

Лілія Лавринович

«Менади» Хуліо Кортасара: літературознавчий та методичний коментар

У статті здійснено комплексний літературознавчий та методичний аналіз новели Хуліо Кортасара «Менади», яка включена до чинної шкільної програми із зарубіжної літератури (11 клас). **Метою** дослідження є осмислення художньої моделі новели як постмодерної деконструкції міфу про Орфея та визначення шляхів її педагогічної інтерпретації в контексті сучасної літературної освіти. **Методи** дослідження – структурний, інтертекстуальний, інтермедіальний, компаративний, семіотичний, психоаналітичний. Основна увага зосереджена на поетиці твору, яка вибудовується через систему інтермедіальних кодів (музичних, візуальних, театральних), інтертекстуальних зв'язків (антична міфологія, образ Орфея), символіки (зокрема зооморфної й гастрономічної) та архетипної структури міфу. Особливе місце у дослідженні посідає осмислення постаті Маестро як постмодерної деконструкції міфу про Орфея: він зображений як жертва масового ритуалу, в якому мистецтво трансформується з духовного акту на символ споживчої культури.

Результати. Новела розглядається як ритуальна драма. Жінка в червоному постає як жриця, яка ініціює колективний екстаз, а оповідач – як спостерігач, що коливається між спробою зберегти відстороненість і втягнутістю в загальний емоційний шал. Просторовий код театру, музична програма концерту (від Мендельсона до Бетховена), поетика зооморфних метафор (сцени з «пернатими», «креветками», «буйволами») утворюють цілісну систему образів, які символізують поступовий перехід від культури до міфологічної стихії.

У статті також окреслено можливі паралелі для компаративного аналізу, зокрема з українською літературою: порівняння з драмою Лесі Українки «Орфееве чудо» дає змогу осмислити трансформацію архетипного міфу в міжкультурному ключі. Методичний коментар містить пропозиції щодо міждисциплінарного аналізу твору, акцентує на формуванні читацької автономії, культурної чутливості, аналітичного мислення.

У **висновках** наголошується, що новела Кортасара «Менади» є багатшаровим постмодерним текстом, який відкриває широкі можливості для розвитку читацьких навичок і критичного мислення учнів.

Ключові слова: Хуліо Кортасар, менади, Орфей, постмодернізм, міф, інтермедіальність, ритуал, масова культура, літературна освіта, методика навчання.

Вступ

Навчальна програма з зарубіжної літератури для 10–11 класів закладів загальної середньої освіти, рівень стандарту (Міністерство

освіти і науки України, 2022) передбачає вивчення теми «Література постмодернізму» (11 кл.). Укладачі програми пропонують розглядати на вибір оповідання Милорада Павича «Скляний равлик» або ж новели Хуліо Кортасара «Менади». Включення постмодерністських творів до шкільної програми є важливим кроком до формування в молодих людей сучасного літературного мислення.

Проте викладання постмодерністської літератури в шкільній програмі, зокрема новели Хуліо Кортасара «Менади», є викликом для вчителів, адже потребує поєднання глибокого літературознавчого аналізу з доступними для учнів 11 класу (16–17 років) методами. Постмодернізм, з його нелінійною нарацією, множинністю інтерпретацій, інтертекстуальністю та відмовою від традиційних парадигм, часто сприймається як складний, ба навіть хаотичний тип письма. Та саме ці особливості роблять його незамінним для розвитку критичного мислення, творчої уяви, здатності учнів до аналізу багатопланових текстів та ін. Учителі, зі свого боку, можуть стикатися з труднощами методичного характеру: як пояснити учням принципи деконструкції, заохотити до інтерпретації без нав'язування єдино правильного тлумачення, знайти баланс між академічним аналізом та творчим підходом тощо. Обидва пропоновані програмою твори, попри свою складність на рівнях поетики та змісту, цілком придатні для того, аби розкрити перед учнями можливості сучасних літературних форм і культурних контекстів, у яких вони виникають.

Оскільки творчість сербського письменника Милорада Павича частіше ставала предметом розгляду українських літературознавців (назвемо принаймні Аллу Татаренко, яка в монографії «Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)» проаналізувала гіпертекстуальні стратегії письменника (Татаренко, 2010), авторку дисертаційного дослідження про М. Павича Зоряну Гук (Гук, 2014), яка також спеціально зосередила увагу на оповіданні «Скляний слимак» (Гук, 2020), Юрія Ковбасенка, завдяки літературознавчо-методичним дослідженням якого українські вчителі зарубіжної літератури мали змогу познайомитися із творчістю сербського автора (Ковбасенко, 2003)), то зосередимо увагу на літературній спадщині його аргентинського колеги.

Творчість Х. Кортасара неодноразово ставала об'єктом дослідження в іспано- та англomовному літературознавстві. Серед найбільш знаних монографічних видань про нього – праці Моніки Бускаронс (Buscarons, 1988), Росаріо Ферре (Ferré, 1990), Гордани

Йованович (Yovanovich, 1991), Хайме Алазракі (Alazraki, 1994), Сауля Юркевича (Yurkiévich, 1994), Даві Аррігуччі (Arrigucci, 2002) та ін., а також колективні монографії за редакціями Карлоса Алонсо (Alonso, 1998) та Гарольда Блума (Bloom, 2003), які вивчали різні аспекти змісту та поетики малої та великої прози письменника. Новелу «Менади» у дослідженні «Розуміння Хуліо Кортасара» коротко аналізує Пітер Стендіш (Standish, 2001), інтерпретуючи її як алегорію перонізму – авторитарної диктатури президента Хуана Перона (1946–1955), що характеризувалася поєднанням популізму, державного контролю над економікою та культом особистості. Ґрунтовну статтю про новелу «Менади» написав іспанський літературознавець та музикознавець Патрісіо Ґояльде Палаціос, який, зіставляючи зміст твору з Овідієвими «Метаморфозами», аналізує її як сучасну інтерпретацію міфу про менад, де музика, ритуал і екстаз стають засобами переходу від культури до первісної стихії, причому ключовим елементом цього ритуалу він називає канібалізм (Palacios, 2001: 38).

Українські дослідники до аналізу спадщини аргентинського автора звертаються загалом рідше. Можна згадати окремі літературознавчі, лінгвістичні чи перекладознавчі праці Анни Горнятко-Шумилович, яка інтегрувала новелістичний дискурс Кортасара в український контекст творчості Василя Ґабора (Горнятко-Шумилович, 2014); Ольги Ковальчук, яка схарактеризувала поетику роману «Гра в класи» в аспекті феноменів центрального та маргінального (Ковальчук, 2018); Наталії Чорної, яка в низці робіт розглядала постмодерністську поетику в латиноамериканському художньому дискурсі та зокрема в одній із праць зосередила увагу на новелі Кортасара «Слина диявола» (Чорна, 2013).

