МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ТА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



VI Міжнародна наукова конференція
(Київ, 14–15 травня 2026 р.)

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

КИЇВ 2026

УДК 82(091)+81`42

***РЕКОМЕНДОВАНО ДО ДРУКУ**:*
Вченою радою
УДУ імені Михайла Драгоманова
(протокол № 2 від «24» вересня 2026 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

ЛЕМІШ Н.Є. – доктор філологічних наук, професор
КОРНІЄНКО О.О. – доктор філологічних наук, професор
ПАХАРЄВА Т.А. – доктор філологічних наук, професор
КОСТЮК О.М. – кандидат філологічних наук, доцент

VI Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки» (Київ, 14-15 травня 2026 р.). Тези доповідей / Відповід. ред. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку Т. А. Пахарєва, О. М. Костюк. К.: УДУ імені Михайла Драгоманова, 2026. – 76 с.

ISBN 978-966-931-370-6

Видання відображає проблематику конференції, що її було присвячено попереднім підсумкам літературного процесу першої чверті XXI століття. Було розглянуто, зокрема, панівні тенденції в літературі останніх десятиліть на ціннісному та поетикальному рівнях, функціонування літератури в культурному просторі XXI ст., актуальні в епоху ШІ прекладознавчі стратегії, а також сучасні підходи до викладання світової та вітчизняної літератури.

ISBN 978-966-931-370-6

© Автори тез, 2026
© Український державний університет імені Михайла Драгоманова, 2026

4.Токмань Г.Л. Екзистенціально-діалогічне прочитання художнього тексту: Вибрані студії. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2016. 336 с.
5. Інтерв'ю Олександра Ірванця https://chytomo.com/satyryk-zavzhdy-v-opozytsii-rozmova-z-olehom-chornohuzom/–

Пахарєва Т. А.
(Київ, Україна)

ФІЛЬМ У. ПАЗОЛІНІ "THE RETURN": ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ ВІЧНОГО СЮЖЕТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ XXI СТ.

Загальним місцем численних рецензій на фільм У. Пазоліні «Повернення» 2024 р. стало визначення його як історії про ПТСР. Втім, за цим поверхнево-актуальним смислом зчитуються й інші – ті, які в цілому можна позначити ніцшевською формулою «вічного повернення». До неї вочевидь апелює, в першу чергу, назва фільму, з якої усунуто ім'я героя гомерівського сюжету, і тим самим історію повернення Одіссея на Ітаку позиціоновано не просто як один з вічних сюжетів (за Борхесом, це сюжет «повернення героя додому»), а як універсальну метафору нескінченного повернення людства до кровопролиття і влаштування боєнь. У розпал І світової війни в кінематографі цю концепцію монументально втілив Д.-У. Гріффіт у фільмі «Нетерпимість» (1916), стверджуючи ідею історії людства як нескінченного повернення війн і насильства через нетерпимість. Фільм У. Пазоліні безпосередньо підхоплює гріффітівський меседж, в тому числі, на рівні стрижневого образу-рефрену. І як у Гріффіта символом нескінченного перебування людства у замкненому колі насильства (якому так само вічно протистоїть любов) стає колиска, так у Пазоліні головним символічним втіленням ідеї вічного повернення стає верстат Пенелопи. Криваво-червона тканина на ньому постає метафорою історії людства, яка вся зіткана з пам'яті про кровопролиття, і текст-тканину історії як «природної історії руйнувань», за визначенням Вінфріда Зебальда, вічно тче і вічно розпускає Кліо-Пенелопа, рукою якої рушить то пам'ять про жах війни, то забуття.

«Природність» історії насильства у фільмі Пазоліні репрезентована смисловим дублюванням символіки червоної тканини на верстаті Пенелопи і символіки моря, яке, як і верстат, рефреном проходить крізь весь фільм, підкреслюючи його циклічний ритм, відповідний ритму історії як циклічного руху «вічного повернення». Поступально-поворотний рух ткацького човника між натягнутими на верстат нитками корелює з таким само рухом морських хвиль, і синонімічність смислу, закладеного в образи моря і тканини на верстаті, підкреслена накладанням кадрів на початку фільму, коли крізь морські хвилі поступово починає проступати ряд паралельно натягнутих на верстат червоних ниток.

