
ЛЮДИНА, ВІЙНА І КОХАННЯ В «АНТИЧНИХ» РОМАНАХ МЕДЛІН МІЛЛЕР: АНТРОПОЛОГІЯ МЕЖОВОГО ДОСВІДУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ГОМЕРІВСЬКОГО ТЕКСТУ

Гальчук О. В.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-704-8-26>

ВСТУП

У перші десятиліття XXI ст. формується новий етап художньої рецепції міфології. Романи «Лев'ячий мед» Давида Гроссмана, «Знесла Баба Яка яєчко» Дубравки Угрешич, «Пенелопіада» Маргарет Етвуд, «Дівчинка, яка зустрічає хлопчика» Алі Сміт, «Вага» Джанетт Вінтерсон, «Рагнаррок» Антонії Сюзен Бастт, «Анна Ін у гробницях світу» Ольги Токарчук та ін.¹ формують сучасний дискурс нового прочитання міфологічних структур різного генезису. Особливо активно в сучасній літературі переосмислюється античний міф.

Інтерес до феномену авторського прочитання античних сюжетів демонструє сучасна гуманітаристика, яка осмислює його в межах *reception studies*, інтертекстуальності та теорії адаптації. Особливе місце у цьому контексті посідають інтерпретації класичних міфів (*myth retellings*), де відбувається не лише реконструкція, а й концептуальна трансформація античного матеріалу відповідно до запитів сучасної культури.

До репрезентативних прикладів такого переписування прототекстів належать «античні» романи Медлін Міллер «Пісня Ахілла» (2011) і «Цирцея» (2018). Актуальність дослідження цих творів зумовлена: 1) перспективою їх антропологічно-екзистенційного прочитання; 2) потребою проаналізувати тенденцію реміфологізації, притаманну сучасній художній літературі; 3) необхідністю окреслити параметри інтерпретаційних моделей романів-міфів.

Романи Медлін Міллер активно залучені до наукового дискурсу останніх років, що дає підстави говорити про формування кількох основних

¹ Улюра Г. Інanno, під час підземних обрядів мовчи! Посестри. *Часопис*. 2024. № 111. mode: <https://posestry.eu/zhurnal/no-111/statya/inanno-pid-chas-pidzemnykh-obryadiv-movchy>

напрямів їх інтерпретації. Насамперед дослідники зосереджуються на проблемі наративної перспективи та голосу. Зокрема, у статті М. А. Струццієро «Новий голос античної історії» акцентується на стратегії трансфокалізації роману «Пісня Ахілла», що передбачає перенесення оповідного центру з традиційного героїчного суб'єкта (Ахілла) на маргіналізованого персонажа (Патрокла)². Натомість у корпусі досліджень роману «Цирцея» домінує інтерес до жіночого голосу та суб'єктності. У межах феміністичної критики (О'Хара 2022, Спаччанте 2024) цей текст розглядається як спроба репрезентації маргіналізованого в античному каноні персонажа через першоособову нарацію³.

Інший напрям репрезентують дослідження гендерного аспекту (Свельстад 2024, Тамба 2025) творчості Медлін Міллер. Роман «Пісня Ахілла» інтерпретується у площині альтернативних моделей маскулінності, зокрема в контексті квір-читання, тоді як «Цирцея» розглядається як приклад феміністичного переписування міфу та реконструкції жіночого досвіду⁴. Водночас у низці праць обидва романи аналізуються паралельно як ілюстрація сучасних стратегій репрезентації гендеру в межах античного матеріалу.

Окремий блок становлять дослідження (Фішер 2024, Гофф 2022), присвячені культурній рецепції античності у прозі Медлін Міллер. У цьому контексті романи аналізуються з урахуванням взаємодії «високого» канону та масової культури, а також трансформації жанрових моделей⁵.

В українському літературознавстві романи Медлін Міллер також привертають увагу дослідників. Зокрема, О. Манойлова аналізує «Цирцею» як приклад ретелінгу античного сюжету, застосовуючи оптику «сучасного автора і читача» з використанням феміністичної та

² Struzziero M. A. A New Voice for an Ancient Story: Narrative Perspective and Transfocalization in Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Anglica: An International Journal of English Studies*, 2022. 31(2), 45–60. <https://doi.org/10.7311/0860-5734.30.1.09>

³ O'Hara M. Circe and the Necessity of the Female Voice. *Parnassus: Classical Journal*, 2022. 9, Article 10. <https://crossworks.holycross.edu/parnassus-j/vol9/iss1/10> ; Spacciante V. Circe, the Female Hero: First-Person Narrative and Power in Madeline Miller's *Circe*. *Classical Receptions Journal*, 2024. 16(4), 405–418. <https://doi.org/10.1093/crj/clae011>

⁴ Svelstad P. E. Adaptations of Masculinity: Queer Readings of Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Adaptation*, 2024. 17(2), 301–319. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apae014> ; Tamba M. C. Reinterpreting Heroism: A Queer Lens on Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Journal of English Language and Education*, 2025. 10, 109–116. <https://doi.org/10.31004/jele.v10i6.1116>

⁵ Fischer M. J. Madeline Miller and the Midcult: Rewriting Classical Myth for Contemporary Audiences. *Thersites*, 2024. 19. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol19.297>; Goff B. Do We Have a New Song Yet? Women Writing Homer Today. *Humanities*, 2022. 11(2), Article 49. <https://doi.org/10.3390/h11020049>

постмодерної методології⁶. В. Білявська розглядає цей твір як роман виховання, наголошуючи, що ключовим аспектом є прийняття героїнею власної ідентичності та здобуття свободи⁷. Р. Карпа аналізує роман «Цирцея» у фокусі літературної антропології⁸.

Попри значну кількість наукових розвідок, вони здебільшого зосереджуються на окремих аспектах, розглядаючи кожен із романів Медлін Міллер переважно ізольовано. Водночас недостатньо уваги приділено аналізу гендеру як наративного механізму, що зумовлює зміну фокалізації та, відповідно, трансформацію семантики античного міфу. У цій студії здійснюється порівняльний аналіз романів «Пісня Ахілла» і «Цирцея» в контексті межових ситуацій (кохання, війна, ізоляція). Це дає змогу простежити, як через зміну фокалізації, голосу та гендерної перспективи трансформується гомерівський прототекст. Новизна нашого дослідження полягає у розгляді цих категорій як інструментів зміни міфу, а також у спробі їх систематизації для побудови аналітичної моделі інтерпретації сучасних романів-міфів.

Мета цієї студії – запропонувати антропологічно-екзистенційне прочитання «античних» романів «Пісня Ахілла» і «Цирцея». Для досягнення поставленої мети передбачено розв’язання таких завдань:

по-перше, визначити основні проблематичні «вузли» романів Медлін Міллер та їхній зв’язок із межовими ситуаціями буття персонажів;

по-друге, проаналізувати, як трансформується античний прототекст залежно від проблематики, авторських інтенцій і вибраної рецепційної стратегії;

по-третє, визначити складники механізму трансформації гомерівського тексту. «Гомерівським текстом» називаємо сюжети, мотиви та персонажі «Іліади» і «Одіссеї», художньо інтерпретовані авторами інших епох.

Задля досягнення мети та розв’язання визначених завдань уважаємо за доцільне застосувати інтертекстуальний, міфопоетичний і психоаналітичний методи наукового дослідження, а також метод коментованого читання.