Натомість сприйняття творчості Кортасара через переклади останніми роками суттєво поглибилося. Друком вийшли з десяток різних видань, зокрема «Гра в класи» (2008), «Читанка для Мануеля» (2009, 2025), «Поза часом» (2015), «Таємна зброя» (2020; 2023), «Бестіарій» (2022), «Усі вогні – вогонь» (2023), «Оповідки про хронопів і фамів» (2023) тощо. Завдяки праці Сергія Борщевського, Олександра Буценка, Петра Таращука, Вольфрама Бурггардта, Маргарити Жердинівської, Галини Грабовської, Олександри Лактіонової, Інни Адруг та ін. Кортасар ще далеко не вповні, та все ж потужно зазвучав українською мовою. Проте першим познайомив українців із творчістю аргентинського майстра Юрій Покальчук: 1978 року у видавництві «Дніпро» вийшла друком збірка

«Латиноамериканська повість», куди він як укладач помістив свій переклад «Гонитви» Кортасара. А в 1983 році в цьому ж видавництві організаційними та перекладацькими зусиллями того-таки Ю. Покальчука вийшла друком перша україномовна збірка малої прози аргентинця «Таємна зброя» (Кортасар, 1983), де було вперше надруковано переклад новели «Менади». Наша мета – осмислити художню модель новели як постмодерної деконструкції міфу про Орфея, розкрити її інтермедіальні коди та образно-символічну систему, а також визначити шляхи педагогічної інтерпретації твору в контексті сучасної літературної освіти.

Виклад основного матеріалу. Для глибшого розуміння творчості Кортасара вчителю варто коротко ознайомити учнів із контекстом його життя, що допоможе підготувати їх до аналізу новели. Аргентинець Хуліо Кортасар (1914, Брюссель, Бельгія – 1984, Париж, Франція) – один із провідних представників латиноамериканського «літературного буму» ХХ століття, чия творчість увібрала в себе багатошаровий культурний досвід різних регіонів і національних традицій. Народжений у сім'ї дипломатів, Кортасар провів дитинство в Європі, а 1918 року повернувся до Аргентини. Після закінчення педагогічного училища він працював учителем у провінційних школах, але в 1951 році через політичні розбіжності з режимом Хуана Перона емігрував до Франції, де прожив решту життя. У Парижі Кортасар працював перекладачем в ЮНЕСКО. Тут він, активно взаємодіючи з європейським інтелектуальним середовищем, зосередився на літературній творчості. Аргентинська літературна традиція, до якої Кортасар відчував глибоку приналежність, вплинула на його інтерес до змішування реальності та фантастики. У його новелах простежується латиноамериканська чутливість до магічного реалізму, який Кортасар усе ж трансформує в більш універсальний психологічний вимір. Водночас європейський досвід сформував його космополітичний світогляд, заохотив до експериментів із формою. Полікультурний бекграунд став визначальним для формування його літературного стилю, тематики та естетичних принципів, зокрема в контексті постмодернізму.

Кортасар – плідний письменник. Окрім численних збірок новел, серед яких – «Бестіарій» (1951); «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), «Усі вогні – вогонь» (1966), «Життя хронопів і фамів» (1962), «Восьмигранник» (1974), «Ми так любимо Гленду» (1980) та ін., – він

є автором ліричних творів, есеїв, кількох драматичних творів, романів «Іспит» (1945), «Виграші» (1960), «Гра в класики» (1963), «62. Модель для збирання» (1968), «Книга для Мануеля» (1978). Спадкоємець європейського сюрреалізму, безконечний експериментатор, який став утіленням контркультури свого часу, Кортасар досліджував у своїх творах межі між звичайним і дивним, часто залишаючи читачів у стані невизначеності, коли вони самі мають шукати відповіді для реконструкції смислів. Його стиль позначений інтертекстуальністю, нелінійною оповіддю, грою з читацькими очікуваннями, де чи не кожен поворот сюжету стає викликом для інтелекту та уяви. К. Троїцький так пояснив природу його підходу: «Якщо говорити в термінах історико-літературних, то Кортасар відштовхується від філософії позитивізму та літератури реалізму XIX сторіччя, для яких реальність була чимось, що можна чітко описати математичними законами чи літературними “типами”. Кортасара натомість цікавить не та оманливо (в)пізнавана реальність, яка лежить на поверхні, а реальність прихована, шлях до якої йде манівцями» (Троїцький, 2024).

Методи й методики. Аналіз новели «Менади» вимагає застосування комплексної методології, що враховує постмодерністську природу тексту, його інтертекстуальні зв'язки та психологічну багатошаровість. Для дослідження твору доцільно поєднати кілька підходів: структурний аналіз для розкриття сюжетно-композиційних та наративних особливостей твору, а також системи персонажів, зокрема в аспекті психоаналізу, інтертекстуальний підхід для виявлення зв'язків із античною міфологією, інтермедіальний – зв'язків із театральнo-музичним мистецтвом, семіотичний аналіз для інтерпретації символіки.

Сюжет, композиція, оповідь, персонажі. Дія «Менад» відбувається в провінційному містечку, у головному театрі якого от-от відбудеться особливий концерт під керівництвом Маестро, що в такий спосіб має намір відсвяткувати п'ятиріччя створення оркестру. Саме для цього він був запрошений у місто, відтак виконав це завдання якнайкраще: Маестро – справжній митець, який організував чудовий колектив, добре знає свою публіку, її смаки, здатен чи не єдиним помахом диригентської палички задати тон емоціям глядачів. Захоплена шанувальниця пафосно зауважує: *«Ось! Ось людина, котра досягла того, чого мало хто досягає! Він створив не тільки оркестр, але й нас, публіку! Хіба це не чудово?»* (Кортасар, 1983: 137).

Програма концерту, створена на основі побажань публіки, пробуджує в неї нестримний захват. З кожним виконаним твором напруга наростає, доки не вибухає неконтрольованою ейфорією, коли глядачі ледь не б'ючись в екстазі рвуться до сцени, а їхня потреба доторкнутися до Маестро стає агресивною. Він більше не керує публікою – вона поглинає його. Гротескна картина набуває рис абсурду, межа між піднесенням і насильством стирається. У фіналі твору читач не бачить ні Маестро, ні музикантів: у фоє герой-оповідач фіксує поодиноких глядачів, які швидко виходять із театру.

Новелу можна умовно поділити на три частини: експозицію, розвиток дії та кульмінацію, яка залишається відкритою. Експозиція (детальний опис концертної зали та її відвідувачів, що створює ілюзію буденності й порядку) вводить читача в тон спокійного спостереження, ретрансльованого читачам новели через очі та думки героя-оповідача, який є учасником події. Поступово оповідь переходить до опису впливу музики на слухачів (розвиток дії): *«Спершу оплески не були такі бурхливі, як у першому відділенні концерту, але тепер музика ніби відійшла набік, тепер плескали не “Дон-Жуанові” і не “Морю”, а самому Маестро і ще, мабуть, тій солідарності почуттів, яка об'єднала всіх поцінувачів музики»* (Кортасар, 1983: 141). Автор демонструє, як під впливом музики відбувається входження публіки у стан колективного екстазу. Відтак настає кульмінація: публіка перетворюється на натовп, подібний до міфологічних менад. Кортасар уникає чіткої розв'язки, залишаючи фінал відкритим, адже що трапилося з Маестро – невідомо. Це змушує читача самостійно інтерпретувати, реальною, чи символічною була зображена у творі подія.