Цей наплив реалізує ще один прозорий метафоричний смисл – про те, що море людської історії є морем крові. І мотив «моря крові» підтримується в подальшому крупними планами води, що забарвлюється кров'ю – такі кадри зустрічаються двічі: в середині фільму, коли по морській воді розходиться кров вбитого женихами Пенелопи юнака, і наприкінці фільму, коли вода у ванні, в якій Пенелопа відмиває Одіссея, теж забарвлюється кров'ю. В цьому контексті епізод з відмиванням героя від крові позбавляється оптимістичного звучання, а скоріш виводить до контексту забуття, змивання пам'яті про жах бійні як умови виходу до нового витку кровопролить. І так само скоріш зловісного, ніж втішного смислу набуває діалог Одіссея і Пенелопи в даному епізоді. Одіссей каже, що минуле «краще забути», а Пенелопа відповідає: «А ми згадаємо, а потім забудемо. Разом. І будемо жити». Це і є – алгоритм історії, котра весь час стирає страшну пам'ять про війни, аби через забуття прокласти шлях до нових війн. І не випадково крупний план крові, що забарвлює собою воду у ванні, з'являється у той момент, коли Пенелопа каже про забуття – ця кров стає прозорим натяком на те, що саме в цей момент ембріон нової бійні вже виникає.

В цьому контексті образ Пенелопи у фільмі є амбівалентним. З одного боку, вона постає втіленням жіночої любові, яка протистоїть насильству і всім своїм єством бунтує проти нього: так, після діалогу з начебто ще не впізнаним Одіссеєм, в якому вона ставила перед ним найстрашніші питання – чи вчиняв він насильство проти жінок і дітей на війні, – і не почула на них відповіді, вона у люті і відчаї рве нитки на своєму верстаті, ніби намагається розірвати коло насильства (так само потім Одіссей із злістю переверне сам цей верстат догори дригом, ніби намагаючись символічно порушити вічний ритм «тканння» кривавої тканини війни). Але водночас та сама Пенелопа вкладає в руки Одіссея лук, яким він знищить женихів, і Пенелопа ж по суті стає головною «режисеркою» майбутньої бійні, влаштувавши це змагання-пастку, від якого сама з жахом відвернеться, не визнавши своєї відповідальності за цю кров. Таку амбівалентність образу Пенелопи, подібну до циклічної амбівалентності самої людської історії, втілює символ спіралі, який акцентовано застосовано у зв'язку з Пенелопою та її роллю у винищенні женихів: спіраль, що на крупному плані подібна до мішені, створюють отвори сокир, приготовлених до «змагання», і також спіралеподібні браслети вкривають руки Пенелопи у цьому епізоді, натякаючи, що саме цими руками влаштовано бійню. І перед самим її початком з вуст Пенелопи звучить «наказ» до Телемака: «Дай батькові лук!» – як наказ розпочати криваву розправу з женихами. На цьому тлі логічно, що і Одіссей, і його головний суперник Антиной звертаються саме до Пенелопи наприкінці кровопролиття з подібними одне до одного питаннями: «Цього ти бажала?», «Такої любові ти бажала, царице?». Симптоматично, що в цей момент ракурс, з якого Пенелопа дивиться на результати бійні, – це «точка зору Бога» – верхній дальній план. Отже: цариця, що визначає криваву долю людей, парка, що тче і розриває криваву нитку історії людства, здійснювачка циклічного

процесу пам'яті та забуття, ритм якого визначений логікою насильства – такий функційно-смисловий спектр реалізує образ Пенелопи у Пазоліні.

Тепер повернемось до пари Антиной / Одіссей. Слід зазначити, що на певному смисловому рівні ці герої у фільмі постають не лише суперниками-антиподами, а й втілюють близнюковий архетип, демонструючи «спорідненість протилежностей», – однакову рокову підкореність закону кровопролиття, попри бажання реалізувати свою долю за законом любові. Цю приреченість символізують і їхні однакові бордові плащі-гіматії, й акцентовані у фільмі однакові пози пасивної покірності, коли то один, то інший з героїв зображується сидячи з похиленими плечима і печальним виразом обличчя, а головне – їх кохання до Пенелопи, яке роковим чином постійно обертається кровопроливттям.

