міста: «‘But if they knew that you and your sister were prepared to betray your own city, your own family...’ The threat remained unspoken but I heard it clearly enough.» [57, с. 97].
- здивування; Аріадна не може виразити слова при першій зустрічі з сестрою після довго розлучення: «‘Phaedra,’ I gasped. ‘**How can...where did...what are—?**’» [57, с. 223].

Отже, вживання деяких вищезгаданих стилістичних фігур та їх лінгвістичні характеристики вказують на такі факти, що порівняння і повторення слів є найбільшими стилістичними фігурами у романі. Мова Аріадни й Федри відверта й правдива оскільки кожна з них висловлює своє відношення до навколишнього середовища, показуючи свої емоції як кохання, гнів, розчарування, радість, сором тощо.

ВИСНОВКИ

Міф є способом осягнути й усвідомити навколишню дійсність, він породжується і засвоюється первісною свідомістю. Світова література налічує декілька міфологічних корпусів, втім, найбільш продуктивним для подальшого розвитку красного письменства стали саме міфи Давньої Греції, адже вже багато століть їхні сюжети, мотиви та образи слугують джерелом натхнення для митців. Відомі міфологічні сюжети піддаються переосмисленню та трансформації в літературних творах наступних епох, що дозволяє підсвітити в них нові смислові грані та розширити горизонт уявлень як про них, так і про людську природу.

В останні десятиліття надзвичайної потужності та методологічної ваги набув такий напрям літературознавства як феміністична критика. Вона розглядає типів текстів (жіноча література, жіноче читання, жіноче письмо і жіноча автобіографія) і ознаки «жіночого письма» (розповідь про стосунки чоловіка і жінки, детальне вивчення внутрішнього світу особистості, автобіографічні мотиви, елементи сповідальності, наратив від першої особи, ведення щоденника тощо). У класифікації Уляни Паньків буття жінки характеризується в чотирьох проявах: як кохана жінка, як жінка-берегиня, як жінка-жертва і як одинока жінка. За концепцією Ірини Накашидзе жіночий образ ділиться на три групи, у яких існують ще підтипи: жіночі образи, які відповідають традиційним уявленням про роль і місце жінки у сім'ї та суспільстві; жіночі образи, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві; і жіночі образи, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві. Феміністична критика також має певні зв'язки з гендерною критикою, що вивчає питання гендерної мови жінок та чоловіків, їх вибір та сприйняття статі. Досить часто матеріалом дослідження феміністичної критики виступають саме міфологічні - первісні - образи, що дозволяє максимально розкрити сутність та функції жіночих образів у літературі.

Крім того, міфи сьогодні виступають і потужним джерелом інтертекстуальності, яка є однією з провідних рис постмодерністської поетики. Феномен інтертекстуальності спостерігається в художньому тексті тоді, коли автор або навмисно посилається на інший текст у своєму творі (*облігаторний тип*), або коли автор може послатися на інший текст, щоб створити ще один несуттєвий шар сенсу (*альтернативний тип*), або коли читач встановлює зв'язок, яку автор не мав наміру встановлювати (*випадковий тип*). У сучасній літературі також існує *міфологічна інтертекстуальність*, що поєднує теорії інтертекстуальності та загального визначення міфів. Ми також встановили, що *облігаторний тип інтертекстуальності* є тим варіантом першоджерела, на якій Сейнт спиралася для опису цих героїнь під час написання роману так як авторка описала їх такими, якими ми раніше знали, але змінюючи їх пасивні образи на активні.

Взагалі, образ жінки в античній міфології був мінливим і досить залежним від соціального стану. Так, богині могли нехтувати традиційними жіночими гендерними ролями, виступаючи покровительками тих аспектів суспільного життя, які в античному суспільстві вважалися суто чоловічими: навчання, освіта, мудрість, філософія, полювання, перемога тощо. Смертні героїні міфів - цариці й царівни - мали значно менше свободи у виборі гендерних ролей та були значно більш об'єктизовані, адже виступали предметом сексуальної пристрасті різних богів, божеств та героїв. Якщо ж смертна жінка у міфологічних сюжетах набувала дієвості, це автоматично демонізувало її, вона починала сприйматися як джерело бід (Пандора), або ж божевільна злодійка (Медея).