Основне положення нашого дослідження – трансформація гомерівського тексту в «античних» романах Медлін Міллер зумовлена

⁶ Манойлова О. Роман Медлін Міллер «Цирцея» як ретелінг античного сюжету в сучасній літературі. *Грааль науки*. 2022. № 23. С. 329–333. URL: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.12.2022.52>

⁷ Білявська В. Богиня з голосом смертної: Переосмислення образу Цирцеї в сучасній літературі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2025. № 2(105). С. 19–27. [https://doi.org/10.35433/philology.2\(105\).2025.19-27](https://doi.org/10.35433/philology.2(105).2025.19-27)

⁸ Карпа Р. Роман Медлін Міллер «Цирцея» у фокусі літературної антропології. *Наукові записки БДПУ*. 2025. № 25. С. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2025-XXV-8>

зміною наративного центру, що передбачає переорієнтацію фокалізації та формування нового голосу оповіді. Гендер, голос і фокалізація функціонують як взаємопов'язані інструменти трансформації семантики гомерівського прототексту.

1. Наративні та гендерні механізми трансформації гомерівського тексту в романах Медлін Міллер

Під наративними механізмами розуміємо наративний центр, фокалізацію і «голос» оповіді. Їхні зміни разом із гендерними механізмами призводять до трансформації Гомерових поем як прототекстів творів Медлін Міллер. Із гомерівським корпусом пов'язані обидва романи: прототекстом для «Пісні Ахілла» є «Іліада», а для «Цирцеї» – «Одіссея». У першому творі авторка прямо вказує на цей зв'язок: за однією з версій «гомерівського питання» основним «зерном», з якого постала героїчна поема про Іліон, була «Ахіллеїда» – «Пісня Ахілла». Назва другого роману апелює до імені однієї з героїнь «Одіссеї», яка постає на шляху Одиссея під час його повернення до Ітаки. Водночас, попри назву першого роману, його оповідачем стає персонаж другого плану Патрокл. У Гомеровій «Іліаді» він – улюбленець Ахілла, який опиняється у центрі уваги автора в 16-й пісні поеми, коли йде на битву в обладунках героя, який через сварку із царем Агамемноном відмовляється воювати з троянцями. Загибель Патрокла змушує його забути про свій гнів і повернутися до бою. У романі «Пісня Ахілла» авторка пропонує передісторію стосунків Патрокла і Ахілла, яка і привела їх на Троянську війну.

Аналогічно і в «Цирцеї»: епізодична героїня гомерівського епосу (10-та пісня «Одіссеї») перетворюється на автономний наративний центр. Якщо в Гомера Одиссей сам розповідає на бенкеті у царя Алкіноя про мандри після падіння Трої, зокрема й про острів Еею, де жила чаклунка Цирцея, то в романі «Цирцея», як і в «Пісні Ахілла», цим «другорядним» персонажам надана можливість висловити власний погляд на те, що відбулося. А заодно і озвучити бачення фундаментальних питань людського існування: війни і миру, кохання і материнства, влади, законів світу, взаємин смертних і богів. У такий спосіб формується індивідуалізована картина світу, у межах якої герої прагнуть осмислити своє місце і власну сутність.

Таким чином, на відміну від гомерівських поем у романах Медлін Міллер відбувається зміна ієрархії персонажів: периферійні фігури стають центральними. Відповідно, зростає значущість погляду «Іншого», який переакцентує наратив, висвітлює раніше непомічені або неоцінені аспекти міфу та формує нову оптику його сприйняття.

У романі «Пісня Ахілла» ця нова оптика гомерівського тексту зумовлена позицією Патрокла – свідка й учасника життєвого сценарію Ахілла, який у традиції постає насамперед як героїчна постать. Водночас Патрокл не лише інтерпретує життя і подвиги Ахілла, а й відкриває несподівані риси його характеру, виявляє внутрішню мотивацію вчинків, формуючи іншу версію історії «найкращого з-поміж ахейців» – *Арістос Ахайона*.

У цій інтерпретації Ахілл постає не епічним монументальним героєм, а людиною зі своїми слабкостями, сумнівами та пристрастями. Умовна одновимірність гомерівського образу поступається складному багатовимірному зображенню. Така трансформація героїчного канону зумовлена авторським переосмисленням образу Патрокла, який постає повноцінним учасником Ахіллового життя і, подібно до нього, приймає власну «Інакшість». Важливо підкреслити, що Патрокл не змінює самі події: це не альтернативна історія Троянської війни чи життя Ахілла. Патрокл-наратор змінює їхні сенси.

Читач від початку знайомиться з Патроком як із маргіналом, адже він не відповідає параметрам гегемоністської маскулінності, окресленої в теорії Рейвін Коннелл⁹, як домінантної. Герой констатує: *«Я швидко став розчаруванням: дрібний і кволий»*¹⁰. Фізично слабкий, із загостреним відчуттям краси, Патрокл відчувається відчуженим, здійснює ненавмисне вбивство, зазнає вигнання. На перший погляд, він і Ахілл постають як герої-антагоністи: Ахілл – хлопчик-атлет із люблячим батьком і матір'ю-богинєю, тоді як Патрокл – квола дитина з психічно хворою матір'ю і батьком, розчарованим у ньому. Однак поступово з'ясовується, що й Ахілл є відчуженим суб'єктом, але в іншому сенсі.

Якщо в «Іліаді» Гомера Ахілл є втіленням героїзму, що не відмежовується від жорстокості, то в романі Медлін Міллер ця модель зазнає радикальної трансформації: герой постає насамперед як чутлива і вразлива людина. Патрокл зауважує його довірливість: *«Ахіллес завжди довіряв занадто легко: в його житті було так мало того, чого варто боятися чи що підозрювати»*¹¹. Реакція Ахілла на перший досвід смерті – жертвопринесення Іфігенії – виявляє шок і неприйняття насильства.

Антична тема фаталізму набуває в романі нового звучання: вона постає як зовнішній тиск на героя, як намагання інших персонажів нав'язати Ахіллу його «призначення». Мати, одержима ідеєю обоження сина, прагне зруйнувати його зв'язок із Патроком і змушує його до шлюбу з Деїдамією;

⁹ Connell R. W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. https://xyonline.net/sites/xyonline.net/files/Connell%2C%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf

¹⁰ Міллер М. Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 7.

¹¹ Там само. С. 132.

батько Пелей наказує залишити сховок на Скіросі; ахейські ватажки – Агамемнон, Одиссей та інші – бачать у ньому ідеальний інструмент війни. Навіть усвідомлюючи його людяність, Одиссей наполягає: *«Він вирушає до Трої вбивати людей, а не рятувати їх»*. У його інтерпретації Ахілл постає не людиною, а зброєю: *«Він таки є зброєю. Найкращою зі створеної богами...»*¹².

Отже, на відміну від гомерівського тексту, де Ахілл усвідомлює своє призначення як даність, у романі Медлін Міллер він змушений пройти складний шлях його прийняття, що підкреслює антропологічний вимір трансформації міфу. У такий спосіб героїчний міф постає не як історія звершення, а як історія нав'язаного вибору, що підміняє індивідуальну волю персонажа.

У результаті зміни наративного центру Патрокл-оповідач зосереджується не на героїчному, а на побутово-інтимному вимірі буття, фіксуючи соціальні практики, характерні для його суспільства. Так, спостерігаючи за шлюбом своїх батьків, він іронічно узагальнює тенденції мезогінного античного світу, у якому шлюб постає як форма передачі жінки від батька до чоловіка: *«Це була чудова партія: вона була ще дитиною, а статки її батька мали перейти до чоловіка»*¹³.