Втім, ідею кровопролиття як фатуму найбільше реалізовано, звісно ж, в образі Одіссея в акторській інтерпретації Рейфа Файнса. У кожній сцені насильства він грає небажання проливати кров, огиду до кровопролиття – починаючи з першого моменту, коли він вимушений убити нападників, що загрожують життю його сина, і аж до фінальної бійні. Коли женихи для розваги вимагають від нього битися і самі б'ють і провокують його, він спочатку навіть не чинить **о**пору, підкорюючись своїм кривдникам, які оточують його тісним кільцем і змушують вступити до бійки.

Але найвиразніше вимушеність участі у кровопролитті підкреслено в епізодах підштовхування Одіссея його близькими до розправи з женихами. Перший такий момент – це сцена впізнавання Одіссея Евріклеєю. Вона говорить: «Мій хлопчик повернувся! Тепер ти всіх їх вб'єш!» – і тим самим ніби силоміць закріплює за ним роль вбивці, якої він хоче позбутися. Важливо, що ця розмова зображена з перевернутого ракурсу, який через свою неприродність часто у фільмах репрезентує смерть або просто патологічний стан речей. В історії кіно найзначущим прикладом такого використання перегорнутого ракурсу є перший кадр фільму О. Веллса «Отелло» (1952) з мертвим обличчям головного героя. У фільмі Пазоліні ми зустрічаємо такий ракурс двічі: коли бачимо Одіссея, викинутого хвилями на берег Ітаки, і у згаданому вище діалозі з Евріклеєю. Через використання цього перевернутого ракурсу ніби впроваджується думка про те, що кожне залучення до насильства стає для Одіссея його власною черговою смертю, а повернення до життя відбувається лише для нових вбивств і нової внутрішньої загибелі.

Але повернімось до епізоду підштовхування Одіссея його близькими до бійні. Важливим тут є також епізод з Евмеєм. Той буквально постає знаряддям долі, яка змушує Одіссея в прямому сенсі сповна випити чашу насильства: Евмей переконує Одіссея, що треба вбити женихів, і подає тому чашу. Взявши її, герой відповідає: «Війна скрізь – у всьому, що ми бачимо і до чого торкаємось: у чаші, в столі – вона чекає на мене, щоб знов розгорітися».

Але символ чаші актуалізує христологічний код, який теж вочевидь використано для створення образу Одіссея авторами фільму: Файнс часто приймає пози, які в культурній пам'яті глядача асоційовано з іконографією Христа

(задумливе сидіння, наче Христос у пустелі; страждальна пластика страстей; в деяких кадрах навіть виникає ефект тернового вінця, а в уже цитованому перевернутому кадрі розмови з Евріклеєю вгадується зняття з хреста). І чаша війни Одіссея в христологічному контексті, відповідно, постає тією чашею, пронести яку повз молив Христос у хвилину своєї людської слабкості.

І тут ми виходимо до загальної концепції образу головного героя, яку, на наш погляд, реалізовано у фільмі. Здається, Файнс грає історію людства від первісного стану до Нового часу включно. На початку фільму його Одіссей в абсолютно звіроподібному вигляді навкарачки видирається на берег з моря, наче символічно відтворюючи еволюційний процес, коли перші земноводні вийшли на суходіл. А далі природа героя буде постійно демонструватися як парадоксальне і болісне поєднання звірячого і духовного, у повній відповідності до амбівалентної концепції людини як тварини і янгола водночас, що століттями панувала у європейській думці. Цікаво до цієї загальної логіки образу Одіссея долучається і гамлетівська складова як важлива для європейської культури: Файнс грає в епізодах на Ітаці, коли його герой ховається і спостерігає, але не наважується діяти, не лише і не стільки ПТСР, скільки гамлетівську рефлексію. І, як і Гамлета, до дії його спонукає випадкова ситуація, коли виникає необхідність миттєво реагувати на загрозу для сина.

