

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Факультет української філології, культури і мистецтва

Кафедра світової літератури

**Художня репрезентація дихотомії «життя – смерть»
у романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви»**

Магістерська робота

студентки ЗЛм-1-24-1.4д

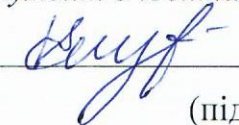
Радіч Ульяни Володимирівни

спеціальність 035 Філологія

«Цим підписом засвідчую, що подані на захист рукопис та електронний

документ є ідентичні»,

Дата 15.12.2025р.

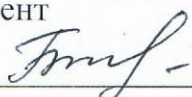

(підпис)

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри світової
літератури,

доктор філологічних наук,

доцент

 Бітківська Г.В.

Протокол засідання кафедри

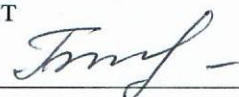
№ 12 від «14» листопада 2025 р.

Науковий керівник:

завідувач кафедри світової
літератури,

доктор філологічних наук,

доцент



Бітківська Галина Володимирівна

Захищено: 18.12.2025 р.

Оцінка: 78С

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИХОТОМІЇ «ЖИТТЯ – СМЕРТЬ».....	5
1.1. Стан дослідження міфологічної дихотомії «життя – смерть».....	5
1.2. Інтерпретація міфу про Деметру і Персефону в художній літературі..	13
1.3. Літературознавча рецепція творчості Скарлетт Сент-Клер.....	26
Висновки до першого розділу.....	36
РОЗДІЛ II РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЖИТТЯ» В ОБРАЗІ ПЕРСЕФОНИ В РОМАНІ С. СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ».....	41
2.1. Персефона і Деметра: мотив циклічності змін в природі.....	39
2.2. Персефона і Гадес: мотив кохання і влади.....	41
2.3. Персефона і Геката: мотив дружби.....	43
2.4. Персефона і безмертні.....	45
2.5. Персефона і смертні.....	48
Висновки до другого розділу.....	50
РОЗДІЛ III РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «СМЕРТЬ» В ТОПІЦІ ПОТОЙБІЧЧЯ В РОМАНІ С. СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ».....	55
3.1. Художнє моделювання простору.....	53
3.2. Топографія підземного світу мертвих.....	56
3.3. Ініціація Персефони в мандрівках підземним світом мертвих.....	58
Висновки до третього розділу.....	61
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67

ВСТУП

У сучасному літературознавстві спостерігається посилений інтерес до архетипів і міфологічних структур, які відроджуються у художніх текстах постмодерної доби. Однією з найпомітніших тенденцій цього процесу є неоміфологізм – переосмислення класичних міфів через призму сучасного світогляду, зокрема феміністичних, екзистенційних і семіотичних підходів.

У цьому контексті цикл романів Скарлетт Сент-Клер про Персефону і Гадеса, що розпочинається романом «Доторк темряви» (*A Touch of Darkness*, 2019), набуває особливої значимості. Авторка не лише адаптує античний міф до сучасного культурного поля, а й моделює складну дихотомію «життя – смерть», де Персефона постає символом відродження, весни, плідності, а Гадес – втіленням темряви, межі, підземного світу.

Така опозиція не зводиться до протиставлення, а формує синтетичну модель буття, де смерть постає не як заперечення життя, а як його невід’ємний складник. Саме це міфопоетичне ядро робить тему магістерської роботи актуальною як у філософському, так і в культурологічному плані.

Дихотомія «життя – смерть» – одна з найдавніших і найпродуктивніших категорій людської думки, що формує художню систему міфу, ритуалу та літератури. Сучасна гуманітаристика трактує її не лише як біологічний чи екзистенційний феномен, а як семіотичну структуру (за А. Греймасом), у якій можливі чотири стани: «життя», «смерть», «не-життя» і «не-смерть». Саме цей підхід дає змогу простежити перехідні стани героїні – між життям і небуттям, свободою і владою, любов’ю та втратою [27].

У науковій площині **актуальність роботи** зумовлена необхідністю поєднати міфопоетику Античності з постмодерним письмом XXI століття, розкрити, як у популярному романтичному фентезі відбувається реконструкція міфу про Деметру і Персефону. Ця тема узгоджується з науковою темою кафедри світової літератури «Дискурс антропології літератури: історія, теорія, методика»,

яка пов'язується з вивченням міфологічних кодів, інтертекстуальності та семіотики образів світової літератури у сучасному художньому дискурсі.

Стан наукового вивчення проблеми.

Міфологічна дихотомія «життя – смерть» досліджувалася в працях М. Еліаде, К. Юнга, Е. Кассіра, які розглядали її як універсальну модель переходу, відродження і сакрального циклу. У контексті семіотики важливою є концепція А. Ю. Греймаса (семіотичний квадрат), яка дозволяє структурувати протилежні категорії через проміжні стани. Серед сучасних українських праць варто виокремити дослідження О. Наумовської, де дихотомія «життя – смерть» осмислюється у міфологічній свідомості як основа символічного мислення.

У світовій літературі міф про Деметру і Персефону інтерпретували в художніх творах Данте Аліґ'єрі (*La Divina Commedia*, 1308–1321), Е. Спенсер («Сад Прозерпіни», 1590), Й.В. Гете (незавершена драма «*Proserpina*», 1777), Мері Шеллі («*Proserpine*», 1820), А. Теннісон («*Demeter and Persephone*», 1889), Л. Глік (збірка «*Averno*», 2006) та багато інших. З-поміж сучасних версій реміфологізації увагу привертає цикл романів про Гадеса і Персефону Скарлетт Сент-Клер, чия творчість поки що не отримала належної наукової уваги, хоча її тексти активно обговорюються у читацьких спільнотах і літературними критиками в контексті феміністичного та романтичного неоміфу. Отже, **актуальність дослідження магістерської роботи** зумовлена потребою в подальших дослідженнях художньої специфіки втілення елементів античної міфології в постмодерному романі на основі сучасних літературознавчих підходів.

Новизна роботи полягає в першій спробі інтерпретувати дихотомію «життя – смерть» у романі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви» крізь призму семіотичного квадрату А. Греймаса та філософії міфу (О. Наумовська, М. Еліаде, К. Юнг).

У роботі вперше здійснено:

- класифікацію основних образів роману за ознаками опозицій «життя/смерть», «плідність/спустошення», «світло/темрява»;
- аналіз етапів ініціації Персефони як переходу між чотирма станами «життя», «смерть», «не-життя», «не-смерть»;
- осмислення функції потойбічного простору в поетиці роману.

Об'єктом дослідження є роман Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви».

Предметом дослідження є художня репрезентація дихотомії «життя – смерть» у системі образів, мотивів, топосів і концептів досліджуваного твору.

Мета – дослідити, як у романі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви» реалізується дихотомія «життя – смерть», простежити її семантичні, концептуальні та символічні виміри.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Проаналізувати стан дослідження дихотомії «життя – смерть» у сучасній гуманітаристиці.
2. Простежити особливості інтерпретації міфу про Деметру і Персефону в літературі від Античності до постмодерну (Данте Аліг'єрі, Е. Спенсер, А. Теннісон, М. Шеллі, Л. Глік).
3. Окреслити напрями літературознавчої рецепції творчості Скарлетт Сент-Клер;
4. Дослідити засоби репрезентації концепту *ЖИТТЯ* в досліджуваному романі і з'ясувати його функції;
5. Дослідити засоби репрезентації концепту *СМЕРТЬ* в досліджуваному романі і з'ясувати його функції.

Методи дослідження. У магістерській роботі використано такі **методи**: загальнонаукові – індукції, дедукції, аналізу, синтезу – для систематизації і узагальнення теоретичних основ дослідження, формування науково-термінологічного апарату; і спеціальні: історико-культурний і порівняльно-типологічний для опису і зіставлення інтерпретативних версій міфу про Деметру

і Персефону у творах різних авторів; міфопоетичний, феміністичної критики і герменевтичний – для аналізу особливостей сюжету, системи образів і проблематики твору, зокрема жіночої суб'єктності.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Теоретичну основу дослідження становлять положення міфопоетики (М. Еліаде, О. Наумовська, Н. Кузьменко), семіотики (А. Греймас), феміністичної літературної критики (С. Гілберт, С. Губар, Т. Гундорова, Л. Ірігарей, С. Павличко та ін.); праці про специфіку жіночого письма і жіночої ідентичності (В. Агеєва, Г. Бітківська, О. Гальчук, Т. Гундорова, Г. Улюра, С. Філоненко), розвідки про сучасну рецепцію образу Персефони в художній літературі та поетику романів Скарлетт Сент-Клер (Л. Анісімова, Г. Бітківська, Н. Городнюк; Blackford H. V., M. Delacroix, A. Lewis, Matthews Pamela R., J.B. Miller, Rivers-Norton Ja. та ін.).

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані:

- у курсах зі світової літератури, теорії міфу, літературної семіотики;
- у спецкурсах із феміністичної критики та культурології XX–XXI століть;
- у підготовці матеріалів для лекцій і практикумів із аналізу художнього тексту.

Також робота відкриває перспективи подальших досліджень неоміфологічного письма в жанрі романтичного фентезі.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел з 35 позицій, з них 13 іноземною мовою.

Загальний обсяг основного тексту — 63 сторінки.

РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИХОТОМІЇ «ЖИТТЯ – СМЕРТЬ»

1.1 Стан дослідження міфологічної дихотомії «життя – смерть»

У сучасному гуманітарному знанні опозиція «життя–смерть» виступає однією з фундаментальних категорій, що пронизує міфологічну, релігійну, літературну та культурологічну свідомість. У міфах ця протилежність часто пов'язана з циклом народження, смерті й відродження, переходом між різними станами буття та розмежуванням святого і звичайного. В українському науковому просторі впливовою є праця Олеси Наумовської «Міфологічна тріада “життя → смерть → безсмертя” у народній прозі», яка системно розглядає тематику життя, смерті та відродження / воскресіння героя і людства загалом в міфологічному просторі української прозової традиції.

У дисертації О. Наумовська здійснює ґрунтовний аналіз міфологічних уявлень української народної прози, зосереджуючись передусім на тріаді «життя – смерть – безсмертя» як базовій моделі традиційної свідомості. Дослідниця розглядає, як у фольклорному наративі вибудовується уявлення про рух між цими станами й яким чином різні народнопоетичні форми відображають архетипні уявлення про буття та його межі. О. Наумовська виокремлює і систематизує танатологічні домінанти, притаманні українській народній прозі: мотиви смерті, потойбіччя, повернення зі світу мертвих, зустрічі з духами тощо. Для неї важливо не лише окреслити присутність цих мотивів, а й простежити їхню функцію в загальній міфопоетичній структурі твору. Особливу увагу О. Наумовська приділяє моделюванню переходу з життя до смерті, зокрема через мотиви катабасису (мандрівка в потойбіччя) та анабасису (повернення назад), що в народній традиції символізують не лише фізичну смерть, а й духовне випробування, зміну статусу й можливість оновлення. Подорож іншим світом

може бути як добровільною, для виконання місії чи порятунку, а також примусовою. Мандрівка героя часто зумовлена випробуванням через почуття: «Більше того, мотивема помирання через добровільну подорож героя до потойбіччя так чи інакше пов'язана з конфліктом, у якому здебільшого задіяна жінка...» [13].

У дисертації виокремлюється мотив примусової подорожі до потойбіччя з метою заподіяти героїні смерть: «На противагу цьому, як уже зазначалося вище, найчастіше мотивема помирання героїні розгортає мотив її примусової подорожі до потойбіччя (за незначними винятками, на кшталт сюжетного типу казки «Красносвіт», в якому події розвиваються аналогічно до казок із порушенням табу – таких, як «Царівна жаба», однак функції героя дзеркально перенесено на героїню) у «жіночій» казці, при тому часто героїня не здогадується про її справжню причину – прагнення злотворця / мачухи звести її зі світу» [13].

Дослідниця також уточнює термінологічні підходи до вивчення мотивів життя, смерті та безсмертя, визначаючи, як саме ці поняття функціонують у фольклорній свідомості та наративній логіці української народної прози. У її інтерпретації міфологічна тріада постає не як статична схема, а як динамічна система, у якій смерть є не кінцем, а переходом, а безсмертя – не буквальним вічним існуванням, а формою продовження життя через пам'ять, ритуал або духовне перетворення.

Праця О. Наумовської демонструє, що традиційна українська народна проза зберігає складні й багатошарові уявлення про циклічність буття, де життя, смерть і безсмертя співіснують як взаємопов'язані стани, що визначають внутрішню логіку міфологічного мислення. Саме ця концептуальна глибина робить її дослідження цінним для подальших літературознавчих студій, зокрема для аналізу художніх творів, у яких ключову роль відіграють мотиви переходу, оновлення та межового досвіду. У результаті О.Наумовська підкреслює, що українська народна прозова традиція містить стійкі уявлення про життя як

початковий стан, смерть як перехідний або трансформаційний момент, а безсмертя як модифікацію життя чи перемогу над смертю [13]. Дослідниця також зазначає, що ці уявлення впливають на сюжет, мотиви й символіку прозових творів, тому є важливими для їх літературного аналізу.

Окрему увагу О. Наумовська приділяє саме античному етапу формування міфологічних уявлень про життя, смерть і безсмертя. Спираючись на напрацювання М. Еліаде, Е. Кассіра, Дж. Фрейзера та інших дослідників міфу, вона показує, що в релігійно-міфологічній свідомості Давньої Греції й Риму смерть мислилася не як остаточний кінець, а як перехід до іншої форми буття, вписаної в космічний порядок. У гомерівській традиції потойбіччя (Аїд) постає як тіньове продовження земного існування, де душі позбавлені тілесної повноти, але зберігають пам'ять, тоді як орфічні та елевсінські містерії пропонують іншу модель – можливість оновлення й особливого статусу душі, яка пройшла посвяту. «Божества потойбіччя у давніх релігіях не були наділені негативною конотацією, оскільки смерть уявлялася продовженням життя в іншій іпостасі. Тому попри те, що Аїд є володарем царства мертвих, він не уособлює зло і не є ворогом людства чи спокусником, як диявол у пізніших традиціях» [13].

Саме в цих культах, пов'язаних із Деметрою та Персефоною, О. Наумовська вбачає ранню формалізацію тріади «життя – смерть – безсмертя»: народження і вегетаційний цикл природи тут прямо корелюють із людською долею, а тимчасове перебування Персефони в підземному світі стає архетипом повернення до життя. «Розуміючи, що Деметра не погодиться віддати Персефону до царства тіней, Аїд утаємничено від неї випрошує згоди Зевса і викрадає юнку, коли вона збирає квіти на лузі. Горе Деметри призводить до згасання продуктивних сил природи, неврожаю, голоду, тому Зевс наказує повернути Персефону, проте Аїд змушує дівчину проковтнути кілька зерен граната (гранат – символ шлюбу), вирощеного в підземному царстві (у міфологічних уявленнях вживання їжі чи напоїв одного зі світів спричиняє довічний перехід до нього).

Врешті Зевс, Деметра й Аїд доходять згоди, що три чверті року Персефона має бути з матір'ю, а чверть – із чоловіком (Мотивема вмирання і воскресіння божества, що символізує щорічне згасання і оживання природи)» [13].

Дослідниця підкреслює, що античні уявлення про безсмертя не є однорідними: поряд із «тіньовим» існуванням у царстві мертвих і циклічним відродженням у землеробській міфології формується філософське розуміння безсмертя душі (платонівська та неоплатонічна традиція), де смерть трактується як звільнення від тілесного і повернення до вищої реальності. Таким чином, античність постає як вихідна точка для всієї подальшої європейської традиції осмислення меж буття: саме тут закладаються базові образи потойбіччя, моделі переходу (катабасис/анабасис), уявлення про можливість або неможливість індивідуального безсмертя, які надалі трансформуються в середньовічній, новочасній та модерній культурі й у підсумку стають теоретичним тлом для О. Наумовської при аналізі української народної прози, упорядкування мотивів і тем, пов'язаних зі смертю та потойбічним світом, у прозових фольклорних творах.

