УДК 791.43.01+7.036+130.2+930.85
DOI https://doi.org/https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.4.18

Федченко Євгенія Едуардівна,
Ph.D., асистент кафедри історії мистецтв
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
orcid.org/0000-0001-9050-3338
fedcenkoevgenia5@gmail.com

ПАРТЕНОПА ЯК МІФ І СИМУЛЯКР: ВІД АНТИЧНОЇ СИРЕНИ ДО КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

У статті здійснено аналіз образу Партенопи: від античності до її сучасного кінематографічного втілення у фільмі П. Соррентіно «Партенопа» (2024 рік). Виявлено два основні архетипи, що домінують у літературному та візуальному пласті джерел, а саме Партенопа як міфічна істота (сирена – напівптах і напівлюдина) і як прекрасна жінка із трагічною історією.

Для аналізу нами була застосована концепція Ж. Бодріяра гіперреальності та симулякрів, що дозволило відстежити трансформацію образу сирени в умовах постмодерного візуального наративу, де міф поступово втрачає первинний зміст. Ідентифіковано, як ключові порядки симуляції образу, за Ж. Бодріяром, транслюються у фільмі, починаючи від занурення головної героїні в естетизовану копію реальності до її поступового дистанціювання від нав'язаної ролі.

Відзначено, що головна героїня в цій кінострічці постає симулякром класичної жіночої краси, що підкреслюється візуальними кінематографічними прийомами (крупними планами, зверненням до античної іконографії, музичним супроводом тощо). Водночас основний сюжетний розвиток фільму генерується як її спроба вийти за межі ролі міфічної сирени та симулятивного світу.

Простежено, що ключовим моментом «збою» системи є смерть брата Партенопи, єдина подія, яку неможливо повністю симулювати. Саме після неї починаються активні пошуки ідентичності головного протагоніста через акторську майстерність, інтелектуальну діяльність та релігійний досвід. Проте й ці спроби не ведуть до автентичного «Я», адже кожна з обраних сфер виявляється частиною системи.

Так, фінальне рішення Партенопи покинути утопійний Неаполь та розпочати викладання у Тренто тлумачиться як відмова від відтворення міфу й бажання індивідуального досвіду поза рамками ілюзорних конструктів. Повернення у фіналі до міста дитинства інтерпретується не як повернення до витоку, а як прийняття реальності без ілюзій.

Ключові слова: Паоло Соррентіно, Партенопа, міф, Бодріяр, симулякри та симуляція, утопія.

Fedchenko Yevheniia,
Ph.D., Assistant at the Department of Art History
Taras Shevchenko National University of Kyiv
orcid.org/0000-0001-9050-3338
fedcenkoevgenia5@gmail.com

PARTHENOPE AS MYTH AND SIMULACRUM: FROM THE ANCIENT SIREN TO THE CINEMATIC IMAGE

This article analyzes the image of Parthenope, tracing its transformation from antiquity to its contemporary cinematic interpretation in Paolo Sorrentino's Parthenope (2024). Two dominant archetypes are identified across literary and visual traditions: Parthenope as a mythical creature (a siren – half-bird, half-woman) and as a beautiful woman with a tragic fate.

Jean Baudrillard's concept of hyperreality and simulacra is employed to examine how the siren's image is recontextualized within a postmodern visual narrative, where the myth gradually loses its original meaning. The analysis traces how the key stages of simulacral representation, as theorized by Baudrillard, are manifested in

© Федченко Є. Е., 2025
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

the film – from the heroine's immersion in an aestheticized replica of reality to her gradual symbolic disengagement from it.

The protagonist is portrayed as a simulacrum of classical female beauty, emphasized through specific cinematographic techniques (close-ups, references to classical iconography, musical framing, etc.). At the same time, the plot development centers around her attempts to break free from the imposed role of the mythical siren and the illusory world she inhabits.