У світовому мистецтві міфологічний образ Аріадни представлений у двох іпостасях - *жінка-рятувальниця*, яка допомагає Тесею у випробування в лабіринті та перемозі над Мінотавром, і *жінка-бунтарка*, яка прагне помсти та справедливості. З одного боку, Аріадна страждає від втрати Тесея, але з іншого боку продовжує існувати та сподіватися на майбутнє. Федра – це

жінка-коханка для свого пасинка і *погана жінка-дружина* для свого чоловіка. Федра є більш трагічним жіночим персонажем ніж Аріадна, яка через палке кохання до Іпполіта закінчує своє життя самогубством.

Вкінці, спираючись на класифікацію науковця Уляни Паньків, ми проаналізували ролі Аріадни та Федри у романі Сейнт і виявили, що обидві сестри виконують роль *одинокі жінки*. Аріадна переживає ізолюваність від світу після того, як Тесея покинув її на острів, а самотня Федра відчуває депресію, ніж радість після народження власних дітей. В додаток, Аріадна *кохана жінка*, яка віддається Тесею до останку, не дивлячись на його властолюбство.

Крім того, ми припускаємо, що Аріадна й Федра також виконують ролі *жінок-жертв*, які страждають не через особисту безпорадність, а через свої наївності. Вони обидві засліплені зовнішністю Тесея та його вражаючими розповідями і безперечно допомагають йому у перемозі, не підозрюючи у його. Також сестри двічі закохуються в чоловіків, які, як вони вірять, є кращими за Тесея, проте знову зазнають невдачі в кохання.

Ми проаналізували ролі Аріадни й Федри за допомогою класифікації дослідниці Ірини Накашидзе і гадаємо, що обидві жінок належать до двох груп жіночих образів: *образи жінок, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві*, де вони виконують роль романтика, і *образи жінок, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві*, де представляють ролі «перехідного типу» жінки (від пасивної до активної), «нової жінки» та феміністки.

Спираючись на класифікації обох дослідниць, ми зауважуємо, що *берегиня* є найголовнішою ролею Аріадни, оскільки героїня дбайливо займається материнством й оберігає дітей та жінок від загрози.

Отже, жіночі образи у романі Сейнт «Аріадна» значно відрізняється від інших творів, написані авторами як Катул, Овідій, Евріпід, Сенека, Монтеверді тощо. Сейнт фактично переосмислила міфологічний сюжет, описуючи Аріадну неймовірно пристрасною та сердитою жінкою, і

розповідаючи історію Федри зовсім по-іншому, без акценту на мотивах зґвалтування та самогубства через кохання.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

1. Аріадна // *Велика українська енциклопедія*: веб-сайт. URL: <https://vue.gov.ua> (дата звернення: 25.08.2022).
2. Аріадна. Нитка Аріадни // *Горох*: веб-сайт. URL: <https://goroh.pp.ua/> (дата звернення: 11.01.2023).
3. Артюх В'ячеслав. Про тлумачення феномена міфу Олександром Потебнею // *Сумський історичний портал*: веб-сайт. URL: <https://history.sumy.ua/> (дата звернення: 28.01.2023).
4. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К.: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
5. Гетьман І. В. Розвиток феміністичної критики у ХХ столітті. *Література в контексті культури: Зб. наук. праць*. 2015. Вип. 26 (2). С. 50-54.
6. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
7. Іванишин П. В. Українське літературознавство постколоніального періоду. К.: ВЦ «Академія», 2014. 192 с.
8. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 405-416.
9. *Культурологія: навчальний посібник* / Шейко В. та ін. Харків: ХДАК, 2011. 473 с.
10. Менжулін В. І. Зигмунд Фрейд і Карл Юнг про міфи та архетипи колективного несвідомого: неусвідомлена схожість. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2021. Том 8. С. 25-37.
11. Міфологічна школа. Основні напрями зарубіжного літературознавства XIX-XX століть // *Українська література* : веб сайт. URL: <https://ukrlit.net/> (дата звернення: 17.09.2022).
12. Накашидзе І. Типологія жіночих образів у сучасній жіночій прозі [препринт] *Українська жінка у національному та глобальному просторі*:

історія, сучасність, майбутнє : зб. наук. пр. за матеріалами II Міжнар. наук. форуму (6 листоп. 2020 р.). Дрогобич, 2020. С. 93-101.

13. Паньків У. «Жіноче письмо» у романі Марії Матіос «Чотири пори життя». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2017. Вип. 64(2). С. 66-68.
14. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. *Антична література: Підручник.* К.: Либідь, 2001. 718 с.
15. Ставченко С. Інформаційна асиметрія як технологія політичного процесу. *Вісник Дніпропетровського університету.* 2016. № 1. С. 28-34.
16. Храброва Г. М. Особливості діалогу феміністичних досліджень і літературознавчого дискурсу. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки.* 2013. № 2–3 (33–34). С. 18-24.
17. Циховська Е. Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час: Науковотеоретичний журнал.* 2014. № 11. С. 49-59.
18. Шалагінов Б. *Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: історико-естетичний нарис: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів.* К.: КМ Академія, 2004. 360 с.
19. Amazon | Greek Mythology & Facts // *Encyclopaedia Britannica:* веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
20. ARIADNE - Greek Goddess Wife of Dionysus (Roman Libera) // *Theoi.com:* веб-сайт. URL: <https://www.theoi.com/> (дата звернення: 05.01.2023)
21. Ariadne (2018) // *IMDb:* веб-сайт. URL: https://www.imdb.com/?ref_=nv_home (дата звернення: 29.08.2022).
22. Ariadne // *World History Encyclopedia:* веб-сайт. URL: <https://www.worldhistory.org/> (дата звернення: 28.01.2023).
23. Ariadne in a Time-Looped Labyrinth: Russian Doll's Foundation in Greek Myth // *TV Obsessive:* веб-сайт. URL: <https://tvobsessive.com/> (дата звернення: 07.02.2023).
24. Ariadne: Saint, Jennifer // *Amazon:* веб-сайт. URL: https://www.amazon.com/ref=nav_logo (дата звернення: 19.08.2022)

25. Article: Why Study Greek Mythology? – It's All Greek to Me! // *Pressbooks Create*: веб-сайт. URL: <https://pressbooks.pub/> (дата звернення: 28.01.2023).
26. Atlantis: Aiysha Hart on Ariadne, costumes, and missing out on the action // *Den of Geek*: веб-сайт. URL: <https://www.denofgeek.com/> (28.01.2023).
27. Basir, Yulham. Mythological Intertextuality in “Harry Potter and The Cursed Child” Special Rehearsal Edition: Thesis for the Degree of Sarjana Humaniora in English and Literature: Romangpolong, 2019. 95 p.
28. Book Review: ARIADNE by Jennifer Saint // *Sifa Elizabeth Reads*: веб-сайт. URL: <https://sifaelizabethreads.wordpress.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
29. Brown C. P. Ariadne as the Exemplum of the Virtutes of Heroes in Catullus Carmen 64: Thesis for the Degree of Master of Arts in Latin: Huntington, 2008. 71 p.
30. Bruneau C., Pellegrini G. Świat Mitów. Dedal i Ikar. Egmont Polska Sp. z o.o., 2021. 56 p.
31. Containing the Kalon Kakon: The Portrayal of Women in Ancient Greek Mythology // *Armstrong Undergraduate Journal of History (new edition)*: веб-сайт. URL: <https://armstronghistoryjournal.wordpress.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
32. Dupree A. Phaedra: Empathy for a Disloyal Wife in Roman Painting and Poetry: Honors Thesis for the Degree of Bachelor of Arts : Chapel Hill, 2017. 57 p.
33. Fedra, the Devil's Daughter (1956) // *IMDb*: веб-сайт. URL: https://www.imdb.com/?ref_=nv_home (дата звернення: 19.10.2022).
34. Freida Pinto // *Interview Magazine*: веб-сайт. URL: <https://www.interviewmagazine.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
35. FROM THE ARCHIVES: Phaedra // *Cineaste Magazine*: веб-сайт. URL: <https://www.cineaste.com/> (дата звернення: 02.09.2022).