У праці О. Наумовської особливу увагу приділено визначенню ключових мотивів і образів, що структурують міфологічну уяву про перехід між життям і смертю. Серед них центральне місце посідають два архетипні жести – спуск (катабасис) і сходження (анабасис), які втілюють рух свідомості між різними станами буття. О. Наумовська показує, що ці мотиви є універсальними для народної прози й водночас становлять метафоричні моделі переходу: катабасис позначає занурення у сферу смерті, темряви чи невідомого, а анабасис – повернення до життя, оновлення та відродження. Така структура визначає циклічність народних уявлень і формує основу міфологічного мислення: «як уже зазначалося вище, ініціація передбачає перехід з одного стану в інший через помирання, що, по суті, і є тріадою «життя-смерть-безсмертя», відображеною метафорично у структурі казки» [13].

Беручи за основу положення О. Наумовської, сформульовані для народної прози, можна окреслити проблеми, які постають перед дослідником сучасної художньої романістики. Передусім важливо врахувати, як міфологічна тріада «життя – смерть – безсмертя» функціонує в нових жанрових умовах – у фентезі, урбан-фентезі та романтичних ретелінгах, де традиційні мотиви переплітаються з психологізмом, феміністичними акцентами та постмодерною чутливістю. У таких текстах дихотомія «життя – смерть» перестає бути лише тематичним елементом і перетворюється на конструктивний принцип: вона визначає побудову сюжету, систему персонажів, символіку простору й траєкторії становлення героїні.

Постає також необхідність адаптації семіотичного апарату до складної художньої реальності. Сучасний міфологічний роман активно експлуатує проміжні стани, які виходять за межі бінарної опозиції. Тому для аналізу потрібна розширена модель – у дусі семіотичного квадрата А. Ю. Греймаса, де поряд із життям і смертю враховуються також «не-життя» й «не-смерть» як межові форми існування персонажів. Саме вони дозволяють описати внутрішню динаміку героїв романтичного фентезі, їхню психологічну підвішеність, травматичні стани, заблоковану силу або незавершені трансформації.

З огляду на це положення О. Наумовської, розроблені для аналізу фольклорного матеріалу, стають методологічною опорою, але водночас виявляють ті аспекти, які потребують подальшого осмислення в контексті сучасної прози. Ці концептуальні прогалини формують підґрунтя для цієї магістерської роботи, у якій міфологічна дихотомія «життя – смерть» аналізується в жанрі романтичного фентезі на матеріалі циклу романів Скарлетт Сент-Клер, де античний міф постає в оновленій семантичній, психологічній та наративній конфігурації.

Однією з методологічних опор сучасного аналізу дихотомій є модель семіотичного квадрата, запропонована литовсько-французьким семіотиком А.Ю. Греймасом.

У її основі – розширення звичайної пари протилежностей («термін А» проти «терміна В») до чотирьох позицій, дозволяючи врахувати також не-А («не А») і не-В («не В») як важливі смислові стани.

У базовій схемі:

- $S_1 = \text{«життя»}$
- $S_2 = \text{«смерть»}$
- $\sim S_1 = \text{«не-життя»}$
- $\sim S_2 = \text{«не-смерть»}$

Отже, модель охоплює:

- прямо протилежні категорії: життя $\leftrightarrow$ смерть
- суперечливі: життя $\leftrightarrow$ не-життя / смерть $\leftrightarrow$ не-смерть
- проміжні: не-життя, не-смерть, а також комбіновані метатерміни (життя + смерть / не-життя + не-смерть) як змішані стани [Greimas].

З точки зору міфології, ця модель дозволяє описати не лише грань між життям і смертю, але й проміжні стани – наприклад «жива мертва» істота, або «ангел/дух» як «не-життя/не-смерть». У літературі це може проявлятися у образі, що водночас належить життю й смерті, чи в просторі підземного царства, що не є прямою смертю, але не є життям у звичайному сенсі [27].

Модель Греймаса і її подальший розвиток О. Наумовською (тріада життя–смерть–безсмертя) створює ефективну теоретичну основу для дослідження сучасного художнього тексту. Греймас надає чітку семіотичну модель для систематизації ключових категорій, О. Наумовська застосовує міфологічну дихотомію для дослідження народної прози. Вважаємо, що можна використати модель «життя / смерть / не-життя / не-смерть» для аналізу особливостей дихотомії «життя – смерть» в романі для дослідження специфіки репрезентації

самоусвідомлення персонажів чи їхньої трансформації, для дослідження ознак простору потойбіччя тощо.

При цьому важливо зазначити, що, хоча семіотичний квадрат має значні переваги, він також має обмеження: модель може бути надто формальною, потребує адаптації до художньої ситуації, врахування контексту та жанру.

У магістерській роботі ці методологічні підходи становитимуть основу дослідження, але увага буде зосереджена на жанрі романтичного фентезі, зокрема на романі С. Сент-Клер про Персефону та Гадеса, де дихотомія «життя – смерть» актуалізується через сучасний переказ античного міфу.

Отже, в сучасному літературознавстві існує розвинена, але ще не повністю реалізована база для дослідження дихотомії «життя – смерть». Методика Греймаса відкриває можливість більш гнучкого семіотичного аналізу, зокрема врахування проміжних станів. Праця О. Наумовської демонструє, як міфологічні уявлення про життя, смерть і безсмертя формують художню та фольклорну традицію. Проте залишається потреба в застосуванні цих підходів до сучасних художніх текстів, що й реалізується в цій роботі.

1.2 Інтерпретація міфу про Деметру і Персефону в художній літературі

Міф про Деметру і Персефону – один із найстійкіших архетипів європейської культури. У своїй основі він уособлює коло життя і смерті, зміну пір року, перехід між світами, тобто глибоку протилежність буття. Образ Персефони, викраденої Аїдом і змушеної проводити частину року в підземному царстві, символізує момент роздвоєння: водночас смерть і продовження життя, втрату й відродження. У цьому контексті давній міф виступає не лише як пояснення природних циклів, а й як універсальна модель людського життя – із його межами, переходами та випробуваннями.

Із часом цей міф втратив суто сакральне звучання, але зберіг внутрішню філософську енергію. У різні епохи – від середньовіччя до романтизму – митці зверталися до нього як до символічного інструменту пізнання меж між життям і смертю, світлом і темрявою, свідомим і несвідомим. Так, у творчості Данте Аліґ'єрі (XIV ст.), Едмунда Спенсера (XVI ст.) та Йоганна Вольфганга Ґете (поч. XIX ст.) мотив Персефони набуває нових смислів: від християнської символіки спасіння до гуманістичного трактування внутрішнього відродження.

Як слушно зазначає О. Наумовська, кожна інтерпретація міфу пронизана внутрішнім рухом між полюсами життя й смерті, що утворюють «основу модель переходу та оновлення свідомості» [13, с. 141]. Застосування семіотичного квадрата Греймаса дозволяє виокремити не лише дві протилежності – життя та смерть, – але й проміжні стани: не-життя (існування в тіні, забутті) та не-смерть (безсмертя або відродження). У цьому контексті Персефона постає не просто жертвою викрадення, а символом трансформації: вона переходить зі стану життя в смерть, а потім — у «не смерть», тобто в нову якість буття.

Саме через цю здатність утілювати перехід між полюсами дихотомії «життя – смерть» міф про Персефону стає важливим фоном і для сучасних художніх ретелінгів, у тому числі для циклу романів Скарлетт Сент-Клер.

Міф про Деметру і Персефону має художнє втілення в «Божественній комедії» Данте Аліґ'єрі, поезії «Сад Прозерпіни» Е. Спенсера, незавершеній драмі «Прозерпіна» Й.В. Ґете, поезії «Деметра і Персефона» А. Теннісона, збірці «Averno» Л. Глік тощо.

Образ Персефони (у римській міфології Прозерпіни) – у творчості Данте не постає безпосередньо в центрі уваги, проте її присутність пронизує «Божественну комедію», формуючи важливий символічний рівень потойбіччя. Данте не просто згадує міф про богиню підземного світу — він вибудовує власну інтерпретацію, у якій Персефона стає архетипом межі між світлом і темрявою, життям і смертю, надією і безнадією.

У «Пеклі» Данте одразу ж вводить читача у простір, який нагадує світ Аїда: знаменита формула *«Лишайте сподівання всі, хто входить»* [9 с. 33]. окреслює царство, де панує незмінний закон потойбіччя. Хоча ім'я Персефони в тексті не називається, її образ присутній описово. У дев'ятій пісні «Пекла» з'являються фурії – служниці *«господині царства мертвих»*, і перекладач Є. Дроб'язко в коментарі уточнює, що йдеться про Прозерпіну [9с. 506]:

«І він, служниць пізнавши господині

Над царством вічного плачу гірким» [9, с. 61].

У десятій пісні знову з'являється алюзія на Персефону: Данте називає її *«прекрасною владаркою держав нічних»* [9, с. 66], підкреслюючи її роль у структурі підземного світу. Вона не з'являється фізично, проте її влада відчутна – саме як присутність межі, яка утримує царство мертвих у впорядкованості. Данте сприймає богиню в римській традиції – у примітках вона послідовно подана як Прозерпіна [9, с. 507].

У цьому сенсі Прозерпіна постає не як жахлива постать, а як структуротворчий принцип, який зберігає космічний баланс між світами. Саме тому її тінь проступає й у фігурі Беатріче: як Персефона повертається до світу живих навесні, так Беатріче веде Данте від темряви до світла, стаючи духовною посередницею між смертю й просвітленням. Через цю паралель Данте створює власну версію міфу, де Персефона стає не стільки жертвою викрадення, скільки архетипом переходу – жіночою постаттю, що супроводжує від мороку до нового буття. Данте, використовуючи християнську символіку, відтворює модель катабасису й анабасису у межах морально-духовного шляху. Пекло – це «нижній світ», зона смерті, але смерть тут не остаточна: вона є ініціацією до нового буття, аналогом весняного повернення Персефони. Як зауважує дослідниця О. Наумовська, мотив спуску в потойбіччя у світовій традиції майже завжди несе подвійну функцію – «випробування і просвітлення» [13, с. 274]. Саме це подвійне

значення – «смерть як шлях до відродження» – і становить ядро дантівського бачення.

Вихід Данте з Пекла в супроводі Вергілія й перехід на гору Чистилища можна тлумачити як анаграму руху Персефони від мороку до світла: «зимовий сон» душі завершується її пробудженням. У такому тлумаченні Данте поєднує християнські ідеї з античними образами, створюючи цілісну модель духовного перетворення – від життя через смерть до безсмертя. Отож образ Персефони в Данте набуває унікальної глибини: він допомагає поетові пояснити, що смерть – це не стільки кінець, скільки перехід; не припинення, а зміна стану; не руйнування, а рух до нового рівня буття. У цій логіці Персефона стає ключем до розуміння дантівського бачення: шлях душі від темряви до світла завжди проходить через межу, яку вона уособлює.

Епоха Відродження (XVI ст.) ознаменувалася поверненням до античних джерел, але в англійському контексті цей процес набув особливої форми синкретизму – поєднання язичницької міфології та християнських символів. Як відзначає Л. Сорока-Бояджиоглу, саме «у творчості Едмунда Спенсера античні сюжети, зокрема мотив підземного царства, поєднуються з біблійними алюзіями й утворюють новий алегоричний простір» [17, с. 289].

У поемі «Королева фей» (The Faerie Queene) Спенсер розгортає розгалужену систему подорожей у глибинні шари свідомості, яку можна тлумачити як духовну ініціацію. Мотив «Саду Прозерпіни» (The Garden of Proserpina) входить до другого розділу – пригод сера Гюйона, Лицаря Помірності. Цей епізод є своєрідною кульмінацією його катабасису – спуску до Підземного світу Маммона, бога багатства, який у християнській традиції символізує гріх і спокусу.

Сер Гюйон проходить серію випробувань: у Будинку Багатства, у кузні Вулкана, в Палаці Філотіми (Пихи) і зрештою потрапляє до Саду Прозерпіни. Це простір поза часом і рухом, де герой має зустрітися з найнебезпечнішою формою

спокуси – забуттям і бажанням вічного спокою. Л. Сорока-Бояджиоглу відзначає, що сад у поемі функціонує як «міфологічний локус переходу, де античний мотив поєднується з християнським символом гріха» [17, с. 290].

У цьому саду росте дерево, обвішане золотими яблуками – алюзія на кілька міфологічних шарів одночасно: яблуко розбрату Ериди, яблука Гесперид, а також біблійне яблуко спокуси в Едемі. Спенсер синтезує ці символи в єдину метафору забороненого знання – прагнення людської душі досягнути те, що виходить за межі її природи. У центрі саду розташований срібний трон Прозерпіни, «образ забуття» (chair of oblivion), який нагадує міф про Тесея, приреченого природи до трону в підземному царстві Гадеса [17, с. 291].

Відмова Гюйона сісти на цей трон стає символом моральної перемоги над забуттям, над бажанням спокою, що є рівнозначним смерті. Тут проявляється глибинна семіотична опозиція, яку пізніше окреслить А. Ю. Греймас: життя ↔ смерть, не-життя ↔ не-смерть. Сад Прозерпіни постає як простір не-життя – застиглої вічності, у якій спокуса знання й насолоди стає формою духовного занепаду.

Важливо, що Спенсер не відтворює античний міф буквально: він вводить християнські конотації. Маммон, що веде Гюйона до саду, – це водночас і демон багатства, і метафора Вулкана, і алегорія Плутона. Таке поєднання, як наголошує К. Борискіна, є характерним для англійського Ренесансу, де «синкретизм християнської догми і язичницької мудрості» формував новий тип міфологічного мислення [6, с. 289].

Таким чином, Спенсер вибудовує складну систему символів, у якій антична Персефона стає втіленням не природного циклу, а морального вибору. Її сад – не місце повернення до життя, а пастка тиші й спокуси, своєрідний “рай смерті”, де зникає воля. Сер Гюйон, відмовляючись від плодів саду, повертається до світу живих – тобто долає стан не-життя й переходить до сфери не-смерті, духовної стійкості.

Відтак, «Сад Прозерпіни» у Спенсера – це не лише ренесансна інтерпретація міфу про Деметру і Персефону, а й символічне поле, де перетинаються античне, християнське та морально-алегоричне. Саме тут проявляється нова гуманістична парадигма епохи: смерть і життя постають не як біологічні стани, а як категорії духовного вибору.

На межі XVIII–XIX століть, у період становлення німецького романтизму, міф про Деметру і Персефону отримує у творчості Йоганна Вольфганга Ґете нове, внутрішньо-психологічне осмислення. Незавершена драма «*Proserpina*» (1777–1805) відображає перехід від класицистичної міфологічної форми до інтимної філософської сповіді, де античний сюжет перетворюється на монолог душі, замкненої у власному потойбіччі. Ґетевська Прозерпіна говорить від першої особи, і її голос – це голос межового існування: «*Ich bin allein – und ewig ist mein Leid*» («Я самотня – і вічним є моє страждання») [27, с. 2]. Ця фраза відразу задає екзистенційний вимір твору. Героїня не просто вигнанка з небесного світу – вона свідомо своєї подвійності: «*Königin hier! Königin? Vor der nur Schatten sich neigen!*» («Цариця тут! Цариця? Перед якою схиляються лише тіні!») [27, с. 3].

Таким чином, Ґете розгортає структуру, що відповідає семіотичному квадрату Греймаса:

Життя – втрачений стан гармонії, дитинства, світла;

Смерть – повне занурення у підземне царство, вічний морок;

Не-життя – тиша, відчуження, відсутність зв'язку зі світом («*Euer ruhiges Wandeln, Selige, streicht nur vor mir vorüber; mein Weg ist nicht mit euch!*» – «Ваш спокійний хід, блаженні, лише проходить повз мене; мій шлях – не з вами») [27, с. 4];

Не-смерть – надія на воскресіння, проблеск надії в темряві («*Ach! Hoffnung! Hoffnung gießt in Sturmnacht Morgenröte!*» – «О, надіє! Ти вливаєш світанок у ніч бурі!») [27, с. 6].

Ця модель відображає не стільки фізичну смерть, скільки психологічну: стан застиглого болю, у якому людина вже не живе, але ще не померла. Саме тому драма «Proserpina» є унікальним прикладом «внутрішнього катабасису» – занурення у глибини власної свідомості, що веде до осяяння через страждання.

Як і у Данте, спуск у підземний світ є формою очищення, але у Гете це очищення індивідуальне, суб'єктивне. Його Прозерпіна не має провідника – вона сама для себе і Орфей, і Евридіка, і Гадес водночас. Коли вона вигукує: «*Warum hast du, Liebe, sein Herz geöffnet auf einen Augenblick?*» («Чому, Любове, ти відкрила його серце хоч на мить?») [27, с. 5], – це не риторичне питання, а трагічне усвідомлення того, що навіть кохання не може подолати природу смерті.