Оповідь у «Менадах» ведеться від імені гомодієгетичного наратора: безіменний персонаж є частиною події, передає її через суб'єктивне сприйняття, висловлюючи власні емоції, думки, оцінки. Автор дотримується хронологічного порядку, при цьому фрагментарний опис поведінки натовпу створює ефект мікророзривів у наративі. Попри занурення в подію концерту, оповідач суттєво відсторонений від іншої публіки. Це не випадковий глядач, адже він обізнаний із просторовою акустикою зали, знає нюанси звучання флейти в різних її частинах – ці деталі свідчать про досвід постійного відвідування концертів, про поціновувача музики з тонким слухом. Він має добрий музичний смак. Хоч і говорить про «невиразність» своїх уявлень про музику, його судження свідчать про протилежне:

оповідач вільно аналізує концертну програму, називаючи добірку творів *«безсоромною естетичною сваволею»*, яка, втім, *«прикриває чудове психологічне чуття»* (Кортасар, 1983: 135); у перерві після виконання творів Штрауса та Мендельсона він ставить собі питання про те, *«чи заслуговує виконання обох речей такого виплеску бурхливих почуттів»* (Кортасар, 1983: 137); а у ставленні до Маестро він демонструє повагу, змішану з іронічним дистанціюванням. Стиль мислення оповідача – парадоксальний та гнучкий: він одночасно критикує, іронізує, але й визнає талант Маестро, не впадаючи в схематизм чи пафос. Те саме стосується його оцінки події, яка відбувається в театрі «Корона»: оповідач не втягується в загальний шал, не керується настроєм юрби, він емоційно та інтелектуально автономний. Його скептично-відсторонені коментарі про публіку та її реакцію на виконання музичної програми свідчать про потребу дистанціювання, хоч у певний момент ця потреба й полишає його: *«Досі я стежив за цим масовим шалінням з якимось захватом і жахом ясновидця. Все мені відкривалося з особливої висоти, а може, навпаки – звідкись ізнизу. І ось зненацька пролунав цей пронизливий, гострий крик. <...>. Це було понад усяку міру – я вже не міг лишатися байдужим присутнім у залі, я відчув себе справжнім учасником цього буяння захватів і, зірвавшись з місця, понісся до сцени»* (Кортасар, 1983: 146–147). Все ж у момент, коли загальне збудження досягає апогею, він намагається зберігати спокій, хоч і переживає провину від невключеності в загальний екстаз: *«Я ... не втрачав, однак, здорового глузду, і в мене й далі не було ані найменшого бажання поділяти це загальне навіженство. Напевно, власна байдужість пробуджувала в мені дивне почуття вини, ніби моє поводження було в чомусь найганебніше, особливо скандальне серед цього загального неподобства»* (Кортасар, 1983: 149). Залишаючись осторонь, він віддзеркалює стан публіки, проте водночас є амбівалентним у напрузі між раціонально-відстороненою оцінкою подій та внутрішнім відчуттям належності до спільноти.

Що ж до інших представників публіки, то в «Менадах» Кортасар створює майже алегоричну галерею осіб, які відображають типові ролі та колективні психологічні стани. Серед них, до прикладу, сеньйора Джонатан, яка у своїй фанатичній відданості Маестро зображена ледь не карикатурно. Оповідач фіксує її емоційні реакції: *«Сеньйора Джонатан плакала»*; *«Грандіозно! – зойкнула вона»*; *«...простягнувши руки до сцени, уже не кричала, а ревіла від*

захвату» та ін. Сеньйора Джонатан – символ сп'янілого поклоніння, злитого з колективною істерією; це уособлення публіки, яка більше не сприймає мистецтво, а *поглинає* його, вбирає в себе фізично.

З-посеред інших вирізняються також доктор Епіфанія з доньками. Це старший чоловік, який видається дещо старомодним у своїй любові до колишніх митців (*«Ох, молодь, молодь! Зразу видно, що ви не чули французького піаніста Ріслера і не знаєте, як диригував німецький композитор фон Бюлов... То був час!»*) (Кортасар, 1983: 138)). Функція цього персонажа – позначити межу між «колись» і «тепер», продемонструвати, що новий світ потребує не класичної спадщини та традиції, а лише поверхневого збудження, яке, власне, уособлюють його доньки – втілення соціального ритуалу відвідування концертів, де значно важливішим є сам факт участі, ніж рефлексія. *«Зашарілі, збуджені»*, зачаровані блиском, вони символізують майже еротизовану емоційність, позбавлену критичного погляду.

Ще один відвідувач концерту, Кайо Родрігес, – войовничий поборник мистецтва, який готовий ледь не битися за власне його розуміння. Навіть натяк на думку, яка б суперечила його уявленню про геніальність Маестро, викликає в цього персонажа обурення. Мистецтво для нього більше акт віри, ніж акт естетичний, а музика – насамперед доказ харизми Маестро. Закривавлене обличчя Кайо у фіналі – цілком логічне завершення його символічної історії у творі.

Жінка в червоному зі своїми супутниками, які супроводжують її, як почет королеву, – майже інфернальна, демонічна постать, чий образ символізує хижу, руйнівну любов до генія, що прагне не слухати, а володіти ним. Ця героїня може тлумачитися також як символ жриці: вона не має імені, її поведінка позбавлена логіки, але сповнена ритуального сенсу, адже вона першою перетинає межу між глядачами й сценою, пробуджує натовп, ініціює символічний обряд жертвопринесення. Її червоне вбрання має еротичний, але так само й культовий підтекст: це колір крові, пристрасті, обряду. Фінальні ж речення новели (*«Але жінка в червоному рухалася мені назустріч, гордо дивлячись уперед. Я побачив, що вона раз-другий провела язиком по губах. Повільно, ніби облизуючись, провела язиком по губах, які розтягувалися в усмішці»*) (Кортасар, 1983: 149–150)) засвідчують жест постритуальної насолоди. Вона прийняла жертву і переживає післясмак.

Єдиний, хто поряд із оповідачем довго не реагував на загальне божевілля, – сліпий чоловік. Під час концерту він сидів праворуч від оповідача та не піддавався загальній ейфорії: «... *не аплодував, сидів, рівний, як струна – сама стриманість, сама увага*» (Кортасар, 1983: 143). Сліпець не бачить, але – бачить. У культурі видовищ і зовнішнього ефекту він втілює оптику, позбавлену ілюзорного зображення: він не реагує на харизму Маестро чи на візуальні тригери сцени, але зосереджується виключно на суті, на звучанні музики. Проте в момент наростання всезагального божевілля, коли Маестро зник в юрмі шанувальників, сліпець кричить: «*Кричав сліпець – він звівся на весь зріст і, розмахуючи руками, немов крилами вітряка, щось випрохував, благав, молив*» (Кортасар, 1983: 146). Цей фінальний крик, сповнений жаху, – ніби останній голос розуму в натовпі, що сп'янів сам від себе. У цьому він наближається до образу античного пророка – сліпого, але здатного бачити глибше, віщуна, що намагається застерегти від руйнівного вибуху колективного безумства.

І, власне, сам Маестро. Цей харизматичний, але водночас стриманий, суворий, позірно байдужий митець формує публіку, проектує її реакції, створює емоційний сценарій для взаємодії з нею. Його холодний, мовчазний, майже священний авторитет підсилює ефект обожнення. Оточений загальним захватом, він усе ж – самотня фігура: його мовчання, сухі жести, байдужість до овацій є, вочевидь, ознакою внутрішньої ізоляції. І найважливіше: Маестро нібито досягає бажаного (він керує настроєм залу та досягає кульмінації впливу на публіку), але водночас втрачає контроль над цим впливом, стає бранцем шанувальників, яких сам і створив. Парадокс ситуації Маестро полягає в тому, що він сам запускає ритуал, жертвою якого, зрештою, стає.