36. Gender Roles in Literature: Guide & Examples // *Custom-Writing.org*: веб-сайт. URL: https://custom-writing.org/?et=a105606p98&discount_code=welcome20 (дата звернення: 10.07.2022).
37. Hammond P. *The Strangeness of Tragedy*. Oxford University Press. 2009. 216 p.
38. Harsh P. W. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford University Press. 1944. 526 p.
39. Hetaira // *World History Encyclopedia*: веб-сайт. URL: <https://www.worldhistory.org/> (дата звернення: 22.01.2023).
40. Inception: Ariadne's Name Has A Cool Hidden Meaning // *Screen Rant*: веб-сайт. URL: <https://screenrant.com/> (дата звернення: 07.02.2023).
41. Intertextuality Examples and Definition - Literary Devices // *Literary Devices - Literary Devices, Terms, and Elements*: веб-сайт. URL: <https://literarydevices.com/> (дата звернення: 06.09.2022).
42. Intertextuality: Definition, Examples & Types // *StudySmarter*: веб-сайт. URL: <https://www.studysmarter.us/> (дата звернення: 28.01.2023).
43. Interview: Ariadne by Jennifer Saint // *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
44. Jennifer Saint (Author of Ariadne) // *Goodreads*: веб-сайт. URL: <https://www.goodreads.com/> (дата звернення: 13.03.2022).
45. JENNIFER SAINT On ARIADNE And Dionysus Mythology (+ A Little Of Theseus & The Minotaur) // *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
46. Lesbianism and Queer Female Sexuality in Ancient Greece // *Women in Antiquity*: веб-сайт. URL: <https://womeninantiquity.wordpress.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
47. Maenad | Greek religion | Britannica // *Encyclopaedia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення: 26.01.2023).

48. Manizheh A. Approaches to Gender Studies: A Review of Literature. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*. 2016. Volume 3. Issue 3. P. 247-256.
49. Phaedra (1962) // *IMDb*: веб-сайт. URL: https://www.imdb.com/?ref_=nv_home (дата звернення: 02.09.2022).
50. Phaedra // *Greek Mythology*: веб-сайт. URL: <https://www.greekmythology.com/> (28.01.2023).
51. Phaedra // *Women in Antiquity*: веб-сайт. URL: <https://womeninantiquity.wordpress.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
52. Phaedra and Hippolytus // *Greek Mythology*: веб-сайт. URL: <https://www.greekmythology.com/> (28.01.2023).
53. Phaedra by Alexandre Cabanel // *Obelisk Art History*: веб-сайт. URL: <https://www.arthistoryproject.com/> (дата звернення: 28.08.2022).
54. Pierre-Narcisse Guérin, Phaedra and Hippolytus // *Art of the Day*: веб-сайт. URL: <http://davidsartoftheday.blogspot.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
55. *Russian Doll* Season Finale Recap: The Maze Runner // *Vulture*: веб-сайт. URL: <https://www.vulture.com/> (дата звернення: 07.02.2023).
56. Ryan M. *Literary Theory: A Practical Introduction*. Wiley Blackwell & Sons Ltd, Third Edition, 2017. 304 p.
57. Saint J. *Ariadne*. Wildfire, 2021. 400 p.
58. The Roles, Rights and Lives of Women in Ancient Greece // *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
59. Theseus | Adventures, Family, & Festival | *Britannica* // *Encyclopaedia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
60. Top 10 novels inspired by Greek myths // *The Guardian*: веб-сайт. URL: <https://www.theguardian.com/international> (дата звернення: 28.01.2023).
61. Wang X. *Ariadne's Transformation: Presenting Femininity From Roman Poetry to Modern Opera: Senior Project* : Annandale-on-Hudson, 2020. 73 p.