A pivotal «system failure» is marked by the death of Parthenope's brother – an event resistant to simulation. This triggers the heroine's search for identity through acting, intellectual inquiry, and spiritual experience. Yet these efforts also prove illusory, as each domain is revealed to be embedded within the system of simulacra.

Parthenope's final decision to leave utopian Naples and begin teaching in Trento is interpreted as a refusal to continue reproducing the myth and a turn toward personal experience beyond constructed illusions. Her return in the final scenes to the city of her childhood signifies not a return to origins, but an acceptance of reality without illusion.

Key words: Paolo Sorrentino, Parthenope, myth, simulacra and simulation, utopia.

Постановка проблеми. Італійський режисер П. Соррентіно відомий своїм унікальним візіонерським стилем і необароковою естетикою. У його фільмах центральними стають теми краси, любові, долі й трагедії, які резонують з античним міфотворенням. Так само, як у фокусі греко-римського міфу перебувають персонажі, які мають надзвичайні здібності, так і в кінострічках П. Соррентіно знаковими фігурами є унікальні герої, приречені фатумом, соціумом чи власними пристрастями. Із цієї перспективи цікавим здається проаналізувати одну з його останніх кіноробіт «Партенопа» (2024 р.), у якій режисер звертається до міфу про сирену Партенопу, яка є втіленням самого міста Неаполя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Постать та кінематографічний спадок П. Соррентіно неодноразово розглядалися в американській і західноєвропейській історіографії (Kilbourn, 2020; Mariani, 2021). Водночас його новий фільм «Партенопа» поки не став предметом ґрунтовного академічного аналізу, а наявні огляди мають переважно науково-популярний характер (Vivarelli, 2025).

Щодо історіографічної традиції, у фокусі якої перебуває вивчення міфу про Партенопу, то вона частіше за все пов'язана з історією міста Неаполя. Наприклад, оксфордська збірка «Згадування Партенопи. Рецепція класичного Неаполя від античності до сьогодення» за редакцією англійських дослідників Дж. Хьюз і К. Буонджованні, в якій на основі різноманітного пласту джерел прослтежується неапольська міфологія та її особливості (Buongiovanni & Hughes, 2015).

Також вельми важливими в розробленні проблеми є розвідки італійського мистецтвознавця Л. Спіна «Міф про сирену Партенопу» (Spina, 2009), «Що зазвичай співали сирени? Quid sirenes cantare sint solitae?" (Spina, 2007). У цих текстах дослідника можна простежити актуалізацію міфів про сирен в італійській культурі різних періодів.

Теоретико-методологічні підходи. У статті буде використовуватись комплексний підхід, чого потребує обрана тематика. Нами будуть застосовані як загальнонаукові, історичні, так і методи історії мистецтв, зокрема семіотичний аналіз, що дозволяє інтерпретувати символічні та знакові аспекти міфологічного й кінематографічного образу Партенопи.

Також важливою в контексті нашого дослідження буде концепція симулякрів і симуляції французького філософа Ж. Бодріяра (Бодріяр, 2004б). Вона дозволяє проаналізувати функціонування кінематографічного образу Партенопи у просторі постмодерного наративу.

Метою статті є аналіз образу Партенопи від античності до кінематографічного втілення у фільмі П. Соррентіно «Партенопа» крізь призму концепції симулякрів і симуляції Ж. Бодріяра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міф про Партенопу трапляється в багатьох античних джерелах, згідно з якими вона часто асоціюється з місцями в Неаполітанській затоці (Strabo. Geograph., V. 4.7; Schol. ad Hom. Od. XII. 39; Aristot. Mir. Ausc. 103; Tzetz. ad Lyc. 732; Pl. NH III. 61). Проте серед них ми можемо виокремити два основні трактування її образу – як сирени та як смертної дівчини. Власне як міфічна істота Партенопа є уособленням трагічної краси, яка завжди йде поруч зі смертю. Так, під цим ім'ям її вперше згадував александрійський поет Лікофрон у своїй поемі «Александра» (III ст. до Р. Х.). У ній вона представлена як одна із сирен, яка не змогла спокусити співом грецького героя Одіссея і від туги кинулась у море (Lycoph. Alex. 717–21).