Символіка міфологічного інтертексту, інтермедіальні коди.

Саме трансформація Маестро з «режисера» емоційного спектаклю в об'єкт «ритуального споживання» відкриває шлях до прочитання новели крізь призму міфологічного інтертексту. Назва новели прямо вказує на ключ до інтерпретації: Кортасар вводить читача в простір античного міфу, зокрема культу Діоніса (Вакха) та пов'язаних із ним фігур менад, або вакханок, – жриць, які впадали в сакральний екстаз, викликаний музикою, танцем та вином. У грецькому міфі саме вони роздирають Орфея. Цей сюжет і стає матрицею новели, в якій автор реміфологізує первісний ритуальний код у сучасних декораціях.

Ключовий епізод міфу про смерть Орфея розгортається саме як акт сакрального насильства: менади розривають його тіло, бо він відмовляється приєднатися до їхнього екстатичного танцю.

Образ Орфея часто виступає як дотичний до аполлонічного типу культури (згідно з міфами, Орфей отримав в дар від бога музики, поезії та пророцтва Аполлона золоту ліру), як персонаж, що втілює світ структури, внутрішнього порядку, особистого болю й співпереживання, інтимного діалогу з музикою. Мистецтво в такому трактуванні не екстатичне – це висока форма споглядання та спроба наблизитися до істини. Власне, міфічний Орфей і є митцем, який промовляє до душі своїх слухачів. Тож міфологема Орфея, з її атрибутом – вірою в сакральну місію митця як «божественного посередника», провидця, будівничого сенсів, що веде людство до трансцендентного прозріння і має силу гармонізувати хаос, відновити зв'язок між духовним та земним, – набула особливої популярності в культурі модернізму. Не випадково образ Орфея постає як один із найпродуктивніших її міфологічних кодів: у поезії Рільке («Сонети до Орфея»), Валері («Орфей»), у візуальних есеях Жана Кокто («Орфей», «Заповіт Орфея»), у поетичних містеріях Малларме, його незавершеному проєкті «Книга», врешті, у драматичній інтерпретації Лесі Українки («Орфееве чудо») Орфей – той, хто повертає світові порядок і сенс.

Проте в образі Орфея є також (чи й насамперед!) діонісійське начало, яке символізує ірраціонально-стихійне, екстатичне в людині; це стихія тілесного збудження, колективного забуття, знищення індивідуальності через містичну єдність. Як зазначають дослідники, орфічна філософська традиція¹ вийшла з діонісійського начала, вона базувалася на ньому. Про цей вплив писав, зокрема, Бертран Рассел: «Культ Вакха в своїй первісній формі був дикунський і з багатьох поглядів огидний. Вплив на філософів він справив не в цій своїй формі, а в більш одухотвореній, приписуваній Орфеєві; цей новіший варіант був аскетичний і замінював сп'яніння фізичне духовним» (Рассел, 1995: 27). Проте орфізм у різний спосіб проникав і в інші дискурси. Тадеуш Зелінський, досліджуючи релігію Стародавньої Греції, завважив, що приборкання первісного культу Діоніса

¹ Орфізм – містичне релігійно-філософське вчення Стародавньої Греції, яке приписується самому Орфеєві й засноване на ідеях очищення душі, метемпсихозу, ритуальної аскези та музичного екстазу як шляху до сакрального (про орфізм та орфіків див. детальніше, наприклад: Ковалів, Ю. І. (2007). Літературознавча енциклопедія (Т. 2: М–Я, с. 165). Київ: ВЦ «Академія»).

спричинило хвилю поширення орфізму, яка «потрапила під заспокійливий вплив релігії Аполлона» (Zieliński, 2001: 79), а цей вплив породив «орфічні містерії, що складаються з трьох частин: космогонічної, моральної та есхатологічної» (Zieliński, 2001: 79). Містерії ж, у свою чергу, продовжив Зелінський, мали вплив і на піфагорейців, і на платонізм, і на раннє християнство, і на середньовічну літературу: «Великий Піфагор зробив орфізм основним вченням свого закону...», «Як через піфагорійців, так і незалежно від них, під вплив орфізму потрапив також Платон...», «...Орфічна есхатологія досягає і християнства», «...Орфізм значною мірою урізноманітнив і оживив християнські уявлення про потойбічне життя: без Орфея не було б Данте» (Zieliński, 2001: 81).

Наведені цитати підсвічують тезу про те, що образ Орфея вже в Античності, а тим більше в наступні періоди розвитку культури зазнавав переосмислення та художньої модифікації. Кожна епоха інтуїтивно або свідомо зверталася до цієї фігури, вбираючи з неї ті сенси, які відповідали її власним духовним, естетичним або філософським запитам. Це зумовлено передусім універсалізмом самого образу Орфея, його здатністю акумулювати множинні культурні, релігійні й мистецькі смисли. Неоднорідність міфу (тричастинність орфічних містерій, про які писав Зелінський) дозволяє кожній добі зосередити увагу на тій частині, яка найбільше резонує з її уявленням про світ, людину, трансцендентне. Для одних епох він є провідником через хаос до гармонії, для інших – символом містичного злиття із сакральним або ж голосом трагічного екзистенційного досвіду. Думку про структурування новели «Менади» навколо протиставлення аполлонічного й діонісійського начал підтримує і П. Г. Палаціос, ба більше, він вважає, що це антагонізм, який проходить через усю творчість Кортасара (Palacios, 2001: 39).

Усе ж очевидно, що аргентинський письменник деконструє модерністський міф про Орфея: попри магнетичну силу, що змушує публіку коритися його мистецтву, Орфей-Маєстро в новелі є радше каталізатором її внутрішнього розщеплення, він оголює її розлад та притлумлену тілесність. Автор показує, як харизматична постать митця легко перетворюється на об'єкт масового споживання, розчиняється в апетитах аудиторії, яка прагне не слухати та розуміти, а – володіти, стаючи учасником культурного ритуалу, перформансу.

Центральним моментом цієї ритуальної драми стає сцена «зникнення» Маестро. Автор не описує її в деталях, вона не є буквальною, але очевидно наповнена алюзіями на обрядове вбивство. Кортасар залишає двозначність: Маестро «не вийшов», зал «порожній», а глядачі перебувають у стані важкої насолоди чи забуття. Акт насильства тут символічний, проте водночас тілесний: міміка жінки в червоному, шаленство натовпу, закривавлений ніс Родрігеса – усе вказує на тілесну межу, яку публіка таки перетнула.