62. What is Ariadne's Play? How Is It Related to Dark Season 3? // *The Cinemaholic*: веб-сайт. URL: <https://thecinemaholic.com/> (дата звернення: 07.02.2023).
63. Why Ancient Greek Mythology Is Still Relevant Today // *Owlcation*: веб-сайт. URL: <https://owlcation.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
64. Why So Many Mythological Monsters Are Female // *Smithsonian Magazine*: веб-сайт. URL: <https://www.smithsonianmag.com/> (дата звернення: 28.01.2023).
65. Women in Ancient Greece // *World History Encyclopedia*: веб-сайт. URL: <https://www.worldhistory.org/> (дата звернення: 28.01.2023).

ДОДАТОК А

ГЕНДЕРНІ РОЛІ АРІАДНИ Й ФЕДРИ У РОМАНІ СЕЙНТ
«АРІАДНА» НА ОСНОВІ КЛАСИФІКАЦІЇ УЛЯНИ ПАНЬКІВ

Федра	Аріадна
Кохана жінка	
–	Віддається Тесею до останку, не дивлячись на його властолюбство (продемонстровано в першій частині): «I drew Theseus towards me and let him pull me down on a bed fit for a god» [57, с. 104].
Одинока жінка	
Відчуває самотність, ніж радість після народження власних дітей Федра: «I felt wrong-footed and clumsy, and intensely alone » (Saint, <i>Ariadne</i> 216); «I let the thoughts run through my head – Theseus’ wife, a lonely queen , a mother to children I barely know.» (Saint, <i>Ariadne</i> 286) [57, с. 286].	Переживає нестерпний стан буття після того, як Тесей покинув її на острів (перша частина): «I would die here, alone on this island, and no one would mourn me.» [57, с. 115].
Жінка-берегиня	

–

Оберігає дітей від втручання богів або іншої небезпеки. Її любов та дбайливість до своєї першої народженої дитини Енопіона чітко показано в останньому розділі другій частині. В епілозі Аріадна навіть оберігає жінок різних частинах світу після її смерті: «And here, in the dark bowl of the night sky, I hear them. I **turn my light** towards them and I bathe them in its unquenchable **glow**, gathering them all to share our **inexhaustible strength together.**» [57, с. 321-322].

Жінки-жертви

Обидві сестри траждають не через особисту беспорядність, а через своєї довірливості. Вони обидві засліплені зовнішністю Тесея та його вражаючими розповідями і безперечно допомагають йому у перемозі, не підозрюючи у його брехні і вірячи, що він стане чесним та праведним царем ніж їх батько Мінос. Також сестри двічі закохуються в чоловіків, які, як вони вірять, є кращими за Тесея, проте знову зазнають невдачі в кохання. Після інциденту з жінками в Аргосі, Аріадна змінює своє позитивне мислення щодо Діоніса, якого вважала найкращим з усіх чоловіків, яких знала, на негативне: «Dionysus had once seemed to me the best of them all, but I saw him now for what he was, **no different from the mightiest of the gods. Or the basest of men.**» [57, с. 316]. Федра зізнається в кохання до свого пасинка, що внаслідок її відносини з ним погіршуються, а сама соромиться за свій вчинок, визнаючи її любов безумством: «**The love** I cherished so fondly for him **was just** as he said: **a madness.**» [57, с. 286].