Рис. 1. Афінський червонофігурний стамнос. Самогубство сирени. V ст. до Р. Х., Британський музей (Лондон)

Пізніша середньовічна традиція постулює, що Партенопа не була міфічною істотою, а була прекрасною дівчиною з острова Самос, яка обрала дівоцтво, хоча й мала багато шанувальників. Проте вона піддалась спокусі й закохалась, не змінивши своєї обітниці, втекла до Кампанії, де померла. Згодом її гробниця стала символом міста (Kelly, 2011).

Якщо говорити про іконографію, то ранні давньогрецькі зображення сирени Партенопи малочисельні, частіше за все вона згадується в контексті сцен, пов'язаних із міфом про Одіссея. Як, наприклад, на вазі із Британського музею (рис. 1), де представлений момент її самогубства, після невдалого спокушання головного героя. Вона має прекрасне дівоче обличчя та пташиний тулуб, що відповідає загальним класичним уявленням про природу сирен.

Згодом в елліністичний і давньоримський періоди виникають образи Партенопи як уособлення самого міста Неаполя. Найчастіше ми можемо розпізнати її зображення у профілі прекрасної жінки на аверсі неаполітанських монет (рис. 2). Ці візуальні інтерпретації, урешті, також зазнають трансформацій: від простих і грубих початкових форм до естетично витончених портретів (Barbieri, 2007).



Рис. 2. Дідрахма з Неаполя з портретом німфи Партенопи. Прибл. 320–300 рр. до Р. Х., Британський музей (Лондон)



Рис. 3. Фр. де Мура. Алегорія Церери із Себетом і сиреною Партенопою, сер. XVIII ст. Приватна колекція

Згодом, у пізньоантичний і середньовічний періоди, неаполітанська сирена набула жіночоподібних форм. Ця іконографія транслювалась і в ренесансному та бароковому мистецтві (рис. 3), поступово закріплюючи за Партенопою образ архетипної краси із трагічним ідеалізованим забарвленням.

Саме до цієї візуальної традиції звертається П. Соррентіно у своїй кінострічці, осучаснює міф і водночас продовжує давню лінію репрезентації. Стосовно цього влучно зазначила в інтерв'ю кінооператор цього фільму Д. Д'Антоніо: «Ми хотіли продовжити цю ідею міфу про те, що Партенопа не опиралася поклику всього, що від неї очікували, і вирішила покласти край своєму життю в легенді» (Vivarelli, 2025).

Історія життя Партенопи у фільмі розгортається на фоні Неаполя та родинної вілли, які постають простором регенерації уявного, вони не є справжніми місцями, а функціонують як симулякр. З огляду на це доречно звернутися до

концепції гіперреальності Ж. Бодріяра, за якою симулякр не є просто копією, а радше образом, репрезентацією, у якій сама ідея реального вже не є означуваним (Taylor & Winquist, 2002, p. 368). Як зазначав філософ, процес симуляції образу проходить чотири стадії. Спочатку образ ще зберігає відносно достовірний зв'язок із реальністю. Далі відбувається його деформація, хоча формально покликання на реальність ще існує. На третій стадії вже приховується сам факт первинної основи, а четверта позначає повну автономізацію образу (Бодріяр, 2004а, с. 12). Надалі ми спробуємо простежити ці етапи у фільмі «Партенопа» П. Соррентіно.

Отже, відповідно до викладеного, на першій стадії симуляції об'єкт демонструється у «природному» стані. Такий образ, за Ж. Бодріяром, має «характер таїнства» (Бодріяр, 2004б, с. 12). Однак у кінострічці «Партенопа» цей етап виявляється відсутнім, адже початкова візуальна побудова кадру вже не відтворює реальний географічний простір Італії. Натомість ми бачимо авторську міфологізацію Неаполя як міста дитинства режисера, знайому глядачам ще по його фільму «Рука Бога» (2021 р.), як уособлення краси, юності та світлої меланхолії.