Чи суто музичне мистецтво спровокувало шал публіки? Насамперед, як уже йшлося, у новелі переплетені аудіальний та візуальний коди. Звукове, за логікою сюжету, мало би домінувати, проте в новелі якщо візуальний образ й не витісняє музику, то постійно змагається з ним. Публіка однаково емоційно реагує і на рухи Маестро, і на гру оркестру: *«Маестро то зникав, то з'являвся, був як завжди елегантний і злітав на диригентську підставку з легкістю, що нагадувала рухи розпорядників на аукціонах. Він підняв своїх музикантів, і у відповідь з подвоєною силою прокотилися нові оплески і нові "браво!"»* (Кортасар, 1983: 141). Саме зорове в новелі трансформує аудіальне в ритуальне, активуючи первісний синкретизм, у межах якого звук і образ утворюють нероздільну єдність. Театральність події концерту очевидна. Простір театру «Корона» виступає не лише як декорація подій, а як інтермедіальний вузол, що поєднує літературний наратив із театральною формою. Уже в перших абзацах театр постає як живий, примхливий організм: *«примх у нього більше, ніж у жінки-істерички»* (Кортасар, 1983: 135). Це простір із характером, що здатен «викривлювати» звук, змінювати сприйняття. Проте цей театральний код відсилає не до естетики сучасної сцени, а до архаїчної структури ритуалу, в якій стирається межа між глядачем і дійством. Класична театральна опозиція сцени як місця дії та залу як місця споглядання в новелі поступово руйнується. Маестро, хоч і перебуває на сцені, не є актором у традиційному сенсі: його мовчання та непроникність формують іконічність, схожу на образ язичницького божества. Натомість жінка в червоному прориває межу, буквально «лізе на сцену», а за нею – й інші. Цей рух – перехід глядачів в активних учасників дії, і він перетворює театр на арену ритуалу, де зал і сцена зливаються в єдине тіло. Просторова організація театру набуває символічного значення: це місце переходу від мистецького споглядання до сакрального залучення, від театру як форми до обряду як колективного досвіду –

жертвовного розчленування божества, способу причаститися до сакрального.

У взаємодії раціонального та ірраціонально-міфологічного П. Г. Палаціос закономірно вбачає і відгомін латиноамериканського способу сприйняття дійсності. Він, зокрема, зауважує, що Кортасар «використовує міфічний субстрат як багатозначну основу для зображення розриву “нормальності” через фантастичну подію, що, однак, відбувається в правдоподібному просторі й часі» (Palacios, 2001: 39), а далі продовжує: «Міф цікавить Кортасара тією мірою, якою він підриває порядок – ставить під сумнів місто і цивілізацію через одержимість, екстаз і порушення норм» (Palacios, 2001: 41).

У цьому контексті слушно згадати і про вплив латиноамериканської літератури магічного реалізму, що сформувала особливе бачення дійсності як простору, де раціональне сусідить із химерним, буденне – з міфом, а сакральне – з побутовим. Кортасар, хоча й не є прямим представником магічного реалізму в класичному його розумінні, часто використовував близькі до нього прийоми: він демонстрував у творах міфічну оптику, зіткнення логіки сну й реальності, коли фантастичне вривається у звичний порядок речей. У «Менадах» ця естетика проявляється саме в тому, що фантастичне розгортання ритуалу (одержимість публіки, її тілесна трансформація, зникнення Маестро) не мають буквального пояснення, але сприймаються як внутрішньо правдоподібне порушення норми, органічне для культури, де межа між реальним і символічним ніколи не була остаточною.

Найбільш очевидний інтермедіальний контекст «Менад» – музичний. Музика в новелі структурує сюжет, впливає на ритм і темп оповіді. Це відповідає постмодерністському принципу гри з формами, де література вступає в діалог з іншими видами мистецтв, створюючи інтермедіальний полілог.

Маестро побудував концерт із чотирьох музичних творів – «Сон літньої ночі» Фелікса Мендельсона, «Дон Жуан» Ріхарда Штрауса, «Море» Клода Дебюссі та П'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена. Кожен із цих творів має в новелі власне естетико-символічне навантаження. Увертюра Мендельсона «Сон літньої ночі», що відкриває концерт, створює ілюзію гармонії та фантазійної насолоди, навіює атмосферу казковості, магії світу ельфів. Наступний твір – пізньоромантична симфонічна поема Штрауса «Дон Жуан» – посилює емоційну напругу, занурюючи слухачів у драматичну,

пристрасну атмосферу. «Море» імпресіоніста Дебюссі – вирізняється плинністю, атмосферністю та відходом від традиційної тональної структури. Музика, як і море, перетворюється на мінливу стихію, словами шанувальниці Маестро Гільєрміні Фонтан – *«мереживну гру води»* (Кортасар, 1983: 139). Музика Дебюссі передвіщає кульмінаційний хаос, а П'ята симфонія Бетховена стає цією кульмінацією. Вона доводить емоційну напругу до піку, викликаючи хаотичну трансформацію слухачів у «менад»: *«І разом з ним (криком. – Л. Л.) прямо в музику зірвалися оплески, неспроможні більше втриматися й на мить, ніби в огнищі любовних обіймів оркестру вся зала, ... з безтямними криками, вже не стримуючи себе у пристрасті, віддалася власній насолоді»* (Кортасар, 1983: 145). Порядок виконання музичних творів не лише структурує розвиток сюжету, а й відображає поступове занурення провінційної публіки в архаїчно-ритуальний стан, подібний до діонісійського екстазу міфологічних менад.

Гастрономічна та зооморфна символіка. Справді, у процесі музичного виконання класики відбувається поступове розмивання меж між цивілізованістю публіки провінційного театру «Корона» та первісною ірраціональністю юрби. Яким чином автор демонструє це на рівні поетики новели? Впродовж усього твору Кортасар щільно насичує текст образами-маркерами, які показують: публіка взаємодіє з мистецтвом і митцем саме на хвилі інстинкту та споживацького потягу.

Уже на початку твору автор словами оповідача розмірковує про репертуар концерту: *«Репертуар був розрахований на завсідників театру Корона, а вони – люди без претензій і віддають перевагу перед гарним, але новим, поганому та звичному й знайомому. Нічого нестравного і такого, що порушує їхній спокій»*, відтак: *«А потім головна страва – Бетховен, добрячий звуковий масаж... А далі – далі бігом додому, завтра справ сила-силенна»* (Кортасар, 1983: 135–136). Ця орієнтація на тілесно-споживацьке структурує всю семіотику гастрономічного коду в новелі: замість діалогу з художнім твором – реакція травлення; поряд із естетичним судженням – акт ковтання. Естетичне трансформується в тілесне, рефлексія – в імпульс, а художнє переживання знижується до рівня споживчої реакції. Те саме стосується й зооморфних метафор та порівнянь, якими насичений твір. Так, доньок Епіфанії, які захоплені виконанням Мендельсона, оповідач порівнює з пернатими: *«Дочки Епіфанії – зашарілі, збуджені – оточили мене і наввипередки закудкудакали (вони взагалі скидалися*

на пернатих різної породи)» (Кортасар, 1983: 137). Їхня легковажна, романтизована жіночність підкреслює радше інстинктивну реакцію, а не усвідомлене естетичне сприйняття, – реакцію, яка властива зграї, що відгукується не на зміст, а лише на зовнішній звуковий імпульс. Або ж для створення образу ненаситного, грубого, споживацького ставлення до мистецтва автор додає деталь до образу Родрігеса Кайо, який в антракті перед виконанням «Моря» Дебюссі компульсивно втамовував спрагу – *«ковтав содову, ніби спраглий верблюд»* (Кортасар, 1983: 139). При зображенні Сеньйори Джонатан автор акцентує на її тілесності: *«...вона ледве вміщалася у вузькому кріслі», «лице її напрочуд нагадувало спілу ріпу»* (Кортасар, 1983: 142). У психоаналітичному сенсі це констатація зникнення обличчя як ідентифікатора Я, заміна особи вегетативною масою. У структурі ритуалу сеньйора Джонатан – одна з багатьох «тілесних мас», які створюють «об'єм» юрби, але не її свідомість.