Новий авторський акцент з'являється і в інтерпретації шлюбу батьків Ахілла – Фетіди і Пелея. У ній відсутній міфологічний мотив кохання Зевса до морської німфи та пророцтва про народження сина, сильнішого за нього, що в традиції пояснює відмову верховного бога від Фетіди. Натомість на перший план виходить історія насильства Пелея над майбутньою матір'ю героя та умові перебувати з ним лише протягом обмеженого часу. Таким чином, навіть союз німфи і царя постає як варіація типової для античної культури моделі шлюбу, у якій жіночий голос не має ваги. Водночас увага авторки зосереджена не так на соціальному, як на психологічному вимірі цих стосунків. Фетіда приречена на нещастя у шлюбі, який для звичайної жінки міг би здаватися бажаним, проте *«для морської німфи Фетіди ніщо не могло затьмарити його брудної, смертної посередності»*¹⁴. З іншого боку, позбавлені можливості мати гармонійні стосунки матері й сина, Фетіда й Ахілл вибудовують болісну модель взаємин, у якій мати прагне повного контролю над його життям і зв'язками.

¹² Там само. С. 200.

¹³ Міллер М. Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 7.

¹⁴ Там само. С. 25.

Подібну оптику Патрокл застосовує і до епізоду сватання до Єлени, у якому він бере участь за примусом батька ще дитиною. Пропозиція Одиссея надати Єлені право вибрати чоловіка постає не як визнання її суб'єктності, а як прагматичний крок, спрямований на уникнення конфліктів між претендентами. Таким чином, жіночий голос у цій ситуації функціонує як формальна процедура, позбавлена реальної ваги та відповідальності. Так зміна наративного центру спричиняє не лише переосмислення героїчного міфу, а й критичне прочитання соціальних і гендерних структур античного світу.

Патроклів «погляд із периферії» включає не лише оцінку «низу», тобто світу смертних, а й «верху» – богів. На відміну від Ахілла, у якого мати є морською богинею, він позбавлений пієтету перед безсмертними. Його узагальнення завжди іронічні. Так, спостерігаючи за стосунками Ахілла і його матері, він зауважує: *«Боги горезвісні тим, що з них нікудишні батьки»*¹⁵. Про облаштований богами шлюб Пелея і Фетіди, що мав би бути для смертного царя за винагороду, він говорить: *«Але, як і в кожному подарункові богів, у ньому ховався підступ...»*¹⁶. Саме бог Аполлон спричинить і смерть Патрокла, одягненого в обладунки Ахілла. Цікаво, як у Патрокловій оцінці підступності богів і незнання ними власної долі Медлін Міллер синтезує і гомерівську, і властиву Вергілієвій «Енеїді» тенденцію інтерпретації Фатуму: *«Мойри були знаними такими загадками, неясними, аж поки не з'явиться останній шматок головоломки, яка тільки тоді стає до гіркоти зрозумілою»*¹⁷.

Простором, де зіштовхуються «верх» і «низ», смертні та боги, є війна. Тут Патроклів голос функціонує як механізм деміфологізації героїчного наративу. Він озвучує своє розуміння війни як парадоксу: *«Це була дивна війна. Жодної території не здобуто, жодного полоненого не взято. Ця війна була лише для слави, чоловік проти чоловіка»*¹⁸. Патрокл спостерігає за всіма героями на полі бою і робить висновок, що Ахілл – чи не єдиний, хто не впирається чужими смертями: *«Його радувало не вбивство – Ахілл швидко зрозумів, що жодна людина йому нерівня <...>. Він робив те, що вміє найкраще»*¹⁹. Тобто його позиція – це пошук раціональних пояснень нерациональності війни.

Характерно, що Патрокл сприймає усе й усіх крізь призму Ахілла. Так, дивлячись на Аякса, він співчуває йому, бо розуміє, що Аякс міг би бути

¹⁵ Міллер М. Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 11.

¹⁶ Там само. С. 24.

¹⁷ Там само. С. 254.

¹⁸ Там само. С. 231.

¹⁹ Там само. С. 242.

Арістосом Ахайоном, якби не Ахілл. Спостерігаючи, як воїни надихаються одним лише виглядом Ахілла, Патрокл думав про інших царів, яким треба прикладати чимало зусиль, щоб досягти цього.

Але насамперед «голос» Патрокла як відчуженого суб'єкта озвучує глибше розуміння екзистенції Ахілла. А через нього і розуміння його ворога – Гектора. У ньому Патрокл бачить інший тип воїна, ніж Ахілл: *«Чоловік, що досі мав у своєму серці любов до богів, хоча його брати пали через них; що воював люто заради своєї родини, а не заради крихкої, наче крижинка, слави»*²⁰. У цьому контексті показово, що в Гомера Гектор також постає як більш «цивілізований» воїн, орієнтований на захист дому і родини, тоді як Ахілл уособлює радикалізовану модель героїчної індивідуальності, поєднану з жорстокістю. Таким чином, позиція Патрокла – це внутрішній маргінальний чоловічий голос усередині героїчного світу. Особливість його нарації у «Пісні Ахілла» виявляється в численних внутрішніх монологів, поясненні мотивації, якої немає у гомерівському тексті, в акцентах на емоції і тілесності, що надає «голосові» оповідача не нейтральної інтонації статистики чи коментування, а співучасті і співпереживання. Отже, Патроклів голос функціонує як інструмент деміфіологізації героїчного наративу, переводячи його з площини епосу у площину екзистенційного досвіду.

Якщо Патрокл – це внутрішній чоловічий голос маргінала, вписаного в героїчний кодекс, але не тотожний йому, то Цирцея – це зовнішній, витіснений жіночий голос, який постає поза межами патріархального порядку і саме тому здатен його переозвучити. Головна героїня роману «Цирцея» – донька німфи Перси і бога сонця Геліоса. «Соколицею» (Цирцеєю) її назвали за тонкий голос і жовті очі. Але не лише зовнішністю вона відрізняється від інших богів. За пророцтвом, у майбутньому на Цирцею чекає не бог-наречений, а смертний. Дізнавшись про це, мати-німфа одразу втрачає до неї інтерес, а сестра Пасифая і брат Перс насміхаються і зневажають. Пророцтво, як і у випадку з Ахіллом, функціонує як механізм маркування Цирцеї «Іншою» – не лише у гендерному, а й у онтологічному сенсі: вона не належить повністю ані до світу богів, ані до світу смертних.

Більше за напроороковане майбутнє Цирцею вирізняють співчутливість і відчуття болю. Саме здатність до співчуття стає головною ознакою її відчуженості, що принципово відрізняє її від безафективного й жорстокого світу олімпійців. Так, вона співчуває астрономам, яких карають, якщо їхні прогнози виявляються помилковими, адже це, як знає Цирцея, відбувається через свавілля Геліоса. Цирцея єдина, хто виявляє

²⁰ Міллер М. Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 234.