На це вказує низка знаків, основним з яких є ліжко-карета, невластиве інтер'єру сучасності, яке створює відчуття анамнезис, тобто пригадування істинного буття через образи минулого, згідно із платонівським ученням (Pl. Phaedrus, 249b – 250c). Ту ж функцію виконує і владна фігура «Бога» Команданте – голови міста, який ще до народження головної героїні передбачає її стать та ім'я (рис. 4).

Так само Партенопа постає не живою людиною, а радше образом, копією міфологічної сирени: молодою, надзвичайно красивою, розумною та загадковою, народженою в буквальному сенсі з морської піни в 1950-му р. Її обличчя часто зняте крупним планом, нагадує античні статуї, які періодично вводить на задньому плані в кадр П. Соррентіно (рис. 5–6). Увесь її вигляд не є тілесним у сенсі фізичної присутності, радше це знакова поверхня, що функціонує як симулякр жіночої краси та бажаності.

У зв'язку із цим Ж. Бодріяр у своїй вікопомній праці «Про спокусу» зазначав: «Спокушати позначає помирати як реальне і поставати у вигляді приманки. Урешті, попадаючись у власний капкан, який втягує в зачарований світ <…>» (Baudrillard, 1990, p. 69). Це абсолютно співвідноситься з образом Партенопи, яка вже в самому своєму існуванні стає приманкою як для інших поглядів, так і для самої себе.

Зрештою, очевидним стає те, що від народження інші персонажі не бачать у ній суб'єкта, вони проєктують на неї свої бажання. Зокрема, друг дитинства Сандрі протягом фільму сакралізує Партенопу. У декількох епізодах він цілує хрестик, коли бачить її (рис. 6), а згодом кардинал надягає на неї священні реліквії, уподібнюючи святій з ікони. Це відповідає другому порядку симулякра, за Ж. Бодріяром, де образ ще ніби апелює до реальності, але вже функціонує як ідеологічна фіксація, що приховує справжню суб'єктивність (Wolfreys et al., 2016, p. 94).

Незважаючи на цю об'єктивізацію, уже на початку фільму головна героїня має стале відчуття, що щось в її житті йде не так. Особливо виразно це проявляється в університетських епізодах, зокрема в її захопленні читанням, у частих розмовах із професором антропології та в щирому прагненні знайти відповіді на низку філософських питань. Саме через ці



Рис. 4. Команданте й ліжко-карета на фоні пейзажу Неаполя. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 5. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 6. Партенопа як симулякр жіночності та краси. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 7. Сакралізація Партенопи Сандрі. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com

знаки відчувається інтелектуальна неспівмірність персонажа із цим ідеальним світом краси.

Цей момент також яскраво демонструється у сценах літнього відпочинку на Капрі, коли єдиним справжнім зацікавленням Партенопи є аж ніяк не вечірки чи заможні чоловіки, а зустріч і діалоги з улюбленим американським письменником Дж. Чівером. Його фігуру режисер уводить у сюжет невипадково, адже він стає символом духовного пошуку, який контрастує з декоративною імітацією життя навколо героїні. Цей персонаж так само, як і вона, відчуває незадоволеність реальністю зі «знеціненою масовою культурою, надмірною мобільністю та безкорінністю» (Donaldson, 1988, p. 201). Завдяки цьому їхні стосунки не будуються на еротичному потязі чи любовних зв'язках, а радше на інтелектуальній близькості й взаємному почутті втрати себе.