У зображенні жінки в червоному Кортасар не ідентифікує її, як інших персонажів (як і не дає їй імені, актуалізуючи в такий спосіб її сакральну, небезпечну, хтонічну силу), проте письменник акцентує на її дієвій, актантній природі, яка асоціюється із хижою твариною (можливо, пантерою): *«Тепер вона повільно йшла до сцени, і, хоч трималася дуже прямо, я б сказав – не йшла, а підкрадалася, її зраджувала хода: кроки повільні, як у зачарованої людини, – ось-ось налаштується і стрибне. Вона невідривно дивилася на Маестро, мені навіть привидівся шалений блиск її очей»* (Кортасар, 1983: 144). Зауважмо між іншим порівняння *«як у зачарованої людини»*, яке ніби вивертає звичну оптику зооморфного порівняння: не жінка уподібнюється тварині, а навпаки – тварина отримує людські риси, її поведінка олюднюється, щоб приховати (чи, радше, підкреслити) хижу природу.

Промовистими порівняннями наділяє Кортасар і масу глядачів, демонструючи етапи процесу дегуманізації. Так, оповідач, на якомусь етапі колективного шалу порівнює себе з ученим-ентомологом, зауважує: *«Я глянув на гальорку і на балкони – суцільна чорна маса, ніби мухи в банці від чогось солодкого»* (Кортасар, 1983: 140). Пасивна концентрація навколо об'єкта насолоди незабаром змінюється на гротескну фіксацію стану безпорадності юрби: *«Вогка в'язка задуха і збудження обернули більшість людей на якусь подобу жалюгідних, мокрих креветок»* (Кортасар, 1983: 142). Зооморфна метафора у фіналі концерту – найбільш масова та агресивно-

небезпечна: «...простір став склом, в яке цілим лісом гострих списів вгналися оплески й крики, обертаючи його на нестерпно грубу, пінну і сповнену водночас особливої величі масу, в чомусь схожу на череду ошалілих буйволів» (Кортасар, 1983: 145). Буйволи – велика, неконтрольована тваринна маса, руйнівна в афекті. Особлива велич цієї маси полягає в її тотальності: вона більше не слухає, а безконтрольно діє.

Гастрономічні й зооморфні коди символізують падіння мистецтва в дегуманізацію, у споживчий автоматизм, де ні об'єкт, ні суб'єкт не зберігають цілісності. Вся система перетворюється на ритуал афективного поглинання, в якому інстинкт витісняє культурне, а тіло – думку.

Методичні аспекти аналізу твору. У процесі роботи з новелою Кортасара «Менади» вчитель має насамперед враховувати особливий статус цього тексту як постмодерністського, тобто такого, що навмисно руйнує звичні межі між естетичним і тілесним, сакральним і профанним, емоційним та раціональним. У цьому контексті важливо не зводити роботу з твором до пояснення «сюжету» чи «моралі», а натомість фокусувати увагу учнів на тому, як саме «працює» новела: якими засобами створюється ефект культурного зсуву, якими образами структурується дегуманізація публіки, як формуються поля значення крізь інтермедіальні коди – музичний, міфологічний, зооморфний, гастрономічний та ін.

Особливу увагу варто звернути на позицію оповідача. Слід скеровувати коментоване читання тексту так, щоб учні відчували напругу амбівалентної свідомості, її переживання. Позиція оповідача – це, по суті, позиція сучасного інтелектуала, який перебуває в стані конфлікту між особистісною ідентичністю й групою, в якій він опинився. Проте саме виникнення почуття провини через «байдужість» і момент емоційного прориву, коли він побіг до сцени, свідчить про дію соціальних факторів, зокрема про тиск групової емоції, коли збереження дистанції трактується як девіантна поведінка. Цей психосоціальний момент є надзвичайно важливим у рецепції оповідача: він розуміє, що його незалученість – це «ганебно», хоча ще мить тому така позиція була ознакою внутрішньої гідності. По суті, оповідач постає як суб'єкт, що чинить опір поширенню загального «емоційного зараження» – явища, яке описане в соціальній психології масових явищ. Його ставлення до публіки вирізняється іронічною дистанцією, а спосіб мислення відображає

прагнення зберігати особисту точку зору, не піддаючись натискові всезагальної ейфорії.

Учитель може використати прийом емпатійного занурення в текст («читає в тексті») та запропонувати учням вжитися в роль оповідача. Такий прийом дасть змогу порівнювати власне ставлення з позицією героя. Важливо не нав'язувати фіксованого тлумачення, а підтримувати відкритість до множинних прочитань: оповідач може бути прочитаний як іронічний свідок, як останній голос критичного розуму або як амбівалентна тінь постмодерного інтелектуала. Кожне з цих прочитань має бути рівноправним у дискусії, яка формує у школярів не лише інтерпретативну компетентність, а й повагу до інтелектуального багатоголосся, притаманного сучасній культурі.

Доцільним буде зосередити увагу й на ритуальній логіці твору, розглядаючи послідовність подій як драматургію колективного обряду (від споживання музики як «страви» до поступової зооморфізації публіки, яка завершується «зникненням» Маестро). Саме в такому прочитанні простежується перехід від культури інтерпретації до культури афекту, – це дає змогу вийти на осмислення проблеми дегуманізації в масовому суспільстві.

Загалом непросто говорити про ритуал в контексті вивчення шкільного твору. Не вдаючись до складної теорії, учитель усе ж може ввести це поняття як своєрідний аналітичний інструмент для його прочитання. Передусім, доцільно показати учням, що ритуал – не обов'язково релігійна дія в традиційному сенсі. Це структурована поведінка, яка відтворює певну послідовність дій, що має сакральну, символічну або навіть трансформативну функцію. У цьому сенсі концерт у творі Кортасара – приклад сучасного ритуалу, який починається як естетична подія, але поступово перетворюється на обряд жертвоприношення. Учитель має вказати на основні стадії цього процесу – від збирання публіки в «сакральному просторі» театру, через зростання емоційної напруги (музика як каталізатор), появу «жриці» (жінки в червоному), до екстатичного вибуху й зникнення Маестро. Корисно ввести поняття ініціації, жертви, колективного трансу, прориву несвідомого – звісно, у доступній формі. Учителю варто наголосити, що новела в гротескно-алегоричній формі показує не просто поведінку натовпу, а щось глибше – колективну потребу в афективній розрядці, у виході за межі раціонального. Важливо при цьому не спрощувати образ Маестро як образ лише жертви. Чи справді він є лише пасивним об'єктом? Чи,

можливо, він свідомо керував процесом ритуалу? У цьому випадку Маестро не лише жертва, але й режисер ритуалу: він випускає з-під контролю силу, яку сам і створив. А його мовчання в сув'язі з харизмою, символічною владою та естетичною маніпуляцією перетворює його на ініціатора, що одночасно і керує афектом публіки, і провокує його.