Гетевський міф набуває глибоко гуманістичного звучання. На відміну від античної Персефони, що уособлює природний цикл, його Прозерпіна – символ індивідуальної свідомості, що втратила зв'язок із гармонією світу. У сцені, де вона зриває гранат, звучить водночас акт спокуси і пізнання:

«*Seltsam! Seltsam! Find ich diese Frucht hier? Die mir in den Gärten droben ach! so lieb war – Sie bricht den Granatapfel ab*» («Дивно! Дивно! Чи знайду я тут цей плід, що колись був мені дорогим... Вона зриває гранат») [27, с. 7].

Гранат у Гете – не просто міфологічний атрибут; це символ усвідомлення власної приреченості. Її акт поїдання зерен – не порушення заборони, а прийняття долі, момент пізнання своєї природи. Саме після цього звучить голос Парок: «*Du bist unser!*» («Ти наша!») [27, с. 8]. Цей вигук позначає завершення циклу – перехід із площини не-життя у площину не-смерті: від пасивного страждання до прийняття своєї ролі.

Такий перехід уможливлює новий тип безсмертя – не тілесного, а духовного. Коли Прозерпіна вигукує: «*Ich beherrsche euch und bin darum elender als ihr alle*» («Я володарюю над вами і тому нещасніша за всіх вас») [27, с. 9], вона стає водночас богинею і жертвою, свідомою учасницею власної трагедії. Це

– класичний приклад «романтичного героїзму»: перемога через поразку, влада через самопізнання.

Ґете вводить у міфологічну структуру психологічну напругу, яка перетворює архетип на екзистенційну драму. На відміну від Спенсера, який осмислював міф у морально-алегоричному ключі, Ґете створює глибинно особистісну модель переходу: не від гріха до спасіння, а від розпачу до свідомості. Його катабасис – це не шлях героя, а процес становлення особистості.

У Ґете Персефона постає не як божество циклічного оновлення, а як метафора людини модерного світу – розірваної між світлом і темрявою, любов'ю і забуттям. Її фінальний вигук «*O Pluto! Pluto! Gib mir das Schicksal deiner Verdammten! Nenn es nicht Liebe!*» («*О Плутоне, Плутоне! Дай мені долю твоїх проклятих! Не називай це любов'ю!*») [27, с. 10] – це крик свідомості, що прагне істини навіть у муках.

Отже, драма «*Proserpina*» постає як один із найпоказовіших прикладів Ґетевої роботи з античним матеріалом: у ній органічно поєднано античний архетип із романтичним прагненням до внутрішнього самопізнання, а міф про викрадення трансформовано у міф про духовне пробудження та прийняття власної природи. Хоча «*Proserpina*» не є єдиною або абсолютною вершиною Ґетевої міфотворчості (адже цей пласт потужно представлений і в «*Фаусті*»), твір виразно демонструє характерну для автора здатність переосмислювати міф у психологічному та екзистенційному ключі. У термінах семіотичного квадрата текст окреслює рух від життя до смерті, далі – до стану не-життя (втрати первинної гармонії), і, зрештою, до не-смерті – свідомого прийняття буття у його повноті та суперечливості.

Романтизм як художній напрямок вирізнявся глибоким інтересом до внутрішнього світу людини, екзистенційних переживань, природи та давніх міфів, що трактувалися не буквально, а як архетипні моделі людського досвіду. Одним із ключових сюжетів, які зазнали інтенсивного переосмислення в добу

романтизму, був міф про Деметру й Персефону – історія втрати, переходу, смерті й відродження. Саме в цей час міф набуває виразної психологізації, а його героїні починають сприйматися не як статичні фігури пантеону, а як емоційно складні особистості, що втілюють глибинні конфлікти людської душі.

У цьому контексті показовими є два твори: драма Мері Шеллі *Proserpine* (1820) та драматична поема Альфреда Теннісона *Demeter and Persephone* (1889).

Вони демонструють два різні вектори романтичного мислення – інтимно-психологічний (Шеллі) та епічно-філософський (Теннісон).

Твір Мері Шеллі «*Proserpine*» постає як приклад романтичної психологізації міфу та глибокого осмислення жіночої суб'єктності. Драма створена у 1820 році, вирізняється з-поміж інших романтичних обробок міфу тим, що вона радикально зміщує фокус із зовнішньої події викрадення на внутрішній психологічний досвід героїні. Шеллі формує образ Прозерпіни як молодої жінки, що проходить ініціаційний шлях, рухаючись між двома світами: світом світла та світом тіні.

У трактуванні Шеллі Персефона не є пасивною фігурою, яка лише зазнає дії з боку Гадеса або Деметри. Натомість вона переживає внутрішній перехідний стан, що відповідає поняттям А. Греймаса «*не-життя*» (межовість, втрата дитячої цілісності) та «*не-смерть*» (незавершене занурення в темряву) [28].

Цей проміжний стан пов'язаний із концепцією К. Г. Юнга про жіночий архетип «дівчини, що проходить ініціацію», яка повинна пройти через темряву, щоб здобути самостійність. Шеллі підкреслює цю внутрішню трансформацію, що робить її драму частиною раннього феміністичного письма [21].

Особливої ваги набуває мотив розриву з материнським світом, що відповідає тезі О. Наумовської про тріаду «життя – смерть – безсмертя» як структурну модель міфологічної свідомості. У Шеллі Деметра уособлює початок життя, порядок і природний ритм; Персефона – перехід між станами буття; а Гадес – смерть як зміну, а не остаточний кінець [13].

Твір пронизаний мотивами природи, які відображають емоційний стан героїні – типова риса романтизму. Весняний простір Енни контрастує з темрявою підземного царства, підкреслюючи двоїстість внутрішнього світу Персефони.

Таким чином, «Proserpine» Мері Шеллі відкриває романтичну традицію психологічних інтерпретацій міфу про Персефону, в яких домінує жіноча перспектива та переживання особистої ідентичності.

Поема Альфреда Теннісона «Demeter and Persephone» (1889) постає як романтичний епос материнського болю та космічного порядку.

У поемі Деметра постає як класичний архетип Великої Матері – тієї, що одночасно народжує й охороняє життя, переживає глибокий біль втрати: *«And can no more, thou camest, O my child, Led upward by the God of ghosts and dreams, Who laid thee at Eleusis, dazed and dumb»* – *«І більше не можеш, ти прийти. О моя дитино! Ведена вгору Богом привидів і снів, який поклав тебе в Елевсіні, приголомшену та німою»* [35].

Та, зрештою, здатна повернути світ до рівноваги. Її материнство не обмежується турботою про одну доньку: це сила, яка підтримує сам космічний порядок. Вона є джерелом життєдайності, голосом скорботи й носійкою первісної гармонії, що знову встановлюється після віднайдення Персефони.

Її голос, який «пролунає крізь Гадеса, Землю й Небо», уособлює космічну силу, здатну змінити порядок буття: *«So mighty was the mother's childless cry,*

A cry that rang thro' Hades, Earth, and Heaven! » – *«Настільки потужним був бездітний крик матері, крик, що пролунав крізь Гадеса, Землю та Небо!»* [35].

Перехід Персефони з підземного світу до світла подається як «раптовий перехід зі стану в стан» – момент, що відтворює логіку тріади Наумовської й семіотичного квадрата Греймаса: від смерті через не-життя – до не-смерті (оновленого життя).

Природа в поемі резонує з емоційним станом Деметри: її горе зупиняє ріст зерна, її радість повертає весну. Таким чином, романтична поетика Теннісона

показує, як індивідуальне страждання (материнський біль) набуває космічного виміру й структурує дихотомію «життя – смерть» на рівні всього світу.

У підсумку, обидві романтичні інтерпретації – Шеллі й Теннісона – відіграють важливу роль у формуванні модерної міфопоетичної традиції, з якої згодом виростають модерністські, символістські й постмодерні прочитання міфу про Персефону.

На межі XIX–XX століть, у час модернізму й символізму, давній міф про Деметру і Персефону знову з’являється в літературі, але вже не просто як сюжет, а як спосіб мислення. Він стає засобом осмислення криз модерної свідомості – розриву з традицією, досвіду війни та глибокої самотності людини.

У модерністсько-символістичній парадигмі образ Персефони набуває особливої ваги, адже він від початку міфологічно сконструйований як образ межі. Її існування розгортається на кордоні двох просторів – верхнього й нижнього світів, що вже саме по собі робить її символом переходу та нестійкого балансу. У психологічному вимірі Персефона уособлює також межу між дитинством і дорослістю: її шлях від «дівчини-квітки» до володарки підземного царства повторює внутрішню драму дорослішання, коли невинність змінюється відповідальністю та усвідомленням власної сили. Найглибший же рівень цього образу пов’язаний із кордоном між життям і смертю: Персефона – істота, яка належить обом сферам і тому здатна вмістити в собі напругу цього фундаментального протиставлення. Саме ця межовість робить її центральним символом модерністської свідомості, що шукає спосіб осмислити роздвоєність людського досвіду. Саме ця межовість робить Персефону ідеальним «вузлом» для моделювання дихотомії *«життя – смерть»* у тому вигляді, як її пізніше запропонує інтерпретувати А. Ю. Греймас у вигляді семіотичного квадрата (*життя / смерть / не-життя / не-смерть*). Модерністська й символістська традиція фактично випереджає цю теоретичну модель, на інтуїтивно-поетичному рівні розгортаючи проміжні, перехідні стани буття [28].

Для символістів (Бодлер, Верлен, Малларме) міфологічний матеріал – це, насамперед, мова символів, що дозволяє передавати «невидиму» реальність: сни, видіння, підсвідоме. Навіть тоді, коли ім'я Персефони не вимовляється, функціонують її семантичні «відлуння»: жінка-тінь; королева ночі; кохана, поєднана зі смертю; постать, «утримувана» у проміжному стані.

Тут Персефона постає як фігура «не-життя» (неповнота буття, заціпеніння, затримка на порозі) та «не-смерті» (вихід за межу суто людської смертності, але без остаточного розчинення в нікчемному небутті).

У модернізмі міф виконує ще одну важливу функцію – упорядковує хаос. Міфологічний метод дозволяє накласти стабільну міфічну форму на безлад сучасності. У цьому сенсі міф про Персефону з його циклом *«зникнення – темрява – повернення – весна»* стає моделлю переживання як історичних, так і особистих криз: смерть тут не кінець, а необхідний етап оновлення.

Таким чином, у модернізмі й символізмі Персефона постає не лише як богиня весни, а як міфологічна формула переходу між полюсами семіотичного квадрата – між життям і смертю, свідомим і несвідомим, індивідуальним і надособистим. Ці інтерпретації готують підґрунтя для постмодерних переосмислень міфу, зокрема в поезії Луїзи Глік.

У постмодерній поезії Луїзи Глік образ Персефони функціонує як своєрідний міфологічний код постсповідальної поетики, що дозволяє авторці водночас зберігати автобіографічну щирість і витримувати дистанцію між особистим досвідом і художнім висловлюванням. Як слушно зауважує Л. Анісімова, поетична творчість Глік розгортається у площині, яку можна окреслити як інтелектуально-сповідальну: її тексти спираються на реальні травми – смерть сестри, анорексію, сімейні конфлікти, досвід розлучення – але при цьому залишаються формально стриманими, зумисно «охолодженими» в стилістичному плані. Саме міф Персефони забезпечує цю подвійність, стаючи

маскою, крізь яку особисте перетворюється на універсальне та набуває постмодерної багатшаровості.

Ця подвійність напряду пов'язана з тим, що Глік активно використовує міфологічні маски – зокрема образи Персефони й Деметри. Саме ними вона «перекодовує» власну біографію, і саме тут надзвичайно виразно працює схема Греймаса й тріада О. Наумовської «життя – смерть – безсмертя».

Важливий момент фіксує Л. Анісімова: хоча Луїзу Глік часто на перших етапах зараховували до сповідальної поезії (через автобіографічність, травматичні мотиви, відвертість), її творчість доволі швидко виходить за межі традиційного «*confessional poetry*» [2].

Спираючись на класифікацію Ути Госманн, Л. Анісімова відносить Луїзу Глік до *post-confessional* поетів, тобто тих, у чиїх текстах особистий досвід «я» зберігається, але перестає подаватися як прямий, «сирий» монолог. Замість безпосередньої сповіді цей досвід розподіляється між різними поетичними голосами та масками, серед яких особливе місце займають міфологічні фігури — Персефона, Деметра, Орфей, Евридика та інші. Саме через ці образи Глік переглядає і трансформує власні переживання, переводячи індивідуальну травму у сферу архетипного й універсального.

Отож міф у Глік виконує ту ж функцію, яку ми вже описували в контексті модернізму й символізму, але в іншому естетичному реєстрі: він дозволяє одночасно приховати і показати травму, перевести її в архетипний вимір. За Л. Анісімовою, ключовою формальною особливістю поетики Глік є «поетична послідовність» (*book-length sequence*), тобто побудова збірок як цілісних композицій, де окремі вірші пов'язані між собою тематично, образно, міфологічно [2].

У творах «*The Wild Iris*» (1992), «*Averno*» (2006) міф про Персефону й Деметру стає одним з осередкових. У «*Ararat*» травма втрати (смерть сестри, родинний біль) артикулюється через материнсько-дочірні мотиви, що резонують

із дихотомією Деметра – Персефона. У «The Wild Iris» «говорять» квіти, елементи природи, але за цією поліфонією проступає структура елевсінського циклу – смерть, занурення в темряву, проростання, повернення. У «Averno» Персефона стає майже центральною фігурою, через яку осмислюється життя на межі депресії, втрати сенсу, духовної «зими» й водночас прагнення до мінімальної надії. Саме через Персефону Глік актуалізує проміжні стани, які в термінах семіотичного квадрата можна окреслити як:

- «не-життя» – стан психічної виснаженості, депресії, травматичної пам'яті, коли суб'єкт ще живий, але не відчуває життя як повноти;

- «не-смерть» – стан, коли суб'єкт уже перейшов через досвід, здатний зруйнувати, але натомість цей досвід стає джерелом зміненого бачення буття.

Персефона у Глік – не лише міфічна донька Деметри, а модель перебування між цими двома полюсами. Поетеса десакралізує міфологічний образ, виводячи його у площину тілесного, травматичного, психологічного, але саме через цей образ знову й знову проговорює те, що О. Наумовська окреслює як тріаду «життя – смерть – безсмертя».

Отже, постмодерна поетика Луїзи Глік показує, як міф про Персефону може функціонувати як інструмент осмислення межових станів свідомості, а також як проміжна ланка між традиційною міфопоетикою й сучасними психологічними інтерпретаціями, що особливо важливо для розуміння подальших романних ретелінгів, зокрема в прозі Скарлетт Сент-Клер.

1.3. Літературознавча рецепція творчості Скарлетт Сент-Клер

Попри надзвичайну популярність романів Скарлетт Сент-Клер серед масового читача, власне літературознавча рецепція її творчості залишається на початковому етапі. На це прямо вказує Н. Городнюк, яка відзначає, що, на відміну від широкого читацького зацікавлення тетралогією «Hades & Persephone» та

пов'язаної з нею «Hades Saga», «відповідної літературознавчої рефлексії щодо творчості С. Сент-Клер в цілому та циклу “Гадес і Персефона” зокрема фактично не існує» [7].

Стаття Н. Городнюк «Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону в циклі романів Скарлетт Сент-Клер “Гадес і Персефона”» (2024) наразі є чи не першим системним дослідженням, яке аналізує цю прозу в академічному контексті українського літературознавства. Авторка поєднує міфокритичний, психоаналітичний та культурологічний підходи, розглядаючи цикл Сент-Клер як ретелінг античного міфу, перенесений у постмодерний урбаністичний простір «Нових Афін» та «Нової Греції». Н. Городнюк пропонує психоаналітичний підхід до аналізу образу Персефони. У статті «Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер “Гадес і Персефона”» вона аргументовано показує, як авторка відходить від традиційної схеми викрадення жертви та формує складний образ жінки, здатної на етичний вибір і владу. На думку дослідниці, в образі Деметри втілено архетип «матері, деспотично зацикленої на своїй вже дорослій доньці; Персефона – дівчина, що проходить необхідний етап сепарації від матері, архетип доньки, що змушена обирати між чоловіком і матір'ю» [7, с. 9]. Г. Бітківська у розвідці «Інтерпретація міфу про Деметру і Персефону в романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер “Доторк темряви”» зауважує, що авторка модифікує основні мотиви міфу, переносить дію роману у вигаданий світ Нових Афін, використовуючи простір фентезі для зображення і обговорення важливих сучасних проблем ідентичності, моральних цінностей, гендеру [4, с. 15]. Отже, сучасні наукові студії демонструють підвищену увагу до теми фемінної ідентичності, особливо в аспектах трансформації класичних образів у сучасному художньому просторі.