милосердя до Прометея, подивитися на страждання якого зібралися всі боги. Проте хоча сама Цирцея вважає, що в роки дитинства *«просто плівла за течією, вважаючи, що приречена тихо страждати аж до кінця днів»*²¹, це був час, коли вона пізнавала світ богів і те, що вони, як сказав Прометей, неоднакові. Щодо світу смертних, то його пізнання відбувається поступово: спочатку на весіллі сестри Пасифаї, яка виходить заміж за царя Криту Міноса. А потім – через почуття до смертного Главка, знайомство з Дедалом і, нарешті, у стосунках з Одиссеєм, який разом із супутниками рік прожив на її острові. Тож на відміну від гомерівського тексту, де Цирцея є епізодичною героїнею на шляху Одиссея як чергова перевірка його бажання повернутися додому на Ітаку, у романі Медлін Міллер вона постає наративним центром, через жіночий «голос» якого відомі міфологічні сюжети набувають нових значень. Окрім того, Одиссей у творі Гомера усіяко підкреслює підступність Цирцеї і супроводжує свою розповідь характерними епітетами: його супутники під час зустрічі з нею *«відчули лукавство»*, вона дає їм *«зілля лихого»*, її *«леви з вовками гірськими лежали навколо будинку / Злим заворожені зіллям, якого вона їм давала»*²². Натомість Медлін Міллер відкриває читачам мотивацію поведінки Цирцеї, що змінює її етичну характеристику. Так, Цирцея, як і Патрокл, оцінює світ людей і богів із позиції власного досвіду «Іншої» для обох цих світів, і водночас ця позиція має виразний відбиток жіночого голосу в ієрархічно організованому патріархальному світі. Так, сестра Цирцеї Пасифая пояснює, що вона опинилася у вигнанні на безлюдному острові тому, що бог Геліос вирішив зберегти союз із Зевсом і на угоду йому приніс її у жертву, хоча й інші його діти теж мають дар чарівника: *«Батько вибрав тебе, тому що ти вартуєш найменше»*²³. Отже, обидва персонажі-оповідачі романів «Пісня Ахілла» і «Цирцея» функціонують як маргінальна оптика, однак Патрокл – зсередини героїчного світу, тоді як Цирцея – ззовні божественного порядку.

Авторський вибір Цирцеї у ролі наративного центру дає змогу звести в один проблемний «вузол» питання прийняття своєї «Інакшості» і спроби чинити супротив Фатуму, проживання кохання як екзистенційного досвіду, де людина насамперед отримує відповіді щодо власної ідентичності. Так, коли Цирцеї дорікають, що її чаклунство народилося з ненависті до німфи-суперниці, вона заперечує, бо перше закляття вона застосувала з любові до Главка. Натомість Пасифая, яка не знає, як це любити когось, окрім себе,

²¹ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 17.

²² Гомер. Одиссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 134.

²³ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 150.

уважає, що чаклунство не дар Цирцеї, а форма бунту проти батьківської влади й соціального приниження: *«бунт проти батька, бунт проти всіх тих, хто зневажає тебе й не бажав сповнити твої бажання»*²⁴. Тож вона відчула, що чаклунство для Цирцеї стало формою її «голосу», яким вона заявляє про себе світу, для якого вона була «невидимою» і «німою». Її чаклунство – альтернативна модель висловлювання і дії у світі, де вона позбавлена суб'єктності. Таким чином, чаклунство Цирцеї фактично замінює той тип влади, який у гомерівському світі належить чоловічим героям.

Як і Патрокл у «Пісні Ахілла», який у своєму наративі фіксує соціальні проблеми суспільства, Цирцея показує, наскільки жінка не захищена, навіть якщо вона чарівниця. Зазнавши насилля у відповідь на запропоновану допомогу змореним морякам, Цирцея починає перетворювати всіх чоловіків, які потрапляють на острів, на свиней. Драму жіночого буття вона осмислює і через долі інших жінок міфологічного світу: у долі Аріадни, яку вбиває Артеміда за допомогу Тесееві (щоправда, у міфах більш «гуманна» версія – вона стає жрицею в храмі богині полювання). Чарівниця намагається попередити Медею про самотність і незахищеність, які її чекають у царстві Ясона, коли той швидко забуде про допомогу царівни-чужинки. Навіть слухаючи співи, Цирцея зауважує: *«Приниження жінки – це, мабуть, найулюбленіша розвага поетів. Наче всяка історія потребувала того, щоб ми плазували й плакали»*²⁵. Так само вона критична у своїй оцінці богів. Але якщо аналогічна позиція Патрокла у «Пісні Ахілла» частково була зумовлена опозицією «смертний – безсмертні», то драматизм ситуації Цирцеї глибший, адже вона сама є частиною світу богів. Хоча вже в дитинстві, зрозумівши, що їй притаманна емпатія, сприймає себе не мешканкою морських глибин, а їхньою бранкою: *«Я створіння, яке замкнено в них»*²⁶. Спостерігаючи за поведінкою свого батька, бога Геліуса, Цирцея розуміє, що він готовий скористатися здібностями своїх дітей-чарівників у боротьбі за вплив на Зевса, а той, своєю чергою, хоче контролювати їх. Гермес розраджує Цирцею не перейматися тим, що вона створила Скіллу, адже *«потвори – благо для богів. Уяви собі всі молитви»*²⁷. Навіть людські таланти і вміння у цьому контексті сприймаються як спроба стати помітними для богів, для яких смерті *«повинні й справді бути метеорами, щоб повернути нашу увагу. Усі інші*

²⁴ Там само. С. 158.

²⁵ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 208.

²⁶ Там само. С. 27.

²⁷ Там само. С. 100.

– *звичайний пил для нас*»²⁸. Для Цирцеї світ богів не міг не стати чужим, оскільки їхні системи етичних цінностей прямо протилежні. Висновок, до якого доходить Цирцея щодо богів, сповнений гіркоти і розчарування, що виросли на ґрунті набутого життєвого досвіду. Цирцея маркує світ богів як джерело деконструктивної енергії, у протистоянні з яким існує світ людей і її світ як окремий.

Отже, наративні та гендерні механізми, які формуються в результаті зміни наративного центру як переорієнтації фокалізації та озвучення нового «голосу» оповіді, перетворюються в «античних» романах Медлін Міллер на взаємопов'язані інструменти трансформації семантики античного прототексту. Водночас зміна наративної оптики не вичерпує трансформації гомерівського тексту. Вирішальним чинником постає екзистенційний досвід персонажів, народжений у межових ситуаціях.

2. Екзистенційний вимір персонажів у межових ситуаціях як чинник реміфологізації прототексту

Основними межовими (за К. Ясперсом) ситуаціями, у яких розгортається екзистенція головних героїв «античних» романів Медлін Міллер і які передбачають необхідність морального вибору, є кохання, війна та вигнання (ізоляція). У романі «Пісня Ахілла» домінантні війна і кохання, тоді як у «Цирцеї» – кохання та ізоляція.

У «Пісні Ахілла» простежується напружена взаємодія двох екзистенційних первнів – Еросу і Танатосу. Перша частина роману репрезентує формування суб'єктності через любов як досвід близькості та прийняття, що виявляється в історії зародження і розвитку почуттів Патрокла і Ахілла. Кожен із них шукає в іншому ту форму родинності, якої позбавлений, – простір, у якому приймається їхня «Інакшість».

Отже, Ерос постає початковою антропологічною моделлю: саме через «Іншого» відбувається становлення ідентичності включно із власною «Інакшістю», усвідомлення тілесності та досвіду близькості. Обидва герої виявляються маргіналізованими суб'єктами для героїчного світу, що зумовлює специфіку їх існування в межах міфологічного наративу. Показовим у цьому контексті є епізод обговорення подвигів Геракла і Персея: Ахілл визнає їхню велич, проте водночас називає їх нещасними, оскільки вони заплатили особистим щастям за свою славу. Натомість він прагне поєднати власну героїчність із можливістю бути щасливим у своїх почуттях до Патрокла. У такий спосіб окреслюються його ціннісні пріоритети ще до того, як він постає «найкращим з-поміж ахейців».