Гамлетівські мотиви вгадуються і в лінії Телемака, чиї докори і звинувачення на адресу Пенелопи дуже перегукуються з ключовим діалогом Гамлета з Гертрудою, але в парадоксально «дзеркальному» змістовому наповненні: якщо Гамлет закидає матері зраду пам’яті батька і поспішне повторне заміжжя, то Телемак, навпаки, вимагає від Пенелопи скоріш обрати собі нового чоловіка, щоб припинити розбій женихів.

Втім, образ Телемака по-своєму реалізує й головні смисли фільму – про вічне повернення насильства як циклічний алгоритм історії людства. Цей смисл вгадується в перших кадрах фільму, якими є спочатку середній план фігури Телемака спиною, а потім – його погрудний план обличчям до глядача. Через це виникає враження, що Телемак дивиться наче в протилежні боки – до минулого і до майбутнього, до любові і до ненависті, так вписуючи себе до спіралі вічного повернення. І протягом сюжету мотив повернення реалізується і в лінії Телемака, адже він також залишає Ітаку, щоб вирушити на пошуки слідів батька, а потім повертається. Його повернення монтажно акцентовано у фільмі: гучні крики «Телемак повернувся!» лунають безпосередньо після того, як Одіссей «сповідується» у склепі своєму мертвому батькові, говорячи про свою внутрішню змертвілість після досвіду війни, і завершує словами: «Мені немає прощення», – і тут і звучить крик: «Телемак повернувся», – і саме з цим поверненням відбудеться і повернення Одіссея до кола кровопролить і насильства, так що можна сказати, що на черговому витку кривавої спіралі Телемак стає тим тригером, з якого розкручується цей виток. І цілком логічно, що завершується він кривавою

ініціацією самого Телемака, коли він не просто б'ється поруч із Одіссеєм під час винищення женихів, а, можна сказати, ритуально зносить голову Антиноя, добровільно підставлену під його меч. Та й батьківсько-синівські почуття між героями вперше проявляються і оформлюються словами саме у моменти кровопролить. Отже, механізм вічного повернення і вічного обертання кривавого колеса реалізується у фільмі й через спадковість поколінь, через батьківсько-синівські стосунки, які формуються і скріплюються спільно пролитою кров'ю.

Таким чином, можемо висновити, що у фільмі Пазоліні відбувається суттєва смислова та ціннісна деконструкція гомерівського сюжету (при зовнішньо точному збереженні його обставин). Переозначування гомерівських образів у фільмі відбувається переважно у логіці «вічного повернення», і це не повернення героя додому, а вічне повернення людства до практики кровопролиття, яка реалізується в циклічному чергуванні: подій насильства, нетривалого збереження жахливої пам'яті про них, а потім втрати цієї пам'яті, яка відкриває шлях до нового насильства, адже воно закорінено у самій природі людини, що парадоксально поєднує моральну рефлексію і потребу в любові з інстинктивною звірячою агресивністю.

Педченко О. В.
(Київ, Україна)

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ: НОВА КАНОНІЗАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ (на матеріалі романів серії Hogarth Shakespeare)

В умовах глобалізації, інтенсифікації міжкультурних контактів та трансформації механізмів культурної пам'яті шекспірівський канон набуває нових форм функціонування, виходячи за межі традиційного академічного прочитання та стаючи активним інструментом осмислення актуальних суспільних, політичних і культурних проблем. Особливого значення в цьому контексті набувають численні адаптації, римейки та інтерпретації творів Шекспіра, які не лише актуалізують класичні сюжети для сучасної аудиторії, а й сприяють формуванню нових моделей взаємодії між канонічним текстом і сучасною культурою [3,4].

Одним із продуктивних інструментів аналізу таких процесів є поняття, що походять із творчості Шекспіра й функціонують у подальшому літературному та мистецькому дискурсі як впізнавані інтертекстуальні маркери, що створює можливості для переосмислення канону відповідно до нових історичних і соціокультурних контекстів

Автори проєкту Hogarth Shakespeare звертаються до «шекспірівського коду», під яким розуміють сукупність мотивів, образів, сюжетних структур, персонажних