Поза межами українського академічного середовища романи Скарлетт Сент-Клер привертають увагу передусім у працях, присвячених тому, як у сучасній культурі переосмислюють грецькі міфи, а особливо – образ Персефони

та історію її викрадення. Одним із найповніших досліджень цього напрямку є магістерська робота McKenzie A. Howard «Ethics in Literature: A Case Study of Hades and Persephone» (2024). Дослідниця розглядає «Доторк темряви» як один із помітних текстів популярної літератури, що порушує важливі питання етики: межі згоди, розподілу влади, романтизації небезпеки та того, як сучасний романтичний дискурс працює з темою «темного» кохання. Порівнюючи роман Сент-Клер з іншими сучасними ретелінгами, Howard показує, що сьогодні інтерес до історії Гадеса й Персефони супроводжується активним відходом від образу «жертви викрадення» та переходом до більш складних моделей стосунків, де наголошується на добровільності, психологічній глибині та взаємності [29].

У ширшому західному контексті рецепції важливу роль відіграють також дослідження, що осмислюють хвилю «feminist retellings» грецьких міфів. Значна частина цього руху пов'язується з популярністю творів Madeline Miller – авторки романів *Circe* (2018) та *The Song of Achilles* (2017). Хоча її книги не є предметом аналізу цієї роботи, вони регулярно згадуються у матеріалах з класичної рецепції на таких платформах, як Oxford Classical Reception Studies та OpenEdition Journals, і часто слугують відправною точкою для розмов про те, як сучасні письменники оновлюють античні сюжети для нового читача.

Водночас значна частина рецепції романів Сент-Клер формується поза науковим середовищем – у рецензіях, читацьких блогах, подкастах, відеоесе та численних дискусіях у соціальних мережах. Саме ці середовища формують живий читацький образ її творів. У таких обговореннях «Доторк темряви» майже завжди зіставляють із популярними сучасними ретелінгами – зокрема з графічним романом *Lore Olympus* Рейчел Смайт, романом Кеті Роберт *Neon Gods* (2021), а також із творами Маделін Міллер. На цьому тлі романи Сент-Клер сприймаються як частина ширшого культурного явища, яке переосмислює міф про Персефону в ключі жіночої суб'єктності, психологічної емансипації та переоцінки травматичного сюжету викрадення.

Отже, сьогодні рецепція творчості Скарлетт Сент-Клер перебуває у стані переходу: від емоційних, часто стихійних читацьких реакцій – до перших ґрунтовних академічних досліджень. Найрепрезентативнішими серед них є роботи, присвячені етиці сучасної літератури, феміністичним інтерпретаціям міфу та аналізу культурної ролі образу Персефони в популярній культурі ХХІ століття

У контексті постмодернізму та масової культури цикл «Hades & Persephone», за спостереженням Н. Городнюк, постає як характерний зразок фентезі на античну тематику, у якому «класичний сюжет про викрадення молодої дівчини богом мертвих осучаснено і перенесено у наші дні» [7]. Античний пантеон у романі Скарлетт Сент-Клер перетворюється на своєрідний «олімп» постмодерної мегаполісної культури, де Гадес виступає власником мережі елітних казино та клубу «Nevernight», Зевс – медіамагнатом, а Афродіта – знаковою постаттю індустрії краси.

Таке перепрочитання міфу ґрунтується на типових для постмодернізму художніх практиках. Передусім це інтертекстуальність, коли «високі» міфологічні сюжети інтегруються у формат масової прози й вступають у діалог із сучасними культурними кодами. Сент-Клер свідомо грає з античними образами, поєднуючи сакральний наратив із елементами урбан-фентезі, масової романтичної прози й сучасної медіакультури. Саме тому жанрова структура роману є гібридною: тут перетинаються романтичне фентезі, еротизована любовна історія та міфологічний ретелінг, що дозволяє тексту функціонувати водночас у площині масової та «міфологічної» літератури.

Ще однією суттєвою ознакою авторської стратегії є осучаснення архетипів: боги з традиційного античного пантеону набувають рис сучасних «селебріті» та бізнес-еліти, а їхня влада прочитується крізь призму політичного, корпоративного чи медійного впливу. У результаті міфологічні фігури перестають бути винятково сакральними і перетворюються на учасників

постмодерної гри ідентичностей, у якій архетипи співіснують із культурними моделями ХХІ століття.

Усе це дає підстави говорити про роман Сент-Клер як про продукт постмодерного культурного середовища, де міф не відтворюється, а переосмислюється; де архетипи не канонізуються, а актуалізуються у нових контекстах; де жанрова ідентичність тексту є рухливою, відкритою й багат шаровою.

Постмодерна специфіка романів Скарлетт Сент-Клер виявляється не лише в оновленні міфологічних архетипів, а й у внутрішній поетиці тексту. Її стиль вибудовується на іронічному змішуванні реєстрів: урочисті, майже пафосні описи божественної влади або підземного світу можуть у наступному абзаці переходити в розмовну інтонацію, жарт, побутову деталь чи сучасний сленг. Таке поєднання сакрального й профанного створює ефект постмодерної гри, де жоден стиль не домінує повністю, а високий і низький дискурси перебувають у постійній взаємодії.

Важливою рисою є й цитатність: Сент-Клер періодично звертається як до канонічних версій міфу про Деметру й Персефону, так і до культурних кліше сучасності – від психологічних концептів до медійних кодів попкультури. Ці алюзії можуть бути і прямими, і прихованими, але в обох випадках вони формують багат шаровий інтертекст, що дозволяє читачеві впізнавати знайомі мотиви й одночасно бачити їх у новому культурному контексті.

Ще одна важлива ознака – орієнтація на фан-базу. Серії романів побудовані циклічно, з перехресними сюжетними лініями та дублюванням подій з різних точок зору (цикл «Персефона» та паралельний цикл «Гадес»), що відповідає сучасній логіці масової серіальної культури. Активна присутність Сент-Клер у соціальних мережах, взаємодія з читачами й чутливість до їхніх очікувань лише підсилюють цю постмодерну рису: текст не існує відокремлено від спільноти, яка його читає, а розвивається разом із нею.

Таким чином, постмодерний характер поетики Сент-Клер формують три взаємопов'язані риси – змішування реєстрів, активна цитатність та орієнтація на фан-культуру, – що разом створюють гібридний, відкритий і динамічний тип художнього наративу.

Найпослідовніше гендерно орієнтований аналіз запропоновано в статті Н. Городнюк, [7] де трикутник Деметра – Персефона – Гадес прочитується як модель «міжособистісних стосунків» у дусі сучасної популярної психології. Дослідниця окреслює Деметру як архетип «токсичної матері», «невротично зацикленої на своїй дорослій доньці», Персефону – як доньку, що проходить етап сепарації, а Гадеса – як зятя, змушеного протистояти тотальному контролю тещі.

У цьому ж ключі вона фіксує в романах Сент-Клер цілий спектр «кліше популярної психології»: хворобливу унікальну прив'язаність, невротичне кохання, тривожність, аб'юзивні та токсичні стосунки, дитячі травми, проблеми з комунікацією тощо. Таким чином, гендерна проблематика в творах Сент-Клер постає не як абстрактний «міф про весну і смерть», а як модель сучасних дисфункційних стосунків – родинних і романтичних [7].

В англomовному середовищі романи циклу «Hades & Persephone» часто позиціонують як «feminist retelling» або як принаймні текст, що «hits all the marks I want from a modern Hades/Persephone retelling... a feminist powerhouse in the most subtle of ways». Читачі акцентують на тому, що Сент-Клер «fleshes out the characters, gives them life where the original myth shorted them», і саме зробити жіночу постать багатовимірною розглядається як маркер «феміністичності» ретелінгу.

Водночас у рецепції присутні й критичні голоси, які вказують на проблемність такого «феміністичного» статусу. Наприклад, одна з рецензій характеризує образ Персефони як втілення «white privileged feminist stereotypes», наголошуючи на поверховості заявленої емансипативної оптики.

Окрему лінію становить педагогічний та етичний аспект: у магістерській роботі М. К. А. Howard (2024) *Ethics in Literature: A Case Study of Hades and Persephone* роман «Доторк Темряви» зіставляється з іншими сучасними ретелінгами (зокрема з *Neon Gods* К. Роберт) у контексті дискусії про кордони згоди, романтизацію влади й насильства, межі прийнятного для навчальних курсів з етики й літератури.

Таким чином, у полі гендерних студій С. Сент-Клер опиняється на перехресті: з одного боку, її тексти сприймають як «феміністичні» завдяки наданню голосу Персефоні та психологізації її конфлікту з матір'ю; з іншого – критика звертає увагу на відтворення патернів токсичної романтики й популярно-психологічних кліше, що потребують осмислення саме в етичному ключі.

У межах інтертекстуальності та міфопоетики Н. Городнюк розглядає цикл «Hades & Persephone» як показовий приклад сучасної міфопоетичної прози, де давньогрецький міф про Деметру, Персефону та Гадеса проходить процес «металізації» – тобто осучаснення, психологізації й інтеграції в культурні коди сьогодення. Дослідниця підкреслює, що архетипні моделі античного сюжету не просто відтворюються, а вплітаються у структуру сучасних наративів, набуваючи форми, впізнаваної для читача ХХІ століття [7].

У такій перспективі міфологічний трикутник «мати – донька – зять» виявляється близьким до дискурсу сімейної системної терапії, який активно функціонує у масовій культурі й популярній психології. Відносини Деметри, Персефони та Гадеса інтерпретуються як модель конфліктної взаємодії поколінь, контролю, сепарації та боротьби за автономію – тем, що виходять далеко за межі суто міфологічного матеріалу.

Топос підземного світу також зазнає романної трансформації: замість класичного «царства мертвих» постає урбаністичний простір нічних клубів, елітних розважальних закладів, тіньових бізнес-структур і кримінальних схем,

який виконує ту саму функцію «нижнього світу», але вже у координатах сучасної мегаполісної культури.

Образи богів у романі Сент-Клер набувають рис сучасних можновладців і селебріті – медіамагнатів, власників імперій розваг, ікон індустрії краси. У такий спосіб античні божества перетворюються на впізнавані соціальні типи, що зберігають міфологічну функцію, але діють у реаліях, близьких до досвіду сучасного читача.

Паралельно в англomовних матеріалах про «Доторк Темряви» постійно фігурує визначення «mythological reimagining» або «modern reimagining of the classic myth», де підкреслюється «weaving in subtle allusions and subverting traditional narratives». Це фактично й є опис інтертекстуальної стратегії: канонічний міф запозичено як «сюжет-матрицю», але перезаписано з новими акцентами (автономія Персефони, критика материнського контролю, романтизація «антигероя» Гадеса).

У ширшому контексті досліджень міфологічних ретелінгів «Доторк Темряви» згадується поряд з іншими текстами, що демонструють «постфеміністичні» й популярно-психологічні моделі роботи з міфом, що ще раз підкреслює інтертекстуальну «вписаність» Сент-Клер у широкий палімат сучасної міфолітератури.

Спеціальних наратологічних студій, присвячених прозі Скарлетт Сент-Клер, наразі немає; однак уже сам спосіб організації її циклів виразно запрошує до аналізу з позицій теорії оповіді.

Цикл «Hades & Persephone» (*A Touch of Darkness, A Touch of Ruin, A Touch of Malice, A Touch of Chaos*) будується як історія, розказана з точки зору Персефони – молодої богині весни, яка живе серед смертних і прагне автономії. Паралельна «Hades Saga» (*A Game of Fate, A Game of Retribution, A Game of Gods*) переоповідає ті самі події, але вже з перспективи Гадеса.

З погляду концепції фокалізації, запропонованої Жераром Женеттом [24 с. 60–281], роман Скарлетт Сент-Клер демонструє чітко організовану зміну внутрішньої перспективи. Основний цикл подій подано крізь внутрішню фокалізацію Персефони: читач отримує доступ лише до її знань, емоцій, травм і обмежень, сприймаючи світ так, як його бачить героїня. Паралельний цикл – «Гра Долі» – вибудований уже на внутрішній фокалізації Гадеса, що дозволяє побачити ті самі події з іншого суб'єктивного ракурсу.

Така двохциклічна структура виконує кілька важливих функцій. По-перше, вона поглиблює психологічну мотивацію персонажів, адже ключові сцени дублюються в іншій перспективі, розкриваючи неочевидні емоційні реакції, приховані мотиви та внутрішні конфлікти. По-друге, виникає ефект «наративної симетрії»: подія, що в одному циклі сприймається однозначно, у другому набуває іншого значення й стає своєрідним «дзеркалом» для зіставлення двох суб'єктивних правд. По-третє, така організація актуалізує питання надійності оповідача. Кожен персонаж – і Персефона, і Гадес – має власну зону замовчування, власні виправдання, власні «сліпі плями». Те, що один герой подає як істину, у версії іншого може виглядати суперечливо або навіть неправдиво. Унаслідок цього читач опиняється в позиції активного інтерпретатора, змушеного співставляти два суб'єктивні голоси та вибудовувати цілісну картину подій уже поза межами обмеженої фокалізації кожного з них.

Усе це робить структуру романів Сент-Клер яскравим прикладом сучасної наратологічної гри з перспективою, де фокалізація стає не просто технічним прийомом, а ключем до розкриття психологічної глибини та етичної неоднозначності історії.

У ширшому теоретичному плані такий підхід корелює із сучасними концепціями наративу як засобу репрезентації множинних точок зору, які пропонують, зокрема, М.-Л. Райан чи укладачі *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [31]. У цьому сенсі художня практика Сент-Клер демонструє

інтуїтивне використання наратологічних можливостей популярного жанру, хоча самі ці стратегії ще майже не описані в академічному дискурсі.

Найбільш активна й об'ємна рецепція творчості Скарлетт Сент-Клер формується у «польовому» середовищі – численних читацьких блогах, рецензіях на літературних платформах та обговореннях у книжкових соцмережах. Для наукового аналізу важливими є не емоційні оцінки на кшталт «сподобалося / не сподобалося», а ті повторювані смислові акценти, які простежуються у різних груп читачів і поступово формують колективне уявлення про авторку та її тексти. У позитивних відгуках стабільно домінує підкреслення «феміністичних аспектів» ретелінгу, зокрема прагнення авторки надати Персефоні більшу суб'єктність. Читачі пишуть: «I loved the growing tension between the protagonists and the feminist aspects of this retelling», акцентуючи на тому, що роман оновлює традиційний міф, демонструючи внутрішній розвиток і боротьбу героїні за автономію – передусім у її стосунках із надмірно контрольованою матір'ю.

Інший повторюваний мотив – поєднання міфології та сучасного урбаністичного світу. Рецензенти описують роман як «a modern retelling of the Hades and Persephone myth in a sultry modern world where gods walk among mortals», відзначаючи, що цей контраст між античною міфічністю та стилем сучасної романтичної прози створює особливу привабливість твору.

Загалом у читацькому дискурсі постає образ Персефони як героїні, яка не просто «викрадається» чи «кохає», а виборює право бути самостійною, приймати рішення, протистояти материнському контролю та побудувати власну модель життя. Саме цей аспект – боротьба за суб'єктність – найчастіше називається читачами причиною емоційної залученості до історії.

Разом із тим, наявні й різко критичні рецензії, що закидають романам «поверхневність психологізму», «сумнівну романтизацію токсичних стосунків» та слабкість стилю. На платформі StoryGraph одна з читачок пише про *A Touch of Darkness*: «I was reminded of a good amount of white privileged feminist stereotypes»,

вказуючи, що заявлена феміністична рамка не завжди співвідноситься з реальним зображенням гендерних відносин у тексті.