З такого погляду випадкова зустріч у кафе Партенопи із Чівером постає як підсвідоме бажання втечі із симуляції. Невипадковим є й той факт, що значна увага у творчості літератора була приділена темі братів і конфліктним ситуаціями між ними («Брати» (1937 р.), «Прощавай мій брате» (1951 р.)) (Raney, 2001). Унаслідок цього можна припустити, що він є передвісником трагедії – смерті брата головної героїні, яка ламає на шматки ідеальну реальність. Власне трагедія стається випадково, наче збій у системі, а не справжня смерть. Раймондо не витримує втрати абсолютної, майже інцестуозної любові своєї сестри, стрибає зі скелі тієї миті, коли вона має статевий акт із Сандрі. І тут доречним є звернення до етимології давньогрецького терміна "σειρήν"/«сирена» – «та, що затягує» (Beekes, 2010, p. 1316). Це трактування резонує з образом Партенопи П. Соррентіно, адже за нею міфологічним шлейфом протягом усіх кадрів буде тягнутись смерть брата. Урешті, через це вона вже не може нормально існувати в межах утопії. Навіть на рівні зміни естетики простору режисер хоче підкреслити руйнування: родинна вілла стає занедбаною, а батьки відчуженими (рис. 8). Цей момент можна осмислити через думку Ж. Бодріяра з його фундаментальної праці «Символічний обмін і смерть» 1976 р., де прозоро простежується теза, що справжня смерть – це єдина подія, яку неможливо симулювати до кінця, бо вона радикально зупиняє циркуляцію знаків (Бодріяр, 2004а). Водночас філософ наголошував на тому, що самогубство є вищою формою підриву, адже такий вид смерті дозволяє уникнути монопольного контролю гіперреального суспільства над нею. Відповідно, стрибок Раймондо постає не лише як емоційний жест, а радше як акт радикального опору в межах утопії.



Рис. 8. Символічна деструкція родинного простору після смерті Раймондо, брата Партенопи. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com

Тому саме після цієї трагедії починаються активні пошуки Партенопою виходу із симуляції, її власного «Я» і відходу від образу міфічної сирени. Це прагнення знайти себе через різні види активності є типовою рисою сучасного суб'єкта у споживацькому суспільстві, що потрапляє в пастку «універсальної цікавості»: «він кидається із предмета на предмет, із враження на враження, з культу на культ <…> у пошуках своєї ідентичності, що безперервно вислизає» (Baudrillard, 1970, p. 112–113). Першим кроком у цьому напрямі для Партенопи стає бажання розвиватись у сфері акторства – професії, яка, на її думку, здатна надати життю структуру та відповідь. В одному з діалогів вона зізнається, чому хоче стати акторкою: «У старих фільмах актори завжди мають відповіді напоготові» (Parthenope, 2024, 00:52:11)

Проте і тут її зустрічає ілюзорний світ, який можна описати в термінах третього порядку симулякра. На цій стадії репрезентації генерується видимість реального, хоча насправді його вже немає, адже образи маскують відсутність першоджерела, удаючи, що мають із ним зв'язок (Baudrillard, 1983, p. 194–96). Сюжетна лінія, пов'язана з відомою акторкою Флорою Мальвою, до якої головна героїня приходить навчатися сценічного мистецтва, особливо показова в цьому контексті. Перед нами постає мертвий простір, в якому зібрані залишки колишньої слави. Це підкреслюється інтер'єром із великою кількістю зламаних ляльок і дорогоцінних артефактів минулих століть (рис. 9). Насамкінець, сама Флора ховає своє спотворене пластичною хірургією обличчя за маскою, яка лише підсилює враження присутності симулякра.

Це підтверджує і зустріч з її кумиром, зіркою Гретою Кул. Хоча остання і вирвалась з утопійного міста Неаполя, проте їй це дорого коштувало. І на сцені ми бачимо озлоблену постсимулятивну фігуру. Її тіло, на відміну від ляльок Флори Мальви, не застигло в часі, це яскраво підкреслює момент, коли вона втрачає перуку як символ краси. Без неї вона абсолютно відкрито розмовляє з Партенопою, підкреслюючи цим, що краса дуже змінна константа в житті. Цей жест є відмовою від самовідтворення образу, від гри, що більше не має сенсу. Саме Грета бачить у Партенопі не сирену, а людину, яка тримає в собі біль. У зв'язку із цим вона каже їй: «Тобі ніколи не бути акторкою, у тебе тьмяні очі, і ти не несеш людям щастя» (Parthenope, 2024, 01:03:00). Це не докір, а, можливо, єдине по-справжньому людське визнання у фільмі. Після цього головна героїня бачить іншу можливість поза гіперреальністю.