У такий спосіб учитель має створити для учнів відкритий простір інтерпретації, де вони зможуть побачити, що ритуали – не лише частина архаїчного минулого, але й структура сучасних масових подій, які повторюють ті самі схеми: кумир, зібрання, емоційний вибух, розрядка. Таке усвідомлення робить постмодерністський текст не лише більш зрозумілим, але й ближчим до їхнього власного досвіду. Цей аспект «Менад» можна розкрити старшокласниками через порівняння з ефектом масових концертів чи вірусних трендів у соціальних мережах, де емоційна атмосфера «заражає» аудиторію.

На рівні поезики твору у стосунку до наведеного аспекту варто звернути увагу на поступову зміну ритму та стилю мовлення оповідача: починаючи з іронічного, структурованого стилю, новела дедалі більше наповнюється фрагментарністю, спалахами афекту, тяжінням до тілесного. Учитель може показати, як ці мовні зміщення співвідносяться зі змінами внутрішнього стану персонажів і як, по суті, сама мова стає індикатором психічного зсуву.

Доречно заохочувати учнів до пошуку інтертекстуальних паралелей: міф про Орфея, сцена вакханалії, класичні алюзії на тотемну жертву – доволі частий сюжет в історії літератури. Проте контексти для зіставлення можуть виходити і за межі цих сюжетів. Низку творів зі шкільної програми і з-поза неї можна згадати для порівняння. Насамперед, трагедія Еврипіда «Вакханки» є прямою міфологічною паралеллю, яка демонструє джерела сюжету «Менад». Серед художніх творів літератури ХХ ст. доречно вказати на постапокаліптичну історію Р. Бредбері про натовп, який знищує мистецтво (оповідання «Усмішка», головний мотив якого близький до «Менад»: юрба, яка не розуміє мистецтва, але хоче ним володіти); фантастичне оповідання Р. Шеклі «Запах думки» (спільне – тема впливу несвідомого, афекту, тілесної реакції); роман О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» (образ митця, спокуси естетикою, моральна деградація та ін.); новела Ф. Кафки «Перевтілення» (тема втрати ідентичності, відчуження, тілесної метаморфози та ін.); роман В. Голдінга «Володар мух» (природа колективного несвідомого, межа

між культурою і первісним інстинктом, руйнування індивідуальності в умовах колективного афекту); драма Е. Йонеско «Носороги» (тема втрати людської свідомості під тиском колективу, несвідоме й некритичне слідування груповим імпульсам); урешті роман Р. Бредбері, «451° за Фаренгейтом» (тема дегуманізації культури, масового споживання мистецтва, втрати індивідуальності та под.).

Щодо українського контексту, то насамперед варто попрацювати з уже згаданим «Орфеевим чудом» Лесі Українки. Можна порівняти образ Орфея та роль митця в суспільстві та природу його жертви, межі між духовним і тілесним – ці та інші мотиви дадуть змогу побачити, як один міф функціонує в різних письменників, в різних епохах та національних культурах. Коли в Лесі Українки Орфей – цілитель, у Кортасара він – жертва; якщо модернізм акцентує метафізичний вимір мистецтва та його рятівну силу, то постмодернізм розкриває його травматичну глибину та екзистенційну крихкість. Можливості для зіставного аналізу на рівні деконструкції культурного дійства та зображення масового театралізованого ритуалу дає також роман Ю. Андруховича «Рекреації».

Наукова новизна статті полягає в поєднанні літературознавчого аналізу новели Хуліо Кортасара «Менади» з методичними стратегіями її викладання у шкільному курсі зарубіжної літератури. Уперше запропоноване системне прочитання новели як ритуальної драми з акцентом на інтермедіальних кодах твору. Окрему увагу присвячено тому, як автор моделює у творі форми колективного сприйняття мистецтва та участі аудиторії в естетичному переживанні, яке поступово перетворюється на реакцію, типову для поведінки натовпу.

Висновки

Новела Кортасара «Менади» слугує яскравим прикладом твору, який вимагає не лише міжпредметного аналізу, а й активної методичної рефлексії. Її складна поетика, інтермедіальні коди та символіка відкривають широкі можливості для розвитку читацької компетентності, критичного й емоційного мислення старшокласників. Через залучення музичного, міфологічного, соціально-психологічного, інтертекстуального й культурологічного рівнів учитель може вивести учнів за межі традиційного формату інтерпретації та продемонструвати, як текст «працює» у просторі сучасної культури. Твір також дає можливості говорити про тему дегуманізації культури споживання, про природу ритуалу в масовому

суспільстві, про механізми емоційного зараження, роль митця в сучасному світі та ін. У цьому сенсі новела Кортасара органічно вписується в навчальний контекст сучасної школи як твір, що сприяє формуванню самостійного мислення, здатності до різних тлумачень і розуміння літератури у зв'язку з ширшими культурними явищами.

Література

- Горнятко-Шумилович, А. (2014). У «холодних потоках нез'ясованості». На перетині художніх світів новел Хуліо Кортасара й Василя Габора. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, (2), 39–49.
- Гук, З. В. (2014). *Поетикальні вектори постмодерністського роману: художні експерименти Мілорада Павича* [Дисертація кандидата філологічних наук]. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Гук, З. В. (2020). Оповідання М. Павича «Скляний слимак» як формальний і наративний лабіринт. *Молодий вчений*, (1), 102–106.
- Ковальчук, О. (2018). Роль маргінесів у романі Хуліо Кортасара «Гра в класи». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 67(2), 212–221.
- Ковбасенко, Ю. І. (2003). Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин». *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*, (12), 33–49.
- Кортасар, Х. (1983). *Таємна зброя: Новели* (Упоряд., передм. і пер. з ісп. Ю. Покальчук). Київ: Дніпро.
- Міністерство освіти і науки України. (2022). *Зарубіжна література. 10–11 класи. Рівень стандарту: Навчальна програма для закладів загальної середньої освіти*. Київ. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-10-11-standart.pdf>
- Рассел, Б. (1995). *Історія зарубіжної філософії* (Пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Таращука). Київ: Основи.
- Татаренко, А. (2010). *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*. Львів: ПАІС.
- Троїцький, К. (2024, 18 листопада). «Бестіарій» Хуліо Кортасара: у віддзеркаллі. *Культ критики*. <https://kultkrytyky.com/bestiarij-hulio-kortasara-u-viddzerkalli/>
- Чорна, Н. В. (2013). Особливості формування концепту «гра» у новелі Хуліо Кортасара «Las babas del diablo». *Мовні і концептуальні картини світу*, 43(4), 271–279.
- Alonso, C. J. (Ed.). (1998). *Julio Cortázar: New readings*. Cambridge University Press.
- Arrigucci Júnior, D. (2002). *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Universidad de Guadalajara / Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar.
- Bloom, H. (2003). *Julio Cortázar*. Chelsea House Publications.
- Buscarons, M. (1988). *Cortázar*. Ediciones de la Casa del Estudiante.
- Ferré, R. (1990). *Cortázar: El romántico en su observatorio*. Cultural.