ДОДАТОК Б

ГЕНДЕРНІ РОЛІ АРІАДНИ Й ФЕДРИ У РОМАНІ СЕЙНТ «АРІАДНА»
НА ОСНОВІ КЛАСИФІКАЦІЇ ІРИНИ НАКАШИДЗЕ

Федра	Аріадна
Жіночі образи, які відповідають традиційним уявленням про роль і місце жінки у сім'ї та суспільстві	
–	Виконує роль матері як берегиня сімейного затишку , яка ретельно займається материнством: «I threw myself into motherhood, absorbed in every new discovery my children brought to me...» [57, с. 207]; яка завжди піклується за дітьми: «I cuddled the boys close and told them stories on the soft cushions that we heaped around ourselves.» [57, с. 302].
Жіночі образи, які заперечують патріархальні погляди на призначення жінки в суспільстві	
Виконує роль романтика , яка може закрити Тесею рот під час суперечки (розкрито у третьому розділі, коли Федра дізнається, що Аріадна насправді жива): «“He opened his mouth to argue with me again, but it was my turn to silence him.”» [57, с. 213].	Зображується як романтик , яка виражає свої почуття та емоції тих чоловіків, через що страждала. Наприклад, на острові Аріадна виражає свою ненависть до Тесея, коли той залишив її на острів: «‘You would be dead if it wasn’t for me!’ I screamed at Theseus across the cliffs, over the indifferent ocean. ‘Your flesh would be rotting off your bones in the Labyrinth if I had not saved you! You

	are no hero, you faithless coward!?'» [57, с. 115].
Жіночі образи, які відстоюють феміністичні способи мислення та позиції у суспільстві	
<p>Федра – «перехідний тип» жінки (від пасивної до активної), яка активно допомагає Тесею, передаючи йому булаву для битви з Мінотавром під час нічної зустрічі Аріадни з героєм (описано в першій частині); бере участь у обговоренні з Тесеєм та іншими учасниками і навіть пропонує свої ідеї (розглянуто у другій частині); висловлює свої пристрасні почуття до свого пасинка, не дивлячись на сором (третя частина).</p> <p>Федра – «нова жінка», а саме жінка-нарцис, яка критикує людей за їх дії, емоцій та думок. Вона грає на публіку, добиваючись уваги чи захоплення: «I loved to be their hostess, to sit as Queen in the centre of it all...» [57, с. 210]. На відміну від Аріадни, Федра не бере відповідальність за свій скоєний вчинок, тому закінчує своє життя самогубством не через Іпполіта, а через страх бути покараною та зганьбленою перед людьми.</p>	<p>Аріадна – «перехідний тип» жінки (від пасивної до активної); вона активна в усіх частинах роману. Наприклад, у першій частині вона виступає проти батьківської волі щодо шлюбу з царем Кінірем, допомагає Тесею у перемозі над Мінотавром і бореться з голодом та самотності на острові після того, як Тесеєм залишив її там; у третій – намагається врятувати свою сестру від сорому щодо кохання до Іпполіта; в останній – врятовує жінок від нападу військ Персея.</p> <p>Аріадна – «нова жінка», яка змушена обирати між долею та свободою. Вона не просто жінка-рятівниця для Тесея, а жінка-сміливиця, яка, на відміну від Федри, готова бути відповідальною за вчинки чоловіків і бути такою безстрахливою як Медуза, яка не буде ховатися як її мати Пасіфая: «I would be Medusa, if it came to it, I resolved. If the gods held me accountable one day for the sins of</p>

<p>Вона – феміністка, яка намагається обстоювати права з Тесеєм як це показано у другій частині, коли подумками говорить, що покаже йому навички, що вона отримала при палаці: «Little Phaedra. He thought of me still as the thirteen-year-old girl captivated by his boasts. I would show him that I had spent my years learning; whilst he wandered the world in search of excitement, I had been here watching and waiting.» [57, с. 180-181].</p>	<p>someone else, if they came for me to punish a man's actions, I would not hide away like Pasiphae. I would wear that coronet of snakes and the world would shrink from me instead.» [57, с. 19].</p> <p>Аріадна – феміністка, яка прагне боротися за справедливість, невинність і незалежність жінок як це показано в останній частині роману коли під час промови Аріадна обіцяє менад домовитися з Персеєм щодо миру, наголошуючи на відмову від обов'язок жінок розплачуватися за жертвоприношення аргонських дітей для Діоніса.</p>
--	---