У мережових дискусіях – від реддіт-гілок до блогів, присвячених «*feminist Greek myth retellings*» – романи Скарлетт Сент-Клер згадуються поруч із найпопулярнішими сучасними адаптаціями міфу про Гадеса і Персефону, такими як *Lore Olympus* чи *Neon Gods*. У цих обговореннях читачі не лише емоційно реагують на сюжет, а й ставлять концептуальні запитання: що саме означає «феміністичний ретелінг» і чи достатньо того, що твір просто «робить жінок більш тривимірними», щоб уважати його емансипативним. Така проблематизація дозволяє зафіксувати кілька стійких тенденцій у сучасній рецепції: по-перше, тексти Сент-Клер сприймають як частину ширшого культурного тренду на «феміністичні» міфологічні адаптації; по-друге, читачі неоднозначно оцінюють етичний вимір романів, намагаючись знайти баланс між емансипативністю та ризиком романтизації токсичних динамік; і по-третє, попри визнання сильної інтертекстуальної привабливості, часто звучить критика художньої реалізації. У сукупності ці спостереження демонструють багатшаровість читацького та критичного сприйняття, у якому твори Сент-Клер одночасно приваблюють, провокують і викликають дискусії про межі сучасного переосмислення міфу.

Саме ця амбівалентність робить корпус творів Скарлетт Сент-Клер перспективним об'єктом для подальшого наукового аналізу – зокрема в межах обраної теми міфологічної дихотомії «життя – смерть» та її сучасних художніх трансформацій.

Висновки до першого розділу

У першому розділі було окреслено теоретичні та методологічні засади, необхідні для аналізу дихотомії «життя – смерть» у циклі романів Скарлетт Сент-Клер про Персефону і Гадеса. Показано, що ця опозиція є не лише універсальною антропологічною константою, а й стійкою міфологемою, яка структурує як фольклорну, так і авторську художню традицію. У центрі уваги опинилися дві

ключові оптики – міфологічна тріада «життя – смерть – безсмертя» та семіотичний квадрат «життя / смерть / не-життя / не-смерть», що у поєднанні дають можливість описати не тільки полярні, а й проміжні, межові стани буття.

Розглянуто внесок О. Наумовської, яка показала, як у народній прозі формуються стійкі уявлення про життя як первинний стан, смерть як перехід і безсмертя як модифікацію життя. Її підхід дозволяє побачити, що міфологічні уявлення безпосередньо впливають на сюжет, мотиви й символіку текстів. Доповненням до цього стала модель семіотичного квадрата А. Ю. Греймаса, яка розширює класичну дихотомію, вводячи проміжні стани – «не-життя» й «не-смерть». Саме ці стани особливо релевантні для аналізу образів, пов'язаних із катабасисом, потойбіччям, травмою, «замороженим» існуванням персонажа, що є принципово важливим для подальшого читання романів Сент-Клер [28].

Історико-літературний блок розділу показав еволюцію міфу про Деметру і Персефону від середньовіччя до модернізму й постмодернізму. На матеріалі творів Данте, Спенсера та Гете простежено, як Персефона поступово перетворюється з міфічної фігури природного циклу на символ внутрішнього переходу, духовної ініціації, екзистенційної кризи й самопізнання. У романтизмі (М. Шеллі, А. Теннісон) міф набуває виразної психологізації: наголошується на жіночій суб'єктності, материнському болю, розриві з материнським світом, що готує ґрунт для пізніших феміністичних і психоаналітичних прочитань.

Модернізм і символізм переосмислюють Персефону як фігуру межі між життям і смертю, свідомим і підсвідомим, індивідуальним і надособистим. Міф починає функціонувати не стільки як «сюжет», скільки як мова символів і внутрішніх станів, що фактично випереджає теоретичну артикуляцію проміжних позицій семіотичного квадрата. Саме ця практика «говоріння крізь міф» стала підґрунтям для постсповідальної поезії Луїзи Глік, де образ Персефони використано як архетипний «контейнер» травматичного біографічного досвіду. Поетика Глік демонструє, як особисте «я» розподіляється між міфологічними

масками, а тріада «життя – смерть – безсмертя» і схема Греймаса виявляються продуктивними для опису станів депресії, втрати, трансформованого пережиття.

Окремий підрозділ було присвячено літературознавчій рецепції творчості Скарлетт Сент-Клер. Показано, що попри широку популярність її романів, академічне осмислення корпусу «Hades & Persephone» та «Hades Saga» перебуває на початковій стадії. Наявні студії та читацький дискурс дозволяють окреслити кілька ключових рамок, у яких уже зараз сприймають ці твори: постмодерна міфопоетика (осучаснення й «металізація» античного міфу), гендерні студії та етика стосунків (токсична материнськість, сепарація доньки, романтизація влади й насильства), інтертекстуальність (ретелінг як гра з каноном і сучасною популярною культурою), а також наративні стратегії (фокалізація через Персефону й Гадеса у двох паралельних циклах).

Таким чином, перший розділ виконав подвійну функцію. По-перше, він окреслив теоретичну рамку дослідження дихотомії «життя – смерть» як міфологічної, семіотичної та наративної категорії, спираючись на праці О. Наумовської, А. Ю. Греймаса, юнгіанську архетипіку, сучасні підходи до міфопоетики та постсповідальної поезії. По-друге, він увів романи Скарлетт Сент-Клер у широкий контекст інтерпретацій міфу про Деметру і Персефону – від Данте й Спенсера до Луїзи Глік і сучасної масової культури – і окреслив ті «білі плями», які заповнюватиме подальший аналіз. Саме на цьому підґрунті у наступних розділах магістерської роботи здійснюватиметься детальний розгляд того, як у циклі романів Сент-Клер художньо моделюється дихотомія «життя – смерть» і які проміжні, межові стани буття вона актуалізує в постмодерному романтичному фентезі.

РОЗДІЛ II РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЖИТТЯ В ОБРАЗІ ПЕРСЕФОНИ В РОМАНІСТИЦІ С.СЕНТ-КЛЕР

2.1. Персефона і Деметра: мотив циклічності змін в природі

У романі «Доторк Темряви» взаємини Персефони та Деметри формують центральний концепт життя, який Скарлетт Сент-Клер подає через напругу між потенційною життєдайністю (Персефона) та контрольованою стагнацією (Деметра). На відміну від античного міфу, де цикл «відходу й повернення» Персефони структурує ритми природи, у романі цей цикл стає психологічною моделлю дорослішання й боротьби за автономію.

Деметра у Сент-Клер – не лише богиня врожаю, а мати, яка прагне утримати доньку в стані «вічної весни», тобто в безпечній, але застиглій формі існування. Коли Деметра говорить Персефоні: «*The world is dangerous, and you are not ready*» [34], вона курує не турботу, а страх змін. Її контроль над життям Персефони – це також контроль над самою ідеєю життя: життя тут трактується як стабільність, повторюваність, повільність, а не як розвиток.

Персефона ж утілює інший полюс – життя як становлення. Проте в першій книзі її сила заблокована. Вона сама помічає: «*I can't grow anything*» [34]. Це коротке речення – символічне ядро її стану. Вона живе, але не творить; дихає, але не впливає; існує, але не проявляє себе. У термінах семіотичного квадрата Греймаса Персефона перебуває у стані не-життя: її сутність життєдайна, але ця життєдайність не актуалізована.

Ця внутрішня «зима» підтримується Деметрою. Материнська опіка функціонує як пригнічення: ізоляція, заборони, вимога непомітності. Деметра наказує: «*Avoid the gods. Avoid their world*» [34] – що тотожне забороні вступати у фазу дорослості. Персефона живе серед смертних, але ні до одного світу не належить повністю. Її життя не має циклу – воно стоїть на місці.

Саме тому роман починається з того, що Персефона компенсує брак реального життя тим, що пише про нього як студентка журналістики. Її перша фраза у романі «*I want a life of my own*» відразу закріплює головний вектор: вона прагне життя, але не володіє ним [34]. Її «весна» – віддалена, недоступна.

Перелом настає в момент зустрічі з Гадесом, але він ще не є любовним чи фатальним, а передусім життєвим. Доторк Гадеса вперше активує її силу: «*Flowers bloomed beneath her touch*» [34]. Це найвідоміший короткий символічний рядок роману. Він фіксує момент проростання – не стосунків, а самої Персефони. Її сила, заблокована Деметрою, виходить назовні, хоч вона цього і боїться. Це перший її крок із площини не-життя до площини не-смерті – стану пробудження, трансформації, переходу.

Після цієї сцени Персефона починає усвідомлювати штучність «вічної весни» Деметри. Її мати не дозволяє їй рости, а значить – не дозволяє їй жити. Коли Персефона говорить: «*You don't see me*» [34], вона проговорює ключовий аксіологічний конфлікт: Деметра любить не її, а образ, який має не змінюватися.

У романі Скарлетт Сент-Клер цикл життя відтворюється не через буквальну зміну сезонів, а через послідовність психологічних станів Персефони. Її «зима» – це період залежності від Деметри, пригнічення, заборон і глибокої невіри у власні сили. «Рання весна» починається з перших проявів магії, емоційних коливань і доленосної зустрічі з Гадесом, яка пробуджує в ній потенціал, давно заблокований материнським контролем. «Буря» символізує внутрішній конфлікт між прагненням свободи та страхом перед тим, що скаже чи зробить мати. І нарешті «весна» постає як момент усвідомлення власної сили та здатності ухвалювати самостійні рішення. У такий спосіб Сент-Клер переносить давній міфологічний цикл у внутрішній простір героїні: природні фази перетворюються на етапи її особистісного становлення, а міф про сезонність – на психологічну драму дорослішання.

Деметра в романі уособлює життя як порядок і контроль, Персефона – життя як ризик і становлення. Їхній конфлікт – це не боротьба за владу, а боротьба за право на розвиток. Мотив циклу тут функціонує як метафора: аби Персефона стала життям, вона повинна пройти «смерть» дитячої залежності. Її «бунт» проти Деметри – не руйнування природи, а природний шлях до власної весни.

2.2. Персефона і Гадес: мотив кохання і влади

У романі «Доторк Темряви» стосунки між Персефоною та Гадесом репрезентують центральний конфлікт між життям і смертю, який набуває символічного, психологічного та міфологічного значення. Сент-Клер не відтворює античний сюжет викрадення буквально. Натомість вона створює модель, у якій зустріч двох протилежних начал – весни та підземного світу стає не актом насильства, а процесом взаємного розкриття. Їхня взаємодія формує простір, де влада й кохання постають не як протилежності, а як сили, що випробовують межі життя.

Перша зустріч Персефони і Гадеса у клубі «Nevernight» є моментом, у якому дихотомія «життя – смерть» проявляється буквально: «*When she touched him, flowers bloomed beneath her hand*» [34]. Сила, яку Персефона не могла викликати роками, пробуджується при контакті із богом мертвих. У цьому жесті Гадес не знищує, а активує її життєдайність. Постає парадокс: смерть пробуджує життя. Саме цей парадокс стане головним механізмом романної динаміки.

Гадес у романі – втілення смерті, але не як кінця, а як межі, що структурує поведінку інших. Він уособлює стабільність, закон, необхідність вибору. Його ім'я персоніфікує наслідок. Це видно в фразі: «*Every deal has a consequence*» [34]. На відміну від Деметри, яка намагається вберегти Персефону від будь-якого впливу, Гадес не приховує від неї ні небезпеки, ні відповідальності. Тому він і стає каталізатором її самостійності.

Контракт, який вони укладають, – це не лише сюжетний механізм, а метафора переходу зі стану «не-життя» до стану випробування. Завдання «створити життя у межах підземного світу» підкреслює неможливість прямого виконання, але водночас вказує на природу Персефони: вона мусить навчитися жити навіть там, де життя немає. Сам акт угоди перевертає їхню міфологічну ролі: Гадес стає тим, хто ставить перед нею виклик жити, а вона – тим, хто випробовує межі його світу.

Стосунки між ними вибудовані на динаміці напруги та взаємної небезпеки. Перше враження Персефони про Гадеса: «*He was the void, the cold, the dark*» [34]. Це опис страху перед смертю. Але якщо смерть тут уособлена Гадесом, то страх – це лише початкова точка. Дуже швидко темрява стає для неї місцем, де вона бачить себе чіткіше, ніж у світлі. І це відображає психологічний механізм індивідуації: герой пізнає себе на межі з тим, що його лякає.

У свою чергу, Гадес реагує на Персефону як на силу, яку не може контролювати. Його репліка «*You surprise me*» [34] позначає момент, коли смерть усвідомлює, що життя не підкоряється її правилам. Її непередбачуваність стає викликом його владі. Гадес у романі не є домінатором, який підкоряє. Його влада – у межах, які він встановлює. Її сила – у здатності ці межі змінювати.

Центральною напруженістю їхніх стосунків є конфлікт влади двох світів: Персефона уособлює органічну, проростаючу, емоційну силу життя, а Гадес – структурну, раціональну, стриману силу смерті.

Коли Персефона відчуває, що боїться Гадеса, вона усвідомлює, що боїться не його, а втрати контролю над собою. Її слова: «*It's not you I fear – it's what you make me feel*» [34] точно формулюють, що любов у романі – не протилежність влади, а її найглибша форма. Кохання не підкоряє, але вимагає трансформації.

У романі смерть, втілена в постаті Гадеса, парадоксальним чином стає тим простором, у якому Персефона вперше може стати собою. На відміну від Деметри, яка блокує її розвиток і намагається зберегти доньку в стані «вічної

весни», Гадес не стримує її, а, навпаки, підштовхує до саморозкриття. Його слова «*You have more power than you realize*» [34] стають поворотним моментом: уперше хтось зовні пропонує їй не застиглість, а рух, не страх, а можливість жити й проявляти себе. Саме у зустрічі з Гадесом Персефона стикається з межею, яка не поглинає, а відкриває шлях до внутрішньої трансформації.

Якщо поглянути на їхню взаємодію крізь модель семіотичного квадрата Греймаса [28], то видно, що стосунки героїв розгортаються одразу в усіх чотирьох площинах цієї дихотомії. «Життя» репрезентується магією Персефони та її бажанням змінюватися; «смерть» – владою Гадеса і його функцією бога межі; «не-життя» – попереднім станом Персефони, коли її сили були заблоковані, а існування обмежене заборонами Деметри; «не-смерть» – простором їхньої взаємодії, де життя проростає навіть у темряві, а смерть перестає бути кінцем, стаючи умовою оновлення. У цій складній мережі зв'язків їхня зустріч постає не протистоянням, а взаємним пробудженням, що зближує життя і смерть, відкриваючи простір для нового саморозуміння Персефони.

Отже, у романі кохання не виглядає як ідеалізована сила, а як процес, що має потенціал зруйнувати й відродити. Сент-Клер вибудовує діалектику потягу та небезпеки: життя притягується до смерті, бо лише в зустрічі з межею може зрозуміти свою природу. Гадес не рятує Персефону – він дає їй умови, щоб вона врятувала себе. А вона, у свою чергу, примушує смерть стати частиною життя.

У цій взаємодії й формується сенс мотиву кохання і влади: влада Гадеса не знищує, а викликає трансформацію; кохання Персефони не підкоряє, а пробуджує. Їхній союз – це не перемога одного світу над іншим, а точка, де смерть перестає бути кінцем, а життя – початком. Тут життя і смерть перестають бути опозицією й стають двома складовими руху, що визначає їхнє становлення.

2.3. Персефона і Геката: мотив дружби та внутрішнього зростання

Геката з'являється в романі як персонаж, здатний побачити в Персефоні те, що приховано від самої героїні. Її присутність поруч із богинею весни не зводиться до дружньої підтримки – вона стає тією фігурою, яка підсилює внутрішній рух Персефони від наївної впевненості до самостійності та усвідомленості. Геката – це «нічне світло», не яскраве, але стале, і саме через нього Персефона поступово вчиться розрізняти власні страхи та можливості.

Характер їхніх взаємин найкраще виражають кілька ключових реплік, де Геката ніби навмисно «підштовхує» Персефону до дорослішання. Коли вона каже: «*Power is choice, not destiny*» [34], вона знімає з героїні комплекс приреченості – той самий, який тримає Персефону між двома станами: пасивністю та потенціалом. Інша важлива репліка: «*You fear what you could become*» [34]. Цей вислів оголює центральний конфлікт Персефони – не страх перед Гадесом, не страх перед Деметрою, а страх перед власною силою, яка може змінити усе її життя.