²⁸ Там само. С. 103.

Важливо, що тема Еросу в романі тісно пов'язана з мотивом виховання, характерним для жанру роману виховання (що, зокрема, простежується і в «Цирцеї»²⁹). Кохання Патрокла і Ахілла розгортається між двома полюсами: з одного боку, мати Ахілла Фетіда прагне зруйнувати їхній зв'язок, з іншого – кентавр Хірон, у якого юнаки проходять навчання, створює умови для його зміцнення через спільні заняття і досвід співбуття. Його виховна модель передбачає здобуття знань у процесі повсякденної практики, що постає способом пізнання внутрішнього світу, тілесності та індивідуальних нахилів. Тож любов у романі «Пісня Ахілла» постає не лише емоційним досвідом, а й формою екзистенційного самовизначення персонажа. Ерос у цьому контексті виступає альтернативою героїчному наративу, заснованому на славі та насильстві.

Саме героїчному наративу як вияву Танатосу (чи радше його розвінчання) присвячена друга частина роману «Пісня Ахілла», де простором буття Ахілла і Патрокла стає Троянська війна. Тема Танатосу оприявлюється через мотиви прийняття Ахіллом свого призначення; його поведінка в бою і поза боями; Патрокл, який вислуховує Ахілла про його страшний досвід, щоб так лікувати від травми здійсненого, та ін. Події, учасниками чи свідками яких вони стають, актуалізують Танатос як силу, що руйнує індивідуальність і витісняє людське. У цьому контексті любов інтерпретується антропологічним механізмом збереження людського в умовах війни. При цьому у романі Ерос і Танатос не лише послідовні, а й співіснують. Так, Патрокл ненавмисно вбиває сина одного з вельмож, і цей спогад довго переслідує його. Лише після того як Ахілл вибирає його ферапонтом – своїм супутником, ті жахливі сни зникають. Для Патрокла це момент, коли збігаються *«порятунок, безпека й надія, і усе це одночасно»*³⁰. Тоді як Ахілл, розпитуючи Патрокла про цей трагічний досвід у його житті, уперше «дистанційно» пізнає смерть. А врятована Ахіллом під час війни Брісеїда закохується в Патрокла, мріє про спільну з ним дитину. Цікаво, що на відміну від гомерівського тексту де Ахілл бере в полон жрицю Аполлона Брісеїду, у Медлін Міллер саме Патрокл намовляє Ахілла попросити її як «здобич» під час розподілу трофеїв. Ця звичайна анатолійська селянка, село якої зруйноване набігом, стає їхнім другом, присутність якої створює ілюзію мирного життя: *«У ті*

²⁹ Білявська В. Богиня з голосом смертної: Переосмислення образу Цирцеї в сучасній літературі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2025. № 2(105). С. 19–27. URL: [https://doi.org/10.35433/philology.2\(105\).2025.19-27](https://doi.org/10.35433/philology.2(105).2025.19-27)

³⁰ Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Тарадименко. Харків : Віват, 2026. С. 41.

моменти було легко забувати про те, що війна по-справжньому ще навіть не розпочалася»³¹.

Поєднання стихії Еросу і Танатосу надає життю героїв трагізму. Так, у найбільш критичний момент прийняття Ахіллом рішення брати участь у Троянській війні Патрокл готовий розділити його долю. Адже бачив, яку радість Ахіллові доставляють *«його вміння, бачив його бурхливу життєву силу, що завжди була просто під поверхнею. Ким він був, як не дивовижним і променистим? Ким він був, як не призначеним для слави?»*³². Тож його рішення, як і думка про самогубство після смерті Ахілла, продиктовані коханням. Таким чином, формула Ерос/Танатос – це авторський спосіб не лише «олюднення» міфу, а й переведення його в площину екзистенційного випробування людини війною, де любов стає формою опору руйнації.

Та саме під час Троянської війни розпочинається руйнування індивідуальності Ахілла. Смерть, яка спочатку жала його, тепер стає нормою. Символічно, що саме він вбиває першого троянця, відкриваючи сумний список десятирічних утрат з обох сторін. Щоденні напади на села навколо Трої перетворюються на криваву рутину. Після кожного з таких набігів Ахілл хоче все детально розповісти Патроклові. Маємо терапевтичне проговорювання психологічної травми, спричиненої війною. Патрокл розуміє, що лише так Ахілл звільняється від тих кривавих образів: *«І я хотів мати можливість слухати, осмислювати криваві образи, малювати їх плавними й непомітними на вазі для нащадків. Звільняти його від них і знову робити його Ахіллом»*³³. Отже, любов не просто «є», а працює як протидія. Насамперед тому, що дає можливість зберегти суб'єктність, протистояти витісненню людського.

Роки війни об'єднують війська різних царів у єдиний народ – греків. Але не так через бої, як через облаштування ними спільного побуту: *«Навіть через роки це почуття товариства, таке нехарактерне для наших царств у постійних міжусобицях, залишиться. Це покоління не буде жодних воєн між тими з нас, хто бився під Троєю»*³⁴. Війна, як і кохання, стає часом пізнання себе. Так, Патрокл допомагає лікувати поранених. І, знаючи рани та хвороби воїнів та царів, краще їх розуміє. Характерно, що коли всі воїни для Ахілла – на одне обличчя, Патрокл знав їх усіх по імені. *«Їх надто багато, – відповів Ахілл. – Простіше, що вони пам'ятають мене»*³⁵. Для нього війна деперсоналізує, тоді як для Патрокла – навпаки.

³¹ Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 224.

³² Там само. С. 163.

³³ Там само. С. 216.

³⁴ Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 251.

³⁵ Там само. С. 252.

За роки війни Патрокл і Ахілл теж створили «родину», якої ніколи не мали. Тим гостріше переживає Патрокл, коли Ахілл не захистив Брісеїду, яку вирішив забрати цар Агамемнон. Він усвідомлює, що Ахілл поставив власну честь вище за «родину». Але свою допомогу Брісеїді Патрокл пояснює любов'ю до Ахілла: *«Я хотів би, щоб ти був собою, а не тираном, відомим своєю жорстокістю»*³⁶. Навіть ідучи всупереч забороні до Агамемнона з проханням відпустити Брісеїду, Патрокл мислить насамперед категоріями збереження Ахілла як людини, адже позбавляє його можливості вбити царя Мікен. Він усвідомлює, що *«Ахілл обрав стати легендою»*³⁷.

Саме загибель Патрокла остаточно перетворює Ахілла на функцію – ідеальну зброю. Смерть Патрокла також можна інтерпретувати як єдино прийнятну для нього форму зберегти честь Ахілла, який не може порушити власне слово не виходити на поле бою. Але не менш важливо для Патрокла зберегти життя воїнів, які всі роки вірили в Ахілла і *«повертали до нього обличчя, неначе до жерця»*³⁸. У цьому сенсі його смерть постає не лише як трагедія, а й як гранична форма самопожертви, у якій Ерос досягає своєї крайньої межі. Утративши Патрокла, Ахілл нарешті звільняється від страху смерті, який супроводжував його всі роки війни. Навпаки – він прагне смерті як спокою і способу возз'єднатися з Патроком у потойбічному світі. Тож учинок богині Фетіди, яка, долаючи свою ворожнечу до Патрокла за життя, усе ж пише його ім'я на спільному надгробному камені і тим самим «відпускає» його душу в Аїд, теж можна вважати виявом Еросу, який долає Танатос.