Не даремно в наступних кадрах П. Соррентіно хоче показати контраст між утопійним світом Партенопи та справжнім життям неапольських нетрів. На противагу естетизованим пейзажам, ми бачимо брудні квартали з повіями та жебраками, де панують суворі закони мафії. Проте навіть тут зберігається авторська естетизація режисера, зокрема у сцені зі святом із небесними ліхтариками, що злітають у небо, ніби на мить підтримуючи ілюзію краси на фоні людського занепаду.

Через низку драматичних подій сценарист веде героїню до зіткнення з реальністю. Так, після сцени її статевого акту з молодим мафіозі під місячним сяйвом відбувається різкий перехід до лікарняних стерильних стін і аборту. Момент зламу якраз презентує розмова



Рис. 9. Утопійний простір акторки Фл. Мальви. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 10. Акторка Грета Кул без перуки – символ розвінчання ролі. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com

Партенопи з коханням дитинства Сандрі. Коли той каже, що хоче нарешті покинути утопійний Неаполь, вона гостро реагує на це, звинувачує у смерті брата. У цій емоційній сутичці Партенопа мимоволі повторює поведінку міфічної сирени, яка прагне утримати героя силою свого співу. Її слова «Мене звати Партенопа, я ніколи не соромлюсь» (Parthenope, 2024, 01:24:18) звучать як спроба повернути втрачену владу образу й нагадування про його колишню силу. Проте Сандрі вже не підвладний її голосу, він обирає вихід із симуляції, тоді як вона ще вагається між ілюзією та прозрінням.

На цьому тлі символічною є й тема дисертаційної роботи Партенопи – це антропологія дива. Її академічний інтерес є ще однією спробою знайти сенс у світі, що здається їй фальшивим. Вона шукає не стільки дива, скільки істину.

З огляду на це варто звернути увагу на епізод, у якому професор Д. Маротта знайомить героїню зі своїм сином, чия зовнішність відрізняється від загальноприйнятих уявлень про «норму». Проте Партенопа сприймає його інакше, називає прекрасним і порівнює з морем. У цій сцені вона, можливо, уперше бачить те, що виходить за рамки канонів та є «Іншим» – справжнім. Цей досвід відкриває для неї новий рівень відчуття і є своєрідною підготовкою до сцени релігійного розрідження крові святого Януарія. Проте, на відміну від справжньої зустрічі із хворим хлопцем, католицький ритуал постає для Партенопи порожньою імітацією.

У цій точці якраз можна простежити перехід до симулякра четвертого порядку, за Ж. Бодріяром. На перший погляд ця сцена демонструє традиційне неаполітанське католицьке диво, однак П. Соррентіно навмисне деконструює його через постать кардинала Тезороне, що уособлює лицемірство та владу над вірою. Партенопа сама іронізує над цим релігійним обрядом, надягаючи на себе сакральні реліквії і вступаючи в розпусний акт на фоні ікон (рис. 11). Це і є жест звільнення, насмішка над святістю, яка давно стала симулякром. Коли героїня намагається відкрити двері у храмі, падре каже: «Це фальшиві двері. Це все католицизм, свобода не приходить через двері. Ніяк не приходить свобода <…>» (Parthenope, 2024, 01:42:00). Церква в цьому епізоді постає не як простір віри, а як структура симуляції, естетизований атракціон, який виконує ту саму функцію, що й Діснейленд у філософії Ж. Бодріяра. Головна мета цього всього дійства – створити ілюзію реального, щоб приховати його відсутність (Бодріяр, 2004б, с. 20–21).