Тому дружба Персефони й Гекати – не горизонтальна, а вертикальна: вона спрямована углиб, у ті ділянки свідомості, де народжується суб'єктність. Геката не захищає – вона озброює. Її функція – не зцілити Персефону, а навчити її бачити себе повністю, включно з тінню.

Водночас Геката виступає «контрастною лінією» до образів Деметри та Гадеса. На відміну від матері, яка прагне контролю, і Гадеса, з яким пов'язана складна динаміка влади й бажання, Геката створює для Персефони простір вільного вибору. Вона не вирішує за героїню – і не дає їй сховатися за чужими рішеннями. Саме тому їхні взаємини є важливою частиною мотиву життя: дружба тут означає не опору, а пробудження.

У цій архітектоніці Геката стає тим, що можна назвати «м'якою формою ініціації»: вона супроводжує Персефону на шляху досвіду, який не руйнує, а формує. Тому мотив дружби між ними інтегрується в загальну семіотичну

парадигму роману: Персефона рухається від «ні-життя» (несміливість, розгубленість, залежність) до «життя» — активного, відповідального, зрілого.

2.4. Персефона і безмертні

Світ безмертних у «Доторк Темряви» – не просто тло, а складна система сил, бажань і конфліктів, у якій Персефона поступово вчиться жити як суб'єкт, а не як тінь Деметри. Її контакти з іншими богами демонструють, як різні моделі «життя» впливають на формування її ідентичності.

Ці взаємодії – не випадкові: кожен бог у романі репрезентує певний спосіб буття, певну «версію» життя, до якої Персефона мусить віднайти власний баланс.

Гермес від самого початку постає як своєрідний «повітряний струмінь» у надмірно напруженому світі Персефони – голос, що розряджає атмосферу і повертає їй здатність дихати. Його жарти, легкі провокації та демонстративна невимушеність не є просто манерністю: це спосіб вибити героїню зі звичного стану тривоги, у якому вона існувала більшість життя під тиском материнського контролю. Репліка Гермеса «*You act like the world is waiting to punish you*» [34] точно фіксує внутрішній стан Персефони: для неї буття не відкривається як простір можливостей – воно сприймається як пастка, де будь-який крок може завершитися помилкою.

На противагу цьому Гермес уособлює життєву модель, побудовану на русі, імпровізації й легкості. У його присутності немає тягара відповідальності, надмірного раціонального контролю чи очікування «правильності». Він демонструє Персефоні, що життя може бути грайливим, непередбачуваним, гнучким і відкритим до змін. Саме тому його персонаж у романі значно глибший, ніж функція комічного супроводу. Він стає важливою психоемоційною противагою для впливів Деметри та Гадеса – двох потужних сил, які, хоч і з

протилежних боків, штовхають Персефону в межові стани: застиглість без розвитку або небезпечну трансформацію, що вимагає сміливості.

Гермес пропонує їй третю можливість – жити, рухатися, пробувати, помилятися й змінюватися, не втрачаючи себе. Саме його легкість відкриває у свідомості Персефони простір, у якому життя починає асоціюватися не лише зі страхом, а й зі свободою.

Стосунки Персефони з Афродітою відкривають зовсім інший вимір життя – той, у якому панують емоційна небезпека, ревності, змагання за увагу й тонкі механізми влади над бажанням. Афродіта постає не як менторка чи союзниця, а як фігура, що болісно, але надзвичайно точно вказує Персефоні на її внутрішні розриви. Її репліка «*You don't even know what you are*» [34] звучить різко, навіть принизливо, проте містить у собі важливу істину: Персефона справді ще не розуміє своєї природи, не усвідомлює масштаб своєї сили і не бачить свого майбутнього. Афродіта говорить те, що інші або не наважуються сказати, або м'яко оминають, – і саме тому її слова стають каталізатором внутрішнього прозріння героїні.

У своїй жорсткій манері Афродіта змушує Персефону вперше задуматися над тим, що жіночність – це не лише невинність, поступливість чи тиха гармонійність, у які її намагалася загнати Деметра. Це також сила, здатність впливати на інших, уміння бачити власні бажання і відповідати за них. У конфлікті з богинею кохання Персефона поступово вчиться окреслювати власні межі, розпізнавати маніпуляції та не дозволяти звести любов до суперництва чи підкорення. Афродіта стає для неї уроком про небезпеки емоційної залежності – і водночас про необхідність внутрішньої зрілості.

На протилежному полюсі стоїть Артеміда – своєрідний «антидот» до Афродіти. Якщо перша репрезентує небезпеку бажання, то друга – дисципліну незалежності. Артеміда не виявляє сентиментів, не прагне стати подругою, не вдається до хитрощів; її позиція пряма і невблаганно ясна. Через Артеміду

Персефона отримує можливість побачити альтернативну модель життя — без надмірної залежності, без зовнішнього контролю й без нав'язаних ролей, у яких жінка визначається лише через когось іншого. Це сувора, але чесна можливість: Артеміда не виховує, не дає порад, а лише демонструє способом існування, що автономія можлива і природна.

Інші безсмертні — Арес, Аполлон, Зевс — формують у романі ширший політичний простір влади, у якому Персефона мусить навчитися орієнтуватися. Їхнє ставлення до неї часто коливається між зверхністю, обережністю та прихованою цікавістю: для них Персефона — «нова богиня», чия сила ще не оформлена, а статус не закріплений. Саме через ці взаємодії вона розуміє, що божественний світ має свої ієрархії, ризики й правила гри, а її власні рішення — навіть дрібні — можуть мати значні наслідки. Завдяки зіткненню з такими постатями вона вчиться не лише говорити впевнено, а й діяти відповідально, поступово формуючи на рівні поведінки ідентичність, яка поєднує смертну чутливість і божественну силу.

Усе це разом створює складну систему взаємин, у якій Персефона вчиться жити: Афродіта оголює межі її незрілості, Артеміда демонструє шлях автономії, а інші боги змушують усвідомлювати вагу кожного вибору. Через них усіх вона поступово переходить від нерозуміння своєї природи — до формування чіткої суб'єктності, здатної співіснувати і в світі людей, і в світі богів.

У світі роману безсмертні постають для Персефони не лише як могутні фігури чи учасники міфологічного пантеону, а як своєрідні дзеркала, у яких відбиваються різні аспекти життя — ті, що вона лише починає осягати. Кожен із богів, що входить у її орбіту, висвітлює окремий вимір цього поняття, допомагаючи героїні поступово розширювати власну суб'єктність.

Гермес уособлює життя як свободу — легкість руху, здатність сміятися зі страху і діяти попри невідомість. Його присутність у житті Персефони демонструє, що існування може бути гнучким, грайливим і позбавленим хронічної тривоги, яка

так довго визначала її поведінку. Афродіта відкриває інший, значно гостріший вимір: життя як емоційний ризик, пов'язаний зі здатністю бажати, страждати, ревнувати та шукати власну владу у стосунках. Вона болісно, але необхідно нагадує Персефоні, що зрілість неможлива без усвідомлення власної сили та меж. Артеміда, навпаки, є втіленням самодостатності – життя без потреби в зовнішньому схваленні чи підпорядкуванні. Її постава свідчить про можливість автономного існування, де свобода не дарується кимось, а виборюється внутрішньою дисципліною та ясністю. Нарешті, інші боги – Зевс, Аres, Аполлон та інші постаті божественного політичного ландшафту – репрезентують життя як відповідальність за вибір і владу, показуючи Персефоні світ, де кожне рішення має наслідки, а сила не є привілеєм, а зобов'язанням.

Отже, кожна зустріч Персефони з безсмертними стає уроком, який виводить її зі стану «не-життя» – пасивності, невидимості, страху – у стан активного, усвідомленого й дієвого життя. Боги не просто оточують її; вони створюють мережу можливих сценаріїв існування, серед яких Персефона поступово вибудовує власну траєкторію. Через них вона навчається бути присутньою у своєму житті – не як тінь, яку хтось приховує чи контролює, а як самостійна сила, що визначає свій шлях

2.5. Персефона і смертні

Попри своє божественне походження, справжнє становлення Персефони відбувається не серед богів, а в людському світі. Саме смертні вперше дають їй змогу прожити життя без міфологічних ролей – через дружбу, навчання, працю, побутові турботи та відповідальність за власні рішення. На тлі блискучого, але обмежувального світу богів, де кожен акт визначений статусом і силою, життя смертних постає як простір свободи, близькості та можливості помилятися, не втрачаючи себе.

Найважливішою фігурою смертного світу для Персефони є Лекса – людина, яка стає її першою справжньою емоційною опорою. Їхня дружба відкриває героїні досвід безпечної та рівноправної близькості. З Лексою Персефона дозволяє собі бути вразливою, говорити про страхи, сумніви, бажання. Слова подруги «*You deserve to be happy*» та «*Give yourself a chance, Persephone*» [34] звучать як те, чого Персефоні бракувало все життя: безумовна підтримка й віра в те, що вона має право на власне щастя. Лекса не дивиться на неї як на богиню – лише як на людину, яка шукає себе, і саме тому першою розпізнає її почуття до Гадеса та допомагає героїні не розчинитися у страхах. Не менш важливим простором розвитку стає університет. У Нових Афінах Персефона – звичайна студентка журналістики, невпевнена, тиха, схильна сумніватися у собі. Страх, з яким вона промовляє «*I'm just... not good at this*» [34], підкреслює її людську вразливість. Тут її успіхи залежать не від божественного походження, а від праці. Саме це робить людське життя для неї таким цінним – воно автентичне, незахищене, справжнє.

Окрему роль у її дорослішанні відіграє Деметрій Аетос, редактор New Athens News. Це перший бос Персефони, який ставиться до неї не як до богині, а як до початківчині-журналістки. Його суворість здається жорстокою, але саме він закладає у свідомість Персефони розуміння відповідальності. Його пряломінійне, навіть болісне зауваження «*If you want to write, you need to write better*» [34] стає уроком: свобода – це не свавілля, а готовність працювати краще, приймати критику й зростати крізь помилки. Завдяки йому Персефона вперше стикається з реаліями дорослого життя, де дедлайни, конкуренція й відповідальність є нормою.

Місто смертних – Нові Афіни – стає для Персефони простором невидимості й водночас справжньої свободи. Тут ніхто не знає її статусу, ніхто не вклоняється їй і не накладає на неї обов'язків. Вона може просто жити: пити гарячу каву, гуляти кампусом, вечорами розмовляти з Лексою, блукати бібліотекою або

слухати шум барів. Саме в цьому міському ритмі вона вперше відчуває, що життя – це не наперед визначений міф, а процес, який можна проживати день за днем.

Найгостріше контраст між богами та смертними виявляється тоді, коли Персефона бачить людей, які уклали угоди з Гадесом. Для богів це – угода, для неї – трагедія, бо вона бачить страх і біль тих, хто знає, що часу мало. У відповідь на слова Гадеса «*Mortals die, Persephone. It is their nature*» [34]. героїня реагує емоційно та гостро. Для неї життя – не абстрактний цикл, а унікальна історія кожної людини, яка має значення саме тому, що є скінченною. Смертні вчать її цінувати те, що не триває вічно.

Отже, саме взаємодія зі смертними стає для Персефони тим шляхом, який переводить її зі стану «не-життя» – пасивності, страху, невидимості – до стану «життя» – відповідального, усвідомленого, емоційно наповненого. Вони стають каталізаторами її розвитку: Лекса – честністю й підтримкою, Деметрій Аетос – професійною вимогливістю, університет – буденністю без привілеїв, місто – свободою бути собою, а смертні-жертви – нагадуванням про крихкість і цінність буття. У термінах семіотичного квадрата Греймаса людський світ стає тією зоною, де Персефона вперше постає не об'єктом міфу, а суб'єктом власної історії – істотою, яка живе, діє, відчуває та обирає.

Висновки до другого розділу

У другому розділі було простежено, як у романі Скарлетт Сент-Клер «Доторк Темряви» концепт «життя» розгортається не як біологічний факт, а як процес становлення суб'єктності Персефони – через її стосунки з матір'ю, коханим, богами та смертними. Життя в цьому тексті – це не «даність» божественного походження, а те, що потрібно вибороти, прийняти й утримати, постійно перебуваючи між полюсами страху й свободи.

У взаєминах із Деметрою життя постає в амбівалентному вимірі: як захищеність і як стагнація. Деметра намагається законсервувати доньку у стані «вічної весни», що насправді перетворює її існування на форму не-життя: Персефона «живе», але не може проявити свою природу. Блокування магії, контроль, заборона на контакти з іншими богами й світом стають механізмами утримання героїні в дитячому, залежному стані. Конфлікт із матір'ю демонструє, що справжнє життя в романі неможливе без переходу через «смерть» старих ролей і руйнування штучної безпеки.

Стосунки Персефони й Гадеса переводять мотив життя в площину ризику, кохання і влади. Бог підземного світу втілює смерть не як знищення, а як межу, де перевіряється істинність вибору. Саме поруч із ним пробуджується її сила – квіти, що розквітають від дотику, символізують повернення до активної, творчої форми буття. Контракт із Гадесом стає випробуванням: Персефона мусить «створити життя там, де панує смерть», тобто навчитися бути живою й дієвою навіть у темряві. Їхній зв'язок виводить героїню зі стану пасивності – кохання тут не скасовує владу, а змінює її зміст: влада перестає бути придушенням і перетворюється на виклик до внутрішньої трансформації.

Образ Гекати доповнює це становлення мотивом дружби та внутрішнього зростання. На відміну від Деметри й Гадеса, вона не контролює й не спокушає, а «підсвічує» ті частини Персефони, які та боїться в собі побачити. Її слова про вибір, силу та страх перед власним потенціалом спрямовують героїню до усвідомлення: життя – це не приреченість, а відповідальність за себе. Дружба з Гекатою виконує функцію м'якої ініціації: вона дозволяє Персефоні перейти від ролі жертви обставин до ролі суб'єкта, який приймає рішення, – тобто від «не-життя» до «життя» в термінах семіотичного квадрата А. Греймаса.

Контакти з іншими безсмертними – Гермесом, Афродітою, Артемідією та богами олімпійської ієрархії – розгортають горизонт можливих моделей «життя» у світі богів. Гермес уособлює життя як свободу і рух, Афродіта – як небезпечну

силу бажання, Артеміда – як автономію й самодостатність, а політичний простір Олімпу показує життя як владу, пов'язану з відповідальністю та маніпуляцією. У цьому полі Персефона змушена щоразу визначати власну позицію, відмовляючись від нав'язаних ролей та опановуючи право бути «інакшою» серед богів.

Нарешті, у взаєминах зі смертними – Лексою, колегами, редактором Деметрієм Аетосом та звичайними людьми, що уклали угоди з Гадесом, – Персефона вперше переживає життя як реальність, а не як абстракцію. Дружба з Лексою дає їй досвід безпечної емоційної близькості; робота і навчання вчать її відповідальності, професійності та того, що свобода невіддільна від зусилля й критики; зустріч із смертністю інших людей відкриває крихкість людського існування й робить кожен вибір значущим. Саме в людському світі Персефона вперше стає не об'єктом міфу, а суб'єктом власної історії.

Отже, у другому розділі показано, що в романі «Доторк Тятемряви» концепт «життя» конструюється через мережу взаємин Персефони з іншими персонажами та просторами – божественними й людськими. Життя постає як рух від залежності до суб'єктності, від «вічної весни» без змін до прийняття ризику, болю та відповідальності. У координатах семіотичного квадрата Греймаса героїня проходить траєкторію від не-життя (заблокована сила, контроль Деметри) через простір не-смерті (пробудження в стосунках із Гадесом, підтримка Гекати, досвід смертних) до утвердження себе як живої, дієвої, здатної обирати. Саме так художня репрезентація образу Персефони у Сент-Клер задає основу для подальшого аналізу дихотомії «життя – смерть» у третьому розділі магістерської роботи.

РОЗДІЛ III РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ СМЕРТЬ В ТОПІЦІ ПОТОЙБІЧЧЯ В РОМАНІ С. СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ»

3.1. Художнє моделювання простору

Простір у романі «Доторк Темряви» є одним із головних носіїв семантики дихотомії «життя – смерть». Скарлетт Сент-Клер вибудовує кілька рівнів художнього простору – надземний світ богів, урбаністичний простір смертних і приватні «замкнені» території – які взаємодіють між собою так, що кожен із них репрезентує певний режим буття. Жоден простір не існує як нейтральний фон; навпаки, він стає активним учасником конфлікту між життям і смертю, свободою й контролем, становленням і стагнацією.