Інша конфігурація взаємодії Еросу і Танатосу постає у романі «Цирцея». Тема війни (Танатосу) у романі оприявлюється в образі Одиссея – людини війни. Його спогади про Троянську війну – своєрідні терапевтичні сеанси, де чарівниця виступає у ролі психотерапевта (*«Болісне співчуття прокинулося в моїх грудях»*³⁹), як Патрокл для Ахілла. Відповідно, Одиссей постає не як герой, а як травмований досвідом війни суб'єкт, а Цирцея – як та, що оприявлює і «проговорює» цей досвід.

Водночас для неї це спосіб більше дізнатися про світ людей (адже Цирцея ніколи не жила між смертними) і про Одиссея зокрема. Пережитий межовий досвід війни стає для нього невід'ємною частиною власної ідентичності. Коли Цирцея пропонує стерти шрами з його тіла, Одиссей

³⁶ Там само. С. 284.

³⁷ Там само. С. 179.

³⁸ Там само. С. 214.

³⁹ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 210.

запитує: «Як я тоді впізнаю себе?»⁴⁰. Цікаво, що окремі коментарі Одиссея, як-от про Ахілла, можна інтерпретувати наративним містком, що поєднує «Пісню Ахілла» і «Цирцею». Одиссей демонструє глибоке розуміння втрати Ахілла й ролі Патрокла у його житті. Але сама війна для нього – стихія, у якій він почувається органічно. Так, дізнавшись, що в дитинстві Одиссей мріяв стати не «Гераклом», а «Дедалом», Цирцея висновує про його роль у Троянській війні: «*Ти таки став, як Дедал. Тільки працював не з деревом, а з людьми*»⁴¹. Характерно, що оптика Цирцеї у сприйнятті Одиссея-воїна змінюється залежно від слухача: коли вона сама переказує його історії синові Телегонові, то підсвідомо редагує воєнний наратив, елімінуючи жорстокість і формуючи нову версію міфу – міф про гуманного героя і бажаного батька. Отже, Цирцея виступає не лише слухачем, а й співтворцем нового міфу. Тут Ерос виступає силою міфотворення, що нейтралізує Танатос.

Авторська трансформація гомерівського тексту простежується крізь призму Танатосу і в продовженні історії Одиссея, коли його син Телемах розповів Цирцеї, як травматичний досвід війни трагічно змінив героя. Тут цікавою, на нашу думку, є дзеркальна ситуація розчарування: у Патроклові («Пісня Ахілла») був розчарований власний батько через його невідповідність соціальним стандартам, тоді як Телемах розчарований у батькові, але через його відступ від гуманістичного ідеалу. Одиссей так і не став люблячим батьком і чоловіком, бо й після повернення його існування зберігає логіку війни як базового способу взаємодії зі світом. Він і далі воює – із нахабними нареченими, які роками доймали Пенелопу, з їхніми батьками і батьками своїх загиблих супутників, які вимагають належної їм частки воєнної здобичі. Він перестав бути і турботливим царем, підозрюючи всіх у змові. А з часом навіть зайнявся піратством, насміхаючись над «боягузтвом» Телемаха. Це остаточно руйнує Одиссея як героя і переводить його у площину насильства, позбавленого будь-якої легітиматії. Таким чином, якщо в «Пісні Ахілла» конфлікт «батьків і дітей» виникає через невідповідність героя соціальному ідеалу, то в «Цирцеї» – через невідповідність героя ідеалу етичному. Руйнування героїчного типу в романі постає не як трагедія, а як закономірний наслідок дії Танатосу, що виявляє руйнівний вплив війни на людську особистість. Важливо, що коли Цирцея зустрічається з Телемахом і на його прохання розповідає правдиву й жорстоку історію Одиссея-воїна і Одиссея-мандрівника, той лише впевнюється в думці про марнославство, яким керувався батько:

⁴⁰ Там само. С. 217.

⁴¹ Там само. С. 215.

«Усі ті роки страждань і мандрів. Навіщо? Заради хвилини гордості. Він із власної волі наразився на прокляття богів, аби не бути Ніким»⁴². Тоді як дружина Одиссея Пенелопа переконана, що «війна не зламала його; він був на ній собою»⁴³. Тож маємо різні оптики на роль війни в житті героя.

Щоправда, у Цирцеї теж є своя «війна»: з першого дня після народження сина Телегона вона перебуває в постійному страху за його життя через погрози богині Афіни. Чарівниця зводить навколо острова свої «троянські мури», вибудовуючи, ніби військовий стратег, цілу систему оборони й захисту. Тож у цій екзистенційній війні, вона, як і Патрокл, що вирішує піти разом з Ахіллом до кінця, протиставляє страхові смерті (Танатосу) свою материнську любов.

Отже, супротив Танатосу – це тема обох «античних» романів Медлін Міллер. Вона постає у двох формах: ерос інтимної дружби (кохання) і ерос материнства, – які по-різному протистоять смерті та страху. Перший – через співпереживання, другий – через захист і творення майбутнього.

Саме сфера Еросу як межова ситуація кохання в романі «Цирцея» розкривається набагато глибше. На відміну від єдиної історії любові Патрокла і Ахілла Цирцея в кожному з коханих усе більше дізнавалася не лише про смертних і безсмертних чоловіків, а насамперед про себе. Так, уперше закохавшись, вона робить усе можливе, щоб полегшити сповнене турбот життя рибалки Главка, а потім перетворює його на одного з морських богів. Так встановлюється фатальний зв'язок Еросу і Танатосу, який супроводжуватиме все її буття. Саме страх смерті (Танатосу), а не сама смерть, стає тим імпульсом, що спонукає Цирцею до дії, адже саме страх побачити Главка старим та немичним і пережити його смерть штовхає її на пошуки нового, у перебігу яких вона відкриває у собі вміння використовувати властивості рослин. Тобто знаходить своє призначення, ще навіть не розуміючи цього до кінця. Але, ставши богом, Главк виявив ті свої ниці риси, які в людській подобі вміло приховував: жорстокість, марносластво, жадібність. А його почуття до німфи Скілли змусили Цирцею знову взятися до чарів. Вона перетворює Скіллу на чудовисько. Отже, вона, по-перше, назавжди бере на себе тягар сумління. Так остаточно оформлюється її парадоксальна сутність – *«богині з голосом смертної»*, де «голос» означає етичну свідомість, відсутню у світі богів. По-друге, Цирцея усвідомлює, що неконтрольоване зло є в ній самій. Перше кохання стає для Цирцеї не лише розчаруванням (*«зупинки на*

⁴² Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 324.

⁴³ Там само. С. 329.

нескінченній дорозі <...> самотності»⁴⁴), а й поворотним моментом у її подальшій долі: олімпійські боги, налякані її силою, наказують Геліосу відправити її у вічне вигнання на острові Еея. Саме там, на острові, Цирцея вивчає трави і свої можливості, утверджується в думці, що її доля – бути фармакесею (чарівницею).