Другим таким ілюзорним простором є дім старого вже Команданте. Колись фігури абсолютної влади, уособлення «бога-режисера» у внутрішньому світі Партенопи. Тепер Команданте перетворений на симулякр патріарха, що вже не контролює навіть власне тіло (рис. 12). Його влада більше не є сакральною, поступаючись місцем знеособленій формі контролю.

Фінальним жестом виходу Партенопи із симуляції стає її рішення відмовитися від запропонованої професором перспективної викладацької посади в Неаполі – утопійному просторі дитинства. Натомість вона обирає інший шлях і вирушає викладати до Тренто на довгий строк. Саме цей вибір знаменує перехід за межі четвертого порядку, за Ж. Бодріяром, адже головна героїня більше не бере на себе образ сирени та не відтворює міф про місто чи красу.



Рис. 11. Партенопа в церковних реліквіях. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 12. Старий команданте. Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: imdb.com



Рис. 13. Візуалізація персонажа Партенопи у двох часових вимірах: молодість (ліворуч) і старість (праворуч). Кадр із фільму «Партенопа» (реж. П. Соррентіно, 2024 р.)

Джерело: IMDb.com

Цікаво, що пізніше, уже на пенсії, Партенопа все ж повертається до міста дитинства, проте це повернення не є відродженням утопійних ілюзій, тепер для неї воно частина реальності, з усіма трагедіями й щасливими моментами (рис. 13). Таким чином, історія героїні завершується не як остаточний вихід із симуляції або як перемога над реальністю, а радше як інтеграція реального досвіду, прийняття минулого без міфологізацій.

Висновки. Отже, у результаті проведеного аналізу образу Партенопи від міфологічної сирени до кінематографічного втілення у фільмі П. Соррентіно ми можемо зробити низку висновків. По-перше, ідеться не просто про переосмислення давньогрецького міфу режисером, а про його поступову деструкцію в межах постмодерного наративу. Застосування концепції гіперреальності та симулякрів французького філософа Ж. Бодріяра дозволяє простежити, що в кінострічці відтворюються ключові стадії симуляції образу: від умовно впізнаваної реальності (Неаполь як місто юності та спогадів П. Соррентіно) до абсолютного зникнення реального референта (диво Януарія). По-друге, головна героїня фільму з перших кадрів постає як симулякр, що яскраво підкреслюють візуальні кінематографічні засоби, як-от укрупнена композиція кадру, музичний супровід і референти на античну іконографію. Усі ці операторські прийоми сприяють її репрезентації як знака класичної краси, а сюжетні зав'язки розгортаються на фоні усвідомлення штучності цієї ролі. По-третє, у фільмі не лише інтерпретується міф у сучасній візуальній культурі, а критично осмислено умови існування його в гіперреальності. Власне, пошуки героїнею ідентичності виявляються марними в системі симулякрів, де кожен досвід уже передбачений наперед.

Партенопа відмовляється від нав'язаного їй образу трагічної сирени та символічно виходить за межі симулятивної системи, проте не в бік повернення до первинного «реального», а в бік прийняття власного досвіду (викладання у Тренто).

Список використаних джерел:

Barbieri, G. (2007). La Sirena Partenope ed i nummi neapolitani. *Storia e Numanistica*, (2), 1–12.

Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation: ses mythes, ses structures.* Gallimard, 298 p.

Baudrillard, J. (1990). *Seduction* (P. Foss & Ph. Beitchman, Trans.). University of Michigan Press, 181 p.

Baudrillard, J. (1983). The evil demon of images and the precession of simulacra. In T. Docherty (Ed.), *Postmodernism: A reader*. Columbia University Press, 194–200.

Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek.* Leiden, 1808 p.

Бодріяр, Ж. (2004а). *Символічний обмін і смерть* (пер. з фр. І. Андрущенка). Кальварія, 376 с.

Бодріяр, Ж. (2004б). *Симулякри і симуляція* (В. Ховхун, Пер.). Основа, 230 с.