Нові Афіни – перший великий простір роману – вводять Персефону в життя, яке вона прагне, але не може повністю досягнути. Це місто виступає місцем «подвійного» існування. Для смертних – це мегаполіс, де технології й повсякденність співіснують з міфологічним. Але для Персефони Нові Афіни – простір життя в його людській, звичайній формі. Місто формує її досвід свободи: тут вона працює, навчається, дружить, закохується, робить помилки. Її перша реакція на місто звучить як сповідь: «*Here, I feel like I can breathe*» [34]. Це не випадкова фраза – вона окреслює топологічну природу Нових Афін: місто функціонує як простір повітря і руху, протиставлений замкненості та тяжкості божественних сфер. У ньому немає передвизначення. Нові Афіни – це життя як множинність, не як цикл.

Водночас місто зберігає сліди присутності богів. Неонові вивіски клубу Гадеса, медіа-імперія Зевса, храми, де богів вшановують як зірок попкультури, – все це створює ефект напруги: життя смертне, але наповнене безсмертним. Місто в романі – місце перетину двох світів, але не їхньої гармонії. Персефона відчуває себе водночас частиною й чужою. Ця подвійність наближає її до стану не-життя:

вона живе серед людей, але не їхнім темпом, не їхніми законами. Місто наче дає їй життя, але не відкриває його остаточно.

Олімп і світ богів у романі – це не царство величі, а радше блискуча вітрина влади. Це простір, де життя існує у формі, позбавленій тепла. Богів не цікавить розвиток; вони застрягли у власній ролі, так само як Деметра хоче втримати Персефону у ролі «вічної весни». Сент-Клер не романтизує олімпійський світ: він різкий, холодний, майже стерильний. У ньому немає місця для недосконалості. Коли Персефона думає про богів, вона зізнається: «*Among them, I feel more like a shadow than a person*» [34]. Цей рядок влучно окреслює природу надземного світу богів: це простір, у якому смерть існує не як фізичне явище, а як відсутність становлення. Богам нічого не загрожує – і тому вони не живуть.

Оранжерея Деметри – один із найдовершеніших символічних просторів у романі – репрезентує життя у його викривленій формі. Це місце, де все росте безсумнівно, рівно й передбачувано. На рівні символів оранжерея подається як штучна весна, як «ілюзорне життя». Персефона відчувається тут водночас безпечно й задушливо, і ця подвійність виражена у фразі: «*The air was sweet, too sweet–stifflingly perfect*» [34]. Оранжерея існує поза змінами. Тут є лише одноманітне життя – життя-застиглість. Це простір, який імітує природність, але відкидає свободу. Тут немає смерті, але немає й справжнього життя.

Деметра, створивши цю оранжерею, відтворила власне бажання контролю над життям – бажання, яке суперечить самій природі її дочки. У цьому просторі Персефона не може творити: «*Nothing grows under my touch here*» [34]. Так Сент-Клер вибудовує парадоксальний образ: місце, де народжується достаток, вбиває життєдайність Персефони. Оранжерея – це смерть у масці надміру.

На протигагу божественним просторам, де життя або застигло, або надмірно контрольоване, світ смертних у романі постає як жива, хаотична й непередбачувана реальність. Кампус, маленькі кафе, офіс New Athens News – усі ці локації створюють атмосферу буденності, у якій присутня недосконалість,

випадковість і, головне, постійне відчуття межовості. На відміну від оранжереї Деметри чи холодної величі Олімпу, у цьому просторі смерть не прихована й не відсторонена: смертні можуть страждати, помилятися, втрачати – і саме тому вони й справді живуть.

Для Персефони, яка виросла в стерильному середовищі материнського контролю та божественної безсмертності, смертний світ стає одкровенням. Вона стикається з досвідом, який для неї має майже філософічний характер: життя стає відчутним лише там, де існує межа. Цю думку озвучує навіть Гадес: «*Mortals understand living because they know they will die*» [34]. Для богині, яка ніколи не знала кінцівки, це звучить як виклик і водночас як пояснення того, що робить людське існування повноцінним.

У цьому контексті надземні простори роману формують цілісну систему моделей буття, кожна з яких репрезентує різний спосіб існування. Оранжерея Деметри – це життя без свободи, чиста біологічність, позбавлена розвитку і змін. Олімп – безсмертя без динаміки, застигла форма влади, що не передбачає внутрішнього руху чи трансформації. Нові Афіни ж уособлюють життя зі смертністю – недосконале, але справжнє, таке, що дозволяє переживати і втрати, і радості, і вибори, які мають реальні наслідки.

Саме в цьому просторі Персефона вперше починає розуміти не тільки те, що означає жити, а й те, чому життя має цінність. Тут вона відчуває себе частиною світу, який не зачиняється перед нею, а відкривається у своїй непередбачуваності, болючості й красі – і саме тому стає для неї точкою справжнього становлення.

Персефона рухається між цими трьома сферами так, як рухається свідомість між можливістю, заборонаю та ризиком. Її становлення починається саме тоді, коли вона перестає ототожнювати життя зі стабільністю. Тільки в міському хаосі смертних вона вперше відчуває власне «я», тоді як у сакралізованих просторах богів і матері її сутність пригнічується.

Сент-Клер використовує простір як головний художній механізм: життя не пояснюється словами, воно показується через те, де Персефона може або не може дихати, творити, помилятися, кохати. І саме тому весь надземний світ у романі є не географією, а онтологією – картою пошуку життя серед форм, що видаються живими, але не є ним.

3.2. Топографія підземного світу мертвих

Темрява підземного світу в «Доторк Темряви» не починається з дверей чи брами – вона починається з відчуття. Зі зміни повітря, у якому зникає рух; з тиші, яка не пригнічує, а насторожує; з простору, що дивиться на того, хто в нього увійшов. Перш ніж Персефона побачить коридори, зали й сад мертвих, вона усвідомлює головне: це місце, де немає випадковостей. Це царство межі, де кожна річ має вагу, кожен вибір має ціну, кожен рух відкриває правду про того, хто його робить.

Підземний світ Гадеса постає як топос смерті, але не у традиційному сенсі покарання чи руйнування. Це смерть як структура, смерть як закон, смерть як чесність. Саме тому його простір так різко контрастує з Новими Афіними, де життя надто швидке, щоб щось побачити, і з оранжереєю Деетри, де життя надто контрольоване, щоб щось відчути. У підземному світі все інакше: «*The air was still, as if nothing dared disturb this place*» [34]. Тут нерухомість стає мовою, через яку смерть промовляє. Палац Гадеса – центр цього мовчазного світу. Він позбавлений декоративності, майже аскетичний, виписаний геометрією влади, а не величі. Тут немає золота, але є порядок. Немає світла, але є ясність. Немає ілюзій – лише truth, яку Гадес окреслює просто: «*In my realm, nothing hides. Not even truth*» [34]. Для Персефони підземний світ небезпечний не тим, що може фізично знищити її – богиню, яка за природою має бути безсмертною, – а тим, що позбавляє можливості брехати самій собі. У цьому просторі немає ілюзій, немає

умовних правил, немає захисту материнського контролю; тут кожен крок оголює істину про її власні страхи, межі та потаємні бажання. Підземний світ складається з кількох зон, і кожна з них репрезентує інший аспект смерті, формуючи складну топографію межового існування. Темні коридори промовляють про смерть як невідомість – простір, де неможливо передбачити наступний рух і де власна тінь стає першим супутником. Зали контрактів уособлюють смерть як наслідок, нагадуючи, що будь-який вибір має ціну, а будь-яке слово – силу, яка може обернутися проти того, хто його вимовляє. Сад мертвих відкриває інший вимір – смерть як тишу, як призупиненість, як відсутність руху, що водночас лякає й притягує.

Саме в цих коридорах Персефона вперше відчуває, що межа між її божественною природою і смертністю значно тонша, ніж вона колись уявляла. В один із моментів вона спиняється, усвідомлюючи: «*She felt something watching her – not alive, but aware*» [34]. Це не ворог і не дух, не істота, що прагне їй зашкодити. Це сам простір, який наче реагує на її живість – на тепло її тіла, на ритм дихання, на тремтіння страху, яке видає її людську вразливість. Підземний світ упізнає в ній не лише богиню, а й істоту, здатну боятися, відчувати й змінюватися. І саме ця зустріч із безмовною уважністю простору стає для Персефони першим кроком до усвідомлення того, що смерть – це не край, а межа, за якою починається інше знання про себе. Символічним є сад Гадеса. На відміну від оранжереї Деетри, де життя утримується штучно, немов у вічній весні, сад підземного світу – це місце застиглому часу. «*The flowers here were neither alive nor dead – suspended.*» Квіти у цьому просторі не живуть, але й не вмирають; вони завмерли між двома станами. Так само і сам сад постає як простір не-смерті – проміжна зона між буттям і небуттям.

Цей стан майже точно відображає внутрішнє положення Персефони. Вона теж перебуває у своєрідній підвішеності: ще не весна, але вже не тінь; ще не сила,

але вже не слабкість. Сад стає своєрідним дзеркалом її власної трансформації – моментом, коли вона стоїть між тим, ким була, і тим, ким може стати.

Топографія підземного світу служить ідеальним дзеркалом для становлення Персефони. Кожна частина цього царства оголює інший аспект її природи. У залах контрактів вона бачить, що смерть – це справедливість, а не хаос: «*He wasn't cruel – he was inevitable*» [34]. У лабіринтах коридорів вона відчуває страх, який уперше робить її смертною не тілом, а свідомістю. У саду вона впізнає себе: життя, що ще не відбулося. Найсильніші моменти відбуваються тоді, коли Персефона стикається з реальним ризиком загинути – ризиком, якого не повинно бути для богині. Її вразливість у підземному світі руйнує міф про божественну недоторканність. Вона не всесильна; вона може померти тут – не фізично, а як сутність. «*For the first time, she understood what it meant to be destroyed*» [34]. Цей простір не навчає її страху – він навчає її розуміти життя. Смерть стає частиною її особистості, простором внутрішньої роботи, де вона вперше бачить себе не очима Деметри, не очима смертних і навіть не очима Гадеса – а очима правди.

Підземний світ у Сент-Клер – це не темниця. Це лабораторія буття. Місце, де життя оголюється, бо поруч з ним стоїть смерть. Місце, де Персефона перестає бути символом весни й починає ставати собою.

3.3. Ініціація Персефони в мандрівках підземним світом мертвих

Однією з ключових складових репрезентації концепту смерті у романі «Доторк Темряви» є досвід Персефони у підземному світі – досвід, який набуває форми ініціації. Потрапляючи до царства Гадеса, Персефона вперше стикається з реальністю смерті не як абстрактною категорією, а як простором, що здатен завдати їй реальної шкоди. Це принципово змінює її статус серед безсмертних: на відміну від інших богів, що залишаються недоторканими перед силами

темряви, Персефона виявляється вразливою. Її шлях у підземному світі – це не переміщення в альтернативний вимір, а занурення в межовий простір, де смерть «дихає» поруч і навіть торкається її.

Перші кроки Персефони у царстві Гадеса позначені тривогою, яка народжується не лише з темряви, а з усвідомлення власної тілесності. Вона відчуває страх на рівні фізичної реакції – «*the shadows felt alive, reaching for her like hands*» [34]. Нечітка межа між тінню і істотою робить підземний світ місцем, де будь-який рух може бути загрозою. Для богині весни це перше зіткнення з простором, у якому її життєва сила не домінує, а, навпаки, зникає серед холодних потоків енергії смерті. Вона не контролює цей простір – простір контролює її. Справжнє випробування починається, коли Персефона наближається до ріки душ. Її реакція на тіні є психологічно промовистою: тіні не торкаються шкіри, але «*their sorrow pulled at her, unraveling her from the inside*» [34]. У цьому епізоді смерть постає не як щось, що знищує тіло, а як сила, що загрожує знищити «я». Це ближче до екзистенційного стирання, ніж до фізичної загибелі – і саме тому впливає на Персефону настільки глибоко. Життя в ній стикається не з насильством, а з небуттям, яке намагається розчинити її індивідуальність. Для читача стає очевидним: Персефона – єдина богиня, здатна відчувати смерть не метафорично, а буквально.

Кульмінацією її ініціації є напад Кери, духа жорстокої смерті. Саме в цій сцені Сент-Клер найвиразніше оголює незахищеність Персефони: «*she felt the cold edge of death press into her flesh*» [34]. Богиня життя вперше переживає реальну небезпеку для свого існування – не міфологічну, а фізичну. Кера не просто загрожує їй; вона «перевіряє» її межі, змушуючи Персефону відчувати себе смертною. І це відчуття стає поворотним моментом її формування: Персефона вперше розуміє, що її сила не гарантує невразливості, і що життя може бути втрачене.

Важливо, що в романі смерть, яка наближається до Персефони, не зупиняє її, а навпаки, виштовхує до самопізнання. Її подальші дії демонструють не страх, а ясність – вона починає усвідомлювати власні ліміти та потребу в силі, яку приховувала або боялась визнавати. Гадес підкреслює це, коли говорить: «*You are not powerless, Persephone. You only act like you are*» [34]. Це ключове твердження: підземний світ стає не місцем руйнування, а місцем пробудження. Смерть у романі функціонує як умова для життя, а не як його протилежність.

Поступово Персефона проходить через те, що у ритуальних структурах ініціації відповідає «перехідній фазі» – стану між колишнім і майбутнім «я». Вона вже не наївна донька Деметри, але ще не жінка, здатна приймати власні рішення. І досвід смерті – той самий «удар по ілюзії безпеки» – стає точкою, у якій народжується її суб'єктність. Вона вперше говорить: «*I am not afraid of the Underworld. I am afraid of what it shows me*» [34]. Ця фраза розкриває справжню природу її ініціації: страх не перед смертю як такою, а перед тим, що смерть відкриває – перед правдою про власну силу, слабкість, тінь і бажання.

У підземному світі Персефона рухається між усіма чотирма поняттями семіотичного квадрата Греймаса: життя, смерть, не-життя та не-смерть. Кожна її мандрівка – це прохід від неактуалізованої життєдайності до усвідомленої сили, від пасивності до активності, від дитинства до дорослості. Вона вмирає як «дитя Деметри» і народжується як жінка, здатна брати відповідальність за власну долю. Отже, ініціація Персефони в мандрівках підземним світом стає ключовим моментом її становлення. Смерть у романі не функціонує як знищення, а як простір, що примушує до самопізнання. Персефона переживає фізичну, емоційну та екзистенційну близькість до смерті – і саме ця близькість робить її життєдайною в найглибшому сенсі. Вона виходить із підземного світу не зламанною, а «перешитою» зсередини. Її життя формує смерть – і тому вона стає тією, хто здатен трансформувати обидва світи.

Висновки до третього розділу

Третій розділ показав, що в романі «Доторк Темряви» смерть не функціонує як антагоністична сила чи кінцева межа; навпаки – вона виступає простором істини, структурою, яка відкриває приховані аспекти буття та дозволяє героїні пізнати себе глибше, ніж це можливо в надземному світі. У творі Скарлетт Сент-Клер категорія смерті не розглядається як подія, тому що події, за природою, мають завершеність. Тут смерть – це простір, процес і топос, що виявляє внутрішню логіку персонажів, віддзеркалює їхні страхи й потенціали та створює умови для індивідуальності Персефони.

Надземні локації – Олімп, Нові Афіни, оранжерея Деметри – формують складний верхній рівень художнього світу. Це різні моделі життя: штучне й контрольоване (оранжерея), застигле й ієрархічне (Олімп), хаотичне й людське (Нові Афіни). Проте жодна з них не забезпечує Персефоні повного відчуття буття. Усі вони – варіанти неповного життя: або надмір захисту, або надмір влади, або надмір випадковості. Вони конструюють фон, на якому стає очевидною потреба у глибшому досвіді – досвіді, який може дати лише зіткнення зі смертю.

Підземний світ Гадеса розгортається як семіотична територія смерті, де кожен елемент простору має концептуальне навантаження. Палац уособлює смерть як порядок; лабіринтові коридори – смерть як невідомість; сад мертвих – смерть як призупиненість; зали контрактів – смерть як наслідок вибору. Ця топографія відповідає чотирикомпонентній структурі семіотичного квадрата А. Греймаса, у якому смерть, життя, не-життя й не-смерть взаємодіють як динамічні стани. Підземний світ – це місце, де можливе не лише згасання, а й трансформація.