У стосунках із богом Гермесом Цирцея не чекає справжнього кохання. Цей зв'язок редукує Ерос до тілесності, позбавленої екзистенційної глибини, що ще раз підкреслює поверхневність божественного світу. Цирцея переконується, що олімпійці цинічні, байдужі до людей, які є маріонетками в їхніх руках. Саме відсутність страху перед смертю робить почуття богів поверхневими. Тож коли в житті Цирцеї з'являється Дедал, вона закохується насамперед у його талант митця і водночас бачить у ньому свого «двійника», адже Дедал також вважає себе «творцем» чудовиська Мінотавра, як Цирцея – Скілли: «він також знав, що означає створити монстра»⁴⁵. Отже, обоє усвідомлюють себе і відповідальними за наслідки власного творення. Характерно, що сестра Цирцеї Пасифая, навпаки, хизується тим, що «витворила й породила велетенського м'ясожерного бика»⁴⁶.

Цирцея захоплюється внутрішнім відчуттям свободи Дедала: «Митець, творець, винахідник, найбільший, якого знав світ. Страх не творить нічого»⁴⁷. Пізнавши Дедала, Цирцея із ще більшим завзяттям удосконалює своє мистецтво чарівниці. У такий спосіб вона намагається реалізувати парадоксальну модель існування – свободу в умовах примусового вигнання.

Найглибшим почуттям Цирцеї до смертного стало кохання до Одисея. Якщо спочатку він погоджується стати коханцем чарівниці, щоб урятувати своїх супутників, то з часом відчуває вдячність і потребу в постійному спілкуванні. Одисей розповідає про свої сповнені небезпеки мандри («Він переказував історію, як рецепт якогось м'ясива»⁴⁸). Так відбувається пізнання самою Цирцеєю сутності загарбницької війни: «Ще не було походу гордовитіших людей, дразливіших і непохитних, твердо переконаних, що війна не відбудеться без них»⁴⁹.

Водночас через пізнання Одисея як «Іншого» Цирцея у цих почуттях удається до саморефлексії, щоб краще зрозуміти себе. Так, дивлячись на

⁴⁴ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 112.

⁴⁵ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 198.

⁴⁶ Там само. С. 136.

⁴⁷ Там само. С. 150.

⁴⁸ Там само. С. 209.

⁴⁹ Там само. С. 214.

пошрамоване тіло Одиссея як на «літопис» його життя, богиня з гіркою думкою, що все пережите нею ніяк не відбилося на її зовнішності: *«Я золота чарівниця, яка не має минулого взагалі»*⁵⁰. У цьому прочитується акцент на важливості пам'яті тіла задля ідентифікації. Також вона називає себе однією з мільйона загадок, які, вивчаючи *«створений із таємниць»* світ, намагається розгадати Одиссей.

Як і в романі «Пісня Ахілла», де під час війни герої створюють «родину» через любов і спільні побутові турботи, щоб не втратити остаточно людяності, у «Цирцеї» такою ілюзією родинного життя стає зима, проведена Одиссеем і його супутниками на острові Еея. Це перетворюється на ще один спосіб лікування посттравми, завданої війною: *«Його домашня гармонія зі мною – своєрідне повторення, усвідомила я. Коли він сидів біля вогнища, коли трудився в моєму саду, то намагався пригадати, як це. Як заганяти сокиру в дерево, а не в тіло. Як він знову може припасувати себе до Пенелопи – так тісно, як прилягали дошки Дедала»*⁵¹. Кохання Цирцеї як ліки для Одиссея стає для неї самої антропологічним екзаменом. Адже вона може використати своє чаклунське вміння і приворожити царя Ітаки назавжди. Але для неї нестерпно навіть уявити, що він дивився б на неї очима *«закоханими, нестямними й порожніми»*⁵². Цінуючи його як особистість, Цирцея здійснює справжнє диво: її почуття (а не чари!) дають спокій воїнові з десятирічним досвідом битв і кількома роками сповнених втрат морських пригод. Це було схоже на те, *«як побачити добре доглянутий сад. Наче дивитися, як зводяться на ноги малі ягнята»*⁵³. Таким чином, кохання відкриває Цирцеї нові сенси і нові сенси в ній самій. Із гомерівської підступної чарівниці в Медлін Міллер вона перетворюється на жінку, здатну кохати настільки глибоко, щоб відпустити коханого: *«Він показав мені свої шрами й навзаєм дозволив мені вдати, що я не маю жодних»*⁵⁴.

Та тим почуттям, заради якого Цирцея відмовиться від своєї божественної суті, стане кохання до Телемаха, сина Одиссея. Саме йому вона розповість усе про себе, саме з ним покладе край важкому тягареві на власному сумлінні, позбавивши світ від чудовиська Скілли. Телемах став єдиним, хто дав їй спокій і захист, зрозумівши, що все своєї життя богині вона *«боролася за те, що любила»*⁵⁵.

⁵⁰ Там само. С. 218.

⁵¹ Там само. С. 225.

⁵² Там само. С. 225.

⁵³ Там само. С. 226.

⁵⁴ Там само. С. 239.

⁵⁵ Міллер М. Цирцея / пер. О. Гладкого. Харків : Віват, 2026. С. 378.

Таким чином, кохання в «античних» романах Медлін Міллер – це багатофункціональний конструкт, який є способом становлення суб'єктності; механізмом опору Танатосу; силою реміфологізації гомерівського прототексту.

Щодо топосу вигнання (ізоляції), то в романі «Пісня Ахілла» він має епізодичний характер, проте, попри це, виступає поворотною ситуацією в житті Патрокла і розкривається в амбівалентному ключі. З одного боку, батько погоджується на вигнання сина, оскільки це виявляється «дешевшою» альтернативою, ніж відшкодування за смерть царевича, якби родина загиблого наполягла на відплаті. Цей епізод стає кульмінацією батьківського розчарування і водночас формує для Патрокла досвід знецінення та самотності: *«Мій вузький світ звужувався ще більше: до тріщини у підлозі, до вирізьблених завитків на кам'яних стінах. Вони злегка обсіпалися, коли я проводив по них пальцями»*⁵⁶.

З іншого боку, саме вигнання відкриває можливість зустрічі з Ахіллом і стає початком набуття сенсу існування через любов до нього. Таким чином, вигнання постає як межова ситуація, що водночас руйнує попередню ідентичність героя і відкриває можливість її нового формування.

Натомість у романі «Цирцея» тема вигнання розгортається значно ширше: вона постає не як окремий епізод, а як визначальний стан буття героїні – її прокляття і водночас прихисток. Ізоляція Цирцеї є наслідком утрчання богів, зумовленого страхом перед її силою, проте з часом вона набуває характеру екзистенційного вибору. Для Цирцеї острів Еея стає місцем, де вона віднаходить відповідь на запитання «Хто я?».

Після народження Телегона Цирцея свідомо посилює власну ізоляцію, прагнучи зберегти створений нею світ – простір материнства і захисту – від насильства з боку богів. У такий спосіб вигнання трансформується з форми покарання у форму самозахисту і автономії. У цьому контексті вигнання постає як одна з ключових межових ситуацій, у якій відбувається переосмислення суб'єктності персонажа і, відповідно, трансформація міфологічного наративу.

Отже, у творах Медлін Міллер війна, кохання та ізоляція постають як граничні форми людського досвіду. Вони є ключовими умовами переосмислення міфу і простором розкриття екзистенційного виміру персонажів. Крізь призму межового досвіду протагоністів романів «Пісня Ахілла» і «Цирцея» відбувається переосмислення гомерівської моделі героя. Письменниця переписує його етичну та антропологічну модель: по-перше, переосмислює Ахілла через Патрокла, відкриваючи

⁵⁶ Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Vivat, 2026. С. 35.