Buongiovanni, C., & Hughes, J. (2015). *Remembering Parthenope: The reception of classical Naples from antiquity to the present.* Oxford University Press, 416 p.

Donaldson, S. (1988). *John Cheever: A biography.* Random House, 416 p.

Kelly, S. (2011). *The Cronaca di Partenope: an introduction to and critical edition of the first vernacular history of Naples.* Brill, 364 p.

Kilbourn, R. (2020). *The cinema of Paolo Sorrentino: commitment to style.* Wallflower Press, 231 p.

Mariani, A. (2021). *Paolo Sorrentino's cinema and television.* Intellect Books, 298 p.

Raney, D. (2001). What we keep: Time and balance in the brother stories of John Cheever. *Journal of the Short Story in English*, (37), 63–80.

Spina, L. (2007). Cosa cantavano di solito le sirene? Quid sirenae cantare sint solitae? *Sezione di Lettere*, (suppl. II. 2), 3–20.

Spina, L. (2009). Der Mythos der Sirene Partenope. In *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, 23–27.

Variety Staff. (2025). “Parthenope” cinematographer on twisting tragic Greek myth into celebration of life with Paolo Sorrentino. *Variety*. https://variety.com/2025/artisans/news/parthenope-cinematographer-twisting-tragic-greek-myth-into-celebration-of-life-with-paolo-sorrentino-1236320606/

Wolfreys, J., Womack, K., & Robbins, R. (2016). Key concepts in literary theory (3rd ed.). Routledge, 250 p.

References:

Barbieri, G. (2007). La Sirena Partenope ed i nummi neapolitani. *Storia e Numanistica*, (2), 1–12. [in Italian].

Baudrillard, J. (1970). La société de consommation: Ses mythes, ses structures. Gallimard. [in French].

Baudrillard, J. (1983). The evil demon of images and the precession of simulacra. In T. Docherty (Ed.), *Postmodernism: A reader* (Columbia University Press. [in English].

Baudrillard, J. (2004a). Symvolichnyi obmin i smert (I. Andrushchenko, Trans.). [Symbolic Exchange and Death]. Kalvariia. [in Ukrainian]. P. 194–200.

Baudrillard, J. (2004b). Symuliakry i symuliatsiia (V. Khovkhun, Trans.). [Simulacra and Simulation]. Osnova. [in Ukrainian].

Buongiovanni, C., & Hughes, J. (2015). Remembering Parthenope: The reception of classical Naples from antiquity to the present. Oxford University Press. [in English].

Donaldson, S. (1988). John Cheever: A biography. Random House. [in English].

Kelly, S. (2011). The Cronaca di Partenope: An introduction to and critical edition of the first vernacular history of Naples. Brill. [in English].

Kilbourn, R. J. A. (2020). The cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to style. Wallflower Press. [in English].

Mariani, A. (2021). Paolo Sorrentino’s cinema and television. Intellect Books. [in English].

Raney, D. (2001). What we keep: Time and balance in the brother stories of John Cheever. In *John Cheever: Collected essays*. P. 63–80. [in English].

Spina, L. (2007). Cosa cantavano di solito le sirene*?* Quid sirenae cantare sint solitae? *Sezione di Lettere*, 3–20. [in Italian]

Spina, L. (2009). Der Mythos der Sirene Partenope. In *Neapel: Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, 23–27. [in German]

Variety Staff. (2025, May 15). “Parthenope” cinematographer on twisting tragic Greek myth into celebration of life with Paolo Sorrentino. *Variety*. Retrieved from: https://variety.com/2025/artisans/news/parthenope-cinematographer-twisting-tragic-greek-myth-into-celebration-of-life-with-paolo-sorrentino-1236320606/ [in English].

Wolfreys, J., Womack, K., & Robbins, R. (2016). *Key concepts in literary theory* (3rd ed.). Routledge. [in English].

Дата надходження статті: 27.10.2025
Дата прийняття статті: 20.11.2025
Опубліковано: 26.12.2025