Саме тому ініціація Персефони в підземному світі мертвих набуває ключового значення. Кожен її спуск – це перехід через внутрішню межу, а кожен епізод небезпеки – руйнування ще однієї ілюзії власної недоторканності. Її

вразливість, схильність до страху, навіть можливість загибелі – ті риси, які роблять її ближчою до смертних і одночасно більш живою. У просторі, що за визначенням належить смерті, Персефона вперше проживає свою життєвість у повноті: її сила пробуджується не в оранжереї Деетри, а саме в темряві Гадеса – там, де немає ілюзій, лише правда.

Таким чином, художнє моделювання простору в романі демонструє, що смерть у Сент-Клер – не антагоніст життя, а його умова, його дзеркало, його каталізатор. Підземний світ виявляється не протилежністю життя, а місцем, де життя набуває ясності та інтенсивності. У романі «Доторк Темряви» концепт смерті конструюється не як кінець, а як межовий простір, у якому Персефона вперше бачить, ким вона є і ким може стати. Її шлях через смерть – це шлях до життя, яке більше не визначається материнським контролем чи страхом, а народжується в темряві, де вона вперше здобуває право на власну весну.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі було здійснено комплексне дослідження дихотомії «життя – смерть» у романі Скарлетт Сент-Клер «Доторк Темряви». Контекст для з'ясування специфіки дихотомії сформовано з інтерпретаційних версій міфу про Деметру й Персефону у творах світової літератури. Аналіз поєднав міфопоетичний, семіотичний, структурно-тематичний, феміністичний і наративний методи, що дозволило не лише окреслити функціонування міфологічної опозиції у сучасному романтичному фентезі, а й запропонувати нову інтерпретаційну рамку – на основі семіотичного квадрата А. Ю. Греймаса та тріади О. Наумовської «життя → смерть → безсмертя».

Передусім було показано, що міф про Деметру й Персефону належить до «великих міфологічних констант» світової культури. Історія викрадення Кори, її сезонного повернення та перебування між двома світами стала універсальною моделлю переходу, ініціації, оновлення та циклічності буття. Через цей міф європейська література різних епох артикулювала власні уявлення про межу життя і смерті, відродження та втрату, жіночу суб'єктність і екзистенційний досвід. Від Данте Аліг'єрі з його архітектонікою межових станів душі, до Едмунда Спенсера з алегоричним «Садом Прозерпіни» та Йоганна Вольфганга Гете з психологізованою драмою «Proserpina» – кожен автор переосмислював міф як спосіб розповісти про людину на порозі змін. У XIX столітті романтизм (Мері Шеллі, Альфред Теннісон) загострив увагу на емоційно-травматичних та психологічних аспектах міфу, поєднавши материнський біль, особистісну трансформацію та мотив внутрішнього переходу. У модернізмі й символізмі міф про Персефону став метафорою занурення в несвідоме, а в постмодернізмі (Луїза Глік) – способом говорити про травму, депресію, пригнічений стан «не-життя» та можливість оновлення через мовлення.

Такий широкий історико-літературний контекст показав, що дихотомія «життя – смерть» не функціонує як стабільна опозиція; навпаки, її художня

реалізація завжди спирається на проміжні стани – «ані життя», «ані смерть», підвішеність, забуття, темрява, граничність. Цей висновок став важливим підґрунтям для аналізу романістики Скарлетт Сент-Клер.

Застосування семіотичного квадрата А. Греймаса до матеріалу роману «A Touch of Darkness» виявило, що твір не обмежується двочленною опозицією. Він демонструє чотири стани буття:

- життя – як потенціал, творення, свобода, становлення;
- смерть – як закон, межа, справедливість, ризик;
- не-життя – як застиглість, контроль, блокування потенціалу;
- не-смерть – як трансформація, пробудження, стан між світами.

Саме в цих проміжних точках існує головна героїня – Персефона. Її життєдайність заблокована материнським контролем, вона позбавлена можливості творити, хоча володіє природною силою весни. Її «життя» у світі смертних – це не реалізований потенціал, а стан не-життя. Лише після зустрічі з Гадесом та зіткнення зі смертю в підземному світі вона переходить у простір не-смерті – процесу внутрішнього пробудження, який поступово формує її суб'єктність.

У другому розділі роботи доведено, що концепт *ЖИТТЯ* в романі вибудовується через мережу стосунків між Персефоною та іншими персонажами – Деметрою, Гадесом, Гекатою, безсмертними та смертними. Деметра уособлює штучне життя – без змін, без ризику, без свободи. Гадес – смерть, яка пробуджує. Геката – мудрість, що показує приховані сторони життя. Образи інших богів моделюють різні форми існування (свобода Гермеса, небезпека Афродіти, автономність Артеміді). Смертні дають Персефоні реальний досвід несакралізованого буття, де життя пов'язане із зусиллям, відповідальністю, помилками та стражданням. Загалом життя постає як динамічний процес, що вимагає вибору та усвідомлення, а не як автоматична властивість богині.

У третьому розділі було показано, що простір смерті в романі не є жахливим антисвітом, а навпаки – структурований, справедливий, чесний і оголений. Підземний світ Гадеса функціонує як лабораторія правди, де неможливо втекти від власної сутності. Палац, коридори, зали контрактів і сад мертвих – це не декорації, а символічні структури, у яких кожен просторовий мотив віддзеркалює певний аспект смерті: межу, наслідок, призупиненість, вирок, очищення. Саме в цьому просторі Персефона переживає ініціацію: страх, вразливість, загрозу знищення, екзистенційну розгубленість, але водночас – пробудження сили.

Алегорична логіка підземного світу показує, що смерть у творі Сент-Клер – не кінець, а «необхідна темрява», яка формує життя. Вона не руйнує Персефону, а очищає від ілюзій – як від материнського контролю, так і від власної невпевненості. Підземний світ стає простором народження нового «я», де Персефона переходить від пасивної ролі доньки до активної ролі богині.

Узагальнюючи результати дослідження, можна зробити такі ключові висновки:

1. Роман Скарлетт Сент-Клер є сучасним міфологічним ретелінгом, у якому античний сюжет перетлумачено відповідно до потреб постмодерної культури – з її інтересом до психології, фемінності, травми та особистісного зростання.

2. Дихотомія «життя – смерть» реалізується не як протиставлення, а як система взаємопов'язаних станів, що відповідають моделі А.Греймаса й міфологічній тріаді О. Наумовської. Героїня постійно рухається між життям і смертю, але цей рух є процесом становлення.

3. Персефона в романі – не жертва викрадення, а суб'єкт ініціації. Її становлення пов'язане не з коханням у традиційному романтичному сенсі, а з внутрішньою трансформацією, що відбувається через досвід межових ситуацій.

4. Смерть у романі виступає не деструкцією, а каталізатором розвитку. Підземний світ активує приховану силу Персефони, тоді як надземний – блокує її.

5. Простір у творі функціонує як ключовий семантичний елемент, що відображає стан героїні: оранжерея – штучне життя; Олімп – застиглість; місто – хаос свободи; підземний світ – правда та межа.

6. Роман С. Сент-Клер «Доторк темряви» репрезентує сучасне феміністичне прочитання міфу, де жіноча суб'єктність, свобода вибору та право на внутрішнє життя стають центральними цінностями.

7. Дослідження показало, що популярне фентезі здатне працювати з великими міфологічними опозиціями не менш глибоко, ніж класична література, використовуючи інші засоби – психологізацію, сучасні етичні акценти, рольові моделі масової культури та міську естетику.

У підсумку дихотомія «життя – смерть» у романі «Доторк Темрви» виявляється не протиставленням, а взаємною умовністю. Смерть народжує життя, життя проходить через смерть, а простір між ними – те, що А. Греймас назвав «не-життям» і «не-смертю» – стає місцем, де формуються сенси сучасної міфопоетичної прози. У цьому проміжному просторі й народжується нова Персефона – не лише героїня міфу, а й суб'єкт сучасної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. *Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму* : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
2. Анісімова Л. В. Особливості поетичної творчості Луїзи Глік. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 39, т. 1. С. 201–206.
3. Батлер Дж. *Гендерний клопіт. Фемінізм і підриг ідентичності* / пер. з англ. Київ : Основи, 2003. 208 с.
4. Бітківська Г. В. Інтерпретація міфу про Деметру і Персефону в романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви». *Як Гомер став Сімпсоном: інтерпретація класичної літератури в сучасному літературному та медіапросторі* : матеріали Міжнар. наук. конф. Бердянськ : БДПУ, 2025. С. 11–15.
5. Бовуар С. де. *Друга стаття* : у 2 т. / пер. з фр. Київ : Основи, 1994. Т. 1. 390 с.
6. Борискіна К. *Міф і символ у поезії європейського модернізму*. Львів, 2012. 256 с.
7. Городнюк Н. А. Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер «Гадес і Персефона». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. 2024. Вип. 30. С. 7–17.
8. Гундорова Т. *Femina melancholica: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Київ : Критика, 2002. 272 с.
9. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія* : поема / пер. з італ. Є. А. Дроб'язка ; передм. О. Б. Алексеєнка. Харків : Фоліо, 2001. 607 с.
10. Еліаде М. *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* / пер. з нім., фр., англ. Київ : Основи, 2001. 591 с.

- 11.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 261–276.
- 12.Міллер М. *Пісня Ахілла* : роман / пер. з англ. Київ : (вид-во за вихідними даними), 2017.
- 13.Наумовська О. *Міфологічна триада «життя — смерть — безсмертя» у народній прозі*. Київ, 2021. 520 с.
- 14.Павличко С. *Фемінізм*. Київ : Основи, 2002. 327 с.
- 15.Радіч У.В. Особливості репрезентації образу Персефони в романі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви». *Молодий дослідник. Збірник наукових праць здобувачів і молодих учених Факультету української філології, культури і мистецтва*, 2025. Вип.7. <https://mold.kubg.edu.ua/index.php/journal>
- 16.Смайт Р. *Пристрасті Олімпу (Lore Olympus)* : графічний роман / пер. з англ. Київ : Vivat, 2023.
- 17.Сорока-Бояджиоглу Л. Т. Міфологічна основа поеми «Королева фей» Едмунда Спенсера. 2022.
- 18.Улюра Г. *Ніч на Венері: 113 письменниць, які сяють у темряві*. Київ : ArtHuss, 2020. 320 с.
- 19.Філоненко С. *Масова література в Україні: дискурс / тендер / жанр* : монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
- 20.Харчук Р. Б. Феміністичний дискурс сучасної української прози: О. Забужко, Є. Кононенко. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2007. № 7. С. 32–49.
- 21.Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме*. Київ : АСТ, 2018. 400 с.
- 22.Франц М.-Л. фон. *Архетипічний вимір психіки*. Київ : Клуб Касталія, 2017. 384 с.
- 23.Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought*. New Haven : Yale University Press, 1955. 282 p.
- 24.Genette G. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 1972. 286 p.

25. Glück L. *Averno*. New York, 2006.
26. Glück L. *The Wild Iris*. 1992. URL: <https://district8sonpm.org/wp-content/uploads/2020/12/The-Wild-Iris-Louise-Gluck-1992.pdf>
27. Goethe J. W. *Proserpina*. 1777–1805.
28. Greimas A. J. *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966. 262 p.
29. Howard A. (McKenzie A. Howard). *Ethics in Literature: A Case Study of Hades and Persephone*. 2024. <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3945&context=etd>
30. Propp V. *Morphology of the Folktale*. Leningrad, 1928.
31. Ryan M.-L. Narrativity and its modes as culture-transcending analytical categories. *Japan Forum*. 2009. Vol. 21, no. 3. P. 307–323.
32. Shelley M. *Proserpine*. 1820.
33. Spencer E. *The Faerie Queene*. 1590.
34. St. Clair Scarlett. *A Touch of Darkness*. URL: <https://online.fliphtml5.com/cavuk/ansl/#p=1>
35. Tennyson A. *Demeter and Persephone*. 1889.

АНОТАЦІЯ

Радіч Уляна Володимирівна. **Художня репрезентація дихотомії «життя – смерть» у романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви»** – рукопис магістерської роботи зі спеціальності **035 Філологія**, освітня програма **«Зарубіжна література та світова художня культура»**.

У магістерській роботі досліджено особливості репрезентації дихотомії «життя – смерть» в романі сучасної американської письменниці Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви» в контексті трансформації античного міфу про Деметру і Персефону та його функціонування в сучасному фентезійному наративі. Аналіз здійснено з урахуванням міфокритичного підходу, елементів феміністичної інтерпретації та наратологічного аналізу.

Дослідження складається з трьох розділів, кожен із яких послідовно висвітлює теоретичні та практичні аспекти заявленої проблематики.

У першому розділі **«Теоретичні основи дослідження дихотомії «життя – смерть»** розглянуто основні підходи до вивчення міфологічної дихотомії «життя – смерть» в літературознавстві, проаналізовано інтерпретацію міфу про Деметру і Персефону у світовій літературі, а також подано огляд наукових досліджень, присвячених творчості Скарлетт Сент-Клер.

Другий розділ **«Репрезентація концепту ЖИТТЯ в образі Персефони в романі С. Сент-Клер «Доторк темряви»** присвячено аналізу образу Персефони як суб'єкта дії, простежено її внутрішню трансформацію, мотив вибору та становлення жіночої ідентичності. Особливу увагу зосереджено на символіці нарциса, саду та взаєминах героїні з Деметрою, Гадесом і іншими персонажами.

У третьому розділі **«Репрезентація концепту СМЕРТЬ в топіці потойбіччя в романі С. Сент-Клер «Доторк темряви»** проаналізовано художнє моделювання простору Підземного світу, семантику темряви та мотив ініціації Персефони. Доведено, що темрява в романах Сент-Клер постає не як простір зла, а як топос самопізнання, відповідальності та влади.

У результаті дослідження встановлено, що образ Персефони в романістиці Скарлетт Сент-Клер є прикладом сучасної реміфологізації, у межах якої архетип жінки-жертви трансформується в образ жінки-суб'єкта, наділеного правом вибору, голосу та дії.

Ключові слова: міф, образ Персефони, реміфологізація, феміністична інтерпретація, роман-фентезі, Скарлетт Сент-Клер.

SUMMARY

«Artistic representation of the life-death dichotomy in Scarlett St. Clair's fantasy novel *A Touch of Darkness*» – manuscript of the master's thesis in the specialty 035 Philology, educational program "Foreign Literature and World Artistic Culture".

The master's thesis examines the features of the representation of the dichotomy "life - death" in the novel by the modern American writer Scarlett St. Clair "A Touch of Darkness" in the context of the transformation of the ancient myth of Demeter and Persephone and its functioning in the modern fantasy narrative. The analysis is carried out taking into account the mythocritical approach, elements of feminist interpretation and narratological analysis.

The study consists of three sections, each of which consistently highlights the theoretical and practical aspects of the stated issues.

The first chapter, "Theoretical Foundations of the Study of the "Life-Death" Dichotomy," examines the main approaches to the study of the mythological dichotomy "life-death" in literary studies, analyzes the interpretation of the myth of Demeter and Persephone in world literature, and also provides an overview of scientific research devoted to the work of Scarlett St. Clair.

The second chapter "Representation of the concept of LIFE in the image of Persephone in S. St. Clair's novel "A Touch of Darkness" is devoted to the analysis of the image of Persephone as a subject of action, tracing her internal transformation, the

motive of choice and the formation of female identity. Particular attention is paid to the symbolism of the narcissus, the garden and the heroine's relationship with Demeter, Hades and other characters.

The third chapter "Representation of the concept of DEATH in the topic of the afterlife in S. St. Clair's novel "A Touch of Darkness" analyzes the artistic modeling of the space of the Underworld, the semantics of darkness and the motive of Persephone's initiation. It is proved that darkness in St. Clair's novels appears not as a space of evil, but as a topos of self-knowledge, responsibility and power.

The study found that the image of Persephone in Scarlett St. Clair's novels is an example of modern remythologizing, within which the archetype of the female victim is transformed into the image of a female subject endowed with the right to choose, voice, and action.

Key words: *myth, image of Persephone, remythologization, feminist interpretation, fantasy novel, Scarlett St. Clair.*