драматичні аспекти його особистості; по-друге, наділяє Цирцею як альтернативний центр міфу «голосом», де голос – це і роль наратора, і її дар чарівниці, і людяність; по-третє, деміфологізує образ Одиссея, який постає не героїчним типом, а травмованим суб'єктом. Кожна з межових ситуацій (війна, кохання, ізоляція), у яких перебувають і здобувають досвід головні герої «античних» романів Медлін Міллер, стає підґрунтям для формування умовної триєдиної антропологічної моделі. У ній Ерос є інтенцією, що формує ідентичність персонажів, Танатос – руйнує, тоді як вигнання (ізоляція) стає простором, де відбувається трансформація. Своєю чергою, поведінка персонажів та їхній моральний вибір у цих ситуаціях, за інтерпретацією авторки «античних» романів, є певною дискусією з гомерівським прототекстом.

ВИСНОВКИ

Дослідження засвідчило, що трансформація гомерівського тексту в «античних» романах Медлін Міллер має комплексний характер і відбувається через взаємодію гендеру, голосу та фокалізації як взаємопов'язаних механізмів переозначення міфу.

У результаті аналізу запропоновано антропологічну модель реміфологізації, у якій Ерос (кохання) функціонує як принцип формування суб'єктності; Танатос (війна, страх) – як сила руйнації; ізоляція – як простір трансформації. У межах цієї моделі відбувається переосмислення гомерівського героя: Ахілл постає як суб'єкт нав'язаного вибору, Цирцея – як альтернативний центр міфу з етичним «голосом», Одиссей – як травмований досвідом війни персонаж. Так Медлін Міллер не лише відтворює антивоєнний потенціал гомерівського епосу, а й радикалізує його, переводячи міф у площину антропологічного досвіду, де центральним стає питання збереження людяності в умовах насильства.

У дослідженні виокремлено дві моделі гендерної фокалізації – внутрішню та зовнішню, які відрізняються позицією наративного суб'єкта щодо міфологічного канону. Якщо внутрішня модель (Патрокл) трансформує міф через переосмислення його сенсів зсередини героїчного світу, то зовнішня модель (Цирцея) здійснює його реміфологізацію через радикальне переозначення структури і ціннісних акцентів із позиції витісненого жіночого голосу. Ці моделі можуть бути використані як аналітичний інструмент для дослідження сучасних текстів (Маргарет Етвуд, Пат Баркер, Наталі Хейнес), що осмислюють людину і світ у координатах міфології.

АНОТАЦІЯ

Мета дослідження – проаналізувати, як трансформується гомерівський текст залежно від проблематики, інтенцій та рецепційних стратегій автора, а також визначити складники механізму трансформації. Об'єктом дослідження вибрано «античні» романи Медлін Міллер «Пісня Ахілла» і «Цирцея». Вони належать до тих творів останніх років, які викликали значний читацький і критичний інтерес. Дослідницьке поле навколо творчості американської письменниці заповнене вивченням трансфокалізації/зміни перспективи («Пісня Ахілла»); жіночого голосу, жіночої суб'єктності («Цирцея») і ширше – квірної маскулінності, феміністичного переказування, переосмислення міфів та сприйняття античності авторками-жінками тощо. Проте порівняльний аналіз головних персонажів романів «Пісня Ахілла» і «Цирцея» в контексті межових ситуацій (кохання, війна, ізоляція) здійснюється вперше. Окрім того, саме акцент на таких інструментах трансформації міфу, як-от гендер, голос, фокалізація, зумовлює новизну цього дослідження.

У статті пропонується систематизація наративних механізмів трансформації гомерівського тексту в романах Медлін Міллер, зокрема через зміну фокалізації. Отже, відбуваються переієрархізація персонажів, психологізація їхньої інтерпретації, переакцентування гендерної проблематики. У результаті формується нова семантика античних міфологічних сюжетів і персонажів. Патрокл («Пісня Ахілла») інтерпретується як голос «Іншого» всередині героїчного світу. Екзистенція у просторі Еросу (почуття до Ахілла) і Танатосу (історія Троянської війни) виявляє його самототожність. Це руйнує канон героїчного епосу, сформований у Гомеровій «Іліаді». Тоді як Цирцея («Цирцея») – це голос «Іншої» поза цим світом. Тож зазнає трансформації і маскулінна історія «Одіссеї», коли на перший план виходить жіночий персонаж у пошуку власної ідентичності.

Література

1. Білявська В. Богиня з голосом смертної: Переосмислення образу Цирцеї в сучасній літературі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2025. № 2(105). С. 19–27. URL: [https://doi.org/10.35433/philology.2\(105\).2025.19-27](https://doi.org/10.35433/philology.2(105).2025.19-27)
2. Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 400 с.
3. Карпа Р. Роман Медлін Міллер «Цирцея» у фокусі літературної антропології. *Наукові записки БДПУ*. 2025. № 25. С. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2025-XXV-8>

4. Маноїлова О. Роман Медлін Міллер «Цирцея» як ретелінг античного сюжету в сучасній літературі. *Грааль науки*. 2022. № 23. С. 329–333. URL: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.12.2022.52>
5. Міллер М. Пісня Ахілла / пер. Д. Тарадименко. Харків : Віват, 2026. 387 с.
6. Міллер М. Цирцея / пер. О.Гладкого. Харків : Віват, 2026. 400 с.
7. Улюра Г. Інанно, під час підземних обрядів мовчи! *Посесстри. Часопис*. 2024. № 111. URL: <https://posestry.eu/zhurnal/no-111/statya/inanno-pid-chas-pidzemnykh-obryadiv-movchy>
8. Connell R. W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. URL: https://xyonline.net/sites/xyonline.net/files/Connell%2C%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf
9. Fischer M. J. Madeline Miller and the Midcult: Rewriting Classical Myth for Contemporary Audiences. *Thersites*, 2024. 19. URL: <https://doi.org/10.34679/thersites.vol19.297>
10. Goff B. Do We Have a New Song Yet? Women Writing Homer Today. *Humanities*, 2022. 11(2), Article 49. URL: <https://doi.org/10.3390/h11020049>
11. O'Hara M. Circe and the Necessity of the Female Voice. *Parnassus: Classical Journal*, 2022. 9, Article 10. URL: <https://crossworks.holycross.edu/parnassus-j/vol9/iss1/10>
12. Spacciante V. Circe, the Female Hero: First-Person Narrative and Power in Madeline Miller's *Circe*. *Classical Reception Journal*, 2024. 16(4), pp. 405–418. URL: <https://doi.org/10.1093/crj/clae011>
13. Struzziero M. A. A New Voice for an Ancient Story: Narrative Perspective and Transfocalization in Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Anglica: An International Journal of English Studies*, 2022. 31(2), pp. 45–60. URL: <https://doi.org/10.7311/0860-5734.30.1.09>
14. Svelstad P. E. Adaptations of Masculinity: Queer Readings of Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Adaptation*, 2024. 17(2), pp. 301–319. URL: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apae014>
15. Tamba M. C. Reinterpreting Heroism: A Queer Lens on Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Journal of English Language and Education*, 2025. 10, pp. 109–116. URL: <https://doi.org/10.31004/jele.v10i6.1116>

Information about the author:

Halchuk Oksana Vasylivna,

Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the World Literature Department
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
13-b, Levka Lukjanenka Street, Kyiv, Ukraine