- Jaime Alazraki. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Palacios, P. G. (2001). Las Ménades de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria. *Faventia*, 23(2), 35–42.
- Standish, P. (2001). *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina Press.
- Yovanovich, G. (1991). *Julio Cortázar's character mosaic: Reading the longer fiction*. University of Toronto Press.
- Yurkiévich, S. (1994). *Julio Cortázar: Su sístole y su diástole*. FUNDARTE / Alcaldía de Caracas.
- Zieliński, T. (2001). *Religia hellenizmu. Religia starożytnej Grecji* (Red. E. Kossarzecka). Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

References

- Horniatko-Shumylovych, A. (2014). U «kholodnykh potokakh nez'iasovanosti». Na peretyni khudozhnikh svitiv novel Khulio Kortasara y Vasylia Gabora [In “the Cold Currents of Uncertainty”. At the Crossroads of Literary Worlds of Julio Cortázar and Vasyl Gabor]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, (2), 39–49 (in Ukrainian).
- Huk, Z. V. (2014). *Poetykalni vektory postmodernistskoho romanu: khudozhni eksperymenty Milorada Pavycha* [Poetic Vectors of the Postmodernist Novel: Artistic Experiments of Milorad Pavić] (Candidate's thesis). Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Huk, Z. V. (2020). Opovidannia M. Pavycha «Sklianyi slymak» yak formalnyi i naratyvnyi labirynt [Milorad Pavić's story “The Glass Snail” as a formal and narrative labyrinth]. *Molodyi vchenyi*, (1), 102–106 (in Ukrainian).
- Kovalchuk, O. (2018). Rol marginesiv u romani Khulio Kortasara «Hra v klasy» [The role of margins in Julio Cortázar's novel “Hopscotch”]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filolohichna*, 67(2), 212–221 (in Ukrainian).
- Kovbasenko, Yu. I. (2003). Arkhipelah «Pavych», ostriv «Damaskyn» [The Archipelago “Pavić”, the island “Damaskin”]. *Vsesvitnia literatura ta kultura v navchalnykh zakladakh Ukrainy*, (12), 33–49 (in Ukrainian).
- Kortasar, Kh. (1983). *Taiemna zbroia: Novely* [Secret Weapon: Short Stories] (Uporiad., peredm. i per. z isp. Yu. Pokalchuk). Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. (2022). *Zarubizhna literatura. 10–11 klasy. Riven standartu: Navchalna prohrama dlia zakladiv zahalnoi serednoi osvity* [Foreign Literature. Grades 10–11. Standard Level: Curriculum for General Secondary Education Institutions]. Kyiv. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-10-11-standart.pdf> (in Ukrainian).
- Rassel, B. (1995). *Istoriia zarubizhnoi filosofii* [A History of Western Philosophy] (Per. z anhl. Yu. Lisniaka, P. Tarashchuka). Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Tatarenko, A. (2010). *Poetyka formy v prozi postmodernizmu (dosvid serbskoi literatury)* [Poetics of Form in Postmodernist Prose: The Experience of Serbian Literature]. Lviv: PAIS (in Ukrainian).

- Troitskyi, K. (2024, 18 lystopada). «Bestiarii» Khulio Kortasara: u viddzerkalli [Cortázar's "Bestiary": In Reflection]. *Kult krytyky*. <https://kultkrytyky.com/bestiarij-hulio-kortasara-u-viddzerkalli/> (in Ukrainian).
- Chorna, N. V. (2013). Osoblyvosti formuvannia kontseptu «hra» u noveli Khulio Kortasara «Las babas del diablo» [Specifics of forming the concept of "game" in Julio Cortázar's story "Las babas del diablo"]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 43(4), 271–279 (in Ukrainian).
- Alonso, C. J. (Ed.). (1998). *Julio Cortázar: New readings*. Cambridge University Press (in English).
- Arrigucci Júnior, D. (2002). *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar* [The Scorpion Trapped: The Poetics of Destruction in Julio Cortázar]. Universidad de Guadalajara / Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar (in Spanish).
- Bloom, H. (2003). *Julio Cortázar*. Chelsea House Publications (in English).
- Buscarons, M. (1988). *Cortázar* [Cortázar]. Ediciones de la Casa del Estudiante (in Spanish).
- Ferré, R. (1990). *Cortázar: El romántico en su observatorio* [Cortázar: The Romantic in His Observatory]. Cultural (in Spanish).
- Jaime Alazraki. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra* [Toward Cortázar: Approaches to His Work]. Barcelona: Editorial Anthropos (in Spanish).
- Palacios, P. G. (2001). Las Ménades de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria [The Maenads by Julio Cortázar: Classical Myth and Literary Recreation]. *Faventia*, 23(2), 35–42 (in Spanish).
- Standish, P. (2001). *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina Press (in English).
- Yovanovich, G. (1991). *Julio Cortázar's character mosaic: Reading the longer fiction*. University of Toronto Press (in English).
- Yurkiévich, S. (1994). *Julio Cortázar: Su sístole y su diastole* [Julio Cortázar: His Systole and Diastole]. FUNDARTE / Alcaldía de Caracas (in Spanish).
- Zieliński, T. (2001). *Religia hellenizmu. Religia starożytnej Grecji* [Religion of Hellenism. Religion of Ancient Greece] (Red. E. Kossarzecka). Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek (in Polish).

Lilia Lavrynovych. Julio Cortázar's "The Maenads": A Literary and Methodological Commentary.

The article presents a comprehensive literary and methodological analysis of Julio Cortázar's short story "The Maenads", which is included in the current Ukrainian high school curriculum in world literature (Grade 11). The aim of the study is to interpret the artistic model of the story as a postmodern deconstruction of the Orpheus myth and to outline effective pedagogical strategies for its integration into contemporary literary education. The research applies structural, intertextual, intermedial, comparative, semiotic, and psychoanalytic methods.

The analysis focuses on the poetics of the text, which is constructed through a complex network of intermedial codes (musical, visual, theatrical), intertextual

references (classical mythology, the figure of Orpheus), symbolic systems (notably zoomorphic and gastronomic imagery), and the archetypal structure of myth. Special attention is given to the Maestro as a postmodern transformation of Orpheus—not as a guide to harmony, but as a victim of a mass ritual in which art is transformed from a spiritual act into an object of cultural consumption.

The story is interpreted as a ritual drama: the woman in red functions as a priestess initiating collective ecstasy, while the narrator plays the role of an observer who oscillates between intellectual distance and emotional involvement. The theatrical space, the concert's musical program (from Mendelssohn to Beethoven), and zoomorphic metaphors ("birds," "shrimps," "buffaloes") form a cohesive system of imagery, symbolizing the gradual transition from culture to mythic chaos.

The article also outlines comparative parallels, including Ukrainian literature: a comparison with Lesya Ukrainka's drama "The Orphic Miracle" highlights the intercultural transformation of the archetypal myth. The methodological commentary offers interdisciplinary teaching strategies that emphasize the development of reading autonomy, cultural sensitivity, and analytical thinking.

In conclusion, the study underscores that Cortázar's "The Maenads" is a multilayered postmodern text that provides extensive opportunities for cultivating students' reading competence and critical engagement.

Key words: Julio Cortázar, The Maenads, Orpheus, postmodernism, myth, intermediality, ritual, mass culture, literary education, teaching methodology.

Лавринович Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-8588-9790>, Lavrinovich.Liliya@vnu.edu.ua